

Archives avec et sans formes

Catherine Chevalier

Anarchisme sans adjectif. Sur le travail de Christopher D'Arcangelo, 1975-1979

CAC Brétigny, Brétigny s/Orge

19 juin – 30 juillet 2011

The Experimental Impulse

REDCAT, Los Angeles

18 novembre 2011 – 15 janvier 2012

Par une belle matinée ensoleillée d'un dimanche de juin, je suis montée dans un bus en direction du centre d'art de Brétigny, dans la banlieue sud de Paris pour le vernissage de l'exposition *Anarchisme sans adjectif* – sous-titrée *Sur le travail de l'artiste Christopher D'Arcangelo (1975-1979)*. Lorsque je pénétrais dans l'unique espace du centre d'art, je ne vis tout d'abord que des tables, dont l'une, avec des moniteurs vidéos laissant la pièce encore relativement vide. Conçue par Dean Insker et Sébastien Pluot, en collaboration avec Pierre Bal-Blanc pour ce premier volet français¹, l'exposition s'organisait autour d'une série de vidéos d'entretiens menés à partir des archives de Chris D'Arcangelo avec Stephen Antanakos, Benjamin Buchloh, Daniel Buren, Ben Kitmont, Peter Nadin, Naomi Spector et Laurence Weiner. Passé ce premier moment déceptif, je compris qu'à l'exception des quelques documents placés sur une des deux tables, à savoir des textes de revues, des ouvrages ou des cartons d'invitation, les archives portant sur le travail de l'artiste n'étaient pas montrées. L'archive était uniquement filmique et soumise à un strict protocole de tournage.

Peu de personnes avaient entendu parler de Chris D'Arcangelo en France avant cette exposition². Mort à 24 ans en 1979, il a profondément marqué nombres d'artistes et de théoriciens engagés sur la voie de la critique institutionnelle comme Daniel Buren dont il fut l'assistant, Benjamin Buchloh, ou encore Louise Lawler. Dans les années 1990, à l'Institut des hautes études en art plastique (projet éphémère de postdiplôme fondé par Sarkis, Pontus Hulten et Daniel Buren), les étudiants écoutèrent Buren évoquer cet artiste avec un grand respect. Parmi eux, Dean Inkster commence à s'y intéresser de près. C'est le début d'une longue quête qui devait aboutir à cette rétrospective de Chris D'Arcangelo.

1 Le second volet de l'exposition a eu lieu à Artists Space à New York et un troisième (11 septembre – 16 octobre 2011).

2 Voir Andrea Miller-Keller, « Le musée comme œuvre et artefact », in *Les Cahiers du musée d'art moderne*, numéro hors série « L'art contemporain et le musée », 1989. *Documents sur l'art*, n° 12, 2000.

Les interventions de Chris D'Arcangelo visaient à remettre en question la hiérarchie des valeurs accordée à toute production en les déplaçant dans le champ de l'art. À titre d'exemple, rappelons qu'il s'était entravé de menottes ou de chaînes dans différents musées new-yorkais, et qu'avec Peter Nadin il a transformé son travail de rénovation de loft en œuvre temporaire, ou encore vendu des pommes dans une galerie lors d'une exposition dont il a été exclu. Son travail qu'il soit de l'ordre de la performance ou de la transformation d'espace privé est par essence éphémère, à l'exception de quelques productions graphiques. Une exposition rétrospective sur le travail de D'Arcangelo est donc a priori une exposition d'archives. Comme il lui était impossible de sortir les documents originaux, Dean Inkster avait eu l'idée de produire une nouvelle archive à partir de témoignages oraux en utilisant des reproductions des documents. La rencontre avec un historien de l'art, Sébastien Pluot, avait permis de mettre au point un dispositif visuel qui rendait possible ce projet. Seulement, Inkster apprit en 2009 qu'il n'était pas autorisé à reproduire les archives de la Fales Library & Special Collections de l'université de New York, où elles avaient été déposées suite à la donation de Cathy Weiner et du D'Arcangelo Partnership. L'exposition a dû alors relever un double défi a priori insurmontable : rendre compte du travail de l'artiste à travers des documents d'archives et respecter l'interdiction de les reproduire, même dans des vidéos. Le protocole qui a présidé à la réalisation des six vidéos consiste à utiliser deux caméras fixes, l'une filme l'interviewé assis face à un plan de travail, la seconde ce même plan en surplomb. Les films alternent plans des visages et plans avec les documents et les mains qui ponctuent la parole de mouvements. Jamais sur les vidéos on n'entend la voix des curateurs et les questions sont coupées au montage. Cela permet d'éviter l'aspect convivial de beaucoup de conversations filmées. L'« espace documentaire » est défini par un plan filmique et c'est précisément grâce à cet espace que le document guide la production d'une archive orale.

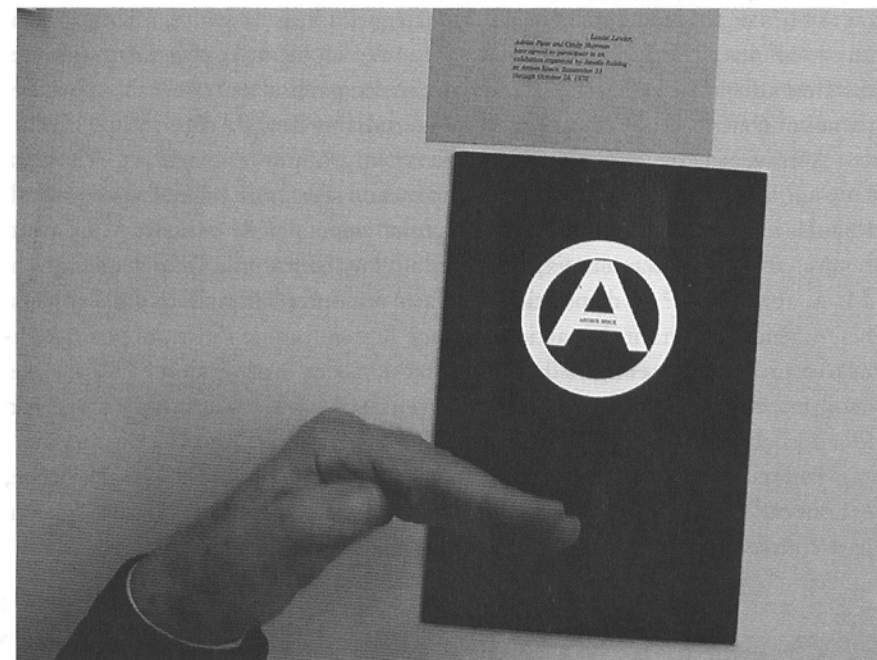
Le second volet de l'exposition s'est ouvert à Artists Space quelques mois plus tard avec le même dispositif et en hommage, la présence d'une œuvre de Christopher Williams, *Bouquet for Bas Jan Ader and Christopher D'Arcangelo* (1991). Le contexte était cette fois très différent. Alors que le CAC est un centre d'art public situé en pleine banlieue parisienne, Artists Space est un espace d'exposition en plein cœur de Soho largement financé par des fonds privés. De surcroît, l'exposition devait subir la compétition des responsables de l'Estate de Chris D'Arcangelo qui avaient décidé au même moment d'organiser une exposition intitulée *Homage* avec une sélection d'archives de D'Arcangelo à la galerie Albus Green. Mais surtout, à New York à la mi-octobre, le mouvement Occupy Wall Street prenait de l'ampleur. Dans *The New York Times*³, Holland Cotter se risquait à un parallèle : « D'une manière proche de la politique juvénile de OWS, un peu plus loin à Soho, l'art anarchique de D'Arcangelo portait sur l'interaction sociale et la communauté, et c'est également le cas de sa rétrospective. »

3 *The New York Times* du 13 octobre 2011. <http://www.nytimes.com/2011/10/14/arts/design/anarchism-without-adjectives-on-the-work-of-christopherdarcangelo-1975-1979.html>

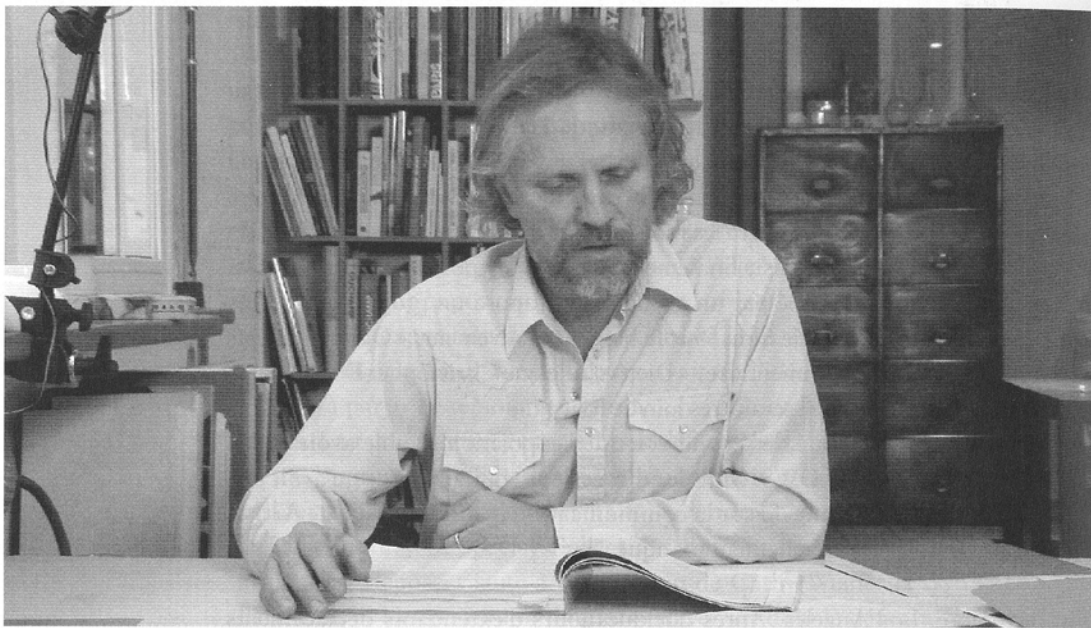
Les rapprochements entre l'attitude de D'Arcangelo vis-à-vis des institutions et notamment d'Artists Space ne sont pas sans présenter des traits communs avec les déclarations du mouvement Occupy Wall Street. En 1978, D'Arcangelo s'était littéralement effacé des documents de présentation de l'exposition collective à laquelle il participait avec Louise Lawler, Adrian Piper et Cindy Sherman. Il voulait ainsi protester contre le fait que l'espace d'Artists Space n'était pas un espace géré par des artistes. La collision entre les mouvements d'occupation issus de OWS et Chris D'Arcangelo se produisit finalement pendant l'exposition, lorsqu'Artists Space fut brièvement occupé par un groupe qui proposa un programme de discussions et de projections de films. Sur le blog du mouvement, « Occupy Artists Space » on peut lire en commentaire : « Dieu veuille que Christopher D'Arcangelo soit toujours parmi nous, il serait très loin de tout ça. »

Sans l'avoir prémédité, le second volet de l'exposition semble avoir été en prise avec le contexte de OWS. Mais les discussions similaires à ce qu'avait provoqué l'action de D'Arcangelo sur la communication institutionnelle de Artists Space ont, semble-t-il, cruellement manqué.

Fin novembre, Los Angeles. Après quelques jours d'exténuants déplacements de part et d'autre de la ville pour parvenir à voir certaines des expositions du programme de *Pacific Standard Time*, je parviens enfin au centre d'art REDCAT plutôt discret qui consiste en une seule salle au rez-de-chaussée du vaste bâtiment Roy and Edna Disney/CalArts Theater conçu par Franck Gehry. PST a pour ambition de proposer une nouvelle histoire de l'art de la scène artistique californienne (entre 1945 et 1980) à travers une série d'expositions à une échelle



Entretien avec Benjamin Buchloh par Dean Inkster et Sébastien Pluot Paris, décembre 2010, photogramme



Entretien avec Ben Kinnmont par Dean Inkster et Sébastien Pluot Paris, décembre 2010, photogramme

inédite (plus de 100 expositions organisées sur six mois avec un budget de 10,5 millions de dollars du Getty Research Institute) – ceci dans le cadre d'une vaste opération visant à construire une nouvelle image de la ville. L'exposition *The Experimental Impulse* qui y est organisée en collaboration avec CalArts me surprend par son parti pris radical en matière d'exposition rétrospective. Contrairement aux autres expositions qui mettent en avant des artistes connus ou oubliés en les répartissant selon des catégories liées au genre, à l'origine ou aux médiums, *The Experimental Impulse* met en avant l'expérimentation de différents dispositifs pour montrer des archives à partir d'un travail de recherche mené ces quatre dernières années avec des étudiants de CalArts.

À travers cette exposition à REDCAT, le groupe de curateurs, Thomas Lawson, Aram Moshayedi et les participants du séminaire « The Experimental Impulse » de CalArts, soulèvent une tout autre problématique. Comment rendre compte de manière expérimentale d'une histoire de l'expérimentation à L.A. après 1965 ? Le dispositif vise à faire remonter à la surface des éléments hétérogènes en évitant de participer à une fabrication de l'histoire positive, linéaire, progressiste, et individualisée, directions que le programme PST semble avoir favorisées. Il s'agit selon eux de « combler les fossés entre ces histoires et les approches plus récentes de la production artistique⁴ ».

Pour cela, ils ont mis en place une archive filmique, sonore, photographique, et textuelle accessible soit par un site web, soit par des dispositifs de consultation particuliers dans l'espace d'exposition organisé autour d'une scénographie.

4 Présentation sur le site de REDCAT.

En opposition au principe qui consiste à produire des catalogues imprimés pour chacune des expositions de PST, le catalogue, dans ce cas-là, une base de données des archives, peut être complété par toute personne avec des documents en rapport avec ce sujet sur le site *East of Borneo*, « une revue d'art collaborative et une archive multimédia, qui publie une sélection de textes commissionnés, des documentations, des entretiens et des documents de recherche relatifs au processus d'organisation de *The Experimental Impulse*⁵ ».

Les archives sont en libre accès, la circulation de l'information est ainsi étendue au-delà de l'espace de l'exposition. Sur les murs ont été placés des posters avec des citations dont on ne trouve l'auteur et la date que sur les cartels, ce qui pousse à les lire sans présupposés sur leur auteur, ou leur contexte historique, et sur d'immenses posters reproduisant un schéma concentrique d'intellectuels et de philosophes qui a été fait dans un cours de CalArts avec en bonne position Marcuse, McLuhan et nombres de théoriciens français. « Ce sont des rééditions de posters réalisés en 1969 par Maurice Stein, le premier doyen de l'école des études critiques de CalArts⁶. »

Comme étapes préalables, les participants qui ont travaillé à la collecte des archives ou à leur production prêtent attention au contexte et aux réseaux existants de l'époque, d'un point de vue qui n'est pas uniquement institutionnel. Cette plate-forme est la première forme d'expérimentation. L'autre forme expérimentale est présente dans les dispositifs de consultation des archives, résultant des recherches menées par les étudiants de CalArts dans le séminaire « The Experimental Impulse ». Ceux-ci reflètent donc inévitablement les modes expérimentaux pédagogiques qui étaient présents dans cette école des années 1970-1980. Ils prennent souvent des formes différentes, précisément adaptées aux archives qui y sont montrées en puisant beaucoup dans le registre du *low-fi* avec par exemple, de vieux téléphones pour écouter des enregistrements ou des vieux vidéoprojecteurs, des posters, etc. Certains viennent prendre le contrepied de dispositifs « faussement » interactifs omniprésents dans les musées. Par exemple, un film montrant des documents imprimés dont les pages qui sont tournées manuellement est projeté à la verticale sur une table. À l'opposé de ce qu'on l'on voit habituellement lorsque des travaux d'étudiants sont montrés dans des expositions, *The Experimental Impulse* soumet aussi un modèle en matière de pédagogie expérimentale.

Bien que portant sur des archives de nature et d'origines différentes, ces deux expositions amènent à s'interroger sur leur valeur d'usage selon les formes de leur présentation. Dans nombre d'expositions muséales, les archives sont présentées comme des sortes d'annexes qui viennent éclairer sur le contexte de production des œuvres : correspondances, carnets de recherche, affiches, etc. Souvent, leur matérialité est mise au second plan au profit de leur contenu. Quel est l'usage critique des archives ? Comment leur mode de présentation permet-il d'interroger

5 Voir <www.eastofborneo.org>

6 Communication de Aram Moshayedi.

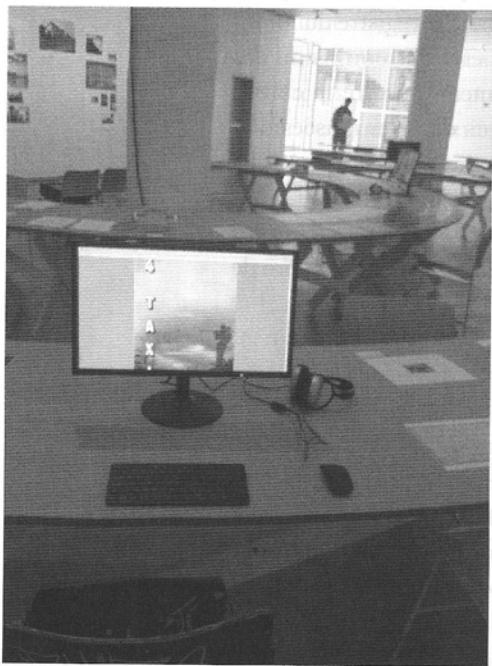
la circulation et la diffusion des savoirs ? Selon les présentations, un usage critique des archives pourrait-il permettre d'interroger les situations présentes, les logiques institutionnelles sous-jacentes ou les paradigmes des disciplines relevant de l'histoire, notamment ceux de l'histoire de l'art ? Le parallèle que l'on ne manque pas d'établir entre ces deux expositions peut nous aider à y répondre.

Elles ont fait le choix (par nécessité pour l'une, par simple choix pour l'autre) de ne travailler que sur des reproductions d'archives et de le faire avec des dispositifs expérimentaux. L'un filmique, avec le protocole de l'entretien et la création d'un plan (au sens technique et au sens littéral : un plan de travail) pour montrer les archives, l'autre, via Internet et sur les dispositifs de consultation et de participation à la constitution de celles-ci. L'exposition de REDCAT part d'un postulat plus radical qui remet en question dès le début le caractère original des archives. Dans un moment de répression des libertés dans le domaine de la circulation des savoirs sur le net (fermeture des sites de téléchargements, création d'organisations de contrôle aux États-Unis, menace sur des sites d'information comme Wikileaks, etc.) et dans le monde de l'art, conséquence de son ultra professionnalisation, cette exposition soulève la question de la libre circulation des archives et de leur mise à disposition pour toute recherche.

Par défaut, les curateurs d'*Anarchisme sans adjectif* ont choisi de « refléter » les stratégies d'effacement de Chris D'Arcangelo. Ils n'ont cependant pas été jusqu'à interpréter ses remises en cause des hiérarchies entre les valeurs des productions culturelles qui dans ce cas auraient pu aller jusqu'à questionner la valeur d'usage des archives dans le champ de l'art en les rendant publiques. *In fine*, l'exposition *The Experimental Impulse* est à l'origine d'une forme critique des archives plus efficiente et surtout, qui produit une critique de l'entreprise de PST dans laquelle elle s'inscrit, en inversant le processus de la construction de cette vaste rétrospective sur l'art californien élaborée par des historiens à partir de recherches sur les archives du Getty Research Institute.

« Qu'est-ce qui effraie ? Précisément, le fait que l'élimination des critères de distinction engendre l'effondrement des fondements de la valeur, et c'est évidemment de la part de Chris [D'Arcangelo] une radicalisation inouïe du principe duchampien », s'interroge Benjamin Buchloh dans une des vidéos de l'exposition *Anarchisme sans objectifs*. C'est précisément, ce risque que les curateurs de REDCAT ont pris en plein cœur d'une puissante machine à produire des expositions, et de surcroît, avec des étudiants.

The Experimental Impulse, 2011, vue de l'installation à REDCAT, Los Angeles



Archives With and Without Forms

Catherine Chevalier

"Anarchism Without Adjectives. On the Work of D'Arcangelo, 1975 - 1979"

CAC Brétigny, Brétigny s/Orge

June 19 - July 30, 2011

"The Experimental Impulse"

REDCAT, Los Angeles

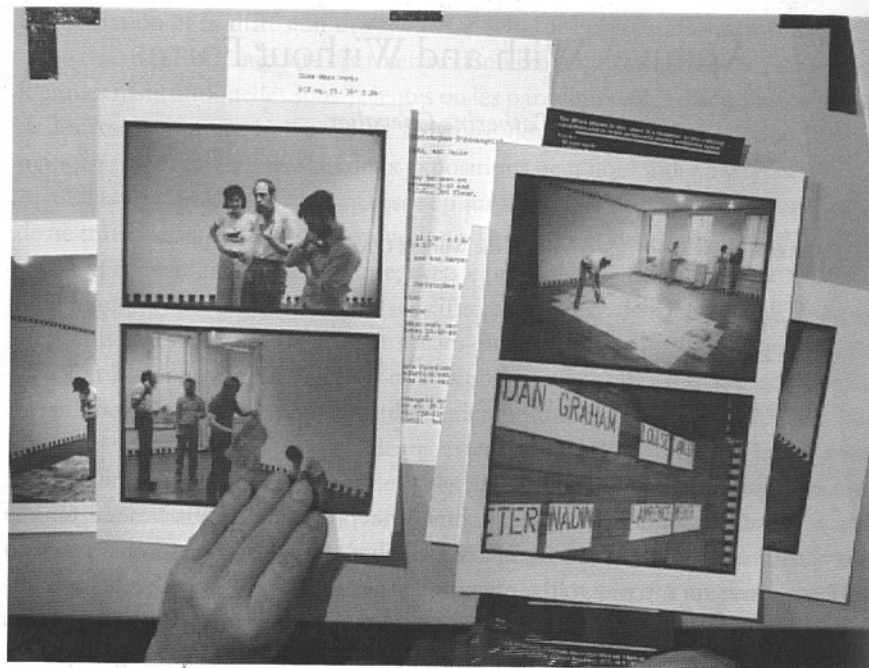
November 18, 2011 - January 15, 2012

On a beautiful Sunday morning in June, I stepped onto a bus headed for the Brétigny contemporary art center (CAC Brétigny) located in the southern suburb of Paris. I was on my way to the opening of the exhibition "Anarchisme sans adjectif" [*Anarchism Without Adjectives*] – subtitled "Sur le travail de l'artiste Chris D'Arcangelo (1975-1979)" [*On the work of the artist Chris D'Arcangelo (1975-1979)*]. Upon entering the CAC, which consists of just one space, all I saw were tables; of which one had video monitors on it. The rest of the room was relatively empty. The exhibition, conceived by Dean Inkster and Sébastien Pluot, in collaboration with Pierre Bal-Blanc for the French edition,¹ revolved around a series of videotaped individual interviews (with Stephen Antonakos, Benjamin Buchloh, Daniel Buren, Ben Kinmont, Peter Nadin, Naomi Spector and Lawrence Weiner), and on material relating to D'Arcangelo and the archives. When I got over my momentary disappointment, I understood that with the exception of the documents placed on one of the two tables – magazine articles, reference materials, cardboard invitations – most of the documentation on D'Arcangelo's work was not in the exhibit. Indeed, he was evoked solely through a carefully choreographed set of video documentations, whose filming had followed a strict protocol.

Very few people in France had ever heard of D'Arcangelo² before this exhibition. D'Arcangelo, who died in 1979 at the age of 24, had a profound impact on many artists and theorists concerned with institutional critique, figures such as Buren (D'Arcangelo had been Buren's assistant), Buchloh, Louise Lawler and others. In the 1990s, students at the *Institut des hautes études en art plastique* (a brief experimental project for artists founded by Sarkis, Pontus Hulten and Buren), listened to Buren speak about D'Arcangelo with great respect. One such student, Dean Inkster, began to develop a real interest in the artist, and embarked on a long journey that would eventually become the D'Arcangelo retrospective.

1 The second showing of the exhibition took place at Artists Space in New York (September 11 – October 16, 2011).

2 See Andrea Miller-Keller, "Le musée comme œuvre et artefact," *Les Cahiers du musée d'art moderne*, Special Issue : L'art contemporain et le musée, (1989). *Documents sur l'art*, no. 12, (2000).



D’Arcangelo’s radical actions attempted to challenge the hierarchy of values underlying all forms of production by placing them in the art field. In one of several related actions, he chained and handcuffed himself to the doors of a New York museum. In another action, with Peter Nadin, he transformed the contractualized construction work they had been doing into an artwork. He sold apples in a gallery during the opening of a group exhibition in which he had been initially invited to participate, but was then uninvited from. Whether performance art or transformation of private space, his work, with the exception of a few graphic pieces, was in essence ephemeral and, therefore, a retrospective would necessarily be an archival endeavor. Since he couldn’t use original documents, Inkster came up with the idea of producing a new archive of specially commissioned video interviews and, to that end, he and art historian Pluot created a special apparatus. In 2009 however, Inkster learned that he would not have the authorization to reproduce the documents from the Fales Library and Special Collections of New York University (where D’Arcangelo’s archives have been since being donated by Cathy Weiner and the D’Arcangelo Partnership). The exhibition faced a dual, and seemingly insurmountable challenge: how to give an accurate account of the artist’s work by means of the archival documents, and how to work with the prohibition to reproduce those documents, even in video form. The protocol for the production of the six videos shown individually on six different monitors, which were made for the retrospective consisted in the use of two fixed cameras: one filming the person opposite a workspace, and the other filming from above. Both films alternate shots of faces with shots of hands holding documents, the latter serving to

punctuate speech with movement. The voices of the curators/interviewers are never heard, as all questions have been edited out in an attempt to eliminate the friendly repartee common in most filmed conversations. Each shot defines the “documentary space,” and it is precisely by means of this space that the resulting videos create an oral archive of sorts.

The second version of the exhibition was held at Artists Space several months later. That version made use of the same curatorial method, and it included an homage to D’Arcangelo by Christopher Williams entitled *Bouquet for Bas Jan Ader and Christopher D’Arcangelo* (1991). On this occasion though, the context for the exhibition was very different. While the CAC is a public art center located in the middle of a Parisian suburb, Artists Space is a privately and publicly funded exhibition space in the heart of Manhattan’s Soho district. Also, this latter version of the exhibition had to be approved by D’Arcangelo’s estate, which had decided to organize an exhibition entitled *Homage* featuring a selection of D’Arcangelo’s documents at the Algu Greenston Gallery at the same time.

In mid-October the Occupy Wall Street movement in New York was in full swing. Holland Cotter writing in *The New York Times*,³ ventured a parallel: “In ways similar to the youthful politics of Occupy Wall Street, a short walk from SoHo, D’Arcangelo’s anarchic art was about social interaction and community, and so is his retrospective”. Indeed, D’Arcangelo’s attitude towards institutions, particularly Artists Space, had a good deal in common with the Occupy Wall Street movement. In 1978, D’Arcangelo literally had his name removed from documents pertaining to a group exhibition he had participated in along with Lawler, Adrian Piper and Cindy Sherman. It was his way of protesting the fact that Artists Space was not a space genuinely run by artists. The issues addressed by OWS collided with the D’Arcangelo exhibition. At one point, Artists Space was briefly occupied by a group, that went on to have film screenings and debates. The following comment appeared on the groups blog “*Take Artists Space*”: “God wants Christopher D’Arcangelo to stay with us forever; he would stay far away from all this.”

Quite by chance, then, this second version of the exhibition was caught up in the context surrounding OWS. But the discussions on Artist Space’s institutional communication that had initially inspired D’Arcangelo’s actions were, it would appear, sadly missing.

Late last November, I was in Los Angeles. After a few exhausting days spent running around the city to see some of the *Pacific Standard Time* exhibitions, I finally arrived at the REDCAT art center. The space is a rather simple, single room on the ground floor of the vast Roy and Edna Disney/CalArts Theater designed by Frank Gehry. PST’s aim was to offer new insights into the history of art made in California between 1945 and 1980, by means of a series of exhibitions on an unprecedented scale (as more than 100 exhibitions were

³ *The New York Times*, October 13, 2011. <http://www.nytimes.com/2011/10/14/arts/design/anarchism-without-adjectives-on-the-work-of-christopherdarcangelo-1975-1979.html>

to be organized over a six-month period with a budget of 10.5 million dollars from the Getty Research Institute). The second aim was to be part of the larger operation, which was to give the city a new image. Organized in conjunction with CalArts, *The Experimental Impulse* exhibition held at REDCAT, surprised me in its radical approach to retrospective-making. Unlike other exhibitions which feature both well-known and forgotten artists, creating categories around genre, origin or medium, *The Experimental Impulse* featured experiments in the making and exhibiting of art to show the research carried out by CalArts students in the last four years.

The curators of the exhibition, Thomas Lawson and Aram Moshayedi and the participants in the CalArts seminar, raised a new question: How does one convey the history of experimentation in L.A. after 1965 in an experimental fashion? The idea was to reveal a heterogeneous range of elements rather than fabricate a wholly positivist, linear, progressive and individualistic history, as it appears PST would have preferred. Instead, the curators attempted to “bridge [...] the gap between these histories and more recent approaches to art making.”⁴ To that end, they created a film, sound, photography, and text archive that could be accessed through either website or through consultation apparatuses that were in the exhibition space, and which were organised around a specific set design.

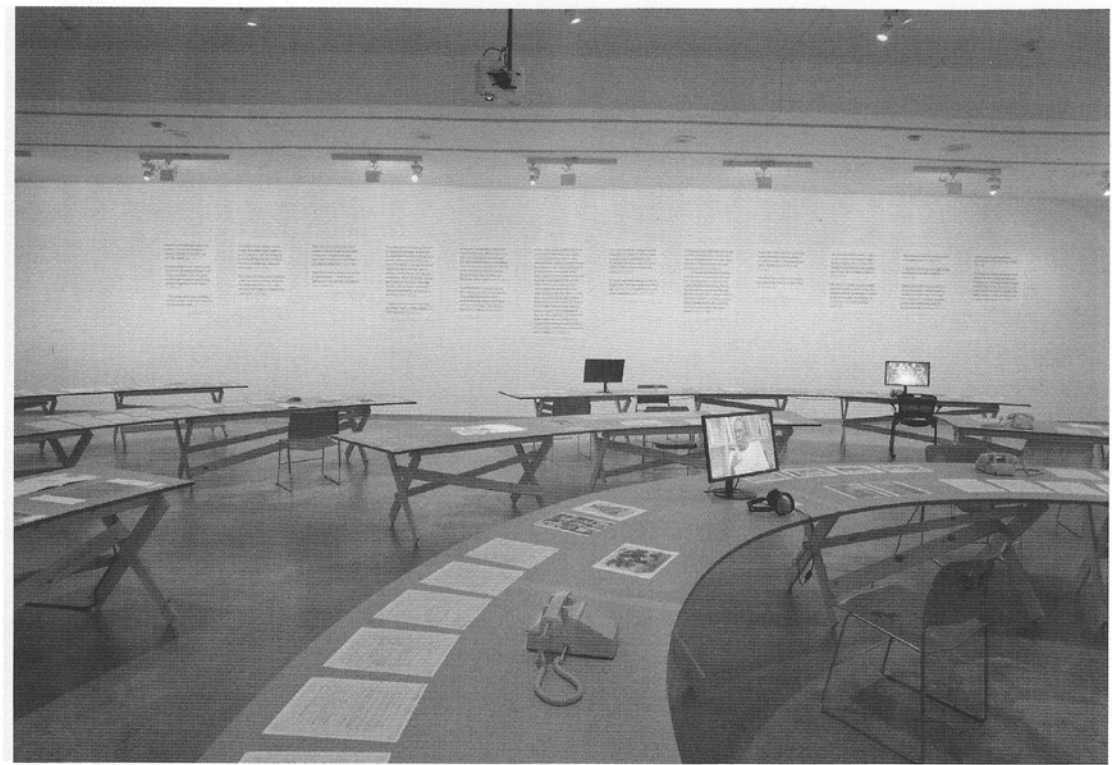
This catalogue, unlike the standard print catalogues used for PST exhibitions, is a database consisting of documents that were in the show and that can be interspersed by users with any related documents. The database, housed on the website of *East of Borneo*, “a collaborative art journal and multimedia archive that publishes a selection of commissioned essays, documentation, interviews and research materials related to the process of organizing *The Experimental Impulse*.”⁵

The freely available documents on the website allow the information to circulate beyond the exhibition space. On the walls of the gallery space were banners bearing quotes; information specifying who made the statements and when, could be found on captions scattered throughout the space, thus forcing the viewer to read the quotes with no sense of history or authorship. The exhibition also included oversized posters of intellectuals and philosophers—figures like Marcuse, McLuhan, and a number of French theorists—in a concentric pattern; those posters were created in one of the CalArts courses. “They are recreations of the original posters that were designed in 1969 by Maurice Stein, the first dean of CalArts school of critical studies.”

In collecting and producing the documentation featured in the exhibition, emphasis was placed on the context and the networks in existence during the period addressed from a point of view, which is not only institutional. This platform is the first form of experimentation. The second idea of the experiment is mostly presented in the form of consultation materials found by CalArts students

4 Presentation on the site of REDCAT.

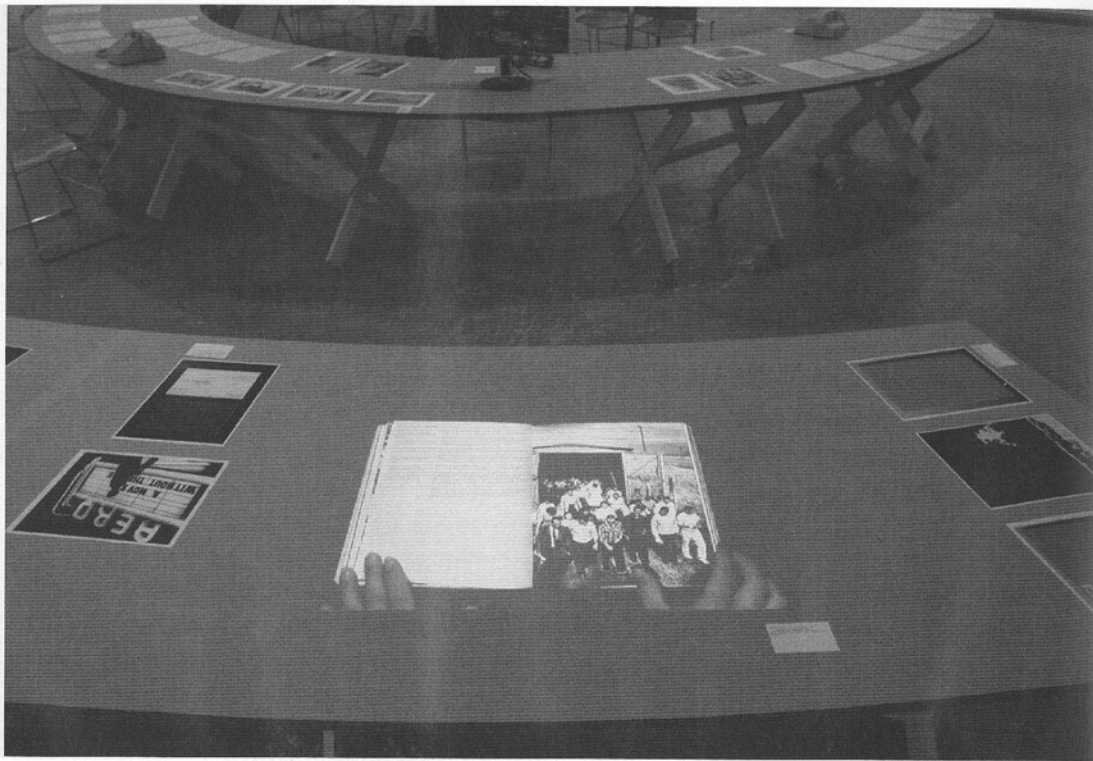
5 See www.eastofborneo.org



in the seminar “The Experimental Impulse.” Predictably, these materials reflect the pedagogical experiments that were taking place at CalArts during the 1970s and 1980s. To present these experiments, the exhibition makes use of a number of different “low-tech” forms in order to reflect the nature of the documents being exhibited. For example, there are old-fashioned telephone receivers for listening back to audio interviews, old video projectors, posters, etc. These devices stand in contrast to the slightly interactive ones often found in museums. A digital moving image projected downward onto a display table of a print publication being flipped through, is one example. Unlike most exhibitions of student work, “The Experimental Impulse” offers a model of experimental pedagogy.

Although the nature and origin of the documents in the two exhibitions differ, both incite reflection on use value by means of their forms of presentation. In many museum exhibitions, documents are presented as annexes of a sort, as a means to shed light on the context in which the works were produced: letters, research notes, posters, etc. Often their materiality is secondary to their content. What is the critical use of such documents? Does the way in which they are displayed encourage questioning of the circulation and communication of knowledge? How? Could a critical use of the documents by means of a specific form of display lead to an interrogation of present situations, of underlying institutional logics, and of the paradigms of the disciplines related to history with

“The Experimental Impulse,” 2011, installation view at REDCAT, Los Angeles



The Experimental Impulse, 2011, installation view at REDCAT, Los Angeles

particular emphasis on the history of art? The parallel between the two exhibitions may very well help us answer these questions.

Of necessity or by choice, both exhibitions work only via the reproduction of documents, and they do so in an experimental manner. One exhibition is video-based, and its protocol and work plan make use of interviews and a series of shots to display the documents in question. The other makes use of the Internet and devices for consultation and participation in the construction of the archive. The premise of the REDCAT exhibition is more radical, as it questions from the very start the originality of the documents. At a time when the free circulation of information is being hindered on the Internet (the closure of downloading sites, the creation of control organizations in the United States, the threats to information sites such as WikiLeaks, etc.) and in the art world (due to its ultra-professionalization), this exhibition explores the free circulation of documents and their accessibility for all types of research.

By default, the curators of "Anarchism Without Adjectives" chose to "reflect" D'Arcangelo's withdrawal strategies. But they didn't go so far as to interpret his questioning of the hierarchies of values of cultural production, which would mean questioning the value of documents in the field of art by making them public. In the end, the presentation of the documents in "The Experimental Impulse" would appear more critically effective. It also levels a critique of PST, which is responsible for the exhibition, by reversing the process

for the construction of its vast retrospective on California art, created by historians doing research on the documents at the Getty Research Institute.

"What scares people? Precisely the fact that eliminating criteria of distinction causes the foundation of values to collapse. And in Chris [D'Arcangelo]'s case, that's an unprecedented radicalization of the Duchampian principle," says Benjamin Buchloh in one of the videos in "Anarchisme sans objectifs." And that's precisely the risk that the curators of REDCAT took with the powerful PST exhibition-producing machine, and they did so with students to boot. *Traduit de l'anglais par Jane Brodie*

The Land Farms the Farmer and the Mind

Mathieu Malouf

Peter Nadin, "First Mark"
Gavin Brown's Enterprise, New York
June 29 – July 30, 2011

"...passionate bloom"
—James Broughton, *The Gardener of Eden*

In a recent profile about his return to the art world in *T Magazine*, Peter Nadin explained that while his organic carrots are not art per se, they are still the result of an artistic process. Already an artist and a poet in New York during the 1980s, Nadin became an artist-farmer in 1992 after a nervous breakdown drove him away from the city. In the Catskills he founded Old Field Farm, with the mission of "exploring the mutual benefits of art and agriculture" and "unlearning" to paint. During the twenty years that have since passed, he raised piglets, produced small batches of organic vegetables and meat exclusively distributed to a farmer's market and a restaurant in the West Village, hardly exhibiting until *First Mark*, a monumental comeback exhibition at Gavin Brown's Enterprise last summer. Nadin's art has always been about revealing what he calls "the underlying experience of consciousness," and while this once took the form of very *late*, crusty 1980s Schnabel-esque neo-surrealist paintings that relied on industrially-produced materials like oil paint and brushes, the operation of an art studio on the farm has seen the latter replaced by more sustainable, locally-grown options like cashmere wool, bee propolis, wax, and honey. Referred to as "reliquary" by Nadin in statements, these fragments of the landscape used as art materials are said to activate an unmediated experience of the artist's inner being. Thanks to this transubstantiation, experiencing Nadin's art or eating food from his farm (for sale in hand-labeled jars at the back of Gavin Brown's during the show) means eating his soul.