

**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 M. Armleder : vom Umgang mit Bildern und Dingen = images, things and participation

**Autor:** Di Pietrantonio, Giacinto / Aeberli, Irene / Sartarelli, Stephen

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-680355>

### **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:** 22.02.2026

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



JOHN M ARMLEDER





# Vom Umgang mit Bildern und Dingen

GIACINTO DI PIETRANTONIO

John Armleders Arbeiten vermitteln uns ein Bild des zwanzigsten Jahrhunderts und der Moderne, und dies nicht allein deshalb, weil er sich einer abstrakten Bildsprache bedient, sondern auch, weil er Gegenstände verwendet, die den Lebensstil dieses Jahrhunderts geprägt haben. Die Beziehung zwischen Bildern und Dingen ist eine der wesentlichen Kräfte in der Geschichte der Moderne, und der Künstler ist ihr – freiwillig und unfreiwillig – auf der Spur. Es ist eine Beziehung zwischen Kunst und Leben, Öffentlichkeit und Privatsphäre, Avantgarde und Tradition, Elite und Masse, Kreation und Produktion.

Dinge darzustellen und zu präsentieren ist ein Gebot unseres Jahrhunderts. So ist der Kubismus undenkbar ohne das Stilleben, genauso wie der Dadaismus ohne Duchamps Ready-mades und Picabias «schlechte» Malerei, der Futurismus ohne Ballas Paravents, die «metaphysische» Malerei ohne De Chiricos Möbel im Tal und der Surrealismus ohne die zufällige Begegnung eines Bildes von Max Ernst mit Meret Oppenheims DEJEUNER EN FOURRURE (1936) nicht denkbar ist. Ebenso wenig ist das Bauhaus vorstellbar ohne Klees Strichmännchen und Breuers Stahlrohrstuhl; De Stijl ohne Mondrians Rechtecke, van Doesburgs Diagonalen und Rietvelds ROT-BLAUEN STUHL oder ohne den kartesischen Purismus des sozialen Wohnungsbaus und die geschwungene Form von Le Corbusiers CHAISE LONGUE;

GIACINTO DI PIETRANTONIO ist Kunstkritiker und freier Ausstellungsmacher. Er lebt in Mailand, wo er an der Kunstakademie Brera unterrichtet.

die Ulmer Hochschule ohne die konkreten Bilder und «Die gute Form» des Hockers von Max Bill. Alle diese Künstler haben Dinge geschaffen, welche Erfindung und Neuheit zum künstlerischen Motor dieses Jahrhunderts gemacht haben; ich muss jedoch anmerken, dass John Armleder immer wieder betont, er sei nicht an der Idee des Neuen interessiert, der diese Künstler folgten, sondern an der Beziehung zu bereits Existierendem. So beschäftigt er sich nicht allein mit formalen Experimenten, sondern auch mit der Kommunikation zwischen Bildern, Dingen und Menschen. Damit offenbart sich ein wesentliches Merkmal des ausgehenden zwanzigsten Jahrhunderts: der Übergang von der Moderne, der Zeit der Experimente, zur Postmoderne, der Zeit der Kommunikation und Beziehung und damit zu einer Akzentverschiebung vom Erzeuger zum Publikum und somit zur Reflexion über eine von der Kommunikation dominierte Epoche.

Tatsächlich verwendet Armleder im allgemeinen keine völlig neuen Formen und Objekte, sondern Bilder und Gegenstände, die stets an etwas erinnern und uns nicht mit dem Absoluten, sondern mit der Unbeständigkeit des Daseins konfrontieren. Das Absolute können wir nur ein für allemal annehmen oder ablehnen, während wir in der Wirklichkeit und der realen Zeit immer wieder neue Erfahrungen mit Dingen machen, die wir bereits besitzen und kennen. Deshalb verwendet Armleder keine Möbel von grossen Designern, keines der Meisterstücke, die Geschichte gemacht haben und in Museen oder Häusern von Sammlern und Kunstexperten stehen, son-



dern anonyme, banale Objekte, die in jeder Wohnung anzutreffen sind. Es sind Möbelstücke, die von allen benützt wurden, vor allem in den 50er und 60er Jahren, als die Moderne durch die Serienproduktion von Gegenständen, die oft den Modellen der Pioniere nachempfunden waren, von einer Avantgardebewegung zum Massenphänomen wurde. Auf diese Weise lanciert der Künstler die Dialektik zwischen Hoch- und Trivialekultur, zwischen dem Absoluten und Alltäglichen, als klassische poetische Praxis, bei der das Wissen der Elite mit volkstümlichen Elementen durchsetzt wird, so dass auf der Basis bereits vorhandener Materialien neuartige Formen der Kommunikation entstehen. Es handelt sich in der Tat um eine Art Secondhand-Methode, die Armleder zu der Zeit, als McLuhan den Satz «das Medium ist die Botschaft» prägte, in die Postmoderne einführt. Armleders Qualitätssprung in der Erkenntnis bestand jedoch darin, zu zeigen, dass Medium und Botschaft nicht bloss beim Fernsehen zusammenfallen, sondern überall, in allen Dingen. Er ging damit viel weiter als Duchamp, dessen Objekte zwar anonym sind, aber doch als einzelne Gegenstände in Erinnerung bleiben, etwa das Pissoirbecken, das Fahrrad-Rad und der Flaschentrockner, die letztlich doch wieder zu einem Absoluten, zur Ikone werden. Armleder verwendet nie Designerstücke, die eine künstlerische Aura aufweisen, auch keine Ikonen, sondern Gegenstände des täglichen Gebrauchs; er sucht das Absolute nicht im Meisterstück, sondern in den Dingen der täglichen Erfahrung. «Secondhand» ist nicht nur ein Stilelement, sondern hat auch mit dem Leben der Gegenstände selbst zu tun, denn nicht die Schönheit von Industrie und maschineller Produktion interessiert den Künstler, sondern die Schönheit der Kreativität, wie sie in Natur, Leben und Kunst zum Ausdruck kommt. Armleders meistverwendeter Gegenstand ist der Stuhl: Nun ist der Stuhl in der Welt des Design ein theoretisches Konzept, an dem sich alle Designer messen, und spielt deshalb eine ähnliche Rolle wie das abstrakte Bild in der Malerei, aber im Unterschied zu den anderen Gegenständen und Möbeln, die der Künstler verwendet, hat er direkt mit dem Körper zu tun. So denkt Armleder nicht an die sprachlich deskriptive Komponente eines Gegenstandes, wie etwa Kosuth in ONE AND TREE CHAIRS

[sic!], sondern eher an jene, die in George Brechts vermenschlichten Stühlen zum Ausdruck kommt. Armleder betont, der Stuhl sei dazu da, dass der Körper sich ihm anschmiegen kann. Denn Sitzen heisst ja nicht bloss ausruhen, es sich gemütlich machen, sondern auch Wirklichkeit anders wahrnehmen; nicht nur mit den Augen oder dem Verstand, sondern auch durch Berührung, durch den Körper und was auch immer uns begreifen lässt, dass die Kunst nicht nur eine visuelle, sondern eine ganzheitliche Erfahrung ist.

Armleder veranschaulichte diese Beziehung zwischen Sehen und Fühlen erstmals in seiner FURNITURE SCULPTURE FS1 (1979), einem Stuhl, dessen Rückenlehne teilweise in abstrakter Manier bemalt war. Die Malereien, die alle in den *Furniture Sculptures* (Möbelskulpturen) verwendeten Stühle, Sofas, Hocker, Tische, Betten, Schränke und Kredenzen zieren, sind konstruktivistisch inspiriert und verleihen dem Objekt nicht nur etwas Bildhaftes, sondern regen auch zu einer neuen Raumordnung an. Oft sind die Gegenstände nämlich schräggestellt, so dass sich zwischen Bild und Ding eine Beziehung ergibt, wobei sich die Form nicht mehr nach modernem Muster an der Funktion orientiert, sondern in postmoderner Manier am Bild und an der Kommunikation. Dasselbe lässt sich beobachten, wenn Armleder Gegenstände zu abstrakten Bildern mit regelmässigen Formen in Beziehung setzt, wobei die Dinge im rechten Winkel zu den Bildern aufgestellt werden und auch die ausgewählten Gegenstände selbst oft vorwiegend rechte Winkel aufweisen. Dies unterstreicht die malerische Behandlung der Gegenstände, und um Malerei handelt es sich tatsächlich, denn das Hauptmerkmal der Skulptur, die Räumlichkeit, die der Künstler den Objekten verleiht, ist eine, die wir von der Malerei her kennen. So wird das Objekt, das Konkreteste, was es in unserer Kultur überhaupt gibt, zu einem Bild und damit ebenso abstrakt wie die moderne Malerei.

Die Malerei über oder neben die Dinge zu stellen bedeutet jedoch auch, einen Schritt weiter zu gehen als Duchamp, dem es noch genügte, einen Gegenstand in einen künstlerischen Kontext zu versetzen. Armleder reicht das nicht mehr. Um den Kunst- und somit Kommunikationswert eines Gegenstandes zu steigern, muss er ihn zu einem Bild in Beziehung



JOHN M. ARMLEDER,  
FURNITURE SCULPTURE FS 1, 1979.  
(PHOTO: GEORG REHSTEINER)



setzen, weiss er doch, dass nichts im allgemeinen Bewusstsein bereitwilliger als Kunst anerkannt wird als ein Gemälde.

Oft schweben diese Bilder und Gegenstände über Wände und Decken, als wollten sie El Lissitzkys konstruktivistische Formen oder Malewitschs suprematistische Veranstaltungen nachahmen, eine Rückbesinnung auf die Kunst, die sich mit Armleders Erfahrung als Kunstschaffender in der Galerie Ecart vermengt. Das Ausstellen und Realisieren von Arbeiten anderer Künstler ist ihm dort nicht weniger wichtig als die Installation eigener Werke, weshalb er am Ende auch die eigenen Werke so ausstellt, als ob es fremde wären.

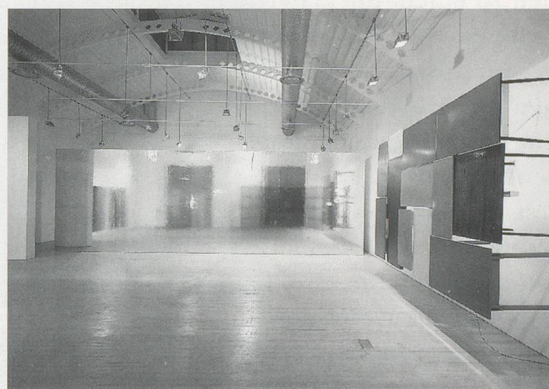
Das ist ein weiterer zentraler Aspekt der Secondhand-Erfahrung; es geht darum, sich mit der Beziehung zwischen Erzeuger und Betrachter, zwischen Künstler und Publikum auseinanderzusetzen, einer Beziehung, die in der ganzen Philosophie dieses Jahrhunderts von Benjamin bis Foucault eine Rolle spielt und in Armleders Werken ihren lebendigen formalen Ausdruck findet. Das zeigen auch Armleders Publikationen, wie etwa sein Katalog für die Retrospektive im Le Capitou in Fréjus (1994), wo die graphische Konzeption des Künstlers eine Inszenierung in der Inszenierung ist. Farbige Werke erscheinen hier in neuer Perspektive und verkleinertem Massstab vor einem Hintergrund, der sich über die ganze Seite erstreckt und dieselben Werke und Ausstellungsräume in Schwarzweiss zeigt. Die Aufmerksamkeit, die Armleder der Gestaltung des Katalogs schenkt – dem

John M. Armleder

also, was nach der Ausstellung bestehen bleibt, der Medium-Botschaft, die weiterhin Verbreitung findet –, deutet wiederum auf das Gewicht, das er der Kommunikation und dem Secondhand-Aspekt beimisst, wo das Original, in diesem Fall die ausgestellten Werke, am Ende auf derselben Stufe stehen wie die Dokumentation, die der Künstler hier immerhin selbst gestaltet hat.

Kommunikation, Erfahrung, Anordnung: So lauten einige Schlüsselwörter, mit denen man diese Ausführungen beschliessen könnte. Zunächst aber noch ein paar Bemerkungen zu Installationen, die Armleder in den letzten Jahren realisiert hat. Bei den *Furniture Sculptures* erfolgt die Betrachtung wie bei Ge-

*Exhibition view / Ausstellung, Massimo de Carlo, Milano, 1995, with/mit: WALL PIECE, 1995, adhesive mylar, (on rear wall/hinten), FURNITURE SCULPTURE, 1995 (on the right/rechts). NE DITES PAS NON!, 1996–97, exhibition view, Mamco, Geneva, 1997 / Ausstellung im Mamco, Genf. (PHOTO: I. KALKKINEN)*



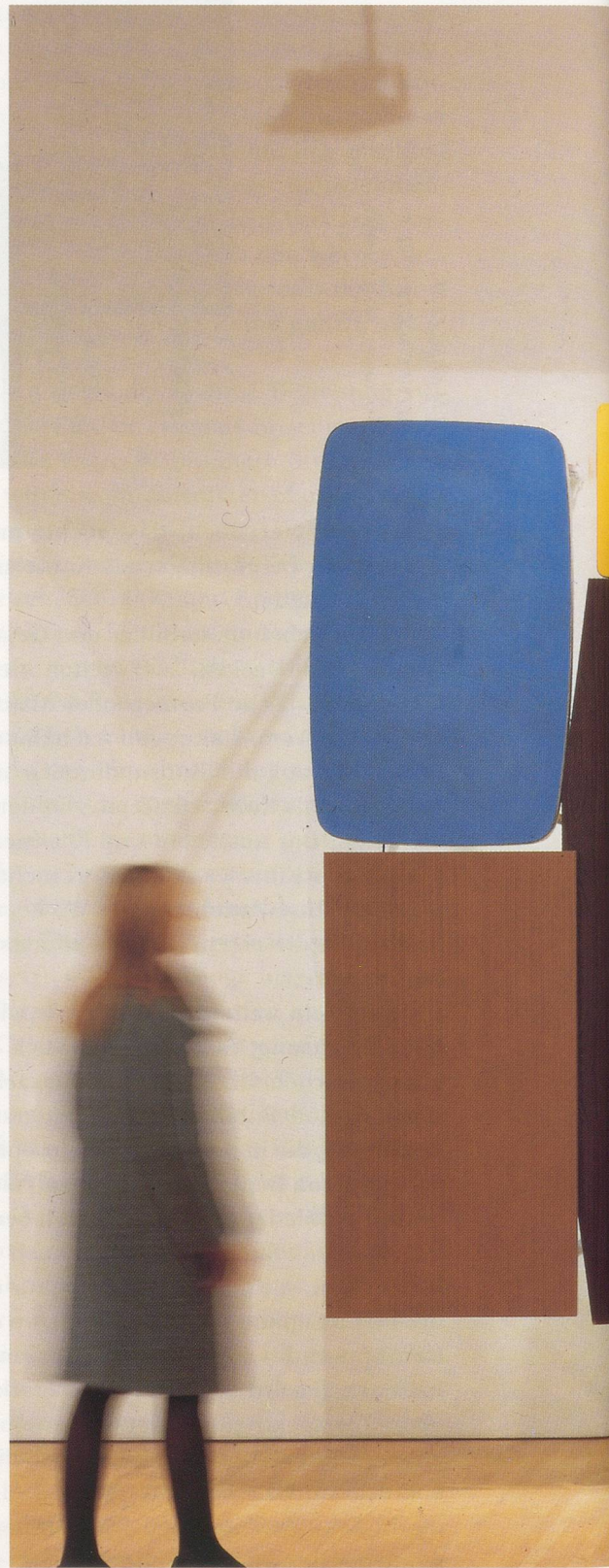


mälden im wesentlichen frontal. Schliesslich sagt auch der Künstler: *Zweifelloos bin ich in erster Linie Maler*. Bestätigt werden diese Worte durch ein Werk, das aus einigen alten Tischen mit verschiedenfarbigen und unterschiedlich beschaffenen Resopalplatten besteht. Diese sind, je um 90 Grad gedreht, an der Wand angeordnet und von hinten mit Leuchtstoffröhren beleuchtet, was den Eindruck eines abstrakten Gemäldes vermittelt. Hier werden Skulptur und Ready-made eins. Es ist ein Werk, das nicht nur deshalb funktioniert, weil es verschiedene Kunstgattungen miteinander vereint, sondern auch, weil es den Wunsch des Malers sichtbar macht, uns wie ein Futurist mitten ins Bild hineinzusetzen.

Den Betrachter von der frontalen, einseitig ausgerichteten zu einer multiplen Wahrnehmung zu führen, bedeutet auch, den räumlich-visuellen Parallelismus der ersteren durch das Vielfältige und auf Beteiligung des Betrachters Ausgerichtete der letzteren zu durchbrechen; ein Übergang vom euklidischen Blick der sich nie treffenden parallelen Geraden zu einem Blick, der in Spirallinien verläuft, die sich wechselseitig beeinflussen und dabei Erfahrungen und Beziehungen entstehen lassen. Davon zeugen die Arbeiten der letzten Jahre, die sich immer häufiger als Installationen und Environments präsentieren. Denken wir etwa an das 1995 für Fuori Uso in Pescara entstandene Werk, in dem der Künstler sich darauf beschränkte, neun Disco-Spiegelkugeln an die Decke zu hängen, die sich drehen und dabei angeleuchtet werden, so dass die Lichtreflexe Hunderte von tanzenden Punkten an die Wände malen. Armladers typische Punktbilder werden hier zum Environment, der Betrachter befindet sich, sobald er den Raum betritt, mitten im Werk und nimmt es zeitlich und räumlich differenziert wahr. Aber das ist noch nicht alles, werden doch in diesem Werk nicht nur die Wände mit Lichtpunkten bemalt, sondern jeder, der den Raum betritt, wird ein Teil des Environments, auf dem sich die Punkte abzeichnen; hier wird also nicht mehr nur der Stuhl bemalt, der Gegenstand, der den Körper empfängt, sondern der Körper selbst. Das Publikum wird ins Bild hineinversetzt und selbst Teil des Werkes, wie das Futuristen und Konstruktivisten wie Boccioni und Tatlin gefordert hatten. 1996 zeigte Armlader an der Ausstellung

JOHN M ARMLEDER, FURNITURE SCULPTURE, 1995. Installation, Massimo de Carlo, Milano.

(Alle Furniture Sculptures ohne Nummernangabe sind noch nicht nummeriert / All unnumbered Furniture Sculptures have not yet been numbered.)



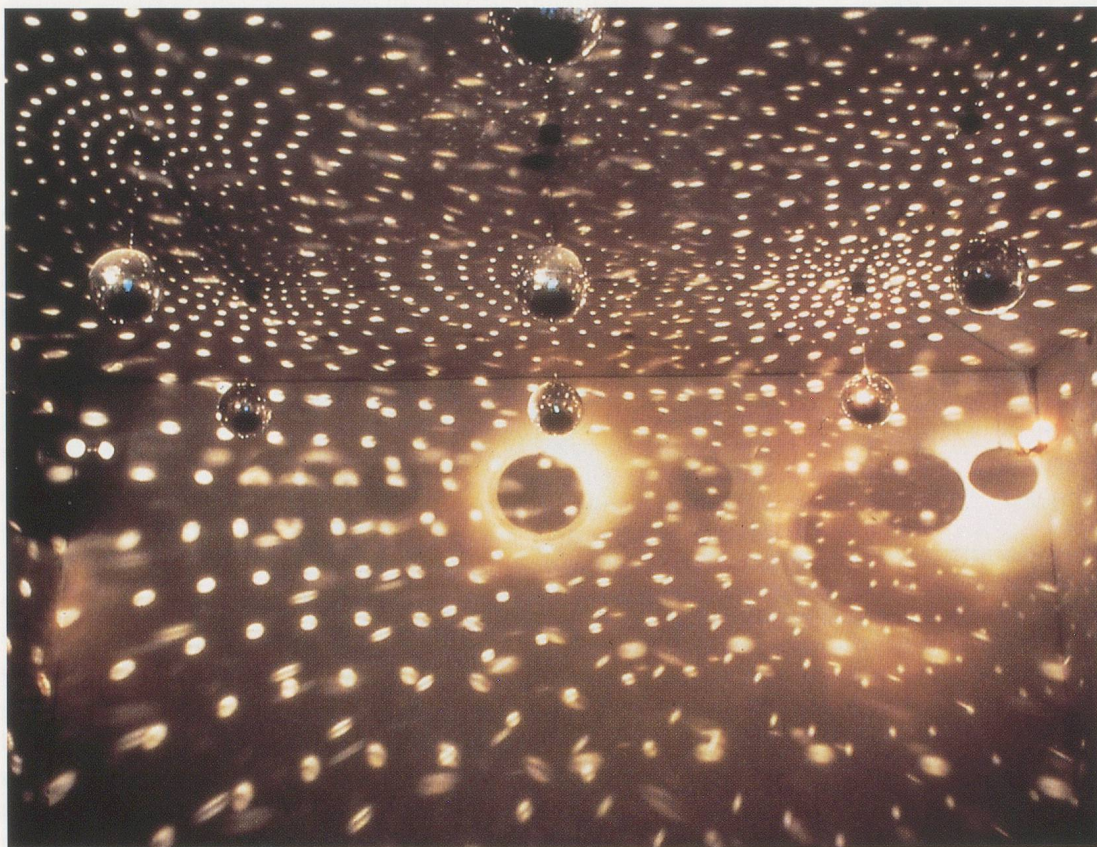






JOHN M ARMLEDER, FURNITURE SCULPTURE 1995.

Installation, Fuori l'Uso, Pescara.



im Le Consortium in Dijon eine Struktur aus Röhren und Holzbrettern, die all diese Charakteristiken zusammenfasst und unterstreicht. Das Werk glich eher einem Baugerüst als einem Kunstwerk, aber den Künstler interessierte genau diese anonyme und universale Struktur, die er in einen ausstellbaren und zugleich bewohnbaren Mechanismus verwandelte, der mit Bildern, Lichtkugeln, Neonröhren, Monitoren und Lautsprecherboxen behängt wurde. Hier ging es nicht mehr um einseitiges oder differenziertes Sehen, sondern darum, dass alle Sinne einbezogen wurden. Damit gelang es Armleder erneut, ein differenziertes System zu konstruieren, das die Kunst

der Moderne von Boccionis Gemälde DIE STADT ERHEBT SICH bis zu Tatlins spiralförmigem Modell für das MONUMENT DER DRITTEN INTERNATIONALEN noch einmal auf den Punkt bringt, wobei sich der Kreis schliesst und der so vielfältigen Wahrnehmungsreizen ausgesetzte, zeitgenössische Mensch durch sein Teilnehmen wieder eins wird mit dem ursprünglichen Menschen: Erkennen wir also die Ähnlichkeiten zwischen Natur und Kultur, Ursprung und Gegenwart, und werden wir uns bewusst, dass man an der Kunst wie am Leben aktiv teilnehmen muss, denn auf den ersten Blick erschliesst sich keines von beiden.

(Übersetzung: Irene Aeberli)



GIACINTO DI PIETRANTONIO

# Images, Things and Participation

The idea one gets when looking at the work of John Armleder is the idea of the twentieth century itself, the age of modernity. This is not only because he uses an abstract pictorial vocabulary, but also because he uses objects that have served to construct the new life of this century. It is like saying that this relationship between images and things represents one of the fundamental energies of the history of modernity and that the artist is concerned, voluntarily and involuntarily, with plumbing the depths. It is a relationship between art and life, public and private, the avant-garde and tradition, the elite and the masses, creation and production.

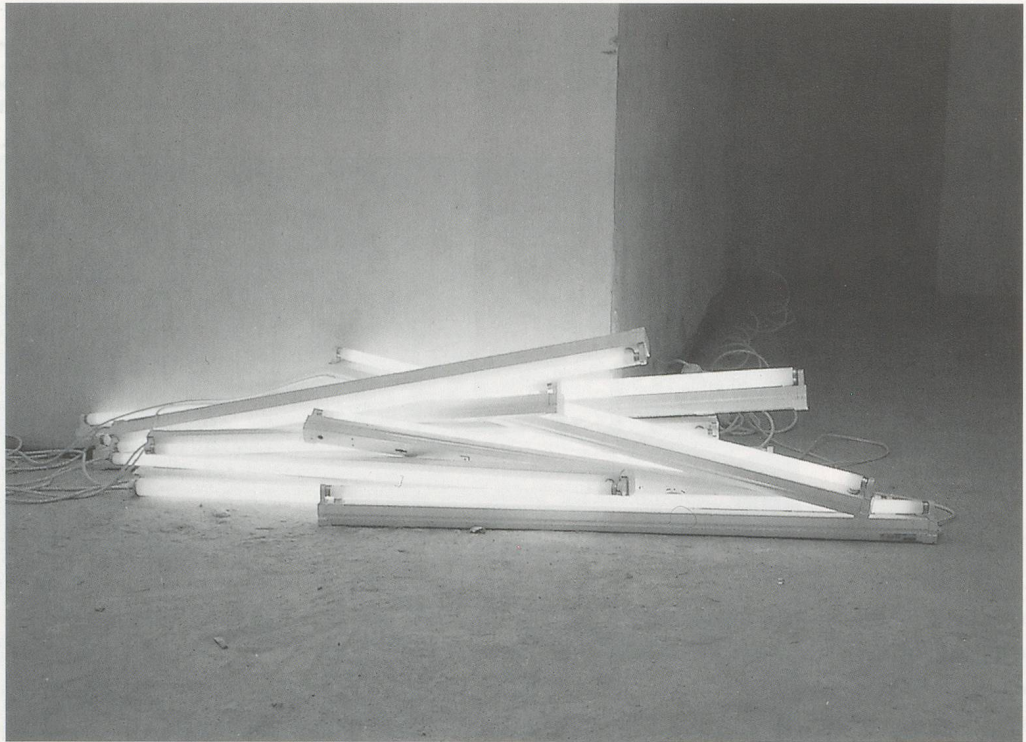
The representation and presentation of things is an imperative of our century. Indeed, one cannot conceive of Cubism without still lifes, Dadaism without Duchamp's readymades and Picabia's "bad painting," Futurism without Balla's screens, "metaphysical" painting without De Chirico's furniture in the valley, Surrealism without the chance encounter of a Max Ernst painting and Meret Oppenheim's *DEJEUNER EN FOURRURE*, just as we cannot imagine the Bauhaus without Klee's filiform men for Breuer's tubular chair, *De Stijl* without Mondrian's rectangles and Van Doesburg's diagonals for Rietveld's Red-Blue Chair, or without the Cartesian purism of buildings for everyone and the sinuosity of Le Corbusier's

Chaise longue; the Ulm school without the concrete paintings and *die gute Form* of Max Bill's Stool. All these artists created images and things that made invention and novelty the artistic *raison d'être* of this century. John Armleder, however, has always liked to repeat that he is not interested in the concept of novelty in the work of these artists, but rather in the relating of what already exists. In fact, he is concerned not only with experimentation of form, but with communication between images, things, and people. This concern sums up a fundamental characteristic of our fin-de-siècle: the transition from the time of experimentation to that of the communication of postmodernity, which involves a movement away from authorship to use, and hence a reflection of an age dominated by communications.

Armleder, in fact, generally does not use entirely new forms and objects, but images and things that always recall something, that do not confront us with an absolute, but with the fluidity of existence. For the absolute is something we can only accept or reject in its temporal immobility, whereas in reality, and the relative time of reality, we are always having new experiences with the things we already possess and know. This is why he never uses furniture by the great artists—none of the masterpieces represented in the history of design, in museums, or in the homes of collectors and connoisseurs—but anonymous, banal objects found in every home. They are furnishings owned by everyone, especially in the recent past when modernity went from being an avant-garde

GIACINTO DI PIETRANTONIO is an art critic and independent curator who lives in Milan, where he teaches at the Brera Academy of Fine Arts.





JOHN M ARMLEDER, *UNTITLED*, 1993,  
12 neon tubes, installation, Gilbert Brownstone, Paris /  
*Installation mit 12 Neonröhren.*

aspiration to a popular reality thanks to the mass production of objects, many of which recall those of the great pioneers of modernism. In this way, the artist establishes the dialectic between high and low culture, between the absolute and the everyday, as a classic poetic practice in which the learning of the elite is corrupted with popular forms in order to give life to diverse forms of communication using pre-existing materials. It is, in fact, a kind of “second-hand” approach introduced by the artist into post-modernism, at a time when McLuhan was saying that the medium is the message. The qualitative leap effected by Armleder lies in having shown that the medium-message is not only television, but, more generally, all things. He makes the leap with respect to Duchamp as well, since in the great Dadaist’s work the objects which are committed to memory though remaining anonymous—urinal, bicycle wheel, bottle-

rack—also end up being absolutized, made into icons. On the other hand, Armleder does not use “designer” objects with any artistic aura but rather quotidian, lived things; his absolute is not the masterpiece, but that which we experience every day. In fact, “second-handedness” here is not just a stylistic given, but something directly related to the life of the objects themselves, since the artist is not interested in the beauty of industry, of mechanical reproduction, but in the beauty of creation in relation to nature, to life, and to art. This is why the object Armleder has most often used is the chair because while for the world of design it represents a theoretical concept at which all designers have tried their hands (just as the abstract painting has done for painting and painters), it is also something—unlike other objects, furniture and so on, that the artist has used—that has directly to do with the body. His idea, in fact, is not that of the linguistic-descriptive fact of an object, as in Kosuth’s *ONE AND TREE CHAIRS* [sic], but that of George Brecht’s chairs humanized by existence. Armleder shows that the chair is made for the body to adhere to it: Sitting down is not, in fact,



a manner of resting, of getting comfortable, but also of feeling reality in a different way, of experiencing it not only through sight, or through the mind, but also through touch, through the body, and through that which lets us know that art is not only an experience of seeing, but a total of sensation.

Armleder began to exemplify this relationship of seeing and feeling when he made his first furniture sculpture, FS1 (1979), where a chair is partially painted, with an abstract painting on its back. The paintings that appear on these pieces of furniture—chairs, sofas, stools, tables, beds, armoires, dressers—are Constructivist in inspiration and not only give an image to the object, but also comply with the new spatial situation. Most often the objects are placed at an angle, so that there is a correspondence between image and thing where form no longer modernistically follows function, but postmodernistically follows the image, and hence communication. The same thing occurs when the artist later couples objects with abstract paintings with regular forms: Here the objects are placed at right angles to the images, and often the very forms of the chosen objects show a strong rectangularity. This highlights the painterly use to which the artist puts the objects; and it is, indeed, a question of painting, for the spatiality—the principal characteristic of sculpture—that the artist confers on the objects is none other than that required in painting. In this way the object itself, which is the most concrete thing in our modern civilization, becomes an image, an abstraction like modern painting.

Yet bringing painting above or alongside things also means taking a step beyond Duchamp, who limited himself simply to moving the object into an artistic context, whether museum or gallery. For Armleder, this is no longer enough, since in order to increase the object's value as art, and hence as communication, he needs to relate it to a painting, since he knows that for the mass consciousness, there is nothing more artistic, or more identifiable as art than a painting.

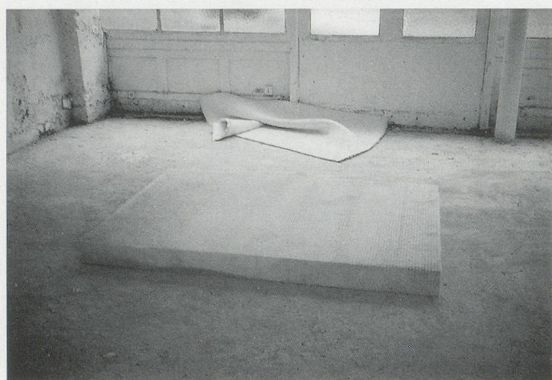
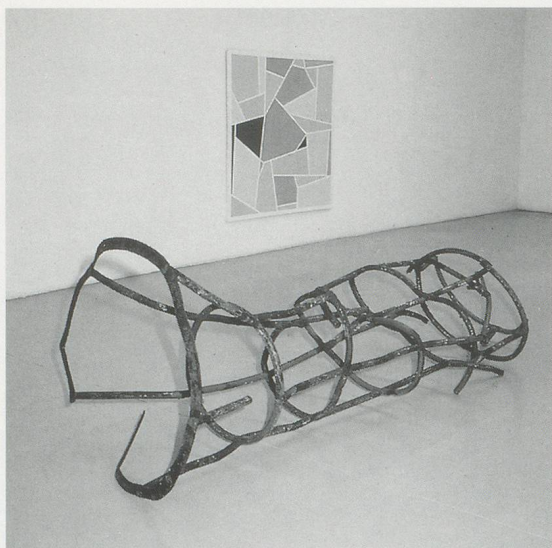
These are things that often fly on the wall or ceiling as though imitating the Constructivist forms of Lissitzky or the Suprematist productions of Malevich. They express a memory of art which, in Armleder's

artistic life, becomes combined with the experience of the Ecart gallery. Here the exhibition and mounting of other people's works became for him no less important than the installation of his own works, so that in the end he began to exhibit his own works as though they had been made by someone else.

This is yet another crucial point of the "second-hand" experience, which implies a dialectical relationship between original author and user, between the artist and the public, a debate that runs throughout the philosophy of this century, from Benjamin to Foucault, and which finds a fluid formalization in the work of Armleder. This is also evident in Armleder's publications, such as the catalogue for his 1994 retrospective at Le Capitou, where the artist's graphic conception is an arrangement within the original arrangement of the works, which are resituated in color at different angles and on a smaller scale against full-page, black-and-white backgrounds of the actual installation. This attention given to the visualization of a book—which is what remains after the exhibition, the message-medium that circulates in the world—again emphasizes the importance, for Armleder, of communication and that "second-hand" aspect, where the original (in this case, the work exhibited) ends up on the same level as the documentation, but reworked by the artist himself.

Communication, experience, placement: These are three key words that may help us to conclude our discussion with references to specific works and/or installations made by Armleder in recent years. His execution of the furniture sculptures is like that for a basically frontal painting rather than for a sculpture in the round. The artist himself confirms this observation: "Without a doubt I am first and foremost a painter"—a declaration borne out by the work made up of a series of old tables with formica tops of various colors and textures, turned at ninety-degree angles to the wall and illuminated from behind with fluorescent lights, forming the image of an abstract painting. Here sculpture and readymade become one and the same thing. The work functions as art not only because it synthesizes the arts, but because it speaks to us of the desire of a painter who wishes to take us, like the Futurists, to the center of the painting.





JOHN M. ARMLEDER, *UNTITLED*, 1993, painting on soldered metal,  $40\frac{1}{2} \times 130 \times 42\frac{1}{2}$ ", and *UNTITLED*, 1985–86, lacquer and dispersion on canvas,  $67 \times 70\frac{7}{8}$ ", *Le Capitou*, Fréjus, 1994 / *OHNE TITEL*, 1993, *Malerei auf gelötetem Metall*,  $103 \times 330 \times 108$  cm, und *OHNE TITEL*, 1985–86, *Lack und Dispersion auf Leinwand*,  $170 \times 180$  cm.

JOHN M. ARMLEDER, *UNTITLED*, 1993, latex foam, installation, Gilbert Brownstone, Paris / *OHNE TITEL*, Installation mit Schaumgummi.

To move the observer away from the frontal, unidirectional view and toward the multiperspective one has when inside the work also implies a wish to break the spatial-visual parallelism of the former with the multi-form, participatory parallelism of the latter; a shift away from the Euclidean gaze of parallel lines that never meet, and towards spiral lines that interact to create experience and relationship. One notes

this quality in the work of the last few years, which has more and more often taken the form of the installation and the exhibition space. I am thinking in particular of the work executed for *Fuori Uso* at Pescara in 1995, where the artist did nothing more than hang from the ceiling nine mirrored disco balls which rotated under spotlights creating so many luminous "paintings" of moving circles of light. Here the paintings of circles, so typical of Armleder, acquire a spatial dimension, and the viewer, upon entering the room, is inside the work and has a temporally and partially differentiated perception and experience of it. But that is not all: In this work, the circles of light do not only "paint" the walls; anyone who enters it also becomes a support, part, and material of the work on which light falls. Thus it is no longer the chair—the object that accommodates the body—that is painted, but the body itself. The viewer is thus transported to the center of the frame and becomes part of the work, as in the works of Futurists and Constructivists such as Boccioni and Tatlin. Indeed, for the 1996 show at Le Consortium, Armleder offered a work, consisting of simple pipes and planks of wood, that summed up and elaborated all of these characteristics. It was more reminiscent of a construction scaffold than a work of art; yet it was this very anonymous and universal preparatory structure that interested the artist, who transformed it into an exhibitable, inhabitable mechanism from which paintings, light spheres, neon tubes, video monitors, and boomboxes were hung. Here we reach a level where lateral or differentiated vision is no longer privileged, and all the senses become involved. Once again, Armleder has succeeded in constructing a differentiated system that recapitulates the art of this century, from Boccioni's painting of *THE RISING CITY* to Tatlin's spiral sculpture of the *MONUMENT TO THE THIRD INTERNATIONAL*, and in which the contemporary multisensory individual, by participating in the experience, meets up with the original of that species. That is, we become aware of the similarity between art and culture, between the origin and the contemporary, and we realize that art, like life, is something in which one must participate, because one cannot take it in at single glance.

(Translated from the Italian by Stephen Sartarelli)



JOHN M ARMLEDER, TOWER, 1996, Le Consortium, Dijon. Scaffolding, audio and video tapes, lights, Perspex, S-8 films, paintings on canvas /  
TURM, Gerüst, Ton- und Videobänder, Licht, Perspex, Super-8-Filme, Bilder auf Leinwand.

