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

Herausgeber: Parkett

Band: - (1997)

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

Artikel: John Armleder at any speed

Autor: Armleder, John M. / Vett, Spark / Williams, Parker

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-680423

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 13.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

John Armleder At Any Speed

SPARK VETT: Stell die Musik leiser. Ich kann das Band mit diesem Lärm nicht mehr hören!

JOHN ARMLEDER: Du meinst, stell die Musik leiser und lass den Lärm?

SV: Das ist keine Musik.

JA: Ich habe mal einen Essay geschrieben mit dem Titel «Die unvermeidliche Musik».[1] Natürlich gab es darin auch einen Absatz über John Cage – jeder Ton ist Musik usw. Ich erinnere mich, dass Cage ständig Alan Watts zitierte. Eines Tages fragte ich Alan Watts, was er über Musik denke, über John Cage und so. Er murmelte nur etwas wie, die moderne westliche Musik sei elektronisch generierter Unsinn und dass Musik Harmonie sei, und nicht Lärm.

SV: Ich verstehe kein Wort. Stell leiser! Was hast du gesagt?

JA: Es ist *Gagaku.*

SV: Ich weiss, du sagst immer, dass ich das bin, aber diese kreischende Musik macht es auch nicht besser.

JA: Es ist *Gagaku.*

SV: Was?

JA: *Gagaku!* Die Musik, nicht du, Blödmann!

SV: Ja und?

JA: Nun, vielleicht interessiert es dich, dass wir diese Musik oft während unseren Happenings in den späten 60er Jahren spielten. Aber sie hat auch irgendwie etwas mit meinen heutigen Installationen zu tun.

SV: Also werde ich das wohl einfach aushalten müssen ... was ist schon *Kugakuga!*

JA: Traditionelle japanische Hofmusik. *Bugaku* heisst der Tanz, der zu *Gagaku* getanzt wird. Die Musik hat zweierlei Wurzeln, chinesische und koreanische. *Togaku*, aus China, sind Tänze linksherum, *Komagaku*, aus Korea, sind Tänze rechtsherum. Beide Formen werden einzeln getanzt oder kombiniert in den Paartänzen *Tsugai-mai.* Die Musiker sitzen nach Instrumenten geordnet hinten auf der Bühne. Für *Togaku*, von links bis zur Mitte der Bühne, in *Komagaku* von rechts. Also sieht man die Musiker auf der Bühne sitzen, und die Tänzer bewegen sich vor ihnen. Einen Dirigenten oder eine eigentliche Choreographie gibt es nicht. Der Tradition zufolge entwickelt sich das Stück, indem alle Beteiligten kontrapunktisch aufeinander reagieren.

SV: Wenigstens erfahre ich diesmal etwas; sonst babbelst du ja nur Unsinn, wenn du etwas sagst.

JA: Weisst du, ich glaube beinah, dass Texte über Kunst einem gewissen Muster folgen sollten, das dann überall angewendet werden kann, indem man einfach jedesmal die Namen auswechselt und einige Kleinigkeiten anpasst.

PARKER WILLIAMS: Malst du auch so?

JA: Gewöhnlich wechsle ich die Namen aus, vergesse aber den Text. Aber egal, ich würde meine Arbeiten gern auf diese Art machen, etwas wie *Gagaku* als Ordnungsprinzip aussuchen und dann so tun, als würde ich ihm folgen. Die Tänze links-

---

SPARK VETT schreibt regelmässig für *Just Confused* (London) und *Dazed, dazed, dazed* (Hollywood). Er arbeitet auch als Moderedaktor bei *Heavenly Prause*, nachdem er bei *P.P. Pose* weniger willkommen war. Bekannt wurde er durch seinen gemeinsamen Auftritt mit Dennis Hopper anlässlich der *Stars Bowl Badminton Championship* 1983 in Venice Beach. Er lebt in Beverly Hills.

Spark Vett, Parker Williams und Sylvie Fleury sprachen mit John Armleder, um mehr über die Grundlagen seiner neueren Arbeiten zu erfahren.

herum folgen der Melodie, die Tänze rechtsherum dem Takt der Musik. Es ist auch eine Art Tweedledum-Tweedledee-Situation, wie ich sie schon öfters untersucht habe.

PW: Du siehst das also in Verbindung mit deinem Umgang mit Strukturen, die du übernommen oder selbst definiert hast und zu einer offenen Plattform für alles mögliche machst. Man weiss nie, ob du sie wirklich für eine gescheite Untersuchung benützt oder ob du sie nach dem Zufallsprinzip durchbrichst, wie du das am Anfang getan hast.

SV: Dieses *Bugabu* geht mir auf die Nerven.

JA: Nun, gewöhnlich denke ich sehr genau über ein Projekt nach und verwirkliche dann ein ganz anderes. Dabei vergesse ich, was ich tue, und schliesslich kommt etwas heraus, von dem ich nicht weiss, was es ist.

PW: Aber dann kannst du so viele Dinge darüber sagen, und es steckt so voller Querverweise, dass es offensichtlich doch nicht von nirgendwo kommt.

JA: Nein, leider nicht, aber ich gebe mir alle Mühe, dahin zu gelangen.

PW: Nach nirgendwo? Meinst du nicht, dass dir das irgendwie gelungen ist? Ich kenne jedenfalls niemanden, der dein Werk wirklich hätte festnageln und definieren können oder der darin etwas erkannt hätte, das nicht längst wieder Lügen gestraft worden wäre.

SV: Es ist eine Strategie. Indem man jede Härte, an der man sich festhalten könnte, aufweicht, führt man einen Zustand dauernder Undefiniertheit herbei und droht damit die ganze Kunst rundum anzustecken.

PW: John würde sagen, er rutscht unablässig im Matsch der Puddingkultur herum, um vielleicht einen Blick ins Herz des Gelees zu erhaschen.

JA: Dabei fällt mir dieses Bild von meinem Vater mit Ten Shing in Nepal ein. Und die Angst, die ich als Kind hatte, als mein Vater mir verzweifelt das Klettern beizubringen versuchte. Ich wusste vorher noch nicht einmal, was Schwindel war. Das Schlimmste war immer das Herunterkommen, ich musste jedesmal wie ein Sack Kartoffeln abgeseilt werden. Berge sind viel zu hart, sie tun weh. Ich will meinen Weg in die Welt einschmelzen. Meine Kunst ist ein Auflösungsprozess, den ganzen bunten Haufen einschmelzen, dann dicht über dem heissen Brei herumflattern und die besten Stücke herausfischen. Aber du wirst natürlich wieder über meine kulinarischen Mus-Allegorien schnöden.

PW: In einer der letzten Ausstellungen hast du eine neue Serie von Skulpturen gezeigt, ähnlich wie die, welche ich 1993 in New York gesehen habe, fluoreszierendes Plexiglas, das zu fragilen lichtleitenden futuristischen Formen verschmolzen war. Da waren auch die silberspiegelnden Plastikhalbkugeln, die einerseits der Überwachung dienen, aber auch eine perfekte Paraphrase des

---

PARKER WILLIAMS ist Schriftsteller und studiert mit Buckminster Fuller und Alan Watts. Er gründete die Garagen-Punkband *Snowpeas in Tutus*, die 1978 in Minneapolis einen Hit landete. Aus Interesse an den Schaumskulpturen der 60er und 70er Jahre und am Plexiglas publizierte er das Schlüsselwerk *Foam, Rubber, Dunlopino in Art Today* und ist heute ein gefragter Spezialist für die Restaurierung dieser Werkstoffe. Er lebt in Taos und Seattle.

Ideals des Malers abgeben, eine Fischaugen-Situation, wie sie sich jeder Quallenkünstler wie du erträumt. Wie die Op-art-Bilder, die dich jetzt anscheinend beschäftigen, vereinen diese Arbeiten jene unklaren Eigenschaften, die man für extrem formal hält, die aber alle zusammen genau diesen formalen Zugriff gegenstandslos machen. Es ist wie wenn du deine konzeptuellen Larry-Poons-Schüttbilder machst oder uns verwirrst, indem du dich in den 80er Jahren als Neo-Geo-Anhänger oder in den 70er Jahren als Fluxuskünstler im Gefolge der Hippybewegung missverstehen lässt. Deine Strategien, deine Formate rezyklieren sich in sich selbst. Eine Installation aus dem Jahr 1967 besteht aus einem Gerüst, beweglichen Teilen und aus elektronischer Musik, die du aufgezeichnet hast. 1997 sind sie wieder da: Gerüste, Disco-Spiegelkugeln, Videos und ein paar musikalische Beliebigkeiten. Die späten 60er Jahre bestanden aus verstreuten Schmutzpartikeln oder Glitzernebeln, und nun strotzen sie von Metallabfällen und Blumen in Gummipneus.

JA: Vielleicht ist das eine Art zeitverschobene Tarnung. Mich interessieren alle Möglichkeiten, Werke zum Verschwinden zu bringen. Sich an eigenen Werken zu vergehen ist eine Lösung, die Aussagen von anderen zu missbrauchen ist vielleicht auch eine. Ich bin geradezu süchtig nach diesen Werbeblöcken der privaten Fernsehsender, und ich denke darüber nach, wie ich meinen eigenen Wunder-Reiniger entwickeln könnte. *This carpet has had it!*

PW: Ja, und: *what a mess!* [2]

SYLVIE FLEURY: Hallihallo!

SV: Hallo, setz dich zu uns. Und sag, was für Musik du hören möchtest!

PW: Ihr habt was über Wahrnehmung gesagt, das Ausstellen von Werken.

SF: Apropos Wahrnehmung, ich mochte diese Henry-Flynt-Sachen, von denen du kürzlich erzählt hast.

SV: Was war das?

JA: Pseudo-Risikospiele. Flynt beschreibt eine Reihe von Übungen. Eine der schönsten geht so: Man sitzt auf einem Stuhl und hält den Sitz mit beiden Händen fest, im Bewusstsein, dass jeden Moment eine Umkehr der Gravitation stattfinden könnte, so dass der Stuhl am nun nach oben gekippten Boden hinge und man sich am Sitz festkrallen müsste, um nicht zur Decke hinunterzustürzen.

SF: Das sollten wir jetzt machen, statt nur unsere Gedanken auf den Kopf zu stellen.

JA: Stellen wir doch alles auf den Kopf.

PW: Was ist mit deinen alten Filmen?

JA: Du meinst *At Any Speed?* Nun ja, so lautete die Anweisung, man konnte sie so schnell projizieren, wie man wollte, wie das bei Super-8-Projektoren manchmal möglich war.[3] Auch die Tonspur konnte man in beliebigem Tempo laufen lassen. Ich erinnere mich noch an die alten Plattenspieler, die mit 78 Touren liefen, wo man die Geschwindigkeit mit einem kleinen Hebel einstellen konnte. Da die Tonaufnahmen damals noch nicht so präzis waren, konnte man die Platte damit korrigierend beschleunigen.

SV: Dass du uns ermöglichst, dein Werk beliebig zu verändern, gehört zu deiner Philosophie, nicht?

PW: In den 70er Jahren gab es doch die Performances, in denen du auf der Bühne sitzend Platten gespielt hast und jeweils jemanden aus dem Publikum gebeten hast, ein Lied lang auf der Bühne Platz zu nehmen als eine Art lebendes Bild. Manche Leute wurden nervös und wären froh gewesen, du hättest den Plattenspieler schneller laufen lassen.

JA: Manche liefen in der Hälfte des Stücks davon, andere begannen zu kichern.

PW: Da hast du den Zeitrahmen offengelassen. Mitte der 70er Jahre hat dich Paul McCarthy beauftragt, ein Radioprogramm für eine ganze Woche zusammenzustellen.[4] Einmal hast du eine Stunde lang das Geräusch gesendet, das beim Rudern mit den Leuten von Ecart auf dem See entstanden war. Da gab es kein Ausbrechen aus deinen zeitlichen Vorgaben.

JA: Manche stellen das *Gagaku* ab, andere nicht.

SYLVIE FLEURY ist Künstlerin. Sie lebt und arbeitet in Genf und stellt diesen Herbst bei Bob van Oursow in Zürich sowie bei Postmasters in New York aus.

PW: Du gehst mit deinen eigenen Ausstellungen wie ein Kurator um. Als ob du den Künstler, der die Werke geschaffen hat, nicht kennen würdest, oder nicht ganz verstanden hättest, worum es ihm geht... Das könnte auch für andere Künstler zutreffen, in Ausstellungen, bei denen du tatsächlich als Kurator wirkst.

JA: Die Elemente einer Ausstellung, an der ich beteiligt bin, egal ob es sich um meine Werke oder die von jemand anderem handelt, werden herangezogen, um etwas darzustellen, was unter Umständen wenig mit der Bedeutung der einzelnen Werke zu tun hat. Aber andrerseits ist man mit dem Gefühl vertraut, dass Kunst oder Kunsterzeugnisse nur Reprisen sind. Man muss sich heute darüber im klaren sein, dass auch eine Reprise eine genuine und unvergleichliche Erfahrung ist. Vielleicht sogar noch einmaliger als die Erstaufführung, insofern sie an Mehrschichtigkeit gewinnt; weil sie zugleich zu ihrem eigenen Hintergrund wird. Sie wird zum Dekor, zum Bühnenbild oder einfach zu einem Echo. Die wiederholte Wiederaufnahme von allem Wissen und Schaffen ist eine letzte Provokation. Sie eröffnet neue Möglichkeiten, indem sie vorgegebene Identifikationsprozesse zerstört. Darum geht es heute.

SV: Erklärst du so die Ausstellungen und Veranstaltungen, die du in letzter Zeit kuratiert hast?

JA: Ganz so einfach ist das nicht. Es handelt sich um eine ganze Bandbreite von ganz unterschiedlichen Projekten.

PW: Ja, ich bin dem etwas nachgegangen. Zunächst sind da all die Sachen, die du mit Ecart gemacht hast, Gruppenarbeiten usw. Von da müssen auch noch Einflüsse vorhanden sein. Dann waren da die Ausstellungen mit Statement-Charakter, etwa «Peinture Abstraite» (1984)[5] oder die «Teu-Gum Show» (1981)[6], die mir wie ein Vorläufer deiner neueren Projekte vorkommen. Dann gibt es noch gemeinschaftliche Unternehmungen, wie die AMF-Tour, zusammen mit Sylvie und Olivier Mosset.[7] Und schliesslich die Veranstaltungen, in denen du vom Informationsüberfluss sprichst.

JA: Es gibt eine Reihe solcher Projekte, die weitergehen. Das hat mit Grenzen zu tun. Es interessiert mich zu wissen, wo die Linie zu Ende ist, welches die Oberfläche der Kunstwerke ist, wie sich ihre physischen Eigenschaften auswirken, ob überhaupt etwas von all dem zählt. Da man jeden Informations-Chip herausgreifen und etwas damit anfangen kann, glaube ich, dass alle Kunstwerke in einem gewissen Bereich gegeneinander immun sind, woanders aber einander anstecken können. Das Überlagern und in Verbindung Bringen von Kunstwerken in einer Ausstellung wie jener von Art & Public in Basel[8] untersucht unter anderem genau das. Auch die Ausstellung, die ich jetzt gerade vorbereite, mit transparenten oder durchscheinenden Kunstwerken aus verschiedenen Epochen, wo man Kunstwerke durch andere hindurch und durch Reflexionen weiterer Werke wahrnimmt, folgt dieser Idee. In der Ausstellung «Ne Dites Pas Non!» im Mamco und in den Deichtorhallen habe ich eine Art ausgleichende «Geographie» angewandt. Ein bestimmtes Werkinventar wurde in mehreren Räumen auf genau gleiche Weise wiederholt. Zum Beispiel stiess man in jedem Raum an derselben Stelle auf ein Landschaftsgemälde, ein Porträt, ein geometrisch abstraktes Bild, ein Bett, einen Lehnstuhl oder einen Fernseher, auf dem ein Film lief. Die Wiederholung dieser Kombination machte sich über eine bestimmte Auffassung von Demokratie lustig; jedes einzelne Element wurde durch die gleiche wissenschaftliche Beschreibung veredelt. In «Don't Do It!»[9] zeigte ich kürzlich drei Klischeesituationen, die dem entsprachen, womit ein etwas beschränkter Kurator jederzeit aufwarten könnte. Diese Karikatur zeigt vielleicht, dass nicht-beschränkte Kuratoren sich nicht anders verhalten würden. Das ging so: Im einen Raum sah man auf einem Videomonitor Filme, die aus statisch aufgenommenen Einzelaufnahmen von Bildern zusammengesetzt waren, Bilder, die man anderswo im Museum in natura betrachten konnte. Im zweiten Raum hingen Polkadot-Bilder an Wänden, die durchgehend mit einem Polkadot-Muster bemalt waren. Im dritten Raum lag in einer Ecke ein Häufchen von Objekten, wie es auf jedem Trottoir liegen könnte, bereit für die Müllabfuhr. Alle Objekte waren offensichtlich solche,

die in der modernen Kunst eine wichtige Rolle spielten, so ein Flaschentrockner, Leuchtröhren, Coca-Cola-Flaschen, Campbell-Soup-Büchsen usw. Eine neue Version davon, eine Art vergrösserte Kopie dieses Originals, wird diesen Herbst im Le Magasin in Grenoble gezeigt.

SF: Ich weiss, dass du diese Ausstellungen konzeptuell angehst, aber offensichtlich entstehen daraus unabhängige visuelle Erfahrungen, Arbeiten, die dir ebenso wichtig sind wie deine eigenen Werke und Ausstellungen. Ich glaube nicht, dass sie von jemand anderem gemacht werden könnten, genausowenig wie deine eigenen Arbeiten, auch wenn du oft das Gegenteil behauptest.

JA: Ja und nein. Manche unserer kollektiven Erfahrungen decken eine grosse Bandbreite von Möglichkeiten ab. Nimm zum Beispiel die Arbeiten, die du für mich gemacht hast, die wie meine oder wie deine aussahen, oder die Ideen, die wir füreinander hatten: Wir haben diese Sachen in getrennten, völlig verschiedenen Werken verwendet usw. Wenn ich meine Arbeit betrachte, so bin ich der aufrichtigen Überzeugung, dass jemand anders dafür verantwortlich ist, und es kommt auch vor, dass ich beim Betrachten eines Werks von jemand anderem das sichere Gefühl habe, dass ich dafür zuständig bin.

SF: Wie passt die Ausstellung in Braunschweig zu dem, was du eben gesagt hast?

JA: «504» ergab sich aus der Gelegenheit, die sich meinen Studenten und mir an der Akademie in Braunschweig bot.[10] Die einzigen Vorgaben waren ein grosser Lagerschuppen und ein kleines Budget. Die Ausstellung wurde als eine Art kaleidoskopische Struktur konzipiert oder wie eine Babuschka-Puppe, die immer wieder eine kleinere Puppe enthält. Die leere Halle wurde selbst zum Ausstellungsobjekt, eine weitere Attraktion war ein Turm, der fast bis zur Decke reichte und um den herum vierzig Autos parkiert waren. Nun wurden Künstler eingeladen, Arbeiten zu entwerfen, die in den Autos oder irgendwo im Raum ausgestellt werden sollten. Die meisten Arbeiten entstanden unter der kuratorischen Begleitung der Studenten. Jedes Element der Ausstellung eröffnete neue Erfahrungsmöglichkeiten für jedes andere Ereignis innerhalb des Ganzen. Die visuellen und akustischen Interferenzen der einzelnen Werke führten zu einer unbeschreiblichen Situation, in der alle herkömmlichen vernünftigen Wahrnehmungsmuster versagen mussten. Was ich wohl an diesem Projekt am meisten mag, ist, dass es im Kern provokativ ist, aber eher leise und subtil neue Wahrnehmungsmodi propagieren will.

PW: Diese Ausstellung entstand aus der Form der Zusammenarbeit; Künstler führten Werke von andern aus, einige sandten ihre Anweisungen per Post usw. Hast du nicht das Gefühl, dass Erfahrungen aus den 60er Jahren hier wieder aufleben?

JA: Wenn man in einer riesigen Cyber-Disco ein Stück wiederaufführt, das früher von Pfadfindern in einer Scheune inszeniert wurde, dann lässt man sich nicht von Nostalgie leiten. Nein, auch wenn man denselben Stift verwendet, so schreibt man deshalb noch lange nicht denselben Text. Selbst dann nicht, wenn man dieselben Worte benützt oder dasselbe Papier. Es ist ein neuer Tag und ein anderer Planet – und Zeit für eine Pause.

(Übersetzung: Wilma Parker)

1) In: *Cahiers de Contrechamps. Musique du XXème siècle,* Genf 1980, S. 19–21.
2) Zitat aus einem amerikanischen Sales-TV-Werbespot.
3) *Why Not Stop?* Filmsammlung, 1968–1977, Super-8.
4) «Ecart on Close Radio», kuratiert von Paul McCarthy, Los Angeles 1977.
5) «Peinture abstraite» (Fontana, Ryman, Palermo, Federle, Mosset, Rockenschaub u.a.), Ecart, Genf 1984.
6) «Teu-Gum Show» und «The 16 Italians» (John Ahearn, Kiki Smith, Genesis P. Orridge, Tom Otterness, Gustav Metzger usw.), Centre d'Art Contemporain, Genf 1981.
7) Elf Ausstellungen zwischen 1990 und 1995 in Amerika und Europa.
8) «The Pudding Overdose», Art & Public, ART 26, Basel 1995.
9) «Don't Do It!», 1997, Mamco, Genf; und auch in «Dramatically Different», Le Magasin, Grenoble.
10) «504» (Maurizio Cattelan, Lawrence Weiner, Haim Steinbach, Christian Marclay, Julian Opie, Liam Gillick, Adrian Schiess, Karen Kilimnik, Vanessa Beecroft u.a.), Zentrum für Kunst, Medien und Design, Braunschweig 1997.

JOHN M ARMLEDER, NE DITES PAS NON!, 1996–1997, installation view at the exhibition "Home Sweet Home," Deichtorhallen Hamburg, 1997 / Teilansicht der Installation im Rahmen der Ausstellung «Home Sweet Home». (PHOTO: SNUK STUDIO, HAMBURG)

John Armleder At Any Speed

SPARK VETT: Turn down the music. I can't hear the tape with that noise!

JOHN ARMLEDER: You mean turn down the music and leave the noise?

SV: That's not music.

JA: I wrote an essay once titled "The Music Inevitable."[1] Of course, there was a paragraph on John Cage—any sound is music, and so on. I remember Cage quoting Alan Watts so often. One day I asked Alan Watts what he thought about music, Cage, and so on. He just mumbled something about modern Western music as electronically generated stupidness, and that music was harmony, not noise.

SV: I can't hear you. Turn it down! What was that you said?

JA: It is *Gagaku.*

SV: I know, you keep on saying that that's what I am, but that squeaky music won't help.

JA: It's *Gagaku.*

SV: What?

JA: *Gagaku!* It's the music, not you, stupid!

SV: So what?

JA: Well, for one thing you might want to know that we used to play it a lot during our happenings in the late sixties. But there is something that relates somewhat to the configuration of my installations today.

SV: So, I guess I'll have to suffer through the experience... What's *Kugakuga* anyway!

SPARK VETT writes regularly for *Just Confused* (London) and *Dazed, dazed, dazed* (Hollywood). He also works as a fashion editor for *Heavenly Prause*, after having been rejected at *P.P. Pose.* He has become famous for his team performance with Dennis Hopper in the *Stars Bowl Badminton Championship* of 1983 in Venice Beach. He lives in Beverly Hills.

JA: Traditional Japanese court music. *Bugaku* is dance performed to the *Gagaku.* There are two origins to the music, Chinese and Korean. *Togaku,* of Chinese origin, is known as dances to the left; *Komagaku,* of Korean descent, as dances to the right. Dances are performed in either mode or combined in the paired dances *Tsugai-mai.* The musicians sit at the back of the stage, ranged according to instrument. In *Togaku,* from left aisle to center stage, in *Komagaku* from right to center stage. So the stage visuals propose the musicians sitting and the dancers in front of them. There is no conductor or choreography as such. According to traditional cues, the piece proceeds as all performers react in counterpoint.

SV: At least I'm learning something this time; usually you just babble nonsense as a kind of statement.

JA: Well, as you know, I tend to believe that appreciation texts about art need just one model, and that it is good enough to be applied to all by just changing names each time and shuffling a few things around.

PARKER WILLIAMS: Is this how you paint?

JA: Well, generally I change the names but I forget the text. But anyway, I'd like to do my things this way, you know, electing some kind of system like *Gagaku,* and just pretend I follow it. The dances to the left are danced to the melody, and the dances to the right keep time with the meter of the piece. There is also a Tweedledum and Tweedledee situation here, which I have dedicated some research to quite often before.

PW: So you see this in conjunction to your use of structures, inherited or defined by you, set up as free and open platforms. One never knows if you

Spark Vett, Parker Williams and Sylvie Fleury talk to John Armleder and try to learn more about the roots of his new works.

capitalize on some kind of intelligent investigation then, or break it down using chance systems, as I know you used to at the beginning.

SV: This *Bugabu* is getting on my nerves.

JA: Well, usually I think quite specifically about a project and end up building quite precisely another one. Then I forget what I am doing and come up with something I know nothing about.

PW: But then you have so many things to tell about it, it's so cross-referential that it's obvious that it doesn't come from nowhere.

JA: No, I am afraid not, but I make every effort to get there.

PW: Nowhere? Don't you feel you have achieved something like that? I am aware of no one who has really pinned down your work, given it a definition, made something of it that you won't crush in your equalizing enterprise.

SV: It's a strategy. By soaping up all the asperities one could cling to, one declares a permanent state of undefinition, and tends to inflict this on all art around.

PW: John is always climbing on the slopes of jello culture, peeking in the heart of the aspic, he would say.

JA: That picture of my father with Ten Shing in Nepal comes back to me. And the terror I felt when my father used to try desperately to train me as a kid to rock-climb. I hadn't even yet experienced vertigo. The worst was the way down, and I ended up having to be abseiled to the ground like a sack of potatoes. Mountains are too hard; they hurt. I want to melt my way along. My art is a process of dissolution, blending the great jumble, fluttering close to the hot-sauce dips and selecting prime pickles. Well, I guess you'll kvetch again about my culinary-porridge allegories.

PW: One of your latest shows included a new set of sculptures like the one I first saw in New York in 1993, sheets of fluorescent Plexiglas melted into decayed light conductor futuristic shapes. Together there were the silver-mirrored, plastic half-domes that are surveillance devices as well as the perfect paraphrase of the painter's ideal, the fish-eye event any jellyfish artist like you dreams about. Like the op art paintings you seem to be involved with now, these works combine those ambiguous virtues you fancy to be extremely formal, which together dematerialize that very formal grasp. It's like when you produce your conceptual Larry Poons pour paintings, or confuse us by letting yourself be picked up as a neo-geo eulogist in the eighties or a hippified fluxist in the seventies. Your strategies, your formats, recycle themselves internally. A 1967 installation shows scaffoldings, kinetic devices, and electronic music that you recorded. In 1997 here they come again: scaffoldings, disco mirror balls, videos and musical whatnots. The late sixties were just scattered dirt pieces or glitter mists and now they are full metal dumps and flowers growing in rubber tyres.

JA: Perhaps it's time-delay camouflage. I am interested in all the ways it's possible to make works disappear. Abusing one's own production is a solution, misusing statements by others as well

---

PARKER WILLIAMS is a writer and studies with Buckminster Fuller and Alan Watts. He founded the punk garage band *Snowpeas in Tutus*, which landed a hit in Minneapolis in 1978. His interest in Plexiglas and the foam scultpures of the sixties and seventies led to the publication of a definitive study, *Foam, Rubber, Dunlopino in Art Today*. He is much in demand as a specialist on the restoration of these materials and lives in Taos and Seattle.

JOHN M ARMLEDER, UNTITLED (FURNITURE SCULPTURE), 1994, rubber tires, soil, flowers, 55⅛" in diameter, Art & Public, Geneva / Gummireifen, Humus, Blumen, 140 cm Durchmesser. (PHOTO: I. KALKKINEN)

perhaps. I am addicted to these commercials on cable TV and I am looking into how to build my own Miracle Eraser. *This carpet has had it!*

PW: Yes, *what a mess!*

SYLVIE FLEURY: Peekaboo!

SV: Hello, join the crowd. And choose the music!

PW: You said something about perception, displaying the work.

SF: Talking of perception, I liked these Henri Flynt activities you were talking about the other day.

SV: What was that?

JA: Mock risk games. In these events Flynt describes a set of exercises. One of the nicest is to sit down on a chair, holding the seat with both hands, expecting at any moment a sudden reversal of gravitation in such a way that the chair would cling to the upturned floor somehow, and that one must grasp the seat in order not to crash down to the ceiling.

SF: We should all be doing that now together instead of turning our minds upside down.

JA: Let's turn everything upside down.

PW: What about your old movies?

JA: You mean *At Any Speed*? Well, yes, they were labeled that way, they could be projected at any speed you wished, as S8 projectors sometimes allowed.[2] You could play the sound tapes at any speed also. I remember the old turntables, the 78rpm ones, where you could also adjust the speed with a little trigger. Because the recording was not so precise then, it gave you the chance to drive the shellac to correct it.

SV: That you enable us to operate your work in any way we wish is some kind of philosophy of yours, isn't it?

PW: There were those performances in the seventies where you would be on stage playing records, asking for someone from the audience to sit on stage for the duration of a song as some kind of tableau vivant. Some people got nervous and would have been happy to see you speed up the turntable.

JA: Some left half way through the piece, some started to giggle.

PW: So you maintained a free time frame. In the mid-seventies Paul McCarthy had you curate a week-long program of radio broadcastings.[3] One day you broadcasted for one hour the sound of rowing on the lake with Ecart. No way of escaping your time device there.

JA: Some turn off the *Gagaku*, others don't.

PW: You handle your own shows in a kind of curatorial way. It's as if you did not know the artist who produced the works, or perhaps had not even well understood what he is up to... This could apply also to other artists in exhibitions you, in fact, do curate.

SYLVIE FLEURY is an artist who lives and works in Geneva. This fall she has a show at Bob van Oursow, Zurich, and in November at Postmasters, New York.

JA: The components of a show I am involved with, whether my own works or someone else's, are called in to stage an event which possibly has little to do with what the components mean individually. But then again you know the feeling that art or art products are only reruns. Now it must be understood that a rerun is a genuine experience, equal to no other. Possibly more unique than the first run. In the sense that it acquires stratified qualities; that besides acting on stage it becomes simultaneously its own background. It's a decor, a stage set or just an echo. The over-rerunning of all knowledge, all creations is an ultimate provocation. It opens fields in new ways by destroying given identification processes. This is today.

SV: Is this how you explain the shows and events you recently curated?

JA: It's not so easy. There is a range of projects which are all quite different.

JOHN M ARMLEDER, UNTITLED, 1993, scrap metal, dimensions variable, John Gibson Gallery, New York, 1993 / OHNE TITEL, Metallabfälle.

JOHN M ARMLEDER, UNTITLED, 1993, flowers (narcissus), crystal, rubber, soil, lights, installation view, Gilbert Brownstone, Paris / OHNE TITEL, Installation mit Blumen (Narzissen), Kristall, Gummi, Humus und Lichterkette.

PW: Yes, I've made a bit of research. First there are all the things you did with Ecart, the cooperative works and so on. There must be some influence still lingering from that. Then there were the statement shows such as "Peinture Abstraite" (1984)[4] or the 1981 "Teu-Gum Show"[5] which seems to me like a forerunner of your more recent projects. Then there are associations such as the AMF tour that you put together with Sylvie and Olivier Mosset.[6] And finally, the set of events in which you talk about information overload.

JA: There's an ongoing series of such projects. It has to do with frontiers. I am interested in knowing where the line stops, what's the surface of the artworks, how their physicality performs, if any of all that counts. Since one isolates any chip of information and makes something out of it, I believe that all artworks are immune to each other in one realm and infected by each other otherwise. Overlapping artworks in an exhibition like I did for Art & Public in Basel[7] investigates that, among other things. The show I am preparing of all transparent or translucid artworks from different times, where one perceives artworks through others and through the reflections of more, follows that idea as well. In "Ne Dites Pas Non!"[8] at the Mamco and the Deichtorhallen I used an equalizing geography. A specific inventory of works was repeated in several rooms exactly in the same way. For instance, in each room at the same location one would find a landscape painting, a portrait, a geometric abstraction, a bed, an armchair or a TV set playing a movie. The repeated puzzle mocked some kind of democratic order, each element dignified by the same scientific description. In "Don't Do It!"[9] recently I showed three cliché situations any dumb curator would tend more or less to come up with. This caricature shows perhaps also that not-dumb curators are not so different. Anyhow this is how it went. In one room, video monitors showed full-frame static shot films of paintings that could actually be seen elsewhere in the museum. The second room had an all over polka-dot pattern wallpainting on which were exhibited polka-dot pictures. The

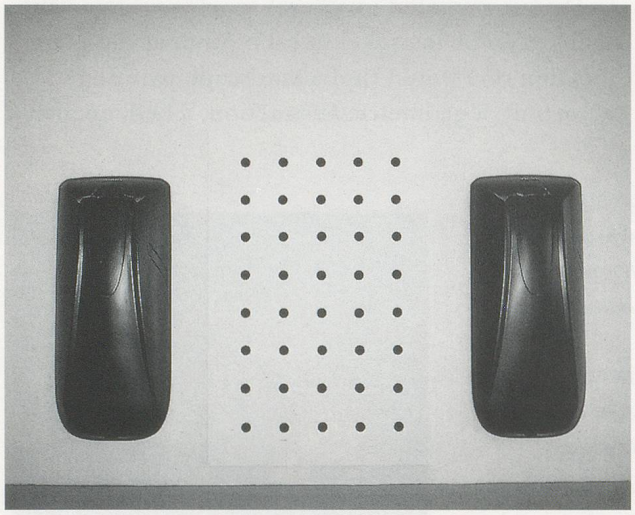
third room had in a corner a dump of objects as left on the sidewalk to be picked up as garbage. All objects were distinguishably seminal artifacts of modern art such as a bottle holder, fluorescent tubes, Coca-Cola bottles and Campbell soup cans and so on. A new version, a sort of large-scale clean copy of the original, will be exhibited this fall at the Magasin in Grenoble.

SF: I know you arranged these shows conceptually, but obviously they emerge as independent visual experiences, as pieces you care about in the same terms as your own works or exhibitions. I don't believe they could be done by someone else, just as your work could not, in contrast to what you often claim.

JA: Yes and no. Some of our collective experiences cover a full range of possibilities. For instance the works you did for me which looked like mine or looked like yours or the ideas we had for one another: we performed these same pieces in separate, totally different works, and so on. When I look at my work I genuinely believe someone else is responsible for it and it also happens that, looking at someone else's work, I genuinely believe I am in charge.

SF: How does the show in Braunschweig fit in?

JA: "504" emerged out of an opportunity given to the students of my class and myself at the Braunschweig Academy.[10] The only given frame was a large warehouse factory shed and a small budget. The show was conceived as some kind of kaleidoscopic structure or like a matroshki. The empty hall became an exhibit itself with a second show staged in a tower reaching almost to the ceiling with forty parked automobiles. Then artists were invited to conceive works to be exhibited inside the cars or anywhere else in the space. Most works were constructed under the curatorial supervision of the students. Each element of the show(s) generated new opportunities to experience each event of the ensemble. The visual and aural interferences of each piece led to an indescribable situation where all reasonable, acquired systems of perception seemed utterly obsolete. And I believe the achievement I like most in this project is that it's substantially provoking yet somewhat subdued and subtle in generating the reassessment of modes of perception.



JOHN M ARMLEDER, UNTITLED (FURNITURE SCULPTURE), 1995, acrylic on canvas and fiberglass cases, installation view, Klaus Nordenhake Gallery, Stockholm / Acryl auf Leinwand und Fiberglasboxen.

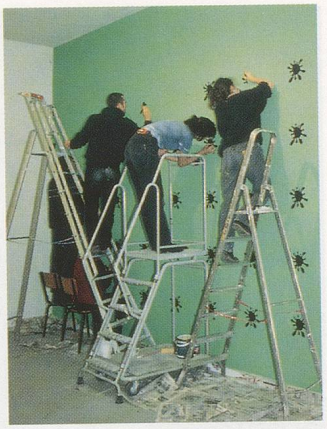
ARMLEDER'S CLASS, installation view at the exhibition "504" in Braunschweig, 1997 / KLASSE ARMLEDER, Installation im Rahmen der Ausstellung «504», Braunschweig. (PHOTO: ANDREA BÖNING)

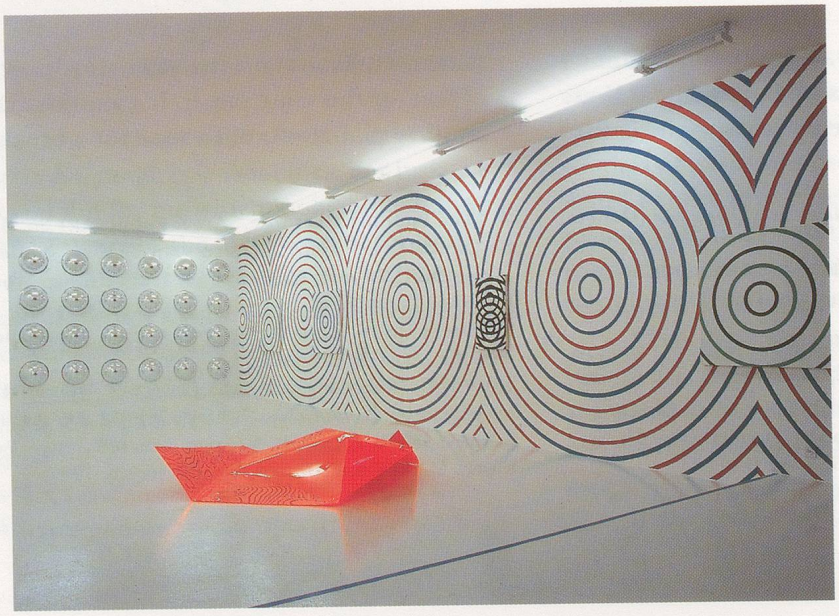
PW: That show was engineered in a cooperative way; artists constructed works by others, many sent instructions by mail, and so on. Don't you feel that something of your sixties experience is present again today?

JA: If one reenacts in a huge cyberdisco a play

first staged by boyscouts in a barn, I don't think that one has to be embarrassed by nostalgia. No, no. Using the same pen doesn't mean writing the same text. Even if it's the same words, as a matter of fact, or the same paper. It's another day, it's another planet—and it's time for a break.

1) In: *Cahiers de Contrechamps. Musique du XXème siècle* (Geneva, 1980), pp. 19–21.
2) *Why Not Stop?* Film compilation, 1968-1977, Super 8.
3) "Ecart on Close Radio," curated by Paul McCarthy, Los Angeles, 1977.
4) "Peinture Abstraite" (Fontana, Ryman, Palermo, Federle, Mosset, Rockenschaub, etc.), Ecart, Geneva, 1984.
5) The "Teu Gum Show" and "The 16 Italians" (John Ahearn, Kiki Smith, Genesis P. Orridge, Tom Otterness, Gustav Metzger, etc.), Centre d'Art Contemporain, Geneva, 1981.
6) Eleven exhibitions between 1990 and 1995 in America and Europe.
7) "The Pudding Overdose," Art & Public, ART 26, Basel, 1995.
8) "Ne Dites Pas Non!" Mamco (Musée d'art moderne et contemporain), Geneva, 1997, and in: "Home Sweet Home," Deichtorhallen, Hamburg.
9) "Don't Do It!" Mamco, Geneva, and in: "Dramatically Different," Le Magasin Grenoble, both 1997.
10) "504" (Maurizio Cattelan, Lawrence Weiner, Haim Steinbach, Christian Marclay, Julian Opie, Liam Gillick, Adrian Schiess, Karen Kilimnik, Vanessa Beecroft, etc.), Zentrum für Kunst, Medien und Design, Braunschweig, 1997.





JOHN M ARMLEDER, exhibition views at Art & Public, Geneva, 1996/97, including: LIBERTY DOME (FURNITURE SCULPTURE), 1996, reflecting Perspex installation; UNTITLED, 1996, red Perspex sculpture, 46⅞ x 38⅝"; UNTITLED, 1996, painted wall with acrylic paintings on canvas / Ausstellung bei Art & Public, Genf 1996/97, u.a. mit: FREIHEITSKUPPEL (FURNITURE SCULPTURE), spiegelnde Perspex-Installation; OHNE TITEL, rote Perspex-Skulptur, 119 x 98 cm; OHNE TITEL, Wandmalerei und Acrylbilder auf Leinwand. (PHOTOS: ART & PUBLIC)