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

Herausgeber: Parkett

Band: - (2002)

Heft: 66: Angela Bulloch, Daniel Buren, Pierre Huyghe

Artikel: The mobile muse : Giuliana Bruno wlaks with her tongue through her "Atlas of emotion" = Die Muse in Bewegung : Giuliana Bruno wandert mit der Zunge durch ihren "Atlas of emotion"

Autor: Nichols Goodeve, Thyrza / Bruno, Giuliana / Goridis, Uta

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-680611

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: 12.07.2025

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

The Mobile Muse

GIULIANA BRUNO WALKS WITH HER TONGUE THROUGH HER "ATLAS OF EMOTION"

THYRZA NICHOLS GOODEVE

I can't see but I can touch.
– Anonymous woman, Brooklyn, NY (October 2002)

I was born in Naples, a city of views, panoramas and mazes.
– Giuliana Bruno

THYRZA NICHOLS GOODEVE: *Atlas of Emotion* contains so much information, so many images, and is such a journey for the reader; let's start with the most difficult question of all: "What is it about?"

GIULIANA BRUNO: It is a cultural history of space dealing in particular with the relationship between affect and space. The book intersects several disciplines: cultural geography, art, architecture, design, cartography, and film. It was inspired by a map of the land of tenderness done in 1654 by Madeleine de Scudéry to accompany her novel, *Clélie*. She held a salon every Saturday where people would write and draw collectively. Her *Carte du pays de Tendre* evolved from this collective authorship open to women. So it has a fictional, intersubjective rendering which is important to my way of theorizing. But what is important in a broader sense is that this map of tenderness was one of the first attempts to visualize and spatialize an interior landscape.

THYRZA NICHOLS GOODEVE is a writer who lives in Brooklyn. She is the author of *How Like Leaf* and *Ellen Gallagher*, published by Anthony d'Offay.

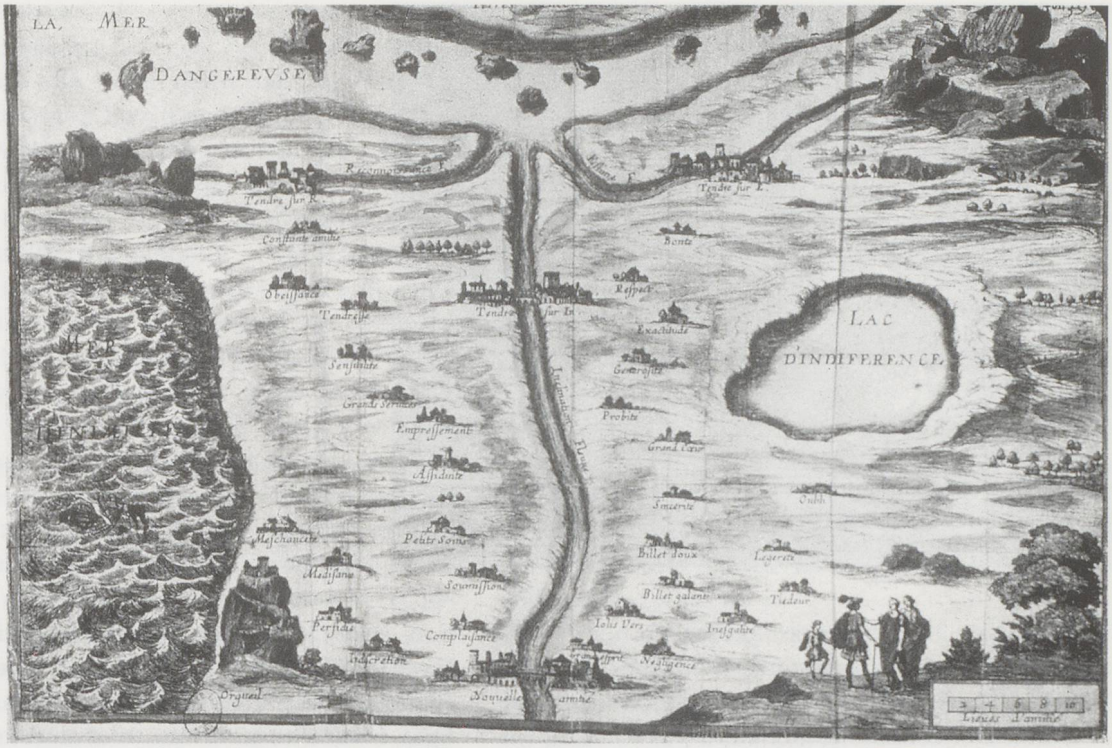
GIULIANA BRUNO is Professor of Visual and Environmental Studies at Harvard University. Her previous book, *Streetwalking on a Ruined Map*, was awarded the 1993 Katherine Kovacs prize for the best book in film studies.

TG: You call film an "affective itinerary" where "places change shape." In other words, cinema creates and shapes our sense of place in the world.

GB: Cinema is full of places that change shape and become the affective realities of our own personal histories. I do in a sense believe that any landscape is a work of the mind and vice versa. But it is these affective representational realities that make a place. Cinematic space moves not only through time and space or narrative development, but also through inner space. This is why I write it as (e)motion in the book, (e)motion pictures. Also *kinema* in Greek means both motion and emotion.

TG: This leads me to your notion of cinema. It is obviously so much more than a technological invention for you. It is an epistemological field—a way of seeing and knowing, a notion of cinema I totally share. But you also describe cinema as an ontological phenomenon, a way of being in the world. Is emotion what connects the epistemological and the ontological for you and turns cinema into what you refer to as a "habitude"?

GB: Yes, it is. When I say that images, including motion pictures, "fashion" the knowledge of ourselves and our surroundings, this includes the world of affects. To reconnect cinema back to the Greek notion of *kinema*, to that bond between motion and emo-



MADELEINE DE SCUDÉRY, CARTE DU PAYS DE TENDRE, 1654, engraving by / Stich von François Chauveau.

tion, is to understand it as much more than a cognitive instrument. It means to connect knowledge to feeling as a way of moving through life. Film, like architecture, represents lived space. This space, which is inhabited, is constantly mutating by way of use. Such habit of inhabitation embodies (e)motion. Geopsychic space is a mobile map, a map of movements. Moving images are part of the fabric of what is "moving."

TG: Did you know that Yvonne Rainer's explanation for why she moved from dance into film was "emotion"? And in English we do say "I am really 'moved' by that." I was struck by the etymology of many of your words.

GB: The word camera means room in Latin, so the *camera obscura* is actually a space—an "architecture of viewing."

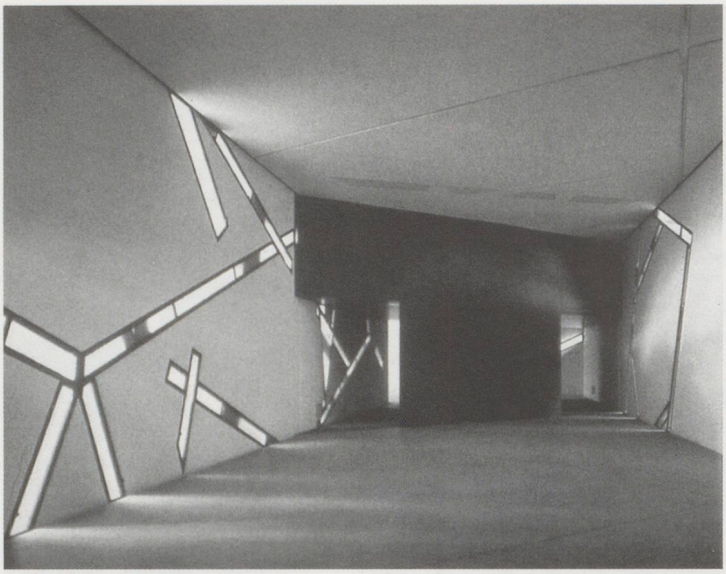
TG: This astounded me. In fact one of the most significant aspects of your book is how you move from an optic model of cinema to a haptic, connecting film to architecture. Here I am going to quote you at length:

It (Atlas of Emotion) *is a study that questions ocularcentricism and challenges some common assumptions. Film is largely considered a visual medium, generally speaking, so is architecture. This book, by contrast, attempts to show that film and architecture are haptic matters and develops their spatial bond along a path that is tactile... On the way, the fixed optical geometry that informed the old cinematic voyeur becomes the moving vessel of the voyageuse.*[1)]

GB: This is why the argument must range across architecture and the visual arts and cinema. The spatial arts are haptically bound, for it is by way of touch that we discover and explore space, and our place within it. As soon as one looks at these as relations of touch in the largest sense of the word, rather than just sight defined in a very reductive binary subject/object way, then one can reclaim the role of the haptic in European modernity, and beyond.

TG: How far can we take the notion of touch and mobility in regard to cinema when it is not physical; it is light.

GB: Let's backtrack and define the term haptic. In Greek etymology it means, "coming into contact



DANIEL LIBESKIND, JEWISH MUSEUM, BERLIN, interior view / JÜDISCHES MUSEUM, BERLIN, Innenansicht.

with." I really like this idea of connection and contact, which also has a sense of tact and tactics built in. Film is so incorporeal and yet extraordinarily present as a means of communication, as a way of being "in touch." When I use the idea of the haptic I am referring not just to the touch of the hand but the way we feel. One can be "touched" in so many ways. Again, it's in the language, "touch" is both emotional and physical. The sense of touch I am talking about is also the materiality of the light, the way it can make space, like when you turn and look at the projector and actually see this light.

It is an experience materialized in Anthony McCall's installation LINE DESCRIBING A CONE (1973). Here, a film is projected onto the wall of a darkened room: a slim pencil of light slowly evolves into a large balloon cone; the projection appears as a circle drawn on the screen, while the light fills the space with the appearance of three-dimensional form. This work makes you experience the sculptural, haptic materiality of light. People reach out to touch it, move in, and traverse this light space with curiosity, attraction or trepidation.

TG: What about architecture?

GB: This is all about architecture. You can think about the haptic from the point of view of architecture because architecture demands use, tactile appropriation. Architecture, like film, is about circulation—passage through light spaces. It is read as it is traversed by light. As we go through it, it goes through us and our own inner geography. Film, the screen of light, is itself an architecture of movement. It is only fitting, then, that contemporary architects think cinematically. Architects now build walls that are screens, they dissolve the façade, mold and melt the tectonics of building, mobilize space, and create kinematic architecture, as in Daniel Libeskind's Jewish Museum. This is not just about visuality. This screen is not a mirror. It is a different, haptic architecture. It is a cultural fabric, whose porous texture holds the passage between inside and outside. So we can't really understand architecture, or film, if we simply consider them a viewing apparatus, a mere double of the mirror. Nor can we grasp their conjunction if we restrict ourselves to the optic paradigm of the gaze. That is one of the ways the theory of the gaze is limiting. If we understand the screen as that kind of architectural wall, and that the interior and exterior are in a sense permeable, we can start thinking about architecture and visual art in a different way, more interconnected.

TG: This reminds me of the moment when you discuss the desire for glass walls before it was possible to have them in residences. I think it's in your discussion of panoramic wallpaper in the nineteenth century.

GB: Yes, that's precisely one of the ways in which walls begin to become screens. People covered the insides of house with scenes of the exterior. It was an amazing effect. You'd be sitting in your living room and yet you were a part of the city, you had a boulevard of Paris on your wall, or a garden.

TG: Although much of your book is about pre-cinematic and affective mobility, at the end of the book you discuss contemporary art. In particular you make the claim that the genealogical life of film is being "extended and distended" in the space of the contemporary art gallery. I've been pretty disappointed by contemporary artists' work with film. Cinema is regarded as mostly content and as such cinema is lost. I think people like Douglas Gordon don't understand cinema. I have just two words: Michael Snow. He is an artist dealing with the issues you raise in an incredibly funny, historical, cross-disciplinary, mind-expanding way.

GB: I understand what you are saying and I don't disagree. Cinema is dead which is why it's alive. Ghosts have tremendous power. Isaac Julien is also an example of an artist who understands the cinema, and demonstrates what can be done with cinema and art. But my interest is different. I am looking at how film has become a kind of vocabulary, a grammar, and an archive for contemporary artists. When I saw Douglas Gordon's HYSTERICAL (1995) at the Guggenheim a few years ago, when he won the Hugo Boss prize, it was really shocking because it is a film that I know, that I have worked on. It was lost in an archive. All of a sudden here it was. And I thought to myself, there is nothing wrong with this. Another generation can enter into this world, and immerse and recycle our archive of images into something.

TG: The "something" is the issue. But you have a point. I guess archiving image and time (as in Gordon's 24 HOUR PSYCHO, 1993) just doesn't seem very meaningful to me.

GB: But there is meaning. It means people are going back and saying, "Wait a minute, where did this film come from? What was its relation to hysteria? How is it connected to the very making of cinema in relation to this culture of psychoanalysis?" But, I agree with you, it doesn't necessarily lead to any profound statement about cinema. However, this exhibition of moving images does show that the museum and museographic culture gave rise to installation art. The museums themselves stand behind the very origin of film. They were constructed as a sequence of vitrines to be looked at in motion: panorama paintings, dioramas, museographic culture were moving images. It is the mapping of such genealogies rooted in display that informs film "exhibition" and its extended life in art installation. Pre-cinema and post-cinema are linked.

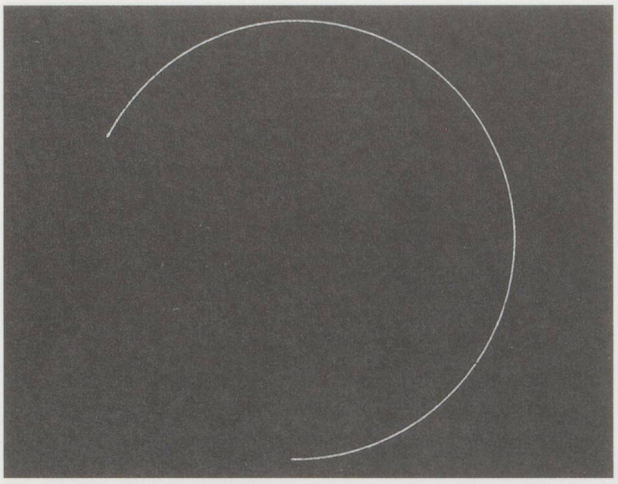
TG: Let's talk about Gerhard Richter's ATLAS (1962–ongoing). You take us on a cinematic tour of this massive work.

GB: What I find interesting in Richter's ATLAS is precisely the fact that it doesn't move, yet it constructs, or better depends, on a cinematic engagement that comes from the way his ATLAS constructs the room, and "makes room" for us.

TG: It is a compelling argument, but I don't know if I am convinced. Tell me about your experience with it.

GB: When it was in New York at the Dia Center for the Arts in 1995, I was "transported" by it. The more I moved through the images, the more I felt I was living inside the artwork. And this sensation was produced by the manner of reception it forced me into. I didn't just move through the gallery space as one usually does. I had to move with the images. It only made sense as an artwork if I moved, closely within it. I started seeing the subtle difference between one picture and the next. The images of Richter's ATLAS are not singular instances. They are displayed on the wall like the 24 frames per second of film. Remember film is just separate frames transformed into motion and emotion only when it is forced to move through the projector. With Richter's ATLAS, we begin to see it as movement—the diffraction and slight difference between one photograph and the next. The exterior panoramas are all very similar, yet subtly different. And then comes the revelation: Slowly you see that what is being shown to you is not just an external landscape, but someone's mind! You can feel the inner workings of memory, imagination, and emotion. You gain access to an intimate geography.

TG: You make me think of that wonderful Alain Resnais documentary about the Bibliothèque Nationale, where the mobile camera turns the architec-



ANTHONY McCALL, LINE DESCRIBING A CONE, 1973, film still and installation view at the exhibition "Into the Light: The Projected Image in American Art 1964–1977," Whitney Museum, New York, 2002 / LINIE, DIE EINEN KEGEL BESCHREIBT, Filmstill und Installationsphoto. (PHOTO: HANK GRABER, 2002)

ture and books into an archive of the mind. But what you are saying with Richter is that it's the viewer's relationship to the space and the images that produces the cinematic effect. Space plus motion plus body equals emotion, equals a cinematic experience.

GB: I believe in Eisenstein's notion that all cinema happens in your head. It is not the authorial gesture as such, but the reception that is inscribed in the montage of images. And of course this is all connected to Richter's investigation of photography. Richter is an artist for whom the twentieth century was crucial. The photographic image that also created motion pictures isn't an unmitigated presentation, but a representation of a representation. And for someone who obviously loves modernity the ATLAS becomes one of those artworks that opens up unconscious optics. ATLAS is an archive, like cinema is an archive, but it is an ever-moving archive that can never be finished. It is akin to the *Mnemosyne Atlas* of the art historian Aby Warburg (1866–1929). Like Richter's version, Warburg's own atlas of memory is a moving collection of images, mounted on panels. They both map the movement of life, with life in motion. Just like a movie.

TG: Which leads me to the question that ends the book and now our conversation: the question of the subject. Ultimately when discussing emotion we are talking, or can only talk, about an individual's experience. *Atlas of Emotion* must walk a treacherous high-tension wire leading from the general to the singular and back again.

GB: That was exactly the challenge because I am obviously fascinated by the grand theory and the rigor of constructing one but I believe the subjective should never be eliminated from the scholarly.

TG: So your *Atlas of Emotion* begins with the narrative itinerary of your medical body and ends with your voice and your body "mapping" the city of Naples, a city steeped with cinematic resonance, and the city in which you were born. Your purpose is very clear: this map of my emotions, movements, and desires. What I like and wonder how it will be received is how *de rigueur* such language and conceptual focus are in academic critical theory. I mean I'd describe you as a romantic, and *Atlas of Emotion* as a radical kind of twenty-first century Romantic theory!

GB: Romanticism, like the picturesque, is another dubious term, worth the challenge of remapping and reinventing. I guess I like the sentimental. But to be serious, I can't write something that is not a part of my own personal map. Writing has always been a kind of grafting, a cartography. It has been a journey of discovery and understanding, the laying out of my emotion, an atlas of my emotion.

1) Giuliana Bruno, *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture and Film* (London/New York: Verso, 2002), p. 6.

Die Muse in Bewegung

GIULIANA BRUNO WANDERT MIT DER ZUNGE DURCH IHREN «ATLAS OF EMOTION»

THYRZA NICHOLS GOODEVE

Ich kann nicht sehen, doch ich kann tasten.
– Eine Frau aus Brooklyn, New York (Oktober 2002)

Ich wurde in Neapel geboren, einer Stadt voller Ausblicke, Panoramen und Labyrinthe.
– Giuliana Bruno

THYRZA NICHOLS GOODEVE: Der *Atlas of Emotion* enthält so viele Informationen, so viele Bilder und ist eine grandiose Reise für jeden Leser; beginnen wir mit der schwierigsten Frage überhaupt: «Worum geht es?»

GIULIANA BRUNO: Es ist eine Kulturgeschichte des Raums, die sich speziell mit der Beziehung zwischen Empfindung und Raum befasst. In dem Buch überschneiden sich mehrere Disziplinen: Kulturgeographie, Kunst, Architektur, Design, Kartographie und Film. Inspiriert hat mich eine imaginäre Karte, die Madeleine de Scudéry 1654 zu ihrem Roman *Clélie* entworfen hat. Sie empfing jeden Samstag Gäste in ihrem Salon, die dort gemeinsam zu schreiben und zu zeichnen pflegten. Aus dieser auch Frauen zugänglichen kreativen Zusammenarbeit entwickelte sich ihre *Carte du pays de Tendre*. Sie hat also einen fiktionalen, gemeinschaftlichen Hintergrund, was für meine Theorie wichtig ist. Im weiteren Sinn zählt aber vor allem, dass diese Karte einer der ersten Versuche war, eine innere Landschaft zu visualisieren und räumlich darzustellen.

TG: Du beschreibst Film als «emotionale Reise», in deren Verlauf «Orte ihre Gestalt verändern». Mit anderen Worten, das Kino bestimmt und prägt unser Ortsempfinden in dieser Welt.

GB: Das Kino ist voller Orte, die ihre Gestalt verändern und zu emotionalen Realitäten unserer individuellen Geschichten werden. Ich glaube auch, dass jede Landschaft eine Konstruktion unseres Geistes ist und umgekehrt. Es sind jedenfalls diese emotionalen begrifflichen Realitäten, die einen Ort ausmachen. Der filmische Raum bewegt sich nicht nur durch Zeit und Raum oder eine narrative Entwicklung, sondern auch durch den inneren Raum. Deshalb schreibe ich in meinem Buch *(e)motion* und *(e)motion pictures*. Auch das griechische *kinema* bedeutet sowohl Motion wie Emotion (räumliche und innerliche Bewegung).

TG: Damit sind wir bei deiner Auffassung von Kino angelangt. Offensichtlich ist Film für dich sehr viel mehr als nur eine technische Errungenschaft, eher ein erkenntnistheoretisches Feld – eine bestimmte

---

THYRZA NICHOLS GOODEVE ist Schriftstellerin und lebt in Brooklyn, New York. Sie ist die Autorin von *How Like Leaf* und *Ellen Gallagher*, beide erschienen bei Anthony d'Offay.

GIULIANA BRUNO unterrichtet *Visual & Environmental Studies* an der Harvard University. Ihr vorangegangenes Buch *Streetwalking on a Ruined Map* wurde 1993 mit dem Katherine-Kovacs-Preis als bestes Buch zur Filmtheorie ausgezeichnet.

Art zu sehen und zu verstehen –, eine Vorstellung, die ich teile. Aber du beschreibst Kino auch als ontologisches Phänomen, als eine Form des in der Welt Seins. Ist Emotion für dich das, was das Epistemologische und das Ontologische miteinander verbindet und das Kino in etwas verwandelt, was du einen «Habitus» nennst?

GB: Ja, so ist es. Wenn ich sage, dass Bilder und Filme beeinflussen, wie wir uns und unsere Umgebung wahrnehmen, dann schliesst das die Welt der Affekte mit ein. Kino wieder mit dem griechischen Begriff *kinema* in Verbindung zu bringen, mit dessen Verknüpfung von Motion und Emotion, heisst, es nicht nur als kognitives Medium zu betrachten. Es bedeutet, Wissen und Gefühl zu verbinden zu einer bestimmten Weise, sich durchs Leben zu bewegen. Wie die Architektur steht auch der Film für erlebten Raum. Dieser bewohnte Raum verändert sich laufend durch seine Nutzung. Ein solcher Habitus des Bewohnens ist verkörperte (E)motion. Der geopsychische Raum ist eine in stetem Wandel begriffene Landkarte, eine Karte der Bewegungen. Bewegliche Bilder sind ein Teil in diesem Gewebe des sich in Bewegung Befindlichen.

TG: Wusstest du, dass Yvonne Rainer ihren Wechsel vom Tanz zum Film mit dem Moment der «Emotion» begründete? Man sagt auch, «das hat mich sehr bewegt». Die Etymologie der Worte, die du verwendest, ist wirklich erstaunlich.

GB: *Camera* bedeutet im Lateinischen Kammer, Zimmer; die *Camera obscura* ist also eigentlich ein Raum – eine «Konstruktion zum Zwecke des Betrachtens».

TG: Mich hat das verblüfft. Etwas vom Wichtigsten in deinem Buch ist tatsächlich, wie du von einer optischen Idee des Kinos zu einer haptischen kommst und Film mit Architektur in Verbindung bringst. Ich möchte dich hier deshalb ausführlich zitieren:

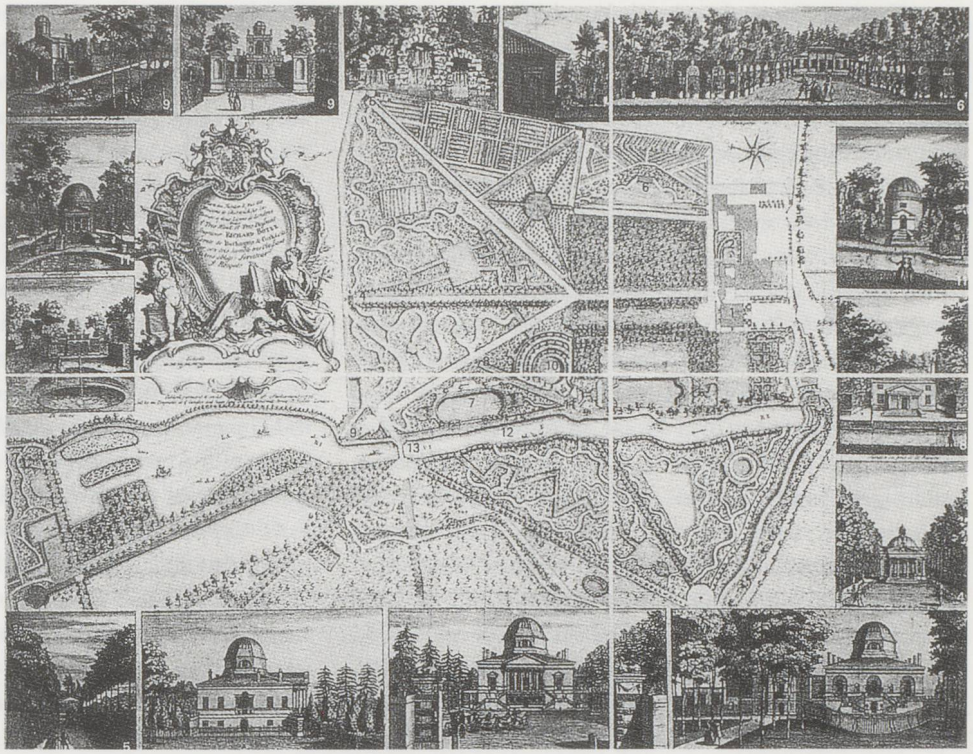
Er (der «Atlas of Emotion») *ist eine Untersuchung, die die Vorrangstellung des Auges in Frage stellt und einige allgemein gültige Annahmen hinterfragt. Wie die Architektur gilt auch der Film allgemein als visuelles Medium. Dieses Buch hingegen versucht zu zeigen, dass Film und Architektur eine haptische Angelegenheit sind, und entwickelt ihre räumliche Verknüpfung auf taktilem Weg... Dabei wird die starre optische Geometrie, die für den herkömmlichen Voyeur im Kino massgebend war, zum bewegten Vehikel der Voyageuse.*[1)]

GB: Deshalb muss diese Diskussion Architektur, visuelle Künste und Kino mit einschliessen. Die räumlichen Künste sind zwangsläufig haptisch, da wir den Raum und unseren Platz in ihm mit dem Tastsinn entdecken und erforschen. Versteht man sie aber als taktile Verhältnisse im weitesten Sinn des Wortes, und nicht bloss als solche eines Sehens, das sich in einer engen binären Subjekt/Objekt-Beziehung erschöpft, dann kann man dem Haptischen in der europäischen Moderne und darüber hinaus wieder seine rechtmässige Geltung verschaffen.

TG: Wie weit kann man in Bezug auf den Film von Tastsinn und Beweglichkeit sprechen, wo Film doch nicht greifbar, sondern einfach nur Licht ist?

GB: Betrachten wir doch den Begriff des Haptischen noch einmal genauer. Etymologisch geht er auf das griechische «in Kontakt kommen mit» zurück. Mir gefällt diese Vorstellung von Verbindung und Kontakt, in dem auch Takt und Taktik anklingt. Film ist völlig unkörperlich und gleichzeitig ausserordentlich präsent als Kommunikationsmittel, als Möglichkeit, «in Kontakt» zu sein. Wenn ich vom Haptischen spreche, denke ich nicht nur an eine Berührung mit der Hand, sondern auch daran, wie wir uns fühlen. Man kann auf viele Arten «berührt» sein. Wieder hilft uns die Sprache weiter: «Berühren» ist sowohl etwas Emotionales wie Körperliches. Der Tastsinn, den ich meine, ist auch in der «Stofflichkeit» des Lichts enthalten, in der Art, wie es Raum erzeugen kann, wenn man sich zum Beispiel umdreht und den Projektor anschaut und diesen Lichtstrahl tatsächlich sehen kann.

Es ist eine Erfahrung, die in Anthony McCalls Installation LINE DESCRIBING A CONE (Linie, die einen Kegel beschreibt, 1973) konkret zum Ausdruck gebracht ist. Ein Film wird an die Wand eines abgedunkelten Raums projiziert: Ein dünner Bleistiftstrich aus Licht entwickelt sich langsam zu einer riesigen Kegelwölbung; die Projektion erscheint als Kreiszeichnung an der Wand, während das Licht den Raum wie eine dreidimensionale Form ausfüllt. Diese Arbeit lässt einen die skulpturale, haptische Stofflichkeit des Lichts spüren. Voller Neugierde, Faszination oder auch Scheu strecken die Leute die



JOHN ROQUE, GARDEN PLAN OF CHISWICK HOUSE, MIDDLESEX, 1736, a mobile map describing a movement in space (a walk through the garden) / PLAN DES GARTENS VON CHISWICK HOUSE, eine Karte, die Bewegung (einen Spaziergang durch den Garten) aufzeichnet.
(IMAGE FROM / BILD AUS "ATLAS OF EMOTION")

Hände aus, um diesen Lichtraum zu berühren, in ihn einzutauchen und durch ihn hindurchzugehen.

TG: Wie steht es mit der Architektur?

GB: Es geht dabei immer um Architektur. Man kann das Haptische vom Standpunkt der Architektur aus betrachten, denn Architektur impliziert den Gebrauch, die taktile Inbesitznahme. Wie beim Film geht es auch bei der Architektur ums Zirkulieren – um das Durchqueren von Lichträumen. Die Anwesenheit des Lichts macht sie erst lesbar. Und während wir durch sie hindurch gehen, geht sie durch uns und unsere innere Geographie hindurch. Und Film, die lichte Leinwand, ist selbst eine Architektur der Bewegung. Deshalb macht es Sinn, wenn zeitgenössische Architekten in Kategorien des Films denken. Inzwischen bauen Architekten Wände, die Projektionsflächen sind, sie lösen die Fassade auf, formen und modellieren die Tektonik eines Gebäudes, mobilisieren den Raum und schaffen eine kinematische Architektur; man denke an das Jüdische Museum von Daniel Libeskind. Dabei geht es nicht nur ums Visuelle. Diese Projektionsfläche ist kein Spiegel. Es ist eine andere, haptische Architektur, ein zivilisatorisches Gewebe, dessen poröse Beschaffenheit eine Durchlässigkeit zwischen Innen und Aussen erlaubt. Man kann also Architektur oder Film nicht richtig verstehen, wenn man sie nur als Instrument des Sehens betrachtet, als eine Art Entsprechung zum Spiegel. Und ebenso wenig begreift man, was sie verbindet, wenn man sich auf das optische Paradigma des Blicks beschränkt. Ein gutes Beispiel dafür, wie einengend eine solche Theorie des Blicks ist. Erst wenn wir die Leinwand als architektonische Wand betrachten und begreifen, dass die Grenzen zwischen Innen und Aussen durchlässig sind, können wir über Architektur und visuelle Kunst auf eine andere, zusammenhängendere Art nachzudenken beginnen.

TG: Ich erinnere mich, dass du in deinem Buch erwähnst, wie begehrt Wände aus Glas waren, als es noch nicht möglich war, sie in Wohnungen zu installieren. Ich glaube, es war im Zusammenhang mit den Panorama-Tapeten des neunzehnten Jahrhunderts.

GB: Ja, dabei wurden Wände allmählich zu Projek-

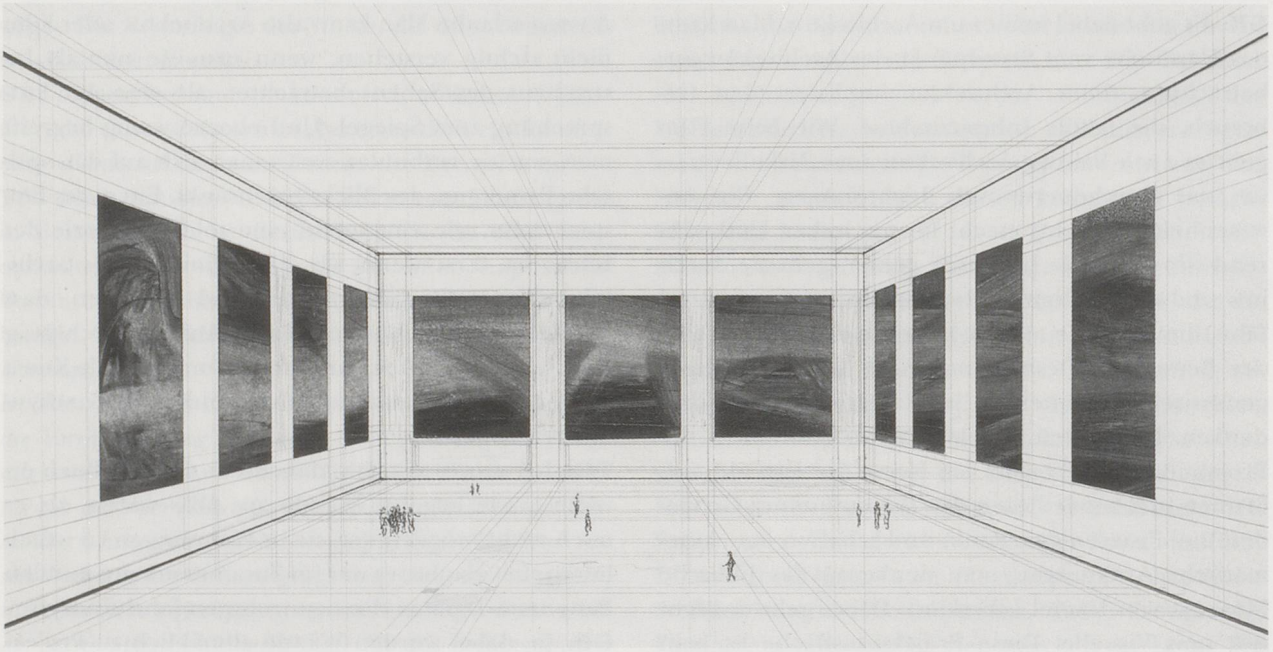
tionsflächen. Die Leute bedeckten das Innere ihrer Häuser mit Bildern von draussen. Der Effekt war erstaunlich. Man sass im Wohnzimmer und war gleichzeitig Teil der Stadt, man hatte einen Pariser Boulevard oder einen Garten auf seiner Wand.

TG: Obwohl in deinem Buch viel von prä-kinematischer und affektiver Mobilität die Rede ist, kommst du am Schluss auch auf zeitgenössische Kunst zu sprechen. Insbesondere stellst du die Behauptung auf, dass das genealogische Leben des Films im Raum der zeitgenössischen Kunstgalerie «erweitert und verzerrt» wird. Ich bin ziemlich enttäuscht von der Art und Weise, wie zeitgenössische Künstler mit Film umgehen. Film wird meistens mit Inhalt gleichgesetzt und damit geht das Filmische schlicht verloren. Meiner Meinung nach haben Leute wie Douglas Gordon keine Ahnung vom Film. Ich kann nur mit einem Namen aufwarten: Michael Snow. Das ist ein Künstler, der sich mit den Fragen, die du aufwirfst, auf eine äusserst amüsante, geschichtlich fundierte, interdisziplinäre und aufschlussreiche Weise beschäftigt.

GB: Ich weiss, was du meinst, und möchte dir auch gar nicht widersprechen. Das Kino ist wirklich tot und deshalb lebt es. Geister haben eine unglaubliche Macht. Isaac Julien ist ein weiteres Beispiel für einen Künstler, der etwas von Film versteht und zeigt, was man mit Kino und Kunst anfangen kann. Aber mein Interesse geht in eine andere Richtung. Ich untersuche, wie Film zu einer Art Vokabular wurde, zu einer Grammatik und einem Archiv für zeitgenössische Künstler. Als ich vor ein paar Jahren im Guggenheim Museum Douglas Gordons Arbeit HYSTERICAL (1995) sah, für die er den Hugo-Boss-Preis bekam, war das ein richtiger Schock für mich, denn ich kannte den ursprünglichen Film sehr gut, ich hatte mich bereits mit ihm auseinander gesetzt. Dann war er in einem Archiv verschwunden. Und plötzlich war er wieder da. Ich sagte mir, dagegen ist nichts einzuwenden. Eine neue Generation kann diese Welt betreten, kann in unser Bildarchiv eintauchen und etwas daraus machen.

TG: Ist nur die Frage, wie dieses «Etwas» aussieht. Aber du hast schon Recht. Vielleicht sagt es mir ein-

Pictures become an architecture/Bilder werden Architektur: GERHARD RICHTER, ATLAS (1962–work in progress), Sheet/Tafel 234: ROOMS/RÄUME, 1971. (PHOTO: STÄDTISCHE GALERIE IM LENBACHHAUS, MÜNCHEN)



fach nichts, dieses Archivieren von Bildern und Zeit wie in Gordons 24 HOUR PSYCHO, 1993.

GB: Aber es hat schon einen Sinn und der ist, dass Leute sich zurückbesinnen und sagen: «Moment mal, woher kommt dieser Film? Was hat er mit Hysterie zu tun? In welchem Bezug steht er zum Filmemachen als solchem auf dem Hintergrund dieser psychoanalytischen Kultur?» Es stimmt aber schon, dass das nicht zwangsläufig zu wesentlichen Erkenntnissen in Sachen Kino führt. Trotzdem zeigt dieses Ausstellen bewegter Bilder, dass das Museum und die museographische Kultur Installationskunst erst ermöglicht haben. Die Museen selbst stehen am Anfang des Films. Sie waren als Aneinanderreihung von Schaukästen konzipiert, die man betrachtete, indem man sich an ihnen vorbeibewegte: Panoramabilder, Dioramas; museographische Kultur bedeutete bewegte Bilder. Die Struktur dieser Schaukastenvergangenheit ist an der Film-«Vorführung» und ihrem Fortleben in der Kunstinstallation nach wie vor ablesbar. Was dem Kino voranging und was ihm folgte, ist hier miteinander verbunden.

TG: Noch ein paar Worte zu Gerhard Richters ATLAS (1962– work in progress): Du führst uns auf einem kinematischen Rundgang durch dieses gewaltige Werk.

GB: An Richters ATLAS fasziniert mich genau die Tatsache, dass sich das Werk zwar nicht bewegt, aber trotzdem eine filmische Konzeption entwickelt oder besser von einer solchen abhängig ist; das zeigt sich in der Art und Weise, wie ATLAS den Raum gliedert und für uns «Raum schafft».

TG: Das klingt überzeugend, aber ich weiss nicht, ob ich tatsächlich überzeugt bin. Erzähl mir, wie du das erlebt hast.

GB: Als ich das Werk 1995 im New Yorker Dia Center for the Arts sah, war ich absolut «hingerissen». Und je mehr ich mich zwischen den Bildern bewegte, desto intensiver wurde das Gefühl in diesem Kunstwerk zu leben. Und diese Empfindung war durch die Art der Rezeption bedingt, die es mir aufzwang. Ich bewegte mich nicht wie gewöhnlich durch den Ausstellungsraum. Ich musste mich mit den Bildern bewegen. Als Kunstwerk machte es nur dann einen Sinn, wenn ich mich auch wirklich darin herum bewegte. Ich entdeckte die feinen Unterschiede zwischen einem Bild und dem nächsten. Die Bilder aus Richters ATLAS sind keine Einzelereignisse. Sie werden wie die 24 Bilder pro Sekunde im Film auf einer Wand gezeigt. Man muss sich dabei vor Augen halten, dass Film auch nur aus einzelnen Bildern besteht, die sich erst in Motion und Emotion verwandeln, wenn sie durch den Projektor gejagt werden. Bei Richters ATLAS beginnen wir die Bewegung zu sehen – die Diffraktion und den kaum wahrnehmbaren Unterschied zwischen einem Photo und dem nächsten. Die Landschaftspanoramas sind sich alle sehr ähnlich, trotzdem gibt es subtile Unterschiede. Und dann kommt die Offenbarung: Allmählich entdeckt man, dass man nicht nur das äussere Bild einer Landschaft betrachtet, sondern in jemandes Kopf hineinblickt. Man kann die inneren Vorgänge des Erinnerns, der Phantasie und Emotion fühlen. Man gewinnt Zutritt zu einer äusserst persönlichen Geographie.

TG: Das erinnert mich an diesen wunderbaren Dokumentarfilm über die Bibliothèque Nationale von Alain Resnais, wo eine bewegliche Kamera Gebäude und Bücher in ein Archiv des Geistes verwandelt. Aber was du über Richter sagst, heisst, dass erst die Beziehung des Betrachters zum Raum und zu den Bildern den kinematischen Effekt auslöst. Raum plus Bewegung plus Körper ist gleich Emotion, ist gleich filmische Erfahrung.

GB: Ich glaube, dass Eisenstein Recht hat, wenn er behauptet, Kino spiele sich in unseren Köpfen ab. In der Bildmontage ist weniger die auktoriale Geste als vielmehr die der Rezeption erkennbar. Und natürlich steht all das in enger Beziehung zu Richters Investigation der Photographie. Richter ist ein Künstler, für den das zwanzigste Jahrhundert eine entscheidende Rolle spielt. Das photographische Bild, das auch zum Film führte, ist keine unmittelbare Darstellung, sondern die Repräsentation einer Repräsentation. Für jemanden, der die Moderne liebt, wird ATLAS zu den Werken gehören, die unbewusste Wahrnehmungsweisen erschliessen. ATLAS ist ein Archiv, wie auch das Kino ein Archiv ist, doch eines, das immer in Bewegung bleibt und nie abgeschlossen sein kann. Es ist verwandt mit dem *Mnemosyne Atlas* des Kunsthistorikers Aby Warburg (1866–1929). Wie bei Richter ist auch Warburgs At-

GIOVANNI CARAFA, DUKE OF NOJA, TOPOGRAPHICAL MAP OF THE CITY OF NAPLES AND ITS SURROUNDINGS, 1775, folio 9; detail of a moving map / TOPOGRAPHISCHE KARTE DER STADT NEAPEL UND IHRER UMGEBUNG, Blatt 9; Detail einer bewegten Karte.
(IMAGE FROM / BILD AUS "ATLAS OF EMOTION")

las der Erinnerung eine bewegliche und bewegende Sammlung von Bildern, die auf Holztafeln aufgezogen wurden. Beide verzeichnen die Bewegungen des Lebens durch ein Leben in Bewegung. Genau wie der Film.

TG: Womit sich die Frage aufdrängt, die am Ende des Buches und auch unserer Unterhaltung steht: Die Frage nach dem Subjekt. Letztendlich können wir, wenn wir über Emotion sprechen, nur über eine individuelle Erfahrung sprechen. Der *Atlas of Emotion* vollzieht einen gefährlichen Drahtseilakt, der vom Allgemeinen zum Einzelfall und wieder zurück führt.

GB: Darin lag natürlich genau die Herausforderung, denn natürlich faszinieren mich die grossen theoretischen Entwürfe und auch die Strenge solcher Gedankengebäude, aber meiner Meinung nach sollte das Subjektive in der Wissenschaft nie vernachlässigt werden.

TG: Dein *Atlas of Emotion* beginnt mit der narrativen Erkundung deines medizinischen Körpers und endet damit, dass deine Stimme und dein Körper die Stadt Neapel «kartographieren», eine Stadt, die im Kino beachtliche Resonanz fand, und zudem deine Geburtsstadt. Dein Ziel ist ganz klar: diese Landkarte meiner Emotionen, Bewegungen und Sehnsüchte. Was mir daran gefällt, ist das konsequente Durchhalten dieser Sprache und des konzeptuellen Blickwinkels im Rahmen einer akademischen kritischen Theorie; ich bin neugierig, wie das aufgenommen wird. Ich meine, ich würde sagen, du bist eine Romantikerin und der *Atlas of Emotion* eine Art radikale romantische Theorie des einundzwanzigsten Jahrhunderts!

GB: Wie das Pittoreske ist auch das Romantische ein etwas fragwürdiger Begriff, den neu zu umreissen und zu erfinden sich lohnen würde. Ich habe wohl einen Hang zum Sentimentalen. Aber im Ernst, ich könnte nichts schreiben, was nicht Teil meiner persönlichen Landkarte ist. Schreiben war für mich schon immer eine Art Übertragung oder Kartographie. Es war eine Entdeckungs- und Erkenntnisreise, diese Aufzeichnung meiner Emotion, eines Atlas meiner Emotion.

(Übersetzung: Uta Goridis)

1) Giuliana Bruno, *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture and Film*, Verso, London/New York 2002, S. 6.