Document généré le 2 juil. 2025 20:42

Ciel variable
Art, photo, médias, culture

CIEL VARIABLE
ART PHOTO MÉDIAS CULTURE

Tacita Dean
Out of Time: A Seeing that Touches
Tacita Dean
Hors du temps : un regard qui touche

Stephen Horne

Numéro 97, printemps–été 2014

URI : https://id.erudit.org/iderudit/71698ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (imprimé)
1923-8932 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Horne, S. (2014). Tacita Dean: Out of Time: A Seeing that Touches / Tacita Dean : hors du temps : un regard qui touche. *Ciel variable*, (97), 61–69.

Tous droits réservés © Les Productions Ciel variable, 2014

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

TACITA DEAN

Out of Time: A Seeing that Touches

STEPHEN HORNE

"It is creative apperception more than anything else that makes the individual feel that life is worth living."

D. W. Winnicott[1]

This was Winnicott's response to the difficult challenge of reconciling oneself to one's own temporality, a favoured problem for artists from On Kawara to Ann Hamilton to Tacita Dean. Artists have tended to handle this challenge in one of two ways: through an art practice that cultivates a relationship with the past or, conversely, by exploring new forms of subjectivity. However, it is not always a simple matter to discern one from the other. This is the case with Tacita Dean, especially evident in her recent film *JG*[2], a piece that takes on commemorative shape as an ode to J. G. Ballard and to Robert Smithson's *Spiral Jetty*. As do many contemporary artists, Dean consistently takes on the problem of time and its meaning. Although both Ballard's and Smithson's notions of time remained within a Platonic model in which time is nothing but a continuous decline, in their art they each practised an envisioning of a past future echoing within intricate forms of recollected projections.

Tacita Dean is a member of the YBA (Young British Artist) generation. Her practice is one of retrievals, detritus, recycled surfaces, found pictures, and lost subjects – and, most notably, of time and space integrated. It's *bricolage*, the *flâneur*, and all

« [C'est] avant tout un mode créatif de perception qui donne à l'individu le sentiment que la vie vaut la peine d'être vécue. »

D. W. Winnicott[1]

Hors du temps: un regard qui touche

Telle fut la réponse de Winnicott à la difficile question de la réconciliation avec notre propre temporalité, un problème souvent abordé par les artistes, de On Kawara à Ann Hamilton, en passant par Tacita Dean. Ceux-ci ont tenté de résoudre ce défi de deux façons : par une pratique artistique qui cultive une relation avec le passé, ou au contraire en explorant de nouvelles formes de subjectivité. Pourtant il est parfois difficile de les distinguer l'une de l'autre. C'est le cas chez Tacita Dean, notamment dans son récent film *JG*[2], hommage à J. G. Ballard et au *Spiral Jetty* de Robert Smithson, qui adopte une forme commémorative. Comme beaucoup d'artistes contemporains, Dean examine inlassablement la question du temps et de sa signification. Si pour Ballard et Smithson la notion du temps reste platonicienne, donc perçue comme un déclin continu, leurs pratiques artistiques respectives envisagent un passé antérieur dans une trame complexe de projections remémorées.

the Baudelairean poetics brought together very carefully with great concentration and tenderness. She works primarily with film "installations," and yet her exhibitions confront us with, and solicit from us, a style of haptic attention that is almost painterly. That is to say, touch is of utmost importance to Dean – a point that is made in the various series that she has produced with over-painted (re-touched) photographs and postcards, as well as her large-scale "blackboard" chalk drawings. Her concern with film and photography feels almost paradoxical

Dean's process is a strategy of anachronism, an artisanal making of things in a world from which thingly being is disappearing in favour of information.

alongside her dedication to tactile experience; however, it is on the model of a seeing that touches and a touch that sees that she intertwines tactility with technical reproducibility, presence with absence. Dean finds touch imbued with the feel of memory, whether as Benjaminian recollection or as Proustian reminiscence. Touch requires a surface; she has noted that the appeal of working on a single surface, as painting does, holds less interest for her than does a series. Dean's process is a strategy of anachronism, an artisanal making of things in a world from which thingly being is disappearing in favour of information.

Dean is best known for her commemorative works made in 16 mm celluloid film and her bookworks composed of found

Tacita Dean appartient à la génération des « Jeunes artistes britanniques » (YBA). Sa pratique fait appel à la récupération, aux détritus, aux surfaces réutilisées, aux images trouvées et aux sujets perdus, et (particulièrement) à l'intégration du temps et de l'espace. Dean y conjugue le bricolage, la flânerie et la poétique baudelairienne avec beaucoup de soin, de concentration et de tendresse. Elle propose principalement des « installations » centrées sur le film, et pourtant ses expositions nous confrontent à, et sollicitent de notre part, un type d'attention tactile qui est presque du registre de la peinture. C'est dire combien le toucher est essentiel pour Dean : on le constate notamment dans ses séries de photographies et cartes postales peintes (re-touchées), ou dans ses immenses dessins à la craie sur tableau noir. Son intérêt pour le film et la photographie semble presque paradoxal, étant donné sa passion pour l'expérience tactile ; mais c'est sur le modèle d'un regard qui touche, et d'un toucher qui voit, qu'elle associe tactilité et reproductibilité, présence et absence. Pour Dean, le toucher est imprégné de mémoire, qu'elle soit évocation benjaminienne ou réminiscence proustienne. Le toucher implique une surface ; or le fait de travailler sur une surface unique, comme en peinture, l'intéresse moins que de réaliser une série. La démarche de Dean adopte une stratégie anachronique, privilégiant la fabrication artisanale des choses dans un monde où la choséité disparaît au profit de l'information.

Dean est surtout connue pour ses œuvres commémoratives réalisées sur film celluloïd 16 mm, ainsi que pour ses livres uniques rassemblant des photographies trouvées, tel le remarquable *Floh* (2001), qui met en valeur non seulement l'objet livre mais également la qualité non discriminatoire de la photographie.

PAGES 61-62 : Exhibition views / vues de l'exposition *Tacita Dean: JG*, 2014, Galerie Marian Goodman, Paris, courtesy / permission Tacita Dean, Marian Goodman Gallery / Galerie Marian Goodman, Paris, New York

JG (Offset), 2013, 14 archival offset prints / 14 épreuves offset archive, 30 x 78 cm, courtesy / permission Tacita Dean, Marian Goodman Gallery / galerie Marian Goodman, Paris, New York

PAGES 64-65: *JG*, 2013, film stills / extraits, 35 mm color and black and white anamorphic film with optical sound, loop / film anamorphique 35 mm en couleur et noir et blanc avec son optique, en boucle, 26 min 30 s, courtesy / permission Tacita Dean, Marian Goodman Gallery / Galerie Marian Goodman, Paris, New York

photographs, such as the remarkable *Floh* (2001), a book that foregrounds not only the book form but the indiscriminate quality of photography. At one time her films would have been characterized as "experimental documentary," but now they are destined for the much looser category of "artist's film," works intended primarily for the gallery and the museum. Even so, three of the directors with whom she might be most closely aligned are Werner Herzog, Chantal Akerman, and Chris Marker. Her films are typically loops of about a half-hour in length and rely primarily on techniques to emphasize the durational aspect of viewing as well as the possibility of fiction with documentary. The long take, static cinematography, fragmentation and close framing of the subject, minimal narrative, abundance of still shots, natural lighting, and optical sound all contribute to the viewer's awareness of the time and space of production. In many cases, the projection apparatus itself is part of the gallery installation, as was the case with her film *Merce Cunningham Performs STILLNESS...*, shown in Montreal last year, in which multiple projectors were "choreographed" into the film installation. These various practices and techniques lead toward a work of art that works by commemorating its own existence in time and space, as well as that of the viewer, whose sense of time is inevitably conditioned by an awareness of mortality. Dean's concern with memory is in fact her compassion for the momentary, for the event, that extended and ambiguous happening of a "now" that is the flux of time.

JG is a twenty-six-and-a-half-minute 35 mm anamorphic (wide screen) film-loop projection for gallery or museum space.

À une époque ses films auraient été caractérisés comme des « documentaires expérimentaux », mais ils se retrouvent aujourd'hui incorporés à la catégorie beaucoup plus large des « films d'artiste », destinés principalement aux galeries et musées. Et pourtant, parmi les réalisateurs dont la démarche se compare à la sienne, je citerais Werner Herzog, Chantal Akerman et Chris Marker. Ses films sont généralement des boucles d'environ une demi-heure, privilégiant des procédés techniques qui soulignent l'aspect temporel du visionnement et l'éventualité de la fiction au sein du documentaire. Le plan-séquence, la cinématographie statique, la fragmentation du sujet et ses vues en gros plan, la narration minimale, l'abondance de plans fixes, la lumière naturelle et le son optique, tout contribue à nous faire prendre conscience du temps et de l'espace de production.

Souvent, le dispositif de projection fait partie intégrante de l'installation, comme ce fut le cas pour son film *Merce Cunningham Performs STILLNESS...*, montré à Montréal l'an dernier, où de nombreux projecteurs participaient à la chorégraphie de l'installation filmique. Ces diverses pratiques et procédés aboutissent à une œuvre d'art qui fonctionne en commémorant sa propre existence dans le temps et l'espace, tout comme celle du spectateur, dont la perception du temps est inévitablement influencée par la conscience de sa mortalité. L'intérêt de Dean pour la mémoire exprime en réalité sa compassion pour le momentané, pour l'évènement, cette occurrence continue et ambiguë d'un « maintenant » qui est le passage du temps.

JG est un film 35 mm anamorphique de vingt-six minutes (grand écran) conçu pour être projeté en boucle dans une galerie

Dean has more typically used 16 mm, but in this case the larger format was required to accommodate an ingenious system that she invented by which stencils are inserted into the camera's aperture gate. These templates add a mechanical and physical impact to the projected image, which reaches a peak of intensity in a screen-filling spiral through which orange sunlight floods, moving first from right to left, and later from left to right. The tactile mechanicity of the stencilled spiral in juxtaposition to this flood of sunlight highlights the consistently hand-worked drama of Dean's engagement with the technology of reproducibility.

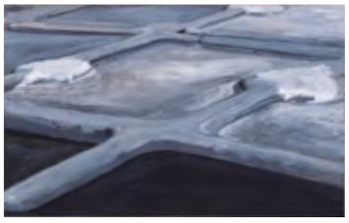
As a proponent of dystopian vision, J. G. Ballard is an explicit precursor to Robert Smithson and his concern with time construed as an entropic process of decline, of time running out or down. Ballard's titles read like memos sent across time or left in waiting for Smithson: his short stories "The Voices of Time" (1960), "The Drowned World" (1962), and "The Crystal World" (1966) all sound like instructions whispered in Smithson's ready ear, instructions that he developed both in written explication as well as his "earthworks," including the sculpture *Spiral Jetty*. This piece is the ostensible topic of Dean's film *JG. Spiral Jetty* is pertinent for its having been "lost" underwater since its construction by Smithson in 1970. In a narrative of remarkable coincidences, Ballard actually proposed to Dean, just prior to his death in 2009, that she "solve the mystery of *Spiral Jetty*." Coincidence and its mysteries are in fact already the stuff of Dean's art practice, as is ironical use of analogue film to commemorate its own disappearance. Strangely, however, *Spiral Jetty* has reappeared, the waters to which it was lost as the

ou un musée. Dean a plus souvent utilisé le 16 mm, mais le grand format permettait ici à l'artiste d'utiliser un ingénieux système de son invention, où des pochoirs sont insérés dans la fenêtre de projection. Ces pochoirs ajoutent un impact mécanique et physique aux images projetées : leur intensité culmine au sein d'une spirale aussi vaste que l'écran, à travers laquelle se déverse la lumière orangée du soleil, qui se déplace d'abord de droite à gauche, puis inversement. L'aspect mécanique et tactile de la

Si l'obsolescence et le déclin sont récurrents dans les œuvres de Dean, ce n'est pas dans une perspective rétrograde, mais dans une tentative de maintenir ouverte une fenêtre vers des futurs alternatifs...

spirale découpée, associé à ce flot de lumière, souligne la relation fondamentalement artisanale que Dean entretient avec les techniques de reproduction.

En tant que chantre d'une vision contre-utopique, J. G. Ballard est un précurseur explicite de Robert Smithson, chez qui le temps est interprété comme un processus de déclin entropique : le temps qui s'écoule et qui s'enfuit. Les titres de Ballard ressemblent à des notes envoyées à travers le temps ou laissées en attente pour Smithson : ses nouvelles *Les voix du temps* (1960), *Le monde englouti* (1962) et *Forêt de cristal* (1966) évoquent autant d'instructions chuchotées dans l'oreille avide de Smithson, instructions que



Salt (A Collection), Salt I-VII, Salt Crystals Balls I-III **(details / détails), 2013-2014, found postcards, gouache and salted balls / cartes postales trouvées, gouache, boules de sel, 7 parts framed or in glass cases / 7 composantes encadrées ou sous vitrine,** courtesy / permission Tacita Dean, Marian Goodman Gallery / galerie, Paris, New York

Great Salt Lake rose in the 1970s having now receded. The film plays out Dean's interest in extreme and unusual landscapes and incorporates images seemingly taken from Ballard's dystopian vision of once-futuristic machines now encountered as dysfunctional artefacts, wheels autonomously and gratuitously churning canals of sluggish salt and water. This uninhabited landscape is overlain with voice-over quotations by Smithson and Ballard, one of the more remarkable being Ballard's "Robert, I have to tell you. Even the sun is growing colder."

A series of over-painted postcards were also included with *JG* in Dean's recent exhibition at Galerie Marian Goodman[3] in Paris. The original cards are all anonymous but for one, which caught my interest due to its identification as a work by Caspar David Friedrich, the quintessential German Romantic painter. Of the dozen or so images, it was the only one with any source identified, marking the figure of Friedrich as particularly relevant. Dean's affinity for German romanticism is further evidenced with her film commemorating Joseph Beuys and his biophiliac vision for healing and earthy fundamentalist social program. (Dean has been living in Berlin for the past ten years.)

Dean has made films commemorating creative individuals whose work has also involved the themes of narrative, history, memory, and writing: W.G. Sebald, Michael Hamburger, Cy Twombly, Mario Merz, and many others. What they all have in common is their interest in correspondences between writing or "indexicality" and the phenomenon of ageing, mortality, and proximity to death – that is, nature – but also the problem of ending as it is for narrative structures, narrative mortality.

celui-ci a développées à fois sous forme d'explications écrites et dans ses *earthworks*, dont la sculpture *Spiral Jetty*. Cette œuvre est au cœur du film de Dean, *JG*, sa pertinence étant liée à sa « disparition » sous l'eau depuis sa construction par Smithson en 1970. Or, dans cette narration tissée de remarquables coïncidences, Ballard lui-même a suggéré à Dean, juste avant sa mort, de « résoudre le mystère de *Spiral Jetty*. » Les coïncidences et leurs mystères constituaient déjà la matière première de Dean, tout comme l'emploi ironique du film analogique pour commémorer la disparition de celui-ci. Étrangement, *Spiral Jetty* a réapparu, lorsque les eaux du Grand Lac Salé qui l'avaient submergée dans les années 1970 ont baissé. Le film reflète l'intérêt de Dean pour les paysages extrêmes ou inhabituels, et incorpore des images qui semblent empruntées à la vision contre-utopiste de Ballard, avec ses machines autrefois futuristes désormais à l'abandon, inutilisables, leurs roues brassant d'elles-mêmes et sans but des canaux d'eau stagnante et salée. À ce paysage inhabité se superposent des citations en voix-off de Smithson et Ballard, dont l'une des plus marquantes est de Ballard : « Robert, il faut que je vous le dise. Même le soleil se refroidit. »

La récente exposition consacrée à Dean par la Galerie Marian Goodman[3], à Paris, comprenait également une série de cartes postales qu'elle a retouchées au pinceau. Les images originales sont toutes anonymes, sauf une, qui a retenu mon attention car elle était identifiée comme une œuvre de Caspar David Friedrich, le peintre romantique allemand par excellence. Sur la douzaine de cartes présentées, c'était la seule dont la source soit mentionnée, ce qui désignait la figure de Friedrich comme particulièrement

Dean's films, in good romantic spirit, engage intimately and even playfully with mortality, its charisma, and the charisma of creativity. This reference to nature is made explicit in her many films featuring events of nature, such as sunset (*The Green Ray*, 2001), eclipses of the sun (*Banewal*, 1999), another solar eclipse, (*Diamond Ring*, 2002), and birds (*Pie*, 2003), and in her vast personal collection of clover leaves of the four-, five-, and six-lobed varieties. Dean has no aversion to superstition and the magic of coincidence.

This world in which touch and memory intertwine is the world of experience as described by H.-G. Gadamer, among others in the tradition of hermeneutics. When Gadamer discusses experience, art is a fundamental reference in his analysis. Crucial to his notion of experience as something we "undergo" is that of the "event," ". . . something unforgettable and irreplaceable, something whose meaning cannot be exhausted by conceptual determination."[4] His sources are in that romantic subjectivism concerned with challenging modern technicity, and in this sense Bernard Stiegler. These figures are all pertinent to a discussion of both Smithson and Dean on the basis of their concern with what Smithson called "continuance."

What Ballard, Smithson and Dean mean by invoking this sense of a lost "continuance" is the sense of a lost belonging in time and place, a loss of solidarity within collectivity, of place within an ancestry and participation in a shared future, but also the sense of futility regarding the human being as an unfinished project alongside the adventure of shared uncertainty. In this sense, the explicit longing and nostalgia that characterize Dean's

significative. Les affinités de Dean avec le romantisme allemand sont plus apparentes encore dans son film commémorant Joseph Beuys et sa vision biophile du monde : l'énergie bénéfique de la nature inspirait à Beuys un programme social fondamentaliste. (Dean vit à Berlin depuis dix ans.)

Dean a réalisé de multiples films commémoratifs sur des créateurs dont l'œuvre explore également les thèmes de la narration, de l'histoire, de la mémoire et de l'écriture : W. G. Sebald, Michael Hamburger, Cy Twombly ou Mario Merz, entre autres. Ils ont tous en commun leur intérêt pour les correspondances entre l'écriture ou l' « indexicalité » et le phénomène du vieillissement, de la mortalité, la proximité avec la mort – donc avec la nature – mais aussi la mortalité narrative : la problématique de la fin dans les structures narratives. Fidèles à l'esprit romantique, ses films engagent un dialogue intime, voire ludique, avec la mortalité, avec le charisme de la mortalité, et celui de la créativité. Cette référence à la nature s'affirme dans les nombreux films de Dean décrivant des évènements naturels : un coucher de soleil (*The Green Ray*, 2001), des éclipses de soleil (*Banewal*, 1999), une autre éclipse solaire (*Diamond Ring*, 2002) ou des oiseaux ; ainsi que dans sa vaste collection personnelle de trèfles à quatre, cinq et six feuilles. Dean est visiblement à l'aise avec la superstition et la magie des coïncidences.

Cet univers où le toucher et la mémoire se conjuguent est celui de l'expérience selon H.-G. Gadamer, parmi d'autres penseurs dans la tradition de l'herméneutique. L'art est une référence fondamentale dans son analyse de l'expérience. Sa conception de « l'expérience » comme une chose « vécue » repose en particulier

***The Book End of Time* and *The Tail End of Film*, 2013, b & w photographs on fibre-based paper / photos noir et blanc sur papier fibre, 123 x 159 cm unframed / sans le cadre, courtesy / permission Marian Goodman Gallery / Galerie Marian Goodman, Paris, New York**

work are not only a nostalgia in which the subject is the past, but, more importantly, what she identifies as a future being lost in an ever-greater technological anomie. The evaluation that sidelines artists such as Stan Douglas, Eija-Liisa Ahtila, and Dean on the basis of their concern for recollection and memorialization is simply another demonstration of contemporary alienation. J. G. Ballard's focus on a past dystopian future echoes that of Kafka, who describes an autonomous technology, the dehumanized version of post-humanism in which the space of human lack is made up for by a culture machine that works by itself.

With regard to the issue of "continuance," it is helpful to situate Dean's work with respect to the recent writing of the philosopher of technology Bernard Stiegler, whose critique in recent years has been prodigious and influential. Echoing Winnicott and as a former student of Derrida's, Stiegler, in his most recent writings, emphasizes his concern that the path of technology has bifurcated and the version now in the ascendancy has taken on a distinctly dystopian, anti-humanitarian direction of the sort predicted in Ballard's stories of the 1960s. Stiegler argues that the ongoing shift toward totalizing efficiency rejects value and the spiritual connection to durable objects that can make life worth living. What is also intriguing in his analyses is his position with regard to the relationship between technology and nature: no Luddite, he argues for the co-determination of one by the other, saying that humanity invents itself by inventing technology, which is the invention of time and space, and here his account overlaps with those of Ballard, Smithson, and Dean: the end has meaning for us, but technological becom-

sur cette notion : « quelque chose d'inoubliable et d'irremplaçable, de fondamentalement inépuisable pour la détermination de son sens dans la compréhension[4]. » Sa réflexion puise notamment dans le subjectivisme romantique qui remet en question la technicité moderne ; en ce sens, elle s'accorde avec celle de Winnicott, notamment telle que Bernard Stiegler l'a reprise. Ces diverses figures sont pertinentes pour aborder à la fois le travail de Smithson et celui de Dean, en lien avec l'idée de « continuité » selon le terme de Smithson.

Ce que Ballard, Smithson et Dean invoquent dans cette notion de continuité perdue, c'est la perte du sentiment d'appartenance, dans l'espace et le temps : la solidarité dans le cadre de la collectivité, mais aussi le sentiment de s'inscrire dans une lignée ancestrale et de participer à un futur commun. L'être humain en tant que projet inachevé, dans le contexte aléatoire d'une incertitude partagée, acquiert un caractère dérisoire. Ainsi, la nostalgie omniprésente dans les œuvres de Dean n'est pas seulement une nostalgie envers le passé, mais envers un avenir qui se perd dans une anomie technologique plus marquée que jamais. Le fait que des artistes œuvrant sur la mémoire et sa transmission, comme Stan Douglas, Eija-Liisa Ahtila et Dean, soient marginalisés par la critique, témoigne justement de cette aliénation contemporaine. Le futur contre-utopique décrit par J. G. Ballard au passé fait écho à celui de Kafka : son évocation d'une technologie autonome est la version déshumanisée d'un post-humanisme où l'humain absent est remplacé par une civilisation de la machine autosuffisante.

Pour éclairer ce problème de la « continuité », examinons l'œuvre de Dean à la lumière des récents travaux de Bernard Stiegler,

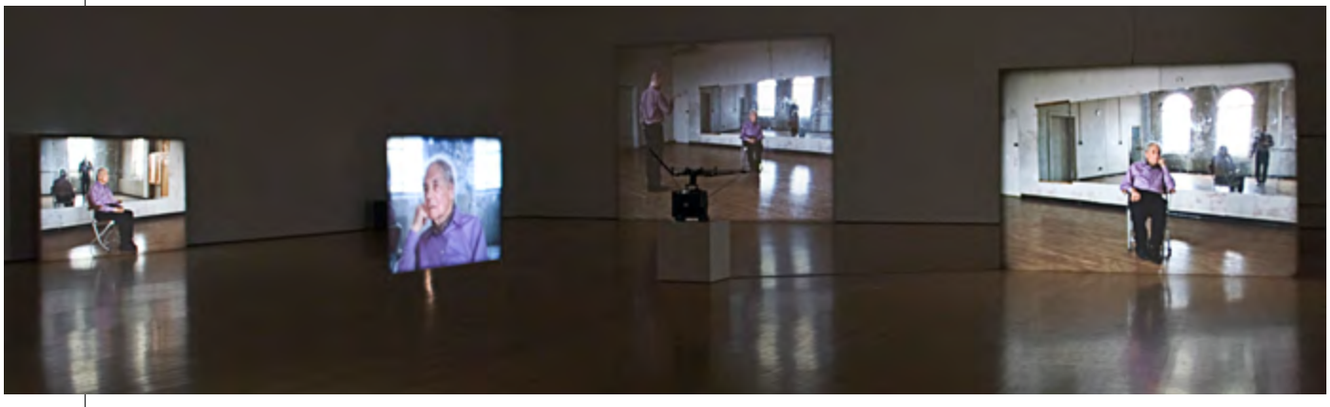
ing is endless, and its "progress" relentlessly disrupts embedded cultural formations (Smithson's "continuance") in its drive toward order, calculation, and efficiency. Dean's consistent involvement with obsolescence and decay is not a retrogressive perspective but an attempt to sustain an opening from which alternative futures and *différance* may be drawn. What is remarkable in Dean's practice is her ability to celebrate the uniqueness of a person's existence, an artistic achievement, an event of nature, or a moment in time, within the paradox of technical reproduction, once believed to be an overcoming of uniqueness and the aura in favour of a democratized culture. Dean's memorializations exemplify a concern for a "continuance" of the future as a human project, and a resistance to the totalitarian project of reality lived as order, calculation and efficiency.

1 D. W. Winnicott, *Playing and Reality* [1971] (London and New York: Routledge, 2005), p. 87. **2** *JG*, film commissioned by and presented at Arcadia University Art Gallery, Glenside, Pennsylvania, 2013. **3** Tacita Dean, *JG*, exhibition held at Marian Goodman Gallery, in Paris, from January 3 to March 1, 2014. **4** Hans-Georg Gadamer, *Truth and Method*, trans. Joel Weinshiemer and Donald G. Marshall [1975] (New York: Continuum, New York, 2004), p. 58.

Stephen Horne *is an independent curator and writer living in Montreal and France. He has taught at NSCAD and Concordia Universities and is published in periodicals, catalogues, and anthologies in Canada and elsewhere.*

philosophe dont la réflexion critique sur la technologie acquiert une influence et une pertinence grandissantes. En écho à Winnicott, Stiegler, un ancien étudiant de Derrida, exprime dans ses derniers écrits son inquiétude quant à une bifurcation dans l'évolution de la technologie : le courant qui domine aujourd'hui adopte une orientation nettement contre-utopique et anti-humanitaire, semblable à celle que Ballard annonçait dès les années 1960. Selon Stiegler, cette dérive croissante vers une omniprésence de l'efficacité exclut la valeur et la dimension spirituelle reliées aux objets durables, et qui donnent justement un sens à la vie. Son analyse du rapport entre la technologie et la nature, loin du luddisme, est également intrigante : il approuve la codétermination de l'une par l'autre, estimant que l'humanité s'invente elle-même par l'invention de la technologie, qui est l'invention du temps et de l'espace. Ici, son récit rejoint ceux de Ballard, Smithson et Dean : la fin est signifiante pour nous, mais le devenir technologique est sans fin, et son « progrès » perturbe continuellement des références culturelles profondément enracinées (la « continuité » de Smithson) par son obsession pour l'ordre, le calcul et l'efficacité. Si l'obsolescence et le déclin sont récurrents dans les œuvres de Dean, ce n'est pas dans une perspective rétrograde, mais dans une tentative de maintenir ouverte une fenêtre vers des futurs alternatifs et une « différance » (Derrida). La pratique de Dean est remarquable pour sa capacité à célébrer – dans leur unicité même – la vie d'une personne, une réussite artistique, un phénomène naturel ou un moment spécifique, par l'emploi paradoxal de la reproduction technique – considérée à une époque comme favorisant la démocratisation de la culture au détriment de l'unicité et de l'aura. Les mémoriaux de Dean exemplifient le souci d'une « continuité » où l'avenir demeure un projet humain, ainsi que la résistance au projet totalitariste d'une réalité orientée vers l'ordre, le calcul et l'efficacité. *Traduit par Emmanuelle Bouet*

1 D. W. Winnicott, *Jeu et réalité*, Paris, Gallimard, 1975, p. 91. **2** *JG*, film commandité et présenté par l'Arcadia University Art Gallery, Glenside, Pennsylvanie, 2013. **3** Tacita Dean, *JG*, exposition tenue à la Galerie Marian Goodman, à Paris, du 3 janvier au 1er mars 2014. **4** Hans-Georg Gadamer, *Vérité et méthode*, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1996, p. 84.

Stephen Horne*, commissaire indépendant et auteur, a enseigné à l'Université NSCAD et à l'Université Concordia, et contribue à des magazines, des catalogues et des anthologies au Canada et ailleurs. Il vit à Montréal et en France.*

Tacita Dean: Merce Cunningham Performs STILLNESS..., **exhibition view / vue de l'exposition, Musée d'art contemporain de Montréal, October / octobre 2009,** photo: Richard-Max Tremblay