



BETTINA
BUCK

FINDING
FORM

Strike and Bones, Bones and skin like keeping right the

for wednesday



sculpture - Our Beautiful fragile lives. we are strong and fragile.

stood again upright, A bit of red liquid dripped and we stood again upright,

Bethia is standy upright, always upright standing, her ankle her knees, Her Back Bone, Neck, Head. Add in fragile Balance, I remember Being with Her we would hold each other in Balance my work coxing for Her work and Her work ready to catch me in the softness of foam matross. These upright sculptures bring me to that evening together where we ate dinner inside a woolen wale and towards the end of the evening we build with candles where all just standing try to Keep Balance But one of us Fell in the joy of the

Emergency Exit and Delivery Halle 2 G

FINDING FORM

Un dialogo tra Cecilia Canziani e Davide Ferri

Davide Ferri — La prima volta in cui io ho incontrato il lavoro di Bettina Buck ero assieme a te, che la conoscevi da molti anni, durante l'edizione di Art Basel del 2010 nello stand della Galleria Rockeby. Ricordo di averti chiesto spiegazioni, perché in tutto e per tutto l'intervento di Buck (fatta eccezione per alcune sculture di bronzo e una sorta di tappeto arrotolato e coperto di cellophane) si mimetizzava con l'immagine di un comune stand, ma uno stand scarnissimo, improponibile all'interno di una fiera, e una così importante, il luogo che celebra all'ennesima potenza l'esibizione degli oggetti d'arte. È improprio iniziare una riflessione sulla poetica di Buck a partire da un'opera che non c'è, e non poteva essere in questa mostra. In ogni caso, mi hai fatto guardare le pareti da una posizione laterale. Lo spessore del muro, visto dal corridoio, rilevava la presenza, all'interno, di uno strato di mattonelle di ceramica che correva, all'interno del muro, lungo tutto il perimetro dello stand. Era una forma trattenuta, scultura che si defilava, che si sviluppava in un ipotetico dentro, in un vuoto o interstizio, un materiale povero più che una forma compiuta. Era una forma potenziale, compressa, capace di proiettare ed espandere la sua energia nell'ambiente e destabilizzare, nel momento in cui ne ravvisava la presenza, lo spettatore e il suo corpo. Ho pensato immediatamente, dunque, a uno degli aspetti fondamentali della pratica di Buck, e che questa mostra inevitabilmente sottolinea: l'idea del nascondere, o la possibilità che la forma scultorea si sottragga alla vista e si defili nei margini non visibili o mai presi in considerazione, e che da quella condizione di invisibilità determini qualcosa attorno a sé, qualcosa che si misura sul piano dell'energia...

Cecilia Canziani — Quella credo sia stata la prima volta che Bettina ha usato le piastrelle, poi diventate uno dei suoi materiali d'elezione. Erano di un verde bellissimo, tra celadon e muffa: una tonalità che aveva scelto tra quelle offerte dal campionario di una fabbrica che stava

chiudendo. Niente di stravagante, erano anzi una sorta di forma archetipica della piastrella da rivestimento per forma, spessore e finitura, ma con in più quella lieve tinta che ne rendeva appena percettibile il profilo, e che rivelava lo stand come una scultura. Il funzionamento era semplice: lo spazio originale era stato interamente piastrellato, su questa superficie fatta propria dall'artista e diventata opera erano stati costruiti nuovi muri e un nuovo pavimento lasciando una intercapedine di appena due centimetri e mezzo. Anche i lavori nello stand erano soggetti alla stessa logica della sparizione: *Hanging Mountain* ad esempio era visibile solamente alzando lo sguardo verso il soffitto, *Hunting Scene*, che tu hai ricordato, evoca nel titolo un'immagine che invece è celata. In questo intervento sono individuabili due strategie sottrattive alle quali Bettina aveva già iniziato a lavorare dall'anno precedente: da un lato un tipo di opere che si mimetizzano con lo spazio, ne prendono le sembianze, lo assumono dentro di sé. Dall'altro opere in cui il titolo racconta qualcosa che la forma nasconde e le trasformano in oggetti narrabili. Pensando a questa mostra, *Stairs, felt* (Bologna), una striscia di feltro inserita in uno scalino di cemento appartiene al primo gruppo; *Medusa Block*, un grande pilastro di gommapiuma che al suo interno nasconde una scultura che rappresenta una testa di Medusa, al secondo.

DF — *Stairs, felt* viene ripristinato alla galleria P420 (esattamente come apparve nel 2016, per la mostra *Teoria ingenua degli insiemi* che curammo assieme, inserita in una fessura che Bettina aveva chiesto di realizzare in uno degli scalini della galleria, una fessura che è rimasta inalterata a distanza di anni) ed è idealmente una prosecuzione della mostra di Palazzo De' Toschi, come una nota a piè di pagina, in un altro luogo. Tu parli di una tipologia di opere che si mimetizzano nello spazio, per me sono proprio quelle, anche, le opere in cui si sente maggiormente l'inclinazione di Buck a far risuonare i margini, ad orientare il proprio sguardo verso le zone laterali degli ambienti e delle stanze. Ma soprattutto sono quelle che parlano della sua postura (il titolo della mostra, *Finding Form*, parla soprattutto di questa postura), del suo modo di farsi ispirare

dalle cose impensate, impensate perché ordinarie e perché relegate sempre ai margini del nostro campo visivo. Un set di piastrelle per un arredo comune. L'opacità dei materiali secondari, comunemente usati per imballaggi e trasporto, o di supporto ad altri materiali (scatole di cartone, nylon, gommapiuma e feltro). In alcuni casi questi materiali sono interessanti proprio per via del loro abituale contatto privilegiato con la scultura o perché permettono all'artista di rivisitare, in forma dimessa, il loro uso in alcune esperienze fondamentali della scultura del secondo Novecento. E ancora, a proposito di margini, c'è un'opera di Buck che trovo particolarmente emblematica e, come sai, amo molto. Si tratta di *Platzhalter*, un'opera che l'artista presentò per la prima volta in Italia alla galleria Monitor di Roma nel 2010, che consiste in una serie di piccole fusioni in bronzo che derivano da calchi in schiuma poliuretana di angoli di stanze e ambienti appartenuti alle persone che Bettina amava frequentare. Ricollocati nello spazio espositivo direttamente sul pavimento, e talvolta in corrispondenza degli angoli delle sale, queste piccole sculture in bronzo parlano degli angoli delle stanze come punti focali, zone di concentrazione d'energia (un altro tema, questo, legato alla scultura novecentesca), e ritracciano una mappa ideale e identitaria delle persone che hanno nutrito la quotidianità dell'artista.

CC — *Platzhalter* ha una dimensione relazionale comune a tanti lavori di Bettina. È la traccia di un incontro, un aspetto così centrale nel suo lavoro da dedicarvi una serie di mostre chiamate, molto evocativamente, "inviti". La prima era in dialogo con Sara Barker, a cui sono seguite le mostre con Marie Lund, con Laure Prouvost, con Peggy Franck e con John Reardon. Erano tutte personali che Buck decideva di aprire al confronto con una poetica con cui sentiva un'affinità, o meglio una risonanza (in maniera simile, in questo catalogo hai invitato gli artisti e le artiste che erano suoi amici a raccontare le opere). Per me è impossibile scinderle dalla sua pratica, hanno un tratto operativo che ha a che fare con il lavoro in sé, con il modo in cui per Bettina l'opera prende forma nel tempo e attraverso la relazione con lo spazio incorporandone eventi e

accidenti. Tra i materiali di cui è composto *Platzhalter* andrebbero inclusi: il tempo trascorso tra il desiderio di un avvicinamento e l'incontro, il tragitto intrapreso, il tempo trascorso nello studio (che corrisponde alla posa della schiuma poliuretana), il bronzo che sigilla la forma dell'incontro e non ne restituisce che una parte infinitesimale. Così le diverse parti che compongono *Bettina Buck Invites* includono necessariamente tanto il momento in cui, installando le opere, due artiste trovano una corrispondenza, quanto il tempo che precede la mostra e che è fatto di tante cose diverse (quelle che nell'arte vengono raccontate solo a volte, e come aneddoti, e che però sono il mondo. Le chiacchiere, le confidenze, gli imbarazzi, i silenzi, le passeggiate, gli scherzi, i pasti). Pensa anche a *Object (proving)*: è un parallelepipedo di creta, realizzato a Londra, trasportato, ancora crudo, in automobile in Germania dove viene finalmente cotto, e sovrapposto a una struttura in alluminio che corrisponde alla sua misura iniziale (l'argilla asciugando rimpicciolisce). Il viaggio, registrato dalla scultura e tradotto in crepe che hanno reso più vulnerabile la scultura finale, è parte del lavoro. Il processo che porta alla realizzazione di *Another Interlude* è documentato da una serie di fotografie che seguono il viaggio in aereo da Berlino a Roma di un parallelepipedo di gommapiuma che è soggetto e di una performance di otto ore e di un film ambientato nelle sale della Galleria Nazionale di Roma. Che le foto non siano diventate un lavoro finito non è rilevante, l'intenzionalità ci dice che tutto ciò che è attorno alla scultura ne costituisce la sua materia.

DF — Noi eravamo presenti il giorno in cui Bettina Buck ha girato *Another Interlude* alla Galleria Nazionale, camminavamo in silenzio dietro di lei mentre avveniva la performance tra il pubblico che visitava la collezione. Lei trasportava il parallelepipedo di gommapiuma di sala in sala, dando a esso ruoli diversi: in alcuni momenti veniva portato dal corpo con assoluta naturalezza, come se ne fosse un prolungamento; in altri sentivi il peso di quell'oggetto e ne avvertivi la presenza come ingombro e impedimento; in altri momenti ancora il parallelepipedo era una

scultura potenziale che cercava una postura e una forma/definizione accanto alle opere, separandosi dal corpo dell'artista; in altri, infine, veniva usato come seduta e punto di osservazione. Impressioni simili sono quelle che si provano guardando anche *Interlude (I)*, dove la camminata con il parallelepipedo si svolge in un paesaggio diverso, un tratto di brughiera inglese attraverso cui Buck trasporta, come figura solitaria in un paesaggio ventoso, il parallelepipedo di gommapiuma. Questo lavoro è, in *Finding Form*, un vero e proprio baricentro non solo perché occupa il centro della sala, ma anche perché è attorno ad esso che abbiamo iniziato ad articolare i momenti del percorso che farà lo spettatore all'interno della sua poetica. Attraverso, cioè, una serie di idee che abbiamo tradotto in parole, come il domestico, il nascondere, il corpo e anche il femminile, che si percepisce in modo così evidente, ad esempio, in *Two girls looking*, due sottili parallelepipedi appoggiati a parete in una posa dimessa ed elegante, e al contempo un po' sfatta, come quella che assumerebbero due ragazze durante conversazione intima e abbandonata. E la postura e il collasso, con quel contrasto tra opere percorse da forze diverse, contrarie, che accoglie il visitatore quando entra nello spazio espositivo: *3 Upright*, elementi che non saprei come chiamare altrimenti se non colonne, composte da comuni piastrelle applicate su tre tele che si arrotolano in verticale e inevitabilmente collassano a pavimento, a poco a poco, sotto il loro stesso peso, e *Plinth Drawings*, riproduzione in forma di scatole di cartone di alcuni dei piedistalli delle sculture di Rodin che fanno parte del gruppo di opere donate dall'artista nel 1914 al Victoria & Albert Museum di Londra. *Plinth Drawings* è un lavoro che riflette, traducendone l'immagine come cumulo di oggetti in uno stato di abbandono, sul ruolo del basamento in scultura. A partire dal rapporto complicato tra Rodin e i piedistalli, complicato perché lui intendeva il basamento come parte integrante della scultura, arrivando a integrarlo nell'immagine come sottile striscia di terreno e idealmente eliminandolo, per poi vederlo reintegrato sotto la scultura dai suoi committenti. Nella mostra dunque molti fili interni al lavoro di Buck si intrecciano, ognuna di queste suggestioni risuona in punti diversi, a cominciare dai suoi

materiali: il cartone, la ceramica, il feltro... e la gommapiuma: il parallelepipedo in gommapiuma è al centro dei due lavori video di cui abbiamo parlato, e fa risuonare la presenza di *Two girls looking* e *MedusaBlock*, collocati a poca distanza dall'uno e dall'altro video in ognuna delle due sale.

CC — Ti capita mai di non capire esattamente cosa intenda un artista e poi, a distanza di tempo, per il fatto che tu nel frattempo sei arrivato nel punto in cui lui, o lei, era già, finalmente vedi chiaramente cosa intendesse? A me è successo con Bettina, quando qualche estate fa mi parlava di femminismo in relazione alla scultura e ai suoi ultimi lavori. Non vedevo il nesso e forse glielo ho anche detto. Poi, mentre preparavo una mostra che partiva dall'analisi del pensiero di Carla Lonzi, tutto è diventato molto chiaro. Le sculture di Bettina accolgono il tempo, accolgono la forza di gravità, accolgono la vulnerabilità della materia con fiducia. Esistono nel processo, nel mutamento. In questo senso minano lo statuto di scultura con ironia, cercando un proprio vocabolario che non è costruito sul grande gesto o sull'oggetto unico, ma sulla relazione. Non c'è nessun lavoro che non si possa ricondurre a una logica dello scambio o del sostegno reciproco o del dialogo. E gli stessi materiali sembrano spesso sostenersi e sorreggersi l'un l'altro: ci sono tensioni, equilibri, cambi di stato che diventano il modo attraverso il quale cercare una forma. Ed è tutto proprio qui: cercando la forma della scultura, cercare la propria forma, accogliendola fino alla fine.

FINDING FORM

A conversation between Cecilia Canziani and Davide Ferri

Davide Ferri — I first approached Bettina Buck's work together with you—who'd known her for many years—at the 2010 edition of Art Basel in the Rockefeller Gallery booth. I remember asking you for an explanation: all and all, Buck's intervention (apart from a few bronze sculptures and a kind of rolled-up carpet wrapped in cellophane) could have been mistaken for any ordinary trade fair booth, and a very bare booth at that, and was simply inappropriate for such an important event as this one that celebrates the exhibition of art objects to the nth degree. Beginning a reflection on Buck's poetics from a work that is not and could not be in this exhibition is also inappropriate, however. In any case, you made me look at the walls from the side. Seen from the hallway, the thickness of the wall revealed the presence of a layer of ceramic tiles running inside the wall around the booth's perimeter. It was a restrained form, sculpture in hiding that developed in a hypothetical interior, inside a void or a gap, some humble material more than any completed form. It was a compressed, potential form capable of projecting and expanding its energy into the environment and destabilizing the viewer and his or her body the moment this person sensed its presence. That illuminated one of the fundamental aspects of Buck's practice instantly for me, one that this exhibition inevitably underscores: the idea of concealment, or the possibility that the sculptural form recedes from view and slips away into margins not visible or perhaps not even considered, and that from this condition of invisibility it will determine something around it, something that can be measured on the level of energy...

Cecilia Canziani — I believe that was the first time Bettina used tiles, which later became one of her materials of choice. They were a beautiful green, somewhere between celadon and mildew, a shade she'd picked from left-overs of a factory that was closing. Anything but fancy, they were, in fact, a kind of archetypal wall tile in terms of

shape, thickness and finish, but with that extra light tint that made its outline barely perceptible and revealed the booth as sculpture. The way it worked was simple: the original space had been entirely tiled. New walls and a new floor had been built on this surface that the artist appropriated and made into a work of art, leaving a gap of just scarcely an inch (or two and a half centimeters?)

The works in the booth were also submitted to the same logic of disappearance: *Hanging Mountain*, for example, could be seen only by gazing up at the ceiling. *Hunting Scene*, which you recalled, evoked in its title an image that is instead concealed. Two subtractive strategies that Bettina had been working on since the year before can be observed in this intervention. In one, the works blend into the space, take on its likeness, and assume it within themselves. In the other, the title of the works says something that the form conceals and transforms them into narratable objects. Thinking about this exhibition, *Stairs, felt* (Bologna), a strip of felt squeezed into a concrete step exemplifies the first group, whereas *Medusa Block*, a large foam pillar that conceals a sculpture of a head of Medusa inside can be considered an example of the second.

DF — *Stairs, felt* made a repeat appearance at Galleria P420 (in the exact same form as in 2016 for the show *Teoria ingenua degli insiemi* we curated together, inserted into a gap that Bettina had requested be made in one of the gallery steps, a gap that remained unchanged years later) and is ideally a continuation of the Palazzo De Toschi exhibition, something like a footnote, in another place. You talk about a type of work that blends into the display space; for me, the works in which Buck is most inclined to bring resonance to the margins and direct her gaze to the lateral areas of rooms and spaces can be included here, too.

But above all, these are the ones that speak of her posture (the show's title, *Finding Form*, speaks mostly of such posture) and her way of being inspired by unthinkable things, things that nobody thinks of because they are so ordinary and always relegated to the margins of our

field of vision. A set of tiles for ordinary home decor that shows the opacity of secondary materials commonly used for packaging and transportation or as supports for other materials (cardboard, nylon, foam, rubber and felt) for example. In some cases, these materials are interesting precisely because of the privileged contact they usually have with sculpture or because they allow the artist to reinterpret their use, as in some of the second half of the twentieth century's fundamental sculptural experiences, in more restrained form.

Getting back to margins, there's one work by Buck I find particularly emblematic and, as you know, I love very much. Titled *Platzhalter*, consisting of a series of small bronze castings derived from polyurethane foam casts of corners of rooms and environments that belonged to the people Bettina loved to visit, she presented it for the first time in Italy at Monitor gallery in Rome in 2010. Placed in the exhibition space right on the floor and sometimes in the corners of rooms, these small bronze sculptures designate corners of rooms as focal points and zones of concentration of energy (another theme linked to twentieth-century sculpture) while plotting an ideal mapping of the identities of the people who nurtured the artist's daily life.

CC — *Platzhalter* shares a relational dimension common to much of Bettina's work. It is the trace of an encounter, an aspect so central to her work that she has devoted a series of exhibitions to it quite evocatively called "the invite project." The first was in dialogue with Sara Barker. The next invitations led to exhibitions with Marie Lund, Laure Prouvst, Peggy Frank, and John Reardon. They were all personal shows that Buck decided to open for confrontation with poetics with which she felt an affinity or resonance. It's impossible for me to separate them from her practice (similarly, in this catalogue we invited artists who were her friends to write about her works); they have an operative feature that has much to do with the work itself, with the way in which it takes shape for Bettina in time and through its relationship to space by incorporating its events and accidents. The materials of

which *Platzhalter* is composed should include the time that elapsed between the desire for an approach and the actual encounter, the route taken, the time spent in the studio (which corresponds to the laying of the polyurethane foam), and the bronze that seals the shape of the encounter and returns but an infinitesimal part of it. Hence the various composite parts of *Bettina Buck Invites* necessarily include both the moment that the two artists found a correspondence when installing their works and the time leading up to the exhibition composed of so many different things (those things that in art are disclosed only sometimes, and then merely as anecdotes, but which constitute the world: the conversations, the secrets, the embarrassments, the silences, the strolls, the jokes, the meals). Think also of *Object (proving)*, a clay rectangular block made in London that was transported still soft by car to Berlin, where it was finally fired and superimposed on an aluminum structure that corresponded to its initial size (clay shrinks as it dries). The material's journey, recorded and translated into cracks that made the final sculpture more vulnerable, is part of the work.

The process behind the making of *Another Interlude* is documented by a series of photographs illustrating the journey by plane from Berlin to Rome of a foam rubber rectangular block that is the subject of an eight-hour performance and a film set in the halls of the National Gallery in Rome. The fact that the photographs did not become a finished work is beside the point: intentionality tells us that everything that surrounds the sculpture constitutes its subject matter.

DF — We were there the day Bettina Buck filmed *Another Interlude* at the National Gallery, walking silently behind her as the performance took place among the audience visiting the collection. She carried the foam rectangular block from room to room, giving it different roles: in some moments, the way her body carried it was absolutely natural, as if it were an extension of it; in other moments, the weight of the object was evident to one and all, and its presence was clearly sensed as an encumbrance and impediment. In other moments, the rectangular block

was a potential sculpture in search of a posture and form/definition alongside the other works and in the process of separating itself from the artist's body. In yet other moments, it served as a seat and point of observation.

Similar impressions arise when observing *Interlude (I)*, where the walk with the rectangular block took place in a different landscape, a stretch of English coastline through which Buck carried the foam block as a lone figure over a windy landscape.

At *Finding Form*, this work provides a true center of gravity (not only because it occupies the center of the room, but also because we began identifying the steps on the path the viewer would take within its poetic around it.) in a series of ideas that we translated into words, such as the domestic, the concealed, the body, and also the feminine, which is so clearly perceptible in *Two girls looking*, for example: two thin rectangular blocks lean against the wall in a nonchalant but elegant pose that's also a bit careless, a pose that two girls left to themselves would assume during an intimate conversation

It is posture and collapse, with that contrast between works traversed by different, opposing forces, that greets visitors entering the exhibition space: 3 *Upright*—elements that I wouldn't know what else to call but columns—made of ordinary tiles bonded to three canvases that roll up vertically and inevitably, little by little, collapse to the floor under their own weight, and *Plinth Drawings*, a reproduction in the form of cardboard boxes of some of the plinths of Rodin's sculptures that are part of the group of works the artist donated in 1914 to the Victoria & Albert Museum in London. Translating its image as a pile of objects in a state of neglect, *Plinth Drawings* reflects on the role of the plinth in sculpture and elaborates on Rodin's complicated relationship with his plinths, which happened to be complicated by the fact that he considered the plinth an integral part of the sculpture, going so far as to integrate it into the image as a thin strip of ground and ideally eliminating it but only then to see his patrons reintroduce it again.

Many internal threads of Buck's work therefore interweave in the exhibition, each of these suggestions

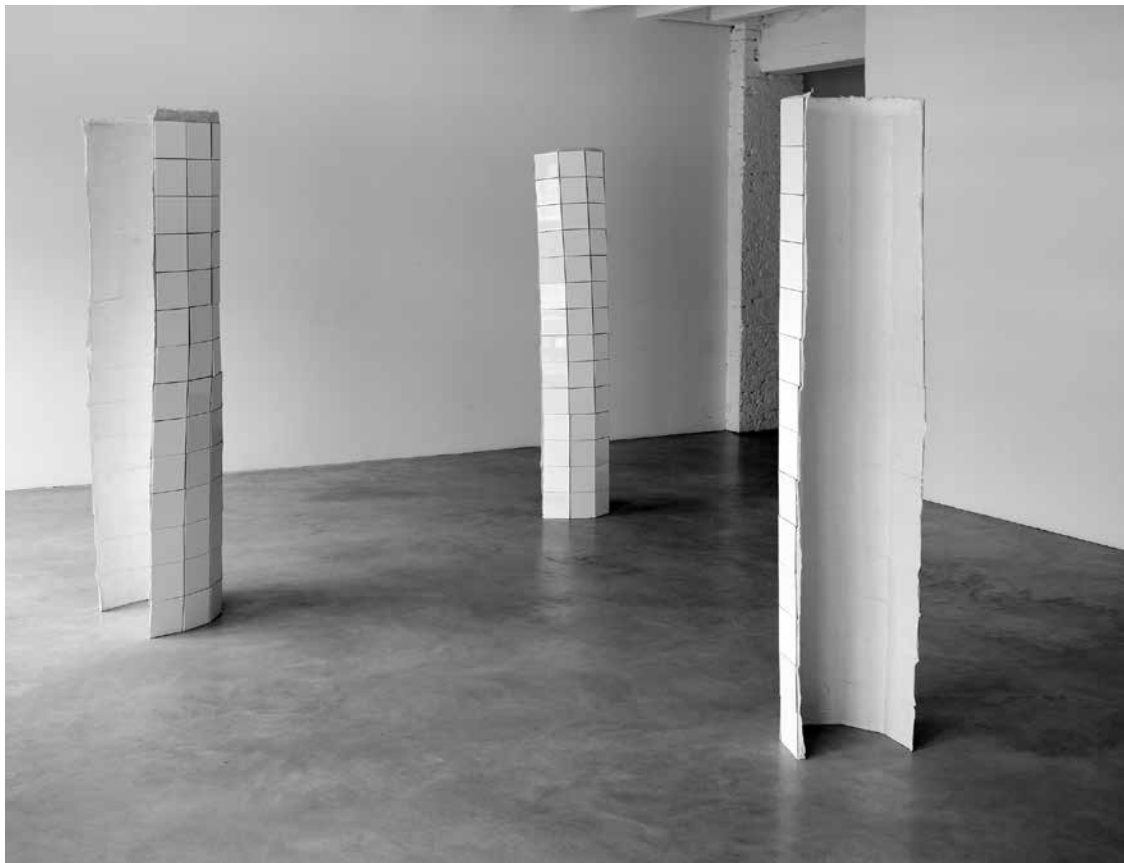
resonating in different places, starting with her materials: cardboard, ceramics, felt ... and foam rubber: the rectangular block at the core of the two video works we mentioned is in the latter material and it resonates with the presence of *Two girls looking* and *Medusa Block* placed a short distance from each other in each of the two rooms.

CC — Does it ever happen that you don't understand exactly what an artist means and then, sometime later, due to the fact that in the meantime you have come to exactly where he or she already was, you finally see clearly what he or she meant at the time? That happened to me with Bettina. She was talking to me about feminism in relation to sculpture and her latest work a few summers ago. I failed to see the connection and might have even told her so. Then as I was preparing an exhibition that started with an analysis of Carla Lonzi's thought, everything became very clear.

Bettina's sculptures welcome time, welcome the force of gravity, welcome the vulnerability of matter with confidence. They exist in process, in change. In this sense, they undermine the status of sculpture with irony, seeking their own vocabulary that is not built on grand gestures or unique objects but on relationships. There is no work that cannot be traced back to a logic of exchange or mutual support or dialogue, and the materials themselves often seem to support and hold each other up: there are tensions, balances, and changes of state that become the means by which form can be sought and found. This is what it's all about: seeking the form of the sculpture, seeking its one specific form, welcoming it to the end.

FINDING
FORM

OPERE /
WORKS



3 Upright, (2nd Cycle)

2012

Tela, piastrelle, latex / tiled linen, back-coated with latex
dimensioni variabili / size variable

Bettina è dritta in piedi, sempre dritta in piedi, le caviglia, le ginocchia, i fianchi, la schiena, il collo, la testa. Aggiungi: in fragile equilibrio. Ricordo che quando ero con lei ci tenevamo in equilibrio, il mio lavoro si prendeva cura del suo lavoro e il suo lavoro era pronto a accogliermi nella superficie morbida di un materasso di gommapiuma. Queste sculture verticali mi riportano a una sera in cui cenammo insieme all'interno di un muro di lana - con tanto di candele - e verso la fine della serata eravamo in piedi a cercare di mantenere l'equilibrio, ma una di noi cadde nella gioia della notte, un po' di liquido rosso gocciolò e noi ci rialzammo in piedi, pelle e ossa, ossa e pelle come queste sculture di piastrelle. Le nostre belle e fragili vite. Eravamo forti e fragili.

•

Bettina is standing upright, always upright standing, her ankle, her knees, her Her Hips, Her back bone, Neck, Head. Add in fragile Balance. I remember being with Her we would Hold each other in Balance my work caring for Her work and Her work Ready to catch me in the softness of foam mattress. These upright sculptures Bring me to that evening together where we ate dinner inside a woolen wall - field with candles - and towards the end of the evening we Where all just standing try to Keep Balance But one of us Fell in the joy of the night, A Bit of red liquid driped and we stood again upright skin and Bones, Bones and skin like these up Right tiles sculptures. Our Beautiful fragile lives. ~~we were~~ strong and fragile.

Laure Prouvost



Plinth Drawings

2012

Cartone, nastro adesivo. Otto piedistalli. Installazione /
Cardboard, gum strip. Eight right-angled plinth-forms.
Installation

dimensioni variabili / size variable

La galleria Rokeby aveva dedicato uno stand monografico a Bettina per Art Basel a Hong Kong. Lei non poteva andare, così il lavoro è stato installato da me e da Ed, il gallerista. Nelle fiere tutte le gallerie iniziano a installare nello stesso momento. Come prima cosa, lo stand si riempie di scatoloni con le opere degli artisti rappresentati. Le casse vengono esaminate e aperte con cura. I lavori disimballati, sistemati, riordinati.

A poco a poco, le scatole vuote spariscono in magazzino per tutta la durata della fiera.

Ed e io abbiamo seguito dettagliatamente le istruzioni per l'installazione delle opere di Bettina, misurando, tagliando e sigillando con il nastro adesivo un piedistallo di cartone dopo l'altro. Abbiamo lavorato con costanza e con leggera ansia fin quasi l'apertura della fiera, tra gli sguardi perplessi e spesso comprensivi dei galleristi che avevano finito da tempo di installare le opere e che ora si chiedevano quali lavori avessimo disimballato, dove si potessero vedere e perché queste scatole vuote non si trovassero ormai in magazzino accanto alle loro.

•

Bettina had a solo presentation with Rokeby Gallery at Art Basel, Hong Kong. She couldn't be there so Ed and I installed the work. All galleries began installing at the same time with booths across the art fair filled with boxes containing work from artists represented. These were carefully examined, sorted and opened. Work was unpacked, installed and reinstalled. Little by little, the empty boxes disappeared into storage for the duration of the art fair.

Ed and I, following detailed instructions for installing Bettina's work, measured, cut and taped, as we carefully constructed cardboard plinth after cardboard plinth. We worked steadily and a little anxiously towards the imminent opening of the art fair, amid the often bemused and sympathetic glances from booths long finished installing work and who were wondering where the work was, we had unpacked, and why these empty boxes were not, by now in storage alongside theirs.

John Reardon



Interlude

2012

Video, 5:22 minutes (in loop) /

Video, 5:22 minutes (looped)

dimensioni variabili / size variable

La cosa che le piaceva di più, aveva detto, era seguire le orme delle persone che portavano a spasso il cane tra queste colline così verdi. Il vento era forte. La costringeva a fermarsi e ad ascoltare, a considerare i movimenti che faceva. Tirare e spingere. Il guinzaglio blu nella sua mano. Si fermò, posando gli occhi sulla superficie del mare. Si sdraiò su quell'oggetto. In orizzontale. La superficie sembrava soffice, ma abbastanza forte per darle il senso della gravità. Mi sono fatto da parte, e per un breve momento l'obiettivo della telecamera l'ha persa. Puoi conservare questo momento per sempre, mi chiese. Le risposi di sì.

•

She said, she was happiest following the foot paths of people walking their dogs on these green hills. The wind was strong. It made her stop and listen, contemplate on the moves she made. Pulling and pushing. The blue leash in her hand. She paused, resting her eyes on the surface of the sea. She lay down on her chosen object. Horizontally. The surface felt soft, yet strong enough to give her a sense of gravity. I pulled back, for a short moment losing her in the view finder of my camera. Can you hold this moment forever, she asked. I said, yes.

Johannes Maier



Fallen

2008
Polistirolo, capelli artificiali /
Polystyrene foam, artificial hair
45 x 50 x 62 cm

L'aspetto è quello di una carcassa, non ci si scosterà molto da questa prima impressione. Una scultura appoggiata a pavimento, realizzata con materiali sintetici risparmiati dall'abbandono o salvati dall'oblio, combinati senza averlo chiesto in una soluzione che li lascia perplessi. Dal loro assemblaggio prende forma l'estrema sintesi di un corpo, steso o *caduto*, una testa equina appena sgrossata la cui criniera mostra invece un livello di definizione avanzato. Un dettaglio di *Fallen*, in particolare, colpisce: la parrucca lascia scoperta una faccia del parallelepipedo di polistirolo, quando avrebbe anche lì potuto scendervi sopra. La crudezza dell'insieme trova così un momento di premura, nella scelta di mantenere libera e ariosa quella superficie, come per assicurare una migliore circolazione delle idee, forse la testa di un cavallo-filosofo.

•

At first sight, a carcass comes to mind, and this initial impression will not change much: a sculpture made of synthetic materials saved from abandon, rescued from oblivion, crudely thrown together, lying on the floor. The stark synthesis of a reclining or tumbled body, a just barely roughed out equine head whose mane shows an advanced level of definition instead emerges from their assembly. One detail in *Fallen* is particularly striking: the wig leaves one face of the Styrofoam rectangular block uncovered when it could have descended there as well. The rawness of the whole thus finds a moment of thoughtfulness in choosing to keep that surface free and airy, perhaps as if to ensure a better circulation of ideas in the head of a horse-philosopher.

Italo Zuffi



Untitled (diptych)

2013

Performance fotografica / Performance Photograph
35 x 22 cm ciascuno / each

In questi giorni, guardando con attenzione le due fotografie, mi è tornata in mente una conversazione con Bettina sul fatto che fosse cresciuta in un negozio di giocattoli. Non che passasse tutto il tempo nel negozio, era l'attività dei suoi genitori. Il lavoro di Bettina ha un felice aspetto ludico e queste due performance fotografiche sono un perfetto esempio di come lei si prendesse gioco dello spettatore offrendo qualcosa che fosse allo stesso tempo mistificante e familiare. A un primo sguardo, si discerne una forma impossibile nella quale i piedi appaiono in una posizione sbagliata, poi si trasforma e ora le mani sembrano apparire in un posto in cui non dovrebbero essere, ma solo momentaneamente e poi si ricomincia da capo.

A dispetto della posizione sospesa, Bettina sembra perfettamente a proprio agio e i pesi non sembrano rappresentare una costrizione, piuttosto un sostegno alla sua impresa.

•
Looking intensely at these two photographs over the last few days, I keep on coming back to a conversation I had with Bettina about her growing up in a toy shop. She probably didn't spend all her time in the shop, it was where her parents worked.

There is a beautiful playfulness in Bettina's work, and these two performance photographs are such a wonderful example of how she teases the viewer by offering something that is both mystifying and somehow familiar. At first, an impossible shape where the feet appear to be the wrong way round and then it transforms and now the hands are wrong but only momentarily before it switches again. Despite the suspension she looks so comfortable, and the weights don't appear to be an additional constraint but seem to be supporting her endeavour.

Susanne Dietz



Untitled (geophysics)

2012

Masso di granito tagliato in verticale, tubo di gommapiuma /
Vertically cut granite boulder, foam tube
72 x 55 x 38 cm

non è solo
ma accompagnato da
e in conversazione con
su invito
come quando Bettina aveva invitato me
dentro la sua mostra
ospitale
la gommapiuma accoglie
la roccia
il peso
come un'orma
capace di rimbalzo
perché sa che ricorderà
la propria forma
da cui osa dipendere

•

not there on its own
but joined by
and in conversation with
by invitation
as when Bettina invited me
into her exhibition
hosting
the foam receives
the rock
the weight
as imprints
with the ability to bounce back
knowing it will remember
its own shape
it dares to depend on

Marie Lund



Two girls looking

2009
Gommapiuma / Foam
103 x 50 x 105 cm

B., eravamo sedute nel tuo studio su delle bassissime sedie a sdraio, quasi rasoterra, e guardavamo due rettangoli di gommapiuma stesi sul pavimento e appoggiati alla parete, di fronte a noi. È entrato J. e ha osservato: “due ragazze che guardano”. E tu, gridando dalla gioia, hai dichiarato “il lavoro è finito!”

È così tipico del modo in cui facevi avanti e indietro tra materiali, oggetti, circostanze che si presentavano a te e della maniera sottile e acuta con cui realizzavi le cose. Vedevi in maniera scultorea. Vedevi in maniera performativa. Una scultura era un’azione in potenza e un’azione o meglio un verbo trasformava una parola – guardare – in una scultura.

Avevi il genio dello scambio.

Due ragazze che guardano.

•

B., we were sitting in your studio on your beach chairs, so close to the floor, looking at two pieces of foam sitting on the floor leaning against the wall looking at us. J walked in and said: “two girls looking.” And so, loud with joy, you declared: “this work is done!”

It is so percipient how you crossed back and forth, between how materials, things, circumstances, presented themselves to you and your subtle making of things. You saw sculpturally. You saw performatively. A sculpture was a potential action, and an action or rather a verb made noun – looking -, a sculpture.

Exchange was your thing.

Two girls looking.

Manuela Ribadeneira



72 sq m

2010

Politene protettivo (86 micron), alluminio / Protective
Polythene (86 micron), aluminium
dimensioni variabili / size variable

72 metri quadrati di telo protettivo di plastica rappresentano la memoria di un ambiente, una sua seconda pelle.

Con umiltà, lei reimpiega i materiali, nello stesso modo in cui le azioni ricostruiscono il significato. Riutilizzare è un modo per sentire lo spazio e far sì che questo corpo vi appartenga.

Drappeggiato disinvoltamente, il telo trasparente forma volant di tulle, diventa una confezione sartoriale, un paradosso che accentua e sottolinea, permettendo al corpo di sollevarsi dalla sua dimensione ordinaria.

E poi questa guaina zoetica si arrotola di nuovo su se stessa, consapevole, come la spuma delle onde che si infrangono, trasformandosi.

•

72 sq m of plastic sheet is a second skin memory of an environment.

She repurposes humbly, as all the acts around reconstitute meaning. Reusing is a way to hear this space, and have this body belong.

Casually forming drapery this transparent stuff forms sartorial ruffles of tulle, a paradoxical confection that accentuates and underscores, allowing this body to rise up out of its' ordinary dimension.

And then this zoetic sheathing is rolled within itself again, cognisant, a gratifying spume of breaking waves, transforming itself.

Sara Barker



Oracle Lips

2009

Tappeto piegato 9 m2 / folded carpet 9 m2
22 x 130 x 150 cm

Due pezzi di un semplice tappeto d'uso comune, piegati e pronti a sussurrare parole sagge, se ti avvicini.

È questa possibilità a farti vedere il movimento delle labbra.

L'uso di un materiale così ordinario per rappresentare un compito così straordinario anima ulteriormente *Oracle Lips*.

Viene voglia di avvicinarsi ancora di più e di piegarsi per udire la profezia, ma allo stesso tempo anche di allontanarsi e leggere semplicemente le labbra.

•

Two folded pieces of plain, domestic carpet prepared to whisper wise words, if you come closer.

The potential alone makes you see movement in those lips.

Using such an ordinary material to portray such an extraordinary task animates *Oracle Lips* even more.

One wants to get closer and bend down to hear the prophecy, but simultaneously wants to step further away to read those lips.

Caroline Achaintre



Medusablock

2011
 Gommapiuma, ceramica /
 Foam, ceramic
 330 x 80 x 80 cm

Le sculture di Bettina adulano le mani che vi si appoggiano sopra, si annidano negli angoli e spesso sono anche estensioni del suo corpo, che si muove elegantemente attraverso stanze o paesaggi, e che interrompe a volte il proprio moto cercando riposo su di esse.

Anche quando sono immobili, come *Medusablock*, sono esseri in divenire – o forme in divenire.

Il blocco di gommapiuma gialla, incastrato tra il soffitto e il pavimento, misura lo spazio, ma definisce e visualizza anche lo spazio negativo che lo circonda o che si trova al suo interno.

Sebbene sembri sostenere l'architettura, è lì soprattutto per dare forma a una narrazione nascosta: un blocco di ceramica con tentacoli, celato al suo interno, che potrebbe essere una Medusa decapitata nel sonno dopo aver subito violenza.

La forma sostiene e protegge Medusa, invertendo così il corso della storia greca.

Invece di mostrare il suo dolore, la forma di gommapiuma la protegge, e solo la linea angolata del blocco di schiuma ne suggerisce il segreto.

•

Bettina Buck's sculptural forms are hand flatterer resting on hands, they nestle in corners, and are often also extensions of her body – which she moves elegantly through rooms or landscapes, often pausing the action while resting on them.

Even if they stand still, like *Medusablock*, they are beings in their becoming - or forms in flux.

The yellow foam block which is wedged between the ceiling and the floor at an angle, measures space but also defines and visualizes the negative space around it – or inside it.

Suggesting to support architecture, it is also there to give form to a hidden narrative: a ceramic block with tentacles which could be Medusa, who was beheaded in her sleep after she was raped.

The form is holding and protecting Medusa, therefore reversing the course of Greek history.

Instead of presenting her pain, the form is sheltering her, only the angled line of the foam block is suggesting the secret.

Rosa Barba



Platzhalter

2010

Protocollo di un viaggio e di quattordici appuntamenti con
14 artisti e artiste, 14 bronzi /

Protocol of a journey and arranged meetings with 14
artists, 14 bronzes

Ci incontravamo spesso per un té nel suo studio di Hackney Wick, parlando di materiali, processi e di come le cose cambiano nel tempo. Una volta ci è capitato di parlare di un lavoro che non era lì: Bettina lo avrebbe ritirato in fonderia nei giorni seguenti, e per questa ragione lo aveva in mente. Abbiamo parlato del disordine che lascia la schiuma poliuretanicica che aveva usato per fare il calco di questi ‘angoli pensanti’ di studi altrui, e di come questo materiale sembra quasi esplodere e avere una intelligenza propria.

Di *Platzhalter* mi ha colpito il fatto che rappresentasse tanti diversi tipi di processualità – non solo materiali, ma anche speculativi. Il comportamento della schiuma è noto, ma non può essere del tutto previsto – proprio come quando si pensa. La fissità del bronzo che è la forma finale di questo lavoro congela il tempo e trattiene il pensiero, contenendo il disordine che è sempre parte della riflessione.

•

We’d often sit drinking tea in her studio in Hackney Wick, speaking about material, process and how things shift over time. On this occasion we were talking about a work that wasn’t present – Bettina was due to collect it from the foundry later that week, so it was on her mind. We spoke about the messiness of expanding foam, used to cast these ‘thinking corners’ of others’ studios, how this material erupts and almost has a mind of its own. What struck me about *Platzhalter*, is that this work embodies a different kind of process – not only of material – but also of thought. The behaviour of the foam is known but can’t be fully determined - much like the process of thinking. The fixity of the final bronzes freezes time and holds these thoughts, encapsulating the messiness of thinking through.

Jenny Baines



Object (proving)

2012
Acciaio, creta /
Steel, clay
80 x 83 x 19 cm e / and 75 x 78 x 17 cm

La creta, si sa, ritira. Prima asciugando e poi in cottura. Quando la si tira su a Colombino, danza.

Per appiccicare le varie strisce si usa la Barbottina. Gli strumenti si chiamano Mirette. Poi c'è il momento della Durezza Cuoio, a quel punto meglio non toccarla più. A meno che non la si voglia Sigillare. Temibile la questione delle Bolle: non deve rimanere aria chiusa al suo interno, altrimenti esplose.

La creta ha anche Memoria, tende a ritornare sui suoi passi e ad incurvarsi uguale e contraria al movimento delle mani. Non ama gli angoli geometrici e le differenze di spessore.

Quando ritira male, o troppo velocemente, può rompersi. Soprattutto nel forno, se al suo interno ci sono Tensioni non risolte. L'argilla è pur sempre una Roccia.

•

Everybody knows that clay shrinks. First when it dries in the air, then when it's fired in a kiln. When you make a shape using the *coiling* technique, it dances. You stick the strips together in *slip*. The tools are called *mirettes*. Then, comes the moment of "*leatherhard*", at which point its best not to touch it anymore. Unless you want to seal it. The threat posed by *bubbles* is serious: even the smallest amount of air remaining inside can make it explode. Clay also has *memory* and tends to retrace its steps and curves both equal and contrary to the movement of the hands. It dislikes sharp angles and differences in thickness. When it shrinks in the wrong way or too quickly, it can break. Especially in the kiln, whenever unresolved *tensions* lie within. Sometimes you forget, but clay is always a *rock*.

Chiara Camoni



Another Interlude

2015
 Video HD, suono, 25:27 /
 HD Video with sound, 25:27
 dimensioni variabili / size variable

Interlude si sposta dal paesaggio naturale di Beachy Head, sulla costa meridionale inglese, allo spazio artificiale e museale della Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma, che ospita le collezioni del XIX e XX secolo.

L'enorme blocco di gommapiuma, spostato con fatica dall'artista, rimane - proprio come sulle scogliere di Beachy Head - monolitico, inspiegabile, autonomo. Tuttavia, nelle sale del museo, diventa un compagno di viaggio che segnala i mutamenti dell'arte nell'arco di due secoli.

Lungo il percorso, vediamo la massa di gommapiuma prima come materiale, poi come forma e infine come scultura. Il dialogo tra questi oggetti curiosi ma estranei rimodella la percezione. All'inizio ancora alienante, il blocco di gommapiuma sviluppa sempre più autonomia. Il processo scultoreo diventa "spostamento" anziché "deformazione". La scultura emerge da sola nello spazio della percezione, che cambia, si trasforma nel corso dei secoli. L'artista vaga nello spazio, ma scala il tempo.

•

The interlude shifts from the natural landscape of Beachy Head on the English south coast to the artificial, institutional exhibition space of the Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea in Rome with its 19th and 20th century collections. The enormous foam block, laboriously moved by the artist, remains – just as on the cliffs of Beachy Head - monolithic, inexplicable, autonomous.

Nevertheless, it becomes a companion on the walk through the rooms of the museum, which map the changes in the concept of art across the last two centuries. Along the way, we see the foam mass first as a material, then as a form, and finally as a sculpture. The dialogue between the curious but alien objects reshapes perception. At the beginning still an alienating object, the foam block develops more and more autonomy. The sculptural process becomes about "displacing" rather than "deforming".

The sculpture emerges alone in the space of perception, which changes and morphs over the centuries. The artist wanders in space, but scales time.

Martin Eberle



Untitled (Inflatable Mattress)

2010
Stampa fotografica / C-Print
80 x 110 cm

Quando vedo un'opera di Bettina ho sempre l'impressione di incontrare una nuova persona.

Attraverso il suo lavoro Bettina mi mostra gli oggetti come se mi stesse presentando ai suoi migliori amici. Sono le cose su cui ha posato lo sguardo, con le quali ha trascorso del tempo e deciso di passare la sua vita.

Inflatable Mattress non è esattamente un oggetto: è una fotografia, il ritratto di un materasso gonfiabile. Come una sorta di ragazzo figo in giacca di pelle, il gonfiabile è appoggiato al muro, casualmente dinoccolato. È ritratto frontalmente, alla luce del giorno, in modo molto diretto, esponendo tutti i suoi dettagli e le sue (im) perfezioni. Il materasso è leggermente sgonfio e, poichè scivola verso il basso, forma pieghe e grinze. La posizione della stampa segue lo stesso scivolamento verso il pavimento. Ci fa sentire la terra sotto i piedi, la fisicità della stampa, dell'oggetto raffigurato e del nostro stesso corpo. Proprio qui, adesso come allora.

•

When encountering a work by Bettina, it always feels like I am meeting a new person. Through her work she shows me objects as if she is introducing me to her best friends. These are the things that she has noticed, spent time with and chose to spend her life with. *Inflatable Mattress* is not an actual object: it is a photograph, a portrait of an air mattress. Like some kind of cool dude in a leather jacket, the inflatable one is leaning against the wall, casually slouching. It is portrayed frontally in stark, clear daylight, in a very straightforward manner, exposing all its details and (im)perfections. The mattress is in fact slightly deflated, causing wrinkles and creases to arise as it slips down. The presentation of the c-print performs a similar movement towards the floor. It makes us feel the ground under our feet, the physicality of the c-print, the object depicted and our own actual bodies. Right here, right now and then.

Peggy Franck



Stairs, felt (Bologna)

2016

Feltro bianco, cemento, installazione site specific / White felt, concrete, site specific installation

La galleria P420 ha due spazi espositivi che comunicano tramite una scaletta di tre gradini grigi in cemento armato. Utilizziamo la scaletta per salire e scendere, è solo una scaletta funzionale.

Bettina la guarda, la usa, ma anche la vede: è un passaggio nevralgico, l'unico che permette ai due spazi di comunicare, di confluire l'uno nell'altro. Si sale e si scende da un livello a un altro, e i tre gradini di nudo, crudo cemento diventano agli occhi di B.B. uno speciale luogo sensibile ove lasciare un segno del suo ritrovamento, evidenziare l'incontro che dalla funzione sale alla visione.

A questo punto B.B. passa all'azione utilizzando due strumenti a lei molto cari, ironia e paradosso: nel cemento duro grigio, lungo la base del primo gradino, poco sopra il pavimento, pratica un taglio e subito lo sigilla stipando feltro bianco morbido. Forza dell'ironia, salto paradossale. Con pulizia ed esattezza chirurgica, compie un innesto ispirato e condotto dallo sguardo ironico e dallo scatto spaziale del paradosso.

Sulla pedata di quel gradino i nostri piedi continueranno a salire e scendere, ma appoggiando gli occhi nella linea del tenero feltro si salirà più in alto e con rinnovato rispetto ogni volta pensando e apprezzando il regalo totale di B.B.

•
Gallery P420 has two exhibition areas, which communicate by means of three grey steps in reinforced concrete. We only use these stairs to go up and down. It's purely functional.

Bettina Buck looks at it, uses it, but also sees it: it is a vital point of passage, the only one that lets the two spaces communicate, the one flowing into the other. You go up or down a level and the three steps in bare, raw concrete become a particularly focussed place for Buck to leave a trace of her findings, to highlight the encounter that elevates function to vision.

At this point Buck takes action using two tools she holds dear: irony and paradox: In the hard grey concrete along the base of the first step just above the floor, she makes a cut and immediately seals it by cramming soft white felt into it. The power of irony, a paradoxical leap of faith. With surgical precision and neatness, this graft she makes is inspired and guided by the ironic gaze and spatial snap of paradox.

On the tread of that step our feet continue up and down, but as we rest our eyes on the line of the soft felt, we climb higher, with renewed respect, each time admiring the completeness of Buck's gift.

Paolo Icaro

Pubblicazione realizzata in occasione della
mostra / Published on the occasion of

BETTINA BUCK
FINDING FORM

Palazzo De' Toschi, Bologna
31 gennaio – 19 febbraio 2023 /
January 31 - February 19, 2023

A cura di Davide Ferri, in collaborazione con
Bureau Bettina Buck / Curated by Davide Ferri,
in collaboration with Bureau Bettina Buck

Testo critico / Text by:
Cecilia Canziani e / and Davide Ferri

Testi didascalie / Caption texts:
Caroline Achaintre, Jenny Baines, Rosa Barba,
Sara Barker, Chiara Camoni, Susanne Dietz,
Martin Eberle, Peggy Franck, Paolo Icaro, Marie
Lund, Johannes Maier, Laure Prouvost, John
Reardon, Manuela Ribadeneira, Italo Zuffi.

Progettazione grafica / Graphic design:
Filippo Nostrì

Traduzioni / Translations:
Craig Allen, Cecilia Canziani

Stampa / Printed by:
Artigiana Grafica, Montegalda (VI)

Ringraziamenti / Thanks to:
Grazie a Banca di Bologna per aver reso
possibile questo progetto. / Thanks to Banca di
Bologna for making this project possible.

Un ringraziamento speciale a tutti gli amici di
Bettina Buck che hanno prestato il loro ricordo
e le loro parole a questo progetto. / Special
thanks to all Bettina's friends who accepted
to share their memories and words on the
occasion of this project.

Copertina / Cover
Untitled (Inflatable Mattress), 2010
[dettaglio, / detail]

Bandella / Flap
Testo manoscritto di Laure Prouvost per la
didascalia all'opera *3 Upright, (2nd Cycle)* /
Handwritten text by Laure Prouvost for the
caption of the work *3 Upright, (2nd Cycle)*

 Banca di Bologna

MAIN PROJECT

 ART
CITY
BOLOGNA



