

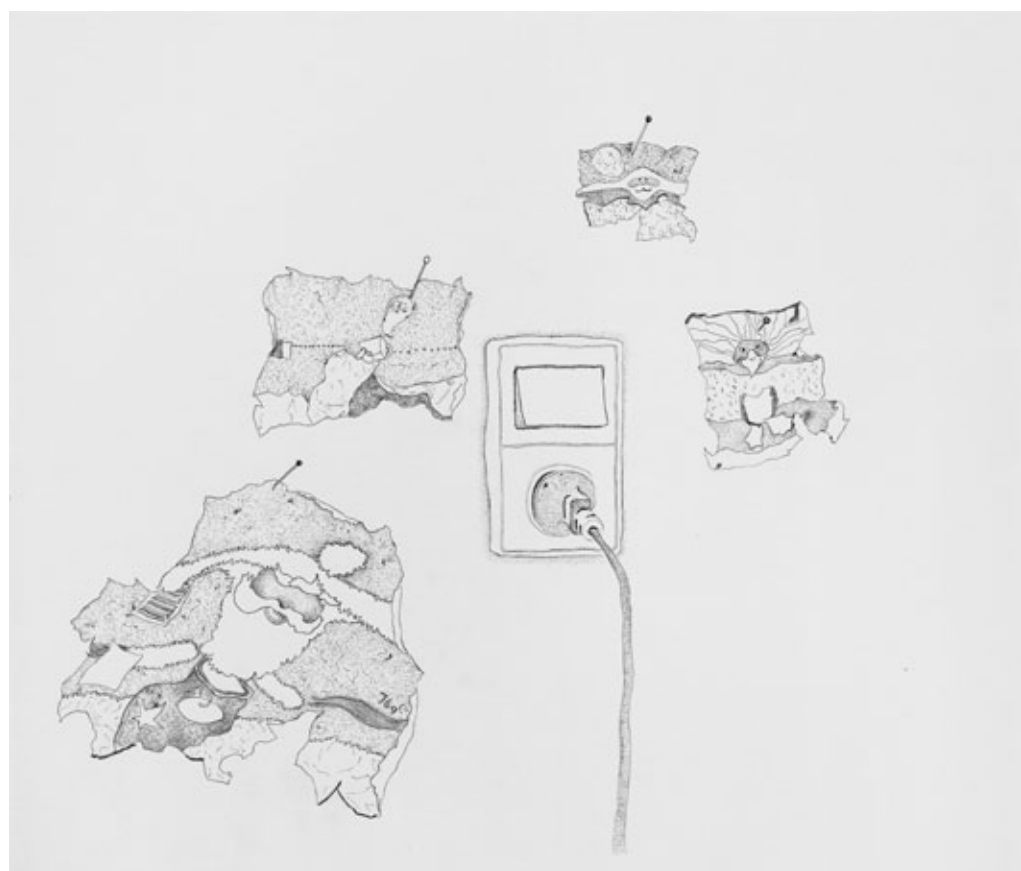


Signifikante Signaturen XII



Mit ihrer Katalogedition »Signifikante Signaturen« stellt die Ostdeutsche Sparkassenstiftung in Zusammenarbeit mit ausgewiesenen Kennern der zeitgenössischen Kunst besonders förderungswürdige Künstlerinnen und Künstler aus Brandenburg, Mecklenburg-Vorpommern, Sachsen und Sachsen-Anhalt vor.

In the "Significant Signatures" catalogue edition, the Ostdeutsche Sparkassenstiftung, East German Savings Banks Foundation, in collaboration with renowned experts in contemporary art, introduces extraordinary artists from the federal states of Brandenburg, Mecklenburg-West Pomerania, Saxony and Saxony-Anhalt.

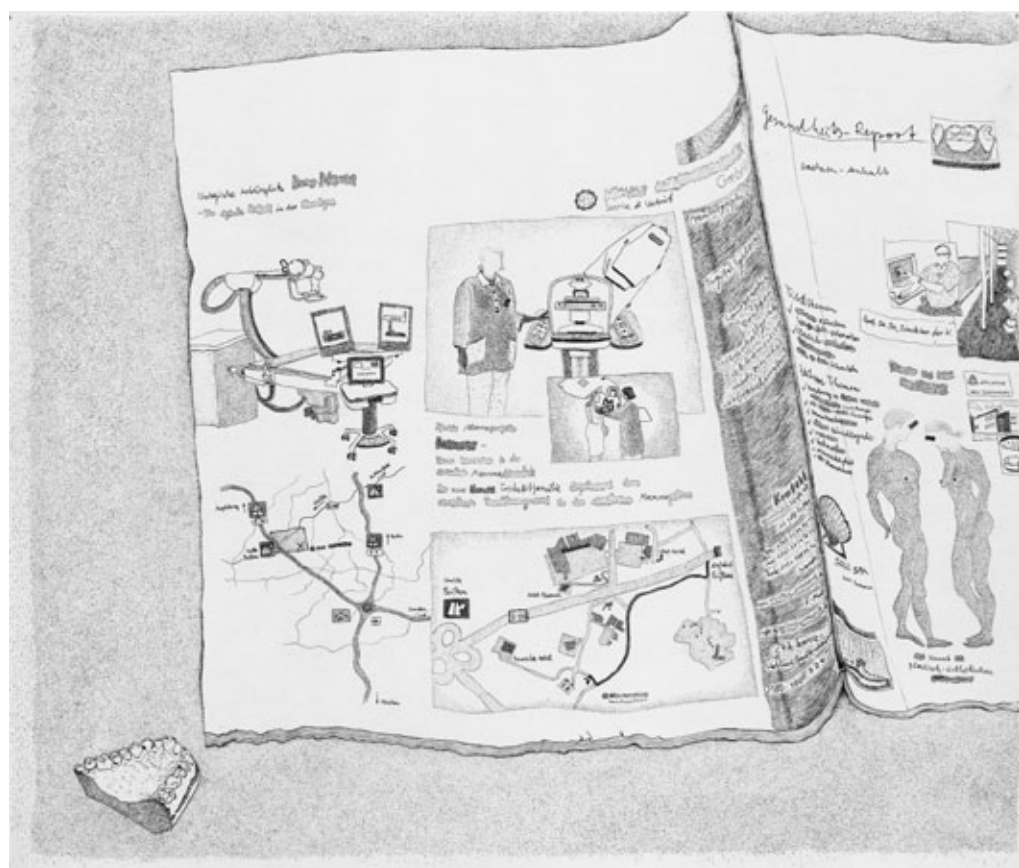


Sebastian Gostungarbe

Zeichnungen

vorge stellt von / presented by Michael Freitag

Sandstein Verlag







TIEFENLOSE AUSGERÄUMTHEIT

DER ZEICHNER SEBASTIAN GERSTENGARBE

Sebastian Gerstengarbe ist ein reiner Zeichner. Davon gibt es nicht viele. Heute arbeiten Künstler multi-medial, grenzüberschreitend, »komplex«. Das hat seinen Grund vor allem darin, dass die Zuständigkeiten zwischen den Gattungen längst aufgehoben sind – die Spezialisten sind dahin, jeder kann alles machen, ob er es kann oder nicht, solange seine Behauptung als zeitgenössische Kunst erfolgreich ist. Königsdisziplinen wie die Malerei im 19. Jahrhundert sind ebenso undenkbar geworden wie eine Rangordnung von Genres oder Sujets, die gleichfalls an ein Medium gebunden waren – man denke nur an die Historienmalerei. Die Kriterien von dem, was Kunst zu repräsentieren habe, lösten sich in der Moderne auf und mit ihnen die grundsätzlichen Vereinbarungen über das, was ein Bild sei, wenn es als Kunstwerk bestehen soll. Damit schwand zugleich die Zuständigkeit von Techniken für bestimmte Aufgaben. Spätestens seit den 1920er Jahren erfolgte eine programmatische Synthetisierung der Medien. Es gab gezeichnete oder gebaute Malerei (Klee, Schwitters, Bauhaus ...), neue Ausdrucksbereiche wie die Collage kamen hinzu. Zur endgültigen Auflösung der Gattungen trugen vor allem der Surrealismus und die Negationen der frühen Konzeptkunst à la Duchamp bei. Die Entwicklung mündet in den zentralen Begriff der Autonomie von Werk und Position. Ihr Durchsetzungsaggregat wird das Objekt, als das jetzt auch Malerei oder Zeichnung auftreten können (Pop-Kunst). Die Postmoderne vollendet den historischen Prozess der kategorialen Entlastung: Wer als Künstler was ist oder was tut, spielt für die Bedeutung der Sache so wenig eine Rolle wie die Beurtei-

lung der Kunstfertigkeit. Nicht das Werk, sondern die Zuweisung beglaubigt etwas als Kunst. Deklarieren und Umsetzen müssen dann in keinem Zusammenhang stehen, solange das »Projekt« funktioniert, also kommunizierbar bleibt. Das Werk ist nicht mehr Ziel einer Erarbeitung, sondern Beleg einer Transaktion. Mit Eintreten der technischen Revolution durch die Digitalisierung von Bildwelten in »Neuen Medien« hat das traditionelle Verständnis vom Ensemble der Künste endgültig überlebt: Die zeitgenössische Kunst trägt alles in sich, was Kunst je war, aber in Form von Oberflächen, die beliebig überschrieben oder gespiegelt werden – sie ist voller Reflexe, aber ohne Erinnerung. Die elitäre Separation von ehemals geht in einem ebenso universellen wie tiefenlosen Zeichennetzwerk auf. Seine Knotenpunkte sind Verweise oder Reminiszenzen. Und natürlich folgt daraus nicht Nichts. Im Gegenteil: Wenn alles erlaubt ist, muss auch alles begründet werden. Die Entgrenzung des Bildbegriffs verlangt eine permanente Offenlegung der Voraussetzungen, unter denen ein Werk jetzt entsteht. Anders gesagt: Wenn die Grenzen zwischen den Gattungen aufgehoben sind, gibt derjenige, der sie wieder herstellt, ein Bekenntnis ab. Ein reiner Zeichner ist heute jemand mit einem Sonderkonzept. Gerstengarbes Statement ist das einer technischen und formalen Askese, die einigermaßen beispiellos sein dürfte. Neuerliche Grenzziehung heißt bei ihm Beschränkung, wenn nicht: Verzicht. Er bedient sich einer einzigen Artikulationsweise, also der Handhabung eines einzigen Werkzeugs – des Bleistifts. Als Zeichner druckt er nicht, er verwendet keine

Kreiden, er aquarelliert nicht, er bedenkt seine Formate. Neuerdings erst arbeitet er die gewonnenen Sprachmittel mit dem Pinsel weiter – es entstehen Zeichnungen in monochromer Öltinktur, die das Zarte des Strichs bewahren, aber eine höhere Präsenz der Gesamtstruktur erlauben. Ihre Stille, das Blasse und Zurückgehaltene des Vortrags wirken als Haupt-signale wie gestalterische Entzugsmaßnahmen vor der bunten, lauten Welt da draußen, aus der dieser Zeichner doch seine Motive empfängt. Zum Vorschein kommt ein feines Gespinnst von seltsamer Anmut, eine kurzzeitige Strichelkultur zwischen planvollem Zaudern und letztem Entschluss. Nur der Punkt, scheinen die Blätter zu sagen, gibt Gewissheit. Die Linie schon ist ein Ausbruch in die Unwägbarkeit. So torkelt sie als eine unsichere, dem Pulsschlag gehorchende Spur über das Blatt und schreibt sich langsam fort, aber nicht, um die Fläche mit Zeichnung zu füllen, sondern um sicherzustellen, was man durch Zeichnen weglassen kann. Die ausgearbeitete Struktur will Transparenz, und sie kommt einem Hauch so nahe, dass man den Eindruck gewinnt, sie wollte eher nicht geworden sein als irgendetwas behaupten. Denn darum geht es bei Gerstengarbe vielleicht überhaupt – um die Frage, was bliebe der unverzichtbare Rest, der eine Zeichnung überhaupt noch ermöglicht?

Mit der Frage nach diesem inneren Kern zeigt dieser Künstler, dass er die Problematik, die seinem frivolen Schaffen anhaftet, sehr wohl sieht. Er gibt überall zu erkennen, dass er sich einem traditionsbeladenen, aber im Ozean der Bildwelten fast unkenntlich gewordenen Medium verschrieben hat. Er weiß,

dass derjenige, der dennoch zeichnet, mit rezeptiven Einsprüchen zu rechnen hat, die ihm die Unschuld der freien Verrichtung nehmen und eine Reaktion verlangen: Niemand mehr kann einfach so rum zeichnen vor der Natur nach Maßgabe von Skizze, Studie, Vorwurf und Modell wie vor hundert Jahren noch, um aus dem gewonnenen Material etwas Drittes zu machen. Denn selbst wenn er es versuchte (und manche tun es weiterhin), würde das, was dabei herauskommt, so nicht gelesen werden. Immer würde die Geste, die Anspielung, die Absicht gesucht: Dem Zeichner, der sein Medium nicht reflektiert, wird nicht mehr geglaubt.

Die andere Seite, Zeichnung als voraussetzungsloses Signalement einer erregten Seele, als Chiffre des Unbewussten, als Spur eruptiver Genialität zu vollstrecken, bedeutet die Bewahrung genau jener Unverbindlichkeit, die auch Autonomie genannt wird, über sich hinaus jedoch kaum etwas Verbindliches aussagt. Das ist für einen, der Zeichnung nicht als (gestaltetes) Gefühlsprotokoll anlegt, so wenig eine Option wie die Skriptur einer grafisch aufgehübschten Gedanklichkeit, die als Konzept-Partituren, Vertextungs-embleme, als Hybride zwischen ästhetischem Eigenwert und rezeptiver Gebrauchsanweisung sich selbst aufheben. Was aber bleibt, wenn jemand wie Gerstengarbe das Antiquarische der Tradition, aber auch das inszeniert Egomane und erst recht die Publikumserziehung durch Tiefdenken scheut, weil er ein vorsichtiger, also intelligenter Mensch ist? Er versucht, der Festlegung zu entkommen, indem er mit seinem Stift nach einem Anblick sucht, dessen innere, formale, technische, motivische Hermetik so

evident ist, dass der Kontext möglichst zurückgedrängt bleibt. Er offeriert eine Lesbarkeit, die leicht zugänglich scheint, aber voller Abgründe, voller geistiger und formaler Brüche steckt. Als Gegenständlichkeit ringt sie nicht um das genau gefasste Motiv, auch nicht um die Geschicklichkeit, mit der man den Schein von Wirklichkeit erzeugt, sondern darum, das Gesehene in seiner gezeichneten Struktur zu rechtfertigen, die eine Struktur des Verfertigen ist. Mäandernde Strichentfaltungen gerinnen zu Punktierungen oder Schraffuren, zu extrem formulierten Verhältnissen von Leere und Fülle, die das gesamte Blatt in Spannung versetzen, während das, was gesehen werden soll, zugleich durch den sanften Vortrag luzide und irgendwie unberührbar bleibt. Unberührbar auch von zu schnellen Gedanken. Denn die Motive, die man auf einen Blick zu verstehen glaubt, scheinen durch diese Darreichung überall gefährdet. Sie sind herangezoomt, hart angeschnitten, zersetzt oder eingeebnet zu Graustufen, die das Wiedererkennbare erst nach und nach entbergen: Das Gefühl, auf etwas Vorhandenes zu blicken, indem eine Täuschung durch Schattenlinien und Lichtführung herbeigeführt wird, verliert sich alsbald in den flachen Regionen eines gestrichelten Arrangements zwischen Dichte und Ausbreitung. Alles, was man auf einem Blatt wie »Frühe Hirschskizze« zu sehen bekommt, ist in diesem Sinne hergerichtet, um den Schein von etwas aufzugeben: Die Linie am Straßenende führt nicht das Auge spazieren, sie schafft einen gleißenden Vordergrund. Der Zaun zeigt nicht den Zaun, sondern die tiefenlose Ausgeräumtheit von allem, was hinter ihm zu erwarten

wäre – Himmel, Staffage, Wiese, irgendwas. Kein Hintergrund, nur Untergrund. Darüber eine metaphysische Leere, die der Betrachter mit projektiven Ergänzungen füllen muss oder als das würdigt, was es ist: als abwesendes Licht, als die Schweigsamkeit des Papiers, als Dehnung des Unberührten. Hat man das wahrgenommen, trägt die Zeichnung eine flächige Ausbreitung von Strichen und Punkten, die letztlich nichts anderes als ein unruhig konturiertes, von oben eingehängtes Bildsystem darstellt. Keine Hervorhebungen, kein Hinlenken auf eine Pointe. Was da ist, verharrt in einem gläsernen Gewordensein, dem für eine Bedeutung, die nicht in der Ansicht selber läge, alles fehlt oder genommen wurde. Die Motive sind nicht mehr Vehikel einer wie auch immer verfremdeten Nachahmung, sondern nur mehr Anlässe für die Stiftbewegung: Der Zeichner zeichnet Zeichnung.

Kunst in Kunst – Bilder im Bild: Das unterstreichen die wiederkehrenden Bezüge auf Abbildungen anderer Werke. Vor allem Bücher (Medien) fungieren als bildgebende Bildgegenstände. Sie sind freilich heruntergebrochen auf eine Ecke mit Rücken, auf den Anschnitt einer Reproduktion. Diese zeigt ein Gemälde als das Stück der früheren Arbeit eines früheren Künstlers im Grau einer jetzigen Reproduktionsreproduktion. Die jedoch gibt vor – bis in die nachgezeichnete Bezeichnung »peinture« – nicht zu sein, was sie ist. Denn auch wenn der Verweis auf eine Vorlage à la Dürer erfolgt, zeichnet Gerstengarbe den Dürer nicht, sondern er drückt ihn gewissermaßen über sein Bleistiftpunktsystem in einen Gerstengarbe durch. Statt eines Abbildes

sieht man die Monumentalisierung eines Bilddetails, das eine rabiate Nahsicht erleidet, weil es wie ein Makro in der Fotografie die Konsequenz einer harten Ausblendung zu tragen hat. Varianten zu diesem Bild-Bild-Geschehen geben die sozusagen abgeschriebenen Zeitungen oder, schlimmer: »Illustrierten« oder die gekritzelten Laptops, auf deren Schirm das digitale Ereignis von jener anachronistischen Hand, auf die hier alles zurückgeht, »gezeichnet«, verletzt, geadelt, heruntergemacht, übertragen oder weginterpretiert wird.

Und auch die Hand selbst wird immer wieder gezeigt. Sie ist für diese Idee von Zeichnung nicht nur das Werkzeug der Verrichtung, sondern als Motiv auch ein Gattungssignet: die Hand der Hand-Zeichnung. Auf »Maisbrand« sind es sogar zwei Hände, aber jeweils die Linke, wie bei einer Doppelbelichtung, als ob das Vorweisen des einen Blickfangs nicht genügt hätte. Der bloße Gedanke an »Doppelbelichtung« weist auf die erweiterte Dimension hin: Das Blatt bleibt nicht mehr allein Träger einer artifiziellen Handlung, es wird als Blickfläche definiert, in die etwas hineingereicht wird, als handelte es sich um das Aggregat einer anderen Sichtbarkeit – einen Bildschirm oder um eine Linse oder Lupe. Auf diese Weise spielt Gerstengarbe mit dem Begriff der Zeichnung so gut wie mit dem des Bildes und bezieht dabei die visuellen Möglichkeiten der neuen Medien in das alte Medium ein. Seherfahrungen, die der Zeichnung als gereinigter Anschauung nicht angehören, werden aus der anders selektierenden Technik der Apparate übertragen: Wenn die zeichnende Hand die Hand zeichnet, die zeichnet, was

der Betrachter als Zeichnung besieht, dann wird ein linearer Handlungsverlauf suggeriert, auf den es im Film unbedingt ankommt, in Zeichnung aber unbedingt nicht.

Durch diese Zeichen der Verursachung wird immer der Standort klargemacht, den das Auge einzunehmen hat gegenüber dem, was dem Auge geboten wird: Das Nahegerückte verlangt Distanz. Dann spielt es kaum noch eine Rolle, was im Einzelnen erzählt wird. Man begegnet einem raumlosen und entkörperperten Material, das es in keiner anderen Wirklichkeit gibt. Alles, was dargestellt ist, ist nicht aus einem Anblick gewonnen, sondern aus dem Denken gedacht – ein System der grafischen Attributierung, das unterschiedlichen Figuren gilt. Fast immer sind das Motive aus der nächsten Umgebung, Bereiche des privaten Umfeldes, eine Zimmerecke, ein Tisch, ein Sessel, eine Wand, aber im Hinkritzeln intim, eine Selbstbegegnung, die sich stillgestellt und stilllebenhaft in einer fremden Ordnung wiederfindet. Entschleunigung ist hier eine Technik der freudvollen Ausmerzungen oder des bedachtsamen Werdens auf der Basis des Verzichts – ohne gut gemeinte Kulturkritik wirken diese Blätter dadurch wie Einwürfe gegen die Betriebsamkeit unserer Lebensräume, die Lebensräume der Produktion und Vermittlung von Kunst eingeschlossen. Das Unaufgedruckte des Vortrags hält alles auf Abstand. Nur den Betrachter nicht. Er muss sich versenken und braucht Zeit, um den Bleistift zwischen Feinsinn und Gewitztheit seinen Punkt machen zu sehen.

Michael Freitag

... Vertrag ...

... Vertrag ...

... Vertrag ...

... Vertrag ...

... Vertrag ...

... Vertrag ...

... Vertrag ...

... Vertrag ...

... Vertrag ...

... Vertrag ...

... Vertrag ...

... Vertrag ...

... Vertrag ...

... Vertrag ...

... Vertrag ...

... Vertrag ...

... Vertrag ...

... Vertrag ...

... Vertrag ...

... Vertrag ...

... Vertrag ...

... Vertrag ...

... Vertrag ...

... Vertrag ...



Frau ... was bedeutet für Sie ... ?

... Vertrag ...

Frau ...

... Vertrag ...

Frau ... ich danke Ihnen für dieses Gespräch.

Kontakt:

Bestattungshaus ...

Wieder: ...

06679 ...

Herz Auspruchpartner: ...

Telefon: (03 44 41) 44 95 56

Telefax: (03 44 41) 44 95 57

Internet: www.bestattungen-hhm.de

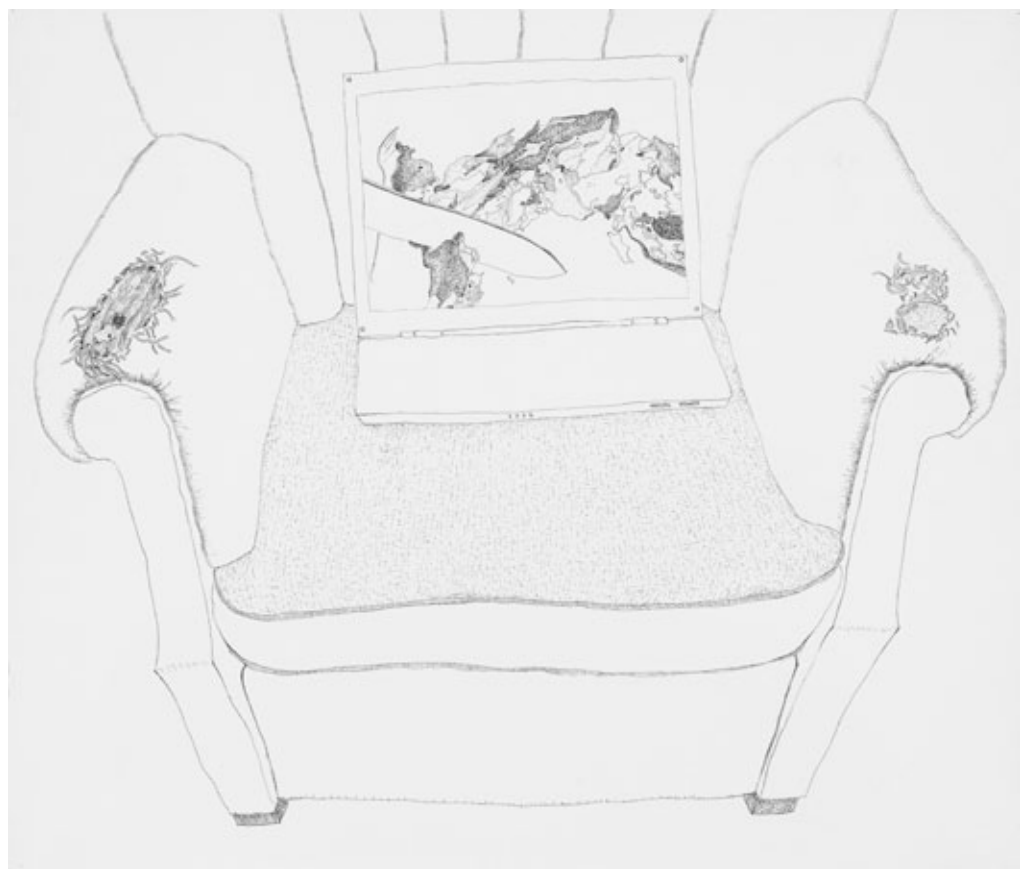
E-Mail: bestattungen.hhm@bestattungen-hhm.de

... Frau ... 49 Jahren ...

... Vertrag ...

... Vertrag ...





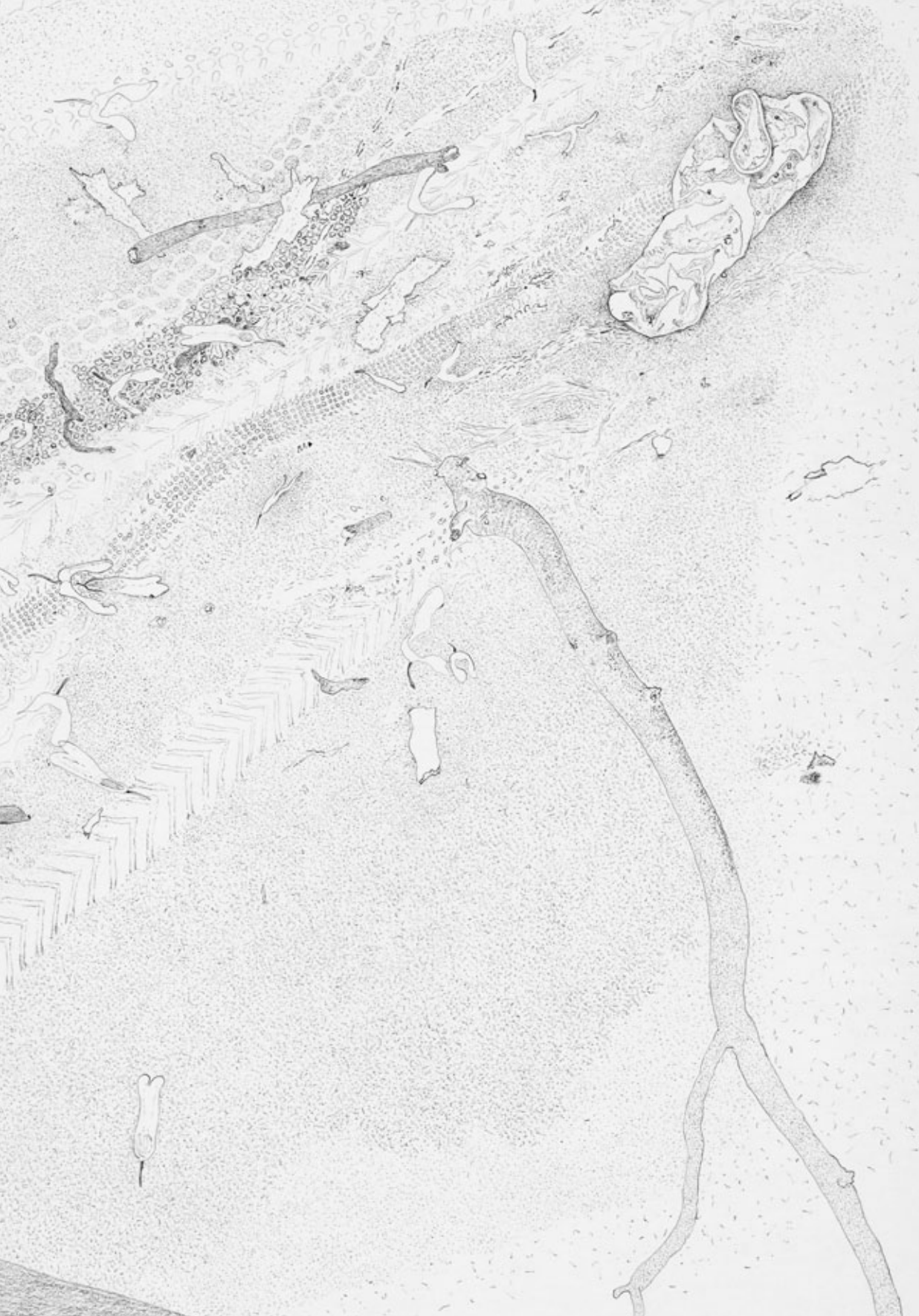




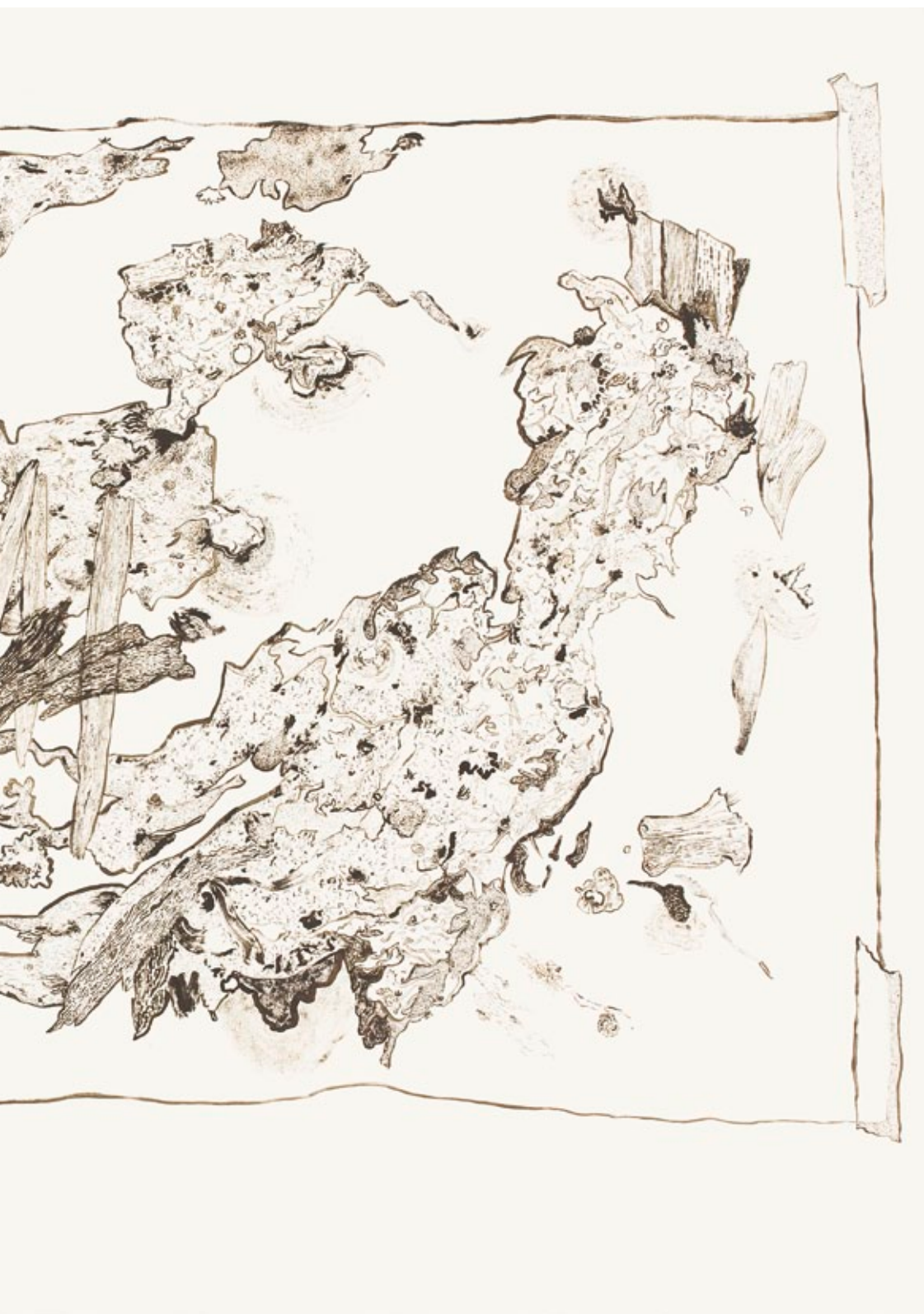














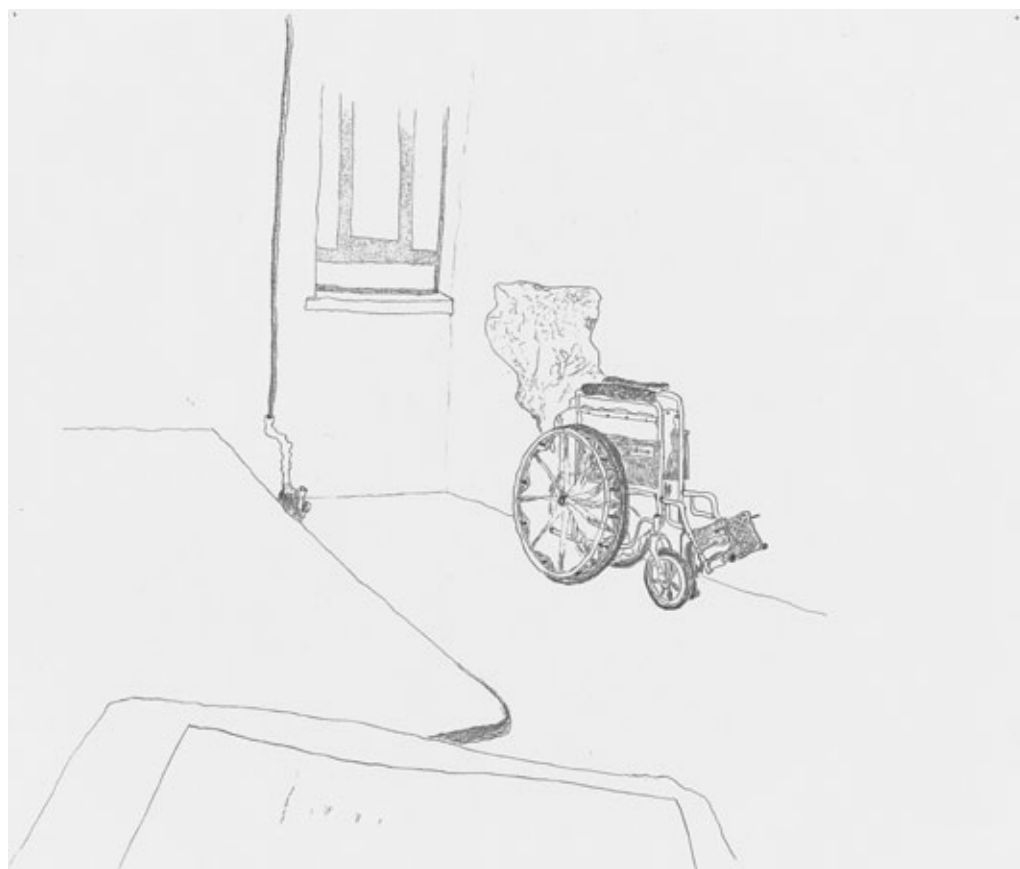


ADORATION DES MAGES.

Première 1

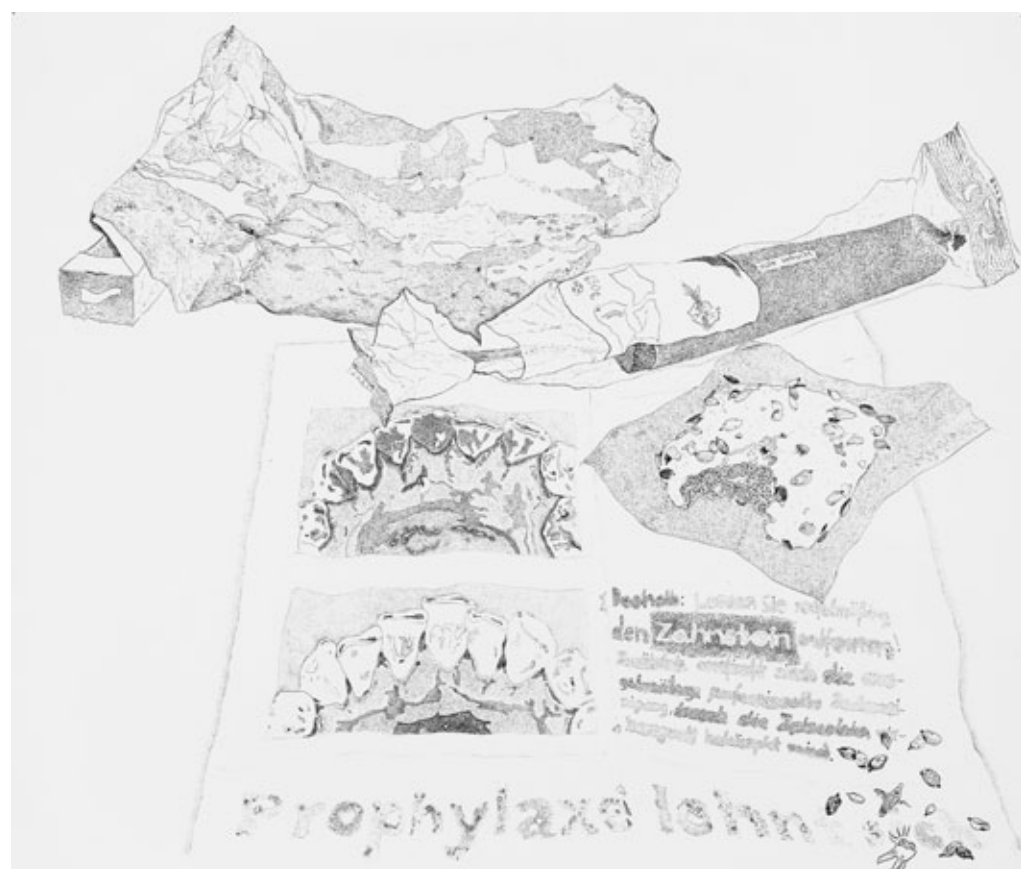


Peinture.

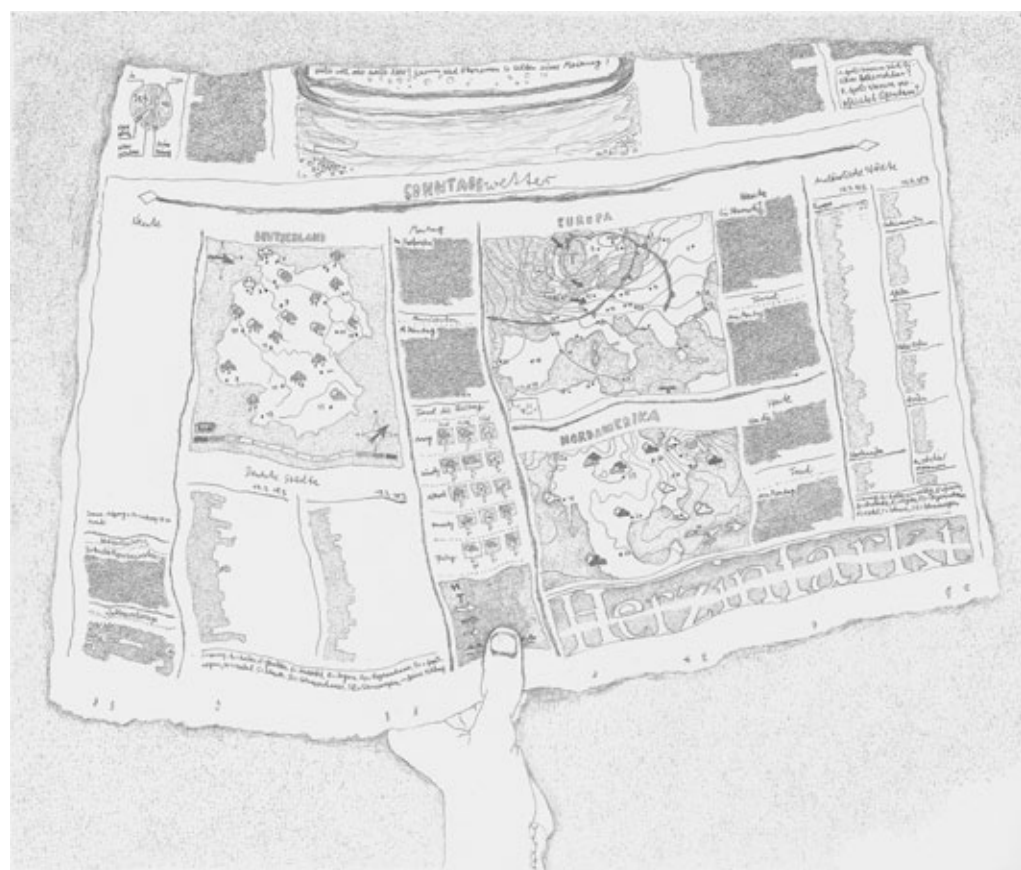


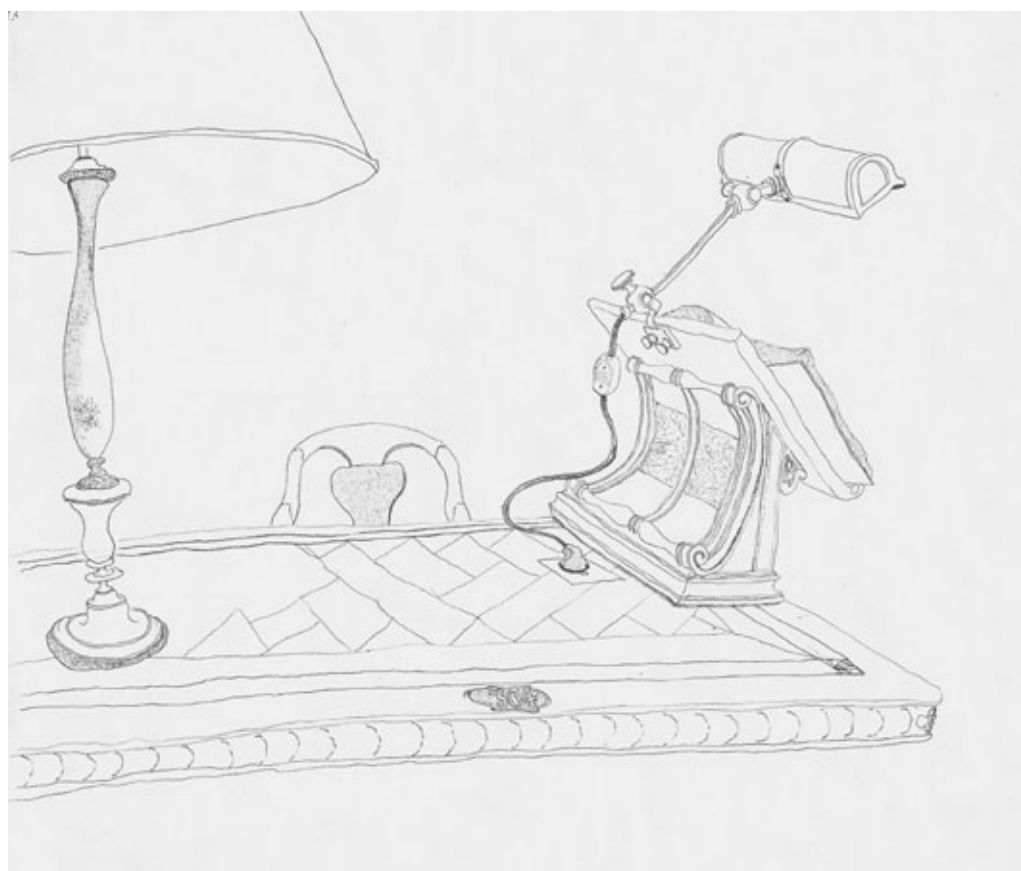




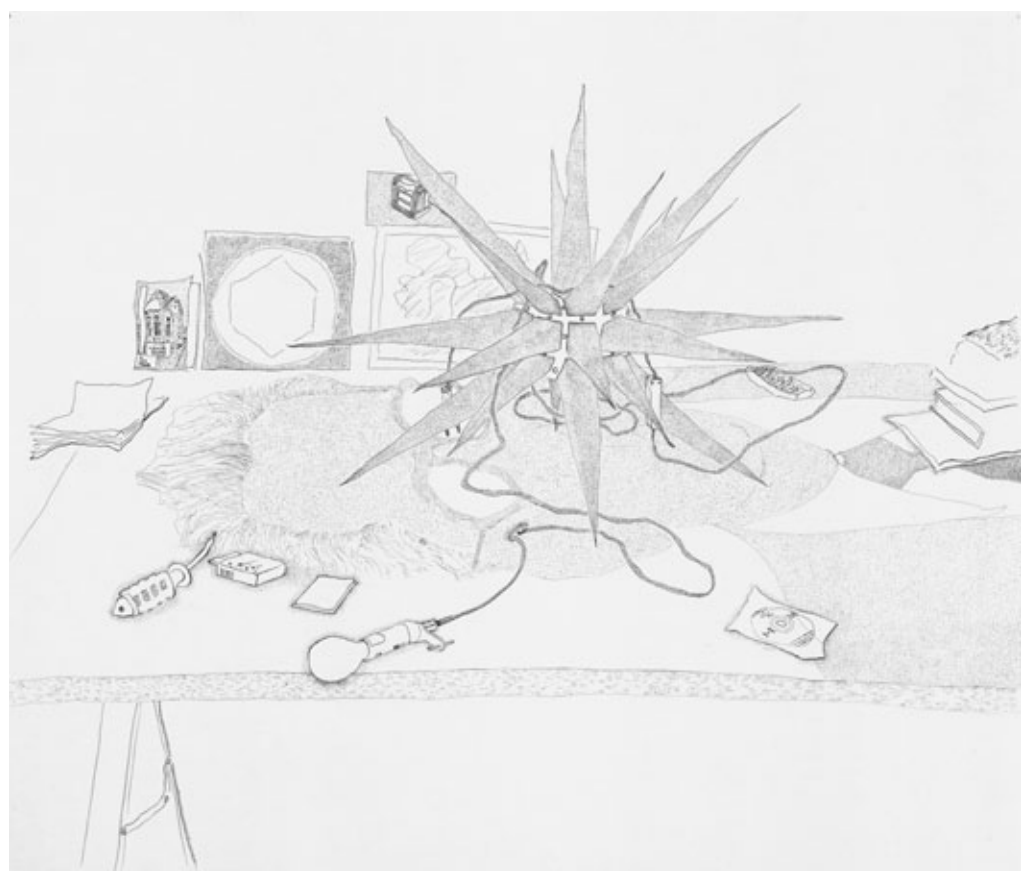


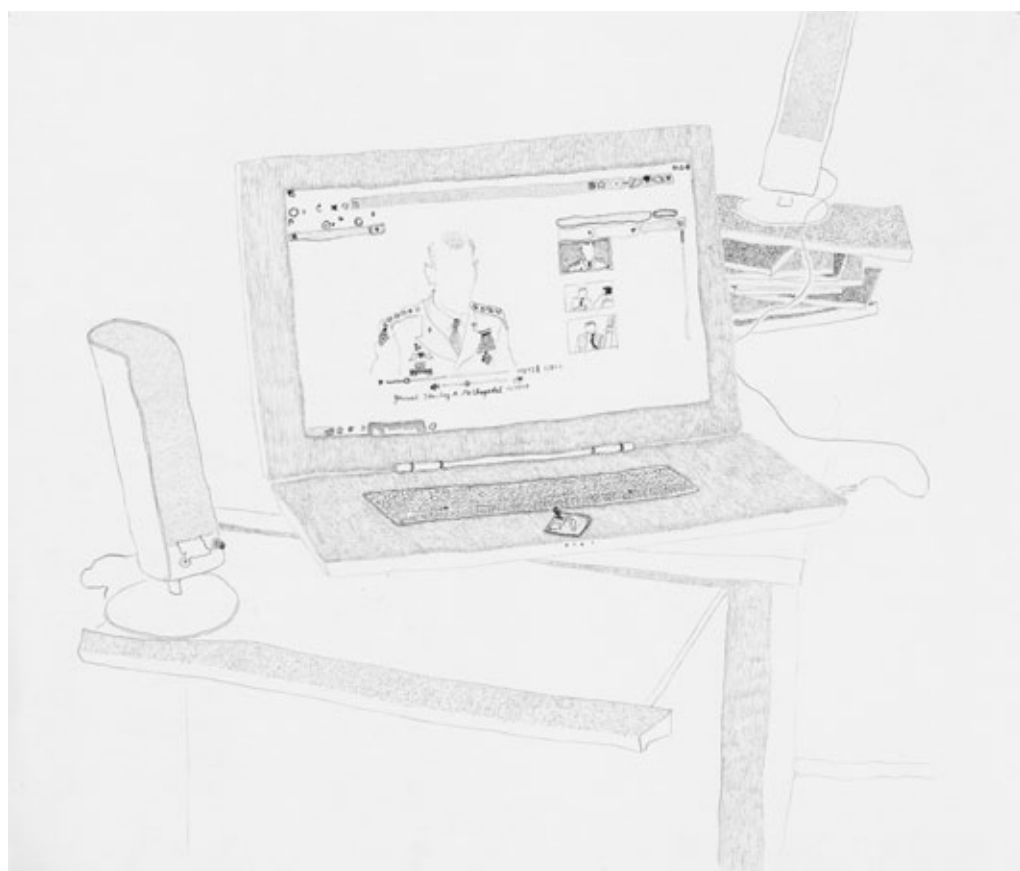














SHALLOW VACUITY

THE DRAUGHTSMAN SEBASTIAN GERSTENGARBE

Sebastian Gerstengarbe specialises exclusively in drawing. Such artists are few and far between. Nowadays artists take a multimedia, interdisciplinary, "complex" approach.

This is primarily because the boundaries between the different genres have long been erased – specialists are defunct; anybody can do anything, whether or not he is capable, as long as his endeavours are successful as Contemporary Art. The concept of supreme disciplines, like oil painting in the 19th century, has become unthinkable, as has also any ranking of genres or subjects associated with a specific medium – you need only think of history painting. The criteria governing what art is supposed to represent ceased to apply in the Modern period, as did also the fundamental consensus on what constituted a picture if it was to be regarded as a work of art. Consequently, the idea of specific techniques being appropriate for certain purposes also disappeared. By the 1920s, at the latest, a programmatic synthetisation of the various media had begun to take place.

There was drawn or built painting (Klee, Schwitters, Bauhaus...), and new forms of expression such as collage came into being. The final dissolution of the genres was particularly hastened by surrealism and the negations of early conceptual art à la Duchamp. This development led to the key concept of the autonomy of works of art and of position. The means by which this is asserted is the object, which can now also appear in the form of painting or drawing (Pop Art). The Postmodern period completes the historical process of removing the burden

of categorisation: what an artist is or does is just as irrelevant to the meaning of the work as is any evaluation of artistic skill. It is not the work itself that determines its status as art, but rather its designation as such. There need be no connection between declaration and realisation as long as the "project" is seen to function, i.e. it remains communicable. The work is no longer the goal of a process but rather evidence of a transaction. With the onset of the technical revolution through the digitisation of pictorial worlds in the "New Media", the traditional concept of the ensemble of the arts has finally secured its survival: contemporary art carries within it everything that art ever was, but in the form of surfaces that are randomly overwritten or mirrored – it is full of reflections but devoid of memory. The elitist separation of the past is now merging into a universal and shallow network of symbols. Its nodal points are references or reminiscences. And of course that is not without consequences. On the contrary: if everything is permitted, everything also has to be validated. The dissolution of the boundaries surrounding the concept of the picture demands the constant explanation of the circumstances under which the work is produced. In other words: if the boundaries between the genres have been pulled down, a person who puts them up again is making a statement. Today, an artist who concentrates solely on drawing is someone with a concept of his own. Gerstengarbe's statement is that of a technical and formal asceticism which is probably more or less unparalleled. In his case, the setting of new boundaries

means restraint, if not renunciation. He uses just one form of articulation and works with only one implement – the pencil. As a draughtsman he does not make prints, he does not use chalks or watercolours, he is mindful of his formats. Only recently has he begun to carry on his initial composition using a brush – resulting in drawings in monochrome oil tincture, which preserves the delicacy of the lines but permits a greater presence of the overall structure. Their silence, the paleness and reserve of their rendering, act as signals and artistic means of withdrawing from the garish, loud world outside, the world from which, however, the artist takes his motifs. What emerges is a finely woven fabric of extraordinary elegance, a fast-beat culture of dashes that waver between methodical hesitation and final resolve. Only the dot, the sheets seem to say, provides certainty. Even the line is a departure into uncertainty. Hence, it staggers across the sheet in an uneasy trail following the beat of a pulse, and it slowly continues, but not in order to fill the surface with drawing but in order to verify what can be left out in the drawing. The structure that has been created seeks transparency and comes so close to being no more than a hint that it would prefer not to have come into existence at all than to raise any assertion. For that is perhaps what Gerstengarbe's works in general are about – the question as to the last remnant that is indispensable in order for a drawing to exist at all. By raising the question of this inner essence, the artist demonstrates that he does indeed see the problem inherent in his frivolous creations. He clearly signifies that he has committed himself to a tradition-

laden medium which has become almost unrecognisable in the ocean of pictorial worlds. He knows that an artist who nevertheless chooses to draw is likely to be received with objections which steal the innocence of his free action and demand a reaction: nobody can simply draw in the face of nature according to the expectations of the sketch, study, pattern or model like a century ago, in order to create something new from the material acquired. For even if he tried to do that (and some people still persist in doing so), that which emerged would not be read in the same way. There would always be a search for gestures, allusions, intentions: a draughtsman who does not reflect upon his medium is no longer believed.

The other aspect – drawing conducted as an unconditional signal of an impassioned soul, as a cipher of the unconscious, as a trace of eruptive ingenuity – means the preservation of precisely that non-bindingness that is also called autonomy, but which hardly expresses anything binding beyond itself. For someone who creates drawings not as a (shaped) record of feelings, this is no more an option than the scriptural recording of a graphically prettified notion which cancels itself out as the score of a concept, the textualisation of an emblem, a hybrid between intrinsic aesthetic value and a set of instructions for the viewer. What, however, remains when somebody like Gerstengarbe avoids the antiquarianism of tradition, but also eschews staged egomania and abstains all the more from educating the viewer through profound thought, because he is a prudent individual, i.e. an intelligent person?

He tries to escape categorisation by seeking with his pen a view whose inner, formal, technical and motivic hermetics are so obvious that the context is, as far as possible, pushed into the background. He offers a legibility that appears easily accessible but which is full of chasms, full of intellectual and formal fractures. As a graphic object it strives not after the precise delineation of the motif, nor after the dexterity with which an illusion of reality is generated, but rather for the justification of the viewed object in its drawn structure, which is a structure of manufacture. Meandering strokes coagulate into dots or hatching, to extremely formulated relationships between emptiness and fullness, which brings the whole sheet into a state of tension, whereas the mellow rendering of that which is intended to be seen causes it to remain lucid and somehow untouchable. Untouchable, too, for rash thoughts. For the motifs, which seem to be immediately understandable, everywhere appear to be under threat through this form of presentation. They are zoomed in, rigorously cut, decomposed or flattened into grey shades which only gradually divulge what is recognisable. The feeling of looking at something existent, which results from an illusion made up of shaded lines and the manipulation of light, is soon lost in the flat regions of an arrangement consisting of dotted lines that are sometimes dense, sometimes widely dispersed. Everything one sees on a sheet such as "Frühe Hirschskizze" is designed with this in mind, so as to give up the illusion of something: the line at the end of the road does not take the eye for a walk, it creates a gleaming foreground. The fence does not show

a fence, but rather the shallow vacuity of everything that might be expected to be behind it – sky, figures, meadows, anything. There is no background, just an underground. Above that is a metaphysical emptiness which the viewer must fill with projective supplements or appreciate for what it is: as absent light, as the taciturnity of paper, as the distension of the untouched. Once that has been perceived, the drawing consists of a broad distribution of dashes and dots which ultimately depict nothing other than a restlessly contoured pictorial system suspended from above. There are no accentuations, no steering towards a punch line. What there is persists in a transparent state of having become, for which any meaning which is not inherent in the view itself has been lost or taken away. The motifs are no longer a vehicle for reproduction, however alienated, but are rather inducements for the movement of the pen: the drawer draws drawing.

Art within art – pictures within a picture: this is underscored by the recurring references to representations in other works. Particularly books (media) function as pictorial objects which provide images. They are, it is true, cut down to one corner with a cover, or to a mere section of a reproduction. It depicts a painting as the earlier work of an earlier artist in the grey of a modern-day reproduction of a reproduction. This professes, even in the copied word "peinture", that it is not what it appears to be. For although reference is made to a precedent à la Dürer, Gerstengarbe does not reproduce the Dürer but sort of converts it by means of his pencil point system into a Gerstengarbe. Instead of a reproduction, what

we now see is the monumentalisation of a detail in a picture, which is subjected to ruthless close-up viewing because, like a macro in photography, it must bear the consequences of rigorous editing. Variants on this picture-within-a-picture theme are the 'copied' newspapers or, even worse, illustrated magazines; or the hastily drawn laptops, on whose monitor the digital event has been "marked", violated, ennobled, excoriated, transferred or explained away by the anachronistic hand that is responsible for all this.

And time and again the hand itself is also shown. For this idea of drawing, the hand is not only the instrument that is used in executing the works; as a motif, it is also a symbol of the genre: the hand of freehand drawing. On the sheet entitled "Maisbrand" there are even two hands, but they are both left hands, as in a double exposure photograph, as if the presentation of a single eye-catcher would have been insufficient. The very thought of "double exposure" points to a wider dimension: the sheet of paper is no longer the sole bearer of an artificial action; it is defined as a viewing surface into which something is imposed, as if it were an appliance for a different form of visibility – a monitor screen or a lens or magnifying glass. In this way Gerstengarbe plays with the concept of a drawing as well as with that of a picture, and in so doing he integrates the visual potentials of the new media into the old medium. Visual experiences which do not belong to drawing as purified viewing are transferred from the technology of these machines, which use different forms of selection. When the drawing hand draws the hand

drawing, which the viewer looks at as a drawing, there is a suggestion of a linear action process, which is absolutely necessary in film, but is absolutely unnecessary in drawing.

Through these signs of causation the position which the eye is to take towards that which is offered to the eye is always made clear: that which has closed in demands distance. The details of what is being narrated are then hardly relevant any longer.

One encounters a spaceless and disembodied material that does not exist in any other reality. Everything that is depicted is not perceived through viewing but is thought through thinking – a system of graphic attribution, which applies to various figures. The motifs are nearly always taken from the immediate surroundings, aspects of private life, the corner of a room, a table, an armchair, a wall, but in being sketched they become intimate, an encounter with the self, which is silenced and finds itself in an alien system, like a still-life. Deceleration is in this case a technique of joyfully rooting out or of deliberate becoming on the basis of renunciation – without well-meaning cultural criticism these sheets seem like protestations against the busyness of our way of life, including the way of life in the production and communication of art.

The unpressured nature of the rendering keeps everything at a distance. Except for the viewer. He must enter a state of contemplation and requires time to see the pencil making its point between subtlety and adroitness.

Michael Freitag





erstückelten Frauenstatuette aus Ton
+ Resten roter Hämatitfarbe (Rötel).
Handkeramikkultur, 7400-7200 Jahre vor heute

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

LIST OF WORKS

- 2 76g · 2011 · Bleistift *pencil* · 46 × 54 cm
- 4 Produktfamilie · 2009 · Bleistift *pencil* · 46 × 54 cm
- 5 Unterkiefer · 2008 · Bleistift *pencil* · 46 × 54 cm
- 6 Pinselzeichnung · 2010 · Bleistift *pencil* · 46 × 54 cm
- 11 Wartezimmerlektüre (Ausschnitt) · 2010 · Bleistift *pencil* · 46 × 54 cm
- 12 Georg · 2011 · Bleistift *pencil* · 46 × 54 cm
- 13 Gregor und die Ente · 2008 · Bleistift *pencil* · 46 × 54 cm
- 14 oben Frühe Mahlzeit · 2011 · Bleistift *pencil* · 13 × 21 cm
- 14 unten Initiation · 2011 · Bleistift *pencil* · 13 × 21 cm
- 15 Zahnstein (Ausschnitt) · 2009 · Bleistift *pencil* · 46 × 54 cm
- 16 oben Dürers Cephalothoracopagus · 2011 · Bleistift *pencil* · 13 × 21 cm
- 16 unten Böhmisches · 2011 · Bleistift *pencil* · 13 × 21 cm
- 17 oben Knochen · 2011 · Bleistift *pencil* · 13 × 21 cm
- 17 unten Schaf · 2011 · Bleistift *pencil* · 13 × 21 cm
- 18/19 Schlamm (Ausschnitt) · 2011 · Bleistift *pencil* · 46 × 54 cm
- 20/21 Farbschlamm · 2011 · Öl *oil* · 100 × 142 cm
- 23 mit Hammer erschlagen · 2007 · Bleistift *pencil* · 13 × 21 cm
- 24/25 Adoration (Ausschnitt) · 2011 · Bleistift *pencil* · 13 × 21 cm
- 26 Rollstuhl · 2007 · Bleistift *pencil* · 46 × 54 cm
- 27 Gefäße · 2011 · Bleistift *pencil* · 46 × 54 cm
- 28 Fräseinheit · 2009 · Bleistift *pencil* · 46 × 54 cm
- 29 Zahnstein · 2009 · Bleistift *pencil* · 46 × 54 cm
- 30 Maisbrand · 2009 · Bleistift *pencil* · 46 × 54 cm
- 31 Herzinfarkt · 2008 · Bleistift *pencil* · 46 × 54 cm
- 32 Leselampe · 2007 · Bleistift *pencil* · 46 × 54 cm
- 33 Winterhaut · 2009 · Bleistift *pencil* · 46 × 54 cm
- 34 Porträt mit Stern · 2011 · Bleistift *pencil* · 46 × 54 cm
- 35 General · 2011 · Bleistift *pencil* · 46 × 54 cm
- 36 Zettel · 2007 · Bleistift *pencil* · 46 × 54 cm
- 41 Frühe Hirschskizze · 2009 · Bleistift *pencil* · 46 × 54 cm
- 42 Statuette · 2011 · Bleistift *pencil* · 21 × 13 cm
- 45 Kettenhemd (Ausschnitt) · 2011 · Bleistift *pencil* · 21 × 13 cm
- 47 nachgeäfft · 2011 · Öl *oil* · 100 × 140 cm

Umschlag:

Vorderseite Farbschlamm (Ausschnitt) · 2011 · Öl *oil* · 100 × 142 cm

Rückseite Neunzehnhundertfünfundachtzig (Ausschnitt) ·
2011 · Öl *oil* · 100 × 158 cm

SEBASTIAN GERSTENGARBE

1973 in Halle/Saale geboren

1992 – 1998 Studium (Malerei und Grafik) an der Hochschule für Bildende Künste Dresden und an der Hochschule für Kunst und Design Halle Burg Giebichenstein, Diplom

1993 Zivildienst als Fahrer

1998 – 2000 Aufbaustudium (Grafik) an der Hochschule für Kunst und Design Halle Burg Giebichenstein bei Thomas Rug

2002 Arbeitsstipendium des Landes Sachsen-Anhalt

2005 Stipendium Künstlerhaus Salzwedel, Kunstpreis Energie 2005

2007 New-York-Stipendium der Kunststiftung Sachsen-Anhalt

Nebentätigkeiten gehören zum Beruf: Kellner, Tankwart, Verkäufer, Telefonist, Bauhelfer, Komparse, Korrekturleser, Programmgestalter, Nachhilfelehrer, Filmvorführer, künstlerischer Mitarbeiter
lebt und arbeitet in Halle

MICHAEL FREITAG

1954 geboren in Frankfurt/Oder

1978 – 1985 Studium der Kunstgeschichte an der Humboldt-Universität zu Berlin

1885 – 1987 Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Ästhetik und Kunstwissenschaften der Akademie der Wissenschaften zu Berlin

1987 – 1990 freiberuflich als Publizist und Kurator

1991 – 1999 Mitbegründer der Zeitschrift »Neue Bildende Kunst«, stellvertretender Chefredakteur

2000 – 2007 freiberuflicher Publizist, Kritiker und Kurator

2007 Wissenschaftliche Bearbeitung des Bildernachlasses von Einar Schleef an der Stiftung Moritzburg, Kunstmuseum des Landes Sachsen-Anhalt

2009 Leiter des Grafischen Kabinetts der Stiftung Moritzburg, Halle/Saale, Kunstmuseum des Landes Sachsen-Anhalt

zahlreiche Veröffentlichungen zur Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts



SEBASTIAN GERSTENGARBE

1973 born in Halle an der Saale

1992 – 1998 studied Painting and Graphic Art at the Dresden Academy of Fine Arts and at the Halle Academy of Art and Design at Burg Giebichenstein, Diplom (equivalent to a master's degree)

1993 Civilian service as a driver

1998 – 2000 Advanced studies in Graphic Art at the Halle Academy of Art and Design at Burg Giebichenstein under Thomas Rug

2002 Work grant awarded by the federal state of Saxony-Anhalt

2005 Grant from the Künstlerhaus Salzwedel, Energie Art Prize 2005

2007 New York grant awarded by the Art Foundation of Saxony-Anhalt

Part-time jobs are also an aspect of his professional life: waiter, filling station assistant, shop assistant, telephonist, bricklayer's assistant, film extra, proof-reader, programmer, private tutor, film presenter, artistic assistant

Lives and works in Halle

MICHAEL FREITAG

1954 born in Frankfurt/Oder

1978 – 1985 studied art history at the Humboldt University in Berlin

1985 – 1987 research assistant at the Institute for Art History at the Academy of Sciences in Berlin

1987 – 1990 worked freelance as publicist and curator

1991 – 1999 co-founder of the "Neue Bildende Kunst" art magazine and deputy chief editor

2000 – 2007 worked freelance as publicist, art critic and curator

2007 art historical documentation of the artistic estate of Einar Schleef at the Stiftung Moritzburg Art Foundation, Art Museum of Saxony-Anhalt

2009 directorship of the Print Cabinet of the Stiftung Moritzburg Art Foundation, Halle/Saale, Art Museum of Saxony-Anhalt

He has published widely on the art of the 19th and 20th century.



Die Ostdeutsche Sparkassenstiftung, Kulturstiftung und Gemeinschaftswerk aller Sparkassen in Brandenburg, Mecklenburg-Vorpommern, Sachsen und Sachsen-Anhalt, steht für eine über den Tag hinausweisende Partnerschaft mit Künstlern und Kultureinrichtungen. Sie fördert, begleitet und ermöglicht künstlerische und kulturelle Vorhaben von Rang, die das Profil von vier ostdeutschen Bundesländern in der jeweiligen Region stärken.

The Ostdeutsche Sparkassenstiftung, East German Savings Banks Foundation, a cultural foundation and joint venture of all savings banks in Brandenburg, Mecklenburg-Western Pomerania, Saxony and Saxony-Anhalt, is committed to an enduring partnership with artists and cultural institutions. It supports, promotes and facilitates outstanding artistic and cultural projects that enhance the cultural profile of four East German federal states in their respective regions.

In der Reihe »Signifikante Signaturen« erschienen bisher · *Previous issues of "Significant Signatures" presented:* **1999** Susanne Ramolla (Brandenburg), Bernd Engler (Mecklenburg-Vorpommern), Eberhard Havekost (Sachsen), Johanna Bartl (Sachsen-Anhalt) **2001** Jörg Jantke (Brandenburg), Iris Thürmer (Mecklenburg-Vorpommern), Anna Franziska Schwarzbach (Sachsen), Hans-Wulf Kunze (Sachsen-Anhalt) **2002** Susken Rosenthal (Brandenburg), Sylvia Dallmann (Mecklenburg-Vorpommern), Sophia Schama (Sachsen), Thomas Blase (Sachsen-Anhalt) **2003** Daniel Klawitter (Brandenburg), Miro Zahra (Mecklenburg-Vorpommern), Peter Krauskopf (Sachsen), Katharina Blühm (Sachsen-Anhalt) **2004** Christina Glanz (Brandenburg), Mike Strauch (Mecklenburg-Vorpommern), Janet Grau (Sachsen), Christian Weihrauch (Sachsen-Anhalt) **2005** Göran Gnaudschun (Brandenburg), Julia Körner (Mecklenburg-Vorpommern), Stefan Schröder (Sachsen), Wieland Krause (Sachsen-Anhalt) **2006** Sophie Natuschke (Brandenburg), Tanja Zimmermann (Mecklenburg-Vorpommern), Famed (Sachsen), Stefanie Oeft-Geffarth (Sachsen-Anhalt) **2007** Marcus Golter (Brandenburg), Hilke Dettmers (Mecklenburg-Vorpommern), Henriette Grahner (Sachsen), Franca Bartholomäi (Sachsen-Anhalt) **2008** Erika Stürmer-Alex (Brandenburg), Sven Ochsenreither (Mecklenburg-Vorpommern), Stefanie Busch (Sachsen), Klaus Völker (Sachsen-Anhalt) **2009** Kathrin Harder (Brandenburg), Klaus Walter (Mecklenburg-Vorpommern), Jan Brokof (Sachsen), Johannes Nagel (Sachsen-Anhalt) **2010** Ina Abuschenco-Matwejew (Brandenburg), Stefanie Alraune Siebert (Mecklenburg-Vorpommern), Albrecht Tübke (Sachsen), Marc Fromm (Sachsen-Anhalt) **2011** Jonas Ludwig Walter (Brandenburg), Christin Wilken (Mecklenburg-Vorpommern), Tobias Hild (Sachsen), Sebastian Gerstengarbe (Sachsen-Anhalt)

© 2011 Sandstein Verlag, Dresden · Herausgeber *Editor:* Ostdeutsche Sparkassenstiftung · Text *Text:* Michael Freitag · Übersetzung *Translation:* Geraldine Schuckelt · Redaktion *Editing:* Dagmar Löttgen, Ostdeutsche Sparkassenstiftung · Gestaltung *Layout:* Simone Antonia Deutsch, Sandstein Verlag · Scans *Scans:* Scancolor Leipzig (46 × 54 cm), Sebastian Gerstengarbe (13 × 21 cm bzw. 21 × 13 cm), Sven Märkisch, Halle (S. 23) · Fotos *Photos:* Michael Henschel, Halle (Umschlag, S. 20, 47) · Herstellung *Production:* Sandstein Verlag · Druck *Printing:* Stoba-Druck, Lampertswalde

www.sandstein-verlag.de

ISBN 978-3-942422-84-0

