

Christiane Baumgartner – White Noise: une approche

Christian Rümelin

Confronté à des œuvres contemporaines sur papier, on commence toujours par se demander quel point de vue il faut adopter : celui de l'observateur ou celui du producteur ? Ce questionnement fondamental peut surprendre ; pourtant, le choix que l'on fera aura de nombreuses conséquences. C'est ce choix qui déterminera comment les propriétés visuelles seront utilisées, comment les particularités individuelles d'un artiste seront jugées ou les phénomènes généraux classifiés. Il dépasse largement le cadre d'une simple question théorique ou d'un problème méthodologique : il s'agit en réalité de l'un des débats fondamentaux liés aux travaux contemporains sur papier. Même si ce débat pourrait avoir lieu indépendamment des qualités individuelles d'un artiste bien défini, la référence concrète à une œuvre et à un parcours connus engendre des points d'appui plus vastes qui favorisent une confrontation critique. En principe, les deux points de vue – celui de l'observateur et celui du producteur – peuvent être adoptés simultanément. Il convient néanmoins d'observer que certaines catégories relèvent principalement d'une position orientée vers l'observateur, tandis que d'autres viennent appuyer la perspective spécifique de la production. Seules quelques catégories d'une possible analyse autorisent l'existence simultanée des deux perspectives, favorisant ainsi le développement d'une compréhension approfondie.

De manière générale, la « structure » correspond à ce concept. Elle peut servir à décrire l'approche d'un artiste, c'est-à-dire à comprendre concrètement comment un artiste conçoit et construit ses œuvres, mais aussi à décrire le résultat lui-même, c'est-à-dire l'œuvre d'art et donc son effet sur l'observateur. Dans certains cas, l'analyse des structures d'une image permet même de lever le voile sur les rapports immanents à l'œuvre et de comprendre les confrontations à long terme d'un artiste, ainsi que les principes et les sujets généraux. En ce sens, la « structure » est un concept polyvalent, comme l'illustrent les différentes connotations dans

l'œuvre de Christiane Baumgartner, qui se concentre presque exclusivement sur la xylographie, et ainsi, d'un point de vue bien déterminé, entraînant alors un risque particulier. Une analyse approfondie de son travail montre en effet que, même dans une perspective plus large, le concept de « structure » engendre quatre aspects caractéristiques de son œuvre. Chacun de ces aspects est en soi un élargissement, une clarification, et offre d'autres possibilités de compréhension, raison pour laquelle d'autres auteurs approfondiront chacun d'entre eux de manière individuelle plus loin dans cet ouvrage.

Le premier de ces aspects est le suivant : la structure se base, d'après l'artiste, sur deux éléments fondamentaux, à savoir la ligne et le plan. Au début de sa carrière artistique, Christiane Baumgartner combine encore partiellement les deux éléments, utilise les lignes pour structurer les plans correspondants, par exemple dans son ouvrage consacré au *Goethes Faust* (cat. 63) ou dans sa grande gravure composée intitulée *The Ornament of Crowds* (cat. 67). Ici, les éléments cités (la ligne et le plan) sont complétés par un point, qui donnera naissance à de nouvelles manières dans la suite de son travail artistique. Toutefois, Christiane Baumgartner ne marche pas dans les traces de Vassily Kandinsky ou de Paul Klee, pour qui le point constituait le départ d'une ligne et donc d'un plan. Chez Christiane Baumgartner, les points restent immobiles ; ils constituent un élément de construction autonome pouvant former une rangée, que l'observateur complète pour en faire une ligne virtuelle. Tant la première version de *Lisbon* (cat. 89) que les deux œuvres suivantes, *Im dritten Jahrtausend werden wir die Möglichkeit haben, hier zu bleiben und gleichzeitig woanders zu sein.* (cat. 90) et *Offshore Windpark* (cat. 91) clarifient ces possibilités. En plus des points, Christiane Baumgartner recourt encore à des plans aux contours nets qui ressemblent partiellement à des lignes plus ou moins larges. Le rythme des plans et des points et de leur disposition sous forme de rangée mise en perspective

détermine dans un premier temps la structure de l'image, avant que celle-ci ne laisse place, dans sa première xylographie conçue avec des lignes horizontales, *Lisbon I-IV* (cat. 92), à une toute nouvelle structure. Une structure qui n'a plus de représentation propre, mais uniquement un rôle indicatif. À l'instar des points auparavant, les lignes ne font que suggérer une perception claire, elles forment un réseau que l'observateur complètera finalement pour en faire une image compréhensible. Cette confrontation précoce avec des éléments picturaux a non seulement permis à Christiane Baumgartner de développer un langage fait d'images qui lui a valu ses premiers succès, mais elle lui a également offert des possibilités de différenciation.¹ Christiane Baumgartner se distingue de ses premiers travaux et d'autres artistes par son traitement de la ligne. S'il est vrai que celle-ci ne disparaît pas totalement, elle perd néanmoins sa fonction descriptive et crée une structure propre qui va bien au-delà de la représentation.

L'artiste clarifie le processus de la création d'image et explicite le parcours qui l'a menée à cette solution. Elle utilisait auparavant des images et des vidéos réalisées au début de sa carrière artistique ou à son arrivée à Londres. Même si ses récents travaux diffèrent fondamentalement des premiers, ils expriment tous néanmoins une confrontation générale avec des structures en tant qu'éléments de l'image : il s'agit là du second aspect caractéristique de son œuvre. Tout comme les supports des panneaux de signalisation routière, les glissières de sécurité ou les lampadaires du bord de la route dans *Lisbon I-IV*, ces éléments définissent déjà en soi une structure primaire, qui sera ensuite mise en relation avec d'autres structures, qu'il s'agisse de lignes horizontales, de formes ou de mouvements.² Les caractéristiques évoluent, les priorités se déplacent, mais l'intérêt pour les structures en tant qu'élément de l'image demeure. Dans *untitled (Lenau-Ostsee I-IV)* (cat. 79), par exemple, elles résident dans la dichotomie entre les deux moitiés

de l'image : la luminosité des fenêtres et leur verticalité prononcée face à la sérénité et à la pondération des images horizontales de la plage, et l'obscurité des maisons face à l'éclat du coucher de soleil. Les structures immanentes à l'image, telles que les fenêtres ou les brise-lames, sont utilisées pour subdiviser le champ de l'image. Ainsi, elles constituent avant tout un élément indépendant qui apporte néanmoins une contribution décisive à la composition.

Christiane Baumgartner a commencé à se radicaliser avec son œuvre *Grid* (cat. 86). Ici, la trame, définie par les pavés de verre vus en contre-plongée, n'est pas seulement la structure mais aussi l'image en tant que telle. La vidéo consiste en une vue statique modifiée de temps à autre par les ombres des passants. Il est rare que Christiane Baumgartner recoure à des approches aussi radicales ; à vrai dire, ce ne fut le cas que pour ses trois xylographies présentant des vues de rue, à savoir *Eldridge Street* (cat. 165), *Nguyen Thai Hoc* (cat. 186) et *Vince Court* (cat. 191). Dans la plupart de ses autres œuvres, ces structures immanentes à l'image servent soit à conférer de la profondeur à l'image, soit à animer un mouvement, soit à établir le contraste nécessaire à la concrétisation des différents niveaux de relation au sein de ses œuvres. *Allée I+II* (cat. 155) illustre bien cette observation. Même si ce diptyque comporte un mouvement et, en quelque sorte, un rapprochement vers certains des arbres représentés, ce n'est pas le chemin parcouru ou le temps nécessaire pour y parvenir qui constitue le sujet central des images, mais bien la perception du paysage, les arbres au bord de la route et le rythme qu'ils génèrent. En tant qu'éléments verticaux uniques, les arbres rythment l'espace de l'image, le fléchissent et rompent la linéarité presque absolue de Christiane Baumgartner. Plus tard, dans un autre diptyque intitulé *Ladywood* (cat. 171), les formes se font encore plus organiques. Christiane Baumgartner réintègre par ailleurs de plus en plus de plans dans ses œuvres, ce qui signifie que les lignes,

au lieu d'être gravées sur toute la largeur de l'image, s'interrompent. Dans la vidéo *Ladywood* (cat. 172), non seulement les formes sont réellement fluides, mais Christiane Baumgartner s'écarte aussi distinctement d'une structure auparavant bien plus rigide. Malgré les contours organiques et souples, les éléments définissent une structure immanente à l'image, comme dans les précédentes xylographies de l'artiste. Cependant, il n'est pas exclu que deux structures propres à l'image puissent se superposer, comme dans l'œuvre *Manhattan Transfer* (cat. 167). D'un point de vue thématique, l'artiste y reprend certes des idées qu'elle avait déjà traitées de manière similaire quelques années plus tôt, mais la mise en évidence au grillage montre sa détermination à développer sans cesse ses possibilités picturales et, par la superposition de deux structures d'images, à parvenir à de nouvelles approches.

Cette œuvre apporte aussi la preuve que l'artiste cherche à ne pas utiliser les structures à un niveau purement visuel, mais en tant que stratégie même, ce qui nous amène à notre troisième aspect caractéristique. De nombreux exemples montrent que Christiane Baumgartner ne se contente pas d'utiliser des éléments de l'image, mais que c'est la structure même qui devient l'objet et le sujet de l'image. Dans *Klassenkameraden* (cat. 75–77) par exemple, la structure générale résulte de la superposition des différentes personnes et, par là-même, de la combinaison de divers modèles pour former une seule image. Il s'agit d'une décision volontaire visant à retirer l'individualité au profit d'une vue d'ensemble, à subordonner la personne à une idée globale, sans pour autant nier la personnalité ou les caractéristiques marquantes. Celles-ci sont toujours visibles, elles contribuent de manière évidente au résultat définitif, mais elles doivent coexister avec des éléments comparables. Il en résulte des structures et des superpositions complexes qui en disent presque davantage sur la confrontation artistique que sur les personnes représentées. Cette utili-

sation des éléments inhérents à l'image comme stratégie d'image à proprement parler se retrouve aussi dans des œuvres ultérieures, mais dans d'autres conditions et avec d'autres conséquences. Dans les cinq feuillets *Gelände* (cat. 169) et *Gelände II–V* (cat. 170), les sillons, par exemple, deviennent une caractéristique déterminante de l'image, avec bien plus de force que ce que l'on observe ou pourrait observer sur les scènes de rue. La netteté ou l'absence de netteté des images, le rapprochement avec les images à haute ou à basse résolution et l'analyse de ces possibilités sont autant d'éléments qui imposent de nouvelles exigences au matériel photo et vidéo utilisé en amont, entraînant avec eux de nouvelles conséquences.³ Ces circonstances modifient à leur tour l'approche de Christiane Baumgartner. Autant elle se focalisait à ses débuts sur des sujets en geste, en mettant en exergue le flou d'un geste, autant c'est à la vision en tant que telle, à la perception et à son évolution qu'elle se consacrera par la suite. À cet égard, il est intéressant d'observer dans quelle mesure Christiane Baumgartner parvient à combiner les différents niveaux de traitement des structures et en quoi cette combinaison modifie son propre accès à son œuvre. Sur ce point, la linéarité joue un rôle important, de même que l'intérêt pour un tout nouveau matériau d'image qui permet d'obtenir des résultats totalement différents avec le même traitement. *Ladywood* (cat. 171), *Luftbild (Triptychon)* (cat. 173), *Kleines Seestück I–IV* (cat. 178), *Illumination* (cat. 179), *Storm at Sea* (cat. 190), *Deep Water* (cat. 193) ou le récent *Totentanz* (cat. 194) en sont des exemples caractéristiques. Ces œuvres qui s'inscrivent partiellement dans une continuité thématique montrent parfois le point de départ de la confrontation artistique et révèlent dans le même temps le changement fondamental du travail de Baumgartner. Cependant, ce n'est pas dans ses xylographies que ce changement se fait le plus manifeste ; il est plutôt question d'un changement technique, d'une évolution vers d'autres supports. Baumgartner l'avait

déjà fait par le passé avec son œuvre *Final Cut*. (cat. 144), même si elle était alors restée dans le contexte qu'elle avait elle-même défini. Il s'agissait d'une légère extension thématique, de l'effleurement de nouvelles possibilités et, ainsi, d'une quête de nouvelles pistes. Néanmoins, la radicalité que l'on observe dans *Ladywood*, ce revirement presque complet, était encore absente de ces feuillets. Cette extension, d'ordre technique également, revient dans ses travaux plus récents, dans le cadre desquels elle transfère à d'autres supports l'expérience acquise avec la xylographie. Que ce soit dans *Strip* (cat. 81) ou *Medway* (cat. 192), la perspective de l'artiste a complètement changé. Alors qu'elle a encore recours à des images trouvées pour *Strip*, qui montrent certes des vues à vol d'oiseau comme dans d'autres images aériennes, *Medway* révèle une autonomie plutôt inhabituelle chez Christiane Baumgartner. S'il est vrai qu'on y retrouve comme souvent des liens avec d'autres œuvres, anciennes par exemple, comme *untitled (Lenau-Ostsee I-IV)* (cat. 79), mais aussi, en partie, avec des xylographies plus récentes, cette œuvre n'en demeure pas moins isolée, pour le moment en tous les cas. Les perspectives qui étaient auparavant récurrentes disparaissent. Le changement de technique engendre d'autres possibilités : des détails se lisent plus facilement, l'abstraction ou la simplification grossière de la perception inhérente à la xylographie laisse la place à une clarté presque inhabituelle. Celle-ci est par contre à nouveau suspendue par la distanciation partielle et le renversement en image négative. L'espace en profondeur semble souvent bloqué, la spatialité suggérée par d'autres éléments. Le temps ne peut plus être vécu qu'indirectement. Surtout lorsque l'on sait que les marées sont indissociables du temps, mais aussi à cause de ces coques de bateau – en soi déjà évocatrices du passé – qui se délabrent lentement.

La superposition d'images n'engendre toutefois pas seulement une stratégie d'image particulière ; elle a également des répercussions concrètes sur une structure

qui devient partiellement autonome et restreint la perception. Tel est le quatrième rapprochement de Christiane Baumgartner avec cette notion, le quatrième aspect caractéristique de l'œuvre. Concrètement, il peut s'agir par exemple d'un mouvement flou, comme dans *1 Sekunde* (cat. 123) ou *Fahrt II* (cat. 128). Les éléments de l'image se troublent, suggèrent un mouvement et brouillent finalement une structure réelle en place. C'est toutefois avec une intensité bien supérieure que Christiane Baumgartner s'intéresse à une autre structure artistique issue de la superposition de deux images ou de structures techniques d'images : le moiré.⁴ On pourrait penser qu'il s'agit d'une erreur et pourtant, cet effet engendre de nouvelles possibilités. La trame existante, par exemple celle d'une séquence vidéo filmée, est encore renforcée par le traitement et permet alors de souligner le message de l'image. Le processus de vision, comme on avait déjà pu l'observer dans le cas de la basse résolution ou du renversement en image négative dans *Medway* (cat. 192), est placé au centre de l'attention ; il commence par s'écarter partiellement du sujet d'origine de manière esthétisante, avant de renvoyer précisément à celui-ci et de le souligner. La structure primaire de l'image d'origine, qu'il s'agisse d'une escadrille ou de sillons, passe de manière apparente à l'arrière-plan avant d'être ramenée dans le champ de vision au moyen d'une structure secondaire – y compris d'un point de vue thématique.

Quelle que soit la perspective selon laquelle on examine les œuvres de Christiane Baumgartner, on se rend rapidement compte qu'il est utile d'adopter simultanément différents points d'appui pour comprendre la complexité de son approche. Le mouvement, le recours à d'autres supports et l'exploitation d'erreurs apparentes, comme dans le cas du moiré, les lignes et trames ou la netteté et la résolution se manifestent non seulement dans les structures d'images ou les stratégies, mais conduisent également à pluralité perceptive qui se fait de plus en plus rare.

1 Voir à ce sujet l'article de Tobias Burg. (p. 82–84)

2 Au sujet de la vitesse et du mouvement, voir l'article d'Helen Waters. (p. 34–35)

3 Voir à ce sujet les remarques détaillées de Thomas Oberender. (p. 106–109)

4 Voir à ce sujet l'essai approfondi de Catherine de Braekeleer. (p. 58–60)

Christiane Baumgartner – White Noise: eine Annäherung

Christian Rümelin

Bei der Auseinandersetzung mit zeitgenössischen Arbeiten auf Papier stellt sich zunächst die Frage, welcher Standpunkt eingenommen werden soll: derjenige des Betrachters oder derjenige des Produzenten? Diese grundsätzliche Fragestellung mag erstaunen, jedoch ist die Standortentscheidung folgenreich. Von dieser Entscheidung wird abhängen, wie visuelle Eigenschaften genutzt, wie individuelle Besonderheiten eines Künstlers gewertet oder wie übergreifende Phänomene eingeordnet werden. Es ist letztlich mehr als eine theoretische Frage oder ein methodologisches Problem, es ist eine der grundlegenden Diskussionen im Zusammenhang mit zeitgenössischen Arbeiten auf Papier. Auch wenn diese Diskussion unabhängig von den individuellen Eigenheiten eines bestimmten Künstlers geführt werden könnte, ergeben sich aus dem konkreten Bezug zu einem bekannten Werk und einer bekannten Biografie weitergehende Ansatzpunkte, die eine kritische Auseinandersetzung ermöglichen. Im Prinzip können beide Standpunkte, die des Betrachters und die des Herstellenden, gleichzeitig eingenommen werden. Dabei muss aber beachtet werden, dass einige Kategorien primär zu einer am Betrachter orientierten Position gehören, während andere die produktionsspezifische Sichtweise unterstützen. Nur wenige Kategorien einer möglichen Untersuchung lassen gleichzeitig beide Perspektiven zu und ermöglichen damit die Entwicklung eines tiefergehenden Verständnisses.

Generell ist dabei «Struktur» ein solcher Begriff. Er kann dazu dienen, die Herangehensweise eines Künstlers zu beschreiben, das heisst konkret zu verstehen, wie ein Künstler seine Werke konzipiert und aufbaut. Aber auch der Beschreibung des Resultats selbst, also des Kunstwerks und damit auch der Wirkung auf den Betrachter dient dieser Begriff. In einigen Fällen hilft die Analyse von Bildstrukturen sogar, werkimmanente Bezüge aufzudecken und langfristige Auseinandersetzungen eines Künstlers, übergreifende Prinzipien und Themen, zu verstehen.

Insofern ist Struktur ein vielseitiger Begriff, wie sich auch deutlich an den verschiedenen Konnotationen im Werk von Christiane Baumgartner zeigt. Eine besondere Gefahr ergibt sich durch die oft fast ausschliessliche Konzentration auf ihre Holzschnitte und damit auf eine bestimmte Sichtweise. Eine tiefergehende Analyse ihres Werks zeigt nämlich, dass sich auch bei einer weitergefassten Sichtweise vier Aspekte aus dem Begriff der Struktur ergeben, die ihr Werk prägen. Jeder dieser Aspekte ist für sich eine Erweiterung, eine Präzisierung und bietet andere Verständnismöglichkeiten, weshalb sie als Einzelbeobachtungen auch später nochmals von anderen Autoren in diesem Band aufgegriffen werden.

Der erste Aspekt: Struktur fusst aus Sicht der Künstlerin auf zwei grundlegenden Elementen, nämlich der Linie und der Fläche. Zu Beginn ihrer künstlerischen Karriere kombiniert sie teilweise noch beide Elemente, nutzt Linien, um entsprechende Flächen zu strukturieren, wie beispielsweise im Künstlerbuch zu *Goethes Faust* (Kat. 63) oder in dem grossen zusammengesetzten Druck *The Ornament of Crowds* (Kat. 67). Dort werden die genannten Mittel (Linie und Fläche) noch durch den Punkt ergänzt, der in ihrer weiteren künstlerischen Arbeit dann Ausgangspunkt für neue Strukturen wird. Baumgartner handelt aber weniger im Sinn von Wassily Kandinsky oder Paul Klee, für die der Punkt Ausgang einer Linie und damit einer Fläche wird. Die Punkte bei Baumgartner bleiben unbeweglich, stehen als eigenständiges Bildelement, können eine Reihe bilden, die der Betrachter zur virtuellen Linie ergänzt. Sowohl die erste Version von *Lisbon* (Kat. 89) wie auch die beiden folgenden Arbeiten *Im dritten Jahrtausend werden wir die Möglichkeit haben, hier zu bleiben und gleichzeitig woanders zu sein.* (Kat. 90) und *Offshore Windpark* (Kat. 91) verdeutlichen die Möglichkeiten. Noch verwendet Baumgartner neben den Punkten klar umrissene Flächen, die teilweise als mehr oder weniger breite Linien erscheinen. Der Rhythmus der Flächen und Punkte, deren Anordnung als

perspektivische Reihung, gibt zunächst noch die Bildstruktur vor, die dann in ihrem ersten Holzschnitt mit horizontalen Linien, *Lisbon I–III* (Kat. 92), zu einer vollkommen neuen Struktur wird. Diese bildet an sich nicht mehr ab, sondern deutet nur noch an. Wie zuvor die Punkte, suggerieren die Linien lediglich eine deutliche Wahrnehmung, bilden eine Struktur, die letztlich vom Betrachter zu einem verständlichen Bild ergänzt wird. Diese frühe Auseinandersetzung mit bildnerischen Mitteln ermöglichte nicht nur die Entwicklung einer Bildsprache, die Baumgartner erste Erfolge einbrachte, sondern bot ihr auch Möglichkeiten zur Differenzierung.¹ Ein fundamentaler Unterschied zu früheren Arbeiten und anderen Künstlern ist Baumgartners Umgang mit der Linie. Die Linie wird zwar nicht aufgelöst, verliert aber ihre beschreibende Funktion und schafft eine Eigenstruktur, die sich über die Darstellung legt.

Die Künstlerin verdeutlicht den Prozess der Bildschaffung und reflektiert, wie sie zu dieser Lösung kam. Ausgangspunkt waren einige Bilder und Videos, die sie zu Beginn ihres künstlerischen Schaffens gemacht hatte oder die am Anfang ihrer Zeit in London entstanden waren. Auch wenn die frühen und neueren Arbeiten fundamentale Unterschiede aufweisen, zeigen sie doch eine generelle Auseinandersetzung mit Strukturen als Bildelementen – dies ist der zweite werkprägende Aspekt. Wie bei *Lisbon I–III* die Träger der Beschilderung, die Leitplanken oder Kandelaber am Strassenrand, so geben diese Elemente bereits an sich eine Primärstruktur vor, die dann in Beziehung zu anderen Strukturen gesetzt wird, seien es nun die horizontalen Linien, Formen oder Bewegungen.² Die Ausprägungen wechseln, die Schwerpunkte verlagern sich, aber das Interesse an Strukturen als Bildelement bleibt. In *untitled (Lenau-Ostsee I–IV)* (Kat. 79) beispielsweise ist es die Dichotomie der beiden Bildhälften: das Flimmern der Fenster und ihre ausgeprägte Vertikalität gegenüber der Ruhe und Gesetztheit der horizontalen Strandbilder sowie die Dunkelheit der

Häuser gegenüber der Helligkeit des Sonnenuntergangs. Die bildimmanenten Strukturen, wie beispielsweise die Fenster oder Bühnen, werden dazu verwendet, das Bildfeld zu unterteilen. Sie sind damit primär ein unabhängiges Element, das allerdings einen wichtigen Beitrag zur Komposition leistet.

Radikaler wurde Baumgartner mit ihrem Werk *Grid* (Kat. 86). Hier ist der Raster, vorgegeben durch die von unten gesehenen Glasbausteine, nicht nur Struktur, sondern Bild selbst. Das Video besteht aus der unbeweglichen Ansicht, die gelegentlich von den Schatten der vorübergehenden Personen verändert wird. Nur selten greift Baumgartner ähnlich radikale Ansätze wieder auf, eigentlich nur in den drei Holzschnitten mit Strassenansichten, also *Eldridge Street* (Kat. 165), *Nguyen Thai Hoc* (Kat. 186) und *Vince Court* (Kat. 191). In den meisten ihrer anderen Werke dienen diese bildimmanenten Strukturen aber entweder dazu, eine Bildtiefe zu schaffen, eine Bewegung erlebbar zu machen oder den notwendigen Kontrast aufzubauen, um die verschiedenen Beziehungsebenen innerhalb ihrer Werke zu veranschaulichen. Typische Beispiele hierfür sind *Allée I+II* (Kat. 155). Auch wenn dieses Diptychon eine Bewegung beinhaltet und gewissermassen eine Annäherung an einige der Bäume, ist nicht die zurückgelegte Strecke oder die dafür benötigte Zeit das Hauptthema der Bilder, sondern die Wahrnehmung der Landschaft, die Bäume am Strassenrand und der Rhythmus, den sie erzeugen. Die Bäume, als einzige vertikale Elemente, rhythmisieren den Bildraum, biegen ihn und durchbrechen die fast absolute Linearität Baumgartners. Später, in einem anderen Diptychon, *Ladywood* (Kat. 171), werden die Formen noch organischer. Zunehmend werden auch wieder Flächen eingefügt, das heisst die Linien werden nicht mehr über die ganze Bildbreite geschnitten, sondern unterbrochen. Nicht nur, dass im Video *Ladywood* (Kat. 172) die Formen wirklich fliessen: Christiane Baumgartner weicht hier auch deutlich von einer zuvor viel rigideren

Struktur ab. Trotz der organischen, weichen und fließenden Umriss bilden die Elemente wie in allen anderen Holzschnitten zuvor eine bildimmanente Struktur. Dies schließt nicht aus, dass sich zwei bildeigene Strukturen überlagern können, wie dies gerade im Fall von *Manhattan Transfer* (Kat. 167) geschehen ist. Thematisch greift die Künstlerin zwar Ideen auf, die sie bereits einige Jahre zuvor ähnlich bearbeitete, doch zeigt die Sichtbarmachung des Maschendrahtzauns ihre Bestrebung, ihre Bildmöglichkeiten ständig weiterzuentwickeln und gerade in der Überlagerung zweier Bildstrukturen zu neuen Herangehensweisen zu gelangen.

Es zeigt sich hier aber auch, dass die Künstlerin versucht, Strukturen nicht auf einer rein visuellen Ebene zu nutzen, sondern als Strategie selbst, womit der dritte werkprägende Aspekt genannt wäre. In zahlreichen Beispielen sind es nicht nur Bildelemente, die sie verwendet, sondern die Struktur selbst wird zum Bildgegenstand und Thema. Bei *Klassenkameraden* (Kat. 75–77) beispielsweise ergibt sich die Gesamtstruktur aus der Überlagerung der Einzelpersonen und damit aus der Kombination verschiedener Vorlagen zu einem Bild. Es ist eine bewusste Entscheidung, die Individualität zugunsten einer Gesamtsicht aufzuheben, die Person einer übergreifenden Idee unterzuordnen, ohne allerdings die Persönlichkeit oder die prägenden Merkmale zu negieren. Sie sind weiterhin sichtbar, tragen zum Gesamtergebnis offensichtlich bei, müssen aber gegen ähnliche Elemente bestehen. Das Ergebnis sind komplexe Strukturen und Überlagerungen, die fast mehr über die künstlerische Auseinandersetzung aussagen als über die dargestellten Personen. Diese Anwendung von inhärenten Bildelementen als eigentliche Bildstrategie findet sich aber auch in späteren Werken, allerdings unter anderen Voraussetzungen und mit anderen Konsequenzen. In den fünf Blättern *Gelände* (Kat. 169) und *Gelände II–V* (Kat. 170) werden beispielsweise die Ackerfurchen zum bildbestimmenden Merkmal, wesentlich stärker als

dies bei Strassenbildern der Fall ist oder sein könnte. Die Schärfe oder Unschärfe der Bilder, die Annäherung an hoch oder niedrig aufgelöste Bilder und die Analyse dieser Möglichkeiten, alle diese Umstände stellen andere Anforderungen an das zugrunde liegende Foto- oder Videomaterial und haben jeweils auch andere Konsequenzen.³ Baumgartners eigene Sichtweise verändert sich damit. Waren zuerst Bewegungsmotive vorrangig, stand also die Bewegungsunschärfe im Mittelpunkt des Interesses, werden später das Sehen an sich, die Wahrnehmung und der Wandel wichtiger. Dabei ist es interessant zu beobachten, inwieweit Baumgartner die verschiedenen Behandlungsebenen von Strukturen zu verbinden weiss und wie sich damit auch ihr eigener Zugriff verändert. Die Linearität ist dabei ein Thema, ein anderes ist das Interesse an ganz neuem Bildmaterial, mit dem sich bei gleicher Behandlung doch völlig andere Resultate ergeben. *Ladywood* (Kat. 171), *Luftbild (Triptychon)* (Kat. 173), *Kleines Seestück I–IV* (Kat. 178), *Illumination* (Kat. 179), *Storm at Sea* (Kat. 190), *Deep Water* (Kat. 193) oder der jüngste *Totentanz* (Kat. 194) sind hierfür typische Beispiele. Sie lassen sich teilweise in eine thematische Kontinuität einbinden, zeigen mitunter deutlich den Ausgangspunkt der künstlerischen Auseinandersetzung, offenbaren aber auch den fundamentalen Wandel. Am deutlichsten wird dieser Wandel aber nicht in ihren Holzschnitten, sondern in einem technischen Wechsel, hin zu anderen Medien. Baumgartner machte dies bereits in der Vergangenheit mit *Final Cut*. (Kat. 144), blieb dabei aber im Kontext, den sie sich selbst gesetzt hatte. Es war eine kleine thematische Erweiterung, ein Herantasten an weitere Möglichkeiten und damit eine Suche nach neuen Wegen. Aber die Radikalität, die sich mit *Ladywood* ergab, die fast totale Neuorientierung, fehlte diesen Blättern noch. Diese auch technische Erweiterung findet sich in jüngeren Arbeiten, die nun die Erfahrungen der Holzschnitte tatsächlich in andere Medien übertragen. Sowohl in *Strip* (Kat. 181) wie in *Medway*

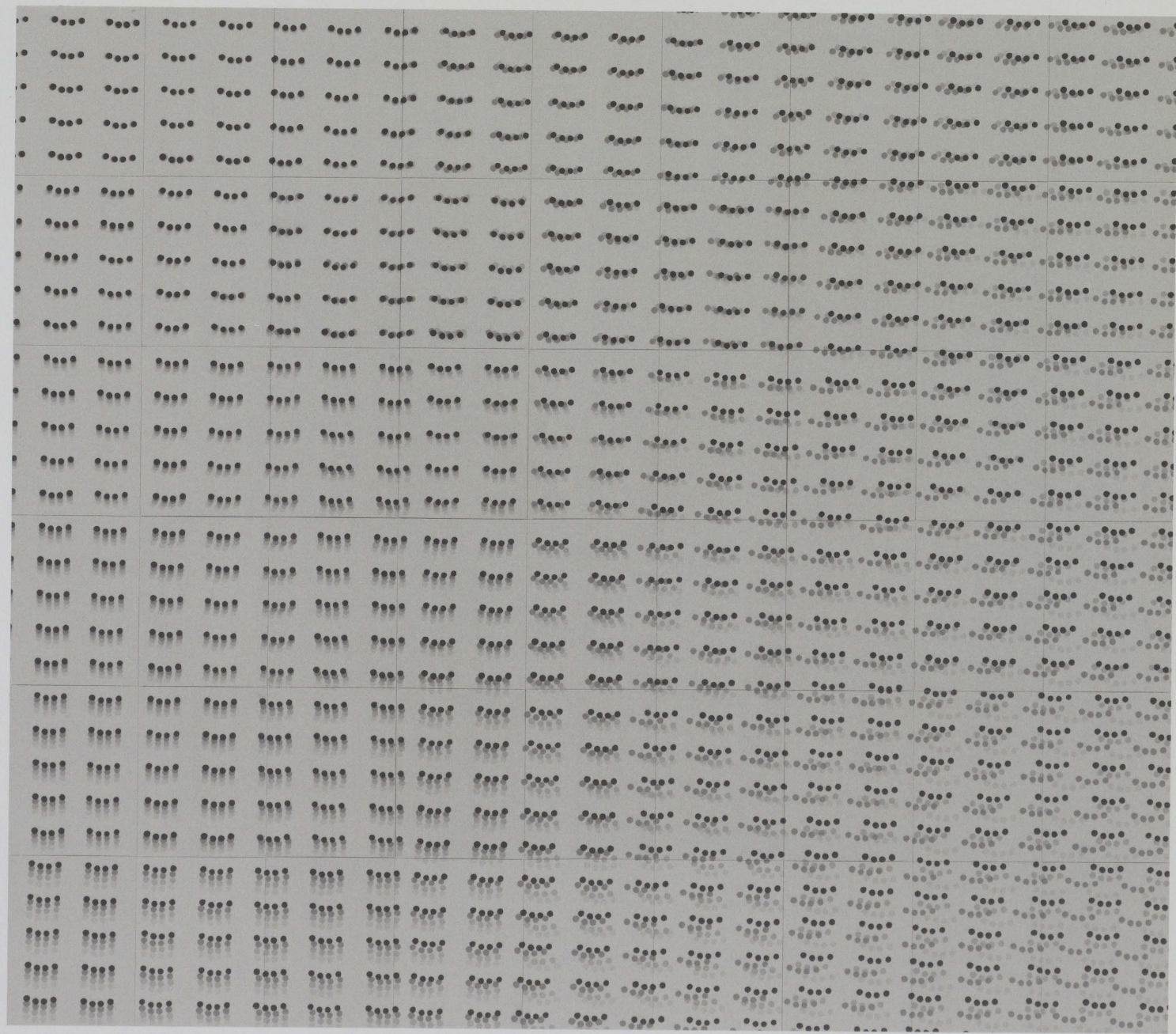
(Kat. 192) hat sich die Sichtweise vollkommen verändert. Während *Strip* noch gefundene Bilder sind, aber wie in anderen Luftbildern Vogelperspektiven zeigen, besitzt *Medway* eine für Baumgartner eher ungewöhnliche Eigenständigkeit. Zwar lassen sich, wie so oft, auch hier Anknüpfungspunkte finden, beispielsweise zu frühen Arbeiten wie *untitled (Lenau-Ostsee I–IV)* (Kat. 79), teilweise auch zu den jüngeren Holzschnitten, doch steht dieses Werk zumindest im Moment noch isoliert da. Perspektiven, wie sie zuvor häufig vorhanden waren, fallen hier weg. Dafür ergeben sich aufgrund der anderen Technik auch andere Möglichkeiten, werden Details einfacher sichtbar, weicht die im Holzschnitt vorhandene Abstraktion oder Vergrößerung der Wahrnehmung fast einer ungewohnten Klarheit. Diese wird aber durch die teilweise Verfremdung und Umkehrung in ein Negativbild wieder aufgehoben. Der Tiefenraum erscheint oft wie blockiert, die Räumlichkeit ergibt sich aus anderen Elementen. Zeit ist nur noch mittelbar erlebbar. Dies vor allem im Bewusstsein, dass mit den Tiden immer auch Zeit verbunden ist, und auch angesichts der langsam verrottenden Schiffsrümpfe, die an sich schon auf eine Vergangenheit verweisen.

Aus der Überlagerung von Bildern resultiert aber nicht nur eine besondere Bildstrategie, sondern diese Überlagerung hat auch konkrete Auswirkungen auf eine Struktur, die sich teilweise verselbstständigt und die Wahrnehmung einschränkt. Es ist die vierte Annäherung von Baumgartner an diesen Begriff, der vierte werkprägende Aspekt. Konkret kann es beispielsweise eine Bewegungsunschärfe sein, wie in *1 Sekunde* (Kat. 123) oder *Fahrt II* (Kat. 128). Die Bildelemente suggerieren eine Bewegung und verunklären letztlich damit eine vorhandene reale Struktur. Wesentlich intensiver nimmt Baumgartner aber eine andere Struktur in Kauf, die künstlich erzeugt, durch die Überlagerung von zwei Bildern oder technischen Bildstrukturen entsteht: das Moiré.⁴ Eigentlich könnte man es als Fehler ansehen,

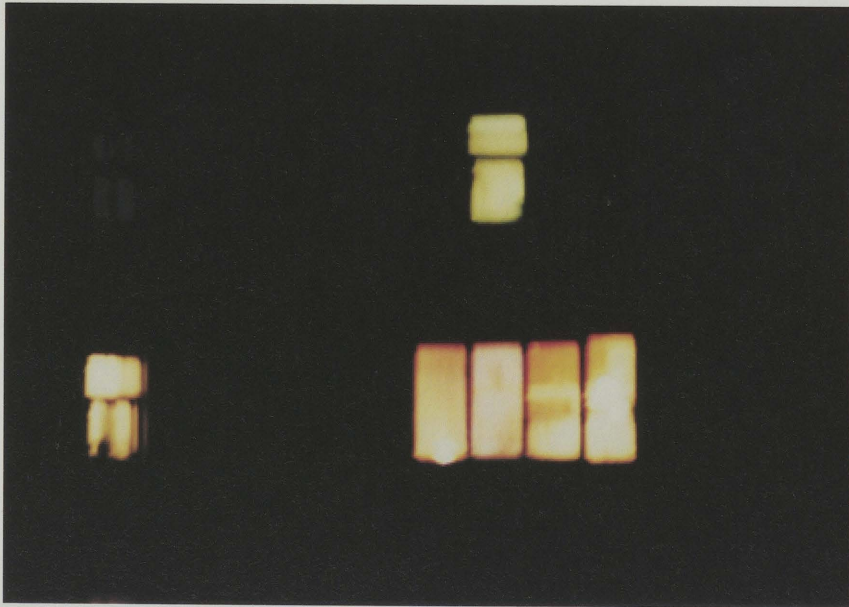
doch ergeben sich aus diesem Effekt neue Möglichkeiten. Das vorhandene Raster, beispielsweise einer abgefilmten Videosequenz, wird durch die Bearbeitung noch verstärkt und dient dann dazu, die Bildaussage noch zu unterstreichen. Der Sehvorgang, wie bereits bei der niedrigen Auflösung oder der Umkehrung ins Negativbild bei *Medway* (Kat. 192), wird ins Zentrum der Aufmerksamkeit gerückt, lenkt teilweise zunächst ästhetisierend vom ursprünglichen Thema ab, um dann aber genau darauf wieder zu verweisen und es zu unterstreichen. Die Primärstruktur des Ursprungsbildes, sei es nun eine Fliegerstaffel oder seien es Ackerfurchen, tritt scheinbar in den Hintergrund, wird aber durch eine Sekundärstruktur dann doch wieder ins Blickfeld geholt, auch thematisch.

Gleichgültig aus welchem Blickwinkel man die Werke Christiane Baumgartners auch untersucht, es wird deutlich, dass verschiedene Ansatzpunkte gleichzeitig hilfreich sind, um die Komplexität ihres Vorgehens zu verstehen. Bewegung, Verwendung anderer Medien und Nutzbarmachung scheinbarer Fehler wie im Moiré, Linien und Raster oder Schärfe und Auflösung manifestieren sich nicht nur in Bildstrukturen oder Strategien, sondern führen zu einer inzwischen selten gewordenen Vielfältigkeit des Sehens.

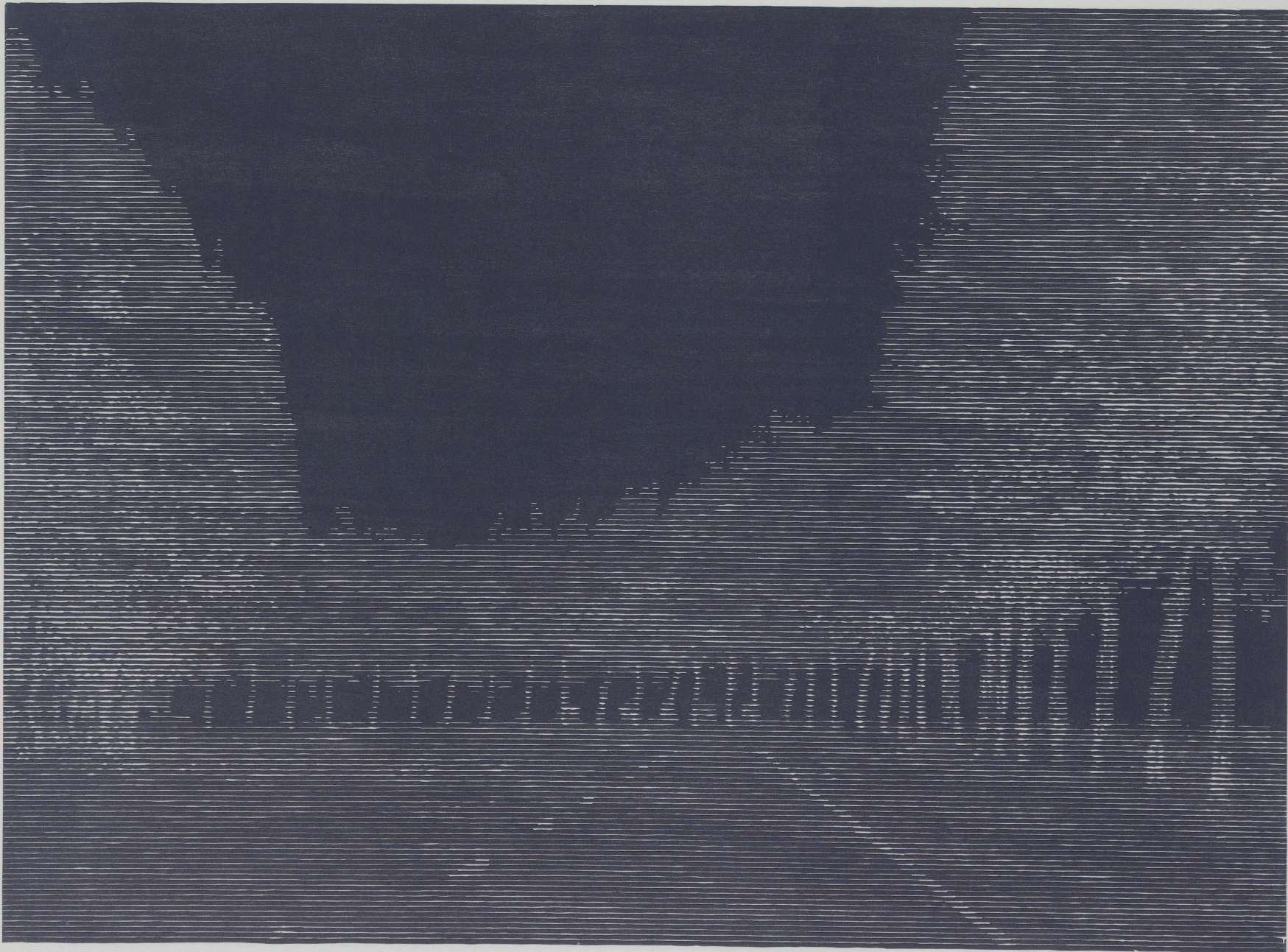
1 Siehe hierzu den Beitrag von Tobias Burg. (S. 85–87)
 2 Zu Geschwindigkeit und Bewegung siehe den Beitrag von Helen Waters. (S. 36–37)
 3 Siehe hierzu die ausführlichen Bemerkungen von Thomas Oberender. (S. 110–113)
 4 Siehe hierzu die eingehende Diskussion bei Catherine de Braekeleer. (S. 61–63)



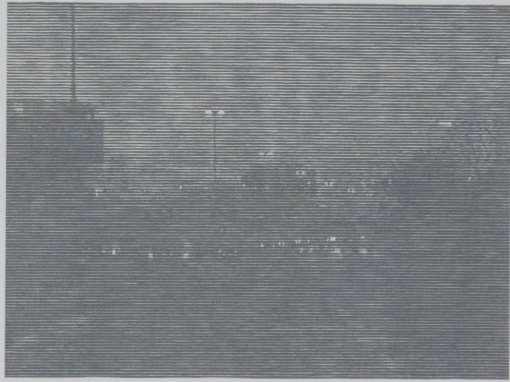
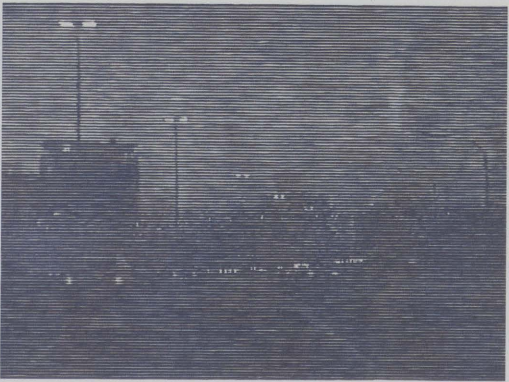
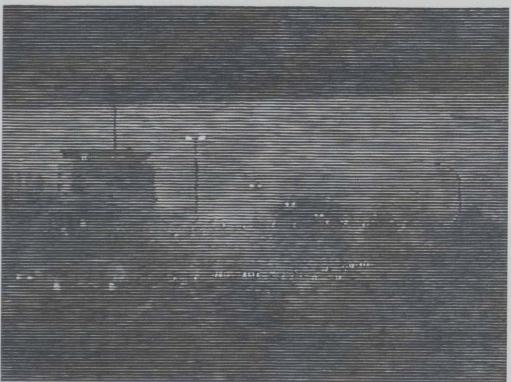
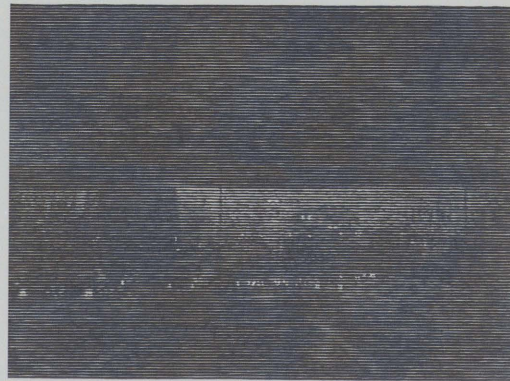
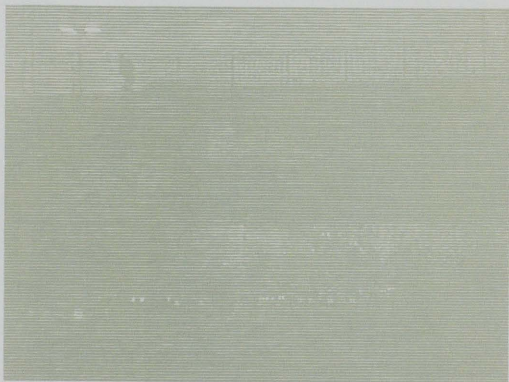
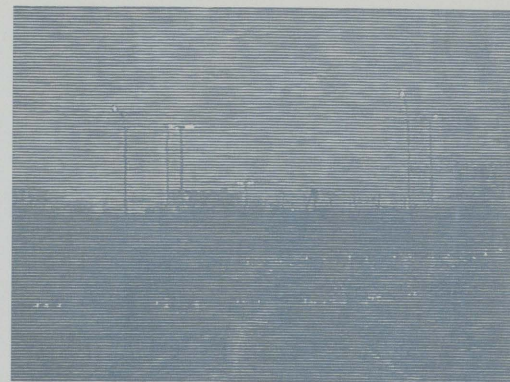
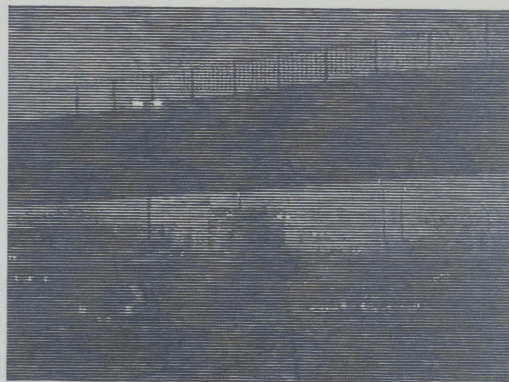
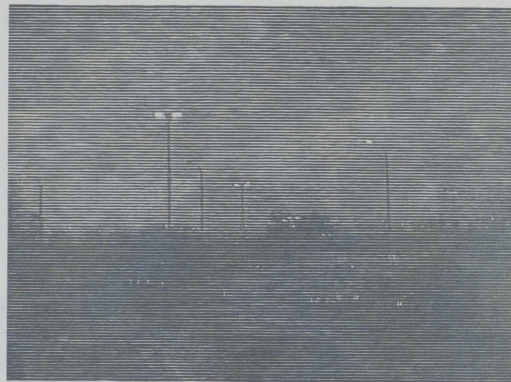












Eldridge Street, 2009, 42 x 56 cm
Nguyen Thai Hoc, 2012, 46.5 x 61 cm
Vince Court, 2013, 57.5 x 74 cm

