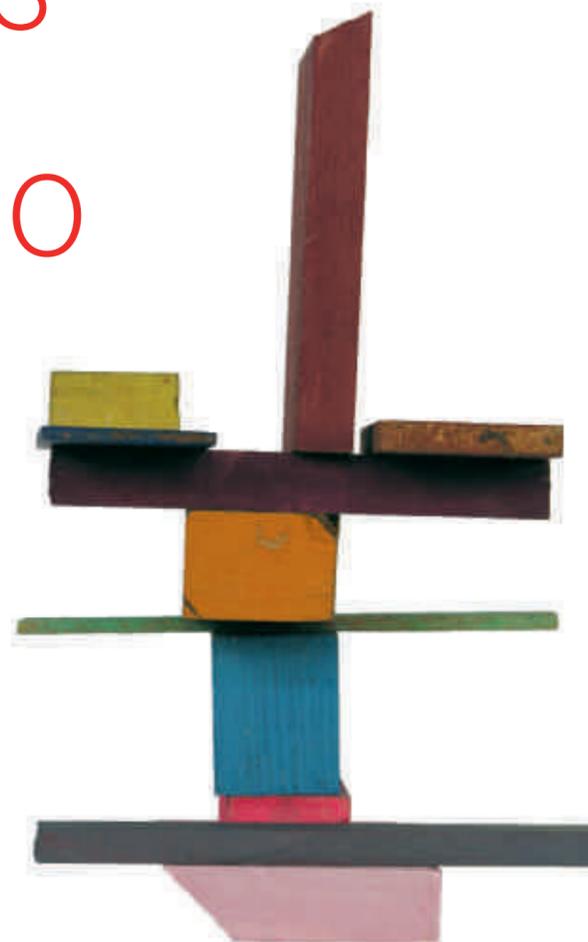




Bettina Meyer  
 Transformationen  
 Bettina Meyer  
 Meyer  
 Trans  
 for  
 matio  
 nen

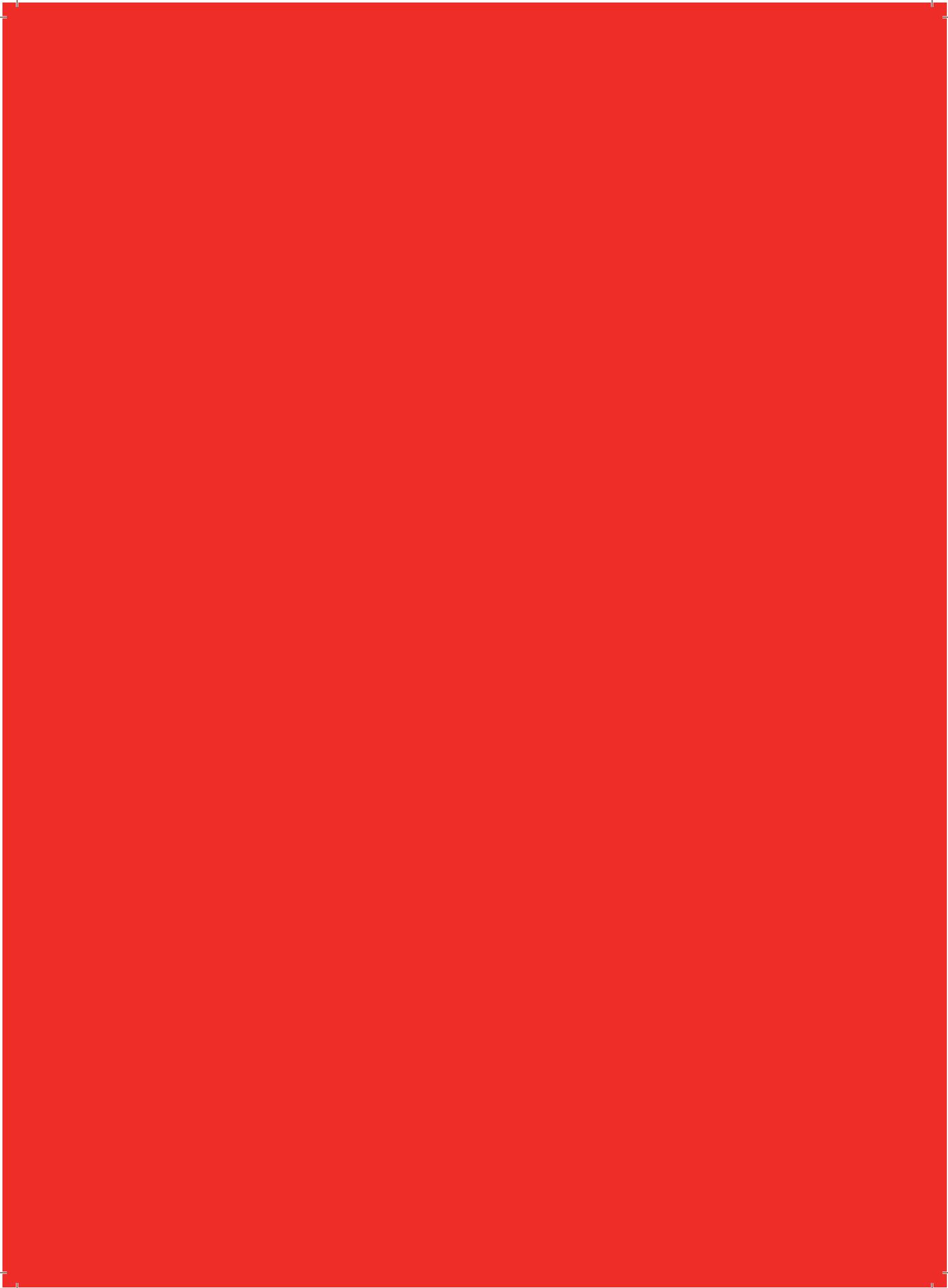
VERLAG  
 KETTLER

k





Bettina  
Meyer  
Trans  
for  
matio  
nen





# Bettina Meyer frans for matio nen

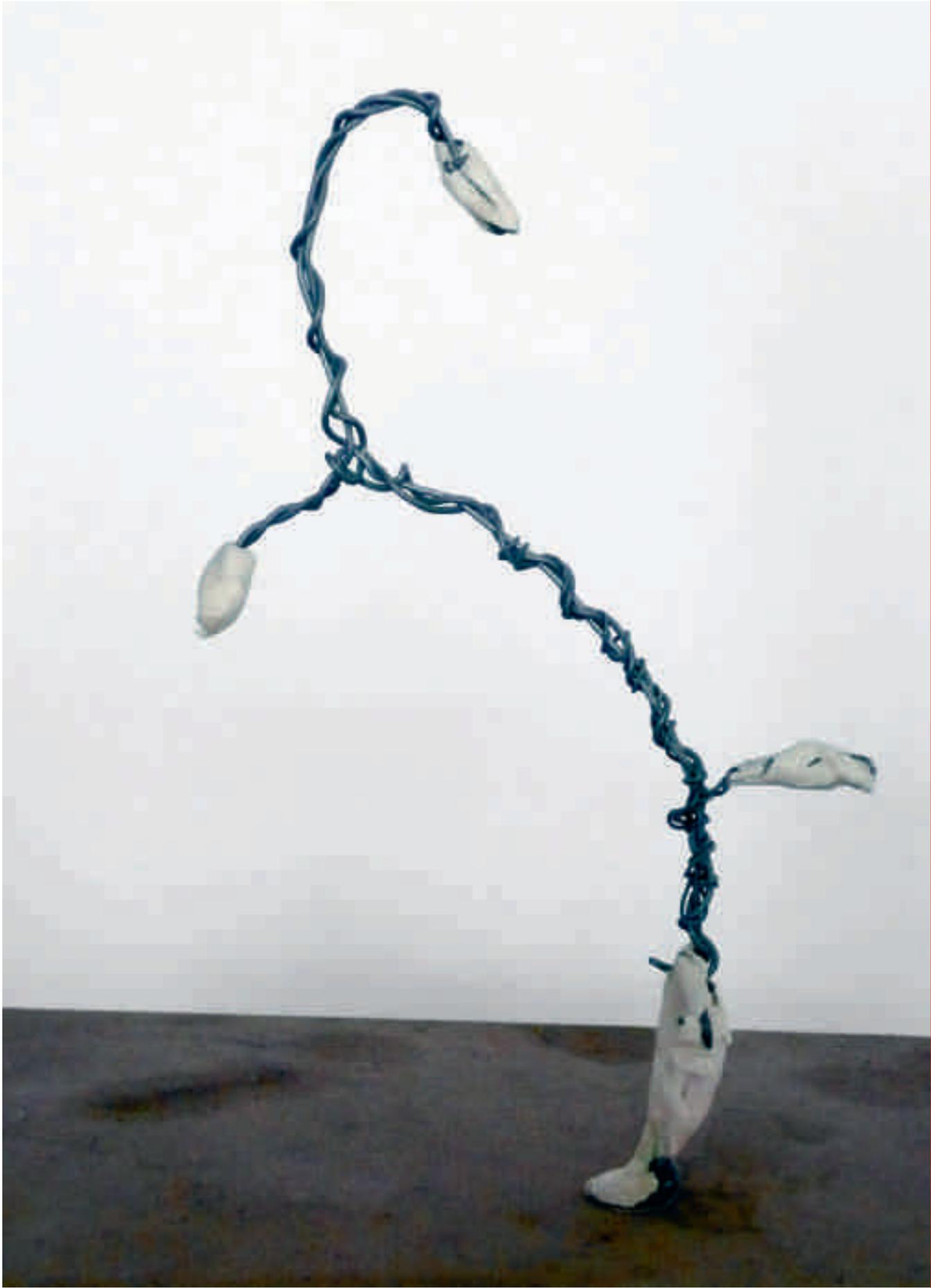
Text  
Marietta  
Franke

*Triangel*, 1996  
Kunstakademie  
Düsseldorf  
Schuhe, Wachs /  
shoes, wax  
H. 35 cm / h. 13.8"



## Inhalt / Content

04 Triangel 	20–58 <i>Marietta Franke</i> Aus der Fremde. Zu neuen Arbeiten von Bettina Meyer / From Foreign Parts. On Bettina Meyer's Recent Works 	45 O. T. / Untitled 
06 Horse 	25 O. T. (Stapel mit Maske) / Untitled (pile with mask) 	46–49 Tor für Brühl 
07 ninimef 	27 Portrait 	50 Moses 
09 Overcome 	28–29 mindset 	53 Cave in 
10–11 Phosphor- farbenes Objekt / Phosphor- Colored Object 	31–33 Form on a column left and right 	55–57 Solange du lebst, tritt auch in Erscheinung! / Make an appearance while you live! 
13 Studio Helmutstraße 	34 O. T. (for Gabriele Münter) / Untitled (for Gabriele Münter) 	59 Form schwebend / Floating Form 
14 Union 	37–39 Installation for an unstable construction 	61 Line 
16 Willi wählen / Vote Willi Hände / Hands 	41–43 Homage to Malevich 	62–63 Two Forms 
19 Petersburger Zimmer / Petersburg Chamber 		65 Box 
		66–71 Anhang / Appendix 
		72 Impressum / Publisher's notes 



*Horse*, 2010  
(links / left)  
Draht, Plastilin /  
wire, plasticine  
H. 13 cm / h. 5.1"

*ninimef*, 2014  
(unten / bottom)  
Plastilin / plasticine  
H. 20 cm / h. 7.9"



---

*Overcome*, 2012  
Farbig gefasster Ton,  
Eimer, Holz /  
colored clay,  
bucket, wood  
H. 120 cm / h. 47.2"



*Phosphorfarbenes  
Objekt / Phosphor-  
Colored Object, 2014*  
Farbig gefasster Ton,  
Hocker, Lappen /  
colored clay,  
stool, rag  
H. 126 cm / h. 49.6"





Studio Helmutstraße,  
Düsseldorf, 2015





*Union, 2014*  
Mischtechnik /  
mixed media  
H. 190 cm /  
h. 74.8"



---

Klaus Rinke  
*Willi wählen /*  
*Vote Willi, 1998*  
Notfallkasten,  
Button von 1969,  
Lot aus Australien /  
emergency box,  
button from 1969,  
plummet from  
Australia  
H. 32 cm /  
h. 12.6"

---

*Hände / Hands, 1998*  
Gips / plaster  
H. 12 cm / h. 4.7"  
Privatsammlung /  
private collection

---

*Petersburger Zimmer, /  
Petersburg Chamber, 2000*  
Lampen, bedrucktes  
Papier an der Wand /  
lamps, printed paper  
on wall, Gallery 21,  
St. Petersburg



Aus der  
Fremde.  
Zu neuen  
Arbeiten  
von Bettina  
Meyer

Der Weg  
zum anderen  
ist vor allem  
ein Weg  
zum Unendlichen,  
ein Unendliches,  
in dem  
sowohl ich  
wie auch  
der andere  
riskieren,  
uns zu verlieren.

*Welt teilen* (2010),  
Luce Irigaray

From  
Foreign  
Parts.  
On Bettina  
Meyer's  
Recent  
Works

Marietta Franke

The way  
to the other is,  
above all,  
a way to the  
infinite—an  
infinite in  
which both  
I and  
the other  
risk to lose  
ourselves.

*Sharing the World* (2008),  
Luce Irigaray

01 \_\_\_\_\_  
Timur Novikovs künstlerische Arbeit war 2014 auf der von Kaspar König kuratierten Ausstellung *MANIFESTA 10* (Europäische Biennale für Zeitgenössische Kunst) in St. Petersburg vertreten.

02 \_\_\_\_\_  
Vgl. Bettina Meyer, Brief an den DAAD, Abschlussbericht eines Aufenthaltes in St. Petersburg, 2000: »Nun kommt inhaltlich auch die Rückkehr zum Tragen, die der nun auch fremde Blick auf die deutsche Gesellschaft erzeugt. (...) Der wichtigste Anlass nach St. Petersburg zu gehen, war für mich, meine bislang erworbenen Fähigkeiten, sich in der Gesellschaft zurechtzufinden, infrage zu stellen. Die Eindrücke in einem

fremden Land erzeugen eine Faszination für die ungewohnten Eindrücke dem Fremden gegenüber... Die Hoffnung, eine größere Klarheit über Gefühl und Leidenschaft an einem fremden Ort zu gewinnen, ist utopisch. Mit dem Wechsel der Blickrichtungen ist eine enorme Erweiterung des Horizontes und der Verhaltensweisen verbunden. Alles Verhalten ist Gewohnheit unterworfen. Geist ist die Veränderung von Gewohnheit.«

Nachdem Bettina Meyer ihr Studium an der Kunstakademie Düsseldorf als Meisterschülerin von Klaus Rinke 1997 abgeschlossen hatte, sann sie nach einigen Beteiligungen an Gruppenausstellungen und einer ersten Einzelausstellung in Berlin nach weiteren Möglichkeiten künstlerischer Erfahrung. Als sie drei Jahre später nach St. Petersburg ging, um sich an der Neuen Akademie der Schönen Künste eingehend mit bildhauerischen Techniken und den in der Eremitage versammelten Skulpturen zu befassen, während sie bei Timur Novikov (1958–2002)<sup>1</sup> studierte, wollte sie auch einem anderen Akademismus begegnen. Er sollte es ihr ermöglichen, den mit dem Geruch der 1960er und –70er Jahre behafteten künstlerischen Filter der Performance und die damit verbundene experimentelle Objekt- und Installationsästhetik eine Weile ruhen zu lassen und sich in der menschlichen und künstlerischen Fremde umzutun. Bettina Meyer erhoffte sich von dem Wechsel der Blickrichtungen »eine enorme

Erweiterung des Horizontes und der Verhaltensweisen«. Und weiter: »Alles Verhalten ist der Gewohnheit unterworfen. Geist ist die Veränderung von Gewohnheit.«<sup>2</sup>

Die von dem Künstler und Kurator Timur Novikov bereits in den 1980er Jahren initiierte und schließlich 1993 eröffnete Neue Akademie war in ihrer ablehnenden Einstellung gegenüber den normativen Ansprüchen der modernen Kunst einem sogenannten neoakademischen Denken gewidmet, das die Kultur in einer ökologischen Balance halten wollte und die Studenten in die Eremitage schickte, Gipsabgüsse antiker Statuen studieren und großformatige Staffeleibilder malen ließ. Währenddessen nahmen sich die sonstigen dort versammelten künstlerischen Handlungsmöglichkeiten und Vernetzungen eher wie die Aktivitäten einer Künstlervereinigung aus, deren Explorationen vor allem auch im Feld der Medienkunst stattfanden. Bettina Meyer folgte der pauschalen Absage an die moderne Kunst nicht. Vor der

01 \_\_\_\_\_  
Timur Novikov's work was presented in the context of the exhibition *MANIFESTA 10*, The European Biennial of Contemporary Art in Saint Petersburg, which was curated by Kaspar König.

02 \_\_\_\_\_  
Bettina Meyer, letter to the DAAD, final report on her stay in Saint Petersburg, 2000: "Finally, my return takes effect now in terms of contents, too, informed as it is by an also foreign view of German society ... My crucial motive for going to Saint Petersburg was to question the skills to find my way around society I had acquired until then. Impressions in a foreign country bring

forth a fascination with the unfamiliar impressions of the foreign ... The hope to obtain more clarity concerning emotions and passions in a foreign place is utopian. The change of perspective goes hand in hand with an enormous expansion of one's horizon and forms of behavior. All behavior is subject to habit. Mind is a change of habit."

When Bettina Meyer finished her studies as Klaus Rinke's master student at the Düsseldorf Arts Academy in 1997, she pondered further possibilities of artistic experience after participating in a number of group exhibitions and presenting her first solo show in Berlin. Moving to Saint Petersburg three years later to dedicate herself to sculptural techniques at the New Academy of Fine Arts and to the sculptures assembled in the Hermitage Museum in detail while studying with Timur Novikov (1958–2002)<sup>1</sup> was aimed at exploring another form of academism. This would, as she hoped, help her leave aside the filters of performance art fraught with the odor of the 1960s and 1970s and the experimental object and installation aesthetic associated with it and explore a terrain foreign to her both in human and artistic terms for some time. Bettina Meyer anticipated "an enormous expansion of

her horizon and forms of behavior" through this different perspective. "All behavior is subject to habit. Mind is a change of habit."<sup>2</sup>

Initiated by the artist and curator Timur Novikov in the 1980s and finally opened in 1993, the New Academy in Saint Petersburg, rejecting the normative claims on modern art, was committed to a so-called neoacademic approach that strove to keep culture in an ecological balance and sent its students to the Hermitage Museum to study plaster casts of ancient statues and to produce large-format easel paintings. The other artistic possibilities and affiliations gathered there, however, resembled the activities of an artists' association rather whose explorations concentrated on the field of media art. Bettina Meyer did not adopt the wholesale rejection of modern art. How she saw Timur Novikov as a person against the background of the Saint

Folie der St. Petersburger Kunstszene erlebte Bettina Meyer die Person Timur Novikovs etwa so, wie sie der Künstler und Kunsthistoriker Andrej Chlobystin beschreibt: »Er verwandelte alle Menschen, die er liebte, alle seine Freunde in Künstler. Er verriet ihnen die ideale Seite ihrer Seelen und ihre Schicksale. Seine Strategien sind außergewöhnlich flexibel, dynamisch, elegant und riskant. Er nimmt immer den leeren Platz ein, jene Hinterhöfe der Kultur, die von niemandem beansprucht werden, von denen sich alle mit Abscheu abkehren.«<sup>3</sup>

Die Arbeiten, die Bettina Meyer in den letzten fünf Jahren angefertigt hat, zeigen verschiedene Vorschläge, diese gegenläufigen Welten nun in künstlerischen Behauptungen zusammenzubringen, ohne dabei den Zwiespalt und die Unsicherheit zu verbergen, in denen sie sich künstlerisch aufhält oder gar das eine für das andere fallen zu lassen und damit die eigene künstlerische Entwicklung zu glätten. Irgendwie ist es beruhigend daran zu denken,

dass auch solche Künstler, die im Feld der zeitgenössischen Kunst eine nicht wegzudenkende Bedeutung erlangt haben, Glättungen zugelassen haben. Ein bedenkenswertes Beispiel dafür ist Sigmar Polke. Die Vielstimmigkeit seines Werkes, wie sie sich seit der an die Kleinbürgerlichkeit gerichteten Ausstellung 2009<sup>4</sup> und in den neueren Ausstellungen erschließt, war lange Zeit verdeckt, etwa seit der Zeit, in der er den Erasmus-Preis (1994) erhielt. In diese Vielstimmigkeit gehört zum Beispiel die Frage nach der Politik der Kunst<sup>5</sup> und eben seiner Kunst.

Der ausschlaggebende Gedanke, der Bettina Meyer bei ihrer künstlerischen Arbeit begleitet, lautet: »Die Ideenwelt schließt die Materialwelt auf.«<sup>6</sup> Fragen an die Arbeiten von Bettina Meyer könnten Relationen von Form und Material, Materialwirkungen und Farbigkeiten, Innen/Außen-Relationen, ihre plastizierende und kombinatorische Arbeitsweise und das Zusammenreffen von Botschaften betreffen.

03 \_\_\_\_\_  
Andrej Chlobystin,  
Zu den Idealen des  
Akademismus,  
www.museanum.net/  
novikov (Timur  
Novikov – In Memo-  
riam)

04 \_\_\_\_\_  
Ausstellung Sigmar  
Polke. *Wir Kleinbürger*,  
Galerie der Gegenwart  
Hamburg, 2009

05 \_\_\_\_\_  
Vgl. Jacques Rancière,  
Die Aufteilung des  
Sinnlichen. Die  
Politik der Kunst  
und ihre Paradoxien  
(2000), Berlin 2008,  
S.9. Auf Seite 99  
heißt es weiter: »Das  
Problem besteht  
vielmehr darin, dass  
die Kunst eine eigene  
Politik besitzt, die  
mit der anderen  
konkurriert, die aber  
auch dem Willen  
der Künstler voran  
geht. Ich habe zu  
zeigen versucht, dass  
diese Politik, die  
sich zwischen zwei

Polen aufspannt,  
immer einen Anteil  
Unentscheidbares in  
sich trägt.«

06 \_\_\_\_\_  
Telefongespräch mit  
Bettina Meyer am  
11.4.2015

Petersburg art scene largely tallies with his description by the artist and art historian Andrej Chlobystin: "He transformed all the people he loved, all his friends into artists. He revealed the ideal side of their souls and their destinies to them. His strategies are extraordinarily flexible, dynamic, elegant, and risky. He always occupies the vacant places, those backyards of culture that nobody claims and everybody turns away from with disgust."<sup>3</sup>

The works realized by Bettina Meyer within the last five years contain various suggestions to bring these opposite worlds together in artistic assertions without concealing the dilemma and uncertainty the artist is at home with or even dropping the one for the other and thus smoothing out her development. It is comforting in a way that even artists who have definitely become important in the sphere of contemporary art have allowed their

careers to be smoothed out. Sigmar Polke may be mentioned as a memorable example in this regard. The diversity of voices as revealed since his exhibition addressing the petty bourgeois attitude in 2009<sup>4</sup> and in more recent shows has been hidden for a long time, i.e., since about the time he was awarded the Erasmus Prize (1994). This polyphony encompasses the issue of politics of art<sup>5</sup>, of his art, for example.

The decisive thought that accompanies Bettina Meyer in her work is that "the world of ideas discloses the world of materials."<sup>6</sup> Engaging in her work raises questions concerning the relationship between form and material, the effects of materials and colors applied, the connections between inside and outside, her plasticizing and combinatory method of work, and the interlinkage of messages. A perforated object (#01) such as an industrially produced grey plastic transport box

03 \_\_\_\_\_  
Andrej Chlobystin,  
"Zu den Idealen  
des Akademismus,"  
www.museanum.  
net/novikov1.htm  
(Timur Novikov – In  
Memoriam).

04 \_\_\_\_\_  
Exh. cat. Sigmar  
Polke. *Wir Klein-  
bürger*, Galerie der  
Gegenwart Hamburg,  
2009.

05 \_\_\_\_\_  
See Jacques Rancière,  
*Die Aufteilung des  
Sinnlichen. Die Politik  
der Kunst und ihre  
Paradoxien* (Berlin,  
2008; original French  
edition 2000), 9. "The  
problem is rather  
that art has a politics  
of its own that  
competes with the  
other, yet also pre-  
cedes the artist's will.  
I have tried to show  
that this politics

stretching between  
two opposites always  
has an undecidable  
aspect to it." Ibid., 99.  
English edition: *The  
Politics of Aesthetics.  
The Distribution of the  
Sensible*. Translated  
with an Introduction  
by Gabriel Rockhill  
(London and New  
York, 2004).

06 \_\_\_\_\_  
Telephone conver-  
sation with Bettina  
Meyer, April 11, 2015.

Dabei kann zum Beispiel (#01) ein durchscheinender Körper, etwa ein grauer Transportbehälter aus Plastik, der aus der industriellen Fertigung stammt und dessen Wände gitterförmig durchbrochen sind, in seinem Raumvolumen etwas aufbewahren, etwa ein Rohmaterial, das ein Handlungspotenzial enthält. Auf einem kleinen Hocker aus hellem Holz steht ein Stapel von drei Körben solcher Art. Im mittleren befindet sich ein Block unbearbeiteter Ton. Das Ganze wird von einer dünnen vieleckigen Holzplatte abgedeckt, auf der ein modellhaftes, in seinem Inneren teilweise leuchtend-lachsfarben gefasstes, bühnenartiges Raumgebilde lagert, das wiederum eine Lebensmittel-schütte aus Aluminium trägt, die eine weiße Gipsmaske hält. Die Konstellation wirkt so, als sei die Maske irgendwo gefunden und aufgeschippt worden, und auf dem improvisierten Sockel aus grauen Plastikkörben nun in erhöhter Form für eine Weile betrachtbar. Die Stapelung der heterogenen Elemente

des Objektes kann den Betrachter durchaus in Unverständnis und offenen Widerstand versetzen: Erst Holz, dann Plastik, dann wieder Holz, irgendwo dazwischen Ton, dann Aluminium, dann Gips, oder erst ein Hocker, dann Plastikkörbe, dann ein bühnenhaftes Raumgebilde aus Holz und Farbe, dann eine Metall-Schütte, dann eine Gipsmaske. Es mag sein, dass sich die Elemente trotz ihrer materiellen und formalen Entferntheit in einem vagen Verhältnis der möglichen gegenseitigen Aufschlüsselung zu einer menschlichen Figur befinden. Doch aus der Tendenz der menschlichen Wahrnehmung zur guten Gestalt erwächst dann schließlich doch keine Lesbarkeit des Objektes als Sinnbild des menschlichen Körpers, auch wenn Innen/Außen-Relationen zur Frage stehen. Vielmehr wird der Betrachter durch die Stapelung von nicht Zusammengehörigem verunsichert. Er erfährt, dass irgendetwas nicht stimmt. Verfängt sich seine Vorstellung in der teilweisen Nichteinsehbarkeit

with a grid-like pattern of openings, for instance, may hold some raw material that comprises a potential for action. Three boxes of this kind are stacked on a small stool of light wood, the one in the middle containing a block of unworked clay. On a thin polygonous wooden board covering the stack we find a stage-like object resembling a model, its interior partly painted in a bright salmon tone, and on it an aluminum food container supporting a white plaster mask. The constellation suggests that the mask has been found and scooped up somewhere and is now on temporary display, elevated on the improvised plinth of gray plastic boxes. The array of heterogeneous elements may not meet with the viewer's understanding or even provoke open resistance: wood, plastic, wood, somewhere in between clay, aluminum, plaster—or a stool, boxes, a painted stage-like object, a container, and a mask.

The elements may be vaguely decipherable as a human figure in their mutual relations despite their formal and material distance from each other. No readability of the object as a symbol of the human body accrues from human perception's penchant for the good form in the end, even if the relationships between inside and outside are open to interpretation. The stacking of things that do not belong together causes unease rather. The viewer cannot but realize that something is not right. Nothing that would not have been there before occurs when their imagination gets caught up in the stage-like object that is partly hidden from view or even sends anthropomorphizing interpretations through the work's vertical. The viewer cannot make the thing fit. It is above all the white mask that tells of that irritating insolubility that ensures the work's inescapable foreignness. The viewer

#01

O. T. (*Stapel mit Maske*) /  
*Untitled (pile with mask)*,  
2013

Mischtechnik /  
mixed media

H. 120 cm / h. 47.2"

#01



des Raumgebildes oder schickt er gar anthropomorphisierende Interpretationen durch die Vertikale des gesamten Objektes, geschieht nichts, was nicht schon vorher da gewesen wäre. Die Sache ist nicht passend zu machen. Gerade die weiße Maske kündigt von jener störenden Unlösbarkeit, die das Fremde des Objektes unausweichlich macht. Es bleibt dem Betrachter nichts anderes übrig, als eine Aufmerksamkeit für das zu entfalten, was nicht passt. Eine Maske bleibt eine Maske, unabhängig von der Auffassung, dass eine Maske polarisierende Funktionen habe, nämlich zu offenbaren und zu verbergen.<sup>7</sup>

Ein anderes Verbergen umlagert die Arbeit *Porträt* (2014, #02), die aus einem Baumstammstück als Sockel, einem diagonal gelagerten Bilderrahmen und einem darin stehenden Stapel von quaderförmigen Diakästen aus weißem Plastik aus den 1970er Jahren und zwei vollplastischen Händen aus Gips besteht, die obenauf gestellt sind. Die Hände zeigen nach oben und die

gekrümmten Finger sind in einer leichten Öffnung zwischen Zeigefinger und Daumen erstarrt, als sei da regelrecht etwas aus der Hand genommen worden oder als hielten sie etwas Unsichtbares. Die Kombination des Baumstammes mit dem weißen Plastik ist an Fremdheit kaum zu überbieten. Allein der Inhalt der Kästen, der allerdings nicht zugänglich ist, sondern ein archiviertes Dasein, nämlich das eines privaten Familienarchives führt, geben dem abgesägten Baumstamm, der seiner Krone, das heißt seiner Begrünung verlustig gegangen ist, eine neue Aufgabe, die ihn nicht auf andere, ästhetische Art aufwertet, wie man es zum Beispiel von Objekten Michael Butthes gewöhnt ist. Er trägt etwas, mit dem er nichts gemein hat, das er nicht kennt, aber er trägt es.

Auch die Umkehrung eines Stuhles (*mindset*, 2012, #03), der mit der Sitzfläche zum Boden zeigend, von einem Bambusstöcken gehalten, auf seiner Lehne steht, als befände er sich in einem Kopfstand – man

07 \_\_\_\_\_  
Vgl. Selman Trtovac,  
*Artistic Strategy*  
(serb./engl.), Belgrad  
2012, S.69.

#02  
*Porträt*, 2014  
Mischtechnik /  
mixed media  
H. 98 cm /  
h. 38.6"

has no choice but to focus his attention on something that does not fit. A mask remains a mask, and it does so irrespective of whether one attributes polarizing functions to it, regards it as a means of revelation and concealment.<sup>7</sup>

A different kind of concealment imbues the work *Porträt* (2014) (#02), which is comprised of part of a trunk serving as a plinth, a diagonally positioned picture frame and, in it, a stack of cuboid white plastic slide boxes from the 1970s, as well as two fully sculpted hands of plaster on top. The hands point upward, and the bent fingers are frozen in a slight opening between forefinger and thumb as if something had been taken from them or they were holding something. The foreignness of the combination of a tree trunk with white plastic can hardly be outdone. Only the contents of the boxes, which are not accessible but live an archival life, i.e., the life of

a private family archive, assign a new task to the sawed-off trunk that has lost its green with its crown—a task though that does not upgrade it aesthetically in a way we are familiar with from Michael Buthe's objects. The trunk supports something with which it has nothing in common, which is unknown to it, and yet supports it.

Turned upside down, its seat supported by a bamboo stick pointing to the floor, a chair (*mindset*, 2012, #03) resting on the small side of its back as if standing on its head—remember the swinging topsy-turvy presentation of "Goldkind" (*Form 1*, 1999, polished bronze)—to have its four upward-pointing legs free for the presentation of small sculptures (the movement in whose forms suggests a kind of dance) also evidences Bettina Meyer's artistic relationship to everyday objects. At the same time, the artist distances herself from these objects along

07 \_\_\_\_\_  
See Selman Trtovac,  
*umetnička strategija /*  
*Artistic Strategy*  
(Belgrade, 2012), 69.

#02





#03



#03  
*mindset*, 2012  
Efaplast, Holz /  
efaplast, wood  
H. 110 cm / h. 43.3"

erinnere sich an die schaukelnde Kopfüber-Hängung des »Goldkinds« (Form 1, 1999, polierte Bronze) –, um seine vier nach oben gestreckten Beine für die Präsentation kleiner Plastiken freizugeben, die in bewegten Formen eine Art Tanz auszuführen scheinen, spricht von der künstlerischen Bindung, die Bettina Meyer zu alltäglichen Gegenständen unterhält. Gleichzeitig entfernt sie sich auf verschiedenen Wegen von ihnen, inszeniert mit dem auf den Kopf gestellten Stuhl ein spielerisches Landgewinnen des Handgeformten, eine vorübergehende sanfte Bezwingung des Gegenständlichen durch das weitgehend im Amorphen verweilende Material, bis sie einer Fremdheit gegenübersteht, die ihr ihre eigenen Arbeiten unzugänglich macht, als müsste sie sich jeglicher Gewöhnung daran, zu gefallen und sich selbst zu verstehen, entledigen. Die Künstlerin geht die illustre Galerie von Stuhl-Arbeiten, die in der modernen, postmodernen und zeitgenössischen Kunst inzwischen eine

Objekt-Tradition bilden, als wären Künstler dazu verpflichtet, ihr etwas hinzuzufügen, völlig unbefangen an, indem sie mit ihrer Version einer Zeit-Raum-Körper-Transformation ein künstlerisches Statement gegen die Erklärungsmacht der Künstler über ihre Arbeiten, ihre Neigung zur Selbstdarstellung und für die Unverwechselbarkeit jeder künstlerischen Arbeiten setzt, um »die Erfahrung zur Sprache zu bringen und ihr nicht hineinzureden« (Bernhard Waldenfels).

Während andere figürlich wahrnehmbare kleinere Arbeiten aus Ton und Bronze auf übertrieben starke Gestelle aufgesetzt sind, die in ihren von Hand geformten Abstraktionen Reste einer ikonographischen Lesbarkeit zum Beispiel als Marienfigur mit Kind tragen (#04), führen andere Skulpturen ein temporäres Dasein wie das der variablen Benutzbarkeit eines Baukastens oder einer von Fingereindrücken durchsetzten, wuchernden plastischen Masse, die auch anders, als es die Künstlerin vorgeschlagen hat, an-

various paths and, by turning the chair upside down, stages a playful reclamation of terrain on the part of what is formed by hand, a temporary gentle conquest of the concrete through the material that largely remains amorphous until she finds herself face to face with a foreignness that makes her own works inaccessible to her: it is as if she had to rid herself of being used to please and to understand herself in all respects. The artist tackles the illustrious gallery of chair works, which already constitute something of a tradition of objects in modern, postmodern and contemporary art—a tradition that seems to imply that artists are obliged to add something to it—without any inhibitions: her version of a transformation of time, space, and volume makes a statement against the artists' explanatory power over their own works, their predilection for presenting themselves, and for

the unmistakability of all artworks "to have experience speak and not interrupt it" (Bernhard Waldenfels).

Whereas other smaller clay and bronze works that may be perceived as figurative are mounted on exaggeratedly solid stands and, in their hand-formed abstractions, maintain rests of an iconographic readability, like that of Mary and Child, for example (#04), other sculptures lead an only temporary existence such as that of a construction kit that may be used for various purposes or a rampant plastic mass pervaded with fingerprints which might be treated differently from the way suggested by the artist. The work *Ohne Titel (für Gabriele Münter)* (2014, #05) consists of mostly right-angled painted pieces of wood that present themselves as remains of some handicraft process rather than as specially cut to size for this special artwork. Placed on top of each other, they maintain a loose balance. The

#04



#04  
Detail von / Detail from  
*Form on a column*  
*left and right*, 2014  
Wachs, Stuhl, Bronze,  
Holz, Metall / wax, chair,  
bronze, wood, metal  
H. 12 cm / h. 4.7"

#04

*Form on a column  
left and right, 2014*

Wachs, Stuhl, Bronze,  
Holz, Metall / wax, chair,  
bronze, wood, metal  
Je 110 cm / 43.3" each

#04



#05



gegangen werden könnten. Die Arbeit *Ohne Titel (für Gabriele Münter)*, 2014, #05) besteht aus farbig bemalten, zumeist rechtwinkligen Holzstücken, die eher wie Reste eines beliebigen handwerklichen Arbeitsvorganges als speziell für diese künstlerische Arbeit zugeschnitten wirken. Aufeinandergelegt bilden sie ein loses Äquilibrium. Das Material und seine alternierende Anordnung in einer instabilen Vertikalen nehmen die dynamischen Abstraktionen von Kasimir Malewitsch, Waldimir Tatlin, El Lissitzky, die sphärischen Bildkompositionen von Iwan Kliun oder das mit geometrischen Formen spielende Schweben der Arbeiten von Wassily Kandinsky und deren Verbindung mit der Musik auf. Der hohe weiße Sockel, der das temporäre Gebilde trägt, hat größere Überlebenschancen, als das künstlerische Objekt. Darin liegt eine Relativierung des künstlerischen Anspruches, die weit davon entfernt ist, sich eine kunsthistorisch erwiesene Position anzueignen

oder sich als Genie, Strategie oder Erfinder ein Denkmal zu setzen. Vielmehr lässt die Künstlerin eine künstlerische Geste entstehen, die auf der Ebene der momenthaften Empfindung eine Mitteilung von Künstlerin zu Künstlerin und von der Künstlerin zum Betrachter macht, um dann in eine konzeptuelle Wirklichkeitsform überzugehen. Denkbar wäre eine Skizze oder eine sprachliche Anweisung, die es ermöglicht, die Einzelteile ohne die Künstlerin und auf andere Art aufzubauen, so dass ihr Vorschlag zu einem unter anderen möglichen Vorschlägen würde, die nicht nur von Erwachsenen, sondern auch von Kindern ausgeführt/gemacht werden könnten. Man denke zum Beispiel an künstlerische Setzungen anderer Künstler, die die Anwesenheit von Kindern in ihren Ausstellungen ausdrücklich wollen, etwa die niedrig gehängten Bilder von Paul Thek oder die Rattenkostüme, die Lili Fischer für den Museumsbesuch von Kindern hergestellt hat (1997). Bettina Meyer wieder-

#### #05

*O. T. (for Gabriele Münter) /  
Untitled (for Gabriele  
Münter), 2014,  
Farbig gefasstes Holz /  
colored wood  
H. 22 cm / h. 8.7"*

material and its alternating arrangement in an unstable vertical hark back to the dynamic abstractions of Kazimir Malevich, Vladimir Tatlin, and El Lissitzky, to the spherical pictorial compositions of Ivan Klyun, or Vasily Kandinsky's floating works that play with geometric forms and their relationship to music. The rather high white plinth on which the temporary structure rests seems to have a better chance of survival than the object as such. This implies a relativization of artistic pretensions that is far from occupying an art-historically established position or from erecting a monument to its author as a genius, strategist, or inventor. Bettina Meyer rather unfolds an artistic gesture which, on the level of instantaneous feeling, communicates a message from artist to artist and from artist to viewer before it turns into a conceptual realistic mood. One might envisage a sketch or a worded instruction

that allows to put the individual parts together without the artist or in a different way so that her proposal would become one among other possible solutions that might be realized not only by adults but also by children. Just think of the settings provided by other artists who explicitly insist on the presence of children in their exhibitions, for instance, such as Paul Thek's lower-hung pictures or Lili Fischer's rat costumes for children visiting the museum (1997). Bettina Meyer does not simply repeat the sensuous restraint of Conceptual Art but calls up artistic possibilities aimed at a liberation from the appropriation and exclusion mechanisms of artistic production and the representation of a female artistic quality in the sense of an attitude. The dedication to Gabriele Münter is key in this regard: her recognition as an independent artist was bathed in a vague light for a long time, not

holt nicht einfach die sinnliche Zurückhaltung der Konzeptkunst, sondern sie ruft künstlerische Möglichkeiten auf, sich von den Aneignungs- und Ausschlussmechanismen der künstlerischen Produktion zu befreien und eine weibliche künstlerische Qualität im Sinne einer Haltung darzustellen. Dabei spielt die Widmung an Gabriele Münter eine entscheidende Rolle, deren Anerkennung als eigenständige Künstlerin lange Zeit in einem vagen Licht zubrachte, nicht zuletzt überschattet von Wassily Kandinskys künstlerischer Bedeutung, die bereits zu seinen Lebzeiten in die Kunstgeschichte eingeschrieben war. Meyer tritt mit der Widmung in den Freiheitswillen ein, der Gabriele Münter bewegt hat, ein Thema das heute weniger erledigt zu sein scheint, als es die Geschichte des Feminismus glauben macht<sup>8</sup> – ohne männlichen Künstlern diese Qualitätsfindung abzusprechen. Walter Dahn vertritt zum Beispiel die Auffassung, dass die Momente, aus denen Künstler und Künstlerinnen

schöpfen, nicht zuletzt in der weiblichen Seite jedes Künstlers und der männlichen Seite jeder Künstlerin zu finden sind.<sup>9</sup>

Ein anderes Objekt (#06), das ebenfalls auf einer losen Vertikale beruht, baut sich von unten nach oben aus naturfarbig belassenen und farbig gefassten, frisch geschnittenen und von Spuren des Gebrauches und der Zeit gezeichneten Elementen aus Holz auf, einer alten Bretterkiste, einem offenen, außen schwarz und innen weiß gestrichenen Bühnenkasten, der einer suprematistischen Einheit aus kleinen Holzstücken in Hellblau, Rosa, Dunkelrot und Weiß Raum bietet, einem auf seiner schmalen Schnittfläche stehenden verwiterten Stück eines Holzbalkens und darauf waagrecht, auf einem hellen Brett lagernd, ein zweites Stück dieses Balkens, bekrönt von einer Skulptur aus Plastilin, die skizzenhaft eine bevorstehende Bewegung nach oben, möglicherweise ein Abfliegen-Wollen darstellt, und einem überkragenden, wiederum

least clouded by Vasily Kandinsky's importance as an artist, which was already inscribed into art history during his lifetime. With her dedication, Bettina Meyer engages in the will to freedom that moved Gabriele Münter—an issue less settled than the history of feminism makes us believe<sup>8</sup>—without denying male artists this search for quality. Walter Dahn, for example, thinks that the moments artists draw on are not least to be found in the female side of each male artist and the male side of each female artist.<sup>9</sup>

Another work (#06) also based on a loose vertical consists of wooden elements placed upon each other. Cut for the purpose and marked by time and use, some of the elements show their natural color, while the others have been painted. An old wooden crate provides a plinth for an open box that has been painted white on the inside and black on the outside and, accommodating a

Suprematist group of small wooden pieces in light blue, pink, dark red, and white, makes us think of a stage design model. A light-colored horizontal board on part of an upright withered wooden beam holds another part of the beam that has also been positioned horizontally: the latter is crowned by a plasticine sculpture, suggesting an impending upward movement, probably a desire to fly off, and a protruding smaller red piece of wood. The change of dimensions divides the effusive wealth of materials and the alternation of horizontal and vertical decisions into two worlds residing within each other. The viewer also finds himself faced with an artistic provocation which is keen on hearing something about the polyphony<sup>10</sup> of its appearance—“You have to have been one to be able to be two.”<sup>11</sup>

Both the formal composition and the title of Bettina Meyer's *Homage*

08 \_\_\_\_\_  
Vgl. Es gibt feministische Beobachtungen und Fragen, die längst nicht erledigt sind. Bemerkenswerte Infragestellungen dazu finden sich z.B. auf Laurie Penny's Blog, (laurie-penny.com) und in ihren Büchern.

09 \_\_\_\_\_  
Interview Walter Dahn/Marietta Franke, in: Kat. *Walter Dahn. Yesterday, Yes a Day (About Today/RMX 2010)*, Arbeiten 1972–2010, Städtische Galerie Wolfsburg 2010, S.3

08 \_\_\_\_\_  
There are feminist considerations and issues that are anything but resolved. Laurie Penny's blog (laurie-penny.com) and books raise a number of remarkable questions on this subject.

09 \_\_\_\_\_  
Interview Walter Dahn/Marietta Franke, in: exh. cat. *Walter Dahn. Yesterday, Yes a Day (About Today/RMX 2010)*, Arbeiten 1972–2010, Städtische Galerie Wolfsburg, 2010, 3.

10 \_\_\_\_\_  
See Bernhard Waldenfels, *Vielstimmigkeit der Rede. Studien zur Phänomenologie des Fremden 4* (Frankfurt a. M., 1999).

11 \_\_\_\_\_  
Luce Irigaray, *Welt teilen* (2008) (Freiburg i. Br. and Munich, 2010), 63; see also ead., *Sharing the World. From Intimate to Global Relations* (London a.o., 2008).

#06



#06

*Installation for an  
unstable construction,  
2014 (Detail)*  
Mischtechnik /  
mixed media  
H. 150 cm / h. 59.1"

#06  
*Installation for an  
unstable construction,*  
2014 Mischtechnik /  
mixed media  
H. 150 cm / h. 59.1"

#06



kleineren roten Holzstück. Der Wechsel der Größendimensionen gliedert die überschwänglich wirkende Materialfülle und den Wechsel von horizontalen und vertikalen Entscheidungen in zwei ineinander wohnende Welten. Der Betrachter sieht sich unter anderem einer künstlerischen Provokation gegenüber, die etwas über die Vielstimmigkeit<sup>10</sup> ihres Erscheinungsbildes hören will. Und: »Es ist notwendig, einer gewesen zu sein, um zwei sein zu können.«<sup>11</sup>

Die Arbeit *Homage to Malevich* (2014, #07) verweist nicht nur in ihrer formalen Gestalt, sondern auch in ihrem Titel auf den russischen Konstruktivisten, der nach wie vor den radikalsten Rang unter den ästhetischen Agitatoren des frühen 20. Jahrhunderts einnimmt. Während drei ungegenständliche Körper, ein aus Plastilin geformter weißer und schwarzer Quader und eine rote Kugel nebeneinander in einem frei stehenden schwarzen Schauregal liegen, schwebt über ihnen ein mehrfarbiges Papierge-

bilde, das wie ein Organ aussieht. Ihrer schwebenden Dynamik und geometrischen Strenge entfremdet und in die Sinnlichkeit eines handgeformten und hingelegten Körpers gebannt, führen sie dennoch die konstruktivistische Farbigkeit vor, die den Nullpunkt der Kunst damals umspielt hat. Der Papierkörper schwebt über ihnen, wie ein mögliches Beutestück, das über einer nicht sichtbaren, sondern lediglich denkbaren Falle hängt, die ›Wirklichkeit‹ heißen könnte. Herausgelöst aus der suprematistischen Dynamik, stürzen sie in eine unauflösbare Ambivalenz.

Etwas Unerfülltes hat sich um den Nullpunkt der Kunst gelegt. In diesem Zusammenhang betrachtet, nimmt sich die dreiteilige Arbeit *Ohne Titel* (2014, #08), die aus einer an die Wand montierten weißen Maske, einem hellroten Tuch, das wie ein Schleier über sie gehängt ist und den etwas unterhalb befestigten schwarzen Händen besteht, wie die Darstellung eines nicht genau lokalisierbaren Trauerns,

to Malevich (2014, #07) refer to the Russian Constructivist who is still regarded as the most radical among the aesthetic agitators of the early twentieth century. A multicolored form made of paper resembling an organ is suspended above three non-representational forms, a white and a black plasticine cuboid and a red sphere, positioned next to each other on the only shelf of a freestanding black display construction. Though alienated from their floating dynamics and geometric austerity and banned into the sensuality of hand-formed and arranged bodies, the items convey the Constructivist colorfulness playing around the point zero of art at that time. The suspended paper object presents itself as a piece of booty, as it were, hanging above a not visible, merely thinkable trap that might be called "reality." Severed from their Suprematist dynamics, the work's components tumble into an inextricable ambivalence.

Something unfulfilled has settled around the point zero of art. Seen in this context, the three-part work *Untitled* (2014, #08), comprised of a white mask mounted to the wall, a light red piece of cloth hanging down from it like a veil, and black hands attached a little below, strikes us as the representation of a mourning, weeping, or lamenting impossible to localize precisely, i.e., a feeling,<sup>12</sup> with the Constructive colorfulness still present. The work can hardly be wrested from this seriousness, considering that the delicate hands folded for prayer alone forbid an ironical tenor. "I thought about what a political work relating to the present would look like,"<sup>13</sup> says the artist about her requiem-like object. The piece is about the empathic mourning of the world in times of deadly viruses and epidemics to which medical research cannot respond immediately or preventively. The artist thinks of

10 \_\_\_\_\_  
Vgl. Bernhard Waldenfels, *Vielstimmigkeit der Rede – Studien zur Phänomenologie des Fremden* 4, Frankfurt a.M. 1999

11 \_\_\_\_\_  
Luce Irigaray, *Welt teilen* (2008), Freiburg i. Br. und München 2010, S.63

12 \_\_\_\_\_  
An authentic feeling as opposed to a put-on feeling, which is also called a "racket" or "substitute feeling" in transactional analysis. Transactional analysis knows four authentic feelings: mad, sad, glad, and afraid.

13 \_\_\_\_\_  
Telephone conversation with Bettina Meyer, May 24, 2015.

#07



#07  
Detail von / Detail from  
*Homage to Malevich*, 2014  
Farbig gefasstes Papier /  
colored paper  
H. 18 cm / h. 7.1"

#07



#07  
*Hommage to  
Malevich, 2014*  
Farbig gefasstes  
Papier, Plastilin,  
Rahmen / colored  
paper, plasticine,  
Frame  
H. 130 cm / h. 51.2"



#08

O. T. / *Untitled*, 2014  
Gips, Tinte, Tuch /  
plaster, ink, cloth  
H. 60 cm / h. 23.6"

#08



#10



#10  
*Tor für Brühl*  
(Modell) / *Gate for*  
*Brühl* (model), 2015  
Plastilin / plasticine  
H. 12 cm / h. 4.7"



12 \_\_\_\_\_  
Gemeint ist ein echtes Gefühl im Unterschied zu einem aufgesetzten Gefühl, in der Transaktionsanalyse auch als Racket, d.h. Ersatzgefühl, bezeichnet. Zu den echten Gefühlen gehören Trauer, Freude, Wut, Aggression.

13 \_\_\_\_\_  
Telefongespräch mit Bettina Meyer am 24.5.2015

14 \_\_\_\_\_  
Ebd.

vielleicht auch Weinens oder Klagens aus, also eines Gefühles,<sup>12</sup> wobei die konstruktivistische Farbigkeit immer noch präsent ist. Dieser Ernsthaftigkeit kann die Arbeit kaum entrissen werden, denn allein die feinen, zum Beten gefalteten Hände weisen ironische Anmutungen zurück. »Ich habe mir überlegt, wie eine politische Arbeit aussieht, die ich bezogen auf die jetzige Zeit mache«,<sup>13</sup> kommentiert die Künstlerin ihr requiemhaftes Objekt. Es geht um die sich einfühlende Betrauerung der Welt in den Zeiten von tödlichen Viren und Epidemien, denen die medizinische Forschung nicht zeitgleich oder präventiv begegnen kann. Die Künstlerin denkt zum Beispiel an das Sterben, das der Ebola-Virus in Afrika mit sich gebracht hat.<sup>14</sup> Fragen an die Menschlichkeit betrachtet sie weiterhin als notwendig, gerade weil die Posthumanismus-Diskussion die Fehlbarkeit des Menschen als Wendepunkt des Denkens ins Feld geführt hat.

In einem Email-Austausch mit dem serbischen Künstler Selman

Trtovac schreibt Bettina Meyer, dass ihre künstlerische Arbeit wieder »installativer« geworden sei, womit nicht gleichzeitig gemeint sein muss, dass die Skulpturen in Bronze, Ton, Gips und Plastilin, die in den letzten fünfzehn Jahren entstanden sind, nun als abgeschlossene Werkgruppe dastehen. Vielmehr ist sie dazu übergegangen, sie objektiv in temporären Aufeinander-, Ineinander- und Nebeneinanderstellungen unterzubringen oder sie – anknüpfend an die aus Wachs gemachte Arbeit *Form 2* (1999) und die bronzene *Ursula* (2004) für den sakral konnotierten Raum von Kirchen – nun auch für dauerhafte Platzierungen im öffentlich-prophane Kontext zu entwickeln, wie zum Beispiel die Arbeit *Two forms* aus Polyester (2015, #12), die seit dem Frühjahr auf der Treppe des Besucherplateaus am Drachenfels in Königswinter bei Bonn zu finden ist, ferner die *Moses* betitelte Skulptur aus Ton (2015, #09) als Entwurf für eine große kontextbezogene Arbeit, die für einen städtischen Platz ge-

14 \_\_\_\_\_  
Ibid.

the dead caused by the Ebola virus in Africa, for example.<sup>14</sup> She considers the engagement in humanitarian issues as still necessary, especially because the posthumanism debate has invoked human fallibility as a turning point of thinking.

In an e-mail exchange with the Serbian artist Selman Trtovac, Bettina Meyer notes that her work as an artist has become more "installational" again, which does not necessarily signify that the sculptures in bronze, clay, plaster, and Plasticine she produced within the last fifteen years constitute a cohesive group of works. She rather moved on to place her pieces as objects temporarily on, within and next to each other or—following in the vein of *Form 2* (1999), for which she relied on wax as a material, and the bronze *Ursula* (2004) for the sacredly connoted space of churches—to conceive them for permanent installations in the secular public realm.

Examples of this comprise the polyester work *Two forms* (2015, #12) to be seen on the stairs of the visitors' platform on the Drachenfels above Königswinter near Bonn since spring 2015; the clay sculpture *Moses* (2015, #09), a model for a large context-related work conceived for an urban square; or another installation with a three-meter high sculpture for the interior of a traffic circle to be installed as a work of art in public space in Brühl near Cologne in 2016.

Selman Trtovac knows Bettina Meyer's work from her days in Düsseldorf. Both artists studied with Klaus Rinke and participated in the exhibition *SALDO* in 1997, which was dedicated, among other things, to artists temporarily living together and the development of a common exhibition becoming possible under these conditions. Andreas Balze's observation that "Bettina Meyer's sculptural works definitely quote

#10

*Tor für Brühl /*  
*Gate for Brühl, 2015*  
Kreisverkehr am Uhltor /  
Uhltor traffic circle  
Polyester / polyester  
180 x 70 x 360 cm /  
70.9 x 27.6 x 141.7"  
Fotomontage /  
photo montage

#10



#09



#09  
*Moses*, 2014  
Farbig gefasster Ton /  
colored clay  
H. 24 cm / h. 9.4"

15 \_\_\_\_\_  
Andreas Balze über  
Bettina Meyer, in:  
Snoeck Verlagspro-  
gramm, Köln 2011

16 \_\_\_\_\_  
Vgl. [www.perpetuum-  
mobile.rs](http://www.perpetuum-<br/>mobile.rs)

17 \_\_\_\_\_  
Bettina Meyer/  
Selman Trtovac,  
Email-Austausch im  
Mai 2015

18 \_\_\_\_\_  
Selman Trtovac.  
Artistic Strategy  
(serb./engl.), Belgrad  
2012, S.65f.

dacht ist, und eine weitere Installa-  
tion mit einer ca. drei Meter hohen  
Skulptur (#10) für das Innere eines  
Verkehrskreisels, die in diesem  
Jahr in Brühl bei Köln als Kunst im  
öffentlichen Raum verwirklicht wer-  
den wird.

Selman Trtovac kennt Bettina  
Meyers Arbeit noch aus ihrer Düs-  
seldorfer Zeit. Beide verbindet das  
Studium bei Klaus Rinke (S. 16) und  
die Teilnahme an der SALDO-Aus-  
stellung 1997 (S. 18–19), die unter  
anderem dem temporären Zusam-  
menleben von Künstlern und dem  
daraus möglichen werdenden Ent-  
wickeln einer gemeinsamen Aus-  
stellung gewidmet war. Das, was  
Andreas Balze wahrgenommen hat,  
nämlich, dass »die bildhauerischen  
Arbeiten von Bettina Meyer unzweifel-  
haft die klassische Moderne zitieren  
und doch ganz bei sich sind auf ei-  
ne Art, die nichts mit Appropriation  
zu tun hat«,<sup>15</sup> hat sich inzwischen  
auf überraschende Art verändert.  
Auch Selman Trtovac hat das Über-  
raschende dieser Veränderung  
wahrgenommen, was sich polarisie-

rend zwischen figurativen und  
abstrakten oder auch amorphen  
Formen bewegt. Er hat sie einge-  
laden, sich im *Perpetuum Mobile*<sup>16</sup>  
vorzustellen, einer *Forschungsstation  
für zeitgenössische Kunst* in Belgrad,  
die es seit kurzem gibt.<sup>17</sup>

Selman Trtovacs eigene künstle-  
rische, kuratorische und kulturelle  
Arbeit bezieht sich auf das Denken  
von drei Künstlern, Jannis Kounel-  
lis, Joseph Beuys und Klaus Rinke.  
In seiner Schrift *Künstlerische  
Strategie* benennt er in diesem  
Zusammenhang Klaus Rinkes  
Textbeitrag zum Katalog der SALDO-  
Ausstellung, der dort von der Not-  
wendigkeit schreibt, wieder das  
Ethische im Verhalten und in den  
Aktionen eines Künstlers innerhalb  
seines Werkes zu erkennen, von  
der Notwendigkeit einer radikalen,  
sich nicht mit Kompromissen zu-  
friedengebenden künstlerischen  
Sichtweise, wobei Kunst mit Freiheit  
und Verantwortung verbunden  
sei.<sup>18</sup> Bettina Meyer betritt dieses  
Energiefeld der Kunst nicht, ohne  
vorher einen emotionalen Raum zu

15 \_\_\_\_\_  
Andreas Balze on  
Bettina Meyer, in:  
Snoeck Publishers  
program, Cologne  
2011.

16 \_\_\_\_\_  
See [www.perpetuum-  
mobile.rs](http://www.perpetuum-<br/>mobile.rs).

17 \_\_\_\_\_  
Bettina Meyer/Sel-  
man Trtovac, e-mail  
exchange in May  
2015.

18 \_\_\_\_\_  
Trtovac 2012, see  
note 7, 65–66.

19 \_\_\_\_\_  
See the author's text  
on Bettina Meyer's  
work from 2010,  
which was published  
on the occasion of  
the artist's exhibition  
at the Kunstverein  
Krefeld in the same  
year: exh. cat. *Bettina  
Meyer* (Cologne,  
2010), 6–22.

20 \_\_\_\_\_  
*Ibid.*, 14.

modernism and yet are entirely with  
themselves in a way that does not  
have anything to do with appro-  
piation,<sup>15</sup> has surprisingly ceased  
to apply in the meantime. Selman  
Trtovac has also realized this as-  
tounding transformation toward an  
oscillation between figurative and  
abstract or amorphous forms. He  
invited Bettina Meyer to present her  
work at the recently founded *Perpe-  
tuum Mobile*<sup>16</sup>, a *Research Station for  
Contemporary Art*, in Belgrade.<sup>17</sup>

Selman Trtovac's own artistic,  
curatorial and cultural work is  
related to the thinking of three  
artists: Jannis Kounellis, Joseph  
Beuys, and Klaus Rinke (p. 16). In  
his text *umetnička strategija / Artistic  
Strategy*, Trtovac refers to Klaus  
Rinke's textual contribution to the  
catalog accompanying the exhibi-  
tion SALDO (pp. 18–19), where the  
author insists on the necessity of  
recognizing the ethical dimension  
of an artist's behavior and activities

in his work again, the necessity of a  
radical artistic attitude that does not  
settle for compromises, forging a  
bridge between art on the one hand  
and freedom and responsibility  
on the other.<sup>18</sup> Bettina Meyer does  
not enter this energy field of art  
before she has opened an emotional  
space that enables her to perceive  
and question the world in its inner  
movements.<sup>19</sup> Seen in this context,  
her recent *Moses* figure (#09) points  
the way to the future as regards  
both the issue of kinetic sculpture<sup>20</sup>  
and the complexity of the relation-  
ship between her ethical and emo-  
tional perspectives, which makes  
her an ally of the Belgian artist Lili  
Dujourie. Dujourie unerringly strives  
for an emotional understanding  
of space and, with her unfoldings  
in time, stands for a tender way of  
regarding the world, for merging  
the ethical and the emotional in the  
vague physiognomy of a rhythmically  
structured incompleteness

---

*Cave in*, 2012  
Plastilin, Käfig /  
plasticine, cage  
30 x 15 cm /  
11.8 x 5.9"



öffnen, der es ihr ermöglicht, die Welt in inneren Bewegungen wahrzunehmen und zu befragen.<sup>19</sup> In diesem Kontext betrachtet, nimmt die neuerdings entstandene *Moses-Figur* (#09) eine wegweisende Rolle ein, sowohl hinsichtlich der Frage der bewegten Skulptur,<sup>20</sup> als auch der Komplexität, mit der sich ihre ethischen und emotionalen Betrachtungsweisen begegnen, was sie zum Beispiel mit der belgischen Künstlerin Lili Dujourie verbindet. Dujourie sucht auf ihre unbestechliche Art nach einem emotionalen Verständnis von Raum und steht mit ihren Ausfaltungen in der Zeit für eine zärtliche Weise, die Welt zu betrachten, ein Ethisches und Emotionales verschmelzen in der unklaren Physiognomie einer rhythmisch aufgebauten Unfertigkeit zu einem plastischen »Etwas, einem Gegenüber, das keine Eindeutigkeit hat« (Bettina Meyer)<sup>21</sup>, das keine endgültigen Entscheidungen verkörpert, aber einen intensiven Wahrnehmungsprozess bewirkt. In diesem künstlerischen Energiefeld konfi-

guriert sich, wenn man das nun so sagen will, eine künstlerische Ethik des Zulassens und der Wertschätzung von Gefühlen ebenso wie, mit Blick auf die gefalteten Hände, die des Eintretens in eine spirituelle Erfahrung. All dies geschieht an einem fremden Ort, nach außen und nach innen gesehen.

Ein künstlerisches Objekt (#11), das für ein Verweilen an einem spirituellen Ort gedacht ist, könnte sich dann noch widerspruchsloser auf die Seite des Schwebens schlagen und sich in einem aufsteigenden Prozess all der materiellen Schwere entledigen, die bei manch anderem Objekt von Bettina Meyer großzügig gewähren darf. Auch dabei verstellt sich die Künstlerin nicht, sondern sie durchlebt einen Gedanken, prüft die ihr zur Verfügung stehenden formalen, materiellen und präsentativen Möglichkeiten, um sich dann einer angemessenen Erscheinungsform anzunähern, die innerhalb ihres bisherigen Werkes eine gewisse Unverwechselbarkeit,

19 \_\_\_\_\_  
Vgl. den Text der Autorin über die künstlerische Arbeit von Bettina Meyer aus dem Jahr 2010, der anlässlich ihrer Ausstellung im Kunstverein Krefeld 2010 publiziert worden ist, in: Kat. *Bettina Meyer*, Köln 2010, S.6-22

20 \_\_\_\_\_  
Ebd., S.14

21 \_\_\_\_\_  
Telefongespräch mit Bettina Meyer am 14.6.2015

to a plastic "something, a vis-à-vis without unambiguity" (Bettina Meyer)<sup>21</sup> that does not embody final decisions but gives rise to a process of intense perception. This field of energy is the terrain on which, if you want to put it that way, an artistic ethics of allowing and esteeming emotions and—in view of the folded hands—of embarking on a spiritual experience is configured. All this happens in a foreign place, whether seen from the inside or from the outside.

An art object (#11) conceived for staying in a spiritual place could side with floating even more consistently and rid itself of all material weight—which is generously given free rein to in many of Bettina Meyer's other objects—in an ascending process. The artist does not put on an act here either, but pursues a thought, examines the formal, material and representative possibilities available to her in order to

arrive at an adequate form that may turn out to be capable of turning into something unmistakable and surprising within her work to date. The object the artist created for the cloisters of the Basilica Saint Margaret in Düsseldorf-Gerresheim in 2015 is a starched sheet standing on its hanging-down laces. It serves as the plinth for folded hands presenting themselves in white plaster this time. Seen against the light, the work assumes a fleeting character which might refer to the invisible.

Lingering a little longer on the Drachenfels platform to watch the Rhine River with the Nonnenwerth Island and the vastness extending across the Seven Hills to the Eifel change in the light, occasionally casting a glance at Bettina Meyer's orange-painted sculpture *Two forms* (2015, #12) to be found on the same level of the stairs where visitors sit down to enjoy this very view, one will soon become aware of

21 \_\_\_\_\_  
Telephone conversation with Bettina Meyer, June 14, 2015.

#11



#11

*Solange du lebst, tritt auch  
in Erscheinung! / Make an  
appearance while you live!,  
2015*

Mischtechnik / mixed media  
H. 110 cm / h. 43.3"

Detail der Installation für /  
detail from the installation  
for St. Margareta,  
Düsseldorf-Gerresheim

#11

56





etwas Überraschendes anzunehmen in der Lage ist. 2015 entstand für den Kreuzgang der Stiftskirche St. Margareta in Düsseldorf-Gerresheim ein Objekt, das aus einem auf seinen herunterhängenden Spitzen stehenden, gestärkten Tuch besteht. Es dient als Sockel für die gefalteten Hände, die diesmal in weißem Gips belassen wurden. Im Gegenlicht nimmt die Arbeit eine flüchtige Gestalt an, die mit dem Unsichtbaren in Beziehung stehen könnte.

Verweilt man etwas länger auf dem Plateau am Drachenfels, um den Rhein mit der Insel Nonnenwerth und die über das Siebengebirge bis in die Eifel reichende Weite im wechselnden Licht zu betrachten und dabei gelegentlich nach Bettina Meyers orangefarbenen gefasster Skulptur *Two forms* (2015, #12) zu sehen, die auf der gleichen Ebene der Stufen anzutreffen ist, auf der sich auch die Besucher niederlassen, um eben diesen Blick zu genießen, bemerkt man schon nach kurzer Zeit eine ständige Aktivität

von Kindern um das Skulpturenpaar herum. Entweder umarmen die Kinder die Figuren von hinten, oder sie setzen sich auf den Schoß einer der sitzenden Figuren und umgreifen sie. In all den umarmenden Bewegungen sprechen manche sogar leise Worte zu ihnen, obwohl die Figuren aufgrund ihres abstrakten Formmodus keine Ohren aufweisen, oder sie küssen den nicht vorhandenen Mund. Offenbar lokalisieren sie das, was nicht ausgeformt ist, aus ihrer eigenen Körpererfahrung heraus. Möglicherweise liefert die körperlich-emotionale Kommunikation der Kinder mit den Skulpturen einen nonverbalen Schlüssel zu der emotionalen Qualität ihrer geschwungenen vagen Formen.

Bleibt der Gegensatz der aus zerknittertem Papier geformten weißen Wolke (#13), die an einem dünnen Perlonfaden von der Decke hängen kann und der mit schwarzem Plastilin umkleideten Stange, die eine aus Berührungen entstandene Linie (#14) zwischen Decke und Boden

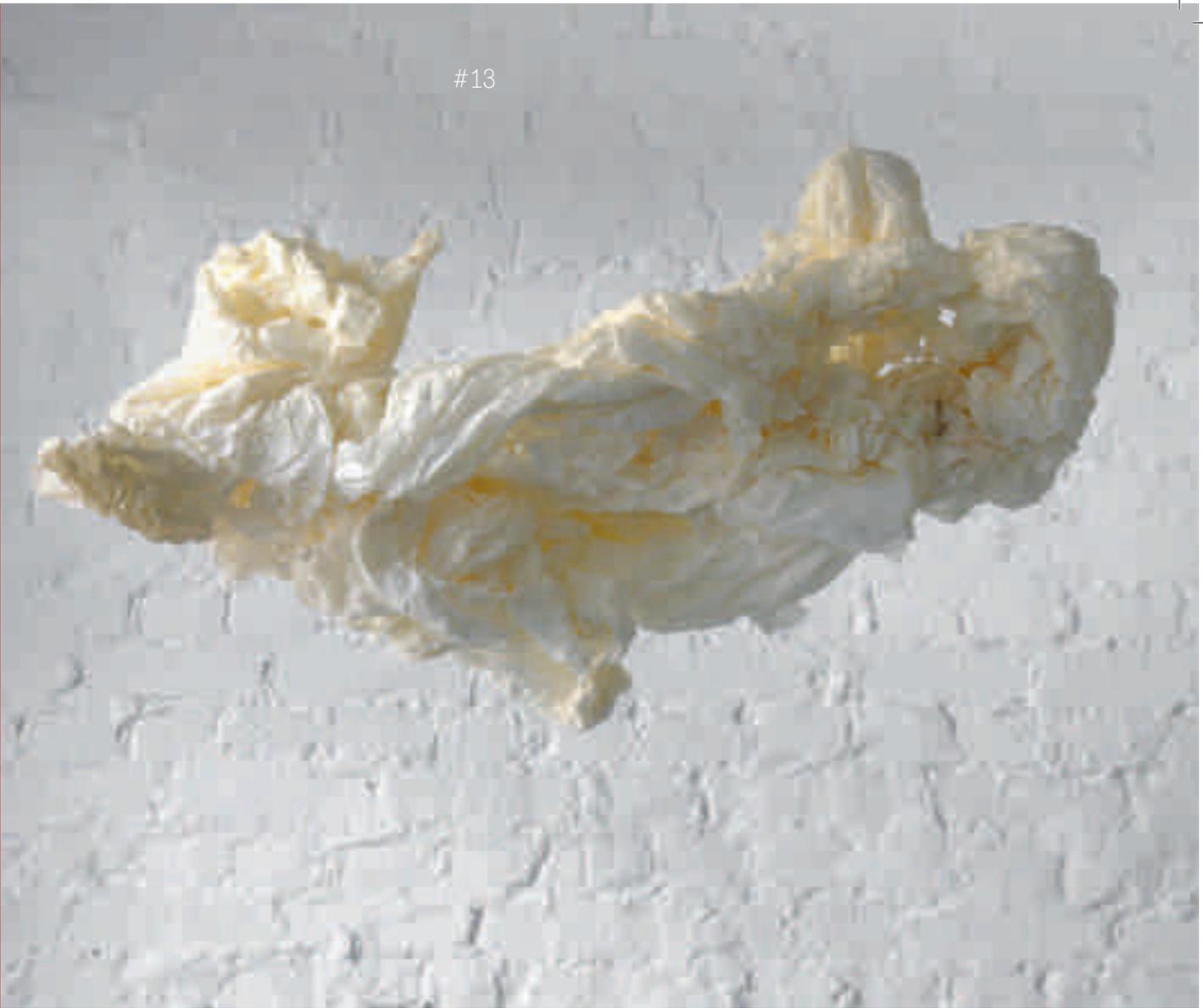
darstellt und für einen bestimmten Raum situationsspezifisch angefertigt wird. Ihr Ursprung liegt in der Zeichnung und der Verselbstständigung der elementaren Gestaltungsmittel als da sind, Punkt, Linie, Fläche Körper, Raum. Nichts anderes führt die statementartige Arbeit *line* (2012, Plastilin, 280 cm) vor – die Erfahrung der Fremde aufnehmend und interkulturelles Handeln ermöglichend. Schließlich geht es um die Frage, wohin wir gehen.

the continuous activity of children around the pair of sculptures. The children either hug the figures from behind or sit on their laps putting their arms around them. Although the figures' abstract canon of forms has left them without ears, the children's embraces are sometimes accompanied by gentle words directed at them or by kisses on their non-existing mouths. The children obviously localize these unformed areas by relying on their own body experience. Their physical and emotional communication with the sculptures may provide a nonverbal key to the emotional quality of their sweeping vague forms.

There remains the contradiction between the white cloud of crumpled paper (#13) suspended from the ceiling on a thin nylon thread and a pole covered with black Plasticine that represents a line between ceiling and floor brought about by contacts and is adjusted

to the specific situation of the room in question. Its origin is to be found in drawing and the emancipation of elementary structural means, to wit, point, line, area, volume, space. This is exactly what the statement-like work *line* (2012, plasticine, 280 cm, #14) demonstrates—taking up the experience of the foreign and enabling intercultural activities. It is a matter of where we are heading to after all.

#13



#13  
*Form schwebend /  
Floating Form, 2015*  
Papier / paper  
210 x 110 x 60 cm /  
82.7 x 43.3 x 23.6"

#14

*Line*, 2012

Plastilin, Holz /

plasticine, wood

H. 2,80 m / h. 110.2"

Galerie Pamme-

Vogelsang, Köln

#14



#12

*Two Forms* für das  
Drachenfelsplateau /  
for the Drachenfels  
platform, Königswinter,  
2015  
Polyester / polyester  
Dauerhafte Installation /  
permanent installation  
250 x 100 x 90 cm /  
98.4 x 39.4 x 35.4"



#12



Box, 2015  
Plastilin, Käfig /  
plasticine, cage  
30 x 15 cm /  
11.8 x 5.9"







1968

in Hameln geboren / born in Hamelin, Lower Saxony. Lebt und arbeitet in Düsseldorf / lives and works in Düsseldorf.

1989–1991

HBK Braunschweig, Studium der freien Malerei bei Prof. Reinhardt Voigt und Prof. H. P. Zimmer / studied painting with Prof. Reinhardt Voigt and Prof. H. P. Zimmer.

1991–1997

Kunstakademie Düsseldorf, Studium der Bildhauerei bei Prof. Klaus Rinke / studied sculpture with Prof. Klaus Rinke.

1995

Meisterschülerin von Prof. Klaus Rinke / Master of Art with Prof. Klaus Rinke.

1997

Akademiebrief der Kunstakademie Düsseldorf / graduates from the Kunstakademie Düsseldorf.

2000

Postgraduate-Studium bei Prof. Timur Novikov, Neue Akademie, St. Petersburg, Russland; Master of Media / postgraduate studies with Prof. Timur Novikov, New Academy, St. Petersburg, Russia; Master of Media.

2016

Reise Stipendium der Stadt Düsseldorf, Belgrad / travel grant for Belgrad from the City Düsseldorf

2015

1. Preis des Skulpturenwettbewerbs der Stadt Brühl / wins the sculpture competition of the City of Brühl.

2014

1. Preis des Skulpturenwettbewerbs für den Drachenfels, Königswinter / wins the sculpture competition for the Drachenfels, Königswinter.

2004

Elysium-Mons-Preis, Berlin.

2000

Jahresstipendium des DAAD für St. Petersburg / one-year DAAD scholarship for St. Petersburg.

1998

Artist-in-Residence, Künstlerdorf Schöppingen.

1995

Reisestipendium der Kunstakademie Düsseldorf für London / travel grant for London from the Kunstakademie Düsseldorf.

Einzelausstellungen /  
Solo exhibitions

2017

Galerie Pamme-  
Vogelsang, Köln

2016

*Bettina Meyer*,  
Gallery from the Faculty  
of Fine Arts; Belgrad

2015

*schöne Aussichten*,  
Drachenfels,  
Königswinter

2012

*Drift*, mit / with  
Rolf Schanko, Galerie  
Pamme-Vogelsang,  
Köln

2010

*Die Idiotie des Realen*,  
Kunstverein Krefeld

*Gestalt & Form*, Galerie  
Pamme-Vogelsang, Köln

2009

*Zustand & Haltung*,  
Galerie ARTAe, Leipzig

*Skulptur 09*,  
Studio Holterhoff, Köln

2008

*Form & Figur*,  
GAG Innenstadt,  
Köln-Altstadt

2000

»Bettina Meyer«,  
Haus Heese, Wassel  
Galerie 21,  
St. Petersburg

1999

*Löwenmäulchen*,  
Galerie Geviert,  
Berlin

Gruppenausstellungen  
(Auswahl) /  
Selected group  
exhibitions

2016

*Migrants of mental Spaces,*  
Museum of Contemporary  
Art Vojvodina, Belgrad

2015

*pneuma, die Luft ist nicht  
nichts, Kreuzgang der  
Basilika St. Margareta,*  
Düsseldorf

*Die Blaue Reiterin und ihr  
Freundeskreis, Frauenmuseum*  
Bonn

2014

*Zusammenspiel, u. a. mit  
Eduard Bargheer / with  
Eduard Bargheer a.o.*  
Galerie Pamme-Vogelsang,  
Köln

2013

*Einblicke Rheinbicke,*  
Schlosspark Köln

2012

*Kunst gegen Armut, IHK Köln*

*Körper – Corpus, Depot*  
Dortmund

2010

*Berlin Johannesburg, Studio*  
Holterhof, Köln

2009

Kunstverein Emmerich  
*Tangenten, Meisterhaus  
Kandinsky / Klee, Dessau*

*Wintermärchen, Galerie  
ARTAe, Leipzig*

2008

*Deutscher Frühherbst,*  
Galerie ARTAe, Leipzig

2007

*vierwändekunst, Düsseldorf*

2006

*Figürliche Positionen,*  
Gloriahalle, Düsseldorf

*Miniaturenausstellung,*  
Fürstenwalde

2004

Galerie Claudia Simon,  
Düsseldorf

2002

*zoll, Zollhof, Düsseldorf*

2001

*all day/every day, WestLB,*  
Istanbul

*optorama, Kunstverein*  
Oberhausen

*Media Art Festival,*  
St. Petersburg, GUS

Goethe Institute, ZKM

2000

*Schichtwechsel,*  
Kunstmuseum Ahlen

*SALDO, Simultanhalle, Köln*

1999

*Basis, Museum Insel  
Hombroich, Raketenstation*

*der harte Kern, Institut für  
zeitgenössische Kunst,*  
Nürnberg

St. Mariä Geburt, Eggerode

1997

*SALDO, Kunstmuseum  
Düsseldorf im Ehrenhof*

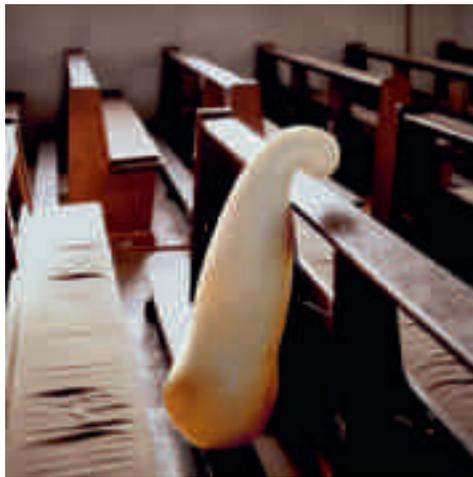
1996

*Rinke Klasse, Galerie  
Brühlsche Terrasse,*  
Dresden

*International Exhibition of  
Art Colleges, Hiroshima*

1992

*Szene Hannover, Kunstverein  
Hannover*



---

seit 2007  
*Form 4 a*  
Bronze / bronze  
Schlosspark  
Stammheim, Köln

---

seit 2004  
*Ursula*  
Bronze / bronze  
Ursulagartenstraße,  
Köln

---

1999  
*Form 2*  
Wachs / wax  
St. Mariä Geburt,  
Wallfahrtskirche /  
pilgrimage church  
Eggerode

## Skulpturen im öffentlichen Raum / Sculptures in the public realm

## Bibliographie / Bibliography

### seit / from 8/2016

*Tor für Brühl bei Köln,*  
Kreisverkehr am Uhltor /  
*Gate for Brühl near Cologne,*  
Uhltor traffic circle

### seit / from 3/2015

*Two Forms,* Polyester,  
Skulpturengruppe für die  
Terrasse des Drachenfels-  
plateaus, Königswinter bei  
Bonn / polyester, group of  
sculptures for the terrace  
of the Drachenfels platform,  
Königswinter near Bonn

### 2009

*AmaVene,* Betonguß /  
concrete cast, Ostbevern,  
Keimzelle Kunst

### ab / from 2007

*Form 4 a,* Bronze / bronze,  
Schlosspark Stammheim,  
Köln

### ab / from 2004

*Ursula,* Bronze / bronze,  
Ursulagartenstraße, Köln

### 1999

*Form 2,* Wachs / wax,  
St. Mariä Geburt,  
Wallfahrtskirche /  
pilgrimage church  
Eggerode

Beate Johlen-Budnik,  
»Bettina Meyer«, in: Kat.  
*Luft ist nicht nichts,* Hrsg.  
Kulturkreis Gerresheim,  
2015, S. 64 f.

Jens Hinrichsen, »Schöner  
als ein Stoppschild«, in:  
*Monopol,* 1. März 2015,  
S. 25.

Bettina Meyer, in: Kat.  
*Gabriele Münter – Die Blaue  
Reiterin und ihr Freundeskreis,*  
Hrsg. Frauenmuseum Bonn,  
2015, S. 126, 157.

Marietta Franke, »Innere  
Bewegung und Befragung.  
Über die künstlerische  
Arbeit von Bettina Meyer /  
Inner movement and  
Questioning. Approach  
to the Artistic Work of  
Bettina Meyer«, in: Kat.  
*Die Idiotie des Realen.*  
*Bettina Meyer. Objekte,  
Skulpturen und Zeichnungen,*  
Hrsg. Kunstverein Krefeld,  
2010, Snoeck, S. 6–22.

Tine Holterhoff, *Zu den Skulp-  
turen von Bettina Meyer und  
Ute Nagelschmidt,* anlässlich  
der Ausstellung Skulptur 09,  
Studio Holterhoff, Köln, 2009,  
ohne Kat.

Sabine Aichele-Elsner,  
*Zustand und Haltung /  
Condition and Attitude,*  
anlässlich der Ausstellung  
*Zustand und Haltung,* Galerie  
ARTAe, Leipzig, 2009,  
ohne Kat.

Romana Breuer, »Zur Arbeit  
von Bettina Meyer«, in:  
Kat. *Rheinblicke Einblicke,*  
Schlosspark Stammheim,  
2008, S. 25 f.

Kat. *Fließende Grenzen,* 7. Aus-  
stellung *Miniatur in der bilden-  
den Kunst,* Würfel mit 164 Kar-  
ten, Hrsg. Kunstgalerie Altes  
Rathaus, Fürstenwalde, 2006

Carl Friedrich Schröer, *Zu  
einem Werk von Bettina Meyer  
im Stadtraum,* anlässlich der  
Eröffnung der Ursulaskulptur,  
2004, ohne Kat.

Julia Fukuda, *Das innere und  
das äußere Wesen der Formen  
oder Über die Identität von  
Skulpturen / The Inner and  
Outer Nature of Forms or About  
the Identity of Sculptures,* 2003,  
ohne Kat.

Beral Madra, »About Bettina  
Meyer«, in: Kat. *Bütün Gün  
Herr Gün/All Day Every Day 2,*  
Hrsg. WestLB Istanbul, 2001,  
S. 4 f., 20–22, 36–38.

Sigrun Brunsiek, »Bettina  
Meyer«, in: Kat. *Kunst parallel  
Kirche,* Postkartenschuber mit  
Textblatt, Hrsg. Künstlerdorf  
Schöppingen, 2000.

Kat. *Basis,* Vorwort von Gotthard  
Graubner, Hrsg. Verein zur  
Förderung des Kunst- und  
Kulturaustausches, 1999, S. 44.

Kat. *SALDO,* Hrsg. Stefan von  
Wiese und Ulla Eisenbach,  
Kunstmuseum Düsseldorf,  
Salon Verlag, 1997, S. 303,  
306, 308 f.

Kat. *International Exhibition  
of Art Colleges, Hiroshima '95,*  
Hrsg. Executive Committee of  
the International Exhibition of  
Art Colleges, Hiroshima, 1995,  
S. 11, 80.

Kat. *Raumklima,* Hrsg. Kunst-  
verein Hannover, 1990, S. 90.

Text

Marietta Franke

Übersetzung

Wolfgang Astelbauer

Der Katalog Transformationen ist die zweite Publikation, die in Zusammenarbeit mit Marietta Franke entstand. Marietta Franke, promovierte Kunsthistorikerin und Autorin von Büchern zu Walter Dahn, Michael Buthe, Paul Thek, u.a. [www.mariettafranke.de](http://www.mariettafranke.de)

Fotonachweis

Monika Fendel S. 62

Roman Mensing S. 70 unten

Alle weiteren Fotos

Bettina Meyer

Dank an

Stefan Rosendahl

Franca Preschen

Helmut Reinelt

Andreas Müller

Gestaltung

Lambert und Lambert,

Düsseldorf

Gesamtherstellung

Druckerei Kettler, Bönen

Erschienen im

Verlag Kettler, Dortmund

[www.verlag-kettler.de](http://www.verlag-kettler.de)

ISBN 978-3-86206-599-8

Umschlag vorne /  
front cover:

**O. T. (for Gabriele Münter)**

**Untitled (for Gabriele Münter), 2014**

**Farbig gefasstes Holz /**

**colored wood**

**H. 22 cm / h. 8.7"**

Umschlag hinten /  
back cover:

**Box, 2015**

**Wachs, Plastilin, Kiste /**

**wax, plasticine, box**

**40 x 30 x 22 cm /**

**15.7 x 11.8 x 8.7"**