

Sabina Baumann : dicke Hände

Autor(en): **Baumann, Sabina / Kunz, Stephan / Kuoni, Carin**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Collection cahiers d'artistes**

Band (Jahr): **- (1998)**

Heft -: **Sabina Baumann : dicke Hände**

PDF erstellt am: **19.04.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-976153>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

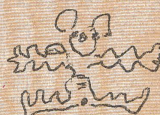
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

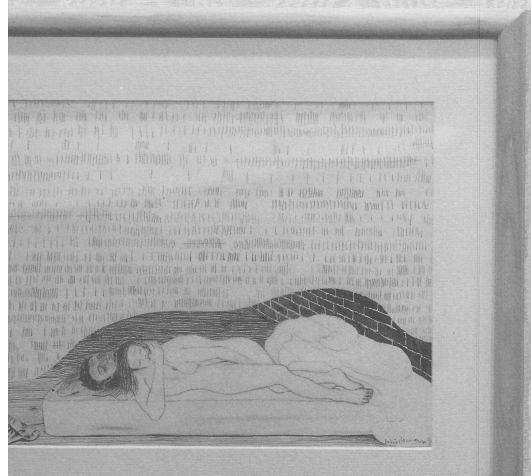
Haftungsausschluss

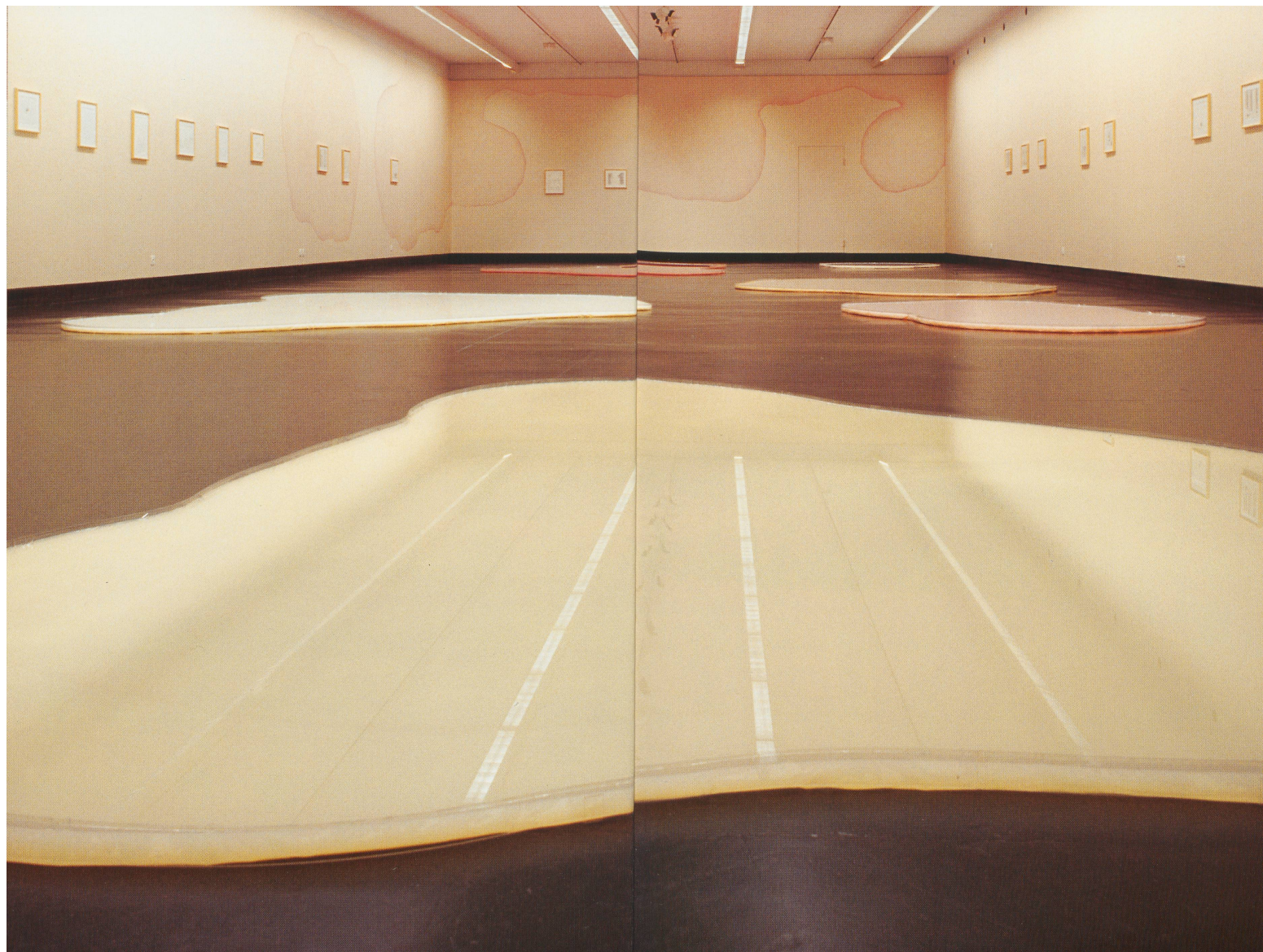
Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Sabina Baumann
Dicke Hände

für 

Pro Helvetia
Fondation suisse pour la culture
Cahiers d'artistes 1998











try to say it

Dreh- und Angelpunkt dieser Publikation ist eine spezifische Situation, die Sabina Baumann in einem Ausstellungsraum des Aargauer Kunsthauses Aarau geschaffen hat. Der Künstlerin stand dafür ein grosser, weitgehend neutraler Raum zur Verfügung: 43 Meter lang, 10 Meter breit, 3,5 Meter hoch, weisse Wände, ein dunkler, teerfarbener Boden, keine Fenster, kein Tageslicht. Immer wieder wird dieser Raum im Untergeschoss mit seinen Dimensionen – man ist versucht zu sagen: mit seiner Tiefe – verschiedenen Künstlerinnen und Künstlern zur besonderen Herausforderung. Sabina Baumann hat diesen Raum verändert, sie hat ihm seine auratische Reinheit genommen und ihn zu einem fließenden Kontinuum gemacht, in das man eintaucht wie in eine Landschaft.

Es versteht sich von selbst, dass jede künstlerische Intervention den Raum verändert und neue Erfahrungen ermöglicht. Bei Sabina Baumann hat dies Methode, und die Umwertung des neutralen weissen Kunstraumes schafft nicht nur die besondere Voraussetzung für die Begegnung mit ihrem Werk, sondern ist wesentlicher Teil davon. Deutlichstes Zeichen dafür ist die Tapete, mit der sie die weissen Wände beklebt und damit den Raum mit Alltagswelt identifiziert. Doch statt das Museum, wie andere, mit privaten Relikten zu füllen, verzichtet Sabina Baumann auf diese scheinbar letzten Zeugen individueller Eigenheit und schafft einen atmosphärischen Innenraum, wo Privatheit und Intimität, Regungen und Gefühle, Träume und Begehren Einzug halten und sich in unterschiedlichsten Formen artikulieren können – sich wohl auch artikulieren *müssen*, um sich existentieller Lebensenergie zu vergewissern.

Dominantes Element in diesem Raum sind acht teichähnliche Gebilde, die sich, regelmässig verteilt, über den ganzen Boden erstrecken. Sie wirken wie Krater einer leicht surrealen Mondlandschaft und entziehen sich all unseren Erfahrungen. Sie sind weit ausladend und in ihrer Grösse kaum richtig einzuschätzen, sie sind organisch gerundet und unbändig in der Form, sie sind sehr flach und haben eine glatte, weitgehend opake Oberfläche. Ihre Farbigkeit ist sehr zurückhaltend und lässt die Gebilde in einem Zwischenbereich zwischen Natur und Kunst orten. Insgesamt wecken sie wohl verschiedene Assoziationen, lassen sich aber mit nichts richtig identifizieren und finden in dieser Unbestimmtheit ihre Bestimmung – eine Mischung aus Hans Arp, Nierentisch und Bazooka.

Von nahe betrachtet verlieren sie ihre hermetische Geschlossenheit und treten in ihrer Materialität in Erscheinung: als offene Becken, gefüllt mit Flüssigkeit, in die man greifen kann, die sich bewegen, anrühren und aufmischen lässt, deren Farbigkeit sich verändert, die flüchtig ist: eine spielerisch vorgetragene Elementarlehre, die aber nichts Didaktisches hat, sondern als vitales Ereignis erlebbar ist. Sie findet ihre Entsprechung in den Video-Arbeiten, welche die Künstlerin ganz lapidar «Farb-Filme» nennt und in denen sie Farbe ins Wasser tropfen lässt, um den sich ständig wiederholenden wenn auch nie gleichen

Prozess der Auflösung der Flecken auf der Oberfläche zu beobachten. In den Becken also, innen, die Flüssigkeit, die ungestalte Materie, Lebensenergie pur, die Becken selbst aber als eine von Menschenhand gefertigte Form, die nur noch als abstraktes Zeichen auf Ursprüngliches verweist. Dass die Flüssigkeiten (gefärbtes Wasser) an organische Substanzen erinnern mögen (Eigelb, Milch), unterstreicht lediglich die metaphorische Qualität dieser Keimzellen.

Mit diesen Gebilden am Boden korrespondieren an der Wand grosse rosa Flecken, die dem Raum eine «zarte Verkommenheit» verleihen. Sie erwecken den Eindruck, als ob hier starke Feuchtigkeit ins Innere gedrungen wäre und sich unkontrollierbar breit machen würde, und sie sind doch von unverhohlener Künstlichkeit: Das Ungestalte wird hier zum gestalterischen Element, das wie ein Bildzeichen funktioniert und bewusst eingesetzt wird, um eine besondere, individuelle Raumatmosphäre zu vermitteln. Scheinbar schmutzig und verkommen sind dem Kunstraum die letzten Reste seiner hehren Reinheit genommen. Unwiederbringlich ist die Unschuld. – Was sich hier abspielt, hat mit Leben zu tun, mit Existenz an und für sich, aber auch mit den Höhen und Tiefen des menschlichen Daseins.

Über diese grossen Flecken hinweg hängen rings um den Raum an allen Wänden kleine Zeichnungen. In scheinbar willkürlich wechselnden Abständen sind sie aufgereiht, mal etwas grösser, mal etwas kleiner im Format. Die Poesie der Flecken fliesst hier ins Anekdotisch-Narrative ein. Die Zeichnungen erzählen kleine alltägliche Geschichten. Sie sind voller Erinnerung, voller Sehnsucht, voller Träume. Sie zeigen individuelle Innenräume, einen Tisch, ein Bett und immer wieder Figuren, meist in zärtlich-liebevoller Berührung. Szenen der Empfindsamkeit, anrührend wie Mädchenträume. Alles ist aufgeladen mit tiefen Gefühlen und steckt voller Erotik. Diese Vibration ist nicht nur im Zueinander und Miteinander der einzelnen Personen und ihrer individuellen Utensilien (ein Bett, ein Tisch, Schuhe, Besteck) spürbar, sondern findet in diesen Zeichnungen auch mannigfache formale Umsetzungen: in den überdeutlichen Maserierungen des Fussbodens, in den Falten des Vorhangs, in den Tapetenmustern oder in den ornamentalen Strukturen der Kleider, und sie erfasst jeden Gegenstand. Sabina Baumann zieht dabei alle Register und greift auch auf die bildhafte Erzählkunst der Cartoons zurück, um etwa das «Knistern», die emotionale Nähe zwischen zwei Personen wortlos als Schwingung im Raum darzustellen. Der Rückgriff auf diese Bildform dient ihr nicht nur dazu, den erzählerischen Gehalt in solchen Abkürzungen zu verdichten, sondern lässt sie die so persönlichen und intimen Gefühle auch in tradierten Ausdrucksweisen formulieren – sei es, um sie zu schützen, sei es, um ihre Entäusserung an sich als eine von gesellschaftlichen Konventionen bestimmte zu kennzeichnen.

So gesehen spielen die Zeichnungen vielleicht nur den Gegenpart zu den Becken, indem sie die ursprüngliche, universelle Lebensenergie hier ganz und gar als eine auf den Men-

schen bezogene offenbaren. In den Zeichnungen wird die Lebensenergie in alltäglichen Situationen manifest, wird Lebensform. Das ursprüngliche Potential, die reine Energie bindet sich, das Unsagbare wird sagbar. Doch alle Versuche, es auszudrücken, bleiben unbeholfen, engen ein, sind durch gesellschaftliche Konventionen gebunden und verkommen zuweilen auch zum Klischee. Jede Kultur scheint dieser Energie bestimmte Vektoren zu geben. Sie zu polarisieren, ist vielleicht die Aufgabe dessen, was wir gemeinhin Kunst nennen.

Stephan Kunz

try to say it

The body of this publication addresses a specific situation that Sabina Baumann created in one of the exhibition spaces at the Aargauer Kunsthaus. The artist had a large, basically neutral room at her disposal: 43 m/140 ft long, 10 m/33 ft wide, and 3.5 m/11 ft high, the walls white, a dark, tea-colored floor, no windows, no daylight. Time and again artists have risen to the exceptional challenge of dealing with the dimensions, or rather the depth of this below-ground space. Sabina Baumann changed the room by divesting it of its auratic purity and converting it into a flowing continuum that envelops us like a landscape.

Obviously, every artistic act changes the room and offers viewers new experiences. In Sabina Baumann's case, however, there is method to her conversion of the neutral, white exhibition space. She does not merely use it as the precondition of encountering her work but essentially incorporates it into the art itself, as conspicuously manifested in the wall-papering that covers the white walls and thus identifies the room with everyday life. Then, instead of filling the museum with personal "art-e-facts," as others have done, Sabina Baumann abandons this last bastion of individuality and creates an atmospheric interior that makes it possible for privacy and intimacy, sensations and feelings, dreams and desires to be articulated in the most varied forms. In fact, they *have* to be articulated in order to confirm the existential energy of life.

The room is dominated by eight, pond-like elements, evenly laid out on the floor. They look like craters in a slightly surreal moonscape and beg all we have ever experienced. They cover considerable territory and it is difficult to estimate their size; they are organically rounded and untamed in shape, very flat, and have a smooth, basically opaque surface. Extremely understated in coloring, they inhabit a realm somewhere between nature and art. As a whole they evoke myriad associations, though they cannot really be identified with anything specific. This indeterminacy is in fact their destiny – a mixture of Hans Arp, kidney-shaped coffee table, and Bazooka.

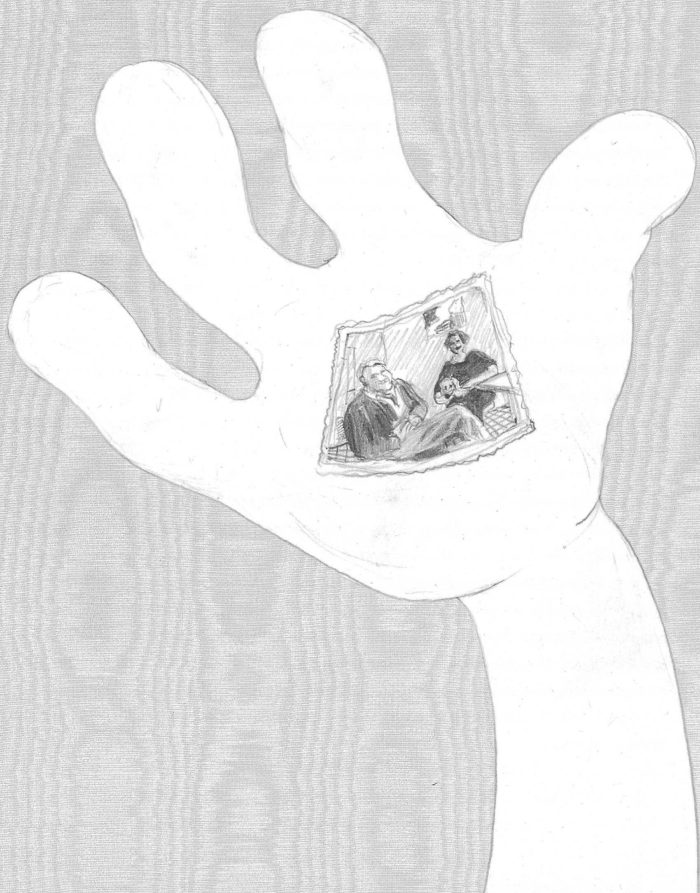
On closer inspection their hermetic remove disintegrates and we notice their materiality: open basins filled with a liquid that can be touched, moved, stirred and mixed, whose coloring changes and passes: elementary teachings whose playful presentation is not the least "educational" but rather a vital and profound event. It is elaborated in the video works, simply called "Color Films" by the artist, in which she drips paint onto water in order to observe the constantly repeated and never identical process of dissolution on the water's surface. Thus, inside, in the basins, there is the liquid, raw matter, pure life energy, while the basin itself is a product of human manufacture that refers to origins only as an abstract sign. The possible resemblance of the liquid (colored water) to organic substances (egg yolk, milk) merely underscores the metaphorical quality of these elementary units.

Large patches of pink on the walls, corresponding to the basins on the floor, lend the room a feeling of “gentle neglect.” Despite their undisguised artificiality, they give the impression of stains caused by excessive, uncontrolled humidity. Unformed, undesigned elements become elements of design, functioning as pictorial signs, intentionally deployed to impart a specific, individual atmosphere. Slightly dowdy and unkempt, the art space is deprived of the last vestiges of its sublime purity. Its innocence is irrevocable. – What is happening here is related to life, to the very essence of being, but also to the heights and depths of human existence.

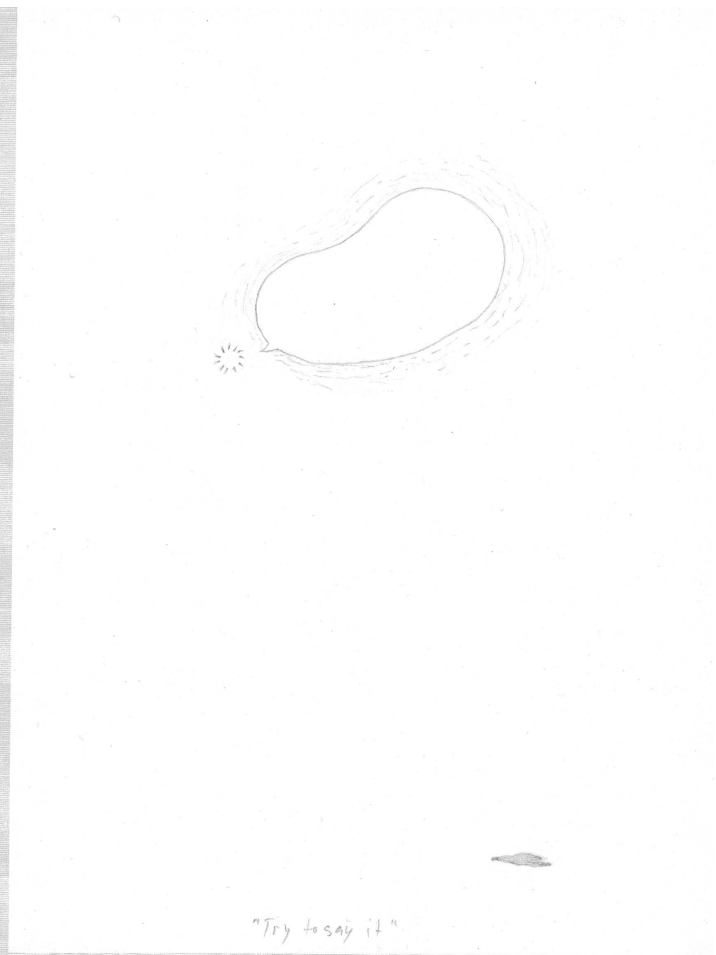
Small drawings are hung all around the room above the patches, at seemingly random intervals, some a bit larger, others a bit smaller in size. The poetry of the patches laps over into anecdote and narrative. The drawings tell little everyday stories. They are full of memories, longings, dreams. They show individual interiors, a table, a bed and, repeatedly, figures, usually in lovingly tender mutual contact. Scenes of sentiment, as touching as the dreams of an adolescent girl. Everything is charged with profound emotions and eroticism. These feelings not only reverberate in overtures and contact between the figures and their utensils (bed, table, shoes, knives and forks) but are further underscored through a variety of formal means, applied to every object: the exaggerated grain of the wood flooring, the folds of the drapes, the pattern on the wallpaper or the ornamental structure of the clothes. Sabina Baumann pulls all the stops. She even makes use of the narrative pictorial art of the cartoon, as in her representation of the “electricity,” the wordless vibrations in space, generated by the emotional proximity between two people. This pictorial device not only allows the artist to compress her narrative content into the abbreviated rhetoric of comics but also to put personal and intimate feelings in traditional forms of expression – be it in order to protect them or in order to mark their articulation as being defined by social conventions.

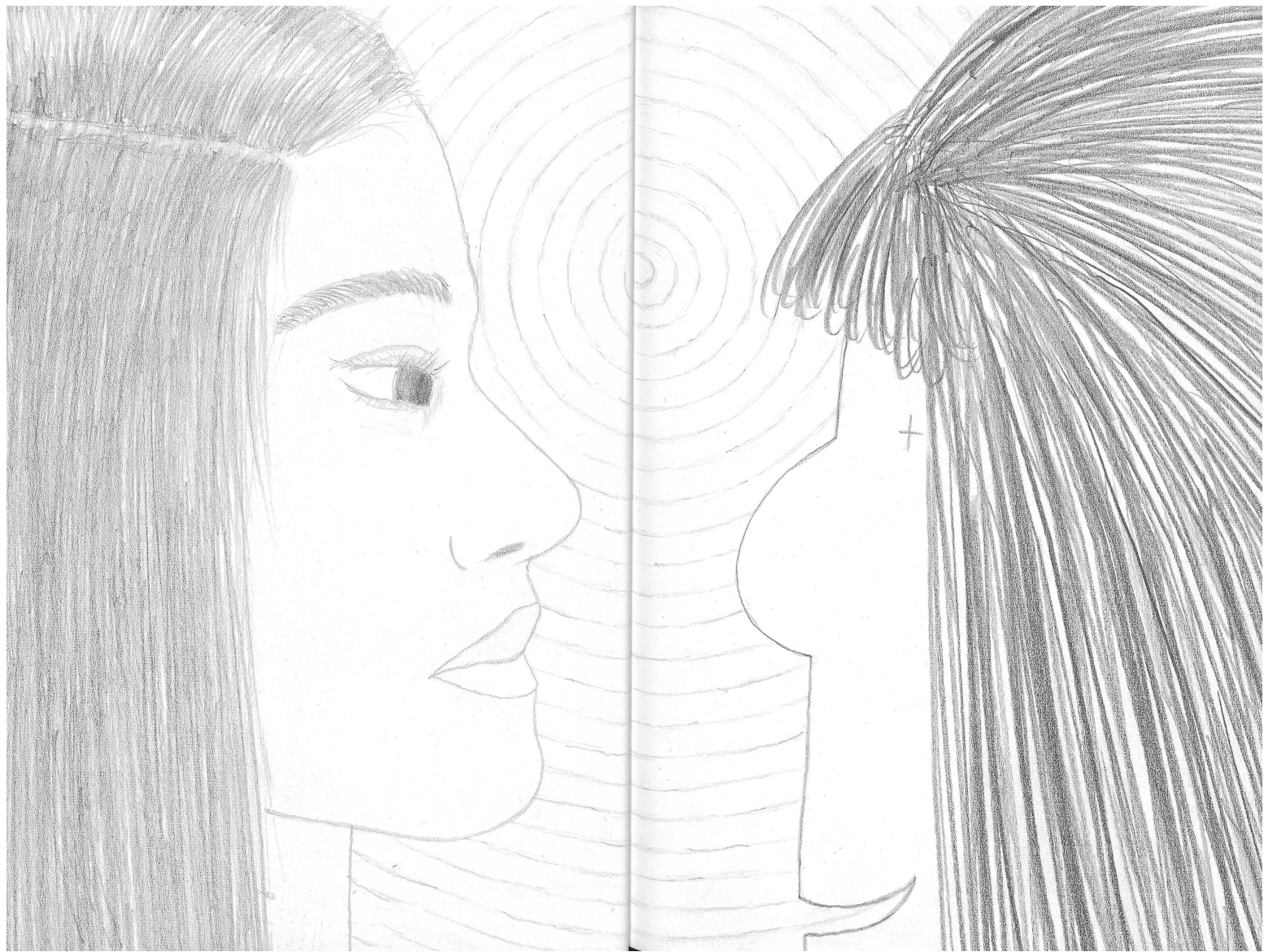
Seen in this light, the drawings possibly act only as a foil for the basins by demonstrating that the original universal energy of life is here related entirely to human beings. In the drawings this life energy is manifested in the situations of daily life and is, in fact, a way of life. The original potential, pure energy, has been absorbed; it has become possible to say the ineffable. However, all attempts to express it are inevitably awkward, constrictive, inhibited by social conventions and in danger of spiraling downward into cliché. Every civilization seems to give this energy certain vectors. The polarization of these vectors is perhaps the task of what we commonly call art.

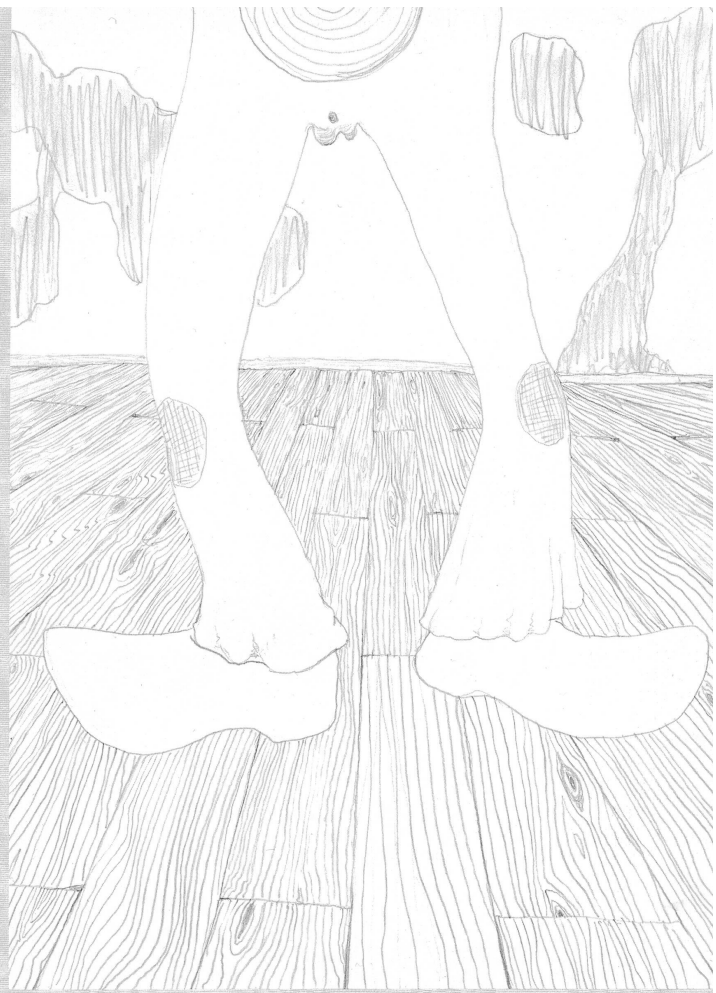
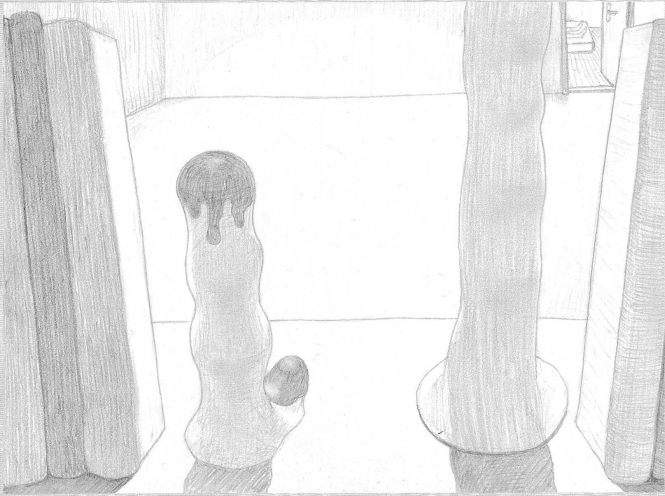
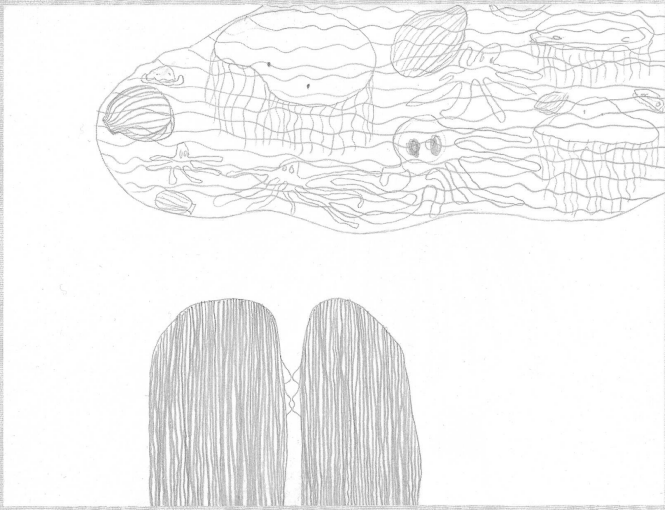
Stephan Kunz

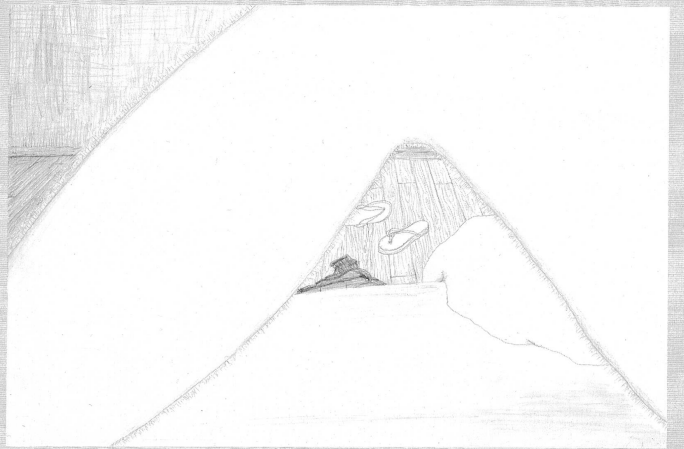
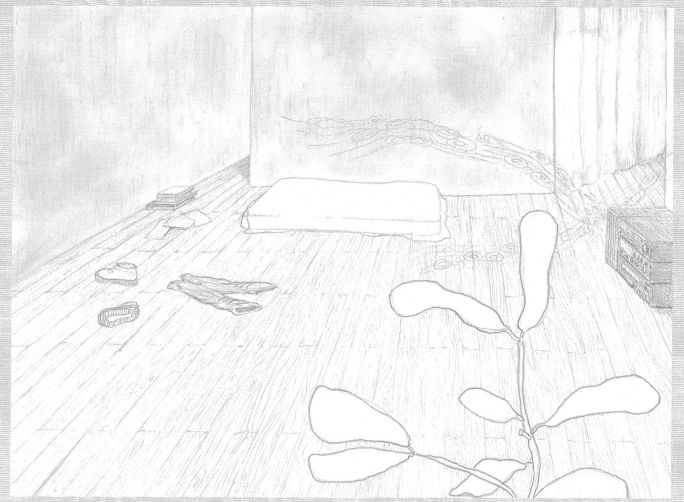
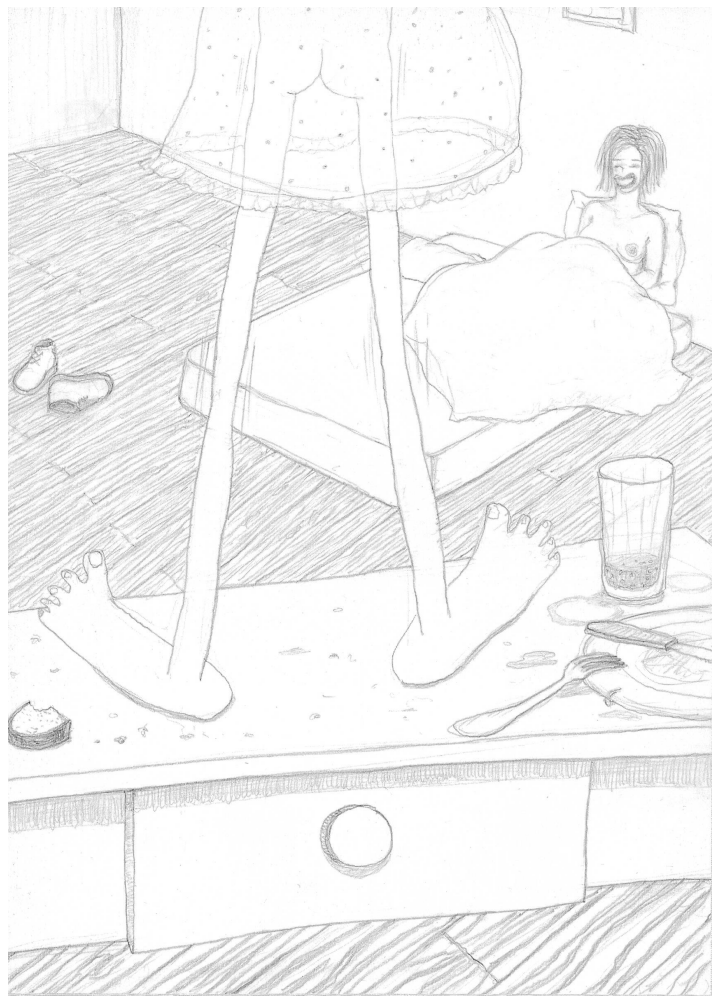


My Background

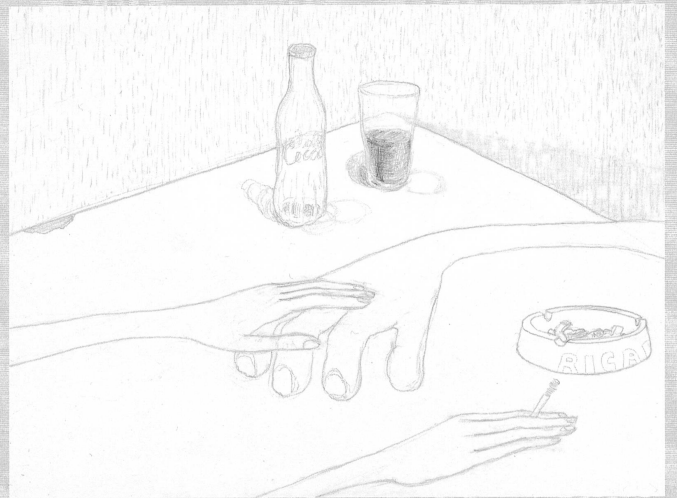
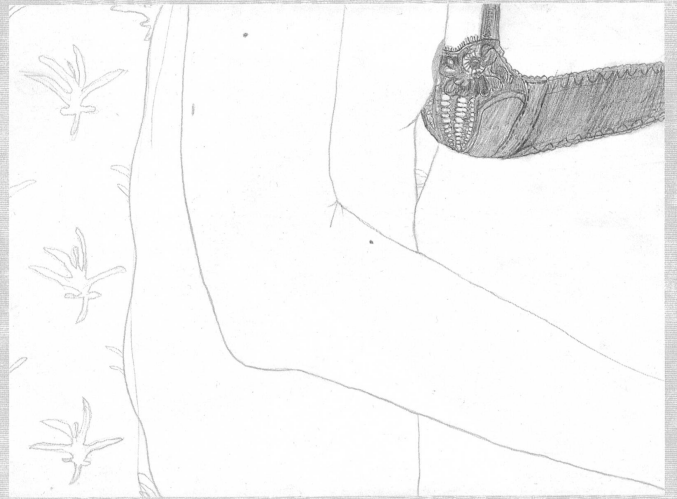














Gleich in doppelter Hinsicht spricht Sabina Baumann dem Ausstellungsraum seine traditionelle Bedeutung als neutrale Sphäre, oder sogenannter «white cube», ab. Die Künstlerin hat den ganzen Saal mit hautfarbener Moiré-Tapete ausgekleidet und damit eine häusliche Note eingeführt. Mit ihren konventionell weiblichen Konnotationen unterminieren die Tapeten den inzwischen als männliche Domäne identifizierten Museumsraum, eine subversive Neuorientierung, die zu aktuellen Diskussionen zur Geschlechtlichkeit architektonischer und institutioneller Räume beiträgt. Herkömmliche Hierarchien sind aber auch durch die Gegenüberstellung von Zeichnungen, Rauminstallation, Relikten und Videos in Frage gestellt, die alle Erwartungen zur Einheit von Ort und Zeit im White Cube enttäuscht. Dabei handelt es sich hier nicht um architektonisch orientierte, ortsspezifische Interventionen, sondern um eine zeitlich andere Ordnung, die der Vorstellung des Abgeschlossenenseins oder Endgültigen entbehrt. Diese Offenheit gegenüber Stil, Ort, Konzept und Medium charakterisiert das ganze Werk der Künstlerin.

So lassen sich die einzelnen Elemente der Ausstellung weder einer ästhetischen noch einer gattungsmässigen oder entstehungsgeschichtlichen Hierarchie zuordnen. Die Moiré-Tapeten dienen als Bildträger für die Zeichnungen und sind gleichzeitig raumumfassende Installation. Die bräunlich-rosafarbenen Flecken an den Wänden sind abstrakt, im spezifischen Kontext aber anekdotisch: zusammen mit der Plastik-Tapete evozieren sie zarte Verkommenheit, Sozialwohnung eher als Bürgerhaus. Die Zeichnungen hingegen liefern konkrete Narrative: In der Banalität von Alltagssituationen kreist die Künstlerin existentielle Fragen ein, die trivialen Umstände entblößen Verletzlichkeiten und Sehnsüchte. Das Video dokumentiert ein Ereignis, wird aber als Grosswandprojektion selbst wieder eines. Die Wasserbecken mit ihren wechselnden Farben sind fast schon halluzinatorische Happenings mit psychedelischen Effekten. Dieses Gesamte ist widersprüchlich; die Simultaneität verschiedener Wirklichkeitsebenen entspricht bekanntlich dem mediatisierten Alltag, in dem Erfahrung auf vermittelten Erlebnissen beruht. Die Begriffe von Fiktion und Wirklichkeit, Simuliertem und Echtem bezeichnen fließende Zonen des Übergangs von einer Kategorie zur andern. In der Fülle dieser Baumannschen Cohabitation löst das grotesk Überhöhte – wie die Zone der geschmacklosen Tapete oder der direkte, fast lapidare Zeichnungsstil – eine gewisse Unruhe aus.

Zur Unruhe tragen die flachen Becken in ihrer Formlosigkeit bei. Ihre Konturen scheinen auf die Dichte und Masse des Umfelds zu reagieren: Der transparente, gebogene Plexiglasrand markiert die Grenze der Ausdehnung, mit Dellen und Ausbuchtungen umschliesst er scharf linig die Flüssigkeiten. Diese sind verschiedener Farb- und Transparenzgrade, teils wirken sie wie Lichtwolken, teils wie träge, trübe Suppen, manche erinnern an Milch oder Eigelb. Wenn sie auch deutlich auf die körperlichen oder trinkbaren Flüssigkeiten von Daniel Spoerri, Vito Acconci oder Lauren Szold anzudeuten scheinen, so sind sie doch

bloss Wasser und Acryl, ihre Bedeutung dadurch viel offener. Während sie die pseudo-wissenschaftlichen Experimente und gewisse formale Elemente der Postminimalen Kunst evozieren – zum Beispiel William Anastasis Wasserflecken auf Beton oder Linda Benglis' getrocknete Ölfarben-Pfützen –, ist die Situation hier durch den Plexiglasrand künstlich begrenzt und vom Umfeld isoliert. Baumanns Projekt ist dadurch auch metaphysischer als jene, denn mit dem konkreten Raum, der sie umgibt, haben die Flecken nichts zu tun. Der Abstraktionsgrad der Becken wird durch ihre Unnahbarkeit noch erhöht; der Betrachter kann sie bloss umwandern. Als ausgesparte Zonen stehen sie, wie das Bett im zeichnerischen Werk der Künstlerin, für Austausch schlechthin.

Die Formlosigkeit der Flecken und Becken kann aber auch als Energie ungeformter Masse gelesen werden. Die Flüssigkeit wird dann zur Metapher für einen «Moment des Ganzseins», wie ihn die Künstlerin genannt hat. Diese gesamtheitliche Erfahrung erfährt in jeder kulturellen Formulierung (ob bildlich oder schriftlich) eine Verfestigung oder gar Verkrustung. Das Gesamtheitliche wird dann zum Fragment, das in seiner Spezifität alle anderen Wirklichkeiten ausschliesst. So birgt der Fleck bei Sabina Baumann gleichzeitig das Potential zur Form wie die Sehnsucht nach Auflösung.

Der Ambiguität der Örtlichkeit, die die Werke hier kennzeichnet, entspricht der ebenso vieldeutige Zeitbegriff. Die Flüssigkeiten in den Becken registrieren Luftbewegung, Licht und Temperatur (Verdunstung). Diese ereignen sich in Realzeit und sind so veränderlich wie ein Zustand, eine Atmosphäre oder Emotion. In diesem Sinne funktionieren die Becken wie die Trockeneismaschinen oder Lichtenanlagen in Nachtlokalen. Die Zeichnungen beziehen sich mit ihren Verweisen auf andere Orte auch auf andere Zeitgefüge. Die Flecken an den Wänden verweigern sich den üblichen Anforderungen an den Museumsraum; die überraschende Gleichzeitigkeit von eigentlich nicht zu vereinbarenden Assoziationen, hier etwa von Schmutz und Reinheit, führt ein komisches Moment ein. Diese unerwarteten, irritierenden Gegenüberstellungen schärfen die Präsenz jeder Komponente und tragen zu einem Ausstellungserlebnis bei, das gleichzeitig von Vergangenen, Gegenwärtigem, Erinnertem und Übertragenem geprägt wird.

Ein komplexes Verständnis von Zeitabläufen offenbaren auch die Videos. Diesen «Farbfilmern», wie sie heissen, liegt die Idee eines Schöpfungsmythos zugrunde, der galaktische Eruptionen ebenso wie mikroskopische Zellteilung umfasst. Technisch betrachtet sind es kaum manipulierte, einfache, dokumentarische Aufnahmen: Von unten registrieren sie, wie die Künstlerin mit einer Pipette einen Tropfen Acrylfarbe auf die Wasseroberfläche eines unsichtbaren Behälters setzt. Jedes Mal geht der schlagartigen, zentrifugalen Ausweitung der Farbe im Wasser ein Moment der vollkommenen Stille und Konzentration voraus. In diesen Moment fällt die bewusste Handlung der Künstlerin; danach nehmen die Dinge ihren ungesteuerten Lauf. In der Ausweitung verliert die Kraft schnell an Masse, sie wird schwächer und löst sich auf, ein scheinbar sinn- und spurenloses Verbrennen und sich

Verausgaben. Dieses Ritual wird viele Male wiederholt, am Schluss aber durch ein Standbild als Videoaufnahme identifiziert. Der im Tropfen markierte Ursprung dieses chemischen Vorgangs und die resultierende Wirkung stehen stellvertretend für andere Phänomene von Quell- und Wirkungskräften. In ihrer betörend rhythmischen Regelmässigkeit sind die Eingriffe zugleich unerheblich und eindeutig.

So deutlich die Affinitäten zur feministisch orientierten amerikanischen Kunst der siebziger Jahre auch mitschwingen, so löst Sabina Baumann deren Begriffe doch von einer konkreten politischen Ausrichtung. Mit Eva Hesse verbindet sie der Hang zu grotesken und skurrilen, ästhetischen und materiellen Auswüchsen, die sich bei Baumann aber weniger eindeutig an biologische Formen anlehnen. Judy Chicago, Suzanne Lacy und andere Frauen badeten 1972 zum Beispiel noch in Eiern und Blut («Ablutions») – in gewissem Sinne Vorläufer von Baumanns Becken. Die aus Kuba stammende Amerikanerin Ana Mendieta (1948-1985) zog wie die vorwiegend männlichen «Earth Artists» ins Land. Statt dort aber permanente Figuren zu hinterlassen, schrieb sie der Erde ihre Körpersilhouetten ein, die so lange existierten, bis das Meer sie wegschwemmte, Gras sie überwucherte, Feuer sie verbrannte. Sabina Baumann untersucht auch Einflussbereiche, Orte der Wirkung und der Überschneidung, Anfang oder ursprüngliche Erfahrung. Ihr Investigationsfeld aber beschränkt sich nicht auf den eigenen Körper, vielmehr lässt sie sich von chemischen, physikalischen und emotionalen Phänomenen lenken. In der visuellen Kongruenz wittert sie Übereinstimmung inhaltlicher Konzepte und assoziiert so Menschen mit Planeten, geflammte Tapeten-Muster mit Klangwellen, flüssige mit seelischen Austauschprozessen.

Diese Prozesse werden in den Zeichnungen an prosaischen Objekten festgemacht. Als Urheber und Erzeuger treten Musik- oder Klimaanlage auf; Holzmaserung und Haarwellen verweisen auf verwandte Themen wie Reihenfolge und Sequenz; Pflanzen sprechen von Wachstum und Entwicklung; Paare von emotionalen Verstrickungen. Ähnlich sind bei «Farbfilm 8» Ursache und Wirkung immer klar umrissen – und damit doch nicht geklärt. Es bleibt der ausgesparte Ort des Austauschs. Wenn der Amerikaner Charles Ray zu Nadel, Faden, Schleifmaschinen und mehr greift, um in mühsamster Kleinarbeit alles – inklusive seiner Uhr – selbst zu fabrizieren («Self-Portrait with Homemade Clothes», 1997), dann propagiert Sabina Baumann eine abstrakter formulierte Suche nach dem Realen und nach seinem Ort. Zeit ist dabei natürlich kein linearer Ablauf mehr.

Carin Kuoni

Locus of Reality?

In two respects at once, Sabina Baumann denies the exhibition space its traditional function as a neutral sphere or so-called "white cube." The artist has papered the entire room with flesh-colored moiré wallpaper, thus introducing a domestic touch. With its connotation of stereotypical female obsessions, the wallpaper undermines the museum space, which has been identified as a male domain in contemporary criticism – a subversive re-orientation that contributes to the current debate on the gender of architectural and institutional spaces. Traditional hierarchies are subjected to further interrogation through the juxtaposition of drawings, installation, objects and videos, which thoroughly subvert expectations of the unity of place and time in the white cube. Instead of architecturally oriented, site-specific intervention, we are here confronted with a different order in time, devoid of the idea of closure or finality. This open treatment of style, place, concept, and medium characterizes the artist's entire oeuvre.

The elements of the exhibition elude assignment to an aesthetic, a genre, or an historically evolved hierarchy. The moiré wallpaper serves as a support for the drawings but is also an all-embracing installation. The brownish pink spots on the walls are abstract but become anecdotal in the specific context: combined with the plastic wallpaper they subtly evoke delicate decay, city housing projects as opposed to bourgeois residence. The drawings, on the other hand, deliver a concrete narrative. In the banality of everyday situations, the artist zeroes in on existential issues; the trivial circumstances expose vulnerability and longings. The video records an event but the large-format wall projection itself also becomes an event. The water-filled basins with their changing colors could almost be said to be hallucinatory, psychedelic happenings. The whole is contradictory; the simultaneity of divergent levels of reality is, as we know, a reflection of our mediatized lives in which experience rests on secondhand interpreted events. The concepts of fiction and reality, simulation and authenticity designate zones of transition that flow from one category to the other. In the profusion of this Baumannesque cohabitation, grotesque exaggeration – such as the zone of tasteless wallpaper or the direct, almost terse drawing style – has a discomfiting effect.

The effect is heightened by the formlessness of the flat basins. Their contours seem to react to the density and mass of the host organism. Transparent, curved Plexiglas marks the edges of the extension, its dents and bulges sharply outlining the liquids. The latter vary in color and degree of opacity; some are like clouds of light, others viscous and murky, still others like milk or egg yolk. Though they would seem to allude to the body fluids or potable liquids of Daniel Spoerri, Vito Acconci or Lauren Szold, they are in fact only water and acrylic and thus leave meaning entirely open to conjecture. While evoking pseudo-scientific experimentation and certain formal elements of post-minimal art – for example, William Anastasi's water stains on concrete or Linda Benglis's dried puddles of

oil paint – the situation in Baumann's case is artificially delimited and cordoned off, as it were, by the Plexiglas edge. This artist's agenda thereby proves to be more metaphysical in nature since the spots have nothing to do with the concrete space that surrounds them. The abstraction of the basins is magnified by their detachment and inaccessibility; the viewer can only wander around them. Like the bed in the artist's drawings, these off-limit zones are the very embodiment of exchange.

The formlessness of the spots and basins can also be read as the energy of an unformed mass. The liquid then becomes a metaphor for a "moment of wholeness," as the artist calls it; and the consolidation of this holistic experience are the cultural products (whether visual or written). Totality becomes a fragment whose specificity excludes all other realities. Thus Sabina Baumann's spots contain both the potential of form as well as the yearning for dissolution.

The ambiguity of place, which informs these works, is juxtaposed with an equally ambiguous concept of time. The liquids in the basins register air currents, light, and temperature (evaporation), which, being functions of real time, are as variable as a condition, an atmosphere or a feeling. In this sense, the basins operate like dry-ice machines or the lighting in nightclubs. By referring to other places, the drawings also refer to other temporal configurations. In addition, their grouped arrangement lends rhythm to the space. The spots on the walls disregard the usual demands made on exhibition spaces. The startling simultaneity of basically incompatible associations, of dirt and cleanliness in this particular case, introduces a comic element. These unexpected, provocative juxtapositions give an edge to the presence of each component and contribute to making the exhibition an experience of things past, present, remembered and projected.

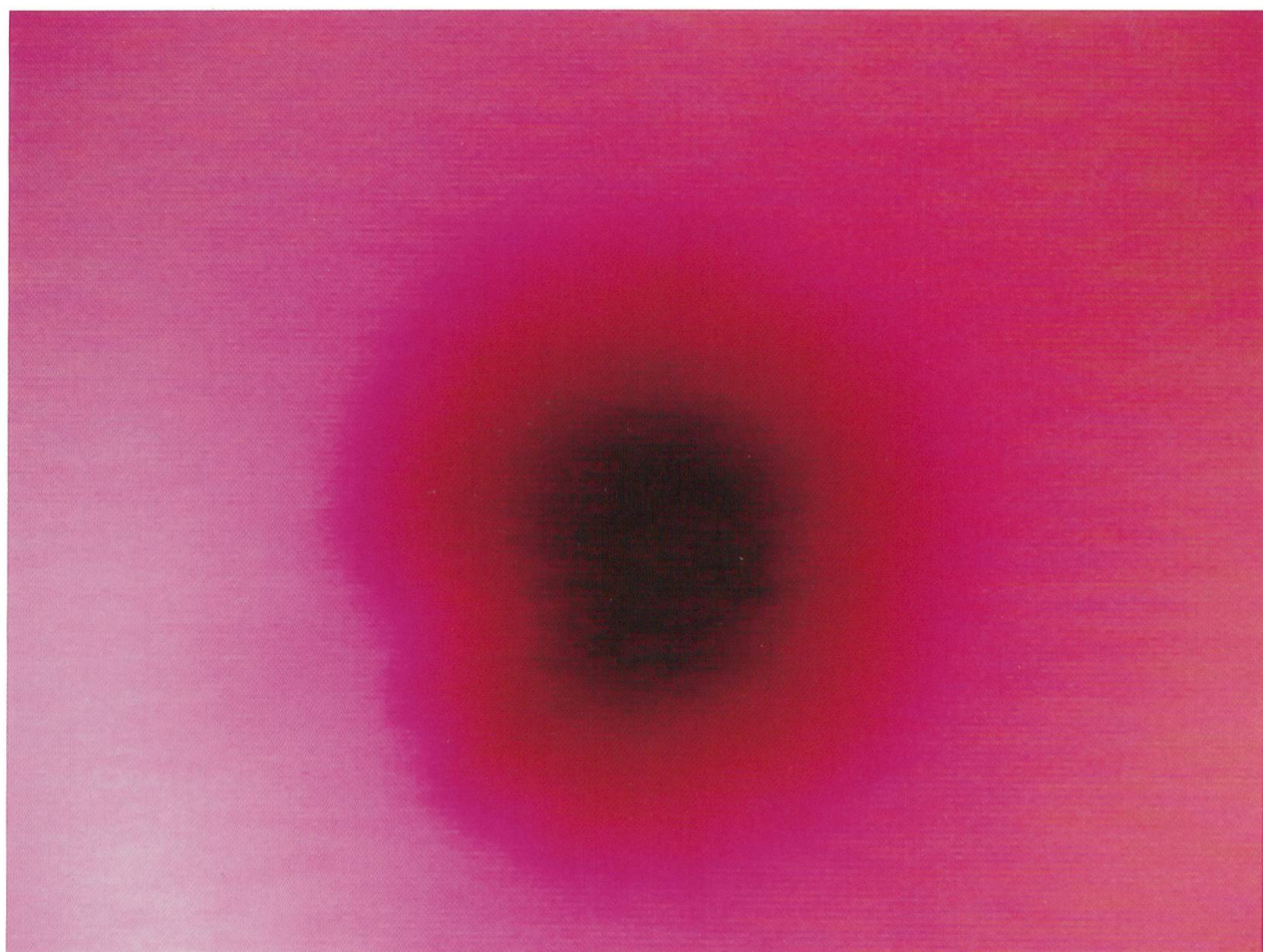
The videos also demonstrate the artist's complex treatment of sequential time. The "Color Films," as they are called, are based on the idea of a creation myth, from galactic eruptions to the microscopic division of cells. Technically, they are minimally manipulated, simple documentary takes. The viewpoint is from the bottom of an invisible container upward, through the water to the surface – an inversion of the usual viewpoint – as the artist lets fall one drop of acrylic at a time. The sudden, centrifugal spread of the pigment on the water is preceded by a moment of complete silence and concentration. The artist's act bursts into this moment, after which things take their uncontrolled course. The spreading mass rapidly loses its thrust; it becomes weaker and dissolves, burned up and exhausted in a seemingly meaningless act that leaves no traces behind. In the end, a still identifies this reiterated ritual as a video recording. The origin of the chemical process, marked by the single drop, and its effect represent other phenomena of expansion by proxy. The interventions, with their mesmerizingly rhythmic regularity, are both understated and clear cut.

The affinity with the concepts of feminist-oriented American art in the seventies is unmistakable, but Sabina Baumann has stripped her actions of a concrete political thrust. With Eva Hesse, she shares a predilection for grotesque aesthetics and materials, though without manifestly referring to biological forms. In 1972 Judy Chicago, Suzanne Lacy and others were bathing in eggs and blood (*Ablutions*) – in a certain sense anticipating Baumann's basins. The Cuban-American Ana Mendieta (1948-1985) went out into the countryside, like her largely male, earth-artist colleagues, but instead of leaving a permanent mark on the landscape, her body silhouettes, inscribed on the earth, lasted only until they were washed away by the tide, overgrown with grass or destroyed by fire. Sabina Baumann also explores spheres of influence, places of effect and overlapping, beginnings or original experience. However, rather than restricting the field of investigation to her own body, she submits to the guidance of chemical, physical and emotional phenomena. In visual congruence, she detects the consonance of subject matters, which leads her to associate people with plants, flamed carpet patterns with sound waves, or liquid processes of exchange with spiritual ones.

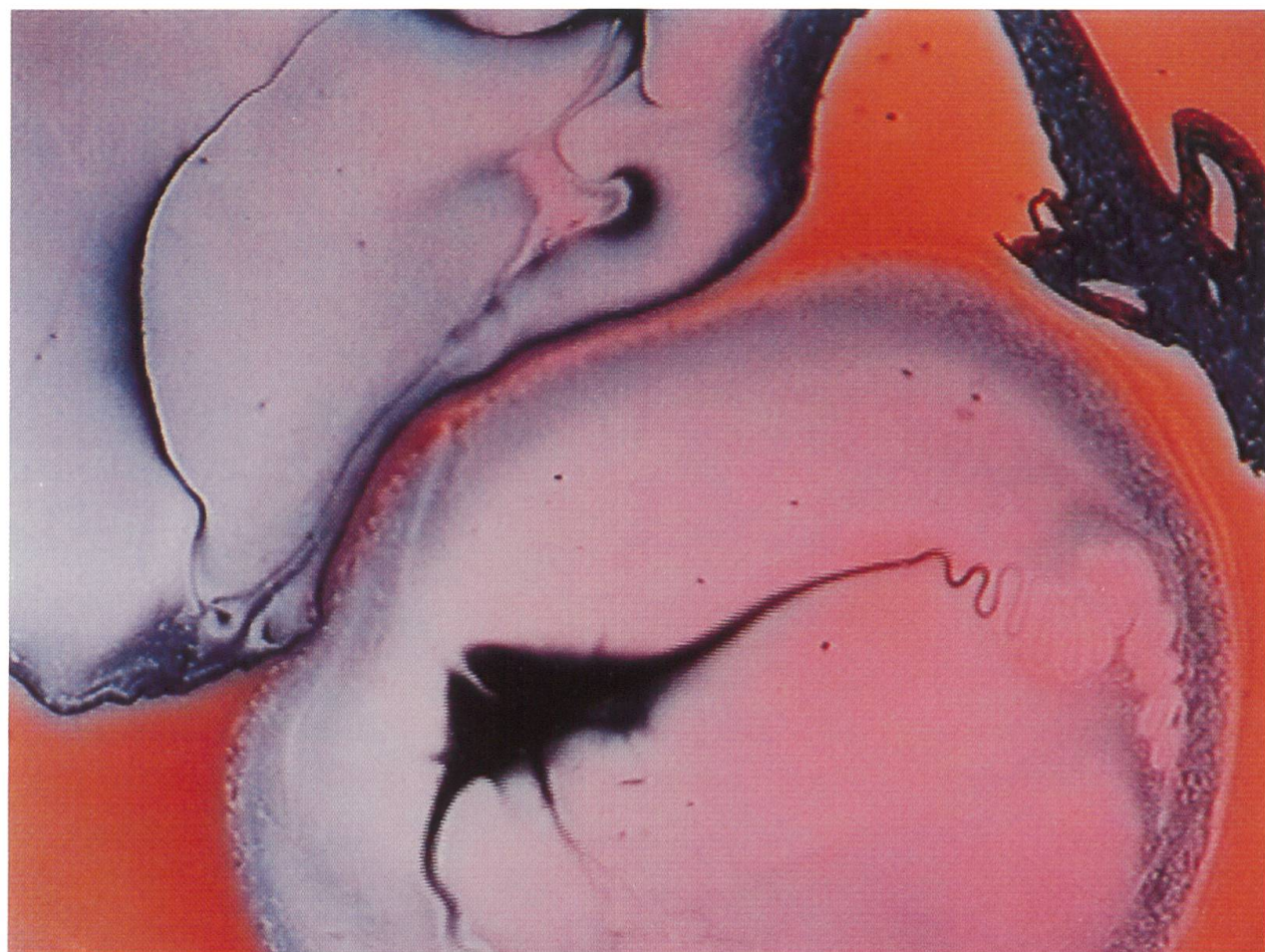
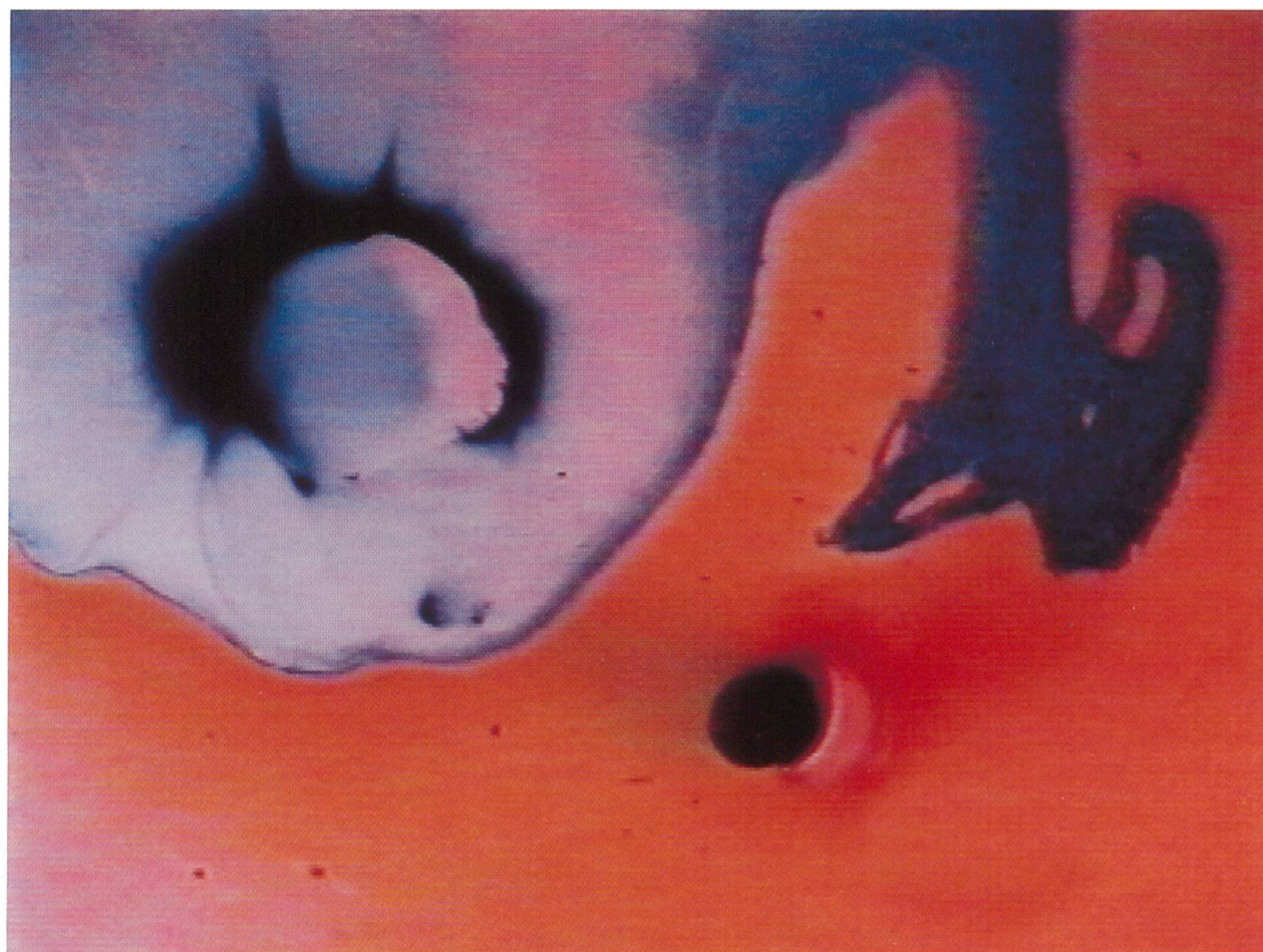
In the drawings these processes are embodied in prosaic objects. The causes or sources are music decks or air conditioning systems; the grain of wood or wavy hair may refer to related themes such as progressions or sequences; plants bespeak growth and development; pairs imply emotional involvement. Similarly, in *Color Film 8*, cause and effect are always clearly delineated – though the implications are not entirely spelled out. The reserved space of exchange endures. While the American Charles Ray resorts to needle, thread, sanding machines and the like in order to fabricate his belongings himself – including his watch – with painstaking care (*Self-Portrait with Homemade Clothes*, 1997), Sabina Baumann propagates an abstractly formulated search for the real and its locus. It naturally follows that time is no longer a linear process.

Carin Kuoni

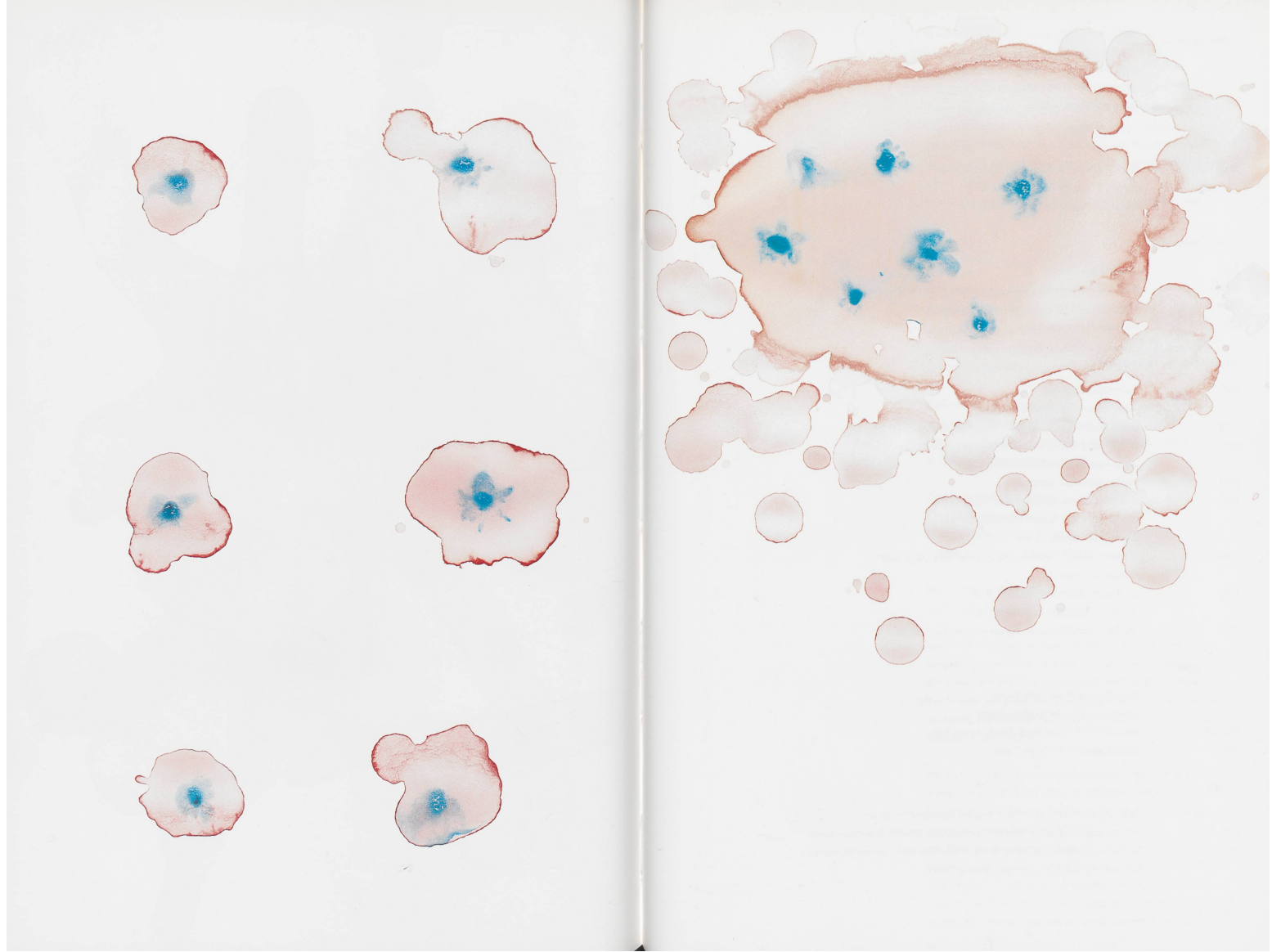












Sabina Baumann

1962 geboren in Zug
aufgewachsen in Wettingen, Aargau
lebt und arbeitet in Zürich

Ausbildung

1985-1986 Höhere Schule für Gestaltung Zürich, Vorkurs
1987-1991 Höhere Schule für Gestaltung Zürich,
Weiterbildungsklasse für bildende Kunst

Einzelausstellungen

1989 Frauenzimmer, Basel
1994 Kaskadenkondensator, Basel (mit Barbara Mühlefluh)
1996 Galerie im Amtshimmel, Baden (mit Aurel Hoffmann)
1998 Aargauer Kunsthaus Aarau

Gruppenausstellungen (Auswahl)

1991 Kunsthalle Winterthur
Ausstellungsraum Klingenthal, Basel
1992 „Franz Fischer und seine Zeit“, Kunsthaus Glarus
1993 «x². Ein Werk und ein Foto», Kleines Helmhaus Zürich
„Da-zwischen“, Kammgarn Schaffhausen
1994 Kleines Helmhaus Zürich
1995 „blinzeln“, Galerie Toit du Monde, Vevey
„Oh pain, Oh life“, Kleines Helmhaus, Zürich
Galerie Mark Müller, Zürich
1996 „Körper, Identität, Irritation. Eine hypothetische Sammlung“,
Kunsthaus Glarus
1997 „In Transit“, Swiss Institute, New York
„Medium + Material“, Kunsthaus Zürich
1998 „Im Reich der Zeichnung“, Aargauer Kunsthaus Aarau

Preise / Stipendien

1993 Werkstipendium der Stadt Zürich
1994 Werkstipendium des Kantons Zürich
1996/97 Atelierstipendium der Stadt Zürich in New York
1998 Werkstipendium der Stadt Zürich

Projekte

1994-1996 Programmation und Mitarbeit im Frauenkino „Xenia“ in Zürich
1995-1996 Mitorganisation „Zürcher Inventar“, Kunstszene 1995/96, Helmhaus Zürich
1996 Initiantin und Mitorganisatorin „Erotisch aber Indiskret“, Veranstaltungsreihe
zu Kunst, Feminismus und Pornografie in Zürich

Erscheint im Zusammenhang mit der Ausstellung
von Sabina Baumann im Aargauer Kunsthhaus Aarau
4. April bis 24. Mai 1998

Fotos/Photographs: Helbling & Kupferschmid Arazebra, Zürich
Übersetzung/Translation: Catherine Schelbert, Bettwil
Redaktion/Editing: Stephan Kunz, Aargauer Kunsthhaus Aarau
Gestaltung/Layout: Sabina Baumann / Atelier Lars Müller, Baden
Lithos: Ast & Jakob AG, Köniz
Druck/Printing: Stämpfli AG Grafisches Unternehmen, Bern

PRO ● HELVETIA



Collection Cahiers d'Artistes
Erstpublikationen junger Künstlerinnen
und Künstler aus der Schweiz.
Herausgegeben von PRO HELVETIA Schweizer Kulturstiftung
© 1998 Pro Helvetia und die Autoren

Collection Cahiers d'Artistes
Premières publications d'artistes de Suisse
Edité par la Fondation suisse pour la culture PRO HELVETIA
© 1998 Pro Helvetia et les auteurs

Collection Cahiers d'Artistes
First publications of Swiss artists
Edited by Arts Council of Switzerland PRO HELVETIA
© 1998 Pro Helvetia and the authors

Lars Müller Publishers
5401 Baden, Switzerland

Bei den Abbildungen in dieser Publikation handelt es sich vorwiegend um Aufnahmen aus der Ausstellung im Aargauer Kunsthhaus Aarau sowie um darin präsentierte Zeichnungen. Ausnahmen bilden die Video-Prints (S. 38-41) und die Aquarelle (S. 42-45). Die Zeichnungen und Aquarelle sind von 1997/98 und messen ca. 20 x 30 cm.

Die Ausstellung von Sabina Baumann im Aargauer Kunsthhaus Aarau wurde ermöglicht dank Unterstützung des Kuratoriums zur Förderung des kulturellen Lebens im Kanton Aargau sowie durch die Cassinelli-Vogel-Stiftung.

Der Dank der Künstlerin für mannigfache Unterstützung geht zudem an Stephan Kunz und Beat Wismer und die Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern des Aargauer Kunsthhauses Aarau sowie an Carin Kuoni, Ursula Habersaat, Bea Schneider, Margrith und Sonja Stubbe, Nick Emch, Conradin Bernoulli, Christoph Schreiber.

