

Bettina
Meyer



Form – Herz, 2009
Gouache
25 x 29 cm



Form 22, 2009
Bronze / Bronze
1/6, 19,5 x 11 cm

Sammlung
Blume / Hartung
Gerhard Richter
1996, 61/130
Bettina Meyer
Form 22



Innere Bewegung
und Befragung
Annäherung an die
künstlerische Arbeit von
Bettina Meyer

Inner movement
and questioning
Approach to the
artistic work
of Bettina Meyer

Marietta Franke

*Er ist um
nichts zugrunde
gegangen.
Gontscharow,
Obломow*

Im schummrigen Licht eines nicht näher bestimmbareren Körperinneren tanzt kreisend das Bild einer vollen Herzform (Herzanima, 1999, gif Animation, 10x15 cm, Institut für zeitgenössische Kunst, Nürnberg) schraubt sich nach vorne, zeigt sich als Zeichen mit plastischen Qualitäten nach allen Richtungen, gleitet in ihre auf den Kopf gedrehte sinnliche Variante, schwebt dann, sich entfernend, zum Anfang zurück, damit das Ganze wieder von vorne anfangen kann, als ständige Wiederkehr des Gleichen. Ein Ablauf der sich wiederholt und dabei kaum verständlicher wird, wenn der Betrachter seiner kreisenden Bewegung eine Logik ansehen will. Unaufhaltsam dreht sich das Herz weiter, besteht auf seinem Rhythmus, unbeirrbar, auch wenn der Betrachter nicht hinsieht. Schließlich muss das Leben weitergehen, weit entfernt von einer auf unbestimmte Zeit verschobenen Bewegung, die den Betrachter von Max Ernsts Bild »Au premier mot limpide« (1923) in Atem hält, während er immer wieder um die Frage kreist, was passieren muss, damit das Ganze endlich in Bewegung kommt.

Bettina Meyers Herzbewegung zeigt sich zunächst als verführungsgeladene Animation, die darauf angelegt ist, von ihren Betrachtern emotionale Zustimmung zu bekommen, während sie in ihrer Drehung lachend eine umgekehrte Sicht zeigt. »Liesse sich der Kopf nur mal ins Gespräch ein mit seinem Antipoden, so würde ihm dieser als erstes die Zunge herausstrecken, wenn er eine hätte.«¹ Die kreisende Drehung des Herzens entlarvt sich dann als Bewegung zwischen den Polen einer idealistischen Weltsicht und einer materialistischen Position. Meyer will das eine tun, ohne das andere zu lassen. Sie will die Schatten der Gegenstände hinter sich lassen und aus der Höhle in das Licht der Ideen aufsteigen, ebenso wie sie der Körperlichkeit des Kynikers zustimmt, der mit plötzlicher Intimität jedweden aus der Fassung bringen kann, der weiß, »dass alles Gestalt hat und dass

*It was for
nought he
perished.
Goncharov,
Obломov*

Inside a dimly lit vessel, which defies further definition, is a picture of a full heart (Herzanima, 1999, gif Animation, 10x15 cm, Institut für zeitgenössische Kunst, Nürnberg), dancing, circling, spiralling outwards, pushing in all directions to show off its three-dimensional qualities, gliding into an upside-down sensory state, then hovering, withdrawing, and returning to the beginning so that the whole thing can start all over again, a constant recurrence of the same. A process which repeats itself while revealing precious little to aid the understanding of the observer who seeks to grasp the logic in its circling movement as it perpetuates the inexorable motion of the heart, insisting on its rhythm, imperturbably, even when the observer is not looking. Ultimately life must go on, far away from an indefinitely postponed movement which keeps observers of Max Ernst's work "Au premier mot limpide" (1923) in suspense as they keep circling around the question as to what needs to happen for the whole thing to be set in motion at long last.

The first appearance of Bettina Meyer's heart movement is that of a seductive animation which is designed to elicit emotional approbation from its observers while it forces a cynical observation as it rotates, laughing, while it forces an opposite observation as it rotates, laughing: "If the head. "If the head were to enter into conversation just once with its opposite end then the first thing the latter would do in response would be to stick out its tongue if it had one."¹ The circling rotation of the heart is then exposed as the movement between the poles of an idealistic world view and a materialistic stance. Meyer wants to do the one without leaving the other undone. She wants to leave behind the shadows cast by the objects and rise up from the dark depths into the light of her ideas, just as she acquiesces to the physicality of the cynic who can take anyone



jede Gestalt mehrfach zu uns redet; die Haut kann hören, die Ohren vermögen zu sehen, und die Augen unterscheiden warm und kalt. Der physiognomische Sinn achtet auf die Spannungen der Formen, belauscht, als Nachbar der Dinge, ihr expressives Flüstern.«² Das sich drehende Herz zeigt, welche Erlebniswelten sich in seiner Bewegung polarisieren lassen, bald sinnhaft distanziert, bald sinnhaft nah. Die Gouche »Form – Herz« (2009, 25 x 29 cm) teilt schließlich unmissverständlich mit, dass Meyer künstlerische Morphosen/Metamorphosen entwickelt, die im Feld künstlerischer Heterogenität ihre Intelligenz entfalten.

Unter den frühen Arbeiten (1991-1997) Meyers gibt es einen durch die Eigenschaften seines Materiales zum Auseinanderrutschen bestimmten Haufen von verschieden farbigen Wachsherzen, die sie geformt und eingefärbt, und dann in einer großen Schale wieder zusammengeschmolzen hat, als Bild einer sich selbst auflösenden Sinnanhäufung. Auch andere experimentelle Arbeiten aus dieser Zeit erforschen das Feld künstlerischer Auseinandersetzung mit der Welt der Gegenstände und Materialien und mit ihnen verbundene Handlungspotentiale und Formungsprozesse. Es entstanden Abformungen von Rinderherzen in Latex, ihrer eigenen Hände in Silikon, Gießharz und Latex, ein an den Sohlen gegeneinander gesetztes Paar schwarzer Stiefel, deren gemeinsamer, sich in Dreiecksform zeigender Raum, mit weißem Wachs ausgegossen war, Abdrücke von Maulwurfshügeln in Beton, ein System von Modulen, das zum Beispiel zu einer Schlafskulptur zusammengebaut oder zu einem offenen Raumzusammenhang (»Bettenburg fragmentiert«, 1999, Holz, Bett, Bettenbücher, 510 x 420 x 480, Kunstmuseum Ahlen) zusammengestellt werden kann, zwei Arbeiten mit Glasflaschen oder, in loser Ansammlung, auf einem um einen Beckenrand gebauten Rahmen liegend, die Ausstellung der Seifensammlung ihrer Tanten, die sie zwischen Tüchern und Laken ihrer ungebrauchten Aussteuer gefunden hat. Die eine Flasche

aback with sudden intimacy, who knows, "that everything has form and that every form speaks to us in manifold ways; the skin can hear, the ears can see and the eyes can distinguish between hot and cold. The physiognomic sense heeds the tensions of the forms, eavesdrops on things, their expressive whispering."² The rotating heart shows what worlds of experience can be polarised in its movement, now rationally distanced, now sensuously close. The gouache "Form – Herz" [Form – Heart] (2009, 25 x 29 cm) conveys the unequivocal message that Meyer is developing artistic morphoses/metamorphoses which unfold their intelligence in the field of artistic heterogeneity.

Meyer's early works (1991–1997) include a heap of wax hearts of various colours, destined to slide apart due to the qualities of the material, which she formed and dyed then melted down again in a large dish to symbolise a self-liquidating cluster of senses. Still other experimental works dating back to the same period explore the field of artistic dialogue with the world of objects and materials and with the potential for action and the moulding processes associated therewith. Impressions of bovine hearts were fashioned in latex moulds, her own hands emerged from silicone, casting resin and latex moulds, a pair of black boots placed soles together with the hollow space between them forming the shape of a triangle and filled with white wax, molehill replicas in concrete, a system of modules which can be combined to form a sleeping sculpture for example, or to form an interrelated room set ("Bettenburg fragmentiert", 1999, Holz, Bett, Bettenbücher [Wood, Bed, Bedbooks], 510 x 420 x 480, Kunstmuseum Ahlen), two works featuring glass bottles and – displayed loosely on a frame constructed around the edge of a basin – the soap collection of her aunts which she found between cloths and linen in

enthält mit ihrem durcheinander wirbelnden und sich dann langsam trennenden und absenkenden Gemisch von Sand und kleinen schwarz-farbigem Soldatenfiguren das lautlose Modell eines Krieges. Die andere Flasche aus blauem Glas hängt an einer langen Schnur von der Decke herunter und wiegt friedlich ein Papierschiffchen, wenn sie leicht angestoßen wird.

Meyer hat sich besonders zwischen 1991-1997 mit dem künstlerischen Denken ihres Lehrers Klaus Rinke, einem prozessual-experimentellen, auf Bewegung beruhenden und körperbezogenen Denken über Raum und Zeit auseinandergesetzt, und dabei Möglichkeiten gefunden, ihre künstlerischen Handlungen möglichst minimal zu halten, Gegenstände offen zu betrachten, die Logik des Materiales gelten zu lassen, auf physikalische Phänomene zu achten und menschliche Potentiale auszuloten. Die Maulwurfshügel in Beton lagen auf Betonplatten, zwischen deren Ritzen Gras wuchs – ein unauffälliges Bild mit anarchistischem Potential. Die Bettenmodule, die in der Saldo-Ausstellung 1995³ ausgestellt waren, konnten gebucht und zum Übernachten in der Ausstellung benutzt werden. Eine andere, wiederum benutzbare Arbeit besteht aus zwei Schaukeln, die gegeneinander schwingen und dabei einen Dialog anbieten. Dann gibt es noch temporäre Arbeiten in Ton wie die »Form 0 – Etwas« (1997).

Im Jahr 2000 ging Meyer im Rahmen eines DAAD Stipendiums für ein Jahr nach St. Petersburg und befasste sich dort umfassend mit der Skulpturensammlung der Eremitage, die wie alle großen Museen mit ihren ausgestellten Kunstwerken mögliche Sichtweisen kunstgeschichtlicher Entwicklungen kommunizieren. Auf einer Fotografie, die sie als »Petersburger Fotografie« bezeichnet, zeigt sie sich mit halb geschlossenen Augen, als wäre sie das Medium einer künstlerischen Séance, die mit verstorbenen Künstlern Kontakt aufzunehmen versucht, oder anders gedacht, als brauchte es diese Art von Fiktionalisierung,

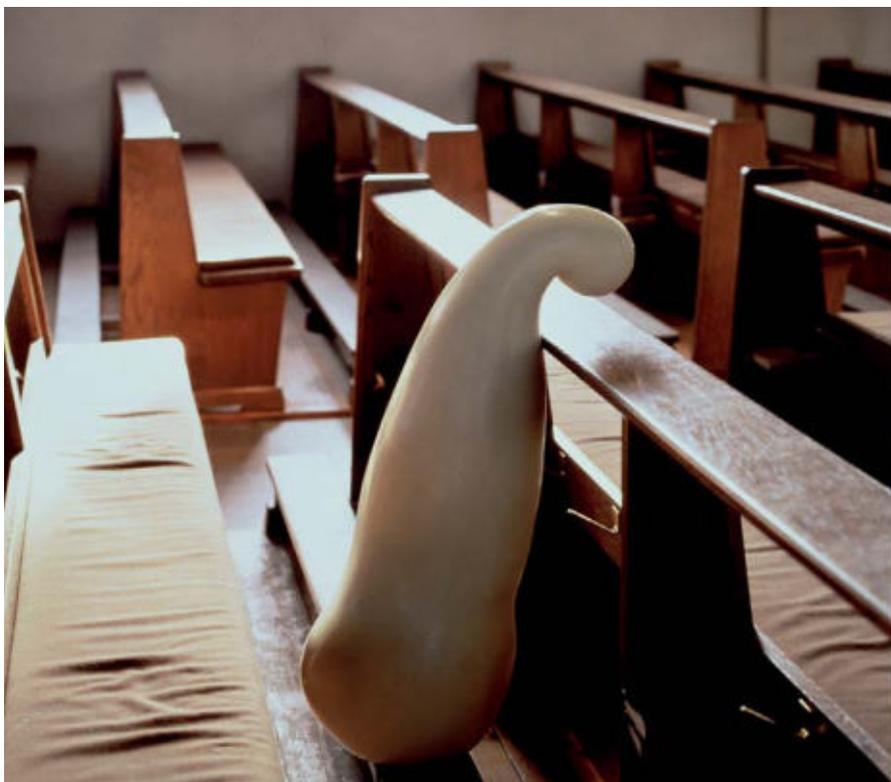
their unused trousseaus. One bottle contains the silent model of a war with its swirling and then slowly settling and sinking mixture of sand and miniature black soldiers. The other bottle is made of blue glass and is hanging down from the ceiling on a long cord cradling a little paper boat which rocks peacefully when gently pushed.

Between 1991–1997 Meyer was mainly preoccupied with the artistic mindset of her teacher, Klaus Rinke, an experimental process of thought about space and time based on movement and the corporeal, and as a result found ways of keeping her artistic work as minimalistic as possible, observing objects openly, allowing the logic of the material to come to the fore, heeding physical phenomena and sounding the depths of human potential. The concrete molehills were placed on concrete slabs with grass growing in the gaps – an inconspicuous picture with anarchist potential. The bed modules, which were put on display in the 1995 Saldo exhibition,³ could be booked for an overnight stay in the exhibition. Another usable work consists of two swings facing each other and offering dialogue in their motion. Then there are temporary works in clay such as the "Form 0 – Etwas" [*Form 0 – Something*] (1997).

Having been awarded a DAAD scholarship in the year 2000, Meyer went to St. Petersburg for a year where she was engaged in an in-depth study of the sculpture collection at the State Hermitage Museum which, like all large museums, exhibits art works to convey possible perspectives of developments in the history of art. A photograph, which she calls her "Petersburg photograph", shows her with her eyes half-closed as if she were the medium in a séance, seeking to make contact with deceased artists, or, interpreted otherwise, as if this type of fictionalisation were needed to allow the unfettered pursuit



Form1, 1999
Bronze / Bronze
94 x 110 x 50 cm
Hahnenstraße Köln
Galerie Pamme-Vogelsang



Form 2, 1999
Paraffin / Paraffin
h 110 cm
Wallfahrtskirche
Eggerode



um ernsthaften künstlerischen Interessen ungestört nachgehen, sich, wie die Surrealisten forderten, unzensuriert in der Kunstgeschichte umsehen zu können, gar eine eigene Kunstgeschichte zu entwickeln. Künstlerische Annäherungen an die Kunstgeschichte und die in ihr aufbewahrten künstlerischen Formen, vor allem auch moderne Kunst/Skulpturen, sind (noch) nicht so offen möglich, wie es nunmehr, nach einiger postmodern verbrachten Zeit, manch einem künstlerischen Bedürfnis erneut entspricht. Meyers Bedürfnis nach der Betrachtung von Skulpturen und dem Nachspüren innerer Haltungen, die die Form einer Figur beeinflusst, richtet sich auf antike griechische Skulpturen ebenso intensiv wie zum Beispiel auf Skulpturen von Auguste Rodin und Aristide Maillol, womit keine direkten Linien zu Vorbildern oder ihren Unterschieden festgelegt werden, sondern sich zunächst das Spektrum ihres künstlerischen Interesses an der inneren Bewegung auftut, das möglichen Bezugnahmen/Wahlverwandtschaften nachgeht. Nach ihrer Rückkehr hat sie, inspiriert durch ihre Betrachtungen in der Eremitage, in der Berliner Antikensammlung, in Florenz (2005) und in Köln mit Blick auf mittelalterliche Figurentraditionen viele Studien angefertigt, die nun als weitere künstlerische Erfahrungen ihre skulpturalen Arbeiten beeinflussen. Wenn sie antike griechische Skulpturen oder moderne Plastiken betrachtet, geschieht dies aus einer künstlerischen Wahrnehmung heraus, die durch den Filter der experimentellen, prozesshaften und körperbezogenen Kunst der zweiten Hälfte der 1960er und der 1970er Jahre gelaufen ist, im Feld der Entwicklungen der Kunst in den 1990er Jahren Erfahrungen gesammelt hat und seit 1997 intensiv daran arbeitet, Skulpturen und Zeichnungen Raum zu geben.

Die Welt der griechischen Skulpturen umfasst statische Frontalität, zeitlos – ideal proportionierte Körper im Kontrapost ebenso wie die Darstellungen, die eine innere Bewegung mitteilen; wieder andere überblenden psychologische und geschichtliche Gesichtspunkte.

of serious artistic interests, to enable an uncensored viewing of art history, as the surrealists demanded, or indeed to develop an art history of her very own. Artistic approaches to art history and the artistic forms preserved therein, especially modern art/sculptures, are not (yet) as overtly possible as would now, after some time in the postmodern era, correspond afresh to many an artistic need. Meyer's need to observe sculptures and to be aware of inner attitudes, which influences the shape of a figure, is based just as much on ancient Greek sculptures as on sculptures by Auguste Rodin and Aristide Maillol, for example, although no direct lines to archetypes or their differences are established, but rather the spectrum of her artistic interest in the inner movement opens out and investigates possible references/elective affinities. When she returned, inspired by what she had seen in the State Hermitage Museum, in the Berlin Collection of Classical Antiquities, in Florence (2004) and in Cologne with regard to mediaeval figure traditions, she produced many studies which now feed into her sculptural works from the influence of other artistic experiences. When she looks at ancient Greek sculptures or modern sculptures, she does so with the perception of an artist which has passed through the filter of the experimental, progressive and corporeal art of the second half of the 1960s and the 1970s, has gathered momentum from her experience of developments in art in the 1990s and has been engaged in an intensive attempt since 1997 to bring added space and dimension to sculptures and drawings.

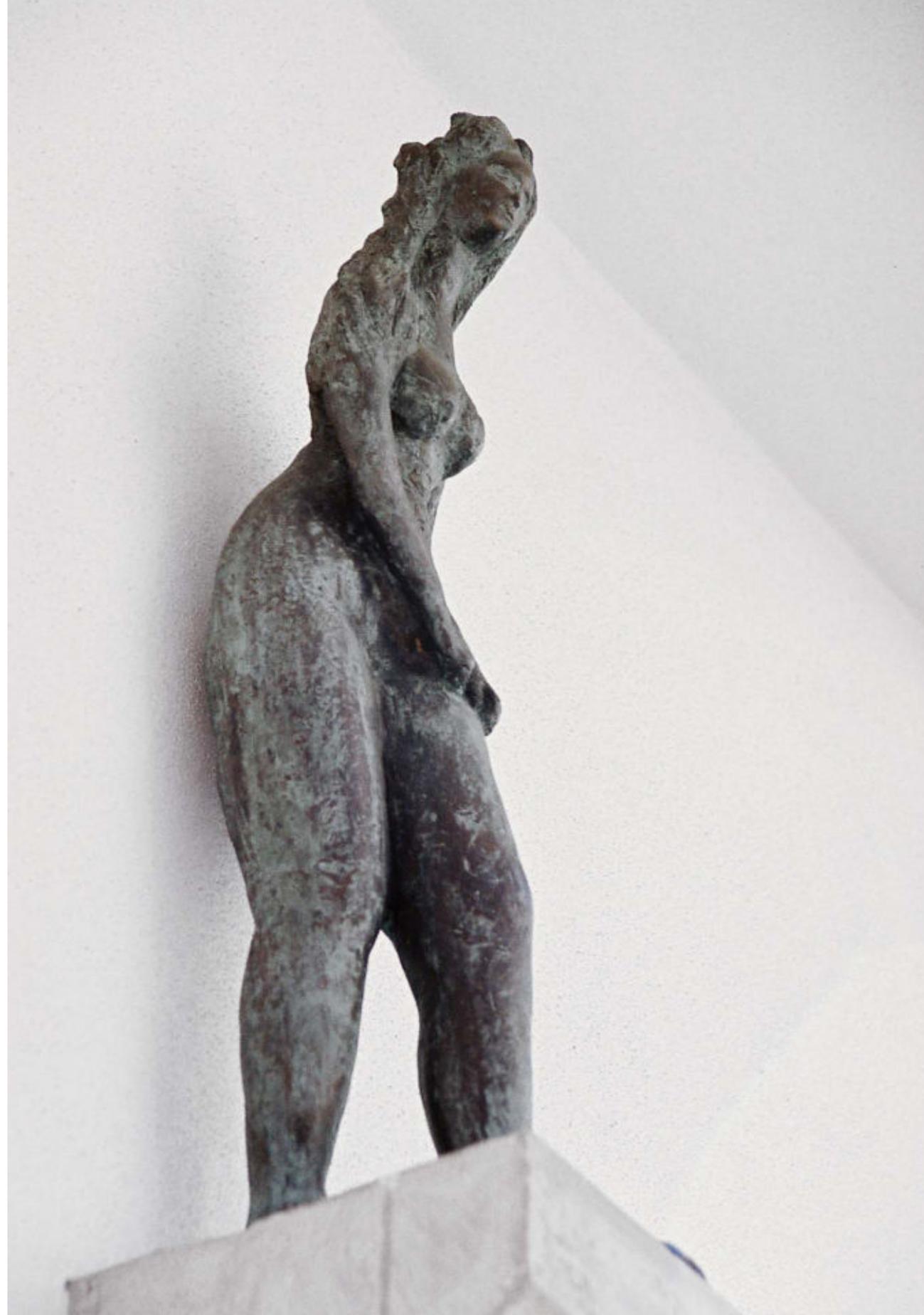
The world of Greek sculptures encompasses static frontality, ideally proportioned bodies in classic contrapposto pose as well as the illustrations which communicate an inner movement; still others superimpose psychological and historical viewpoints. Michelangelo's Moses (marble, 1513–1515, height 235 cm) has taken its place, since the psycho-

Der »Moses« des Michelangelo (Marmor, 1513–1515, Höhe 235 cm) sitzt spätestens seit der psychoanalytischen Betrachtung Sigmund Freuds als Bild innerer Bewegung da, das sich in seinen inneren Widerständen kraftvoll in eine geschichtliche Bedeutung dreht. Auguste Rodin, durch den »die bisher unbewegte Plastik Leben erhielt« (Julius Meier-Graefe), erkannte die Notwendigkeit seiner eigenen Befreiung aus akademischen Traditionen bei der Betrachtung des *mouvement* bei Michelangelo, des körperlichen und seelischen Ausdrucks, der aus der Belebung des Stoffes/Materiales möglich wird. Rainer Maria Rilke beschrieb am Beispiel von Rodins Skulptur »Die Bürger von Calais« (1885–1895) die Entwicklung der Plastik zur Funktionsform, zur *Raumplastik*, die nicht im Raum steht, sondern die der Raum zu sich zieht.⁴ Meyer ist sich im Klaren darüber, dass sie im Sinne der Bestimmung der echten *Bildhauerei*, die Michelangelo getroffen hat, die auf dem Wegnehmen des Materiales beruht, auf der Material *hinzufügenden* Seite steht, die der Malerei ähnlich ist. Schließlich hat sie während ihrer Studienzeit bei HP Zimmer (1989–1991) auch in Öl gemalt (zum Beispiel kleine Portraits), sodass ihre plastische/ skulpturale Arbeitsweise keiner strategisch codierten Rechtfertigung bedarf.

Meyers temporäre Plastik aus Ton, die »Form o – Etwas« (1997), besteht aus 180 kg Ton und liegt als sich aufwerfende Wucherung, die durch viele, einzeln geformte plastische Vertiefungen entstanden ist, auf dem Boden ausgebreitet da. Während das Eindringen des Tons im einzelnen mehr oder weniger große/ausgeprägte, gefäßartige Negativformen erzeugt, die die Tonmasse durchdringen, kann sich in seiner Vervielfachung und Heterogenität eine abstrakte Gesamtform entwickeln, die sich aufwirft. Die »Form o – Etwas« zeigt einen plastischen Ausgangszustand, den Meyer in anderen Arbeiten weitergedacht hat. Die zwischen Figürlichem und Abstraktem triftenden Körper ihrer Plastiken/Skulp-

analytical observation of Sigmund Freud, if not before, as an image of inner movement which takes on historical significance in its inner forces of resistance. Auguste Rodin, who “breathed life and movement into sculpture” (Julius Meier-Graefe), recognised the necessity of being freed from academic tradition in observing the *mouvement* in Michelangelo’s work, the physical and psychological expression which is made possible by the animation of the matter/material. Rainer Maria Rilke took Rodin’s sculpture “The Burghers of Calais” (1885–1895) as an example to describe the way in which sculpture evolved into a functional form, into *Raumplastik*, spatial sculpture which is not in the room but is drawn in by the room⁴. Michelangelo defined *genuine sculpture* as the art of *taking away* rather than *adding on*, which is akin to painting, and Meyer is aware of the fact that she errs on the latter side. She did, after all, do some oil paintings (small portraits for example) while she was studying under HP Zimmer (1989–1991) therefore her approach to sculpture needs no strategically coded apology.

Meyer’s temporary clay sculpture, “Form 0 – Etwas” [*Form 0 – Something*] (1997), consists of 180 kg of clay which is spread out on the floor as a proliferation of individually formed dents and hollows. While the indentation of the clay produces vessel-like voids of varying degrees of size and accentuation which penetrate the clay mass, an abstract whole can evolve as an eruption of its multiplication and heterogeneity. The work “Form 0 – Etwas” [*Form 0 – Something*] is an original approach to sculpture which Meyer went on to develop in further works. Starting with a framework of wire and other supports, she works by adding clay or plasticine to form the substance of her sculptures, gently drifting between the figural and the abstract. “Body – Unidentified” (painted clay, 2004-



turen formt sie, von einem Skelett aus Draht und anderen stützenden Vorrichtungen ausgehend, indem sie Ton oder Plastilin hinzufügt. »Body – Unidentified« (farbig gefasster Ton, 2004–2008, 143 x 64 x 59 cm) gibt dem sich aufwerfenden Klima der »Form 0 – Etwas« eine weitere plastische Bestimmung: Zwei sich vom Boden erhebende Kraftstränge, zunächst in verschiedenen Richtungen aufsteigend, drehen sich in einer widerspruchsvollen Anstrengung einander zu, als habe sie der umgebende Raum zur Richtungsänderung bewegt, um sie in ein im Werden begriffenes körperliches Geschehen überführen zu können, das nicht identifizierbar ist. Bisher sind einige Plastiken wie zum Beispiel die »Form 1« (94 x 110 x 50 cm) oder die »Form 4a« (2004, 150 x 150 x 120 cm) in Bronze gegossen worden, wobei die Ausreizung/Steigerung des plastischen Potentials in Form von Bronzegüssen bei einigen anderen Plastiken noch aussteht.

Meyers Auseinandersetzung mit Maillol ist nicht nur auf eine konkave Formerfahrung gerichtet, bei der das Volumen von außen her begriffen wird, sondern sie beschäftigt auch der Vorwurf, der gegen Maillol erhoben worden ist, dass seine Plastiken unfähig sind, Monumentalität zu erreichen. Dies ergab sich zunächst im künstlerischen Experimentieren, so wie sich das anarchistische Potential des aus den Ritzen der Betonplatten wachsenden Grass unbeabsichtigt einstellte, um dann zum Bild einer künstlerischen Haltung zu werden, die, wie der Raum, auf die Plastik einwirkt, und dabei unfähig sein will, Monumentalität hervorzubringen.

Meyer arbeitet nicht nur an Formen, die sich vom Boden erheben und mit stellenweise geglätteten und aufbrechenden/wuchernden Oberflächen ihre Widersprüchlichkeiten und Widerstände zeigen, sondern auch an »inneren Formen, die eine gewisse Beweglichkeit haben, an flüssigen Formen« (Bettina Meyer), deren Oberfläche glatt und deren Form geschlossen ist, deren widersprüchliches Potential jedoch nicht minder intensiv wirkt.

2008, 143x64x59 cm) adds a further sculptural dimension to the atmosphere of eruption in "Form 0 – Etwas" [*Form 0 – Something*]: two powerful strands rising from the ground, initially ascending in different directions, turn to face each other in a contradictory exertion as if the space around them were forcing them to change direction in order to bring about a nascent physical encounter which cannot be identified. Some sculptures, such as "Form 1" (94 x 110 x 50 cm) and "Form 4a" (2004, 150 x 150 x 120 cm), have been cast in bronze until now, whereas the exploitation/exhaustion of the three-dimensional potential in the form of cast bronze is still wanting in other sculptures.

Meyer's examination of Maillol is not confined to a concave understanding of form where the volume is perceived from the outside but also addresses the criticism directed at Maillol that his sculptures are incapable of achieving monumentality. This was first seen in the process of artistic experimentation, just as the anarchistic potential of the grass growing between the concrete slabs materialised unintentionally, aiming to illustrate an artistic stance which, like the surrounding space, has an effect on the sculpture and seeks to be incapable of bringing forth monumentality.

Meyer's work is not confined to forms which rise up from the ground and show their inconsistencies and contradictions by smooth surfaces in places punctuated by areas of eruption/entanglement, but also extends to "inner forms which have a certain fluidity, an ease of movement" (Bettina Meyer), whose surface is smooth and whose form is cohesive, whose potential for conflict is not lessened in the intensity of its impact. Writing about "Form 1", which is suspended upside down on a cord, poised to swing to and fro, Beral Madras comments, "the sculpture is a torso, an anonymous figure, and a body

S./p. 15.
Ursula, 2004
Bronze / Bronze
Ursulargartenstraße, Köln
h 68 cm

2 Studies for
antique Forms, 2008
Plastilin, Evaplast /
Plasticine, Plaster
h 16 cm / h 13 cm

Hunch Form, 2006
Plastilin / Plasticine
h 17 cm



O.T., 1993
 Flasche, Papier, Schnur /
 Bottle, Paper, Cord
 h 45 cm
 Kunstakademie
 Düsseldorf



Form 4a, 2001
 Ton / Clay
 96 x 130 x 100 cm



Beral Madras schreibt über die »Form 1«, die, bereit zum Hin- und Herschwingen, an einer Kordel kopfüber von der Decke hängt: «The sculpture is a torso, an anonymous figure, and a body metaphor all in one. (...) the way it is hanged upside down makes it even more fascinating. (...) In both cases the upside down position indicates a trouble and the dangling can be a sign of jeopardy as well« ... womöglich eine Gefahr, die von der Kunst ausgeht, als frage die schaukelnde Skulptur nach ihrem künstlerischen Potential, das keine beruhigenden Antworten geben wird, oder, anders gedacht, als frage sie den unsäglich gelangweilten Oblomow im Aufwachen auf den Kopf zu, was er da eigentlich mache. Nach Meyer handelt es sich bei der »Form 1« um einen Anker, der durch die Hängung in eine inhaltliche Polarisierung versetzt worden ist. So bestechend schön die polierte goldene Oberfläche auch scheinen mag, spiegelt sie, hineingenommen in den Formverlauf ihres Körpers, den umliegenden Raum mit dem, was darin enthalten ist oder stattfindet, so unbeeinflussbar/unabhängig, wie ein beobachtendes Auge sehen oder eine Kamera aufzeichnen würde.

Die »Form 2« (Paraffin, 1999, Höhe 110 cm) wurde für die Pfarrkirche von Eggerode entwickelt, die dort für ein Jahr zu sehen war. Sie besteht wie die frühen abgegossenen Herzformen und Handabdrücke aus Wachs, wobei ihre Form nunmehr aus einem komplexen plastischen Prozess kommt. In der »Form 2« vernetzte Meyer ihre frühen plastischen Skizzen mit dem inhaltlichen Potential des sakralen Ortes, oder anders gedacht: In ihrer künstlerischen Kommunikation mit dem sakralen Ort entfaltete sie das im kulturellen Gedächtnis gespeicherte inhaltliche/religiöse Potential des Materiales, das sich auf die Abstraktheit der Form auswirkte. Von hinten betrachtet sieht die »Form 2« »wie eine Marienfigur aus« (Bettina Meyer). Sigrun Brunsiak schreibt, dass die »Form 2« »ihren Reiz aus der Ambivalenz zwischen reiner abstrakter Form und einer Vielzahl beabsichtigter in-

metaphor all in one. (...) the way it is hanged upside down makes it even more fascinating. (...) In both cases the upside down position indicates a trouble and the dangling can be a sign of jeopardy as well ...”, perhaps a danger emanating from the art, as if the swaying sculpture were asking about its artistic potential, which will yield no pacifying answers, or, interpreted differently, as if it were repeatedly asking the unspeakably bored Oblomov on waking up what he was actually doing there. According to Meyer, “Form 1” is an anchor which is polarised in its inherent purpose by the act of hanging. As captivatingly beautiful as the polished golden surface may appear, the very curvature of its body reflects the surrounding space, together with that which is contained therein or that which takes place therein, as impartially/independently as would be seen or recorded by the eye of an observer or the lens of a camera.

“Form 2” (paraffin, 1999, height 110 cm) was made for the parish church in Eggerode and was on display there for one year. Like the early heart-shaped casts and handprints, it is made of wax although its form is now generated in a complex plasticising process. In “Form 2” Meyer linked her early three-dimensional sketches with the innate potential of the sacral place, or, interpreted differently: in her artistic communication with the sacral place she unfolds the inherent/religious potential of the matter stored in the cultural memory which had an impact on the abstractness of the form. Seen from behind, “Form 2” looks “like a statue of the Virgin Mary” (Bettina Meyer). In his observation of “Form 2” Sigrun Brunsiak writes that it “gains its appeal from the ambivalence between pure abstract form and a number of intended inherent associations”. The droplet-like form has been placed on a kneeler inside a pew with its head-shaped top at a slight

haltlicher Assoziationen« bezieht. Die tropfenartige Form ist mit ihrem kopfähnlichen Oberteil leicht nach vorn geneigt in eine Kniebank eingestellt worden, wobei es sich nicht um eine kniende Figur handelt, sondern um eine Figur, mit deren Platzierung innere Haltungen befragbar werden. Stünde die »Form 2« auf einer ebenen Bodenfläche, würde sie aufgrund ihrer gerundeten Form instabil hin und her schwanken, kreisen, in den liegenden Zustand kippen oder sich bei einer Berührung leicht wiegen. Ihre gerundete Oberfläche macht sie nach außen hin zu einem auf Bewegung reagierenden Objekt, dessen Form jedoch in sich ruht. Die Wahrnehmung der guten Gestalt des menschlichen Körpers ist bei der »Form 2« wie bei der »Form 1« offen gehalten, sodass Form und Inhalt der Arbeiten unidentifizierbar bleiben, sich Festlegungen entziehen und gegen äußere Einwirkungen unempfindlich werden, damit sie ihre Energie nach innen ungestört entfalten können. Die Zeichnung »Morphose« (Kohle auf Papier, 2001, 60 x 100 cm) liegt als »missing link«, als Ideen-Zeichnung, zwischen der unabhängigen Geschlossenheit der »Form 1« oder der »Form 2«, und der stellenweise aufbrechenden Form der Skulptur »Body – Unidentified«, indem sie einen biologischen Formungsprozess darstellt, der, wie der Titel sagt, auf Umwelteinflüssen beruht. Meyers Skulpturen und Zeichnungen bewegen sich in einem Raum, in dem innere und äußere Kräfte künstlerisch durchlebt werden, um dann in diesem Energiefeld miteinander in Beziehung zu treten und dabei bestehen zu können. Die in die Kniebank eingestellte Wachs-Form öffnet zum Beispiel Fragen der sakralen Verwendung von Materialien und religiösen Haltungen und Verhaltensweisen, sie geht auf die Frage zu, in welcher Wirklichkeit sie erscheint, aus welcher Wirklichkeit sie kommt, versetzt die Gestalt des menschlichen Körpers in einen embryonalen Zustand, hinterlässt den Betrachter mit der Frage, ob es sich in ihrem Fall überhaupt um eine Skulptur handelt, die in diesen Raum

incline, although it is not a kneeling figure but rather a figure whose positioning allows inner attitudes to be called into question. If "Form 2" had been placed on a level floor, its rounded form would evoke unstable reactions, causing it to wobble to and fro, circle round, topple over completely, or rock slightly if touched. Its rounded surface makes it outwardly an object reacting to movement but one whose form is at rest in itself. The perception of the likeness of the human body is left open with "Form 2" and "Form 1" alike, such that the form and content of the work remain unidentifiable, elude definition and become inured to outside influences so that they can be left undisturbed to unleash their energy inwards. The drawing entitled "Morphose" [*Morphosis*] (Coal on Paper, 2001, 60 x 100 cm) forms the "missing link", as an idea sketch, between the self-contained closed nature of "Form 1" or of "Form 2" and the erupting nature of the sculpture "Body – Unidentified", in that it represents a biological moulding process which, as the title suggests, is based on environmental influences. Meyer's sculptures and drawings are engaged in a continuum in which internal and external forces take on artistic life form so as to connect with each other and thereby enter into existence in this relational energy field. The wax figure placed in the pew raises questions about the sacral use of materials, religious postures and behavioural patterns, for example, addressing the issue of the reality in which it appears and from which it comes, shifting the form of the human body into its embryonic state, and leaving the observer to wonder whether this is a sculpture which belongs here at all. The religious questions or the issue of piety which can arise in a place like this are just as important as the question as to what the place says about human beings and their physique or, from a phenomenological point

gehört. Die religiösen Fragen oder die Frage der Frömmigkeit, die sich an einem solchen Ort einstellen können, sind ebenso wichtig, wie die Frage, welche Aussagen der Ort über den Menschen und seinen Körper oder, phänomenologisch gewendet, über die Leiblichkeit trifft. Die »Form 2« könnte ebenso gut in einem Kaufhaus, auf einem Autobahnrastplatz, in einem Büro, in einer Küche, im Theater, in einer politischen Versammlung und anderen alltäglichen Orten zusehensein oder zwischen den Gästen einer Ausstellungseröffnung stehen/liegen, sie würde immer in der gleichen Fremdheit und Rätselhaftigkeit erscheinen und dabei ihren Kontext in gesteigerter Form sichtbar werden lassen, ihn nach seiner Wirklichkeit/Realität befragen.

Die Einladungskarte zu der Ausstellung im Krefelder Kunstverein zeigt die Fotografie einer Versammlung von sechs künstlerischen Arbeiten aus der Sammlung Willi Blume/Sibylle Hartung, die von verschiedenen Künstlern stammen, die Holzkiste von Joseph Beuys, in der das Wort »Intuition« mit Bleistift geschrieben steht, der Teller mit der Aufschrift »Gott« und die Bildtafel mit der Aufschrift »Die Idiotie des Realen« von Bernhard und Anna Blume, die gerahmte Zeichnung rechts von Maria Lassnig und der gerahmte Öldruck und die kleine Bronze-Skulptur von Bettina Meyer. Ihre Arbeiten befinden sich in Kommunikation mit Arbeiten anderer Künstler, zeigen sich als künstlerische Mitteilungen unter anderen künstlerischen Mitteilungen. Das über die Fotografie streifende Auge kehrt immer wieder zu der Bildtafel mit der Aufschrift »Die Idiotie des Realen« zurück, die Meyer als Titel für ihre Objekte, Skulpturen und Zeichnungen umfassende Ausstellung gewählt hat. Der Teller, der vor der Tafel steht, zeigt die Spannung, in der die Wirklichkeit/Realität zwischen dem Alltäglichen und möglichen Überhöhungen steht. Ihre Infragestellung als »Idiotie« ist einerseits eine zynische Absage an das, was Menschen gemeinhin als Realität

of view, about fleshly existence. "Form 2" could just as easily be in a department store, a motorway lay-by, an office, a kitchen, a theatre, a political assembly or in some other everyday place, or among the visitors at an exhibition opening: it would always appear strange and have the same enigmatic nature and thereby reveal its context in enhanced form, asking after the objectivity/reality of its context.

The invitation to the exhibition in the Krefelder Kunstverein [*Krefeld art society*] has a photograph of six works of art from the Willi Blume collection, which are by various artists: Joseph Beuys' plain wooden box in which the word "Intuition" is written in pencil, the plate with the inscription "Gott" [*God*] and the tablet bearing the inscription "Die Idiotie des Realen" [*The Idiocy of the Real*] by Bernhard and Anna Blume, the framed drawing on the right by Maria Lassnig, and the framed oil print and the small bronze sculpture by Bettina Meyer. Her works are engaging in communication with works of other artists, conveying their artistic messages alongside other artistic messages. Scanning the photograph, the eye is constantly drawn back to the tablet inscribed "Die Idiotie des Realen" [*The Idiocy of the Real*] which Meyer chose as the title for her exhibition of objects, sculptures and drawings. The plate, which is in front of the tablet, illustrates the tension in which objectivity/reality is suspended between the mundane and the potentially lofty. Its challenge as "idiocy" is, on the one hand, a cynical rebuff of that which people commonly regard as reality and, on the other hand, it laughs unfazed in the face of the observer because it knows about the windings, twistings, imponderables and ambiguities of internal thoughts about the world. With her objects, drawings and sculptures Meyer explores attitudes which make it possible for "mankind to see itself

betrachten, andererseits lacht sie dem Betrachter unerschütterter entgegen, denn sie weiß um die Verwinklungen, Unwägbarkeiten und Fragwürdigkeiten des eigenen Denkens über die Welt. Meyer erforscht mit ihren Objekten, Zeichnungen und Skulpturen Haltungen, die es möglich machen, dass sich der »Mensch als Mensch erkennt«⁵, seinem Menschsein nachspürt/nachgeht und in der Verweigerung (Ich verweigere mich, also bin ich) handlungsfähig wird, an seine körperlichen, geistigen und seelischen Möglichkeiten/Ressourcen heranreicht, um die »Sorge für sich«, die Fragen wie man das Leben leben will, welche Regeln gelten sollen, wie weit ein Gemeinwille gehen kann/darf, wahrnehmen zu können.⁶ Gernot Boehme betrachtet das Neinsagen-Können »im heute gegebenen zivilisatorischen Zustand als ein wesentliches Moment der Humanisierung des Menschen.«⁷ Meyers Objekte, Skulpturen und Zeichnungen sind untrennbar mit einem menschlichen Findungsprozess verknüpft, der den Entfremdungen »im heute gegebenen zivilisatorischen Zustand« standhält und Befragungen möglich macht.

1_ Peter Sloterdijk, Kritik der zynischen Vernunft, Band 1, Frankfurt am Main (Suhrkamp) 1982, 282.

2_ Peter Sloterdijk, ebd., 268.

3_ Vgl. Katalog »SALDO: 23 Jahre Rinke-Klasse an der Kunstakademie Düsseldorf« (Texte von Klaus Rinke, Stephan von Wiese, Christian Rathke, Gerhard Theewen), Köln (Salon Verlag) 1997.

4_ Heinz R. Fuchs, Plastik der Gegenwart (1970), Baden-Baden (Holle Verlag) 1980, 43.

5_ Gernot Böhme, Ethik leiblicher Existenz, über unseren moralischen Umgang mit der eigenen

Natur, Frankfurt am Main (Suhrkamp) 2003, 96.

6_ vgl. ders., 104-115.

7_ ders., 95.

as mankind”⁵, to be aware of being human and to pursue personhood, in the act of refusing (I refuse therefore I am) to become capable of acting, to reach its physical, intellectual and spiritual potential/resources, in order to be able to perceive “anxiety as such”, the questions as to how to want to live life, what rules should apply, and how far a collective will is able/is allowed to go⁶. Gernot Boehme regards being able to say no “in the prevailing modern-day civilisation as an essential force in the humanisation of mankind”⁷. Meyer’s objects, sculptures and drawings are inseparably linked with a process of human self-discovery which resists the alienation and estrangement “in the prevailing modern-day civilisation” and enables enquiry and interrogation.

1_ Peter Sloterdijk, Critique of Cynical Reason, Vol. 1, Frankfurt am Main (Suhrkamp) 1982, 282.

2_ Peter Sloterdijk, ibid., 268.

3_ cf. catalogue “SALDO: 23 Jahre Rinke-Klasse an der Kunstakademie Düsseldorf” (texts by Klaus Rinke, Stephan von Wiese, Christian Rathke, Gerhard Theewen), Cologne (Salon Verlag) 1997.

4_ Heinz R. Fuchs, Plastik der Gegenwart (1970), Baden-Baden (Holle Verlag) 1980, 43.

5_ Gernot Böhme, Ethik leiblicher Existenz, über unseren moralischen Umgang mit der eigenen Natur,

Frankfurt am Main (Suhrkamp) 2003, 96.

6_ cf. id., 104-115.

7_ id., 95.

Bettenburg
fragmentiert, 1999
Holz, Bett, Gästebücher /
Wood, Bed, Guestbooks
510 x 420 x 480 cm
Kunstmuseum Ahlen





Body - Unidentified, 2004-8
Gips/Plaster
143 x 64 x 59 cm

Sleeping View, 2006
Kohle auf Karton /
Coal on Carton
88 x 104 cm

Interferenced Face, 2010
Tinte, Gips / Ink, Plaster
25 x 18 x 10 cm





S./p. 28
Fleeing Form, 2009
Gips / Plaster
50 x 50 x 88 cm

S./p. 29
Inconstant Body, 2004
Evaplast
h 12 cm

Hanging Triskele, 2002
Plastilin / Plasticine
h 13 cm





S./p. 32-33
Form 4a, 2001
Bronze / Bronze
96 x 130 x 100 cm
Schloßpark Köln
Stammheim

Morphose, 2001
Kohle auf Papier /
Coal on Paper
60 x 100 cm

Form Trimorph, 2001
Plastilin / Plasticine
je / each 12 cm



Studio 2010: Form 18, 2008
Bronze / Bronze, h 32cm
Tinte auf Leinwand /
Ink on Canvas
80 x 60 cm





Rearranged Body, 2010
Ton / Clay
h 46 cm



S./p. 38
Form 16, 2009
Gips / Plaster
h 82 cm

S./p. 39
Form with shadow, 2009
Tinte auf Papier /
Ink on Paper
50x 70 cm
Galerie Pamme-
Vogelsang, Köln

Transformed
Face 1-4, 2008
Monotypie / Monotype
ca. 42 x 48 cm



HPKK, 2007
Bronze / Bronze
20 x 18 x 23 cm

Etwasse 10 – rosa, 2005 – 2007
Plastilin / Plasticine
22 x 22 x 17 cm
Galerie Artae, Leipzig



Koexit..., 1998
Porzelin / Porzelin
h 10 cm







Biografie / Biography

- 1968 geb in Hameln /
born in Hameln, Germany
- lebt und arbeitet in Köln /
lives and works in Cologne Germany
- 1989-1991 HbK Braunschweig, Studium der freien Malerei
Prof. R. Voigt und Prof. HP Zimmer /
Studies of Painting with
Prof. Reinhardt Voigt and HP Zimmer
- 1991-1997 Kunstakademie Düsseldorf,
Studium der Bildhauerei Prof. Klaus Rinke /
Studies of sculpture with Klaus Rinke,
Academie of Arts Düsseldorf
- 1995 Meisterschülerin von Prof. Klaus Rinke /
Master student with Klaus Rinke
- 1997 Akademiebrief der Düsseldorfer Kunstakademie /
Graduation of the Artacademy Düsseldorf
- 2000 postgraduated Master of Media, Prof. Timur Novikov,
New Akademie, St. Petersburg

Stipendien / Awards

- 2004 Elysium Mons Preis, Berlin
- 2000 postgraduierten Jahresstipendium
des DAAD, St. Petersburg
- 1998 Artist in Residenz,
Künstlerdorf Schöppingen
- 1995 Reiestipendium,
Kunstakademie Düsseldorf, London

Einzelausstellungen / Solo Exhibitions

- 2010 _ Die Idiotie des Realen, Kunstverein Krefeld
_ Gestalt & Form, Galerie Pamme-Vogelsang, Köln
- 2009 _ Zustand & Haltung, Galerie ARTAe, Leipzig
_ Skulptur 09 (mit / with Ute Nagelschmidt),
Studio Holterhoff, Köln
- 2008 _ Form & Figur, GAG Innenstadt, Köln-Altstadt
- 2000 _ Bettina Meyer, Galerie 21, St. Petersburg, Russia
- 1999 _ Löwenmäulchen, Galerie Geviert, Berlin

Skulptur für den öffentlichen Raum / Sculptures at the public space

- 2009 _ Ostbevern, Keimzelle Kunst
- seit 2007 _ Schlosspark Stammheim
- seit 2004 _ Ursulagartenstraße

Gruppenausstellungen, Auswahl / Selected Group Exhibitions

- 2010 _ 13 x 13, Galerie Pamme-Vogelsang, Köln
_ Blattbildung, Galerie ARTAe, Leipzig
_ Berlin Johannesburg, Studio Holterhoff, Köln
- 2009 _ Ausstellung zum Jahresende, Kunstverein Emmerich
_ Tangenten, Meisterhaus Kandinsky / Klee, Dessau
_ Jahrmarkt, studio holterhoff, Köln
_ Wintermärchen, Galerie ARTAe, Leipzig
- 2008 _ Das Marsprojekt, Kolbhalle, Köln
_ Rheinblicke Einblicke, Schlosspark Köln Stammheim
_ Natur – Raum, Galerie Lindbeck, Hannover
_ Deutscher Frühherbst, Galerie ARTAe, Leipzig
- 2007 _ Licht in den Bunker, Bonn
_ vierwändekunst, Düsseldorf
- 2006 _ Figürliche Positionen, Glorihalle, Düsseldorf
_ Miniaturenausstellung, Fürstenwalde
- 2004 _ Russ Meyer, Galerie Claudia Simon, Düsseldorf
- 2003 _ Schloß Burgau, Düren
- 2002 _ zoll, Zollhof, Düsseldorf
- 2001 _ all day/every day, WestLB, Istanbul, Türkei
_ optorama, Kunstverein Oberhausen
_ Manege, St. Petersburg, Mediaartfestival
- 2000 _ Schichtwechsel, Kunstmuseum Ahlen
_ saldo, Simultanhalle, Köln
- 1999 _ Basis, Museum Insel Hombrioch Raketstation
_ der harte Kern, Institut für zeitgenössische Kunst, Nürnberg
- 1998 _ Kurzfilme, Parkhaus im Malkastenpark, Düsseldorf
- 1997 _ Galerie im Kunstwerk, Köln
_ Saldo, Kunstmuseum Düsseldorf im Ehrenhof
- 1996 _ Galerie Brühlsche Terrasse, Dresden
_ International Exhibition of art colleges, Hiroshima
- 1994 _ Zauberschwesternpaar, Galerie Dröscher Meyer, Düsseldorf
- 1992 _ Szene Hannover, Kunstverein Hannover

Ursula, 2004,
Bronze / Bronze
Ursulargartenstraße
Köln
h 68 cm



Impressum/ Inprint

Dieser Katalog erscheint
anlässlich der Ausstellung
Die Idiotie des Realen
Bettina Meyer
Objekte, Skulpturen, Zeichnungen
Kunstverein Krefeld
12.11.2010 bis 14.01.2011
©2010 Bettina Meyer

Text

Dr. Marietta Franke, Kunsthistorikerin,
freie Autorin seit 1993, Kuratorin.
Ihre Publikationen umfassen u.a. eine
Monographie / Katalog zu Paul Thek,
Michael Buthe, und Katalogtexte u.a.
zu Joseph Beuys,
Walter Dahn, Chris Newman,
Stephan Reusse, Rosemarie Trockel.

Fotonachweis

Bernd Glaser S.18,
Rainer Rehfeld S.15/55,
Roman Mensing S.12,
alle andere Fotos Bettina Meyer

Layout/Gestaltung

Lambert und Lambert,
Düsseldorf

Druck

Druckverlag Kettler
xxxxxx

Auflage

750

www.bettinameyer.kulturserver.de
meyer.heimat.de

Dank an Marietta Franke,
Gerhard Richter, Ursula Meyer,
Dr. Gudrun Pamme- Vogelsang,
Andreas Müller, Galerie Artae,
Katharina Oesterreicher

Mit freundlicher
Unterstützung

