

«Eine Live-Performance ist wie ein reifer Pfirsich, den man vom Baum pflückt, süß und warm in der Sommersonne». Simone Forti im Gespräch mit Ines Goldbach, Direktorin Kunsthaus Baselland

IG: Ich würde unser Gespräch gerne mit einem ersten Blick auf deine Performances beginnen, welche du in den 1960ern begonnen hast und von denen wir drei während deiner Ausstellung im Kunsthaus Baselland ausführen — *Huddle*, *Platforms* und *Slant Board*. Einige deiner Performances wurden von dir auf einer Bühne vor Publikum präsentiert, wie *News Animation*, andere wurden in natürlichem Umfeld gefilmt und folgen deinen Bewegungen (*Zuma News*, *Flag in the Water*); andere wiederum scheinen von dir inszeniert und mit Kamera und Stativ gefilmt worden zu sein, während du alleine in Räumen bist. Welchen Unterschied macht dies für dich?

SF: Ich arbeite seit beinahe 60 Jahren und natürlich habe ich verschiedene Phasen durchlaufen. Ein konstantes Thema war, auf die körperliche Wahrnehmung aufmerksam zu machen.

In *Dance Constructions* wie *Slant Board* lasse ich die Performerinnen auf möglichst einfache und direkte Art eine Handlung vorführen, damit jemand, der zusieht, versteht, wie natürlich Menschen gemeinsam auf einer schrägen Fläche mithilfe von Seilen klettern können. So kann er sogar mit den Kletternden mitfühlen und die Anstrengungen am eigenen Leib spüren. Ich positioniere Werke gerne weg von der Wand, damit sie als Skulptur wie auch als Tanz wahrgenommen werden. Diese Arbeit stammt aus den frühen 1960ern. Die *News Animations* sind Bewegungs- und Sprachimprovisationen. Sie sind eine Art konzentrierter Bewusstseinsstrom, dessen Fokus auf den Nachrichten liegt. Ich denke, dass die Bewegung aus den Gedanken und Intuitionen stammen, die noch nicht vollkommen in Worte gefasst wurden. Die Bewegung selbst bringt daraufhin Ideen hervor, welche ich ausspreche, und die gesprochenen Ideen generieren Worte. Auf diese Weise ergibt sich ein Kreislauf. Wie die Improvisationen sich entwickeln ergibt sich aus einer Begeisterung für das Komponieren, also aus dem Moment heraus. Ich verfolge daher die Performance gemeinsam mit dem Publikum. Diese Performances habe ich in den frühen 1980er Jahren begonnen.

In den Videos *Zuma News* und *Flag in The Water* tauche ich physisch in das natürliche Umfeld ein – bewege mich im Sand oder im Fluss. In beiden Fällen trage ich etwas mit mir, das sich auf das Weltpolitische bezieht — ein Stapel Zeitungen in einem Video oder eine abstrahierte amerikanische Flagge in einem anderen. Und ich spreche nicht. Diese Videos, die in Zusammenarbeit mit dem Kameramann Jason Underhill entstanden sind, stammen aus den Jahren 2013 bis 2015.

IG: Eine Performance nachträglich von einem dreidimensionalen Ereignis in ein zweidimensionales Medium zu überführen (mittels Video, Bildschirm etc.), bringt die Möglichkeit mit sich, die Arbeit zu sehen und sie durch die Zeit zu transportieren. Bei einer Live-Performance anwesend zu sein, ist eine sehr direkte Gelegenheit. Natürlich ermöglicht das Video die Transformation von etwas Ephemeren in eine dauerhafte Erfahrung. Wie siehst und erfährst du das?

SF: Ich denke manchmal, dass eine Live-Performance wie ein reifer Pfirsich ist, den man vom Baum pflückt, süß und warm von der Sommersonne. Die Videodokumentation ist wie ein konservierter Pfirsich, welchen man auf einem Brot beim Feuer im Winter genießt. Aber ein Video, das als Video konzipiert wurde, ist voll des ursprünglichen Aromas.

IG: Eine wunderbare Umschreibung. Lass uns noch ein wenig mehr auf deine *Dance Constructions* eingehen: Performances wie *News Animation* werden von dir selbst ausgeführt, durch starke Bewegungen im Raum, den Körper nahe am Boden, von der Sprache begleitet. Die Sprache scheint den Rhythmus vorzugeben und die Bewegungen zu verstärken, und irgendwie werden Bewegung und Sprache eins – oder umgekehrt, wie du vorher sagtest. Was du sprichst, wird durch Bewegung verstärkt. Ist dies so eine Art Nachspüren der Nachrichten, was teilweise selbst durch Bewegung zu Nachrichten wird; vielleicht eine Möglichkeit, politische Nachrichten oder auch Tagesnachrichten nicht nur durch die Ratio, sondern mithilfe des Körpers und der Intuition zu verstehen?

SF: Ich mag deine Beschreibung dieser Improvisationen. Es ist schwierig für mich genau zu beschreiben, was ich in *News Animation* performe, weil es so intuitiv ist. Vielleicht führe ich etwas aus, was wir natürlicherweise tun, was uns jedoch normalerweise nicht bewusst ist; ein subtiler Fluss aus physischen Gesten. Wenn ich an die Welt denke, erfasse ich mentale Modelle der Dynamik. Ich sehe beinahe Wirbel der Geschichte und Spannungen im Raum, die sich durch meinen Körper ausbreiten. Vielleicht verkörpern meine Bewegungen nicht die Nachrichten, sondern reiten auf meinen vorsprachlichen Gedanken, während ich spreche. Dies hilft mir sie zu begreifen und zu kommunizieren.

IG: Du beschreibst dich weniger als Performancekünstlerin, sondern vielmehr als Bewegungskünstlerin, und du betonst, dass du hauptsächlich daran interessiert bist, was wir durch unsere Körper über die Dinge wissen. Dies ergibt auch deswegen Sinn, da die meisten Performances von dir selbst gefilmt, gespielt und aufgeführt werden. Gleichzeitig sehe ich eine wunderbare Möglichkeit, lokale KünstlerInnen und TänzerInnen am Ausstellungsort zu integrieren, sie auszubilden und ihnen die Chance zu geben, mit deinen Performances in Kontakt zu treten und sich dabei selbst durch die verschiedenen Bewegungen zu spüren. Im Hinblick auf die BesucherInnen, die diese Performances durch Videos, Bilder oder Live-Performances erfahren: Könnte dies eine Inspiration sein, den eigenen Körper zu aktivieren? Ich frage mich, ob deine Performances ein Werkzeug sein können, über die Dinge zu lernen, die uns beschäftigen – nicht nur rational, sondern durch unseren Körper.

SF: Die *Dance Constructions* sind besonders geeignet, um lokalen KünstlerInnen eine physische Erfahrung zu geben. Im Werk *Huddle* müssen sie eng nebeneinander stehen, die Arme umeinander geschlungen, um eine Art Hügel zu bilden. Dann, eine nach der anderen, klettern sie übereinander, steigen am anderen Ende hinab und werden dort Teil der tragenden Masse. Es ist eine höchst kollaborative Erfahrung. Die TeilnehmerInnen nehmen viele Anpassungen gemeinsam vor, ohne dass eine Person die Anpassungen dirigiert, während die Kletterer aushandeln, wo sie ihre Knie platzieren, wo die Hand ist oder wann sie für kurze Zeit flach auf der Gruppe liegen. Ich empfinde *Huddle* als Tanz ebenso wie als Skulptur. Es gibt kein vorne – wo sie im Raum platziert ist, ist entscheidend. Möglicherweise sehen visuelle KünstlerInnen im Publikum das Werk primär als Skulpturen, während sich TänzerInnen im Publikum mit den PerformerInnen identifizieren und bis zu einem gewissen Grad das Kunstwerk in ihrem Körper spüren.

IG: Du hast einmal erwähnt, dass du davon träumst, diese Improvisationen Teil eines Prozesses werden zu lassen, welcher durch die Generationen hindurchführt – von informellen Grundlagen zu einer hochentwickelten gemeinsamen Tradition. Alle Nationen besitzen ihre Grundlagen in verschiedenen Rhythmen und Tänzen, eine Art gemeinsamen Fundus an Bewegungen und Erfahrungen, der auf diverse Wurzeln zurückgeht. Jeder Kontinent, so hast du einmal formuliert, besitzt sein eigenes Potenzial für Bewegungen, die sich an seiner Oberfläche manifestieren. Ist das ein Grund für dich, warum es wichtig ist, TänzerInnen und KünstlerInnen mit verschiedener Herkunft und Hintergrund, aus unterschiedlichen Generationen etc. in deine *Dance Constructions* einzuladen, wie beispielsweise hier für deine Performances im Kunsthaus Baselland. Ist dies auch eine Möglichkeit, Körper, Perspektiven, Interpretationen, Bewegungen und Erfahrungen aus verschiedenen Hintergründen in die Performances zu bringen – und gleichzeitig die Erfahrungen der Performance von Generation zu Generation, von Nation zu Nation weiterzugeben?

SF: Nun, ich würde nicht wollen, dass unterschiedliche Hintergründe den Stil, oder Nichtstil der *Dance Constructions* verändern. Deshalb ist das Vermitteln der Performances entscheidend, deren Ästhetik und die erforderte Präsenz der PerformerInnen aufzuzeigen. Ich denke, es ist wichtig für diese Performance-Arbeiten, dass sie sich über die Jahre nicht wesentlich verändern, sonst gehen sie verloren. Natürlich haben junge PerformerInnen heute viel mehr somatische Übungen genossen, wie beispielsweise Bonnie Bainbridge Cohens *Mind Centering*, und tendieren dazu, viel achtsamer mit ihren Bewegungen umzugehen. Aber das originale *Huddle* ist sehr direkt. Man muss nur klettern. Ich versuche, diese ursprüngliche Qualität beizubehalten.

IG: Die Frage der unterschiedlichen Hintergründe und Ansichten bezieht sich auch auf deinen eigenen Hintergrund: Du bist in Italien geboren, hast kurze Zeit in der Schweiz gelebt, bist dann in die Vereinigten Staaten gezogen und dort oft umgezogen, aus dem Land in die Stadt?

SF: Ich wuchs in einem künstlerischen Zeitalter auf, in dem es eine enge Kommunikation zwischen DichterInnen, MusikerInnen, TänzerInnen, MalerInnen und BildhauerInnen gab. Wir waren davon begeistert, die Kunst neu zu erfinden. Ziel war es, auf eine Art zu agieren, die wir in unserer Zeit als bedeutend sahen. Es war uns allen wichtig, mit den Konzepten, mit denen wir arbeiteten, achtsam umzugehen und Prozesse zu entwickeln, für die wir einen Bedarf sahen. Aus Europa hatten wir das Beispiel Marcel Duchamps und seine Readymades. Unser Botschafter aus Asien war John Cage mit seiner Beziehung zu I-Ching und zu *Chance Operations*. Und eine Form des kalifornischen Zens, welcher sich um Suzuki Roshi entwickelte und für die Beat Poets enorm wichtig war.

IG: Als wir über die Ausstellung hier in Basel sprachen, dachten wir beide daran, die Serie *Largo Argentina*, eine Serie von Fotos von stehenden, liegenden und sich bewegendem Wildkatzen in römischen Ruinen, mit den Strukturen von *Platforms* zu kombinieren. Es wird den BesucherInnen besonders auffallen, wenn die Strukturen durch die Performance von lokalen TänzerInnen und PerformerInnen aktiviert werden, dass zwischen den Werken Parallelen bestehen. Einige der Bewegungen der PerformerInnen scheinen von

denjenigen der Tiere nicht allzu weit entfernt zu sein. Dies hat dich schon immer interessiert. Ich mag mich erinnern, dass du erzählt hast, wie du vor langer Zeit den Zoo in Rom besuchtest, als du verschiedene Performances in der Galleria L'Attico mit Fabio Sargentino realisiertest. Die Zoobesuche inspirierten deine Zeichnungen von Tieren und deren Bewegungen. Würden es dir etwas ausmachen, mehr über dein Interesse an Tierbewegungen zu erzählen?

SF: Etwas, was mich stets an Tieren interessiert hat, ist, dass sie keine Absicht haben, sich auf eine besondere stilistische Art zu bewegen. Somit konnte ich ihre Bewegung ohne Ablenkung beobachten. Ich liebe die Fotografien von Edward Muybridge und wie sie unmittelbar zeigen, wie sich verschiedene Körper bewegen, auch diejenige der Menschen. Und als ich die Bewegung unterschiedlicher Tiere durch meinen eigenen Körper übernahm, war ich davon fasziniert, wie man vom aufrechten Gang zum Kriechen auf den Händen und Knien bis zum flachen Fortbewegen einer Schildkröte übergehen kann, ohne den Rhythmus unserer kontralateralen Gliedmassen zu brechen.

IG: Denkst du, dass diese Art der Bewegung – die intuitive und nicht die rationale – etwas ist, was wir wieder lernen müssen? Vielleicht ist dies nicht nur eine Frage der Bewegung, sondern auch eine Frage, wie wir auf besondere Situationen im Leben reagieren – indem wir unsere Intuition und nicht sofort das Gehirn verwenden?

SF: Meinen eigenen Körper kennenzulernen, war für mich als Künstlerin sowie in meinem Leben allgemein sehr wichtig. Durch intensives Studium der Bewegungen, die ich von anderen Spezies wahrnahm, kam ich auf den Weg, der zu dieser Erkenntnis führte.

IG: Ist dies dasselbe Interesse, welches dich zum Werk *Fly* führte – das Bildnis einer Fliege, als Dia im Lichtkasten?

SF: Ach, die Fliege. Manchmal passieren die Dinge einfach. Ich hatte ein Nahobjektiv, ich sah die Fliege. Mein Vater war einige Zeit in einem Militärgefängnis. Er erzählte mir, dass er dort die Fliegen, seine einzigen Freunde, beobachtete.

IG: Widerspiegeln für dich Tiere generell diese Art der Freiheit und Unbeschwertheit, indem sie miteinander auf nonverbale, prälinguistische, jedoch auf eine sehr direkte und mächtige Art und Weise kommunizieren. Kürzlich lernte ich beispielsweise mehr über die Wahrnehmung der Bienen, die wir leicht unterschätzen, da sie solch kleine Wesen sind, und war davon sehr beeindruckt.

SF: Ja, Bienen. Wir sind es so sehr gewohnt, dass etwas so Kleines unfähig ist, eine Fülle von Informationen aufzunehmen, doch die Technologie belehrt uns eines Besseren. Ich denke nicht, dass Tiere mehr Freiheit besitzen oder unbeschwerter miteinander kommunizieren als wir. Viele Spezies haben komplexe soziale Strukturen, und das Leben kann sehr hart sein. Auch wir beobachten den Körper der anderen, um Hinweise zu erhaschen, wie Worte gemeint sind. Aber ja, wir sind auf das Verbale, das Rationale, sehr angewiesen.

IG: Du erwähntest vorhin, dass im Betrachten der Werke wie *Huddle*, *Platforms* oder *Slant Board*, alle aus dem Jahr 1961, eine starke Beziehung zu Skulpturen und Objekten der Minimal Art der späten 1960er besteht. Gleichzeitig jedoch, anstatt den Fokus auf das Objekt zu richten, scheinen die Menschen und ihre Bewegungen das Wichtigste an diesen Arbeiten zu sein – in der Tat sind die *Dance Constructions* verglichen mit der Minimal Art ihrer Zeit sehr voraus. Da ich deinen persönlichen Hintergrund kenne, zwischen Italien und den USA, und weiss, dass du mit Fabio Sargentini, der für viele Künstler der sogenannten Arte Povera von zentraler Bedeutung war, wie Jannis Kounellis oder Mario Merz mit seiner Galerie L'Attico – frage ich mich, ob deine *Dance Constructions*, Performances und *Moving Sculptures* tatsächlich das Dazwischen dieser Jahre widerspiegeln – zwischen Struktur und Sensibilität, Objekt und Mensch, Material und Bewegung. Trifft dies auf deine Arbeit zu?

SF: Es ist wahr, dass die Beziehung zwischen dem Objekt und der Person entscheidend für meine *Dance Constructions* ist. Ich finde, dass meine Arbeit der 1960er auf eine Weise ähnlich der Arte Povera ist. Oft gaben Objekte den Kontext für die Bewegung der PerformerInnen. Sie hatten etwas zu tun. Und sie führten diese Dinge einfach aus, ohne Gedanken an Stile von Bewegungen aufzuwenden. Ich denke, dies trifft auch auf die Arbeit der Künstler der japanischen Gruppe Gutai zu, wie beispielsweise Saburo Murakami und sein *Walking Through Paper*, oder Kzuo Shiraga und seine *Challenging-Mud*-Werke. Gutai bestand zeitgleich mit der Arte Povera. Mir ist nicht klar, inwiefern diese Künstler voneinander wussten. Ich glaube «Gutai» bedeutet «konkret». Wir haben wohl alle ein ähnliches Verlangen verspürt.

IG: Ich möchte ausserdem gerne etwas auf die Musik fokussieren, da es ein weiteres wichtiges Element war, als du mit deiner Arbeit begannst. In vielen deiner Texte erwähnst du das Woodstock-Festival, welches du in den späten 1960ern besucht hast. Als ich dies las, schien es mir, als ob Tanz und besonders Musik gleich wie die Sprache ein wichtiges Element in deiner Arbeit war – und immer noch ist. Kürzlich fand ich ausserdem zwei Musikstücke, eine CD und eine LP, mit dem Titel *Hippie Gospel Songs 1969–70* und *Al Di La*, beide aus den späten 60ern und frühen 70ern. Ist das Komponieren, Singen, Bewegen, Tanzen und Performen natürlicherweise zusammengekommen in einer Zeit, als Musik und Tanz Synonyme für Befreiung und Wahrnehmung des Körpers und seines Umfelds auf eine andere Art waren?

SF: Es ist wahr, dass mir die *Hippie Gospel Songs* in den 1970ern erschienen, als ich viel Gras rauchte. Sie wurden sehr von der italienischen Volksmusik beeinflusst, mit der ich aufgewachsen bin. Andererseits sind die Soundarbeiten im *Al Di La* Album aus unterschiedlichen Phasen. Und sie sind viel konzeptueller. Sie beinhalten, beispielsweise *Censor*, ein Stück, welches erstmals 1961 gespielt wurde und aus einem Performer besteht, der versucht, ein Lied so laut wie möglich zu singen, während ein zweiter Performer eine mit Nägeln gefülltes Gefäss so heftig wie möglich schüttelt.

Aber du hast recht, dass Musik schon immer sehr wichtig für mich war. Viele Jahre arbeitete ich mit den Musikern Charlemagne Palestine und Peter Van Riper zusammen. Mit Charlemagne untersuchte ich die Dynamik des Kreisens, während ich mit Peter an dem Bewegungsvokabular der Tierstudien arbeitete.

IG: Betrachtet man jedoch deine Performances, scheint Musik kein Element zu sein, welches du je in deiner Arbeit eingebracht hast. Geht es mehr um die Musik, besonders um den Rhythmus, den jede/r in sich trägt?

SF: Während ich in der *News Animation Performance* mit Sprache statt mit Musik arbeitete, hörte ich in meiner Zusammenarbeit mit Charlemagne Palestine und Peter Van Riper deren Musik und arbeitete mit ihr. Ich habe nie mit aufgenommener Musik gearbeitet. Ich brauche die Live-Kommunikation zwischen mir und dem Musiker.

IG: Als wir unser Jahresprogramm im Kunsthhaus Baselland lancierten, erinnerten sich viele Menschen, besonders KünstlerInnen und KunstliebhaberInnen unterschiedlicher Sparten, die meisten aus deiner Generation und etwas jünger, an die seltene Gelegenheit, deine Performances in den 1980ern in der Schweiz und im Ausland gesehen zu haben. Sie alle sind nun sehr erfreut, deine Werke erneut zu erleben. Ich bin sehr glücklich, dass eine jüngere Generation nun ebenfalls in Kontakt mit deiner Arbeit kommt, und gleichzeitig – da einige direkt in deine Performance involviert wurden – wird sie wissen, wie deine *Dance Constructions* vorzuführen sind. Sie werden wissen, dass auf der ganzen Welt Menschen von dir oder von deinen Tanzkolleginnen wie Sarah Swenson und Claire Filmon ausgebildet wurden. Ist dies eine Möglichkeit, wie Kunstwerke durch die Zeit reisen und zeitgenössisch bleiben, weil Menschen sie aufführen?

SF: Es ist wundervoll, erneut mit Leuten aus meiner Generation in Kontakt zu treten, die sich an meinen Tanz erinnern, und mit jüngeren Generationen, welche die *Dance Constructions* am Leben halten. Und ich bin Sarah, Claire und den Anderen äusserst dankbar, die den Geist der Werke aufrechterhalten. Meine Hoffnung ist, dass *Dance Constructions* einen konkreten Bezugspunkt für neue Generationen von KünstlerInnen bildet, während sie sich auf neue kulturelle Bedürfnisse beziehen.