

Douglas Gordon : de spectaculis oder: Wen spielt eigentlich Kim Novak? = de spectaculis: Or who is Kim Novak really playing?

Autor(en): **Bezzola, Tobia / Schelbert, Catherine**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): **- (1997)**

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

PDF erstellt am: **11.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-679924>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.



TOBIA BEZZOLA

DE SPECTACULIS oder: Wen spielt eigentlich Kim Novak?

READING ROOM (Lesesaal, 1996). Fünf improvisierte niedrige Tische, umringt von den Saccos, die man jetzt wieder überall sieht, möblieren die Atmosphäre eines kommunalen Jugendtreffs oder etwa auch die Stube einer filmverrückten Wohngemeinschaft. Auf dem grossen zentralen Tisch zwei Fernsehgeräte; zwei Filme laufen ab Video, eine Anzahl weiterer Kassetten steht zur Auswahl bereit. Vier kleinere Tische sind um dieses Zentrum gruppiert. Hier liegt Lektüre auf: Zeitungen, Zeitschriften, Klassiker in Taschenbuchausgaben, allerlei Filmhistorisches, zudem die Kataloge der Ausstellungen, an denen Douglas Gordon beteiligt war. Die Wände sind beschriftet. Zitate und gerahmte Fotos erinnern an andere Werke des Künstlers, INSTRUCTION (NUMBER 3a) (1993) und INSTRUCTION (NUMBER 7) (1994), wo mysteriöse te-

TOBIA BEZZOLA ist Kunstkritiker und Kurator am Kunsthaus Zürich.

lefonische Botschaften bei Museumsleuten in Paris und bei Barbesuchern in Kopenhagen Verwirrung stifteten. Eine Eisentreppe führt hinunter in einen zweiten Raum; hier ist es völlig still. Videobeams durchflackern die Tiefgaragenatmosphäre. Fünf Installationen verarbeiten vorgefundene Filmschnipsel; das verwendete Material ist historisch. Zwei Schleifen zeigen klinische Dokumentationen schockinduzierter Zwangshandlungen, die nach dem Ersten bzw. Zweiten Weltkrieg gefilmt wurden – TRIGGER-FINGER (Finger am Abzug, 1994) und FILM-NOIR (HAND) (1995); drei Szenen von Rockkonzerten aus den 60er – BOOTLEG (STONED) (1996) – bzw. den 80er Jahren, BOOTLEG (CRAMPED) (1996) und BOOTLEG (BIGMOUTH) (1996).

Psychologische Diagnosen destillieren gern aus pathologischen Irrungen das Abweichende des vermeintlichen Normalfalls. Douglas Gordon legt dieses Prinzip seiner Ausstellung im Museum für Gegen-

DOUGLAS GORDON, SELF-PORTRAIT AS
KURT COBAIN, AS ANDY WARHOL, AS
MYRA HINDLEY, AS MARILYN MONROE,
1996, c-print, lifesize / SELBSTPORTRÄT
ALS ..., C-Print, lebensgross.



Kim Novak als Madeleine Elster bzw.
Judy Barton in Alfred Hitchcocks «Vertigo», 1957 /
Kim Novak as Madeleine Elster
respectively Judy Barton in Alfred Hitchcock's
«Vertigo», 1957.

wartskunst in Zürich zugrunde. Was ist das Gemeinsame psychomotorischer Störungen, bedingt durch Traumata (*in extremis*: die Dekapitation¹⁾), und kulturell überformter Genese des Individuums? Diese Frage leuchten die Projektionen von gedehnter und iterierter *found footage* an. Im Dämmerlicht verwirbelt der psychopathologische Kontext²⁾ mit dem alltäglichen.³⁾ Hinweise auf Verwandtschaften von Zwangsjacke und Nietenjacke, von Irrenhaus und Konzertlokal gibt die Recherche im READING ROOM. Wo trifft sich der rituelle Ausbruch von *teenage mania* im Rockkonzert mit der Zwangsneurose eines Kriegsverehrten? Wo beginnen Trauma und Wahn, Euphorie und Angst unser Seelentheater zu bespielen, und wo beginnen sie, unseren Körper zu bewegen? In Gordons Lesesaal liegen Quellen zur Geschichte solcher Fragen auf: Es sind dies Klassiker angelsächsischer Schauerliteratur (Robert Louis, Stevenson, Edgar Allan Poe, James Hogg, Daniel Defoes Bericht über

die Pest in London) sowie deren filmhistorische Äquivalente (*The Night of the Hunter*, *Cape Fear*, *Vertigo*, *Psycho*, *The Night of the Zombies* u.a.m.).

Die Ränke, die Winkelzüge, die todbringenden Machenschaften und metaphysischen Klüfte, welche die Helden der Schauerromane erschüttern, verzehren wir in diesen künstlerisch kondensiert und zugleich behaglich entschärft. Von diesem Gruseln klatscht Gordon nochmals eine Folie ab, denn «jedes Schauspiel erschüttert den menschlichen Geist». ⁴⁾ Aber wie tut es das, und was bleibt zurück von den Erschütterungen? Douglas Gordon setzt sich gleich selbst in den Sessel des Exploranden und macht uns zu Supervisoren seiner psychodramatischen Selbstanalyse. Er weiss, was wir erwarten. Die meisten von uns sind (mit einem volkpsychologischen Commonsense) geneigt zu glauben, dass uns kulturelle Ängste und Ekstasen formen – von pränatalen Vibrationen bis zu den Exaltationen der Pubertät: *De contaminatis*



DOUGLAS GORDON, *READING ROOM*, 1996 / *LESESAAL*, Museum für Gegenwartskunst, Zürich.

From the moment you hear these words,
until you kiss someone with blue eyes.

DOUGLAS GORDON, INSTRUCTION (NUMBER 3a), BLUE, 1993.

*contaminamur*⁵⁾ lautet die frühchristliche Kurzformel für diese Gefährdungen der Seele durch Zirkus und Theater. Die Geschichte solcher Charakterbildung erzählt Gordon indes kontrafaktisch: Wenn er uns die musikalischen⁶⁾ respektive die filmischen⁷⁾ Eindrücke vorführt, die er im Mutterleib erfuhr, geht es immer um den Versuch, Kontingenz in freie Wahl umzumünzen. Denn es sind dies ja bloss die Eindrücke, die er empfangen haben könnte oder möchte. – Wer weiss, ob sich Mrs. Gordon anno 1965 in Glasgow ihre Schwangerschaft nicht mit Petula Clark oder P. J. Proby erleichterte, statt mit den Troggs, den Kinks oder den Stones? Ob sie sich *Pierrot le fou* von Godard ansah oder doch eher *The Sound of Music* mit Julie Andrews?⁸⁾ Und welche Rolle könnte das spielen? Wir haben zuweilen seltsame Erinnerungen an nie Erlebtes und bemerken hilflos, wie die intensivsten Erfahrungen uns entgleiten. Wie Kierkegaards Verführer, der sich glasklar an die fade Freundin seiner Angebeteten erinnert; von der Schönheit selbst, die ihn so beeindruckte, bringt seine Einbildungskraft kein Bild mehr zustande.

Womit wir bei der Kontrolle eigener und fremder Erinnerung und bei *Vertigo* wären. In Gordons READING ROOM kann man sich Alfred Hitchcocks Melodram wieder einmal anschauen. Bereits sein Nebenmotiv des *stalker* hat Gordon verzaubert, wie die im Museum für Gegenwartskunst in Zürich dokumen-

tierten Telephonaktionen zeigen: Es gibt da draussen einen Unbekannten, der dich verfolgt, dich genau kennt, dich jederzeit ans Telephon rufen lassen kann, um dir Niederschmetterndes über dein Leben einzuflüstern. Wer könnte es sein?

Vor allem aber ist *Vertigo* ein Film darüber, wie Erinnerungen suggeriert werden und wie sie sich auflösen: Zunächst treibt James Stewart Kim Novak als Madeleine, die von (fingierten) Erinnerungen an ein früheres Leben gequält wird, in einen (fingierten) Selbstmord. Die Tote taucht wieder auf; die elegante Madeleine reinkarniert sich als die etwas ordinäre Verkäuferin Judy Barton. Diese wird alsdann von James Stewart mit den Fetischen seiner Erinnerung an Madeleine gemästet. Sie soll nicht werden wie Madeleine, sie soll Madeleine selbst werden. Das Drama vollendet sich, indem Stewart plötzlich erkennt, dass Judy nie Madeleine sein wird, weil sie Madeleine bloss spielte.

Das Traurige an dem Film und das eigentliche Melodram ist aber jedesmal wieder die schlichte Tatsache, wie einsam alle sind im heiteren San Francisco, wie verfangen in ihren selbsttäuschenden Erinnerungen: der ältliche Junggeselle Stewart, ein akrophober Frührentner; seine burschikose Jugendliebe (Barbara Bel-Geddes), die nicht wahrhaben will, dass Scotty-Boy Stewart sie (weil zu wenig sexy und zu wenig fatal) nie heiraten wird; am meisten

Kim Novak als die arme Judy Barton. Sie existiert nur in ihrer Rolle als Madeleine, und sie wird nur in dieser geliebt; selbst ist sie niemand, sie kennt niemanden, und niemand kennt sie; sie wohnt in einem abgewetzten Hotel, und die Familienphotos, die sie präsentiert, sind nicht mehr als «Untitled Film Stills». Ihr Charakter entfaltet sich nicht im Verlauf des Films, sondern verschwindet allmählich unter dem Druck einer perversen Regie.

Ähnlich arbeitet die Regie von Douglas Gordons Werk einer Intuition zunehmender Vertrautheit entgegen. Bezeichnenderweise gibt es eine Arbeit von ihm, die aus der Liste der Namen all jener Personen besteht, die er je kennengelernt hat und an deren Namen er sich noch erinnert.⁹⁾ Nur scheinbar hat die Autobiographie hier einen Fuss in der Tür. Dass sich all diese Personen im Künstlergedächtnis versammeln, ist, wie man bald sieht, für das Subjekt dieses Gedächtnisses kontingent. Es geht gerade nicht um eine autobiographische Fixierung. Obschon fast alle Arbeiten im Persönlichen ansetzen, geht es nicht um die Frage, «Wer ist Douglas Gordon?», so wenig wie es in *Vertigo* um die Frage geht, wer denn Alfred Hitchcock sei. Es geht höchstens darum, wer Gordon sein könnte oder hätte sein können, hätte sein wollen, oder wer die Leute glauben, dass er sei. Vielleicht darum, wer jemand sein muss. Die alte Drohung des schottischen Calvinismus, ein Mensch könnte zum Scheitern prädestiniert sein, wird abgearbeitet. Gordons Mystifikationen seiner Lebensgeschichte verweben sich mit unseren Projektionen. Die gespielten und die zugeschriebenen Rollen heben einander auf. Zurück bleiben ein diskreter Regisseur und sein anonymes Publikum: Wenn der Impresario des Schauspiels in die Hauptrolle schlüpft, dann verschwindet er als Individuum.¹⁰⁾

In der Tat konstellieren sich die Stars aus den Hollywood- und Plattenstudios zu einem Geburts- horoskop, das für Tausende und für niemanden gilt. Die *idola theatri* und die Pop-Memorabilia, die Douglas Gordon aufbietet, sind so verbreitet wie vertraut. Das Erstaunliche ist, wie dicht wir solche in das Erinnerungsgewebe einknüpfen, aus dem wir unsere Lebensgeschichten fabrizieren. Und natürlich entspricht die Weise, in welcher wir Filmen, Büchern, Platten verfallen und sie in unsere Biographie ein-

schreiben, der Weise, in der James Stewart in *Vertigo* Kim Novak verfällt. Schon die Verwicklungen des romantischen Schauerromans, gemeinsamer Ahne Hitchcocks und Douglas Gordons, lösen sich gern auf in eine Allegorie der Kunst: Man hüte sich, einer trügerischen und gefährdeten Unbekannten zu verfallen, die die Rolle einer Schönheit spielt, die sie mit ermordet hat, und dabei behauptet, das Leben einer Verstorbenen zu leben. Hitchcock schickt seinen Helden ins Kunstmuseum; im Palace of the Legion of Honor in San Francisco kauft sich Stewart einen Katalog. Dieser offenbart, wer die geheimnisvolle Tote ist, die im Leben seiner Geliebten herumspukt, legt aber damit in Wahrheit nur eine weitere falsche Spur.

Die Kataloge seiner eigenen Ausstellungen, die Douglas Gordon in READING ROOM präsentiert, sind ein entsprechender Hinweis. Er ist klug und ehrlich genug, offenzulegen, dass sie eben nicht einen anderen Ort besetzen als die Penguin-Paperbacks und die Videos von Warner Brothers und Turner Entertainment. Es gibt keine künstlerische Unmittelbarkeit, um die Phantasmagorien der Massenkultur aufzuklären. Die Ausstellung, in der wir uns befinden, ist selbst eine weitere Fiktion. Das Rubato von Gordons Vortrag gewinnt erst in unserer Aufführung Struktur, Bedeutung und Leben. Der Künstler selbst ist diskret wie Kim Novak, hinter deren ineinander verschachtelten Rollen so etwas wie ihre authentische Persönlichkeit zu suchen sich erübrigt.

1) 30 SECONDS TEXT, in der Ausstellung «live/life», ARC Musée d'art moderne de la ville de Paris, Oktober 1996–Januar 1997.

2) TRIGGER-FINGER, 1994; FILM-NOIR (HAND), 1995.

3) BOOTLEG (CRAMPED), 1996; BOOTLEG (BIGMOUTH), 1996; BOOTLEG (STONED), 1996.

4) «Omne enim spectaculum sine concussionem spiritus non est», Tertullian, *De Spectaculis*, 15,3.

5) (Am Befallenen stecken wir uns an.) Ebenda, 8, 10.

6) SOMETHING BETWEEN MY MOUTH AND YOUR EARS, ebenfalls in der Ausstellung «live/life».

7) WORDS AND PICTURES, PART I (1996), Galerie Walcheturm, Zürich.

8) WORDS AND PICTURES, PART I zeigt Ausschnitte aus 32 Filmen, die 1965 in den Kinos von Glasgow zu sehen waren.

9) LIST OF NAMES, 1990.

10) Frei nach Guy Debord, «L'agent du spectacle mis en scène comme vedette est le contraire de l'individu», *La Société du Spectacle*, Paris 1992, § 61.

DOUGLAS GORDON, LIST OF NAMES, 1990 / NAMENLISTE, Van Abbemuseum, Eindhoven. (PHOTO: PETER COX)



I believe in miracles.

TOBIA BEZZOLA

DE SPECTACULIS
Or Who Is
Kim Novak
Really Playing?

READING ROOM (1996). Five low improvised tables surrounded by beanbag chairs, lately in vogue again, furnish the atmosphere of a communal youth center or possibly the living room of an apartment tenanted by film buffs. Videos are playing on two TV sets placed on a large table in the middle of the space; more tapes to choose from are stacked on the table. Four smaller tables are grouped around this core arrangement. They are covered with newspapers, magazines, paperback editions of classical literature, a number of books on the history of film, and catalogs of exhibitions in which Douglas Gordon has been represented. There are inscriptions on the walls. Quotations and framed photographs recall INSTRUCTION (NUMBER 3a), 1993, and INSTRUCTION (NUMBER 7), 1994, in which telephone calls

TOBIA BEZZOLA is an art critic and a curator at the Kunsthaus Zurich.

mystified museum staff in Paris and people in Copenhagen bars. An iron staircase leads down to another space: complete silence. Video beams flicker in the underground-parking atmosphere. Five installations process scraps of film; the material is historical. Two loops show clinical records of shock-induced compulsive behavior, made after World War I and World War II respectively—TRIGGER-FINGER, 1994; FILM-NOIR (HAND), 1995. Three others show rock concerts: scenes of the sixties in BOOTLEG (STONED), 1996; and of the eighties in BOOTLEG (CRAMPED) and BOOTLEG (BIGMOUTH), both 1996 as well.

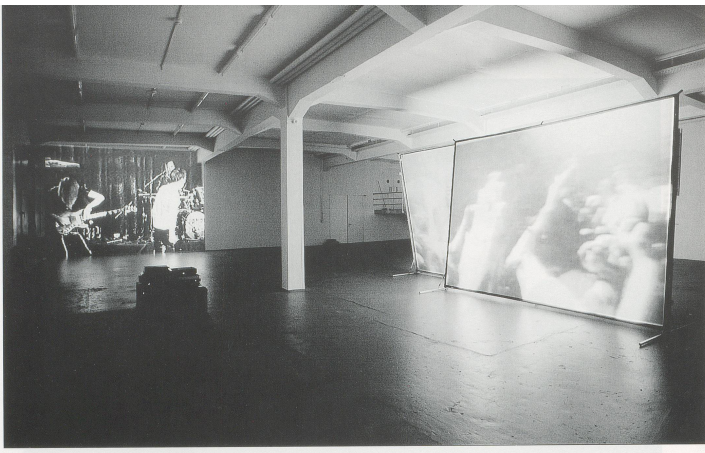
Psychological diagnoses use pathological aberration to cull definitions of deviation from the supposedly normal case. Douglas Gordon's exhibition at the Museum für Gegenwartskunst in Zurich is based on this principle. What is the common ground of psychomotor disturbances, caused by traumata (*in extremis*, decapitation¹), and culturally "enhanced"



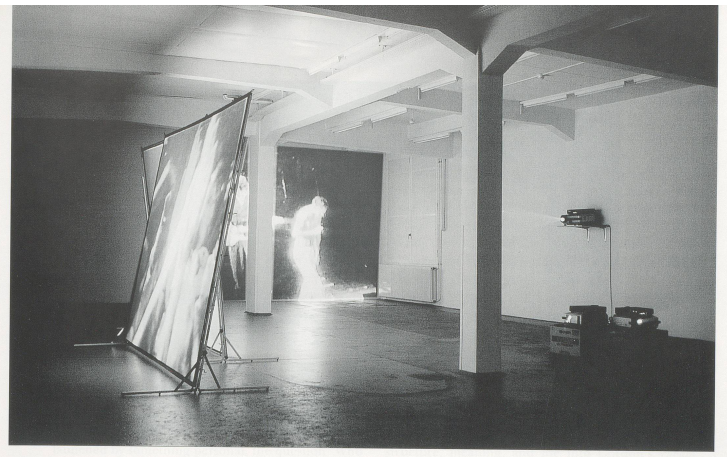
DOUGLAS GORDON, WORDS AND PICTURES, PART I, 1996 / WORTE UND BILDER, TEIL I, Galerie Walcheturm, Zürich.

genesis of the individual? This question is illuminated by projections of prolonged and iterated “found footage,” in the dim light of which psychopathological²⁾ and everyday³⁾ worlds are mutually embroiled. Study of the *READING ROOM* reveals signs of the kinship between straitjacket and studded jacket, between insane asylum and concert hall. Where do the ritual seizures of “teenage mania” at rock concerts and the compulsive neuroses of disabled war casualties converge? Where do trauma and mania, euphoria and angst begin to play on the stage of our souls, and where do they begin to move our bodies? Gordon’s *READING ROOM* supplies sources to the history of such questions: the Anglo-Saxon classics of gothic literature (R.L. Stevenson, E.A. Poe, James Hogg, Defoe’s account of the plague in London) and their filmed counterparts (*The Night of the Hunter*, *Cape Fear*, *Vertigo*, *Psycho*, *The Night of the Zombies*, and more).

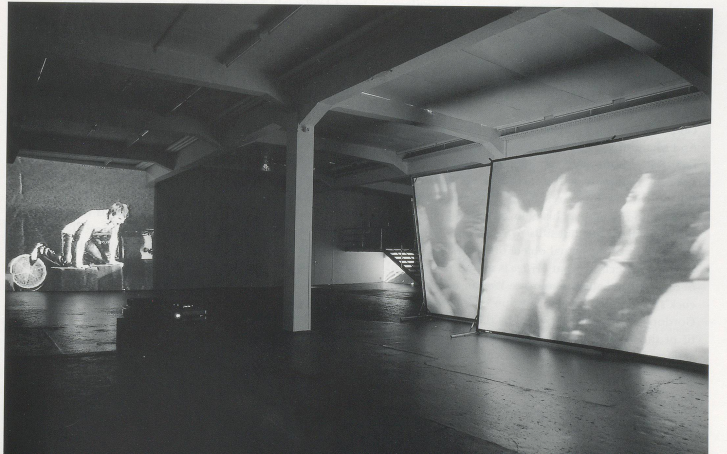
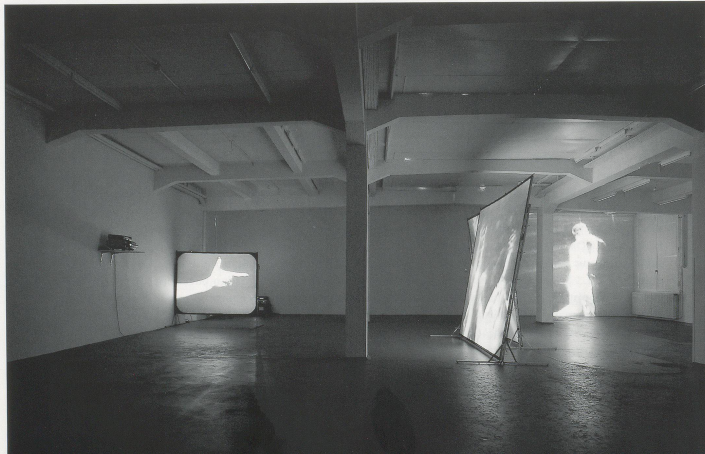
The twists and turns, the meanderings, fatal intrigues, and metaphysical abysses that agitate the heroes of gothic novels are served up to us for artistically condensed, reassuringly defused consumption. Gordon strikes off another copy of these horrors since “all spectacle agitates the human spirit.”⁴⁾ But how does this occur and what remains of the agitation? Douglas Gordon puts himself in the explorer’s armchair and turns us into the supervisors of his psychodramatic self-analysis. He knows what our expectations are. Most of us tend to believe (with innate common sense) that we are formed by cultural anxieties and ecstasies, from prenatal vibrations to adolescent exaltation: *de contaminatis contaminamur*.⁵⁾ is the early Christian buzzword for the threat that circus and theater pose to our spiritual well-being. But when Gordon tells us how character is thus formed, he sidesteps certain facts: when he confronts us with the musical⁶⁾ or filmic⁷⁾ impressions he had in the

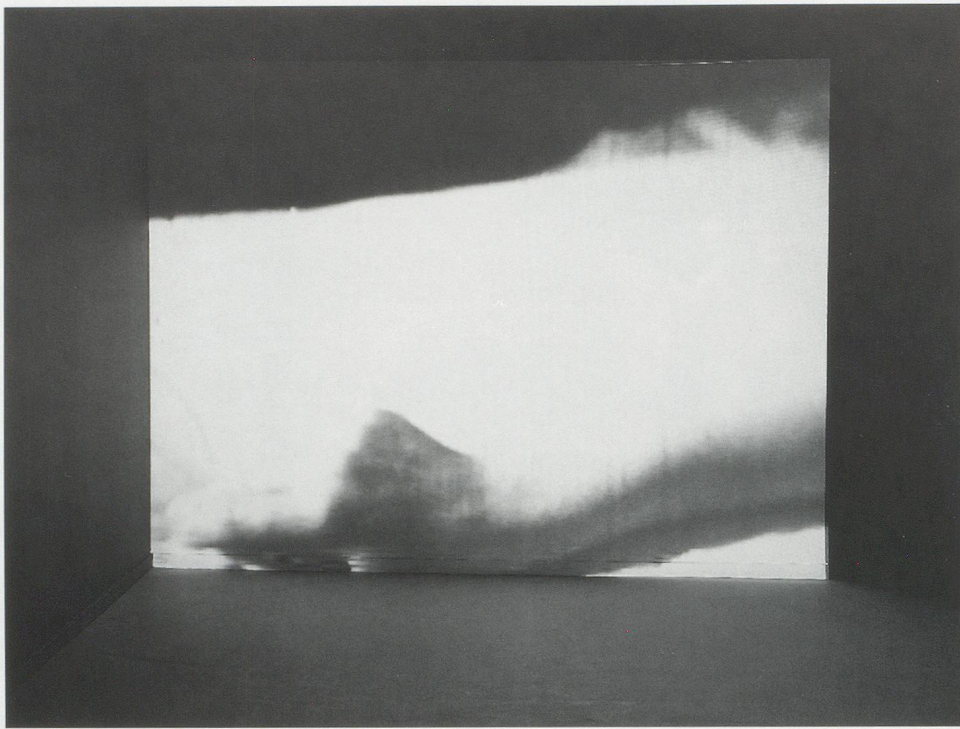


DOUGLAS GORDON, im Museum für Gegenwartskunst, Zürich: *BOOTLEG (STONED)*, 1996, und *BOOTLEG (CRAMPED)*, 1996, (oben / above) und *TRIGGER FINGER*, 1994 (unten / below). (PHOTOS: MANCIA/BODMER, ZÜRICH)



DOUGLAS GORDON, at the Museum für Gegenwartskunst, Zurich: *BOOTLEG (STONED)*, 1996, and *BOOTLEG (BIGMOUTH)*, 1996 (above / oben) and *BOOTLEG (STONED)*, 1996, and *BOOTLEG (CRAMPED)*, 1996 (below / unten).





DOUGLAS GORDON, *FILM NOIR (HAND)*, 1995, Van Abbemuseum, Eindhoven. (PHOTO: PETER COX)

womb, he is, in effect, trying to convert contingency into free choice because these are, of course, only the impressions that he might or could have received. Who knows if Mrs. Gordon didn't find relief during her pregnancy in Glasgow anno 1965 from Petula Clark or P.J. Proby instead of The Troggs, The Kinks, or The Rolling Stones? Or if she watched Godard's *Pierrot le fou* instead of *The Sound of Music*?⁸⁾ And what difference would it make? We have curious memories of things we've never experienced and we stand by helplessly as the most intense experiences slip out of memory's reach. Like Kierkegaard's seducer who remembers his beloved's bland girlfriend with crystal clarity, but fails to recall the extraordinary beauty of the actual object of his desires.

This is precisely what *Vertigo* is about: the control of our own and alien memories. We can watch Hitchcock's melodrama again in Gordon's *READING ROOM*. Gordon was already captivated by the secondary motif of the stalker as demonstrated in the telephone actions documented at the Museum für Gegenwarts-

kunst in Zurich: Somewhere out there a stranger is following you, who knows you very well, who can have you called to the phone at any time in order to give you a whispered earful of shattering information about your life. Who can it be?

But *Vertigo* is, above all, a movie about how memories can be insinuated and how they fade. James Stewart forces Kim Novak as Madeleine, who is plagued by (feigned) memories of an earlier life, into committing (feigned) suicide. Elegant Madeleine comes back to life again in the incarnation of a slightly vulgar sales girl, Judy Barton, whom Stewart stuffs with his fetishistic memories of Madeleine. She is not to resemble Madeleine; she is to be Madeleine. The drama comes to a climax when Stewart suddenly realizes that Judy will never be Madeleine because she was, in fact, only playing Madeleine.

The sadness of this melodrama lies, however, in the loneliness of its characters caught in a web of self-deceptive memories against a cheery San Francisco backdrop: aging bachelor Stewart, a victim of

acrophobia on early retirement; the boisterous flame of his youth (Barbara Bel-Geddes) who simply cannot believe that Scotty Boy will never marry her (not sufficiently *femme fatale*); and, most of all, Kim Novak as poor Judy Barton. She exists only as Madeleine and is loved only in that role. She herself is a nobody; she knows no one and no one knows her. She lives in a dilapidated hotel and the pictures she has of her family are essentially Untitled Film Stills. Her character does not develop in the course of the film; it gradually vanishes under the pressure of perverse film direction.

The direction in Douglas Gordon's oeuvre is similarly geared towards an intuition of growing familiarity. Significantly, he once did a piece that listed the names he could remember of all the people he had ever met.⁹⁾ But autobiographical appearances deceive. One soon realizes that these people congregated in the artist's memory are contingent on the subject of that memory. Autobiographical fixation is not the issue. Although most of Gordon's pieces are launched by something personal, the question "Who is Douglas Gordon?" has no more relevance than asking who Alfred Hitchcock is when we watch *Vertigo*. If at all, the work raises questions like who Gordon might be or might have been, who he might have wanted to be or who people think he is—or possibly who he is forced to be. The eternal threat of failure preached by Scottish Calvinist predestination has been foiled. Gordon's mystification of his own life story is entangled with our projections. The acted and ascribed roles cancel each other out. All that remains is a discreet director and an anonymous public: once the impresario of the drama slips into the lead role, he waives his individuality.¹⁰⁾

Indeed, the stars of Hollywood and the sound studios fuse into an astronomical horoscope that applies to thousands and to none. The *idola theatri* and the pop memorabilia that Douglas Gordon draws upon are both generic and familiar. It is therefore astonishing to find how tightly we weave them into the fabric of memory out of which we tailor our life stories. And, of course, the way in which we succumb to films, books, and records and inscribe them in our own biographies echoes the way in which James Stewart falls for Kim Novak in *Vertigo*. Even the

entanglements of the black romantic novel, common ancestor of Hitchcock and Douglas Gordon, dissolve into an allegory of art: Beware of falling for a deceitful and endangered mystery woman, who plays the part of a beauty in whose murder she herself is implicated while claiming that she is living the life of a dead person. Hitchcock packs his protagonist off to a museum of art, to the Palace of the Legion of Honor in San Francisco. The catalog Stewart buys there reveals the identity of the ghost that haunts the life of his beloved although it sends him off on another wild goose chase.

The catalogs of Douglas Gordon's own exhibitions presented in READING ROOM make a similar statement. Gordon shows, with wisdom and candor, that they do not occupy a place distinct from Penguin paperbacks and Warner Brothers or Turner Entertainment videos. There is no artistic immediacy to enlighten the phantasmagoria of mass culture. The exhibition in which we find ourselves is itself another fiction. Our own performance must breathe structure, meaning, and life into Gordon's *rubato* presentation. The artist himself is discreet—like Kim Novak, whose convoluted roles obviate the need to look for anything that might resemble her "real" personality.

(Translation: Catherine Schelbert)

1) 30 SECONDS TEXT, in the exhibition "live/life," ARC Musée d'art moderne de la ville de Paris, October 1996–January 1997.

2) TRIGGER-FINGER, 1994; FILM-NOIR (HAND), 1995.

3) BOOTLEG (CRAMPED), 1996; BOOTLEG (BIGMOUTH), 1996; BOOTLEG (STONED), 1996.

4) "Omne enim spectaculum sine concussionem spiritus non est," Tertullian, *De Spectaculis*, 15, 3.

5) "That which is contaminated contaminates us." *Ibid.*, 8, 10.

6) SOMETHING BETWEEN MY MOUTH AND YOUR EARS, in the exhibition "live/life," see note 1.

7) WORDS AND PICTURES, PART I (1996) at Walcheturm Gallery, Zurich.

8) WORDS AND PICTURES, PART I shows cuts from 32 movies that ran in Glasgow in 1965.

9) LIST OF NAMES, 1990.

10) Cf. Guy Debord, "L'agent du spectacle mis en scène comme vedette est le contraire de l'individu," *La Société du Spectacle*, Paris, 1992, § 61.

