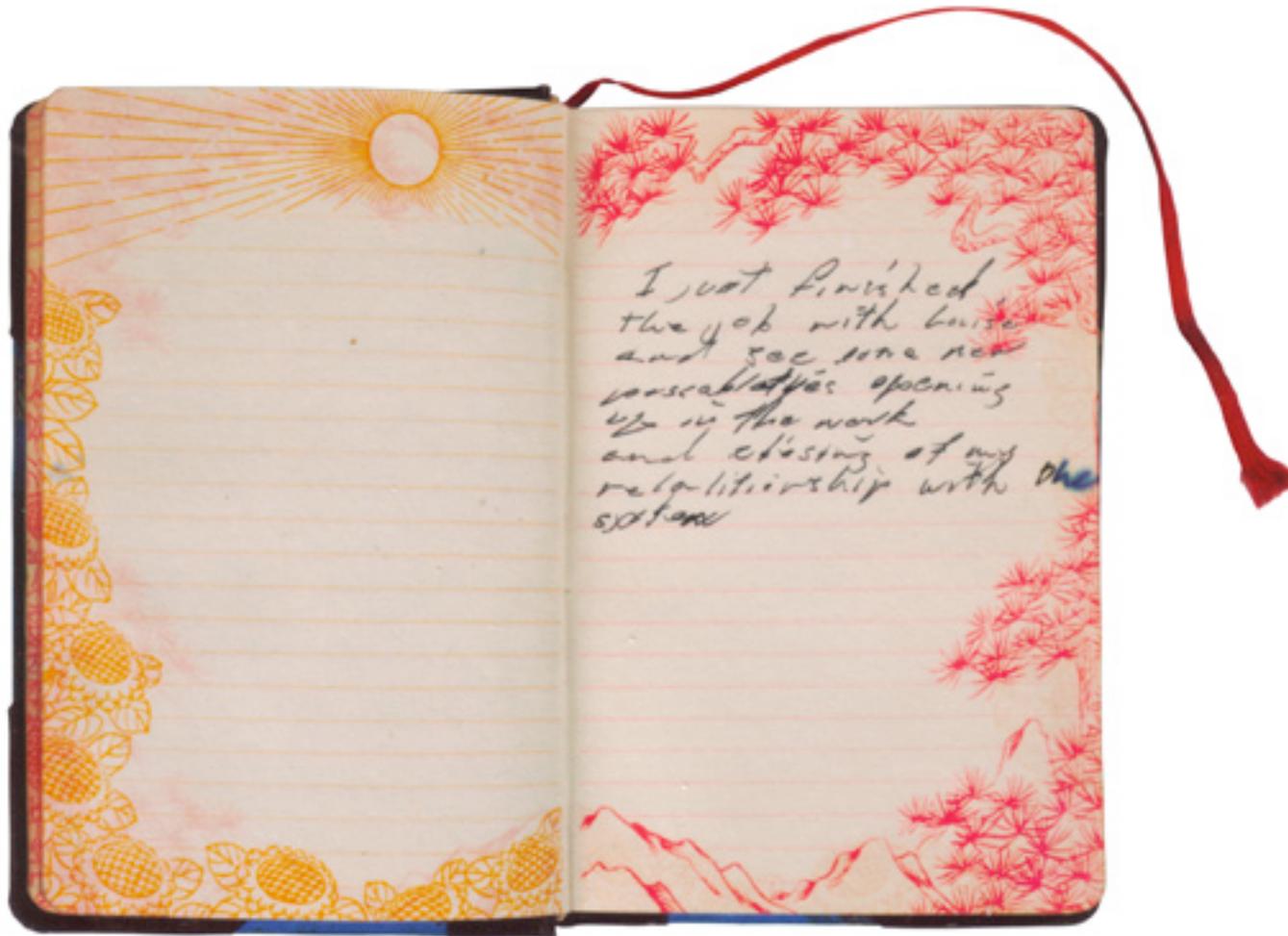


We all do things in our own little way .

LONG LIVE ANARCHISM

PROJECT SERIES:  
*CHRISTOPHER D'ARCANGELO*



"I just finished the job with Louise and see some new possibilities opening up in the work and closing of my relationship with the system."

PROJECT SERIES:  
*CHRISTOPHER D'ARCANGELO*

Preface [l. 6]  
Peter Nadin Interview [ll. 8-14]  
Allen D'Arcangelo Interview [ll. 16-24]  
Christopher D'Arcangelo Chronology [ll. 26-29]  
Colophon [l. 34]

Antinomian Press  
Paris 2005

## Vandalized Art

In a black month for European art museums — four attacks by vandals — a former mental patient pulled out a knife at the Vincent Van Gogh State Museum in Amsterdam last April 25 and slashed away at Van Gogh's "Self-



Associated Press

Self-portrait of Vincent van Gogh after it was slashed in April.

Portrait in Gray Hat." With two diagonal cuts inflicted all the way across the masterpiece, museum officials said that restoration would be a problem.

The work is progressing "slowly" in the museum's shop, but "they will manage to repair it, I assure you," says Han Van Crimpen, the curator. A new canvas is being fitted behind the slashed one and some "slight retouching" is being done, he says.

## Renoir Painting Taken From Gallery in Turin

TURIN, Italy, July 22 (AP) — A French Impressionist painting by Pierre Auguste Renoir, valued at \$111,000, has been stolen from the Modern Art Gallery here, the police reported today.

The theft of the 12-by-18-inch oil, depicting Renoir's son Paul as a child, was discovered late yesterday as guards were making their usual inspection before the gallery closed.

The thief or thieves had neatly cut out the canvas and left the frame hanging on the wall, according to the police.

## Preface

My interest in the work of Christopher D’Arcangelo began in 1995 during conversations with Andrea Miller-Keller at the Wadsworth Athenaeum. When Chris was assisting Daniel Buren in the 1970s, Andrea got to know Chris through her work with Buren. Chris’ idea to integrate the basic need to support oneself with an art practice that occurred outside of art institutions, appealed to me greatly; that it was also an activity that contained a functional value and didn’t need to be understood as art, just made it even more moving. To find out more about Chris and the work, in 1997 I had the following conversations (as well as others with Louise Lawler) and visited Chris’ archive in the attic above his father’s studio.

At the time I was also trying to organize an exhibition for Independent Curators Incorporated entitled “The Third Sculpture.” Although it only reached printed form in issue 12 of “Document sur l’art” (2000), Chris’ work was included and had the support of his father, Allen D’Arcangelo. The documents that follow come primarily from photocopies that Allen made me from the archive; others come from Louise Lawler’s files. To both of them, as well as Peter Nadin, I am immensely grateful.

This publication was made on 5 March 2005 and was printed by the Antinomian Press from a van in front of the Louvre, an institution inside which Chris had one of his anarchy actions on 9 March 1978.

For assistance in this publishing project I would like to thank Sébastien Pluot and his graduate students of the art school of Bourges, Vincent Romagny of Cneai, Gauthier Herrmann for his translations, Agnès B. for the electricity, and the Air de Paris team for their support of something happening outside of the gallery.

Ben Kinmont, Paris, 2005

Post Script: Although the history of Chris’ work intersects with that of the Louvre, sadly the Louvre has refused to support the publication and distribution of the D’Arcangelo project (see the last leaf of this publication). On the 5<sup>th</sup> of March we will be there, nonetheless, and will seek to bring their attention to this small, yet significant, piece of their own history. Sometimes the history of a project must revisit a point of its occurrence to continue the story.

## Préface

Mon intérêt pour le travail de Christopher D’Arcangelo date de 1995 et de conversations avec Andrea Miller-Keller au Wadsworth Atheneum. Andrea avait rencontré Chris, l’assistant de Daniel Buren dans les années 70, alors qu’elle travaillait avec celui-ci. Je me suis senti particulièrement concerné par l’idée de Chris d’intégrer la nécessité de gagner sa vie à une pratique artistique qui se développerait en dehors des institutions artistiques. Que ce soit, de plus, une activité avec une valeur fonctionnelle qui ne doive pas nécessairement être comprise comme de l’art était d’autant plus émouvant. Dans le but d’en apprendre plus sur Chris et son travail, j’ai eu, en 1997, les conversations qui suivent (et d’autres avec Louise Lawler) et j’ai pu consulter les archives de Chris dans le grenier au-dessus de l’atelier de son père.

Au même moment, j’essayais d’organiser une exposition intitulée « The Third Sculpture » pour Independent Curators Incorporated, qui n’a finalement existé que sous forme imprimée dans les pages du n°12 de « Documents sur l’Art » en 2000, où j’avais inclus le travail de Chris avec le soutien de son père, Allen D’Arcangelo. Les documents qui suivent proviennent essentiellement de photocopies qu’Allen avait faites à partir des archives ; d’autres viennent de Louise Lawler. Je leur suis immensément reconnaissant, ainsi qu’à Peter Nadin.

Cette publication a été réalisée le 5 mars 2005 et imprimée par Antinomian Press à partir d’une camionnette devant le Louvre, institution où Chris avait fait une de ses actions anarchistes le 9 mars 1978.

Je voudrais remercier Sébastien Pluot et ses étudiants de l’école des Beaux-Arts de Bourges, Vincent Romagny du Cneai, Gauthier Hermann pour ses traductions, Agnès B. pour l’électricité, et l’équipe d’Air de Paris pour avoir soutenu un projet en dehors de la galerie.

Ben Kinmont, Paris, 2005

PS: Bien que l’histoire du travail de Chris croise celle du Louvre, la direction du Musée a malheureusement refusé d’accorder son soutien à la publication et la distribution du projet D’Arcangelo (voir la dernière feuille de cette publication). Malgré tout, nous serons là le 5 mars, et tenterons d’attirer l’attention de l’institution sur cette part, certes petite, mais signifiante, de sa propre histoire. Parfois l’histoire d’un projet doit revenir sur son lieu d’origine pour continuer l’histoire.

Dear Sir,

You have my full cooperation. I have no intention of being violent or of damaging anything. I will not run. I do not speak or understand french. I will answer any questions that are put to me in english. It was not my intention to steal a painting.

It was my intention to remove one painting from its place of installation on the wall and to re-install it on the floor with its back leaning on the wall. Then to install a copy of the following text on the wall where the painting was hanging.

When you look at a painting,  
where do you look at that painting?

What is the difference between a painting on  
the wall and a painting on the floor?

When I state that I am an anarchist,  
I must also state that I am not an anarchist,  
to be in keeping with the (...) idea of anarchism.

The first question in the text is to expose for the reader/viewer his immediate context (ie. a gallery in the Louvre, with paintings installed on the walls, a bench ect.). The second question is to expose the reader/viewer the relationship between his immediate context and the work ( ie. one painting on the other paintings on the wall, text on the wall in place of painting on the floor). The sentence at the end of the text is both a sentence and a question. Its purpose is to expose the relationship between the reader/viewer in his immediate context, including the work, the full social context, by using a political term. This term is ambiguous and in the context of the sentence it becomes a question. How could it require that it be and not be at the same time?

This is only one of the possible ways this work can be interpreted and the above letter does not touch all the points in the work, but it should you to understand some of the reasons for executinn.

~~help~~ help

173

Messieurs,

je vous assure de mon entière coopération. Je n'ai aucune intention d'être violent ni d'endommager quoique ce soit. Je ne m'enfuirai pas. Je ne parle pas Français et ne le comprends pas non plus. Je répondrai à toutes les questions qui me seront posées en Anglais. Mon intention n'était pas de voler un tableau.

Mon intention était d'enlever un tableau de sa place sur le mur et de le re-mettre par terre, adossé au mur. Ensuite, de mettre une copie du texte suivant sur le mur à l'endroit où le tableau était accroché.

"Lorsque vous regardez un tableau,  
où regardez-vous pour le voir ?

Quelle est la différence entre un tableau  
au mur et un tableau par terre ?

Quand je déclare que je suis un anarchiste,  
je dois également déclarer que je ne le suis pas,  
afin de rester cohérent avec l'idée (...) d'anarchisme."

La première question de ce texte est d'exposer pour le lecteur/visiteur le contexte immédiat dans lequel il se trouve (c'est à dire une salle du Louvre, avec des tableaux mis aux murs, une banquette ect...).

La deuxième question est d'exposer pour le lecteur/visiteur la relation qui existe entre le contexte immédiat dans lequel il se trouve et le travail (c'est à dire un tableau par terre et d'autres tableaux aux murs, un texte au mur à la place du tableau mis par terre).

La phrase à la fin du texte est à la fois un énoncé et une question. Son propos est d'exposer la relation du lecteur/visiteur à l'intérieur du contexte immédiat dans lequel il se trouve, y compris le travail, avec le contexte social dans son ensemble en utilisant un terme politique. Ce terme est ambigu et dans le contexte de cette phrase il devient une question. Comment peut-il à la fois exiger d'être et ne pas être ?

Ceci est seulement l'une des possibilités d'interprétation de ce travail et la présente lettre ne touche pas tous les points du travail, mais elle devrait vous aider à comprendre quelques unes des raisons pour lesquelles il a été exécuté.

fait et traduit à Eindhoven le 1er mars 1978.

**A conversation between Peter Nadin and Ben Kinmont at Kinmont's home in lower Manhattan, 22 October 1997.**

BK: I am interested in what you and Chris were doing in peoples' homes and the idea of the value of what you had done. Was it in its function or as an art installation?

PN: You see I think, I think that maybe Chris and I came forth from totally different angles. I think that it was interesting what we did, but also I think that it was the way that we were making our living...there was something very clear about it. But then the question was really "what is the difference between a beautiful sheetrock ceiling left unpainted or painted?" -- which is quite beautiful if done very well. Between that and the piece of sculpture. Now, at the time the sculpture or the painting that one would see was really very similar in aesthetics to a piece of wall or simple piece of lighting. You know, everyone thinks of Flavin going to the hardware store to get his florescent tube and stick them on the wall, or Daniel Buren doing his stripes thing.

So I think it was kind of an inquiry or thought about what the difference was. It was just a matter of proximity to a gallery or museum or whether it was really something that was fundamentally different. And I think that when we were doing the work, those aspects were important, but also it was a job. The other thing is that nobody gave a shit outside of two people whether it was—call it whatever the hell you want, call it wax monkeys. Just do the job right, get it done on time, and paint the goddamn wall. So even though the issues were kind of of interest to us, to the larger world it was a matter of what our function was. You know—do the job.

BK: You guys sent out these announcement sheets.

PN: Right, exactly.

BK: Why did you do that? Did people come?

PN: You know I think some people came. I'm not really sure, I was never there. I think some people came. It was just really to show what had been done. It was also in some ways a kind of advertisement for more construction jobs. If we did a nice job maybe we'd get some more. If the ceiling looked good you know, why not (laughter)...and then there was also the other aspect that was maybe there's something else to it, but maybe there isn't.

BK: Right.

PN: But if you call a ceiling "a ceiling" or "a piece of art," if in effect it is a ceiling, then whether you call it a piece of art or not is only of interest to people who have that question. If not, it's a ceiling. So it functions as a ceiling.

I think the aspect of how one does it and to what degree one is an expert at it, is of interest. I don't really think that Chris and I were that good at it (laughter), I mean I think we were okay but we were by no means experts. I've since developed a real

**Une conversation entre Peter Nadin et Ben Kinmont chez Kinmont dans le lower Manhattan, le 22 octobre 1997.**

BK : J'aimerais savoir ce que Chris et toi faisiez chez les particuliers et quelle était la valeur que vous donniez à tout ça. Savoir si c'était dans la fonction que ça avait ou en tant qu'installation d'art ?

PN : Eh bien tu vois, je pense... je pense que peut-être que Chris et moi avions des points de vues complètement différents sur la question. Il me semble que ce que nous faisons avait son intérêt en soi mais que ça relevait aussi de la façon dont nous voulions vivre... c'est clair. La vraie question c'était " qu'est-ce qui fait la différence entre un beau mur en briques non-peintes et un beau mur en briques peintes ? " - ce qui peut être très réussi quand c'est fait soigneusement. Quelle différence entre ça et une sculpture ? Maintenant, à l'époque, la peinture et la sculpture étaient, esthétiquement parlant, très comparables à un morceau de mur ou à une simple lampe. Tu sais, tout le monde pense à Flavin qui allait chez le quincaillier pour acheter ces néons et les mettre au mur ou à Buren quand il faisait ses trucs avec des bandes. A mon avis c'était une sorte de questionnement ou de pensée de ce qui faisait la différence. Si c'était juste une affaire de proximité vis-à-vis de la galerie ou du musée ou bien si c'était vraiment quelque chose de fondamentalement différent. Et je pense que quand on faisait la pièce, même si cet aspect étaient très important, il s'agissait avant tout d'un boulot alimentaire. L'autre chose c'est que tout le monde n'en a rien eu à foutre à part un ou deux je-ne-sais-quoi – appelle-les comme tu veux, des bonshommes de cire ! Il fallait juste faire le boulot, le finir en temps et en heure et peindre le putain de mur. Alors, même si les enjeux nous intéressaient tous les deux, pour les autres la question c'était surtout de savoir quelle fonction on pouvait avoir dans cette histoire : faire le boulot quoi.

BK : Vous avez envoyé des invitations.

PN : Exactement.

BK : Pourquoi ? Et est-ce que les gens sont venus ?

PN : Certains sont venus. Je ne sais pas vraiment, je n'étais jamais là. Il me semble que certains sont venus. Il s'agissait juste de montrer ce qui avait été fait. Et puis c'était aussi une manière de faire de la pub pour trouver d'autres boulots de travaux à faire. Si on avait fait du beau travail, On pouvait espérer en trouver d'autre. Si le plafond était réussi, tu vois, pourquoi pas (rires)... et puis il y avait cet autre aspect que peut-être il se passait là autre chose, peut-être pas.

BK : D'accord.

PN : Qu'il faille appeler un plafond un " plafond " ou " une œuvre d'art " quand il s'agit vraiment d'un plafond, ça n'intéresse que la personne qui s'est posée la question de savoir si ça pouvait être autre chose qu'un plafond. Pour le reste,

admiration for people who are real experts of that kind of craft, it's a real skill.

BK: You talked about how Chris and you were doing it for slightly different reasons. What were the differences you think?

PN: You know I think that Chris had more of a notion of it as a statement of anti-art or something. It would be too easy to say that he was kind of nihilistic, but I think that there was that element that was distinctly opposed to something. And I think that he felt that more strongly than I did. My interest was more of taking a look, see what it is, try and figure it out.

BK: More of an inquiry.

PN: Yeah, but I didn't feel committed to the idea that art and aesthetics were dead. I was more interested in trying to figure out this aspect, the difference. At the time Ryman was very popular and very much of an emblem for what painting is. I think at the time his paintings were all white, just white on white. Now if you're applying white paint to a white ground, the question always comes to you: well, what's the difference between me with the white paint applying successive layers of paint to this wall and what Ryman's doing? I mean where does the difference lie? And how can one tell what the difference is if there's no formal way of judging, other than there's a general consensus that this is good and that's bad....What the difference is in the procedure and what are the chances of success or failure...those are interesting questions, and I think were of interest to Chris.

I think that if one doesn't allow the idea of the transcendence of the object then we are really left with nothing. Because in practice, there is no difference between picking up a brush, putting on the white paint, putting it on the wall. It's the same thing. And if you're not representing something, or creating a painting that has an aesthetic framework within which an objective viewer can say "This is good" or "This is bad," then you have to leave the notion of transcendence and say that this, because of the way that it's done, because of these particular brush marks, has a certain visual impact, creates a certain, I don't know... ambiance that transcends it's object quality. I think that's a very crucial issue. Because I mean obviously it's a very unfashionable idea. But if you don't allow for it then you're really left with nothing, you're left with the object.

BK: So then what did you think about this idea of difference in context of what you and Chris were doing?

PN: That was the inquiry. We painted walls, we'd think about it, we'd discuss these issues.

BK: But was it more than just a painted wall?

PN: Yeah... yeah! Is it, or isn't it. What's the difference? Was the issue visual and intellectual or ideological? What are the issues? What is the relation of this activity in relation to that activity? And also it was a way of getting a job. I mean it was the

c'est juste un plafond. Et il fonctionne comme un plafond. Je crois que la question de savoir comment on le fait et jusqu'à quel point on est expert en la matière, a son intérêt. Je ne pense pas vraiment que Chris et moi étions tellement doués (rires), je veux dire, je pense qu'on se débrouillait mais on n'était en rien des experts. Et j'ai depuis développé une véritable admiration pour les gens qui sont de véritables experts de ce genre de travaux, parce qu'il faut vraiment avoir le truc.

BK : Tu as parlé du fait que Chris et toi faisiez ça pour des raisons sensiblement différentes. De quelles différences parlais-tu ?

PN : Tu sais, je pense que Chris était plus dans l'idée qu'il y avait une intention d'anti-art ou quoi. Ce serait simpliste de dire qu'il était une sorte de nihiliste, mais je pense qu'il y avait quelque chose comme ça en nette opposition avec autre chose. Et je crois qu'il était plus fortement impliqué que je ne l'étais de mon côté. Pour moi, il s'agissait davantage de curiosité, de jeter un coup d'œil, d'essayer et de me faire mon idée.

BK : Davantage comme un questionnement.

PN : Tout à fait, mais je ne me sentais pas concerné par l'idée que l'art et l'esthétique étaient morts. Je cherchais plutôt à essayer de me faire une idée sur la question, sur la différence. A l'époque, Ryman était très populaire, c'était vraiment l'emblème de ce qu'était la peinture. Il me semble que ses peintures étaient entièrement blanches, juste blanc sur blanc. Maintenant, si tu appliques de la peinture blanche sur un fond blanc, c'est toujours le même problème : eh bien, quelle est la différence entre ce que fait Ryman et ce que je fais moi en appliquant des couches successives de blanc sur ce mur ? Je veux dire : où est la différence ? Et comment peut-on définir la différence sans une forme particulière de jugement qui échappe au consensus général admettant que ceci est bon et que cela est mauvais... Quelle est la différence dans la procédure et quelles sont les chances de succès, les risques d'échec... Ce sont des questions intéressantes, il me semble, et c'était celles de Chris. Je crois que si on se refuse l'idée d'une transcendance de l'objet, alors il ne nous reste plus rien. Parce qu'en pratique, il n'y a pas de différence avec le fait de se saisir d'un pinceau, de le tremper dans de la peinture blanche et de l'appliquer sur le mur. C'est exactement la même chose. Et si tu ne représentes rien ou si tu ne crées pas une peinture dans un certain cadre esthétique qui permettrait au spectateur de dire " ceci est bien " ou " ceci est mauvais ", alors tu es obligé d'abandonner la notion de transcendance et de dire que ceci, étant donné la manière dont c'est fait, étant données les touches de pinceau particulières, a un certain impact visuel, crée un certain... je ne sais pas... une certaine ambiance qui transcende la qualité de l'objet. Je crois qu'il y a là un problème fondamental. Parce qu'évidemment c'est une idée assez difficile à mettre à la mode. Mais si tu l'interdis, alors il ne te reste plus rien, il ne te reste plus que l'objet.

BK : Dans ce cas, quelle idée te fais-tu de cette différence dans le contexte particulier de ce que vous faisiez ensemble ?

whole thing. It wasn't like we were killing ourselves to think of something relevant to do. It was also a good deal of fun.

BK: And did you do the construction jobs after Chris died?

PN: No. So we did this together for a couple of years and then we did this thing on West Broadway.

BK: The gallery.

PN: Yea. The set-up was to extend the idea that you have the wall, but then, what do you do with it? I mean what do you do? Do you look at a blind wall? I mean the reality is that one does something, one puts something on it. Well, the question then, is if you make a decision to do something, to choose this rather than that, then who replaces that on the wall? What would be the reaction/response to the next person who's obliged to deal with the previous this or that? So, people have to deal with other people's work. I mean when I think of the galleries it's kind of a silly situation. I mean you have four weeks to put up your work, you take it down and someone else puts up their work.

BK: Right.

PN: What if it all stayed and you were obliged to deal with previous person's sensibility?

BK: Sure because I have that announcement card that Louise [Lawler] gave me once...people really were adding on top of each other.

PN: Yeah. It was cumulative. And the card reflected that: it started at this size and went to this size.

BK: So the long one, that's the last one.

PN: Yeah, the first one started like this. And then each installation was a response to the previous one.

BK: So is this still Peter Nadin Gallery or was this a thing that you and Chris were doing together?

PN: It would be hard to say. I mean we were working on it together.

BK: More coffee by the way?

PN: Yeah. There were aspects... I had to get a visa and ... and it was much easier if it was my name and my gallery. You know there were certain tactical aspects. I mean it was never set up that I was an art dealer. But it had the appearance of being more of a gallery than it actually was.

BK: So it was more of an art project?

PN : C'était un questionnement. On peignait les murs, on pensait à ce que ça faisait, on discutait des problèmes que ça posait.

BK : Mais qu'est-ce qui est davantage qu'un mur peint ?

PN : Eh oui... eh oui ! C'est tout le problème. Quelle est la différence ? Est-ce que le problème est visuel, intellectuel ou idéologique ? Quels sont les enjeux ? Quelle est la relation entre telle activité et telle autre activité ? Sans oublier que c'était une manière d'avoir du boulot. Je veux dire, c'était un tout. C'est pas comme si on s'était tué à se demander ce qu'on pourrait faire de pertinent. C'était aussi une bonne partie de plaisir.

BK : Et est-ce que tu as continué à faire ce genre de travaux après la mort de Chris ?

PN : Non. On a fait ça ensemble pendant quelques années et puis on a fait ce truc sur West Broadway.

BK : La galerie.

PN : C'est ça. Le concept c'était de partir de l'idée que tu as le mur, mais après, qu'est-ce que tu fais avec ça ? Je veux dire, que faire ? Est-ce que tu regardes un mur aveugle ? En réalité, on doit faire quelque chose, mettre quelque chose dessus. Mais ensuite, la question c'est : si tu prends la décision de faire quelque chose, de choisir ceci plutôt que cela, alors qui va remplacer ce qu'il y a au mur ? Quelle serait la réponse/réaction de la personne qui viendrait après et qui serait obligée de tenir compte de ce qu'il y avait avant ? Donc, les gens doivent tenir compte du travail des autres. Je veux dire, quand on pense aux galeries, c'est une situation un peu idiote. Tu as quatre semaines pour accrocher ton travail, tu l'enlèves et quelqu'un d'autre met son propre travail à la place.

BK : Oui !

PN : Et si on laissait tout en étant obligé de tenir compte de la sensibilité de la personne précédente ?

BK : Bien sûr... Il se trouve que j'ai un carton d'invitation que Louise Lawler m'a donné un jour ... les gens s'ajoutaient vraiment les uns sur les autres.

PN : Tout à fait. C'était une accumulation. Et le carton était censé refléter ça : il commençait de cette taille pour finir comme ça.

BK : Et le plus long, c'est le dernier.

PN : Oui, le premier commençait comme ça. Et ensuite, chaque installation était une réponse à la précédente.

BK : Dans ce cas, est-ce que c'était toujours la galerie de Peter Nadin ou bien

PN: Exactly, even though there reasons for it...

BK: ...to get the guise of being a gallery

PN: not the guise so much as framed in a certain way.

BK: And you had regular hours and were you the one who was there usually?

PN: No, I was doing construction out with Chris.

BK: (Laughing.) So who was there anybody?

PN: Louise sometimes, sometimes somebody else, my friend Nick - I had somebody live there, who was living there and you could come in and look at it if you want to.

BK: Nick was living in this space?

PN: Yeah.

BK: And what happened with everything at the end of this stint? Did you just get rid of the gallery at that point?

PN: Yeah.

BK: How long was it?

PN: I don't know... eight months to a year – till Chris killed himself – and that was it. It was over. I had no interest in continuing. It was the final thing, and something that Chris was doing and involved with, a collaborative thing, it didn't seem right to continue.

BK: Do you remember the piece that you did at Louise's?

PN: Ceiling right?

BK: Hmm?

PN: It was a ceiling.

BK: And how did it come to be?

PN: She needed a ceiling! It was a job, so we did the job and that was that. I mean there were other ideas and implications. It was a ceiling that presumably still functions as a ceiling. You can call it what you want. That's the other thing that's kind of interesting.

BK: Did you and Chris consider...like once the ceiling had been repainted by other people and all this kind of stuff...did it cease to exist or did it continue to exist? Did

est-ce que c'était quelque chose que vous faisiez ensemble Chris et toi ?

PN : C'est difficile à dire. En fait, on travaillait ensemble là-dessus.

BK : Tu veux un autre café au fait ?

PN : S'il te plaît... Sous certains aspects... Il me fallait un visa... et c'était beaucoup plus simple à condition que ce soit mon nom et ma galerie. Il y avait certains aspects stratégiques, tu vois. Je veux dire, je n'ai jamais vraiment été marchand d'art. C'était moins une galerie que ça n'en avait l'air.

BK : C'était donc plus un projet artistique ?

PN : Absolument, même si les raisons qui y ont amené...

BK : ... il fallait obtenir l'aspect d'être une galerie.

PN : Moins l'aspect que le cadre d'une certaine manière.

BK : Et il y avait des horaires particuliers où tu te trouvais là en général ?

PN : Pas du tout, j'allais faire des travaux avec Chris.

BK : (rire) Et qui y avait-il alors ? Personne ?

PN : Parfois c'était Louise, parfois quelqu'un d'autre, mon ami Nick – quelqu'un vivait là, quelqu'un habitait là et tu pouvais venir et le regarder si tu en avais envie.

BK : Nick vivait dans l'espace ?

PN : Mais oui.

BK : Et qu'est-ce que tout ça est devenu à la fin du boulot ? Est-ce que vous vous êtes simplement débarrassés de la galerie ?

PN : C'est ça.

BK : Combien de temps ça a duré ?

PN : Je ne sais pas... à peu près huit mois dans une année – jusqu'à ce que Chris se tue – et puis voilà. C'était terminé. Je n'avait aucune envie de continuer. C'est la dernière chose qu'on ait faite ensemble et c'était une œuvre de Chris, dans laquelle il était impliqué, un travail en collaboration, il m'aurait semblé injuste de continuer seul.

BK : Est-ce que tu te souviens de la pièce que tu as faite chez Louise ?

you guys discuss what would happen to the ceiling afterwards?

PN: To me it didn't really matter because I don't think that one can make too much of it. I mean I think it's an interesting line of inquiry. And it is interesting that the marks made on the ceiling were obviously done from our time then. But by the same token I don't really want to overly state that...because it goes against the spirit of what it was.

BK: Which was what?

PN: Which was just a kind of idea or thought of a visual or posing question. Posing of a conundrum. One can't say that this is something spectacular, because it goes against the nature of what we were trying to do. It was kind of against the notion of the spectacle. But I think that it raised some very interesting, very pertinent issues. You know I think there was value to it certainly. I think that Chris's interest in it was somewhat different from mine.

BK: And what other work was he doing around that time?

PN: I think he chained himself to a museum.

BK: Right.

PN: I think he got thrown in the pokey for that. And the other things he was doing...I can't...he was working with Daniel Buren doing a lot of installations for him and working, I guess, as his assistant. And I think that was kind of what he was up to. I mean I think that it was all fairly cohesive to him, coherent...that it was very much a statement against something or other.

BK: Against what do you think?

PN: I don't know, it would be hard to say. I think it was certainly against the structure of the art world, museums and the like. I would say he was pretty strongly against those things, opposed to them....The art world took on huge emblematic importance for him, it seems.

BK: Do you think this had anything to do with him growing up with his father?

PN: No, honestly that wouldn't be something I could really answer. I really don't know. He just had this very strong activity towards these things: galleries and museums. But it wasn't that unusual at that time if one thinks back. It was really all about getting rid of it, it was all over. Everything was dead. Art was dead. Painting was dead. There was nothing else to do. I mean one shouldn't forget this was before the eighties. It was before this whole thing with galleries competing and ... there really wasn't any of that. We just had a couple of galleries and that was it. It was a very different mood, a very different time.

BK: How did you guys finance the gallery?

PN : Au plafond, c'est ça ?

BK : Hein ?

PN : C'était un plafond.

BK : Et qu'est-ce qui t'as donné l'idée ?

PN : Elle avait besoin d'un plafond ! C'était un boulot, alors on l'a fait et ça a donné ça. Je veux dire, il y avait bien d'autres idées et d'autres implications. C'était un plafond qui était censé rester un plafond. Mais tu peux appeler ça comme tu veux. C'est ça qui était en quelque sorte intéressant.

BK : Est-ce que vous avez considéré, Chris et toi... que le plafond avait déjà été repeint par d'autres et ce genre de trucs... Est-ce qu'il cessait d'exister ou est-ce qu'il commençait à exister ? Est-ce que vous avez discuté de ce qu'allait devenir le plafond après ?

PN : En ce qui me concerne, ça n'avait pas tellement d'importance, parce que je crois qu'il ne faut pas en faire trop non plus. Je veux dire, c'est juste une manière intéressante de questionnement. Et c'est intéressant que les marques au plafond se soient manifestées comme des marques de l'époque. Mais en même temps, je ne veux pas non plus trop insister là-dessus... parce que ce serait aller contre l'esprit de la chose.

BK : Qui était... ?

PN : Qui était simplement une sorte d'idée ou la pensée d'un questionnement visuel ou que l'on fait poser. Qui pose comme une devinette. On ne peut pas dire que c'était quelque chose de spectaculaire, parce que ça irait à l'encontre de ce qu'on essayait de faire. C'était en quelque sorte contre la notion de spectacle. Mais il me semble que ça soulevait des questions très intéressantes, très pertinentes. Je pense que ça avait vraiment un intérêt, tu sais. Je pense que l'implication de Chris là-dedans était assez différente de la mienne.

BK : Et quelles autres pièces faisait-il à cette époque ?

PN : Il s'est enchaîné à un musée je crois.

BK : C'est ça.

PN : Je crois qu'il s'est fait mettre en taule pour ça. Pour le reste... je ne peux pas... il travaillait avec Daniel Buren pour qui il faisait bon nombre d'installations ; c'était, j'imagine, son assistant. Voilà en gros ce qu'il faisait à ma connaissance. Mais je pense que tout ça était assez cohésif, cohérent avec lui... C'était toujours une revendication contre une chose ou une autre.

BK : Contre quoi selon toi ?

PN: Doing construction work.

BK: So you both did construction work to finance the rent on the West Broadway space?

PN: I paid for it. Chris didn't pay for it. I paid for it but it was done through construction. I mean I would do other jobs and Chris would do other jobs....But that's what we did. It's kind of ludicrous.

BK: And did any of the artists get paid when you did that show?

PN: I think that the musicians did. But I can't remember. Only musicians did. But it was all people that were in New York. More about an idea, a thought...it was more about a kind of fun, it wasn't a heavy thing. There was kind of a lightness to it and why not give it a try, it might be fun. You know, respond to this or that. Take it down, put it up. It's up to you. You know it's a very different mood, I think, to the situation now.

[Then much discussion of Kinmont's "Agency Project" and Nadin's later collaborative projects: CoLab in the late 1970s and "The Office of Practical Aesthetic Services" in the early 1980s.]

BK: Did Chris document the form and function pieces that you guys did? And what would you call them, those construction pieces? If you had to use a noun to refer to them what would you say?

PN: I don't really know. Call them whatever, ceiling constructions.

BK: All right, okay. Did you, or he, photograph those at all? Document them?

PN: You know, I don't know. I think Chris probably did. I think I recall him photographing something.

BK: So, if I were to present these pieces that you guys did in a museum, in an historical context, would that be all right?

PN: It would be all right with me. I think it's in keeping with the idea that it should be somewhat open ended if you like. It shouldn't be closed off.

PN : Je ne sais pas, c'est difficile à dire. Je pense que c'était certainement dirigé contre la structure du monde de l'art, des musées et autres. Je dirais qu'il était particulièrement contre ce genre de choses, très opposé à tout ça... Il semble que le monde de l'art ait pris une grande et emblématique importance pour lui.

BK : Est-ce que tu penses que ça a quelque chose à voir avec le fait qu'il ait grandi avec son père ?

PN : Non, honnêtement ce n'est pas la réponse que je ferais. Je ne sais vraiment pas. C'est juste qu'il était très remonté contre deux choses : les galeries et les musées. Mais ce n'était pas si inhabituel à cette époque si on regarde bien. Tout le monde cherchait à s'en débarrasser, c'était partout. Tout était mort. L'art était mort. La peinture était morte. Il n'y avait plus rien à faire. Je veux dire, il ne faut pas oublier que c'était avant les années quatre-vingt. C'était avant tout ce truc des compétitions entre galeries et... il n'y en avait pratiquement aucune pour ça. On avait juste une ou deux galeries et c'est tout. Il y avait une atmosphère très différente, c'était une époque très différente.

BK : Comment avez-vous financé la galerie ?

PN : En faisant des travaux.

BK : Et donc vous faisiez tous les deux des travaux pour financer le loyer de l'espace sur West Broadway ?

PN : C'est moi qui le payais. Chris ne payait pas le loyer. C'est moi qui le payais mais ça avait été possible par le biais des travaux. Je veux dire, je faisais d'autres petits boulots et Chris faisait lui aussi d'autres petits boulots... C'est comme ça qu'on a fait. C'est assez ridicule.

BK : Et est-ce que vous payiez les artistes qui participaient à vos expos ?

PN : Il me semble qu'on payait les musiciens. Mais je ne me souviens pas. Seulement les musiciens. Mais c'était tous des gens de New York. C'était plus l'idée... C'était plus histoire de se faire plaisir, ce n'était pas un truc lourd. Il y avait une sorte de légèreté là-dedans, pourquoi pas essayer, ça pourrait être marrant. Tu vois, répondre à ceci ou à cela. Poser ça là, l'accrocher là-haut... C'est comme tu veux. Une atmosphère très différente de celle que nous connaissons aujourd'hui.

[ensuite l'essentiel de la discussion tourne autour du " Agency Project " de Ben Kinmont et des collaborations ultérieures de Peter Nadin : CoLab à la fin des années soixante-dix et " The Office of Practical Aesthetic Services " au début des années quatre-vingt.]

BK : Est-ce que Chris a documenté la forme et la fonction des pièces que vous avez faites ensemble ? Et comment est-ce que tu appellerais ces travaux ? Si tu devais utiliser un nom pour t'y référer, que dirais-tu ?

The Work shown in this space is a response to the existing conditions and/or work previously shown within the space.

Nov. 9—

30 days work:  
1,450 sq. ft.

Function by Peter Nadin

Design by function

Execution by Peter Nadin, Christopher D'Arcangelo and Nick Lawson

Materials: Compound, Drywall, Wood, Nails, Paint.

\* We have joined together to execute functional constructions and to alter or refurbish existing structures as a means of surviving in a capitalist economy.

Dec. 12 1978—

FOLLOWING AND TO BE FOLLOWED.

A work in situ by DANIEL BUREN  
Opening Tuesday, Dec. 12 7-9 pm.

Feb 1 1979—

PAINTING FOR ONE PLACE  
SEAN SCULLY

Mar 28 1979—

JANE REYNOLDS

Apr 19-25 1979

A PLACE TO STAY / CONCERNING A DUALITY  
OF FUNCTION

APRIL 26, 1979 —

AROOM  
DEFIN  
EDNOT  
BYITS  
WALLS  
BUTBY  
APUMP

PETER FEND

MAY 16, 1979  
8PM

RHYS CHATHAM

performance with  
GLENN BRANCA  
and NINA CANAL

MAY 30, 1979



DAN GRAHAM LOUISE LAWLER

PETER NADIN LAWRENCE WEINER

This Work may be seen every thurs thru sat 1-6pm at  
Peter Nadin, 3n 84 West Broadway, N.Y., N.Y. 10007.

PN : Je ne sais pas vraiment. On peut dire ce qu'on veut, des travaux de plafond.

BK : D'accord, ok. Est-ce que l'un ou l'autre de vous les a photographiés ?  
Documentés ?

PN : Tu sais... je ne sais plus. Je pense que Chris a dû le faire. Je crois me  
souvenir qu'il avait photographié des choses.

BK : Donc, si j'en venais à présenter ces pièces dans un musée, dans un  
contexte historique, ça ne poserait pas de problème ?

PN : Ça ne m'en poserait aucun en tout cas. La seule chose c'est qu'il ne faut  
pas perdre de vue que ça doit rester ouvert, si tu veux. Il ne faut pas que ça ait  
l'air clos.

Nine days work:

912 sq. ft. 36' X 24'

Function by Louise Lawler

Design by function

Execution by Peter Nadin and Christopher D'Arcangelo<sup>2</sup>

Materials: Celatex, Drywall, Lath, and Nails

Purchased by Louise Lawler

The product of nine days work may be seen on January 23rd and 30th, 1978, between 3:00 and 6:00pm. at 407 Greenwich St. N.Y.C., 3rd floor, front.

Five and a half days work:

2,543 sq. ft., 22' x 11' x 10', 12 1/2' x 6 1/2' x 10',  
12 1/2' x 6 1/2' x 10'

Function by Jeane, Philip, Mia, and Ann Harper

Design by function

Execution by Robert Janiger and Christopher D'Arcangelo<sup>2</sup>

Materials: Plaster and Latex paint

Purchased by Jeane and Philip Harper

The product of five and a half days work may be seen on January 17th, 1978, between 10:00 am. and 5 pm., at 166 1/2 East 91st St. N.Y.C.

<sup>2</sup>We have joined together to execute functional constructions and to alter or refurbish existing structures as a means of surviving in a capitalist economy.

Peter Nadin and Christopher D'Arcangelo can be contacted to execute future works at: 84 West Broadway N.Y.C., N.Y. 10007. Tel. 732-1153 or 260 Elizabeth St. N.Y.C., N.Y. 10012. Tel. 966-6139

Four days work:

1875 sq. ft., 75' X 25'

Function by Allan D'Arcangelo

Design by function

Execution by Peter Nadin\*

Materials: Sandpaper, Polyurethane

Purchased by Allan D'Arcangelo

The product of four days work may be seen on June 16th, 1978, between 12 noon and 5 PM. at 99 Prince St. N.Y.C., 5th floor, west.

One hundred and ninety nine hours work:

5,000 sq. ft., 50' X 100'

Function by Stephen and Naomi Antonakos

Design by function

Execution by Christopher D'Arcangelo\*

Materials: Ceiling metal, Caulking compound, Steelwool, Plaster, Naphtha, Screws, Nails, Latex paint, Primer, Alcohol

Purchased by Stephen and Naomi Antonakos

The product of one hundred and ninety nine hours work may be seen on June 16th, 1978, between 10:00 AM. and 5 PM., at 435 West Broadway N.Y.C., 4th floor.

\*We have joined together to execute functional constructions and to alter or refurbish existing structures as a means of surviving in a capitalist economy.

Peter Nadin and Christopher D'Arcangelo can be contacted to execute future works at: 84 West Broadway N.Y.C., N.Y. 10007. Tel. 732-1153 or 260 Elizabeth St. N.Y.C., N.Y. 10012. Tel. 966-6139

**A conversation between Allen D’Arcangelo and Ben Kinmont at D’Arcangelo’s home in upstate New York, 23 October 1997**

BK: So, not a soul came to see Chris and Peter’s construction project at your house on the 16<sup>th</sup> of June [1978]?

AD: No, nobody came to it....Which was my birthday by the way.

BK: June 16<sup>th</sup>?

AD: June 16<sup>th</sup> yeah. That was my 48<sup>th</sup> birthday.

BK: Do you know this catalogue? Of the show Chris was in at Artist Space in 1978 and with Louise Lawler, Adrian Piper et Cindy Sherman ?

AD: No, no I don’t ever remember seeing this.

BK: His presence in the show was removing his name from the catalogue.

AD: Oh yeah, I remember that.

BK: Because if you don’t have a copy of this I have extras.

AD: I would like to have it.

BK: O.k. No problem.

AD: You want a cup of tea at all?

BK: Yeah, some tea would be great. So thanks a lot for um seeing me about this by the way.

AD: I’m happy to see Chris’s work dealt with in some way.

BK: I know of Christopher Williams’ book that he did with the flowers on the wall and it was dedicated to your son and Bas Jan Ader.

AD: That was my understanding. He did that in Europe right?

BK: Yeah, I think at the Hetzler Gallery in Cologne.

AD: Right. Then that was his work. That was Chris Williams’s work but he was dedicating it to the two.

BK: Right.

AD: Okay.

**Une conversation entre Allen D’Arcangelo et Ben Kinmont chez D’Arcangelo au Nord de New York, le 23 octobre 1997.**

BK : Alors comme ça personne n’est venu voir le projet de construction de Chris et Peter Nadin chez vous le 16 juin 1978 ?

AD : Non, personne n’est venu... et c’était mon anniversaire en plus.

BK : Le 16 juin ?

AD : Le 16 juin, c’est ça. C’était le jour de mes 48 ans.

BK : Vous connaissez ce catalogue ? Celui de l’expo à laquelle Chris participait, Artist Space en 1978 avec Louise Lawler, Adrian Piper et Cindy Sherman ?

AD : Non, non, je ne me souviens même pas l’avoir vue.

BK : Sa contribution à l’exposition a été de retirer son nom du catalogue.

AD : Ah oui, ça je m’en souviens.

BK : Au cas où vous n’en auriez pas d’exemplaire, je peux vous en donner un.

AD : J’aimerais bien l’avoir, oui.

BK : D’accord. Pas de problème.

AD : Vous prendrez bien une tasse de thé ?

BK : Ah oui, du thé c’est une très bonne idée. Et, par la même occasion, merci infiniment d’avoir accepté de me rencontrer pour parler de tout ça.

AD : Je suis très heureux de voir qu’on s’intéresse un peu au travail de Chris.

BK : J’ai vu dans le livre de Christopher William que ce qu’il avait fait avec les fleurs sur le mur était dédié à votre fils et à Bas Jan Ader.

AD : Oui, c’est comme ça que je l’avais compris. Il a fait ça en Europe, n’est-ce pas ?

BK : Oui, à la galerie Hetzler, je crois, à Cologne.

AD : C’est ça. C’était son travail de l’époque. C’était l’œuvre de Chris William mais il la leur dédiait à eux deux.

BK : C’est ça.

AD : D’accord...

BK: Chris also did a project with Peter Nadin where they had an exhibition space on West Broadway where they showed a string of exhibitions. Do you have this invitation card that lists everyone?

[Ben insert invitation card image here]

AD: No, let me take a look at it. I probably do, I just have to recall all of this.

BK: This was a thing where Peter and Christopher opened up this gallery and they did the construction and then someone else would do something in response to it, in response to the person that came before, that kind of thing.

AD: Oh I see.

BK: That's the only one of those that I have though.

AD: No, this I don't know, I haven't seen this.

BK: Well if I can get a hold of another one I'll mail you one.

AD: Yeah okay, all right.

BK: Because Louise might have another one, Louise Lawler.

AD: You told me you saw her and she's the one who suggested you get a hold of me and Andrea Miller-Keller. How did you get in touch her?

BK: I did a project at the Wadsworth Athenaeum where Andrea's the curator of contemporary art.

AD: I see.

BK: In fact it was Andrea that first told me about Chris's work.

AD: She once gave a lecture on artists working outside of museums.

BK: I see.

AD: And she wanted some of Chris's stuff for that and I went up to see her and brought things with me. I went up to Hartford to see her. That's a while back though, it's got to be at least – it was at least ten years ago [c. 1987].

BK: Other than Andrea and Christopher Williams has anybody else ever approached you about Chris' work?

AD: No, no. Christopher Williams did another piece.

BK: I don't know about this other piece.

BK : Chris a aussi collaboré à un projet avec Peter Nadin ; ils ont trouvé un espace d'exposition sur West Broadway où ils ont organisé une série d'expositions. Vous connaissez le carton d'invitation où il y a la liste de tout le monde ?

[Ben présente l'image d'un carton d'invitation.]

AD : Non, je peux regarder ? Je dois l'avoir quelque part, mais il faut juste que je m'en souviene.

BK : Peter et Christopher ont ouvert cette galerie et ils ont fait une construction à laquelle quelqu'un d'autre était censé répondre et ainsi de suite, chacun répondant à la personne précédente.

AD : Je vois.

BK : C'est le seul que j'aie.

AD : Non, celui-là je ne le connais pas, je ne l'ai jamais vu.

BK : Dans ce cas, si je peux mettre la main sur un deuxième je vous l'enverrai.

AD : Excellente idée !

BK : Parce que Louise en a peut-être un autre, Louise Lawler.

AD : Vous m'avez dit que vous l'aviez vue et que c'est elle qui vous avait conseillé de prendre contact avec Andrea Miller-Keller et moi. Comment est-ce que vous avez rencontrée Andrea ?

BK : J'ai réalisé un projet au Wadsworth Athenaeum où elle est commissaire pour l'art contemporain.

AD : Je vois.

BK : En fait, c'est elle qui m'a parlé du travail de Chris.

AD : Elle avait donné une conférence sur les artistes qui travaillent en dehors des musées.

BK : Ah ?

AD : Et elle voulait quelques trucs de Chris dans ce cadre-là. Je suis allé la voir et j'ai amené des choses avec moi. Je suis allé jusqu'à Hartford pour la voir. Mais ça fait pas mal de temps maintenant, ça doit faire au moins... au moins dix ans [en 1987].

BK : A part Andrea et Christopher Williams, quelqu'un d'autre a-t-il pris contact

AD: When we go over to the studio we can see if the material is there. It was about a piece Chris had done at the Louvre in Paris. Where he took a painting off of the wall and put a statement up in place of it. And it's simply photographs of Chris in that situation. And Christopher Williams did that.

BK: When I had talked with Peter Nadin he mentioned that Chris's work was anti-art and against the galleries and museums. He didn't use the word institutional critique but that might fit.

AD: Institutional...

BK: ...critique.

AD: Critique.

BK: My own ambivalence towards the galleries and museums stems, in part, from growing up the son of an artist. Do you think that Chris' position towards art institutions may have been because he was your son?

AD: That's interesting.

BK: For myself, at least, I grew up being quite critical of the art world and quite critical of my father as an artist: should he be doing that or not; how can one be an artist and a father at the same time...these kinds of issues. And I just wondered if it was a possible source for Chris's position.

AD: It's something I've thought about.

BK: Yeah.

AD: I can't say in any way definitely that that was part of the source... but he certainly heard me make comments about the institutionalized art world which were negative for the most part, where I saw it as an adversarial situation between the artist and the museum. And he heard me talk about things like this. I mean it could be, you know, conversations at the dinner table or with some friends or something like that from the time he was very little. This could have had an impact on him, but I don't know for sure. That could just be another supposition, but it's quite possible.

And Peter's right, a lot of his work was negative towards the museums. The things that he did—well the one I just told you about in the Louvre in Paris and then what he did in New York at the Whitney. [Phone rings.] Excuse me a minute.

BK: ...about The Whitney.

AD: At the Whitney, at the Modern, at the Met and at the Guggenheim...he did an event at each of the museums. Which were, I mean they could be interpreted as a negative position towards the museums. Although, at the time, what I saw them as—but this is my interpretation of it, not something that's necessarily his—was calling

avec vous au sujet du travail de Chris ?

AD : Non, personne. Christopher Williams a fait une autre pièce.

BK : Je n'en ai pas entendu parler.

AD : On verra tout à l'heure si on trouve quelque chose dans l'atelier. C'était d'après une pièce que Chris avait faite au Louvre à Paris. Il a décroché une peinture du mur où elle se trouvait et il a mis un texte à la place. Ce sont simplement des photos de Chris à cet endroit. C'est Christopher qui a fait ça.

BK : Dans une conversation que j'ai eue avec Peter Nadin, il a dit que le travail de Chris était anti-art et contre les galeries et les musées. Il n'a pas utilisé l'expression " critique institutionnelle " mais c'était quelque chose comme ça.

AD : Critique ?

BK : ...institutionnelle.

AD : Institutionnelle.

BK : En ce qui me concerne, les réticences que je peux avoir à l'égard des galeries et des musées proviennent, pour une part, de ce que je suis le fils d'un artiste. Pensez-vous que la position de Chris vis-à-vis des institutions ait pu venir de vous ?

AD : C'est intéressant.

BK : En tout cas, pour moi, j'ai grandi en restant très critique par rapport au monde de l'art et aussi assez critique par rapport à mon père en tant qu'artiste : est-ce qu'il devait ou non faire ceci ou cela ; peut-on être artiste et père de famille en même temps ? Ce genre de questions. Et je me demandais juste si ce n'était pas aussi quelque chose à l'origine de la position de Chris.

AD : J'y ai déjà pensé.

BK : Mh.

AD : Je ne peux pas dire de façon catégorique que c'en est l'origine... mais il m'a sans doute entendu faire des commentaires sur l'institutionnalisation du monde de l'art, une institutionnalisation négative pour l'essentiel, que j'envisageais comme une situation d'adversité entre artistes et musées. Il m'a entendu parler de choses de ce genre. Ça pouvait être, vous savez, des conversations à table ou avec des amis ou des choses comme ça quand il était très petit. Ça a pu avoir un certain impact sur lui, mais au fond je n'en suis pas si sûr. Ce n'est peut-être qu'une conjecture, mais c'est pas impossible. Et Peter a raison, la majeure partie de son œuvre est négative vis-à-vis des musées. Les choses qu'il a faites – en tout cas celle qu'il a faite au Louvre dont je viens de parler et puis plus tard ce

attention to a certain lack of responsiveness on the part of the museums...to what he perceived as what the concern for art should be.

At the Whitney he chained himself to the front doors and didn't have the key with him so he closed the museum. And he did that in the wintertime, stripped to the waist, and he had his slogan printed on his back. And he used his body in the work, all the time- I mean he did the same thing at the Guggenheim. And the response of the museums was... well the Modern wanted to prosecute him, take him to court and, we'll see the papers up there. He kept all of this because this was all part of the work. Because I had asked him at the time "Do you want me to call someone at the Modern and have them drop the charges?".

BK: You had asked Chris.

AD: I'd asked Chris that and he said "No." He didn't want to do that. He didn't want me to interfere in it at all. He wanted whatever happened as a result of this to be part of the document that was the work... And I remember one of my comments, I said "Why are you going after the museums?" I said "Chain yourself to the Chase Manhattan Bank doors, close the banks" I said "the museums are [laughter] sort of you know innocent bystanders in a way".

BK: What did he say?

AD: I can't remember, I can't remember if he made a comment or not. I don't think he did make any comment because the context that he saw himself in was the art world and those institutions... What I was suggesting I think was a broader political statement. And he wasn't interested in that. He was interested primarily in doing this and focusing on the institutions that represented the art world. And he got considerable support for this too, from Rudy Fuchs.

Rudy was at the museum in Eindhoven and this was just before Chris died. I guess Chris had been there and made a proposal to him that he accepted. Chris made a proposal to Rudy Fuchs who accepted the proposal and was in the process of working on it at the time that Chris died.

BK: What was the proposal?

AD: The proposal was to have the museum remove everything that it had on exhibition out, put it back in storage, and to open the museum for a month to the people of Eindhoven – who he said were the ones who were paying for this public museum – to bring in and put in anything they wanted as an exhibition. Whatever it was there would be no criterion, no judgment made about it.

BK: Right.

AD: I mean if someone wanted to bring in their mother's handkerchief or whatever. It didn't matter. And that was to go on for a month I think.

qu'il a fait à New York au Whitney... [le téléphone sonne] Excusez-moi une minute.

(...)

BK : ...on parlait du Whitney

AD : Au Whitney, à la Modern Gallery, au Met et au Guggenheim... il a fait une performance dans chacun de ces musées. Et ça pouvait... elles pouvaient tout à fait être interprétées comme une position négative vis-à-vis des musées. Même si, à l'époque, tel que je les vois – mais ce n'est que mon interprétation et ce n'est pas nécessairement la sienne – ces pièces évoquaient une certaine absence de répondant de la part des musées... devant ce qu'il envisageait comme les préoccupations essentielles de l'art. Au Whitney, il s'est enchaîné à la porte d'entrée en jetant la clé, ce qui fait que le musée s'est retrouvé fermé. Et il a fait ça en plein hiver, torse nu, avec un slogan peint sur le dos. Il engageait tout le temps son corps dans son travail – enfin... il a fait la même chose au Guggenheim. Et la réponse du musée ça a été... eh bien, le Museum of Modern Art a voulu lui intenté un procès, l'a traîné devant les tribunaux et... on regardera les papiers là-haut. Il a tout gardé comme faisant partie intégrante de son travail. Je lui avais demandé à l'époque " tu veux que j'appelle quelqu'un au musée pour qu'ils abandonnent les poursuites ? ”.

BK : Vous avez demandé ça à Chris ?

AD : C'est ce que je lui ai demandé et il a dit " Non ". Il ne voulait pas. Il ne voulait surtout pas que j'intervienne. Il voulait que quoi qu'il arrive, tout fasse partie du document que constituait l'œuvre... Et je me souviens de l'une de mes réactions, j'ai dit : " Pourquoi est-ce que tu en as après les musées ? ", " enchaîne-toi donc aux portes de la Chase Manhattan Bank ! Ferme les banques ! " j'ai dit, " les musées ne sont [rire] que des badauds innocents en quelque sorte. ”

BK : Et qu'a-t-il répondu ?

AD : Je ne me souviens pas, je ne sais plus s'il a répondu ou non. Mais je ne pense pas parce que le contexte dans lequel il se voyait, c'était le monde de l'art et ces institutions... Ce que je lui avais suggéré n'était qu'une idée politique grossière. Et ça, ça ne l'intéressait pas du tout. Il s'intéressait avant tout à ce genre d'action et il voulait se concentrer sur les institutions qui représentaient le monde de l'art. Il a obtenu un soutien considérable de Rudy Fuchs là-dedans. Rudy était au musée de Eindhoven juste avant la mort de Chris. J'imagine que Chris était allé là-bas pour lui proposer quelque chose et qu'il a accepté. Chris a proposé quelque chose à Rudy Fuchs qui a accepté et il s'était engagé dans le processus de réalisation quand Chris est mort.

BK : La proposition, c'était quoi ?

BK: But it never happened.

AD: It never happened. No it never happened. Which that I thought—that I liked I liked that idea very much myself but...

[about thirty seconds of silence]

AD: That's interesting. This is Christopher's tea cup.

BK: What about it?

AD: I said "This is Christopher's tea cup."

BK: Oh, it is?

AD: Which I've kept and used all these years.

BK: Do you mind if I take a picture you with that?

AD: Of me?

BK: Pouring the tea?

AD: [laughing]

BK: [Takes a picture]

AD: Whatever's done here, I want it to be... It's Chris's not me

BK: O.k.

AD: and not anything...because I was ambivalent about what he was doing, because I was concerned as you can imagine physically – the fact that he put his body at risk. And he did, he was beaten at the Museum of Modern Art and at the Met.

BK: Beaten by whom?

AD: By the guards.

BK: Why did they feel they needed to beat him?

AD: Who the hell knows just get the boy "downtown." I mean it's the same thing that happens with the police. I mean you put people in a position of authority like that and if they have an excuse they'll do it, if they're so inclined. And the thing is human beings are so inclined. It does happen all the time. At the Whitney they were fine,

AD : La proposition consistait à vider le musée de tout ce qui y était exposé, de tout mettre dans les réserves et d'ouvrir les salles pendant un mois aux gens de Eindhoven – qui selon lui étaient les principaux contributeurs financiers de ce musée public – pour qu'ils exposent tout ce qu'ils estimaient devoir y être exposé. Et ce sans le moindre critère, sans le moindre jugement.

BK : D'accord.

AD : Quelqu'un pouvait montrer le mouchoir de sa grand-mère ou ce qu'il voulait. Ça n'avait aucune importance. Et l'exposition devait durer un mois, je crois.

BK : Mais elle n'a jamais eu lieu.

AD : Elle n'a jamais eu lieu. Non, elle n'a jamais eu lieu. Ce qui, à mon avis... j'aimais beaucoup, beaucoup cette idée personnellement...

[près de trente secondes de silence]

AD : C'est intéressant. C'est la tasse de Christopher.

BK : Je vous demande pardon ?

AD : Je disais " c'est la tasse de Christopher. "

BK : Ah ?

AD : Je l'ai gardée et je m'en suis servi toutes ces années.

AD : Ça ne vous dérange pas si je vous prends en photo avec ?

AD : Une photo de moi ?

BK : En train de passer le thé ?

AD : [rires]

BK : [prend la photo]

AD : Quoi que vous fassiez, je veux que ce soit pour Chris et non pour moi...

BK : Ok.

AD : Et pas n'importe quoi... parce que j'ai été vague sur ce qu'il faisait, je voulais que vous vous fassiez une idée de ce que ça pouvait représenter physiquement – le fait qu'il mettait son propre corps en danger. Et il l'a vraiment fait, il s'est fait frapper au Museum of Modern Art et au Met.

BK : Frappé par qui ?

they didn't press charges and at the Guggenheim the same; but the Modern and the Met gave him a hard time.

BK: I talked with Peter Nadin a little bit about the presentation of documentation from the pieces that he and Chris collaborated on.

AD: Uh huh.

BK: Because one of the big concerns that I have is since the stuff was critiquing institutions I wanted to be careful about my putting it into a museum show...But I think that it needs to be remembered and I wonder how it will be remembered if it is not in museum shows, unless it's printed in catalogues and that kind of thing.

AD: Yeah. Right.

BK: So I think that that's the ultimate purpose. But I want to handle it accordingly because it isn't a painting...it is clear how you present a painting in a museum. It's this documentation. And I need to see what it is to find out how it could be presented, what would be the appropriate way, and if we can get kind of any sense of what Chris would have wanted, if he were alive, how he would like it presented. Because I want it to be kind of—I want it to be, I don't want to be objectifying it too much, do you know what I mean? I don't want to put them under glass into frames and treating them too seriously. But on the other hand I want them...

AD: Well then how do you do it?

BK: I want them taken seriously.

AD: Yeah I know that's a problem. It's interesting when you say what he would have wanted because he did very carefully document everything.

BK: So he clearly wanted it remembered.

AD: And how... And how it was to be used – I don't know. I'm trying to think of that other show that Chris Williams did where he used the work from the Louvre. I don't know.

Your question before is very interesting it's one that sort of raises a lot of—you know when you said before being the son of an artist and how much that might of affected him—I always thought it was a tough thing to do, to be. I knew Jimmy Ernst very well and he had a hell of a time dealing with his father and since Jimmy became an artist but forever he was thought of as Max Ernst's son. Period. And it never changed in his whole life. It was like a curse on him in a way.

BK: Well most children, most of my peers, because I grew up where all of our family friends were artists, they all had kids. And only one other out of the group of about a dozen of us—decided to be an artist. It was just the two of us. Everyone else did other things.

AD : Par les vigiles.

BK : Et qu'est-ce qui les a poussés à le frapper ?

AD : Qu'est-ce que j'en sais... C'était histoire qu'il arrête de venir les emmerder. Je veux dire, c'est comme ce qui se passe avec les flics. Mettez des gens dans une situation d'autorité et ils le feront au premier prétexte, s'ils sont portés sur la question. Et le fait est que l'humain est en général porté sur la question. Ça arrive tout le temps. Au Whitney ça s'est bien passé, ils n'ont pas fait de pressions et au Guggenheim non plus ; mais le Modern et le Met lui ont fait passer un mauvais quart d'heure.

BK : J'ai discuté un peu avec Peter Nadin de la présentation de la documentation des pièces sur lesquelles Chris et lui ont collaboré.

AD : Mh mh...

BK : Parce que dans la mesure où le travail est une critique de l'institution, je tenais à faire tout particulièrement attention à la façon dont je pourrais le présenter dans une exposition de musée... Mais je pense qu'il faut qu'on s'en souvienne et comment s'en souvenir autrement qu'en en faisant une exposition dans un musée, à moins d'en faire un catalogue ou quelque chose de ce genre.

AD : Eh oui, c'est vrai.

BK : Donc il me semble que ça reste l'objectif essentiel. Mais je veux tenir compte de la spécificité de son travail, parce que ce n'est pas de la peinture... Montrer une peinture dans un musée, ça ne pose pas de problème. Mais là, il y a la documentation. Il faut que je trouve le moyen de la présenter, la manière la plus appropriée et si on peut arriver à quelque chose qui ressemble à ce que Chris aurait fait, s'il était en vie, la façon dont il l'aurait présentée lui-même. Parce que je voudrais que ce soit une sorte de... je ne veux pas trop chosifier tout ça, vous voyez ce que je veux dire ? Je ne veux pas tout mettre sous verre dans des cadres et qu'on les prenne trop au sérieux. Mais d'un autre côté... il faut...

AD : Bon, mais comment est-ce que vous allez vous y prendre ?

BK : Je voudrais pourtant qu'on les prenne au sérieux.

AD : Oui, c'est le problème, je sais bien. C'est intéressant quand vous dites " ce qu'il aurait fait " parce qu'il documentait tout scrupuleusement.

BK : Et par conséquent il tenait à ce qu'on s'en souvienne.

AD : Sur la façon... sur la façon dont on est censé l'utiliser... ça je n'en sais rien. J'essaie de me rappeler cette autre exposition que Chris Williams avait faite et où il s'était servi de la pièce du Louvre. Je ne sais pas. Votre question de tout à l'heure est particulièrement intéressante, de celles qui émergent en général de –

AD: Did other things, yeah. It's interesting my daughter who's almost forty years old now, thirty-nine, is going to art school. And she never before even as a child or even in earlier years as an adult expressed any interest in it at all and she's doing it now. And she said to me she feels that she's doing it in part as an homage to her brother. It has nothing to do with me.

BK: Is she younger or older than Chris?

AD: She's younger. Chris is the oldest.

BK: Everybody that I've spoken with was very shocked by Chris's death.

AD: So was I.

BK: And Louise. She said she was very close with him at the time.

AD: Yeah, she was.

BK: You know I think she'd even seen him the day before or that night or something. And uh, and she just uh, she was very, she said...

AD: She was close with him then. Yeah. He working for Daniel Buren and Louise was Daniel's girlfriend at the time. I was with him the night before. I was living in New York then on Prince Street and he was with me that night. Which was a Friday night and we talked and he was clearly kind of depressed but nothing out of the ordinary I mean things were not going right and he had money problems and things like that and I had asked him if he wanted to go out to eat and he said no he didn't—anyways—so we went down to the street together and we embrace when he left he was then living on Elizabeth Street. He and Cathy [Weiner] had split up and you know I said "I love you" he said "I love you dad" which was a common thing for us and that was it. The next day the next afternoon the police came over to tell me. Cathy had found him. And...it was a total shock to me too.

BK: Had Chris done any work with Cathy? Because Cathy was also an artist?

AD: She had—Cathy had gone to Cooper Union and then she quit. Under Chris's influence I think. She had gone to—I think she had gone to the High School of Music and Art and then went to Cooper.

BK: My wife went to Music and Art.

AD: No, Cathy sort of completely subverted herself if that's the word – that's not the right word—to Chris's work and she took care of documenting everything.

BK: So she was involved in those notebooks then.

AD: In the notebooks and in taking a lot of the photographs. When he was at, I think it was at the Whitney, she was there with an eight millimeter camera

vous savez, quand vous parliez du fait d'être le fils d'un artiste et à quel point ça avait pu le marquer – j'ai toujours su que c'était quelque chose de difficile à faire, à être. Je connaissais très bien Jimmy Ernst. Il en a bavé à cause de son père. Et quand il est devenu artiste, il est toujours resté le fils de Max Ernst. [un temps] Et c'est resté toute sa vie. C'était sa croix en quelque sorte.

BK : En fait, la plupart des enfants, la plupart de mes camarades... Il se trouve que là où j'ai grandi, tous les amis de la famille étaient artistes et ils avaient tous des enfants. Et un seul sur la douzaine d'entre eux, un seul a décidé de devenir artiste. Il n'y avait que nous deux. Tout les autres ont fait autre chose.

AD : Ils ont fait autre chose, eh oui. C'est intéressant parce que ma fille, qui a près de quarante ans aujourd'hui, s'est mise à étudier dans une école d'art ? Alors qu'elle n'avait jamais exprimé le moindre intérêt pour la question lorsqu'elle était enfant voire dans ses premières années de maturité. Elle m'a confié qu'elle avait le sentiment de le faire en partie en hommage à son frère. Ça n'a donc rien à voir avec moi.

BK : Est-elle l'aînée ou la cadette de Chris ?

AD : Elle est sa cadette. Chris est l'aîné.

BK : Toutes les personnes auxquelles j'en ai parlé ont été très choquées par sa mort.

AD : Je l'ai été également.

BK : Louise en particulier. Elle m'a dit avoir été très proche de lui à cette époque.

AD : Oh oui, c'est certain.

BK : Je crois même qu'elle l'a vu le jour qui a précédé sa mort ou le soir. Et euh... et elle a juste euh... elle était très... elle a dit...

AD : Elle était proche de lui en effet. Oui. Il travaillait pour Daniel Buren et Louise était la compagne de Buren à cette époque. J'avais vu Chris le soir précédent. Je vivais à New York sur Prince Street et il était avec moi ce soir-là. C'était un vendredi soir et on a parlé ; il était visiblement déprimé mais rien de plus qu'à l'ordinaire, je veux dire... Tout n'allait pas pour le mieux, il avait des problèmes d'argent et des choses de ce genre ; je lui ai proposé d'aller dîner, il a refusé – en tout cas je l'ai accompagné jusque dans la rue et on s'est embrassé quand il est parti... Il habitait sur Elizabeth Street. Cathy [Weiner] et lui venaient de se séparer et, vous savez, je lui ai dit " je t'aime " et il m'a dit " je t'aime papa " ce qui était normal entre nous et puis voilà. Le jour suivant, l'après-midi suivant, la police est venue me l'annoncer. Cathy l'avait trouvé. Et, ça a été un choc énorme pour moi aussi.

BK : Est-ce que Chris et Cathy avaient travaillé ensemble ? Parce que Cathy

photographing this and also at—

BK: A film camera?

AD: Yeah, yeah.

BK: So there are films?

AD: Yeah, which I have on video tape.

BK: Oh my god I had no idea. Nobody's told me this fact.

AD: Yeah and it was Kathy who was doing it at the time, and so it's all jerky film, you know, the camera's going every which way and you get some sense of what's happening, but not a hell of a lot. Because it was all done surreptitiously, I mean she's hiding a camera.

BK: I'm sure the guards wouldn't be so happy if they saw her.

AD: No, and then she's standing off to one side to make herself not conspicuous.

BK: Are there any other camera or films other than the Whitney?

AD: My memory of it, I think there's film of the Guggenheim. And I don't know if there is at the Modern at all. What he did at the Modern he went up to—Guernica, it was still at the Modern at the time—and what he did was he took a small reproduction of Guernica and he went up to where the original was used to be hanging on the wall there on the second floor and he taped the reproduction that he had on the wall next to the original. And it was a small reproduction, I guess a poster or something like that, and then he took out a spray can and was going to spray paint over the reproduction. And when he took out the spray can that's when the guards came to him and grabbed him and really started throwing him around.

BK: Do you know—

AD: and he was arrested then.

BK: Cause you know Tony Shafrazi—do you know about this at all—Tony Shafrazi who's a dealer now of all things—

AD: I know, I know.

BK: had spray painted Guernica also, in protest to the massacre at My Lai.

AD: Yeah I know that.

BK: Was that done before or after Chris did this do you know?

était artiste elle aussi n'est-ce pas ?

AD : Elle a... Cathy est partie pour l'école de Cooper Union et puis elle a laissé tomber. Sous l'influence de Chris je pense. Elle est partie pour... je pense qu'elle est allée à la High school of Music and Art et qu'ensuite elle est partie pour Cooper.

BK : Ma femme y est allée également.

AD : Non... Cathy s'est en quelque sorte complètement soumise, si l'on peut dire – l'expression est mal choisie – au travail de Chris et elle s'est occupée de tout documenter.

BK : Elle était donc impliquée dans la réalisation des carnets.

AD : Dans la réalisation des carnets et dans bon nombre de prises de vues. Lorsqu'il est allé au... je crois que c'était au Whitney, elle l'accompagnait avec un appareil huit millimètres pour tout photographe et aussi...

BK : Une caméra huit millimètres ?

AD : Oui, oui, c'est ça.

BK : Il y a donc des films ?

AD : Absolument, que j'ai sous forme vidéo.

BK : Ah mais je ne savais pas du tout. Personne ne m'a parlé de ça.

AD : Si, si, c'est Cathy qui s'occupait de ça tout le temps, alors les films bougent pas mal, vous savez, la caméra part dans tous les sens et pas qu'un peu... Tout était toujours fait furtivement, je veux dire... elle se cachait avec la caméra.

BK : Je veux bien croire que les vigiles n'auraient pas aimé la voir avec.

AD : C'est sûr, alors elle se mettait à l'écart pour ne pas être remarquée.

BK : Est-ce que d'autres films ont été réalisés ailleurs qu'au Whitney ?

AD : Pour autant que je m'en souviens, il y en a un du Guggenheim. Mais je ne sais pas du tout s'il y en a un du Museum of Modern Art ou pas. Au Museum of Modern Art – à l'époque, Guernica s'y trouvait toujours – il a pris une petite reproduction du tableau de Picasso, il est allé à l'endroit où l'original était accroché et il a agrafé la reproduction qu'il avait trouvée sur le mur, juste à côté. La reproduction était toute petite, une affiche ou un truc comme ça, il a ensuite sorti une bombe de peinture pour peindre par-dessus la reproduction. Et c'est là que les vigiles sont intervenus, ils l'ont attrapé et ont commencé à l'envoyer promener.

AD: I don't know.

BK: I wonder if like the guards pounced on him because...[Note: Shafrazi had spray-painted "KILL LIES ALL" one year earlier in response to Nixon's pardoning of William Calley who was responsible for the massacre].

AD: I don't know. I've never talked to Tony Shafrazi at one time he was sort of interested in my work, in my earlier work. But I've never actually met him and never talked to him about that.

...

AD: I haven't seen Louise since she was here—since we had the service here for Chris.

BK: Oh. Was Chris close to Daniel Buren also?

AD: Yeah pretty much. He worked for Daniel; he was like his chief assistant and he was going all over the place installing Daniel's work.

BK: In Europe also?

AD: Yeah. He was in Venice and I'm not sure if Paris but I think in Cologne and he did one here an installation at the Museum of Modern Art. No, he was close. Cause I remember when I said Louise was here for the memorial service Daniel was here too. So my guess is yeah he was pretty close, and he would do even streak pieces for Daniel, even when Daniel wasn't here. Daniel would map everything out and Chris would get the people together to do it.

BK: So should we go to your studio and look at Chris' stuff?

AD: Yeah.

BK : Est-ce que vous savez si...

AD : ... et puis il s'est fait arrêter.

BK : ... vous connaissez, Tony Shafrazi ? Vous en avez entendu parler ? Tony Shafrazi, le galeriste qui vend un peu de tout aujourd'hui...

AD : Je connais, je connais.

BK : Il avait aussi bombé Guernica, pour protester contre le massacre de My Lai.

AD : Oui, j'ai entendu parler de ça.

BK : Est-ce que c'était avant ou après que Chris l'ait fait ? Vous avez une idée ?

AD : Je n'en sais rien.

BK : Je me demande si les vigiles ne se sont pas jetés sur lui à cause de ça... [note : Shafrazi avait peint " KILL LIES ALL " (TUE MENSONGE TOUT) une année auparavant, en réponse au pardon de Nixon à William Calley, principal responsable du massacre].

AD : Je ne peux pas vous dire. Je n'ai jamais parlé à Tony Shafrazi. A une époque il s'intéressait à mon travail, mon travail du début. Mais je ne l'ai jamais rencontré et on n'en a jamais parlé...

...

AD : Je n'ai pas revu Louise depuis qu'elle est venue ici – depuis l'office qu'on a fait pour Chris.

BK : Ah bon ? Chris était-il proche de Daniel Buren aussi ?

AD : Assez, oui. Il a travaillé pour Daniel ; il était en quelque sorte son chef assistant et il voyageait un peu partout pour installer ses œuvres.

BK : En Europe également ?

AD : Absolument. Il est allé à Venise, à Paris je n'en suis pas sûr mais à Cologne je crois et il en a fait une ici aussi, au Museum of Modern Art. Non, ils étaient très proches. Parce que je me souviens, comme je l'ai dit, que Louise était là pour l'office mais que Daniel était là aussi. Donc j'imagine qu'ils étaient assez proches en effet, et il faisait même des séries de pièces pour lui, y compris quand il n'était pas là. Daniel programait tout et Chris s'occupait de trouver les gens pour la réalisation.

BK : On peut peut-être passer à l'atelier pour voir le travail de Chris, qu'en pensez-vous ?

AD : Allons-y.

*, Louise Lawler,  
Adrian Piper and Cindy Sherman  
have agreed to participate in an  
exhibition organized by Janelle Reiring  
at Artists Space, September 23  
through October 28, 1978*

**ARTISTS SPACE**  
105 Hudson Street at Franklin  
New York, N.Y. 10013  
226-3970

Non-Profit Org.  
U.S. Postage  
Paid  
New York, N.Y.  
Permit No. 8521

COMMITTEE FOR THE VISUAL ARTS, INC., 1978

Opening: Saturday, September 23, 5 P.M.

gallery hours: Tues. through Sat. 11 - 6

Look Out for what you Look At.

On or around May 24th, 1978 I received a verbal invitation from Rosa Esman to participate in an Invitational exhibition opening on June 20th 1978. At that time I told her it was possible for me to do a work for that exhibition, but that I could do nothing without a written invitation from her. She agreed to send a letter of invitation.

On June 2nd 1978, I received the letter of invitation (see page two for copy of the letter). Between June 2nd 1978 and June 6th 1978 I constructed a work for the exhibition in question, and on June 6th at 4:30 a rough draft of the work was presented to Rosa Esman. After two hours of discussion some points of the work were not clear, so it was agreed that I would return on June 7th for further discussion.

On June 7th at 11:30 I arrived at the Rosa Esman Gallery with the final draft of my work (see page three for copy of the work) to continue the discussion. At this time along with other points, I tried to impress upon Rosa Esman the need to inform and discuss the work with the four artists in the exhibition. By chance Tom Glancy was in the gallery. He was given a copy of my work to read and invited to talk with us about the work. He stated at that time that he would refuse to take part in the Invitational if the work was included. After his departure my discussion with Rosa Esman continued. The discussion ended with Rosa Esman refusing to show my work in this Invitational.

I have tried in this text to give an outline of the events leading up to your reading this text in this context. I hope that all parties involved are here, and will answer any questions you may have.

At this time I would like to put forth the following questions;

What does it mean to be invited?

Why were Sarah Canright, Charles Perini, and Peggy Wilson never informed of my work, or it's exclusion from this exhibition?

What does it mean to be uninvited?

Would you like to buy an apple?

Christopher D'Arcangelo  
June 19th, 1978 N.Y.C.

Rosa Esman Gallery 29 West 57th Street New York, New York 10019 Telephone 212/421-9490

May 25, 1978

Mr. Christopher D'Arcangelo  
268 Elizabeth Street  
New York. N.Y.

Dear Chris,

This is to invite you to participate in our invitational exhibition which opens June 20 and runs through July 28.

The exhibition, as I anticipate it at this moment, will consist of the work of 2 or 3 painters and 2 or 3 sculptors. This work will pretty much fill the space of the main gallery. The small room will contain either smaller works by these artists, small works by our gallery people, or perhaps a work by you if that is a convenient situation for you. In addition there is a possibility for you to do a work in the long hall.

Because I have a policy of either seeing-- or at least having an understanding about all the works that are shown, I would appreciate seeing or knowing what your contribution to the exhibition will be.

The show is a bit fuller than I thought it was going to be but I hope this fact will not deter you. I look forward to talking to you about the above.

Best regards,



(Mrs.) Rosa M. Esman  
RME:bc

This gallery is a store. The products displayed and sold here are in most cases selected by a single person, on the basis of her understanding of the relationship of her store, to the other stores, manufacturers, buyers, sellers, middlemen, and institutions that make up the art market.

The art market is closed for the viewer of art. That is to say, that once you have arrived at this store to look at the merchandise on display, the processes stated above have already taken place. You are asked to look at the works and not to take into account the factors that make the works visible in this context, i.e. a ruse.

The Open Store (and therefore the Open Market)

In an attempt to find an alternative to this closed market and to compare the products of a closed or open market place, the following work will be done.

I have been invited to use part of the display space in this Invitational exhibition (June 20th to July 28th) at the Rosa Esman Gallery. The display space I will use, is all the space not used by the works of the four artists invited to exhibit in the same Invitational.

The way I will use this space is to invite you to display any product you wish in that space. All products displayed must be for sale. An agreement must be reached between Rosa Esman and yourself as to the cost of the product being displayed and the percentage taken by the gallery. Also if your product is not sold, you must collect your product no later than July 28th 1978.

This text is to be kept on file at the Rosa Esman Gallery from 6/20/78 to 7/28/78.

Christopher D'Arcangelo  
N.Y.C. 6/78

Note: The following is to be reproduced on the announcement;

Through the work by Christopher D'Arcangelo\* you are invited to install any salable object, in the space not used by the work of the artist in this exhibition, for the duration of this exhibition.

\* To see his work, ask to see his file.

When I state that I am an Anarchist, I  
must also state that I am not an anarchist,  
to be in keeping with the (- - -) idea  
of anarchism.

LONG LIVE ANARCHISM

Typewritten and Xeroxed by Jeffrey Deitch 1/9/75

When I state that  
I am an anarchist, I must

also state that I  
am not an  
anarchist,  
to be in keeping  
with the

( ) idea

of anarchism.

Anarchism

Long Live

On 2/28/75 the above statement was used  
in an unauthorized work at the Museum of  
Modern Art. The museum is now pressing a  
charge of criminal mischief against the  
artist. A trial date has been set for  
3/26/75, criminal court N.Y.C.

----- Message transféré

De : Jean-Francois Villesuzanne <Jean-Francois.Villesuzanne@louvre.fr>

Date : Tue, 01 Mar 2005 18:52:27 +0100

À : <florence@airdeparis.com>

Cc : Aline Sylla <Aline.Sylla@louvre.fr>, Henri Loyrette

<Henri.Loyrette@louvre.fr>, Marie laure Bernadac

<Marie-Laure.Bernadac@louvre.fr>, Serge Leduc <Serge.Leduc@louvre.fr>

Objet : Installation éphémère de l'artiste Ben Kinmont sur la cour  
Napoléon

Madame

Vous avez bien voulu faire parvenir une demande d'autorisation  
d'installation éphémère de l'artiste Ben Kinmont sur la cour Napoléon.

J'ai le regret de vous faire connaître qu'il n'est pas possible de réserver  
une suite favorable à cette proposition car pour des raisons tant  
fonctionnelles qu'esthétiques aucune activité semblable n'y est autorisée.

Avec mes salutations distinguées.

----- Fin du message transféré



Antinomian Press  
20 March 2005  
Paris