



CLEARING

Lili Reynaud-Dewar

Spike Magazine, 2012
by Julien Fonsacq

1/7

Power Structures & Rituals

Machtstrukturen & Rituale

Sculptures become props for performances, performances become videos, videos become parts of installations and then turn back into parts of performances. Sun Ra comes face to face with the artist's mother, Jean Genet meets her professor, Rastafarians send a mission to the USA. Julien Fonsacq on the French artist LILI REYNAUD-DEWAR.

Skulpturen werden zu Requisiten von Performances, Performances zu Videos, Videos zum Teil von Installationen, diese wieder zum Teil von Performances. Sun Ra trifft auf ihre Mutter, Jean Genet auf ihren Professor, Rastafaris missionieren die USA. Julien Fonsacq über die französische Künstlerin LILI REYNAUD-DEWAR.

52

Photo: Guillaume Pélissier

© 2012, Spike Magazine - All Rights Reserved





CLEARING

Lili Reynaud-Dewar

2/7

Power Structures, Rituals & Sexuality of the European Shorthand-Typists – it is with this bombastic title that Lili Reynaud-Dewar decided to launch a two-part exhibition series, first in the gallery Mary Mary in Glasgow (2009) and then at Kamel Mennour in Paris (2010), exploring themes of anthropology and emancipation and specifically dedicated to the figure of the typist. One area of the Parisian gallery contained a video projection, which documented a performance, as well as some of its props: a wooden cage and a number of black suits. The video depicts a woman – »caught« in this »structure« and this male outfit – whose hands are being painted by someone else. The metaphoric implication of this scenario should be understood in relation to the history of the shorthand typist, which is marked by standardization, mechanization, the division of labour and gender polarization. However, it was not until the early 20th century that the profession of the typist came to be associated with women – a feminisation that was synonymous with a certain popularisation of the profession, and which led to the establishment of pools of typists in large corporations. In another part of the exhibition, a conference table – bizarrely, topped by a mirror – seemed to have been the site of a performance. On top of the table sat two typewriters, two suits made of an African wax-printed fabric and two projectors screening videos of yellow, blue, red and green hands typing. Since these fragmented body parts literally bore the apprentice's marks, they could be conceived of being part of a primitive ritual. Standing in the centre of the table was a sculpture depicting coloured hands as tall as viewers. One might have asked oneself: In the context of this bizarre narrative, could this sculpture constitute the street-level sign in front of a secretary school or the emblem of a mysterious, archaic, emancipated secretary's devotion; the symbol of an authoritarian system or of a ritual based on the subversion of the same system's conventions?

2

In an early work, Reynaud-Dewar explored the relationship between text, object and performance, and she examined colonization (as well as forms of resistance to it) through a Caribbean fiction: the story of a Rastafarian community that attempted to convert the United States by proselytising in designated, protected areas reminiscent of luxury resort hotels. In the *The Center and the Eyes* (2006) the artist exhibited totem poles draped with pieces of cloth bearing the colours of the Jamaican flag, suspended circular mobiles, geometric sculptures and chairs. All of these artworks simultaneously served as the props and the setting for a performance: By saying »I and I,« one performer in-

»Power Structures, Rituals & Sexuality of the European Shorthand-Typists« – unter diesem pompösen Titel präsentierte Lili Reynaud-Dewar in den Galerien Mary Mary in Glasgow (2009) und Kamel Mennour in Paris (2010) eine zweiteilige Ausstellung, die sich mit anthropologischen und emanzipatorischen Themen rund um die Figur des Stenotypisten beschäftigte. In der Pariser Galerie waren die Videoprojektion einer Performance und einige Requisiten – ein Käfig aus Holzstäben und schwarze Anzüge – zu sehen. Das Video zeigt eine in diesem Käfig und diesen Kleidern »gefangene« Frau, deren Hände von jemand anderem bemalt werden. Die metaphorischen Implikationen dieses Szenarios sind im Zusammenhang mit der durch Standardisierung, Mechanisierung, Arbeitsteilung und Geschlechtspolarisierung geprägten Geschichte der Stenotypie zu verstehen. Allerdings wurde der Stenotypistenberuf erst im frühen 20. Jahrhundert zunehmend mit Frauen assoziiert – eine Feminisierung, die auch mit einer gewissen Popularisierung der Profession einherging und zur Einrichtung von Stenotypistinnenpools bei Großunternehmen führte. In einem anderen Raum der Ausstellung stand ein verspiegelter Konferenztisch mit zwei Schreibmaschinen und Anzügen aus wachsbeklebten afrikanischen Stoffen – offenbar Schauplatz einer Performance. Zwei Projektoren warfen Videos von tippenden gelb, blau, rot und grün bemalten Händen an die Wand. Buchstäblich mit dem Mal des Auszubildenden gezeichnet, konnte man die Körperfragmente als Elemente eines primitiven Rituals betrachten. Aus dem freien Raum im Zentrum des Tisches ragte eine Skulptur aus zwei mannshohen farbigen Händen, die im Kontext dieses bizarren Narrativs ebenso das Firmenschild einer Sekretärinnenschule wie das Emblem eines geheimnisvollen, archaischen Kults emanzipierter Sekretärinnen sein könnte; das Symbol eines autoritären Systems oder das eines Rituals, das die Konventionen eben dieses Systems subvertiert.

2

In einer frühen Installation untersuchte Reynaud-Dewar über eine karibische Erzählung das Verhältnis zwischen Text, Objekt und Performance sowie das Thema des Kolonialismus (und Formen des Widerstand gegen ihn): Es war die Geschichte einer Rastafari-Gemeinschaft, die geschützte, an Luxusresorts erinnernde Areale errichtete, um die Vereinigten Staaten zu missionieren. In »The Center and The Eyes« (2006) stellte die Künstlerin Totempfähle mit Stoffen in den jamaikanischen Landesfarben überzogen, von der Decke hängende scheibenförmige Mobiles, geometrische Skulpturen und Stühle aus. Alle diese Arbeiten waren auch zugleich Requisiten und Bühnenbild für eine Performance: So spielte etwa das von einer Performerin



CLEARING

Lili Reynaud-Dewar

3/7

Interpretation, IM3 Lausanne 2010
Performance with/mit
Hendrik Hegray & Mary Knox
Courtesy The Artist, Mary Mary, Glasgow;
IM3, Lausanne



55

The Race, La Razzo, La Corsa,
Montervergini, Stracusa,
Sicily, 2008
Performance with / mit
Mary Knox, Jean-Marie Racon
& Lionel Fernandez



Clede's Chairs, 2010/2012
Installation view /
Installationsansicht
«Ceci est ma maison»
Magasin, Grenoble 2012
Courtesy the Artist,
Mary Mary, Glasgow;
Kamel Mennour, Paris;
Magasin, Grenoble
Photo: Blaise Adilon © Magasin-CNAC,
Grenoble

SPIKE 31 - 2012 *Portrait - Lili Reynaud-Dewar*



CLEARING

Lili Reynaud-Dewar

4/7



Four Walls Speaking of Revolt Media and Beauty (Detail), 2011
Exhibition view / Ausstellungsansicht »This is my place«,
Magasin, Grenoble 2012
© Lili Reynaud-Dewar
© Jean Genet
Photo: Blaise Adillon / MAGASIN-CNAC
Courtesy the artist and kamel memour, Paris



What a pity you've an architect, Monsieur. You'd make a sensational partner (After Josephine Baker) 2011
Video

SPIKE 31 - 2012 Portrait - Lili Reynaud-Dewar



CLEARING

Lili Reynaud-Dewar

5/7

voiced the Rastafarian unity between Jah (God) and mankind. Elsewhere, a performer stood behind a tower of rectangular frames and seemed frozen amongst mobiles, which could be described as naive. Attached to wooden sticks, these circular sculptures were adorned with pieces of leather and details cut out from posters, which represented ingenuous, silent faces. In addition, an actor read excerpts from *Silence*, a text written by American composer John Cage, who based his work on the Zen principles of »indetermination« and the »interpenetration« of opposite values. In linking Rastafarianism and Cage, Reynaud-Dewar drew together a constellation of astonishing diversity. And this contamination of genres was echoed in the sculptures' formal complexity.

3

In 2009, Kunsthalle Basel invited the artist to conceive a show dedicated to Sun Ra. The Afro-American musician combined experimentation with political engagement, and he constructed a character that simultaneously served as an emancipated identity. Reynaud-Dewar decided to opt against a straightforward presentation of the archives compiled by the musician and poet. Instead, she decided to organize a show in which she invited her mother, Mireille Rias, to re-envision one of the musician's concerts in 1970. A film was made of the performance, in which Rias leaned on a throne-like chair made with African fabrics and related the story of the concert, and it was screened amidst a circle of large, triangular speakers. In the same room, the artist installed huge panels inscribed with Sun Ra's own texts. Later, in 2011, following an invitation from Tramway, an art space in Glasgow, Reynaud-Dewar created a performance, *Jean Genet's Walls, Speaking of Revolt, Media and Beauty*, that pushed previous limits in terms of the sophistication of her staging. As preparation for the performance, Reynaud-Dewar asked Pierre Giquel – a friend and poet as well as her professor at the École d'Art in Nantes – a series of questions about the novelist Jean Genet, his biography, his literary path, his relationship to style and his political activism. The interview was then translated, re-staged and filmed. In its final form, the video of this re-staging was interspersed with scenes from Genet's film *A Song of Love*. Reynaud-Dewar's video was also integrated into the performance at Tramway; it was projected behind a group of sculptures, entitled *Four Walls Speaking of Revolt, Media and Beauty*, which were conceived as a monument to Genet's political writings. Mary Knox, the artist's favourite actress, read in tan-

IN LARGE PART, THE MOTIVATION BEHIND REYNAUD-DEWAR'S ARTISTIC PRACTICE COULD BE DEFINED AS POLITICAL

gesprochene »I and I« auf die rastafarische Einheit von Jah (Gott) und der Menschheit an. Eine andere Performerin stand hinter aufeinander gestellten rechteckigen Rahmen wie erstarrt zwischen den Mobiles, die man wohl als naiv beschreiben könnte. Diese an Holzstäben von der Decke hängenden scheibenförmigen Skulpturen, die mit Lederstücken und Plakatausschnitten beklebt waren, stellten einfältige und stumme Gesichter dar. Außerdem las ein Schauspieler Auszüge aus »Silence« von John Cage, dessen Arbeit auf Zen-Prinzipien wie »Unbestimmtheit« und wechselseitiger »Durchdringung« von Gegensätzen beruhte. Mit der Verbindung von Rastafarismus und Cage schuf Reynaud-Dewar eine Konstellation von erstaunlicher Diversität. Und diese Überblendung von Genres fand ihre Entsprechung auch in der formalen Komplexität der Skulpturen.

3

2009 lud die Kunsthalle Basel die Künstlerin ein, eine Ausstellung über den afroamerikanischen Musiker und Dichter Sun Ra zu konzipieren. Sun Ra verband musikalische Experimente mit politischem Engagement und schuf eine Kunstfigur mit emanzipatorischem Charakter. Reynaud-Dewar entschied sich gegen eine einfache Präsentation des Archivs, das Sun Ra hinterlassen hatte. Stattdessen bat sie ihre Mutter Mireille Rias, sich ihren Besuch eines Sun-Ra-Konzerts im Jahr 1970 in Erinnerung zu rufen und davon zu erzählen.

57

MAN KÖNNTE DIE MOTIVATION VON REYNAUD-DEWAR'S KÜNSTLERISCHER PRAXIS VOR ALLEM ALS POLITISCH BEZEICHNEN

Von der Performance, bei der Rias auf einem mit afrikanischen Stoffen überzogenen thronartigen Stuhl saß, wurde ein Film gedreht und auf die Rückseite von großen, dreieckig konstruierten, kreisförmig aufgestellten Lautsprecherobjekten projiziert. In demselben Raum installierte die Künstlerin große Tafeln mit Texten von Sun Ra. 2011 schließlich erarbeitete Reynaud-Dewar auf Einladung von Tramway in Glasgow die Performance »Jean Genet's Walls, Speaking of Revolt, Media and Beauty«, die die Raffinesse ihrer Inszenierungen noch ein Stück weitertrieb. In der Vorbereitung für die Performance stellte sie Pierre Giquel – einem befreundeten Dichter, der auch ihr Lehrer an der École d'Art in Nantes war – einige Fragen über den Schriftsteller Jean Genet, seine Biografie, seinen literarischen Werdegang, sein Verhältnis zu Stil und seinen politischen Aktivismus. Dieses Interview wurde übersetzt, neu inszeniert und gefilmt. In seiner Endfassung wurden dem Video dieser Neuinszenierung Ausschnitte aus Genets Film »Ein Liebeslied« hinzugefügt. Das Video war Teil der Performance bei Tramway und wurde hinter die Skulpturengruppe »Four Walls Speaking of Revolt, Media and Beauty« (2011) projiziert, ein Denkmal für die politischen Schriften Genets. Mary Knox, die



CLEARING

Lili Reynaud-Dewar

6/7

dem, or in »conversation,« with the interview on the film. Meanwhile, Reynaud-Dewar moved Knox around and passed her pieces of paper from which to read.

4

The works that have to do with Sun Ra and Genet are filled with references, which is unsurprising since the two were complex figures and both were engaged in numerous political debates defined by a singular militancy. In fact, in large part, the motivation behind Reynaud-Dewar's artistic practice could be defined as political. But the involvement of Rias and Giquel, two individuals beloved by the artist, is instead based on their shared memories and personal understandings. In other words, a delegated authority is present, which the artist stages and represents through texts and films. From a feminist perspective on the topic of shorthand typists to Rastafarian ideology, and from Sun Ra to Genet – in every case, Reynaud-Dewar refers to narratives of emancipation.

5

Nevertheless, the artist's performances could be considered, simply, as staged situations of alienation. The elements staging *Power Structures, Rituals & Sexuality of the European Shorthand-Typists* – the suits, either African or traditionally Western, and the sculptures, either the cage or the big, coloured hands – develop a poetic of ambiguity. Historically, tactics of resistance from colonial rituals to social phenomena are often based on inverted signs of domination. The cargo cult, for example, developed through Melanesians' mimicking of colonial behaviours. And the word »camp« apparently derives from the French verb »se camper,« meaning »to play the part of.« In *Notes on »Camp«,* an essay written by the American writer Susan Sontag in the 1960s, »camp« is described as being the same as »artifice« and »exaggeration«.

SYMPTOMS OF ALIENATION CONTAMINATE HER SCULPTURES, PERFORMANCES AND VIDEOS

Today, »drag,« which could be defined as an exaggeration of a gender's stereotypes, is widely considered to fall into the category of »camp« practices. Recently, in reference to the type of makeup called blackface – which, in theatre, is when a nonblack performer's face is painted over with black makeup – Reynaud-Dewar described the practice as »a type of rabbit-duck,« a picture puzzle, something which can be understood perfectly well in two different ways. Although it may seem paradoxical, the artist's use of blackface in her own works – which occurs quite often, for example in her

Lieblingsdarstellerin der Künstlerin, führte eine Art Dialog mit dem Interview im Film, las aus Texten vor, die ihr Reynaud-Dewar gab, während sie sich gemeinsam über die Bühne bewegten.

4

Die Arbeiten Reynaud-Dewars zu Sun Ra und Jean Genet sind voller Anspielungen, was nicht überrascht, da beide komplexe Künstlerfiguren sind und sich mit ungewöhnlicher Militanz an zahlreichen politischen Debatten beteiligten. Und tatsächlich könnte man die Motivation von Reynaud-Dewars künstlerischer Praxis vor allem als politisch bezeichnen, auch wenn die Einbeziehung von Mireille Rias und Pierre Giquel, zweier ihr nahestehender Personen, eher auf gemeinsamen Erinnerungen und persönlichem Zugang beruht. Somit ist in allen Projekten der Künstlerin eine delegierte Autorität am Werk, die sie inszeniert und in Texten und Filmen präsentiert. Von der feministischen Sicht auf die Stenotypie bis zur Ideologie der Rastafaris, von Sun Ra bis Genet geht es bei Reynaud-Dewar immer um Geschichten von Emanzipation.

5

Dennoch könnten die Performances der Künstlerin auch einfach als inszenierte Situationen der Verfremdung betrachtet werden. Die Elemente von »Power Structures, Rituals & Sexuality of the European Shorthand-Typists« – die afrikanischen oder traditionell-westlichen Anzüge und die Skulpturen, der Käfig oder die großen farbigen Hände – erzeugen eine Poetik der Zweideutigkeit. Strategien des Widerstands, ob in Kolonialritualen oder sozialen Verhältnissen, beruhen historisch gesehen häufig auf der Umkehrung von Symbolen der Herrschaft. So entwickelte sich etwa der Cargo-Kult der Melanesier durch die Nachahmung kolonialer Verhaltensweisen. Und das Wort »camp« leitet sich offenbar vom französischen Verb »se camper« – »sich in Szene setzen« – ab. In ihrem einflussreichen Essay »Anmerkungen zu »Camp« (1964) setzt Susan Sontag »Camp« mit dem »Künstlichen« und der »Übertreibung« gleich. Heute gilt »Drag«, das man als Übersteigerung von Gender-Stereotypen definieren könnte, als »Camp«-Praxis. Vor kurzem beschrieb Reynaud-Dewar in Bezug auf die Tradition des »Blackface«, in der am Theater weiße Darsteller mit schwarz geschminktem Gesicht Schwarze spielen, diese Praxis als Vexierbild, als Form eines »Ente-Hase-Kippbilds«. Es mag paradox erscheinen, aber die Verwendung des Blackface in den Arbeiten der Künstlerin wie etwa vor kurzem in der Ausstellung »Some objects blackened and a body too« (2011) kann auch als Metapher für die Strategie gesehen werden, die sie mit ihren Skulpturen, Inszenierungen, Installatio-

SYMPTOME DER VERFREMDUNG KONTAMINIEREN DIE SKULPTUREN, PERFORMANCES UND VIDEOS DER KÜNSTLERIN

SPIKE 31 – 2012 *Portrait – Lili Reynaud-Dewar*



CLEARING

Lili Reynaud-Dewar

7/7



59

recent exhibition *Some objects blackened and a body too* (2011) – can be seen as a metaphor for the tactics that she develops through sculpture, staging, installation and video. In fact, stereotypical blackface characters have been played both by white actors and also by black actors. Whereas the practice of blackface has perpetuated a racist stereotype, it has also been popularized within black culture. Beyond its racist background, blackface has been defined as a symbolic strategy through which one may decide to embody the emblems of a race, social group or gender that stands in opposition to one's own. Reynaud-Dewar avoids generating a discursive authority by simultaneously engaging eclecticism and the rough-cut montage of sources. By allowing the symptoms of alienation to contaminate her sculptures, performances and videos, the artist creates work that stands as props and rituals of resistance and of the inversion of dominant systems.

nen oder Videos entwickelt. Tatsächlich wurden nämlich Blackface-Stereotypen sowohl von weißen als auch von schwarzen Darstellern gespielt. Und selbst wenn die Praxis des Blackface ein rassistisches Stereotyp fortführte, so war sie doch auch in der schwarzen Kultur populär. Jenseits dieses rassistischen Hintergrunds wurde Blackface auch als symbolische Strategie gesehen, um die Embleme von Gender, Rasse oder sozialer Gruppe zu verkörpern, die der eigenen Zugehörigkeit entgegenstehen. Reynaud-Dewars Eklektizismus und roher Zusammenschchnitt von Quellen vermeiden die Entstehung einer diskursiven Autorität. Symptome der Verfremdung kontaminieren die Skulpturen, Performances und Videos der Künstlerin. So schafft sie Arbeiten, die sich als Requisiten, als Rituale des Widerstands und der Subversion herrschender Systeme erweisen. —

Aus dem Englischen von Wilfried Prantner

LILI REYNAUD-DEWAR, born 1975 in La Rochelle. Lives in Paris. Recent solo exhibitions include *This is my place / Ceci est ma maison, Le Magasin, Grenoble (2012)*; *Some Objects Blackened And A Body Too, Mary Mary, Glasgow (2011)*; *Cleda's Chairs, Bielefelder Kunstverein (2011)*; *Interpretation, Kunsthalle Basel, Basel (2010)*; *Structures de pouvoir, Rituels et Sexualité chez les sténodactylos européennes, kamel mennour, Paris (2010)*. Recent exhibition participations include *Jean Genet, Nottingham Contemporary, Nottingham (2011)*; *Morality – Act VII: Of Facts and Fables, Witte de With, Rotterdam (2010)*; *The Discrete Charm of the Blind Spot, Westfälischer Kunstverein, Münster (2010)*; *When Things Cast No Shadow, 5th Berlin Biennial, Berlin (2008)*.

Represented by Mary Mary, Glasgow

JULIEN FRONSACQ is a curator and art critic based in Paris / ist Kurator und Kunstkritiker und lebt in Paris.

SPIKE 31 – 2012 Portrait – Lili Reynaud-Dewar