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

Herausgeber: Parkett

Band: - (2001)

Heft: 62: Collaborations Tacita Dean, John Wesley, Thomas Demand

Artikel: Tacita Dean : teignmouth electron

Autor: Schwarz, Dieter / Elliott, Fiona

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-680408

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: 09.01.2026

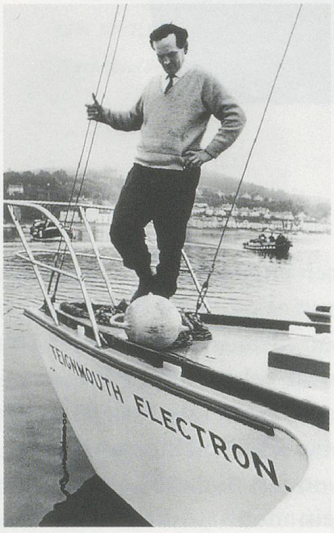
ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

DIETER SCHWARZ

Teignmouth Electron

Tacita Dean hat uns durch ihr Werk die Figur von Donald Crowhurst nahe gebracht, das bizarre Schicksal eines Mannes, der sich entschloss, im Rahmen eines Wettbewerbs die Welt im Alleingang zu umsegeln, und der schliesslich über Bord ging. Dies wäre für sich genommen nur eine tragische Geschichte, kämen dazu nicht die besonderen Umstände, die ihn scheitern liessen, nämlich die durch finanzielle Bedrängnis geschürte Tollkühnheit, die ihn unzulänglich vorbereitet an Bord gehen liess, das Doppelspiel zwischen dem realen Umhertreiben seines Boots in der Sargassosee und der Übermittlung fiktiver Erfolge, schliesslich der Verlust der Orientierung und der Sprung über Bord mit dem Chronometer, dem Instrument, dessen Funktionieren die Position in Raum und Zeit zu bestimmen erlaubt. Eine vermeidbare und dennoch unausweichliche Katastrophe, Heldentum, das auf Waghalsigkeit und mutwilliger Täuschung beruht – wäre man nicht versucht, darin den Inbegriff des modernen Helden, des Künstlers, zu sehen? Doch von all dem weiss derjenige vorerst nichts, der Tacita Deans kurzen Film TEIGNMOUTH ELECTRON (2000) sieht, ausser er hätte bereits ihr gleichnamiges Buch durchgeblättert.[1)]

Im Film wird das Boot Teignmouth Electron, dessen Geschichte vorläufig am Strand der winzigen Karibikinsel Cayman Brac endet, besichtigt. Sicher vor den Gezeiten, liegt die vom Wetter mitgenommene, abgetakelte Bootshülse, die man zuerst aus der Distanz sieht, auf einem verlassenen Stück Land zwischen wucherndem Buschwerk und weggeschmissenen Bierdosen. Die Kamera nähert sich dem Boot; leicht auf die Seite geneigt, liegt der Rumpf auf dem Steuerruder und einem der äusseren Kiele des Trimarans auf; ausserhalb des Elements, wofür sie gebaut sind, wirken die Auslader schwerfällig. Von Seitenflächen und Planken blättert die Farbe ab; das ehemals seetüchtige Boot scheint gänzlich der Natur überlassen, seinem Ort und Gebrauch seit langem entrückt.



Postkarte mit der Legende / Postcard with caption: "Greetings from Teignmouth the Devon Resort chosen by Donald Crowhurst as the Home Port for his Triumphant around the World Yacht Race"

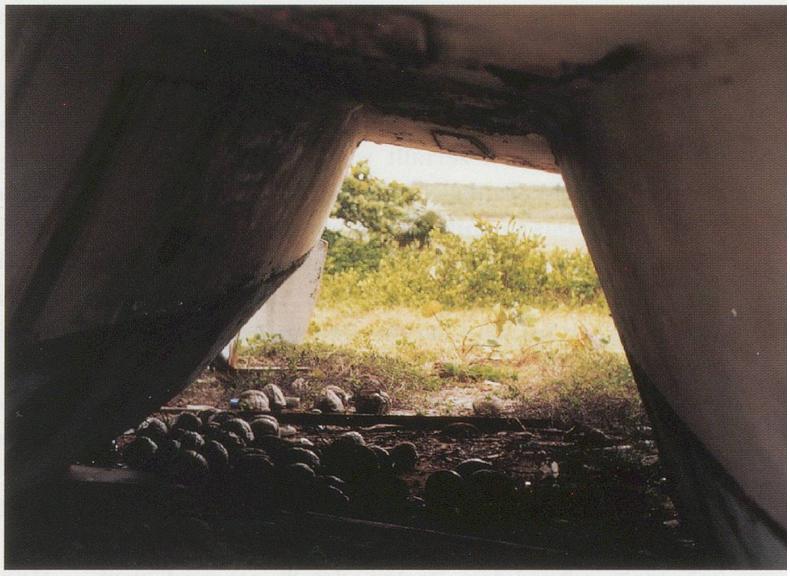
Der Blick auf das Meer durch die leeren Frontfenster der Kabine bleibt an einer Palme hängen, Inbegriff des von Marcel Broodthaers reinstituierten Dekors der Kunstfiktion. Oder ist es eine reale

DIETER SCHWARZ ist Direktor des Kunstmuseums Winterthur.

TACITA DEAN, TEIGNMOUTH ELECTRON, CAYMAN BRAC, 1999, black and white photograph, 39 3/8 x 26" / Schwarzweissphoto, 100 x 66 cm.

Top left / Oben links:
TACITA DEAN, TEIGNMOUTH ELECTRON, CAYMAN BRAC, 1999, color photograph, 44 x 51 1/5" / Farbphoto, 112 x 130 cm.
Other images / Übrige Bilder:
TACITA DEAN, TEIGNMOUTH ELECTRON, CAYMAN BRAC, 1999, color photographs from the book "Teignmouth Electron"/ Farbphotos aus dem Buch «Teignmouth Electron».

Page 49, top left / Seite 49 oben links:
TACITA DEAN, TEIGNMOUTH ELECTRON, 1999, 16mm color film with optical sound, film still / 16mm-Farbfilm mit optischem Soundtrack.
Other images / übrige Bilder:
TACITA DEAN, TEIGNMOUTH ELECTRON, CAYMAN BRAC, 1999, color photographs from the book "Teignmouth Electron"/ Farbphotos aus dem Buch «Teignmouth Electron».



Szene? Wind fährt in die Blätter, Wasser tropft auf am Boden liegende Kokosnüsse. Dann nähert sich die Kamera dem Schriftzug, der an der Vorderseite des Boots aufgemalt ist, und fährt ihm langsam entlang, als ob sie das lesende Auge imitierte. Doch zu lesen ist nur der eigentümliche Name, Teignmouth Electron, der undeutliche Vorstellungen evoziert, für sich indes nichts bedeutet. Dieses Abtasten der Schrift, hervorgehoben allein schon durch die Bewegung der Kamera, die sonst meist Standbilder zeigt, ist einer der zentralen Momente des Films. Ein narratives Element, verkörpert durch die Schrift, tritt in die zeitlose Welt des ausser Gebrauch geratenen Boots. Besser würde man sagen, die nur auf sich selber verweisenden Schriftzeichen des Bootsnamens begegnen dem gestrandeten Material und messen sich in der Vorstellung des Betrachters damit – in Vergeblichkeit, Deplacierung, Frustration. Das Gelesene ist zwar lesbar, sprüht für einen Moment assoziative Funken und zerfällt wieder in Buchstaben; ebenso ist den Teilen des Schiffs alles abhanden gekommen, was sie mit ihrem Zweck verbunden hat. Bildlich kehren Schrift und Gebautes zurück in den Zustand der Entropie, in dem alle Anklänge an die Wörter einer Sprache, an die Regeln der Seefahrerkunst verhallen.

Während wir das Boot betrachtet haben, sind am Himmel Wolken aufgezogen, als ob ein Unwetter bevorstehen würde. Das umschlagende Wetter, Windgeräusche und die Schreie von Seevögeln auf der Tonspur sind uns aus der Natur zwar vertraut, erscheinen neben den Resten des Boots und dem verheissungsvollen Schriftzug jedoch nicht als dokumentarischer Hintergrund, sondern als anonyme, stimmungshafte Elemente, die mit seinem Schicksal verknüpft sind. Keine Symbole, keine Metaphern, nur sinnlose Dramatik, die den Betrachter von der sichtbaren Ruine auf die imminente Zerstörung jeder Ordnung verweist.

In dieser fragilen Idylle überlagert unversehens Motorengeräusch die Natur; am Himmel ist ein Flugzeug zu erkennen, das über der Insel eine weite Schleife ziehend aufsteigt. Erst ist das Flugzeug über dem Boot am Himmel zu sehen, dann folgt die Kamera der Bewegung des Flugzeugs, bis es ausserhalb ihrer Reichweite ist. Dieser Szene, die jäh in die Besichtigung einbricht, antwortet die letzte Einstellung des Films, die aus dem Innern eines startenden Flugzeugs aufgenommen ist. Durch das Fenster sieht man den Küstenstreifen, auf dem die Teignmouth Electron zu erkennen ist; die Kamera bleibt auf dem Wrack, bis es als weisser Punkt in der Tiefe verschwindet. Während das Bild weiterläuft, wird das laute Motorengeräusch, das die Illusion des Fliegens noch gesteigert hat, ausgeblendet, als ob sich schliesslich das verlassene Boot als reines Bild in der Erinnerung einprägen sollte. Während beim Blick nach oben zum Flugzeug am Himmel der Standort unverändert bleibt, ergreift die Schlusseinstellung den Betrachter mit einem Ruck und entführt ihn mit sich nach oben. Im Wechsel der Perspektiven von Stasis und Dynamik kreuzen sich zwei Möglichkeiten der kinematographischen Darstellung, die man als Beobachtung und Empathie benennen könnte. Während die Bewegung des Flugzeugs am Himmel auf das reale zerbrochene Wrack verweist, wächst im Moment des Verschwindens in der Ferne die imaginäre Präsenz der Teignmouth Electron.

Dies geschieht jedoch, ohne dass der Film tatsächlich eine narrative Ebene entwickelt oder dem Betrachter eine psychologische Perspektive auferlegt. Wenn der Moment des Erkennens der Schrift in seiner allegorischen Dimension beschrieben und wenn die Konfrontation von objektiver und subjektiver Bewegung als rhetorisches Element gewürdigt wurde, so basiert diese Lektüre auf der Organisation des Filmmaterials und nicht auf einer suggestiven Handlungsführung. Der Film besteht aus einer Anzahl von meist statischen Einstellungen unterschiedlicher Dauer, die mit Ausnahme der beschriebenen bewegten Bilder keine formale Steigerung erfahren. An Stelle des Spannungsbogens tritt die Vermittlung der Dauer eines bestimmten Bildes, die Erfahrung der Zeit, in der es stattfindet. Dabei gibt es keine äussere Begründung für die Dauer der einzelnen Bilder ausser der Ökonomie des Filmmaterials, das zur Verfügung stand. Auch die durch den Schnitt zusammengestellten Sequenzen suchen weder Konfrontation noch andere geläufige Floskeln, eher die Neutralität und Beruhigung der Abfolge der Bilder, die sich nicht über die Kontingenz der vereinzelten Teile von Wrack und Umgebung erhebt.

Wenn der Film auf seiner Materialität beharrt, so richtet er sich nicht in erster Linie auf Farbigkeit, Format, Bildkomposition, vielmehr auf die grundlegende Tatsache, dass ein aus belichteten Filmstreifen erzeugtes Bild jeweils eine bestimmte Dauer erhält. Diese Dauer misst sich sowohl in Sekunden wie in Zentimetern von Material, nicht anders als die Länge eines gezeichneten oder gemalten Strichs, die Schwere von Stein oder Stahl. An diese materielle Realität, mit der sie in ihrem Entstehungsprozess konfrontiert sind, erinnern alle Arbeiten von Tacita Dean. In MAGNETIC (1997), das in gewissem Sinne aus Zeichnungen mit Magnettonstreifen besteht, wie sie für die Filmvertonung verwendet werden, wird ein Ton als sichtbare Strecke von Magnetstreifen gezeigt, ohne dass man ihn hören könnte. Ob darauf nun vom Mund erzeugte Laute oder solche von Meervögeln aufgenommen sind, lässt sich erst auf einer zweiten Ebene feststellen: Sie besteht aus den Beschriftungen in Chinograph, welche die einzelnen Bänder identifizieren. Zugleich bleibt es Tacita Deans Geheimnis, ob die genannten Laute überhaupt auf den betreffenden Bändern registriert wurden oder ob es genügt, dass wir Länge und Beschriftung miteinander in imaginäre Beziehung setzen.

In DISAPPEARANCE AT SEA (Verschwinden auf See, 1996) gibt das Objekt des Films, ein Leuchtturm mit dem sich um seine Achse drehenden Scheinwerfer, in Verbindung mit der untergehenden Sonne eine einfache Struktur vor, welche die Organisation der Filmbilder in sieben längeren Sequenzen bestimmt. Auch Tacita Deans jüngster Film, FERNSEHTURM (2001), basiert auf der Drehbewegung um die eigene Achse, die das Restaurant auf dem Berliner Fernsehturm durchläuft. Kreisen und Statik, Ausblick in die Ferne und Blick auf das Zentrum, von dem die Bewegung ausgeht, sind Momente, die darin in Abfolge und Wiederholung deutlich zu unterscheiden sind und die in der Synthese sogar metaphorisch als Karussell des Lebens gelesen werden können. In TEIGNMOUTH ELECTRON besteht dagegen keine andere Vorgabe für die Organisation der Bilder als das Fehlen eines Zusammenhangs, die Deplacierung des vorgefundenen und betrachteten Objekts. Wonach kann sich demnach Dauer und Abfolge richten, wenn nicht nach den einzelnen Elementen des Wracks und der es umgebenden Natur, welche in das Blickfeld der Kamera geraten? So gilt, dass eines nach dem anderen gezeigt wird, bis etwas eintritt, was die Aufreihung unterbricht, bis dem Blick etwas Bestimmtes zufällt. Hier sind es die Beschriftung des Boots und das am Himmel aufsteigende Flugzeug, welche in die Kette der Bilder einbrechen und einen übergeordneten Zusammenhang andeuten. Es ist darüber hinaus auch der Fund eines zweiten Objekts am Strand von Cayman Brac, der vor der Fertigstellung verlassenen Ruine einer merkwürdigen Behausung, woraus ein zweiter Film resultierte, BUBBLE HOUSE (1999). Das hiess auch, aus dem für einen einzigen Film bestimmten Material einen zweiten zu drehen – jede Aufnahme des zweiten Films ist sozusagen vom ersten Projekt abgezweigt. BUBBLE HOUSE ist deshalb nicht nur aufgrund des Ortes seiner Entstehung ein Pendant zu TEIGNMOUTH ELECTRON, dieser Film ist sein reales Supplement.

In BUBBLE HOUSE findet sich die Szene mit dem Blick aus dem Panoramafenster des Hauses – ein cinemascopartiger Bildausschnitt innerhalb des Kamerabildes – auf das Meer, an dessen Horizont mit einem Mal ein Sturm aufzieht und auf die Küste zukommt, bis erste Regentropfen die Kamera erreichen. Obwohl das Bild statisch bleibt, trifft einen die aufkommende Bewegung, die sich am Licht des Himmels und auf den Wellen abzeichnet, so eindringlich wie das ins Bild geratene Flugzeug. Ohne einen Sinn zu verstehen, erkennt man, dass in diesem Moment der Film seine Bestimmung erreicht, die nicht die Eindeutigkeit einer Erzählung besitzt, sondern sich zwischen unauffindbarer Bedeutung und glücklichem Zufall bewegt. Sind dies nicht die beiden gegensätzlichen Bedingungen einer Reise, die Donald Crowhurst am letzten Tag seiner Reise in seinem Bordbuch tödlich fasziniert hatten? «MAX POSS ERROR», hielt er lakonisch fest, als er den abgelaufenen Chronometer neu einstellte. «It is finished – it is finished, IT IS THE MERCY», lautet der letzte Eintrag.[2)]

1) Tacita Dean, *Teignmouth Electron*. Book Works in Zusammenarbeit mit dem National Maritime Museum, London 1999.
2) Ebenda.

TACITA DEAN, BUBBLE HOUSE, 1999, color photograph, 23⅖ x 33" / Farbphoto, 59,5 x 84 cm.

TACITA DEAN, BUBBLE HOUSE, 1999, color photograph, 39 x 58" / Farbphoto, 99 x 147,5 cm.

TACITA DEAN, BUBBLE HOUSE, CAYMAN BRAC, 1999, location photograph / Photographie am Drehort.

DIETER SCHWARZ

Teignmouth Electron

Through the work of Tacita Dean we learn something of the person of Donald Crowhurst and of the bizarre fate of a man who decided to enter a competition to circumnavigate the globe single-handedly, and who was ultimately lost overboard. In itself this would simply be a tragic story if it were not for the particular circumstances that led to his downfall, specifically the recklessness born of an acute lack of finances that impelled him to set sail inadequately prepared for the voyage, his reports of fictive successes when all the time his boat was in fact aimlessly drifting around the Sargasso Sea, his final disorientation, and the moment when he leapt overboard with his chronometer, the very instrument designed to determine one's position in space and time. A preventable yet inevitable catastrophe, heroism founded on foolhardiness and premeditated deception—might one not be tempted to see this as the epitome of the modern hero, of the artist? But those watching Tacita Dean's short film TEIGNMOUTH ELECTRON (2000) initially know nothing of all of that unless they have already leafed through her book of the same name.[1)]

The film examines the boat, the Teignmouth Electron, whose story comes to a temporary halt on the shores of the tiny Caribbean island, Cayman Brac. Well above the tideline, the dilapidated shell of the boat, bereft of its rigging, is first seen from a distance on a deserted stretch of land between sprawling scrub and discarded beer cans. The camera approaches the boat; tilted slightly to one side, the vessel is resting on its rudder and one of the outer keels of the trimaran; out of the element that they were built for, its hulls seem cumbersome. The paint is peeling from the sides and the deck; the once seaworthy yacht seems to be completely at the mercy of Nature, long since removed from its former environment and use.

The view of the ocean through the empty front windows of the cabin is interrupted by a palm tree: the archetype of Marcel Broodthaer's reinstated decor of the fiction of art. Or is this reality? Wind rustles through the leaves, water drips onto the coconuts lying on the ground. Then the camera closes in on the words painted on the bow of the boat, running slowly over them as though imitating the eye as it reads. But all we see is the odd name, Teignmouth Electron, vaguely associative but in itself meaningless. This letter by letter scrutiny—which already stands out from the rest of the film by the movement of the otherwise static camera—is one of the key moments in the film. A narrative element, embodied in the writing, enters the timeless world of this vessel that has fallen into disuse. Or, more precisely perhaps, the self-referential components of the yacht's name are seen in the light of the flotsam on the shore and measured against it in the viewer's mind—in their hopelessness, displacement, frustration. What we read is indeed legible, and ignites associative sparks for a brief moment, only to disintegrate into separate letters again; so, too, the different parts of the yacht have lost everything that connected them to their purpose. Before our eyes the writing and the boat's structure re-enter a state of entropy where any memories of words in a language and of the laws of the mariner's art fade away into nothingness.

While we have been looking at the boat, clouds have been gathering above as though a storm were brewing. The changing weather, the sound of the wind and the cries of seabirds on the soundtrack are all familiar from Nature but, in conjunction with the ruined yacht and the enigmatic writing, they seem less like a documentary background than anonymous, atmospheric elements connected to its fate.

DIETER SCHWARZ is Director of the Kunstmuseum Winterthur.

Not symbols, not metaphors, just a senseless drama that draws the viewer's attention from the sight of the wreck to the imminent destruction of order on all levels.

Suddenly the sound of an engine cuts across Nature in this fragile idyll; an airplane appears in the sky, climbing upwards as it describes a wide arc over the island. First the plane is seen in the sky above the boat, then the camera follows the path of the plane until it is out of range. This scene, which breaks abruptly into our scrutiny of the boat, is answered by the last shot of the film which is taken from inside a plane as it is leaving the ground. Through the window we see the coastline where the Teignmouth Electron is visible, the camera stays on the wreck until it is no more than a white speck far below. While the picture runs on, the loud engine noise which has heightened the illusion of flying is faded out, as though ultimately the abandoned boat is to stay in our minds purely as an image. While the camera position remained fixed as our gaze was drawn up to the plane in the sky, now the last shot takes sharp hold of viewers, spiriting them upwards with it. In the changing perspectives, the shift from static to dynamic, two possibilities of cinematographic representation intersect which could perhaps be defined as observation and empathy. While the movement of the plane in the sky points to the actual broken wreck as the Teignmouth Electron disappears in the distance, its imaginary presence grows ever stronger.

Yet this happens without the film in fact establishing a narrative thread or imposing a psychological perspective on the viewer. If it seems that the moment of recognizing the writing has been described here on a somewhat allegorical level and the confrontation of objective and subjective movement treated as a rhetorical element, then this reading is based on the way the material of the film is organized and not on an evocative plotline. The film consists of a number of generally static shots of various lengths, which—with the exception of the camera movement already mentioned—do not undergo any formal intensification. Instead of building-up tension the film focuses on the duration of each image, the sense of the time in which it takes place. At the same time there is no external reason for the duration of the individual images other than the amount of film material that was available. Moreover the images edited together neither rely on confrontation nor on any other conventions of editing used today; if anything they strive for neutrality and calm in sequences that do not go beyond the contingency of the isolated pieces of wreckage and their location.

While the film asserts its materiality, this is concerned less with the coloration, format, and pictorial composition than with the underlying fact that an image created by exposing a piece of film strip always has a particular duration. This duration may be measured in seconds or in centimeters of film material, just as one might measure the length of a drawn or painted line, or the weight of stone or steel. And all of Tacita Dean's works remind us of the material reality that they come up against during the course of their making. In MAGNETIC (1997), which consists in a certain sense of drawings made using magnetic sound tape of the kind used for film sound tracks, a sound is shown as a visible stretch of magnetic tape, without the sound itself being audible. Whether the recorded sounds are made by a human mouth or by seabirds can only be determined on a second level: namely by inscriptions in chinagraph identifying the individual tapes. At the same time Tacita Dean keeps secret whether the named sounds were indeed recorded on the relevant tapes or whether it is enough that in our imaginations we connect the length of the tape and the inscription.

In DISAPPEARANCE AT SEA (1996) the subject of the film—a lighthouse with its rotating light and the setting sun—presents a simple structure which determines the organization of the film's images into seven lengthy sequences. Tacita Dean's most recent film, FERNSEHTURM (2001), has a similarly rotating motif, the revolving restaurant on top of the TV tower in Berlin. Circular motion and stasis, the view into the distance and inwards to the center where the movement originates, are moments that can clearly be distinguished from each other in their motion and repetition and which, seen as a whole, can even be read metaphorically as an image of the carrousel of life. In TEIGNMOUTH ELECTRON, on the other hand, there is no other basis for the organization of the images than the absence of any wider context,

the displacement of an object found and observed. What therefore should determine the duration and the sequence of the piece if not each individual element of the wreck and of Nature that enters the camera's field of vision? And so it is that they are shown, one after the other, until something happens to interrupt the sequence, until something distinctive comes into view. In this case it is the writing on the boat and the airplane climbing into the sky which break into the sequence of pictures and hint at an over-arching context. Moreover, the discovery of a second object on the shore of Cayman Brac—a strange, ruined house, abandoned before it was finished—led to a second film, BUBBLE HOUSE (1999). The material originally intended to be used in one film became two films with all the shots in the second film having been as it were diverted from the first film. BUBBLE HOUSE is thus not simply a companion piece to TEIGNMOUTH ELECTRON but an actual supplement to it.

In BUBBLE HOUSE the camera looks out through the panoramic window of the ruin—a cinemascope-like view within the actual frame—out over the ocean where a storm suddenly builds up on the horizon and approaches the coast until the first heavy drops of rain reach the camera. Although this image remains static, the viewer is struck by the incipient movement signaled by the changes in the light in the sky and on the waves—as vividly as by the plane that comes into view. Without being able to make sense of all this, one realizes that the film has reached its destination. It does not have the clarity of a narrative but operates instead somewhere between unfathomable meaning and happy chance. And were these not also the two contradictory conditions of a journey that had an ultimately fatal fascination for Donald Crowhurst, as noted in his ship's log on the last day of his voyage? "MAX POSS ERROR," he commented laconically, as he reset the chronometer that had run right down. "It is finished—it is finished, IT IS THE MERCY," reads his last entry.[2)]

(Translation: Fiona Elliott)

1) Tacita Dean, *Teignmouth Electron* (London: Book Works, in association with the National Maritime Museum, 1999).
2) Ibid.

TACITA DEAN, BUBBLE HOUSE, 1999, color photograph, 23⅔ x 33" / Farbphoto, 59,5 x 84 cm.