

TANYA LEIGHTON



All images courtesy of the artist & Tanya Leighton, Berlin, except where stated.

TANYA LEIGHTON

Jan Kedves spricht mit **Jimmy Robert** über das performative
Potenzial von Papier und Bewegung als Form von Schrift

In the Loop

Jan Kedves talks with Jimmy Robert about performance,
paper and movement as a form of writing

1
It's not lame... it's Lamé
2015
Archival inkjet print
30 × 21cm

JIMMY ROBERT

JAN KEDVES Sie arbeiten mit vielen verschiedenen Medien – Tanz, Performance, Lyrik, Film, Collage, Skulptur – und kombinieren oft mehrere Medien in einer Arbeit. Auf den ersten Blick wirkt das faszinierend rätselhaft. Werden Sie oft gefragt, was zuerst da war? Oder: Womit hat das angefangen?

JIMMY ROBERT Das passiert, aber ist es wirklich so wichtig zu wissen, wie etwas angefangen hat? Letztens habe ich in meiner Ausstellung *It's not lame ... it's Lamé* (2015) bei Tanya Leighton in Berlin eine Präsentation für meine Studenten gegeben – ich hatte in den letzten beiden Semestern eine Gastprofessur an der Berliner UdK. Zum Beispiel habe ich mit ihnen über meine Arbeit *Reprise* (2010) gesprochen und erklärt, wie ich die Fotos von der japanischen Butoh-Tänzerin gemacht habe, die in den Tisch eingewoben sind. Angefangen hat es mit einer Hokusai-Lithografie, die schon Jeff Wall für seinen Leuchtkasten *A Sudden Gust of Wind (after Hokusai)* (1993) adaptiert hatte. Meine Arbeit war dann wie ein dritter Schritt, die Verwandlung des Hokusai-Prints in eine Skulptur. Ein Student meinte: „Ich weiß nicht, ob ich das alles wissen muss. Ich kapiere das Werk auch ohne die ganzen Hintergrundinformationen.“ Da habe ich geantwortet: „Mit geht es nicht darum, den genauen Ursprung festzumachen, aber manchmal brauche ich die vorgeschaltete Recherche, wie eine Genealogie.“ Das ist meine Art, Ideen zu verarbeiten und einen Zugang zu dem zu finden, was ich mache. Wie ein Archiv, das das Werk stützt.

JK Wenn man die Installation *Vanishing Point* (2013) nimmt, die Sie vergangenes Jahr auf der 8. Berlin Biennale gezeigt haben: Sie bestand aus tischartigen Strukturen, dazwischen eine weiße Papierbahn. Diese diente als Projektionsfläche für zwei Versionen eines in Rio gedrehten Kurzfilms, in dem eine Drag-Performerin ihre Haare im „Bate Cabelo“-Stil wild schüttelt. Eine Off-Stimme trägt dazu ein Gedicht vor – einmal auf Portugiesisch, einmal auf Englisch.

JR Die Arbeit nahm ihren Anfang, als ich mit einem Stipendium in Rio war. Anfänglich hatte ich mich mit Augusto Boals Theater der Unterdrückten beschäftigt, aber dabei kam nicht wirklich etwas heraus. Dann sah ich in einem Club diese unglaubliche Performance dieser Drag-Queen – wahnsinnig stark! Ich wusste gleich, dass ich mit ihr etwas machen wollte. Aber ich wollte ihre Performance nicht einfach abfilmen und in den Kunstkontext stellen, sondern etwas daraus entwickeln. Ich hatte mir in Rio auch viel Architektur der Moderne angesehen, an der in dieser Stadt ja kein Weg vorbeiführt. Zum Beispiel hat mich der Palácio Gustavo Capanema total fasziniert, der in den 1930er Jahren unter anderem von Lucio Costa entworfen wurde, bei dem Oscar Niemeyer damals Praktikant war. Diese Linien, diese Starrheit! Ich dachte, dem sollte man etwas entgegensetzen, indem man die Drag-Queen – ihr Künstlername ist Erika Vogue – in dieses Gebäude bringt und noch ein Gedicht hinzunimmt.

JAN KEDVES You use many different kinds of media in your work – choreography, dance, performance, poetry, writing, film, collage – often combining several in the same piece. At first glance your work seems fascinatingly puzzling. Do people often ask you what came first? Where it started?

JIMMY ROBERT I get that reaction, yes, but does it really matter where things start? Recently, for my show at *It's not lame ... it's Lamé* (2015) at Tanya Leighton Gallery in Berlin, I did a presentation there for my students – I've been teaching at the UdK in Berlin as a guest professor for the last two semesters. For instance, I was talking to the students about my work *Reprise* (2010), explaining how I made the images of the Japanese butoh dancer that are woven into the table. It started with a Hokusai lithograph which Jeff Wall also adapted in his lightbox *A Sudden Gust of Wind (after Hokusai)* (1993). Making my piece was like a third step, transforming the Hokusai print into a sculpture. One student said: 'I don't think I need to know all this. To me, it's like I get the work without the back story.' And I replied: 'It's not about defining the origin of a piece, but I sometimes need the prior research, the genealogy! That's my way of processing ideas and getting into what I'm going to do. So I have this archive of knowledge that supports the work.'

JK *Vanishing Point* (2013), the installation you showed last year at the 8th Berlin Biennale, consisted of table-like structures with a white roll of paper between them. Onto the paper, you projected two versions of a film shot in Rio in which a drag performer whips her hair fiercely, 'Bate Cabelo'-style. A voice-over reads a poem – in Portuguese and a version in English.

JR That work began when I was doing a residency in Rio. At first, I was looking a lot into Augusto Boal's Theatre of the

Oppressed, but nothing really came out of it. Then I went to this dive club and saw an amazing performance by this drag queen – so strong! So powerful! I knew immediately that I wanted to work with her, but I also wanted to elaborate and construct something from the performance – not just appropriate it and put it in an art context. I had also been looking at a lot of the modernist architecture in Rio, which is everywhere, you can't avoid it. For example, I was totally fascinated by the Gustavo Capanema Palace which was designed by a team of architects in the 1930s, amongst them Lucio Costa, for whom Oscar Niemeyer was interning at the time. All these lines, all this rigidity. I felt it made sense to work against that and bring the drag queen – her stage name is Erika Vogue – within this construction and place her performance in that context, and combine it with a poem. To me it felt very natural.

JK The poem seems to deal with the topic of lyricism itself. It starts with the line: 'Lyricism is the translation of a subjective, sincere personal sentiment.'

JR It's by the poet Ana Cristina César whom I discovered when I was in Brazil. She died really young, aged only 31. She committed suicide in 1983. She left a very distinctive voice in Brazil. In that poem, *Primeira Lição* (1979), or *First Lesson*, she's trying to define lyricism rationally at first, with this very didactic description. But then in the last paragraph the poem becomes totally physical, almost violent: 'I look for a long while at a poem's body / until I lose sight of whatever is not body / and feel separated between my teeth / a filament of blood on my gums!' So suddenly you're reminded of the physicality of the person who's writing the poem, and it's almost as if the language is trapped inside her mouth, bleeding. That really struck me. It's like the poem resists being defined and contrived in a frame. Maybe these are the same things that I'm trying to resist in my work –



2

2 courtesy: Stijger van Dierburg, Amsterdam

JIMMY ROBERT



3

*Ich verwende Loops als Form der Argumentation,
bei der man das Für und Wider aufzeigt. Und am Ende
gelangt man wieder zur selben Position.*

JK In dem rezipierten Gedicht geht es um das Poetische selbst, es beginnt mit dem Vers: „Lyrik ist die Übertragung einer subjektiven, aufrichtigen persönlichen Empfindung.“

JR Das stammt von der Dichterin Ana Cristina César, ich bin während meines Brasilienaufenthalts auf sie gestoßen. Sie hat sich 1983 das Leben genommen, sehr jung, sie war erst 31. Sie hat in Brasilien eine sehr eigene Stimme hinterlassen. In diesem Gedicht, *Primeira Lição* (Erste Lektion, 1979), versucht sie zunächst, das Lyrische didaktisch und rational zu erklären. Im letzten Absatz bekommt das Gedicht dann aber etwas ganz Körperliches, fast schon Gewaltames: „Eine lange Weile schaue ich auf den Leib des Gedichts / bis ich alles, das nicht Körper ist, aus dem Blick verliere / und sich meine Zähne trennen anfühlen / ein Blutfaden auf meinem Zahnfleisch.“ Man wird also plötzlich an die Körperlichkeit der Person erinnert, die das Gedicht geschrieben hat – es ist fast, als wäre die Sprache in ihrem blutenden Mund gefangen, als würde sich das Gedicht dagegen wehren, definiert und damit sozusagen gerahmt zu werden. Das ist vielleicht etwas, gegen das ich mich in meiner Arbeit auch wende: das Gerahmt-Werden. Vielleicht sind deshalb in *Vanishing Point* die Projektionen schräg versetzt, und vielleicht rollt deswegen das Papier über den Boden. Nichts will da bleiben, wo es platziert wurde.

JK In Ihrem Werk gibt es immer wieder Loops: Die Drag-Queen schleudert ihre Haare in Endlosschleife hin und her, die Projektion läuft im Loop. Die Performance *Metallica*, die Teil der Ausstellung bei Tanya Leighton war, beginnt und endet gleich, sie könnte im Loop aufgeführt werden. Auch die

Performance *Abolibibelo*, die Sie Mitte April im Rahmen der großen Xanti-Schawinsky-Ausstellung im Zürcher Migros Museum zeigten, bestand darin, dass Sie sich in einem weißen Ganzkörperkostüm im Kreis drehten und dabei ein selbstgeschriebenes Gedicht vortrugen, das wiederum genauso endet, wie es beginnt.

JR Ich verwende Loops als formales Mittel. Ein Loop hat etwas sehr Melodisches. Und in meinen Texten finde ich die Wiederholung als Struktur sehr hilfreich – der Endpunkt als Ausgangspunkt. Fast schon als Form der Argumentation, bei der man von einer bestimmten Position ausgeht, dann versucht, das Für und Wider aufzuzeigen, und am Ende gelangt man wieder zur selben Position. Nicht, dass sich unterwegs nichts geändert hätte. Aber statt zu sagen „Das hier ist die Lösung“ oder „Die Antwort lautet“ fragt man erst mal: Was hat sich verändert an deiner Wahrnehmung? Was dachtest du vorher, was denkst du jetzt?

JK Das erinnert mich an Diedrich Diederichsens Essay *Leben im Loop* aus seinem Buch *Eigenblutdoping* (2008). Da heißt es: „Wissen wir nicht, nicht zuletzt durch Minimalismus und Techno, dass es gar nicht immer dasselbe ist, das wir in einem Loop hören? Durch seine biegsame, verlässliche Konstanz werden unsere eigenen Mikro-Veränderungen plötzlich groß, die Welt um den Loop herum wächst. Wir sehen uns immer wieder unter den gleichen Voraussetzungen selbst an und sind immer wieder ein bisschen anders geworden.“

JR Was mich wiederum an Marguerite Duras denken lässt, auch eine Autorin, die ich sehr schätze und oft zitiere. Sie sagte

the same kind of frame. That's maybe why in *Vanishing Point* the projections are off-centre, and maybe why the paper is rolling out onto the floor. They don't want to stay where they're put.

JK Loops are everywhere in your work. The drag queen throws her hair in loops. The films are screened as loops. You often use rolls of paper. The performance *Metallica*, which was shown as part of your show at Tanya Leighton Gallery, starts and ends the same, it could be performed as a loop. Also, the performance *Abolibibelo*, which you performed yourself in mid-April at the Migros Museum in Zürich as part of the big Xanti Schawinsky exhibition, consisted of you circling around in a white full-body costume, reciting a poem you wrote which, again, starts and ends the same.

JR I use the loop as a formal device. There is something very melodic to a loop. And, in the texts that I write, I find repetition very useful as a structure, to use the starting point also as an end point. It's almost a form of argumentation, where you start from a position and you try to demonstrate pros and cons, but you end up back at the same place. Not that nothing changes. Instead of saying 'this is the solution' or 'this is the answer', you come up with something like a question: what is your point of view at the end? How much has changed in between, in terms of your perception of what you thought things were, and what they are now?

JK It reminds me of Diedrich Diederichsens essay *Living in the Loop*, which first appeared in German in his book *Eigenblutdoping* (2008), in which he writes: 'Haven't we come to know – not least through Minimalism and techno – that what we hear in a loop is never the same? Thanks to its supple and reliable consistency, our micro-changes suddenly become larger, and the world around the loop begins to grow. Time and again we see ourselves under the same conditions, looking slightly different every time.'

2
Detail of
Untitled (vaseer)
2008
Archival
inkjet print
1.1 × 1.6 m

3
Reprise
2010
Archival
inkjet prints,
A4 paper,
fibreglass table
with
beech veneer
180 × 300 × 70 cm

JR Which reminds me of Marguerite Duras, another writer that I like a lot and often quote. She once said: 'you can never really change somebody's opinion unless they're confronted with change themselves.' You can't force change. It has to come from a slow confrontation with change itself. If you force someone to see something else, then they won't have had that natural progression. I also think the idea of repetition is interesting in the context of quoting historical works. For example, I did a performance in 2008 based on Yoko Ono's famous *Cut Piece* from 1965. Mine was more like a 'tear piece' because I asked people to rip pieces of tape from my skin. Of course it was a call back, but it was a different body, a different time.

JK The performer was also of a different gender.

JR Exactly. So though some might say 'Oh, we've seen this before!', many things in the performance were very different. It was definitely not a re-enactment. We say that a lot of things are repeating in art but what about that repetition itself? Is abstract painting

JIMMY ROBERT

einmal: „Man kann die Meinung eines Menschen nie wirklich ändern, wenn er nicht selbst mit der Veränderung konfrontiert wird.“ Sprich: Man kann Veränderung nicht erzwingen. Wenn man jemanden dazu zwingt, seine Meinung zu ändern, wird er nicht den Prozess durchlaufen, die Veränderung am eigenen Leib zu erfahren. Ich denke, die Idee der Wiederholung ist auch im Zusammenhang mit dem Zitieren von Kunst interessant – von Werken, die es schon lange gibt. Zum Beispiel habe ich 2008 eine Performance gemacht, die auf Yoko Onos berühmtem *Cut Piece* von 1965 basierte. Bei meiner Performance ging es allerdings eher ums Reißen als ums Schneiden, denn ich habe Leute gebeten, ein Stück Klebeband von meiner Haut abzureißen. Natürlich war das ein Zitat, aber mit einem anderen Körper, in einer anderen Zeit.

JK Und mit einem männlichen Performer statt einer Performerin.

JR Genau. Natürlich könnte man sagen: „Ach, das haben wir schon mal gesehen!“, tatsächlich war aber vieles in dieser Performance anders. Es war kein Re-enactment. Wenn wir sagen, dass sich in der Kunst heute vieles wiederholt, was hat es dann mit dieser

Wiederholung auf sich? Ein abstraktes Gemälde heute und ein abstraktes Gemälde vor 20 Jahren, ist das wirklich das Gleiche? Es hat sich doch etwas verändert zwischen-durch – und seien es nur der Kontext und die Person, die es macht. Vielleicht ist es auch eine Generationenfrage. Kürzlich hatte ich ein Gespräch mit einer Kollegin, einer Professorin an der UdK. Es ging um die Studenten heute, darum, dass sie kaum Bezug zur Kunstgeschichte haben. Für sie dreht sich alles um die Gegenwart. Welche Bedeutung haben Arbeiten für sie, die sich auf die Vergangenheit beziehen? Alles ist so instagramig heute, ganz aufs Jetzt bezogen.

JK Interessant, dass Sie Instagram erwähnen. Ich wollte gerade auf die Digitalisierung zu sprechen kommen. Es klingt vielleicht komisch, aber ich frage mich, ob man Ihr Werk als „Prä-Internet-Kunst“ beschreiben könnte?

JR Ha ha! Das ist witzig.

JK Zum Beispiel verwenden sie häufig Papier. In unserer Vorstellung setzen wir Papier immer noch gleich mit Schreiben und Bedeutung. Doch je stärker sich digitale Screens durchsetzen, desto mehr könnte diese Assoziation verloren gehen.

now really the same as abstract painting 20 years ago? What has changed if not the context and the person actually making it? Maybe it's a generational thing. I remember talking recently with a colleague at the UdK, a professor, about some of the students nowadays and how they seem to not refer to art history – they're not aware of it. For them, it's all about the present. I wonder how they see works that refer to the past, what that means for them. Everything is so Instagram-y, and very much about the now.

JK It's interesting that you mention Instagram. I wanted to bring up digitization. This might sound weird, but I was wondering whether your work might in a way be described as 'pre-internet art'?

JR Ha ha! That's funny.

JK Your use of paper for example. In our mindsets paper still evokes writing and books and ideas. But, with the rise of digital screens, that association might at some point get lost.

JR For me the notion of the screen isn't limited to the digital screen, because paper could also be projected upon and used as a screen – like in *Vanishing Point*. A lot of things can be used as a screen. I like working with paper because, for me, the idea of paper is akin to the idea of skin. Paper is closer to skin than a digital screen could ever be, because it has this porosity. It's almost a fetishistic relation to paper, to the format of the book and its surface. Like reading Julia Kristeva talking about perfume in the poetry of Baudelaire, and how the perfume is almost coming out of the poem itself. Maybe it is 'pre-internet', as you said, in the sense that I've developed this fetishistic relation with books originally, and with digital screens I feel a certain kind of sensory deprivation. In any case, for me it's about this very central relation to text and paper, and trying to kind of sublimate that relation into objects.

JK Almost every text about your work mentions that you're interested in the performative quality of your materials. And, in fact, your paper works show a very detailed understanding of paper's properties. Actually, paper is not a strong material, but depending on how you fold it and crease it, it can become so.

JR To be honest, I've never been nerdy enough to really try and research all the techniques that can be used to work with paper. I prefer to keep a certain spontaneity, naivety maybe, about my approach to materials and be able to say: 'Oh! Really, I can do that?!' But it's true, paper is extremely difficult to use because it's so fragile. Think about how many paper-based works have been damaged in the course of exhibitions, or torn. Paper is annoying: it's stressful! But the fragility of the medium is ultimately what I'm most interested in: this ephemerality, which to me is very similar to the ephemerality of performance. How long can this print or paper work 'perform'? Does it exist only for the moment that it is shown, or also when it's fading, or when it's torn? When is it no longer valid?



4



5

4
Vanishing Point, 2013
Two birch wood structures,
paper and two Super 8 films
transferred to HD video
Installation view
8th Berlin Biennale, 2014

5
Vanishing Point, 2013
Film still

6
Untitled (wall), 2015
Archival inkjet print,
beech wood rod
and masking tape
4,1 × 1,5 m
Installation view
Tanya Leighton Gallery
Berlin

'Paper is annoying; it's stressful! But the fragility of the medium is ultimately what I'm most interested in: this ephemerality, which to me is very similar to the ephemerality of performance.'



6

JIMMY ROBERT

JR Ein Bildschirm ist für mich nicht automatisch ein digitaler Screen, auch auf Papier kann man projizieren – so wie ich es in *Vanishing Point* gemacht habe. Alle möglichen Dinge können als Screen dienen. Ich arbeite gerne mit Papier, weil es für mich eine große Nähe zu Haut hat. Ein digitaler Screen wird Haut niemals so nahe kommen, weil er nicht deren Porosität hat. Es geht um eine fast schon fetischhafte Beziehung zu Papier, zum Buch und seiner Oberfläche. Ich denke etwa an Julia Kristeva, wenn sie über den Duft in Baudelaire's Dichtung schreibt, dass die Gedichte selbst geradezu Düfte verströmen. Vielleicht ist das „prä-internet“, wie Sie

JR Ja, die Kostümbildnerin Claudia Gedoe hat es für mich gemacht. Das Originalkostüm stammte in Wirklichkeit nicht von Xanti Schawinsky, sondern von seiner Frau Irene. Sie war offenbar Modedesignerin und hat alle seine Kostüme gefertigt. Wie so häufig: die Frau im Hintergrund... Ein wenig wie bei Franz Erhard Walther. Seine Frau näht alle seine Werkstücke und kaum jemand kennt ihren Namen. Von Irene Schawinsky habe ich erst durch meine Recherchen im Vorfeld zur Performance erfahren. Ich war überrascht, dann aber auch nicht. Schließlich ist der männliche Künstlerheld in der Tradition der Moderne sehr dominierend.

JK For *Abolibibelo* in Zürich you wore a full-body costume that looked like it was made of paper strips. It's a recreation of one of the costumes Xanti Schawinsky – the Bauhaus teacher who was later in charge of the theatre department at Black Mountain College – used in his 'Spectodrama' multimedia stagings, right?

JR Yes, the costume designer Claudia Gedoe recreated it for me. The original costume was actually not made by Xanti Schawinsky, but by his wife Irene. Apparently, she was a fashion designer and made all of his costumes. As so often, the wife in the background... A bit like with Franz Erhard Walther. His wife sews all his pieces and hardly anyone knows her name. I only found out about Irene Schawinsky when I was researching for my performance. I was surprised, but at the same time, not so surprised. If you think about that time machismo was really prevalent – at the Bauhaus but also at Black Mountain College. The male heroic artist figure is the one most prevalent in the modernist tradition.

JK The performance reminded me of some kind of Candomblé ceremony – the way you recited this poem that seemed almost like an incantation, and how you simultaneously performed choreographed hand movements, some of which reminded me of postmodern dance, some of voguing.

JR When I saw the Schawinsky costume it reminded me of things I'd seen at carnivals in Guadeloupe, where I was born. Maybe that's why I was so drawn to it. I left the island when I was four or five years old, and grew up in France, but I still I have these fascinating and scary memories of figures in carnival costumes – voodoo-like, running after people with whips; stories of people casting a spell on someone, trying to get them divorced, and

*Papier hat eine große Nähe zu Haut.
Ein digitaler Screen wird Haut niemals so nahe kommen,
weil er nicht deren Porosität hat.*

das nennen, weil ich diese fetischistische Beziehung eben auf Grundlage von Büchern entwickelt habe, während ich beim Umgang mit digitalen Bildschirmen sensorisch immer etwas vermisse. Jedenfalls geht es für mich um genau diese Beziehung zu Text und Papier und darum, diese Beziehung gewissermaßen in Objekte zu sublimieren.

JK In nahezu jedem Text über Ihr Werk wird betont, Ihr Interesse gelte den performativen Qualitäten Ihrer Materialien. Tatsächlich zeigen ihre Papierarbeiten ein äußerst detailliertes Verständnis der Eigenschaften von Papier. Papier ist eigentlich nicht fest, aber wenn man es auf bestimmte Weise faltet, kann es sehr fest werden.

JR Offen gestanden war ich nie Nerd genug, um mich mit wirklich allen Techniken der Papierbearbeitung auseinanderzusetzen. Ich bewahre mir lieber eine gewisse Spontaneität im Umgang mit dem Material, damit ich sagen kann: „Ach, echt? Das kann ich damit machen?“ Aber es stimmt schon: Papier ist ein extrem schwieriges Material, weil es so empfindlich ist. Wenn man etwa daran denkt, wie viele Papierarbeiten bei Ausstellungen schon beschädigt wurden oder zerrissen. Genau diese Empfindlichkeit interessiert mich: der ephemere Charakter von Papier, der für mich auch Parallelen mit dem Ephemeren von Performance hat. Im Sinne von: Wie lange kann diese Papierarbeit „performen“? Was, wenn sie verblasst oder zerfällt? Ist sie dann noch gültig?

JK Für die Performance *Abolibibelo* in Zürich trugen Sie ein Ganzkörperkostüm, das aussah, als sei es aus Papierstreifen gemacht. Es war die Rekonstruktion eines Kostüms, das Xanti Schawinsky – der am Bauhaus und später am Black Mountain College lehrte – bei seinen „Spectodrama“-Multimedia-Inszenierungen verwendet hat, richtig?

JK Mich hat Ihre Performance an eine Art Candomblé-Zeremonie erinnert – mit dem fast schon als Beschwörung vorgetragenen Gedicht und diesen choreografierten Handbewegungen, die teils an postmodernen Tanz, teils an Voguing erinnerten.

JR Als ich das Schawinsky-Kostüm sah, erinnerte es mich an Karnevalsprozessionen in Guadeloupe, wo ich geboren bin. Vielleicht hat es mich deshalb so angesprochen. Ich habe nur bis im Alter von fünf Jahren auf der Insel gelebt und bin danach in Frankreich aufgewachsen, aber ich habe noch immer diese unheimlichen Bilder vor Augen von Gestalten in ihren Karnevalskostümen – voodooartige Figuren, die mit Peitschen hinter den Leuten herlaufen. Oder Geschichten von Leuten, die mit einem Fluch versuchen, ein Paar in die Scheidung zu treiben, usw. Schwarze Magie spielt in meiner Kultur eine große Rolle, andererseits wurde dieses kulturelle Erbe vom Kolonialismus und der katholischen Kirche unterdrückt. In meiner eigenen Familie ist das alles ein großes Tabu. Die Schawinsky-Performance war so gesehen auch ein Versuch, wieder in Kontakt mit dieser Geschichte zu treten, sie aber zugleich mit dem Wissen um andere Dinge zu kombinieren. Etwa: Was passiert, wenn ich Elemente aus Yvonne Rainiers *Trio A* (1966) mit einem Drone der Soundkünstlerin Ain Bailey, mit Elementen aus dem Voguing und mit einem Bauhaus-Kostüm zusammenbringe und versuche, daraus etwas zu machen?

JK Warum haben Sie die Voguing-Elemente dazu genommen?

JR In dem Film *Paris Is Burning* (1990) heißt es, manche Bewegungen des Voguings gingen auf afrikanische Stammesriten zurück. Ich dachte, es könnte interessant sein, diese Handgesten mit reinzunehmen, weil man denken könnte, dass sie jemanden mit einem Fluch belegen sollen. Irgendwie



7 courtesy: Museo Museum für Gegenwartskunst, Zürich; photograph: Nicolas Duc

a		
a a a		
aboli bo		
aboli bi		
bibelo bibeli		
bo bo		
bibelo bibeli		
bi bi		
aboli bibelot d'inanité sonore	speaking commodity	
resounding silence	say what?	
meaningless object	Speak back!	
score as abstraction	absorbing	
lecture as departure	everything	
sound of the text	out	
on the page	of	
	your mouth	
folded texture	organizing reading	
minor symphonic orchestra	aural infusing	
	verbal	
major harp ensemble		
creased facture	rolled perspective	
half tone church choir	five tone military band	
arched structure	chromatic bagpipe	
words resonate	sliced plasticity	
setting the tone		
fashioning meaning	spiraling exotic	
	negro jazz	
internal percussions	feet	
shaping	hands	
formlessness	writing	
	partition	
noise		
of	mental image	
shapeless form	inner eyes	
black magic	primal scream	
white ghost	of	
	spiritual father	
break down		
break /	faltering	
down	inner ears	
a	a	
a a a	a a a	
aboli bo	aboli bo	
aboli bi	aboli bi	
bibelo bibeli	bibelo bibeli	
bo bo	bo bo	
bibelo bibeli	bibelo bibeli	
bi bi	bi bi	

8

wollte ich damit fragen: Woher kommt das? Wie bei dem Schawinsky-Kostüm: Das stammt aus dem Bauhaus, sieht aber aus, als könnte es ein Stammeskostüm aus Afrika sein. Ein wichtiger Einfluss während der Konzeption war das Buch *In the Break* (2003) von Fred Moten, in dem er Jazz und Performance als die schwarzen Avantgarde-Formen beschreibt. In meiner Performance ging es um solche Fragen der Herkunft und um den Versuch, in dieser ganzen Geschichte eine Position zu finden.

JK Die erste Strophe des Gedichts, das Sie vortragen – „a / a a / aboli bo / aboli bi / bibelot bibeli“ – was ist das: guadeloupisches Kreol?

JR Nein, das sind Verse aus einem Gedicht von Stéphane Mallarmé, *Sonnet en X* (1899). Das ist ein wunderbares Gedicht, das als die Geburtsstunde der modernen Dichtung gilt. Ich habe nur diese vier Wörter übernommen: „Aboli bibelot d'inanité sonore“, was wörtlich bedeutet: Wiederhall der Stille des

bedeutungslosen Objekts. Verblüffend an dem Gedicht ist, dass es darin nur noch um den reinen Klang geht. Ich wollte diesen Klassiker der französischen Moderne als Ausgangspunkt nehmen, in abstrahierter Form – wie eine Beschwörungsformel –, um mit der Frage zu spielen: Wie nahe ist das der Vorstellung von Primitivismus? Was war zuerst da – die Moderne oder der Primitivismus? Ich spreche in dem Gedicht auch über Papier, die Idee des Schreibens. Ich wiederhole mehrmals die Verse „Sound of the text / on the page“ und „Feet / hands / writing / partition“. Man könnte also sagen, bei der Performance ging es um Bewegung als Schreiben, Performance als Zeichnen – nur dass da nichts war, was man hätte aufzeichnen können. Nichts blieb zurück. Nur ein Bild auf der Retina.

Jimmy Robert ist ein französischer Künstler. Derzeit lebt und arbeitet er in Berlin.

Jan Keadves ist Autor und Redakteur von frieze d/e. Er lebt in Berlin.

7
Abolibibelo
2015
Performance
documentation
Migros Museum
Zürich

8
Abolibibelo
2015
Paper handout with
poem

so on. Black magic is a big part of my culture, but then again, that heritage was repressed by colonialism and Catholicism. Within my family, it's all very taboo. So for me, doing the Schawinsky performance was also trying to get in touch with that history and tradition again, kind of paying homage to it, but at the same time combining it with the knowledge I've accumulated of different things. So I thought: what happens when you take elements of Yvonne Rainer's *Trio A* (1966), a droning sound piece by my friend, the sound artist Ain Bailey, elements of vogue, and a Bauhaus costume and try to compose something out of that?

JK Why did you incorporate voguing?

JR In the film *Paris Is Burning* (1990) they say that some elements of voguing come from as far back as African ancestors, from tribal rites. I think that's why included those hand elements in the performance, because I felt it would be interesting to have some movements in there that could be misconstrued as somebody casting a spell. In a way I was asking: where did it come from? Like with the Schawinsky costume: it's Bauhaus, but it looks like it might be a tribal costume from Africa. The book by Fred Moten, *In the Break* (2003), in which he writes about jazz and black performance as the black avant-garde, was a really big influence during the process of developing the performance and writing this poem. It was about this kind of lineage, trying to find a position within all of this history and still be able to articulate something through that.

JK The opening stanza of the poem that you recited in the performance – „a / a a / aboli bo / aboli bi / bibelot bibeli“ – is that Guadeloupean creole?

JR No, it's actually some lines from a poem by Stéphane Mallarmé called *Sonnet en X* (1899). It's a really beautiful poem, considered to be the birth of modern poetry. I just took these four words from it, 'Aboli bibelot d'inanité sonore', which means, literally, 'resounding silence of meaningless object'. What is striking about that poem is that it's pure sound. I wanted to use it as a starting point for the performance, abstracted, so that it almost becomes something like incantation. Taking this French modernist poetry and asking: how close could that be to an idea of primitivism? And really play with the question: what came first, modernity or primitivism? I also talk about paper in the poem, the idea of writing also comes though. I repeat the line 'Sound of the text / on the page' several times, and: 'Feet / hands / writing / partition'. So you could say the performance was about movement as well as being some kind of inscription: movement as writing, performance as drawing – except there was nothing to be recorded. Nothing left, nothing imprinted. Except maybe an image left on the eye.

Jimmy Robert is a French artist who currently lives and works in Berlin.

Jan Keadves is a writer and associate editor of frieze d/e. He lives in Berlin.