

<b>Zeitschrift:</b>	Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern
<b>Herausgeber:</b>	Parkett
<b>Band:</b>	- (2001)
<b>Heft:</b>	62: Collaborations Tacita Dean, John Wesley, Thomas Demand
 <b>Artikel:</b>	Tacita Dean : sound as duration in the films of Tacita Dean = der Ton als Dauer in den Filmen von Tacita Dean
<b>Autor:</b>	Carabell, Paula / Parker, Wilma
<b>DOI:</b>	<a href="https://doi.org/10.5169/seals-680407">https://doi.org/10.5169/seals-680407</a>

### Nutzungsbedingungen

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

### Conditions d'utilisation

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

### Terms of use

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

**Download PDF:** 12.01.2026

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

# SOUND AS DURATION IN THE FILMS OF TACITA DEAN

*PAULA CARABELL*

Anyone at all familiar with the work of Tacita Dean will know of her abiding fascination with the fateful journey of Donald Crowhurst.

In 1968, Donald Crowhurst entered the Sunday Times Golden Globe Race, the first contest to challenge a solitary individual to make a non-stop journey around the world. Crowhurst's hubris was extreme; he was an inexperienced sailor and his personal pride and feelings of civic responsibility lead to his tragic demise during the course of his journey. After the race had gotten underway, Crowhurst realized that he had taken on more than he could handle and the would-be hero, whose ship never reached beyond the Atlantic Ocean, began to radio in false locations rather than face the humiliation of failure. He eventually became totally disorientated and began to suffer from "time madness," which was common before the advent of longitude, when they discovered that by keeping Greenwich Mean Time aboard ship they could more accurately locate their position.<sup>1)</sup>

Crowhurst's inexperience may, in addition, have contributed to the resulting faulty equipment; his

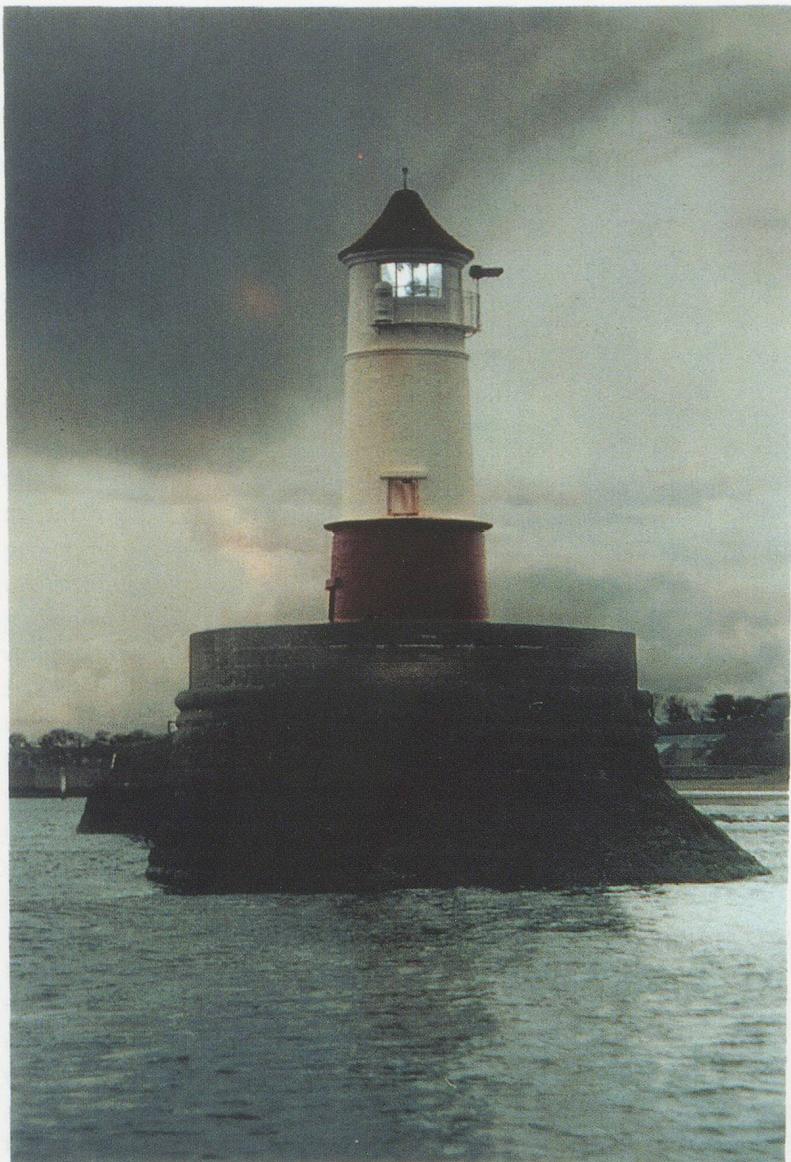
chronometer, the instrument that measures Greenwich Mean Time, was seriously flawed and he failed to wind it regularly to keep that rate of error constant. Unfortunately, the chronometer had become the center of his universe. It was an obsessive stronghold that, in the end, only further fostered his sense of disorientation until he became totally lost in time altogether and jumped overboard, taking his cherished chronometer with him.

For Dean, Crowhurst's experience serves as an emblem of time's potential deformation and signifies the possibility of total temporal malfunction. This conception of time as incalculable duration has impacted strongly on Dean's films. Rather than employing film as primarily a visual medium, her unusual emphasis on sound enables her fully to explore the notion of *durée*, the vicissitudes of lived time.

Dean's aim is to recreate Crowhurst's sense of temporal disorientation in the viewer by ignoring the conventions of cinematic unity, making clear the split between sound and image. The traditional cinematic apparatus fosters the fiction that both sound and image emanate from the screen, a homogenous space in which the observer is offered a false sense of plenitude. It has been suggested by some film theo-

---

*PAULA CARABELL* is an Art Historian and Independent Scholar currently living in London.



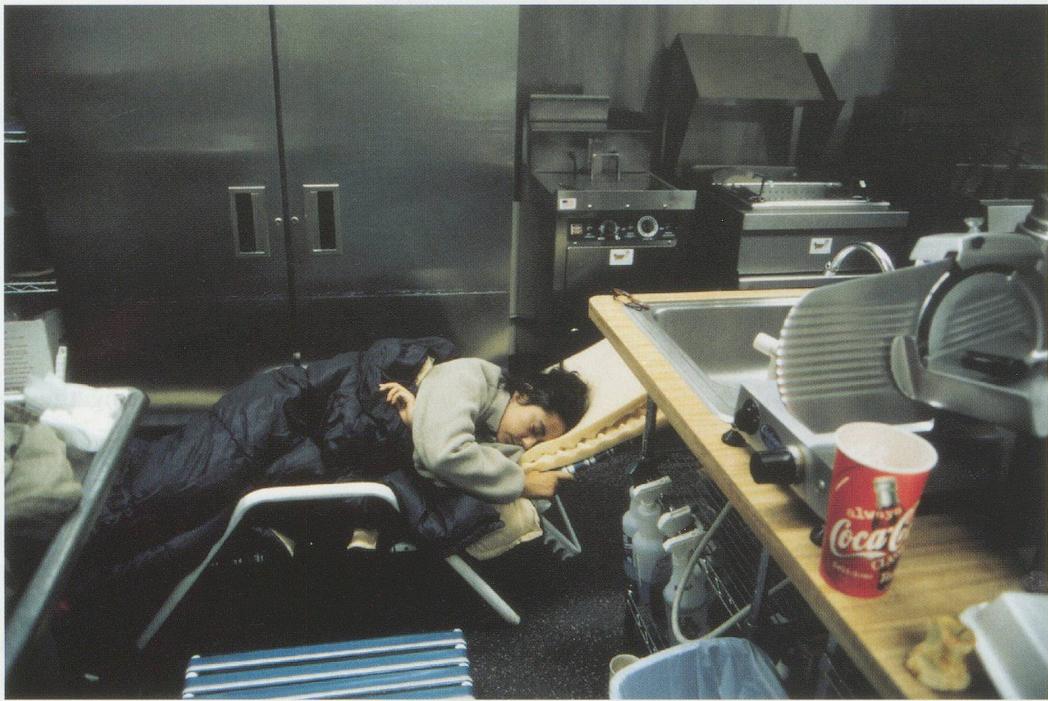
TACITA DEAN, BERWICK LIGHTHOUSE, 1996,  
dye-sublimation print /  
DER LEUCHTTURM VON BERWICK,  
Thermosublimationsdruck.

rists that the cinematic image has always been constructed around the same principles as those employed in Renaissance painting, those of single-point perspective; this system not only serves to spatialize time but privileges the viewer and reinforces the illusion of a unified spatial field in which the observer finds herself the center.<sup>2)</sup> Dean's goal is to deconstruct this fiction by destroying the synchronization between sound and image and by demasking the mechanisms of the cinematic process. Her films call into question the possibility of a privileged viewing

subject by declaring the disembodied eye of the beholder a fictive construct that can only exist outside of temporal duration.

In both *DISAPPEARANCE AT SEA* (1996) and *DISAPPEARANCE AT SEA II* (1997), Dean invokes the theme of the lighthouse to serve as a direct reference to Crowhurst's fate and as a vehicle through which to explore the process of self-orientation/disorientation. *DISAPPEARANCE AT SEA* was filmed at the St. Abb's Head Lighthouse in Berwickshire, a structure, like any other lighthouse, devised to help the sailor calculate his course in relation to a final strip of land and to identify which bit of land. Through the illumination of the lighthouse's Fresnel lenses, we realize that night has fallen, the revolving lantern creating a geometry of reflection and refraction that fills the entire frame for most of the fourteen-minute film. The gaps between the rotations of light count out the passing moments, and yet also mesmerize the viewer to the extent that time can no longer be calculated; like Crowhurst, we experience our own version of "time madness."

In *DISAPPEARANCE AT SEA II*, the scene is reversed. The four-minute film was shot during the day at Longstone Lighthouse in the Farne Islands, Northumberland, and unlike the earlier work, the fascination of the lens plays no part in the scene. In-



TACITA DEAN, DIXIE D'S SNACK BAR, HOONAH ALASKA,  
EARLY HOURS OF THE MORNING, 1999–2000, color photograph,  $35\frac{3}{8} \times 39\frac{3}{8}$ " /  
FRÜHMORGENS IN DIXIE D'S SNACK BAR, HOONAH ALASKA, Farbphoto, 90 x 100 cm.  
(PHOTO: MATTHEW HALE)

stead, the protective metal chevrons that form the outer shell of the lantern pass repeatedly before our eyes. Beyond these geometric shapes, we view the vast expanse of sea, the sea where Crowhurst met his death. Although the lantern remains in perpetual motion, Dean chose to employ a static camera, rather than one that might further suggest the object's endless rotation. Such a technique initially offers the viewers the illusion that they are circling a stationary object, surrogates for the camera's eye. This, then, is the empowered viewer of the Renaissance. In actuality, however, the beholder is given a restricted view, one controlled by an unseen, external force, the inability to see beyond that which is given, forming a disturbing actuality. The viewer finds herself, therefore, immobilized, trapped, mes-

merized by the image, dismayed and disoriented by her lack of freedom and loss of control.<sup>3)</sup>

Dean, alluding to such lacunae, has described her works within the context of missing narratives.<sup>4)</sup> Within the majority of the films (including the two discussed here) there is no dialogue and so sound, rather than speech, takes on a heightened significance, ultimately forming a marker for that which has been lost. *DISAPPEARANCE AT SEA*, for example, is accompanied only by the grinding sound of the lighthouse mechanisms. After the screen has darkened the cry of seabirds can be heard in the darkness. In *DISAPPEARANCE AT SEA II*, we hear muted short-wave radio signals. Sounds of communication and life offer the promise of integration, the hope that we will retain our privileged status. That perhaps

unlike Crowhurst we will find our way back to shore. But Dean's propensity for desynchronization destroys any possibility of the alluring fiction.

When Dean installs her cinematic work, she chooses to place the projector and screen within the same space, where the former stands prominently as a near intrusive, freestanding object. Its obvious workings make no secret that what we see on screen is pure illusion, while its presence also increasingly distracts us both visually and aurally. As the viewing benches are placed closer to the projector than to the screen, the clicking of the mechanism begins quickly to enter our consciousness, then to gain primacy over the illusion that what we see and hear emanates from the screen itself. The movement of the projector forms a parallel soundtrack, its own marking of time. This creates yet another decentering experience; splits exist between reality and illusion, sound and vision, the difference between what we see and what we hear. If we indeed look at Dean's films as installations, with screen, projector, and benches all forming part of a whole, what overtakes our consciousness is the clicking of the apparatus rather than the illusion of the cinematic image, for it is the sound of the projector as object that describes most clearly the passage of time.

Returning to the notion of duration, we see that Dean has adopted a cinematic ontology based on time rather than space, one that has much in common with the work of Henri Bergson who, in the late nineteenth century, strongly influenced such artists as Cézanne with his ideas on temporality.<sup>5)</sup> Reflecting on the topic of film, Bergson emphasizes the importance of sound and directs his comments against the primacy of vision. He equates vision with stasis, sound with movement and thus, temporality.<sup>6)</sup> Bergson insisted that sound, due to its innate fluidity, rather than image comes closest to the experience of temporal duration.<sup>7)</sup> The filmatic image may represent time, but it is merely a framed cross-section, one that ultimately negates the image's ability to express duration.

When asked, "What is the relation between sound and image in your work?" Dean answered, "My interest resides in this gap between the sound and the image... I require sound to have its own autonomy."<sup>8)</sup>

Thus, in opposition to an approach to cinema in which the viewer experiences a sense of identification with the spectacle, Dean creates a mode of apprehension in which the observer feels at odds with what she sees. While on the one hand, Dean points out that the slowness of her films enables the viewer to explore a single frame, she is also concerned with making clear the discontinuities of the cinematic experience.<sup>9)</sup> The slightly disjointed relationship between sound and image, compounded by the clearly physical presence of the projector creates caesurae, which force the beholder to return to real-time, lived bodily experience rather than that of the cinematic. Sound serves as a decentering device that not only functions as the primary marker of duration, but most closely begins to approximate Donald Crowhurst's, "time madness," his loss of orientation, self, and life during his final journey at sea.

1) "Once Upon a Different Sort of Time: The Story of Donald Crowhurst" in: *Tacita Dean*, ex. cat. (Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2000), p. 39.

2) See, for example, Christian Metz, *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema*, trans. Celia Britton, Annwyl Williams, Ben Brewster, and Andrew Guzetti (Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 1982); André Bazin, *What is Cinema?*, vol. 1, trans. Hugh Grey (Berkeley: University of California Press, 1967); Jean Baudry, "Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus," *Film Quarterly*, 27, 2, Winter 1974–1975.

3) Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, ed. by Jacques-Alain Miller, trans. Alan Sheridan (New York: Norton, 1978), p. 92.

4) "A Conversation with Tacita Dean" in: *Tacita Dean* (Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2000), p. 80.

5) Maurice Merleau-Ponty, "Cézanne's Doubt" in: *Sense and Non-sense*, trans. Hubert L. Dreyfus and Patricia A. Dreyfus (Evanston, IL: Northwestern University Press, 1964).

6) Martin Jay, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought* (Berkeley: University of California Press, 1993), p. 195.

7) Ibid., p. 197.

8) *Voice Over: Sound and Vision in Current Art* (London: The South Bank Centre, 1998), p. 19.

9) "A Conversation with Tacita Dean" in: *Tacita Dean* (Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2000), p. 92.



# DER TON ALS DAUER IN DEN FILMEN VON TACITA DEAN

PAULA CARABELL

Wer mit Tacita Deans Arbeiten auch nur ein wenig vertraut ist, weiss, dass Donald Crowhursts Schicksalsfahrt sie schon lange fasziniert und beschäftigt.

1968 nahm Donald Crowhurst am *Sunday Times Golden Globe Race* teil, dem ersten Non-Stop-Wettsegeln rund um die Welt für Einhandsegler. Crowhursts Selbstüberschätzung war gigantisch: Er war ein unerfahren Segler, dessen persönlicher Stolz und nationales Pflichtgefühl im Verlauf der Reise zu einem tragischen Ende führten. Nach Beginn des Rennens wurde Crowhurst klar, dass er sich übernommen hatte, und der Möchtegern-Held, dessen Boot nie über den Atlantischen Ozean hinausgegangen war, begann lieber falsche Koordinaten auszusenden, statt der demütigenden Tatsache seines Scheiterns ins Gesicht zu sehen. Schliesslich verlor er die Orientierung und auch jedes Zeitgefühl, was auf hoher See vor Einführung der Längenmeridiane häufig vorgekommen war, bevor man entdeckte, dass durch Beibehaltung der Greenwicher Zeit die jeweilige Position genauer bestimmt werden konnte.<sup>1)</sup>

---

PAULA CARABELL ist Kunsthistorikerin und freie Wissenschaftlerin. Sie lebt in London.

Crowhursts Unerfahrenheit mag auch schuld sein an seiner mangelhaften Ausrüstung; sein Chronometer, das Instrument, welches die Greenwicher Zeit anzeigen sollte, war ernsthaft beschädigt und weil er ihn nicht regelmässig aufzog, versäumte er es, die Abweichung wenigstens konstant zu halten. Unglücklicherweise war dieser Chronometer zum Mittelpunkt seines Universums geworden. Wie besessen hielt er sich an diesem einen Strohhalm fest, was sein Gefühl der Desorientierung nur noch verstärkte, bis er Orientierung und Zeitgefühl ganz und gar verloren hatte und schliesslich samt seinem geliebten Chronometer über Bord ging.

Crowhursts Erfahrung dient Dean als Sinnbild einer möglichen Zeitdeformation und verweist auf die Möglichkeit der totalen zeitlichen Verwirrung. Diese Auffassung der Zeit als unberechenbare Dauer hat Deans Filme stark beeinflusst. Statt den Film in erster Linie als visuelles Medium einzusetzen, erlaubt ihr die unübliche Gewichtung des Tons, den Begriff der Dauer zu erforschen, das Wechselhafte der gelebten Zeit.

Deans Ziel ist es, im Betrachter Crowhursts Empfindung zeitlicher Orientierungslosigkeit zu erzeu-

gen, indem sie die Konventionen der kinematischen Einheit ignoriert und die Kluft zwischen Bild und Ton deutlich macht. Die traditionelle Kinotechnik unterstützt die Illusion, dass Ton und Bild gleichermaßen von der Leinwand her kommen, aus einem homogenen Raum, der dem Betrachter ein falsches Gefühl der Vollständigkeit vermittelt. Manche Filmtheoretiker sind der Meinung, dass sich das Filmbild schon immer nach denselben Prinzipien richtete wie die Renaissance-Malerei, nämlich jenen der Zentralperspektive; dieses System erlaubt nicht nur die Zeiträumlich darzustellen, sondern versetzt den Betrachter in eine privilegierte Position und verstärkt die Illusion eines einheitlichen Raumes, in dessen Zentrum der Betrachter oder die Betrachterin steht.<sup>2)</sup> Dean zielt auf die Dekonstruktion dieser Fiktion, indem sie das synchrone Verhältnis von Bild und Ton aufbricht und die Mechanismen des filmischen Prozesses offen legt. Indem sie das körperlose Auge des Betrachters als fiktives Konstrukt entlarven, das nur unter Ausklammerung der zeitlichen Dauer besteht

hen kann, stellen ihre Filme die Möglichkeit des privilegierten Betrachtersubjekts überhaupt in Frage.

Sowohl in *DISAPPEARANCE AT SEA* (Verschwinden auf See, 1996) und *DISAPPEARANCE AT SEA II* (1997) setzt Dean das Leuchtturm-Thema als direkten Verweis auf Crowhursts Schicksal ein und als Vehikel zur Untersuchung des Prozesses unserer Orientierung bzw. Desorientierung. *DISAPPEARANCE AT SEA* wurde beim St. Abb's Head-Leuchtturm in Berwickshire gefilmt, einem Gebäude, das wie jeder andere Leuchtturm dazu gedacht ist, dem Seemann die Berechnung seines Kurses im Verhältnis zu einem letzten sichtbaren Landstrich sowie die Identifizierung dieses Landstrichs zu ermöglichen. Das Aufleuchten der Fresnel-Linsen im Leuchtturm zeigt an, dass es Nacht geworden ist, während die rotierende Lampe ein geometrisches Muster aus den Spiegelungen und Brechungen des Lichtstrahls erzeugt, welches das Blickfeld beinahe den ganzen vierzehnminütigen Film hindurch ausfüllt. Die Pausen zwischen dem Wiederkehren des rotierenden Lichts geben den

TACITA DEAN, WALED, OUR MINISTRY OF INFORMATION  
OFFICIAL, EARLY HOURS OF THE MORNING, 1999-2000,  
black and white photograph, 35 3/8 x 39 3/8" / WALED, UNSER  
VERTRETER DES AMTS FÜR INFORMATIONEN, FRÜHMORGENS,  
Schwarzweissphoto, 90 x 100 cm.





Takt der verstreichenen Zeit an, schlagen den Betrachter jedoch gleichzeitig derart in Bann, dass die Zeit gar nicht mehr berechenbar ist; wie Crowhurst erleben wir unsere eigene Form von Verlust des Zeitgefühls.

In DISAPPEARANCE AT SEA II ist die Situation gerade umgekehrt. Der vierminütige Film wurde bei Tag beim Longstone Lighthouse auf den Fame Islands in Northumberland gedreht, und die Faszination der Linse spielt hier keine Rolle. Stattdessen sehen wir wiederholt die metallenen Schutzgitter vorübergleiten, die das äussere Gehäuse der Lampe bilden. Jenseits dieser geometrischen Struktur sehen wir die ungeheure Weite des Meeres, jenes Meeres, in dem Crowhurst den Tod fand. Obwohl die Lampe immer in Bewegung bleibt, wählte Dean lieber eine stehende Kamera als eine, die die endlose Drehbewegung des Motivs noch unterstrichen hätte. Diese Technik vermittelt dem Betrachter gleich die Illusion, dass er ein unbewegliches Objekt umkreist und die Position des Kameraobjektivs einnimmt. Das entspräche dem allmächtigen Betrachter der Renaissance. Hier aber bietet sich dem Betrachter eine eingeschränkte Sicht, eine, die von einer unsichtbaren, äusseren Macht kontrolliert wird, und die Unfähigkeit, über das Dargebotene hinaus etwas zu erkennen, hat eine beunruhigende Aktualität. Die Betrachterin sieht sich also gefesselt, gefangen im Bann des Bildes und ist unangenehm berührt und verwirrt durch die fehlende Freiheit und den Kontrollverlust.<sup>3)</sup>

Dean hat in Aussagen über ihre Arbeiten in Anspielung auf solche Leerstellen das Fehlen narrativer Strukturen angesprochen.<sup>4)</sup> In den meisten Filmen (einschliesslich der beiden hier erwähnten) gibt es

TACITA DEAN, A MURMUR (MAGNETIC), 1997,

16mm magnetic tape, chinagraph /

EIN MURMELN (MAGNETISCH), 16mm-Magnetband,  
Wachskreidestift.

keinen Dialog, und so erhält der Ton gegenüber dem Gesprochenen grössere Bedeutung und wird schliesslich zu einem Hinweis auf das Verlorengangene. DISAPPEARANCE AT SEA zum Beispiel wird nur vom schnarrenden Geräusch der Leuchtturmmechanik begleitet. In DISAPPEARANCE AT SEA II hören wir erstickte Kurzwellenfunksignale. Kommunikations- und Lebensgeräusche enthalten das Versprechen der Zugehörigkeit, die Hoffnung, dass wir unseren privilegierten Status behalten werden. Dass wir vielleicht, anders als Crowhurst, den Weg zurück an Land finden werden. Aber Deans Hang zum Desynchronisieren macht die Möglichkeit der so verlockenden Fiktion gleich zunichte.

Bei der Installation ihrer Filmarbeiten platziert Dean den Projektor immer im selben Raum mit der Leinwand, so dass er als gut sichtbares Objekt bei nahe störend dasteht. Das offensichtliche Arbeiten des Apparates macht kein Hehl daraus, dass das, was wir auf der Leinwand sehen, eine Illusion ist, während uns seine unübersehbare Präsenz visuell und akustisch immer stärker ablenkt. Weil die Zuschauerbänke näher beim Projektor stehen als bei der Leinwand, nimmt das Klicken der Mechanik rasch von unserem Bewusstsein Besitz und verdrängt die Illusion, dass das, was wir sehen und hören, der Leinwand entspringt. Die Bewegungen des Projektors bilden einen parallelen Soundtrack und eine eigene

TACITA DEAN, A KISS (MAGNETIC), 1997,  
16mm magnetic tape, chinagraph / EIN KUSS (MAGNETISCH),  
16mm-Magnetband, Wachskreidestift.



Zeitanzeige. Dadurch entsteht eine weitere dezentralisierende Erfahrung; es gibt eine Spaltung zwischen Realität und Illusion, Ton und Bild, eine Differenz zwischen dem, was wir sehen, und dem, was wir hören. Wenn wir Deans Filme als Installationen erleben, in denen Leinwand, Projektor und Bänke Teile eines Ganzen sind, so fesselt das Klicken des Apparates unser Bewusstsein mehr als die Illusion des Filmbildes, denn es ist das Geräusch des Projektors als Objekt, welches das Vergehen der Zeit am deutlichsten zum Ausdruck bringt.

Kehren wir zum Begriff der Dauer zurück, so sehen wir, dass sich Dean eine filmische Ontologie angeeignet hat, die mehr auf die Zeit als den Raum baut, eine, die Ähnlichkeit mit dem Denken von Henri Bergson hat, der im späten neunzehnten Jahrhundert Künstler wie Cézanne mit seinen Gedanken über die Zeit stark beeinflusst hat.<sup>5)</sup> In seinen Gedanken zum Film unterstreicht Bergson die Bedeutung des Tons und wendet sich gegen die Vorherrschaft des Bildes. Er setzt das Bild gleich mit Stasis, den Ton dagegen mit Bewegung und daher mit Zeitlichkeit.<sup>6)</sup> Bergson unterstrich immer wieder, dass der Ton durch seine fliessende Natur der Erfahrung der zeitlichen Dauer viel näher kommt als das Bild.<sup>7)</sup> Das gefilmte Bild mag Zeit darstellen, aber es ist nur ein konstruierter Querschnitt, der letztlich die Fähigkeit des Bildes Dauer auszudrücken negiert.

Auf die Frage, in welchem Verhältnis Ton und Bild in ihrer Arbeit zueinander stünden, antwortete Tacita Dean: «Mein Interesse gilt der Kluft zwischen Bild und Ton... der Ton muss seine eigene Autonomie haben.»<sup>8)</sup> Im Gegensatz zu einem Filmverständnis, bei dem der Betrachter ein Identifikationserlebnis hat, erzeugt Dean einen Spannungszustand, der den Betrachter dem, was er sieht, ratlos gegenüberstehen lässt. Während Dean einerseits unterstreicht, dass die Langsamkeit ihrer Filme dem Betrachter erlaube, das einzelne Bild zu erforschen, ist sie gleichzeitig darum bemüht, das Diskontinuierliche der filmischen Erfahrung deutlich hervorzuheben.<sup>9)</sup> Die leichte Störung der Beziehung zwischen Ton und Bild in Gestalt der klaren physischen Präsenz des Projektors erzeugt Zäsuren, die den Betrachter zur Rückkehr in die reale Zeit zwingen und zu einer gelebten körperlichen Erfahrung anstelle des reinen Filmerlebnisses. Der Ton dient als dezentralisierendes Werkzeug, das nicht nur wichtigster Ausdruck der zeitlichen Dauer ist, sondern uns auch Donald Crowhursts Zeitwahnsinn näherbringt, seinem Verlust der Orientierung, seiner selbst und schliesslich seines Lebens im Lauf jener letzten See reise.

(Übersetzung: Wilma Parker)

1) «Once Upon a Different Sort of Time: The Story of Donald Crowhurst», in: *Tacita Dean*, Ausstellungskatalog, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2000, S. 39.

2) Siehe dazu zum Beispiel: Christian Metz, *Der imaginäre Signifikant: Psychoanalyse und Kino*, Nodus-Publ., Münster 2000; André Bazin, *Was ist Kino?*, Dumont, Köln 1975; Jean Baudry, «Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus», *Film Quarterly*, 27/2, Winter 1974/1975.

3) Jacques Lacan, *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse (Das Seminar 11)*, hrsg. v. Jacques-Alain Miller, Walter Verlag, Olten 1978, S. 122.

4) «A Conversation with Tacita Dean», in: *Tacita Dean*, op. cit., S. 80.

5) Maurice Merleau-Ponty, «Der Zweifel Cézannes», in: *Sinn und Nicht-Sinn*, übers. v. Hans-Dieter Gondek, Fink, München 2000.

6) Martin Jay, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, University of California Press, Berkeley 1993, S. 195.

7) Ebenda, S. 197.

8) *Voice Over: Sound and Vision in Current Art*, The South Bank Centre, London 1998, S. 19.

9) «A Conversation with Tacita Dean», in: *Tacita Dean*, op. cit., S. 92.