

John M. Armelder : egal was und von wem = whatever by whomever...

Autor(en): **Bovier, Lionel / Parker, Wilma / Sartarelli, Stephen**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern**

Band (Jahr): - **(1997)**

Heft 50-51: **Collaborations John M. Armleder, Jeff Koons, Jean-Luc Mylayne, Thomas Struth, Sue Williams**

PDF erstellt am: **29.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-680424>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

 LIONEL BOVIER

Jeder Künstler schafft mit seinem Werk auch eine diesem eigene Ökonomie. Tatsächlich gehört zu jeder künstlerischen Tätigkeit jeweils eine geeignete – strukturell bedingte – Produktionsweise. Von John Armleder könnte man sagen, dass er Konsolidierungsprozesse generell verabscheut, hingegen das Prinzip des Wieder-ins-Spiel-Bringens liebt. Entsprechend gestaltete er im Sommer 1994 seine Retrospektive im Le Capitou in Fréjus; statt seine Entwicklung während nahezu dreissig Jahren feierlich auszubreiten, entwarf er geradezu eine Strategie der Störung dieses Konzepts.¹⁾ Wo man erwartet hatte, dass die Werke sich in einer wie auch immer gearteten Ordnung präsentieren würden, und wäre es nur eine zeitliche, sah man sich getäuscht, denn ihr Nebeneinander unterstrich nur noch das Flüchtige der Zeichen und das Unbeständige ihrer Bedeutung. Durch die Verwendung des Kreises etwa fühlte man sich abwechselnd an Rodchenko, Picabia, Baldessari, an die Op-art oder die Systematik des abstrakten Konstruktivismus erinnert oder daran, dass Referenzen an frühere avantgardistische Strömungen auch dazu dienen konnten, Zufallselemente eines Papierbogens (Flecken, Risse) mit einzubeziehen oder ein umgekipptes Möbelstück wieder ins Gleichgewicht zu bringen. Natürlich ist dies eine Reaktion des Künstlers auf die Auflösung der Moderne in einer undifferenzierten Kulturmasse, in die einfach alles eingeht: *Mondrian und Vasarely, Matthieu und Pollock, die Kubisten und die Kinetiker und wer immer, Frank Lloyd Wright, Spirou, Picasso und Carzou...*²⁾ Aber auch wenn diese Haltung in Zitaten und Appropriationen zum Ausdruck kommt, so führt sie, anders als bei Peter Hal-

LIONEL BOVIER ist freier Kunstkritiker und Kurator. Er lebt in Genf.

Egal was und von wem

ley, Jeff Koons oder Richard Prince, nicht zu einem kritischen Diskurs. Die aus ihrem historischen und semantischen Zusammenhang gerissenen Formen verweigern jede ein für allemal fixierte Bedeutung. *Mein Anliegen*, erklärt Armleder, *ist nicht die Kritik oder Analyse der Geschichte der modernen Kunst, und auch nicht die Pflege eines bestimmten Genres oder die Entwicklung eines Stils. Meine Entscheidungsgrundlage ergibt sich aus dem natürlichen Vorrat meiner Kenntnisse, die ich als solche anwende.*³⁾ Und kürzlich fügte er hinzu: *Die Tatsache, dass es beim Zitieren eigentlich überflüssig ist, sich bewusst zu sein, dass man zitiert, wen man zitiert und in welchem Kontext, aus welcher Geisteshaltung etwas entstanden ist und zu welchem Zweck es ursprünglich geäußert wurde, verweist auf eine Befreiung von einem Moral-kodex, der bis anhin unumgänglich war. Der Grund ist, dass inzwischen sehr viel Zeit verstrichen ist.*⁴⁾

Die Ausstellung in der Galerie Art & Public in Genf, einige Monate vor der Retrospektive in Fréjus, führte bereits einige die Rezeption störende Momente ein. Dem Werkpaar PEINTURE/FURNITURE SCULPTURE (Gemälde/Möbelskulptur), das in den vergangenen zehn Jahren wesentlich dazu beigetragen hatte, ein bestimmtes Bild seiner Arbeit entstehen zu lassen und es einer bestimmten kritischen Kategorie zuzuordnen (Neo Geo, Tendenz zum Appropriationismus), wurden zum Beispiel einige einzelne Skulpturen beigefügt. Eine Materialansammlung aus dem Jahr 1994 (SANS TITRE, I'M NOT JUST ANOTHER CUTE FURRY FACE/Ohne Titel, Ich bin nicht einfach noch ein hübsches Pelzgesicht) geriet



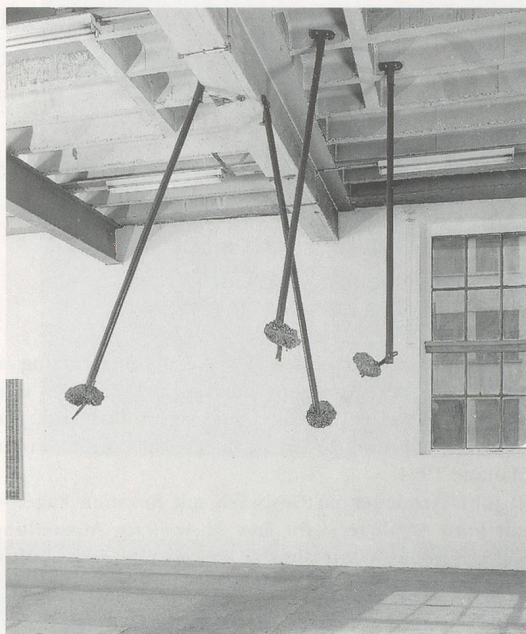
JOHN M ARMLEDER, *LABYRINTH*, 1995, *Perspex sculpture*, ca. 157½ x 157½ x 118⅞" / 400 x 400 x 300 cm; *POUR PAINTINGS*, 1995, *mixed media*, 98¾ x 78¾" each / je 250 x 200 cm. Massimo de Carlo, Milano, 1995.

so in Widerspruch zum scheinbaren Formalismus der neuen FURNITURE SCULPTURES. Eine andere, speziell für diese Ausstellung entstandene Arbeit ohne Titel bestand aus mehreren, an Deckenbalken befestigten Schaukelstangen, an denen noch Erd- und Zementbrocken hingen; auch sie erinnerte nur noch vage an die geometrische Eleganz seiner Werke der 80er Jahre, eine Erinnerung, die zusätzlich erschwert wurde durch den bedrohlichen Aspekt des Werkes (der Betrachter musste ständig fürchten, sich an der verwirrenden Konstruktion den Kopf zu stossen). Die Arbeit schien dafür die angesprochene Entwurzelung zu thematisieren. In Wirklichkeit stehen diese «anderen» Skulpturen in engem Zusammenhang mit einem weniger bekannten Ausschnitt aus John Armladers Schaffen, jenem der Ecart-Gruppe, in deren Arbeiten solche «anti-formalistischen» Grund-

sätze häufig auftauchen. Diese Werke lieferten nun für das allgemeine Verständnis von Armladers Arbeit wichtige Anregungen zu möglichen neuen – weder wichtigeren noch definitiven – Lesarten.⁵⁾

1996 hat John Armleder in drei Ausstellungen – im Consortium Dijon, in der Villa Carlotta in Tremezzo und in der Galerie Art & Public in Genf – jeweils eine Variante eines unausgesprochenen Programms in die Tat umgesetzt; dieses scheint den Betrachter zugleich aufzufordern, Altbekanntes wieder neu ins Spiel zu bringen und sich mit der Vorstellung des Werks als Dekor auseinanderzusetzen. Ursprünglich entstand dieses Programm für eine Ausstellung in der Galerie Massimo De Carlo in Mailand; es war von Tatlins MONUMENT FÜR DIE DRITTE INTERNATIONALE inspiriert und sollte aus einem Turmgerüst bestehen, durch das der Betrachter sich bewegen

JOHN M ARMLEDER, UNTITLED
 (FURNITURE SCULPTURE), 1994,
 iron and mortar, dimensions variable /
 OHNE TITEL (FURNITURE SCULPTURE),
 Eisen und Mörtel, Grösse variabel,
 Installation bei Art & Public, Genf.
 (PHOTO: J. KALKKINEN)



und dabei verschiedene Werke entdecken sollte. Für die Ausstellung in Dijon erhielten die mit der Realisation beauftragten Angestellten der Stadt Tatlins Pläne und Armleders Projektskizze, um so das Turmgerüst aus Stahlrohren zu erstellen. Das Programm wurde so zu einer realen Skulptur mit übertragener Bedeutung, einem Gestell zur Präsentation von Werken und einem die Wahrnehmung des Betrachters konditionierenden Apparat. Von Tatlin war nur die Schräglage und der seitliche Eingang geblieben sowie die sich nach oben verjüngende Dreistöckigkeit. Von ganz oben, etwa aus vier Meter Höhe, sah der Betrachter auf ein Bild aus der Serie POUR PAINTINGS (Schüttbilder) hinunter. Ähnliche Bilder befanden sich auch beidseitig entlang den Geländern des Gerüsts. Nur ein paar Neonröhren störten die geradlinige Ausrichtung des Ganzen, eine Reminiszenz an

Dan Flavins HOMMAGE AN TATLIN. Weitere Lichtquellen waren einige an den Enden der Stahlrohre befestigte Weihnachtskerzen und zwei rotierende Spiegelkugeln über der oberen und unter der unteren Plattform. Einige Plexiglasplatten waren so verteilt, dass sich ein komplexes Spiel von Lichtreflexen ergab. Zwei Filme des Künstlers wurden ebenfalls auf das Gerüst projiziert, einer auf eine Treppenstufe, der andere auf die Rückseite eines Bildes. Schliesslich wurden auf sechs Fernsehbildschirmen alte B-Streifen gezeigt (hauptsächlich Horror- und Science-fiction-Filme aus den späten 50er und 60er Jahren), und mehrere Kassettengeräte spielten ein Band von The Mamas & The Papas, und zwar mit leichter zeitlicher Verzögerung, so dass ein richtiger Tonsalat entstand. Der ganze Ausstellungsprozess demonstrierte so die Verwendung eines Programms, um ein ganz anderes zu präsentieren, das wiederum ganz andere Systeme unterstützte. Eigentlich handelte es sich wie in den B-Filmen darum, das Dekor aus einer anderen Geschichte zu verwenden, einfach aus dem Zwang zur Produktion heraus und ohne sich um das dem Dekor zugrundeliegende ursprüngliche Szenario zu kümmern.

In Tremezzo sah das ähnlich aus, aber in der Villa Carlotta wurde die Idee des entliehenen Dekors noch stärker sichtbar. Es handelt sich bei der Villa Carlotta um ein ehemaliges Privathaus, das zu einem Museum umfunktioniert wurde, welches man eher nebenbei aufsucht, da der Garten die touristische Hauptattraktion ist. Der Aufbau des Gerüsts wurde hier durch die enorme Grösse des Festsalles bestimmt, in dem die Ausstellung stattfand, und berücksichtigte Symmetrie und wesentliche Elemente der bestehenden Architektur. Eine zentrale, leicht erhöhte Plattform führte links und rechts auf zwei zweistufige Estraden.⁶⁾ Das Gerüst bot Zugang zum Deckengewölbe und seinen Fresken im pompejanischen Stil, zu drei kugelförmigen Leuchtern, die den Saal erhellten und von den Spiegelkugeln unter der Estrade ebenso reflektiert wurden wie von den beiden Fensterfronten zum Garten und zum Comersee. Hier oben sah sich der Betrachter auf zwei Seiten je drei Bildschirmen gegenüber, zwei davon zeigten die bereits erwähnten B-Filme, der dritte einmal einen Werbefilm eines regionalen Bootsbauers und auf der

anderen Seite ein Video des Künstlers, der offenbar mit einer Autofokuskamera in der Hand im Garten herumspaziert war. Diese Filme verwiesen auf die touristischen Attraktionen der Region, den See und den botanischen Garten, und zeigten so, dass die Ausstellung hier nur von zweitrangiger Bedeutung sein konnte, genau wie die B-Filme in Hollywood.

In diesen Installationen macht John Armleder spielerisch das Déjà-vu zur Werkaussage, das filmische Stereotyp zum Funktionsmodell und das Dekor zur Programmstruktur. So, schreibt der Künstler, *betrachten (wir) die Durchmischung der Typen, die Vermengung der Quellen: Unsere Werke, die dem kollektiven Körper unserer Kulturgesellschaft entstammen, tröpfeln durch die Spritze, mit der sie entnommen wurden, und gelangen in Körper, die ursprünglich ganz andere Spritzen erhalten sollten. Und deshalb ist unsere Arbeit so köstlich wie der Zustand unserer Kultur, die den Status eines B-Streifens erreicht hat, in dem jede Handlung, jede Aussage, jede Szene vor einem Hintergrund stattfindet, der nicht für sie geschaffen ist und wo nichts mehr passt oder stimmt.*⁷⁾ Die Bilder des Scheiterns, der Übertreibung und der Offenheit des Werkes (im Sinne von Umberto Eco), die all den unterschiedlichen Realisierungen des Künstlers gemeinsam sind, unterminieren so die alten, selbstsicheren Diskurse.

Die Edition mit dem Titel *WHATEVER BY WHOEVER* (Egal was und von wem, Art & Public, Genf 1994), die unter Plexiglas einige ungebrauchte und vom Künstler signierte magnetische, analoge und digitale Aufzeichnungsgeräte vereint, erscheint wie ein Sinnbild dieser Ökonomie des Wieder-ins-Spiel-Bringens. Es geht buchstäblich darum, egal was und von wem möglichst schon im voraus festzuhalten und damit einem Grundpostulat von Armleders Schaffen zu entsprechen: Ein Werk erhält seinen Wert allein durch die Zuwendung, die es erhält (vom Betrachter, vom Museum oder vom Künstler selbst). Und seine Qualität liegt im Potential, sich in verschiedenen Kontexten und zu verschiedenen Zeiten immer wieder neu mit Bedeutung aufzuladen. Zweifellos ergeben sich die beschriebenen Charakteristika von Armleders Werk aus dieser Ästhetik der Rezeption und aus dem Vertrauen, das er dem Verantwortungsgefühl des Betrachters entgegenbringt. Mit diesem Massstab verflüchtigen sich alle Fragen der Rangord-

nung, des Erfolges und der Zielsetzung vorübergehend und machen Platz für das Bild der magmatischen Masse, des «Puddings», wie es der Künstler nennt,⁸⁾ das heisst einer absolut verfügbaren, aber ebenso entbehrlichen Kultur. Vielleicht erkennt John Armleder im Auge dieses Strudels jenen Punkt der absoluten Gleichgültigkeit, wo sich alle Aussagen gegenseitig aufheben, wo Sinn weder entstehen kann noch sich verstehen lässt – ein unablässiges Fliessen und Schweben, das die unbarmherzige Sinnmaschine der Gesellschaft und der alleinseligmachenden Wahrheit zum Stocken bringt.

(Übersetzung aus dem Französischen: Wilma Parker)

1) Eine Strategie, welche der Ausstellungskatalog aufnimmt, indem er Werke von ganz unterschiedlicher Art und aus verschiedenen Zeiten einander überlagern lässt, vgl. *John M Armleder, Le Capitou, Centre d'art contemporain, Fréjus, Electa, Mailand 1994.*

2) John Armleder im Gespräch mit Suzanne Pagé, «Gespräch mit John Armleder», in: *John M Armleder, Ausstellungskatalog, Kunstmuseum Winterthur; Kunstverein Rheinland/Westfalen, Düsseldorf; Musée d'art moderne de la ville de Paris; Nationalgalerie Berlin, Winterthur 1987, S. 70.*

3) John Armleder, «Entretien avec Mireille Descombes», in: *John Armleder, Helmut Federle, Olivier Mosset. Ecrits et entretiens, Musée de peinture et de sculpture et Maison de la culture et de la communication, Grenoble et Saint-Etienne 1987, S. 42.*

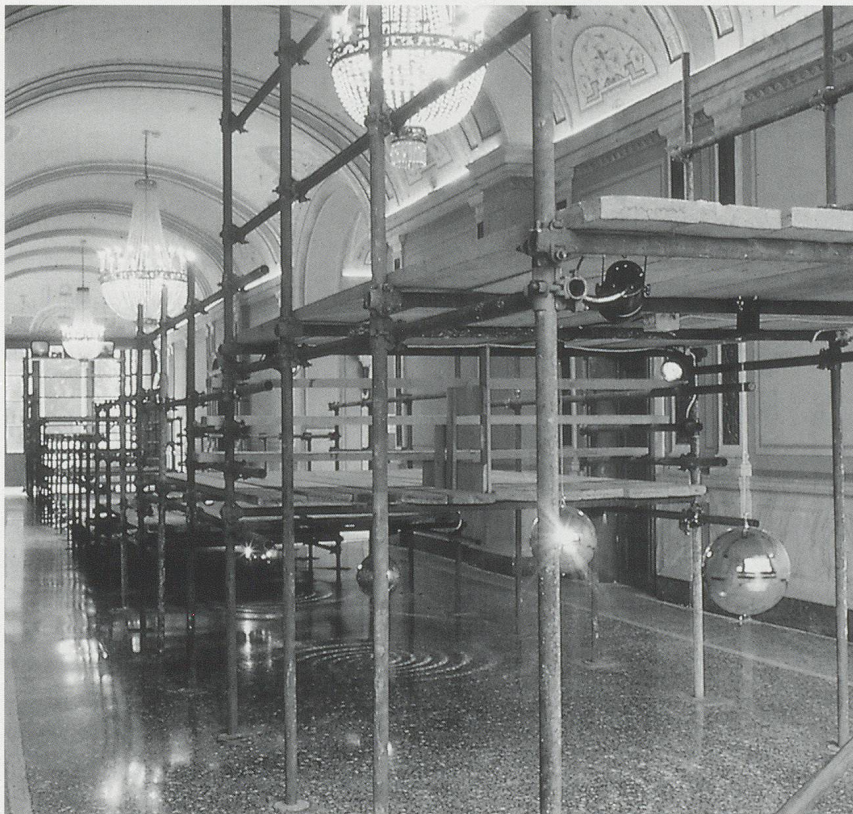
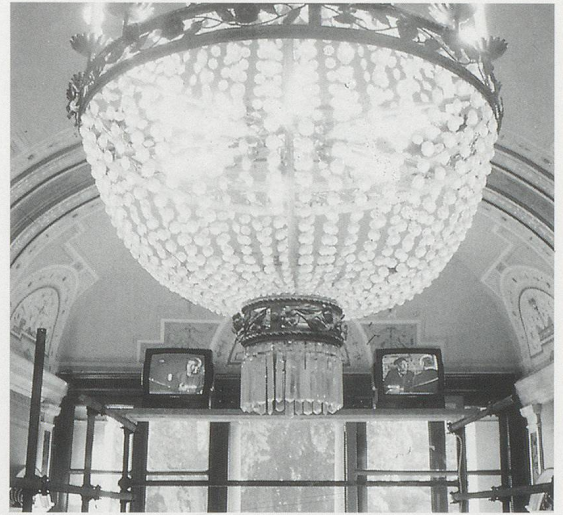
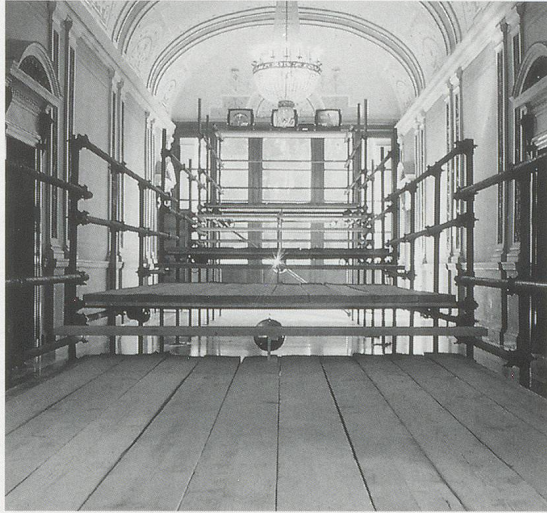
4) John M Armleder im Gespräch mit Cristina Farwood und Parker Williams, «Che fare?», in: *Never say never. Art today, Offizin, Zürich 1996, S. 15.*

5) In den beiden aktuellen Versuchen zur Neueinschätzung der Arbeit Armleders tauchen dieselben Probleme auf. Ein Studium der Multiples, deren *Catalogue raisonné* demnächst vom Cabinet des estampes in Genf veröffentlicht wird, zeigt, dass der Künstler mit den fließenden Grenzen zwischen Multiple und Original spielt, dass er Editionen ohne Original oder ein Einzelwerk anhand eines Multiples macht usw. Desgleichen kämpfen Christoph Cherix und ich – anlässlich der Ausstellung über die Aktivitäten von Ecart (einer Gruppe von Künstlern um John Armleder zwischen 1969 und 1982, zugleich aber auch Galerie, Verlag, Buchhandlung und Theaterkollektiv), die diesen Herbst im Musée d'art moderne et contemporaine und im Cabinet des estampes in Genf stattfindet – mit unendlichen Schwierigkeiten und Äquivalenzen, die sich jeder Kategorisierung widersetzen.

6) Ganz nebenbei trat hier der Bezug zu Tatlin in den Hintergrund zugunsten einer Referenz an Lissitzkys Estrade.

7) John Armleder, «Che fare?», op. cit. S. 13.

8) vgl. Armleder et al., *Overloaded, Pudding...*, éditions JRP, Genf 1995, und seine Texte in: *Never say never*, op. cit.



JOHN M ARMLADER, *Installation,*
Villa Carlotta, Fondation Ratti,
Treviso, 1996. Gerüst, Videobänder,
Monitoren, Licht /
scaffolding, video tapes, monitors, lights.

Whatever by Whoever

• • •

Every artist generates not only a body of work but an economics proper to it. Indeed, every artistic approach is staked on one mode of production over another, and in a structural way. Of John Armleder's approach, one could say that it rejects any process of consolidation, preferring the principle of "resuming play." Thus his retrospective at Le Capitou in Fréjus in the summer of 1994, rather than exploiting a career spanning nearly thirty years, adopted instead a veritable strategy of scrambling.¹⁾ While one might have expected the works to be subjected to some sort of organization (temporal, at the very least), the installation instead highlighted the volatility of the signs and their functional mobility. For example, the use of circles recalled, by turns, Rodchenko, Picabia, Baldessari, Op Art, or the systematics of constructed abstraction; the references to the historic avant-gardes served as much to organize the chance features of a sheet of paper (stains, tears) as to rebalance an overturned piece of furniture. Of course, in doing this sort of thing the artist is acknowledging the dissolution of modernism in an undifferentiated cultural backdrop in which *Mondrian and Vasarely, Matthieu and Pollock, the Cubists and Kineticists, who else, Frank Lloyd Wright, Spirou, Picasso and Carzou (...)*²⁾ rub shoulders with one another. Yet although this attitude may well lead to the practice of quotation and appropriation, it does not lend itself—unlike the

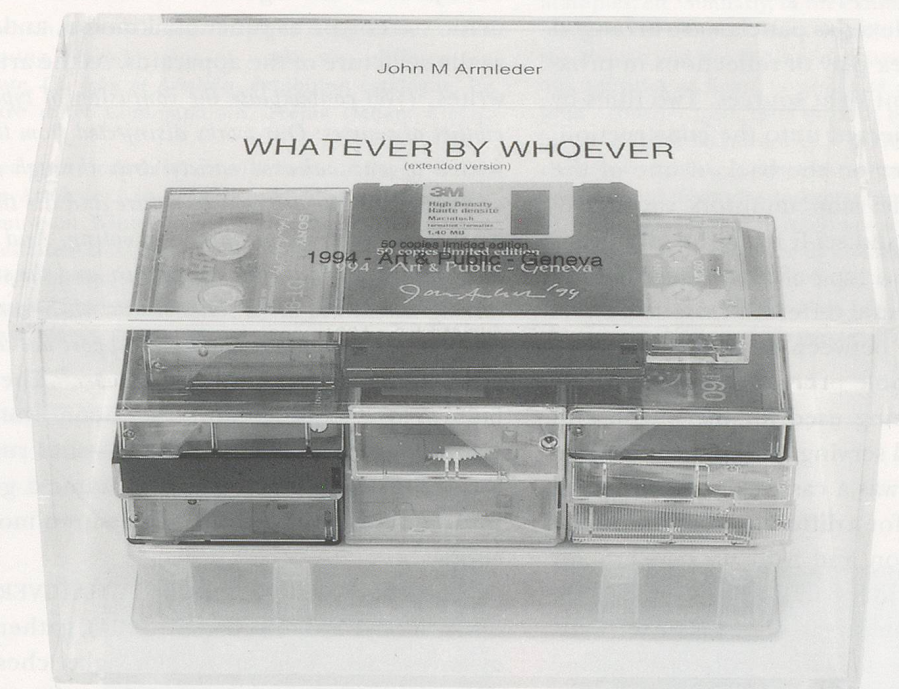
LIONEL BOVIER

work of Peter Halley, Jeff Koons, or Richard Prince—to critical discourse. The forms, torn from their historical and semantic contexts, refuse to be restricted by any fixed meanings. *My intention*, declared the artist, *is not to criticize or analyze the history of modern art, nor to take on a genre or appropriate a style. The basis for my choices consists simply of the natural reservoir of the things I know, which I apply as such.*³⁾ He recently added: *The fact that when one quotes it is finally superfluous to be aware that it is in fact a quotation and by whom, from which context, from which frame of mind it was issued and for what purpose it then came to be used, shows a scheme liberated from all constrained moral codes inescapable until now. It is really that we are much later now.*⁴⁾

The exhibition held at the Art & Public gallery in Geneva a few months before this retrospective already introduced a few elements of disturbance into the reception of his work. Added to the PAINTING/FURNITURE SCULPTURE pairing, which over the previous decade had served to create a fixed image of his work and to root it in a critical category (the "neo-geo" tendency of appropriationism), were a series of individual SCULPTURES. An accumulation of found materials, UNTITLED, (I'M NOT JUST ANOTHER CUTE FURRY FACE) from 1994 contradicted the apparent "formalism" of some new FURNITURE SCULPTURES. Similarly, another untitled piece created for the exhibition, consisting of swing-set frames suspended from a concrete crossbeam with their stumps of earth and cement still clinging to their legs, preserved only a vague echo—further muffled by the work's contusive exterior (the spectator being at all times in danger of banging his head against that jumble)—of the elegant geometry of the works typical of the eighties. It seemed, on the contrary, to turn this uprootedness into a schematic.

LIONEL BOVIER is a freelance art critic and curator who lives in Geneva, Switzerland.

JOHN M ARMLEDER,
WHATEVER BY WHOEVER, 1994,
edition of 50,
14 unrecorded data media,
5½ x 10⅛ x 6¾" /
14 unbespielte Datenträger,
14 x 25,8 x 17 cm.
(PHOTO: I. KALKKINEN)



In reality, these different SCULPTURES show continuous links with a period that has enjoyed less visibility in John Armleder's approach, the period of the Ecart group, in which such "anti-formalist" principles abounded. These works inject the ferments of some possible rereadings, neither preferential nor definitive, back into the general understanding of the artist's work.⁵⁾

In three 1996 exhibitions—at Le Consortium in Dijon, the Villa Carlotta in Tremezzo, and the Art & Public gallery in Geneva—John Armleder presented variants of an unusual apparatus that seemed at once to invite the viewer to "resume play" and to engage with a theory of the work as "decor." Originally the apparatus, planned for an exhibition at the Massimo

De Carlo gallery in Milan, was inspired by Tatlin's MONUMENT TO THE THIRD INTERNATIONAL and conceived as a tower of metal scaffolding which would allow the viewer to make his way up and through them, discovering different works along the way. For the Dijon show, Tatlin's designs and a sketch of John Armleder's project were sent to the municipal employees in charge of realizing the scaffolding. The apparatus thus presented itself as a sculpture realized by a transfer of signature, a support for artworks, and a system conditioning the viewer's perception. What it kept of its source was an oblique axis and the lateral position of the entrance, as well as a three-level pathway defined by progressively smaller platforms. From the top of the structure, which

reached a height of nearly four meters, the viewer had a bird's-eye view of a painting from the POUR PAINTINGS series. Similar pictures were likewise hung on the balustrades of the scaffolding, on the right- and left-hand sides. A few neon lights ran counter to the orthonormal arrangement of the whole, as if to echo Dan Flavin's HOMAGE TO TATLIN. Nests of Christmas lights attached to the ends of certain tubes, and two mirrored balls turning under and above the lower and upper platforms, added another source of light. Plexiglas panels were arranged so as to create a complex play of reflections in proximity with these different light sources. Two films by the artist were also projected onto the construction, one on a stair, the other on the back of one of the canvases. Lastly, six television monitors showed B-movies (mostly horror and sci-fi from the late fifties and early sixties), while a tape of The Mamas & The Papas was played on several different cassette players with a slight time lapse between each, creating a sonorous magma. The whole process of exposition revealed an apparatus being used for the purpose of presenting another and serving as a support for other systems. In short, it was a case, as in B-movies, of using a set constructed for a different story due to the exigencies of production and with no concern for the original screenplay that had led to its realization.

At Tremezzo, the system was similar, but the Villa Carlotta redoubled the idea of a misappropriated decor. Indeed, here was an old private dwelling transformed into a museum that one visited only incidentally, the garden being its main tourist attraction. The artist's construction was determined by the extravagant format of the banquet hall in which the exhibition was held and respected the symmetry and perspectives underlying the architecture of the place. A slightly raised central platform gave onto, on the right and left, two doubly recessed stages.⁶⁾ The scaffolding gave access to the vaulted ceiling and its Pompeian-style frescoes, to the three balloon-shaped chandeliers illuminating the hall, their light reflected by the mirror-balls under the stage, and to two window openings giving on to the garden and Lake Como. At this height, the spectator was confronted, on every side, by three monitors, two of which played B-movies (horror and sci-fi). The third, to one side of

the platform, showed the advertisement of a local boat builder; on the other side was a video by the artist of a stroll about the garden, made with an auto-focus, hand-held camera. The two films thematized the two main tourist attractions of the region, the lake and the botanical garden, demonstrating that here the exhibition can but occupy a peripheral, "B-level" position.

With these installations, John Armleder is playing on *déjà-vu* as the argument of the artwork, the cinematic stereotype as functional model, and the decor as the structure of the apparatus. As the artist himself writes, *(We) contemplate the confusion of types, the miscibility of sources: Our works disinjected from the body collective of our cultural society drip through the syringe responsible for the original puncture and are thrown up to a set first conceived for another shooting. And this is how our work is delicious, like our culture and the state it is in, having acceded to the B-series status where each act, each thought, each scene is played on a support not conceived for it and where nothing is agreed or proper.*⁷⁾ The images of failure, overloading, and the open work—in the sense intended by Umberto Eco—that run through the artist's different creations assume a generalized undermining of these old, self-assured modes of discourse.

The third edition entitled WHATEVER BY WHOMEVER, (Art & Public, Geneva, 1994), gathered together in a small, transparent Plexiglas chest a whole series of analogue and digital recording media, unused and signed by the artist—appears as an emblem of this economics of "resumed play." It boils down literally to taking on, in advance, anything by anyone, linking back up with one of the fundamental premises of John Armleder's work: A work of art is valid only in terms of the act of taking a charge (from the viewer, the museum, or itself) of which it is itself the object, and its quality is measured according to its potential for recharging in different contexts and at different times. It is no doubt from this aesthetic of reception, and this emphasis on the viewer's responsibility, that the different configurations we have just encountered arise. By this yardstick, questions of hierarchy, success, and intentionality become temporarily abolished by the summoning of this image of the magma, the "pudding", which the artist calls for in

his writings⁸⁾—that is, a culture made entirely available but totally dispensable. Perhaps what John Armleder sees in the eye of this maelstrom is that space of absolute indifference in which all forms of discourse are annulled, where meaning does not “hold” and will not let itself be held—a fluidity, a suspension that thwarts the implacable signifying machine of society, of the *doxa*.

(Translated from the French by Stephen Sartarelli)

1) A strategy which the exhibition catalogue resumed in its turn by superimposing reproductions of works very different in nature and date. Cf. *John M Armleder*, exhibition catalogue, Le Capitou Centre d'Art Contemporain, Fréjus (Milan: Electa, 1994).

2) John Armleder, in a conversation with Suzanne Pagé, “Entretien avec John Armleder,” in: *John M Armleder*, exhibition catalogue, Kunstmuseum Winterthur, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen Düsseldorf, Musée d'art moderne de la ville de Paris, Nationalgalerie Berlin, Winterthur, 1987, p. 70.

3) John Armleder, “Entretien avec Mireille Descombes,” in: *John Armleder*, Helmut Federle, Olivier Mosset: écrits et entretiens, Musée

de peinture et de sculpture et Maison de la culture et de la communication, Grenoble and Saint-Etienne, 1987, p. 42.

4) John M Armleder in conversation with Cristina Farwood and Parker Williams, “Che fare?” in: *Never say never. Art today*, Offizin, Zurich, 1996, p. 15.

5) The two current endeavors to resituate the work of John Armleder on the scientific and historical planes have encountered the same difficulties. In the multifarious study of the artist's work, the *catalogue raisonné*, which will soon be published by the Cabinet des Estampes, Geneva, one notes that the artist plays with a continuous back-and-forth between multiple and original: printings without originals, one-of-a-kind works obtained from multiples, etc. Similarly, in the exhibition I am currently preparing with Christophe Cherix (which will be held this autumn at the Mamco and the Cabinet des Estampes, Geneva) on the various activities of Ecart (a group of artists that formed around John Armleder from 1969 to 1982, but also a gallery, a publishing house, a bookstore, and a performance collective), we are constantly coming up against principles of equivalency that invalidate all desire for categorization.

6) In the transition, the reference to Tatlin has changed and is now rather more evocative of Lissitzky's stage.

7) John M. Armleder, “Che fare?,” op.cit., p. 13.

8) See John M. Armleder et al., *Overloaded, Pudding...*, éditions JRP, Geneva, 1995, and his two texts in *Never say never*, op. cit.

JOHN M ARMLEDER, *THE PUDDING OVERDOSE*, 1995,
installation view, Art & Public, ART 26, Basel, 1995 /
DIE PUDDING-ÜBERDOSIS. (PHOTO: MARTIN KLOTZ)

