

Verbale Bildhauerei. Zur künstlerischen Praxis von Christoph Meier

Meier

Waren die 1990er das Jahrzehnt der Wiederbefragung des Minimalismus, jenes Jahrzehnt, in dem die neutralen Objekte der Minimalisten mit Persönlichem, Politischem und Kontextuellem aufgeladen wurden', so entstand im ersten Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts eine Vielzahl an Arbeiten, die sich produktiv vor dem Hintergrund des Postminimalismus beschreiben lassen. Zu diesen Werkentwürfen, von denen einige in der New Yorker Ausstellung „Unmonumental“ präsentiert wurden, kann man auch jenen des 1980 in Wien geborenen Bildhauers Christoph Meier zählen. Obwohl Meiers Arbeiten, wie auch die von Alexandra Bircken, Isa Genzken, Rachel Harrison oder Gedi Sibony nicht im engeren Sinn des Wortes referenziell sind, besitzen sie doch, wie alle zeitgenössischen Arbeiten, genug referenzielles Potential, um sie im Hinblick auf historische Entwicklungen zu analysieren, wobei es hier nicht um Formvergleiche im Rahmen einer Morphologie geht, sondern um strukturelle Gemeinsamkeiten.

Robert Morris beschrieb in seinem Text „Anti Form“ die Zusammenhang wie Differenz stiftende Bewegung zwischen Minimalismus und Postminimalismus folgendermaßen: „A morphology of geometric, predominantly rectangular forms has been accepted as a given premise. The engagement of the work becomes focused on the particularization of these general forms by means of varying scale, material, proportion, placement.“³ Morris' 1968 im Artforum erschienene Analyse objektgebundener Kunst liest sich streckenweise wie eine Beschreibung von Christoph Meiers unbetteliter Ausstellung in der Aula der Akademie der bildenden Künste in Wien'. Die Präsentation im April 2008 versammelte eine Vielzahl unterschiedlicher Objekte, hauptsächlich geometrischer, rechteckiger Natur, aus einer ebenso großen Zahl von Materialien zu einem installativen Ganzen. Das von Morris erwähnte Variieren der Größenverhältnisse meinte im historischen Kontext die Integration zweier vollkommen verschiedener Bewegungen: einerseits die zum sehr großen, raumfüllenden, andererseits die zum sehr kleinen, zur skulpturalen Miniatur. Dieser integrative Ansatz war auch in Meiers Ausstellung zu beobachten. Nur wenige Zentimeter große Objekte verbanden sich mit großformatigen Skulpturen zu einem raumfüllenden Ganzen, dessen Grenzen nicht durch die Grenzen der einzelnen Objekte bestimmt waren, sondern durch die Ausdehnung des Raums. Das Prozessuale, die wichtigste Implikation des Postminimalismus, sowohl im Bruch mit vergangener Kunst als auch im Hinblick auf zukünftige künstlerische Praktiken wird durch die Erwähnung der Wichtigkeit von „placement“ bereits angedeutet, weil „placement“ ja nicht nur bedeutet, dass das Objekt an seinen Platz gebracht werden muss, sondern auch, dass beim Platzieren mit dem Objekt etwas gemacht wird, dass eine Handlung ausgeführt wird. Im Postminimalismus rückt der Prozess des Machens selbst beziehungsweise das, was mit dem Objekt gemacht wird in den Vordergrund. Das fertige Objekt ist nur insofern von Bedeutung, als in seinem Material der Prozess seiner Herstellung ablesbar ist.

In Richard Serras 1967 und 1968 erstellter Liste von Verben⁴ und seinem 1968 entstandenen Film „Hand catching lead“⁵ fand die Hinwendung zu Tätigkeiten auf Kosten eines abgeschlossenen Objekts seine präzisesten Formulierungen. Es ging eben nicht um das fallende Stück Blei, sondern um die Tätigkeit des Fangens. Auch aus der künstlerischen Praxis von Christoph Meier heraus lässt sich eine umfangreiche Verbenliste erstellen. Der Künstler legt, stellt, lehnt, hängt, stapelt, steckt oder bettet ein. Generell ist das Interesse an einem handlungsorientierten Umgang mit Objekten in der zeitgenössischen Skulptur so groß, dass man im Sinn von „als Verb gebraucht“ durchaus von einer „verbalen Bildhauerei“ sprechen könnte. Das Objekt besitzt in Meiers künstlerischer Arbeit einen vielschichtigen Status. Seine Bedeutung erhält es fast immer im Zusammenspiel mit anderen, meist mehreren Objekten und es ist schwer vorstellbar, dass einzelne Objekte aus diesem Zusammenhang herausgelöst werden. Und obwohl viele von Meiers Objekten durch ihre simple Vorführung grundlegender skulpturaler Prinzipien, etwa durch die Andeutung von Vertikalität oder Stelenhaftigkeit mithilfe von hohen Metallstäben auch als „Platzhalter“ beziehungsweise als „Skulpturen an sich“ gelesen werden können, ist das einzelne Objekt alles andere als unbedeutend weil es, und das mag bei einer geometrisch-abstrakten Formensprache wie sie Meier verwendet überraschen, immer auch narratives Potential besitzt.

Ein vom Künstler selbst gebogene und geschweißte Stahlring entstand als Auftragsarbeit für einen befreundeten Künstler, der allerdings den Fehler machte, den Durchmesser des Rings als Radius anzugeben, wodurch dieser bei Meier verlorbte. Solche Zufälle werden von ihm immer wieder als produktives Element für seine Arbeit genutzt. Die Sockeln auf seinem „Sockelwagen“ von 2007 stammen aus einem Werbepost für einen Mobilfunkbetreiber, der in einer fiktiven Galerie spielte. Über eine Freundin des Künstlers, die für die Ausstattung für diesen Spot verantwortlich war, kamen diese in sein Atelier in einem weitaufigen ehemaligen Stahlwerk am Wiener Stadtrand, wo übrigens zwei Atelierkollegen Kunstwerke im Stil der 1920er Jahre fakten, die im Spot auf eben diesen Sockeln präsentiert wurden. Der Wagen, dessen ursprüngliche Funktion unklar ist, stammt aus den Beständen der Arbeiterkammer und kam über einen ehemaligen Fahrer des AK-Präsidenten, der wegen eines Alkoholproblems in den Innendienst versetzt wurde, in das Atelier. Eine umgedrehte Schultüte, die Meier anlässlich seines ersten Arbeitstags an der Technischen Universität Wien bekam, – der Künstler unterrichtet dort als Lehrbeauftragter dreidimensionales Gestalten – ein Stück Schaumstoff als Geburtstagsgeschenk der Künstlergruppe gelitin und Kassenrollen aus dem ehemaligen Geschäft seines Großvaters bilden zusammen mit anderen Objekten eine Art Architekturmodell und verweisen so auf Meiers Ausbildung als Architekt. (Was sein Modell von Modellen aus dem Bereich der Architektur unterscheidet ist nicht so sehr sein skulpturaler Gehalt, den können Modelle aus dem Bereich der Architektur auch aufweisen, ganz abgesehen davon, ob man diesen Modellen ästhetische Qualitäten zugestehen will oder nicht, sondern die Tatsache, dass sie sich nicht auf ihre symbolische, repräsentative oder ihre Funktion im Entwurfsprozess reduzieren lassen.) Das Prozessuale ist nicht nur Teil von Meiers Arbeit, es ist dadurch, dass die von ihm verwendeten Objekte eine Geschichte haben, der Arbeit gewissermaßen vorgelagert. Meier nützt Geschichten wie diese, von denen es noch einige zu erzählen gäbe, auch immer wieder für die Kommunikation seiner eigenen Praxis und entgeht damit der ständigen Gefahr künstlerischer „Öffentlichkeitsarbeit“, immer nur Wahrnehmungen oder Anliegen zu versprachlichen.

Die Bedeutung des Ateliers für Meiers Arbeit ist kaum zu überschätzen. Sein Atelier ist nicht bloß eine Außenstelle des Galerien-White Cubes, sondern es findet dadurch, dass der Künstler immer wieder Abfälle seiner Atelierkollegen verarbeitet auch als sozialer Kontext Eingang in sein Werk. Meiers Praxis ist eine objektgebundene, die das Prinzip Kontextualität verinnerlicht hat. Er bezieht nicht nur den räumlich-situativen Kontext in seine Arbeit mit ein, etwa dadurch, dass er das Licht eines Filmprojektors über einen Spiegel an die Decke der Aula der Akademie der bildenden Künste wirft und so den einzigen in Vorderansicht abgebildeten nackten Putto des Deckengemäldes von Anselm Feuerbach im noch von der vorherigen Ausstellung abgedunkelten Raum hervorhebt. Auch seine Objekte stehen in für sich alleine, sondern immer im Kontext anderer Objekte. Beides führt dazu, dass Meiers Arbeiten im bedrückenden neoklassizistischen Ambiente der Aula der Akademie der bildenden Künste genauso gut funktionieren wie in einem bestehenden Laden für Glasereibedarf oder einem Ausstellungsraum.

Meier bezieht nicht nur Abfälle anderer Künstler und Atelierkollegen in seine Arbeit mit ein, auch eigene Werke sind oft nichts anderes als Nebenprodukte angewandter Produktion oder wieder anderer Arbeiter. So entstand beim Lackieren von sieben Infusionsständen, die wie viele Arbeiten Meiers auf Rollen montiert sind, eine „Lackierstation“ als absolute gleichberechtigte Skulptur. Ganz abgesehen von Arbeiten, die tatsächlich aus Abfällen bestehen, wie Robert Morris' „Threadwaste“ von 1968 wirken auch viele Raumarbeiten der Postminimalisten auf den ersten Blick so als wären die Überreste der Produktion der Arbeit ausgestellt und nicht die Arbeit selbst. Ohne die Vergleiche zu dem, was gegen Ende der 1960er als Anti Form oder Process Art bezeichnet wurde und heute unter der Bezeichnung Postminimalismus zusammengefasst wird übersprapazieren zu wollen, gibt es auch in Morris' zweitem kanonischen Text zur Objektkunst dieser Zeit, den 1969 erschienenen „Anmerkungen über Skulptur IV: Jenseits der Objekte“ abgesehen von der weiter oben bereits erwähnten „Anhäufung zweilien sehr heterogener Dinge oder Stoffe“⁶ noch einen anderen Aspekt, der eben nicht nur auf die Kunst des Postminimalismus zutrifft, sondern auch eine Vielzahl zeitgenössischer Skulpturen, darunter auch die von Christoph Meier, beschreibt. Morris fasst diesen Aspekt wie folgt zusammen: „Der Unterschied läuft auf einen Wechsel von einem Figur-Hintergrund-Wahrnehmungskomplex zu dem des Gesichtsfelds hinaus“⁷ und unser Gesichtsfeld ist eben, wie auch Meiers Aula-Ausstellung, stark strukturiert¹⁰ und horizontal ausgerichtet. „Neuere Arbeiten mit ausgeprägter seitlicher Er Streckung und ohne regelmäßige Einheiten oder symmetrische Zwischenräume tendieren dazu, in eine Abfolge von Details auseinanderzubrechen. Umfassende Ganzheit ist ein sekundäres Merkmal, das häufig allein durch die Grenzen des Raums zustandekommt.“¹¹ Es sind „Materialfelder, die keinen zentralen, begrenzten Brennpunkt haben […].“¹² Die Ausführungen von Morris, dessen ausgeprägtes theoretisches wie praktisches Interesse an einer neuen Objektkunst sich aus seinen Erfahrungen mit modernem Tanz, seinen präminimalistischen Objekten mit Handlungspotential sowie aus der Notwendigkeit einer Abkehr von seiner eigenen minimalistischen Produktion speist, treffen natürlich nicht auf alle Postminimalisten uneingeschränkt zu wie sie sich auch nicht eins zu eins auf zeitgenössische Skulptur im Allgemeinen und die Arbeit von Christoph Meier im Besonderen umlegen lassen. Meiers Arbeit unterscheidet sich von dem, was Morris als Charakteristika des Postminimalismus beschrieben hat durch den seinem Werkentwurf inhärenten Anthropomorphismus, durch den starken Einsatz vertikaler Strukturen¹³, durch den Einsatz handwerklicher Techniken, die Nähe zum Design sowie durch einen latenten Funklionalismus. Darüber hinaus ist die Hand des Künstlers nicht überall präsent¹⁴ und es fehlt auch jene malerische Sensibilität, die KünstlerInnen wie Eva Hesse, Keith Sonnier, Lynda Benglis oder Richard Tuttle berech-

tigterweise oft zugeschrieben wird. (Die Farben von Meiers Objekten sind, wie die Objekte selbst, gefunden, Materialfarben und sehr zurückhaltend, was den Fokus umso mehr auf die Materialität lenkt. Wo Farben angebracht werden, wird die Entscheidung über die einzelnen Farben meist an ein Farbsystem delegiert.)

Die Veränderungen in der Kunst in den späten 1960ern rückten nicht nur das Prozessuale in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit, sondern gingen auch „untrennbar mit einer sich verändernden Auffassung von Rezeption einher […]“¹⁵ und es stellt sich die Frage, welche Rolle dem Betrachter im Werkentwurf von Christoph Meier zukommt. Um diese Frage zu beantworten ist es notwendig zwei Begriffe ins Spiel zu bringen, die bislang nur unausgesprochen beziehungsweise andeutungsweise mitgeführt wurden, und zwar den der Performativität und den der Installation.

Ausgehend von sprachphilosophischen Überlegungen bestimme der Begriff der Performativität in den letzten Jahren als Modus der „Aspekte der Auf- und Vorführung, der Präsentation und des Vollzugs“¹⁶ miteinbringt die wissenschaftlichen Debatten in vielen verschiedenen Disziplinen. Im „inzwischen klassisch gewordenen Ansatz der Sprechakththeorie […] bleibt […] der Akt als Akt eigentümlich unterbelehtet, denn der Handlungscharakter der Sprache interessiert nur solange, wie er für den Bedeutungsvollzug der Rede relevant erscheint. Die Sprechakththeorie erweist sich damit in erster Linie als eine Bedeutungstheorie […]. Wenn dagegen im Bereich des Ästhetischen von «Performativität» die Rede ist, geht es in erster Linie um den Aktcharakter selbst, um das Erscheinenlassen der Prozessualität von Handlungen […]“¹⁷ Die Handlungen, die Christoph Meier beim Installieren seiner Arbeiten ausführt und von denen weiter oben die Rede war, sind in der fertigen Arbeit ablesbar. Das Performative ist also nicht nur eine Funktion der Arbeiten, sondern auch eine Funktion des Betrachters. Bei Meier ist das Performative in der Arbeit und nicht in der Person zu finden und obwohl es sich bei seiner skulpturalen Praxis nicht um Performances im engeren Sinn des Wortes handelt, teilt diese Praxis mit performativer Kunst einige, wenn auch nicht alle, wesentliche Charakteristika. Es ist eine Kunst die „sich folglich nicht mehr in Form abgeschlossener und deutbarer Gestalten [artikuliert]; ihr Format ist nicht der Sinn, das Symbolische, vielmehr schafft sie Prozesse und Ereignisräume, die begangen und erkundet, die erlebt […] werden müssen“¹⁸, womit auch wichtige Kriterien installativer Kunst genannt wären.

Die Frage nach dem installativen Charakter von Kunst ist keine Formatfrage. Der Betrachter stand in der Aula der Akademie der bildenden Künste nicht vor – zum Teil recht kleinen – Skulpturen, er stand in einer Installation. Julie H. Reiss definiert in ihrem Buch „From Margin to Center. The Spaces of Installation Art“ Betrachtereinbeziehung als eines der wesentlichen Merkmale installativer Kunst: „[T]he artist treats an entire indoor space (large enough for people to enter) as a single situation, rather than as a gallery for displaying separate works. The spectator is in some way regarded as integral to the completion of the work.“¹⁹ In Bezug auf Meiers Praxis einer installativen Skulptur, auf das Primat der Handlungen gegenüber den zu installierenden Objekten ist es auch angebracht darauf hinzuweisen, dass der Begriff „Installation“ nicht aus dem Vorgängerbegriff „Environment“ entstand, sondern sich aus der Phrase „to install an exhibition“ herleitet.²⁰

Das andere Primat in seiner Arbeit und zwar jenes der Beziehungen zwischen den Objekten gegenüber einer Autonomie der einzelnen Objekte lässt sich nicht nur als Fortführung kontextueller Praktiken lesen, das Bewußtsein der einzelnen Objekte füreinander und für den sie umgebenden Raum lässt auch ein gewisses Maß an Selbstreflexivität erkennen. „Tatsächlich hat die zunehmende Sensibilität für das Zusammenspiel von Kunst und Raum seit den sechziger Jahren (seit der Minimal Art) dazu geführt, daß man heute dort, wo Bildhauer nicht ohnehin zu Installationskünstlern geworden sind, Skulptur installativ, aus der Konstellation mit dem sie umgebenden Raum her, versteht. In diesem Sinne steht der Begriff der Installation gewissermaßen für eine selbstreflexiv gewordene Skulptur.“²¹ Das von Juliane Rebetitsch angesprochene „Zusammenspiel von Kunst und Raum seit den sechziger Jahren“ führt diskursiv unweigerlich zu „Art and Objecthood“, Michael Frieds Evergreen der ästhetischen Theorie aus dem Jahr 1967.²² Aus Frieds Kritik der Theatralität des minimalistischen Objekts sei hier nur ein Punkt, der wahrscheinlich wichtigste, herausgegriffen, und zwar jener, der das performative Potential des Betrachters gegenüber den spezifischen Objekten und die sich daran anschließende Frage nach der Autonomie eben dieser Objekte betrifft. Auch das Arbeiten mit dem Begriff der Theatralität hätte in Bezug auf Christoph Meiers Arbeit durchaus seine Berechtigung, arbeitet doch der Künstler immer wieder mit einer Vielzahl von Leuchtmitteln (Lampen, Leuchtchinsen, Neonröhren, Glühbirnen, Leuchtodioden), die besonders seiner Ausstellung in der Akademie der bildenden Künste eine gewisse theatralische Anmutung gaben. Für Fried existierten die minimalistischen Objekte im selben Raum, dem auch der Betrachter angehört, sie existierten auf einer Bühne, die mit dem Zuschauerraum verschmolzen scheint. „Minimalistische Objekte, und zwar insbesondere aufgrund ihrer die Performanz des Betrachters explizit ein kalkulierenden Struktur, konsitituieren ihm zufolge nicht nur ein ästhetisches, sondern auch ein ethisches Problem; sie scheinen sich an die Verfügungsgewalt des Subjekts auszuliefern.“²³ Meier geht noch einen Schritt weiter, indem er seine Arbeit nicht nur scheinbar der Verfügungsgewalt des rezipierenden Subjekts ausliefert, sondern tatsächlich, Meier gestand einem Sammler, der ein Ensemble seiner Skulpturen erwarb, die Möglichkeit einer Umgruppierung ebenso zu wie Besuchern und Aufsichtspersonal des Ausstellungsraums kiosk in Gent, in dem er die bereits erwähnten Infusionsstände ausstellte. Selbst Arbeiten wie Robert Morris' „Continuous Project Altered Daily“²⁴ von 1969, das sich, wie der Titel schon sagt, täglich veränderte, wurden eben nicht vom Betrachter verändert, ihm/ihr blieb nur der Nachvollzug der Veränderungen, sondern nur vom Künstler selbst. Folgt man der Argumentation von Rebetitsch, dann kann man dort wo Meier bewußt Autorenschaft abgibt nicht mehr von einem „Impuls“,] zur kritischen Selbstüberschreitung und Selbstüberwindung der Moderne“²⁵ sprechen, sondern nur noch von einem Bruch mit ihr. Jetzt ist das Ziel dieses Abtretens von Autorenschaft nicht, sich an einem bestimmten Punkt in der Diskussion um Moderne und Postmoderne zu positionieren, obwohl dies im Rahmen einer verstärkten Diskussion um das Erbe der Moderne in den letzten Jahren durchaus seine Berechtigung hätte. Obwohl Skulptur heute immer schon eine Beschäftigung mit einer historischen Praxis ist, ist der Grund für diesen Schachzug viel eher in einer reflexiven Haltung gegenüber der eigenen Arbeit zu suchen, die Betrachtereinbeziehung nicht nur als Element der eigenen Arbeit erkennt, sondern sie auch in einem folgerichtigen Schritt aus ihrer Latenz befreit hat. Mit seinem Beharren auf Vorlaufigkeit, Veränderlichkeit und Unabgeschlossenheit rennt Meier auch keine offenen Türen ein, da ja nie damit aufgehört wurde, abgeschlossene und unveränderliche Werke zu produzieren. Mit der Performativität verhält es sich ähnlich wie mit der Betrachtereinbeziehung. Da Theatralität und damit in weiterer Folge Performativität „nicht eine zu kritisierende oder zu affirmierende Eigenschaft bestimmter Kunst ist, sondern ein Strukturmerkmal aller Kunst“²⁶ ist, sehr verkürzt gesagt, eine Performace die Steigerung und damit Sichtbarmachung dieser latenten Performativität in einem künstlerischen Werkentwurf. Meier plant für und während seiner Diplompräsentation einen Film zu drehen, und zwar vor Publikum und in einem Take. Obwohl es sich bezweifeln lässt, dass aus einem solchen Vorgehen ein „Nichtdeutbares“²⁷ entsteht, partizipiert er damit doch an dem, was Performances ausmacht, etwa ihrer zeitlich definierten Existenz oder ihrer Nichtwiederholbarkeit nur um durch die Aufzeichnung des Geschehens, die durch eine Spiegelwand selbst Bildgegenstand werden wird, im selben Moment darauf hinzuweisen, dass sich Performances nicht in den erwähnten Punkten erschöpfen.

Christoph Bruckner
April 2009

^[1] vgl. Meyer, James: Survey; in: ders.: Minimalism. Phaidon Press. London 2000, S. 41f
^[2] New Museum (Hrsg.): Unmonumental. The Object in the 21st Century. Phaidon Press. London 2007
^[3] Morris, Robert: Anti Form, in: ders.: Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris. The MIT Press. Cambridge, London 1993, S. 41
^[4] Abbildungen zu den im Text erwähnten Arbeiten finden sich unter http://www.christophmeier.net
^[5] Serra, Richard: Verben; in: ders.: Schriften Interviews 1970-1989. Bertelli Verlag, Bern 1990, S. 8, S. 10
^[6] http://www.ubu.com/film/serra_lead.html
^[7] Solomon R. Guggenheim Museum (Hrsg.): Robert Morris. The Mind/ Body Problem. Guggenheim Museum Publications. New York 1994, S. 226
^[8] Morris, Robert: Anmerkungen zur Skulptur IV: Jenseits der Objekte, in: Harrison, Charles und Wood, Paul (Hrsg.): Kunststheorie im 20. Jahrhundert. Hatje Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit 2003, S. 1062
^[9] ebd.
^[10] James J. Gibson stellte im Anschluss an Wolfgang Metzgers Ganzfeld-Experimente, bei denen Probanden einem homogenen visuellen Feld ausgesetzt wurden, die Theorie auf, dass, wenn der Mensch einem solchen Ganzfeld ausgesetzt ist, er eben nicht zweidimensional, sondern überhaupt nicht wahrnimmt. Die Strukturierung des Gesichtsfelds ermöglicht erst unsere Wahrnehmung. vgl. Gibson, James J.: Wahrnehmung und Umwelt. Der ökologische Ansatz in der visuellen Wahrnehmung. Urban und Schwarzenberg, München, Wien, Baltimore 1982.
^[11] Morris: Anmerkungen zur Skulptur, S. 1062
^[12] ebd.
^[13] vgl. Armstrong, Richard: Between Geometry and Gesture, in: ders. und Marshall, Richard: The New Sculpture 1965-1975. Between Geometry and Gesture. Whitney Museum of American Art. New York 1990, S. 12
^[14] ebd. S. 13
^[15] Wappler, Friederike: Postminimal Art; in: Butin, Huberts (Hrsg.): DuMonts Begriffstlexikon zur zeitgenössischen Kunst. DuMont Literatur und Kunst Verlag, Köln 2002, S. 255
^[16] Kertscher, Jens und Mersch, Dieter: Einleitung; in: dies. (Hrsg.): Performativität und Praxis. Wilhelm Fink Verlag, München 2003, S. 7
^[17] Mersch, Dieter: Life-Acts. Die Kunst des Performativen und die Performativität der Künste, in: Lischka, Gerhard Johann und Weibel, Peter (Hrsg.): ACT1 Handlungsformen in Kunst und Politik. Bertelli Verlag, Bern 2004, S. 49
^[18] ebd. S. 48
^[19] Reiss, Julie H.: From Margin to Center. The Spaces of Installation Art. The MIT Press. Cambridge, London 1999, S. xiii
^[20] ebd. S. xi und Rebetitsch, Juliane: Ästhetik der Installation. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2003, S. 258
^[21] Rebetitsch S. 257

^[22] Fried, Michael: Kunst und Objekthaftigkeit; in: Stemmrich, Gregor (Hrsg.): Minimal Art. Eine kritische Retrospektive. Verlag der Kunst, Dresden, Basel 1995, S. 334

^[23] Rebetitsch, Juliane: Der Auftritt des minimalistischen Objekts, die Performanz des Betrachters und die ethisch-ästhetischen Folgen; in: Kertscher, Jens und Mersch, Dieter (Hrsg.): Performativität und Praxis. Wilhelm Fink Verlag, München 2003, S. 114

^[24] Guggenheim Museum S. 234

^[25] Rebetitsch: Der Auftritt des minimalistischen Objekts S. 115

^[26] ebd.

^[27] Mersch: Life-Acts S. 57

Verb Sculpture. On the artistic practice of Christoph Meier

Meier

Just as the 1990s were the decade of the re-examination of Minimalism — the decade in which the neutral objects of the Minimalists were charged with the personal, the political and the contextual' — so, in the first decade of the new millennium, many works were completed that may be productively described in a context of post-Minimalism. Among these concepts for works, of which a number were presented in the New York exhibition Unmonumental,² are those of the Vienna-born (1980) sculptor Christoph Meier. Even though Meier’s works, as well as those of Alexandra Bircken, Isa Genzken, Rachel Harrison or Gedi Sibony, are not referential in a narrow sense of the work they do, like all contemporary works, possess sufficient referential potential to be analysed in terms of historical developments. Although a formal comparison in a morphological context is not the issue here but one of structural similarities. In his text ‘Anti Form’ Robert Morris describes the shift that produces commonalities and differences between Minimalism and post-Minimalism as follows: “A morphology of geometric, predominantly rectangular forms has been accepted as a given premise. The engagement of the work becomes focused on the particularization of these general forms by means of varying scale, material, proportion, placement.”³ Passages in Morris’ analysis of object-bound art, published in 1968 in Artforum, reads like a description of Christoph Meier’s untitled exhibition in the assembly hall at the Vienna Academy of Fine Arts.⁴ This presentation, in April 2008, combined a large number of different objects, most of which were geometric, from an equally large number of materials in one installative work. In a historical context the variation in scale mentioned by Morris means the integration of two entirely different movements: the very large and space-filling, and the very small, the sculptural miniature. This integrative approach was also to be observed in Meier’s show. Objects of only a few centimetres in dimension were coupled with large-scale sculptures to give a space-filling whole, the boundaries of which were not determined by the dimensions of the individual objects but by the boundaries of the entire space. The process-orientation, the key implication of post-Minimalism both in the break with the art of the past as well as in relation to artistic practices of the future, is already suggested by the mentioning of the significance of placement because placement does not only mean that the object has to be brought into position but that something is done in the placement of the object, i.e. an action has been carried out. In post-Minimalism the process of making, itself, or what is done with the object shifts to the fore. The completed object is only significant to the extent that the process of its production is legible in its material constitution.

The movement towards action at the expense of a completed object found its most precise formulation in Richard Serra’s 1967 and 1968 lists of verbs⁵ and his 1968 film Hand Catching Lead.⁶ It was not about the falling piece of lead but about the action of catching. An extensive list of verbs could also be compiled from Christoph Meier’s artistic practice. The artist lies, places, leans, hangs, stacks, inserts or embeds. In general, interest in the active handling of objects in contemporary sculpture is so great that one can readily speak of ‘Verb Sculpture’. The object has a complex status in Meier’s art. It almost always gains its significance in the interplay with other objects, usually several of them, and it is difficult to imagine that individual objects can be separated from this context. And even though many of Meier’s objects can be read as substitutes or sculptures in themselves due to their simple demonstration of sculptural principles — for instance, by suggesting vertically or a stem-like quality with the help of tall metal rods — the individual object is far from insignificant because, and this might be surprising in a geometric abstract formal language of the kind used by Meier, they always possesses narrative potential.

The steel ring, bent and welded by the artist himself, was created as a commissioned piece for an artist friend who mistakenly gave the diameter of the ring as its radius, and so it remained with Meier. He frequently uses such random occurrences as a productive element for his work. The plinths on his Sockelwagen (Plinth Trolley, 2006) stem from a TV advertisement for a mobile phone provider that ran in a fictitious gallery. They came to his studio via one of the artist’s friends, who was responsible for the props used in the advert. A studio in an expansive former-steelworks on the periphery of Vienna where, incidentally, two studio colleagues faked artworks in the style of the 1920s that were presented in the advertisement on these plinths. The trolley, whose original function is unclear, comes from stocks of the Austrian employees’ association, and came to the studio via a former chauffeur of the association’s president who was switched to an in-door job following an alcohol-related incident. An inverted cardboard cone of goodies that Meier had been given for his first workday at Vienna University of Technology — where the artist teaches three-dimensional design — with a piece of foam given to him by the artist group Gelitin as a birthday present and cash register rolls from his grandfather’s old shop form a kind of architectural model in conjunction with other objects, so alluding to Meier’s training as an architect. (His models differ from the models in the architecture sector not so much due to the sculptural content, which architect models can also show regardless of whether one ascribes aesthetic qualities to them or not, but in that they cannot be reduced to their symbolical and representative characteristics or their function within the design process.)

The process is not only a part of Meier’s work, to an extent it is a prerequisite of the works themselves as the objects used have a history. Meier also frequently uses stories like these, of which there are still many to tell, for the communication of his own approach. In doing so he avoids the dangers of artistic PR work, i.e. of always only translating perception or interests into words. The significance of the studio for Meier’s work can hardly be overestimated. Because he frequently works with refuse from his colleagues there, his studio is not merely a branch of the gallery white cube but also finds its way into his work as the social context.

Meier’s approach is an object-bound one to which the principle of contextuality is intrinsic. He not only integrates the spatial situative context — for instance in casting the light from a film projector onto the ceiling via a mirror in the assembly hall at the Academy of Fine Arts, so highlighting the sole frontal putto in the ceiling mural by Anselm Feuerbach in the space, which was still darkened from the previous exhibition. Also, his objects never stand in isolation but always in the context of other objects. Both mean that Meier’s works function just as well in the depressing neoclassical ambience of the assembly hall at the Academy of Fine Arts as in an existing shop for glazier’s equipment or a dedicated exhibition space. Meier does not only include refuse from other artists and studio colleagues in his work, some pieces are no more than by-products of his own applied production or other works. The coating of seven infusion stands, for instance, which are mounted on coasters like many of his works, resulted in a “dunking station” that is an entirely autonomous sculpture of equal worth. Quite apart from works that actually do consist of waste-products, like Robert Morris’ ‘Threadwaste’ (1968), at first glance many installations by the post-Minimalists look as if the remnants of the production process were on display instead of the work itself.

Without wanting to belabour the comparison to what was termed ‘anti-form art’ or ‘process art’ towards the end of the 1960s and is subsumed today under the term ‘post-Minimalism’, as well as the already alluded to ‘heterogeneous collection of substances and shapes’⁷ there is another aspect also mentioned in Morris’ second definitive text ‘Notes on Sculpture, Part 4: Beyond Objects’, published in 1969, that not only describes post-Minimal art but also a large number of contemporary sculptures — among which are also those by Christoph Meier. Morris summarises this aspect as follows: “The difference amounts to a shift from a figure-ground perceptual set to that of the visual field,”⁹ and our visual field is simply strongly structured¹⁰ and horizontally arranged, as is Meier’s exhibition in the assembly hall. “Recent work with a marked lateral spread and no regularized units or symmetrical intervals tends to fracture into a continuity of details. Any overall wholeness is a secondary feature often established only by the limits of the room.”¹¹ These are: “Fields of stuff that have no central contained focus.”¹²

Of course Morris’ description — who’s marked theoretical as well as practical interest in a new form of object art was informed by his experiences with modern dance, his pre-Minimalist objects with active potential, as well as the necessity for a rejection of his own Minimalist production — does not apply to all post-Minimalists without restriction just as it cannot be applied one-to-one to contemporary sculpture in general or the work of Christoph Meier in particular. Meier’s work deviates from what Morris described as characteristics of post-Minimalism due to the anthropomorphism intrinsic to the concept behind his works, the strong use of vertical structures,¹³ the use of craft techniques, its closeness to design, as well as a latent functionality. Furthermore, the artist’s hand is not present everywhere¹⁴ and his work lacks the painterly sensitivity often rightly ascribed to artists like Eva Hesse, Keith Sonnier, Lynda Benglis or Richard Tuttle. (The colours of Meier’s objects are, like the objects themselves, found: material colours, and very restrained ones, which direct attention all the more to the quality of the material. The decision regarding individual colours is usually delegated to a colour system when colour is actually applied.)

The change in art in the late-1960s not only shifted the focus of attention to the process but also went “inextricably along with an altering notion of reception…”¹⁵— posing the question as to the role allotted the viewer

in Christoph Meier’s concept. In order to anwser this question we need to look at two terms that have so far only been implied or fleetingly mentioned: ‘performativity’ and ‘installation’.

With its roots in the philosophy of language, in recent years the concept of performativity has dominated the academic discussion in many different disciplines to describe “aspects of representation and demonstration, of presentation and of execution”.¹⁶ In what has “in the meantime become a classical approach to speech act theory… the act as act remains… singularly under-addressed, as the proactive character of language is only interesting in so far as it appears relevant for conveying the meaning of the act of speaking. Accordingly, speech act theory proves to be primarily a theory of meaning… When, in contrast, ‘performativity’ is discussed in the aesthetic field then the issue is primarily the character of the act itself, a focus on the processual nature of acts…”¹⁷

The acts that Christoph Meier carries out when installing his works, and which are referred to above, are legible in the finished work, so the performative aspect is not only a function of the works but also a function of the viewer. In Meier’s approach the performative is to be found in the work and not in the person, and even though his sculptural practice is not about performance in the narrower sense of the word his approach shares many, but not all, of the essential characteristics of performative art. It is art that “is accordingly no longer [articulated] in the form of completed and interpretable forms; its format is not the meaning, the symbolism, instead it creates processes and spaces where something occurs, spaces that have to be paced and explored, that have to be experienced…”¹⁸ — whereby a number of key criteria for installative art have been named. The question of the installative character of art is not one of format. In the assembly hall of the Academy of Fine Arts the viewer did not stand in front of — sometimes quite small — sculptures, he/she stood in an installation. In her book From Margin to Center. The Spaces of Installation Art, Julie H. Reiss defined the involvement of the viewer as one of the most fundamental features of installative art: “…the artist treats an entire indoor space (large enough for people to enter) as a single situation rather than as a gallery for displaying separate works. The spectator is in some way regarded as integral to the completion of the work.”¹⁹ In a context of Meier’s approach to installative sculpture, a context of the primacy of the acts over the objects to be installed, it is appropriate to mention that the term ‘installation’ is not derived from the earlier term ‘environment’ but from the ‘installing’ of an exhibition.²⁰

The second key factor, the primacy of the relationship between the objects over the autonomy of the individual objects, can not only be read as a continuation of contextual practices, the individual objects’ awareness of one another and of the space surrounding them also shows a certain degree of self-reflection. “In fact, the increasing sensitivity for the interplay of art and space since the nineteen sixties (since Minimal Art) has led — where sculptors have not already become installation artists — to an installative understanding of sculpture derived from its constellation in the space surrounding it. In this sense, the term Installation stands for sculpture that has become quasi-selfreflective.”²¹ The discourse of this interplay between the art and the space since the 1960s mentioned by Juliane Rebetitsch above inevitably leads to Art and Objecthood, Michael Fried’s still valid text on aesthetic theory published in 1967.²² From Fried’s critique of the theatricality of the Minimal object only one point is adopted here, albeit probably the key one, regarding the performative potential of the viewer in relation to the specific objects and the subsequent question of the autonomy of these objects. So applying the notion of theatricality is also entirely justified in relation to the work of Christoph Meier because the artist frequently employs a large number of different light sources (lamps, light-tables, neon tubing, light bulbs, LEDs) that gave his exhibition at the Academy of Fine Arts in particular a certain suggestion of the theatrical.

For Fried, the Minimal objects existed in the same space that the viewer also belonged to, they existed on a stage that appeared to blend with the auditorium. “According to him, Minimal objects — in particular, as they have a structure that explicitly calculates on the performative role of the viewer — constitute not only an aesthetic problem but also an ethical one: they appear to surrender to the authority of the subject.”²³ Meier goes a step further, as he not only apparently surrenders his work to the recipient’s authority he actually does so. Meier granted a collector who had purchased an ensemble of his sculptures the opportunity to regroup them, just as he did to visitors and the attendant staff of the kiosk exhibition space in Ghent, where he continued the infusion stands mentioned above. Not even a work like Morris’ ‘Hownew Project Altered Daily’²⁴ (1969) that changes on a daily basis — as the title says — was altered by the viewer. The viewer was only able to appreciate changes that had been made by the artist himself.

To follow Rebetitsch’s argumentation, at the point where Meier deliberately relinquishes authorship one can no longer speak of an “impulse… towards a self-critical transcendence of Modernism”²⁵ but only of a break with it. Now the aim of this surrendering of authorship is not to position oneself at a particular point in the discussion of Modernism and post-modernism, although this would be entirely justified in the context of the increasing discussion on the heritage of Modernism of recent years. Even though making sculpture today is always an engagement with a historical practice, the reason for adopting this strategy lies in seeking a reflective stance towards one’s own work where the inclusion of the recipient is not only recognised as an element of the work but has, logically, also emancipated this inclusion from its latent status.

With his insistence on temporariness, changeability and incompleteness Meier is not preaching to the converted as the production of finished and unalterable work has never ceased. What applies to the inclusion of the viewer is similar for performativity. As theatricality, and subsequently performativity, is “not a quality of particular kinds of art to be criticised or affirmed but a structural characteristic of all art”²⁶, a performance is — put very briefly — the intensification and so a visual manifestation of this latent performativity in an artistic concept. Meier is planning to make a film during and for his graduation presentation, a film shot before an audience and in one take. Even though it is doubtful that something “incapable of interpretation”²⁷ will result, in doing so he is engaging with what it is that defines performances, for instance a temporarily defined existence or non-repeatability. At the, same time, recording the action — which becomes the subject of an image through a mirrored wall — shows that performances have the potential to go well beyond those points discussed here.

Christoph Bruckner
April 2009
translated by Jonathan Quinn

^[1] Cf. James Meyer: ‘Survey’, in: Meyer: Minimalism: Phaidon Press, London 2000, Pp 41f

^[2] New Museum (Ed.): Unmonumental. The Object in the 21st Century; Phaidon Press, London 2007

^[3] Robert Morris: ‘Anti Form’, in: Artforum (April 1968). Republished in Morris: Continuous Project Altered Daily, The Writings of Robert Morris; MIT Press, Cambridge/Mass. & London 1993, p.41

^[4] Images relating to works mentioned in the text are to be found online at www.christoph-meier.net

^[5] Richard Serra: ‘Verb List’, in: Kynaston McShine (Ed.): Richard Serra. Sculpture: Forty Years. The Museum of Modern Art, New York 2007, p.78

^[6] www.ubu.com/film/serra_lead.html

^[7] Solomon R. Guggenheim Museum (Ed.): Robert Morris. The Mind/ Body Problem, Guggenheim Museum Publications, New York 1994, p.228

^[8] Robert Morris: ‘Notes on Sculpture, Part 4: Beyond Objects’, in: Morris: Continuous Project Altered Daily, The Writings of Robert Morris; MIT Press, Cambridge/Mass. & London 1993, p.57

^[9] Ibid.

^[10] Following Wolfgang Metzger’s Ganzfeld experiments, where test persons were exposed to a homogenous visual field, James J. Gibson proposes that when a person is exposed to such a field they do not perceive in two-dimensions, but they do not perceive at all. It is the structure of the visual field that makes our perception possible. Cf. James J. Gibson: The Ecological Approach to Visual Perception; Lawrence Erlbaum Associates, Hillsdale 1986

^[11] Morris: ‘Notes on Sculpture’, Pp 59–60

^[12] Ibid., p.57

^[13] Cf. Richard Armstrong: ‘Between Geometry and Gesture’, in: Armstrong and Richard Marshall: The New Sculpture 1965-1975. Between Geometry and Gesture; Whitney Museum of American Art, New York 1990, p.12

^[14] Ibid., p.13

^[15] Friederike Wappler: ‘Postminimal Art’, in: Huberts Butin, (Ed.): DuMonts Begriffstlexikon zur zeitgenössischen Kunst; DuMont Literatur und Kunst Verlag, Cologne 2002, p.255. Here in translation.

^[16] Jens Kertscher and Dieter Mersch: from the introduction, in: Kertscher and Mersch (Eds.): Performativität und Praxis; Wilhelm Fink Verlag, Munich 2003, p.7. Here in translation.

^[17] Dieter Mersch: ‘Life-Acts. Die Kunst des Performativen und die Performativität der Kunst’, in: Gerhard Johann Lischka und Peter Weibel (Eds.): ACT1 Handlungsformen in Kunst und Politik; Bertelli Verlag, Bern 2004, p.49. Here in translation.

^[18] Ibid., p.48

^[19] Julie H. Reiss: From Margin to Center. The Spaces of Installation Art; MIT Press, Cambridge/Mass. & London 1999, p.xiii

^[20] Ibid., p.xi, and Juliane Rebetitsch: Ästhetik der Installation; Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2003, p.258. Translator’s note: This etymology is less apparent to the German-speaker.