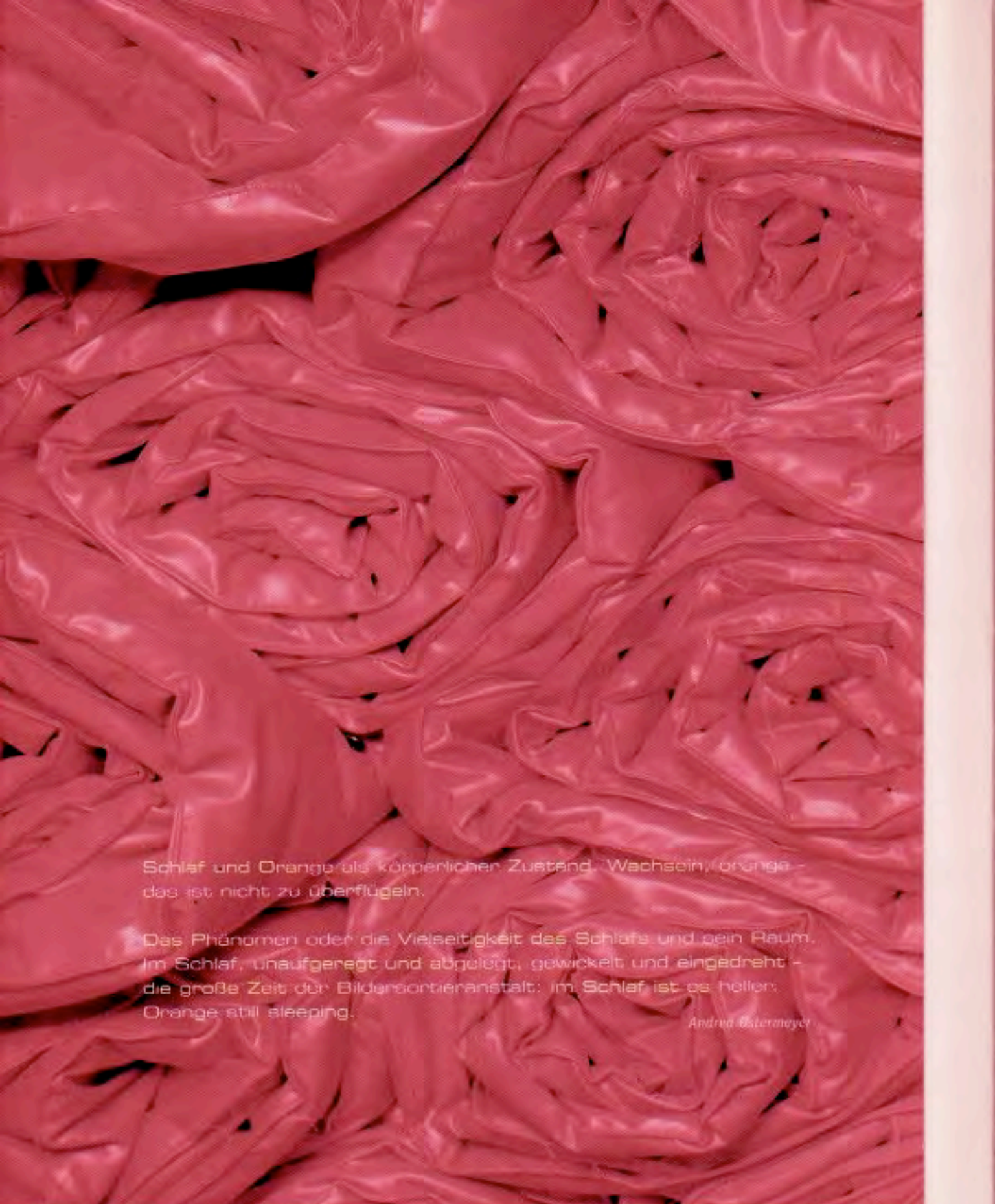




Andrea Ostermeyer

orange still sleeping



Schlaf und Orange als körperlicher Zustand. Wachsein/Orange - das ist nicht zu überflügeln.

Das Phänomen oder die Vielseitigkeit des Schlafs und sein Raum. Im Schlaf, unaufgeregt und abgelegt, gewickelt und eingedreht - die große Zeit der Bildersortieranstalt: im Schlaf ist es heller. Orange still sleeping.

Andrea Ostermeyer



orange still sleeping

Andrea Ostermeyer



Zwischen Schlafen und Wachen

von Renate Puvogel

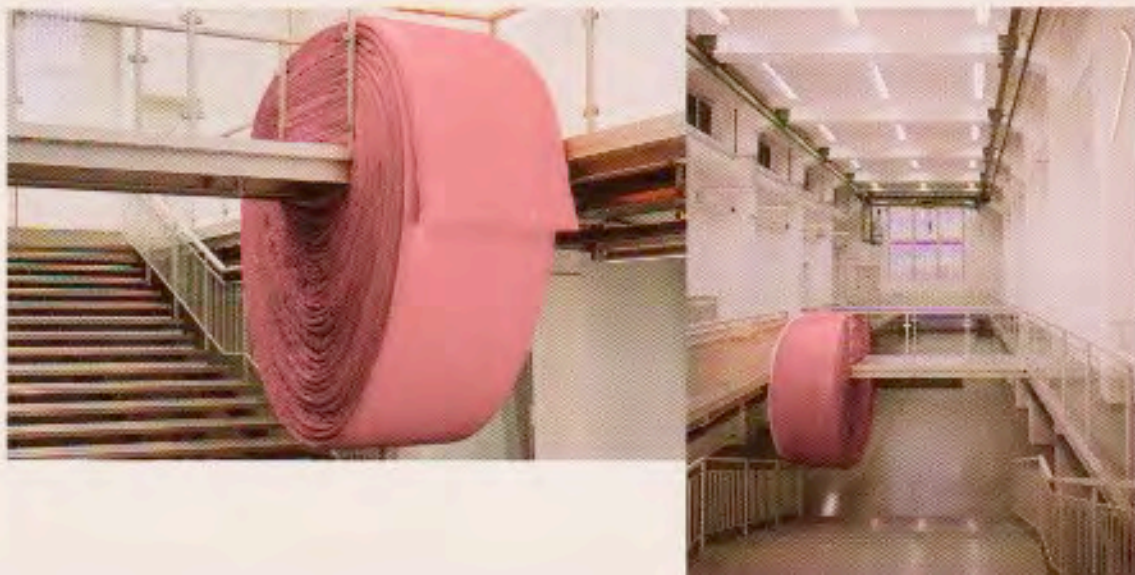
4

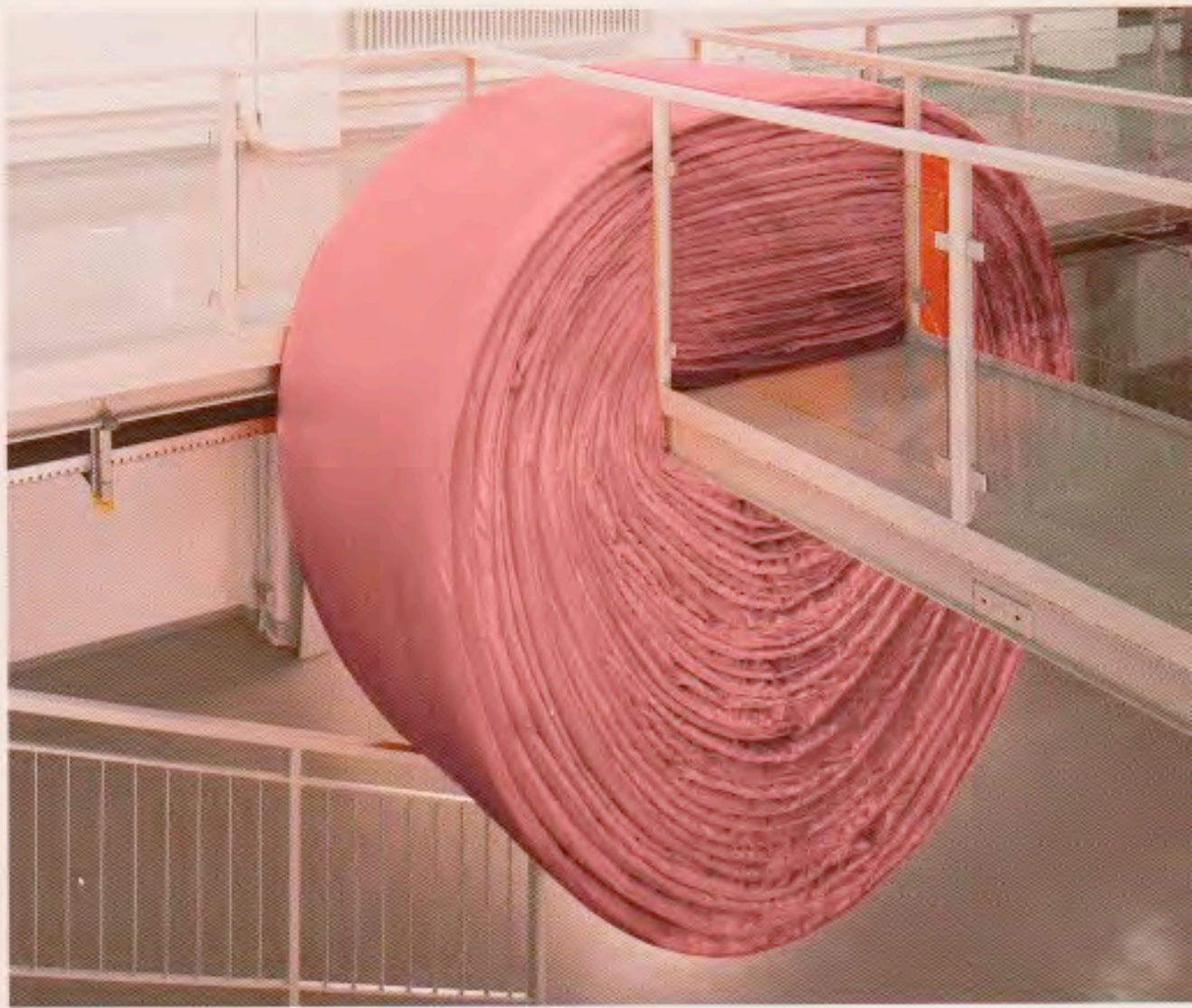
Die Alte Rotation, derzeitiges Ausweichquartier des Rheinischen Landesmuseums Bonn, ist wahrlich nicht leicht zu bespielen. Der architektonische Torso der ehemaligen Druckhalle ist geprägt von seiner früheren Funktion. Das Untergeschoß, in dem einst mächtige Druckmaschinen gestanden haben, wird überlagert von einer Galerie im Obergeschoß, die unterschiedlich breite Umgänge aufweist. Zwischenzonen beherrschen die Binnenstruktur, Raumachsen sind gegeneinander verschoben, Wandvorsprünge rhythmisieren die Halle und begrenzen zugleich Wand- und Bodenflächen. Eine dominante Industriearchitektur, die eine traditionelle Hängung von Kunstwerken nicht ermöglicht. Wer hier Objekte plaziert, muß den Raum bezwingen.



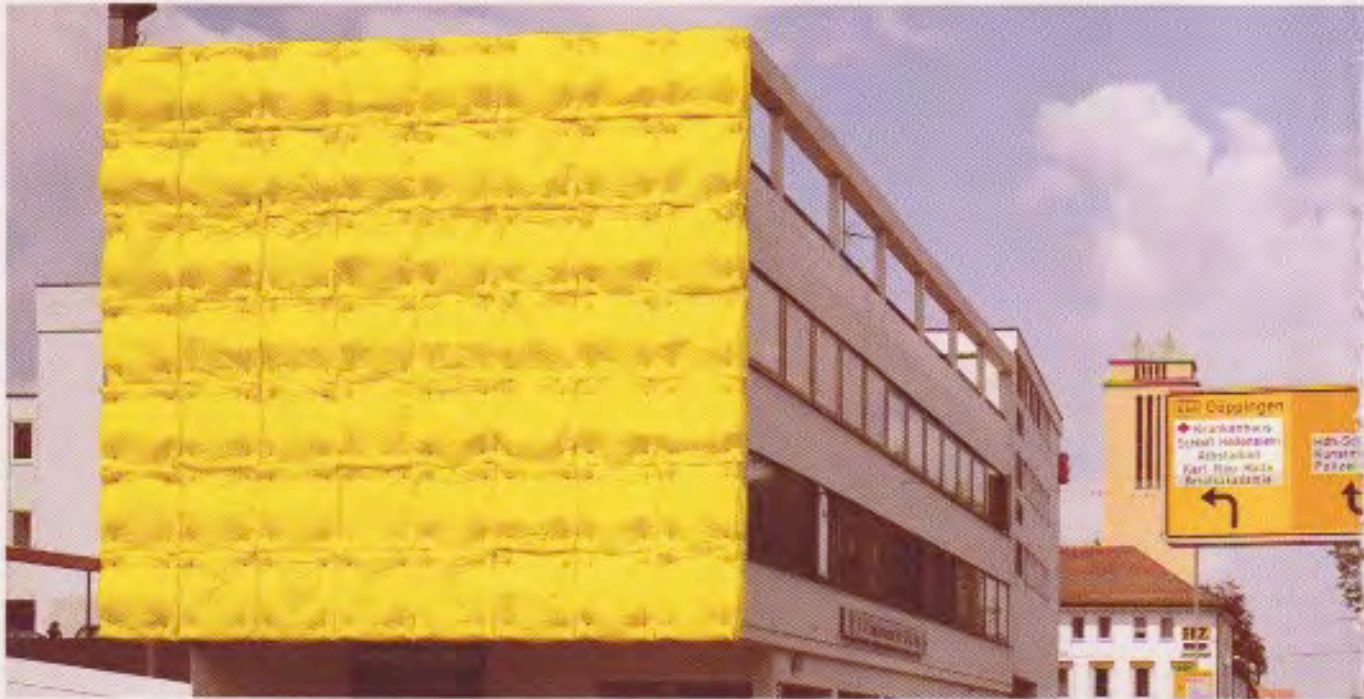
Andree Ostermeyer antwortet angesichts dieses für Ausstellungen höchst schwierigen Raumes sehr direkt auf die Architektur, indem sie mit ihren Arbeiten leise und augenzwinkernd gerade auf dessen Tücken aufmerksam macht. Um diese Intentionen ins Werk zu heben, hat sie sich entschlossen, nicht etwa lautstark aufzutumpfen, wie man es erwarten könnte, sondern sich – den Gegebenheiten anpassend – weitgehend zurückzuziehen und stattdessen einige markante Akzente zu setzen. Drei Arbeiten bietet die Künstlerin an; sie ergänzen sich dergestalt, dass sie als Ensemble mehr Sinn ergeben, als jede Arbeit für sich, so präzise sie auch gedacht ist, einlösen könnte.

Beim Betreten des Raumes bleibt der Blick unwillkürlich bei einer leuchtend orangerotfarbenen, mächtigen Rolle haften. Sie zwängt sich beidseitig in die Eisenverstreben der zurückhaltend gestalteten, mit schützenden Glasplatten versehenen Balustrade. In voller Absicht hat sie sich ausgerechnet am Steg, dem mittleren Übergang zwischen beiden Raumseiten eingerichtet. Sie wirkt wie ein opulenter, farbiger Störfaktor in grau dominierter Umgebung und lässt die Frage offen, wie sie sich an so prominentem Platz innerhalb des Umgangs einfinden konnte. Auch für denjenigen, der die Halle an zentraler Stelle überqueren will, um zu dem schmalen Seitenpfad zu gelangen, bildet sie ein Hindernis; somit hebt sie die Funktion einer Brücke geradezu aus. Andererseits imponiert der auffallend voluminöse Körper dadurch, dass er seine strahlende Körperlichkeit in opulenter Weise vorzeigt. Dass es letztlich nicht weit um die kuge-





lige Form bestellt ist, erfährt der Betrachter nur, wenn er dem merkwürdig geschichteten Koloss näher- und ihm somit auf die Schliche zu kommen versucht. Aus nächster Nähe enthüllt sich nämlich, dass er seine rollenförmige Gestalt lediglich dadurch angenommen hat, dass lange Bahnen aufgerollt sind, in manchem einem Tier vergleichbar, das sich vor Angriffen von außen schützt, indem es sich zusammenrollt. Der Körper schlingt sich mehrfach um den Steg, so dass der untere Teil auf Grund des Eigengewichts sackförmig weit ins Untergeschoß herabhängt. Seine Signalfarbe verhindert, ihn möglicherweise mit einer technischen Installation wie etwa einem Feuerwehrschauch zu verwechseln; um eine Papierrolle für den Druckbetrieb kann es sich schon gar nicht handeln. Der Körper besteht aus langen, wattierten Polsterbahnen; seine weithin glänzende Oberfläche verdankt er einer dem Trägerstoff aus Baumwolle zusätzlich



8
aufgetragenen gummierten Beschichtung, häufig als Kunstleder vertraut. Würde sich das Polster in seine flache Matratzengestalt wieder aufrollen, könnte es vielen müden Geistern eine bequeme Liegestatt bieten. Diese Energie, sich zurückzuverwandeln, um sich von dem aufgezwungenen Wickeln zu erholen, bleibt spürbar. Vorerst aber verharret das Polster noch in Reserve und hält in sich. Andernfalls könnte es womöglich nicht mehr mit den beiden behutsam herausgehobenen Glaselementen auskommen, sondern müsste weitere verdrängen und dadurch die grundsätzlich eher ruhig wirkende, wenn auch unterschwellig elektrisierte Atmosphäre nachhaltig beeinträchtigen.

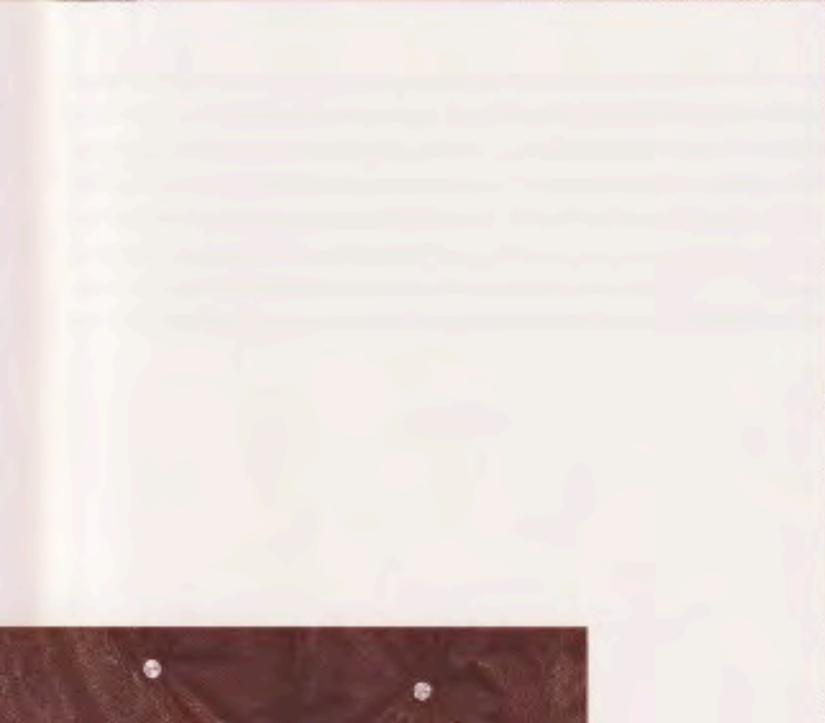


Andrea Ostermayer forscht schon seit einigen Jahren derartigen, meistens starkfarbig bezogenen Polstern nach. Große Flächen von Innen- und Außenwänden hat sie bereits mit geradezu architekturfremdem weichem Schutz überzogen, mit dem Ergebnis, dass die Polster eine Präsenz entwickeln, die jede Reklame oder sonstige Wandbekleidung in den Schatten stellt. So wirkt die neongelb gepolsterte Seitenwand eines Stadthauses in Haidenheim als ein von weitem blendender Eyecatcher, während eine mattrosa Polsterung, die sie in der herrschaftlichen Villa „Haus der Kultur“ in Bonn in eine Treppenhauswand einfügt, der imponierenden und gediegenen Holzvertäfelung geradezu Hohn spricht. In die Sankrachte gebrachte Matratzenpolster (Kunstverein Bremerhaven 1998) oder auch gefütterte Schiefsäcke für Riesen (Kingsize 1998, Gelber Beutel 1998) setzen die angenehme Vorstellung außer Kraft, sich zur Ruhe legen zu



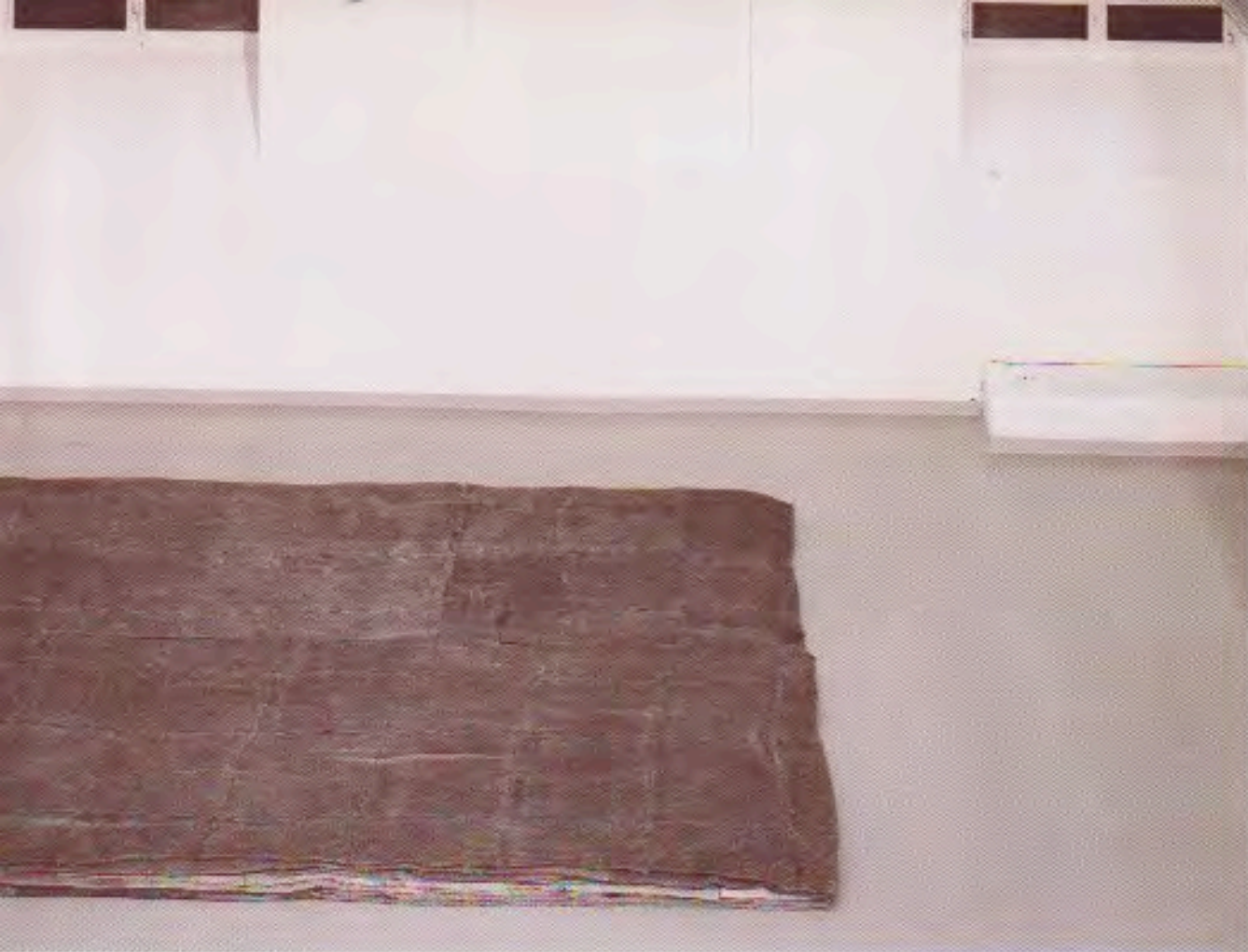


können. Ostermeyer spielt mit dem anheimelnden wie aufgeblasenen, ja ein wenig hochstaplerischen Gehabe eines Polsters, sie äußert sich: „Wes meint es denn, das Polstern? Es ist doch nichts anderes als umspannte Watte und Luft, punktuell zusammengepresst und gleich daneben bläht und quillt es. Ein Phänomen!“ Und weiter heißt es: „Polstern ist doch eigentlich eine grauenhafte Zivilisationserscheinung. Diese pralle Weichmacherei – aber eben doch landläufig komfortabel und nicht wenig komisch. Polstern ist Illusion, aufgeblasen und dennoch greifbar nahe Weichheit.“¹¹ In dieser Arbeit gesellt sich zu dem materialbedingten Konflikt zwischen Anspruch und Wirklichkeit noch jener der Figur, der durch den Prozess des Wickelns entstanden ist. Das, was beispielsweise auf dem Boden ausgebreitet noch sinnfällig ist, wird an die Wand gebracht oder gleichsam eingepackt.





Der labile Schwabezustand verstärkt sich dadurch, dass Ostermeyer dieser tagewachen, selbstbewußt poppigen Skulptur eine Arbeit gegenüberstellt, die gerade jene Bereitschaft auskostet, die das orange Unikum nur widerwillig eingebüßt hat. An diesem Hindernis vorbei wandert der Blick des Betrachters nämlich gezielt ins Untergeschoss und entdeckt dort auf dem Boden ein dunkles Feld. All die Forderungen, die das derzeit aufgerollte Knäuel nicht erfüllen kann, nämlich entspannte Ruhe, Stille in abgeschirmter, schattig-kühler Umgebung, scheint dieses Lager einzulösen. Allein schon vom Raum her konsequent verbannt Ostermeyer den Schlaf in die lichtärmere, tiefer gelegene Etage, während sie das Wachen dem Tageslicht im Parterre der Galerie aussetzt. Aber der Schein trügt: die Erwartungen erfüllen sich nicht, weil sich die Liegestatt auf Grund ihrer Kargheit nur wenig einladend, schon gar nicht zum Schlafen



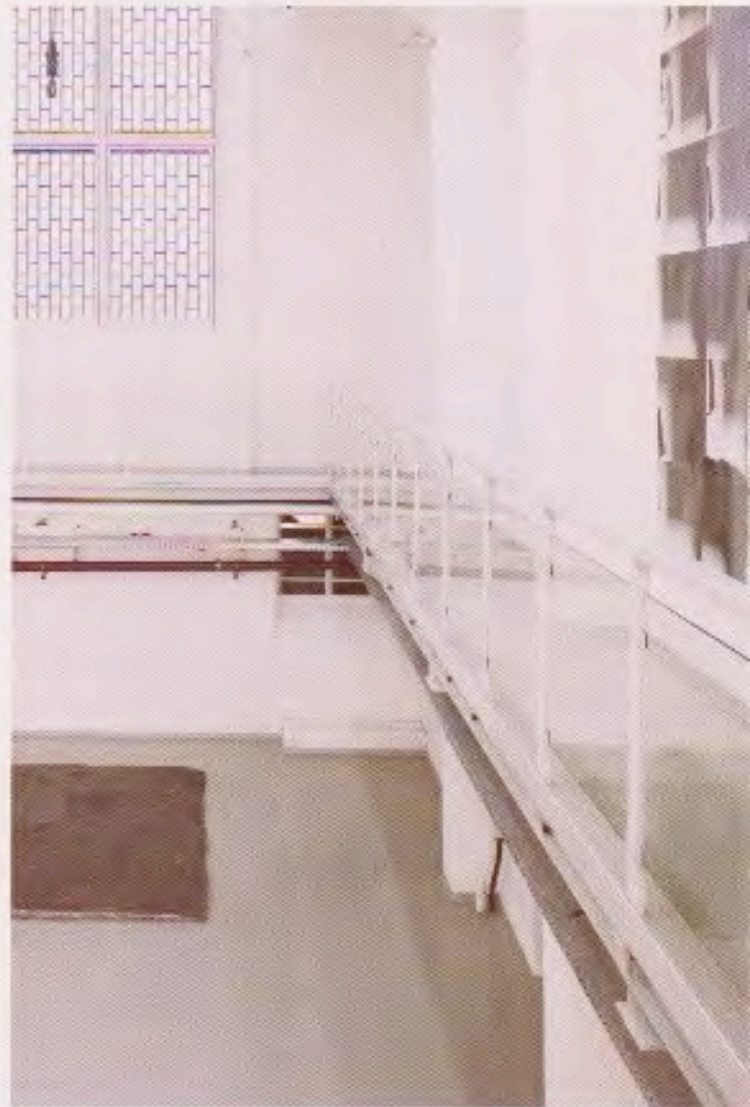
geeignet zeigt, sie ist weder gepolstert, wie es die orangene Arbeit zeigt, noch vermittelt sie die angenehme Reinlichkeit eines normalen Bettes. nein, diese Lagerstätte ist aus aneinander genähten, gedoppelten, unansehnlich dunkelgrau gefärbten Putzlappen mehrfach übereinander gefaltet. Wahrscheinlich würden sich Obdachlose, die sich diesem dennoch relativ behaglichen Teppich gegenüber sehen, nicht an derlei formalen Unstimmigkeiten aufhalten. Wer weiss, wer im Wettkampf zwischen Polster und einfacher Liege siegen und mehr Zustimmung erhalten würde, und das nicht nur von der Warte der Ärmsten aus betrachtet.

Ostermeyer legt akribischen Wert darauf, dass die Lagen exakt aufeinander ruhen und an den Kanten bündig abschließen, denn nur dann sind inhaltliche Aussagen auch in der Form adäquat eingelöst. Auf die präzise, auf Anrieb





Überschaubare Form legt sie besonderen Wert. Diese an einfache, minimalistische Skulptur geschulte Form wird in der körperhaft sinnlichen Materialität konterkariert. Ursprünglich gegensätzlich lautende Intentionen eines Donald Judd und einer Eva Hesse gehen rund 30 Jahre später eine spannungsvolle Verbindung ein. Angesichts des unspektakulären, ja trivialen Materials ist man auch an Vorstellungen der arte-povera-Künstler erinnert. Im Unterschied zu diesem geht Ostermeyer jedoch vom haptischen Eindruck aus und setzt zunächst nicht auf erzählerische Qualitäten. Außerdem machen bei ihr die Materialien eine gewisse Verwandlung durch; simplen, alltäglichen Materialien gibt sie durch Verformen gänzlich neue, ungeahnte, um so einprägsamere Gestalt. Das Spektrum ihrer Formgebungen reicht dabei von Körpern, deren ungegenständliche Gestalt rätselhaft bleibt bis zu solchen, mit denen sich rasch ein besonderer

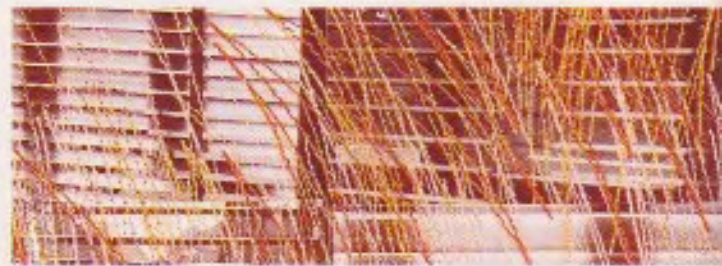


Gegenstand assoziieren läßt. Häufig spürt man in den entwickelten Körpern noch die Tätigkeit, die sie erzeugt hat, das Prozesshafte der Arbeiten ist ablesbar. So kommen die Scheuerlappen bereits seit Ende der 80er Jahre als Werkstoff vor, sei es, dass die Künstlerin die aneinander genähten, eingefärbten Lumpen zu langen Stangen wickelt, zu Würsten dreht oder zu Muscheln und Schnecken staucht. Ostermeyer gewinnt den verwandelten Materialien einen poetischen Ausdruck ab, der sich mal humorvoll, mal eher bedrückend auswirkt.



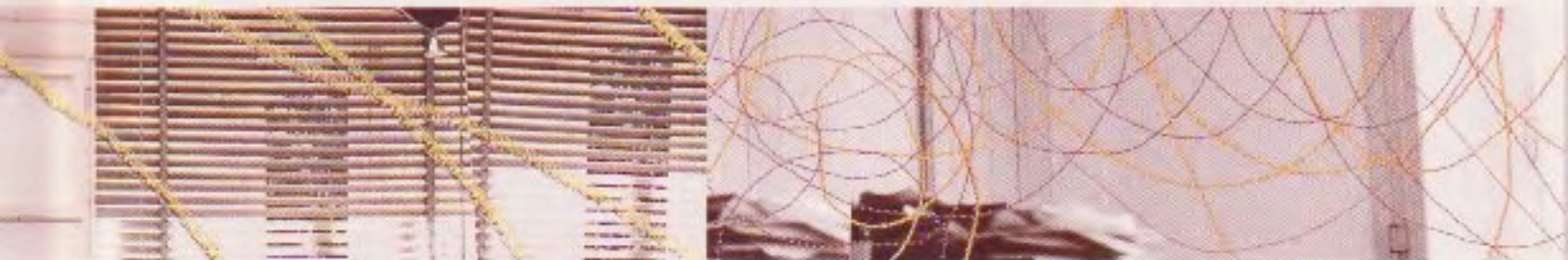


Eine Tätigkeit, die für das Behandeln zahlreicher Stoffe Anwendung findet, ist das Nähen. Ostermeyer macht diese gemeinhin mit Weiblichkeit verbundene Kunstfertigkeit nicht in der Weise zum Thema wie Rosemarie Trockel das Stricken und Häkeln verstanden haben will, vielmehr zwingt ihre Wahl weicher, elastischer Materialien sie dazu, Teile auf diese Weise miteinander zu verbinden, um ein zusammenhängendes Element zu gewinnen. Sie bekennt sich aber gerne zur Näharbeit, weil sie beruhigend und ausgleichend wirkt und manchmal neue Ideen keimen lässt. Bei den „Übernähten Fotos“ tritt diese Wirkung anders in Erscheinung. Im Gegensatz zu den Polsterungen fallen hier die Nähte nicht mit den Begrenzungen eines Körpers zusammen, sondern die Stiche beeinflussen die Darstellungen in grober Weise, sie durchkreuzen sie mitunter brutal. In spontanem Effekt wandert die Nadel rasch im Knopflochstich hin und



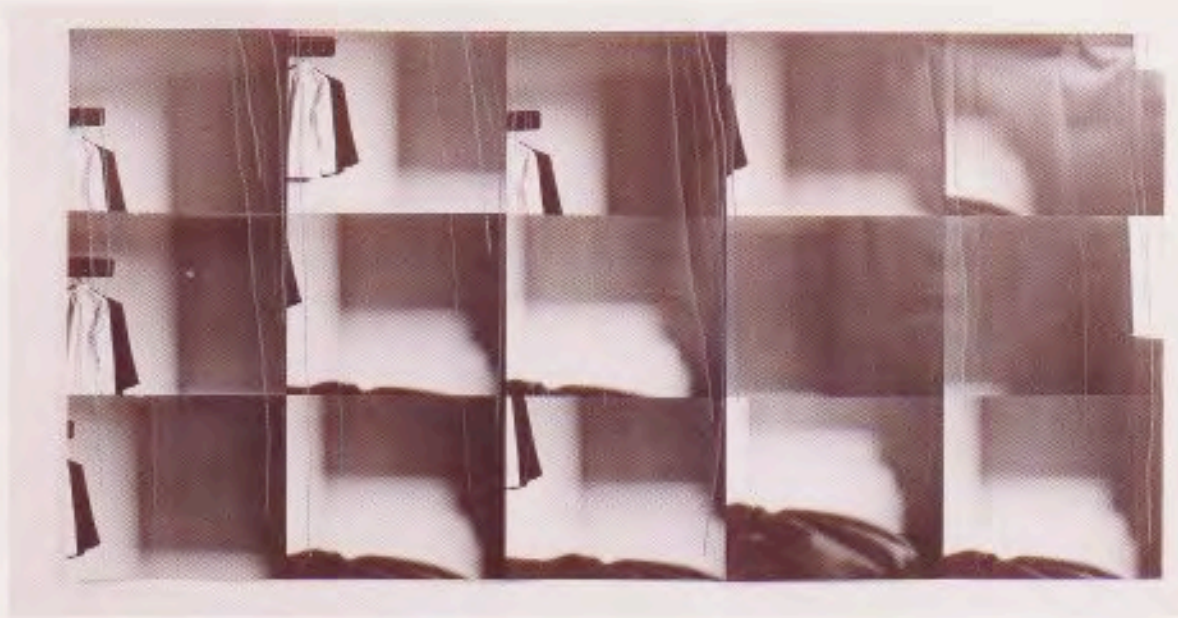
har und schafft sich eine mehr oder weniger breite Spur. Als gerade und gebogene Linien, einem Straßennetz vergleichbar oder als mehrmals verschlungene Kurven, so wie man Kreise beim Schlittschuhlaufen zieht, übergehen die Nähte die Ränder der Fotos und binden diese aneinander. Gleichzeitig zerstören sie aber eindeutig und nachhaltig die Abbildungen.

Seit 20 Jahren fotografiert Ostermeyer Innenräume. Aber nicht etwa besonders spektakuläre, auffallende Raumgestaltungen finden ihre Aufmerksamkeit, sondern ihre Kamera findet ausgerechnet eher vernachlässigte Details. Für ihre Fotoarbeiten in der Alten Rotation hat sie nahezu leere Raumsituationen gewählt. Es handelt sich dabei um





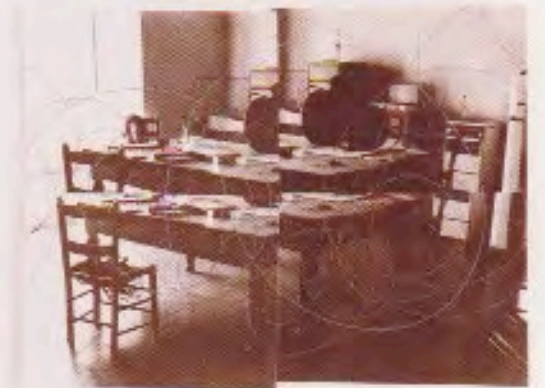
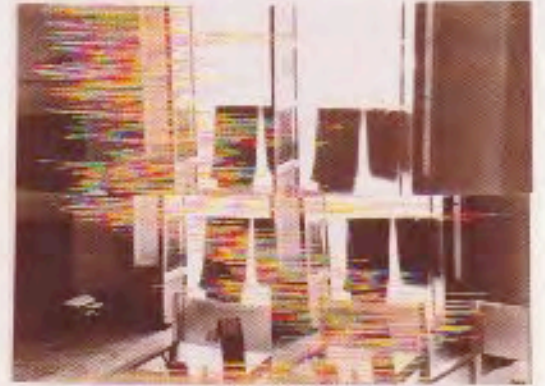
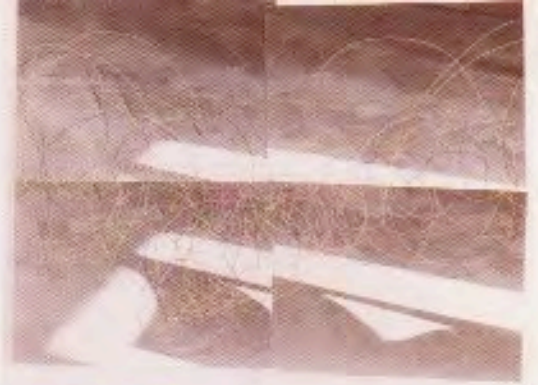
Schwarzweißfotografien, die en bloc rapportartig eine tiefenräumliche, an konstruktive Abstraktion grenzende Bildkomposition ergeben. Dennoch schlägt diese Interpretation eigentlich fehl, denn die Aussage der Großfotos bleibt nahezu vollständig in der Grauzone des Übergangs und thematisiert den Zustand zwischen Schlafen und Wachen. Ein feines Spiel von Licht und Schatten legt sich auf die leeren Wände, die lediglich an den Seiten von einem angeschnittenen Fensterrahmen und gelegentlich einem Mantelärmel begrenzt werden. So wie die Kamera ursprünglich wenig zielgerichtet den Innenraum abgetastet hat, so erfühlt jetzt das Auge des Betrachters die sensible Oberfläche. Ausschließlich senkrecht verlaufende Nähte aus weinrotem Garn unterstützen die Stimmung von unaufgeregter Verhaltenseinheit, ja sie verführen dazu, die Augen den Linien folgend zu senken, um langsam einem tranceähnlichen



Zustand nahezu kommen. Von weitem betrachtet, scheinen Abbildung und Nähte auf ein und derselben Ebene zu liegen; man meint den Regen die Fensterscheibe hinunterrinnen zu sehen; erst näher herangekommen, entdeckt man die leicht plastischen Wülste aus breiten, dicht gestaffelten Fäden.

19

So ist in dieser dritten Arbeit jener Zustand menschlichen Bewußtseins eingefangen, in dem man noch die Reste von Schlaf und letzten Träumen fetzenhaft und flüchtig an sich vorbeiziehen sieht, bei dem man sich aber gleichzeitig ins Wachsein vortastet. Man fühlt sich einerseits noch gefangen von den trüben Phantasien des Unterbewußten, andererseits stören blitzartig eindringende, nüchterne Tatsachen diesen weichen Fluß der Erinnerungen.



Ostermeyer hat bewußt und bemerkenswert ehrlich dieses Thema der drei Bewußtseinsstufen, nämlich Schlafen, Wachen und Dämmern gewählt, weil es dem derzeitigen Umbruch ihrer künstlerischen Entwicklung entspricht und die Problematik in einfühlsamer und zugleich distanzierter Weise zum Ausdruck bringt. Wobei, nebenbei bemerkt, Abstand den ersten Schritt zum Voranschreiten und Neuanfang signalisiert. Die Künstlerin bekennt freimütig und souverän, dass es ihr leicht fallen würde, auf den eingetretenen oder

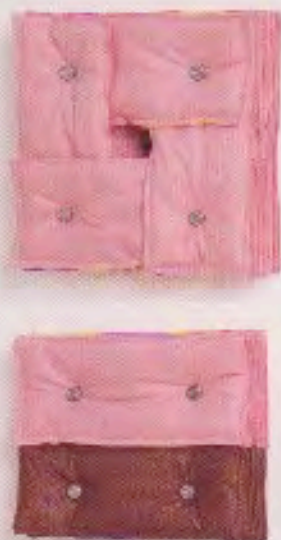




– sogar neu entdeckten Pfaden voranzuschreiten und weiterhin Skulpturen zu erfinden. Doch würde sie diese Betätigung nicht unbedingt befriedigen, weil die Produkte letztlich austauschbar seien. Auseinandersetzungen mit anderen künstlerischen Ansätzen, insbesondere Erlebnisse 1993 mit der Kunst des gebürtigen Argentiniers Rikrit Tiravanija und Felix Gonzalez-Torres, haben in ihr andere Horizonte geöffnet. Dies ist erstaunlich, denn deren skulpturales Werk lebt aus dem Moment kommunikativer und interaktiver Begegnung mit dem Publikum. Und von solchem Ansinnen ist bei Andrea Ostermeyer auch in dieser Arbeit wenig zu spüren, denn sie legt noch heute ausdrücklich Wert darauf, dass die sinnliche Anmutung eines Objektes dessen tiefergehendes Verstehen einleitet. Von jeder didaktischen distanziert sie sich ebenso wie von der rein konzeptionellen Vorgehensweise.



Dennoch ist dieser Arbeit ein erster Schritt hin zu eine neuen Schaffensphase abzulesen. Modellhaft bringt Ostermeyer lediglich Beispiele jener Skulpturengruppen ein, die sie jahrelang beschäftigt haben. Damit wird sie formal wie inhaltlich auf geschickte Weise den räumlichen Gegebenheiten gerecht, die eingangs als Stätte der Übergänge charakterisiert worden sind. Darüber hinaus markiert die Tatsache, daß sie die drei als exemplarische Arbeiten einem übergeordneten Thema eingliedert, möglicherweise ein neues konzeptuelles Vorgehen. Es könnte wegführen von der autonomen Skulptur hin zu einer skulpturalen Ausdruckweise, die das einzelne Werk in einen stärker betrachterorientierten, je gesellschaftlich relevanten Zusammenhang einbindet. Dies könnte denn als eine mutige Entscheidung gelten, sie würde Andrea Ostermeyer zwar auf die Höhe der Kunstentwicklung bringen, sie aber andererseits der treuen





Gefolgschaft ihrer Kunst entfernen. Dem Los des Kritikers gegenüber heißt es für die Künstlerin definitiv, sich für eine der balden Anfang des 20. Jahrhunderts zu Grunde gelegten Richtungen zu bekennen. Ostermeyers aufwendige Polsterarbeiten an den Außenfassaden haben bereits die Richtung gewiesen, in welche sich ihr Denken bewegt. Sie selbst setzt die Hoffnung auf das orangefarbene Ungetüm, das nicht von ungefähr den Titel „orange still sleeping“ trägt und dessen gebündelte Kraft sie mit dem bildhaften Vergleich interpretiert: „Der Löwe hat noch nicht gebrüllt.“

Andrea Ostermeyer

1961 geboren in Lübeck
lebt und arbeitet in Köln und Prag

Preise/Stipendien

1989-91 Kunstpreis des Kunstvereins Hannover
1991 Sprengel-Preis für bildende Kunst der
Niedersächsischen Sparkassenstiftung
1992 Deutscher Künstlerbundpreis des Sparkassen-
und Giroverbandes
1993 Villa Massimo Stipendium, Rom
1995 Arbeitsstipendium des Kunstfonds, Bonn
1996 Kunstpreis der Stadt Nordhorn

Einzelausstellungen

1989 'Kammern, Kabinette', Landesmuseum
Braunschweig
1991 Stipendiaten des Kunstpreis, Kunstverein
Hannover (K)
1992 Galerie Katrin Rabus, Bremen
1993 Räume für neue Kunst - Rolf Hengesbach,
Wuppertal
Galerie MXM, Prag
Kunstverein Wolfenbüttel (K)
1994 Salonstücke I, Städtische Galerie Villa
Zanders, Bergisch Gladbach (K)
Ursula Blickle-Stiftung, Kraichtal (K)
Galerie Rabus, Bremen
1995 'Pubblicita', Villa Massimo, Rom (K)
Galerie Katrin Rabus, Bremen
Galerie Torbrüggen (mit A. Lieber), Heidelberg
1996 'chicks 'n soaps', Städtische Galerie
Nordhorn (K)
Landesmuseum Mainz
1997 'Sleeping on your site I', Werk '97, Heidenheim (K)
'Neuer Boden für Tessenow', Hallertau (K)

Between Walking and Sleeping
by Simon Froye

The *Alle Kabinette*, which is ingeniously housing the Rheinisches Landesmuseum (Rheinland Provincial Museum), is certainly not easy to sleep. The structural basis of the former rotary printing press hall is marked by its previous function. A gallery on the upper floor with ambulatories of different widths crosses the basement, in which massive printing presses once stood. The internal structure is dominated by irregularly placed architectural axes and displaced vertical walls; wall projections lend the hall a rhythmic quality and at the same time restrict wall and floor surfaces. This commanding industrial architecture does not allow hanging works of art in a traditional fashion. In order to place objects here, the space must be conquered.

In view of this space, which initially appears unsuitable for an exhibition, Andrea Ostermeyer responds directly to the architecture by using her work to justify — and with it win — a place as a source of responsibility. In order to lift this burden less far west she did not, as one might expect, loudly demonstrate her expertise, but adapting herself to the prevailing circumstances she decided to largely retreat and emphasize only a few prominent features. She presents three of her works of art: they complement each other in such a way that together they make sense. In this way they generate a higher value, which — as precise they are meant to be — they could not claim individually.

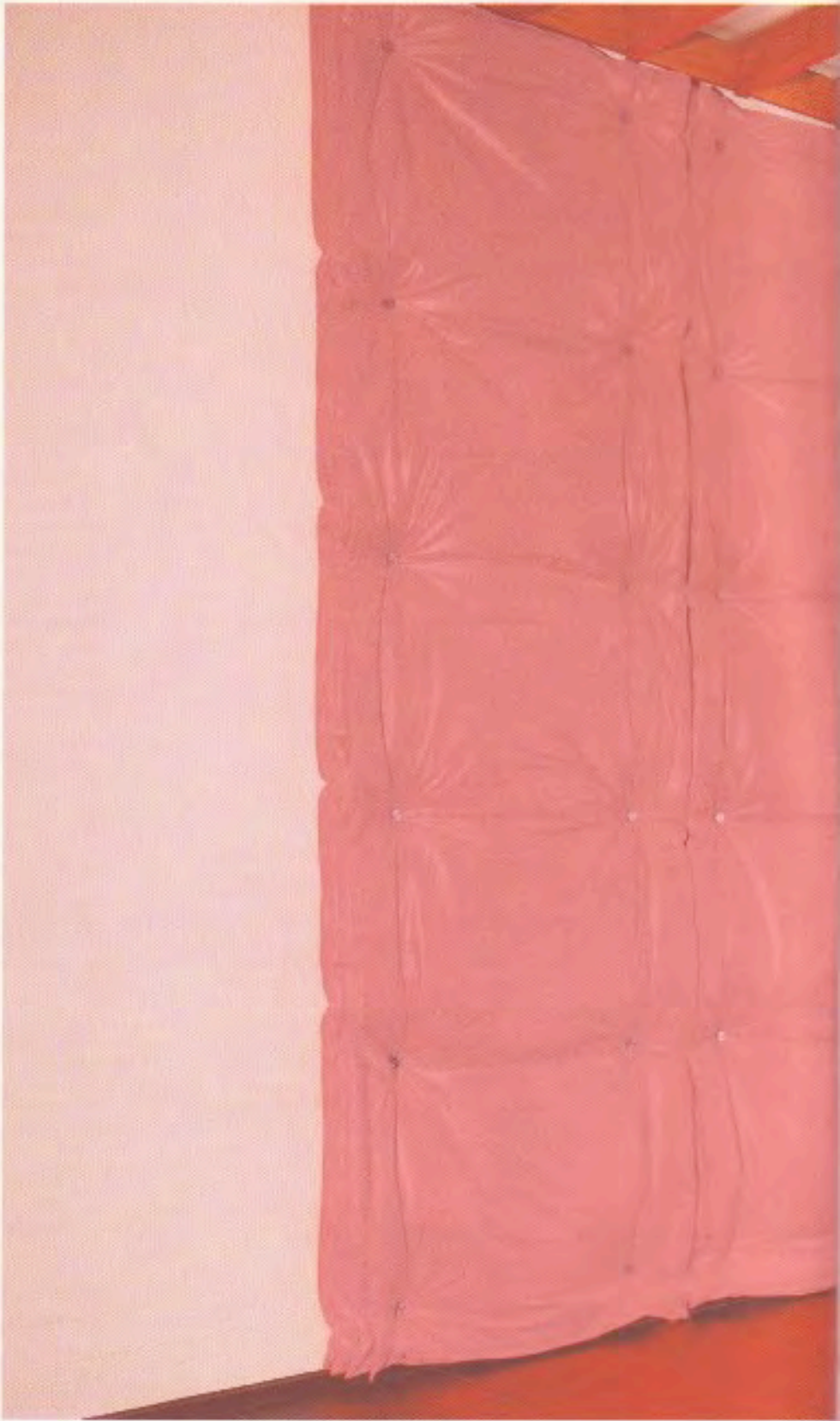
After entering the room one keeps involuntarily along to a massive, bright orange-red wall. It appears itself on both sides between the iron struts of the madly designed helix made of protective glass plates. Of all plates, it deliberately reveals itself on the middle bridge connecting one side of the room to the other. It has the effect of a local and colorful disruptive factor in an environment dominated by grey and leaves the quarter open of how it could have played itself at such a prominent place within the ambulatory. It also creates an obstacle for those who want to cross through the center of the hall in order to reach the narrow side paths: the red does nothing about concealing the purpose of a bridge. On the other hand, the strikingly voluminous body makes an impression by presenting its radius capably in a capacious way. The observer does not learn that there is not much more in the round shape until he or she attempts to come closer to the strangely injured joint, thus walking on to it. From close up it becomes obvious that its shape resulted from rolling up long, wide strips — similar to those animals who protect themselves from outside attacks by rolling themselves together. The body repeatedly coils itself around the bridge so that due to its own weight, the lower part hangs down neck-like far into the basement. Its twisted shape prevents it from being mistaken for a technical installation such as a fire hose, and there is absolutely no taking it for a roll of printing paper.

	'Kunst im Dom VII', Braunschweiger Dom (K)		Stipendium, Städtische Galerie Lüdenscheid;
	Galerie Rabus (mit U. Wellmann), Bremen		KX-Kunst auf Kampnagel, Hamburg
1998	'Sleeping on your Site I', Ministerium für Bauen und Wohnen, Düsseldorf	1992	Jahresausstellung des Deutschen Künstlerbundes, Ludwig-Forum, Aachen
	'Sleeping on your site II', Artothek, Köln	1993	10 Jahre Kunstpreis, Kunstverein Hannover
	'Sleeping on your site III', Kunstverein Bremerhaven		'abstrakt', Deutscher Künstlerbund im Schloß, Dresden
	'Manchmal am Ende des Nachmittags – ein großes Rauschen' (mit F. Falke), Preussag Hannover (K)	1994	'Schnittstellen', Kunstverein Heidelberg
	'Gelb am Horizont', Kunstfond, Bonn		'prima idea', Deutscher Künstlerbund im Landesmuseum für Arbeit und Technik, Mannheim
1999	Galerie MXM, Prag	1995	'Bremen privat',
2000	Galerie Borkowski (mit F. Falke), Hannover		Gesellschaft für Aktuelle Kunst, Bremen
		1996	'Widersagen', Kunstverein Hannover
		1997	'Zeitströmungen', Neues Museum Weserburg
Gruppenausstellungen		1998	'Plastik akut', Kärntner Landesgalerie, Klagenfurt
1989	Preissträger Villa Romana, Von der Heydt- Museum, Wuppertal	1999	'Localtime', Kunstverein Hannover
1990	'Forum junger Kunst', Kunsthalle Kiel; Städtische Galerie Wolfsburg; Museum Bochum; Bewerber um das Märkische	2000	Skulptur 2000, Kunsthalle Wilhelmshaven; Stadtkunst Bonn
			'Zeichnung', Deutscher Künstlerbund, Kunstverein Düsseldorf

The roll consists of a long padded strip, it may be largely lying on top to a layer of artificial leather attached to the canvas carrier fabric. If the pad was rolled out to its full length, it would provide a comfortably laid to rest a weary spirit. This potential energy to change back in order to recover from the forced wrapping is perceptible. For the viewer, however, the cushion remains in its shape and holds on to sleep. And this is a good thing, because otherwise it could possibly no longer get by with the two carefully (but) set glass elements and would need to duplicate even more of them. Lastingly interfering with the generally calm (if even additionally identified) atmosphere.

Andreas Ostermayer has been investigating such cushions, primarily covered in Italian velour, for several years. She has already covered the large surfaces of interior and exterior walls with a soft protective layer virtually foreign to the architecture. The result of this has been that as regards their content, the pads have developed a justified presence in such a way that they overshadow any billboard or other wall covering. Thus from a distance, the yellow velour covering the entire side wall of a greenhouse in Weidenheim becomes a dazzling eye-catcher, while the dull pink velour Ms. Ostermayer applied to the stone wall of the ground floor West der Eder is almost much the impressive and tasteful wooden paneling. Mattress cushions transported into a vertical position (Kunstverein Bremerhaven 1993) or lined sleeping bags for plants (Engel 1998, Nelson Aug 1998) quash the pleasant thought of being able to lay down for a rest. Ms. Ostermayer plays with the homely as well as the ruffled up, was somewhat fraudulent behavior of a cushion. She says: „What does ruffling mean? It's nothing other than wrapping pulling and on, pressed together at places where it swells and bulges. A phenomenon! She continues: „Undulating is actually an obvious symptom of civilized society. This bulging softening up – is not still popularly comfortable and not the least bit funny. Undulating is an illusion, blows up and yet it is softens within reach.“ In this work, the conflict between claim and reality caused by the material is joined by that of the shape generated by the wrapping process. That which has meaning when spread out on the floor is either attached to a wall or it, as to speak, wrapped up.

The delicate state of suspense is intensified by Ms. Ostermayer contrasting this bright-on-day, soft/velour/lay object with a piece that makes the most of the willingness that the storage curiously forbids only against the wall. The observer's gaze wanders past this obstacle directly into the basement where it discovers a dark space on the floor. All of the promise the rolled up that cannot make – a sense of rest and relaxation, distance (a protected environment) called by shade – appears to be kept by this bed. Even as far as the space is concerned, Ms. Ostermayer consistently baselines sleep into the lower floor, which looks light, whereas meta-fabric is subject to the daylight prevailing on the ground floor of the gallery. However, appearance and deceptive and expectations are not met: due to its firmness, the bed is hardly inviting, let alone suitable to sleep in.



28





Bibliografie

- | | | | |
|------|---|------|---|
| 1991 | Eckhard Schneider in A.O.:
Kunstverein Hannover
Michael Schwarz in A.O.:
Kunstverein Hannover | 1996 | Michael Schwarz in: <i>Zeitströmungen</i> ,
Niedersächsische Sparkassenstiftung,
Hannover
Roland Scotti, 'Körper' in <i>Chick's 'n soaps/</i>
<i>Sibirische Territorien</i> , Städtische Galerie
Nordhorn |
| 1992 | Carsten Ahrens, 'Geometrien des
Lebendigen' in: <i>Nike 42</i> | | Nicole Lepp, 'Auskehr und Wiederkehr' in:
<i>chick's 'n soaps/ Sibirische Territorien</i> ,
Städtische Galerie Nordhorn |
| 1993 | Reinhold Happel, 'Material und Form'
in A.O.: Kunstverein Wolfenbüttel
Petra Oelschlägel, 'Vom Wickeln und
Rollern', in: <i>10 Jahre Kunstpreis des
Kunstvereins Hannover</i> | 1997 | Justus Jonas-Edel, 'Drei Arbeiten im
Bräunschweiger Dom' in: <i>Kunst im Dom</i> ,
Projekt VII im Bräunschweiger Dom |
| 1994 | Reinhold Happel in: <i>Artist Nr. 19</i>
Michael Schwarz, 'Auswählen, Aufbauen,
Wartesehen' in <i>Schnittstellen</i> ,
Kunstverein Heidelberg
Hans Gercke, 'Wachstuch tut's auch' in A.O.:
Ursula Blickle-Stiftung, Kreichtel
Petra Oelschlägel, 'Proletantepich I' in
Salonstücke I, Städtische Galerie
Villa Zanders, Bergisch Gladbach | 1998 | Ulrich Bischoff, 'Zur Qualifizierung von
Orten' in: <i>Neuer Boden für TessaNOW</i> ,
Dresden
Claudia Reichardt, 'mittendrin' in:
<i>Neuer Boden für TessaNOW</i> , Dresden
Petra Oelschlägel, 'Die raumbazogenen
Bodenarbeiten von A.O.' in: <i>Plastik akut</i> ,
Kärntner Landesgalerie, Klagenfurt
Michael Stoobar, 'Gespräch mit F. Falke' in:
<i>Manchmal am Ende des Nachmittags-
ein großes Rauschen</i> , Preussag Hannover |
| 1995 | Villa Massimo, 'Pubblicità', V.M. Rom | | |

as the roll situated a floor above might suggest, it is not possible and neither does it convey the placid disposition of a normal bed. No. The bed consists of wires together, doubled over, craggy cords which have been dyed grey and folded over each other causticly direct. Dismal people faced with this relatively ugly looking rag would probably not dwell on the site of such formal disempowerment. And who knows which side would win in a competition between a cushion and a single bed and maybe more aptly put, not only seen from the point of view of the viewer.

Ms. Diermayer places meticulous value on ensuring that the objects are placed exactly one upon the other and that the edges are flush. Because only then are the statements regarding content adequately reinforced by the form. And Ms. Diermayer places particular value on practice, immediately comprehensible form.

The contrary meaning of this form, realized by simple, minimalist sculpture, is demonstrated through its negatively visual essentiality. Roughly 30 years later, the originally contrasting opinions of the likes of Donald Judd and Eva Hesse have established an exciting tension. In view of the unrepresentational, almost trivial material, one is reminded of the presentation by such post-war artists, the difference being that Ms. Diermayer plays war from the top as well as the usual impression and does not merely rely on sensitive qualities. In addition, her materials undergo a certain transformation: the completely smooth simple, everyday materials and leads them to entirely new, unformed of and more easily available shapes. In doing so, the spectrum of her form of form ranges from bodies whose non-representational shapes remain mysterious, to those which allow rapid association with a particular object. In the latter Ms. Diermayer has developed, one frequently senses the artistry that created them: the creative process of her work is visible. She already began using floor cloths as material at the end of the 1960s. As they were together dyed rags snipped together to create long rib, twisted into sausage or compressed into the shape of shells or snails. Ms. Diermayer was partly agonized — alternating between humor and melancholy — from her transformed materials.

Seeing in one of a multitude of uses for fabric, Ms. Diermayer does not make this artistic skill generally associated with femininity in her subject, in the way in which artists such as Barbara Troche would like to have her knitting and needlework understood. Rather her choice of soft, elastic material forces her to dissect the pieces together in this way in order to produce a single coherent piece. The idea to which her fondness for sewing denotes of its calming and balancing effect: it even stimulates new ideas. This effect manifests differently in Ms. Diermayer's „Jeweils Photographie“. In contrast to her audience, the seams in the photographs do not coincide with the contours of a body, rather the stitching reinforces the representations in a ironic way. Indeed, now and again they are even brutally cut across. During a fortuitous attack, the needle spontaneously and rapidly borders back and forth across the surface of the photograph leaving a mark or two wide trail. The seams — straight and curved and the combination of a road network, or even observed like the circles around the frozen surface of a pond by the banks of an ice sheet — pass over the edges of the small pictures and bind them together, at the same time clearly and distinctly demarcating what the picture portrays.

Andree Diermayer has been making photographs of interior spaces for 20 years. She does not cut her attention to the direction of particularly spectacular, striking interior structures, rather she looks for — and the camera finds — regular details. Ms. Diermayer leaves visually empty space in the *Alle Relation* for presenting her photographs — black and white photographs which in a kind of rapper's composition with effect of depth.

1999

Annalies Lütgens, 'Leere und Anwesenheit'
in: Werk '87, Heidenheim
Thomas Hirsch, 'Räume und Orte',
choices/ Künstler in Köln
Lothar Homain/ Ludwig Zerull/ Ingo Keimer
in: BAUART, Künstlerische Gestaltung in
Niedersachsen
Annelie Pohlen, 'Gelb am Horizont' in:
Kunstfondskunstraum, Bonn
Gerhard Kolberg 'Kunst-gedünkt', A.O. in:
Fuhwerkswaage, Kunstraum Köln

Regierungspräsidium Karlsruhe
Stadt Hameln
Stadt Münster
Stadt Salzgitter
Niedersächsische Sparkassenstiftung
Deutsche Bank
Bremer Landesbank
DG-Bank
Stadtsparkasse Köln

Temporäre ortsbezogene Arbeiten

Neuer Boden für Tessenow, Festspielhaus Hellerau, Dresden
Sleeping on your site I, Heidenheim

Arbeiten in öffentlichen Sammlungen

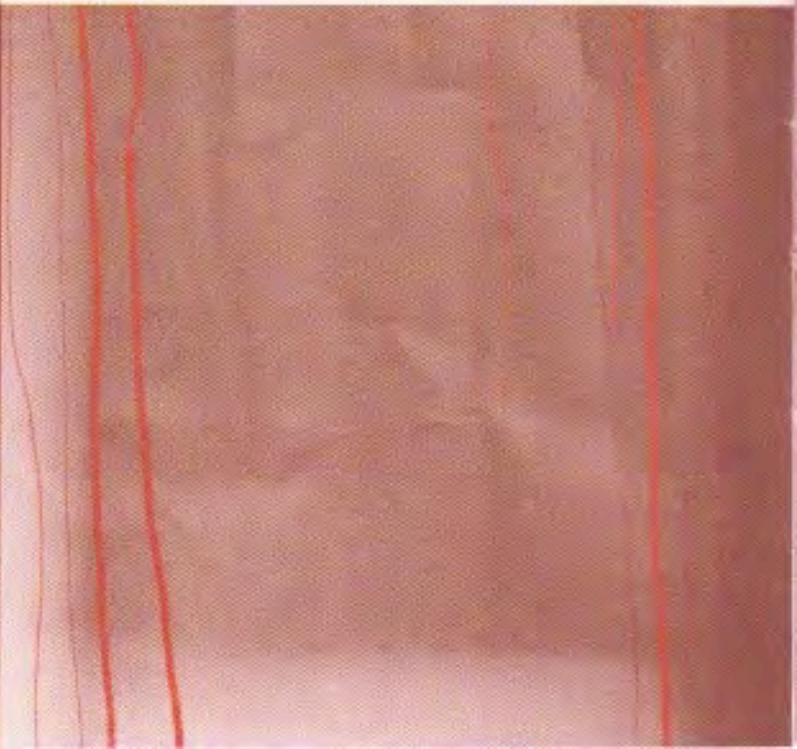
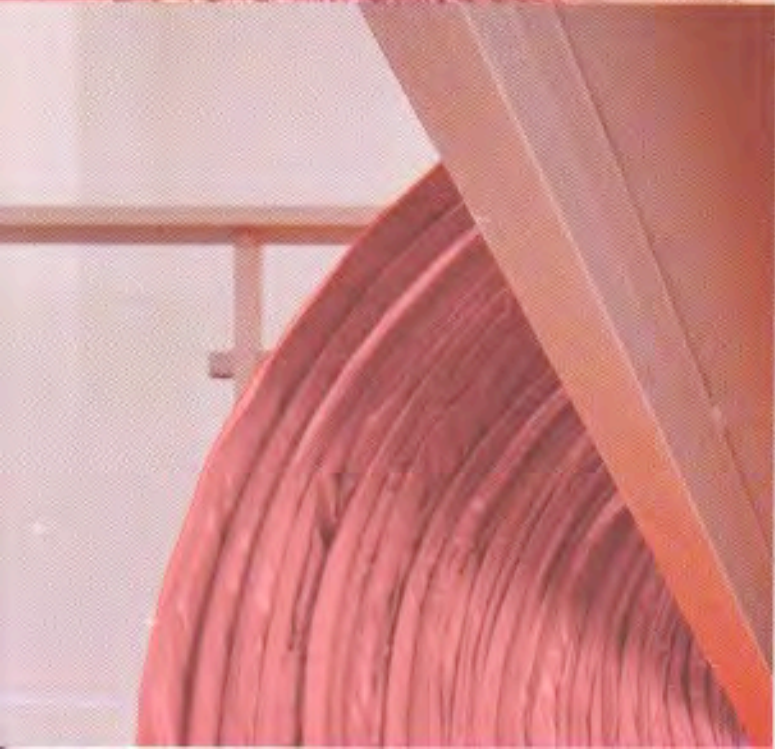
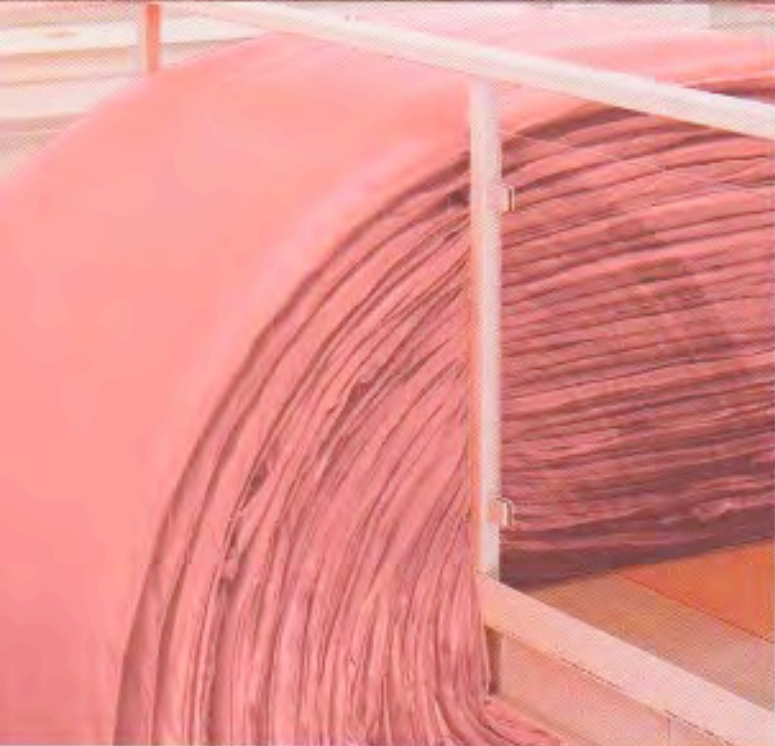
Sammlung Ludwig, Aachen
Sprengel-Museum, Hannover (als Dauerleihgabe
der Niedersächsischen Sparkassenstiftung)
Kunstsammlung Orangerie, Gera
Staatliche Galerie Moritzburg, Halle (als Dauerleihgabe)
Land Niedersachsen
Stadt Braunschweig
Physikalisch-Technische Bundesanstalt Braunschweig

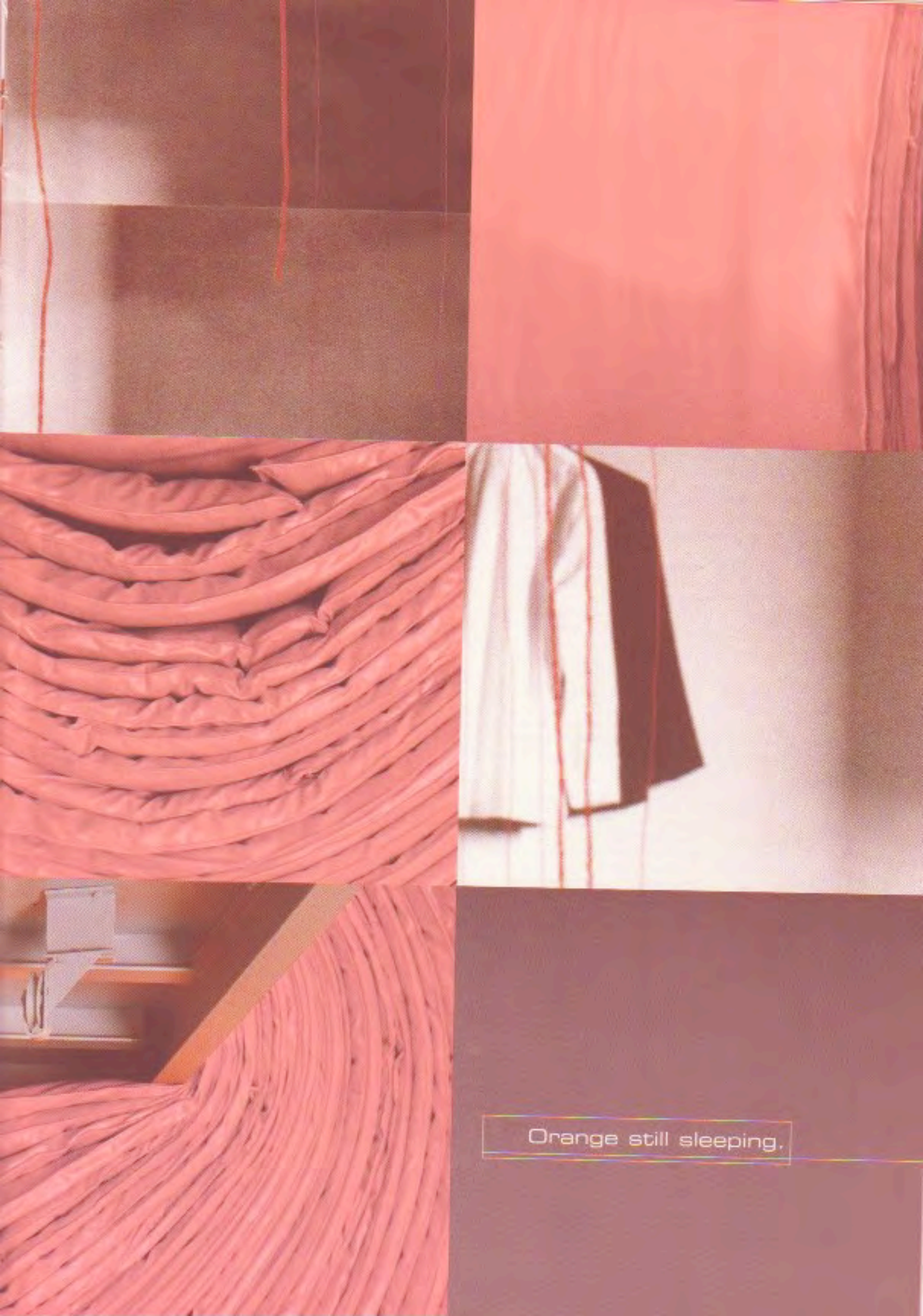
bedding an restrictive obstruction. Nonetheless, this interpretation is actually mistaken because the statement being made by the large photograph remains almost entirely in the grey area of transition and attempts to capture the state between sleeping and waking. A delicate play of light and shadow settles on the bare walls, which are bedewed only at the side by a cut-off window frame or by an occasional coat sleeve. The eye of the observer has felt the sensitive surface much like the camera originally scanned the interior space. The atmosphere of calm restraint is supported exclusively by vertically running lines of white red thread that seduce the eye into lowering itself to follow the lines, slowly approaching a conceivable apex. Looked at from a distance, picture and scene appear to lie at one and the same level, or you imagine something rising down a window pane. The eye gets closer, however, you discover slight bulges consisting of wide, slowly staggered threads.

Andrea Ostermeyer's choice of the three levels of consciousness — sleeping, waking and dozing — was deliberate and seemingly honest. The subject responded with the current radical change in her artistic development and expresses the problematic nature of her personal transition in a sensitive and yet distant way, distant signifying the first step towards progressing and making a fresh start. The artist made it known in an open and sovereign way that she would have found it easy to progress along the path she was already on — or even that newly discovered paths — and continue to produce artworks. However, she added that this creative activity would no longer justify her, that it would even become boring because in the end, the products of her work would be interchangeable. Dr. Ostermeyer's encounter with other artistic approaches, in particular with the art of Eitel Ebermann, a native dogmatist, in 1994, have opened up entirely new horizons for her. This might appear contradicting as the sculptural work derives as the element of communicative and interactive encounter with the public. The distant title of this notice in Andrea Ostermeyer's current exhibition — even today she places singular value on the sensual experience of an object as an invitation into the deeper reaching understanding of its making. As in the past, she emphatically distances herself from any didactic or purely conceptual approaches.

Nevertheless, it is obvious that this work is a first step in the direction of a new creative phase. Dr. Ostermeyer introduces only remnants of these groups of sculptures we associate with her previous work. They will regard to form and content, she skillfully does justice to the prevailing spatial conditions, which in the past were characterized as places of transition. Furthermore, the fact that she incorporates these pieces of her work into a superordinate theme is possibly the sign of a new conceptual approach. It could lead away from the autonomous sculpture to a mode of expression that links the individual works of art into a context which is more strongly oriented toward the observer and more socially relevant. This could be considered a very brave move. It would vary Andrea Ostermeyer to a new height in her development as an artist; on the other hand, however, it may distance her from many of her typical competitors in art, like the figures of her much sought-after objects. With regard to the role of the critic, for the artist she means checking a slightly unpleasant to one of the two directions in art since the beginning of the 20th century. As Ostermeyer's last caution applied to the facade of buildings are already evidence of the direction her thoughts are taking her, the piece her hope is the orange vessel — if it not by chance that it is titled „orange still sleeping“ — where bundled energy she integrates with the wind companion, „The Sun has not yet moved.“

Text translated by Rebecca L. von Dyer, Bismarck





Orange still sleeping.

Fotos

S. 4	s. S. 18, Detail	S. 18	Villa Lipchitz I, 2000
S. 5	» S. 12/13, Detail s. S. 6/7, Detail		Foto, Garn 3000 x 2400 cm
S. 6/7	o. T., 2000 Kunstleder, Vlieswatte, Edelstahl ca. 3000 x 2800 x 104 cm in der 'Alten Rotation', Bonn	S. 19	Villa Lipchitz II, 2000 Foto, Garn 3000 x 1500 cm
S. 8/9 mitte	sleeping on your site I, 1997/98 Sympatex, Vlieswatte, Edelstahl 990 x 1090 x 32 cm Hiederheim	S. 20	Podoli podlahu I, 1999 Foto, Garn 35 x 48 cm
S. 9	aus 'Gelb am Horizont', 1998 gummiertes Gewebe, Vlieswatte, Edelstahl 3450 x 5400 x 20 cm kunstfondskunstraum, Tropfenhaus im Haus der Kultur, Bonn	S. 20	Villa Lipchitz IV, 1999 Foto, Garn 35 x 48 cm
S. 9	Gelber Himmel, 1998 Kunstleder, Vlieswatte, Edelstahl 410 x 110 x 18 cm	S. 20	Villa Medici III, 1999 Foto, Garn 30 x 43 cm
S. 10/11 unten	Kingaze, 1997/98 Kunstleder, Vlieswatte, Edelstahl 350 x 260 x 80 cm	S. 20	Atelier Beckmann II, 1999 Foto, Garn 35 x 48 cm
S. 11	sleeping on your site II, 1998 Kunstleder, Vlieswatte, Edelstahl 580 x 200 x 80 cm Ministerium für Bauen und Wohnen Atelier Piusstraße, 1999	S. 20	Köln Vogelsangerstrasse II, 1999 Foto, Garn 35 x 48 cm
S. 11	Nylon, Kunstleder, Vlieswatte, Edelstahl 3000 x 3500 x 18 cm	S. 21	o. T., Nr. 22 aus der Reihe „Boxes“ 1991/2000 Bindfaden, MDF 60 x 60 x 20 cm
S. 12/13	o. T. (graues Feld), 1988/1990/2000 Scheuerlappen 460 x 180 x 18 cm	S. 21	o. T., Nr. 12 aus der Reihe „Boxes“ 1988/2000 Scheuerlappen, MDF 20 x 20 x 10 cm
S. 14	o. T., 1989, 18 Stück Scheuerlappen, Wasserglas 420 x ø 2,5 cm Sammlung Ludwig, Aachen	S. 22	Kingaze, » S. 10 S. 22 Fangokroko, 1997/98 Kunstleder, Vlieswatte, Edelstahl 310 x 120 x 40 cm
S. 15	o. T. (Pollux), 1988 Scheuerlappen 35 x 2100 x 26 cm Stadt Braunschweig	S. 22	rosa Quadrat, 1989 Filz, Vlieswatte, Edelstahl 61 x 61 x 12 cm
S. 15	in der 'Alten Rotation', Bonn	S. 22	rosa/braun, 1999 Filz, Kunstleder, Vlieswatte, Edelstahl 43 x 35 x 12 cm
S. 15	o. T., 1989, 3-teilig Scheuerlappen ca. 250 x 200 x 60 cm	S. 23	o. T. (Wimpernschlag), 1997/98 Nylon, Vlieswatte, Edelstahl 90 x 200 x 25 cm ums Eck
S. 16	aus Villa Lipchitz I, 2000, Detail	S. 26/27	sleeping on your site III, 1998 Kunstleder, Vlieswatte, Edelstahl 480 x 1090 x 22 cm Kunstverein Bremerhaven
S. 16	aus Podoli, Jalousie gold, 1999, Detail		
S. 17	aus Podoli, loznice I, 1999, Detail		
S. 17	aus Atelier Beckmann II, 1999, Detail		

Die Künstlerin dankt dem Fotografenlabor KONTRAST, Köln.



Schlaf und Orange als körperlicher Zustand. Wachsein, orange -
das ist nicht zu überfliegen.

Das Phänomen oder die Vielseitigkeit des Schlafs und sein Raum.
Im Schlaf, unauferregt und angelegt, gewickelt und eingedreht
die große Zeit der Bildersortieranstalt: im Schlaf ist es heller.
Orange still sleeping.

Andrea Ostermeyer





LANDSCHAFTS-
VERBAND
RHEINLAND

Das Rheinland ist ein gemeinsames
Siedlungsgebiet. Gemeinsam leben wir hier.



RHEINISCHES
LANDESMUSEUM
BONN