

“O espectador entre espelhos”: as instalações de imagem em movimento de Douglas Gordon

El espectador entre espejos: las instalaciones de imagen en movimiento de Douglas Gordon

The spectator between the looking glass: moving-image installations of Douglas Gordon

Cássia Hosni ¹
Universidade de São Paulo

Resumo: O artista escocês Douglas Gordon (1966-) é célebre pelo uso de cenas *hollywoodianas* como referência para a construção de suas instalações, criando novos sentidos para os filmes conhecidos pelo público. Considerado um marco da passagem dos estudos filmicos para a Arte Contemporânea, o artigo analisa a obra seminal *24 hours psycho* (*24 horas psicose*), assim como as instalações *Through a looking glass* (*Através do espelho*), exibida em 1999 na Biennale di Venezia, e *Praticamente todos os trabalhos em filme e vídeo desde mais ou menos 1992 até agora (...)*, exposta na Bienal de São Paulo, em 2010. Por meio de uma pesquisa na documentação textual dos arquivos das bienais, busca-se apresentar o processo poético do artista, em que fica explícita a dualidade dos personagens, ressoando diretamente com as obsessões do artista.

Palavras-chave: Douglas Gordon; instalação de imagem em movimento; arte contemporânea

Resumen: El artista escocés Douglas Gordon (1966-) es célebre por utilizar escenas hollywoodenses como referencia para la construcción de sus instalaciones, creando nuevos sentidos para películas conocidas por el público. Considerado un hito en la transición de los estudios filmicos al arte contemporáneo, el artículo analiza la obra seminal *24 Hour Psycho* (*24 horas de psicosis*), así como las instalaciones *Through a Looking Glass* (*A través del espejo*), exhibida en 1999 en la Biennale di Venezia, y *Prácticamente todos los trabajos en cine y video desde más o menos 1992 hasta ahora (...)*, expuesta en la Bienal de São Paulo en 2010. A través de una investigación en la documentación textual de los archivos de las bienales, se busca presentar el proceso poético del artista, en el que se hace explícita la dualidad de los personajes, resonando directamente con las obsesiones del artista.

Palabras clave: Douglas Gordon; instalacion de imagen em movimento; arte contemporáneo

Abstract: The Scottish artist Douglas Gordon (1966) is celebrated for using Hollywood scenes as a reference for constructing his installations, creating new meanings for well-known films to the public. This essay analyzes seminal works such as *24 Hours Psycho*, considered a milestone in the passage from film studies to contemporary art, as well as the moving image installations *Through the Looking Glass*, exhibited in 1999 at the Venice Biennale, and *Practically all film and video works from around 1992 until now (...)*, shown at the São Paulo Biennial, in 2010. Thus, as a result of the research into the textual documentation of the biennial archives, we aim to introduce the poetic process, which is explicit in the characters's duality, resonating directly with the artist's obsessions.

Keywords: Douglas Gordon; moving image installation; contemporary art

¹ Doutora na área de Projeto, Espaço e Cultura, pela FAUUSP, foi bolsista FAPESP, com Bolsa Estágio de Pesquisa no Exterior na Università Iuav di Venezia e no Archivio Storico delle Arti Contemporanee, da Biennale di Venezia, Itália. É bacharel em artes visuais pelo Centro Universitário Belas Artes de São Paulo, e mestra em Multimeios pela UNICAMP. Atualmente realiza pós-doutorado no MAC USP, com bolsa FAPESP. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9908-3349>. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3100635410485330>. E-mail: cassiath@gmail.com.

1 INTRODUÇÃO

A instalação de imagem em movimento, como o próprio termo diz, faz menção ao caráter instalativo e audiovisual da obra, que permite que a espacialidade que envolve o espectador, a arquitetura da exposição, e, muitas vezes, a análise fílmica, sejam considerados para a fruição do trabalho (Hosni, 2021). Nos anos 1990, o artista escocês Douglas Gordon (1966-) produziu célebres instalações de imagem em movimento utilizando filmes famosos, como *Psicose* e *Taxi driver*. Ao apropriar-se de filmes já conhecidos pelo público, Gordon usou recursos para que o espectador perceba a imagem em movimento de modo diferente do habitual, ora ralentando os *frames* da imagem, ora retardando o movimento para menos de 24 quadros por segundo — frequência habitual usada nos filmes narrativos. Outra forma da qual o artista se vale é o deslocamento dos filmes e vídeos no espaço, dividindo, em outras superfícies, o que poderia ser exibido em uma única tela. A decomposição do tempo narrativo em favor da espacialidade é um dos recursos de que o artista lança mão em suas obras.

O trabalho mais conhecido de Gordon é, certamente, *24 hours psycho*, de 1993, em que o artista se apropria do filme *Psicose*, de Alfred Hitchcock, alterando a velocidade de 24 frames para 2 frames por segundo. O resultado é um vídeo cuja exibição se dá ao longo de 24 horas, em vez do tempo original — 1 hora e 44 minutos. A narrativa do filme de Hitchcock, lançado em 1960, se inicia com a secretária Marion Crane, que rouba 40 mil dólares da imobiliária onde trabalha e parte para uma jornada de carro à espera de uma nova vida com o namorado. Devido a uma tempestade, ela se abriga em um hotel afastado da estrada principal, onde é atendida pelo jovem Norman Bates, que gerencia o local junto com sua mãe. No suspense, Crane é assassinada por uma figura misteriosa, na famosa cena em que é apunhalada no chuveiro do banheiro, com a trilha sonora estridente que é parte do clímax do filme. Como Marion está desaparecida, sua irmã inicia a busca junto a um investigador particular — busca esta que os levará ao mencionado hotel. Se o espectador suspeitava que a mãe de Bates fosse a assassina, descobre, ao final, que os dois personagens eram a mesma pessoa. O distúrbio de personalidade de Norman Bates transformava-o, física e psicologicamente, em sua mãe; uma mente fragmentada que fazia duas pessoas coabitarem um mesmo corpo.

Psicose é um clássico e faz parte da memória cultural, pois mesmo quem não o viu, conhece a famosa cena do banheiro. Em *24 hours psycho*, Gordon faz com que o retardamento da imagem desconstrua a narrativa clássica pela impossibilidade de se ver o filme em sua duração normal. Em 1993, quando a obra foi exibida em uma exposição, o artista afirmou que a projeção ocupava o centro do espaço; assim, o espectador poderia caminhar e ver a mesma imagem de ambos os lados (Designing [...], 2013). Apesar dessa preocupação espacial, o trabalho ficou mais conhecido pela alteração da velocidade, que mobiliza o espectador em uma atitude distinta daquela que ele tem no cinema. Exibida inicialmente no Tramway, espaço cultural em Glasgow, Escócia, a obra foi reexibida em diversas exposições, como um totem inicial do fílmico no espaço do museu.

Outro aspecto relevante, no início dos anos 1990, é que Glasgow, como uma cidade que passava por um renascimento cultural frente ao seu passado operário, havia sido eleita capital europeia da cultura. O Reino Unido, como região de ampla tradição no *screen theory*, parece eleger artistas britânicos que trazem, naquele momento, a discussão das imagens em

movimento que são ressignificadas pela tecnologia e pelo contexto expositivo².

² Agradeço, especialmente, ao pesquisador Danilo Baraúna, pelas indicações bibliográficas e pelos diálogos constantes sobre o contexto escocês diante os estudos fílmicos na Arte Contemporânea.

Sobre a gênese da obra, Sarah Smith (2007) afirma que o interesse inicial de Gordon surge quando o artista vai passar o Natal com a família e assiste a *Psicose* na televisão. Em uma cena específica do filme, Norman Bates espia por um buraco a personagem de Marion Crane se despindo, desenganchando o sutiã de costas. O artista diz que não se lembrava de a cena estar presente quando assistiu ao filme em VHS, o que achava estranho pelo fato de a censura ser normalmente mais restrita na televisão do que na fita de vídeo. Na procura por essa cena, o artista revê o filme no videocassete, passando as imagens frame por frame no controle remoto. Smith (2007) comenta que, ao escrutinar *Psicose*, o espectador fica mais perto do ato de espiar, e, ao ver a personagem se despindo, tem acesso a um grau ainda maior de intimidade que nenhum espectador do cinema poderia acessar.

A tecnologia da televisão, do vídeo e do controle remoto, que permite o controle temporal de determinada cena no ambiente doméstico, ressoa no público, o qual, ao avançar, retroceder ou repetir a mesma cena inúmeras vezes, se transforma, como se fosse o próprio diretor do filme editando a imagem. O artista, como parcela considerável do público, cresceu assistindo aos filmes exibidos na televisão e às fitas de vídeo alugadas, tendo o videocassete como aliado na administração do tempo.

O que passa a ocorrer nos anos 1980, no que diz respeito aos modos de entretenimento do público, é que não era mais necessário se esperar pela exibição do filme em horário nobre; era possível assisti-lo quando se quisesse, quantas vezes se quisesse e do modo que fosse mais conveniente. Gordon diz que, quando era mais jovem, abriu a tampa da fita de vídeo magnética para ver o que havia dentro, como se as imagens que ele via na televisão estivessem em um suporte físico, como a película cinematográfica. Como a fita analógica precisa do aparelho de videocassete para a sua decodificação, ele não conseguiu ver nada, apenas uma fita lisa, sem qualquer informação aparente (Smith, 2007).

A passagem do filmico para o VHS traz impactos não apenas nos suportes, mas também nas atitudes de quem consome as imagens como forma de lazer. Com a mudança na tecnologia, parece emergir uma sensibilidade colocada nos trabalhos, como em *24 hours psycho*. É, em parte, com essa geração, acostumada a assistir à televisão e a fitas de vídeo, que Gordon parece dialogar no início dos anos 1990.

Exaustivamente discutida na bibliografia nos países de língua francófona e anglo-saxã, *24 hours psycho* aborda desde questões institucionais, que envolvem a abertura do espaço expositivo pelo período de um dia, até a impossibilidade de se ver o filme em sua extensa duração. Thomas Elsaesser (2018) diz, por exemplo, que a obra homenageia e repudia simultaneamente o cinema e o museu, e, se quase ninguém viu o trabalho, é porque nenhum museu está aberto durante as 24 horas. Ele também coloca em diálogo trabalhos que anteciparam a questão da obra de Gordon, como os filmes *Empire* (1964) e *Sleep* (1963), de Andy Warhol. Ao citar os dois filmes de Warhol, em que nenhum evento dramático ocorre, Elsaesser (2018) fala da estética própria dessas obras, uma vez que se cria uma impossibilidade de o espectador permanecer todo o tempo diante delas.

Quando o assunto é apropriação fílmica e longa duração, *24 hours psycho* é considerada uma obra de referência que aborda tanto o campo cinematográfico quanto o da Arte Contemporânea. Michael Fried (2011) utiliza o conceito de *antiteatralidade* para a obra de Gordon, em que, frente às instalações do artista, o espectador encontra-se mais atento à própria movimentação e à experiência sonora e espacial.

Desse modo, é pertinente dizer que *24 hours psycho* não foi proposta para ser uma experiência de um dia em frente à projeção, mas uma investigação sobre as formas de temporalidade e espacialidade voltadas ao espectador, que realiza uma breve passagem pela imagem projetada. Por meio da apropriação e da alteração da velocidade do filme, que faz parte da memória cultural, busca-se mudar a percepção de uma imagem já conhecida. Sobre as

formas de apropriação, seja como citação, paródia ou palimpsesto, Gordon afirma que se sente mais confiante em dizer que é um bom editor, mais do que um “bom” artista (Smith, 2007).

Como “editor”, os trabalhos futuros, como as instalações de *Through a looking glass* (*Através do espelho*), exibidas em 1999 na Biennale di Venezia, recuperam a mesma ideia de apropriação fílmica de *Psicose*, porém, em uma lógica espacial que insere o espectador dentro da obra em um exercício similar ao jogo de espelhos.

Diferente em sua estrutura, mas com pontos de contato com suas obras, *Praticamente todos os trabalhos em filme e vídeo desde mais ou menos 1992 até agora. Para serem vistos em monitores, alguns com fones de ouvido, outros sem som e todos simultaneamente*, exposta na Bienal de São Paulo em 2010, como o título indica, pode ser considerada uma instalação retrospectiva. Nessa obra, no pequeno universo dos televisores dispostos no espaço expositivo, vemos grande parte do universo do artista.

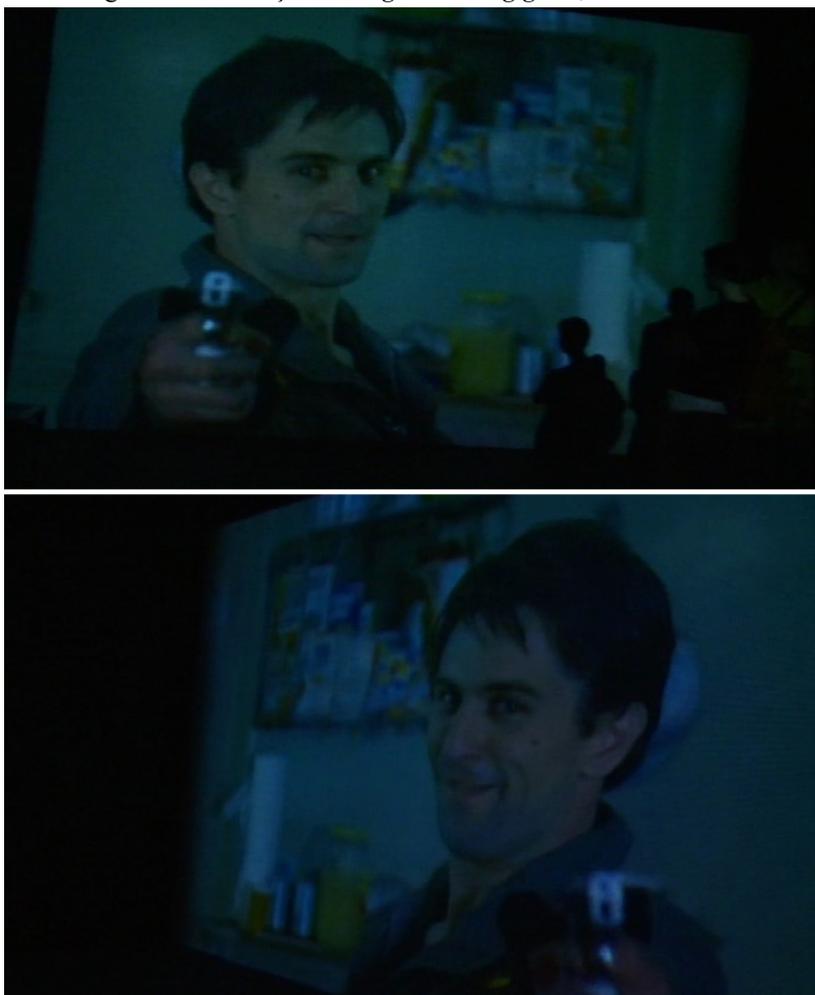
2 O ESPECTADOR ENTRE ESPELHOS

A instalação *Through a looking glass*, de Douglas Gordon, foi exibida pela primeira vez na galeria Gagosian, em Nova Iorque, no ano de 1999. No mesmo ano, Harald Szeemann, curador da 48ª Biennale di Venezia, convidou o artista a participar do evento e eles decidiram que a exposição iria contar com essa instalação e com *Feature film*³, longa-metragem exibido como programação paralela em uma sala de cinema em Veneza.

Quem entrava no edifício central do Giardini podia ver a projeção de William Kentridge e as pinturas de Zhou Tiehai, até chegar a *Through a looking glass*, disposta em uma sala fechada com uma única porta de entrada e saída e todo o ambiente, das paredes ao teto, pintado de preto, evitando-se, assim, qualquer tipo de reflexividade que não fosse aquela das duas projeções nas paredes opostas. Observa-se que o modo como a obra foi exibida não apresenta grandes conflitos com a expografia e com outras obras no pavilhão principal da mostra. A ênfase é dada na grande escala da projeção e no espectador, que se posiciona entre as telas. As imagens projetadas nas duas paredes mostravam o mesmo excerto do filme *Taxi driver*, de 1976, dirigido por Martin Scorsese.

³ *Feature film* tem duas versões: uma fílmica e outra no formato instalativo. No filme, que foi apresentado na Biennale, vêm-se detalhes das mãos, do rosto e do braço do regente James Conlon, que são mostrados como se ele estivesse executando a trilha sonora do filme *Vertigo* (*Um corpo que cai*), de Alfred Hitchcock. Porém, o trabalho brinca com a desassociação entre imagem e som.

Figura 1 – Registro da instalação *Through a looking glass*, na 48ª Biennale di Venezia

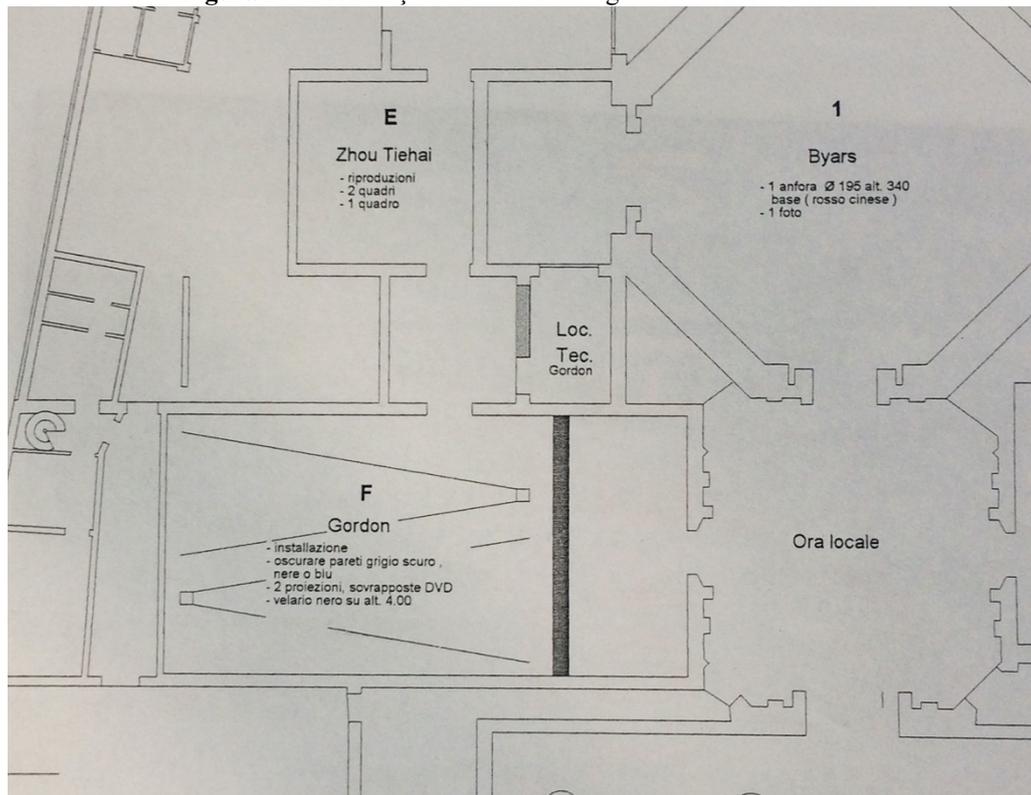


Fonte: ASAC (1999).

O espectador, ao entrar no espaço, via as duas imagens refletidas, cada uma de um lado, e um grande corredor livre, onde ele permanecia literalmente como se estivesse entre dois espelhos formados pela imagem em movimento. No filme, o personagem Travis Bickle (Robert De Niro) é um motorista de táxi, veterano da Guerra do Vietnã, que sente, ao longo dos dias, cada vez mais os confrontos do ambiente urbano de uma cidade como Nova Iorque. O transtorno de personalidade do personagem é também agravado pelos traumas da guerra, pela violência e pela prostituição das ruas, tornando-o uma pessoa isolada, embora obstinada quando decide algo. Na narrativa, após uma desilusão amorosa, Bickle planeja o assassinato do senador que concorre às eleições para presidente.

A cena utilizada na videoinstalação de Gordon é a do monólogo do personagem em frente ao espelho, em que ele ensaia o saque da arma e conversa consigo mesmo, perguntando se ele está falando com ele e para fazer a primeira jogada, como se a imagem refletida, que é a dele próprio, fosse a imagem do inimigo. Segundo Gordon, essa cena teve grande influência para os espectadores de cinema e para os espectadores próximos de uma geração que está em seus 30 anos (ASAC, 1999). Gordon afirma que as frases do famoso monólogo acabaram sendo absorvidas no cotidiano das pessoas, que usam as expressões em um bar em uma sexta-feira à noite. Interessa-lhe, portanto, que uma expressão “retirada” das ruas “retorne” a elas depois de passar por esse filtro, que é o próprio filme.

Figura 2 – Localização da obra de Douglas Gordon no Giardini



Fonte: ASAC (1999).

Para o artista, o modelo da grande arte é tomado através da observação de uma paisagem, que é pintada e colocada de volta no mundo, assim como uma figura de linguagem, com a qual se brinca e que, depois, retorna à sua origem. O jogo, no caso da instalação, consiste em se pegar uma cena do filme, espelhar a mesma cena em outra tela e alterar uma fração da velocidade, tornando o monólogo um diálogo. O script — se é que se pode chamar assim o “roteiro” de uma instalação — é, praticamente, a mesma frase, repetida como um eco: “I’m standing here. I’m standing here. You make the move. You make the move. It’s your move. Huh? Don’t try it, you fuck. You talking to me? You talking to me? You talking to me? Then who the hell else are you talking... you talking to me? Well, I’m the only one here”. As duas imagens projetadas fazem com que o personagem responda à pergunta com outra pergunta, como se fosse um espelho imperfeito que retarda sua própria imagem:

Repetindo o monólogo várias vezes, e em duas telas/paredes em frente uma da outra, podemos brincar com a metáfora de um reflexo no espelho – algo que não é visto, apenas imaginado, no filme original. Se quisermos continuar brincando com a reflexão imperfeita, isso pode ser feito através de um atraso no tempo. Ou seja, se um loop do monólogo é uma fração de segundo mais longa que o outro, então toda a sequência de palavras começa a sair de sincronia. À medida que as cenas do filme se desenrolam, os monólogos ficam tão cheios que tropeçam, a ponto de se tornarem um diálogo entre si (ASAC, 1999, s. p.)⁴.

⁴ No texto fonte: “By repeating the monologue over and over again, and on two screens/walls standing opposite one another we can play with the metaphor of a mirror reflection – something which is not seen, only imagined, in the original film. If we want to continue to play with the imperfect reflection, this can be done through a time delay. i.e. if one loop of the monologue is a split second longer than the other, then the whole sequence of words starts tripping out of sync. As the loops of film play on, then the monologues trip out so far as to become a dialogue with one another” (ASAC, 1999, s. p.).

A cena dura cerca de 71 segundos, sendo que o monólogo dura 60 segundos. Como mencionado por Ken Johnson (1999), com o tempo, a sincronização vai tendo uma fração a mais de segundo, de modo que, depois da “conversa”, volta-se à forma original. O tempo como uma superfície elástica que, depois de se desdobrar, retorna à sua forma inicial. No meio das duas projeções, encontra-se o espectador, posicionado espacialmente entre esse espelho de telas, nem totalmente inserido no mundo real, nem no País das Maravilhas, como dito pelo artista na época da exposição (ASAC, 1999).

O título da videoinstalação faz menção à continuação do livro *Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carroll. O segundo livro, *Alice através do espelho e o que ela encontrou por lá*, foi lançado em 1871 e conta a aventura de Alice, que, ao atravessar o espelho, entra em um jogo de xadrez no qual ela precisa realizar os movimentos certos para se tornar rainha. A relação com o livro pode ser vista no atravessamento do espelho para outra realidade e na movimentação pelo espaço, como se o espectador estivesse dentro de um jogo⁵.

Como instalação de imagem em movimento, entendemos que o espectador cria um novo sentido para a obra, dificilmente atingido pelo filme *single-channel* de Scorsese. Ao tratarmos das instalações em imagem em movimento, falamos, sobretudo, de obras que não poderiam ser apreendidas no formato filmico tradicional. No filme *Taxi driver*, o impacto da cena acontece porque a câmera está posicionada no lugar do espelho; o personagem olha e fala para nós, espectadores, enquanto, na *mise-en-scène*, fala para o reflexo de sua imagem. É uma câmera por trás do espelho que reforça o confronto do personagem com o espectador, que está visualizando um momento de sua intimidade. Esse ponto de vista criado na narrativa ajuda a entender a solidão de Bickle e a alternância em seus estados de ânimo, passando da agressividade do monólogo à cena em que ele está de braços cruzados no quarto, imerso em seus pensamentos. Na estrutura filmica, reforçam-se o sentimento de solidão, o transtorno de personalidade e as motivações que estão lhe perseguindo no planejamento do assassinato.

Já a obra de Gordon altera o eixo do espectador. Ao entrar na instalação, o espectador não está mais atrás do espelho, mas se encontra atravessado entre as duas superfícies, o que torna mais evidente a percepção do transtorno de personalidade de Bickle, como se víssemos o que o personagem vê. Estar frente à videoinstalação potencializa a percepção da loucura de Bickle. É como se o espectador fosse o terceiro espelho, posicionado à frente, testemunha do embate das duplas superfícies refletidas. Esse terceiro espelho vê Bickle preso em si, em um *loop* psicológico que rememora o *nonsense* literário da personagem Alice, a qual vai parar em outra realidade ao atravessar o espelho.

Nesse sentido, entendemos que, nesse jogo de reflexão presente na obra de Gordon, as duas superfícies invalidam-se mutuamente, permitindo que o espectador tenha um papel essencial na instalação. Na urgência da terceira superfície espelhada, ele tem consciência do seu corpo, tanto pelo modo como se posiciona de pé no espaço quanto pela curta duração da cena no vídeo. Isso não demora a ser percebido, seja pelo conhecimento anterior da cena, seja pelo modo como ela é apresentada na exposição. Diante da obra, o espectador encontra-se na *pinguepongueante* sensação de ver Travis Bickle no espelho com um duplo de si, imerso no *loop* das imagens e no *loop* psicológico em que há só o espectador como plateia.

Um aspecto importante da instalação deve-se ao fato de *Taxi driver* ser um filme conhecido por grande parte da população. Mesmo que não se lembre da narrativa, existe a vaga lembrança da cena, o que torna a memória dos filmes, como mencionado sobre *Psicose*, um

⁵ A filiação ao livro de Carrol e o posicionamento do espectador entre as duas telas remete ao filme-instalação *Conselhos de uma lagarta*, de 1976, realizado pela artista pioneira Regina Vater. Porém, Vater propõe um jogo reflexivo da própria imagem, mais do que uma imersão em um determinado personagem.

dos pilares da obra de Gordon. Travis Bickle é só um dos muitos personagens que o artista irá utilizar em suas obras para abordar os modos da percepção humana e, em especial, a questão da loucura.

Em suas obras audiovisuais, observa-se o fascínio do artista pela natureza humana, que emerge muitas vezes em sua dualidade, uma vez que ele junta opostos como o bem e o mal, o céu e o inferno, a luz e a escuridão. Contrarrâneo do escritor Robert Louis Stevenson, autor da novela gótica *O estranho caso de Dr. Jekyll e Mr. Hide*, pode-se dizer que Gordon tem como interesse, principalmente no começo da carreira, essa fragmentação da personalidade que é apresentada na obra literária. Recursos como a ralentização da imagem, o uso de filmes conhecidos pelo grande público e a referência a obras literárias, por exemplo, são formas que o artista utiliza com frequência. Nesse reino de interesses, *Through a looking glass* destaca-se, na trajetória do artista, pela espacialidade e pelo posicionamento do espectador entre as projeções das imagens espelhadas.

3 UM INVENTÁRIO DE UM CORPO DIVIDIDO

Praticamente todos os trabalhos em filme e vídeo desde mais ou menos 1992 até agora. Para serem vistos em monitores, alguns com fones de ouvido, outros sem som e todos simultaneamente. O nome extenso do trabalho fala basicamente do inventário da obra do artista, que traz tanto os filmes clássicos apropriados por ele, mencionados anteriormente, como os vídeos de teor performático que realizou ao longo dos anos. Os vídeos, como dito em seu depoimento, surgiram a partir de sua necessidade de ele estar atrás da câmera, diante de um espelho, no lado reverso da fita, ou seja, o sujeito filmado (Designing [...], 2013). Por se tratar de um *work in progress*, com obras a partir de 1992, toda vez que a instalação é exposta, são incorporados novos vídeos. Quando foi adquirida pelo Museu de Arte Moderna de Glasgow (GoMA), em 2011, a instalação contava com um acervo de 101 trabalhos do artista⁶. No Brasil, *Praticamente todos os trabalhos (...)* foi apresentada na 29ª Bienal de São Paulo, ocorrida em 2010, com 70 vídeos expostos nos aparelhos de televisão.

⁶ Sobre o processo de documentação e armazenamento da obra, sugere-se a leitura do texto intitulado *Accessioning and documentation of Pretty much every film and video work from about 1992 until now*, de Stephanie De Roemer e Tarn Brown (2017).

Figura 3 – Praticamente todos os trabalhos (...), na 29ª Bienal de São Paulo



Fonte: AHWS (0000).

Dentre os vídeos exibidos, estavam *Confession of a justified sinner* (*Confissões de um pecador justificado*), de 1996, em que ele utiliza excertos da adaptação filmica homônima de *Dr. Jekyll e Mr. Hide*, de 1931, para mostrar a transformação do médico em monstro. Em outro televisor, exibia-se *Between darkness and light* (*Entre a escuridão e a luz*), de 1997, em que se via a sobreposição do filme de terror *O exorcista* com o filme religioso *A canção de Bernadette*.

Na instalação, também estavam presentes vídeos criados por Gordon, como os dípticos nos quais se focalizam as suas mãos realizando alguma ação. Em *A divided self I* e *A divided self II* (*Um eu dividido I* e *Um eu dividido II*), de 1996, um braço com pelos e outro braço liso, ambos em cima de um lençol branco, lutam pelo domínio sobre o outro, em uma filmagem em ângulo fechado. Os vídeos, com duração aproximada de 15 minutos, mostravam um dos braços na posição de controle, segurando o punho e pressionando com força a outra mão. Ambos os braços pertenciam ao artista, o que não era visível, num primeiro momento, pelo ângulo da filmagem; no entanto, dentro da simbologia de atividade-passividade, segue-se a mesma temática de opostos, dualidades que lhe interessam. Os trabalhos também poderiam ser vistos como uma luta de duas personalidades fragmentadas em um mesmo corpo, como o médico e o monstro. O interesse de Gordon pelas mãos pode ter sido retirado dessa parte do livro, que narra a transformação de um personagem no outro, como sugerido por Carla Juliá. A mudança, que na novela é motivada pela poção que o médico toma, é tão forte que afeta o físico de modo instantâneo:

Eu ainda estava entretido com isso quando, já me sentindo bem desperto, olhei para minha mão. A mão de Henry Jekyll, como você notou muitas vezes, era o que se chama profissional em forma e tamanho: larga, firme, branca e benfeita. A mão que eu via com toda a clareza da luz matinal de Londres, descansando meio aberta sobre os lençóis, era magra, nodosa, escura e coberta por uma camada de pelos. Era a mão de

Edward Hyde⁷ (Stevenson, 1971, p. 88).

Outro aspecto que chama a atenção é que o título da obra de Gordon também faz referência ao tratado do psiquiatra escocês R. D. Laing, que, em seu livro intitulado *O eu dividido: um estudo existencial em sanidade e loucura*, de 1960, fala sobre a psicose como o prognóstico das duas pessoas que existem em nós: “[...] uma é a nossa identidade autêntica e privada e a outra é o falso e sadio eu que apresentamos ao mundo” (Laing, 1960 *apud* Juliá, 2012, s. p.)⁸.

As mãos, como personagens de um discurso que envolve personalidade e identidade, também estão presentes em outros trabalhos do artista, como em *The left hand can't see that the right hand is blind* (*A mão esquerda não vê que a mão direita é cega*), em que duas mãos com luvas de couro pretas estão unidas e tentam se separar, lutando entre elas para se desvencilharem. De certa forma, a cama do “eu dividido” e as luvas de couro apontam para ações de encontro e de luta, opostos e também possíveis fetiches sexuais. A mão, como parte do corpo despida de identidade, ganha diferentes leituras por meio dos gestos e das ações. Na questão performática de seu corpo, pé e mão também aparecem juntos, como em *Hand and foot (right)* (*Mão e pé (direito)*), *Hand and foot (left)* (*Mão e pé (esquerdo)*), *Dead right* (*Absolutamente correto*) e *Left dead* (*Deixado morto*), em que uma câmera registra, em ângulo fechado, os fragmentos do corpo ocupados em alguma ação.

Observa-se que, na necessidade de produzir trabalhos que fossem de sua própria autoria, Gordon ensaia, em seus vídeos, ações performáticas as quais, vistas em conjunto, dão a dimensão de um corpo dividido, fragmentado, que não pode existir em sua totalidade. O que é visto nos televisores é apenas sugerido: pode-se ver um pedaço, mas nunca o todo. Ou podemos ter acesso a uma parte de certa personalidade, mas não sabemos o que o outro lado pode conter — a exemplo dos distúrbios de personalidade de personagens como Travis Bickle, Norman Bates, Dr. Jekyll e Mr. Hide, o artista segue uma linha de coerência no interesse pelos seus objetos de estudo.

A instalação, exibida na 29ª Bienal de São Paulo, em 2010, esteve localizada no segundo andar, com os monitores posicionados em frente à parede, com uma fita de isolamento para que os espectadores não circulassem entre os aparelhos televisivos. Os bancos em frente ao “mural” de televisores permitiam que, ao se sentar, o olhar vagasse ora pelos vídeos distintos do artista, ora pelo entorno, em que estavam dispostas outras obras e também a paisagem externa do parque. Também era possível que o espectador permanecesse de pé ou caminhasse ao longo da extensão da obra. Os televisores, por serem objetos naturalmente luminosos, não apresentavam conflitos ao serem exibidos em um ambiente como o pavilhão.

Posicionado num lugar estratégico, no final do segundo pavimento, o trabalho de grandes dimensões levava o espectador a percorrer todo o andar e permitia que os diversos caminhos labirínticos convergissem para ele. A arquiteta Marta Bogéa, responsável pela expografia, comenta que as obras situadas nesse lugar possuíam forte apelo curatorial e motivavam o espectador a “chegar” até elas. A instalação era interessante pela sua natureza luminosa, cromática, a qual se anunciava a uma longa distância. Tratava-se de um trabalho-chave na expografia, ao solicitar ao espectador que ele se deslocasse no espaço⁹.

Ver *Praticamente todos os trabalhos (...)*, como uma grande miscelânea, é como ver um retrato do artista em épocas que, embora distintas, apresentam a mesma alternância entre a

⁷ O trecho do livro de Stevenson é assinalado por Carla Juliá, no verbete da TATE. Para a pesquisa, utilizamos a tradução disponível em português.

⁸ No original: “[...] one our authentic, private identity, and the other the false, sane self that we present to the world” (Laing, 1960 *apud* Juliá, 2012, s. p.).

⁹ Marta Bogéa. Entrevista concedida em agosto de 2019.

reflexão sobre a duração fílmica, a apropriação e o interesse pelos opostos na natureza humana. Vistas na instalação, a apropriação fílmica e a criação performativa criam um amálgama coerente dentro de um pensamento de obsessões criadas por Gordon. A exibição na 29ª Bienal permitiu que o conjunto de obras fosse apresentado como o inventário do artista. Assim, cada peça isoladamente é um “solo”, mas, como na música, pode ser absorvida numa composição maior e de mais fôlego visual.

Figura 4 – Praticamente todos os trabalhos..., na 29ª Bienal de São Paulo



Fonte: AHWS (0000).

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Matéria-prima das instalações de imagem em movimento, o vídeo, tal como um espelho, não deixa de ser uma superfície reflexiva, lugar para alterar as estruturas do tempo e do espaço. Observamos que o espectador que se posiciona entre as imagens projetadas, como em instalações como *Through the Looking Glass*, é peça central para a compreensão da obra do artista.

Atualmente, nota-se que instalações como *Praticamente todos os trabalhos(...)*, exibida por meio de monitores de televisão de tubo, não possuem a mesma carga simbólica do contexto da história da videoarte. Porém, ao escolher tal suporte nas exposições de grande formato temporária, como as bienais, os monitores trazem maior visualidade, permitindo integração junto aos outros trabalhos do evento.

Assim, em seu processo, Gordon dialoga com os personagens cinematográficos e literários, produzindo também suas gravações performáticas de modo a enaltecer a dualidade de suas áreas de interesse. Dentre as características de suas instalações, destacamos a curta duração dos vídeos, a apropriação fílmica — ao utilizar de excertos cinematográficos que tratam da natureza humana —, a dispensabilidade narrativa e as formas múltiplas nas quais as imagens são dispostas. Ao criar essas aproximações em suas instalações de imagem em movimento,

Gordon suscita percepções de familiaridade com o público, deslocando-o espacialmente como se pudessem ver suas obsessões através de um espelho.

Referências

ARCHIVIO STORICO DELLE ARTI CONTEMPORANEE (ASAC). *Fondo Storico, Dossier Douglas Gordon*. Venezia: ASAC, 1999.

ARQUIVO HISTÓRICO WANDA SVEVO (AHWS). *Documentação iconográfica e textual, 29ª Bienal de São Paulo*. São Paulo: AHWS, 2010.

DE ROEMER, S.; BROWN, T. Accessioning and documentation of Pretty much every film and video work from about 1992 until now. In: ICOM-CC TRIENNIAL CONFERENCE, 18., 2017, Copenhagen. *Anais [...]*. Copenhagen: ICOM Committee for Conservation, 2017. p. 1-9. Disponível em: <https://www.icom-cc-publications-online.org/1772/Accessioning-and-documentation-of-Pretty-much-every-film-and-video-work-from-about-1992-until-now>. Acesso em: 4 jun. 2025.

DESIGNING Video Installations with Douglas Gordon. [S. l.: s. n.], 2013. 1 vídeo (15 min 56 s). Publicado pelo canal VICE. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=n3mm-LNkmXU&ab_channel=VICE. Acesso em: 4 jun. 2025.

ELSAESSER, T. The Loop of Belatedness: Cinema after Film in the Contemporary Art Gallery. *Senses of Cinema*, [S. l.], mar. 2018. Disponível em: <https://www.sensesofcinema.com/2018/cinema-and-the-museum/cinema-contemporary-art-gallery/>. Acesso em: 4 jun. 2025.

FRIED, M. *Four honest outlaws*: Sala, Ray, Marioni, Gordon. New Haven: Yale University Press, 2011.

HOSNI, C. T. *Zona Cinza e a espacialização da imagem em movimento*: instalações audiovisuais na Bienal de São Paulo e na Biennale di Venezia. 2021. Tese (Doutorado em Projeto, Espaço e Cultura) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16136/tde-10012022-162347/es.php>. Acesso em: 4 jun. 2025.

JOHNSON, K. Art in review. Douglas Gordon: Through a Looking Glass. *The New York Times*, New York, 2 abr. 1999. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1999/04/02/arts/art-in-review-douglas-gordon-through-a-looking-glass.html>. Acesso em: 4 jun. 2025.

JULIÁ, C. Douglas Gordon – A Divided Self I and A Divided Self II, 1996. *TATE Art & Artists*, [S. l.], fev. 2012. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/gordon-a-divided-self-i-and-a-divided-self-ii-ar01179>. Acesso em: 4 jun. 2025.

SMITH, S. *A complicitous critique*: parodic transformations of cinema in moving image art. 2007. Tese (Doutorado em Theatre Film and TV Studies) – School of Culture and Creative Arts, University of Glasgow, Glasgow, 2007.

STEVENSON, R. L. *O médico e o monstro*. São Paulo: Editora FTD Educação, 1971.

Submissão: 22/01/2025

Aprovação: 27/05/2025

