

CONCRETE SCIENCE FICTION

Fabrice Stroun

In February 2012, I invited Sabina Lang and Daniel Baumann to design a temporary piece for the staircase of Kunsthalle Bern. Their ensuing wall work consisted of seven interwoven stripes painted in lime green, three shades of gray, pale blue and black, zigzagging from left to right, top to bottom, and across the ceiling. This painting profoundly modified the physical perception of the architectural space of the staircase, twisting lines of flight, as if adding speed to our eyesight.

Titled *Beautiful Walls #22*, this work was commissioned for an all-painting show. On the other side of the foyer, directly across the staircase, two 1965 canvases by Luigi Lurati hung one above the other. Lurati was one of the very first artists in Switzerland to treat geometric abstraction from the perspective of design, owing more to the graphic language of advertising than to the rarefied intellectual spheres of his Concrete forebears. Thinly painted and very much hand-produced, these works embody a fragile urgency, a do-it-yourself optimism that just about predates the industrialized “super-modern” aesthetics of the 1960s and 70s that Lang/Baumann hark back to. Separated by close to half-a-century, the space between the works of Luigi Lurati and Lang/Baumann could not be described as the distance between an (early, hopeful) model and its (late, nostalgic) copy. The resonance produced by this confrontation testified instead to a persistence of forms and effects that, while not unique to Switzerland, happens to be particularly charged in terms of ongoing local histories.

These narratives are made up of very individual artist’s trajectories and of their passages through successive territories and reception contexts, rather than academies or “movements”: that of Olivier Mosset, for example, who started in the mid-60s as a conceptual artist in the BMPT group in Paris, with clear affinities to both Pop and Minimal art, and who described his paintings at the time as arbitrary signs that aimed to perform the mechanics from which (all) paintings resulted. After he moved to the United States in the early Seventies, his work was first shown in a critical context focussing on the teleological endgame of monochromatic, “last” paintings, before these were considered as postscripts of History (‘paintings of paintings’). Or of John Armleder’s neo-Constructivist compositions, that were first understood as an erudite post-Fluxus gesture, before serving in the mid-80s as a standard for what would come to be called “Neo-Geo” – a term used to describe a wide range of practices that supposedly all entertained an ironic or allegorical relationship to abstract art of the past.

This history may at first seem only tangential to that of Lang/Baumann, who are not directly related to this trans-generational and transatlantic exchange that chiefly involves the object of painting. As Sabina Lang makes clear: “We looked at the time at Olivier Mosset and John Armleder as important figures, yet we never really considered either of them as painters.” Nonetheless, it is important to acknowledge that their work appeared at the turn of the 1990s within a lively critical context centered on a number of young Swiss and American artists exhibiting in the region, who could all be considered as being primarily geometric abstract painters. These artists, like Francis Baudevin in Geneva, shared with Lang/Baumann a similar awareness that the repertoire of forms they were using had already cyclically traveled from the specialized field of art to the industrialized one of design, and back, a number of times. Outside of Switzerland, the work of Lang/Baumann participated in a more global critical displacement of forms and ideas coming from the various fields of design into the arena of art. Placing the viewer at the center of their project, their works at times questioned models of functionality and the limits within which an object can provide a service while continuing to symbolically function as art.

Coming back to the Kunsthalle show, their painting in the staircase functioned as a chute from the foyer to a section of the exhibition made up of pictures that act out the “intensity” of private relationships to fantasy worlds: Karen Kilimnik’s English countryside, Andreas Dobler’s Death Metal mountain highway or Vidya Gastaldon’s psychedelic tea party. To my surprise, the chute worked both ways. While it brought down an anticipated intellectual detachment, it conversely carried atop the stairs a psychic disturbance that I originally thought to isolate. Today, as the work’s historical contexts of emergence and reception (now over twenty years old) recede from view, what has never ceased to confound me is this capacity of Lang/Baumann’s work to function as a porous membrane between fiction and reality. This is nowhere more evident than in the home/studio they built in a refurbished factory situated in the industrial outskirts of Burgdorf, half-an-hour away from Bern. Over two decades in the making, this *gesamtkunstwerk* is a living and working environment where every fixture has been designed and constructed by its inhabitants. Within it, all “artworks” stand on equal footing with purely functional, streamlined amenities. *Hotel Everland* (2002), for example, the nomadic

hotel room which I first saw atop the Palais de Tokyo – offering two visitors a night an incomparable view of the Eifel Tower – sits here on the roof of their factory, a few meters above their kitchen: a particularly comfortable guest room defined first and foremost by its usage. Simultaneously, far away from the sphere of cultural services that the art world has become since the 1990s, and seen against the bleak background of this small town's industrial zone, everything outside the perimeter of the building becomes positively otherworldly. One is in a spaceship, designed for autonomous living on alien grounds. This is still how the future feels.

© Fabrice Stroun

Published in: *Lang/Baumann. More is More*. Gestalten, Berlin 2013, ISBN 978-3-89955-481-6

KONKRETE SCIENCE FICTION

Fabrice Stroun

Im Februar 2012 lud ich Sabina Lang und Daniel Baumann ein, für das Treppenhaus der Kunsthalle Bern ein temporäres Werk zu gestalten. So entstand ein Wandgemälde aus sieben ineinander verschlungenen Streifen in den Farben Lindgrün, Hellblau und Schwarz und in drei Schattierungen von Grau, die sich im Zickzack hin und her, von links nach rechts, von oben nach unten über alle Wände und die Decke zogen. Die Malerei führte zu einer völlig neuen physischen Wahrnehmung des architektonischen Raums des Treppenhauses, verdrehte die Fluchtlinien und fügte unserer Sehkraft so etwas wie ein Moment der Geschwindigkeit hinzu.

Dieses Werk mit dem Titel *Beautiful Walls #22* wurde für eine der Malerei gewidmete Gruppenausstellung geschaffen. Auf der anderen Seite des Foyers, direkt gegenüber dem Treppenhaus, hingen übereinander zwei Bilder von Luigi Lurati aus dem Jahr 1965. Lurati war einer der allerersten Schweizer Künstler, der sich mit der geometrischen Abstraktion aus der Perspektive von Gestaltung und Design befasste und sich eher an der grafischen Sprache der Werbung als an den verfeinerten intellektuellen Sphären seiner Konkreten Vorfahren orientierte. In dünnem Farbauftrag und praktisch nur von Hand gefertigt verkörpern diese Werke eine zerbrechliche Dringlichkeit, einen do-it-yourself-Optimismus, der knapp der industrialisierten, „supermodernen“ Ästhetik der 1960er und 70er Jahre vorangeht, auf die wiederum Lang/Baumann zurückgreifen. Obwohl die Werke von Luigi Lurati und Lang/Baumann fast ein halbes Jahrhundert auseinanderliegen, lässt sich diese Distanz nicht als Unterschied zwischen einem (frühen, hoffnungsvollen) Modell und seiner (späten, nostalgischen) Kopie beschreiben. Die durch diese Konfrontation hervorgerufene Wirkung zeigt indessen das Durchsetzungsvermögen von Formen und Wirkungen, die einen besonders starken Bezug zur örtlichen Geschichte aufweisen, und zwar nicht nur in der Schweiz.

Diese Geschichten geben nicht Aufschluss über Akademien oder „Bewegungen“, sondern ganz spezifisch über Leben und Werk, Wirkungskreis und Rezeption des einzelnen Künstlers: Man denke zum Beispiel an Olivier Mosset, der Mitte der 1960er Jahre als Konzeptkünstler in der BMPT-Gruppe in Paris mit eindeutigen Bezügen zur Pop- und Minimal-Kunst begann und damals seine Bilder als arbiträre Zeichen auffasste, die auf die (aller) Malerei zugrunde liegende mechanische Ausführung zielten. Als er in den frühen siebziger Jahren in die Vereinigten Staaten zog, wurde sein Werk zuerst im Kontext des teleologischen Endspiels der monochromatischen, „letzten“ Gemälde gezeigt, und später als Nachschrift der Geschichte („Gemälde von Gemälden“) gedeutet. Man denke auch an die neokonstruktivistischen Kompositionen eines John Armleder, die man zuerst als gelehrte post-Fluxus-Gestik auffasste, bevor sie Mitte der 1980er Jahre ein Massstab wurden für das, was sich als „Neo-Geo“ einen Namen machen sollte – ein Begriff, der alle Positionen zusammenfasst, die vermeintlich eine ironische oder allegorische Beziehung zur abstrakten Kunst der Vergangenheit pflegen.

Diese Erläuterungen scheinen Lang/Baumanns Arbeit vorerst nur am Rande zu berühren, da ihr Werk nicht unmittelbar mit dem generationsübergreifenden und transatlantischen Austausch insbesondere zum Thema Malerei zusammenhängt. Wie Sabina Lang festhält: „Für uns waren Olivier Mosset und John Armleder wichtige Figuren, aber wir haben sie eigentlich nicht als Maler gesehen.“ Dennoch ist es wichtig zu wissen, dass sich ihre Arbeit anfangs der 1990er Jahre innerhalb einer lebhaften Szene von jungen schweizerischen und amerikanischen Künstlern abspielte, die in der Region ausstellten und die man alle grundsätzlich als geometrisch abstrakte Maler bezeichnen könnte. Diese Künstler, wie z.B. Francis Baudevin in Genf, teilten mit Lang/Baumann ein ähnliches Bewusstsein darüber, dass das von ihnen verwendete Formenrepertoire bereits mehrfach und periodisch den Weg von der bildenden Kunst zum Industriedesign und wieder zurück beschritten hatte. Ausserhalb der Schweiz ist das Werk Lang/Baumanns auch Teil einer globalen Verschiebung von Formen und Ideen der Alltagswelt hinein in den Kunstbetrieb. Indem der Betrachter ins Zentrum gerückt wurde, hinterfragten ihre frühen Werke zuweilen Funktionsmodelle und inwieweit ein Objekt als Dienstleistung gelten und gleichzeitig seiner symbolischen Funktion als Kunst gerecht werden kann.

Für die Ausstellung in der Kunsthalle bedeutete dies, dass die Wandmalerei im Treppenhaus eine Art Rutschbahn-Funktion zwischen den ausgestellten Werken im Foyer und jenen im Untergeschoss übernahm. Letztere bestanden aus einer Gruppe von Bildern, die von der Intensität persönlicher Beziehungen zu Phantasiewelten handeln: Karen Kilimniks *English countryside*, Andreas Doblors *Death Metal Mountain Highway* oder Vidya Gastaldons *psychedelic tea party*. Zu meiner Überraschung bewährte sich die Rutschbahn in beiden Richtungen. Hinunter erzeugte sie eine zu erwartende intellektuelle Distanz und umgekehrt wurde die psychische Irritation, die ich zu isolieren beabsichtigt hatte, nach oben transportiert.

Nachdem die nunmehr zwei Jahrzehnte zurückliegende Rezeption der frühen Arbeiten und deren Einbettung in den damaligen Kontext in den Hintergrund getreten ist, erstaunt mich am Werk von Lang/Baumann heute nach wie vor dessen Eigenschaft, als durchlässige Membran zwischen Fiktion und Realität zu funktionieren. Das zeigt sich am deutlichsten in ihrem Atelier, das sie in einer ehemaligen Fabrik in einem Industriequartier am Rande von Burgdorf, eine halbe Stunde ausserhalb von Bern, gebaut haben. Seit über zwanzig Jahren leben und arbeiten die Künstler in ihrem „Gesamtkunstwerk“, wo jeder Einrichtungsgegenstand von seinen Bewohnern gestaltet und konstruiert wurde und die Grenzen zwischen Kunstwerken und sehr funktionalen, zweckmässigen Einbauten verfliessen. *Hotel Everland* (2002) zum Beispiel, das mobile Hotelzimmer, das ich zum ersten Mal auf dem Dach des Palais de Tokyo gesehen habe – zwei Besucher konnten darin eine Nacht mit einer unvergleichlichen Aussicht auf den Eiffelturm verbringen – sitzt hier auf dem Dach ihrer Fabrik, einige Meter über der Küche: ein sehr bequemes Gästezimmer, das sich zuerst und vor allem durch seinen Gebrauch definiert. Gleichzeitig, im grauen Umfeld der Industriezone dieser Kleinstadt, weit abseits von den kulturellen Dienstleistungen, die seit den 1990er Jahren zum Inbegriff der Kunstwelt geworden sind, wirkt alles um das Gebäude herum absolut jenseitig. Man befindet sich in einem Raumschiff, hergerichtet für autonomes Wohnen auf ausserirdischem Boden. So fühlt sich noch immer die Zukunft an.

© Fabrice Stroun
Deutsche Übersetzung aus dem Englischen: Tarcisius Schelbert
Lektoriat: Karin Prätorius

Die englische Originalfassung erschien in der Publikation *Lang/Baumann. More is More*.
Gestalten Verlag, Berlin 2013, ISBN 978-3-89955-481-6