RÉGION DE BRUXELLES-CAPITALE
BRUSSELS HOOFDSTEDELIJK GEWEST

KANAL Centre Pompidou

"It never ends": John M Armleder installeert zich in de Showroom van KANAL - Centre Pompidou

Biografie John M Armleder

Nadat hij zich had ondergedompeld in de alternatieve Fluxusbeweging, stelt John M Armleder vanaf begin jaren '80 de abstractie en het moderniteitsidee in vraag door middel van de toe-eigening en het citaat. Verder dan tekening, performance en schilderij, heeft John M Armleder in zijn installatie een veelzijdige praktijk ontwikkeld waar gevonden voorwerpen gemixt worden met abstracte geometrische en monochrome schilderijen. Zijn 'Furniture Sculpture' bekritiseert het stijlidee en werpt tevens een ironische en afstandelijke blik op het academisme van de abstractie.

Voor John M Armleder in 1969 Ecart oprichtte, nam hij deel aan verschillende activiteiten – zowel sportieve als openluchtactiviteiten, met de groep Luc Bois – die niet onmiddellijk gelinkt konden worden aan wat we gewoonlijk als kunst beschouwen. In werkelijkheid zal deze groep aan de basis liggen van de collectieve creaties van Ecart: tekeningen en collages met meerdere handen, die gelinkt worden aan de praktijk van 'Mail Art'. In hetzelfde jaar organiseren John M Armleder en Patrick Lucchini samen met enkele anderen het eerste festival van de groep Ecart: 'L'Ecart Happening Festival'. Vertrekkend vanuit zeer eenvoudige regels voerden de 'acteurs' tijdelijke acties uit, waarbij ze soms het publiek betrokken en daardoor oncontroleerbare, wanordelijke en turbulente voorstellingen creëerden. Dit type manifestaties had meer van een 'Happening' waar John Cage, Georges Maciunas en Allan Kaptrow meer aan de basis van lagen, dan van een 'Event', uitgevonden door George Brecht. Later zal John M Armleder nochtans verschillende van deze 'Events', zeer korte acties die lijken op muziekstukken, uitvoeren. G. Brecht wou eigenlijk "muziek creëren die niet enkel voor de oren was bestemd. Muziek is niet enkel wat we horen, maar alles wat gebeurt (1)." En zo geeft G. Brecht, in het spoor van John Cage, de voorkeur aan een vorm die zowel auditief als visueel is.

Volgens de indicaties die G. Brecht op kleine kaartjes in een doosje geschreven had – "Walter Yam" (1963) -, kiest Armleder er bijvoorbeeld voor om de viool en de piano van "Solo for Violin Cello or Contrabass, polishing" (G. Brecht, 1962) uit te wissen, of om een vaas met enkele tulpen te tonen aan het publiek voor "Piano Piece, a Vase of Flowers on (to) a piano" (G. Brecht, 1962).

Door hun bescheidenheid en eenvoud refereren deze acties aan deeltjes van het leven. De kunst identificeert zich met het leven door de radicaliteit van het concept en het lachen om

het resultaat. Volgens Dick Higgins is deze resolutie van tweedeling tussen kunst en leven een van de negen criteria (2) die Fluxus kenmerken. Deze opvatting van kunst "dat is het leven", waar alles wordt beschouwd aan de hand van gelijkwaardigheidsrelaties, heeft het volledige werk van John M Armleder beïnvloed.

In zijn eerste tekeningen neemt hij afstand van het kunstwerk. Hij beschouwt een werk niet als een uniek en ondeelbaar object. De ene tekening heeft niet meer waarde dan de andere en kan gereproduceerd en hergebruikt worden in de volgende. John M Armleder zal het principe van homologie niet alleen op zijn eigen werken toepassen, maar ook op die van andere kunstenaars, zoals hij het zelf zegt: "Vroeger dacht ik dat de aard van het project de realisatietechniek bepaalde, bijvoorbeeld een tekening of een performance konden enkel uitgevoerd worden in de vorm van respectievelijk tekeningen of performances. Vandaag ben ik op het punt gekomen om deze logica te ontkennen door objecten te maken over schilderprojecten of tekeningen over omgevingsprojecten. Ik zie geen enkel belangrijk verschil tussen deze producties en, in het extreme, tussen die van andere artiesten en van mezelf (3)". Steeds in dezelfde logica van gelijkwaardigheid zal John Armleder de vrijheid nemen in tekeningen, schilderijen en 'Furniture Sculpture', niet om te citeren of te plagiëren, maar om te schilderen op de wijze van, in dit geval Casimir Malevitch, El Lissitsky, Piet Mondriaan en Théo van Doesburg.

John M Armleder definieert zich trouwens zelf met een zekere ironie als een soort paraconstructivist of suprematist. Natuurlijk beperkt zijn referentiecorpus zich niet enkel tot de Russische avant-gardisten en De Stijl, hij breidt deze ook uit naar de abstracte schilders zoals Helmut Federle, Blinky Palermo, Olivier Mosset en Francis Picabia. John Armleder heeft geen voorkeursstijl, hij werkt meer door toevoeging en naast elkaar plaatsen. De enkele tentoonstellingen die hij heeft georganiseerd, zijn daar de directe getuige van. Zowel de 'Teugum Show' in het Centre D'art Contemporain (Genève, 1981), waar tegelijk de werken van H. Federle, Manon, O. Mosset, Salomé, een New Wave graffiti en een Jean Fautrier getoond werden, als 'Peintures Abstraites' in de rue Plantamour (Genève, 1986) met Lucio Fontana, Sol LeWitt, Robert Mangold, Mario Merz, Gerwald Rockenschaub, Robert Ryman, alsook 'Peinture' (1993) in de Galerie Art & Public, die verschillende jonge abstracte schilders uit Genève samenbracht. Deze confrontaties zorgden dat John M Armleder kon aantonen dat er naast de verschillende benaderingen, kritische analyses en opeenvolgende bewegingen, niet noodzakelijkerwijs tegenstrijdige en hiërarchische relaties tussen werken bestonden. Zonder cynisme en met veel respect vervoegt John M Armleder in deze lezing van de schilderkunst de letterlijkheid die Fluxus zo dierbaar was. Bovendien getuigt 'Peintures Abstraites' van de smeltkroes waaruit John M Armleder zijn formele woordenschat putte die hij in zijn schilderijen gebruikte.

Eerder dan referenties zonder meer over te nemen, bevrijdt John M Armleder ze van hun classicisme door ze te "herdimensioneren". De formaten zijn vaak kleiner en horizontaal. Hij kiest veeleer meer 'pop' en ironische tinten zoals felroos, zuurgroen of lichtblauw dan de primaire modernistische kleuren. Als hij punten gebruikt plaatst hij ze 'all over', waardoor ze veranderen in decoratieve patronen (bolletjes). Op bepaalde werken zijn de bolletjes zilver of

goud en herinneren ze ons aan de voorkeur van Warhol voor die kleuren. Enerzijds maken ze het mogelijk om afstand te nemen door het onpersoonlijke van het materiaal. Anderzijds geeft hun glans ook een bepaalde decoratieve waarde.

De wil om het kunstwerk doorheen het decoratieve en de afstand te banaliseren door het citeren komt het best tot uitdrukking in de 'Furniture Sculpture', waarvan de eerste nummers gemaakt werden in 1979.

Door objecten eenvoudig te verplaatsen, laat John M Armleder de Fluxushouding kruisen met zijn repertoire van abstracte vormen. De « FS 45 » (1983) bestaat bijvoorbeeld uit een kapstoel waarvan de missende spiegel vervangen werd door een constructivistisch schilderij. Van het schilderij werden de traditionele diagonalen ironisch hertekend door de gekantelde positie van het meubel. Hierover geeft John M Armleder met een bepaalde gloed toe: "Ik weet immers niet of het schilderij niet Fluxus is en het object constructivistisch, dat hangt af van stijlconventies. Men mag niet vergeten dat de meeste constructivisten geladen zijn met mystiek elan en dat we binnen Fluxus een zeer strakke formele en conceptuele vastberadenheid ontdekken (4)." Zo slaagt John M Armleder er in om het sublieme van een abstract schilderij te koppelen aan de rigoureuze eenvoud van Fluxus.

Deze opening zorgt dat hij kan ontsnappen aan het dogmatisme van het abstracte en ook aan het modefenomeen. We denken natuurlijk aan de Neo-Geo beweging van eind jaren '80, waaraan hij een tijdje gekoppeld werd. De moeilijkheid bestond erin om zich niet te laten meeslepen door deze beweging. Net als O. Mosset moest John Armleder zich positioneren tegenover deze nieuwe bevlieging voor het abstracte. We onthouden van een van hun gesprekken de opmerking van John Armleder: "Het permanente re-focussen dat de 'scene' met zich meebrengt is eerder goed en verhindert om uiteindelijk te academiseren. De ongecompliceerde herlezing van het modernisme en het achterlaten van een deugdzaam moralisme, gedrenkt in academisch erfgoed, maken het mogelijk om de situatie effectief, en ondanks het cynisch realisme, met meer optimisme te beoordelen (5)". Het antwoord van John M Armleder is eigenlijk veelzeggend voor deze steeds afwijkende houding, die we terugvinden in de keuzes van 'Furniture', waar een goede burgerlijke smaak de Californische kitsch, de Bidermeier de jaren vijftig en het gerecycleerde het gloednieuwe opvolgt.

Deze meubelen waren eerst metaforen voor de schilderijen en het kader – misschien een knipoog naar Support / Surface – maar worden meestal gecombineerd met schilderkunst of maken er een directe allusie op. 'FS 181' (1988), bestaande uit een gordijn van veelkleurige plastic linten die vastzitten tussen twee koperen plinten, doet ons denken aan een Morris Louis, een Ross Bleckner, een Jésus Rafael Soto, of eenvoudigweg een tafelzeil in een gouden kader, zoals John M Armleder ons preciseert. Een reeks referenties gemengd met het belachelijk maken van de materialen en het uitzicht van een geknutseld geheel. (6) 'FS 189' (1988) daarentegen associeert een geel horizontaal canvas, omlijst door twee verticale paarse strepen, met een reeks oefeningen. Het doek is de achtergrond voor het instrument. Er ontstaat een sterk contrast tussen de rust, de zachtheid van het monochrome en de dynamiek van de vlakken die in verschillende richtingen opengaan, waarvan het zeer dichte zwart contrasteert met de lichte kleuren van de verf. We zien dat in een heen-en-weerspel sommige

FS eenvoudig ‘kant-en-klaar’ zijn en andere kunnen worden gedefinieerd als “ondersteunde” schilderijen. In werkelijkheid bieden de FS een oneindige reeks formele mogelijkheden tussen contrast en evenwicht, toe-eigening en kritiek, speelsheid en voorbedachte rade. John M Armleder speelt ook een subtiel spel van ontwijken tussen het noodzakelijke en het relatieve, stijl en non-stijl, engagement en zelfkritiek.

Om nog wat meer aan zichzelf te ontsnappen, vond hij na het surrealisme, Marcel Duchamp en John Cage, deze bereidheid om de dingen aan het toeval over te laten. Bij de reeks ‘Coulures’ giet John M Armleder de kleuren direct uit de verfblikken op het licht hellende doek. Het resultaat sluit het citaat natuurlijk niet uit en John M Armleder herinnert ons graag aan de discretie en elegantie van Larry Poons. Hij vergeet ook niet, zoals Laszlo Moholy-Nagy en Andy Warhol, dat anderen ons de beste manier bieden om aan onszelf te ontsnappen en dat het niet ongewoon is dat de keuze van ‘Furniture’, kleuren en patronen van sommige schilderijen door anderen wordt gemaakt. (7). John M Armleders heldere blik en zijn verlangen om toeschouwer te zijn, laat ons een terughoudendheid en een verwijdering ontdekken die hem de vrijheid geeft om te spelen met de puurheid van het minimalisme, de betovering en de luxe van het ornamentalisme en met de poëtische lichtheid van een stoel boven in een boom (‘FS 87b’, 1985).

John M Armleder is geboren in 1948 in Genève waar hij woont.

Véronique Bacchetta

---

(1) Entretien d’Irmeline Lebeer avec George Brecht, Cologne, mars 1973 : « Les silences de George Brecht », *in*Catalogue « Octobre des Arts », Lyon, 1986, p. 5. (2) « Internationalism, experimentalism, iconoclasm, intermedia the resolution of the art/life dichotomy, implicativeness, play or gags, ephemerarity, specificity.» Dick Higgins, « Fluxus : Theory and Reception », archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart, *in* « In the spirit of Fluxus », Walker Art Center, Minneapolis, 1993. (3) Texte de John M Armleder, « John M Armleder », *in* « le Dessin Suisse 1970-1980 », Musée Rath, Genève, 1982, p. 64. (4) John M Armleder, « Furniture Sculpture, 1980-1990 », Musée Rath, Genève 1990, p. 28. (5) « Conversation entre J.M Armleder et O. Mosset (1986) », *in* « John M Armleder, Helmut Federle, Olivier Mosset, écrits et entetiens », Musée de Peinture et de Sculpture, Maison de la Culture et de la Communication, Grenoble, Saint-Etienne 1987, p. 262. (6) *In* « John M Armleder, furniture sculpture ; 1980-1990 », Musée Rath, Genève, 1990, p. 25. (7) On peut se rappeler les tableaux de L. Moholy-Nagy commandés par téléphone à une entreprise d’enseignes émaillées. S’il gardait le choix des couleurs, il évitait par ce moyen la « touche personnelle » et refusait ainsi de privilégier l’aspect individuel de l’œuvre d’art. Voir à ce sujet : Laszlo Moholy-Nagy, « The New Vision », New York, Wittenborn and Co, 1928.

Deze biografie is afkomstig van de website van Musée d’Art Moderne et Contemporain de Genève.

@ MUSÉE D’ART MODERNE ET CONTEMPORAIN DE GENEVE – MAMCO GENEVE