Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

Herausgeber: Parkett

Band: - (1997)

Heft: 49: Collaborations Douglas Gordon, Jeff Wall, Laurie Anderson

Artikel: Douglas Gordon : divided self = gespaltenes Ich

Autor: Ferguson, Russell / Schmidt, Susanne

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-679925

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 15.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Divided Self

RUSSELL FERGUSON

The most racking pains succeeded: a grinding in the bones, deadly nausea, and a horror of the spirit that cannot be exceeded at the hour of birth or death. Then these agonies began to subside, and I came to myself as if out of a great sickness.... I felt younger, lighter, happier in body; within I was conscious of a heady recklessness, a current of disordered sensual images running like a millrace in my fancy, a solution of the bonds of obligation, an unknown but not an innocent freedom of the soul.

Robert Louis Stevenson, *Dr. Jekyll and Mr. Hyde,* 1886[1)]

The memory actually stinks just as in the present the object stinks; and in the same manner as we turn away our sense organ (the head and nose) in disgust, the preconscious and the sense of consciousness turn away from the memory. This is repression.

Sigmund Freud, 1897[2)]

Much of Douglas Gordon's work makes use of archival film footage from the turn of the century, a period that saw not only the birth of film itself but also a concentrated effort to trace the paths that link the psychical and the physical, most notably of course in the work of Sigmund Freud, with its insistence on the decisive role of early memories. A recurrent theme in Gordon's work has been precisely the inscription of memory on the body, expressed through processes of circular repetition and through the splitting or doubling of the body itself.

RUSSELL FERGUSON is a writer and head of publications at the Museum of Contemporary Art, Los Angeles.

It is in HYSTERICAL (1994) that these themes find their closest point of contact with the researches of Freud himself. The original footage shows a woman flailing in the throes of a fit apparently induced for the camera, while two men struggle to subdue her. In the winter of 1885–86, Freud was a student of Jean-Martin Charcot at the Salpêtrière clinic in Paris. "What impressed me most of all while I was with Charcot," he wrote, "were his latest investigations upon hysteria, some of which were carried out under my own eyes."[3)]

What were these demonstrations? Michel Foucault described Charcot's Salpêtrière as nothing less than *an enormous apparatus for observation...with its public*

DOUGLAS GORDON, A DIVIDED SELF, 1996, video installation, Lisson Gallery, London / EIN GESPALTENES ICH. (PHOTO: MARCUS LEITH).

presentations, its theater of ritual crises carefully staged with the help of ether or amyl nitrate, its interplay of dialogues, palpations, laying on of hands.[4] Foucault's researches in the Salpêtrière archives produced, for example, this account of one such session: *The subject exhibits hysterical spasms; Charcot suspends an attack by placing first his hand, then the end of a baton, on the woman's ovaries. He withdraws the baton, and there is a fresh attack, which he accelerates by administering inhalations of amyl nitrate. The afflicted woman then cries out for the sex-baton in words that are devoid of any metaphor.*[5]

Charcot himself stressed the necessity of such pressure on the patient's (victim's?) ovaries: *By penetrating, as one might say, in the abdomen with the fingers, one arrives finally at the true source of the pain.... The doctor should plunge his closed fist in the area of the ovarian pain.*[6] Charcot's fascination with the visual evidence of his work led him to make an extensive photographic archive, the *Iconographie photographique de la Salpêtrière.* The 1908 footage used in HYSTERICAL is, it seems likely, a relatively late filming of such a demonstration, in this case from an Italian source.[7] As Georges Didi-Huberman has pointed out, hysterical patients were often more than willing to participate in such overtly theatrical actualizations of their symptoms: *Une réciproque du charme s'instaura: médecins insatiables des images de l'"Hystérie"—hystériques toutes consentantes, surenchérissant même en théâtralités des corps.*[8]

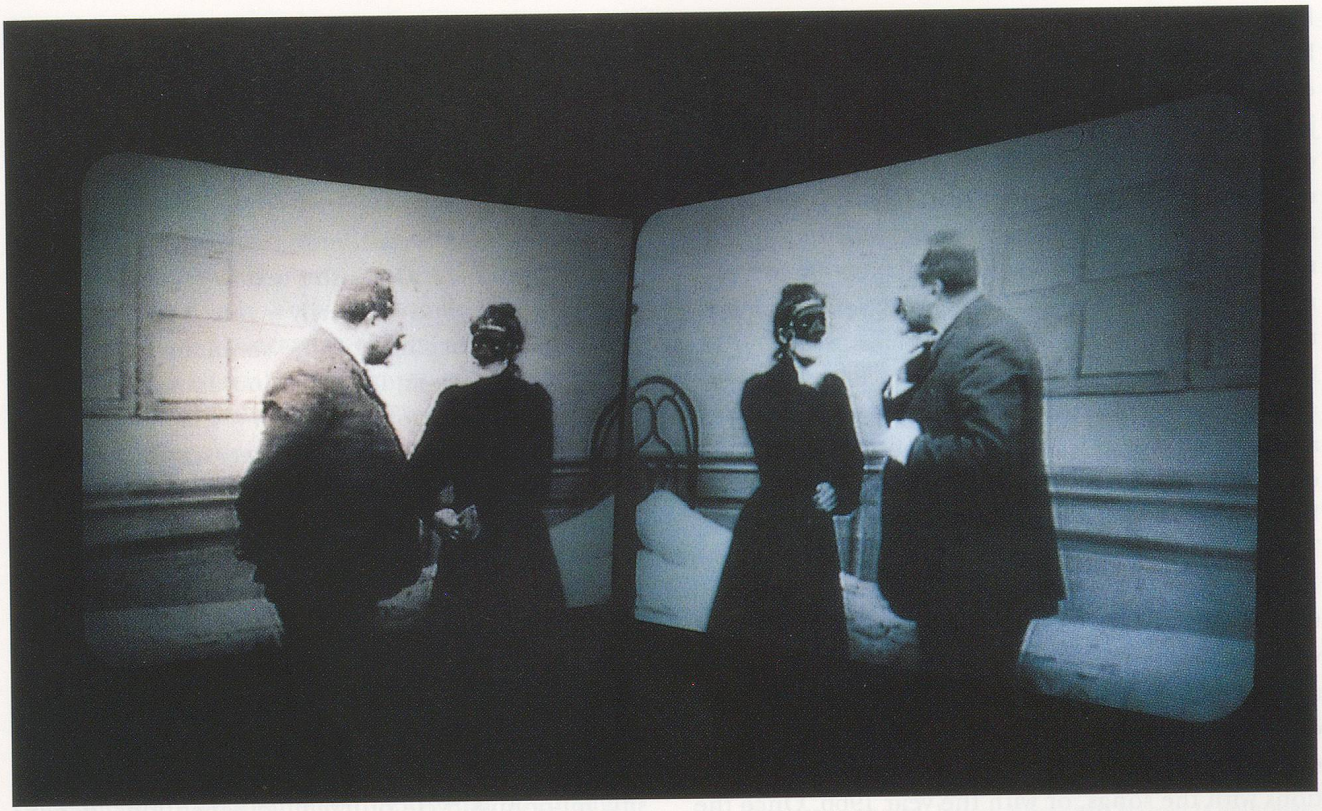
Freud was largely to replace the primacy of such images by the word, his "talking cure" supplanting the visual structure of Charcot, who revealingly referred to his patients as constituting a *musée pathologique vivant.*[9] Gordon, like Foucault, retains a fascination with the spectacular nature of these highly sexualized performances, their observation, and, through the new media of photography and then film, the possibility of their preservation and presentation to an ever wider audience. HYSTERICAL in fact greatly emphasizes such features: Gordon uses a second screen, on which the same material repeats, mirrored, in slow motion as if for even more careful scrutiny, and the viewer can walk around the screens themselves (one front- and one rear-projected), his or her shadow periodically passing across the image. For the viewer, the process of voyeuristic implication in the brutal scene is inescapable, and such implication is in fact integral to Gordon's process. *I love the idea of being an observer,* he says. *I think sadism is a primary motive, especially for my relationship with cinema. If it's not dead already, it's dying for sure. So we are afforded this distance, where you can make an analysis of it and enjoy it at the same time.*[10] The HYSTERICAL images themselves are looped, sending the entire episode into even more irrevocable cycles of repetition and observation. The delirium continues.

I was many times (...) excited to terrors and mental torments hardly describable. To be in a state of consciousness and unconsciousness, at the same time, in the same body and same spirit, was impossible. I was under the greatest anxiety, dreading some change would take place momently in my nature; for of dates I could make nothing: one-half, or two-thirds of my time, seemed to me to be totally lost.

James Hogg, *The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner,* 1824[11]

We have found that in hysterical patients there are nothing but impressions which have not lost their affect and whose memory has remained vivid.

Freud, 1893[12]



DOUGLAS GORDON, HYSTERICAL, 1995, installation view, Kunsthalle Bern. (COLL. OF SOUTHHAMPTON ART GALLERY & MUSEE DEPARTEMENTAL DE ROCHECHOUAR)

In his earliest work, Gordon invoked memory, its loss and recovery, sometimes with pieces that were directly textual. In 1990, his LIST OF NAMES was just that: a straightforward list of the names of everyone he could remember having met, the presence or absence of any given name dependent on his memory at the time of installation. There is an invitation here to the viewer to involve his or her own memory: Surely there is some overlapping acquaintance among these thousands of names. SOMETHING BETWEEN MY MOUTH AND YOUR EAR (1994) is audible rather than legible, but it also calls on its audience to blend their own memories with those claimed by the artist. In a room painted a deep, dark blue, speakers play hit records—The Rolling Stones, The Kinks, Bob Dylan—of January to September, 1966: the period when Gordon was in his mother's womb. Receipt of that information immediately converts an apparently austere sound installation into an amniotic environment with a distinctly visceral presence. But the shift to an embryonic level cannot obliterate the audience's own memories and associations with the songs, or with the year 1966. Once the information is absorbed, it cannot easily be erased, and like a radio hit from any era, it is likely to recur repeatedly, without invitation, forcing a link between audience and artist founded on involuntary memories.

The text piece LETTER 10b (1993), which reads "From the moment you read these words until you meet someone with green eyes," resembles the work of Lawrence Weiner in its laconocism, its economy, and its means of distribution, but it relates to its audience quite differently. Weiner's texts tend to remove from the flow of the world one specific action, or one closely defined set of objects. Weiner's work combines the strategies of Imagist poetry with the relatively traditional concept of art as an entity for contemplation. Gordon's text, despite its debt to Weiner's practice, sets up a different, more dynamic, relationship with its audience. Once the text is read, the viewer becomes, again, involuntarily involved in a sequence of events that begins with the simultaneous engagement of memory and speculation about the future: Who do I know who has green eyes, and when am I likely to meet them? Or will I meet a stranger? That initial moment is then superseded by entry into the actual period defined by the work, even forgotten, until the moment at which you realize that you are talking to someone with green eyes, at which point the piece is recalled, ending one cycle at the same time as the act of recollection itself induces the beginning of a new one, which will last until you meet another person with green eyes, and so on. Gordon's text thus pushes its reader into a low-intensity, hit-or-miss cycle of irregular repetitions, dependent on the viewer's own memory of the piece and the vagaries of social interaction.

I generally conceived myself to be two people. When I lay in bed, I deemed there were two of us in it; when I sat up, I always beheld another person, and always in the same position from the place where I sat or stood.

James Hogg, *Confessions*, 1824[13)]

I was sitting alone in my wagon-lit compartment when a more than usually violent jolt of the train swung back the door of the adjoining washing-cabinet, and an elderly gentleman in a dressing gown and a traveling cap came in… Jumping up with the intention of putting him right, I at once realized to my dismay that the intruder was nothing but my own reflection in the looking glass on the open door. I can still recollect that I thoroughly disliked his appearance.

Sigmund Freud, 1919[14)]

Repetition and doubling are linked, but they are not the same. Even as Gordon sends his work into the territory of the endlessly repeated, he slashes across those long looping cycles with violent, dissociating splits. In his installation ... HEAD at the Uppsala Konstmuseum in 1996, the viewer sees at first the headless body of a stucco angel, part of the original decoration of the building, divided long ago by the installation of a new floor. Beneath the feet of the headless angel is a projected text: a short extract from a medical experiment in 1905 describing attempts to communicate with a newly guillotined man. "The eyes, which were fully alive, were indisputably looking at me." Results were obtained for about thirty seconds—the length, we are then informed, that it takes to read the text we have just in fact consumed. Once again, the viewer is implicated in a sequence that throws him or her back to the beginning, only to begin again.

One split is rarely enough for Gordon. Conventionally, it is the body which should be cast off, in favor of the higher consciousness represented by the head, but in this case our expectations are also reversed, since the body we first encounter is that of an angel, rendered in pristine white stucco, while the head is that of a criminal, rendered in gruesomely physical, filmed detail.

A gentler, but equally sinister example is the ebb and flow of the tide in REMOTE VIEWING 13.05.94 (HORROR MOVIE) (1995), which imperceptibly but decisively shifts direction halfway through the loop as the video begins running backward, even as the loop itself presses forward in real time. In HYSTERICAL, the splits are constant: two screens, one with the images reversed; moments of synchronous time immediately pulled apart by different projection speeds; freestanding screens that have the viewer constantly reversing position from back to front; simultaneous front and rear projection. And all of these splits played out over the constantly repeating loops themselves, so that the viewer is tempted by a vertiginous *mise en abîme*. The structure becomes labyrinthine, without a way out, without a beginning or an end, only an apparently infinite series of switchbacks.

In his most recent work, Gordon has continued to pursue reversal, although this time he comes close to denying it. In CONFESSIONS OF A JUSTIFIED SINNER (1995) he has conflated the two great Scottish novels of split personality, James Hogg's, from which the title is taken, and Robert Louis Stevenson's *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, represented here by the scene from Rouben Mamoulian's 1931 film in which the transformation from Jekyll to Hyde and back again takes place, drawn out into extended slow motion so that the most famous division in literary history becomes almost submerged in time. Freud describes the compulsion to repeat as having a "hint of possession by some 'demonic' power."[15] It is precisely this element of the demonic that Gordon seems to be seeking in his endless repetitions, and his constant reversals of direction and of identity.

And he seeks it within himself. In A DIVIDED SELF (1996), two separated video monitors each show two arms, one hairy and one shaven, wrestling for dominance over each other. Both arms are Gordon's. The struggle continues.

1) Robert Louis Stevenson, *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (New York: Signet, 1987), pp. 106–107.
2) Sigmund Freud, *The Complete Letters of Sigmund Freud to Wilhelm Fliess*, trans. and ed. Jeffrey Moussiaeff Masson (Cambridge: Harvard University Press, 1985), p. 280.
3) Sigmund Freud, *An Autobiographical Study*, trans. James Strachey (New York: Norton, 1963), p. 22.
4) Michel Foucault, *The History of Sexuality*, vol. 1, trans. Robert Hurley (New York: Pantheon, 1978), pp. 55–56.
5) Ibid., p. 56.
6) Jean-Martin Charcot, *Leçons du mardi, 1872–73*, quoted in Martha Noel Evans, *Fits and Starts: A Genealogy of Hysteria in Modern France* (Ithaca: Cornell University Press, 1991), p. 29.
7) Roberto Omegna, Torino, 1908.
8) Georges Didi-Huberman, *Invention de l'hystérie* (Paris: Macula, 1982), p. 5. "A mutual spell is instituted: doctors insatiable for images of 'hysteria'—hysterics more than willing, even outbidding each other in the theatricality of their bodies."
9) Ibid., p. 275.
10) Douglas Gordon in conversation with the author, Glasgow, December 27, 1995.
11) James Hogg, *The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner* (London: Penguin, 1987), p. 181.
12) Sigmund Freud, "On the Psychical Mechanism of Hysterical Phenomena," in *Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, vol. 3, trans. and ed. James Strachey (London: Hogarth Press, 1962), p. 37.
13) Hogg, op.cit., p. 157.
14) Sigmund Freud, "The Uncanny," in *Collected Papers*, vol. IV, ed. Ernest Jones, trans. Joan Riviere (London: Hogarth Press, 1953), p. 402n.
15) Sigmund Freud, *Beyond the Pleasure Principle*, (1920), ed. and trans. by James Strachey (New York: Norton, 1961), p. 43.

Gespaltenes Ich

RUSSELL FERGUSON

Quälendste Todesangst folgte; ein Reissen in den Knochen, tödliche Übelkeit und ein Angstgefühl, wie es in der Stunde der Geburt oder des Todes nicht grösser sein kann. Dann begann diese Qual langsam zu weichen, und ich kam wieder zu mir mit einem Gefühl, als erwachte ich aus schwerer Krankheit... Ich fühlte mich jünger, leichter, glücklicher. In meinem Innern lebte eine berauschende Sorglosigkeit; ein Strom ungeordneter, sinnlicher Vorstellungen durchrauschte in tausend Wirbeln meine Phantasie; alle Bande der Verpflichtung schienen gelöst, und ein nie gekanntes, doch nicht unschuldsvolles Freiheitsgefühl erfüllte meine Seele.

Robert Louis Stevenson, *The Strange Case of Dr. Jekyll und Mr. Hyde*, 1886[1)]

Grob gesagt, die Erinnerung stinkt aktuell, wie in der Gegenwart das Objekt stinkt, und wie wir das Sinnesorgan (Kopf und Nase) im Ekel abwenden, so wendet sich Vorbewusstes und der Bewusstseinssinn von der Erinnerung ab. Dies ist die Verdrängung.

Sigmund Freud, 1897[2)]

In vielen seiner Werke greift Douglas Gordon auf Archivfilme von der Jahrhundertwende zurück und damit auf eine Zeit, in die nicht nur die Anfänge des Films fielen, sondern auch die ersten wissenschaftlichen Versuche, die verborgenen Verbindungspfade zwischen Körper und Seele aufzuspüren, letzteres vor allem im Werk von Sigmund Freud, welcher die entscheidende Rolle der Kindheitserinnerungen entdeckte. Ein in Gordons Arbeiten häufig wiederkehrendes Thema ist nun gerade die dem Körper «eingeschriebene» Erinnerung, die in Form von endlosen Wiederholungsprozessen und in der Aufspaltung oder Verdoppelung des Körpers selbst zum Ausdruck kommt.

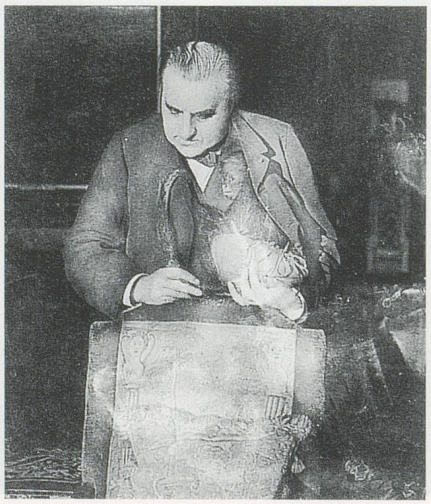
HYSTERICAL (Hysterisch, 1994) kommt Freuds Untersuchungen dabei thematisch am nächsten. Das originale Filmmaterial zeigt eine Frau, die sich unter den Schüben eines – offenbar gezielt herbeigeführten – Anfalls aufbäumt, während zwei Männer sie verzweifelt zu bändigen versuchen.

RUSSELL FERGUSON ist Publizist und Leiter der Abteilung Publikationen des Museums of Contemporary Art in Los Angeles.

DOUGLAS GORDON, CONFESSIONS OF A JUSTIFIED SINNER, 1996, Fondation Cartier, Paris / BEKENNTNISSE EINES GERECHTFERTIGTEN SÜNDERS.

Im Winter 1885/86 studierte Freud bei Jean-Martin Charcot in der Pariser Klinik Salpêtrière. Wie er in seiner *Selbstdarstellung* (London, 1946) erwähnt, beeindruckten ihn dabei vor allem dessen jüngste Untersuchungen zur Hysterie, von denen er einige persönlich mitverfolgen konnte. Was waren das für Untersuchungen? Michel Foucault charakterisiert Charcots Salpêtrière wie folgt: *ein riesiger Beobachtungsapparat (...) mit öffentlichen Vorstellungen, einem Theater der rituellen, sorgsam mit Äther oder Amylnitrat präparierten Krisen, einem Spiel von Dialogen, abtastenden und aufgelegten Händen, ...*[3] Foucaults Durchforschung der Archive der Salpêtrière förderte Berichte wie diesen zutage: *Das Subjekt zeigt eine hysterische Lähmung; Charcot unterbricht eine Krise, indem er zunächst die Hände, dann das äusserste Ende eines Stabes auf die Eierstöcke legt. Er nimmt den Stab fort, und gleich setzt erneut die Krise ein, die er durch Einatmen von Amylnitrat beschleunigen lässt. Die Kranke verlangt nun den Sex-Stab mit Worten, die keinerlei Metapher benutzen.*[4]

Charcot selbst betonte die Notwendigkeit dieses Drückens auf die Eierstöcke der Patientin (oder des Opfers?). *Indem man mit den Fingern, in den Unterleib eindringt, man könnte auch sagen penetriert, gelangt man schliesslich zur wahren Quelle des Leidens... Der Arzt sollte die geballte Faust in den Bereich des Eierstock-Leidens stossen.*[5] Charcots Faszination durch die sichtbaren Wirkungen seiner Arbeit verdanken wir sein umfangreiches Photoarchiv, die *Iconographie photographique de la Salpêtrière.* Das Filmmaterial aus dem Jahr 1908, das Gordon in HYSTERICAL verwendet, scheint eine verhältnismässig späte Aufzeichnung einer ähnlichen Vorführung zu sein, in diesem Fall allerdings aus Italien, genauer aus Turin. Wie Georges Didi-Huberman feststellte, beteiligten sich die Hysteriepatienten oft nur allzugern an diesen offen theatralischen Zurschaustellungen ihrer Symptome. Ärzte und Patienten schaukelten sich in ihrer gegenseitigen Faszination hoch: Die Ärzte konnten nicht genug bekommen von den spektakulären Erscheinungsformen der Hysterie, während die Patienten das Theatralische ihrer körperlichen Selbstdarstellung genossen und sich gegenseitig zu überbieten suchten.[6]



Der Arzt Jean-Martin Charcot mit seinem Äffchen Zibidie / Physician Jean-Martin Charcot with his monkey Zibidie.

Freud sollte diese Dominanz des Bildhaften weitgehend durch das Wort ersetzen, seine «Sprechkur» trat an die Stelle der visuellen Orientierung eines Charcot, der seine Patienten bezeichnenderweise als Bestandteile eines «lebendigen pathologischen Museums» bezeichnete.[7] Wie Foucault ist auch Gordon ein Stück weit fasziniert vom spektakulären Charakter dieser stark sexualisierten Demonstrationen sowie von der Möglichkeit, sie – dank neuen Medien wie Photographie und Film – festzuhalten und einem immer grösseren Publikum vorzuführen. HYSTERICAL verstärkt diese Züge sogar noch beträchtlich: Gordon verwendet eine zweite Projektionsfläche, auf welcher dasselbe Material wiederholt rückwärts abgespielt wird, und zwar in Slow-Motion, damit es quasi noch genauer studiert werden kann; der Besucher kann sich dabei um die beiden Leinwände herumbewegen, wobei sein oder ihr Schatten immer wieder auf das Bild fällt. Die voyeuristische Verstrickung in die brutale Szene ist für den Besucher unumgänglich, und das gehört wesentlich mit zu Gordons Methode. *Mir gefällt die Vorstellung, ein Beobachter zu sein,* sagt er. *Sadismus ist wohl eines meiner Hauptmotive, besonders was mein Verhältnis zum Kino angeht. Wenn es nicht schon tot ist, so ist es doch im Sterben begriffen. Deshalb haben wir die nötige Distanz, um es gleichzeitig analysieren und geniessen zu können.*[8] Die Bilder in HYSTERICAL sind zu einer endlosen Schleife montiert, was die ganze Episode endgültig dem unwiderruflichen Teufelskreis von Wiederholung und Beobachtung preisgibt. Ein Delirium ohne Ende.

Ich war oft (...) unbeschreiblichen Schrecken und geistigen Qualen ausgesetzt. Es war nicht möglich, zur nämlichen Zeit und im nämlichen Körper und Geist, bei vollem Bewusstsein und von einer Ohnmacht befallen zu sein. Ich hatte entsetzliche Ängste auszustehen, da ich fürchtete, dass jeden Moment eine Veränderung meiner Natur eintreten könnte; denn was den Zeitpunkt anging, wusste ich nie, wann es wieder soweit sein würde; die Hälfte, ja zwei Drittel meiner Zeit, schienen mir völlig verloren.

James Hogg, *The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner*, 1874[9)]

Nun haben wir gefunden, dass sich bei Hysterischen lauter Eindrücke finden, welche nicht affektlos geworden sind und deren Erinnerung eine lebhafte geblieben ist.

Freud, 1893[10)]

Stellungen des hysterischen Anfalls / positions in hysteria. (Charcot/Richer, «Die Besessenen in der Kunst», Steidl, Göttingen, 1988. Ergänzte Neuauflage des franz. Originals von 1887.)

In seinen frühesten Arbeiten beschwor Gordon die Erinnerung, den Verlust und das Wiederfinden manchmal, indem er direkt mit Text arbeitete. LIST OF NAMES (Namenliste, 1990) war genau das: eine einfache Liste mit Namen von Leuten, die er sich erinnerte, getroffen zu haben, wobei das Vorhandensein bzw. das Fehlen jedes Namens allein von Gordons Erinnerungsvermögen zur Zeit der Installation abhing. Zugleich enthielt es eine Aufforderung an die Betrachter, ihr eigenes Gedächtnis ins Spiel zu bringen: Sicher gibt es eine gemeinsame Bekanntschaft unter diesen Tausenden von Namen. In SOMETHING BETWEEN MY MOUTH AND YOUR EAR (1994) geht es zwar weniger ums Lesen als ums Hören, aber auch diese Arbeit fordert das Publikum auf, seine eigenen Erinnerungen mit denen des Künstlers zu vermischen. In einem tiefblau gestrichenen Raum hört man aus mehreren Lautsprechern Plattenhits – The Rolling Stones, The Kinks, Bob Dylan – aus der Zeit von Januar bis September 1966, genau die Zeitspanne, die Gordon im Leib seiner Mutter zubrachte. Das Wissen darum verwandelt die zunächst karge Sound-Installation unverzüglich in ein erinnerungsträchtiges Environment, das eine eindeutig körperliche Realität gewinnt. Der Verweis auf diese embryonale Situation vermag die eigenen Erinnerungen und Assoziationen der Betrachter – zu dieser Musik

DOUGLAS GORDON, REMOTE VIEWING, 13.05.94 (HORROR MOVIE), 1995 / VON FERN ZUSEHEN (HORRORFILM), video installation for "Wild Walls," Stedelijk Museum, Amsterdam, autumn 1995. (PHOTO: CARY MARKERINK)

oder zu 1966 – nicht auszulöschen. Aber hat man die Information einmal aufgenommen, wird man sie so leicht nicht mehr los; wie ein Ohrwurm von anno dazumal taucht sie immer wieder auf und schafft eine Verbindung zwischen Künstler und Publikum, die auf unfreiwilligen Erinnerungen beruht.

Das Werk LETTER 10b (Brief 10b, 1993) mit dem Text «From the moment you read these words until you meet someone with green eyes (Vom Augenblick, wo du diese Worte liest, bis du jemanden mit grünen Augen triffst)» erinnert, was das Lakonische, Sparsame sowie die Art der Präsentation angeht, an Lawrence Weiner, aber das Verhältnis zum Publikum ist ein ganz anderes. Weiners Texte heben in der Regel eine bestimmte Handlung oder ein klar definiertes Set von Gegenständen aus dem Lauf der Welt heraus und isolieren sie. Weiner verbindet Strategien der imagistischen Schule mit einem eher traditionellen Konzept von Kunst als Anlass zur Kontemplation. Gordons Text schafft, obwohl er Weiners Arbeit manches verdankt, ein ganz anderes, dynamischeres Verhältnis zum Betrachter. Hat dieser den Text einmal gelesen, wird er unwillkürlich in eine Folge von Ereignissen verstrickt, die mit einem gleichzeitigen Ansprechen von Erinnerungen und Spekulationen über die Zukunft beginnt: Kenne ich Leute mit grünen Augen, und wenn ja, ist es möglich, dass ich sie bald treffe? Oder treffe ich zuerst einen Fremden? Dieser erste Moment geht dann über in die Zeitperiode, welche das Werk ausdrücklich bezeichnet, und wird völlig vergessen bis zum Zeitpunkt, wo man feststellt, dass man mit jemand Grünäugigem spricht, wobei man sich wieder an das Werk erinnert und ein erster Kreis sich schliesst, während die Erinnerung selbst bereits einen weiteren Zyklus einleitet, der so lang dauern wird, bis man erneut jemanden mit grünen Augen trifft usw. Gordons Text versetzt seinen Leser in eine spannungsarme Kreisbewegung unregelmässiger Wiederholungen, welche gelingen kann oder auch nicht und die von der Erinnerung ans Werk und von den Zufälligkeiten sozialer Interaktion abhängig ist.

Gewöhnlich nahm ich mich als zwei verschiedene Personen wahr. Wenn ich im Bett lag, kam es mir vor, als lägen zwei von uns darin; setzte ich mich auf, sah ich immer eine zweite Person und immer in der gleichen Entfernung von da, wo ich sass oder stand.

James Hogg, *Confessions*, 1824[11)]

Ich sass allein im Abteil des Schlafwagens, als bei einem heftigeren Ruck der Fahrtbewegung die zur anstossenden Toilette führende Tür aufging und ein älterer Herr im Schlafrock, die Reisemütze auf dem Kopfe, bei mir eintrat. Ich nahm an, dass er sich beim Verlassen des zwischen zwei Abteilen befindlichen Kabinetts in der Richtung geirrt hatte und fälschlich in mein Abteil gekommen war, sprang auf, um ihn aufzuklären, erkannte aber bald verdutzt, dass der Eindringling mein eigenes, vom Spiegel in der Verbindungstür entworfenes Bild war. Ich weiss noch, dass mir die Erscheinung gründlich missfallen hatte.

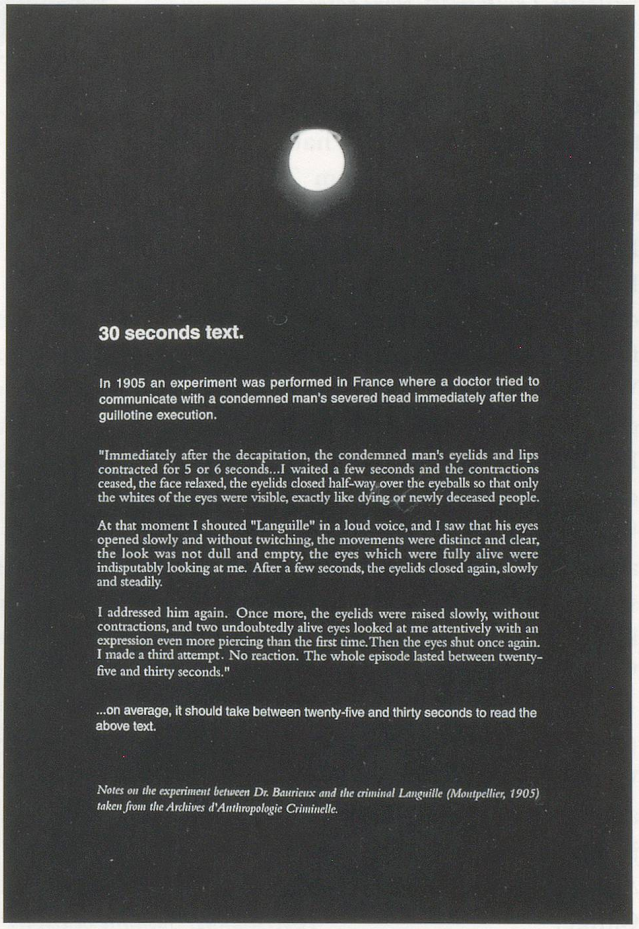
Sigmund Freud, 1919[12)]

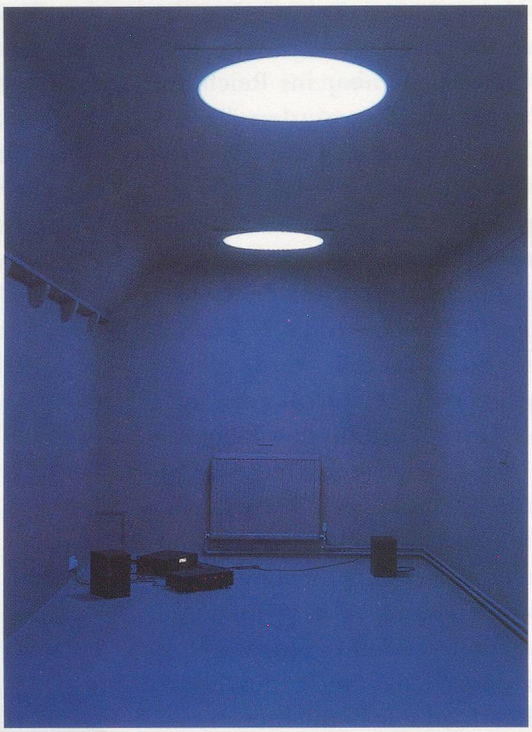
Wiederholung und Verdoppelung sind miteinander verknüpft, aber sie sind nicht dasselbe. Selbst dort, wo Gordon seine Arbeiten scheinbar ins Reich der endlosen Wiederholungen entlässt, werden die langen Schleifen von krass trennenden Einschnitten unterbrochen. Bei seiner Installation ... HEAD (Kopf) im Kunstmuseum Uppsala, 1996, sieht der Betrachter zuerst den kopflosen Körper eines Stuckengels, Teil der ursprünglichen Innenausstattung des Gebäudes, die schon vor langer Zeit durch das Einziehen eines Zwischenbodens entzweigeteilt wurde. Steigt der Besucher nun zu diesem neuen oberen Stock empor, sieht er dort einen medizinischen Film, der einen abgetrennten Kopf zeigt, nebst einem kurzen Textausschnitt von 1905 über den Versuch, mit einem frisch guillotinierten Menschen zu kommunizieren: «Die Augen waren völlig lebendig und schauten mich ohne Zweifel an.» Während rund 30 Sekunden wurden Resultate erzielt – genauso lang, erfahren wir, wie es dauert, den eben gesehenen Text zu lesen. Auch hier wird der Betrachter in eine Erlebnisfolge verwickelt, die ihn auf den Anfang zurückwirft, nur um wieder von vorne zu beginnen. Aber eine einfache Zweiteilung genügt Gordon selten. Herkömmlicherweise wäre es der Körper, der weggeschnitten würde zugunsten des höheren Bewusstseins, für das der Kopf steht; aber in diesem Fall werden unsere Erwartungen auch noch dadurch erschüttert, dass der Körper der eines Engels aus blütenreinem, weissem Stuck ist, während der Kopf einem Verbrecher gehört und bis ins letzte grauenhafte, physische Detail genau gezeigt wird.

Ein etwas weniger drastisches, aber ebenfalls düsteres Beispiel ist die Bewegung von Ebbe und Flut in REMOTE VIEWING 13.05.94 (HORROR MOVIE) – Von fern zusehen 13.5.94 (Horrorfilm) – aus dem Jahr 1995. Hier ändert das Video nach halber Laufzeit unmerklich, aber einschneidend die Richtung; der Film beginnt rasch rückwärts zu laufen, obwohl das Band sich offenbar in normaler Geschwindigkeit weiter vorwärts bewegt. In HYSTERICAL folgen die Spaltungen Schlag auf Schlag: zwei Projektionsflächen, wobei eine die Bilder in umgekehrter Folge zeigt; Momente der Gleichzeitigkeit werden durch verschiedene Projektionsgeschwindigkeiten auseinandergerissen; freistehende Projektionswände lassen den Besucher ständig seine Position wechseln, von hinten nach vorn usw.; gleichzeitige Projektion nach vorn und nach hinten. Und all diese Aufspaltungen werden auf den sich endlos wiederholenden Filmschleifen selbst ausagiert, so dass der Besucher in einen schwindelnden Abgrund zu stürzen droht. Das Ganze ist als Labyrinth angelegt. Es gibt keinen Ausweg, keinen Anfang und kein Ende, alles erscheint nur noch als eine endlose Aneinanderreihung von Rückblenden.

In seinem jüngsten Werk verfährt Gordon erneut nach dem Prinzip der Umkehrung, obwohl er diesmal nah daran ist, es aufzugeben. In CONFESSIONS

DOUGLAS GORDON, HEAD... (30 SECONDS TEXT), 1996, installation, Uppsala Konstmuseum / KOPF... (30 SEKUNDEN TEXT).





DOUGLAS GORDON, SOMETHING BETWEEN MY MOUTH AND YOUR EAR, 1994, auto reverse cassette deck, amplifier, loudspeakers, blue paint / ETWAS ZWISCHEN MEINEM MUND UND DEINEM OHR, Autoreversibles Tonbandgerät, Verstärker, Lautsprecher, blaue Farbe.

OF A JUSTIFIED SINNER (Geständnisse eines gerechtfertigten Sünders, 1996) hat er die beiden grossen schottischen Romane zum Thema Persönlichkeitsspaltung miteinander verknüpft, nämlich James Hoggs Roman, der Gordons Werk den Titel gab, und Robert Louis Stevensons *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, der durch eine Szene aus Rouben Mamoulians Verfilmung von 1931 vertreten ist. Die Szene zeigt die Verwandlung vom Menschen zum Monster in ausgedehnter Slow-Motion, so dass die berühmteste Persönlichkeitsspaltung der Weltliteratur beinahe in der Masse der Zeit untergeht. Freud sagt, dass der Wiederholungszwang hochgradig dämonische Züge aufweise.[13] Genau diesem Element des Dämonischen scheint Gordon nachzuspüren in seinen endlosen Wiederholungen und seinem unentwegten Wechseln von Richtung und Identität.

Und er sucht es in sich selbst. In A DIVIDED SELF (Ein gespaltenes Ich, 1996) zeigen zwei verschiedene Videomonitoren je zwei Arme, der eine behaart, der andere glattrasiert, und beide ringen miteinander, jeder bestrebt, den andern zu überwältigen. Beide Arme gehören Gordon. Der Kampf ist in vollem Gange. *(Übersetzung: Susanne Schmidt)*

1) R. L. Stevenson, *Dr. Jekyll und Mr. Hyde*, übersetzt von Curt Thesing, Diogenes Verlag, Zürich 1979, S. 190–191.
2) Sigmund Freud, *Briefe an Wilhelm Fliess 1887–1904*, hrsg. von J. M. Masson, S. Fischer Verlag, Frankfurt a. M. 1986, S. 303.
3) Michel Foucault, *Sexualität und Wahrheit*, Bd. 1, übersetzt von U. Raulf und W. Seitter, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1983, S. 72.
4) Ebenda, S. 74.
5) Jean-Martin Charcot, *Leçons du mardi, 1872–73*, zitiert in Martha Noel Evans, *Fits and Starts: A Genealogy of Hysteria in Modern France*, Cornell University Press, Ithaca 1991, S. 29 (Zitat von der Red. aus dem Englischen übersetzt).
6) Georges Didi-Huberman, *Invention de l'hystérie*, Macula, Paris 1982, S. 5: «Une réciproque du charme s'instaura: médecins insatiables des images de l'Hystérie—hystériques toutes consentantes, surenchérissant même en théatralités des corps.»
7) Ebenda, S. 275.
8) Douglas Gordon im Gespräch mit dem Autor, Glasgow, 27. Dezember 1995.
9) James Hogg, *The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner*, Penguin, London 1987, S. 181 (Übers. durch die Red.).
10) Sigmund Freud, «Über den psychischen Mechanismus hysterischer Phänomene», in: *Freud, Studienausgabe*, Band 6, *Hysterie und Angst*, S. Fischer, Frankfurt a. M. 1971, S. 23.
11) James Hogg, a.a.O., S. 157.
12) Sigmund Freud, «Das Unheimliche», in: *Freud Studienausgabe*, Band 4, *Psychologische Schriften*, S. Fischer, Frankfurt a. M. 1970, S. 270n.
13) Sigmund Freud, «Jenseits des Lustprinzips», in: *Freud, Studienausgabe*, Bd. 3, *Psychologie des Unbewussten*, S. Fischer, Frankfurt a. M. 1975, S. 245.