

# MARIAN GOODMAN GALLERY

MOUSSE 27 ~ James Coleman

## STAGING TELEVISION: JAMES COLEMAN'S SO DIFFERENT,.. AND YET



*Clara and Dario*, installation view, Studio Marconi, Milano, 1975. © James Coleman.  
Courtesy: Marian Goodman Gallery, New York/Paris.

BY MAEVE CONNOLLY

Perhaps indeed since 1975 – the date at which Coleman created *Clara and Dario*, and later the work in progress *Kojak and Zamora*, 1977-( ), inaugurating an aesthetic informed by the media – the television can be seen in the background of his work as one of the essential targets, even as the world, in the media age which renders reality and fiction permeable to each other, and increasingly undifferentiated, begins to appear fundamentally theatrical<sup>1</sup>.

Jean-Christophe Royoux's essay "Expanded Spectatorship: Narrative Strategies in the Work of James Coleman" appears in the catalogue accompanying the exhibition *James Coleman* at Fundació Antoni Tàpies in Barcelona (October 28, 1999 - January 9, 2000). The essay includes a short discussion of the video installation *So Different... and Yet*, 1980, which is explicitly concerned with televisual form but Royoux also considers a number of works that are rarely seen or still in progress. This latter category includes *Kojak and Zamora*, the raw material for which concerns a young Puerto Rican, Zamora, who was convicted for the murder of a woman. His trial was one of the first to receive live TV coverage and it focused on the "unhealthy influence" of the (then extremely popular) TV series *Kojak*<sup>2</sup>.

Royoux's approach raises a number of interesting questions concerning the historical development of both Coleman's practice and television, the implications of which I wish to explore further. At the outset of his essay, Royoux states that he seeks to understand what he describes "the form of the historical development of Coleman's work"<sup>3</sup>. He explicitly rejects any chronological reading of Coleman's oeuvre, arguing that instead that it constitutes an "incessant reprise and reformulation" – and a radical expression – of the rupture produced in contemporary art with minimalism, a rupture that established "an ongoing present"<sup>4</sup> for contemporary art. He does not, however, consider the extent to which the form of television itself may have changed since the 1970s. Instead he tends to focus on continuities and distinctions between television and older lit-

erary and theatrical forms, such as those noted by Raymond Williams in *Television: Technology and Cultural Form*, first published in 1974<sup>5</sup>.

Williams' book remains one of the key texts in television studies – it continues to yield new insights and shape critical engagement with transformations in television. Nonetheless, it is apparent that television constitutes a moving target for artistic practice. In my view, Royoux's lack of direct engagement with the historical development of television since the mid 1970s does not invalidate his analysis of Coleman's practice. In fact it might point towards a possible connection between the pull of television – as object of artistic inquiry – and the notion that contemporary art functions as an "ongoing present". A full discussion of these issues is beyond

160

24 WEST 57<sup>TH</sup> STREET NEW YORK, NY 10019  
TEL: 212 977 7160 FAX: 212 581 5187

# MARIAN GOODMAN GALLERY

MOUSSE 27 ~ James Coleman

the scope of my text so I will instead try to draw out some of the implications of Royoux's analysis by considering precisely *how* television is configured in *So Different... and Yet*.

*So Different... and Yet* is a single-screen video work, performed by Olwen Fouere and Roger Doyle, with a (distinctly televisual) duration of fifty minutes. In a text first published in 1994, Benjamin D. Buchloh describes the work, stating that "a singular color monitor is displayed in a large white architectural frame, generating a sense of unusual sculptural formality"<sup>6</sup>. The video is perceived as a single take, and features a continuous dialogue between a female and male protagonist who "in rapid succession (...) assume the roles of a number of increasingly intertwined and disparate characters within a trivial melodrama". The setting, although vaguely domestic, is rendered ambiguous through the use of a chroma-key process, which amplifies certain colours (blue, red and green) and serves to dislocate the figures from their environment.

Occupying the foreground and often addressing herself towards the camera, the woman (whose name is Clarissa) continually rearranges herself on a couch, pointedly recalling Manet's *Olympia*, while in the background the man picks out a series of melodies on a grand piano. As Buchloh points out, *So Different... and Yet* is primarily concerned with the figuration and staging of patriarchal desire, with the female oedipal functioning as an "allegorical device of the desire to 'figure'". He pays particular attention to the costume worn by Clarissa – an outmoded green evening gown pompously described within the narrative as a "creation" – and a "red garland" spiralling around her leg from foot to thigh<sup>7</sup>. This costume, Buchloh argues, functions to enforce the mechanism of scopophilic desire that the female figure embodies so that the desire for narrative itself – "as an archaic mythical structure" – is put on display.

While Buchloh highlights the quasi-architectural presentation of the work he does not elaborate upon the precise relationship between its presentation and Coleman's exploration of display and staging. In fact the presentation of *So Different... and Yet* is continually subject to change. Like Buchloh, Jean Fisher has examined the dynamics of desire, myth and narrative explored in Coleman's practice and she contributes an essay on *So Different... and Yet* to the catalogue that accompanied its exhibition in Dublin, in 2009<sup>8</sup>. Fisher claims that in this work, "we, the viewers, are physically included in the set as a 'mirror' of the projected image"<sup>9</sup> and she goes on to track a number of strategies used to achieve this mirroring. She notes that the video has been shown in many ways – on a monitor in a room with green lighting and a viewing couch (in its second exhibition of 1980), incorporated into a live work entitled *guaiRE*, with a set co-designed by Dan Graham (in 1985), presented in a set co-designed

set by Liam Gillick (at the Whitechapel, in 2006), and projected in the form of a "didactic lecture" (at MACBA, in 2007-2008)<sup>10</sup>.

These exhibition strategies might be viewed as an engagement with the logic of the series, which is integral to television as theorised by Williams. But Fisher also reads the continual transformation of *So Different... and Yet* as an extension of Coleman's critique of the mechanism of scopophilic desire and a critical engagement with the changing context of reception and "our subjection to increasingly disciplinary technocratic regimes"<sup>11</sup>. She argues that Coleman has responded to this situation not by attempting to "stand outside the reality of society and its symbolic framework" but rather by considering the processes through which, following de Certeau, the consumer may take the signs of mass culture and use them according to his or her own needs<sup>12</sup>. As Fisher points out, Coleman has consistently explored the language and codes of popular cultural forms that are routinely dismissed as low status because they are aligned with consumption and femininity, such as the Mills and Boon romance, the photo-novel and the TV soap opera.

In *So Different... and Yet*, Fisher identifies an exploration not only of these popular narrative forms but also an allusion – through the figure of "Clarissa" – to the social and political developments that shaped the early history of the novel itself. She proposes that Coleman's work addresses some of same questions as Samuel Richardson's 18th century epistolary novel *Clarissa, or The History of a Young Lady* (1747-48). Marked by a sympathetic treatment of female characters, and a fascination with language and social mores, Richardson's novel dramatises the "power struggle between an emerging moralistic bourgeoisie and a decadent aristocracy", highlighting the extent to which "the self" is never fully realisable<sup>13</sup>. *So Different... and Yet* contests the disciplinary technocratic regime (theorised by Foucault, among others) by refusing to offer a privileged viewpoint, or transparency of meaning, and instead insisting upon what Fisher terms an "anamorphic gaze" that demands both "mobility" and "sensuous engagement" from the viewer<sup>14</sup>.

This demand for mobility and sensuous engagement plays out differently in each presentation of *So Different... and Yet*. The historical dimension of the work's critique of disciplinary regimes was perhaps particularly evident when it was shown at IMMA in 2009, in the courtyard of a building that actually pre-dates Richardson's novel. The video was displayed on a large outdoor LED screen, similar in scale and technology to those found at sporting events and concerts or used in advertising, while the sound was relayed via speakers placed on the walls of the courtyard as well as in the reception area of the museum. The work could as a result be viewed and heard from a variety of vantage points, and in practice visitors tended to move around the court-

yard, sometimes drawing close to the screen to examine its surface – a vast grid of tiny blue, red and green bulbs.

Further transformations of *So Different... and Yet* are both possible and likely but the presentation at IMMA could offer a useful starting point from which to consider the relationship between television and the "ongoing present" of contemporary art. From one perspective, the use of a huge video screen suggests an overt embrace of what Fisher describes as "the manufactured identities and idle gossip that are the stuff of soap opera and celebrity-watching"<sup>15</sup>. But the highly self-conscious inclusion of the viewer in the set, as the "mirror" of the projected image, also draws attention to possible affinities between television and theatre, defined by Royoux as a form of "seeing oneself seeing". Royoux notes that since Greek tragedy, theatre has claimed a "political function as a mirror held up to free men becoming conscious that they form a community *within* representation"<sup>16</sup>. This political function is also claimed for certain forms of television, by those who see public service broadcasting (like the newspaper) as integral to the ongoing formation of the public sphere<sup>17</sup>.

Crucially, in *So Different... and Yet* at IMMA, these disparate understandings of television are held in tension with each other. The lack of visible editing and the succession of poses adopted by Clarissa in front of the camera recall the shared "here and now" of an earlier era – the era of the TV continuity announcer seated in the studio. Clarissa is an ambiguous figure in this regard because, while visibly bored and restless, she is nonetheless the principal source of information concerning the unseen characters and events that propel the narrative forward. At IMMA, the "set" amplified the alignment between television and authority because the huge screen commanded attention from a distance. Those who were compelled to walk across the courtyard encountered an image that dissolved into tiny lights but they also entered a distinct acoustic environment within which the clearly audible voices of Clarissa and her companion were reflected back from the walls of the museum, with the result that the onscreen figures seemed temporarily embodied. By amplifying the illusion of shared time and space associated with an earlier era to the point that it became almost theatrical, the presentation at IMMA offered a historical exploration of television, attuned to the possibility of future transformations.



ARTIST PROJECT, p. 200  
*So Different... and Yet*,  
1980. © James Coleman.  
Courtesy: Marian  
Goodman Gallery,  
New York/Paris.

## NOTES

1. Jean-Christophe Royoux, "Expanded Spectatorship: Narrative Strategies in the Work of James Coleman", *James Coleman*, Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1999, p. 48.
2. Royoux, p. 48.
3. Royoux, p. 27. Emphasis added.
4. Royoux, p. 28.
5. Royoux, p. 45.
6. Benjamin Buchloh, "Memory Lessons and History Tableaux: James Coleman's Archaeology of Spectacle", *James Coleman*, Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1999, p. 69.
7. Buchloh, p. 70.
8. This exhibition was a collaborative venture involving IMMA, Project Arts Centre and the Royal Hibernian Academy. For more information see Maeve Connolly, "James Coleman", *Arforum*, summer 2009, p. 349.
9. Jean Fisher, "So Different... and Yet", *James Coleman*, Dublin: Irish Museum of Modern Art, 2009, p. 36.
10. Fisher, pp. 36-38.
11. Fisher, p. 41.
12. Fisher, p. 41.
13. Fisher, p. 42.
14. Fisher, p. 43.
15. Fisher, p. 46.
16. Royoux, p. 44.
17. For a recent discussion of concepts of the public sphere in relation to broadcasting see Graham Murdock, "Public Broadcasting and Democratic Culture: Consumers, Citizens and Communards", *A Companion to Television*, edited by Janet Wasko, Oxford: Blackwell publishing, 2010, pp. 174-198.

MARIAN GOODMAN GALLERY



GuaiRE: An Allegory, 1985. ©  
James Coleman. Courtesy: Marian  
Goodman Gallery, New York/Paris.

24 WEST 57<sup>TH</sup> STREET      NEW YORK, NY 10019  
TEL: 212 977 7160      FAX: 212 581 5187

MARIAN GOODMAN GALLERY

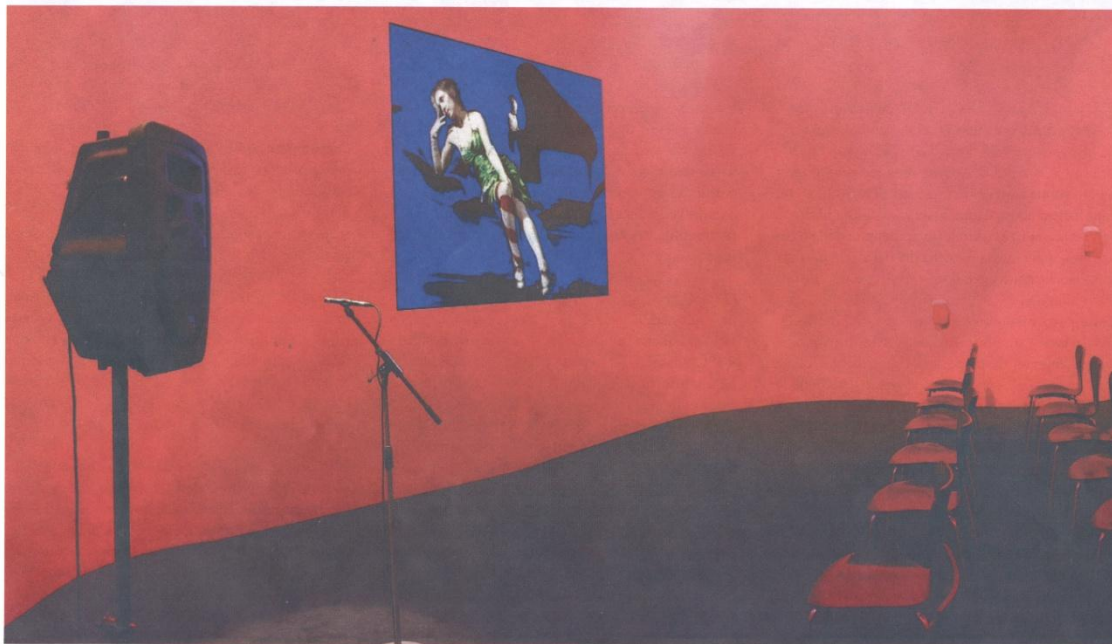


24 WEST 57<sup>TH</sup> STREET    NEW YORK, NY 10019  
TEL: 212 977 7160    FAX: 212 581 5187

# MARIAN GOODMAN GALLERY

MOUSSE 27 ~ James Coleman

Forse, proprio a partire dal 1975 – l'anno in cui James Coleman realizzò *Clara and Dario* e, successivamente, il *work in progress Kojak and Zamora*, 1977-( ), inaugurando un'estetica plasmata dai media – la televisione può essere vista sullo sfondo del suo lavoro, come uno dei bersagli fondamentali dell'artista, perfino nel momento in cui il mondo, nell'epoca dei media che rendono la realtà e la finzione reciprocamente permeabili, e sempre più indistinguibili, comincia a presentarsi in modo fondamentalmente teatrale<sup>1</sup>.



*So Different... and Yet*, 1980, installation view, MACBA, Barcelona, 2006. Courtesy: Marian Goodman Gallery, New York/Paris.

DI MAEVE CONNOLLY

Il saggio di Jean-Christophe Royoux "Expanded Spectatorship: Narrative Strategies in the Work of James Coleman" è contenuto nel catalogo che accompagnava la mostra *James Coleman* alla Fundació Antoni Tàpies di Barcellona (28 ottobre 1999 - 9 gennaio 2000). Il saggio comprende una breve discussione sulla videoinstallazione *So Different... and Yet* (1980), che si occupa esplicitamente della forma televisiva, ma Royoux prende in considerazione anche numerose opere che si sono viste raramente o che sono ancora in fase di realizzazione. Quest'ultima categoria include *Kojak and Zamora*. La materia prima per tale opera ruota intorno alla vicenda di un giovane portoricano, Zamora, condannato per l'omicidio di una donna. Il suo processo fu uno dei primi a essere seguito in diretta TV e si concentrò sull'"influenza negativa" della serie TV (allora estremamente popolare) *Kojak*<sup>2</sup>.

L'approccio di Royoux solleva numerosi interrogativi interessanti riguardo allo sviluppo storico tan-

to della pratica artistica di Coleman quanto della televisione, di cui voglio analizzare nel dettaglio le implicazioni. All'inizio del suo saggio, Royoux afferma di voler comprendere quella che egli descrive come "la forma dello sviluppo storico dell'opera di Coleman"<sup>3</sup>. Egli rifiuta esplicitamente, qualsiasi lettura cronologica del lavoro dell'artista, sostenendo, invece, che esso costituisce un'"incessante ripresa e riformulazione" – e una radicale espressione – della frattura, prodottasi nell'arte contemporanea, con il minimalismo, una frattura che ha dato vita a "un presente in fase di svolgimento"<sup>4</sup> per l'arte contemporanea. Egli, tuttavia, non considera la misura in cui la televisione stessa può essere cambiata a partire dagli anni Settanta. Tende, invece, a concentrarsi su continuità e differenze tra televisione e forme letterarie e teatrali più antiche, come quelle osservate da Raymond Williams in *Television: Technology and Cultural Form* (trad. it. *Televisione: tecnologia e forma culturale*, Editori Riuniti, 2000) pubblicato per la prima volta nel 1974<sup>5</sup>.

Il libro di Williams rimane uno dei testi chiave degli studi sulla televisione – continua a produrre nuove analisi e a informare gli approcci critici alle trasformazioni del mezzo televisivo. Nondimeno, è evidente che la televisione è un obiettivo *mobile* per la pratica artistica. A parer mio, il fatto che Royoux non s'interessi direttamente dello sviluppo storico della televisione a partire dalla metà degli anni Settanta non invalida la sua analisi della pratica artistica di Coleman. In effetti essa potrebbe puntare in direzione di una possibile connessione tra il fascino esercitato dalla televisione – come oggetto d'indagine artistica – e la nozione secondo cui l'arte contemporanea funge da "presente in fase di svolgimento". Una discussione esaustiva di tali questioni va al di là degli scopi del mio testo, perciò cercherò, invece, di tracciare alcune delle implicazioni dell'analisi di Royoux, proprio considerando come la televisione è configurata in *So Different... and Yet*.

*So Different... and Yet* è un'opera video a schermo

# MARIAN GOODMAN GALLERY

MOUSSE 27 ~ James Coleman

singolo recitata da Olwen Fouéré e Roger Doyle e della durata (decisamente televisiva) di cinquanta minuti. In un testo pubblicato nel 1994, Benjamin D. Buchloh descrive l'opera asserendo che "un singolo monitor a colori è esposto all'interno di una grande cornice architettonica bianca, generando così una sensazione di insolita formalità scultorea"<sup>6</sup>. Il video è percepito come una unica ripresa e vede un dialogo continuo tra una protagonista femminile e uno maschile che "in rapida successione (...) interpretano i ruoli di un gran numero di personaggi disparati e sempre più intrecciati tra loro, all'interno di un melodramma frivolo". L'ambientazione, sebbene vagamente domestica, è resa ambigua dall'uso di un processo *chroma key* che rafforza certi colori (blu, rosso e verde) e che serve a dislocare le figure rispetto al loro ambiente.

La donna (il cui nome è Clarissa) sta in primo piano, si rivolge spesso alla telecamera e cambia continuamente posizione su un divano, richiamando esplicitamente l'*Olympia* di Manet, mentre sullo sfondo l'uomo suona a orecchio una serie di melodie su un pianoforte a coda. Come osservato da Buchloh, *So Different... and Yet* tratta principalmente della figurazione e della messa in scena del desiderio patriarcale, con la donna odalisca che funge da "dispositivo allegorico del desiderio di 'figurare'". Egli presta particolare attenzione al costume indossato da Clarissa – un abito da sera verde fuori moda, pomposamente descritto nella narrazione come una "creazione" – e una "ghirlanda rossa" che le si avvolge a spirale attorno alla gamba, dal piede fino alla coscia. Questo costume, afferma Buchloh, serve ad attivare il meccanismo della pulsione scopica incarnata dalla donna, cosicché il desiderio stesso di narrazione – "come una struttura mitica arcaica" – è messo in mostra.

Nonostante Buchloh sottolinei la presentazione semi-architettonica dell'opera, egli non si sofferma sul rapporto preciso tra la presentazione e l'esplorazione condotta da Coleman sui concetti di esibizione e messa in scena. Di fatto la presentazione di *So Different... and Yet* è soggetta a continui cambiamenti. Come Buchloh, anche Jean Fisher ha esaminato le dinamiche del desiderio, del mito e della narrazione, soggette ad indagine nell'arte di Coleman, e ha scritto un saggio su *So Different... and Yet* per il catalogo che ha accompagnato la mostra a Dublino nel 2009<sup>7</sup>. Fisher asserisce che in quest'opera, "noi, gli spettatori, siamo fisicamente racchiusi nell'ambientazione, fungendo da 'specchi' per l'immagine proiettata"<sup>8</sup>. Dopodiché prosegue indicando tutta una serie di strategie impiegate per ottenere quest'effetto di specchiamento. L'autrice osserva che il video è stato mostrato in molti modi – su un monitor in una stanza illuminata con luce verde e con un divano per gli spettatori (nella seconda mostra del 1980), incorporato in un lavoro dal vivo intitolato *guaiRE*, dove la scenografia era disegnata in collaborazione con Dan Graham (nel 1985), presentato all'interno di uno scenario disegnato in

collaborazione con Liam Gillick (alla galleria Whitechapel, nel 2006) e proiettato in forma di "conferenza didattica" (al MACBA, nel 2007-2008)<sup>9</sup>.

Queste strategie espositive possono essere considerate come un'adesione alla logica della serialità, parte integrante della televisione, così come teorizzata da Williams. Ma Fisher legge la continua trasformazione di *So Different... and Yet* anche come un'estensione della critica di Coleman al meccanismo della pulsione scopica e un approccio critico al contesto mutevole della ricezione e alla "nostra sottomissione a regimi tecnocratici sempre più disciplinari"<sup>10</sup>. Ella sostiene che Coleman ha reagito a tale situazione non tentando di "rimanere al di fuori della realtà della società e della sua cornice simbolica", ma piuttosto considerando i processi attraverso cui, sulla scorta di de Certeau, il consumatore può prendere i segni della cultura di massa e servirsi secondo le proprie necessità<sup>11</sup>. Come rilevato da Fisher, Coleman ha continuato a esplorare il linguaggio e i codici delle forme culturali popolari, normalmente liquidate come di basso livello in quanto associate al consumo e alla femminilità, tra cui i romanzi rosa, i fotoromanzi e le soap opera.

In *So Different... and Yet*, Fisher identifica non solo un'esplorazione di queste forme narrative popolari, ma anche un'allusione – attraverso la figura di "Clarissa" – agli sviluppi sociali e politici che hanno informato gli inizi della storia del romanzo. Fisher suggerisce che l'opera di Coleman affronti alcune delle stesse questioni che erano state poste dal romanzo epistolare settecentesco di Samuel Richardson *Clarissa, or The History of a Young Lady* (1747-48; trad. it. *Clarissa*, Frassinelli, 1996). Segnato da un atteggiamento comprensivo nei confronti dei personaggi femminili e da un fascino per il linguaggio e i costumi sociali, il romanzo di Richardson drammatizza la "lotta per il potere tra un'emergente borghesia moralista e un'aristocrazia decadente", sottolineando come "il sé" non può mai realizzarsi pienamente<sup>12</sup>. *So Different... and Yet* contesta il regime tecnocratico disciplinare (teorizzato, tra gli altri, da Foucault) rifiutandosi di offrirci un punto di vista privilegiato o una trasparenza di significato e insistendo, invece, su quello che Fisher definisce uno "sguardo anamorfico" che esige sia la "mobilità" sia un "coinvolgimento sensoriale" da parte dello spettatore<sup>14</sup>.

Questa esigenza di mobilità e di coinvolgimento sensoriale si manifesta in modo diverso in ciascuna presentazione di *So Different... and Yet*. La dimensione storica della critica dei regimi disciplinari, contenuta nell'opera, era, forse, particolarmente evidente nella sua esposizione all'IMMA nel 2009, nel cortile di un edificio che è, in realtà, antecedente al romanzo di Richardson. Il video è stato trasmesso all'aperto su un grande schermo di LED, simile, per dimensioni e tecnologia, a quelli allestiti per eventi sportivi o concerti, o a fini pubblicitari,

mentre il suono era diffuso attraverso altoparlanti posizionati sui muri del cortile e nell'area di ricevimento del museo. Di conseguenza, l'opera poteva essere osservata e ascoltata da una moltitudine di punti e, nella pratica, i visitatori tendevano a vagare per il cortile, avvicinandosi di tanto in tanto allo schermo per esaminarne la superficie – un enorme reticolo di minuscole lampadine blu, rosse e verdi.

Altre trasformazioni di *So Different... and Yet* sono tanto possibili quanto probabili, ma la presentazione all'IMMA potrebbe offrirci un utile punto di partenza per riflettere sul rapporto tra la televisione e "il presente in fase di svolgimento" dell'arte contemporanea. Da un certo punto di vista, l'uso di un enorme schermo suggerisce una palese adesione a quelle che Fisher chiama "le identità fabbricate e l'inutile chiacchierico che sta alla base delle soap opera e del *celebrity-watching*"<sup>15</sup>. Tuttavia, l'inclusione altamente consapevole dello spettatore nell'ambientazione, quale "specchio" dell'immagine proiettata, attira anche l'attenzione sulle possibili affinità tra televisione e teatro, che Royoux definisce come una forma di "vedersi vedere". Royoux osserva che, sin dai tempi della tragedia greca, il teatro ha reclamato una "funzione politica, come specchio posto davanti al volto di uomini liberi che divengono consapevoli di formare una comunità *dentro* la rappresentazione"<sup>16</sup>. Questa funzione politica è reclamata anche da certe forme televisive, quelle, cioè, che vedono le trasmissioni di pubblico servizio (così come i quotidiani) come parte integrante della formazione continua della sfera pubblica<sup>17</sup>.

L'aspetto fondamentale è che in *So Different... and Yet*, nell'esposizione dell'IMMA, queste disparate interpretazioni della televisione sono poste in tensione l'una con l'altra. La mancanza di un montaggio visibile, e la successione delle pose adottate da Clarissa davanti alla telecamera, richiamano il "qui e ora" di un'epoca precedente – quella dell'annunciatore televisivo seduto continuamente in uno studio. Clarissa è una figura ambigua in questo senso perché, sebbene visibilmente inquieta e annoiata, è la principale fonte d'informazione riguardo ai personaggi e agli eventi non visibili che spingono avanti la narrazione. All'IMMA, il set amplificava l'allineamento fra la televisione e autorità perché l'enorme schermo s'imponesse dalla distanza. Coloro che dovevano attraversare il cortile incontravano un'immagine che si dissolveva in minuscole luci, ma entravano anche in un ambiente acustico al cui interno le voci, chiaramente udibili, di Clarissa e del suo compagno erano restituite dalle mura del museo, con il risultato che le figure sullo schermo apparivano incarnarsi momentaneamente. Amplificando l'illusione di un tempo e di uno spazio condiviso, associato a un'epoca precedente, al punto da renderlo quasi teatrale, la presentazione all'IMMA ha offerto un'esplorazione storica della televisione, conforme alla possibilità di future trasformazioni.

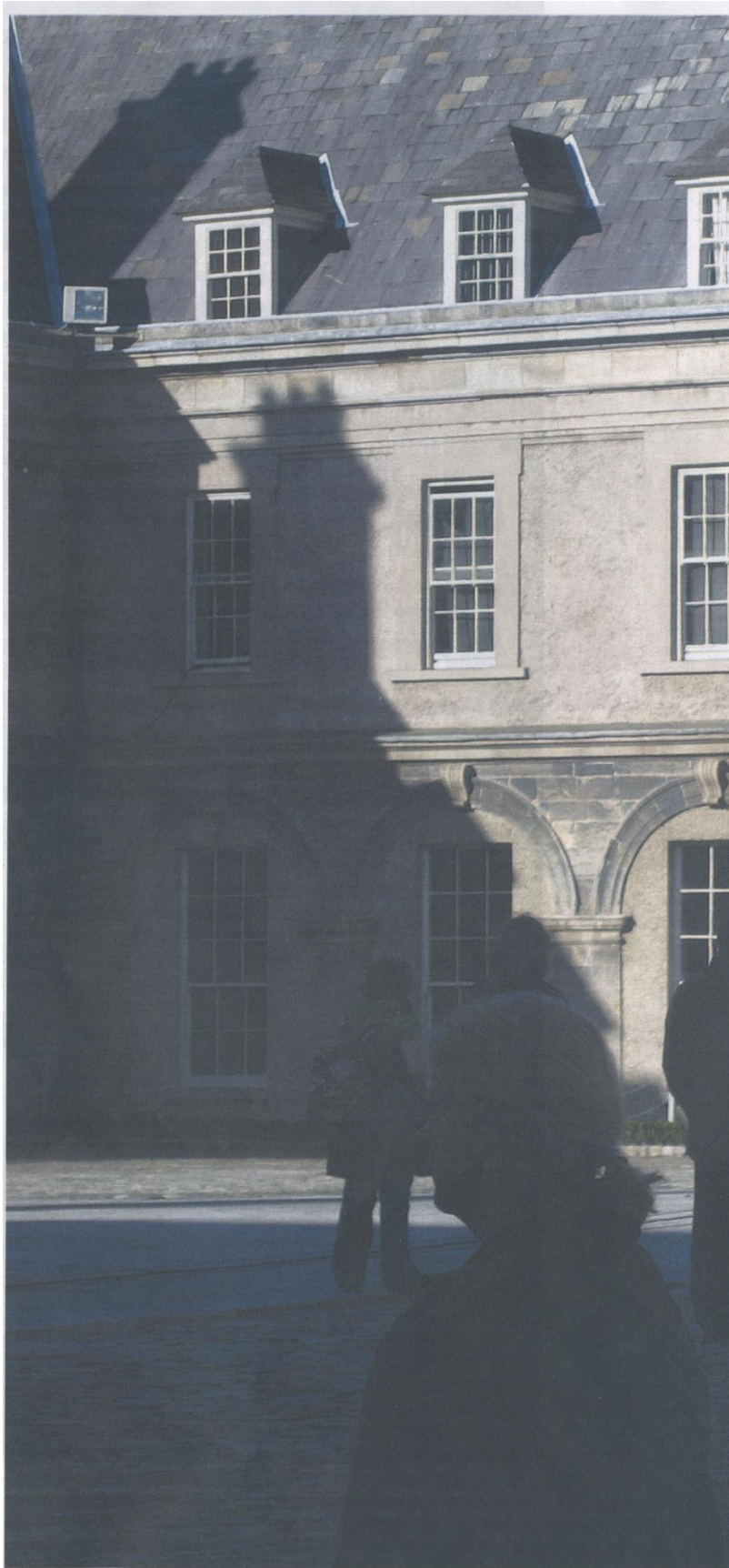
## NOTE

1. Jean-Christophe Royoux, "Expanded Spectatorship: Narrative Strategies in the Work of James Coleman", *James Coleman*, Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1999, p. 48.
2. Royoux, p. 48.
3. Royoux, p. 27. Il corsivo è mio.
4. Royoux, p. 28.
5. Royoux, p. 45.

6. Benjamin Buchloh, "Memory Lessons and History Tableaux: James Coleman's Archaeology of Spectacle", *James Coleman*, Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1999, p. 69.
7. Buchloh, p. 70.
8. Questa mostra è stata un'impresa collettiva che ha coinvolto l'IMMA, il Project Arts Centre e la Royal Hibernian Academy. Per maggiori informazioni cfr. Maeve Connolly, "James Coleman", *Artforum*, summer 2009, p. 349.
9. Jean Fisher, "So Different... and Yet", *James Coleman*, Dublin: Irish Museum of Modern Art, 2009, p. 36.
10. Fisher, pp. 36-38.
11. Fisher, p. 41.
12. Fisher, p. 41.
13. Fisher, p. 42.
14. Fisher, p. 43.
15. Fisher, p. 46.
16. Royoux, p. 44.

17. Per una discussione recente delle concezioni della sfera pubblica in rapporto con le trasmissioni televisive cfr. Graham Murdock, "Public Broadcasting and Democratic Culture: Consumers, Citizens and Communards", *A Companion to Television*, a cura di Janet Wasko, Oxford: Blackwell publishing, 2010, pp. 174-198.

**MARIAN GOODMAN GALLERY**



24 WEST 57<sup>TH</sup> STREET      NEW YORK, NY 10019  
TEL: 212 977 7160      FAX: 212 581 5187

MARIAN GOODMAN GALLERY



24 WEST 57<sup>TH</sup> STREET    NEW YORK, NY 10019  
TEL: 212 977 7160    FAX: 212 581 5187