

Interviews

**Andrea
Blum**
Parallel Lives

**Anna Maria
Maiolino**
In the sky I am
one and many and
as a human I am
everything and
nothing

**Marina
Rosenfeld**
We'll start a fire

Andrea Blum

Parallel Lives

11.6. – 26.9.2021

Die Praxis der in New York ansässigen Künstlerin **Andrea Blum** (*1950) ist an der Schnittstelle von Bildhauerei, Architektur und Design angesiedelt. In ihren Arbeiten setzt sie sich kritisch mit dem Verhältnis der soziopolitischen Sphäre zur privaten, psychologischen Sphäre auseinander. Ab den 1980er Jahren realisierte Blum permanente und temporäre Projekte in Europa und den Vereinigten Staaten und präsentierte ihr Werk in Museen, Galerien und an zahlreichen weiteren Ausstellungsorten. Einzelausstellungen ihrer Arbeit fanden statt am La Conservera Centro de Arte Contemporáneo, ESP, am Stroom Center for Art & Architecture, NL, am Henry Moore Institute, GB, und am Le Crestet Centre d'art Contemporain, FR. Darüber hinaus hat Blum eigene Projekte für die 51. Biennale von Venedig, für La Maison Rouge, Paris, für MUDAM, Luxemburg Stadt und für l'Observatoire, Marseille, umgesetzt. Am Pariser Théâtre des Champs-Élysées gestaltete sie das Bühnenbild für Donizettis Oper *La Favorite*.

Blum war Stipendiatin der Guggenheim Foundation, der Graham Foundation, der New York Foundation for the Arts, des SJ Weiler Fund, des National Endowment for the Arts und von Art Matters Inc. Zudem wurde sie vom französischen Kulturminister zum Ritter des Ordens für Kunst und Literatur ernannt. Sie ist ordentliche Professorin für Combined Media und Lehrbeauftragte am Department of Art & Art History des Hunter College in New York. Blum hält regelmässig Vorträge über das Verhältnis von Kunst und Architektur sowie die soziale Schnittstelle der beiden.

Für ihre Ausstellung im Kunsthaus Baselland wird Blum den Anbau des Kunsthauses in einen Raum verwandeln, in dem unser Verhältnis zur Natur – vermittelt durch den Einsatz von Möbeln und Medien in der Ausstellungsarchitektur – untersucht wird. *Parallel Lives* im Kunsthaus Baselland ist Blums erste umfassende Ausstellung in der Schweiz.

Parallel Lives

Andrea Blum im Gespräch mit Ines Goldbach

Ines Goldbach: Wir haben dieses Gespräch im Frühjahr 2020 begonnen, anlässlich deines Projekts hier im Kunsthaus Baselland. Damals haben wir in erster Linie über deine Ausstellung und deine künstlerische Sprache im Allgemeinen gesprochen. Jetzt scheint mir eine ideale Gelegenheit, um etwas eingehender auf deinen künstlerischen Ansatz einzugehen. Im Rahmen deiner Arbeit realisierst du oft Kunstwerke – sowohl im Innen- als auch im Aussenbereich –, die irgendwo zwischen Architektur, Skulptur und Design angesiedelt sind. Einige von ihnen oder Teile von ihnen können genutzt werden, etwa indem man sich auf sie setzt, stellt oder legt. Mit anderen deiner Arbeiten ist das wiederum nicht möglich. Innen- und Aussenräume sind definitionsgemäss die Orte, an denen unsere Existenz, unsere sozialen Beziehungen und unsere Perspektiven geformt werden.

Andrea Blum: Schon während meines Studiums war ich der Meinung, dass die Kunst zugänglicher sein sollte. Als Bildhauerin mit einem Interesse an Architektur und Design erkannte ich, dass sich durch die Verquickung der drei Felder zu einer Arbeitsweise gelangen könnte, durch die ich die Grenze zwischen Kunst und Alltag aufheben lässt. Als ich anfang, Kunst für den öffentlichen Raum zu machen, wollte ich mich dem Thema der Monumentalität auf eine nichtmonumentale Weise annähern und stellte fest, dass die einzige Möglichkeit, in einem solch grossen Massstab zu arbeiten, darin bestand, funktionale Elemente wie Bänke und Springbrunnen einzubeziehen. Damit wollte ich ausserdem von den sozio-psychologisch motivierten Interventionen ablenken, um die es mir eigentlich ging. Ob im Innen- oder Aussenbereich, ich habe meine Arbeit immer so konzipiert, dass sie auf den jeweiligen Ort reagiert.

IG: Dein Ausstellungslayout, deine subtilen Täuschungen und deine in Basel präsentierten

Arbeiten sehen vor, dass die Besucher*innen sich entweder frei durch den Ausstellungsraum bewegen oder sich hinsetzen und die Komposition mit etwas Distanz in ihrer Gesamtheit betrachten können. Ich frage mich, ob du den Raum als einen aktiven Ort verstehst, an dem sich verschiedene Perspektiven aktivieren lassen?

AB: Der Anbau des Kunsthauses hat einen länglichen und schmalen Grundriss, mit grossen Fenstern auf einer Seite und einer Innenwand, die den Raum in zwei Hälften teilt. Von aussen betrachtet lässt die spiegelnde Oberfläche der Fenster die Aussen- und Innenreflexionen miteinander verschmelzen, was die räumliche Teilung nivelliert und die optischen Näheverhältnisse durcheinanderbringt. Entsprechend dem Design des Gebäudes sind die vier möbelähnlichen Objekte, die den Kern der Ausstellung bilden, so installiert, dass sie an einen Möbelshowroom erinnern. Die Arbeiten sollen wie in einem Möbelgeschäft betrachtet oder genutzt werden, indem sich die Besucher*innen auf sie setzen und sie durchwandern. Ein Objekt ähnelt einer psychoanalytischen Couch, ein anderes dem Turm zu Babel, das dritte ist eine Skulptur in Form eines Schreibtischs, und das vierte ist eine Lounge, in der ich Publikationen des Kunsthauses auslegen werde. Jedes dieser Objekte ist mit einem Gegenstand aus der Natur gepaart, wodurch sich der Fokus vom Kunstobjekt auf die jeweilige Spezies verlagert. Zusammen bilden sie ein Tableau, das für die Ausstellungsbesucher*innen zugänglich und für die Passant*innen auf der Strasse sichtbar ist.

IG: Lass uns auf dein ursprüngliches Konzept eingehen, lebende Pflanzen und Tiere in deine Installationen zu integrieren – eine Praxis, die du seit Jahren verfolgst. Die aktuelle Situation und die strengeren Auflagen haben dies unmöglich gemacht, und so musstest du stattdessen auf Pflanzen und anderen Ersatz für die Tiere zurückgreifen. Da du oft mit natürlichen Elementen arbeitest, sollte vielleicht darauf hingewiesen werden, dass es dir nicht darum geht, lebende Pflanzen und Tiere „auszustellen“. Vielmehr scheinst du uns mit deinen Arbeiten auf eine mitunter absurde Einstellung oder Verhaltensweise aufmerksam machen zu wollen – oder vielleicht sogar auf den Wunsch, die Natur in unsere Häuser zu holen, ohne zu realisieren, dass die Tiere dafür in Käfigen leben müssen, fernab ihres natürlichen Lebensraums. Es sagt viel aus, dass es nun wir sind, die – weil wir die Tiere auf

eine extreme Weise eingesperrt haben – selbst eingesperrt werden. Könntest du etwas zu den Kanarienvögeln, der Eidechse und dem Kaktus hinsichtlich ihrer Doppelfunktion als lebende „Elemente“ in der Installation und als „Idealbilder“ der Natur sagen?

AB: Vor zwanzig Jahren begann ich, andere Lebensformen in meine Arbeit einzubeziehen – als Stellvertreter für die Menschen, als soziales Trennmittel oder einfach als optimistische Präsenz. Das Gezwitscher von Vögeln, die eingefrorene Bewegung einer Eidechse und die symbiotische Beziehung zwischen aquatischen Lebewesen dienten mir als metaphorisches Mittel, um unser eigenes soziales Verhalten zu reflektieren. Ich errichtete eine schützende Barriere zwischen den in einem Käfig oder einer Vitrine gehaltenen Lebewesen, die von den Besucher*innen aus der Ferne beobachtet werden konnten – eine Barriere zwischen „uns“ und „ihnen“. Durch das Hinzufügen von Pflanzen war es außerdem möglich, sich in eine andere Landschaft hineinzuträumen, ohne das Haus verlassen zu müssen. Aufgrund der aktuellen Einschränkungen, die den Einsatz von lebenden Tieren verbieten, musste ich die natürlichen Komponenten der einzelnen Projekte überdenken und adäquaten Ersatz finden. Insgesamt soll die Installation auf die Tatsache hinweisen, dass wir und eine enorme Vielfalt an Arten im Rahmen der Ausstellung kurzzeitig Parallelleben führen – *Parallel Lives*.

IG: Was sagt unser Blick auf jene Gegenstände, die unseren Alltag ausstaffieren und prägen, über unser Verständnis von diesen Objekten und Lebewesen aus? Ist der Blick auf unser Lebensumfeld, die individuell eingerichtete Wohnung respektive die Architektur, in der wir leben und arbeiten, nicht immer auch ein Ausdruck der gesellschaftlichen Verhältnisse, der Alltagsstrategien – und nicht nur des Geschmacks?

AB: Es ist ein Privileg, in einem Raum zu wohnen, der der eigenen Lebensweise und dem eigenen ästhetischen Empfinden entspricht.

IG: Das bringt mich zu einer weiteren Frage: Kannst du mir etwas mehr über diese verschiedenen Zonen und Systeme verraten, mit denen du dich seit so langer Zeit beschäftigst? Jede deiner Arbeiten scheint angesiedelt zu sein in den verschiedenen Zonen und Definitionen von Kunst und Leben, dem Alltäglichen und

dem Aussergewöhnlichen. Das ist eine sehr interessante Perspektive, gerade jetzt, da viele Wohnungen in temporäre Büros umgewandelt sind und die Trennung zwischen Privatem und Öffentlichem weniger klar zu sein scheint.

AB: Mein Zuhause und mein Studio befanden sich fast immer am selben Ort, in einem Raum ohne Wände. Weil ich mich für diesen Lebensstil entschieden habe, teile ich diesen Raum in Zonen ein, in denen ich arbeiten, schlafen, essen und soziale Kontakte pflegen kann. Die Frage, wie man unter den gegebenen sozialen Bedingungen leben kann, ist eine sich ständig verändernde gestalterische Herausforderung, die von der Komplexität des jeweiligen Kontexts abhängt. Diese Frage hat meine künstlerische Arbeit von Anfang an bestimmt, egal ob ich einen Raum, ein Haus, eine Installation oder ein Möbelstück konzipiere.

Das Verschmelzen von Kunst und Alltag sieht heute anders aus als noch vor zwanzig Jahren. Damals nahmen künstlerische Interventionen im öffentlichen Raum eher auf die sozialen und funktionalen Gegebenheiten eines Ortes Bezug. Jetzt ist die Kunst mehr mit der Ökonomie und dem Besitz verstrickt. Im öffentlichen Raum spiegeln die Formen, die die Kunst annimmt – etwa Mode oder Musik – eine eher flüchtige Lebensweise. In gewisser Weise ist die Kunst populistischer geworden, was durchaus eine positive Entwicklung ist.

IG: Du hast über besondere Beziehungen gesprochen und darüber, dass Türen und vor allem Fenster so etwas wie Schwellen zwischen der Innen- und Aussenwelt bilden. Heutzutage scheint es, als seien die digitalen Medien das neue Fenster zwischen Innen- und Aussenwelt. Dabei geht die physische Erfahrung des Vorhandenseins eines architektonischen Elements wie einer Tür oder eines Fensters sowie die Interaktion mit diesen verloren. Denkst du, dass wir unser räumliches Empfinden verloren haben, nicht nur jetzt, sondern generell?

AB: Die Medien vermitteln unser Verhältnis zum realen Raum nicht erst seit gestern. Die Boombox und der Walkman haben den Raumklang eliminiert, das Smartphone und der Laptop den Ortsbezug. Neuerdings können Meetings auf Zoom mit Hintergrundmotiven wie dem Weltraum, einer tropischen Insel oder dem eigenen Wohnzimmer abgehalten werden – wir können wählen, ob wir unser Privatleben offenbaren oder

ob wir ein Bild davon generieren wollen. Der Computer ist nun die Schnittstelle, die unsere Innen- und Aussenwelt verbindet.

IG: Sind die Situationen, die du kreierst, also auch Orte des Rückzugs?

AB: Wenn die Kunst es vermag, uns eine Rückzugsmöglichkeit in eine andere Welt zu gewähren, dann ist das ein Erfolg! Ich betrachte meine Arbeit als ein Instrument, mit dem ich unsere gegenwärtige Lage ermitteln kann.

IG: Eine abschliessende Frage möchte ich dir noch stellen. Wie hat sich die aktuelle politische, soziale und gesundheitspolitische Situation auf deine Arbeit und vielleicht auch dein Handeln als politischer Mensch auf der einen Seite und als aktive Künstlerin, Lehrerin und Professorin auf der anderen Seite ausgewirkt?

AB: Als Künstlerin betrachte ich die Geschichte und die Gegenwart als Grundlage, um mir eine Zukunftsvision auszumalen. Als Dozentin ist es meine Aufgabe, den Studierenden die nötigen Werkzeuge an die Hand zu geben, damit auch sie dies tun können. Diese Verantwortung nehme ich sehr ernst. Und ich bin überzeugt, dass ein umfassendes Wissen uns empoweren kann.

Anna Maria Maiolino

In the sky I am one and
many and as a human
I am everything and
nothing
11.6. – 26.9.2021

Anna Maria Maiolino (*1942) gilt als eine der bedeutendsten Künstlerinnen des heutigen Brasiliens. In ihrer ersten institutionellen Einzelausstellung in der Schweiz zeigt die in Italien geborene brasilianische Künstlerin eine Auswahl ihrer frühen Videos, Filme, Fotografien, Gedichte und Texte. Indem sie ihr künstlerisches Werk und ihr Leben zu einem Narrativ verbindet, gelingt es ihr, einen Bogen von den 1970er Jahren bis in die Gegenwart zu spannen. Die Ausstellung vereint eine Auswahl von Werken, die über einen Zeitraum von einem halben Jahrhundert entstanden sind. Maiolinos Œuvre umfasst ein breites Spektrum an Disziplinen und Medien, wobei es ihr gelingt, in jedem Bereich eine ausdrucksstarke poetische Sprache zu entwickeln. In ihrer Praxis setzt sich Maiolino mit ihrer Identität als Frau, als Künstlerin und als Immigrantin auseinander, insbesondere im Hinblick auf ihr Leben und Wirken unter der Militärdiktatur im Brasilien der 1960er bis 1980er Jahre. Da ihr Werk Generationen von Künstler*innen auf der ganzen Welt beeinflusst hat, bietet die erneute Beschäftigung mit diesem Schaffen die großartige Möglichkeit, neue Sichtweisen auf das Leben und das Zusammenleben zu gewinnen. Das Werk konfrontiert uns mit der ungeheuren Vorstellungskraft der Künstlerin und ihrer ausgeprägten Sensibilität gegenüber der *conditio humana*, aber auch mit ihrem geschärften Bewusstsein für die sozialen und kulturellen Missstände unseres Alltags.

Maiolino war an zahlreichen internationalen Ausstellungen vertreten. Zu den neueren Einzelausstellungen ihres langjährigen künstlerischen Arbeitens gehören *Por um fio (By a Thread)*, SCAD Museum of Art, Savannah, US; *Anna Maria Maiolino. O amor se faz revolucionário*, PAC Padiglione d'Arte Contemporanea, Mailand, IT; *Anna Maria Maiolino: Making Love Revolutionary*, Whitechapel Gallery, London, GB; *Em Tudo – Todo*, Galeria Luisa Strina, São Paulo, BR; *Errância Poética*, Hauser & Wirth, New York, US; *Anna Maria Maiolino*, The Museum of Contemporary Art – MOCA, Los Angeles, US; *Matrix 252*, Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive, University of California, Berkeley, US; *Affections*. Premio MASP Mercedes-Benz, MASP, São Paulo, BR; sowie die *Retrospective itinerant exhibition*, welche in der Malmö Kunsthalle, Malmö, SE, im Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela, ES, und in der Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, ES, stattfand.

Zudem veranstaltete sie mehrere Performances wie *AL DI LÀ DI*, PAC Padiglione d'Arte Contemporanea, Mailand, IT (2019), und *In Atto*, Galleria Raffaella Cortese, Mailand, IT (2015), und wurde mit Preisen ausgezeichnet, u. a. dem MASP Mercedes-Benz Prize of Visual Arts, São Paulo, BR (2015).

In the sky I am one and many and as a human I am everything and nothing

Anna Maria Maiolino
im Gespräch mit
Ines Goldbach

Ines Goldbach: Ich möchte mit dir zunächst über das Thema Sprache reden, das in deiner Arbeit eine zentrale Rolle spielt: Sprache als Quelle der Identität und als Ausdrucksmöglichkeit einerseits und Sprache als formbares Material andererseits. Du wurdest in Italien geboren, bist in jungen Jahren mit deiner Familie nach Brasilien ausgewandert, hast ein paar Jahre in New York verbracht und bist dann nach Brasilien zurückgekehrt, wo du bis heute lebst. Deine internationalen Ausstellungen haben dich immer wieder an bestimmte Orte zurückgeführt. Wir sprechen Italienisch und Englisch miteinander. Deine Kataloge und Bücher sowie die Titel deiner Werke sind in portugiesischer und englischer Sprache gehalten. Was bedeutet diese Form der Mehrsprachigkeit für dich? In welcher Sprache fühlst du dich am meisten zu Hause? Gibt es eine Sprache, in der du besonders gut denken, sprechen, träumen oder auch Titel finden kannst? Worin unterscheiden sich die Sprachen für dich persönlich?

Anna Maria Maiolino: Das Sprechen und die Sprache haben meine Vorstellungskraft, meine Fantasie immer in besonderer Weise beflügelt. Und das trotz meiner Schwierigkeiten, die jeweiligen Sprachen der unterschiedlichen Länder zu lernen, in denen ich als Ausländerin gelebt habe, was ein Dilemma ist. Mit der Zeit habe ich die Bedeutung jedes gesprochenen Wortes als Spiegelbild eines Gedankens schätzen gelernt. Deshalb begann ich, Wörter mit grafischen und bildlichen Zeichen zu kombinieren, um Kunstwerke zu produzieren und lyrische Texte zu verfassen. Ohne Zweifel kann ich sagen, dass meine Sprache ein Abbild meiner selbst ist. Sie gibt das wider,

was mich ausmacht, denn sie dient mir als Kommunikationsmittel, als Werkzeug, mit dem ich meine Emotionen und Gefühle zum Ausdruck bringe, vor allem hinsichtlich all der verschiedenen Medien, die ich für mein künstlerisches Schaffen verwende. Portugiesisch ist seit 1960 zwar meine Hauptsprache, aber meine persönliche Sprache ist äusserst eigenwillig. Sie bricht mit jeder konventionellen Syntax, widersetzt sich den grammatikalischen Regeln und steht dem Gebrauch anderer Sprachen nahe – ein gewagtes Unterfangen, eine „Übung im Freisein“. Das Erlernen jeder neuen Sprache brachte mich immer wieder an den Anfang zurück: zu den Klangfarben des Alphabets und der Konsonanten. Ich denke, dass mein nomadischer Lebensstil, die Begegnung mit verschiedenen Kulturen und Territorien, eine feste Grösse in meinem Denken ist, gleich einem metaphorischen Spiegel: „die Rückkehr zum Anfang“. Vor vielen Jahren notierte ich einmal in einem meiner Texte: „Wann immer ich durcheinander bin, mich in einem meiner Kunstwerke verliere, gehe ich zurück zum Ausgangspunkt, zum Anfang. Diese Bewegung der ständigen Rückkehr zum Anfang ist omnipräsent in meinen Arbeiten und Arbeitsprozessen, so zum Beispiel in der Zeichenserie *Marcas da Gota* (Tropfenmarkierungen) von 1994 und in der Sammlung von in situ modellierten Grundformen, aus denen sich die *Terra Modelada* (Modellierte Erde) Installationen von 1994/2021 zusammensetzen.“ Ich mag es, meinen Arbeiten Titel zu geben. Titel suggerieren Konzepte und Denkweisen, die dem Herstellen der Arbeit quasi vorausgehen. Meine Titel sind in keinster Weise symbolisch, aber sie genügen, um die Werke zu bezeichnen und zu kennzeichnen.

IG: Es gibt Phasen, in denen du in erster Linie bestimmte Sprachen und Texte verwendest – Phasen, in denen du vielleicht mehr schreibst, als dass du dich bildhauerisch in deinem Atelier betätigst oder an Videos oder Zeichnungen arbeitest und so weiter.

AMM: Die Texte entstehen aus unterschiedlichsten Gründen. Wir müssen uns vor Augen halten, dass ich mich seit sechzig Jahren mit Kunst beschäftige. Diese große Zeitspanne und meine Neugier haben es mir ermöglicht, eine grosse Zahl von Arbeiten in verschiedenen Medien zu produzieren. Ich gebe keinem Medium den Vorzug vor irgendeinem anderen. Aber die Wahl des Mediums hängt eben davon ab, welches für die Ausführung des zu realisierenden Werkes am

geeignetsten scheint. Oft genügen schon ein paar Worte, um ein kurzes Gedicht zu verfassen, das lange nachhallen wird oder mich dazu anregt, eine weitere Arbeit zu entwickeln. In den letzten Jahren habe ich mit der Produktion von Audioarbeiten begonnen, indem ich mich selbst beim Rezitieren meiner eigenen lyrischen Texte aufnehme.

Ausserdem komponiere ich Klanglandschaften mit präverbale Klängen, die dann in den Ausstellungsräumen abgespielt werden. Einige dieser Arbeiten sind in Skulpturen integriert, wie etwa *Estado de Exceção* (Ausnahmestand) von 2009/2012 und *Dois Tempos* (Zwei Beats) von 2010/2012. Ich würde sogar so weit gehen, die Audioarbeiten und einige meiner Videos aus der Serie *Apreensões* (Beschlagnahmungen) von 2010 als Selbstporträts oder Selbstdokumentationen zu bezeichnen.

IG: Dein vielschichtiges Werk, das über viele Jahre respektive Jahrzehnte entstanden ist, umfasst Zeichnungen, Fotografien, Videos, Performances, Texte, Installationen, Skulpturen und vieles mehr. Im Zentrum der Ausstellung hier in Basel werden Auszüge aus unterschiedlichen deiner Texten stehen. Daneben werden wir Filme, Fotografien und Performance-Dokumentationen präsentieren, weil ich der Meinung bin, dass sie alle wesentlichen Aspekte deiner Arbeit enthalten. Deine Tonplastiken beispielsweise nehmen in meinen Augen die Form eines Gedankens, eines Wortes, einer Pause oder einer Phrase an. Liege ich mit diesem Eindruck richtig?

AMM: Das stimmt, ich arbeite mit verschiedenen Medien. Und ich würde sagen, dass meine Arbeiten aus kontinuierlichen Spiralbewegungen heraus entstehen. Diese bewegen sich mal nach aussen, indem sie um die zentralen Themen kreisen, aus denen sich die Arbeiten speisen. Das können unterschiedliche Aspekte des Alltags, der Natur, der Materie, der Erde, des Körpers, der Klänge, der Begriffe, des Transzendenten, des Unendlichen und des Partiellen sein. Es entstehen Arbeiten, deren Bezugspunkte die Verdauung, die Defäkation, das Innen, das Aussen und das Politische sind – alles Dinge, die sich am Körper manifestieren. Ein konkretes Beispiel für meine soziopolitischen Arbeiten ist die Fotoserie *Fotopoemação* (Fotopoetisierung) aus den 1970er Jahren sowie die Performance *Entrevidas* (Zwischenleben) von 1981. Bei diesen Arbeiten handelt es sich um Metaphern, die auf Erfahrungen beruhen. Indem ich einen Sinneskörper kreierte, dessen Wahrnehmungsmodi durch

verschiedene Techniken miteinander verbunden sind, möchte ich die Möglichkeit einer Realität aufzeigen, die sich aus Ideen zusammensetzt. Auf diese Weise entsteht ein Bedeutungsgeflecht, das wiederum verschiedene Sprachalphabete hervorbringt.

IG: Du wurdest in Süditalien geboren und bist, nachdem du nach Brasilien ausgewandert warst, viel später, in den 1960er Jahren, für eine Ausstellung nach Italien zurückgekehrt. In den 1960er Jahren gab es eine sehr lebendige künstlerische Strömung in Italien: die Arte Povera. Zu den Künstler*innen, die unter diesem Oberbegriff arbeiteten, zählen Jannis Kounellis, Marisa und Mario Merz, Giovanni Anselmo und viele mehr. Nur in Rom konnte jemand wie Kounellis, der aus Griechenland stammte, seine Wahlsprache (Italienisch) sprechen und seine ersten Arbeiten entwickeln. Hattest du nie den Wunsch, nach Italien zurückzukehren, zumal in dieses kreative Umfeld? Deine Arbeit wäre dort sicher eine wichtige Inspirationsquelle gewesen. Vor allem in den 1960er und 1970er Jahren, als Brasilien unter der Militärdiktatur zu leiden hatte und sowohl die Meinungsfreiheit als auch die Freiheit im Allgemeinen einen schweren Stand hatten. Warum hast du es vorgezogen, dennoch dort zu bleiben?

AMM: Ich wurde 1942 in Kalabrien geboren. Leider bin ich eine Tochter des Krieges und des Faschismus. Ich war das jüngste von zehn Kindern in einer für Süditalien typischen, grossen, lauten Familie. Meine Eltern waren Akademiker*innen aus einer anderen Zeit. Sie haben eine umfassende humanistische Bildung genossen und schätzten Wissen und Kunst. Mein Vater wurde in den späten 1800er Jahren geboren und meine Mutter in den frühen 1900er Jahren. 1948 zog meine Familie nach Bari, in die Region Apulien, damit meine älteren Brüder die Universität besuchen konnten. Ich erinnere mich an meine Kindheit und die Nachkriegsjahre, bevor ich 1954 nach Caracas, Venezuela, auswanderte. Die ersten zwölf Jahre meines Lebens in Süditalien waren sicherlich entscheidend für meine Entwicklung als Mensch und als Künstlerin. Ich würde sogar sagen, dass der größte Teil meiner Arbeit aus der Erinnerung an die Kulturen dieser Länder resultiert, etwa die Zubereitung des Essens, die Arbeit auf den Feldern, die Ernte, der Gesang und die Musik, die felsige Landschaft mit ihren Höhlen, der strahlend blaue Himmel und das Meer, durch den Horizont geteilt. Meine elementarsten

Verhaltensweisen und Charakterzüge sind eindeutig kalabresisch, aber ich kenne mich überhaupt nicht mit italienischer Kunst aus. Ich habe die meiste Zeit meines Lebens weit weg von meinem Geburtsland verbracht. Nachdem ich ausgewandert war, kehrte ich erst 2010 nach Italien zurück, im Rahmen meiner Beteiligung an kollektiven Ausstellungsprojekten. Ich hielt mich dort aber nie länger als ein paar Tage auf und hatte nie die Gelegenheit, als Touristin zu reisen, daher bin ich auch heute nicht wirklich mit dem Land vertraut. 2010 hatte ich ausserdem meine erste Ausstellung in der Galerie Raffaella Cortese, die mich heute vertritt. Ein paar Jahre später begann ich, mit der Galerie Hauser & Wirth zu arbeiten, die ihren Hauptsitz in der Schweiz hat. 2018 erhielt ich dann das Privileg, eine Retrospektive mit dem Titel *O amor se faz revolucionário* im PAC in Mailand zu zeigen, kuratiert von Diego Sileo. Seitdem bin ich mehrmals nach Italien zurückgekehrt, immer aus beruflichen Gründen und immer nur für ein paar Tage am Stück. Zweifellos war es meine Kunst, die mich mit meiner Heimat versöhnt hat, obwohl ich mich innerlich zerrissen fühle, weil ich seit so langer Zeit so weit weg lebe.

Die Kunstbiennale von São Paulo besitzt eine zentrale Bedeutung für ganz Lateinamerika. Dort hatte ich Gelegenheit, alle möglichen Arten von Kunst aus der ganzen Welt und aus Italien zu sehen, und so machte ich mich mit den Arbeiten wichtiger italienischer Künstler*innen der 1960er Jahre vertraut. Die von 1964 bis 1981 währende Militärdiktatur war ein dunkles Kapitel für Brasilien. Trotz der Zensur gelang es mir, wie vielen anderen Künstler*innen auch, zu arbeiten und Widerstand zu leisten. Heute haben unsere Kommunikationsmittel alle Länder zu Nachbarn gemacht, und die COVID-19-Pandemie mit ihrer an uns alle gerichteten Todesdrohung entpuppt sich als die grosse Gleichmacherin unserer Zeit. Der internationale politische Rechtsruck beunruhigt mich zutiefst. Ein Prozess, der sich aktuell sehr deutlich in Brasilien beobachten lässt. Dennoch hat meine Kunst viel den gemeinsamen Erfahrungen mit brasilianischen Künstler*innen zu verdanken. Die moderne brasilianische Kunst ist meiner Meinung nach sehr stark und relevant, und die dortige Gegenwartskunst ist aufgrund ihrer grossen Experimentierfreudigkeit sehr lebendig. Mich in Brasilien einzuleben, war ein langer Prozess, doch ich kann sagen, dass die künstlerische Arbeit für mich in vielerlei Hinsicht ein heilender Prozess war. Ich kam im Alter von 18 Jahren nach Brasilien, mit dem schweren und schmerzhaften Ballast einer Immigrantin.

Ich schätze meine starken Bindungen zu diesem Land, das mich willkommen geheißen hat, in dem meine beiden Kinder zur Welt gekommen sind und in dem ich mir eine Heimat eingerichtet habe.

IG: Du hast die Verhältnisse in Brasilien während der Militärdiktatur von 1964 bis 1981 erwähnt. Ich könnte mir vorstellen, dass die Situation für jemanden wie dich, als Künstlerin, Immigrantin, Frau und Mutter, nicht gerade einfach war. Hast du nie daran gedacht auszuwandern? Oder, anders gefragt: Was hat dich zum Bleiben bewegt, abgesehen von familiären Gründen? Gab es ein inspirierendes Umfeld, eine Gruppe von Künstlerkolleg*innen oder Freund*innen, die der politischen Situation zum Trotz diese Art von Austausch ermöglicht haben?

AMM: 1968 erhielt mein damaliger Mann Rubens Gerchman ein Stipendium und wir beschlossen nach New York zu ziehen. Wir konnten Brasilien also während der schwierigen Zeit der Militärdiktatur verlassen, in der uns Repression und Zensur drohten. Man könnte sagen, dass wir uns aus eigenen Stücken ins Exil begeben haben. In der New Yorker Kunstwelt und auf dem dortigen Kunstmarkt waren Rubens und ich absolute Niemande. Das ist natürlich kein Wunder, schließlich waren wir nicht nur Neuankömmlinge, sondern auch eine Latina und ein Latino, was zur damaligen Zeit bedeutete, dass wir ein Nichts waren. Wir spielten in den amerikanischen und europäischen Kunstkreisen überhaupt keine Rolle. 1997 notierte ich in einem Text: „Ich beschloss, alle denkbaren Schicksale anzunehmen, die für mich vorgesehen waren, ohne wählerisch zu sein. Künstlerin und Frau zu sein, waren von Anfang an zwei Seiten einer Medaille.“ Ich hielt es zudem für meine Pflicht, politische und soziale Themen zu thematisieren. Tatsächlich hat das Gefühl des Verpflichtet-Seins bestimmte Bereiche meines Lebens entscheidend geprägt. Ich war noch sehr jung, als ich mich der Realität stellen musste, um eine Balance zu finden zwischen meinen Verpflichtungen als Frau und Mutter, meinem Wunsch Kunst zu machen und dem Bedürfnis zu ergründen, wer ich bin.

Unsere drei Jahre in New York haben mich nachhaltig geprägt. Als Mutter von zwei kleinen Kindern hatte ich mit vielen alltäglichen und finanziellen Herausforderungen zu kämpfen. Es war hart für mich, deswegen nicht am kulturellen Leben der Stadt teilnehmen zu können. Letztlich ist meine Ehe an dieser Situation gescheitert, und 1971 kehrte ich mit den Kindern nach

Rio de Janeiro zurück, ohne Rubens. Kurz darauf ließen wir uns scheiden.

Zurück in Rio musste ich wieder ganz von vorne anfangen. Die Diktatur hatte ihren Tiefpunkt erreicht. Ich fühlte mich ohnmächtig gegenüber der Unterdrückung. Es war nun unmöglich, Brasilien mit meinen zwei Kindern zu verlassen. Ich musste also dringend einen Weg finden, um meinen Lebensunterhalt zu bestreiten. Trotzdem arbeitete ich weiter hart an meinem künstlerischen Werk. Trotz der Schwierigkeiten, mit denen ich bei meiner Rückkehr nach Brasilien konfrontiert war, war dies eine der produktivsten Phasen in meiner künstlerischen Laufbahn. Es war eine Zeit großer Experimente, vor allem mit der Zeichnung und den sogenannten neuen Medien: Super-8-Film und Performance.

IG: Deine Kunstwerke sind auch Ausdrucksmittel für deine Emotionen und Gefühle, besonders im Hinblick auf die verschiedenen Medien, mit denen du arbeitest. Verwendest du verschiedene Medien zu unterschiedlichen Zeiten oder parallel zur gleichen Zeit, abhängig von der Thematik oder deinen Emotionen? Hat sich deine künstlerische Herangehensweise oder vielleicht die Art und Weise, wie du generell arbeitest, jetzt in Zeiten der Pandemie verändert?

AMM: Seit ich mein Geburtsland verlassen habe, bin ich im Herzen eine Nomadin, die stets bereit ist, ihr Lager in einem beliebigen Land aufzuschlagen, wenn es sich nur gastfreundlich zeigt. Das ist eine gute Metapher für mein ausgeprägtes Freiheitsbedürfnis und mein eklektisches Schaffen. Tatsächlich hängt die Wahl des Mediums immer von meinen Emotionen und Gefühlen ab. Angesichts der globalen humanitären Krise fällt es mir aktuell schwer, meinen Emotionen Raum zu geben und meinen Vorlieben nachzugehen. Als Künstlerin habe ich jedoch das nötige Selbstbewusstsein, um Wege zu finden, auch während der Krise künstlerische Arbeiten zu produzieren, die meinen Gefühlen angesichts der gravierenden Herausforderungen, die Brasilien und die Welt zu bewältigen haben, Ausdruck verleihen.

IG: Im gesamten Ausstellungsparcours hier in Basel werden wir Videos und Performances aus den 1960er und 1970er Jahren zeigen, aber auch neuere Arbeiten wie *Eu sou Eu*, die du auf der dOCUMENTA (13) in Kassel gezeigt hast. Im Hinblick auf das, was du über Brasilien und die Diktatur in den 1970er und 1980er Jahren gesagt

hast, frage ich mich, wie es überhaupt möglich gewesen ist, mit Performer*innen zu arbeiten und Performances im öffentlichen Raum zu realisieren, sie zu produzieren und anschliessend im ganzen Land aufzuführen. Daran schliesst noch eine weitere Frage an: War es schwierig, sich das nötige Know-how für die damals ja noch recht neuen Medien Video und Performance anzueignen? War es schwierig, andere Performer*innen für deine Projekte zu gewinnen? Und war es schwierig, Aufführungsorte zu finden und ins Gespräch über deine Performances zu kommen? Die meisten deiner Performances treffen sehr deutliche Aussagen über die politische Situation in Brasilien und die Rolle von Frauen in diesem Kontext ...

AMM: Kunst ist, wie jede Disziplin, selektiv und erreicht nur sehr selten die gesamte Öffentlichkeit. Eine künstlerische Arbeit lässt viele Lesarten zu, und es gibt immer eine Ambiguität in der Wahrnehmung durch die Betrachter*innen, da jedes Individuum ein Kunstwerk durch die Linse der eigenen intellektuellen, künstlerischen und politischen Erfahrung betrachtet. In den meisten Fällen deckt sich diese Erfahrung nicht mit den Prämissen der Künstlerin, die die Arbeit geschaffen hat.

Wir dürfen nicht vergessen, dass es in den 1970er Jahren auf der ganzen Welt Künstler*innengruppen gab, die durch den Einsatz von Video, Fotografie und Performance tiefgreifende Erneuerungen der Sprache anstrebten. Eine Schlüsselrolle spielten dabei zweifellos vor allem Künstlerinnen, die Kunstwerke mit politischen Subtexten schufen, um Widerstand zu formulieren und das Establishment herauszufordern.

Zur Zeit der Militärdiktatur in Brasilien (1964 bis 1981) produzierten bildende Künstler*innen Arbeiten, indem sie auf Metaphern zurückgriffen, um direkte, explizite politische Pamphlete zu vermeiden. Wir fanden Wege, die Zensur zu umgehen, motiviert durch den Willen, Widerstand gegen sie zu leisten. Die Repressionsorgane massen jedoch bestimmten Kunstwerken, wie meiner Installation *Arroz & Feijão* (Reis und Bohnen) von 1979 und *Entrevidas* (Zwischenleben) von 1981, erstaunlich wenig Bedeutung bei.

Dabei sind diese beiden Arbeiten stark mit sozialer und politischer Bedeutung aufgeladen. Glücklicherweise schien das nationale Sicherheitsgesetz, die Bibel der Diktatur, Künstler*innen und ihre Arbeiten nicht als Gefahr einzustufen. Immerhin war damals der Zugang zu den Museen eingeschränkt. Dazu kommt, dass

die Unterdrückungsbehörden die Spitzfindigkeiten der in diesen Arbeiten verwendeten Metaphern wohl nicht verstanden haben. Dies lag wohl unter anderem daran, dass der lyrisch-metaphorische Schaffensprozess nicht in den militärischen Regelwerken erfasst war. Die bildenden Künstler*innen genossen also trotz des Klimas der Angst ein relatives Mass an Freiheit. Ganz anders als die Schauspieler*innen und Komponist*innen der Populärmusik, die für ihre direkten und expliziten Widerstandsäusserungen und ihre Auflehnung gegen die herrschende Regierung gnadenlos zensiert wurden.

Ab den 1980er Jahren, nach dem Ende der Diktatur, wurde versucht, die Profile der Museen zu schärfen, und eine große Anzahl von Menschen strömte in die Ausstellungen. Folglich wurden auch zeitgenössische Kunstproduktionen von der Öffentlichkeit stärker wahrgenommen und es gab ein grösseres Verständnis für diese. In den letzten zwei Jahren zeigen sich jedoch immer mehr Brasilianer*innen, insbesondere Intellektuelle und Künstler*innen, besorgt über den von der Regierung durchgesetzten Abbau in den Bereichen Bildung, Kultur und Kunst.

IG: Viele deiner Videos, Fotografien, Skulpturen und Texte reflektieren diese Zeit des Traumas, des Lebens unter den Bedingungen einer Diktatur und ihrer latenten Gewalt gegenüber Menschen, besonders Frauen. Während der Monate der Krise habe ich mir immer wieder die Frage gestellt, ob die Pandemie unsere Wahrnehmung wirklich verändern wird. Hier in Europa zum Beispiel, und besonders in der Schweiz, haben die meisten von uns noch nie die Erfahrung gemacht eingesperrt zu sein, zu Hause bleiben zu müssen, isoliert zu sein und so weiter. Vielleicht wird diese Krise uns nun abverlangen, eine Art empathiesteigernde Erfahrung zu machen, die uns hilft, viele Dinge anders als bisher zu sehen, vielleicht auch deine Performances, Texte und Kunstwerke. Glaubst du, dass das passieren könnte?

AMM: Geschichte wiederholt sich. Aber wir müssen jetzt die richtigen Entscheidungen treffen, die uns den Weg in eine menschlichere Zukunft weisen, weg von Gewalt und Barbarei. Die Natur wiederholt sich in Form von Krankheiten und Naturkatastrophen. Sie existiert einfach. Der Mensch hat nicht gelernt, mit unterschiedlichen Naturen, weder mit seiner eigenen noch mit der seiner Umgebung, adäquat umzugehen. Wir erleben momentan Zeiten des tiefgreifenden Wandels. Das COVID-19-Virus mutiert ständig zu

neuen Varianten. Auch die Erde ist hinsichtlich ihrer geografischen und klimatischen Verhältnisse mutiert. Nur der menschliche Konformismus und der Glaube an Profit und Fortschritt um jeden Preis scheinen in Stein gemeißelt. Der Mensch ist verantwortlich für das Elend, das auf der Welt grassiert, und für die Gewalt, die von Menschen gegen andere Menschen ausgeübt wird. Letztendlich müssen wir als Künstler*innen die Verantwortung für die Wahrheit des kreativen Aktes im Sinne einer politischen Handlung übernehmen. Ich glaube, wir müssen dringend zum Ausgangspunkt zurückkehren und die allumfassenden Kräfte der Subsistenz wiederbeleben, jene mutationsresistenten Werte der Natur – Wasser, Luft, Feuer und Erde. Und wir müssen die Kultur der Natur zurückerlangen, die Naturalisierung der Kultur, welche, wie Edgar Morin es ausdrückt, die Grundlage für ein universelles Gleichgewicht bildet.

IG: Wie ist deine aktuelle Situation angesichts der Krise – hast du bei Bedarf Möglichkeit zum Austausch mit anderen Künstler*innen?

AMM: Mein Umzug von Rio de Janeiro nach São Paulo im Jahr 2005 wirkte sich nachhaltig auf meine Beziehungen zu den Künstler*innen in Rio aus. Als ich in São Paulo ankam, war ich 63 Jahre alt, auf dem Höhepunkt meiner beruflichen Laufbahn, der zahlreiche Ausstellungen und Reisen ins Ausland mit sich brachte. Die Zeit, die ich in der Stadt verbringe, widme ich der Weiterentwicklung meiner Arbeit. Ich genieße es, stundenlang in meinen Ateliers zu sein. Aber während dieser Zeit kann ich nicht am gesellschaftlichen Leben der Stadt teilnehmen, was es schwierig macht, neue Generationen von Künstler*innen zu treffen.

Angesichts der erstarkenden rechtsextremen Politik und der zunehmenden Gewalt, der täglich so viele junge Menschen und Frauen in Brasilien zum Opfer fallen, ist es unumgänglich geworden, mit anderen Menschen zusammenzukommen und sich auszutauschen. Die mit der COVID-19-Pandemie einhergehende soziale Isolation war zweifellos der Auslöser dafür, dass ich mir all diese Fragen im Zusammenhang mit dieser großen Krise stelle. Um einen Dialog mit dem jungen Kritiker Paulo Miyada aufzunehmen, haben wir eine vierteljährliche digitale Publikation initiiert, der wir den Titel *PRESENTE* (GEGENWART) gegeben haben.

Ich betrachte dieses Online-Projekt, das auf Portugiesisch und Englisch erscheinen soll, als ein

wichtiges Unterfangen. Es wird Korrespondenzen, andere Textformate und solche Produktionen umfassen, die aus einem Dialog zwischen zwei oder mehreren Personen hervorgehen. Der Schwerpunkt liegt dabei auf dem Bereich der bildenden Kunst in Brasilien. Dieses kollektive Projekt thematisiert andere Sinne, etwa indem es unsere Gefühle kartografiert. *PRESENTE* wird am 21. April online gehen, und du zählst zu den Menschen, die eingeladen sind, darauf zuzugreifen.

IG: Dieses Projekt ist unglaublich stark! Während des Interviews hatte ich Gelegenheit, in dem Magazin zu lesen und mit dir zu diskutieren, wie wir die Publikation am besten in die Ausstellung hier in der Schweiz integrieren könnten. Betrachten wir andererseits die aktuelle Situation in Brasilien in politischer, gesundheitspolitischer und ökologischer Hinsicht, wo die Menschen sich an die Vorgaben des Social Distancing halten müssen, wo die Menschen sich nicht treffen können und wo die Kunst nicht rezipiert werden kann, so scheint mir ein Magazin, das kostenlos und für alle zugänglich ist, vielleicht am besten geeignet, um die Sprache mittels Texten zu erforschen. Sie spiegeln die Meinung und Sorgen dieses Moments auf eine sehr direkte Art und Weise wider. Betrachtetest du diese Texte – die gleichzeitig Gespräche, Artikel und Gedichte sind – als Teil deines künstlerischen Ansatzes, da sie genauso politisch, poetisch, künstlerisch und informativ wie deine anderen Arbeiten sind?

AMM: Das Projekt *PRESENTE* ist Ende 2020 entstanden, im ersten Jahr der Pandemie, als es Tausende von Todesfällen trotz Social Distancing gab. Die derzeitige Situation trägt zusätzlich zur Verschlimmerung der ökologischen Versäumnisse und der Vernachlässigung von Kultur und Kunst durch unsere Regierung bei. Diese quartalsweise erscheinende digitale Publikation ist aus meinem Bedürfnis heraus entstanden, der erzwungenen Isolation zu entkommen, mit anderen zusammenzukommen und sich auszutauschen.

Als ich Anfang 2021 eine Antwort auf einen wundervollen Brief von Paulo Miyada verfasste, wurde mir klar, dass Briefe zwischen Freund*innen und Künstler*innen ein starkes Medium darstellen, um unsere Gefühle auszudrücken.

Sie sind gewissermassen eine eigenständige Kunstform. Daher haben wir zusammen mit Paulo diese Publikation auf Portugiesisch und Englisch auf den Weg gebracht. Sie enthält Korrespondenzen, Briefe, andere Textformate

und Produktionen, die im Austausch zwischen zwei oder mehr Personen, die im Bereich der bildenden Kunst aktiv sind, entstanden sind. Zu den Beitragenden zählen in erster Linie Menschen aus Brasilien, aber wir sind auch offen für Einreichungen aus dem Ausland. Das Wort *PRESENTE* bezieht sich auf das Jetzt, den inhaltlichen Schwerpunkt der Publikation. Es ist aber auch ein Synonym für ein Geschenk, und als solches kann das digitale Format des Magazins kostenlos abgerufen werden.

Das Gespräch wurde im Zeitraum Mitte März bis Mitte Mai 2021 geführt.

Marina Rosenfeld

We'll start a fire

11.6. – 26.9.2021

We'll start a fire ist die erste bedeutende Einzelausstellung der in New York lebenden und arbeitenden Künstlerin und Komponistin **Marina Rosenfeld** (*1968) in der Schweiz. Die Künstlerin befasst sich in ihrer Praxis mit akustischen und perzeptiven Architekturen und führt ortsspezifische Interventionen in den Medien Skulptur, Klang, Musikperformance und Notation durch. Rosenfelds rekursive Netzwerke, die oft die Form von an der Schwelle zur Rückkopplung stehenden Soundsystemen annehmen, suggerieren eine zeitliche Logik, die auf Computermusik und anderen maschinellen Reproduktionen des Körpers basiert. Die Ausstellung umfasst neue Arbeiten, die an die legendären frühen Frauenorchester der Künstlerin angelehnt sind. Im September diesen Jahres sollen einige der flüchtigen Gesten dieser Projekte durch die im Rahmen der Ausstellung stattfindenden Performances reaktiviert werden.

Marina Rosenfeld hat Werke sowohl innerhalb zeitgenössischer Kunst- als auch Musikplattformen geschaffen, darunter Soloprojekte für die Park Avenue Armory, das Museum of Modern Art, the Kitchen, die South London Gallery und die Fondation Serralves. Ihre Arbeiten waren Teil zahlreicher internationaler Surveys und Biennalen, u.a. Whitney Biennial (2002 und 2008), Liverpool Biennial (2012), PERFORMA Biennial (2009, 2011), Biennial de Montréal (2015), AURORA Biennial (Dallas, 2020) und dem Radioprogramm *Every Time A Ear Di Soun* der documenta14 (2017). Zu den Einzelausstellungen der letzten Jahre zählen *Deathstar* im Portikus Frankfurt (2017), *Music Stands* im Artist's Institute (2019) und *After Notation* im Bard Center for Curatorial Studies (2015). Im Jahr 2021 wird sie an den Gruppenausstellungen *Hotel de Lièvre* im Campoli Presti, Paris, und *Seeing Sound* in der Kadist Foundation, San Francisco, teilnehmen.

Seit den 1990er Jahren waren auch soziale Praxis und Kollaboration ein wichtiger Teil in Rosenfelds Arbeit; ihre rein weibliche Performance-Arbeit *Sheer Frost Orchestra* von 1993 wurde 2019 erstmals auf dem Festival *Dark Mofo* (Tasmanien) gezeigt und wird im Mai in Genf, Schweiz, als Teil von *Memoire d'space* vom Ensemble Vide aufgeführt. Weitere aktuelle Auftritte und Produktionen sind u.a. bei Musica Strasbourg, den Donaueschinger Musiktagen und den Festivals Ultima, Borealis, Holland und Vancouver. Im Bereich der improvisierten elektronischen Musik trat sie unter anderem zwischen 2004 und 2008 mit der Merce Cunningham Dance Company auf. Außerdem komponierte und inszenierte sie Solowerke für die Musiker Okkyung Lee, Marino Formenti und Annette Henry aka Warrior Queen und schuf Partituren für die Choreografen Maria Hassabi und Ralph Lemon. Rosenfelds Aufnahmen sind bei den Labels Room40, Shelter Press und iDEAL erschienen, weitere Veröffentlichungen bei INFO und 901 Editions stehen bevor. Rosenfeld war von 2004 bis 2020 Lehrbeauftragte der Milton Avery School of the Arts des Bard College und ist derzeit Forschungskünstlerin bei Experiments in Art and Technology an den Bell Labs in den USA.

Die Komponistin und die Komponierten

Marina Rosenfeld
im Gespräch mit
Ines Goldbach

Ines Goldbach: Als Komponistin und bildende Künstlerin arbeitest du mit unterschiedlichen Sound- und Materialkonfigurationen. Einleitend möchte ich dich nach deinem Ausgangspunkt für ein Ausstellungsprojekt wie dem hier im Kunsthaus Baselland fragen. Die gesamte Ausstellung ist als ortsspezifische Installation konzipiert, und ich würde gerne wissen, was der Ausgangspunkt für dieses Projekt ist, wie auch allgemein für die anderen Ausstellungen, zu denen du eingeladen wirst.

Marina Rosenfeld: In früheren Arbeiten bin ich oft von einer Frage ausgegangen: Wie klingt ein verstärktes Signal – zum Beispiel eine Stimme oder meine Stimme – in einem bestimmten Raum? Diese Frage war zentral für mich – es geht um mehr als um die physische Akustik einer bestimmten Architektur, obwohl das natürlich auch nie ganz uninteressant ist. Aber für mich ist die Ausgangsfrage ein erster Schritt, um herauszufinden, was genau durch die Verwandlung eines Ortes von einem neutralen Behältnis in ein verstärkendes Raumvolumen generiert und was destabilisiert wird. Da ich zudem seit vielen Jahren im Bereich der Impromusik aktiv bin, besteht für mich auch ein gewisser Bezug zu einer anderen grundlegenden Frage: Wie klinge ich in diesem Raum?

Soundmensen bezeichnen den Negativraum einer architektonischen Form als Soundfield, als Klangfeld. Das ist ein schöner Begriff, der mich immer an die hochtrabenden Ambitionen vergangener Bewegungen erinnert, etwa die Land Art. Ich denke hier beispielsweise an Walter De Marias *Lightning Field*, das im Grunde eine kompositorische Ausformulierung des Zustands der Erwartung ist. Die Ereignisstruktur des Klangs ist das Warten – schliesslich ist ein Klangfeld immer nur emergent.

Da meine Arbeiten momentan ein gewisses Mass an Modularität aufweisen, bin ich wohl weniger daran interessiert, ortsspezifisch zu arbeiten oder das, was ich tue, als „Sound Art“ zu definieren. Diese hat gewisse ambitionierte Konnotationen im Sinne von poetischen Gesten, die durch das Ringen mit der Materialität des Klangs oder Ähnlichem realisiert werden. Vielmehr bin ich daran interessiert, was Kunst im Hinblick auf die starren zeitlichen Parameter der Musik bewirken kann. Oder daran, was aus Musik wird, wenn sie sich in den Bereich der statischen und trägen Formen verlagert, oder in den Bereich der Bildproduktion.

Die Terminverschiebung der Ausstellung *We'll start a fire* aufgrund der Pandemie hat neben vielen anderen Dingen zu einer gewissen Isolation geführt und mir einen Raum eröffnet, in dem ich mich mit meiner eigenen Produktionsgeschichte und Praxis auseinandersetzen konnte. Ich begann mir Bilder von Kollektivität anzusehen, vor allem die frühen Frauenorchester, die ich damals in Leben gerufen habe. Einige der neueren Arbeiten in der Ausstellung hängen mit der Aufarbeitung der Spuren – die überwiegend aus der Zeit vor dem Internet stammen – dieser recht monumentalen Ereignisse zusammen, die unglaubliche Konstellationen von Künstlerinnen zusammenbrachten (darunter Laurie Anderson, Jutta Koether, Josephine Meckseper, Kaffe Matthews, Okkyung Lee, Hrafnhildur Arnardóttir und das Kollektiv Threearfour). Und doch existieren sie ausserhalb dessen, was man heute unter einem Mindestmass an Dokumentation verstehen würde. Die Arbeit *Curtain* nimmt sowohl diese spezielle Live-Aktion – eine Performance mit 30 Frauen, die 2003 in New York in einem leer stehenden Autohaus in der Nähe des Lincoln-Tunnels aufgeführt wurde – in den Blick und fungiert zugleich als eine Art Theatervorhang, als Sichtschutz zwischen damals und heute. Die Arbeit kann entweder als Auftakt oder als Schlussakt, als Denkmal oder als Vorschlag betrachtet werden. In diesem doppelten Sinne verweisen der Massstab und die Unschärfe des Bildes in meinen Augen auf die Möglichkeit, uns in diese Szene gleichermassen als Publikum und als Darsteller*innen hineinzusetzen – als Komponist*innen und als Komponierte, wenn man so will.

IG: Vielleicht das wichtigste Element deiner Ausstellungslayouts ist, dass der Gang der Besucher*innen durch den Raum irgendwie durch deine Werke verstärkt wird. Wie arbeitest du mit

diesem (sozialen) Faktor, wenn die Aktionen und Bewegungen der Besucher*innen sich doch nicht vorhersehen lassen?

MR: Die erste Ausstellung mit einer exzessiven Menge an Overhead-Verstärkern in Kombination mit einem loopenden oder rekursiven Signalfuss, der ein Soundsystem generierte, das permanent am Rande der Rückkopplung stand, war die Ausstellung *Deathstar*, die 2017 im Portikus stattfand. Die High Heels der Besucher*innen, vorbeiziehende Gänse und Autos wurden von den Mikrofonen aufgezeichnet, solange sie einen bestimmten Schwellenwert überschritten, und in das System zurückgespeist. Ein Netzwerk digitaler Delays sorgte die meiste Zeit für Stabilität, obwohl es Momente explosiver Buildups gab – nicht so sehr in Form von Rückkopplungen, sondern in Form radikaler Klangakkumulationen. Das war eine Art Offenbarung, denn ich erkannte, dass die flüchtigen Geräusche des Lebens in der Galerie, zu denen natürlich auch alle von den Besucher*innen verursachten Geräusche zählten, kontinuierlich in der Arbeit registriert würden und diese sich daher destabilisierend auswirken könnten. Man wurde sich seiner selbst als Körper, möglicherweise als Knotenpunkt, in einer Matrix bewusst. Das implizite Thema aller Soundsysteme – der Fluss von Macht und Relationalität durch ein verstärkendes Netzwerk – wurde dadurch etwas expliziter zum Ausdruck gebracht. Ich habe diesen Vorgang in späteren Arbeiten weiter untersucht, etwa in *Music Stands*, einem Netzwerk aus mit Mikrofonen bestückten Skulpturen, die mehr auf Bodenhöhe installiert sind und die, was Nähe und Massstab angeht, flüchtiger und anfälliger für Berührungen, Abrieb, überschwängliche Vokalität und so weiter sind. Die Arbeiten operieren mit einer gewissen Sozialität, obwohl ich sagen würde, dass diese sich in erster Linie am Körper und seinen absorbierenden oder reflektierenden Eigenschaften orientiert – der Körper als ein Aggregat von Materialien und automatisch ablaufenden Prozessen – und weniger an einem kommunikativen oder diskursiven Raum.

IG: In der Ausstellung hier in Basel wird es auch Arbeiten geben, bei denen es sich sowohl um Notationen als auch um Zeichnungen zu handeln scheint. Ich frage mich, ob diese Notationen verschiedene Klangperformances dokumentieren, die bereits stattgefunden haben, oder ob sie möglicherweise zu zukünftigen Aktionen aufrufen?

MR: Die Papierarbeiten tragen den Titel *Annotations*. Sie reproduzieren Fälle, in denen ich Bleistift-, Kugelschreiber- oder Textmarker-Markierungen gefunden habe, die von den Beteiligten oder den Teilnehmenden in den Partituren früherer Stücke hinterlassen wurden. Manche reproduzieren auch unvollständige oder partielle Fotografien, die die Inszenierung von Performances dokumentieren. Nicht wenige spiegeln die kreative Intelligenz und Sorgfalt wider, mit der der Pianist Marino Formenti die Transkriptionen der Sound-Environments zur Aufführung brachte, die ich im Rahmen des *Deathstar*-Projekts entwickelt hatte. Sowohl die Textpartituren als auch die „Notizen“ sind Teil dieses Werkkomplexes, wenn auch indirekt. Aber es könnte sich auch um die Markierungen einer der Musikerinnen handeln, die eine Partitur entschlüsselt und einen Aktionsplan aufstellt.

IG: Handelt es sich also um Reflexionen über Aufführungen per se?

MR: Ja, in gewisser Weise. Ich habe viel darüber nachgedacht, was Performance im Moment bedeutet, besonders in dieser Zeit der Hyperperformativität, wo man sich die Performance als eine Kunstform vorstellen könnte, die auf die performative Konditionierung des gesamten öffentlichen Diskurses reagieren muss, oder so ähnlich. Und die Performance im Kontext der bildenden Kunst scheint tatsächlich darauf abzuzielen, ihren Status als Aufführung aufzugeben, indem sie es vorzieht, sich in einigen Fällen schnell in ein Objekt oder eine Warenform zu verwandeln, oder in anderen Fällen in einen Diskurs oder eine Art nostalgisches LARP. Nehme ich den Blickwinkel der Komponistin ein, so stellt sich mir die Sache ein wenig anders dar: Es besteht bereits eine ganz bestimmte Art von funktionaler Beziehung zwischen dem Klang als Ereignis, sagen wir, und seiner Objektform – im klassischen Sinne die Partitur. Natürlich geht es mir nicht um eine Notation, die eine Art perfektionierte Abstraktion als Gegenstück zur Praxis repräsentiert. Die Musikgeschichte ist ohnehin voll von Beispielen dieser beklemmenden Vorstellung von Genialität und so weiter. Ich interessiere mich vielmehr für die Notation als ein System – für die Art und Weise, wie Notationen und die Ereignisse, die sie ins Leben rufen, umeinander kreisen, sich gegenseitig ins und aus dem Dasein heben. Für mich streben die *Annotations* nach dem mehrdeutigen Status von Zeichnung und Partitur: Sie verweisen auf

Ereignisspuren und sind gleichzeitig spekulative Produkte neuer Ereignisse. Ich hoffe, dass sie etwas zu den Live-Performances beitragen können, die wir im September im Rahmen der Ausstellung realisieren werden. Ich denke, man könnte sagen, dass sie, wie alle Notationen, eine Form des Aufschiebs sind, wenn man sie durch die Linse des Zeitlichen betrachtet. Notieren heisst aufschieben, vorausplanen, eine Distanz zwischen der Idee und ihrer Verwirklichung herstellen. Insofern eine Notation auch eine Zeichnung ist, handelt es sich um eine Zeichnung, die nicht gänzlich mimetisch ist, sondern sich der Beschreibung oder Reproduktion widersetzt, gleich dem Einfügen einer Zeile in einen Code.

IG: Wir haben bereits darüber gesprochen, wie problematisch es ist, einem Werk so etwas wie Erfolg oder Misserfolg beizumessen. Und das gilt besonders für das Ergebnis einer Aufführung, die sozusagen durch eine Notation ins Leben gehoben wird. Könntest du konkretisieren, in welchem Sinne eine Arbeit als Misserfolg oder als Erfolg gewertet werden kann?

MR: Es gibt immer wieder Momente, in denen ich mir hehre Ziele für diese Stücke ausmale – zum Beispiel die Neuerfindung des Vergnügens an der Auralität innerhalb der abstrakten, hyperrelationalen Netzwerke, die wir gegenwärtig unser Zuhause nennen. Ich denke, wir müssen damit rechnen, dass diese Bemühungen nicht zwangsläufig zum Erfolg führen werden. Ich sehe meine Arbeit als Intervention auf einer niedrigeren Ebene: Um es mit einem Augenzwinkern ausdrücken, geht es darum, an der Programmierschnittstelle (API) zu tüfteln, statt an der (gefürchteten) User-Experience. Eine andere Metapher für den Prozess wäre eine Intervention entlang einer Art Vektor sinnlicher oder sensorischer Ereignisse, besonders im Moment ihres Abklingens, ihrem Nachhall. Ich weise diesen Aftersounds bestimmte Formen zu: Es gibt ein Aufflackern eines „heissen“ Signals innerhalb eines ansonsten ruhigen Soundsystems, und die Struktur der Arbeit sieht vor, dass es ein weiteres geben wird, und dann noch eines. Das Hören hat genauso Ereignischarakter wie das Sehen, doch paradoxerweise kann die Einführung von Zeit in die Gleichung, wenn man es mit einem zeitlichen Medium wie Klang zu tun hat, fast schon kontraproduktiv sein. Ich denke, dass beispielsweise die Stille und Zeitlosigkeit des Betrachtens von Gemälden eine zugänglichere Grundlage für

die Betrachter*innen sein kann, um zeitliche Erfahrungen zu interpolieren – um eine anhaltende oder schwebende Art der Rezeption vor einem unbewegten Objekt zu erleben. Die Dynamik und der Unterhaltungswert eines Klangereignisses können die spekulative und autopoietische Natur des Zuhörens beeinträchtigen, die „Komposition“ der Zuhörer*innen, die eine verführerisch schöne Möglichkeit ist – stets emergent und instabil.

IG: An den in der Ausstellung gezeigten Skulpturen, *Music Stands*, arbeitest du seit 2019. Sie können als Objekte im Raum oder als Körper innerhalb einer architektonischen Struktur fungieren. Zugleich sind sie in der Lage, mit Klang zu interagieren: Sie senden und lenken ihn, reflektieren und projizieren ihn. Kannst du mir ein wenig mehr über diese Werkreihe erzählen, die auch ein wesentlicher Teil deines Layouts für das Kunsthaus Baselland sein wird?

MR: Ich denke, diese Arbeiten imaginieren ein ganz anderes, spekulativeres Verhältnis zu Wahrnehmungsgeometrien als die meiner verstorbenen Kollegin, der Komponistin Maryanne Amacher, die einen bedeutenden Teil ihrer Forschung der Analyse und Katalogisierung der physikalischen Wahrnehmung von Klängen entsprechend Frequenz und Intervall widmete. Maryanne war eine wichtige Inspiration und ein wichtiger Einfluss für mich. Ich setze mich immer noch mit der Besonderheit von Maryannes Wahrnehmungen auseinander, die sie im Namen einer Art Wissenschaft katalogisiert hat. In meiner eigenen Arbeit erhebe ich einen eher spekulativen Anspruch an die Form: dass wir in die Rezeptionsmechanismen eingreifen oder sie beeinflussen können, nicht nur auf der Ebene der körperlichen Prozesse, sondern auch durch Suggestion, Kontext, Nachbarschaften und Bilder. Die *Stands* und *Music Stands* entlehnen ihre Formen Notationen, sie spielen mit und auf zwei- und dreidimensionalen Formen, Sound und Aftersound an und beziehen den Körper der Zuhörer*innen in eine Art mechanischen Kreislauf mit ein.

IG: Denke ich an das Gesamtkonzept, das du für dein Ausstellungsprojekt hier in Basel entwickelt hast, entsteht bei mir der Eindruck, dass es sich um eine Art Substrat oder Synthese handelt, die dein künstlerisches Schaffen der letzten 25 Jahre zusammenführt und erweitert. Diesbezüglich würde ich gerne mehr über ein Projekt erfahren, das du gleich nach deinem

Abschluss realisiert hast und das nun zu einer Art Schlüssel für deine Arbeit geworden ist – das *sheer frost orchestra* und deine Arbeit mit Orchestern im Allgemeinen.

MR: Ja, ein wichtiger Teil meiner Geschichte – und meine erste ernst zu nehmende Idee – waren die temporären „Orchester“. Das war eine Art Quasi-Performance-Kunst mit quasi-musikalischen Gesten. Meine bekannteste Arbeit war, wie du schon erwähnt hast, das *sheer frost orchestra*, das ich zum ersten Mal in den 1990ern inszeniert habe, als ich noch an der Kunsthochschule in Kalifornien studierte. Das war ein E-Gitarren-Orchester, das sich ausschliesslich aus Laienmusikerinnen zusammensetzte. Ich erfand und lehrte eine Musiziermethode, bei der die Saiten der E-Gitarre mit Nagellackfläschchen, die es in vielen Formen und aus verschiedenen Arten von Glas gibt, angeschlagen und gerieben werden, um eine Vielzahl von Klängen zu erzeugen.

In den darauffolgenden 25 Jahren habe ich diesen besonderen Ausschluss – Performances exklusiv mit Frauen – nicht beibehalten. Aber diese Arbeit und ihre soziopolitische Haltung klingen immer noch nach. Ich hätte das nie gedacht, aber ich werde immer wieder eingeladen, dieses Stück erneut aufzuführen. Normalerweise lehne ich ab, einfach weil die Arbeit nie dazu gedacht war, ein „Werk“ zu werden – es war eine Aktion, eine aggressive, ironische, komödiantische, aufrichtige und unapologetische Auseinandersetzung mit uns selbst und unserer Ambivalenz gegenüber der Öffentlichkeit unserer weiblichen Körper, unserem Wunsch nach Kollektivität und vielleicht der Möglichkeit einer Art von Glanz.

Zufälligerweise wird es in diesem Frühjahr in Genf eine Schweizer Erstaufführung dieses Stückes geben, mit Mitgliedern des Ensemble Vide und lokalen Musiker*innen. Aufgrund der Pandemie wird es gefilmt und nicht vor einem Live-Publikum aufgeführt werden. Und so lebt es weiter. Und ich freue mich sehr, dass es seinen Platz in einer Geschichte des feministischen Musizierens einnimmt, die den Künstler*innen meiner Generation vorenthalten wurde.

IG: Hast du das Gefühl, dass sich die Rezeption von Soundarbeiten mit der Zeit verändert hat? Ist das Sichtbarmachen von Klang ein Anliegen für dich?

MR: Nicht wirklich. Ich denke, dass wir Sichtbarkeit mit Wissen, mit Legitimität, mit Macht und dem Gesetz assoziieren – etwa die Polizei, die

verlangt: „Zeigen Sie mir Ihre Hände“ oder „Zeigen Sie mir Ihre Papiere“. Das ist eine tief gehende Assoziation, sie ist epistemologisch, und als Forderung ist sie auch ein Instrument der Autorität und Kontrolle. Unsere vorherrschenden Metaphern drehen sich allesamt um Konzepte wie Klarheit, Transparenz und so weiter.

Ich denke, es lohnt sich zu fragen, ob es nicht einen Weg gibt, diese Vorgehensweise in Bezug auf den Klang zu unterlaufen, um nach Modi des Handelns oder des Wissens zu forschen, die die Sichtbarkeit gegenüber den vielen anderen Formen der Präsenz oder Sensorik nicht als übergeordnet einstufen. Nicht weil das Visuelle etwas Kontaminierendes hat, sondern weil diese Vorgehensweise vielleicht einfach zu offensichtlich ist und weil sie sich des allzu wörtlichen Charakters von etwas wie den Sozialwissenschaften bedienen kann. Ich bevorzuge Mathematik, so wie ich einen Beat einer Grafik vorziehe. Das ist nicht ganz ernst gemeint, aber mir geht es auch um ein anderes, ambivalenteres Verhältnis zu Körpern, die sich durch den sozialen Raum bewegen. Mit anderen Worten scheint mir das Konzept der Sichtbarkeit unzureichend für die Erfahrungsdimensionen, an denen ich interessiert bin.

IG: Ich möchte mit einer letzten Frage enden, die sich wieder auf dein Ausstellungsprojekt hier im Kunsthaus in der Schweiz bezieht. Da du sowohl über deine frühen Orchesterarbeiten als auch über deine jüngeren – und sogar sehr neuen – Arbeiten gesprochen hast, frage ich mich, ob die Ausstellung dem Publikum eine Art Übersicht über die letzten 25 Jahre vermittelt.

MR: Ich würde sagen, dass die Formen in der Ausstellung auf verschiedene Momente meiner Geschichte verweisen, die sich entlang einer Reihe von Auseinandersetzungen mit den Themen Kollektivität und Zuhören sowie divergierenden Geschichten des Modernismus entsponnen hat. Aber alle Arbeiten gehören in die Gegenwart und entsprechen der Art und Weise, wie ich heute arbeite. Ich habe versucht, den temporären Charakter der Spur zu bewahren, als ein Register der Ungewissheit oder Nicht-Gewissheit, durch verschiedene Aktivitäten und Materialien. Ich versuche nicht, Musik in einen Ausstellungsraum zu quetschen. Aber vielleicht interessiert mich, inwiefern ein Musikbegriff, vor allem die fast schon kuriose Vorstellung von „Computermusik“ – ein sinnliches Zusammenspiel von Körpern und Maschinen –, noch einen brauchbaren Rahmen bilden kann.

Herzlichen Dank an die Partner*innen des Kunsthaus Baselland, an die Förderer*innen der Ausstellung sowie an alle, die namentlich nicht genannt werden möchten.

KULTURELLES.BL 

BILDUNGS-, KULTUR- UND SPORTDIREKTION

burckhardtpartner 



**Anthony
Vischer**

Für Andrea Blum und Marina Rosenfeld



OFFICE OF PUBLIC AFFAIRS
EMBASSY OF THE UNITED STATES
Bern, Switzerland

Für Marina Rosenfeld

**isaac
dreyfus
bernheim**
FONDATION/STIFTUNG

 **NOVARTIS**

KUNSTHAUSBASELLAND

St. Jakob-Strasse 170
CH-4132 Muttenz / Basel
T. +41 (0)61 312 83 88
kunsthausbaselland.ch

#kunsthausbaselland

Registrieren Sie sich für unseren monatlichen Newsletter auf unserer Website!

Öffnungszeiten

Dienstag bis Sonntag 11–17 Uhr

**Besondere Öffnungszeiten während
der Art Basel 2021 (20.–26.9.2021)**

Mo, Di, Do–So 10–18 Uhr

Mi, 12–20 Uhr