

Zeitschrift:	Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern
Herausgeber:	Parkett
Band:	- (2003)
Heft:	68: [Collaborations] Franz Ackermann, Eija-Liisa Ahtila, Dan Graham
Artikel:	"Les infos du paradis" : "Yanomami, spirit of the forest" & the signs of the times = "Yanomami, l'esprit de la forêt" und die Zeichen der Zeit
Autor:	Murphy, Jay / Parker, Wilma
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-680747

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>

“YANOMAMI, SPIRIT OF THE FOREST”

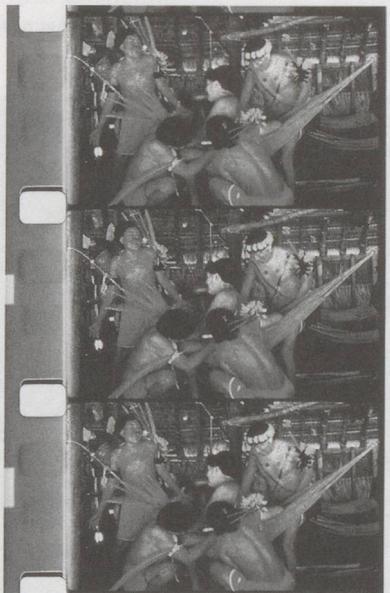
JAY MURPHY

THE SIGNS OF THE TIMES

The artists in “Yanomami, Spirit of the Forest,”¹⁾ have all, to a greater or lesser extent, opted for what Flemish critic and art historian Jeroen Boomgaard has called “exchanging the cynicism of the code for the optimism of the contact.”²⁾ Until what was to be a devastating encounter with the *chercheurs d’or* and other typical representatives of the

JAY MURPHY is a writer and critic living in New York City. He is writing *The Art of Disorder: A Life of Emile de Antonio*; a new version of his 1993 anthology *For Palestine* is also forthcoming; his collaborative Internet project *privilege* was shown in the 2002 Sundance Online Film Festival.

“outside” world (missionaries, military, and development planners) beginning in the eighties, the Yanomami Indians along the Brazilian-Venezuelan border in the northern Amazon region were the most populous, still intact indigenous people in South America who had retained their customary way of life. That included sorcery, a ritualized existence based on interpretation of the myriad malefic and benign gods and spirits teeming in their midst, as well as consumption of the pulverized bones of their dead ancestors, contributing to the Yanomami’s reputation as cannibals. The exhibition was organized by the Cartier Foundation with anthropol-



RAYMOND DEPARDON, CHASSEURS
ET CHAMANS, 2002, film transferred to
DVD, stills.

ogist Bruce Albert, who speaks one of the four Yanomami languages and has spent several months with them each year since his first visit in 1973, along with Survival International (where Albert is vice president) and the Brazilian NGO *Comissão Pró-Yanomami*. The exhibition was conceived in cooperation with the Yanomami shamans themselves, especially Davi Kopenawa, a prominent national and international spokesperson for the Indians and his village Watoriki. Their purpose was to provoke a "confrontation" and comparison between their cosmology and visionary experience, and the "savage mind" at the heart of our own artistic enterprise. Five of the artists traveled to the Amazon to develop their works *in situ* with the Yanomami, three worked from materials provided by the Indians whether texts, drawings, or video, and three

others had already spent considerable time with the Indians making works that predated the exhibition in some instances by more than twenty years.

To its credit, much of the catalogue details the cosmologies and facets of life of the Yanomami, their shamans' séances and relation to animal and ancestor spirits, their relationship to their rich ecological habitat, and traumatic meeting with the "whites" which included a massacre of 16 Yanomami in 1993 in Haxima. Having shamans from the village work with each artist, the exhibition disavows presentation as another "Amerindian" art or humanitarian/documentary exhibit, rather it banks on the interchange of "free associations" between the shamanic visions and the image-making of contemporary artists from the "developed world." The great virtue of "Yanomami, Spirit

of the Forest" is the immersion of experience afforded many of the artists, and the variety of their sensibility and means of interpretation—ranging from Claudia Andujar's extremely sensitive and dignified photographs of the Yanomami (her later works through multiple exposures highlight the metamorphoses and absorption of shamanic trances) that draw on the humanist, documentary tradition to the more high-tech artistry of Gary Hill, Tony Oursler and the celebratory, dynamic video installation made largely from Yanomami drawings of Issey Miyake protégé Naoki Takizawa.

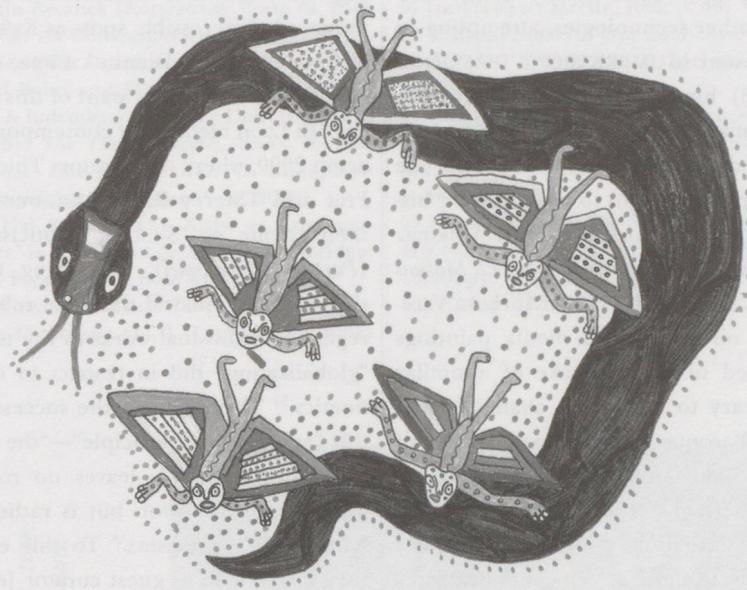
At their best, the ensemble of works in this exhibition illustrate the polyvalent, multi-leveled "feedback" loops that constitute our wider ecological relations, here enacted by artists of the "First World" with those of the "Fourth

WOLFGANG STAEHLE, PAREAKIKI (AYNO HARANI), 2003 / MOUNTAIN SEEN FROM THE HOUSE-VILLAGE,
24-hour color film / BERG VOM HAUSDORF AUS GESEHEN, 24 Std. Film.

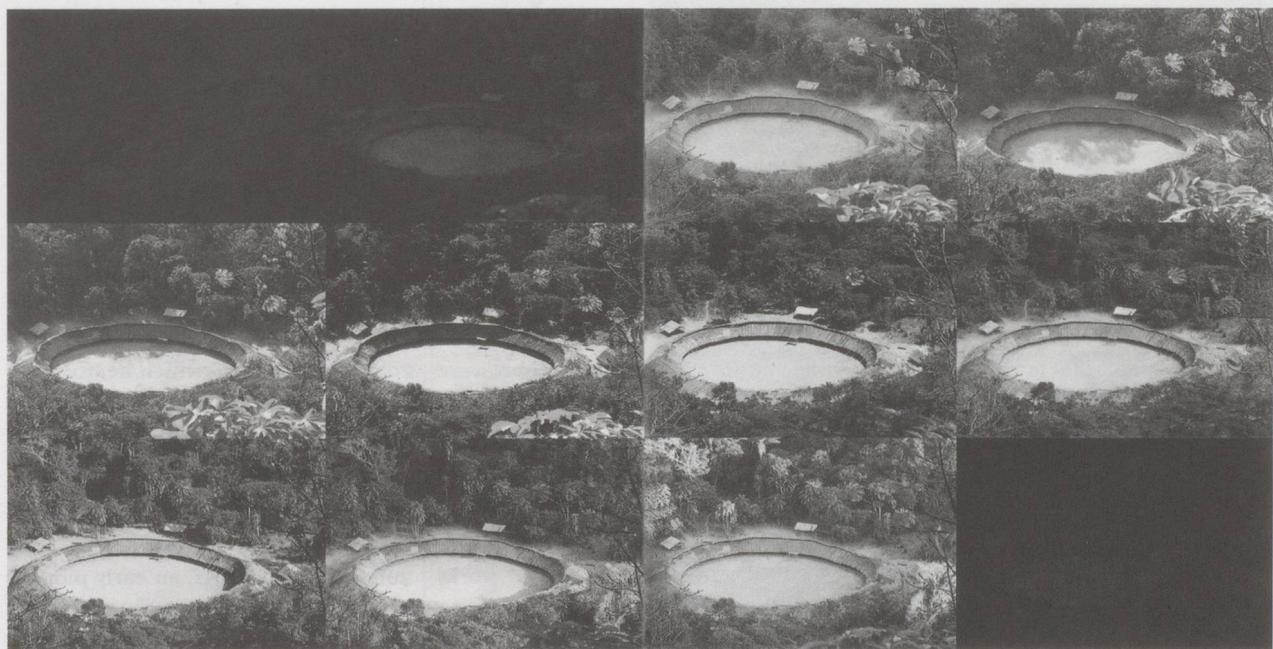


World," not just of the "natural" world or social-economic groups, but of image-blocks, states of feeling, and perceptions, keeping in mind Félix Guattari's notion that "an ecology of the virtual is just as pressing as ecologies of the visible world."³⁾ The exhibition is filled with abstracted or virtual analogues of Yanomami experience. In a Warholian representation, Wolfgang Staehle provided dual 24-hour video-cams broadcasting complementary views of Watoriki village seen from its mythical *La montagne du vent*, and the mountain seen from the village. Tony Oursler, long preoccupied with fraught, disembodied psyches and mental disturbances translated through projective technology, uses a bestiary from Watoriki children's drawings and art of shamanic ceremonies, which overlay his signature eyes in his video

JOSECA YANOMAMI, OKARIMARI, 2002, THE SPIRIT OF THE ANACONDA AND ITS SONS-IN-LAW, drawing / DER GEIST DER ANAKONDA UND SEINE SCHWIEGERSÖHNE, Zeichnung.



AYNO A (PAREAKIKI HARANI), 2003 / HOUSE-VILLAGE SEEN FROM THE MOUNTAIN,
24-hour color film / HAUSDORF VOM BERG AUS GESEHEN, 24 Std. Farbfilm.



projection MIRROR MAZE (DEAD EYES LIVE) (2003). Gary Hill brought his concern with testing the limits of the body and of language through an ongoing catastrophe theory using video and other technologies, attempting to represent in IMPRESSIONS D'AFRIQUE (2003) his drug experience with the Yanomami elders. Others, who had extended experience working with the Yanomami, sought to present their history to the world, as with Volkmar Ziegler's feature-length film *La Maison et la Forêt* (1994). While Adriana Varejão's oil and mixed media paintings seemed to truly partake of a similar itinerary to Yanomami shamanism in her Baroque, hybrid exploration of out-of-body experience, bodily dismemberment, cannibalism, and shamanic initiation, cut in with a history of the Americas. Vincent Beaurin's sculptures pointed out the more dubious and superficial aspects of contrasting the semiotics of contemporary art with the Yanomami or aboriginal "dreamtime."

This enterprise of comparing the artistic visions of avant-garde/modernism or now post-avant-garde/post-modernism with the works of non-Western cultures of course has a long and problematic history. As old as Toulouse-Lautrec's fondness for Japanese woodcuts or Paul Gauguin's move to Tahiti, this always-controversial tendency has recently been expanded exponentially by processes of the international art market's "globalization." In describing the "return to the real" in the nineties, critic Hal Foster characterized the decade as that "of the itinerant curator who gathers nomadic artists at different sites."⁴⁾ This trend that critic Peter Schjeldahl dubbed "festivalism" was often explicitly a part of the new eco-

nomic order's global trouncing of frontiers and breaking of barriers, putting into exchange all that had remained foreign, and it accompanied the opening of art biennials celebrated in such previously inaccessible spots as Kwangju, Johannesburg, Istanbul, Lima, and Abu Dhabi. A key statement of this was the 5th Lyon biennial of contemporary art in 2000, where the curators Thierry Prat and Thierry Raspail announced their theme of "Sharing Exoticisms" (*Partage d'Exoticisms*), explaining that the term "art" played the same role in regard to individual works as the term "globalization" did in respect to economics.⁵⁾ They claimed the success of this "expansionist principle"—"the victory of modernity"—leaves no room for further expansion but is rather a "sharing of exoticisms." To this end, they brought in as guest curator Jean-Hubert Martin, who takes this thinking to its logical end by proclaiming the end of art in a globalized *la ronde* of anthropology—"the prepossessing dominance of strictly artistic categories has faded out in favor of more general values deriving from the human sciences and anthropology."⁶⁾

Martin had ushered in much of this art world "globalization" in a big way with his 1989 exhibition "Magiciens de la terre" at the Centre Georges Pompidou and Grande Halle de La Villette. There, in the interests of world dialogue and reciprocity, *objets d'art* collected from around the globe, were juxtaposed on the basis of visual criteria, excitement, and novelty, and united by a common spiritual search, as Martin adumbrated in interviews. "Magiciens de la terre" claimed a true universality, gathering so many works from formerly "marginal contexts." In shades of the Yanomami exhibit, Law-

rence Weiner was sent to Papua New Guinea. The show opened with Zulu dancers. In the catalog for the exhibit, it was left to two critics, Guy Brett and Jean Fisher, to point out that the "marginal contexts" were often due not to what Martin termed "Western contamination" or spiritual pollution, but to land struggles and brutal economic exploitation, a crucial subtext missing from the exhibit. The show's slighting of the extremely heterogeneous modernisms alive in say India, or Brazil, led artist and critic Rasheed Araeen to ask, "If all things were equal and the same, why was nobody sent to the villages of Europe? If the purpose of the exhibition was to question distinctions between modern works of art and folk or traditional art, why was this not done also within or in relation to Western culture?"⁷⁾ For Araeen the show merely duplicated the reigning view of the "West" as dynamic/modern and the "Other" as static/traditional. Araeen's criticism pointed to some of the rocky terrain of these projects that slip from artistic into socio-anthropological or ethnographic realms. They must of necessity interrogate themselves, circling back into questions of museology and the circumstances of the West's dominance. Otherwise, they risk becoming what analyst Slavoj Zizek denounced as yet another form of racism—"it 'respects' the Other's identity, conceiving the Other as a self-enclosed 'authentic' community towards which he, the multiculturalist, maintains a distance rendered possible by his privileged universal position."⁸⁾

Another representation of these quandaries is exemplified by French author Michel Leiris, an early pioneer of the tendency that put so much into question, which James Clifford dubbed

"ethnographic surrealism." Clifford notes the obsessive character of Leiris' remarkable journal of his African expedition *L'Afrique fantôme*, its "dada ideas of data," its disenchantment, as well as its "strange childlike innocence emerging somehow, each time, after experience ... No moment of truth: *Afrique fantôme* is only a pen starting up every day." Clifford leaves us this intriguing image of the "surrealist-ethnographer": after a long, intense period studying *zâr* possession in Ethiopia, a sacrifice is made especially for Leiris. He tastes the animal's blood but does not perform the *gourri*, the dance of the possessed. Seated with the *zâr* adepts in a room thick with incense, sweat, blood, and perfume, Leiris' head is covered in butter, and "the dead animal's entrails are coiled around his brow. He does not, however, interrupt his note taking."⁹⁾

One of the morals Clifford draws from this is that "Perhaps there's no return for anyone to a native land—only field notes for its reinvention."¹⁰⁾ That, strangely enough, also seemed to be one of the meanings from another visitor to the Yanomami, Juan Downey, in his 1978 video *Laughing Alligator*. At one point in the video, Downey's guides turn on him with their bows and arrows, as if to ask who is "shooting" whom? Perhaps "Yanomami, Spirit of the Forest" also asks if, despite looming conditions of ecocide and the vast increases in destitution since Downey's video, at last we can approach more of a semblance of mutual cooperation and negotiation.

1) "Yanomami, l'esprit de la forêt," May 14–October 12, 2003, Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris.

2) Jeroen Boomgaard, "Theory Today" in *Conventions in Contemporary Art. Lectures and Debates Witte de With*, 2001, ed. by Valentijn Byvanck (Rotterdam: Witte de With Center for Contemporary Art, 2002), p. 65.

3) See Félix Guattari, *Chaosmosis*, transl. by Paul Bains and Julian Pefanis (Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1995); *The Three Ecologies*, transl. by Ian Pindar and Paul Sutton (London/New Brunswick, NJ: Athlone Press, 2000).

4) Hal Foster, "The Artist as Ethnographer" in *The Return to the Real* (Cambridge: MIT Press, 1996), note 44, p. 282.

5) Thierry Prat and Thierry Raspail, *Parcage d'Exotismes*, vol. 1 (Lyon: Réunion des

Musées Nationaux, 2000), p. 20. The artists Chris Ofili and Hassan Musa refused to share their exoticism, the latter writing to the curators that "African art" was only a European category that hindered appreciation of his work.

6) Jean-Hubert Martin, *ibid*, p. 46.

7) Rasheed Araeen, "Our Bauhaus Others' Mudhouse," *Third Text* 6 (Spring 1989): 3–14, p. 11.

8) Slavoj Zizek, "Multiculturalism, or the Cultural Logic of Multinational Capitalism," *New Left Review* 225 (1997): 28–51, p. 44.

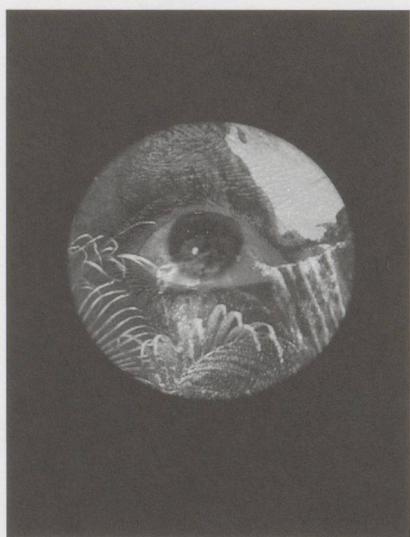
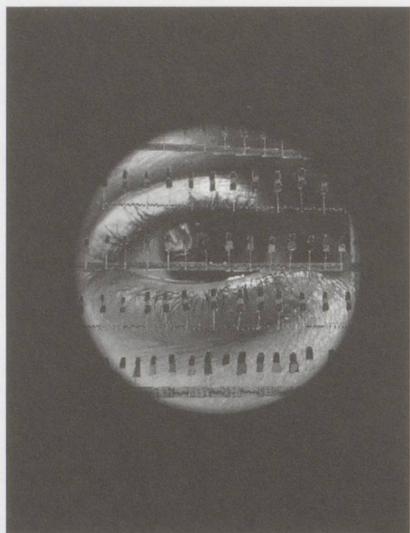
9) James Clifford, *The Predicament of Culture* (Cambridge: Harvard University Press, 1988), pp. 172, 168.

10) *Ibid*, p. 173.

LOTHAR BAUMGARTEN, RIVER-CROSSING, KASHORAWËTHERI, 1978,
from a series of 6 gelatin silver prints, 14 x 11" / FLUSSÜBERQUERUNG,
aus einer Serie von 6 Gelatinsilber-Ablügen, 35,5 x 28 cm.



(ALL IMAGES FROM THE CATALOGUE "YANOMAMI, L'ESPRIT DE LA FORêt," FONDATION CARTIER, PARIS.)



TONY OURSLER, MIRROR MAZE
(DEAD EYES LIVE), 2003, details from
video projection with sound on 10 resin
spheres of 70 7/8" diameter / SPiegel-
LABYRINTH (TOTE AUGEN LEBEN)
Videoprojektion mit Ton auf 10 Kunst-
harzkugeln von 180 cm Durchmesser.

«YANOMAMI, L'ESPRIT DE LA FORÊT» UND DIE ZEICHEN DER ZEIT

JAY MURPHY

Alle an der Pariser Ausstellung «Yanomami, l'esprit de la forêt»¹⁾ beteiligten Künstler votierten mehr oder weniger entschieden dafür, «den Zynismus der Chiffre durch den Optimismus des Kontakts zu ersetzen», wie der flämische Kritiker und Kunsthistoriker Jeroen Boomgaard es einmal formulierte.²⁾ Bis zu ihrer unheilvollen Begegnung mit Goldsuchern und anderen typischen Vertretern der «Aussenwelt» waren die Yanomami-Indianer entlang der Grenze zwischen Brasilien und Venezuela im nördlichen Amazonas das

JAY MURPHY, Schriftsteller und Kritiker, lebt in New York City. Zurzeit schreibt er *The Art of Disorder: A Life of Emile de Antonio*; eine überarbeitete Neuauflage seiner Anthologie *For Palestine* (1993) steht kurz bevor, und am Sundance-Online-Filmfestival 2002 wurde sein Gemeinschafts-Internetprojekt *privilege* vorgestellt.

grösste noch intakte Urvolk Südamerikas, das seine traditionelle Lebensweise zu bewahren vermochte. Zu dieser Tradition gehört auch die Zauberei, eine ritualisierte Existenzweise, die auf der Interpretation von Myriaden bösen und gutartigen, in ihrer Mitte lebender Götter und Geister beruht, aber auch auf dem Konsum der zu Staub zerriebenen Gebeine ihrer Vorfahren, was mit zu ihrem Ruf als Kannibalen beitrug. Die Ausstellung wurde von der Fondation Cartier organisiert, und zwar durch den Anthropologen Bruce Albert, der eines der vier Yanomami-Idiome spricht und seit seinem ersten Besuch 1973 – zusammen mit *Survival International* (dessen Vizepräsident er ist) und der brasilianischen NGO *Comissão Pró-Yanomami* – jedes Jahr mehrere Monate bei den Yanomami verbrachte. Die Ausstellung wurde in Zusammenarbeit mit den Yanomami-Schamanen

konzipiert, insbesondere mit Davi Kopenawa, einem wichtigen nationalen und internationalen Vertreter indianischer Interessen, und seinem Heimatdorf Watoriki. Den Yanomami ging es darum, eine «Konfrontation» und einen Vergleich zwischen ihrer Kosmologie und visionären Erfahrung und dem «wilden Geist», der unserem eigenen künstlerischen Tun zugrunde lag, zu erreichen. Fünf der Künstler reisten ins Amazonasgebiet um ihre Werke vor Ort mit den Yanomami zu entwickeln, drei arbeiteten mit von den Indianern vorgegebenen Materialien wie Texten, Zeichnungen oder Videos, und drei weitere hatten bereits vorher beträchtliche Zeit mit den Indianern verbracht und trugen Werke bei, die teilweise mehr als zwanzig Jahre vor dieser Ausstellung entstanden waren.

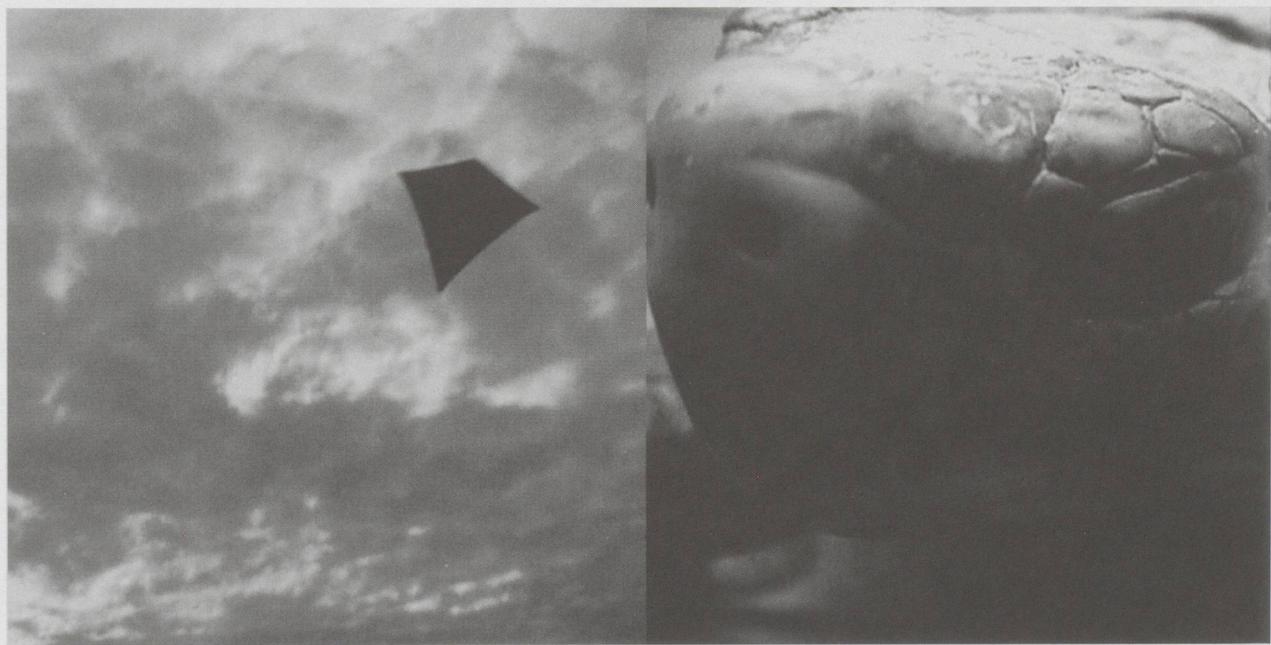
Man muss dem Katalog zugute halten, dass er die Kosmologien und Le-

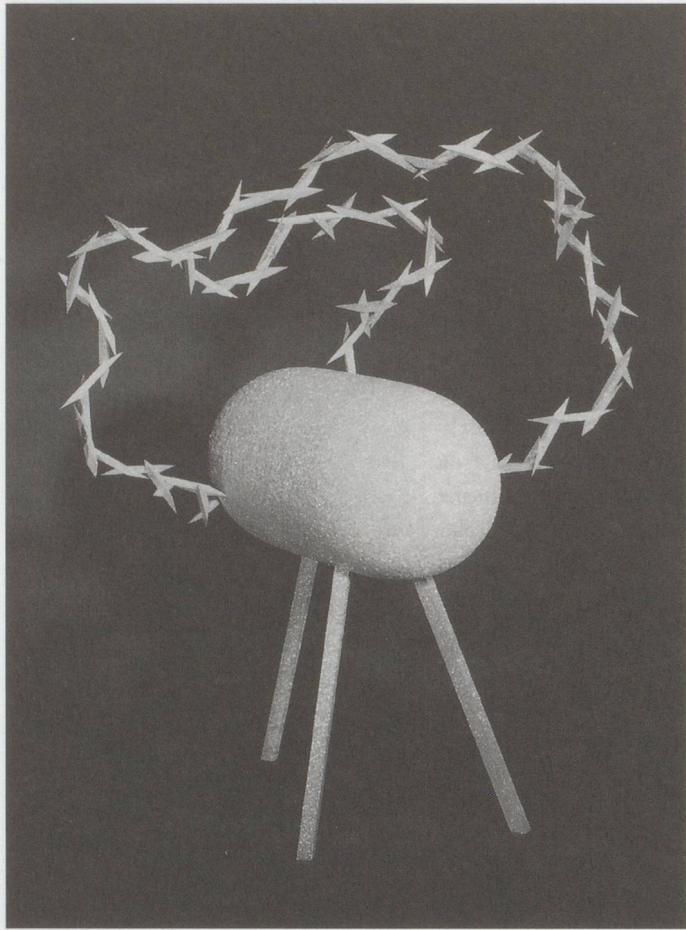
bensumstände der Yanomami detailliert darstellt: ihre schamanistischen Séancen und ihre Beziehung zu den Geistern von Tieren und Vorfahren, ihr Verhältnis zu ihrem reichen ökologischen Habitat und ihre verhängnisvolle Begegnung mit den «Weissen», einschliesslich des Massakers an 16 Yanomami-Indianern 1993 in Haxima. In der Zusammenarbeit von Dorfschamanen und Künstlern wendet sich die Ausstellung gegen eine Präsentation in Form einer weiteren amerikanisch-indianischen Kunst- oder humanitären Dokumentations-Ausstellung und setzt stattdessen auf den Austausch «freier Assoziationen» zwischen schamanistischen Visionen und der Bildproduktion zeitgenössischer Künstler der «entwickelten Welt». Die Stärke dieser Ausstellung liegt im Eintauchen in Erfahrungen, das viele Künstler auf sich nahmen (nehmen durften), sowie in

der Vielfalt ihrer Sensibilitäten und Interpretationsweisen – von Claudia Andujars äusserst feinfühligen und würdevollen Photographien (ihre späteren Arbeiten veranschaulichen dank Mehrfachbelichtungen die Metamorphosen und die tiefe Versunkenheit schamanistischer Trancezustände), die in einer humanistischen, dokumentarischen Tradition stehen, über die sich eher durch High-Tech auszeichnenden Kunstwerke eines Gary Hill oder Tony Oursler, bis zu der feierlich dynamischen, weitgehend auf Yanomami-Zeichnungen gestützten Videoinstallation des Issey-Miyake-Schützlings Naoki Takizawa.

Im glücklichsten Fall sind die Werke in dieser Ausstellung eine Illustration der polyvalenten vielschichtigen Rückkopplungsvorgänge, die unsere ökologischen Beziehungen im weiteren Sinn ausmachen und hier für ein-

GARY HILL, *IMPRESSIONS D'AFRIQUE*, 2003, video installation stills.





VINCENT BEAURIN, DESIGNATION: ENSEIGNE ANIMAL JAUNE, 2003 / DESIGNATION: YELLOW ANIMAL SIGN, $38\frac{1}{5} \times 33\frac{1}{2} \times 23\frac{7}{8}$ / BESTIMMUNG: GELBES-TIERZEICHEN, $97 \times 85 \times 60$ cm.

suchung körperlicher und sprachlicher Grenzsituationen im Rahmen einer Katastrophentheorie mittels Video und anderen Technologien mit ein und versuchte in *IMPRESSIONS D'AFRIQUE* (Eindrücke aus Afrika, 2003) seine Drogenerfahrung mit den Yanomami-Ältesten darzustellen. Andere, die bereits längere Zeit mit den Yanomami zusammengearbeitet hatten, suchten deren Geschichte zu vermitteln, so auch Volkmar Ziegler in seinem Film *La Maison et la Forêt* (1994), der die Länge eines Spielfilms hat. Während Adriana Varejäos Öl- und Mischtechnik-Bilder einen ähnlichen Weg zum Schamanismus der Yanomami einzuschlagen schienen mit ihrer barocken, hybriden Untersuchung von ausserkörperlicher Erfahrung, körperlicher Verstümmelung, Kannibalismus und schamanistischer Initiation, gewürzt mit einem Schuss Geschichte der amerikanischen Kontinente, verwiesen Vincent Beaurins Skulpturen auf einen etwas dubioseren und oberflächlicheren Zug dieser Gegenüberstellung von Semiotik zeitgenössischer Kunst und «Traumzeit» der Yanomami oder Aborigines.

Dieser Vergleich von künstlerischen Visionen der Avantgarde/Moderne beziehungsweise Post-Avantgarde/Postmoderne mit Werken nichtwestlicher Kulturen hat natürlich eine lange und problembeladene Vorgeschichte. So alt wie Toulouse-Lautrecs Vorliebe für japanische Holzschnitte oder Paul Gauguins Reisen nach Tahiti hat diese schon immer umstrittene Tendenz in jüngster Zeit durch die Globalisationsprozesse des internationalen Kunstmarktes massiv an Bedeutung gewonnen. In seiner Beschreibung der «Rückkehr zur Wirklichkeit» charakterisierte der Kritiker Hal Foster die 90er

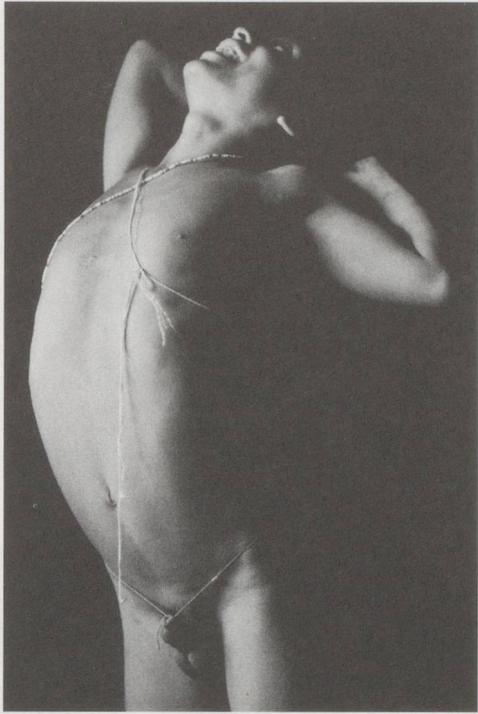
mal von Künstlern der «Ersten Welt» zusammen mit denen der «Vierten Welt» dargestellt werden, also nicht nur durch die «natürliche» Welt oder sozioökonomische Gruppen, sondern durch Bildblöcke, Gefühlszustände und Wahrnehmungen, getreu Félix Guattaris Idee, dass eine Ökologie des Virtuellen genauso dringend nötig sei wie die Ökologien der sichtbaren Welt.³⁾ Die Ausstellung ist voller abstrahierter oder virtueller Analogien zum Leben der Yanomami. In einer warholschen Re-Präsentation schuf Wolfgang Staehle eine 24-stündige Videoschau, die jeweils komplementär eine Aufnahme

des Dorfs Watoriki vom mythischen «Berg des Windes» aus zeigt und eine Ansicht des Berges vom Dorf aus. Tony Oursler, der sich lange mit der Darstellung von Gefährdungen, körperlosen Seelen und psychischen Störungen durch Videoprojektionen auseinander gesetzt hat, verwendet in seiner Videoprojektion *MIRROR MAZE (DEAD EYES LIVE)* – Spiegellabyrinth (tote Augen leben) – Tierdarstellungen aus Zeichnungen der Kinder von Watoriki und Kunstobjekte aus schamanistischen Zeremonien und kombiniert sie mit seinen typischen Augenbildern. Gary Hill wiederum brachte seine Unter-

Jahre als Jahrzehnt des «wandernden Kurators, der an verschiedenen Orten nomadische Künstler um sich schart».⁴⁾ Diese Entwicklung, von Peter Schjeldahl als «Festivalismus» gebrandmarkt, war oft ganz explizit Teil des Grenzen sprengenden und Schranken niederreissenden Vormarschs der neuen globalen Wirtschaftsordnung, die alles, was noch fremd geblieben war, in den allgemeinen Austausch mit einzubeziehen suchte, und führte zur Eröffnung von Kunstbiennalen an bis dahin so entlegenen Orten wie Kwangju, Johannesburg, Istanbul, Lima und Abu Dhabi. Ein Schlüsselereignis dieser Art war die fünfte Biennale zeitgenössischer Kunst in Lyon, 2000, zu deren Thema die Kuratoren Thierry Prat und Thierry Raspail das «Teilen von Exotismen» (*Partage d'Exotismes*) erhoben, wobei sie erklärten, dass der Begriff «Kunst» für das Werk des Individuums dieselbe Rolle spielt wie der Begriff «Globalisierung» für die Wirtschaft.⁵⁾ Sie behaupteten, dass der Erfolg dieses Expansionsprinzips – der Sieg der Moderne – keinen Raum mehr liesse für weiteres Expandieren, sondern lediglich noch für ein «Teilen der Exotismen». Zu diesem Zweck luden sie als Gastkurator Jean-Hubert Martin ein, der dieses Denken zu seinem logischen Ende führte, indem er in einem anthropologischen Ringelreihen das Ende der Kunst verkündete: «Die überwältigende Dominanz streng künstlerischer Kategorien hat an Bedeutung verloren gegenüber allgemeineren Werten, die aus den Humanwissenschaften und der Anthropologie stammen.»⁶⁾

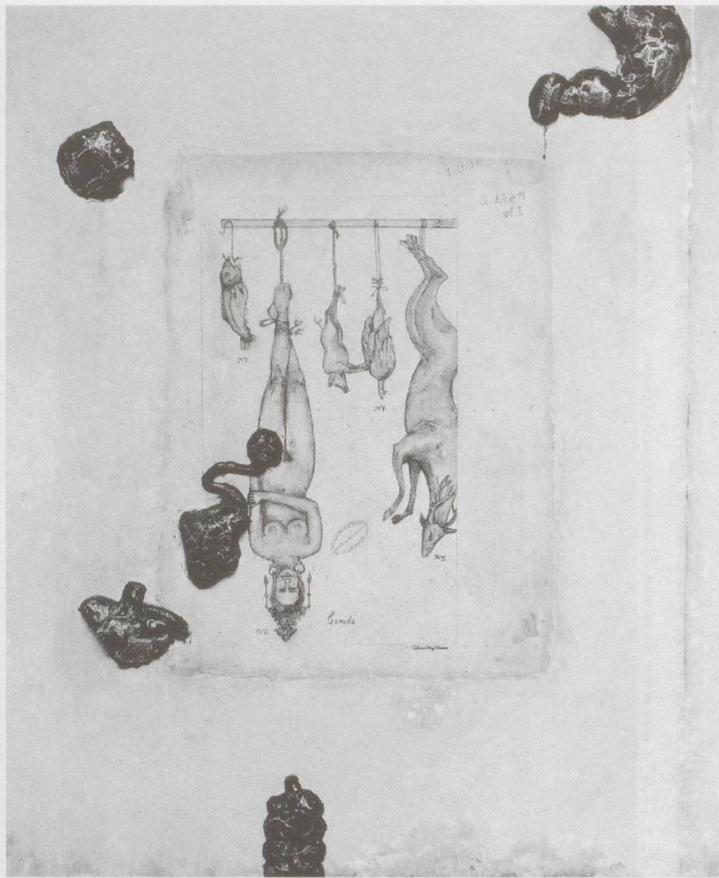
Martin hatte diese Globalisierung der Kunstszene bereits 1989 in seiner Ausstellung «Magiciens de la terre» im Centre Georges Pompidou und in der

CLAUDIA ANDUJAR, IDENTITE, WAKATHA U, 1977, from a series of 11 b/w prints, 39 x 34 1/4" / aus einer Serie von 11 Schwarzweissabzügen, 99 x 87 cm.



Grande Halle de La Villette im grossen Stil angekündigt. Dort waren im Namen des weltumspannenden Dialogs und der Reziprozität Kunstobjekte aus aller Welt versammelt und nach visuellen, spannungs- und neuheitsbedingten Kriterien einander gegenübergestellt worden; gemeinsamer Nenner war, wie Martin in diversen Interviews andeutete, eine spirituelle Suche. «Magiciens de la terre» behauptete wahrhaft universell zu sein, weil so viele Werke aus bisher «marginalen Kontexten» gezeigt wurden. Zur Kontrastierung des Ausstellungsgutes der Yanomami wurde Lawrence Weiner

nach Papua Neuguinea geschickt. Zulu-Tänzer eröffneten die Ausstellung. Im Katalog blieb es den beiden Kritikern Guy Brett und Jean Fisher überlassen, darauf hinzuweisen, dass die so genannten «marginalen Kontexte» weniger mit «westlicher Kontamination» oder spiritueller Verunreinigung zu tun hatten, wie Martin es nannte, sondern vielmehr mit Landstreitigkeiten und brutaler wirtschaftlicher Ausbeutung; ein entscheidender Subtext, der in der Ausstellung selbst völlig unterging. Die Vernachlässigung bestehender, äusserst heterogener Modernismen in Indien oder Brasilien



ADRIANA VAREJAO, *COMIDA (FOOD)*, 1992, oil on canvas, $47\frac{1}{4} \times 39\frac{3}{8}$ " /
NAHRUNG, Öl auf Leinwand, 120×100 cm.

veranlasste den Kritiker Rasheed Araeen zur Frage: «Wenn doch alles gleich und gleichwertig ist, weshalb wurde dann niemand in die europäischen Dörfer entsandt? Und wenn der Zweck der Ausstellung die Hinterfragung der Unterscheidung zwischen modernen Kunstwerken und Volkskunst oder traditionellen Kunstformen war, warum hat man das nicht auch innerhalb der westlichen Kultur getan?»⁷⁾ Laut Araeen wiederholte die Ausstellung lediglich das bestehende Vorurteil des dynamisch-modernen Westens gegenüber dem statisch-tra-

ditionellen «Anderen». Araeens Kritik machte das steinige Terrain sichtbar, auf dem sich Projekte bewegen, die vom Künstlerischen ins Sozialanthropologische oder Ethnologische abgleiten. Diese müssten sich unbedingt selbst reflektieren und sich auf Fragen der Museologie und die Umstände westlicher Dominanz zurückbesinnen. Andernfalls laufen sie Gefahr zu dem zu werden, was der analytische Denker Slavoj Zizek als eine andere Form von Rassismus bezeichnet: «Er respektiert die Identität des Anderen, während er dieses doch nur als eine in sich

geschlossene «authentische» Gemeinschaft versteht, der gegenüber er als multikultureller Mensch eine Distanz aufrechterhält, die nur dank seiner privilegierten universalen Stellung möglich ist.»⁸⁾

Eine weitere Darstellung dieses Dilemmas liefert der französische Autor Michel Leiris in seiner frühen und gründlichen Auseinandersetzung mit dem, was James Clifford «ethnologischen Surrealismus» nennt. Clifford hebt den obsessiven Charakter von Leiris' bemerkenswertem Tagebuch seiner Afrikaexpedition hervor, seine dadaistische Behandlung von Daten, seine Ernüchterung, aber auch die «seltsam kindliche Unschuld, die sich jeweils nach einem Erlebnis einstellt... Kein Moment der Wahrheit: *L'Afrique fantôme* ist nur eine Feder, die jeden Tag von neuem zu schreiben beginnt.» Clifford lässt uns mit diesem beunruhigenden Bild eines «surrealistischen Ethnologen» zurück: Nachdem er lange und intensiv die Zâr-Besessenheit in Äthiopien studiert hat, wird speziell für Leiris ein Tier geopfert. Leiris kostet vom Blut des Tieres, aber er tanzt nicht den *gourri*, den Tanz der Besessenen. Er sitzt mit den Zâr-Jüngern in einem von Weihrauch, Schweiss, Blut und Düften geschwängerten Raum, den Kopf mit Butter beschmiert und «die Eingeweide des Tiers um die Stirn gewunden. Aber er hört nicht auf, Notizen zu machen.»⁹⁾

Eine der Lehren, die Clifford daraus zieht, ist, dass es «vielleicht für niemanden eine Rückkehr ins gelobte Land gibt, sondern lediglich Feldforschungen zwecks seiner Neuerfindung».¹⁰⁾ Und seltsamerweise scheint das Video *Laughing Alligator* (1978) eines anderen Besuchers der Yanomami, Juan Downey, auf dasselbe hi-

nauszulaufen. An einer Stelle dieses Videos wenden sich Downeys Führer samt ihren Pfeilen und Bögen zu ihm um, als wollten sie fragen: «Wer jagt hier wen?» Vielleicht stellt uns «Yanomami, l'esprit de la forêt» ja auch die Frage, ob wir jetzt, trotz drohendem Umweltkollaps und dem fortschreitenden Niedergang seit der Entstehung von Downeys Video, endlich zu echter Zusammenarbeit und gegenseitiger Verständigung in der Lage seien.

(Übersetzung: Wilma Parker)

- 1) «Yanomami, l'esprit de la forêt», 14. Mai–12. Oktober 2003, Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris.
- 2) Jeroen Boomgaard, «Theory today», in: *Conventions in Contemporary Art: Lectures and Debates, Witte de With 2001*, hrsg. v. Valentijn Byvank, Witte de With Center for Contemporary Art, Rotterdam 2002, S. 65.
- 3) Vgl. Félix Guattari, *Chaosmose*, Galilée, Paris 1992; *Die drei Ökologien*, hrsg. v. Peter Engelmann, übers. v. Alec A. Schaefer, Passagen-Verlag, Wien 1994.
- 4) Hal Foster, «The Artist as Ethnographer», in: *The Return to the Real*, MIT Press, Cambridge, MA, 1996, Anm. 44, S. 282.
- 5) Thierry Prat und Thierry Raspail, *Partage d'Exotismes*, Bd. 1, Réunion des Musées Nationaux, Lyon 2000, S. 20. Die Künstler

- Chris Ofili und Hassan Musa weigerten sich, «ihren exotischen Standpunkt mit anderen zu teilen»; Letzterer schrieb den Kuratoren, dass «Afrikanische Kunst» lediglich eine europäische Kategorie sei, welche die Anerkennung seiner Arbeit verhindere.
- 6) Jean-Hubert Martin, ebenda, S. 46.
- 7) Rasheed Araeen, «Our Bauhaus Others' Mudhouse», *Third Text* Nr. 6 (Frühjahr 1989), S. 11.
- 8) Slavoj Zizek, «Multiculturalism, or the Cultural Logic of Multinational Capitalism», *New Left Review* Nr. 225 (1997), S. 44.
- 9) James Clifford, *The Predicament of Culture*, Harvard University Press, Cambridge, MA 1988, S. 172, 168.
- 10) Ebenda, S. 173.

NAOKI TAKIZAWA, *MIREKOPE (SHAMANIC MIRRORS)*, 2003, mirrors, aluminum, steel, DVD projection; DVD still /
SCHAMANENSPIEGEL, Installation mit Spiegeln, Aluminium, Stahl, DVD-Projektion; Standaufnahme.

(ALLE BILDER AUS DEM KATALOG «YANOMAMI, L'ESPRIT DE LA FORêt», FONDATION CARTIER, PARIS.)

