Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

Herausgeber: Parkett

Band: - (1992)

Heft: 34: Collaborations Ilya Kabakov & Richard Prince

Artikel: "Les infos du paradis" : who's "we," white man? = was heisst da "wir", weisser Mann?

Autor: Isaak, Jo Anna / Moses, Magda / Opstelten, Bram

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-681378

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 17.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

JO ANNA ISAAK

Who's "We," White Man?

When you name yourself, you always name another. When you name another, you always name yourself.
BERTOLT BRECHT

In a bus shelter in Vancouver a while ago I saw a poster proclaiming "We are the first world, You are the third," a slogan particularly pointed in the context of Canada where native people, realizing the importance "we" place on priority, especially in relation to property, have stopped calling themselves by Columbus's misnomer and now call themselves "First Nations." (Since the name change they have done much better on land settlements.) The poster, by Canadian artist Mark Lewis, points with economy and humor to the power of subject positions in our speech, to how dichotomies of "we" and "they" are established, and how commonplace understandings about others form our identity. In *Native Intelligence,* an exhibition traveling this year in the U.S., Elaine Reichek manages to sidestep this dated dyadic syntax which has always been the paradigm of Western discourse. She engages instead in a paratactic style: nothing is fixed, all relationships are contingent, subject positions are constantly changing. Like the joke about Tonto, when the frantic Lone Ranger cries, "Tonto, the Indians have us surrounded—we're done for!" Reichek asks, "Who's we, white man?" Good question. What is the subject position of the second sex in the first world? Is it the same as the first sex of the third world... or is it the second world? It's hard to compute, and women are notoriously bad at math.

The work begins with information (in the sense of the Latin *informis,* without form, "un-meaning"): postcards, snapshots, magazine spreads, film stills, wallpaper, fabrics, even flour sacks, as well as various ethnographic and anthropological material culled from the Library of Congress and the Smithsonian in Washington, and from the Museum of the American Indian, the Natural History Museum, and the Metropolitan Museum of Art in New York. These vast storehouses of photographs, documents, and artifacts were accumulated in the wake of the encyclopedic urge that so preoccupied the first world at the close of the last century. The burgeoning museum culture ostensibly grew out of the desire to preserve a record of peoples and customs before they vanished, but what was really at an end was the era of colonial expansionism: these are fragments we have shored against our ruin.

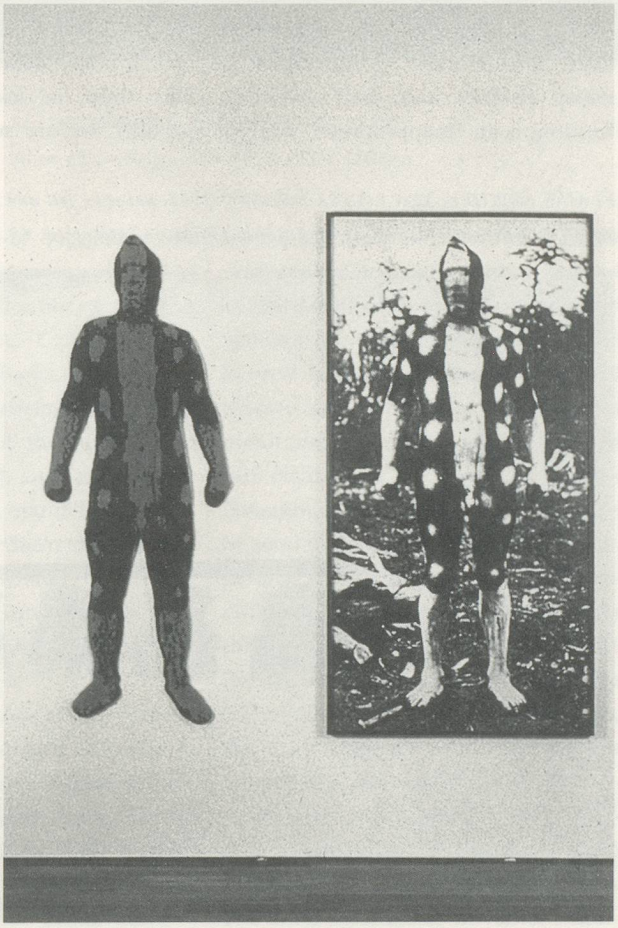
Adopting the presentational strategy of the museum exhibition, *Native Intelligence* postulates an information-processing circuitry that is intended to generate intelligibility, but the vast flow of data is kept moving too long. Metaphors compound upon metaphors without ever settling into the substantive. In a photocollage entitled RED DELICIOUS, a reproduction of a painting by Wright of Derby from 1785 is inset with smaller, circular photo-

JO ANNA ISAAK is a writer who lives in New York. She is currently writing a book on feminist issues in contemporary art which will be published by Routledge.

graphs that lead, by a process of free-association, to other romantic heroines of the Wild West—Lola Albright in the Hollywood movie *Oregon Passage,* the blonde captured by Indians in *Unconquered,* the abducted brunette in *Comanche,* or that really feisty gal in *Red River.* There is a moment of Brechtian distanciation in each of Reichek's photocollages; in RED DELICIOUS the "device" is "bared" in a photograph taken from behind the scenes of a movie set revealing the cardboard canyon into which Indians chase the stagecoach.

The operations that the information undergoes, the associations that are made between disparate data, the continuities that are recognized become too profligate, suggesting a problem in the processing system. The metaphoric connections that once provided a reassuring sense of cosmic togetherness begin to unravel under the influence of signals from so many sources and now seem only coincidental. The activity of classification and categorization—the whole drive to stabilize, organize, and rationalize our conceptual universe slips into irrationality, chaos, and fragmentation; we are brought too close to the margins and the marginalized, too close to what the museum has always promised to keep at bay.

Yet *Native Intelligence* is not about the failure of the museum to produce "truth," or an objective account of other peoples. Nor is it about first world culpability. Rather this is a text about textuality, about fabrication and about our imbrication in our own fabrications. Reichek reads our documentation of other peoples for their symptomatology, for what they tell us of our needs and desires. Finding two different versions of Roland Reed's 1915 photograph showing Blackfoot Indians in Glacier National Park, for example—one in the archives of the Smithsonian, and the other in the Museum of Natural History—she also discovered that Blackfoot Indians never lived in Glacier National Park: Reed had taken a group of them there and had given them props and costumes to create scenes of the picturesque. Reichek gives us four versions of this same photo, and manipulates them in various ways, inverting them, coloring them, and giving them various formulaic captions like "The Indian Suns Himself before the Door of His Tepee," "After the Hunt," and "Shadows on the Mountain." These multiple misrepresentations are not made to expose the fraudulence of Reed's photojournalism, or the credulity of the curators of the Smithsonian and the Museum of Natural History, or even the pretension of the positivist vision which photography has done so much to support. If these targets are hit, they are only collateral damage in a search-and-destroy mission against anything that is already culturally determined. Reichek is not the Ralph Nader of museum culture, demanding correct consumer information.[1] She is an eccentric and generous reader who finds herself constitutionally alienated from divisions like "fact" and "fiction" and doesn't hold



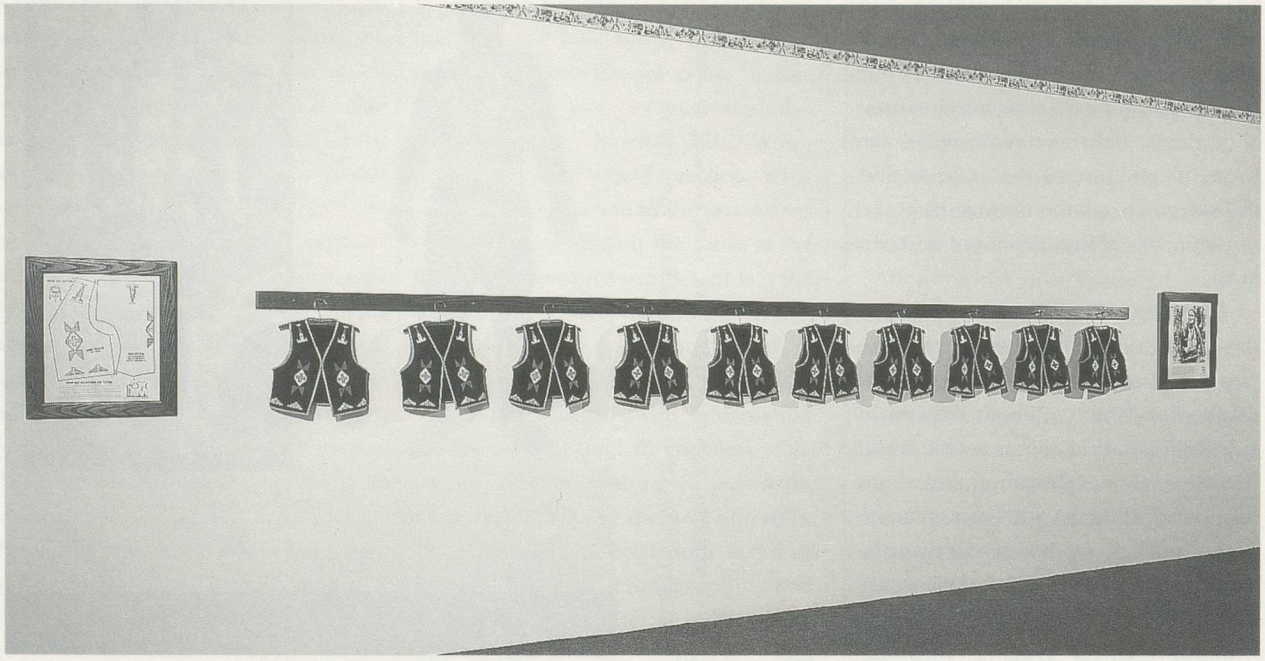
ELAINE REICHEK, RED DOT MAN, 1988, photo and wool, 65 x 70" / ROTER TUPFENMANN, 1988, Photo und Wolle, 165 x 178 cm.

the text or the teller accountable for the misinformation they generate. Instead, "errors" are like cracks providing the opportunity to look behind these seemingly transparent texts, to the culture that requires them. Read through Reichek's methodology, Margaret Mead's *Sex and Temperament in New Guinea* would be the story of a young American girl who writes a book that becomes enormously popular about her desire for a more sexually liberated culture, one in which women were not linked to property exchange.

There is a flagrant and funny feminism weaving in and around Reichek's reworking of ethnographic and anthropological material. It is manifest most overtly in the female-identified medium of knitting, which she uses to reproduce documentary photographs of native peoples and their dwellings. Knitting is an "inappropriate" tool for this purpose—so unscientific, one of those typical feminine misunderstandings, as if some dotty woman had gone on an anthropological expedition equipped with wool and knitting needles instead of a camera and notebook; or one of those comic cross-cultural misperceptions, like the moment in the film *First Contact* when a New Guinea aboriginal puts on a Kellogg's Corn Flakes box as a headdress. The culture that Reichek is misreading is her own, but her misrecognitions mark her distance from it and, at the same time, her deep familiarity with the machinations of its codes. It is as if she had taken literally Barthes' metaphor of the textuality of the text: "Text means tissue, but whereas hitherto we have always taken this tissue as a product, a ready-made veil, behind which lies, more or less hidden, meaning (truth), we are now emphasizing, in the tissue, the generative idea that the text is made, is worked out in a perpetual interweaving; lost in this tissue—this texture—the subject unmakes himself, like a spider dissolving in the constructive secretions of its web."[2] Barthes' metaphor almost seems a reworking of a story told by Jimmie Durham in his catalogue essay for the exhibition—the Cherokee fable of Grandmother Spider, who sits unnoticed in the corner weaving, yet is the most powerful, for it is her activity that makes the yarn.

The knitted men in *Native Intelligence* are derived from Edward Curtis's turn of the century photographs of Apache Gaun or "devil" dancers and a Mandan dancer. The three-dimensional knitted versions hang beside large-scale versions of the original photographs. The knitting reproduces the information in the photograph in a

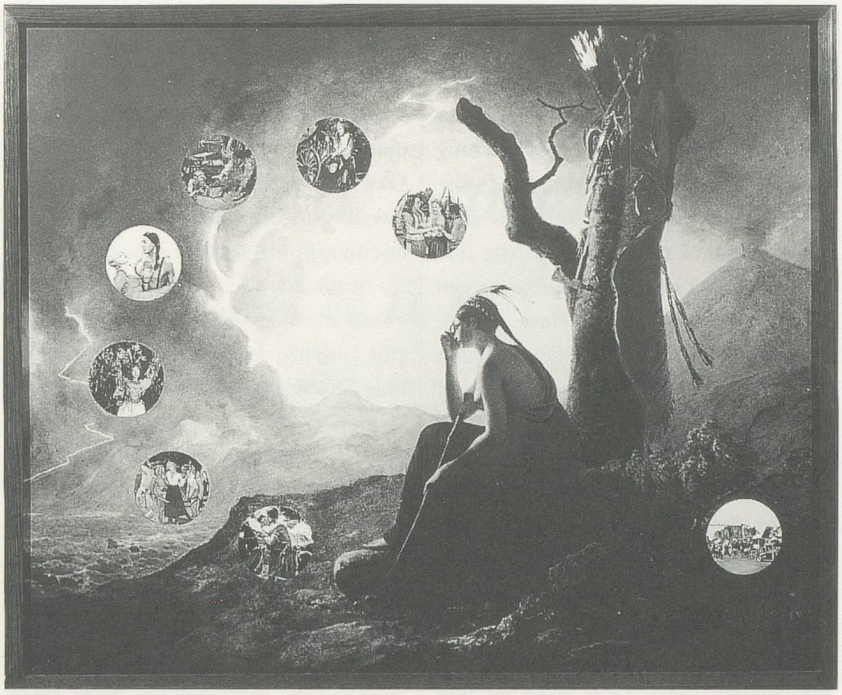
ELAINE REICHEK, TEN LITTLE INDIANS, 1992, paint on felt and phostats, 25 x 276" / ZEHN KLEINE INDIANER, 1992, Farbe auf Filz und Fotokopien, 63,5 x 700 cm.



way that is at once precise and quite unsignifying. It is not just that knitting, as "women's work," is out of place in this context; by miming and thereby undermining the discourse of knitting that "endows" the author with a possessive case so redolent of property, these knitted versions reveal the tenuousness of the web of lexical or indexical certitude that secures our confidence in the world.

The process of transcoding or re-weaving of texts reveals the bias of the original fabrication, what in fact the anthropological and ethnographic accounts have tried to cover up—the body of the text or, rather, the bodies of the natives. Narratives of exploration and discovery are about nothing if not the human body. They habitually describe native bodies as monstrous, riddled with all manner of libidinal excess—naked, sexually licentious, and commonly engaged in every form of Western taboo from incest to cannibalism—a people *sans roi, sans loi, sans foi,* in short, just what the Europeans unconsciously wanted to be.[3] The agenda of the narratives of discovery was to inscribe these people in Western systems of representations, a project that had something of a missionary aspect to it, as if the very act of encoding them would bring them into the realm of "normalcy."

A significant side-effect of this inscription was that native peoples could then be made to disappear at the will of the author. Early explorers of the Americas invariably described the land as "wilderness," unoccupied empty space to be claimed for some European monarchy; yet the central enigma of the wilderness was always the body of the wild man. We still have trouble seeing him. A photograph in the *New York Times* of September 18, 1990 shows in the foreground a row of three men. The identifying caption reads "Napoleon A. Chagnon, left, American anthropologist, and Charles Brewer-Cariás, Venezuelan naturalist at Konabuma-teri." But the man at the left wears a loincloth and feathers; the two white scientists stand center and right. To the *Times* editors the native is "not there," even though his is the body we are really interested in—the reason for the scientific study and for the newspaper's story.



ELAINE REICHEK, RED DELICIOUS, 1991,
oil on photocollage, 48 x 59" / 122 x 150 cm.

The bodies in *Native Intelligence* take on a presence, stand three-dimensionally, cast a shadow, have human stature (though they are a little short, like the artist). "Does the text have human form, is it a figure, an anagram of the body? Yes, but of our erotic body."[4] Our erotic body is exactly what *Native Intelligence* invites us to explore. Instead of the detached, fetishistic pleasure to be had from viewing a photograph, the knitted bodies offer the pleasures of texture and proximity. They have a plenitude, a warmth, a sensuality. In this tactility we are given an implicit invitation to touch or rub these nude or semi-nude dark, fuzzy bodies, compelling ambiguities of cuddly life-size doll and dark, enigmatic, even slightly threatening Other. There is a *frisson* to the encounter. For those who accept the invitation to transgress or regress, this work will make you laugh. What is offered here is sensuous solidarity.

Everything presented in this exhibition is familiar to us, in fact we are awash in the comfort of the familiar. The final installation in *Native Intelli-*

gence is redolent with nostalgia. We are returned to our childhood, and to the childhood of our grandparents, when little girls labored over embroidery samplers and in the process of learning their ABC's, learned homilies of constraint, a constraint perhaps more anxiously imposed on women during pioneer times because of the proximity of "savages" on the frontier. Here, however, instead of those stultifying adages by which we are taught to pattern our lives, other voices speak through. Where the original samplers contained maxims such as "She walked with God and He was her support," or "Religion should our thoughts engage," now Mahpwa Luta (Red Cloud) says, "When the white man comes to my country he leaves a trail of blood behind him." Or Yellow Wolf says, "Only his own best deeds, only the worst deeds of the Indians, has the white man told." That these voices have infiltrated embroidery samplers suggests a deep defection. If women, occupying a marginal position within the symbolic order, have come to represent the necessary frontier between man and the supposed chaos of the outside, there is always the disconcerting possibility that they will identify with the marginalized. It looks now as though the patriarchy's worst suspicions are confirmed—Big Eagle, Yellow Wolf, and Red Cloud came to tea and chatted!

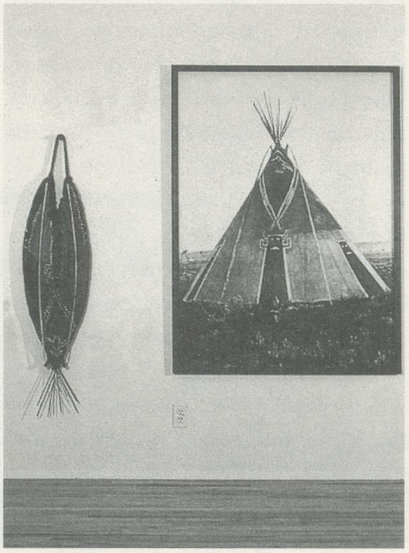
While little girls embroider their ABC's and learn their position in the symbolic order, little boys learn the same lesson playing cowboys and Indians. Childhood is the time of the great divides—between he and she, between us and them. A remark by General Norman Schwarzkopf embroidered on cowboy-pattern curtain material shows just how formative these years were for him: of the Gulf War, he says, "It was like going into Indian country!" An old poster reproduced in another work depicts one little boy's quest to find out "Why don't We Live Like Indians?" The poster is in French, attesting to the internationality of this fascination with Native Americans.

Ironically, this is a shared childhood: even Indian kids play cowboys and Indians. My childhood playmates were Kwakiutl and Comox Indians, though I didn't know them by those names then and I doubt that they thought of me as Caucasian. One Halloween we all dressed up as Indians, making fringed buckskin jackets and skirts out of burlap potato sacks. I remember this not because any adult pointed out the absurdity of our choice of costumes, but because a firecracker landed in my skirt and the whole burlap outfit instantly caught fire. Our childhoods were divided when they were sent to the Indian school in Alert Bay and I had to stay home and take correspondence courses. Many years later, when I was a student at the University of British Columbia, Claude Levi-Strauss gave a series of lectures on the kinship relations of the Kwakiutl. As he spoke, at times in rapid French and at times in an almost impenetrable English, of "native conceptions" that were clearly to be understood as something other than his and the audience's own, the divide seemed to grow into an abyss.

This last installation in the exhibition offers a sense of reparation, of some amends having been made. Perhaps it's those ten-little-indian vests hanging on the wall, perhaps it's the care with which they have been stitched together from the patterns in an Indian craft catalogue, perhaps it's the offer of another chance at childhood, another chance to do it again and get it right.

1) As I was writing this essay, I happened to hear a report on National Public Radio about the problems natural history museums were having in dealing with the obvious and embarrassing gender and cultural biases of their exhibits. One director explained that there simply wasn't enough money to "correct" all the mistakes in displays like dioramas. Instead, he has invented what he calls the "dilemma labels" for incorrect or misleading dioramas. For example, a diorama showing a lioness at home with her cub while the male lion is off hunting a zebra would be given a "dilemma label" explaining that it was the female lion that did the hunting. The male, he said, "was just a couch potato."
2) Roland Barthes, *The Pleasure of the Text*, trans., Richard Miller, New York: Hill and Wang, 1975, p. 64.
3) I am indebted in this discussion to Lennard Davis's unpublished essay "'No Fable in Their Case': New World Explorers and the Problem of Narration." I am also grateful to Lennard for bringing to my attention the photograph from the *New York Times*.
4) Barthes, p. 17.

ELAINE REICHEK, ASSINIBOIN, 1990, wool and photo, 70 x 72" / 178 x 183 cm.



JO ANNA ISAAK

Was heisst da «wir», weisser Mann?

Nenne doch nicht so genau deinen
Namen. Wozu denn?
Wo du doch immerzu
einen andern damit nennst.
BERTOLT BRECHT

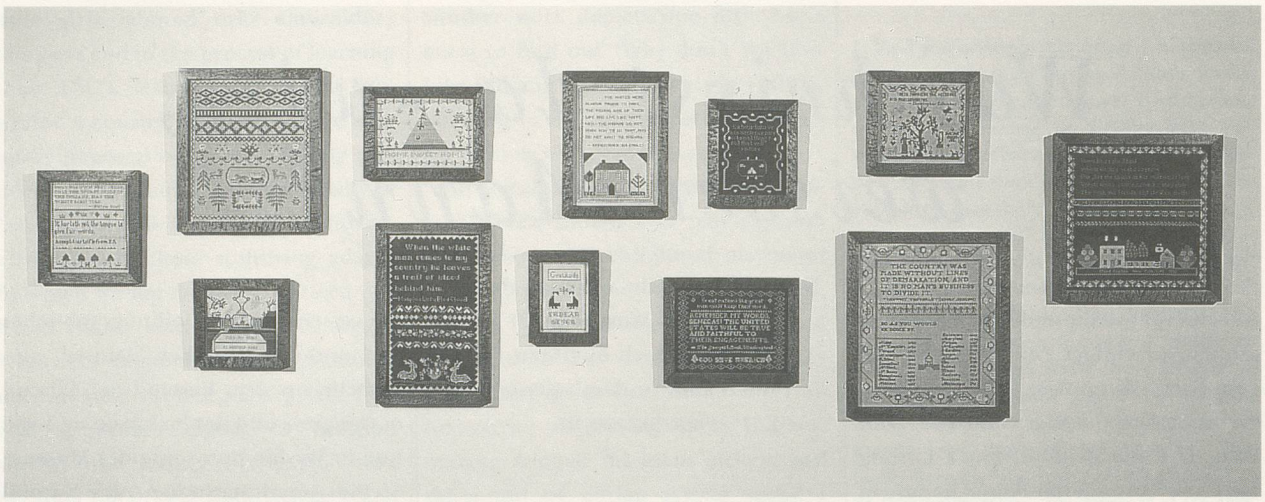
An einer Bushaltestelle in Vancouver sah ich vor einiger Zeit ein Plakat mit dem Satz «*We* are the first world, *You* are the third» («Wir sind die erste Welt, Ihr die dritte»), einer Losung mit einer besonderen Pointe gerade in Kanada, wo die eingeborenen Völker, nachdem sie erkannt haben, welche Bedeutung «wir» der Priorität – insbesondere in bezug auf Besitz – beimessen, nicht länger Kolumbus' irrtümliche Benennung auf sich anwenden, sondern sich jetzt als *«First Nations»* bezeichnen. (Seit der Namensänderung sind sie in der Durchsetzung ihrer Landforderungen wesentlich erfolgreicher.) Das Plakat des kanadischen Künstlers Mark Lewis veranschaulicht in sehr direkter, witziger Form, welche Macht den spezifischen Subjektstellungen in unserer Sprache zukommt, wie Dichotomien des «wir» und «sie» entstehen und wie banale Vorstellungen von anderen unsere Identität formen. In der Ausstellung *Native Intelligence* («Natürliche Intelligenz» bzw. «Die Intelligenz der Eingeborenen»), die dieses Jahr in verschiedenen Städten der USA gezeigt wird, schafft es Elaine Reichek, sich dieser überholten dichotomen Syntax, die seit jeher das Paradigma abendländischen Diskurses ist, zu entziehen. Statt dessen frönt sie einem parataktischen Stil: Nichts ist fixiert, sämtliche Bezüge sind zufallsbedingt, Subjekte ändern ständig ihre Stellung. Wie bei dem Witz über Tonto, wenn der Lone Ranger aufgeregt schreit: «Tonto, die Indianer haben uns umzingelt: wir sind erledigt», und Elaine Reichek fragt: «Was heisst hier wir, weisser Mann?» Gute Frage. Wie ist die Subjektstellung des zweiten Geschlechts in der ersten Welt? Entspricht sie der des ersten Geschlechts in der dritten Welt... oder ist es etwa die zweite Welt? Eine schwierige Rechnung, und Frauen sind bekanntermassen schwach in Mathematik.

Die Arbeit beginnt mit Information (im Sinne des lateinischen *informis*, ohne Form, «Nicht-Bedeutung»): Postkarten, Schnappschüsse, ausklappbare Illustriertenseiten, Filmstandphotos, Tapeten, Stoffe, sogar Mehlsäcke sowie verschiedenerlei ethnographisches und anthropologisches Material, ausgesucht aus dem Bestand der Library of Congress und des Smithsonian Institute in Washington sowie des Museum of the American Indian, des Natural History Museum und des Metropolitan Museum in New York. Diese riesigen Sammlungen von Photographien, Dokumenten und Kunstgegenständen waren im Zuge jenes enzyklopädischen Übereifers zusammengetragen worden, von dem die erste Welt im ausgehenden 19. Jahrhundert so sehr besessen war. Die aufblühende Museumskultur erwuchs scheinbar aus dem Verlangen, ein Zeugnis von Völkern und Brauchtum zu bewahren, ehe diese vollends verschwanden, doch das, was wirklich ein Ende gefunden hatte, war die Ära kolonialer Expansionspolitik: dies sind Fragmente, mit denen wir uns gegen unseren Untergang gestemmt haben.

Indem sie sich der Präsentationsstrategie der Museumsschau bedient, postuliert die Ausstellung *Native Intelligence* einen Kreislauf der Informationsverarbeitung, der auf die Erzeugung von Verständlichem abzielt, doch der gewaltige Datenfluss wird zu lange in Bewegung gehalten. Metapher häuft sich auf Metapher, ohne sich je auf der Ebene des Realen zu konkretisieren. In einer Photocollage mit dem Titel RED

JO ANNA ISAAK lebt als Schriftstellerin in New York. Sie schreibt zurzeit an einem Buch über feministische Themen in zeitgenössischer Kunst, das bei Routledge erscheinen wird.

ELAINE REICHEK, SAMPLERS, 1992, embroidery on linen, dimensions variable /
STICKTÜCHER, 1992, Stickerei auf Leinen, variable Grösse.



DELICIOUS sind in eine Reproduktion eines Gemäldes von Joseph Wright aus dem Jahr 1785 kleinere, runde Photographien eingefügt, die auf dem Wege freier Assoziation zu anderen romantischen Heldinnen des Wilden Westens führen: Lola Albright in dem Hollywoodfilm *Oregon Passage,* die Blondine, die in *Unconquered* von Indianern gefangengenommen wird, die entführte Brünette aus *Comanche* oder die knackige Braut aus *Red River.* Es steckt ein Moment Brechtscher Distanzierung in jedem der Photocollagen Elaine Reicheks: in RED DELICIOUS wird der «Kunstgriff» durch eine Photographie «blossgelegt», die von einem Standpunkt hinter den Kulissen eines Filmsets aufgenommen wurde, so dass man erkennen kann, dass die Schlucht, in die die Indianer die Postkutsche treiben, aus Pappe ist.

Die Prozeduren, denen die Information unterzogen wird, die Assoziationen, die zwischen disparaten Angaben hergestellt, die Zusammenhänge, die erkannt werden, nehmen allzu ausschweifenden Charakter an und lassen daher auf Probleme im System der Verarbeitung schliessen. Die metaphorischen Verbindungen, die einst ein beruhigendes Gefühl universeller Zusammengehörigkeit verschafften, lösen sich unter dem Einfluss von Signalen aus einer derartigen Vielfalt von Quellen allmählich auf und wirken jetzt nur mehr zufällig. Der Akt der Einteilung und Einordnung, überhaupt die Neigung zur Stabilisierung, Gliederung und Rationalisierung unserer begrifflichen Welt, gleitet unversehens hinüber in die Irrationalität, ins Chaos und in die Fragmentierung; wir werden zu nahe an die Ränder und an das an den Rand Gedrängte geführt, zu nahe an das, was das Museum immer uns vom Leibe zu halten versprochen hatte.

Dennoch handelt *Native Intelligence* nicht von dem Versäumnis des Museums, so etwas wie «Wahrheit» bzw. eine objektive Darstellung anderer Völker hervorzubringen. Ebensowenig handelt die Ausstellung von der Schuld der ersten Welt. Vielmehr ist sie gleichsam ein Text über Textualität, über Fiktion und darüber, wie wir in unseren eigenen Fiktionen förmlich ersticken. Elaine Reichek «liest» unsere Dokumentation anderer Völker auf deren Symptomatologie hin, darauf hin, was sie uns über unsere eigenen Bedürfnisse und Wünsche sagen. So fand sie, als sie – einmal im Archiv des Smithsonian und zum anderen im Museum of Natural History – auf zwei verschiedene Varianten einer 1915 von Roland Reed aufgenommenen Photographie stiess, die Blackfoot-Indianer im Glacier-Nationalpark zeigen, zugleich heraus, dass nie Blackfoot-Indianer im Glacier-Nationalpark gelebt hatten: Reed hatte eine Gruppe dieser Indianer dorthin gebracht und ihnen Requisiten und Kostüme gegeben, um Szenen im pittoresken Stil nachzustellen. Elaine Reichek präsentiert uns vier Varianten ebendieses Photos und manipuliert sie in verschiedenerlei Art und Weise, indem sie sie umdreht, koloriert und sie mit allerlei phrasen-

haften Legenden versieht wie: «Der Indianer sonnt sich vor dem Eingang seines Tepee», «Nach der Jagd» und «Schatten am Berghang». Diese mehrfachen Entstellungen dienen nicht dazu, den Schwindel des Reedschen Photojournalismus oder die Leichtgläubigkeit der Kustoden des Smithsonian und des Museum of Natural History oder auch die Anmassung der positivistischen Sicht anzuprangern, der die Photographie in so wesentlichem Masse Vorschub geleistet hat. Derlei Wirkungen, so sie denn erzielt werden, sind nur die Begleitfolge einer Mission, die darauf abzielt, alles bereits kulturell Determinierte ausfindig zu machen und zu zerstören. Elaine Reichek ist nicht der Ralph Nader einer Museumskultur, der korrekte Konsumenteninformationen fordert.[1)] (Ralph Nader ist ein Aktivist für Konsumentenrechte. Anm. d. Red.) Sie ist eine exzentrische und grosszügige Leserin, die sich von Natur aus Unterscheidungen wie der zwischen «Wirklichkeit» und «Fiktion» entfremdet fühlt und die nicht den Text oder den Erzähler zur Rechenschaft zieht für die Fehlinformation, die sie zeitigen. Vielmehr sind «Fehler» gleichsam wie Risse, die Gelegenheit bieten, hinter diesen scheinbar durchsichtigen Texten auf die Kultur zu schauen, die sie bedingt. Von der Methodologie Elaine Reicheks her gelesen, wäre Margaret Meads *Geschlecht und Temperament in Neuguinea* die Geschichte von einer jungen Amerikanerin, die ein – auf ungeheure Popularität stossendes – Buch schreibt über ihre Sehnsucht nach einer sexuell freieren Kultur, einer Kultur, in der Frauen nicht mit dem Austausch von Besitztümern verbunden wären.

Es spielt ein eklatanter, komischer Feminismus in Reicheks Art der Umarbeitung ethnographischen und anthropologischen Materials hinein. Am offensichtlichsten ist dieser in der *per definitionem* weiblichen Technik des Strickens, derer sie sich bedient, um dokumentarische Photographien von Eingeborenen und ihren Behausungen zu reproduzieren. Stricken ist ein «ungeeignetes» Handwerkszeug für diesen Zweck, so gänzlich unwissenschaftlich, eines jener typisch weiblichen Missverständnisse, als hätte irgendeine bekloppte Frau eine anthropologische Expedition angetreten, ausgerüstet mit Wolle und Stricknadeln anstelle von Kamera und Notizbuch; oder eine jener komischen transkulturellen Missdeutungen, wie der Augenblick in dem Film *First Contact,* wenn ein Eingeborener auf Neuguinea sich eine Schachtel Kellogg's Cornflakes als Kopfschmuck aufsetzt. Die Kultur, die Elaine Reichek missdeutet, ist die eigene, ihre falschen Erkenntnisse sind aber Zeichen ihrer Distanz zu dieser Kultur und zu gleicher Zeit ihrer tiefreichenden Vertrautheit mit den Tücken ihrer Kodes. Es ist, als habe sie die Barthessche Metapher von der «Textualität» des Textes beim Wort genommen. «Text heisst Gewebe; aber während man dieses Gewebe bisher immer als ein Produkt, einen fertigen Schleier aufgefasst hat, hinter dem sich, mehr oder weniger verborgen, der Sinn (die Wahrheit) aufhält, betonen wir jetzt bei dem Gewebe die generative Vorstellung, dass der Text durch ein ständiges Flechten entsteht und sich selbst bearbeitet; in diesem Gewebe – dieser Textur – verloren, löst sich das Subjekt auf wie eine Spinne, die selbst in die konstruktiven Sekretionen ihres Netzes aufginge.»[2)] Barthes' Metapher wirkt fast wie eine alternative Lesart einer Geschichte, die Jimmie Durham in seinem Katalogbeitrag zu dieser Ausstellung erzählt: die von den Cherokee überlieferte Fabel von Grossmutter Spinne, die unbemerkt in einer Ecke sitzt und webt, gleichwohl aber hat sie die grösste Macht inne, denn ihre Tätigkeit ist es, die das Garn hervorbringt.

Die gestrickten Männchen in *Native Intelligence* sind von den Photographien abgeleitet, die Edward Curtis um die Jahrhundertwende von sogenannten «Gaun»- oder Teufeltänzern der Apachen und einem Mandan-Tänzer gemacht hat. Die dreidimensionalen gestrickten Versionen hängen neben Vergrösserungen der Originalphotographien. Das Gestrickte gibt die in der Photographie enthaltene Information in einer Art und Weise wieder, die zugleich präzise und ganz und gar nichtsignifikatorisch ist. Es geht nicht nur darum, dass Gestricktes als «Frauenhandwerk» in diesem Kontext fehl am Platz ist; dadurch, dass sie den Diskurs des Strickens, der den Urheber mit dem so stark an Besitztum gemahnenden Possessivum, dem «Mein», ausstattet, mimen und mithin unterminieren, führen diese gestrickten Versionen vor Augen, wie dünn das Gewebe lexikalischer oder indexmässiger Gewissheit ist, das unser Vertrauen in die Welt garantiert.

Der Prozess der Transkodierung oder des «Nachwebens» von Texten bringt die Tendenz der ursprünglichen Fiktion ans Licht, das, was die anthropologischen und ethnographischen Darstellungen zu vertuschen versucht haben: den Leib des Textes, oder besser: den Leib der Eingeborenen. Geschichten von Forschungsreisen und Entdeckungen handeln von nichts so sehr wie vom menschlichen Körper. Sie beschreiben die Körper der Einge-

borenen für gewöhnlich als missgestaltet, aufgezehrt durch alle möglichen Formen libidinöser Ausschweifung – nackt, sexuell freizügig und in der Regel verwickelt in allem, was im Westen mit einem Tabu belegt ist, vom Inzest bis hin zum Kannibalismus, kurz: ein Volk *sans roi, sans loi, sans foi,* genau das, was die Europäer unbewusst gerne gewesen wären.[3] Die Tendenz der Entdeckungsgeschichten bestand darin, diese Menschen in westliche Darstellungsschemata einzuordnen, ein Projekt, das gewissermassen etwas Missionarisches an sich hatte, so, als würde der blosse Akt der Enkodierung sie in das Reich der «Normalität» überführen.

Ein wichtiger Begleiteffekt dieser Einordnung war der, dass eingeborene Völker mithin nach Belieben vom Autor zum Verschwinden gebracht werden konnten. Frühe Erforscher des amerikanischen Kontinents beschrieben das Land durchweg als «Wildnis», als öden, unbewohnten Raum, der nur darauf warte, von irgendeiner europäischen Monarchie beansprucht zu werden; doch das zentrale Mysterium der Wildnis war stets der Körper des Wilden. Wir tun uns noch heute schwer, ihn wahrzunehmen. Ein Photo in der *New York Times* vom 18. September 1990 zeigt im Vordergrund drei Männer, die nebeneinander stehen. Die Bildunterschrift lautet: «Napoleon A. Chagnon, amerikanischer Anthropologe, links, und der venezolanische Naturkundige Charles Brewer-Cariás in Konabuma-teri.» Doch der Mann links trägt ein Lendentuch und Federschmuck; die beiden weissen Wissenschaftler stehen in der Mitte und rechts. Für die Redakteure der *Times* ist der Eingeborene einfach «nicht da», obgleich gerade seinem Körper – der der Anlass für die wissenschaftliche Studie und für den Zeitungsartikel ist – unser Interesse gilt.

Die Körper in *Native Intelligence* erlangen Präsenz, sie erheben sich dreidimensional, werfen einen Schatten, haben eine menschliche Statur (obgleich sie ein wenig kleinwüchsig sind, wie die Künstlerin). «Der Text hat eine menschliche Form, er ist eine Figur, ein Anagramm des Körpers? Ja, aber unseres erotischen Körpers.»[4] Genau diesen unseren erotischen Körper regt uns *Native Intelligence* an zu erforschen. Anstelle des distanzierten, fetischistischen Genusses, den die Betrachtung einer Photographie gewähren mag, bieten die gestrickten Körper den Genuss der Textur und der Nähe. Ihnen eignet eine Üppigkeit, eine Wärme, eine Sinnlichkeit. Ihre Taktilität lädt uns indirekt dazu ein, diese nackten oder halbnackten dunklen, flauschigen Körper – ein Mittelding zwischen lebensgrosser Puppe und dunklem, geheimnisvollem, ja sogar leicht bedrohlichem «Andern» – zu berühren oder über sie zu streichen. Ein gewisser Schauder verbindet sich mit der Begegnung. Wer die Einladung zur Trans- bzw. Regression annimmt, den wird diese Arbeit erheitern. Was hier geboten wird, ist sinnliche Solidarität.

Alles, was in dieser Ausstellung gezeigt wird, ist uns vertraut, ja im Grunde sind wir umspült vom Wohlbehagen des Vertrauten. Die abschliessende Installation in *Native Intelligence* atmet geradezu Nostalgie. Wir werden in unsere Kindheit zurückversetzt und in die Kindheit unserer Grosseltern, als kleine Mädchen sich mit Stickarbeiten abplagten und beim Einstudieren ihres Abc fromme Sprüche lernten, die von Einschränkungen und Zwängen sprachen, Zwänge, die man in den Zeiten der frühen Siedler den Frauen vielleicht um so ängstlicher ans Herz legte aufgrund der Nähe von «Wilden» an der Siedlungsgrenze. Hier jedoch klingen anstatt jener hohlen Phrasen, mit deren Hilfe uns eingeredet wird, wie wir unser Leben zu gestalten hätten, andere Stimmen durch. Wo die ursprünglichen Sticktücher Losungen trugen wie «Sie hatte Gott zur Seite und Er war ihr Stütze und Kraft» oder «Dem Glauben sollten unsere Gedanken gelten», sagt jetzt Mahpwa Luta (Rote Wolke): «Wenn der weisse Mann in mein Land kommt, hinterlässt er eine Spur des Blutes.» Oder Gelber Wolf sagt: «Nur von seinen eigenen Grosstaten und nur von den schlimmsten Untaten der Indianer spricht der weisse Mann.» Die Tatsache, dass sich derlei Stimmen in den Sticktüchern niedergeschlagen haben, lässt auf eine tiefgehende Pervertierung schliessen. Wenn Frauen, die eine Randposition innerhalb der symbolischen Ordnung einnehmen, allmählich die unerlässliche Grenze zwischen dem Mann und dem vermeintlichen Chaos der Welt draussen verkörpern, so besteht immer die beunruhigende Möglichkeit, dass sie sich mit dem an den Rand Gedrängten identifizieren. Es hat jetzt den Anschein, als hätten sich die schlimmsten Befürchtungen des Patriarchats bestätigt: Grosser Adler, Gelber Wolf und Rote Wolke haben sich zum Kaffeekränzchen eingefunden!

Während kleine Mädchen ihre Abc sticken und ihren Platz in der symbolischen Ordnung lernen, lernen kleine Jungs das gleiche beim Cowboy- und Indianerspiel. Die Kindheit ist die Zeit des grossen «Auseinanderdriftens», der Trennungen zwischen «ihm» und «ihr», zwischen «uns» und «den ande-

ren». Ein Ausspruch von General Norman Schwarzkopf, aufgestickt auf Cowboy-gemusterten Vorhangstoff, verrät sehr genau, was ihn diese Jahre gelehrt haben: Der Golfkrieg, sagt er, «das war, als begebe man sich in Indianergebiet!» Ein altes Plakat, das in einer anderen Arbeit reproduziert ist, illustriert die Suche eines kleinen Jungen nach einer Antwort auf die Frage: «Warum leben wir nicht wie die Indianer?» Das Plakat ist in französischer Sprache: ein Zeugnis der Internationalität dieses Faszinosums, das die Eingeborenen Amerikas darstellten.

Ironischerweise ist diese Kindheit grenzüberschreitend: selbst Indianerkinder spielen Cowboy und Indianer. Die Spielkameraden meiner Kindheit waren Kwakiutl- und Comox-Indianer, obgleich ich sie damals nicht unter diesen Namen kannte und auch bezweifle, dass sie mich als Weisse sahen. Einmal an Halloween verkleideten wir uns nun alle als Indianer, wofür wir gefranste Wildlederjacken und -röcke aus grobleinenen Kartoffelsäcken machten. Ich erinnere mich nicht deshalb daran, weil irgendein Erwachsener uns auf die Albernheit unserer Kostümwahl aufmerksam gemacht hätte, sondern weil ein Knallfrosch auf meinem Rock landete und das ganze Sackleinenoutfit im Nu Feuer fing. Unsere Kindheit trennte sich, als sie auf die indianische Schule in Alert Bay geschickt wurden und ich zu Hause bleiben und Fernunterrichtskurse nehmen musste. Viele Jahre später, als ich an der University of British Columbia studierte, hielt Claude Lévi-Strauss eine Reihe von Vorträgen über die Verwandtschaftsbeziehungen bei den Kwakiutl. Als er, mal in schnellem Französisch, mal in einem nahezu unverständlichen Englisch, von «eingeborenenspezifischem Denken» sprach, unter dem eindeutig etwas anderes als sein eigenes Denken bzw. das seiner Hörerschaft zu verstehen war, schien sich die Scheide zu einem bodenlosen Abgrund zu weiten.

Diese letzte Installation in der Ausstellung vermittelt das Gefühl einer Wiedergutmachung, dass ein gewisser Schadenersatz geleistet wurde. Vielleicht sind es die Zehn-kleine-Indianer-Westen, die an der Wand hängen, vielleicht ist es die Sorgfalt, mit der sie nach den Vorlagen in einem Handbuch über indianisches Handwerk zusammengenäht worden sind, vielleicht ist es das Angebot einer weiteren Chance zur Kindheit, einer weiteren Chance, von neuem zu beginnen und es diesmal richtig zu machen.

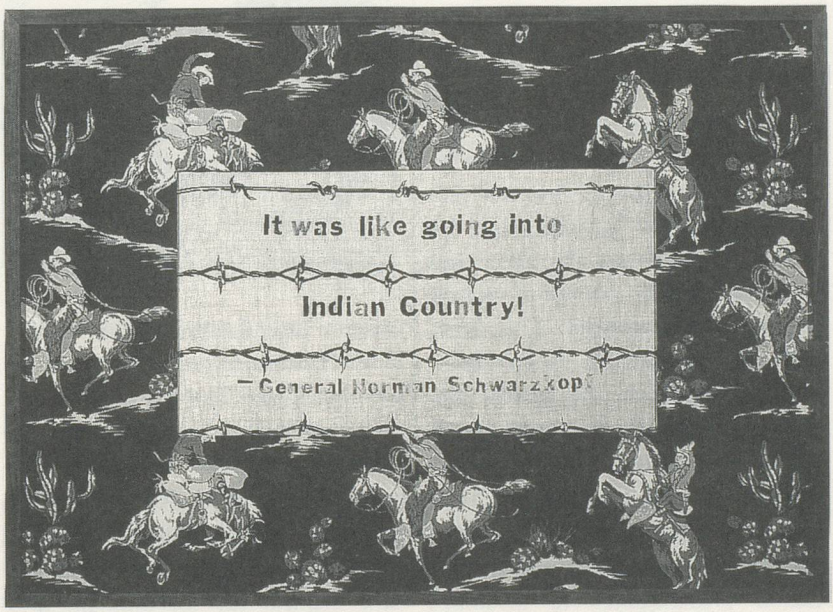
(Übersetzung: Magda Moses, Bram Opstelten)

1) Während der Arbeit an diesem Beitrag hörte ich im *National Public Radio* zufällig einen Bericht über die Schwierigkeiten, die naturgeschichtlichen Museen der Umgang mit den offenkundigen, ja peinlichen geschlechtlichen und kulturellen Tendenzen ihrer Ausstellungsobjekte bereitet. Ein Museumsdirektor erklärte, es sei einfach nicht genug Geld da, um alle Fehler zu «korrigieren», die in Ausstellungsobjekten wie etwa Dioramen enthalten seien. Statt dessen habe er für «unkorrekte» und irreführende Dioramen sogenannte «Verfänglichkeitsetiketten» erfunden. So würde beispielsweise ein Diorama, das eine Löwin mit ihrem Jungen liegend zeigt, während der Löwe draussen im Feld ein Zebra jagt, mit einem «Verfänglichkeitsetikett» versehen werden, das erklären würde, dass sich in Wirklichkeit die Löwin um die Jagd kümmerte. Bei dem Männchen, sagte er, «handelt es sich lediglich um eine Malzkartoffel».

2) Roland Barthes, *Die Lust am Text*, Frankfurt 1974, S. 94.

3) Meine Ausführung stützt sich hier teilweise auf einen unveröffentlichten Aufsatz von Lennard Davis mit dem Titel «No Fable in Their Case: New World Explorers and the Problem of Narration». Mein Dank gilt Lennard auch dafür, dass er mich auf die Photographie in der *New York Times* aufmerksam gemacht hat.

4) Barthes, S. 25f.



ELAINE REICHEK, YIPPE-EI-O, 1991, embroidery on cloth, 29¼ x 40" / STICKEREI AUF TUCH, 74,3 x 101,6 cm.