

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

**Herausgeber:** Parkett

**Band:** - (1991)

**Heft:** 27: Collaborations Louise Bourgeois & Robert Gober

**Artikel:** Die "kontrollierte Unordnung" in einigen Arbeiten neueren Datums von John M. Armleder = "Controlled disorder" in several recent works of John M. Armleder

**Autor:** Ritschard, Claude / Rey, Irene / Sartarelli, Stephen

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-679880>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **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. [Voir Informations légales.](#)

### **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. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 30.01.2025

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

# DIE «KONTROLLIERTE UNORDNUNG» IN EINIGEN ARBEITEN NEUEREN DATUMS VON JOHN M ARMLEDER

CLAUDE RITSCHARD

Wenn dieser Artikel, in dem von den jüngsten Werken John M Armleders die Rede sein soll, d. h. von den Werken, die der Künstler im Laufe des Jahres 1990 oder genauer in der zweiten Jahreshälfte 1990 geschaffen hat, sich zuerst auf eine Anzahl unberechenbarer Faktoren und dann auf eine beschränkte Zahl ausgesuchter Arbeiten stützen muss, so ist dies nicht nur aufschlussreich für die Umstände, die John Armleders Arbeit begleiten, sondern auch für die Arbeit selbst.

Unberechenbar sind die folgenden Faktoren: die Bestandesaufnahme des Œuvres gestaltet sich als Sucharbeit, ist doch der Parcours entlang der verschiedenen Orte zu erstellen, an denen die Arbeiten gezeigt und auf Grund derer sie geschaffen worden sind. Es gilt also, eine Geographie und eine Chronologie dieser Orte und dieser Umstände zu erarbeiten. Der zustande kommende Korpus ist auf Photographien, ihre Qualität und ihre Verfügbarkeit, angewiesen. Die materielle Existenz des Werks wird dabei in die Abstraktion der Erinnerung an das Werk überführt, die im besten Fall im Trugbild einer Reproduktion verewigt ist, bei nicht archivierten Werken einzig in der verbalen Darstellung eines Augenzeugen, ihres Schöpfers oder eines Zuschauers.

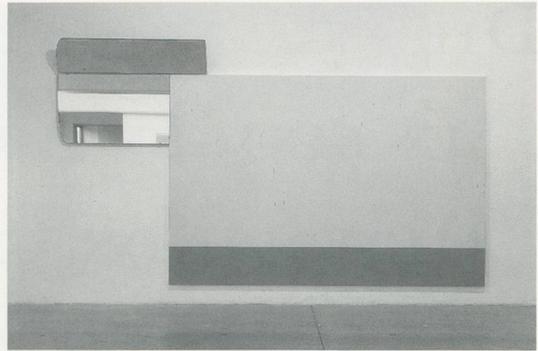
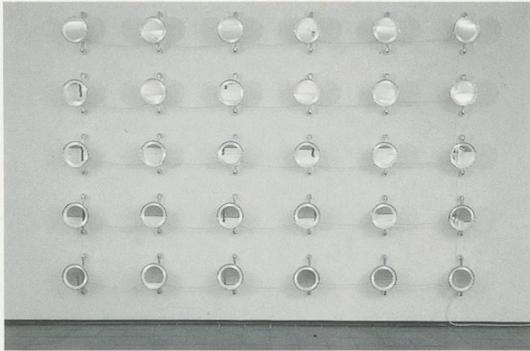
John Armleders neuere Werke sind, ohne dass eine feste Absicht dabei wäre – Zufall vielleicht? –, vorwiegend Installationen von oft grossem Umfang

und eher selten einzelne Gemälde. Es sind «Situationswerke», wurden sie doch in bestimmten Augenblicken durch bestimmte Orte ausgelöst. Der kreative Prozess entwickelt sich im Falle John Armleders aus dem Durchstreifen und Wahrnehmen bzw. Entdecken einer Stadt, dem Suchen oder Auffinden von Objekten, dem Lauschen, der Zusammenarbeit und immer häufiger aus einem «Delegieren der Entscheidungen». Diese Vorgehensweise steht im Gegensatz zum Schaffen im Atelier, bei dem der Künstler seine Produktion unter Kontrolle und für eine gewisse Zeit im Blickfeld behält, bei dem er der Punkt ist, von dem aus die Werke zu den Ausstellungen gehen und zu dem sie teilweise wieder zurückkehren. In seiner gegenwärtigen Arbeitsweise gibt es keinen solchen Punkt mehr. Das Werk entsteht analog einer Bahn; es gehorcht dem Geist des Ortes, stellt es doch die Stationen eines unvorhersehbaren Weges dar; es hat keinen Ausgangsort, an den es zurückkehren könnte. Die Herrschaft des Künstlers über sein Werk existiert auf rein geistiger Ebene.

Die topographische Verstreutheit ist ein wichtiger Faktor in der Konstituierung des Werks. John Armleders Mobilität und sein Ausufern in Sachen Ausstellungen, die schnell und in gedrängter Folge entstehen und etwas Aussichtsloses an sich haben, sind als Attitüde interpretiert worden. Seine durchgehend positive Reaktion auf Ausstellungsangebote denunziert nicht nur das zeitgenössische Kunstsystem als eine Art Kybernetik, sondern stellt seine eigene Produktion in einen philosophischen Kontext. Ange-

---

CLAUDE RITSCHARD ist Kuratorin am Musée d'Art et d'Histoire in Genf.



sichts der neueren Arbeiten darf man sich sogar fragen, ob die Aufsplitterung des Werks nicht überhaupt die Voraussetzung der schöpferischen Tätigkeit in der heutigen Zeit ist. Im August 1990 fanden in Köln gleichzeitig zwei Galerie-Ausstellungen statt. Sie standen in einem antinomischen und komplementären Verhältnis zueinander. Die eine zeigte ausgewogene, oft nach symmetrischen Gesetzen aufgebaute Werke, die andere barocke Exponate. Dabei wurde ein Moment des Widerspruchs, das viele der neuen Werke John Armleders kennzeichnet, bis an die äussersten Grenzen getrieben. Er selbst bezeichnet dieses Moment als Tendenz zur «kontrollierten Unordnung». Da beide Ausstellungen nur je ein Glied dieser Tendenz aufzeigten, wurde durch deren Formulierung an zwei Orten der Bruch vollzogen. Gleichwohl tritt in dieser Aufspaltung möglicherweise das Verlangen zutage, im Widerspruch eine Einheit herzustellen, die beiden Pole durch die in der Trennung stattfindende Objektivierung zu bekräftigen. Die physische Distanz, welche die Zäsur ermöglicht, erklärt auf legitime Weise den Gegensatz zur Ganzheit, da diese ja nicht mehr konkret, sondern geistig, auf konzeptueller Ebene, in den *beiden* Ausstellungen als *einem* Projekt formuliert werden muss.

FURNITURE SCLUPTURE 237 – entstanden im Hinblick auf die John-Armleder-Retrospektive im Mai 1990 im Musée Rath in Genf – ist eines der ersten Werke, in dem diese «kontrollierte Unordnung» in Erscheinung tritt. Es besteht aus einer Sitzbank des Musée d'Art et d'Histoire de Genève, auf der sich ein Haufen hingeworfener Kinderkleider türmt. Unter dem Sitzmöbel befinden sich zwei Skateboards. Das Werk geht auf eine Beobachtung zurück: die Sitz-

bank, im Vordergrund, bedeckt von Kleidern, die Kinder einer Schulklasse bei ihrem Museumsbesuch hastig hingeworfen haben. Die Skateboards ordnen das Werk noch eindeutiger, als dies Jacken und Halstücher tun, seiner Zeit und seinem sozialen Kontext zu. Zwei sich links und rechts von der Sitzbank befindende monochrome Gemälde beschliessen die Architektur des Werks, plazieren es im Raum, geben ihm das Fundament, bestimmen seinen Bezug zur Wand, balancieren seine durch das Anekdotische, Wechselhafte, Zufällige ausgelösten anarchischen Kräfte aus. Die Malerei fixiert nicht nur den Ort, sondern lässt die Zeit gerinnen. Im kontinuierlichen Prozess einer Arbeit, die sich seit etwa zehn Jahren bemüht, den realen Objekten malerische Elemente konstruktiver Richtung entgegenzustellen, führt FURNITURE SCULPTURE 237 neu die Unruhe der Unordnung ein – doch ohne je die Kontrolle darüber zu verlieren. Gleichwohl behält der architektonische Wille die Oberhand, sicherlich deshalb, weil er hier seinen Ausdruck im visuellen und konzeptuellen Gewicht der Malerei findet.

Mehrere der zeitlich auf diese Skulptur folgenden Arbeiten wagen sich noch ein gefährliches Stück weiter in die Desorganisation vor. Ein Hauptwerk, in dem dieses Phänomen der Strukturauflösung untersucht wird, umfasst dreissig kreisförmige, je eine Lichtquelle inkorporierende Vergrößerungsspiegel (wie man sie etwa als dekoratives Element komfortabler Hotelbadezimmer antrifft), die in gleichmässigen Abständen an der Wand befestigt sind und ein Rechteck bilden. Die Komposition dieser Arbeit ist der Mathematik und Geometrie verpflichtet. Dennoch ruft sie durch die Zerstückelung des Spie-

JOHN MARMLER, DORNER

FURNITURE SCULPTURE 241, 1990,

30 Kosmetikspiegel  $\phi$  25,5 cm, 393 x 277 x 18,5 cm /

30 make-up mirrors  $\phi$  10",

154<sup>3</sup>/<sub>4</sub> x 109 x 7<sup>1</sup>/<sub>4</sub>".

JOHN MARMLER, DORNER

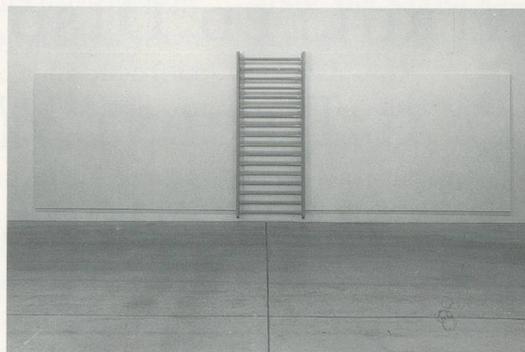
FURNITURE SCULPTURE 249, 1990,

Kupferlack auf Leinwand mit Spiegel /

copper varnish on canvas with mirror

330 x 400 x 30 x 27 cm / 117<sup>7</sup>/<sub>8</sub> x 10<sup>5</sup>/<sub>8</sub>".

(PHOTO: HEINZ KÖPPEL).



JOHN MARMLER, DORNER

FURNITURE SCULPTURE 247, 1990,

Acryl auf Leinwand und Sprossenwand,

230 x 695 x 16 cm / acrylic on canvas and

wall bars 90<sup>1</sup>/<sub>2</sub> x 273<sup>1</sup>/<sub>2</sub>".

(PHOTO: HEINZ KÖPPEL)

gelbildes und durch den Vergrößerungseffekt eine schwindelerregende Störung des Raums hervor. Wie beim Werk, das die Galerie Susanna Kulli in St. Gallen zeigte und das aus einer ungebleichten Leinwand mit einem Kupferlack-Streifen am unteren Rand sowie aus einem mit Scharnieren ausgestatteten Spiegel eines Frisiertisches bestand, der den Raum in Horizontabschnitte zerlegte, liegt auch hier der Widerspruch zwischen dem Werk und dem Raum. Die strenge konstruktive Ordnung der Installation ist das, was man zuerst sieht; die Unordnung das, was das Werk durch die Spiegel zurückwirft.

Die Galerie Buchholz präsentierte neben dem Werk FURNITURE SCULPTURE 241 mit Spiegeln ein weiteres, dessen Dialektik zweideutiger und komplexer ist. Vor einem quadratischen Fenster, das sich aus neun, in drei Reihen angeordneten Scheiben zusammensetzt – eine Art vollkommen ausgewogenes natürliches «Gemälde» –, hatte John Armleder ein Wirrwarr von Neonröhren angeordnet. Hinter dem Fenster lag das Strassen-Bild, d. h. regelmässige architektonische Strukturen. Vor dem Fenster verbreitete der Neonröhrenhaufen ein weisses Licht. Trotz der kühlen Lichtqualität brachte der Kunstgriff, der Einsatz der Neonröhren, Ereignis, Handlung und Leben hervor und verlieh dem Anblick des Fensters, das die Linien der Architektur umrahmte, das Definitive eines Bildes. Das Verhältnis zwischen Wirklichkeit und Fiktion, Natur und Artefakt, hatte sich umgekehrt.

Es ist, als ob sich John Armleder in seinen neueren Bestrebungen bemühte, durch Zitate, die nicht ohne Humor daher kommen, die jüngste Kunstgeschichte zu «dekonstruieren». Die Verwendung von Neon-

röhren, welche die wesentlichen, ja sogar einzigen Elemente mehrerer Werke sind, verweist auf die Arbeiten Dan Flavins und darüber hinaus auf die Werke all jener, die mit diesem trägen Licht gearbeitet haben, allen voran Bruce Nauman. Doch wie bei dem Werk, das er aus zusammensetzbaren, aber ohne Montage telquel hingestellten Möbelteilen von Ikea angefertigt hat und das unter anderem auf Imi Knoebel verweist, kommen diese «Hommages» als *Tabula rasa* daher.

Die von John Armleder gegenwärtig angewandten Zerstückelungs- und Zergliederungsverfahren stehen innerhalb einer Richtung, die sich heutzutage sowohl in der Skulptur als auch in der Architektur abzeichnet. Doch bezeichnend an seiner Arbeitsweise ist, dass er auf das Licht – sei es das direkte Licht der Neonröhren oder das reflektierte Licht der Spiegel – als Desintegrationsmoment zurückgreift. Mit Recht könnte man sich fragen, ob sich dieses Element nicht sogar als eine zwar ambivalente, doch notwendige Kraft einschaltet: Abschirmung, Entrückung und zugleich Quelle einer autonomen Molekularenergie, die sich selber verschieben und neue Strukturen organisieren kann.

Stimmt man dem zu, was weiter oben gesagt wurde, nämlich dass Verschiebung und Distanz nicht zufällig sind, sondern zum eigentlichen Wesen John Armleders Werk gehören, so ist der Einsatz des Lichtes das logische Resultat der Arbeit. Es wäre nicht Zeichen eines Bruchs, sondern einer Weiterführung: die perfekte Art und Weise der Delegation, doch nicht an einen Dritten, sondern an ein physikalisches Prinzip.

(Übersetzung aus dem Französischen: Irene Rey)

# “CONTROLLED DISORDER” IN SEVERAL RECENT WORKS OF JOHN M ARMLEDER

CLAUDE RITSCHARD

In discussing the recent work of John M Armleder – the works produced over the last year, and more specifically those of the second half of 1990 – the fact that an article such as this must base itself on a number of intangibles as well as on a limited number of choices, speaks volumes, not only about the combination of circumstances in which John Armleder’s work is born, but about the work itself.

The intangible factors are as follows: any review of the work takes the form of a quest, an itinerary of the different places in which the works were exhibited and in response to which they were produced. It therefore involves establishing a geography and chronology of these places and circumstances. The body of work that emerges is dependent on photographs, on their quality and availability. The material life of the work is transferred to the abstraction of one’s memory of it, which, in the best of cases, is captured by the simulacrum of reproduction, and, in cases of undocumented work, is related only by the verbal accounts of it that can be given by a witness, the artist himself, or a spectator.

Though perhaps not by deliberate intention – but is it by accident? – most of John Armleder’s recent works are installations – often very large ones – rather than isolated canvases. They are “occasional” pieces, in that they are suggested at specific moments by specific places. Armleder’s creative method proceeds

CLAUDE RITSCHARD is curator at the Musée d’Art et d’Histoire in Geneva.

from his walking about and taking in a particular city, from his search and discovery of objects, from listening and collaboration, and more and more often from the willing delegation of decisions. It is the opposite of creation by workshop, where the artist controls and oversees his product, at least for a time, remaining forever the center of gravity of a constellation of works sent out to exhibitions and coming back to him in part. In Armleder’s current approach, there is no more a center of gravity. The work is created in relation to a trajectory; it corresponds to the genius of the place, marking the stops along an unpredictable itin-

erary, and has no home port to come back to. The author’s control over the unity of his oeuvre is only mental.

Topographical dispersal is an important factor in the work’s constitution. John Armleder’s mobility, and his prolixity in terms of exhibitions swiftly mounted in very short spaces of time, against all odds, have been interpreted as a pose. His always positive reaction to requests not only denounces the system of contemporary art as a kind of cybernetics, but also places the artist’s own production in a philosophical context. Upon seeing his recent works, one

JOHN M ARMLEDER, FURNITURE SCULPTURE 241, 1990.



30 Kaminblechigel ø 25,5 cm, 393 x 277 x 18,5 cm/30 made-up mirrors ø 10", 154 1/2 x 109 x 7 1/4",  
UND/AND FURNITURE SCULPTURE 242, 1990, 25 Neonröhren (warmes und kaltes Licht) in versch. Größen, 58 x 400 x 75 cm/25 fluorescent tubes  
(warm and cold light) in various sizes, 22 7/8 x 157 1/2 x 29 1/2" (INSTALLATION GALERIE DANIEL BOCHHOLZ, KÖLN)

may legitimately ask oneself if the splintering of the work is not the absolute precondition of artistic creation today.

In autumn 1990, two exhibitions took place in Cologne in conjunction with one another. They are both contradictory and complementary. The first presents balanced works organized according to the principle of symmetry, while the second presents rather baroque pieces. The point is to push to its utter limits an aspect that marks a number of John Armleder's recent works, an aspect which he himself has called a tendency toward "controlled disorder" (*désordre maîtrisé*). Since each of the two shows presents only one of the two terms of this tendency, its formulation in two different places consummates the split. Nevertheless, behind this splintering one perhaps finds the need to realize a unity in contradiction, to assert the two poles by objectifying them through separation. The physical distance that makes the rift possible lends legitimate authority to the contradiction as a totality, since this contradiction is no longer bound to formulate itself concretely, but only mentally, conceptually, in the overall two-show project.

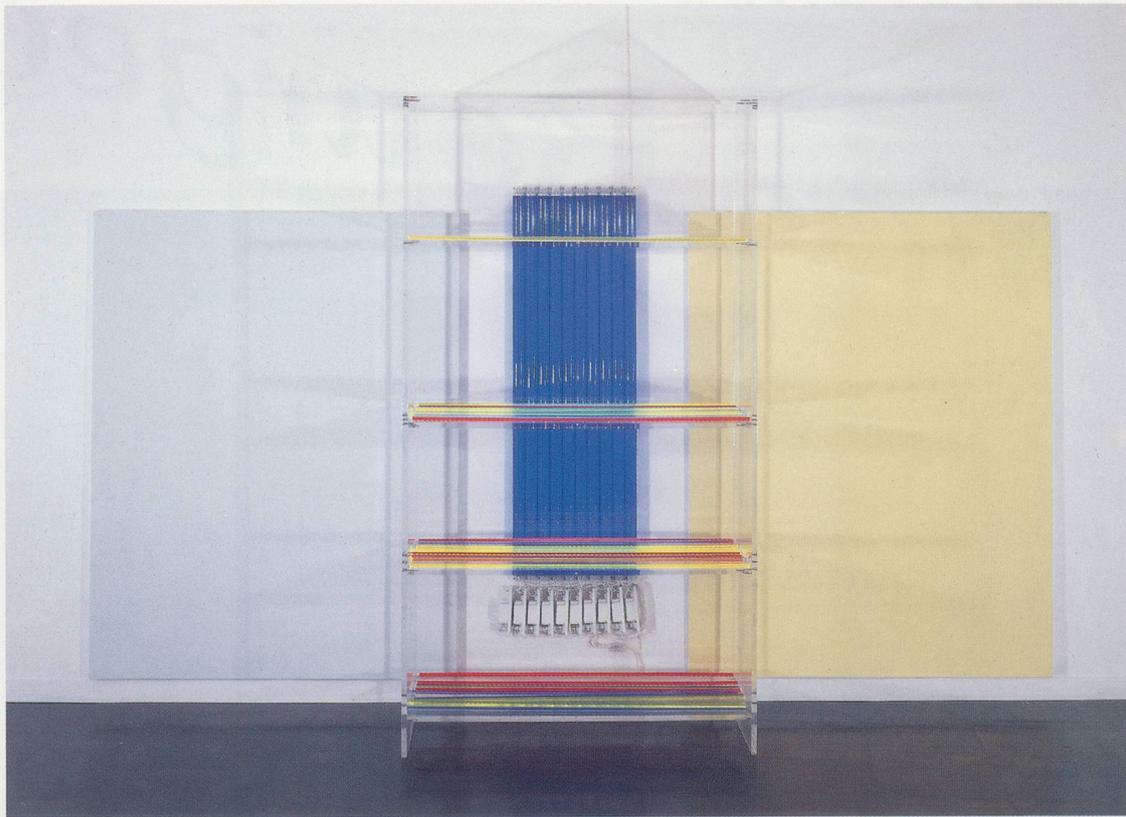
FURNITURE SCULPTURE 237, which was executed on the occasion of the John Armleder retrospective at the Musée Rath, Geneva, in May 1990, is one of the first works in which this "controlled disorder" appears. The piece includes a bench from the Musée d'Art et d'Histoire, Geneva, with children's clothes piled haphazardly on top of it. Underneath the bench are two skateboards. The work originates from an observation: the bench, in its proper place, covered with clothes hastily tossed on top of it by a class of children visiting the museum. The skateboards, more than the jackets and scarves, situate the work in its time and social context. On both sides of the bench, two monochromatic paintings give the work a structure, place it in space, provide it with a foundation, determine its relationship to the wall, and balance the anarchical forces arising from the work's anecdotal, changeable, aleatory aspect. The painting not only fixes the place, it freezes time. In the context of a series of works which for some ten years have been occupied with juxtaposing real objects with painterly elements to give a sense of construction,

FURNITURE SCULPTURE 237 introduces, even while controlling, the new disturbance of disorder. The architectonic will remain dominant, however, no doubt because it is expressed here in the visual and conceptual weight of the painting.

Several of the pieces that follow this sculpture chronologically open more daring breaches in the grip of disorganization. One work of particular importance in this phenomenon of self-informed deconstruction is made up of thirty circular, magnifying mirrors with a built-in light (of the kind that embellish certain hotel bathrooms), which hang from the wall at regularly spaced intervals, describing a rectangle. The piece is arranged according to mathematical and geometrical principles. Through the fragmentation of the reflection and the effect of the magnification, however, it presents a dizzying disturbance of space. In this work, as in the one exhibited at the Galerie Susanna Kulli in Saint Gall, which combines a piece of holland underscored by a strip of copper-colored wall-paint with a hinged hairdresser's mirror that cuts the space into slices of horizon, the contradiction comes into play between the work and the space. The rigorous structural order of the installation is what one sees; the disorder is what reflects the work in the mirrors.

Alongside the FURNITURE SCULPTURE 241 in mirrors, the Galerie Buchholz presented another work with a more ambiguous and complex dialectic. In front of a square window consisting of nine panes arranged in three rows of three – a kind of perfectly balanced natural "tableau" – John Armleder arranged a disorder of neon tubes. Behind the window was a view of the street, of regular architectural structures. In front of the window, the accumulation of neon lamps gave off a white light. Despite the coldness of the light, the artifice – the neon lights – produced an event, produced action and light, and gave the spectacle of the window, as it framed the lines of architecture, the fixed quality of an image. The relation of the real to the fictive, of nature to the artifact, was inverted.

In John Armleder's latest offerings, everything happens as if the artist were busy "deconstructing" the history of recent art, using quotations with a touch of humor. The use of neon lights, which are the



JOHN ARMLEDER, *FURNITURE SCULPTURE 235*, 1990, *Installation mit Vitrine, Neonröhren und Farbe/*  
*installation with showcase, fluorescent light, and paint. (PHOTO: ROBIN TOWNSEND)*

essential, even sole features of several works, bears in mind the work of Dan Flavin, and more broadly, that of all those artists who have worked with this slow light – with Bruce Nauman heading the list. But, like the piece consisting of elements of kit furniture purchased at *Ikea* and presented unassembled, such as they are – a work which harks back to Imi Knoebel, among others – the “homages” thus inflected take the form of a *tabula rasa*.

The methods of fragmentation and disjuncture used by John Armleder fall in with a tendency currently asserting itself in the plastic arts as well as in architecture. But what seems to be the most characteristic and significant element of his approach is the recurrence of light as a factor of disintegration,

whether it be the direct light of neon lamps or the reflected light of mirrors. Justifiably one might ask oneself whether this material appears not as an ambivalent force but as a necessary one, functioning at once as a screen, from a distance, and as a resource of autonomous molecular energy capable of reorganizing its own displacements and new structures.

If we admit what we only suggested above – that displacement and distance are not circumstantial but intrinsic to John Armleder’s oeuvre – the use of light would then appear to be the logical outcome of the work. It would indicate not a rupture, but a continuation: the perfect form of delegation, not to a third party, but to a principle of physics.

*(Translation from the French: Stephen Sartarelli)*