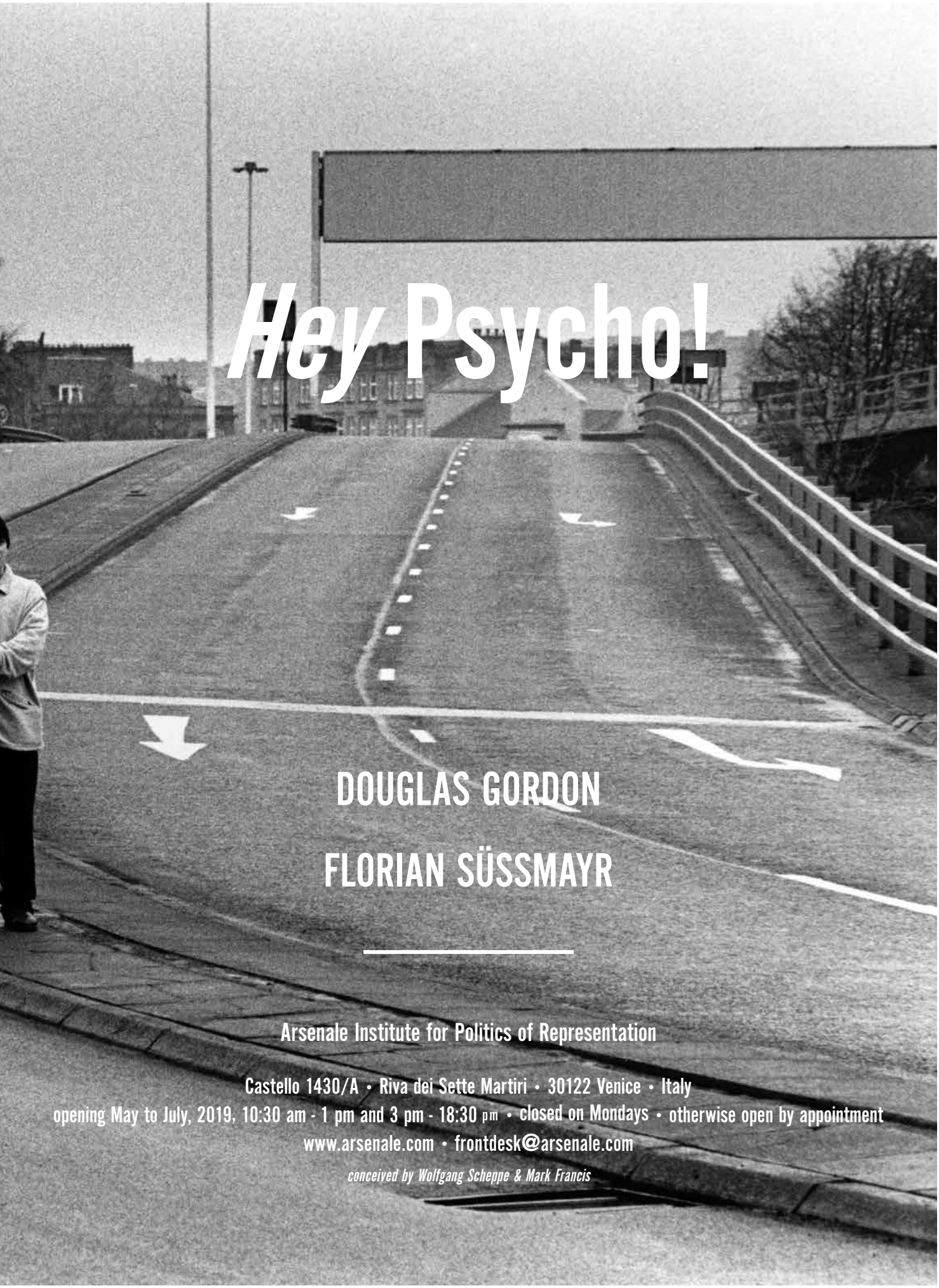


Hey Psycho!

DOUGLAS GORDON

FLORIAN SÜSSMAYR

Arsenale Institute for Politics of Representation

Castello 1430/A • Riva dei Sette Martiri • 30122 Venice • Italy

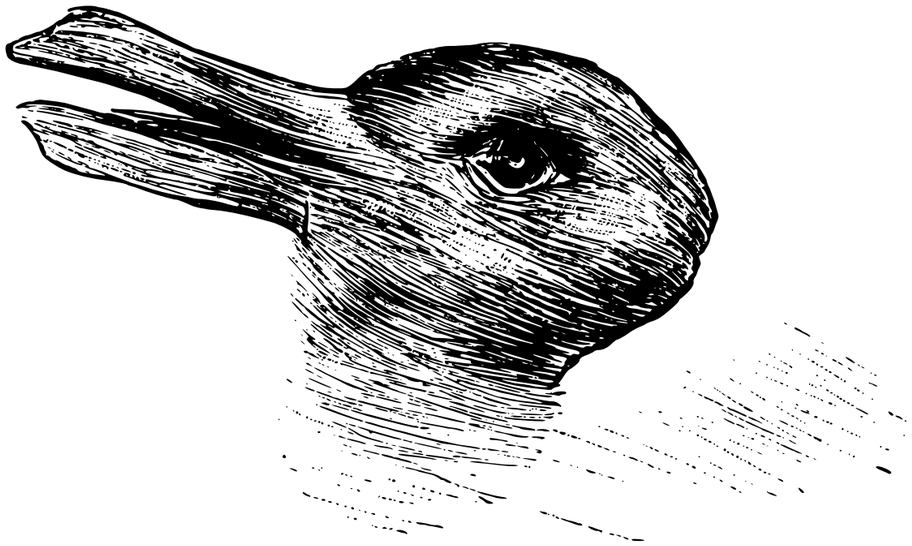
opening May to July, 2019, 10:30 am - 1 pm and 3 pm - 18:30 pm • closed on Mondays • otherwise open by appointment

www.arsenale.com • frontdesk@arsenale.com

conceived by Wolfgang Scheppe & Mark Francis

Hey Psycho!

Marinarezza Arsenale Institute for Politics of Representation
Castello, 1430/A
Riva dei Sette Martiri
I-30122 Venezia



Joseph Jastrow The mind's eye
in: Popular Science Monthly, Vol. 54, January 1899, p. 312

Psycho (1960) USA; directed and produced by Alfred Hitchcock;
distributed by Paramount Pictures, © Universal City Studios
frame 01:38:46

Arsenale Institute for Politics of Representation · Forgia Marinarezza · Castello, 1430 / A · Riva dei Sette Martiri · I-30122 Venezia · *frontdesk@marinarezza.com*

Arsenale Institute for Politics of Representation · Forgia Marinarezza · Castello, 1430 / A · Riva dei Sette Martiri · I-30122 Venezia · *frontdesk@marinarezza.com*

Arsenale Institute for Politics of Representation · Forgia Marinarezza · Castello, 1430 / A · Riva dei Sette Martiri · I-30122 Venezia · *frontdesk@marinarezza.com*

Arsenale Institute for Politics of Representation · Forgia Marinarezza · Castello, 1430 / A · Riva dei Sette Martiri · I-30122 Venezia · *frontdesk@marinarezza.com*

Arsenale Institute for Politics of Representation · Forgia Marinarezza · Castello, 1430/A · Riva dei Sette Martiri · I-30122 Venezia · *frontdesk@marinarezza.com*

HAPPY HOUR
HEY PSYCHO!
Douglas Gordon
Florian Süssmayr
Non-Stop

Non-Stop

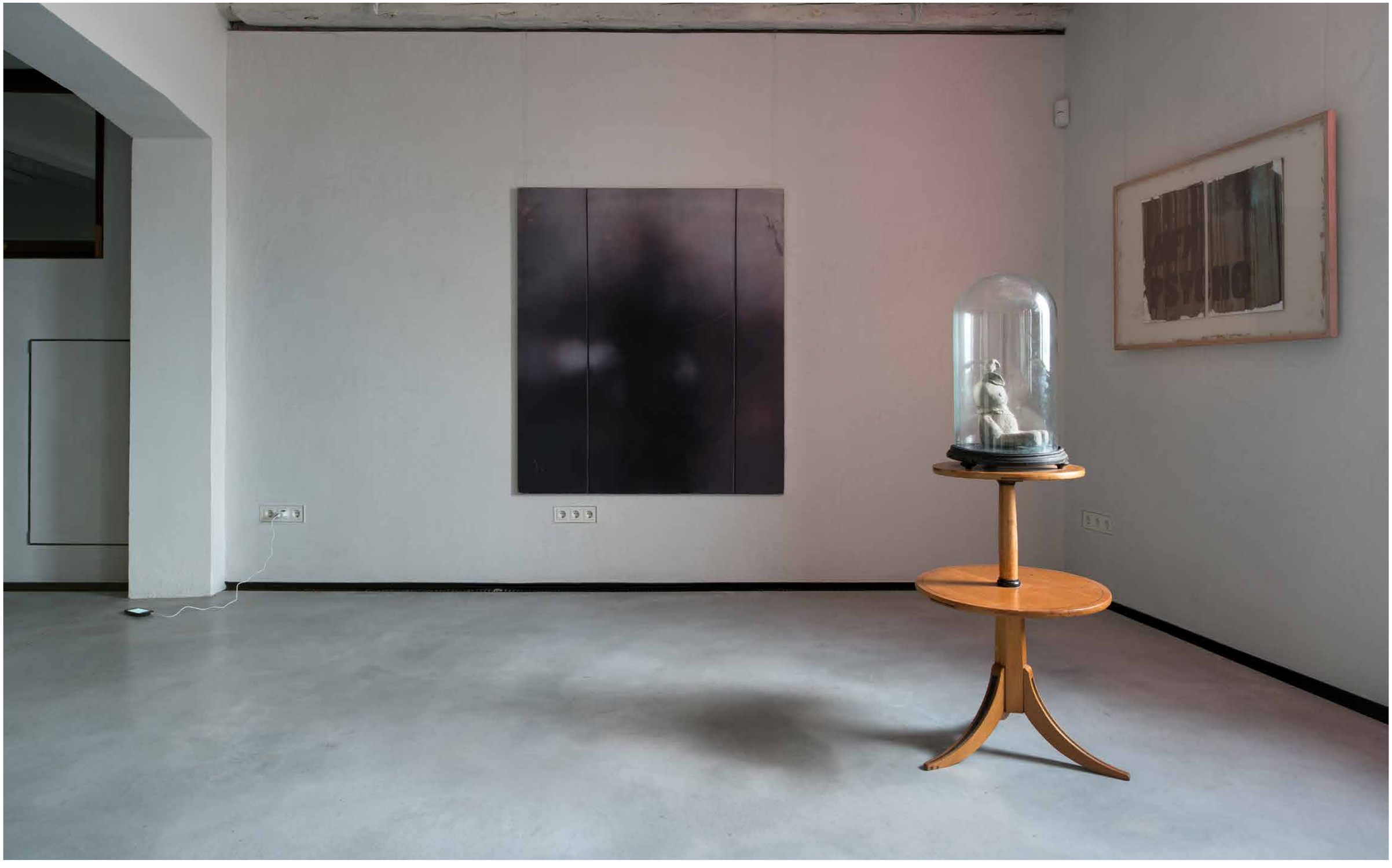
HAPPY HOURS
Non-Stop

Arsenale Institute for Politics of Representation · Forgia Marinarezza · Castello, 1430/A · Riva dei Sette Martiri · I-30122 Venezia · *frontdesk@marinarezza.com*

Non-Stop

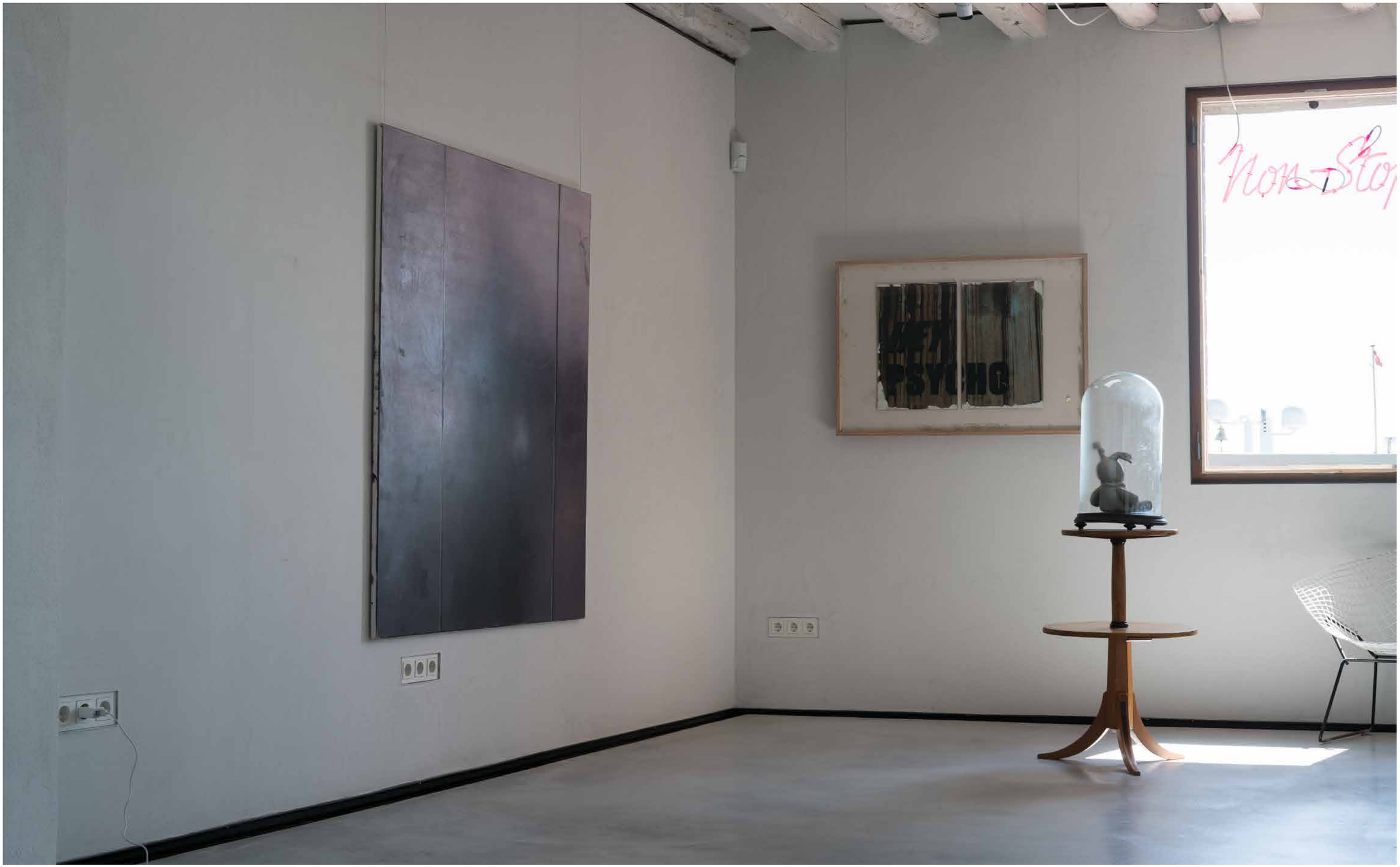
Arsenale Institute for Politics of Representation · Forgia Marinarezza · Castello, 1430 / A · Riva dei Sette Martiri · I-30122 Venezia · *frontdesk@marinarezza.com*

Arsenale Institute for Politics of Representation · Forgia Marinarezza · Castello, 1430 / A · Riva dei Sette Martiri · I-30122 Venezia · *frontdesk@marinarezza.com*



Arsenale Institute for Politics of Representation · Forgia Marinarezza · Castello, 1430 / A · Riva dei Sette Martiri · I-30122 Venezia · *frontdesk@marinarezza.com*

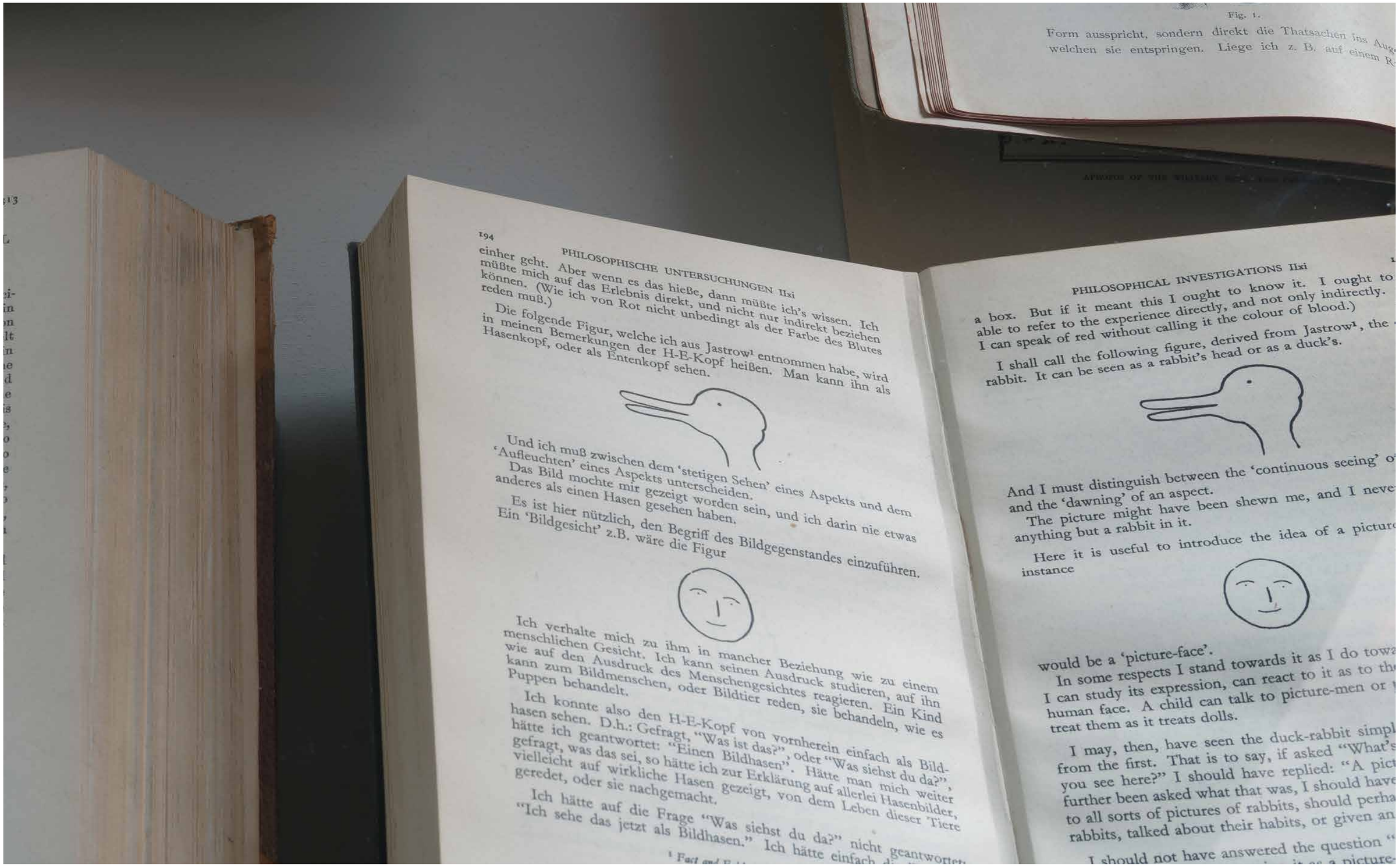
Arsenale Institute for Politics of Representation · Forgia Marinarezza · Castello, 1430/A · Riva dei Sette Martiri · I-30122 Venezia · *frontdesk@marinarezza.com*



Arsenale Institute for Politics of Representation · Forgia Marinarezza · Castello, 1430 / A · Riva dei Sette Martiri · I-30122 Venezia · *frontdesk@marinarezza.com*

Arsenale Institute for Politics of Representation · Forgia Marinarezza · Castello, 1430 / A · Riva dei Sette Martiri · I-30122 Venezia · *frontdesk@marinarezza.com*

Arsenale Institute for Politics of Representation · Forgia Marinarezza · Castello, 1430 / A · Riva dei Sette Martiri · I-30122 Venezia · *frontdesk@marinarezza.com*



194

PHILOSOPHISCHE UNTERSUCHUNGEN IIxi

einher geht. Aber wenn es das hieße, dann müßte ich's wissen. Ich müßte mich auf das Erlebnis direkt, und nicht nur indirekt beziehen können. (Wie ich von Rot nicht unbedingt als der Farbe des Blutes reden muß.)

Die folgende Figur, welche ich aus Jastrow[1] entnommen habe, wird in meinen Bemerkungen der H-E-Kopf heißen. Man kann ihn als Hasenkopf, oder als Entenkopf sehen.

Und ich muß zwischen dem 'stetigen Sehen' eines Aspekts und dem 'Aufleuchten' eines Aspekts unterscheiden.

Das Bild mochte mir gezeigt worden sein, und ich darin nie etwas anderes als einen Hasen gesehen haben.

Es ist hier nützlich, den Begriff des Bildgegenstandes einzuführen. Ein 'Bildgesicht' z.B. wäre die Figur

Ich verhalte mich zu ihm in mancher Beziehung wie zu einem menschlichen Gesicht. Ich kann seinen Ausdruck studieren, auf ihn wie auf den Ausdruck des Menschengesichtes reagieren. Ein Kind kann zum Bildmenschen, oder Bildtier reden, sie behandeln, wie es Puppen behandelt.

Ich konnte also den H-E-Kopf von vornherein einfach als Bild-hasen sehen. D.h.: Gefragt, "Was ist das?" oder "Was siehst du da?", hätte ich geantwortet: "Einen Bildhasen". Hätte man mich weiter gefragt, was das sei, so hätte ich zur Erklärung auf allerlei Hasenbilder, vielleicht auf wirkliche Hasen gezeigt, von dem Leben dieser Tiere geredet, oder sie nachgemacht.

Ich hätte auf die Frage "Was siehst du da?" nicht geantwortet: "Ich sehe das jetzt als Bildhasen." Ich hätte einfach

[1] *Fact and F*

Fig. 1.

Form ausspricht, sondern direkt die Thatsachen ins Aug
welchen sie entspringen. Liege ich z. B. auf einem R

PHILOSOPHICAL INVESTIGATIONS IIxi

a box. But if it meant this I ought to know it. I ought to
able to refer to the experience directly, and not only indirectly.
I can speak of red without calling it the colour of blood.)

I shall call the following figure, derived from Jastrow[1], the
rabbit. It can be seen as a rabbit's head or as a duck's.

And I must distinguish between the 'continuous seeing' o
and the 'dawning' of an aspect.

The picture might have been shewn me, and I neve
anything but a rabbit in it.

Here it is useful to introduce the idea of a picture
instance

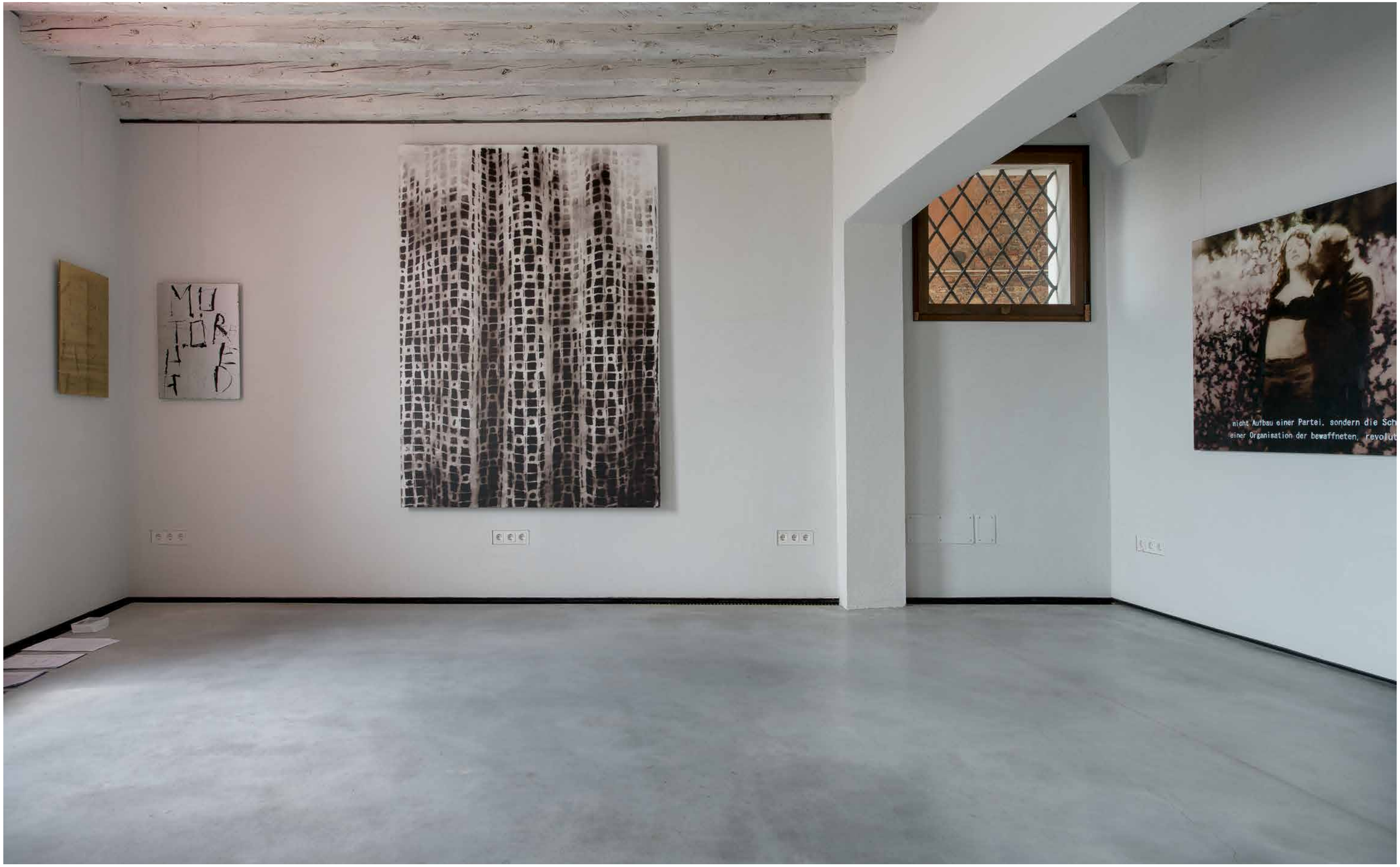
would be a 'picture-face'.

In some respects I stand towards it as I do towa
I can study its expression, can react to it as to th
human face. A child can talk to picture-men or
treat them as it treats dolls.

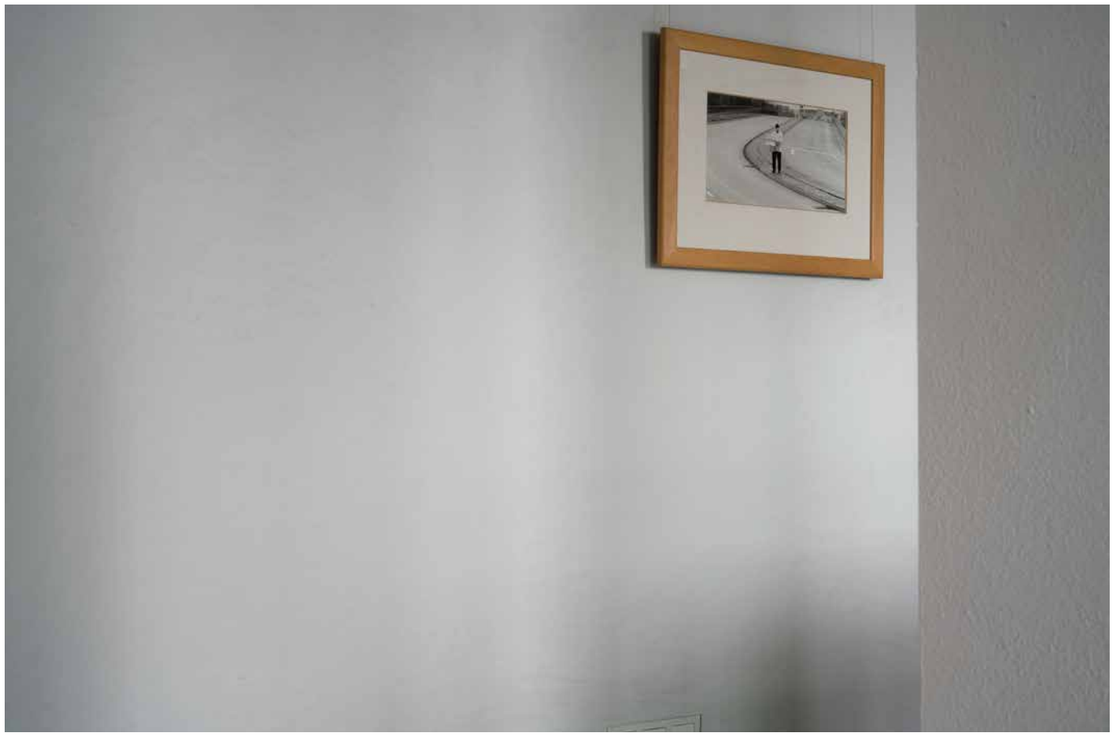
I may, then, have seen the duck-rabbit simpl
from the first. That is to say, if asked "What's
you see here?" I should have replied: "A pict
further been asked what that was, I should have
to all sorts of pictures of rabbits, should perha
rabbits, talked about their habits, or given an

I should not have answered the question "

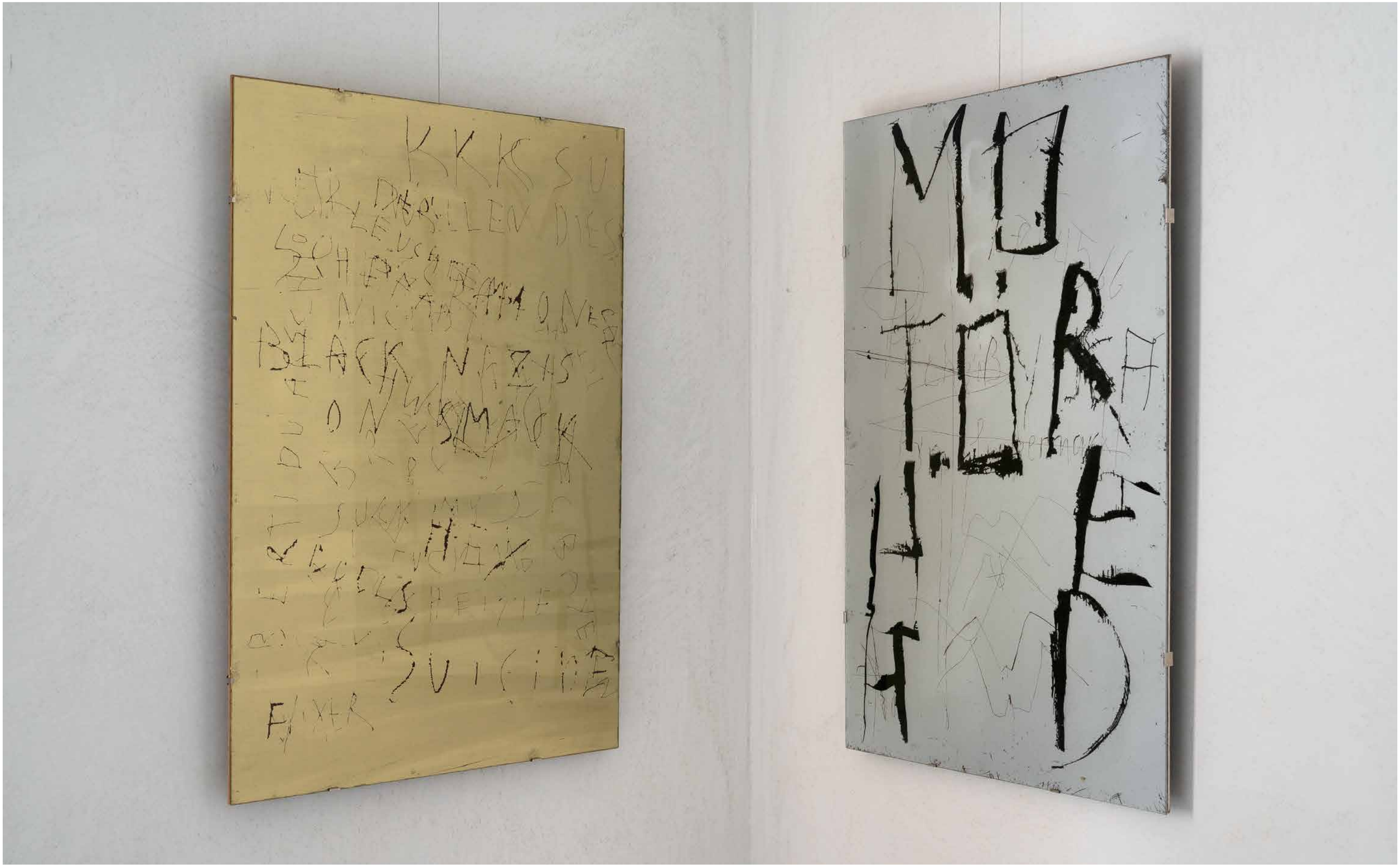
ARSENALE INSTITUTE FOR POLITICS OF REPRESENTATION · Forgia Marinarezza · Castello, 1430/A · Riva dei Sette Martiri · I-30122 Venezia · *frontdesk@marinarezza.com*



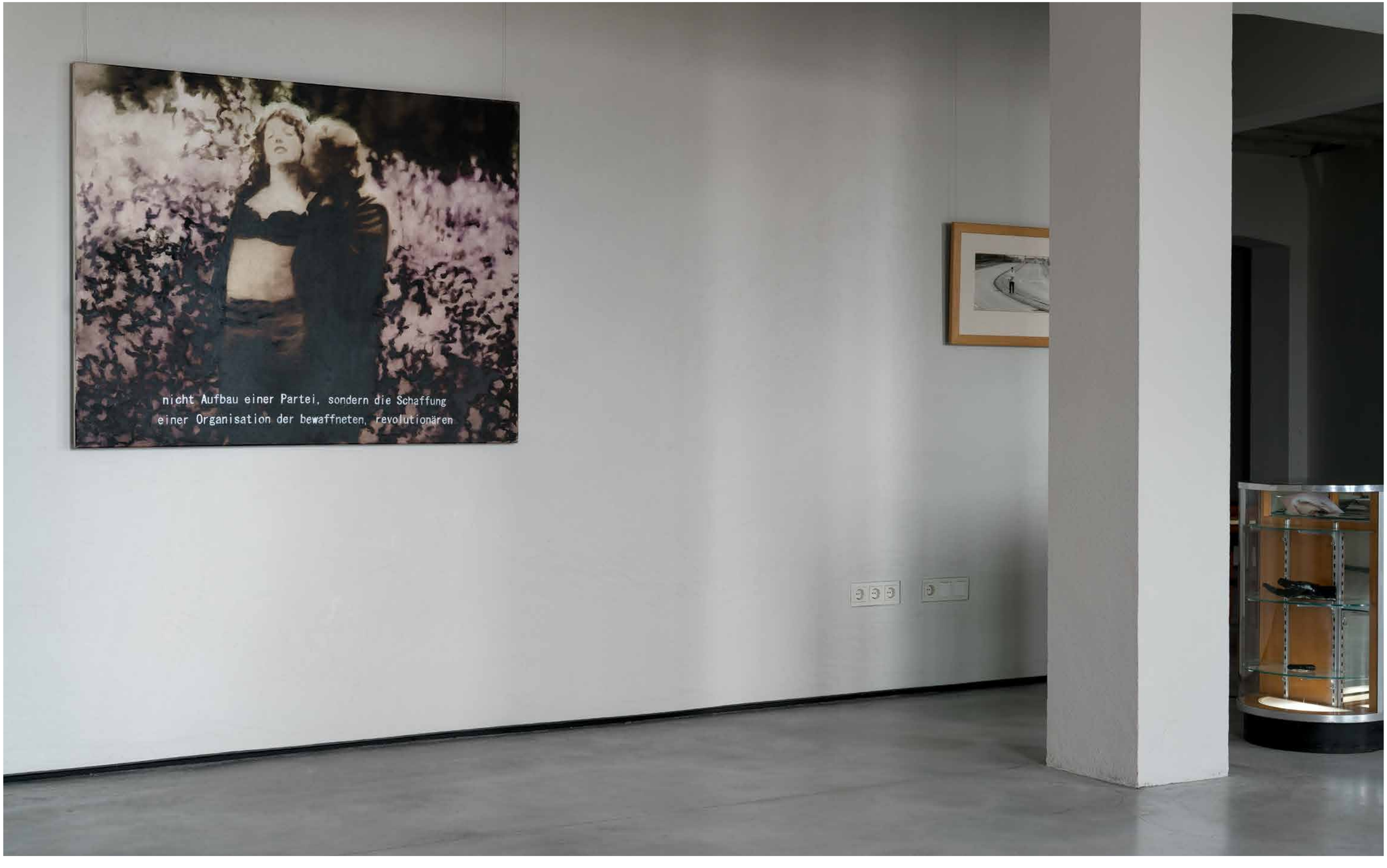
Arsenale Institute for Politics of Representation · Forgia Marinarezza · Castello, 1430 / A · Riva dei Sette Martiri · I-30122 Venezia · *frontdesk@marinarezza.com*



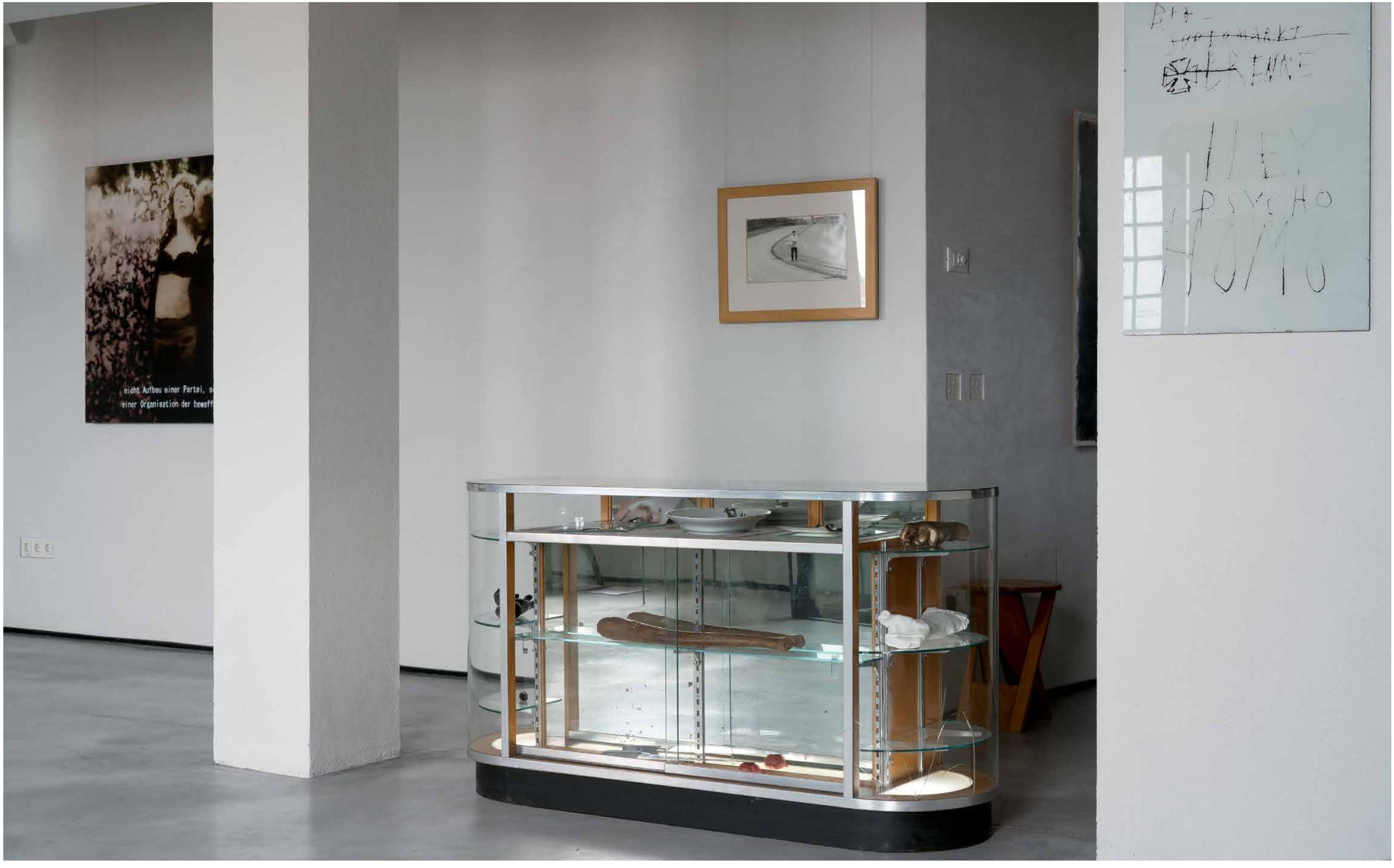
Douglas Gordon, *Psycho Hitchhiker*, 1993, black and white photograph, Courtesy EVN COLLECTION, Maria Enzersdorf, Austria



Arsenale Institute for Politics of Representation · Forgia Marinarezza · Castello, 1430/A · Riva dei Sette Martiri · I-30122 Venezia · *frontdesk@marinarezza.com*



Arsenale Institute for Politics of Representation · Forgia Marinarezza · Castello, 1430 / A · Riva dei Sette Martiri · I-30122 Venezia · *frontdesk@marinarezza.com*



Arsenale Institute for Politics of Representation · Forgia Marinarezza · Castello, 1430/A · Riva dei Sette Martiri · I-30122 Venezia · *frontdesk@marinarezza.com*

Arsenale Institute for Politics of Representation · Forgia Marinarezza · Castello, 1430/A · Riva dei Sette Martiri · I-30122 Venezia · *frontdesk@marinarezza.com*

Arsenale Institute for Politics of Representation · Forgia Marinarezza · Castello, 1430/A · Riva dei Sette Martiri · I-30122 Venezia · *frontdesk@marinarezza.com*

Arsenale Institute for Politics of Representation · Forgia Marinarezza · Castello, 1430 / A · Riva dei Sette Martiri · I-30122 Venezia · *frontdesk@marinarezza.com*

Arsenale Institute for Politics of Representation · Forgia Marinarezza · Castello, 1430 / A · Riva dei Sette Martiri · I-30122 Venezia · *frontdesk@marinarezza.com*

Arsenale Institute for Politics of Representation · Forgia Marinarezza · Castello, 1430/A · Riva dei Sette Martiri · I-30122 Venezia · *frontdesk@marinarezza.com*

Arsenale Institute for Politics of Representation · Forgia Marinarezza · Castello, 1430/A · Riva dei Sette Martiri · I-30122 Venezia · *frontdesk@marinarezza.com*

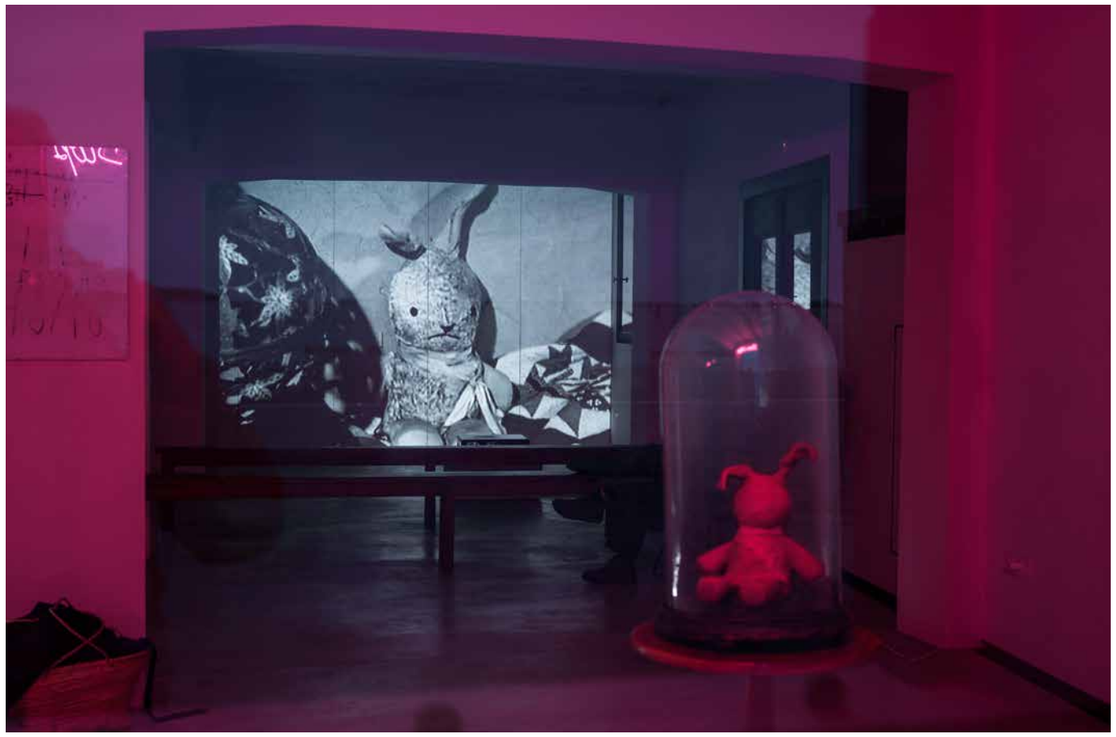
Arsenale Institute for Politics of Representation · Forgia Marinarezza · Castello, 1430 / A · Riva dei Sette Martiri · I-30122 Venezia · *frontdesk@marinarezza.com*

Arsenale Institute for Politics of Representation · Forgia Marinarezza · Castello, 1430 / A · Riva dei Sette Martiri · I-30122 Venezia · *frontdesk@marinarezza.com*

Arsenale Institute for Politics of Representation · Forgia Marinarezza · Castello, 1430 / A · Riva dei Sette Martiri · I-30122 Venezia · *frontdesk@marinarezza.com*

Arsenale Institute for Politics of Representation · Forgia Marinarezza · Castello, 1430 / A · Riva dei Sette Martiri · I-30122 Venezia · *frontdesk@marinarezza.com*

Arsenale Institute for Politics of Representation · Forgia Marinarezza · Castello, 1430 / A · Riva dei Sette Martiri · I-30122 Venezia · *frontdesk@marinarezza.com*

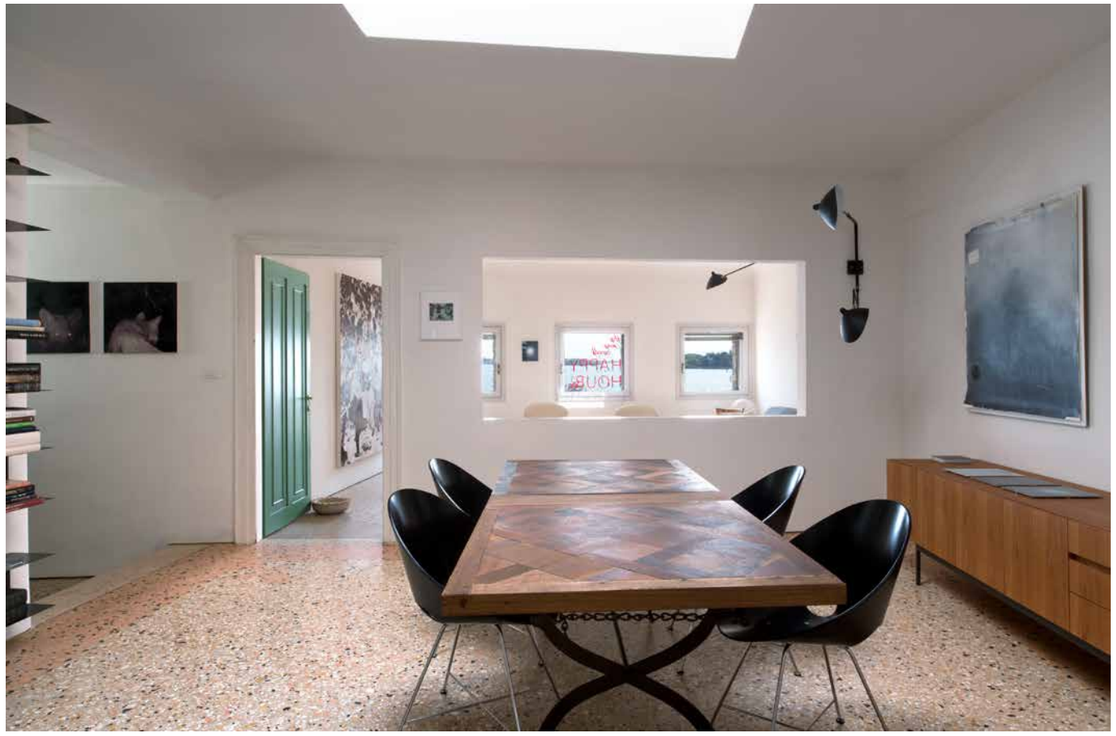


Arsenale Institute for Politics of Representation · Forgia Marinarezza · Castello, 1430/A · Riva dei Sette Martiri · I-30122 Venezia · *frontdesk@marinarezza.com*

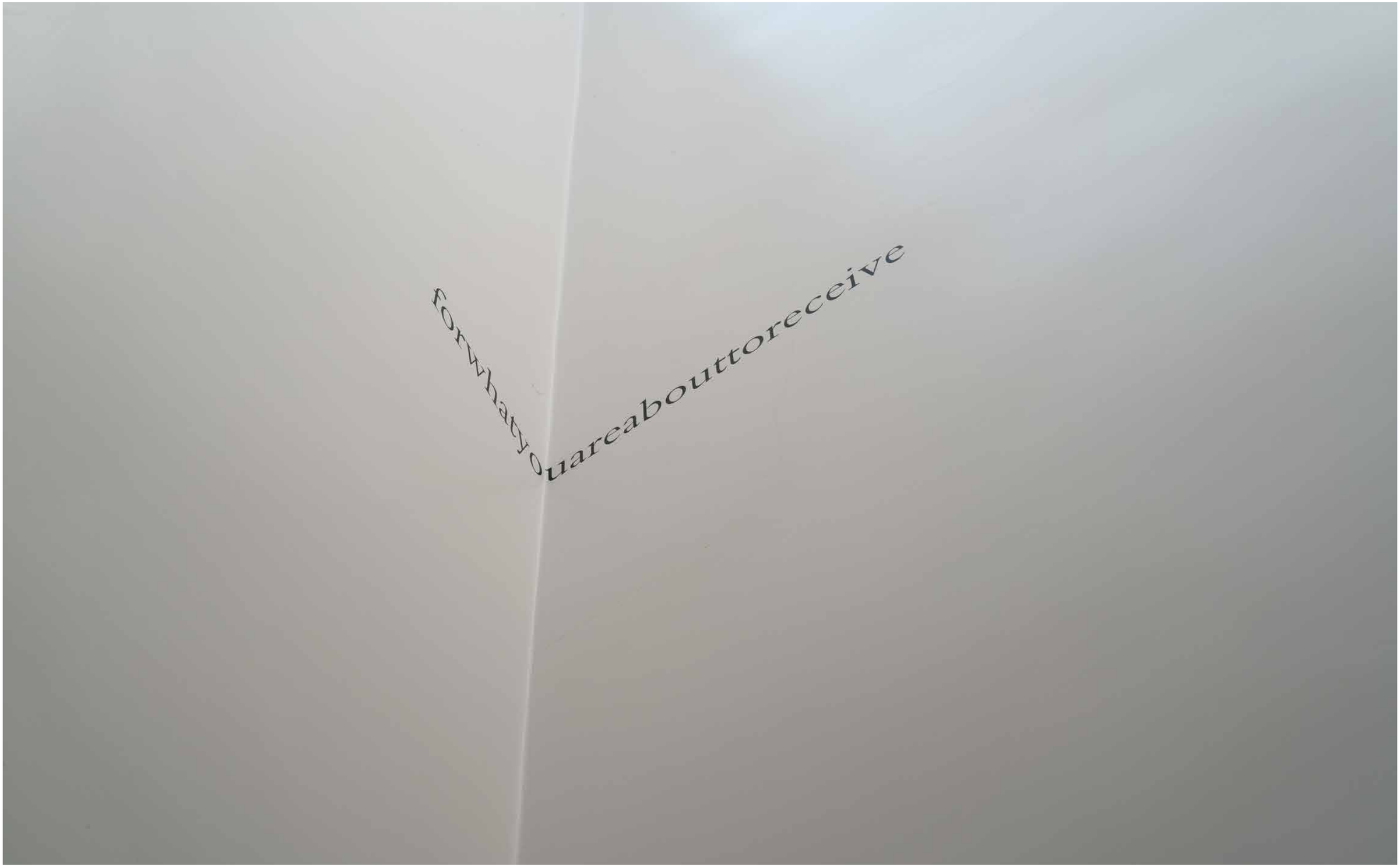
Arsenale Institute for Politics of Representation · Forgia Marinarezza · Castello, 1430 / A · Riva dei Sette Martiri · I-30122 Venezia · *frontdesk@marinarezza.com*

Arsenale Institute for Politics of Representation · Forgia Marinarezza · Castello, 1430 / A · Riva dei Sette Martiri · I-30122 Venezia · *frontdesk@marinarezza.com*

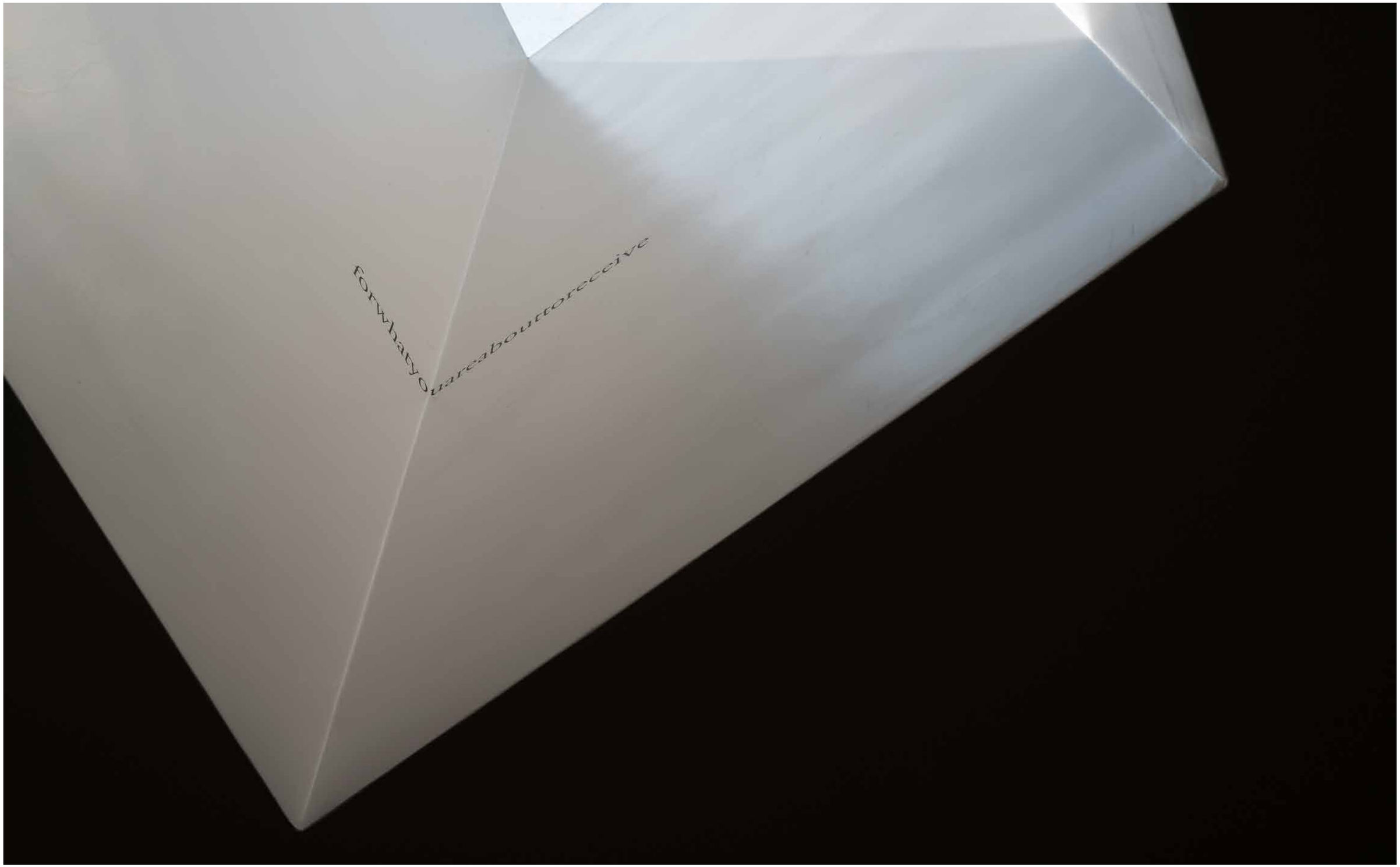
Arsenale Institute for Politics of Representation · Forgia Marinarezza · Castello, 1430 / A · Riva dei Sette Martiri · I-30122 Venezia · *frontdesk@marinarezza.com*



HAPPY
HOURS



Arsenale Institute for Politics of Representation · Forgia Marinarezza · Castello, 1430 / A · Riva dei Sette Martiri · I-30122 Venezia · *frontdesk@marinarezza.com*



Arsenale Institute for Politics of Representation · Forgia Marinarezza · Castello, 1430/A · Riva dei Sette Martiri · I-30122 Venezia · *frontdesk@marinarezza.com*

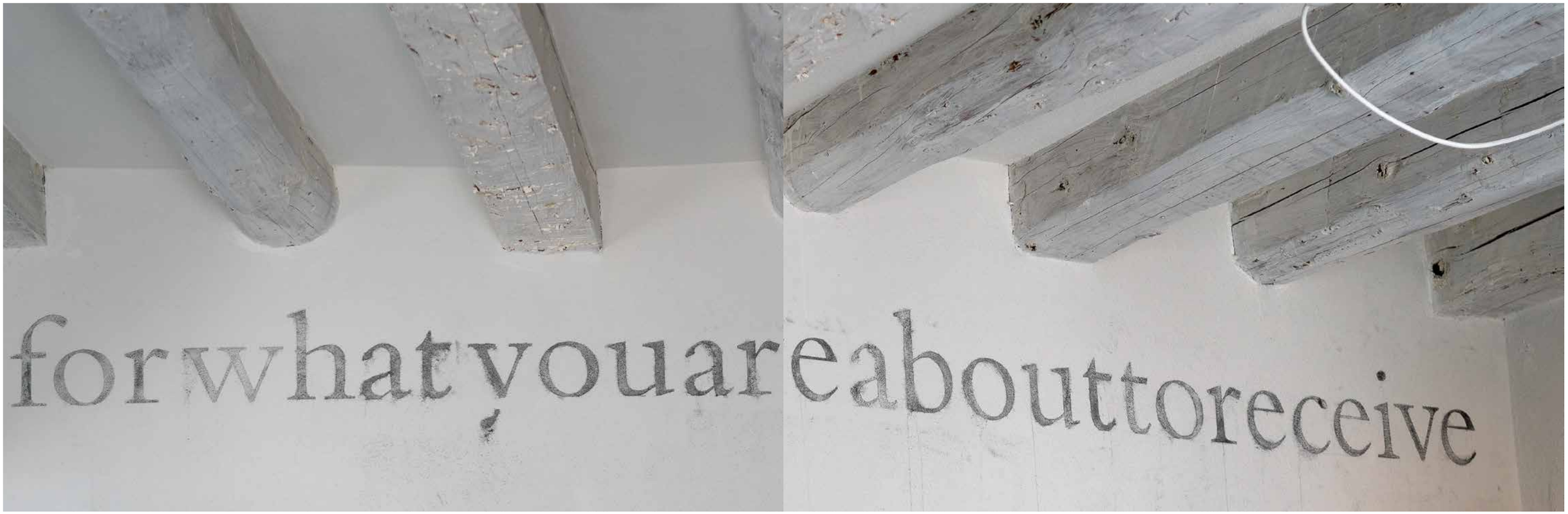
Arsenale Institute for Politics of Representation · Forgia Marinarezza · Castello, 1430 / A · Riva dei Sette Martiri · I-30122 Venezia · *frontdesk@marinarezza.com*

Arsenale Institute for Politics of Representation · Forgia Marinarezza · Castello, 1430/A · Riva dei Sette Martiri · I-30122 Venezia · *frontdesk@marinarezza.com*

Arsenale Institute for Politics of Representation · Forgia Marinarezza · Castello, 1430 / A · Riva dei Sette Martiri · I-30122 Venezia · *frontdesk@marinarezza.com*

Arsenale Institute for Politics of Representation · Forgia Marinarezza · Castello, 1430/A · Riva dei Sette Martiri · I-30122 Venezia · *frontdesk@marinarezza.com*

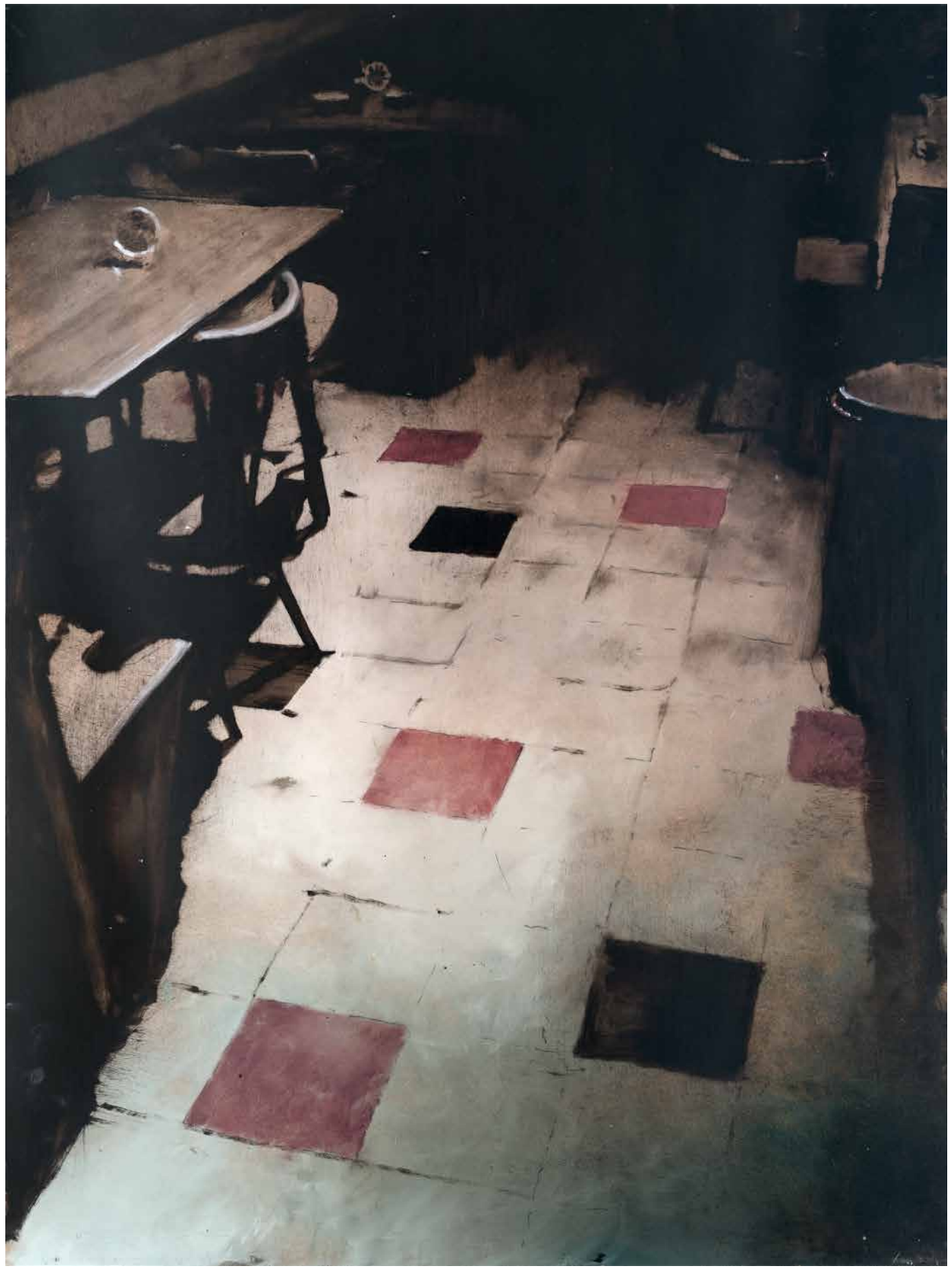
forever



Arsenale Institute for Politics of Representation · Forgia Marinarezza · Castello, 1430 / A · Riva dei Sette Martiri · I-30122 Venezia · *frontdesk@marinarezza.com*

Arsenale Institute for Politics of Representation · Forgia Marinarezza · Castello, 1430/A · Riva dei Sette Martiri · I-30122 Venezia · *frontdesk@marinarezza.com*

Non-Stop
nicht Aufbau einer Partei, sondern die Schaffung
einer Organisation der bewaffneten revolutionären



Hey Psycho!

English

The term *reflection* – derived from the Latin verb *reflectere* – for *bending back* – only took on its characteristic ambiguity in the late 17th century, when the meaning was extended from simply designating the reflection back of light waves. It now began to encompass the mental scrutiny of a conceptual object or even contemplation of an individual's own being. And even the physical mirroring of an individual's own countenance, which causes one to recognise one's own physiognomy as evidence of subjectivity alongside the physiognomy of other people, has not been in existence for very long. Only when the technology was invented in Murano – the island of glass production near Venice – for inserting a tin-mercury amalgam in glowing spheres blown from the innovative sparkling, colourless glass known as *cristallo* so that it coated the inner surface, was it possible to encounter one's own persona in a crystal-clear but reversed reflected appearance.

Prior to this invention, the reflection of light of the person who wished to judge themselves as a phenomenon was only reproduced in the rippled images provided by polished metal surfaces and the surface of water – vague, dark and certainly not reflected in true colours. Venice succeeded in keeping the hugely profitable production secret for around two long centuries and preserving its global monopoly on this technology. By no means fortuitously, the literary and intellectual awakening and self-awareness of an individuality that regarded itself as such came into being in that era when it unexpectedly became possible for the first time to bask in the radiance of a true representation of one's own features. The early autobiographies of the Renaissance period such as those produced by Benvenuto Cellini (1500–1571) and Gerolamo Cardano (1501–1576) are among these self-awakenings. The famous self-portrait of himself in the convex mirror painted by the 21-year-old painter Parmigianino (1503–1540) in 1524 provides a direct expression of the change in paradigm of perception which only became possible with the invention of the glass mirror.

Altogether, the major role played by the mirror in the visual inventory constituting the iconography of the Renaissance provides a significant indication of the shock generated by confrontation with the reflection of an individual's own self. The historic awareness and the social praxis imbued in the role of a self-determined individual as an independent single will, which commits its assets and capabilities for their advancement, insinuate the dissemination of the mirror, and the construction of a self-aware individual familiar with its own likeness.

The appropriation of the secret of production from Venice brought about by the intrigues of the finance minister of Louis XIV in 1665 precipitated a widespread use of the looking glass that had initially been shrouded in an aura of magical mystery. This artefact had started life as an exceptional luxury bearing testimony to aristocratic authority and self-assurance, only to become an everyday utility item by the 19th century. And yet ideational realisation of the individual subject coincides with the invention of the mirror: manifest evidence of a self-consciousness.

Samuel Beckett (1906–1989) dedicated his unique screenplay laconically entitled *Film* to abhorrence in the face of primaeval self-recognition in the mirror. Buster Keaton is the protagonist in the film but he is only seen from behind until the final sequence. The film watches him ripping up photographs on which he himself appears to be represented. In the end he gazes at his own mirror image as a profoundly shocking metaphor of mortality. It stares back at him paradoxically non-reversed, to which the conspicuously positioned black eye patch emphatically alludes.

Recognition of unreal lookalikes perceived as a reflection embodied in both senses of the ambiguity is encountered as a central feature in the conceptual œuvre of Douglas Gordon and in the painting of Florian Süssmayr. Both artists refer to *self-portraits* when they present the unavoidably diffuse similitudes on steel surfaces such as those developed by Süssmayr, or with photographs depicting facial-features erased by burnt holes and backed with mirror surfaces, produced by Gordon in his type of work named *Self Portrait of You + Me*. As indicated in the titles of these pieces, both of the artists recognise the reflection back onto the self that conflictingly gestures towards a generality. The image presented in reflecting surfaces is a universal, anonymous revenant because any subject can recognise itself indiscriminately in these experimental arrangements.

None other than something profoundly philosophic gains form here, since whoever looks into the mirror can only do this from the perspective of an insinuated judgement of the other self, if the viewer wishes to comprehend what they are seeing – namely a personal image of themselves. The viewer's own likeness only takes on meaning in relation to how one judges the others in facial features. Only the mirror is able to capture this: the implications of sociality, perhaps even the psychology of competition entangled in rivalry.

The third author who forms part of the magnificent visual interplay of the visual regime created by Gordon and Süssmayr – Alfred Hitchcock (1899–1980) – constructed his film *Psycho* (1960) within a framework of lucid logic as an escalation of mirror images. The morally justified identification template of *Marion Crane* encounters repeated reflections of herself perceived in omnipresent mirrors before she finally confronts the distorted double of her guilt – the murderer whose action is guided in the same way as hers by the inner voices of conscience. He is called *Norman* and consequently embodies *normality* in phonetic homophony. This hallucination of the ego embodied in the other is surrounded by many figures representing the mirror-inverted change in form, whether this is the stuffed cadaver of the mother embodied as a cuddly toy in the guise of an angry rabbit. Or the fly presented in the film script that interrupts the act of love in the sleazy hotel at the beginning of the film only to be reanimated as the fly at the end of the film that Norman, crazed and mentally ill, in the role of his mother cannot harm.

Since the work of Douglas Gordon and Florian Süssmayr encompasses some surprising points of contact, the joint exhibition holds out the promise of particularly revealing insights. The thematic field presenting the phenomenon of mirror images showcases that both artists only approach their perception of the world through the agency of mediatization. *Mimesis* or the imitation of perceived nature is inevitably already overcome as a deceptive immediacy. Süssmayr's paintings unfailingly give the impression of observing the emergence of something photographic and this is why small two-dimensional representations of his pictures display the remarkable character of ambiguity. In the case of Gordon, the inherent laws of the medium are dissected in a sublime form of intuition akin to an autopsy of phenomena. The two iconic programs are therefore linked by the evident interest in cinematography. Gordon sees himself as a conceptual filmmaker using film techniques in a cinematographic tradition. Süssmayr worked for a long time as a cameraman, lighting technician and even as a projectionist in Munich's film museum before he turned to painting, where his output includes the concept of the *film still* even in the title.

The two œuvres also present overlaps in the focus on the violence of cultural gentrification impacting on the life of highly coded sign systems within the precarious zones of urban fabric and indeed putting them at risk. This sphere undoubtedly also includes for both artists an obsession with the cipher of the soccer game. This perception has resulted in major works in the work of Douglas Gordon and Florian Süssmayr. The latter was successful as an amateur player, while Gordon's embodiment of the vernacular informed and inspired his productivity. Both protagonists spent their youth in the context of *Punk* as a countercultural political movement and presumably this is the basis for the proximity of the two authors to Hitchcock's unexpected judgement propounded at the end of his film *Psycho*. Namely, that the persona who finally stigmatises the mother's boy *Norman* – who is in thrall to his mother – with the diagnostic phrase *psycho*, is not a psychiatrist in a white coat. In fact, it is the policeman who appears confidently as the representative of the *power of the state*.

The confrontation with the inventive images of Gordon and Süssmayr is of great interest to the *Institute for Politics of Representation*, not simply because they touch its long-standing engagement with the origins of the mirror image in the technological prowess of Venice and its performative contribution to establishing the contemporary notion of self-consciousness. The main focus of interest is because this approach facilitates a greater vision within these pictorial configurations of what Ernst Mach called the *living habits of the sense of sight* in 1922.

The philosopher Ludwig Wittgenstein (1889–1951) and the American perceptual psychologist Joseph Jastrow (1863–1944) both took the *rabbit-duck illusion* so seriously – first published as a pictorial joke in a German popular magazine in 1892 – because the bi-stable pictorial illusion can allow the viewer to distance and objectify their own seeing. In it you watch yourself seeing how *It* sees: The alternative perceptions of the head of the duck compared with the head of the rabbit are mutually exclusive. You can only perceive one or the other, and not their simultaneity.

And this provides concrete proof for the concept embodied in the notion that you think what you see entails nothing more than that you simply recognise what you have already conceived. Seeing is not a sensory mechanism, certainly not a stimulus of a sensory organ, but a form of conceptualisation.

Wolfgang Scheppe, May 2019, Venezia

Hey Psycho!

Deutsch

Erst im späten 17. Jahrhundert nahm das Wort *Reflexion* – aus dem lateinischen *reflectere* für zurückbiegen – seine charakteristische Mehrdeutigkeit an: nicht nur das Zurückwerfen von Lichtwellen zu bedeuten, sondern auch die denkende Betrachtung eines geistigen Gegenstandes oder gar des eigenen Selbst. Voraussetzung dafür war die Errungenschaft der physischen Widerspiegelung des Gesichts, die es macht, dass man die eigene Physiognomie neben der der anderen als Ausweis von Subjektivität erkennt. Es gibt sie noch nicht sonderlich lange. Erst als in Murano – der Insel der Glashütten bei Venedig – die Technik erfunden wurde, ein Amalgam aus Quecksilber und Zinn in glühend geblasene Sphären aus dem neuartigen *cristallo* genannten brillant farblosen Glas zu füllen, so dass es deren Innenfläche überzog, war es möglich, dem eigenen Selbst in einem kristallklaren, aber seitenverkehrten Widerschein zu begegnen.

Vordem widerfuhr dieser Lichtreflex dessen, der sich als Erscheinung zu beurteilen sucht, nur in den verschwommenen Abbildern, die polierte Metalloberflächen oder der Wasserspiegel zu bieten vermochten – vage, dunkel und keinesfalls farbecht. Wohl für zwei lange Jahrhunderte gelang es Venedig das profitträchtige Produktionsgeheimnis und mit ihm das weltweite Monopol zu wahren. Nicht zufällig entstand in eben der Zeit, in der man unversehens zum ersten Mal dem Glanz einer getreuen Rückstrahlung der eigenen Züge gegenüberstand, auch die literarische und intellektuelle Selbsterkenntnis einer als solcher betrachteten souveränen Individualität. Die frühen Autobiographien der Renaissance etwa von Benvenuto Cellini (1500–1571) und Gerolamo Cardano (1501–1576) gehören dazu. Auch das berühmte Selbstportrait im konvexen Spiegel, das der 21-jährige Maler Parmigianino (1503–1540) 1524 von sich malte, ist unmittelbarer Ausdruck des Paradigmenwechsels der Wahrnehmung, den erst der Glasspiegel gewährte.

Überhaupt ist die große Rolle, die er im visuellen Inventar der Ikonographie der Renaissance spielt, ein deutlicher Hinweis auf die Erschütterung, die von der erstmaligen Konfrontation mit dem eigenen Spiegelbild zeugt. Historisches Bewusstsein und gesellschaftliche Praxis der Rolle eines selbstbestimmten Individuums als auf sich gestelltem Einzelwillen, der sein Vermögen im doppelten Sinn für sein Fortkommen einsetzt, unterstellt die Verbreitung des Spiegels und die Bekanntschaft mit dem Bild, das er einem Selbstbewusstsein von sich selbst gibt.

Mit der Entführung des Herstellungsrezepts aus Venedig im Wege intriganter Abwerbungen durch den Finanzministers Ludwigs des XIV. im Jahr 1665 setzte ein Prozess der Verallgemeinerung des zunächst magisch scheinenden Spiegelglases ein, das sich vom äußersten Luxus eines Ausweises fürstlicher Autorität und Selbstgewissheit zum gewöhnlichen Gebrauchsgegenstand des Alltags erst im 19. Jahrhundert verbreitete. Und doch koinzidiert erst mit seiner Erfindung die Bewusstwerdung des individuellen Subjekts: die augenscheinlich gewordene Evidenz des Selbstbewusstseins.

Samuel Beckett (1906–1989) widmete dem Entsetzen im Angesicht der ersten Selbstkognition im Spiegel seinen einzigen lakonisch auch so benannten *Film*. In ihm gibt Buster Keaton einen Protagonisten, den man bis auf die Schlusssequenz nur von hinten sieht. Unter anderem zerreißt er Fotos, auf denen er selbst dargestellt scheint. Das Spiegelbild, vor dem er zu Tode erschrickt, starrt spiegelrichtig auf ihn zurück, worauf die unübersehbar platzierte schwarze Augenklappe pointiert hinweist.

Das Wiedererkennen schemenhafter Doppelgänger der Reflexion in beiden Bedeutungen der Ambiguität des Worts begegnet im konzeptionellen Werk von Douglas Gordon genauso zentral, wie in der Malerei von Florian Süssmayr. Beide sprechen von *Selbstportraits*, wenn sie die unvermeidlichen diffusen Ebenbilder auf Stahloberflächen darstellen, wie Süssmayr das erfand, oder mit Brandlöchern versehenen Portraitfotos mit Spiegel unterlegen, wie Gordon das in seinem Werktypus *Self Portrait of You + Me* tut. Und bei beiden ist diese Rückwendung auf das Selbst, wie der Titel besagt, als eine erkannt, die paradoxer Weise auf ein Allgemeines verweist: Was sich in den Oberflächen abzeichnet, ist ein universeller anonymer Wiedergänger, denn unterschiedslos ein jedes Subjekt vermag sich in diesen Versuchsanordnungen wiederzuerkennen.

Darin nimmt etwas Begriffliches Gestalt an: Wer immer in den Spiegel blickt, er kann dies nur unter dem Gesichtspunkt des unterstellten Urteils der Anderen tun, will er begreifen, was er sieht – sich selbst als Einen neben Allen. Nur im Verhältnis zu dem, wie man die Anderen als Physiognomien beurteilt, gewinnt auch das eigene Konterfei an Bedeutung. Was sich im Spiegel niederschlägt ist daher mit den Implikationen der Gesellschaftlichkeit die Visage der in Rivalität verstrickten Psychologie der Konkurrenz.

Auch der dritte Autor, der in stupender visueller Konsequenz im Wechselspiel von Gordons und Süssmayrs visuellem Regime auftaucht – Alfred Hitchcock (1899–1980) – hat seinen in luzider Logik angelegten Film *Psycho* (1960) als Eskalation von Spiegelbildern konstruiert. Das moralisch gerechtfertigte Identifikationsmuster der *Marion Crane* trifft in allgegenwärtigen Spiegeln auf repetierte Reflexionen ihrer selbst, bevor sie endlich dem verzerrten Double ihrer Schuld begegnet – dem Mörder, dessen Tun gleich dem ihren von den inneren Stimmen des Gewissens geleitet wird. Er heißt *Norman* und verkörpert also auch in lautlicher Homophonie das *Normale*. Umgeben ist diese Halluzination des Eigenen im Fremden von lauter Figuren des spiegelbildlichen Gestaltwandels, sei es der des ausgestopften Korpus der Mutter im Stofftier eines bösen Hasen. Sei es die im Drehbuch erwähnte Fliege, die ganz am Anfang den Liebesakt in der Hotelabsteige unterbricht, um ihr Abbild in der Fliege am Ende zu finden, der der in der Rolle seiner Mutter wahnhaft delirierende *Norman* kein Leid antun kann.

Weil es im Werk von Douglas Gordon und Florian Süssmayr mithin überraschende Berührungspunkte gibt, verspricht die gemeinsame Ausstellung besonderen Erkenntnisgewinn. Im Feld der Thematisierung des Phänomens der Spiegelbildlichkeit zeigt sich, dass beide sich der Sichtbarkeit der Welt nur über die ihrer Mediatisiertheit nähern und die *Mimesis* oder Nachahmung vermeintlicher Natur immer schon als falsche Unmittelbarkeit überwunden ist. In Süssmayrs Gemälden glaubt man stets die Emergenz eines Fotografischen zu beobachten, weswegen kleine zweidimensionalen Repräsentationen seiner Bilder den merkwürdigen Charakter der Ambiguität tragen, und bei Gordon sind es ohnehin die inneren Gesetze des Mediums, die in einer höheren Anschauungsform gleich einer Autopsie des Erscheinenden seziert werden. Deshalb sind beide Bildprogramme durch das offenbare Interesse am Filmischen verknüpft. Gordon versteht sich als konzeptueller Filmemacher in einer kinematographischen Praxis und Tradition. Süssmayr arbeitete lange als Kameramann, Beleuchter und sogar als Vorführer im Münchner Filmmuseum, bevor er sich einer Malerei zuwandte, deren Erträge mitunter den Begriff des *film stills* sogar im Titel tragen.

Darüber hinaus gibt es bei beider Arbeit Überschneidungen in der Aufmerksamkeit für die Gewalt einer kulturellen *Gentrification*, die das Leben hoch-kodierter Zeichensysteme in den prekären Zonen der Großstadt betrifft und gefährdet. Zu dieser Sphäre zählt wohl auch beider Obsession für die Chiffre des Fußballspiels. Sie hat zu Hauptwerken im Œuvre sowohl von Douglas Gordon als auch von Florian Süssmayr geführt. Letzterer agierte als erfolgreicher Amateurspieler, etwas das Gordons Verkörperung des Vernakularen als Quelle seiner Produktivität entspricht. Mutmaßlich liegt hier auch die Nähe der beiden Autoren, deren prägende Jugendzeit im Kontext von Punk als subkultureller politischer Bewegung stattfand, zu einem unerwarteten Urteil Hitchcocks, mit dem er den Film *Psycho* enden lässt: Der, der das schließlich in der Vorstellung seiner Mutter gefangene Muttersöhnchen *Norman* wissenschaftlich als *Psycho* stigmatisiert, ist nicht ein weißbekittelter Psychiater. Es ist in der Figur, des sich mit Bestimmtheit geltend machenden Polizisten der Vertreter der *Staatsgewalt*.

Für das *Institute for Politics of Representation* ist die Konfrontation mit den Bilderfindungen von Gordon und Süssmayr von großem Interesse, nicht nur, weil sie dessen langjährige Befassung mit der in Venedig geschehenen technologischen Hervorbringung des Spiegelbildes und seines performativen Ertrags in der Etablierung des neuzeitlichen Selbstbewusstseins berühren, sondern vor allem, weil dem, was Ernst Mach 1922 die *„Lebensgewohnheiten des Gesichtssinnes“* nannte, in diesen piktorialen Ordnungen zu großer Anschaulichkeit verholfen wird.

Der Philosoph Ludwig Wittgenstein (1889–1951) und der amerikanische Wahrnehmungspsychologe Joseph Jastrow (1863–1944) nahmen beide die sogenannte *rabbit-duck illusion*, die zuerst 1892 als Bildwitz in einem deutschen Unterhaltungsblatt publiziert worden war, so ernst, weil das instabile Kippbild es zulässt, dass man in ihm das eigene Sehen zu distanzieren und objektivieren vermag. In ihm sieht man sich zu, wie *Es* sieht: Die alternativen Sichtweisen des Enten- versus des Hasenkopfes schließen sich beide aus. Man kann nur das eine oder das andere wahrnehmen, nicht aber deren Gleichzeitigkeit.

Und damit ist nichts weniger bewiesen als dies: Dass man denkt, was man sieht, heißt, dass man nur erkennen kann, was man bereits gedacht hat. Sehen ist kein sensorischer Mechanismus, kein Reiz eines Sinnesorgans, sondern eine Form des Denkens.

Wolfgang Scheppe, Mai 2019, Venezia

Hey Psycho!

Italiano

Il termine *riflessione*, derivato dal latino *reflectere* 'volgere indietro, piegare', ha assunto il proprio caratteristico doppio senso solo alla fine del Seicento, descrivendo non solo il riflesso di onde luminose, ma anche la contemplazione intellettuale di un oggetto o di sé. Anche la riflessione fisica della propria immagine – che nel confronto con gli altri consente di identificare la propria fisionomia come espressione di soggettività – è relativamente giovane. Solo quando a Murano fu inventata la tecnica di colare un amalgama di mercurio e stagno in sfere incandescenti di vetro brillante e trasparente, chiamato *cristallo*, così da rivestirne la superfice interna, fu possibile l'incontro con il proprio sé attraverso un riflesso cristallino, anche se con i lati invertiti.

Prima di questa innovazione, il riflesso luminoso su piastre metalliche lucidate o sulla superficie dell'acqua di colui che cercava di giudicarsi attraverso il proprio aspetto offriva solo immagini sfocate, vaghe, scure e mai nei colori originali. Per due lunghi secoli Venezia riuscì a custodire il redditizio segreto di produzione e con esso a tutelare un monopolio mondiale. Indubbiamente, non è un caso che proprio questo periodo, in cui per la prima volta si contemplava la riflessione fedele dei propri tratti, marca nella letteratura e nel pensiero l'alba della conoscenza di sé come interpretazione dell'individualità personale contemplata. Esempi sono le prime autobiografie del Rinascimento, per esempio di Benvenuto Cellini (1500–1571) e di Gerolamo Cardano (1501–1576). Un'altra espressione diretta del cambiamento di paradigmi nella percezione, resa possibile dall'invenzione dello specchio di vetro, è il famoso autoritratto del ventunenne Parmigianino (1503–1540) del 1524.

Il ruolo importante dello specchio nell'inventario visivo dell'iconografia rinascimentale rivela chiaramente le emozioni scatenate dal primo confronto con la propria immagine riflessa. La coscienza storica e il ruolo dell'individuo autodeterminato nella società, inteso come una volontà individuale responsabile per sé stessa, che utilizza il proprio patrimonio in doppio senso per crescere, non sono ipotizzabili senza la diffusione dello specchio e la conoscenza dell'immagine riflessa dello specchio che dona all'uomo la coscienza di sé.

Il furto del segreto di produzione da Venezia nel 1665, conseguenza di una serie d'intrighi promossi dal ministro delle finanze di Luigi XIV°, determinò la diffusione del vetro da specchio, inizialmente considerato magico, espressione del massimo lusso, di autorità e di fierezza di un principe, e la sua trasformazione in oggetto d'uso comune nell'Ottocento. Ma resta il fatto che l'invenzione dello specchio coincide con la presa di coscienza dell'individuo: l'evidenza visibile della coscienza di sé.

Samuel Beckett (1906–1989) dedicò il suo unico *Film*, laconicamente dal titolo omonimo, all'orrore provato al momento del primo incontro con il proprio sé allo specchio. Buster Keaton è il protagonista che fino alla sequenza finale è visibile solo di spalle. Egli strappa le fotografie nelle quali è rappresentato. Alla fine del film, guarda la sua immagine allo specchio che si rivela come una metafora scioccante della sua mortalità. La sua immagine riflessa che lo inorridisce lo contempla, ma non con i lati invertiti, come lo conferma la benda nera all'occhio.

Il riconoscimento di un sosia spettrale creato dalla riflessione, intesa in entrambi i significati del termine ambiguo, è un tema centrale sia nell'opera concettuale di Douglas Gordon che nella pittura di Florian Süssmayr. Entrambi parlano di *Autoritratti* quando rappresentano i loro volti inevitabilmente diffusi, sia su superfici di acciaio come inventato da Süssmayr, oppure attraverso fotografie di ritratti con fori bruciati applicate su specchi, come realizzati da Gordon nei suoi *Self Portrait of You + Me*. In entrambi i casi il ritorno al Sé, come espresso dai titoli delle opere, viene identificato paradossalmente come un messaggio di validità più ampia: quello che emerge dalle superfici è un sosia universale e anonimo. Infatti, ogni soggetto può riconoscersi in queste composizioni.

Qui prende forma un concetto: solo considerando il presunto giudizio dell'altro chiunque guardi nello specchio potrà comprendere che cosa vede – sé stesso. Il proprio ritratto diviene importante solo se giudicato in relazione alle fisionomie degli altri. Tutto ciò è riunito nello specchio: le implicazioni che comporta il ruolo sociale, forse anche la psicologia della concorrenza che si esprime nella rivalità.

Anche il terzo autore, Alfred Hitchcock (1899– 1980), che emerge come stupenda conseguenza visiva dell'interazione tra il regime visivo di Gordon e di Süssmayr, ha costruito il suo film *Psycho* (1960), caratterizzato da una logica acuta, come una escalation di immagini riflesse. Prima di trovare finalmente la controfigura delle proprie colpe – l'assassino guidato nelle sue azioni, analogamente a lei, dalle voci interiori della coscienza – *Marion Crane*, con il suo modello d'identificazione moralmente giustificato, incontra negli specchi onnipresenti ripetuti riflessi di sé stessa. Il suo nome è *Norman* e anche nella sua omofonia incorpora il *normale*. L'allucinazione di sé nello sconosciuto è circondata da figure che riflettono il cambiamento della forma, per esempio il corpo della madre in un malefico coniglio di stoffa o la mosca citata nel copione che all'inizio disturba l'atto d'amore nell'albergo e nella quale alla fine ritrova la propria immagine, incapace di fare del male a Norman che delira nel ruolo di sua madre.

La mostra comune promette delle preziose rivelazioni, perché le opere di Douglas Gordon e di Florian Süssmayr svelano dei sorprendenti punti di contatto. Nell'ambito della tematizzazione del fenomeno della riflessione si nota che entrambi gli artisti si avvicinano alla visibilità del mondo solo attraverso il loro rapporto con la mediatizzazione e che la mimesi o l'imitazione della presunta natura sono state già riconosciute come immediatezze false e già superate. Nelle opere di Süssmayr si ha sempre l'impressione di osservare l'emergere di un elemento fotografico, per cui le piccole rappresentazioni bidimensionali dei suoi quadri presentano uno strano carattere ambiguo. Nel caso di Gordon sono le leggi interiori del mezzo utilizzato che vengono dissezionate da una forma contemplativa superiore, in modo simile a un'autopsia dell'immagine. Per questo motivo entrambi i programmi sono collegati dall'evidente interesse per i film. Gordon si vede come un *film-maker* di concetto all'interno di una prassi e tradizione cinematografiche. Prima di dedicarsi alla pittura, Süssmayr ha lavorato per molti anni come cameraman, tecnico delle luci e anche proiezionista al Münchner Filmmuseum e i risultati riprendono il termine *film stills* anche nel titolo.

Inoltre, le opere di entrambi dedicano particolare attenzione alla violenza derivante da una *gentrification* culturale che interessa e minaccia la vita di sistemi di codici estremamente sofisticati nelle zone a rischio della metropoli. Questa sfera comprende probabilmente anche l'ossessione di entrambi per i codici del calcio e ha determinato la creazione delle opere principali sia di Douglas Gordon che di Florian Süssmayr. Quest'ultimo è stato anche un giocatore amatoriale di successo e conferma l'interpretazione di Gordon della vernacolarità come fonte di produttività. Forse ciò avvicina i due autori i cui anni di gioventù più importanti li hanno passati entrambi nel contesto del punk, inteso come movimento politico di sottocultura, al sorprendente giudizio di Hitchcock con il quale termina il film Psycho: colui che stigmatizza scientificamente *Norman* come *Psycho*, il figlio succube di sua madre nella sua immaginazione, non è uno psichiatra in camice bianco. È il poliziotto dall'aria autoritaria, il rappresentante del *potere di Stato*.

Per l'*Institute for Politics of Representation* il confronto con le invenzioni di Gordon e Süssmayr è di grande interesse, non solo perché entrambi trattano un tema oggetto di uno studio pluriennale – la produzione tecnologica del riflesso a Venezia e il suo valore nella formazione della coscienza di sé nell'Età moderna – ma soprattutto perché questi ordinamenti pittorici apportano un grande contributo alla comprensione di ciò che Ernst Mach definì nel 1922 le *Abitudini della vista* ("Lebensgewohnheiten des Gesichtssinnes"). Il filosofo Ludwig Wittgenstein (1889–1951) e lo psicologo americano Joseph Jastrow (1863–1944) che studiò la percezione, presero entrambi sul serio la cosiddetta *rabbit-duck illusion*, pubblicata per la prima volta come vignetta nel 1892 in una rivista tedesca, perché la figura reversibile consente di distanziarsi da ciò che si vede e di giudicarlo in modo obiettivo. Inoltre, a un esame più attento si riconosce in quale direzione guarda l'immagine: gli sguardi alternativi di anatra e coniglio si escludono reciprocamente. Si può percepire o uno o l'altro, ma non la loro simultaneità.

E ciò dimostra quanto segue: pensare ciò che si vede significa che si è in grado di riconoscere solo ciò che si ha già visto. Vedere non è un meccanismo sensoriale, non è lo stimolo di un organo sensoriale, ma una forma del pensiero.

Wolfgang Scheppe, Maggio 2019, Venezia

Arsenale Institute for Politics of Representation · Forgia Marinarezza · Castello, 1430 / A · Riva dei Sette Martiri · I-30122 Venezia · *frontdesk@marinarezza.com*

Hey Psycho!

Français

Ce n'est qu'à la fin du XVIIe siècle que le terme *réflexion* – du latin *reflectere* pour se courber en arrière – a acquis son ambiguïté caractéristique : non seulement de signifier le renvoi des ondes lumineuses mais aussi la contemplation réfléchie d'un objet intellectuel ou même de son propre être. La condition préalable était la possibilité de reconnaître sa propre physionomie à côté de celle des autres, comme manifestation de la subjectivité, grâce à la réflexion physique de son propre visage. Ce n'est que lorsqu'on a inventé à Murano, l'île des verriers près de Venise, la technique du remplissage de sphères de *cristallo*, un nouveau verre brillant et incolore soufflé à chaud, par un amalgame de mercure et de zinc, de sorte qu'il en recouvre la surface interne, qu'il est devenu possible de se trouver confronté à un reflet limpide mais inversé de soi-même.

Auparavant, il n'y avait que des images floues comme pouvaient en offrir les surfaces métalliques polies ou la surface de l'eau – vagues, sombres et en aucun cas d'une couleur fidèle. Pendant deux longs siècles, Venise a réussi à en préserver le secret rentable de production et avec lui, un monopole mondial. Ce n'est pas un hasard si la connaissance littéraire et intellectuelle de soi, d'une individualité souveraine considérée comme telle, s'est développée à l'époque où l'on était pour la première fois confronté de manière inattendue au reflet fidèle de ses propres traits. Les premières autobiographies de la Renaissance, telles que celles Benvenuto Cellini (1500–1571) et Gerolamo Cardano (1501–1576), sont de celles-là. Le célèbre autoportrait dans un miroir convexe, peint en 1524 par le peintre de 21 ans Parmigianino (1503–1540), est aussi une expression directe du changement de paradigme de la perception, que seul le miroir en verre autorise.

Le rôle majeur qu'il joue dans l'inventaire visuel de l'iconographie de la Renaissance est une indication claire du choc qui résulte de la première confrontation avec son propre reflet. La conscience historique et la pratique sociale du rôle de l'individu autodéterminé en tant que volonté individuelle reposant sur elle-même, qui utilise son pouvoir dans les deux sens du terme pour son développement, présupposent la diffusion du miroir et la connaissance de l'image qu'il donne par lui-même de la conscience de soi.

Avec la subtilisation en 1665 du procédé vénitien de fabrication grâce aux intrigues et indélicatesses du ministre des Finances de Louis XIV a pu commencer un processus de diffusion du verre miroir qui semblait tout d'abord de nature magique, luxe extrême et manifestation de l'autorité et de l'aplomb princiers, avant de devenir au XIXe siècle un objet utilitaire d'usage courant. Et pourtant, son invention a coïncidé avec la prise de conscience de l'individu : l'évidence manifestée de la conscience de soi.

Samuel Beckett (1906–1989) a consacré son unique court métrage laconiquement intitulé *Film* à la terreur d'être confronté à la première reconnaissance de soi dans un miroir. Buster Keaton y joue un protagoniste qui, à part dans la séquence finale, ne peut être vu que de dos. Il déchire, entre autre, des photos sur lesquelles il est lui-même représenté. L'image du miroir, qui l'effraie mortellement, le regarde droit dans les yeux sans inversion de réflexion, ce que le cache-œil noir qu'on ne peut ignorer indique clairement.

La vague reconnaissance de doubles, dans les deux sens de l'ambiguïté du mot réflexion, est aussi centrale dans l'œuvre conceptuelle de Douglas Gordon que dans la peinture de Florian Süssmayr. Tous deux parlent d'*autoportraits* lorsqu'ils représentent des images inévitablement diffuses sur des surfaces d'acier, comme l'a inventé Süssmayr, ou adossent à des fonds de miroirs des photographies de portraits avec des trous de brûlures, comme le fait Gordon dans ses œuvres de type *Self Portrait of You + Me*. Et dans les deux cas, comme le titre l'indique, ce retour sur soi est paradoxalement identifié comme un retour vers une généralisation : ce qui apparaît en surface est un revenant universel anonyme, car chaque sujet, sans distinction, peut se reconnaître dans ces agencements expérimentaux.

Quelque chose de conceptuel y prend forme : celui qui se regarde dans le miroir ne peut le faire que du point de vue d'un jugement imputable aux autres s'il veut comprendre ce qu'il voit – lui-même comme Un à côté de Tous. Ce n'est que par rapport à la façon dont on évalue les autres en tant que physionomies que notre propre ressemblance prend de l'importance. Ce qui se reflète dans le miroir avec les implications de la sociabilité est donc le visage de la rivalité intriqué dans psychologie de la compétition.

Le troisième auteur, Alfred Hitchcock (1899–1980), qui apparaît aussi avec une incroyable cohérence visuelle dans l'interaction du régime visuel de Gordon et Süssmayr – Alfred Hitchcock (1899–1980) – a également construit son film lucidement logique *Psychose* (1960) comme une escalade des images miroir. Le schéma d'identification moralement

justifié de *Marion Crane* rencontre des réflexions répétées d'elle-même dans des miroirs omniprésents avant de rencontrer enfin le double déformé de sa culpabilité – l'assassin, dont les actions, comme les siennes, sont guidées par les voix intérieures de la conscience. Il s'appelle *Norman* et incarne aussi l'homophonie phonétique la normalité. Cette hallucination du soi dans l'étranger est entourée d'une multitude de figures en miroir de transformation, qu'il s'agisse du corps de la mère, empaillé dans un méchant lapin en peluche. La mouche, par exemple, qui, mentionnée au tout début du scénario, interrompt l'acte amoureux dans l'hôtel minable, retrouve son image dans la mouche de la fin, à laquelle *Norman* en délire ne peut nuire, la voyant dans le rôle de sa mère.

Parce qu'il y existe dans l'œuvre de Douglas Gordon et de Florian Süssmayr des points de contact surprenants, l'exposition conjointe promet donc un approfondissement remarquable de cette connaissance des deux œuvres mais aussi de la compréhension de l'image du miroir, du dédoublement et de la réflexion elle-même. Dans le champ de la thématisation centrale du phénomène de l'image en miroir, il apparaît que l'une comme l'autre n'abordent le monde visible qu'au travers de sa médiatisation et ont toujours dépassé la *mimesis*, ou simple représentation d'une nature supposée, comme une fausse immédiateté. Dans les peintures de Süssmayr, on croit toujours observer l'émergence d'un élément photographique, c'est pourquoi les petites représentations bidimensionnelles de ses tableaux portent le caractère étrange de l'ambiguïté, et dans le cas de Gordon, ce sont les lois internes propres au médium qui, dans une forme supérieure de perception, sont disséquées, comme une autopsie du phénomène. Par conséquent, les deux programmes d'images sont liés par un intérêt cinématographique évident. Gordon se considère comme un cinéaste conceptuel dans une pratique et une tradition cinématographique. Süssmayr a longtemps travaillé comme cameraman, éclairagiste et même projectionniste au Musée du Film de Munich, avant de se tourner vers la peinture, dont les productions portent parfois même le terme de *film stills* dans leur titre.

Il y a en outre des chevauchements dans l'attention accordée par les deux œuvres à la violence de la *gentrification* culturelle, qui affecte et met en danger la vie des systèmes de signes hautement codés dans les zones de précarité des métropoles. Cette sphère inclut probablement aussi l'obsession des deux pour le chiffrement du football. Elle a conduit vers des œuvres majeures dans l'œuvre de Douglas Gordon et de Florian Süssmayr. Ce dernier a connu un franc succès comme joueur amateur, correspondant à ce que Gordon a incarné de vernaculaire, la source de sa productivité.

Les deux auteurs ont vécu une jeunesse formatrice dans un contexte *punk* en tant que mouvement de subculture politique. C'est probablement ce qui explique leur proximité avec un jugement inattendu d'Hitchcock, celui avec lequel s'achève le film *Psychose* : celui qui stigmatise scientifiquement *Norman*, le fils à sa maman, qui est en fin de compte piégé dans l'imagination de sa mère, comme psychopathe, n'est pas un psychiatre habillé en blanc. C'est le personnage du policier qui s'impose avec la détermination du représentant de la *violence étatique*.

La confrontation avec les imageries inventives de Gordon et Süssmayr est d'un grand intérêt pour l'*Institute for Politics of Representation*, non seulement parce qu'elles touchent à son intérêt de longue date pour la production technologique de l'image miroir à Venise et sa contribution performative dans l'établissement de la conscience de soi moderne, mais surtout parce que ce qu'Ernst Mach appelle en 1922 les "*habitudes du sens de la vue*" devient accessible à une puissante visualisation dans ces catégories picturales ordonnées.

Le philosophe Ludwig Wittgenstein (1889–1951) et le psychologue de la perception américain Joseph Jastrow (1863–1944) ont pris l'illusion dite du *rabbit-duck*, publiée en 1892 dans un magazine allemand de divertissement comme illusion d'optique amusante, avec un grand sérieux, car cette image instable et réversible permet de prendre ses distances d'avec sa propre vision et de l'objectiver. Dans cette image on voit comment *cela* voit en nous : les points de vue alternatifs de la tête de canard et de la tête de lapin s'excluent l'un l'autre. On ne peut percevoir que l'un ou l'autre, mais pas leur simultanéité.

Et cela ne prouve rien de moins que ceci : vous pensez ce que vous voyez, ce qui signifie que vous ne pouvez reconnaître que ce que vous avez déjà pensé. Voir n'est ni un mécanisme sensoriel, ni le stimulus d'un organe des sens, mais une forme de pensée.

Wolfgang Scheppe, Avril 2019, Venezia

Arsenale Institute for Politics of Representation · Forgia Marinarezza · Castello, 1430 / A · Riva dei Sette Martiri · I-30122 Venezia · *frontdesk@marinarezza.com*

Arsenale Institute for Politics of Representation · Forgia Marinarezza · Castello, 1430/A · Riva dei Sette Martiri · I-30122 Venezia · *frontdesk@marinarezza.com*

Douglas Gordon, *Psycho Hitchhiker*, 1993, black and white photograph © Douglas Gordon/VG Bild-Kunst, Bonn, 2019