

DE

Die Performance-Künstlerin, Bildhauerin und Malerin Anne Imhof kombiniert subkulturelle Bezüge mit fast rituellen Zeremonien und einen extremen Umgang mit der Erfahrung von Zeit in Verbindung mit einem filmischen Auge für Bildkomposition und Bildausschnitt. *School of Seven Bells* (2012-15), *Aqua Leo* (2013) und *Rage* (2014-15), um nur einige ihrer bemerkenswerten Performance-Arbeiten zu nennen, als auch die jüngste Auftragsarbeit *Angst* erinnern an das Gebärdenspiel in Filmen von Robert Bresson (allen voran *Pickpocket* von 1959), an die Sprachcodes der Türsteher des legendären Robert-Johnson-Nachtclubs in Offenbach, wo die Künstlerin einst arbeitete, sowie an die Bewegungsabläufe des historischen Judson Dance Theater in New York. Imhof bedient sich dieser Referenzen, erweitert sie und verändert ihre Grundzüge. Um die Aktionen ihrer Performerinnen und Performer festzulegen, verbindet sie akribische Handlungsanweisungen mit durchdachter Improvisation. Zu den stets wiederkehrenden körperlichen und materiellen Komponenten ihrer Stücke gehören tropfende Flüssigkeiten, skulpturale Objekte, alltägliches Verhalten und die unheimliche Andersartigkeit von Tieren. Völlig zu Recht merkte ein Kritiker an, dass ihre Performances «die Zeit beherrschen», wie es nur wenigen Künstlerinnen und Künstlern ihrer Generation so effektiv gelingt, und nirgends wird dies wohl deutlicher als in ihrem bislang ambitioniertesten Projekt *Angst*.

Angst ist eine Ausstellung-als-Oper, die in der Kunsthalle Basel ihre Premiere hat. Sie setzt sich aus mehrteiligen Performances, Musikkompositionen, Gemälden und skulpturalen Elementen zusammen und wird abwechselnd aktiviert oder angehalten. Das lateinische Wort *opera* bedeutet «Arbeit» im Sinne sowohl der geleisteten Arbeit als auch des Endergebnisses. Imhof, die keine Scheu vor arbeitsintensiven Konsequenzen hat, arbeitet mit beiden Bedeutungen: die körperliche Erschöpfung und das überlange Halten von Posen bis es nicht mehr auszuhalten ist. Bei *Angst* bezieht sich Imhof allerdings mehr auf die eindrucksvolle Kulturform der Oper (auch vom lateinischen Wort *opera* abstam-

ANNIE IMHOF

ANGST

10.6.–21.8.2016

KUNSTHALLE
BASEL

mend) mit ihrer traditionell monumentalen Inszenierungskunst, ohne sich auf eine bestimmte oder historische Vorlage zu beziehen. Ihr Bezug ist mehr in der Verbindung zu einem Opernbegriff zu sehen, der Musik, Texte und Bilder als eine zeitliche Erfahrung zusammen bringt. Und so wird hier auch anders als in den meisten klassischen Opern keine Geschichte durch Sprache bzw. Wörter erzählt und genau so wenig trennt eine Bühne das Publikum vom Geschehen oder den Darstellenden. Stattdessen verändert Imhof die grosszügigen Räume des Obergeschosses der Kunsthalle Basel in eine seltsame Anlage, wo sich im Laufe der ersten zehn Tage die Ausstellung-als-Oper langsam entfaltet, und die verschiedenen Figuren von *Angst* sukzessiv eingeführt werden, um dann schrittweise auch wieder zu verschwinden. Selbst nachdem sich die letzte Figur verabschiedet hat, bleiben die vergangenen Handlungen und die Präsenzen der Figuren im Raum erhalten, da sich die weiterhin anwesenden Skulpturen und Gemälde auf sie beziehen.

In der Regel wenden sich Besprechungen von Imhofs Werk nahezu ausschliesslich ihren Performances zu. Das ist leicht nachvollziehbar, denn man kann sich ihrer Wirkung kaum entziehen – es sind fremdartige und elektrisierende Reflexionen über menschliche Einflussnahme, über wortlose Kommunikation, Machtdynamiken und die sie verbindenden, geheimen Codes. Doch die besondere Aufladung, die diese Arbeiten so fesselnd macht, rührt nicht nur aus ihren komplexen Choreografien, sondern es ist gerade die Art und Weise, wie Imhof diese in Beziehung zu ihrem künstlerischen Kosmos bringt. Darum wäre es fast dreist, die räumliche Installation lediglich als Hintergrund für ihre Performances zu betrachten. Ihre Skulpturen und Gemälde sind mehr als nur von szenografischer Bedeutung, sie sind auch weit mehr als nur Requisiten und Material, das Zeugenschaft über die Performances ablegt (obwohl sie dies manchmal tun). Sie funktionieren paradoxerweise auf zweifache Weise: operational und zugleich autonom – als Objekte für sich sowie als strukturierende Elemente, welche die Beziehungen und Bewegungen der Darstellenden als auch des Publikums leiten.

Spricht man von *Angst*, muss man auch die sinnliche Malerei und die Skulpturen, die Arrangements aus Licht und Ton und die zahlreichen Industrieprodukte beachten. Auf dem Treppenabsatz und im letzten Raum liegen lederbezogene Matratzen, als ob sie auf die Körper warten, die auf ihnen ringen, ausruhen oder trainieren werden. Überlange Boxsäcke aus Leder hängen leicht schwingend wie unheimliche Körpergliedmasse von der Decke und den Wänden. Auf ihnen eingepägt sind erotische Bildmotive und sie haben Löcher, die wie Wunden erscheinen. Eine aus Kunstharz gegossene Skulptur, die während den Performances mit Whisky und Wasser gefüllt ist, in der Mitte des Raumes dient als Schwimmbecken, als Trog und als eine Art Treffpunkt für die Performenden. An den Rändern des Raumes, in den Boden eingelassen, sind weitere flache Behälter, die für die Performances mit Milch gefüllt und ansonsten leer sind. Metallschienen, wie sie vielleicht die Bewegungen einer Maschine oder die von angeketteten Tieren steuern, führen von einem Raum in den anderen. Ein an eine Opernloge erinnerndes poliertes Metallobjekt ist im hinteren Raum wie ein Hindernis platziert, in der Absicht die Perspektiven und Betrachterpositionen im Raum in Frage zu stellen. Abhängig auf welcher Seite man steht, blickt man entweder aus der Loge heraus oder ist selbst Teil des Spektakels.

An den Wänden hängen neue, grossformatige Gemälde, die bereits vor der Fertigstellung der Performances entstanden sind, und die Bewegungen und Gesten der kommenden Performances vorher-sagen. Auf ihnen sind die Figuren der Liebhaberin und des Clowns lebensgross abgebildet. Sie blicken sich um, führen Gesten aus oder rasieren seltsame Körperstellen wie Handflächen und Bauchnabel. Begleitet werden sie dabei von Markenprodukten, welche die Performerinnen und Performer tragen oder benutzen werden wie Pepsi- und Coca Cola-Dosen, Nike-Tennisschuhe mit dem *Swoosh*-Logo oder Merkur Solingen-Rasierer. Die in kühlen, gedeckten Farbtönen gemalten Gemälde lassen an Blutergüsse oder verletzte Haut denken. Auch die bemalten, auf die Leinwand geklebten Lederfetzen thematisie-

ren Haut als wiederkehrendes Element, so wie auch die lederne Aussenhaut der Boxsäcke als auch die Gesten in den Performances, wenn Haut bloss gelegt wird. In den hinteren Räumen befinden sich drei grosse, lackierte «Ritzungen» aus Aluminium und Stahl. Die verschiedenen Lack-schichten auf den Arbeiten werden erst durchs Einritzen in die Oberfläche wie beim historischen Sgraffito-Verfahren sichtbar. Es ist fast nicht möglich, sie zu betrachten, ohne an die gewaltsame Ausführungsgeste des Kratzens selbst zu denken – ganz so, wie wenn man daran denkt, dass jemand mit einem Schlüssel den Lack eines Autos verkratzt. In den kleineren Räumen sind zudem weitere Skulpturen untergebracht, Kombinationen aus Sportgeräten und bemalten Lederstücken, die als Sitzstangen für Falken – Figuren der Performances – dienen werden. Gleichzeitig beunruhigend und seltsam ist das Gesamtensemble der Objekte ein spektakuläres Bühnenbild für die Körper, die sie während den Performances umkreisen, aber auch eine eigenständige Ausstellung, wenn die lebendigen Elemente abwesend sind.




Imhofs immaterielle Performances schreiben sich wortwörtlich ins Material von jedem Objekt im Raum ein – ihre Kunstwerke werden «benutzt», auf sie wird gespuckt und getreten, sie werden bewegt. Allerdings haben ihre Gemälde und Skulpturen ein Leben vor, während und nach den Performances. Ein Phänomen das aufs Engste mit Imhofs Verständnis vom Bild verknüpft ist. Die ursprünglich als Fotografin ausgebildete Künstlerin, konzipiert ihre Objekte und Performances so, dass Standbilder von zentraler Bedeutung werden. Die Abläufe der Performances werden aus einer Reihe mentaler Bilder heraus entwickelt: Ihre Performerinnen und Performer werden instruiert, sich von einem durchkomponierten «Bild», das Form annimmt, sich auflöst und in ein anderes übergeht, zum nächsten zu bewegen. Die Übergänge jedoch, die von einem Bild zum anderen führen, bleiben unbestimmt; Imhofs deutliche Anweisungen beziehen sich nur auf die Ausgangspunkte. Eine Performance teils strukturiert, teils improvisiert zu gestalten, ist mehr als nur eine wiederkehrende Technik oder eine Methode der Künstlerin, sondern bildet die stringente konzeptionelle Grund-

lage von Imhofs künstlerischer Arbeitsweise. Denn genau in diesem Wechselspiel zwischen Autorenschaft und Darstellenden, zwischen Autorität und Souveränität, zwischen Befehlsgewalt und ausführenden Kräften liegt der Kern ihrer performativen Praxis.

In den Performances von *Angst* führen die verschiedenen Figuren eine Choreografie aus Zeichen und Gesten aus, die zum Teil dem alltäglichen Leben entnommen sind. Wie der zerstreute Blick auf ein Mobiltelefon, der in der zeitgenössischen Kultur eine so allgegenwärtige Geste ist, dass man sich fragt, ob es sich um eine angewiesene oder möglicherweise nur um eine gelangweilte Unterbrechung handelt. Dann wiederum imitieren und entfremden die Darstellenden den aus der Mode bekannten Gang auf dem Laufsteg, indem sie dessen charakteristische Posen und Haltungen beschleunigen, verlangsamen oder einfrieren. Die Performerinnen und Performer setzen die für das Stück vorgesehenen Bilder in Szene und lösen sie, wenn sie sich zur nächsten bewegen, wieder auf. Die Dauer, wie lange sie eine Pose oder Haltung einnehmen, beruht auf eigenmächtigen Massstäben. In allen ihren Stücken hält Imhof die Performerinnen und Performer dazu an, ihre Entscheidungen auf der Grundlage persönlicher Kriterien zu treffen: Halte eine Pose solange bis du müde wirst; oder bewege dich so, bis deine Geste pathetisch oder lächerlich wirkt und dann gehe noch einen Schritt darüber hinaus. Wenn ein Darsteller dies tut, beeinflusst seine Entscheidung alle in der Truppe und verändert dadurch jenes fragile Gleichgewicht, das die Bewegungen der Einzelnen mit dem vorgegebenen Gesamtbild verbindet.

Die gleiche, mögliche Einflussnahme des subjektiven Willens gibt es auch in der Musik, die das Stück begleitet. Zum einen gibt es Kompositionen, die sich aus klassischen Musikgenres wie Marsch, Ballett oder Walzer bedienen, und den Raum erfüllen, auch wenn die Performances nicht statt finden. Hinzu kommen Klänge, die den verschiedenen Figuren als «Thema» zugeordnet sind. Sie wurden den Performerinnen und Performern auf Smartphones aufgespielt und können direkt von ihnen gesteuert werden. Eine Darstellerin kann ihr Smartphone auf den Na-

PERFORMANCE ZEITEN

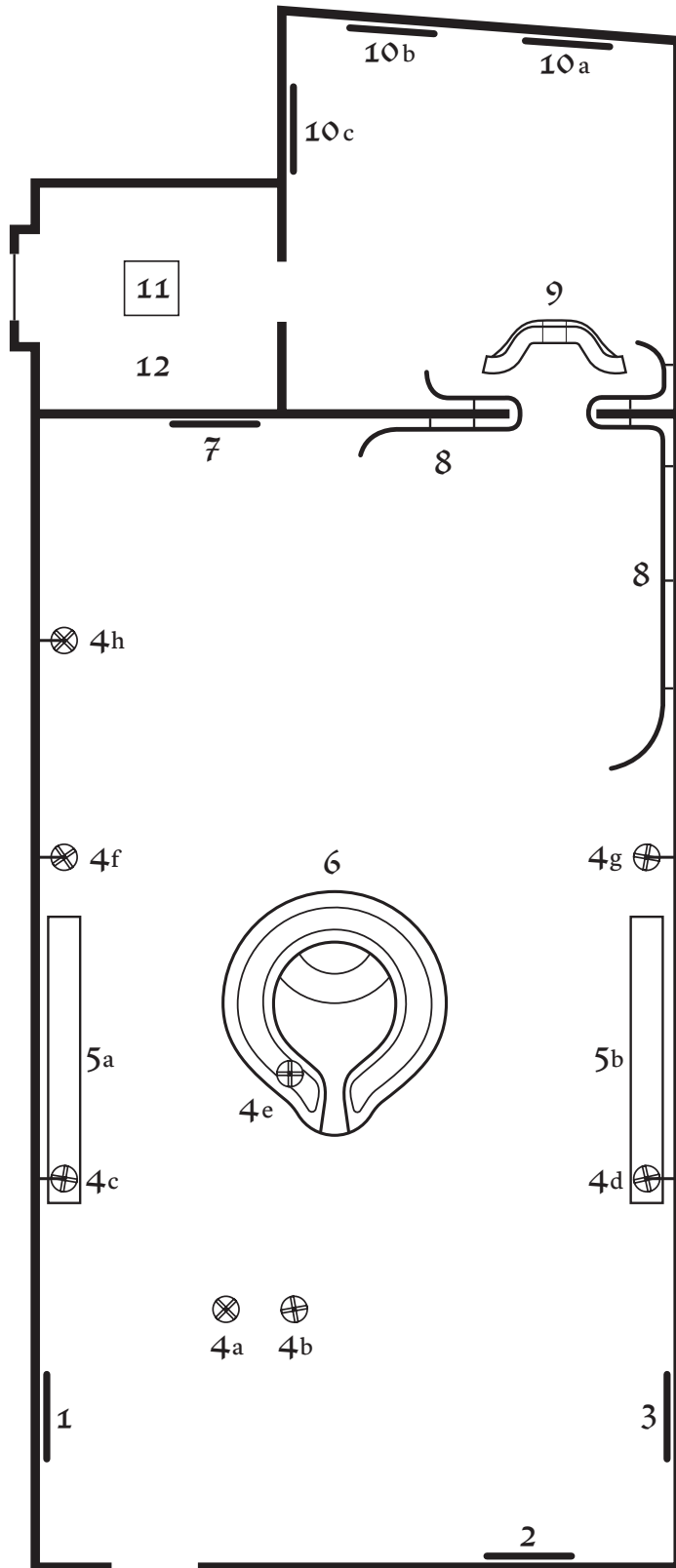
Donnerstag	9. Juni	19 – 22 Uhr	Vernissage mit <i>Prelude (Prophets)</i>	
Samstag	11. Juni	15 – 17 Uhr	<i>The Diver</i>	
Sonntag	12. Juni	15 – 17 Uhr	<i>The Lover</i>	
Montag	13. Juni	11 – 14 Uhr	<i>The Lover</i>	
Dienstag	14. Juni	11 – 14 Uhr 16 – 19 Uhr	<i>The Choir</i> <i>The Clown</i>	
Mittwoch	15. Juni	19 – 24 Uhr	<i>Act I</i>	
Donnerstag	16. Juni	16 – 19 Uhr	<i>The Spitter</i>	
Freitag	17. Juni	11 – 14 Uhr	<i>The Spitter</i>	
Samstag	18. Juni	19 – 24 Uhr	<i>Return of the Lover</i>	
Sonntag	19. Juni	16 – 19 Uhr	<i>End, 1st of at least three</i>	

- 12 *Mattress III*, 2016
Mattress IV, 2016
Mattress V, 2016
Mattress VI, 2016
 Baumwolle, Leder, Schaumstoff
 Masse variabel

- 11 Ohne Titel (Falkensitz), 2016
 Leder, Stahl
 134 × 120 × 91 cm

- 10 a *Angst I*, 2016
 b *Angst II*, 2016
 c *Angst III*, 2016
 Aluminium, Lackfarbe, Stahl
 Je 325 × 200 × 5 cm

- 9 *Loge (Angst)*, 2016
 Aluminium
 99 × 220 × 79,7 cm



- 8 *Restraint (Angst)*, 2016
 Edelstahl, Rasierer, Titan
 Masse variabel

- 7 *The Lover*, 2016
 Acryl, Leder und Öl auf Leinwand
 300 × 190 × 5 cm

- 6 *To Eau*, 2016
 Epoxidharz, Holz
 70 cm, Ø 300 cm


- 5 a *Basin I*, 2016
 b *Basin II*, 2016
 Epoxidharz, Holz
 Je 4,5 × 49,5 × 400 cm

- 4 a *Angst (Black and White)*, 2016
 b *Angst (Black and White)*, 2016
 c *Angst (Reversed)*, 2016
 d *Angst (Hollow)*, 2016
 e *Angst (Ripped)*, 2016
 f *Angst (White)*, 2016
 g *Angst (Cut)*, 2016
 h *Angst (Cut)*, 2016
 Epoxidharz, Holz, Leder
 Je ca. 380 cm, Ø 34 cm

- 3 *The Can*, 2016
 Acryl, Leder und Öl auf Leinwand
 300 × 190 × 5 cm

- 2 *The Navel*, 2016
 Acryl, Bleistift, Leder und Öl auf Leinwand
 300 × 190 × 5 cm

- 1 *The Lover and the Clown*, 2016
 Acryl, Bleistift, Leder und Öl auf Leinwand
 300 × 190 × 5 cm

- Treppenabsatz  *Mattress I*, 2016
Mattress II, 2016
 Baumwolle, Leder, Schaumstoff
 Je ca. 200 × 120 × 5 cm

Arbeiten Treppenabsatz und 4a-h, 6, 10a-c, 12:
 Courtesy die Künstlerin und
 Galerie Isabella Bortolozzi, Berlin

Arbeiten 1, 2, 3, 5 a-b, 7, 8, 9, 11:
 Courtesy die Künstlerin und
 Galerie Buchholz, Berlin/Köln/New York

cken eines anderen Akteurs drücken, es an ihr eigenes Handgelenk halten oder an ihren Bauchnabel legen: An diesen Stellen übertragen drahtlose Mikrofone, die wie medizinische Apparate auf die Körper bandagiert sind, Geräusche und beschallen damit den Raum. Die Musik der Performance besteht aus verschiedenen Schichten, die bisweilen sogar von den Zusehenden, die zugleich auch Zuhörende sind, beeinflusst werden, indem sie die Performerinnen und Performer eventuell dazu inspirieren, die Tonelemente neu anzuordnen. Zum Beispiel, selbst wenn die Performance eines bestimmten Tages der Liebhaberin zugeordnet sein sollte, können andere Figuren ihre Smartphones benutzen und spontan die ihrer Figur zugewiesenen Klänge abspielen. Sie verändern dadurch, in wessen Hand das Stück gerade liegt und wer im Zentrum des Geschehens steht.

Meist arbeitet Imhof für ihre Performances mit Freundinnen und Freunden, Kolleginnen und Kollegen, Tänzerinnen und Tänzer, die einst mit Choreografinnen wie Anne Teresa De Keersmaeker oder Choreografen wie William Forsythe gearbeitet haben. Einige von ihnen sehen aus wie Models, und manche *sind* es tatsächlich und laufen gelegentlich auf Modeschauen von Modehäusern wie Balenciaga. Wie sie aussehen, ist genauso wichtig, wie das, was sie tragen und wie sie sich geben. Die Performerinnen und Performer äussern wiederholt, rätselhafte Sätze wie «Ich hebe meine Hand nur zum Spass» oder «Angst, komm schon». Sie tragen Namen wie die Liebhaberin (Lover) oder der Spucker (Spitter), die Taucherin (Diver) oder der Clown. Allerdings sind sie nicht eindeutig charakterisiert oder Teil einer Erzählung. Imhofs Figuren sind im Grunde ohne Charakterzüge. Eher verkörpern sie Haltungen oder Empfindungen, anstatt komplette psychische Wesen zu sein. Sie tragen jedoch bestimmte Wesenszüge. So sehnt sich die Taucherin danach, in etwas aufzugehen, das grösser ist als sie selbst; der Spucker ist voller Gewalt, aber einsam und sucht Kontakt; die Liebhaberin, dargestellt von zwei unterschiedlichen Performerinnen, ist unerfüllt wie ein leeres Gefäss; die Propheten, verkörpert von lebenden Falken, werden zur Zukunft befragt,

allerdings niemals mit Worten, und es obliegt den Wildvögeln, wie sie uns mitteilen, was in der Zukunft geschehen wird. Der Clown läuft langsam, sein Körper ist mit baumwollener und synthetischer Sportkleidung, deren Markennamen erkennbar sind (Adidas, Everlast, Gore Windstopper), gewappnet wie auch die anderen Performerinnen und Performer. Er hebt einen Arm, signalisiert mit den Fingern, als handle es sich um einen geheimen Verständigungscode. Aber wen genau spricht er an und aus welchem Grund?

Die Vorgänge und Abläufe in den Performances erzählen nicht wirklich eine Geschichte, sondern sie sprechen zu uns, indem sie mit Imhofs stark codifiziertem Bewegungskatalog arbeiten, der mal spielerisch verhandelt wird oder dem auch zuwider gehandelt wird. Einflussnahme und Kontrolle, Macht und Wiederholung, gesetzwidrige Transaktionen und lebendiger Wertefluss sind Fragen, die sich durch diese wie durch so viele andere Performances in Imhofs Werk ziehen. Mit ihren vielsagenden Mienen, ihrer emotionslosen Sprache und ihren stereotypen Bewegungen (blicken, gehen, Kerne spucken, pfeifen), die sie mit plötzlichen, blitzschnellen Beschleunigungen oder einer fast schmerzhaft zähen Verlangsamung ausführen, versuchen die Performerinnen und Performer nicht mit akrobatischen Verrenkungen oder gefühlsgeladenen Ausbrüchen zu beeindrucken. Diese absichtliche Nichtbenutzung der üblichen theatralischen Ausdrucksformen wirkt, als ob sie die Charakterisierung eines Kritikers bestätigen wollten, der die Performerinnen und Performer einmal als zombiehaft beschrieb. Diese Beschreibung ist nicht unbedingt falsch, geht aber nicht weit genug, weil sie nicht danach fragt, welches die Schlussfolgerungen sind, die Imhof mit ihrer Armee der schönen Mutanten zu unserer gegenwärtigen Gesellschaft und Konsumkultur zieht. Die bedeutungsvollen Gesten des Bauchnabelrasierens (symbolisch für das Abschaben von Identitätskonzepten) als auch die banalen Bewegungen, wie sich von Anderen auf Händen tragen zu lassen (symbolisch für das Loslassen von Kontrolle und dem Überlassen des Körpers an eine Menschengruppe) sind nur einige der Beispiele für Imhofs Kommentare dazu. Auch die Tatsache,

dass Markenprodukte, die wir kaufen, die uns definieren und brandmarken (Nike, Pepsi, Diet Coca Cola, Mark1), dermassen prominent auftauchen, verdeutlicht dies. Und wenn die Performerinnen und Performer Zombies sind, dann erinnert uns *Angst* mit seinem unheilvollen Titel daran, dass das furchtsame Gefühl, das Imhof benennt, sowohl ein zeitloser Aspekt der menschlichen Natur als auch ganz und gar hochaktuell ist, wenn die Nachrichten voll mit Terrorwarnungen sind und reale Angst bei uns auslösen. Bei *Angst* zuzuschauen, was in gewisser Weise auch teilnehmen bedeutet, heisst zu verstehen, dass die Kraft des Stückes in der anspruchsvoll lässigen, körperlichen Präzision der Imhof'schen Choreografie und dem einzigartigen Kosmos steckt, den sie kreierte. Und so wie ein (zombiehafter?) Körper unerbittlich an Leitschienen festgemacht ist und von Schienen geführt wird, so ist *Angst* aufs Engste verknüpft mit den Fragestellungen, die das Stück beherrschen: Fragen zu Einflussnahme, Herkunft und Macht.

Es sollte erwähnt werden, dass Imhof nicht selbst in *Angst* auftritt, stattdessen benutzt sie Textnachrichten auf Smartphones, um die Aktionen in ihren Performances zu kommentieren und um während der Aufführung unmittelbar Anweisungen zu geben. Doch ihrem Stück gemäss, in dem die Einflussnahme ein Grundprinzip ist, liegt es ganz in den Händen der Performerinnen und Performern, den Anweisungen Folge zu leisten oder nicht. Macht, unschwer zu erkennen, liegt in den Händen derer, die sie beherrschen.

Anne Imhof wurde 1978 in Gießen, DE, geboren; sie lebt und arbeitet in Frankfurt am Main, DE.

Postskriptum I:

Beginnend am 9. Juni und vom 11. bis 19. Juni werden die verschiedenen Figuren der Oper schrittweise vorgestellt. Jeder Tag wird anders sein, jeder Tag wird einen wichtigen Teil des Ganzen darstellen.

Postskriptum II:

Am 15. Juni von 19 Uhr abends bis Mitternacht erreicht *Angst* einen epischen Höhepunkt mit *Act I*, der sich über fünf Stunden erstreckt und alle Figuren der Oper einschliesslich mehrerer lebender Falken gemeinsam auf die Bühne bringt.

Postskriptum III:

Imhof benennt ihre Arbeiten gerne als «Die erste aus einer Reihe von mindestens X» und passt dies fortlaufend an, wenn eine Performance aufgeführt wird. Das trifft auch auf den Titel der Performance zu, die am 19. Juni stattfindet: *End, 1st of at least three*. Das Versprechen oder die Bedingung, dass es andere Versionen gibt oder geben wird, macht aus einer möglichen Neuproduktion, Weiterentwicklung und Wiederaufnahme des Stückes eine vorweggenommene Tatsache und erkennt zugleich an, dass jedes Erleben der Performance an einem bestimmten Platz zu einer bestimmten Zeit anders ausfällt als bei anderer Gelegenheit. Darüber hinaus unterscheiden sich diese Performances von den Abbildern, die sie einmal dokumentieren werden.

Anne Imhof
Angst, 2016
mit Franziska Aigner, Billy Bultheel,
Katja Cheraneva, Frances Chiavereni,
Emma Daniel, Eliza Douglas, David Imhof,
Josh Johnson, Mickey Mahar, Enad Marouf und
Lea Welsch

Kuratiert von Elena Filipovic

Musik: Billy Bultheel
Dramaturgie: Franziska Aigner
Choreographische Assistenz: Frances Chiaverini
Produktion: Laura Langer und José Segebre

Die Ausstellung wurde ermöglicht durch die
grosszügige Unterstützung von Martin Hatebur,
der Rudolf Augstein Stiftung,
der Isaac Dreyfus-Bernheim Stiftung und
Valeria NapoleoneXX.



isaac
dreyfus
bernheim
FOUNDATION/STIFTUNG

Valeria Napoleone

Angst in der Kunsthalle Basel präsentiert den ersten
Teil einer Oper in drei Akten. Die weiteren Akte
der Oper werden im Hamburger Bahnhof - Museum
für Gegenwart - Berlin vom 14.-25. September 2016,
kuratiert von Anna-Catharina Gebbers und
Udo Kittelmann, und bei der La Biennale de Montréal
vom 19.-30. Oktober 2016, kuratiert von Philippe
Pirrotte, ausgestellt.

Das Projekt ist koproduziert von der Kunsthalle Basel
und der Nationalgalerie - Staatliche Museen zu Berlin,
unterstützt von den Freunden der Nationalgalerie,
in Zusammenarbeit mit der La Biennale de Montréal.

Die Performance *Return of the Lover* am 18. Juni
ist eine Zusammenarbeit mit der Parcours Night
der Art Basel.

Dank an

Christina Abartzi, Viviana Abelson, Rosa Aiello,
Anna Augstein, Amy Ball, Anselm Baumann,
Ariela Biller, Isabella Bortolozzi, Daniel Buchholz,
Andrew Cannon, Lothar & Ilona Ciesielski,
Phillip Creutz, Bradley Davies, Anne Dehler,
Eliza Douglas, Anne Dressen, Lutz Driver, Ian Edmonds,
Beate & Andreas Florschütz, Sylvie Fortin,
Nadine Fraczkowski, Anna-Catharina Gebbers,
Gian Godenzi, Jeanne Graff, Benjamin Grappin,
Isabelle Graw, Enver Hadzijaj, Judith Hopf,
Nicola Jäggin, Kilian Karrasch, John Kelsey,
Udo Kittelmann, Le Grande SA - Mark1,
Samuel Leuenberger, Mario Lombardo, Dirk Meylaerts,
Christopher Müller, Tomás Nervi, Hans Ulrich Obrist,
Sophie von Olfers, Susanne Pfeffer, Francesca Pia,
Philippe Pirrotte, François Pisapia, Jean Marc Prevost,
Stephanie Reuter, Willem de Rooij, Deborah Schamoni,
Sabine Schiffer, Jenny Schlenzka, Fabian Schöneich,
Tino Sehgal, Valerie Sietzy, Marc Spiegler, Zoë Stupp,
Emily Sundblatt, Jürgen Teller, Ilka Tödt,
Henok Tsehaye und Martin Wenzel

FÜHRUNGEN DURCH DIE AUSSTELLUNG

Jeden Sonntag um 15 Uhr Führung

- 12.6.2016 Sonntag, 15 Uhr
Führung der Kuratorin auf Englisch
30.6.2016 Donnerstag, 18.30 Uhr
Führung auf Englisch

VERMITTLUNG / RAHMENPROGRAMM

- Kinderführung *Ich sehe was, was Du nicht siehst!*
14.8.2016 Sonntag, 15 Uhr
Abwechslungsreicher Rundgang und
Workshop für Kinder von 5-10 Jahren
Nur mit Anmeldung unter
kunstvermittlung@kunsthallebasel.ch

In der Bibliothek der Kunsthalle Basel finden Sie
eine Auswahl an Veröffentlichungen und ergänzender
Literatur zu Anne Imhof und ihrer künstlerischen
Praxis.

Mehr Informationen unter kunsthallebasel.ch

Anne Imhof was born 1978 in Giessen (DE), lives and works in Frankfurt/M (DE) and Paris

SOLO SHOWS (SELECTION)

- 2016
 - Galerie Isabella Bortolozzi, Berlin
 - Hamburger Bahnhof, Berlin
 - Angst*, Kunsthalle Basel, Basel, Switzerland
 - Galerie Buchholz, Cologne
- 2015
 - Reena Spaulings Fine Arts, New York
 - DEAL*, MoMA PS1, New York
- 2014
 - Carré d'Art, Musée d'art contemporain, Projectroom, Nimes
 - Rage I*, Deborah Schamoni, Munich
- 2013
 - Parade, Portikus, Frankfurt

GROUP SHOWS (SELECTION)

- 2015
 - Preis der Nationalgalerie 2015, Hamburger Bahnhof, Berlin
 - Works on Paper*, William Arnold, Brooklyn
 - Our Lacustrine Cities*, curated by Laura Mc Lean Ferris, Chapter NY, New York
 - Do Disturb*, Palais de Tokyo
 - Nouveau Festival*, Centre Pompidou, Paris
- 2014
 - Boom she Boom*, Works of the collection, MMK, Frankfurt, Germany
 - Tes Yeux*, curated by Anne Dressen, 186f Kepler, Paris
 - The Mechanical Garden*, curated by Naomi Pearce, CGP London, London
 - Liste Performance Program, curated by Fabian Schöneich, Basel
 - Abandon the Parents*, SMK Statens Museum for Kunst, National Gallery of Denmark, Copenhagen
 - Die Marmory Show*, Deborah Schamoni, Munich
 - Pleasure Principles*, Lafayette Foundation, Paris
- 2013
 - Gemini*, curated by Jeanne Graff, Galerie Francesca Pia, Zurich
 - Freak out*, Greene Naftali Gallery, New York
 - Mike / Restlessness in the Barn*, curated by Oona von Maydell, with Cosima von Bonin, Jana Euler, Lucie Stahl, Nassauischer Kunstverein, Wiesbaden
- 2012
 - Beautiful Balance*, Kunsthalle Bern, Bern

SELECTED PERFORMANCES

- 2015
 - For Ever Rage*, Hamburger Bahnhof, Museum für Gegenwart, Berlin
 - Deal, 2nd of at least three* Palais de Tokio, Paris
 - Deal, 1st of at least three* MoMA PS1, New York
 - School of the Seven Bells*, Nouveau Festival, Centre Pompidou, Paris
 - Rage, 4th of at least three*, Kepler 186, Milan
- 2014
 - Rage, 3rd of at least three*, Carre d'Art Contemporain, Nimes
 - Rage, 2nd of at least three*, curated by Fabian Schöneich, Liste 19, Basel
 - Rage, 1st of at least three*, Galerie Deborah Schamoni, Munich
- 2013
 - School of the Seven Bells, 5th of at least four*, Galerie Francesca Pia
 - School of the Seven Bells, 4th of at least four*, New Jerseyy, Basel
 - School of the Seven Bells, 3rd of at least four*, 'Parade', Portikus, Frankfurt
 - Ähjeii, 7th of at least four*, 'Parade', Portikus, Frankfurt
 - Ähjeii, 6th of at least four*, für Basel, MGK Museum für Gegenwartskunst, Basel
 - Aqua Leo, 1st of at least two*, 'Parade', Portikus, Frankfurt

CHOREOGRAPHED

LAYERS

Anne Imhof won the 2015 edition of Preis der Nationalgalerie for young artists. In this in-depth conversation with Hans Ulrich Obrist, she talks about her work in performance and introduces *Angst*, an opera in three pieces: the first premiering at Kunsthalle Basel in June, the second in Berlin at Hamburger Bahnhof, and the third in Montreal as part of the Montreal Biennale.

BY HANS ULRICH OBRIST

HANS ULRICH OBRIST

I'd be interested to know with which work your catalogue raisonné might begin.

ANNE IMHOF

Probably one I made *before* I started studying: a duel I staged in Frankfurt's red light district. The piece consisted of a boxing match that lasted for exactly as long as the band I had cast kept playing. That was my first piece, even if I didn't realize it back then.

HUO

Who are the protagonists in your performances?

AI

Some of the people have been around and working with me for several years, and some are new... I also work with some people who used to dance for the Forsythe Company, such as Josh Johnson and Frances Chiaverini, among others. There will be additional people joining for *Angst*, my new piece, who mainly work as models. I also work with Nadine Fraczkowski, an amazing photographer. Together we just did the photoshoot for *Angst*, Bill Bultheel who wrote music for that same piece. There's also Franziska Aigner, who studied choreography with Anne Teresa de Keersmaeker and is now completing her PhD in philosophy at London's Kingston University. She has written about my work. It felt important that the first book I'm publishing will have texts in it that were also written from an insider's perspective.

HUO

That's evident, because the writer is part of the work herself. So she isn't so much writing *about* the piece as from within it.

AI

Yes, exactly. The text is well structured: it starts off with her performing and then continues with her thoughts on what she's doing and on Michel Foucault's concept of power. It ends with that quote from Foucault along the lines of: "If power did anything but to say no, do you really think we would obey?" I like that. It will be published in what will be my first catalogue, a publication I am making in relation to *Angst*. *Parade*—my first solo show—was composed of three separate pieces, as well as paintings and drawings. There's *Aqua Leo*, a performance with donkeys that is choreographed like a parade that only has internal movement and never actually gets going. That was also the first piece that was about some concept of potency, a kind of tension that never gets released. Then there's that pickpocket piece, *School of the Seven Bells*, that has batons and guys wearing rings. I like that when the materials are listed in the piece's captions, it says: aluminum, silver, and gold. The other piece is *Ähjeii*, which is a concert I conceived as a prequel to the others. The publication is going to include all of them, as well as *Rage* and *Deal*. *Rage* and *Deal* were not part of the *Parade*

exhibition, but they will be included in the catalogue, since it will be the first published overview of my work. The book will be sectioned into three parts.

HUO

So, chronologically speaking, we could say that the first works were *Ähjeii*, *Aqua Leo*, and *School of the Seven Bells*, then after that came *Rage*, then *Deal*, and now you're about to complete *Angst*. But the beginning of it all was that duel—the boxing match—you staged before you went to Städelschule.

AI

I was about twenty back then.

HUO

That's quite early for such a mature piece. Who was your inspiration at the time?

AI

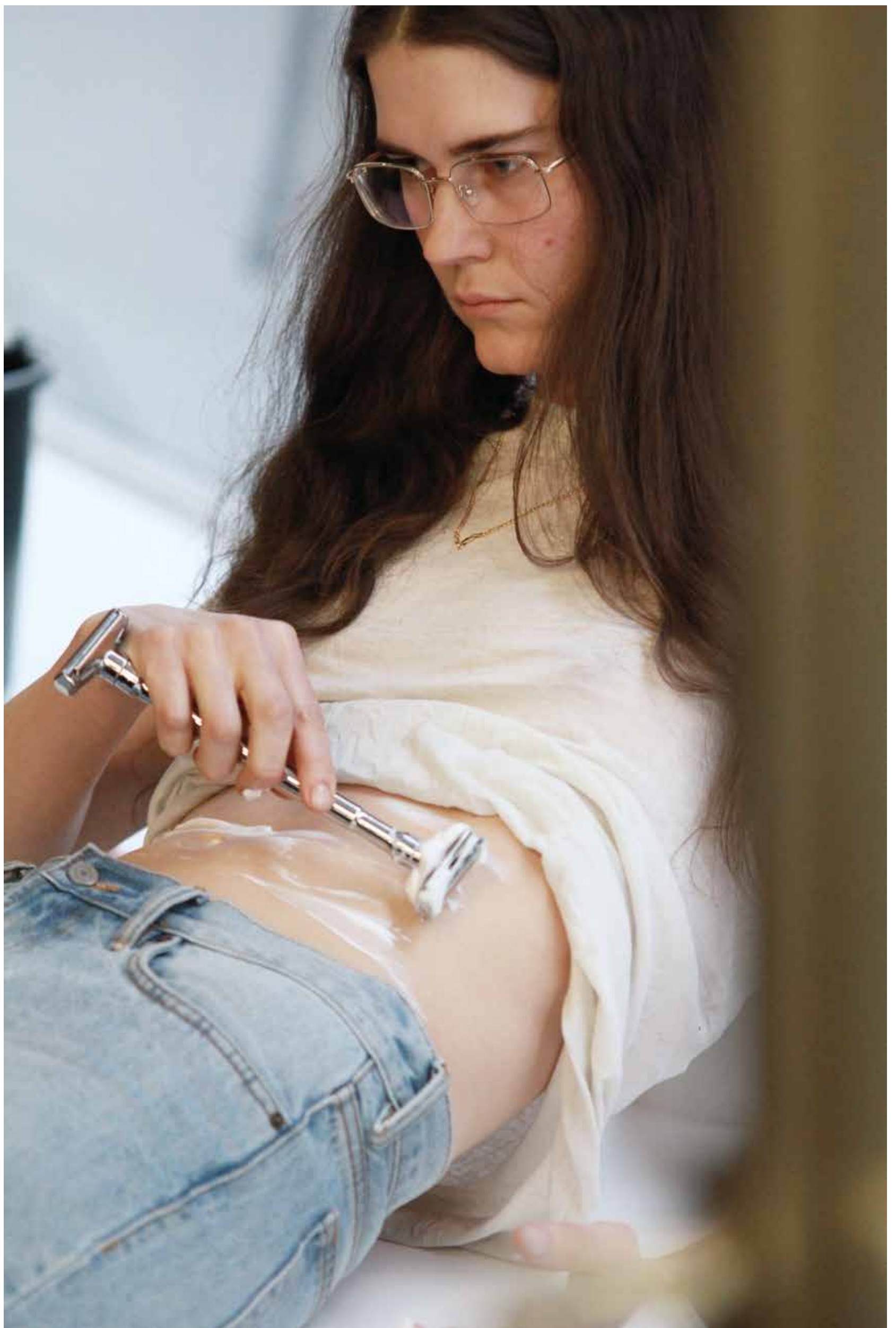
Back then Andy Warhol had an influence on me, but then I moved past that. Giotto and Caravaggio were also important. But I guess there is a difference between thinking about practices or artists and being actually influenced by them. Some of those who had the most influence on me might be the ones I didn't actually like. When I came to Städelschule the classes with Judith Hopf, my professor, and Willem de Rooij, and Isabelle Graw's seminars on painting were all mind-opening. There are as many people who inspire me now. Some of them surround me right now and others are more like artists of previous centuries, ghosts that become your friends and accomplices. Eliza Douglas, my fiancée, is a great artist. Never felt this kind of inspiration being constantly in exchange and aligned with another person. I think I like to look at other artistic work, I was very influenced by poets and music I am listening too. Early Genesis P.Orridge (*DisCIPLINE*). I saw for example lately the spring and fall shows of Demna Gvasalia the new designer of Balenciaga, he is really good with colors and shapes. Back when I started studying photography at the Hochschule für Gestaltung in Offenbach, I met Nadine Fraczkowski, with whom I started making music and working. We always created certain kinds of situations together that had no exit points or solutions and that weren't staged, and both of us were taking photographs. I still remember standing in that musty university corridor and thinking, this piece is never going to work. These guys will never be able to keep leaning against this wall and just stay there without someone walking past, as if they were a painting.

HUO

Like everyone having their own duration to them—so that the work almost has "opening hours" as opposed to being a performance, as Tino Sehgal might say.

AI

It's more of an image than a situation. These days my works pose some kind of seductive, managed transgression. They are





mainly about identity and constructed out of a very subjective perspective.

I work with a lot of talented people. It's about the thought and how it looks when it leaves the mind.

HUO

And your exhibition *Parade* was when your work found a wider audience, when it became public for the first time. How was it back then—what was that epiphany leading you to the pieces in *Parade*? I'm trying to get to the bottom of it; you are saying it's about potency. Something that is present virtually but that ultimately isn't resolved or fulfilled. Where you think something is going to happen any minute but then it never does.

AI

For me it was about leaving enough room for those who see my work to be immersed and leave enough room for them to create their own narrative.

That is what *Parade* brought together for me: some sort of opposition against performance, ultimately. Reading the reviews afterward left me torn because it was the first time that people were writing or talking about my work. On the one hand I was happy because people were actually framing my work and putting it into context, but on the other hand I didn't necessarily feel comfortable with how they spoke about it. The way I was thinking about my performances was very different; it felt more like layers, on top of one another, like applying oil paint on a surface.

HUO

I noticed it at the Hamburger Bahnhof where *For Ever Rage* was performed—this feeling that there are layers and parallels in the works.

AI

The piece is compressing experience because the images in it are composed successively, which is also what makes it different at times. There are close-ups in the piece, for example, and then there's what's going on in the background, and over time those two perspectives start to blur into each other. Here I willingly relinquish control.

HUO

Tino Sehgal often mentions Einar Schlee, and how important his work was for him. Were you influenced by theater?

AI

No, not that much. But Christoph Schlingensiefel is important and William Forsythe was very present in Frankfurt. Early influences were people like Genesis-P-Orridge, in musical terms at least, or the early work of Matthew Barney. Jean-Michel Basquiat is definitely an influence. Tino Sehgal as well because I worked for him when he did a show in Frankfurt, a Felix Gonzalez-Torres retrospective. Elena Filipovic, with whom I am working on the exhibition *Angst* in Basel, curated a series of exhibitions around and with the work of Gonzalez-Torres and she had invited Tino to co-curate the version in Frankfurt with her. For it, Tino hired art students as the installers to constantly make and unmake the show. And I had been looking for a second job in addition to my bouncer duties at the Robert Johnson club; I was also starting art school, and I didn't yet know Tino's work. At the time, I often felt I couldn't take in too much other art because I felt so preoccupied creatively myself, but it turned out to be such a good encounter with him.

HUO

Which brings us to your drawings. Basquiat was an obsessive draftsman and doodler. And with you there's this drawing element that comes up time and again. Would you say that this is a thread that runs through your practice?

AI

Drawing feels instantaneous and natural to me. It helps me remember things and ideas, like a way of trying to grasp what's really going on. Just getting it out there visibly, onto a two-dimensional sheet of paper, helps me piece things together. In a way I use drawings in the traditional sense, as studies. Maybe what connects me to Basquiat is more a way of seeing

what's there in the moment, an immediacy that comes from the outside.

HUO

But from what I can tell there isn't really something like a master plan with your situations and exhibitions where everything is meticulously scripted. You seem to be leaving it all open. What you call potency—that's left open. So are the drawings perhaps—to paraphrase John Cage—something of an open score?

AI

I suppose you could say that. I use the drawings for the work with the dancers as well. In some ways I make sketches of anything that goes on or that I see. At the same time there is always a master plan.

HUO

And are those drawings taken from sketchbooks? There are some larger drawings on display in the exhibition, too, and if that's where they were from they wouldn't be only just spontaneous but rather a form of research or investigation—or explanation. Are there preliminary sketches or notations, and does some of the work result from them?

AI

Yes. They come before but also after the work. These are spontaneous at the same time, though. Writing and drawing feel the same to me. They're both following the same impulse.

HUO

You write as well?

AI

I do, but nothing I would call comprehensive texts. They are usually not longer than a page and are then applied or scratched on paintings and are recurring in my work, as in the spoken parts of the pieces. Notes small poems and letters mostly, emails I write during the initial phase of a new work. I like to steal words, I'm a thief with words.

HUO

One more question about *Parade*, seeing that that was your first exhibition and had those three parts to it. Did this succession just happen naturally, or was it your idea from the start to have three elements? How did you go from *Ähjeii* to *Aqua Leo* to *School of the Seven Bells*?

AI

Those three pieces existed already, but I wanted a connecting link between the performance and the duration of the exhibition. So *Parade* started with *Aqua Leo* and then finished with *Ähjeii*. There was a rhythm to its duration that left the space in half-darkness with only music playing and the big painting on the Portikus ceiling on display. *Angst* will work across three exhibitions, instead of three pieces under one show. The first act will be staged in Basel at Kunsthalle Basel, the second in Berlin at the Hamburger Bahnhof, and the third in Montreal as part of the Montreal Biennale. For example, in Berlin, Udo Kittelmann is changing the opening hours from day to night to show the image of a tightrope dancer dissecting the *historische halle* mid-air. If I don't have these extended times, then these things, like one big image, can't really be there the way I want them to.

The plan for Basel is a slow buildup of *Angst* until it peaks into the first act of the opera. During the first days of the exhibition, I'll introduce different characters, such as the lover, the choir, the prophet, and the diver; letting them build up, peak and gradually disappear. I've envisioned the space as a display of waste and exclusivity. A loge separates the exhibition rooms in such a way that by entering the main space you, and everybody else, become the spectator of an opera inside a huge balcony that is also the stage. In a sense opera, like painting, has a long but also shady history. To use this, like the way I do, points to the authority of arrogance. I like that.

For the music I've been working with Billy Bultheel, who is composing the sound of *Angst*. Personally, I can only write love songs. There's this figure who keeps returning to me and who is really good at spitting, above all things. In

a Violette Leduc novel, *Therese and Isabelle*—a love story between two women—there's an introductory scene where they meet at boarding school and one of them has this burning hate for the other because she embodies everything the other cannot find within herself. And so she confesses that she is consumed with rage because the only thing she can actually do well is work really hard and... spit. And that's it. In *Angst* there are good spitters at hand.

HUO

There are falcons now for Basel, there were tortoises in Berlin. And the donkeys in Frankfurt, and also the tigers. So that potency we were talking about isn't solely anthropocentric because there are animals involved. How did that come about?

AI

It started with *Aqua Leo*, when I made the decision to include the donkey. The donkey was in fact a mule, and they're usually unable to reproduce, which cuts the bloodline after one generation, against a buildup of society. I like that. Welcome home (without any parents). They curiously also respond to fight-or-flight impulses.

HUO

But it's different from Jannis Kounellis, where the animals become some sort of *tableaux vivant*, because they are part of the choreography in your work...

AI

They almost have that function, although in some ways the donkeys are just there on their own. Their function is to create passages, to function like lines parting the space. Those passages were first widened and then narrowed again. I like it when things happen mostly in the mind and the guys are following a score that is invisible to the viewers. Like in *Deal* where there is a ramp extending across the exhibition space where time passes more quickly at ground level than on the level

above, which slows down movement. And of course that's only in the dancers' heads. Anyhow, at some point that ramp starts tilting and then it shifts toward the audience. I've choreographed gazes and hand movements to create perspective in my pieces. The performers are trained to slice diagonals through space with their eyes. Everything else is composed like an image over time.

HUO

There is this text by Margaret Mead from the 1940s. Even back then already she wrote that exhibitions have been reduced to their visual aspects only—sensually speaking—and that this prohibits a full engagement on the part of the audience. And that this is the reason why people spend so little time in exhibitions. Whereas if you have an event that has sounds and smells and involves all senses, like a Balinese ritual, say, or a medieval religious mass, people will stay. I'm getting the impression that this might be a direction you're going in, also seeing as you have sometimes made the decision to create a gloomy *penombré* in the space. This kind of atmosphere, *entre chien et loup*; neither day nor night, a kind of twilight.

AI

That's my favorite time, when the outlines of things become blurred and the colors become increasingly saturated.

HUO

A lot of the movements in the choreography appear to be about balancing and equilibrium.

AI

Yes, that's quite visible in *Rage*. *Angst* might take this as a departure point, but the images are based on acceleration, attitude, and surface. I want to create images like this, which are abstracted but with figures. Through them I can contradict myself within a single moment.

P. 70 - *Parade: Aqua Leo, 1st of at least two*, 2013, performance at Portikus, Frankfurt/Main, 2013.
Courtesy: the artist. Photo: Nadine Fraczkowski

P. 72 - *Angst*, 2016.
Courtesy: the artist. Photo: Nadine Fraczkowski

P. 74 - *Overture*, 2016, performed at Galerie Buchholz, Cologne, 2016.
Courtesy: the artist and Galerie Buchholz, Berlin / Cologne / New York

P. 75, clockwise from top left - *Restraint*, 2016, installation view at Galerie Buchholz, Cologne, 2016.
Courtesy: Galerie Buchholz, Berlin / Cologne / New York

Installation view at Galerie Buchholz, Cologne, 2016.
Courtesy: Galerie Buchholz, Berlin / Cologne / New York

(*picnic, lightning*) I, 2016.
Courtesy: Galerie Buchholz, Berlin / Cologne / New York

Overture, 2016, performed at Galerie Buchholz, Cologne, 2016.
Courtesy: the artist and Galerie Buchholz, Berlin / Cologne / New York

Overture, 2016, performed at Galerie Buchholz, Cologne, 2016.
Courtesy: the artist and Galerie Buchholz, Berlin / Cologne / New York

Overture, 2016, performed at Galerie Buchholz, Cologne, 2016.
Courtesy: the artist and Galerie Buchholz, Berlin / Cologne / New York

Babydream, 2016.
Courtesy: Galerie Buchholz, Berlin / Cologne / New York

P. 78, top - *Deal* (stills), 2015.
Courtesy: the artist. Photo: Nadine Fraczkowski

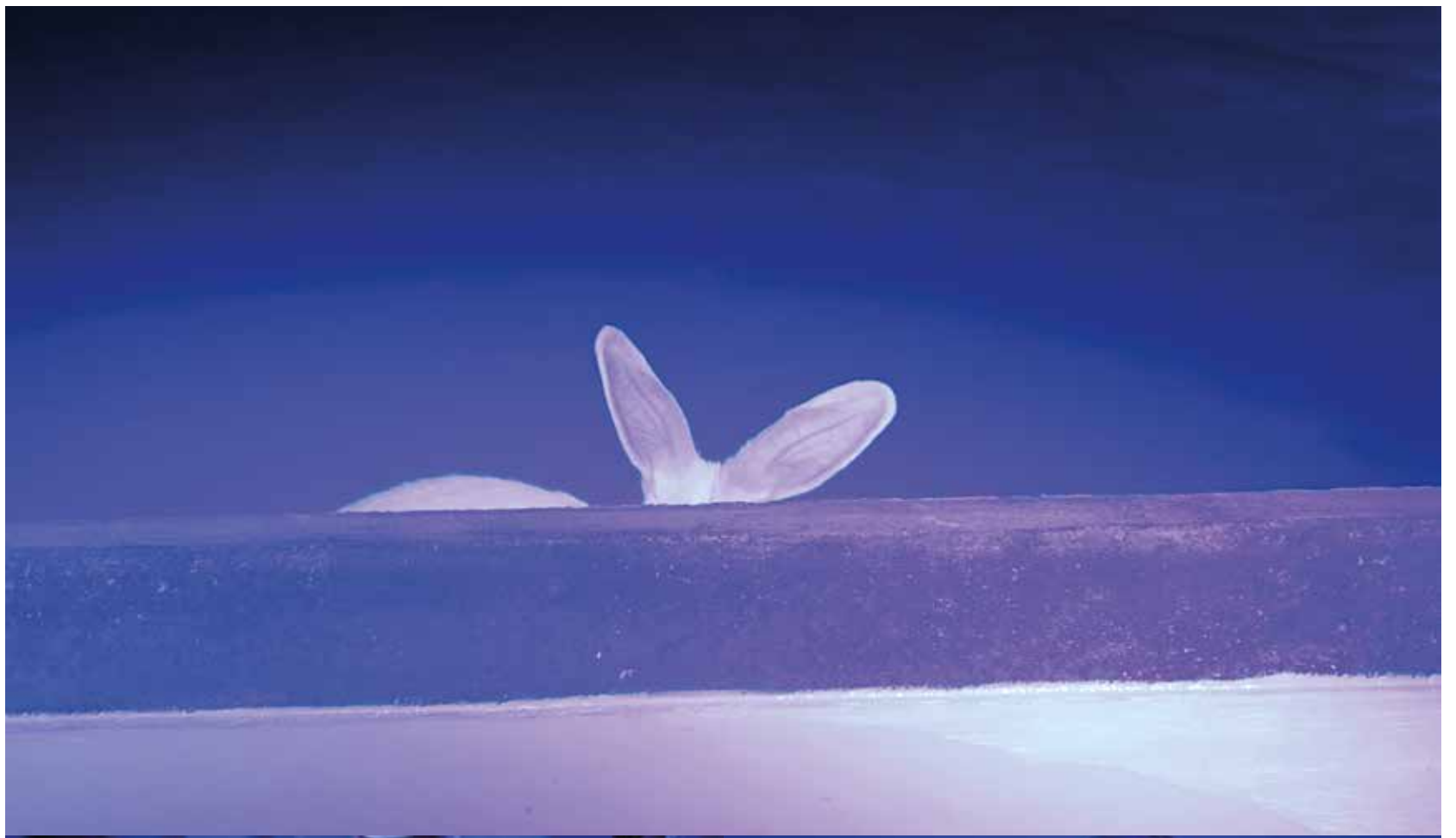
P. 78, bottom - *Deal*, 2015, performance at MoMA PS1, New York, 2015.
Courtesy: the artist. Photo: Nadine Fraczkowski

P. 79 - *Rage 4th of at least three*, 2015, performance at 186f Kepler, Milan.
Courtesy: the artist. Photo: Nadine Fraczkowski

P. 81 - *For Ever Rage*, 2015, performance at Hamburger Bahnhof, Berlin, 2015.
Courtesy: the artist. Photo: Nadine Fraczkowski

Hans Ulrich Obrist (1968, Zurich, Switzerland) is Co-Director of the Serpentine Galleries, London. Prior to this, he was the Curator of the Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. Since his first show *World Soup* (The Kitchen Show) in 1991, he has curated more than 300 shows.

Anne Imhof (1978, Germany) lives and works in Frankfurt am Main, Germany. In 2012 she graduated from the Städelschule in Frankfurt am Main. Using the language, codes and varied techniques of image making as a point of departure, Imhof extends her practice through different media, combining performance, drawing, film, sculptural work and painting. She is the 2015 recipient of the Preis der Nationalgalerie and will have a solo exhibition at Hamburger Bahnhof, Berlin in September 2016. She will also participate in the Montreal Biennial 2016, and is presenting the first act of her upcoming project *Angst* at the Kunsthalle Basel.





Anne Imhof ha vinto l'edizione 2015 del Preis der Nationalgalerie per giovani artisti. In questa conversazione con Hans Ulrich Obrist, parla delle sue performance e presenta *Angst*, un'opera in tre atti: il primo presentato a giugno presso la Kunsthalle Basel; il secondo e il terzo si terranno, rispettivamente, all'Hamburger Bahnhof di Berlino e alla Biennale di Montreal.

HANS ULRICH OBRIST Mi piacerebbe sapere da che opera faresti iniziare un tuo catalogo ragionato.

ANNE IMHOF Probabilmente da una che ho realizzato *prima* di iniziare a studiare; una specie di duello che ho messo in scena nel quartiere a luci rosse di Francoforte; consisteva in un incontro di pugilato che durava esattamente fino a quando il gruppo musicale che avevo ingaggiato continuava a suonare. Quello è stato il mio primo pezzo, anche se all'epoca non l'avevo capito.

HUO Chi sono i protagonisti delle tue performance?

AI Frequento e collaboro con alcuni di loro da parecchi anni, altri sono arrivati da poco. Lavoro con alcuni ex ballerini della Forsythe Company, tra cui Josh Johnson e Frances Chiaverini. Per *Angst*, la mia nuova opera, si uniranno a noi altre persone, che fanno soprattutto i modelli. Lavoro anche con Nadine Fraczkowski, una bravissima fotografa. Abbiamo appena completato insieme un servizio fotografico su *Angst*; con Bill Bultheel che ha scritto la musica. C'è anche Franziska Aigner, che ha studiato coreografia con Anne Teresa de Keersmaeker e sta completando il dottorato in filosofia al Kingston College di Londra; ha scritto un pezzo critico sul mio lavoro. Mi sembrava molto importante che nella mia prima pubblicazione fossero inseriti anche dei testi scritti dal punto di vista di un insider.

HUO Salta agli occhi, perché la scrittrice stessa fa parte dell'opera. Quindi non si tratta tanto di scrivere *sul* pezzo, quanto di farlo dall'interno.

AI Sì, esatto. Il testo è ben strutturato: inizia con la sua performance e continua con le sue riflessioni su ciò che sta facendo, e sul concetto di potere in Foucault. Finisce con la citazione di Foucault, all'incirca: "se il potere non facesse altro che dire no, credi davvero che obbediremmo?" Mi piace. Lo pubblico in quello che sarà il mio primo catalogo, legato ad *Angst*. "Parade" – la mia prima personale – era composta di tre pezzi indipendenti, oltre a dipinti e disegni: *Aqua Leo*, una performance con alcuni asini, coreografata come una parata che ha solo un movimento interno e in realtà non parte mai; è anche il primo pezzo incentrato su una certa idea di stato in potenza o un tipo di tensione che non trova mai sfogo. Poi c'è il lavoro sui borseggiatori, *School of the Seven Bells*, in cui ci sono le mazze metalliche i e ragazzi indossano anelli. Mi diverte che nell'elenco dei materiali in didascalia si legga: alluminio, argento e oro. L'altro pezzo è *Ähjeii*, che in realtà è un concerto concepito come premessa agli altri. Ora saranno tutti pubblicati in catalogo, insieme a *Rage e Deal*. *Rage e Deal* non facevano parte della mostra, ma saranno inclusi in catalogo, visto che si tratterà della prima panoramica pubblicata sul mio lavoro. Sarà un catalogo in tre parti.

HUO Quindi potremmo dire che le prime opere in ordine cronologico sono *Ähjeii*, *Aqua Leo* e *School of the Seven Bells*, dopo di che viene *Rage*, poi *Deal*, e ora stai per completare *Angst*. Ma all'origine

di tutto c'è il combattimento – l'incontro di pugilato – che hai inscenato ancora prima di frequentare la Städelsschule.

AI Allora avevo circa vent'anni.

HUO È davvero molto presto per un pezzo così maturo. A chi t'ispiravi all'epoca?

AI All'epoca, guardavo molto ad Andy Warhol, poi sono andata oltre. Anche Giotto e Caravaggio sono stati importanti, ma ritengo ci sia una differenza tra la riflessione su varie pratiche o artisti e l'esserne realmente influenzati. Alcuni di quelli che mi hanno più influenzata potrebbero essere quelli che in realtà non mi piacevano. Frequentando la Städel ho trovato illuminanti i corsi con Judith Hopf e Willem de Rooij e i seminari sulla pittura tenuti da Isabelle Graw. Alcune fonti di ispirazione mi circondano proprio ora e altri sono artisti dei secoli passati, fantasmi che diventano amici e complici. Potrei citare anche Eliza Douglas, la mia compagna, una grande artista. Non avevo mai provato questo essere in continuo scambio e in sintonia con un'altra persona prima d'ora. Mi interessano anche altri linguaggi artistici, sono stata influenzata da poeti e musica. Il primo Genesis P.Orridge, ad esempio. Qualche mese fa ho visto ad esempio le sfilate primaverili e autunnali di Demna Gvasalia, il nuovo direttore artistico di Balenciaga, molto interessante come forme e colori.

HUO Come se ciascuno avesse una propria durata nel pezzo – per cui l'opera, invece di essere una performance, ha quasi un "orario d'apertura", come direbbe Tino Sehgal. Ho iniziato a studiare fotografia alla Hochschule für Gestaltung di Offenbach, dove ho incontrato Nadine Fraczkowski, con cui ho iniziato una collaborazione e una relazione. Insieme creavamo sempre un tipo di situazioni che non avevano sbocchi o soluzioni, non costruite, in cui entrambe scattavamo fotografie. Mi ricordo ancora di quando me ne stavo nel corridoio stantio dell'università pensando: questo pezzo non funzionerà mai; questi ragazzi non riusciranno mai a restare appoggiati al muro, a restare semplicemente lì senza che nessuno passi loro davanti, come fossero dei quadri appesi.

AI Più un'immagine che una situazione. In questo periodo noto proprio questo delle mie opere: propongono una forma di trasgressione controllata che seduce. Si incentrano sull'identità soprattutto, e sono costruite a partire da una prospettiva soggettiva. Affido anche ad altre persone talentuose una buona parte del lavoro. Riguarda il pensiero e l'aspetto che assume quando lascia la mente.

HUO Il momento in cui tutto ciò ha trovato un pubblico più vasto è "Parade", dove l'hai esposto per la prima volta. Come era allora – quale epifania ti ha portato a creare le opere presentate in "Parade"? Sto cercando di andare a fondo... tu affermi che trattano il tema dello stato in potenza, quel qualcosa che è virtualmente presente ma che alla fine si risolve o si compie, quando si pensa che da un momento all'altro accada qualcosa che poi non succede mai.

AI Per me si trattava di lasciare abbastanza spazio affinché i visitatori fossero coinvolti e creassero una propria narrazione a partire da un'immagine che non è veramente agita. "Parade" per me ha aggregato, in sostanza, una certa forma di opposizione alla performance. Leggere le recensioni subito dopo mi ha lasciato in preda a stati d'animo contrastanti, perché era la prima volta che qualcuno scriveva o parlava del mio lavoro. Perciò se da una parte ero felice che il mio lavoro fosse inquadrato e inserito in un contesto, dall'altra non mi sentivo necessariamente

in sintonia con il modo in cui se ne parlava. Pensavo alle mie performance in modo molto diverso; mi davano più la sensazione di strati che si sovrapponevano uno all'altro, come le stesure del colore ad olio sulla superficie.

HUO L'ho notato all'Hamburger Bahnhof, dove era rappresentata *For Ever Rage* – la percezione della presenza di vari livelli e di parallelismi nelle opere.

AI Il pezzo condensa l'esperienza, perché le immagini che contiene sono composte in successione, il che lo rende anche diverso, in certi momenti. Nel pezzo, ad esempio, ci sono i primi piani e poi c'è la ripresa di sfondo, e nel tempo le due prospettive iniziano a sfumare l'una nell'altra. Qui rinuncio volutamente al controllo.

HUO Tino Sehgal parla spesso di Einar Schlee e di quanto consideri significativa la sua opera. Tu sei stata influenzata dal teatro?

AI No, non molto, ma Christoph Schlingensiefel rimane importante e anche William Forsythe era molto presente a Francoforte. Le prime influenze sono state quelle di gente come Genesis P.Orridge, perlomeno in termini musicali, o le opere giovanili di Matthew Barney. Anche Tino, perché ho lavorato per lui alla mostra che ha curato a Francoforte, una retrospettiva di Felix Gonzalez-Torres. Elena Filipovic, con cui ora lavoro ad *Angst* Basilea, curava una serie di mostre incentrate sull'opera di Gonzalez-Torres e aveva invitato Tino a co-curare con lei la versione di Francoforte. Tino assunse studenti d'arte nel ruolo di installatori che montavano e smontavano continuamente la mostra. All'epoca io cercavo un secondo lavoro oltre a quello di buttafuori al club Robert Johnson, iniziavo la scuola d'arte e non conoscevo le opere di Tino. Sentivo spesso di non poter assorbire troppa arte di altri, allora, perché mi sentivo io stessa molto concentrata dal punto di vista creativo, ma si è rivelato un incontro molto positivo.

HUO Il che ci porta ai tuoi disegni. Basquiat faceva disegni e scarabocchi in modo ossessivo. Nel tuo lavoro, il disegno sembra affiorare continuamente. Potresti definirlo il filo conduttore presente in tutta la tua pratica artistica?

AI Disegnare mi viene spontaneo e naturale. Mi aiuta a ricordare cose e idee, è quasi il modo per cercare di capire cosa succede davvero. Anche solo il trasporre in maniera visibile, su un foglio di carta bidimensionale, mi aiuta a mettere insieme le cose. In un certo senso uso i disegni in modo tradizionale, come studi. Forse mi collega di più a Basquiat il modo di vedere quel che è presente nel momento, un'immediatezza che viene dall'esterno.

HUO Da quel che posso capire, non esiste in realtà qualcosa di simile a un progetto di massima per le tue performance e le mostre. Sembra che tu lasci qualcosa di indeterminato. Quel che definisci stato in potenza. I disegni sono forse quindi – per parafrasare John Cage – una specie di partitura aperta?

AI Credo di sì. Utilizzo i disegni anche quando lavoro con i ballerini. In un certo senso creo schizzi di tutto quello che succede al momento, o quello che io vedo. Allo stesso tempo esiste sempre un progetto di massima.

HUO I disegni sono presi dagli album di schizzi? Nella mostra sono esposti anche alcuni disegni più grandi, e se vengono da lì non sarebbero solo schizzi spontanei, ma piuttosto una forma di ricerca, di indagine – o di spiegazione. Quindi, esistono schizzi o note preparatorie, da cui deriva una parte dell'opera?

AI Sì. Esistono prima ma anche dopo l'opera, e sono ugualmente spontanei. Scrivere e disegnare per me si equivalgono, seguono entrambi il medesimo impulso.

HUO Scrivi?

AI Sì, ma non quel che definirei testi completi. Generalmente non sono più lunghi di una pagina, come le parti parlate delle performance o i testi che poi applico ai dipinti. Di solito sono soprattutto lettere per la fase iniziale di una nuova opera. Mi piace rubare parole, sono una ladra di parole.

HUO Ancora una domanda su "Parade", poiché si tratta della tua prima mostra e si componeva di tre parti. La loro successione è avvenuta in modo spontaneo o hai maturato fin dall'inizio l'idea di presentare tre elementi? Come sei passata da *Áhjeii* ad *Aqua Leo* a *School of the Seven Bells*?

AI Quei tre pezzi esistevano già ma io volevo ci fosse un elemento di connessione tra la performance e la durata della mostra. Per questo "Parade" iniziava con *Aqua Leo* e finiva con *Áhjeii*: la durata era calibrata per lasciare lo spazio avvolto nella semi-oscurità, mentre la musica continuava a suonare e rimaneva visibile solo il grande disegno appeso al soffitto di Portikus. *Angst* si svilupperà in tre mostre, invece di presentare tre pezzi in un'unica mostra. Il primo atto sarà allestito a Basilea, alla Kunsthalle Basel, il secondo a Berlino, all'Hamburger Bahnhof, e il terzo a Montreal, nell'ambito della Biennale di Montreal. A Berlino, ad esempio, Udo Kittelmann cambierà l'orario di apertura dal giorno alla notte per poter mostrare l'immagine di un funambolo che attraverserà a mezz'aria la *historische halle*. Se non ottengo l'estensione dell'orario di apertura allora questi elementi, in un'unica grande immagine, non possono essere presenti come voglio io.

Il progetto per Basilea è un lento crescendo di *Angst*, e culmina nel primo atto dell'opera lirica. Nei primi giorni della mostra presenterò diversi personaggi: l'innamorato, il coro, il profeta e il tuffatore; costruendoli fino alla formazione completa, poi lasciandoli sfumare via. Ho immaginato lo spazio come una vetrina di spreco ed esclusività, che enfatizza costantemente la superficie. Un palco separa le stanze della mostra in modo che entrando nello spazio principale si diventi spettatori di un'opera da una grande galleria che ne è anche il palcoscenico. In un certo senso l'opera lirica, come la pittura, ha una storia lunga ma anche piena di ombre. Utilizzarla, nel modo in cui uso anche la moda, rivela autorevolezza o arroganza. Mi piace.

Per la musica ho collaborato con Billy Bultheel, che sta componendo la colonna sonora di *Angst*. Di mio, so scrivere solo canzoni d'amore. C'è una figura che mi si ripresenta continuamente, e che è bravissima a sputare, più di ogni altra cosa. In un romanzo di Violette Leduc, *Therese and Isabelle* – una storia d'amore tra due donne – c'è una scena introduttiva in cui le due si incontrano in collegio e una di loro sviluppa un odio bruciante per l'altra perché incarna tutto ciò che non può trovare in se stessa. E quindi confessa di consumarsi di rabbia perché l'unica cosa che sa far bene è lavorare duramente e... sputare. E basta. In *Angst* avremo a disposizione bravi sputatori.

HUO Ora a Basilea ci sono i falchi, a Berlino le tartarughe, a Francoforte gli asini e anche le tigri: quindi lo stato in potenza di cui stiamo parlando non è solo antropocentrico, perché sono presenti anche gli animali. Come è successo?

AI È iniziato con *Aqua Leo*, quando ho deciso di inserire un asino, che in realtà era



un mulo. I muli non possono riprodursi, il che interrompe la linea di discendenza dopo una generazione, va contro l'accrescimento della società. È un aspetto che mi piace. Benvenuto a casa (senza genitori). I muli poi curiosamente reagiscono sia a impulsi di attacco che di fuga.

HUO Ma è diverso da Jannis Kounellis, in cui gli animali diventano una specie di *tableaux vivants*? Perché nella tua opera sono parte della coreografia...

AI Hanno quasi quella funzione, anche se in un certo senso gli asini stanno lì per conto loro. La loro funzione è creare passaggi, fungere da linee di suddivisione dello spazio. I passaggi sono prima allargati e poi nuovamente ristretti. Mi piace quando le cose accadono soprattutto nella mente, e i protagonisti seguono una partitura invisibile al pubblico. Come in *Deal*, in cui una rampa attraversa lo spazio espositivo, e il tempo passa più velocemente al livello del suolo rispetto al livello superiore, che rallenta il movimento. Naturalmente tutto ciò è solo nella mente dei ballerini. Comunque la rampa a un certo punto inizia a curvarsi e poi inclinarsi verso il pubblico. Nei miei pezzi ho coreografato gli sguardi e i movimenti delle mani in modo da creare prospettiva: gli esecutori sono addestrati a ritagliare tracciare diagonali nello spazio con gli sguardi. Tutto il resto è composto come un'immagine, nel tempo.

HUO C'è un testo di Margaret Mead degli anni Quaranta. Già allora lei scriveva che le mostre sono state ridotte al loro

aspetto puramente visivo – dal punto di vista sensoriale – e ciò impedisce un legame intenso con il pubblico. Ecco perché la gente passa così poco tempo nelle mostre. Invece a un evento con suoni e profumi, che coinvolga tutti i sensi, come ad esempio un rituale balinese, o una messa medievale, la gente rimarrà. Ho quasi l'impressione che tu ti stia muovendo in questa direzione, vedendo anche come a volte decidi di creare nello spazio una cupa *pénombre*, un tipo di atmosfera *entre chien et loup*; né giorno né notte, una specie di crepuscolo.

AI È il mio momento preferito, in cui i contorni delle cose diventano indefiniti e i colori diventano gradualmente più saturi.

HUO Molti movimenti della coreografia sembrano incentrati sul bilanciamento, l'equilibrio.

AI Sì, ed è molto evidente in *Rage. Angst* forse parte da questo aspetto, ma le immagini si concentrano su accelerazione, atteggiamento e superficie. Voglio creare immagini come questa, astratte ma con figure, grazie alle quali posso contraddire me stessa nel volgere di un solo istante.