

James Coleman. What Goes Around Comes Around

James Coleman. On récolte ce que l'on sème

Stephen Horne

Number 119, Winter 2022

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/98181ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (print)

1923-8932 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Horne, S. (2022). James Coleman. What Goes Around Comes Around / James Coleman. On récolte ce que l'on sème. *Ciel variable*, (119), 63–69.



JAMES COLEMAN

What Goes Around Comes Around

STEPHEN HORNE

*"A being racing into the future passes
a being racing into the past two footprints
perpetually obliterating one another
toe to heel, heel to toe."*

– W. B. YEATS¹

James Coleman's complex cinematic installations disclose the beauty and pleasure of "looking." The aesthetic experience to which I refer is sourced in a notion of "play" as understood in the context of theatre, where it has some reference to the practice, and even the pretense, of dissimulation. Or of deception, in the sense that we might say the mass media "plays" us – play in the sense of a "slippage" or as a synonym for ambiguity. Coleman's cinematic installations are composed of the play that can exist between words and images, sound and sight, and are intently concerned with a conception of time as void or lack. His process is a critical intervention in a rationalism that "boxes" in, or contains, the flux of time with a demand for coherence, unity, and linear progress. Michael Snow has been an important inspiration for Coleman, who has taken on Snow's statement "There is something inside repetition."² A retrospective of Coleman's installations was presented during summer 2021 at the Pompidou Centre in Paris.³



INITIALS, 1994
projected images with synchronized
audio narration, 35 mm colour slides /
images projetées avec une narration
audio synchronisée, diapositives
35 mm, couleur

ABOVE / EN HAUT
Exhibition view / vue d'exposition

EXHIBITION VIEWS / VUES D'EXPOSITION
photo : Audrey Laurans
ARTWORKS IMAGES / IMAGES DES ŒUVRES
courtesy / permission Galerie
Marian Goodman





Coleman's image projections are isolated in a black room, with the projection apparatus exposed and incorporated into the viewing experience. In a number of his works, he uses the technique of the slide-tape, a device that synchronizes sound and image, adapted from commercial use. Other works are presented as films, film loops, and videos. The entire apparatus of projection is a primary reference. A "projected image" makes a virtue of its own failing with regard to its potential for permanence. Coleman adopts aspects of theatre and of media such as recording, storage, and playback. His installations have the appearance of an intervention in a *mise en scène* being prepared in the studio, prior to being filmed, as if we have taken a step back in time and caught the work in process. Speaking and seeing are related but not connected in any predictable sequence.

Before I discuss the Pompidou retrospective, we could look at one earlier and remarkable piece. *Box (ahharetunabout)* (1977), a film-loop projection, places us already in the middle of an event and of a story. There is a projection mechanism in a darkened room, and the room resonates with a booming, grinding rhythmic sonic impact. Images and sounds, interspersed with black frames, feel like blows. The sound is difficult to place, as it emanates from within the felt sense of one's own body. Alongside the viscosity of this impact is the scene itself, documentary material of a boxing match – the boxers being renowned figures, two Irish-American world heavyweight champions Jack Dempsey and Gene Tunney. Here, they are competing in a rematch, Dempsey attempting to recover his former status as world champion, a status he had previously held for seven years and lost to Tunney in 1926. When Tunney won again, thus retaining his title, in 1927, the result was intensely contested due to what was perceived as an error in the referee's procedure, an error that had gave Tunney an interval, a few extra seconds in a crucial moment of the fight. And so, in various ways, this documentary material already contains various references to time, timing, and history, all elements of Coleman's involvement with voice, interior monologue, and narration. The film emphasizes discontinuity throughout, presenting a voice intermingled with sounds and rhythms of intense physical exertion, of heavy breathing and gasping, and a male voice expressing what we take to be that of an inner monologue from one of the boxers.

*« Un être courant vers l'avenir en croise
un autre courant vers le passé, deux empreintes qui
s'effacent mutuellement à l'infini, de
la pointe au talon, du talon à la pointe. »*

– W. B. YEATS¹

On récolte ce que l'on sème

Les installations cinématographiques complexes de James Coleman exposent la beauté et le plaisir du « regard ». L'expérience esthétique à laquelle je fais allusion trouve son origine dans la notion de « jeu », telle qu'on la comprend dans un contexte de théâtre, où elle renvoie notamment à la pratique, et même au prétexte, de la dissimulation. Ou même de la duperie, dans le sens où l'on pourrait dire que les médias de masse « jouent » avec nous – le jeu comme « dérapage » ou synonyme d'ambiguïté. Les installations cinématographiques de Coleman sont créées à partir du jeu qui peut exister entre mots et images, son et vision, et sont intensément habitées d'une conception temporelle tournant autour du vide ou de l'absence. La démarche de l'artiste consiste en une intervention critique dans un rationalisme qui « encapsule », ou contient le passage du temps avec une exigence de cohérence, d'unité et de progression linéaire. Michael Snow a été une inspiration importante pour Coleman, qui a fait sienne la phrase du premier « Il y a quelque chose dans la répétition² ». Une rétrospective des installations de Coleman a été présentée à l'été 2021 au Centre Pompidou à Paris³.

Les projections d'images de Coleman sont cloisonnées dans une salle obscure, alors que le dispositif de projection est exposé, faisant partie intégrante de l'expérience spectatrice. Dans certaines de ses œuvres, l'artiste emploie la technique du montage audiovisuel, un système qui synchronise son et image, adapté d'un usage commercial. D'autres pièces sont présentées sous forme de films, de films en boucle et de vidéos. Le dispositif de projection dans son ensemble est une référence essentielle. Une « image projetée » a les vertus de ses propres défauts quant à son potentiel de permanence.

The “inner” feeling comes from the integration of words with breathing and other bodily sounds and the words tend to emphasize the repetitive dimension, such as “do it again . . . stop . . . go back . . . aha/aha . . . again . . . go on . . . go on . . . again.” The title, *Box*, given that the site of this event, the boxing ring, is an arena; square, elevated and “set up” as media theorist Samuel Weber explains, “in the sense of being posed, feigned or contrived. This is part of what happens on [the theatrical] stage. . . . As a podium . . . it is a place of address . . . raised above the horizontal.”⁴ We might even read the theme of boxing in the sense proposed by Weber: “The notion of ‘organizing’ is thus equated here, not just with closure or completion, but also with the more sinister sense of ‘finishing off.’”⁵ That is, boxed in, photographed, filmed, viewed.

What makes Coleman’s work specifically a “compelling” experience? Is it that the piece provokes a sense of finding oneself “already there”? It may be that Coleman is setting up situations in which a viewer can sense the pleasure that is time in dispersal, freed from its “box.”

The very notion of “retro-spective” has always been a crucial aspect of Coleman’s works. The current retrospective, curated by Nicolas Liucci-Goutnikov, was presented in a large black room with an interior island divided into another room, again divided. Each work was presented in isolation from other works and from the architectural envelope. A dozen pieces were included, commencing with a piece titled *Early Films* (1967–72) and concluding with *Still Life* (2013–16). Liucci-Goutnikov’s introduction proposes that Coleman’s concerns are close to those of Dan Graham in his highlighting of the central role of memory and language in the perception of images.

Coleman adopte certains aspects du théâtre et des médias, comme l’enregistrement, la conservation et la restitution. Ses installations ont l’apparence d’une intervention sous forme de mise en scène préparée en studio, avant d’être filmée, comme si l’on revenait légèrement dans le temps pour découvrir l’œuvre en production. Paroles et images sont liées, mais sans relations dans une quelconque séquence prévisible.

Avant d’aborder la rétrospective de Pompidou, j’aimerais m’attarder à une pièce plus ancienne, remarquable. *Box* (*ahharetturnabout*) (1977), une projection cinématographique en boucle, nous installe déjà au beau milieu d’un événement et d’une histoire. Il y a un mécanisme de projection dans une salle sombre, cette dernière résonnant d’un impact sonore rythmique à la fois tonnant et grinçant. Les images et les sons, ponctués de cadres noirs, sont autant de chocs. Le son est difficile à situer, émanant de la sensation que l’on a de son propre corps. Outre la nature viscérale de cet impact, il y a la scène elle-même, du matériel documentaire d’un combat de boxe ; les pugilistes sont des figures célèbres, les deux champions du



Lapsus Exposure, 1992–1994
projected images with synchronized
audio narration, 35 mm colour slides /
images projetées avec une narration audio
synchronisée, diapositives 35 mm, couleur





Charon (MIT Project), 1989
projected images with synchronized
audio narration, 35 mm colour slides /
images projetées avec une narration audio
synchronisée, diapositives 35 mm, couleur

The most recent work, *Still Life*, presents an over-sized, digitally projected video loop of a poppy plant filmed as if freshly plucked from its soil. The poppy plant stands vertically, in total isolation from any environment, and so, in its glorious colour against the entirely black space, its impact is almost hallucinatory. Its roots are exposed and caked with dirt, and two of its vibrant pink petals are torn away, while the others seem to float in a dimensionless black void. *Still Life* is just that, up to a point, beyond which the stillness of the still image is gently undermined by tiny motions of the petals or the roots, but, more importantly, by the intrusion of doubt as to where “in reality” the motion is located. Are we

Still Life offers the intriguing question
about how the boundary between
alive and dead is blurred in the technological
environment, and extends this into a question
regarding our own perceptual present:
Still alive? Is “alive” only a characteristic
of the organic realm? How do we determine
what counts as life?

“seeing things”? As is often the case in Coleman’s practice, we discover allusions to the poetry of W. B. Yeats, and *Still Life* is one of those occasions: “A lyric poet’s life should be known that we should understand his poetry is not rootless flower but the speech of a man.”⁶ *Still Life* offers the intriguing question about how the boundary between alive and dead is blurred in the technological environment, and extends this into a question regarding our own perceptual present: Still alive? Is “alive” only a characteristic of the organic realm? How do we determine what counts as life?

In the same space, *Lapsus Exposure* (1992–94) situates the installation in what seems to be a studio used for the production

So Different... and Yet, 1978–1980
video installation / installation vidéo



monde des poids lourds Jack Dempsey et Gene Tunney, d’ascendance irlandaise. Ici, ils s’affrontent dans un match revanche, Dempsey tentant de récupérer son titre de champion du monde, qu’il a détenu pendant sept ans et perdu au profit de Tunney en 1926. Quand Tunney gagne à nouveau en 1927, conservant ainsi son titre, le résultat est vivement contesté à cause de ce qui est perçu comme une erreur d’arbitrage. L’erreur est survenue à un moment crucial du combat, menant à une pause de quelques secondes supplémentaires, bénéfiques à Tunney. À plusieurs égards, ce matériel documentaire comporte déjà différentes références au temps, au chronométrage et à l’histoire, tous des éléments constitutifs de l’implication de Coleman dans les domaines de la voix, du monologue intérieur et de la narration. Le film met l’accent tout du long sur la discontinuité, présentant une voix entremêlée de sons et de rythmes d’un effort physique intense, d’une respiration forte et de halètements, ainsi que d’une intervention d’un homme exprimant ce qui nous semble être un monologue intérieur de l’un des deux boxeurs. Ce sentiment d’« intériorité » est produit par l’intégration des mots à la respiration et autres sons corporels; les mots tendent à renforcer la dimension répétitive, comme « insiste. . . arrête. . . recule. . . aha/aha . . . encore. . . continue. . . continue. . . encore ». Le titre, *Box*, est lié au fait que le site de cet événement, le ring de boxe, est une forme d’arène; carrée, surélevée et « mise en scène », comme l’explique le théoricien des médias Samuel Weber, « au sens présenté, simulé ou artificiel du terme. C’est en partie ce qui se produit sur la scène [de théâtre]. [. . .] En tant qu’estrade, [...] c’est un lieu de discours [...] surélevé par rapport à l’horizontale⁴ ». On pourrait même comprendre le thème de la boxe dans l’acception qu’en donne Weber: « La notion d’“organisation” est ainsi assimilée ici, non pas juste à travers la notion de clôture ou d’achèvement, mais aussi par celle, plus sinistre, de “finir”⁵ ». C’est-à-dire coincé là, photographié, filmé, vu.

Qu’est-ce qui fait de l’œuvre de Coleman une expérience particulièrement « fascinante »? Est-ce parce que la pièce provoque un sentiment de s’être trouvé « déjà là »? Peut-être est-ce grâce à la

of sounds and images, giving a “backstage” emphasis, a feeling as if we have arrived in the middle of a rehearsal, or, as in French, a *répétition*. This “beginning” within a repetition is a key move throughout Coleman’s production. We encounter slide projections and audio recordings situated in the sound studio where a rock group is preparing to do a recording session while publicity photographs are taken. The event unfolds around an ongoing discussion among the musicians regarding the question of analogue versus digital in their production. Composing by including played-back pre-recorded elements is central, and an interesting definition is offered by the musicians as they argue through the distinction between “live,” and “alive” in the incorporation of “playback.” This includes the larger question of reworking the traditional distinction between “alive” and “dead” in relation to an alternation of presence with absence. Coleman’s blurring of the distinction between the living and the dead intertwines the two.

INITIALS (1994) also presents a slide projection and pre-recorded audio. The “stage” for *INITIALS* is an abandoned tuberculosis hospital from the 1950s. This work derives its title from Irish literary history, the reference being to a tree known as The Autograph Tree, into the bark of which generations of authorial signatures have been carved. Of course, the tree has had only so much space available, making it more and more difficult for subsequent generations to “arrive.” In the voiceover we hear, “It’s hard to make out the initials . . . growing still . . . ex-communicating as we speak . . .” The acting in these installation/performances adopts conventions in popular television dramas, especially that of readymade expressions, a device that leaves the characters “hollow.”

In *INITIALS* a speaker disassembles her phrases, separating words from each other with long pauses, without ever completing a thought. She talks about sounds, not images. In the voice-over we hear, “weave . . . weave close-wedged . . . green . . . obsolete . . . unfolded . . . folded back . . .” Retreat, “step back,” loop and playback of a pre-recorded moment, not yet present – or

mise en scène par Coleman de situations dans lesquelles le public peut saisir le plaisir du temps dans sa fragmentation, libéré de son « carcan ».

La notion même de « rétro-spectre » a toujours été un élément essentiel dans les œuvres de Coleman. Celle à Pompidou, dont Nicolas Liucci-Goutnikov était le commissaire, a été présentée dans une grande salle sombre avec une île intérieure divisée en une autre pièce, elle-même divisée. Chaque œuvre était isolée des autres et de l’enveloppe architecturale. L’exposition comptait une douzaine de pièces, s’ouvrant avec *Early Films* (1967–1972) et s’achevant par *Still Life* (2013–2016). Dans son introduction, Liucci-Goutnikov crée un parallèle entre les préoccupations de Coleman et celles de Dan Graham dans sa mise en valeur du rôle central de la mémoire et du langage pour ce qui est de la perception des images.

La création la plus récente, *Still Life*, est une boucle vidéo surdimensionnée, projetée numériquement, d’un pavot filmé comme s’il était fraîchement cueilli. La plante est verticale, totalement coupée de son environnement et ainsi, dans sa couleur superbe tranchant avec l’espace entièrement noir, l’impression qu’elle donne relève presque de l’hallucination. Ses racines sont dénudées et maculées de terre, et deux de ses pétales d’un rose éclatant sont arrachés, alors que les autres semblent flotter dans un vide noir adimensionnel. *Still Life* se résume à cela, jusqu’à un moment où l’immobilité de l’image fixe est subtilement ébranlée par de petits mouvements des pétales ou des racines, mais aussi, et c’est le plus important, par l’apparition d’un doute quant à la localisation « réelle » de ce mouvement. Est-ce que nous « voyons des choses » ? Comme c’est souvent le cas avec la démarche de Coleman, nous découvrons des allusions à la poésie de W. B. Yeats, et *Still Life* en est un exemple : « *Il faut connaître la vie d’un poète lyrique pour comprendre que sa poésie n’est pas une fleur sans racines, mais l’expression d’un homme* »⁶. *Still Life* pose l’intrigante question du flou de la frontière entre vie et mort dans l’environnement technologique et la pousse plus loin quant à notre présent perceptuel : toujours en vie ? « En vie », n’est-ce qu’une caractéristique propre à la sphère organique ? Comment définir ce qui relève du vivant ?

Dans le même espace, *Lapsus Exposure* (1992–1994) situe l’installation dans ce qui semble être un studio servant à la création de sons et d’images, ce qui donne une impression d’être « en coulisses », comme si nous venions de débarquer au beau milieu d’une répétition. Ce « commencement » au cœur d’une répétition est une évolution majeure dans la production de Coleman. Nous voilà baignés de projections de diapositives et d’enregistrements audio dans le studio des prises de son où un groupe de rock se prépare à une séance d’enregistrement tandis que l’on prend des photographies publicitaires. L’événement se déroule autour d’une discussion en cours parmi les musiciens quant à la question du choix de l’analogue ou du numérique dans leur réalisation. Composer en intégrant des éléments joués préenregistrés s’avère capital, et une intéressante définition est proposée par les musiciens qui débattent de la distinction entre « direct » et « vivant » dans l’incorporation de « pré-enregistrement ». L’exercice embrasse la question plus large de la reformulation de la différence entre « vivant » et « mort » sous l’angle d’une alternance entre présence et absence. L’estompement dont joue Coleman entre ces deux notions les fait s’entrecroiser.

INITIALS (1994) prend également la forme d’une projection de diapositives sur fond de bande sonore préenregistrée. Le « cadre »



Retake with Evidence, 2007
film, 46 min

Slide Piece, 1972-1973
projected images with synchronized
audio narration, 35 mm colour slides /
images projetées avec une narration audio
synchronisée, diapositives 35 mm, couleur



discontinuously present – rather than simply past. Here we find recording and playback informing contemporary perceptual process. What has already happened is about to happen. A narrator says to the viewer/reader, “Say it. SAY IT . . . say IT!” One is trying to hold onto something “immediate” as it breaks up, disperses. This recalls the “inner monologue” that plays such a large role in *Box (ahhareturnabout)*, and recollects this aspect of Samuel Beckett’s play *Not I* (1972).

On the one hand, Coleman’s project of the past five decades is intellectually rigorous, esoteric, and uncompromising; on the other hand, it has all the beauty of face-to-face contact with the enigma that is art. There is a degree of familiarity due to his adoption of thematic structural forms such as the window, the frame, the screen, and the loop, as well as imagery, styles, and themes found in popular media culture. An intense complexity is revealed as we experience a recursive layering of the viewer’s active memory playing within perceptual experience, and in a similar intertwining of language with the visual. To be overly impressed by the technical precision and intricacy in Coleman’s practice would be to miss its greater value as aesthetic experience, the place to begin that Rosalind Krauss described as a “powerful experience . . . [having] been ravished, been seduced, been taken in.”⁷

Coleman reveals our attempts to organize time with our practices of domination. In this sense, he can be seen in a long view that connects him with a history of art that includes Alberti’s discussions of painting and the window frame as an empty/full, something that places Michael Snow in Coleman’s purview, along with Chantal Akerman, especially for her installation *de L’Est* (1993).

In an interview with Irish philosopher Richard Kearney, Coleman says, “You are here because of me and I am here because of you.”⁸ This chiasmus is close in spirit to things that Dan Graham has said, for example, in his Louisiana interview,⁹ and Coleman, like Graham,

de l’œuvre est un hôpital pour tuberculeux abandonné des années 1950. Le titre de cette pièce s’inspire de l’histoire littéraire irlandaise, référence à un arbre connu comme L’arbre autographe, sur l’écorce duquel des générations d’auteurs ont leur signature gravée. Bien entendu, l’espace sur l’arbre étant limité, la possibilité pour les générations subséquentes d’auteurs de « s’y faire une place » s’en est trouvée de plus en plus compromise. La voix hors champ nous dit : « Difficile de distinguer les initiales [...] qui grandissent jusqu’à l’illisibilité pendant que nous parlons [...] ». Le jeu dans ces installations/performances adopte les conventions des drames télévisuels populaires, tout particulièrement celles des expressions toutes faites, stratagème qui rend les personnages « vides ».

Dans *INITIALS*, une narratrice déconstruit ses phrases, séparant les mots les uns des autres par de longues pauses, sans jamais aller au bout d’une pensée. Elle parle des sons, non des images. Dans la voix hors champ, on entend « trame [...]trame serrée [...] vert [...] . Jobsolète [...]déployé [...]replié [...] » Repli, « pas en arrière », boucle et diffusion d’un moment préenregistré, pas encore présent – ou présent par intermittence – plutôt que simplement révolu. Ici, enregistrement et lecture façonnent le processus perceptuel contemporain. Ce qui s’est déjà produit est sur le point d’arriver. Une narratrice interpelle le spectateur/lecteur : « Dis-le. DIS-LE [...] Dis-LE ! » On tente de retenir une réalité « immédiate », laquelle se brise, se dissipe. Ceci rappelle le « monologue intérieur », qui joue un si grand rôle dans *Box (ahhareturnabout)* et est présent aussi dans la pièce de Samuel Beckett, *Pas moi* (1972).

D’un côté, le projet de Coleman des cinq dernières décennies se veut rigoureux, ésotérique et sans compromis sur le plan intellectuel ; de l’autre, il a toute la beauté d’un contact personnel avec cette énigme qu’est l’art. Il porte une dimension d’intimité par son adoption de formes structurelles thématiques comme la fenêtre, le cadre, l’écran et la boucle, ainsi que d’un imaginaire, de styles et de sujets puisés dans la culture médiatique populaire. Une complexité intense

D’un côté, le projet de Coleman
des cinq dernières décennies se veut rigoureux,
ésotérique et sans compromis sur le plan
intellectuel ; de l’autre, il a toute
la beauté d’un contact personnel
avec cette énigme qu’est l’art.

se fait jour à travers l’exposition à une stratification récurrente de la mémoire active du spectateur en action au cœur même de l’expérience perceptuelle, et dans une imbrication du même ordre entre langage et image. Se laisser par trop impressionner par la précision et la complexité techniques de la pratique de Coleman serait passer à côté de sa valeur plus grande d’aventure esthétique, ce point de départ dont Rosalind Krauss a dit qu’il constituait une « expérience puissante [...] [qui m’a] enchantée, séduite, emportée⁷ ».

Coleman met en relief nos tentatives d’organiser le temps par nos pratiques de domination. En ce sens, il peut s’inscrire dans une perspective de temps long qui le relie à une histoire de l’art où s’expriment les réflexions d’Alberti sur la peinture et le cadre de fenêtre dans une opposition vide/plein, démarche dans laquelle pourraient

emphasizes the place of pleasure and play in the activity of “looking.” Coleman’s present is not an instant but a process in motion that is non-linear and multi-directional. The famous “here and now” of which Barnett Newman spoke exists, but not within the model of time as a linear sequence of instants. The model that Coleman proposes alternates a then and there with a here and now. His present is a dispersal that is forever incomplete. His viewer is a self perpetually disappearing, never entirely present nor entirely absent. Never complete or solid, never fixed but cyclical, fading away, following, allowing space to exist by its withdrawal. Coleman’s installations, in which emptiness has taken the place of ground, are exemplary for their ability to suspend the viewer in a near-hypnotic state of attention. We are, as viewers, like the players in a game, played by the game, or like musicians with a composition, played by the music.

1 W. B. Yeats, *A Vision* (London: MacMillan, 1962), 210. 2 Michael Snow, quoted in Martha Langford, *Michael Snow: Almost Cover to Cover* (London: Black Dog Publishing, 2001), 73. 3 Titled simply *James Coleman*, it was held from June 9 to August 23, 2021. Coleman was born in rural Ireland in 1941, and he has lived and exhibited primarily in Europe. 4 Samuel Weber *Theatricality as Medium* (New York: Fordham University Press, 2004), 68. 5 Ibid., 72. 6 W. B. Yeats quoted in Joseph Ronsley, *Yeats’s Autobiography: Life as Symbolic Pattern* (Cambridge: Harvard University Press, 1968), 164. 7 Rosalind Krauss quoted in Janet Malcolm, *Forty-One False Starts: Essays on Artists and Writers* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 2013), 201. 8 Richard Kearney “Interview with Richard Coleman,” *The Crane Bag* 6, no. 2 (1982): 132. 9 “Dan Graham: Recreating Childhood Desires,” <https://channel.louisiana.dk>

Stephen Horne, who lives in France, writes about Canadian art. His recent book on the concept of *Arte Povera* has been published by Les éditions de l’Attente, in Bordeaux.

se reconnaître un Michael Snow ou encore une Chantal Akerman, notamment pour son installation *D’Est* (1993).

Dans une entrevue avec le philosophe irlandais Richard Kearney, Coleman affirme : « Vous êtes ici à cause de moi et moi, à cause de vous⁸ ». Ce chiasme est dans le même esprit que ce que Dan Graham évoquait, par exemple, dans une entrevue publiée sur la plateforme Louisiana Channel⁹, et Coleman, à l’instar de Graham, met l’accent sur la place du plaisir et du jeu dans l’activité consistant à « regarder ». Le présent selon Coleman n’est pas un instant, mais un processus en marche qui est non linéaire et multidirectionnel. Le célèbre « ici et maintenant » dont parlait Barnett Newman existe, mais hors du modèle d’un temps circonscrit à une séquence continue d’instant. Le modèle que propose Coleman fait alterner un hier et là et un ici et maintenant. Son présent est une dispersion à jamais incomplète. Son spectateur est un soi en perpétuelle disparition, jamais totalement présent ni entièrement absent. En aucune circonstance entier ou concret, jamais défini, mais cyclique, il s’évanouit, poursuit sa route, permettant à l’espace d’exister par son retrait. Les installations de Coleman, dans lesquelles le vide a pris la place du sol, sont exemplaires par leur capacité à suspendre le public dans un état quasi hypnotique d’attention. Nous sommes, spectateurs, comme des participants à un jeu, un jeu qui mène la danse, ou comme des musiciens face à une composition, instruments de la musique. Traduit par Frédéric Dupuy

1 W. B. Yeats, *A Vision*, Londres, MacMillan, 1962, p. 2012. [Notre traduction.] 2 Michael Snow, cité dans Martha Langford, *Michael Snow: Almost Cover to Cover*, Londres, Black Dog Publishing, 2001, p. 73. 3 Sobrement intitulée *James Coleman*, elle s’est tenue du 9 juin au 23 août 2021. Coleman, né dans l’Irlande rurale en 1941, vit et expose principalement en Europe. 4 Samuel Weber, *Theatricality as Medium*, New York, Fordham University Press, 2004, p. 68. 5 Ibid., p. 72. 6 W. B. Yeats, cité dans Joseph Ronsley, *Yeats’s Autobiography: Life as Symbolic Pattern*, Cambridge, Harvard University Press, 1968, p. 164. 7 Rosalind Krauss, citée dans Janet Malcolm, *Forty-One False Starts: Essays on Artists and Writers*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2013, p. 201. 8 Richard Kearney « Interview with Richard Coleman », *The Crane Bag*, vol. 6, n° 2 (1982), p. 132. 9 « Dan Graham: Recreating Childhood Desires », <https://channel.louisiana.dk>

Stephen Horne, qui vit en France, écrit sur l’art canadien. Son récent livre sur le concept d’*arte povera* a été publié par les éditions de l’Attente, à Bordeaux.



Still Life, 2013–2016
digital projection /
projection numérique

