

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

Herausgeber: Parkett

Band: - (2015)

Heft: 97: Andrea Büttner, Camille Henrot, Abraham Cruzvillegas, Hito Steyerl

Artikel: Camille Henrot : cargo, kago, and culture = Cargo, kago, und Kultur

Autor: Bell, Joshua A. / Geyer, Bernhard

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-680484>

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: 03.04.2026

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

CAMILLE HENROT

A blue-tinted underwater scene. In the upper left, a school of fish swims towards the right. Below them, a rocky seabed is visible, with a prominent, circular, textured rock formation on the right side. The overall atmosphere is serene and deep-sea.

CAMILLE HENROT, MILLION DOLLARS POINT, 2011,
video, 5 min. 35 sec. / MILLION DOLLAR PUNKT. Video.
(ALL IMAGES COURTESY OF THE ARTIST, JOHANN KÖNIG,
BERLIN; KAMEI MENNOUR, PARIS; METRO PICTURES, NEW YORK)

JOSHUA A. BELL

Cargo, Kago, and Culture

The word *kago* in Tok Pisin, a creole spoken in parts of Melanesia, is a cognate of the English-language *cargo*, and on one level, it invokes the various goods transported around the world by ship and by plane. The term is closely connected to the cultural movements that came to prominence in Oceania following the disruptions of World War II, when much of the region—still under European colonial rule—served as military bases for the United States. Generally referred to as “cargo cults” by Westerners, these frequently millenarian sets of beliefs involved syncretic rituals that often mimicked activities of the US military—drilling and marching, building piers and airstrips—to prepare for the arrival of *kago*. The derogatory appellation reflected the widespread Western view that these movements grew out of local

JOSHUA A. BELL is a cultural anthropologist and curator of globalization at the Smithsonian Institution's National Museum of Natural History, Washington, DC.

ignorance and irrationality, an interpretation that remained dominant throughout the twentieth century.

An early example of a cargo cult originated in 1919 in Vailala, a village in the Territory of New Papua—now part of Papua New Guinea, it was then a British colony overseen by Australia—and quickly spread across the region. Communities destroyed their traditional ritual objects, and in their place built special houses and a mock wireless station through which to communicate with the dead. Adherents believed that their ancestors were the actual source of the colonial administration's wealth, a fact concealed by Australian officials in order to divert all goods to themselves; the correct performance of these rituals, however, would ensure that their ancestors would soon return in ships laden with *kago* specifically for them.

There was, of course, a central truth to these beliefs: Throughout Oceania, colonizers seized land, plundered natural resources (timber, minerals, and

oil), and exploited indigenous labor. Although dismissively dubbed the “Vailala Madness” by Western authorities, the movement was in reality an attempt to address the brutal inequalities of colonialism.¹⁾ Fearing its incipient anti-authoritarianism, colonial officials arrested the movement’s leaders and put an end to its public aspects by the early 1920s. As the colonial situation in Oceania grew worse, however, similar social movements appeared elsewhere. It wasn’t until the 1990s that anthropologists began to recognize that the longstanding interpretation of cargo cults—and, indeed, that very term—was in fact a projection of Western materialism.²⁾

Revising earlier accounts, anthropologists have now come to a closer understanding of the indigenous philosophy that underlay these movements. *Kago* is a counterpart to the anthropological notion of *culture*: Melanesians use the term to interpret Western behaviors, much as Westerners employ *culture* to describe aspects of Melanesian life. Unlike *cargo*, the word *kago* encapsulates an understanding that mate-

rial things are deeply bound up with the lives of their makers and users in a mutually constitutive field; *kago* is thus antithetical to the alienation of people from modes of production experienced under capitalism. Objects emerge, then, not as commodities in which human relations are reified but as things pregnant with social and moral relationships that simply need activation. Through this mode of analysis, Oceanic communities engage the world and attempt to transcend inequality, calling attention to our global interconnections via the things we consume.³⁾

Indeed, a frequent indigenous response to the continuing structural inequalities of capitalism has been to establish common kinship with foreigners. For instance, in the Purari Delta of Papua New Guinea, where I have conducted research since 2000, it was explained to me that white people are descended from the younger of two brothers who came down from the sky and transformed animals into people. The younger brother, Kairi, descended with a book said to be the Bible, while the elder, Mailau,

CAMILLE HENROT, CYNOPOLIS, 2009,
video, Super 8 film and DVDCAM, 10 min. /
Video, Super-8-Film und DVDCAM.



brought a chair made of rattan. Mailau turned his chair into a totemic effigy, which the newly created people decided to worship. Rejected, Kairi left angrily, but not before telling those assembled that his descendants would one day return to lift them up with the knowledge in his book. In the 1880s, when European missionaries arrived, they were understood to be Kairi's children, returning to fulfill his promise. Through this story, the I'ai/Iare not only reposition themselves as the original intended inheritors of white people's *kago* but also as kin, a relationship that in Oceania carries with it certain obligations, such as sharing. The story inverts received histories and demands that outsiders recognize their duty to share their wealth.⁴⁾

Through a similar creative syncretism, the films of Camille Henrot push us to see the material world and our relations within it in new ways. A visual

rumination on time, waste, and the future, *CYNOPOLIS* (2009) is a montage of scenes shot in and around Saqqara, Egypt: men working on an archaeological dig, stray dogs, tourists, and a woman sorting trash. Pyramids, full of their own offerings as part of ancient Egyptian mortuary rituals, are seen in the background. I cannot help but see analogies between these offerings and the *kago* I have described in Oceania; in both instances, objects are used to mediate social relations and are bound up with the desire for communion with ancestral beings. *CYNOPOLIS* opens—and, because it is shown as a loop, closes—with a much smaller pyramidal assemblage of fabric, wood, and rocks that stands next to the highway, its fragility contrasted with the cars that zoom by in the dust. In this ephemeral monument to rubbish, I perceive a critique of contemporary materialism and a reflection on the social and environmental

CAMILLE HENROT, *COUPÉ/DÉCALÉ* (*Cut/Offest*), 2011,

35-mm film transferred on Betanum, 5 min. 20 sec. /

SCHNITT/VERSATZ, 35-mm-Film transferiert auf Betanum.





CAMILLE HENROT, *COUPÉ/DÉCALÉ* (Cut/Offset), 2011,
 35-mm film transferred on Betanum, 5 min. 20 sec. /
 SCHNITT/VERSATZ, 35-mm-Film transferiert auf Betanum.

destruction that our global society has wrought through continued overconsumption. At the same time, the film reminds us that all things, no matter how durable, eventually become ruins. (This I take as a critique of heritage work, which seeks to salvage the past in order to drive tourism and thus local livelihoods and consumption.) And yet, we might also remember that the Zabbaleen, the informal garbage collectors of Cairo, are known for their high rate of recycling: an endless loop in which rubbish becomes material for new futures.⁵⁾

These themes return in two works that Henrot made in the archipelago of Vanuatu, a Melanesian nation known for its own articulations of *kago*. *MILLION DOLLAR POINT* (2011) was filmed in the waters that surround Espiritu Santo, where, at the close of World War II, the US military dumped millions of dollars'

worth of vehicles, building supplies, and equipment—after British and French officials refused to allow their donation to the ni-Vanuatu people. In Henrot's video, we watch tropical fish swim past the ruins of American cargo: Here lies *kago*, its promise of hope suspended. By contrast, *COUPÉ/DÉCALÉ* (Cut/Offset, 2011) focuses on the Nagol land dive in Pentecost Island. In this ritual, men jump from a ramshackle tower of wood some hundred feet tall, with long vines tied around their ankles that pull them up just as they are about to hit the ground.

Critics usually discuss *COUPÉ/DÉCALÉ* in terms of the anthropological gaze, while pointing out that the presence of tourists raises the question of authenticity; some writers mention that the land dive was the inspiration for bungee jumping. But the history of this ritual is significantly more complex, making it a

case study in the ways that different entities use tradition to their own ends. Originally linked to the yam harvest, the Nagol was suppressed by colonial officials, but it was revived after World War II—and made more spectacular, as newly introduced machetes allowed the construction of higher towers—when it captured the imagination of foreign visitors; in the 1950s, the ritual was the subject of numerous documentary films. Over the following decades, the Nagol became a symbol of regional identity and, following Vanuatu's independence in 1980, protected as cultural heritage (as well as illustrated on the national currency).⁶⁾ This history informs Henrot's film, in which both local and foreign spectators watch these leaps of faith, alongside the artist. The granular quality of the film indexes ethnographic documentaries, but the image is distorted by a shifting split screen while the soundtrack adds a layer of disquiet. Henrot's presentation pulls us into the spectacle, implicating us all as consumers of these displays of faith.

While *GROSSE FATIGUE* (2013) does not explore the syncretic practices of Oceania, the film itself demonstrates the kind of juxtapositions that are the hallmark of rituals to elicit *kago*. Scenes in the offices and archives of the Smithsonian's National Museum of Natural History, in Washington, DC, are interspersed with footage of hands opening books on anthropology and art, human bodies next to sculptural figures, a notebook with pasted-in photos and a close-up of the Rosetta stone. All of these images unfold as windows on a computer desktop while a male voice recites a story about the origin of the world—drawn from various cosmologies—over an undulating electronic beat. In one meditative scene, a museum staff member lifts a lifeless toucan from a drawer full of identical specimens; as he slowly turns the stiff body, contemplating it, the narrator sings about the Creator's loneliness. The moment is a reminder of the Western desire to capture and collect—and a metaphor for the museological effect—and of the nostalgia for what came before. But as climate change, caused by human activities, continues to devastate the natural world, scientists are

increasingly looking to such collections to help us understand, and possibly save, endangered species.⁷⁾

In its disorienting flow of words and images, *GROSSE FATIGUE* is a mesmerizing account of the human endeavor to understand our universe—what we can control and what escapes our grasp—through language and art as well as science and technology, and across time and space. Henrot's work exemplifies the kind of syncretism found in expressions of *kago*, making material and visual connections between ancient Egypt, the varied histories of Oceania, and a range of conditions and experiences today. Her unexpected collages of images scramble hierarchies and remix histories to disrupt the status quo in ways that are both expansive and liberating. Embracing the promise of *kago*, Henrot uncovers its creative potential in our contemporary moment and points to the opening space for new perspectives and dialogues.

1) See F. E. Williams, *The Vailala Madness and the Destruction of Native Ceremonies in Gulf Division* (Port Moresby: Government Printer, 1923); F. E. Williams, "The Vailala Madness in Retrospect," in F. E. Evans-Pritchard, ed., *Essays Presented to C. G. Seligman* (London: Kegan Paul, 1934), 369–79.

2) See Lamont Lindstrom, *Cargo Cult: Strange Stories of Desire from Melanesia and Beyond* (Honolulu: University of Hawaii Press, 1993).

3) Roy Wagner, *The Invention of Culture* (Chicago: University of Chicago Press, 1981), 30–32; Joshua A. Bell and Haidy Gesimar, "Materialising Oceania: New Ethnographies of Things in Melanesia and Polynesia," *Australian Journal of Anthropology* (January 2009): 3–27.

4) Joshua A. Bell, "The Veracity of Form: Transforming Knowledges and Their Forms in the Purari Delta of Papua New Guinea," in Raymond Silverman, ed., *Museums as Process: Translating Local and Global Knowledge* (London: Routledge, 2014), 105–22; Stuart Kirsch, *Reverse Anthropology: Indigenous Analysis of Social and Environmental Relations in New Guinea* (Stanford, CA: Stanford University Press, 2006).

5) See Catherine Alexander and Joshua Reno, eds., *Economies of Recycling: Global Transformations of Material Values and Social Relations* (London: Zed Books, 2012).

6) Marc Tabani, "The Carnival of Custom: Land Dives, Millenarian Parades and Other Spectacular Ritualizations in Vanuatu," *Oceania* 80 (November 2010): 309–28.

7) W. John Kress, "Valuing Collections," *Science* 12 (December 2014): 346.



CAMILLE HENROT, UNTITLED,
digital drawing, dimension variable /
OHNE TITEL, digitale Zeichnung,
Masse variabel.

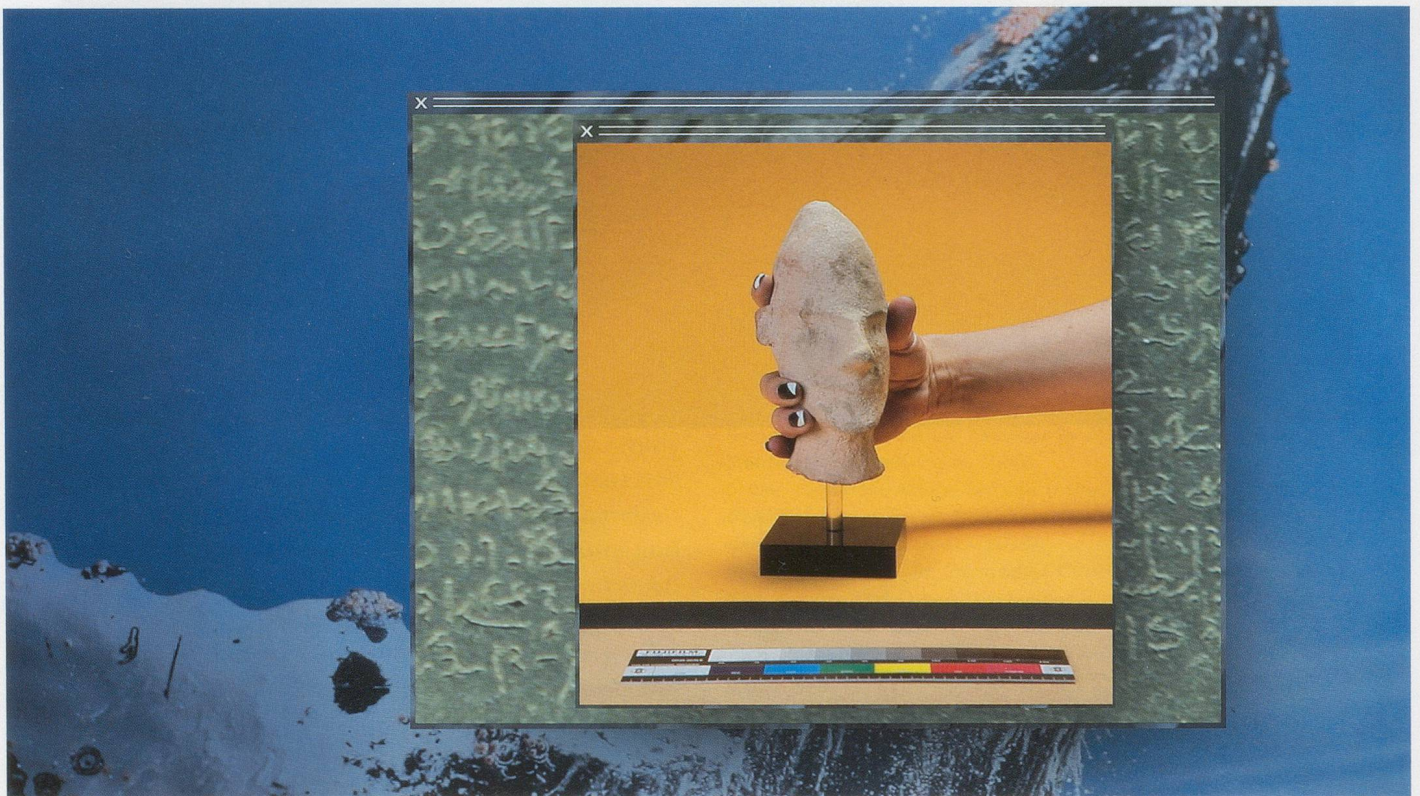
JOSHUA A. BELL

Cargo,

kago,

und
Kultur

CAMILLE HENROT, *GROSSE FATIGUE*, 2013,
video, color, sound, 13 min. /
STARKE MÜDIGKEIT, Video, Farbe, Ton.





CAMILLE HENROT, *GROSSE FATIGUE*, 2013,

video, color, sound, 13 min. /

STARKE MÜDIGKEIT, Video, Farbe, Ton.

Das Wort *kago* (von engl. cargo) bezeichnet in der Kreolsprache Tok Pisin, die in Teilen Melaniens gesprochen wird, die mit Schiffen und Flugzeugen über die ganze Welt transportierten Handelsgüter. Das Wort ist eng mit den kulturellen Veränderungen im Pazifikraum nach den Wirren des Zweiten Weltkriegs verbunden, als die Region – noch unter europäischer Kolonialherrschaft – zum Militärdepot der Vereinigten Staaten wurde. Diese im Westen unter dem Begriff «Cargo-Kult» zusammengefassten, oft millenaristischen Glaubenssysteme praktizierten synkretistische Rituale, die Aktivitäten der amerika-

JOSHUA A. BELL ist ein Kulturanthropologe und Kurator für Globalisierung des Smithsonian National Museum of Natural History, Washington, D.C.

nischen Streitkräfte nachahmten (Exerzieren, Marschieren, Bau von Landbrücken und Landepisten und so weiter), um die Ankunft von neuem *kago* vorzubereiten. Der etwas abschätzige Terminus charakterisiert die im Westen weitverbreitete Ansicht, dass die genannten Bräuche der Ignoranz und Irrationalität der Eingeborenen zuzuschreiben seien. Diese Einschätzung blieb bis Ende des 20. Jahrhunderts vorherrschend.

Ein frühes Beispiel des Cargo-Kults entstand 1919 in Vailala, einem Dorf im Gebiet von Neu Papua, damals eine britische Kolonie, ist es heute Teil von Papua-Neuguinea, und breitete sich rasch über die gesamte Region aus. Dörfer zerstörten ihre Ritualgegenstände und errichteten an deren Stelle spezielle Gebäude und eine nachgebaute Funkstelle zur

Kommunikation mit den Toten. Die Anhänger der Bewegung waren überzeugt, dass ihre eigenen Vorfahren die Quelle allen Reichtums der Kolonialherren waren und dass die australischen Beamten ihnen diesen Sachverhalt vorenthielten, um alle Güter für sich selbst zu behalten. Die vorschriftsmässige Ausführung der Rituale würde die baldige Rückkehr der Ahnen herbeiführen, in mit *kago* beladenen Schiffen, deren Fracht einzig für die Gläubigen bestimmt war.

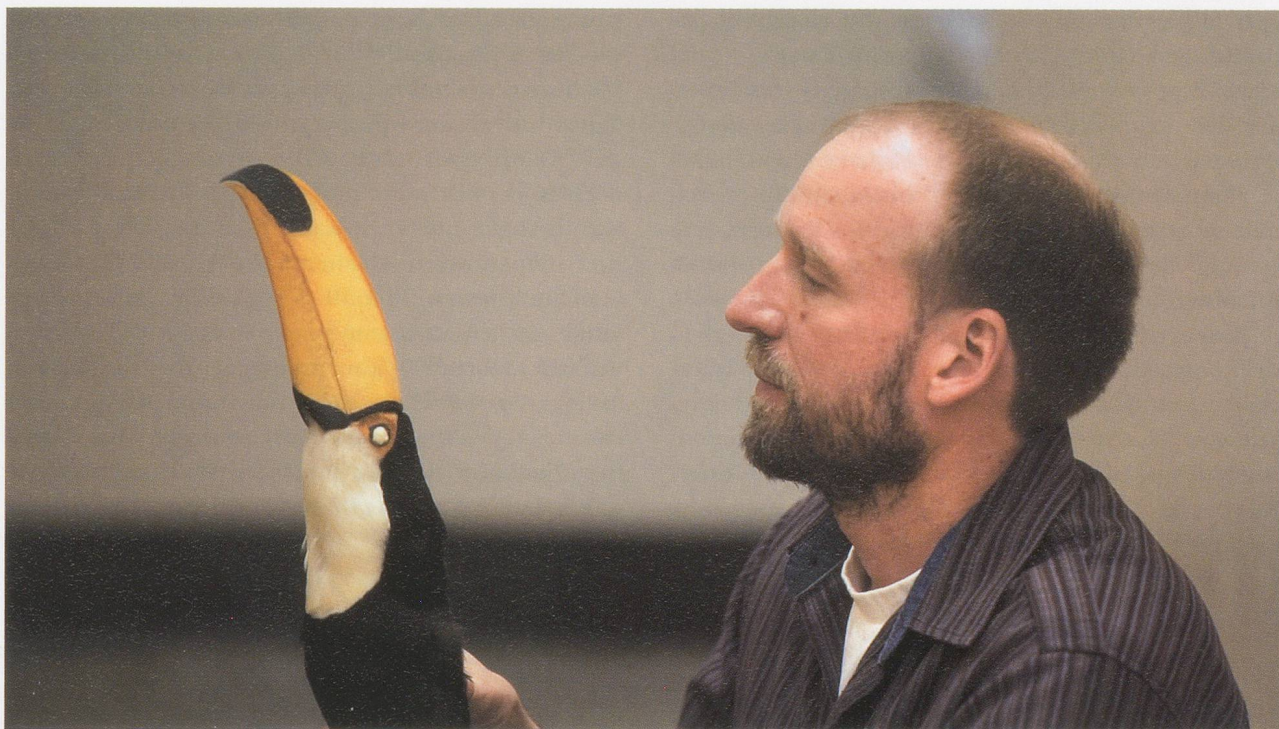
Dem Glaubenssystem lag eine fundamentale Wahrheit zugrunde: Die Kolonialmächte annektierten in ganz Ozeanien das Land, plünderten die Rohstoffe (Holz, Bodenschätze, Öl) und beuteten die Ureinwohner als Arbeitskräfte aus. Als «Vailala-Wahn» abgetan, ist die religiöse Bewegung im Kern als Versuch zu werten, einen Ausgleich für die brutale Ungerechtigkeit des Kolonialismus zu schaffen.¹⁾ Die Behörden, die Unruhen fürchteten, nahmen die Anführer der Bewegung fest. Ab den frühen 1920er-Jahren wurden die Rituale nicht mehr öffentlich ausgeübt, doch als sich die Lage in den pazifischen Kolonien verschlechterte, traten andernorts ähnliche soziale Strömungen in Erscheinung. Kurz danach begann auch die anthropologische Erforschung dieser Phänomene, die erst nachträglich in den 1990er-Jahren zum Schluss kam, dass die lange währende Interpretation als Cargo-Kult – wie der Name selbst – nichts anderes als eine Projektion westlicher materialistischer Motivationen war.²⁾

Anthropologen, die sich erneut den älteren Studien zuwandten, gelangten zu einem besseren Verständnis der indigenen Philosophie, die den geistigen Unterbau der fraglichen Bewegungen bildete. Die Verwendung des Worts *kago* durch die Melanesier entspricht in etwa dem anthropologischen Begriff *Kultur*, der Aspekte des melanesischen Lebens beschreiben soll. Im Gegensatz zu *cargo* schliesst *kago* das Wissen ein, dass materielle Dinge innerhalb eines wechselseitig determinierten Felds untrennbar mit dem Dasein ihrer Hersteller und Benutzer verwoben sind. *Kago* bildet somit eine Antithese zur Entfremdung des Menschen von der Produktion, die der Kapitalismus bedingt. Das Objekt präsentiert sich demnach nicht als Wirtschaftsgut, in dem menschliche Beziehungen reifiziert sind, sondern als Ding, das soziale und moralische Beziehungen

transportiert, die darauf warten, aktiviert zu werden. Mittels dieser Methode der Analyse suchen die pazifischen Gesellschaften Wege, die über die Ungleichheit hinausführen und unsere Aufmerksamkeit auf die globalen Netze lenken, in die uns die Güter, die wir konsumieren, einbinden.³⁾

Eine indigene Antwort auf die anhaltende strukturelle Ungleichheit innerhalb der kapitalistischen Ordnung ist die Anknüpfung von Verwandtschaftsverbindungen mit den Fremden. So wurde mir von Bewohnern des Purari-Delta in Papua-Neuguinea, wo ich seit 2000 Feldforschungen betreibe, mitgeteilt, dass die Weissen Nachkommen des jüngeren von zwei Brüdern seien, die vom Himmel stiegen und Tiere in Menschen verwandelten. Der jüngere Bruder, genannt Kairi, erschien mit einem Buch, bei dem es sich um die Bibel handeln soll; der ältere Bruder, genannt Mailau, brachte einen Stuhl aus Rohrgeflecht. Mailau verwandelte seinen Stuhl in eine Totemstatue, die von den neu erschaffenen Menschen als Heiligtum verehrt wurde. Der solchermaßen übertrumpfte Kairi machte sich im Zorn davon, jedoch nicht ohne allen Versammelten mitzuteilen, dass seine Nachfahren eines Tages zu ihnen zurückkehren und sie mit dem Wissen des Buchs erheben würden. Als in den 1880er-Jahren europäische Missionare auf der Insel landeten, hielt man sie für Kairis Kinder, die wiederkamen, um die Prophezeiung des Vaters zu erfüllen. Mit dieser Erzählung positionierten sich die I'ai/Iare nicht nur als rechtmässige Erben des *kago*, das die Weissen mit sich brachten, sondern auch als deren Verwandte. Verwandtschaftsbeziehungen sind in Ozeanien mit bestimmten Pflichten wie der Besitzteilung verbunden. In einer Umkehr der historischen Überlieferung richtete sich der beschriebene Mythos mit der Forderung an die Fremden, sie mögen ihren Reichtum mit den Ureinwohnern teilen.⁴⁾

Durch einen ähnlich kreativen Synkretismus wollen uns Camille Henrots Filme dazu bringen, die materielle Welt und unsere Rolle in ihr anders zu sehen. CYNOPOLIS (2009), eine visuelle Meditation über Zeit, Abfall und die Zukunft, ist eine Montage aus Szenen, die in und um Sakkara, Ägypten, aufgenommen wurden: Männer, die an einer archäologischen Ausgrabungsstätte arbeiten, streunende Hunde, Touristen und eine Frau, die Müll sortiert. Im Hintergrund



CAMILLE HENROT, *GROSSE FATIGUE*, 2013,
video, color, sound, 13 min. /
STARKE MÜDIGKEIT, Video, Farbe, Ton.

die Pyramiden, angefüllt mit Gaben, wie es die alt-ägyptischen Begräbnisrituale verlangten. Mir fallen sofort die Parallelen zwischen diesen Gaben und dem *kago* der pazifischen Völker ins Auge. *CYNOPOLIS* beginnt – und weil der Film als Schleife gezeigt wird, endet – mit einer stark verkleinerten pyramidenförmigen Assemblage aus Stoffresten, Holzstücken und Steinen am Rand der Autobahn, deren fragilen Zustand die durch den Staub vorbeirasenden Autos bedrohen. Dieses flüchtige Denkmal des Abfalls verstehe ich als Kritik des Materialismus unserer Zeit, als Reflexion über die soziale und ökologische Zerstörung, die der unersättliche Konsum unserer globalen Gesellschaft verursacht. Im selben Moment erinnert uns der Film daran, dass alle Dinge, wie fest und widerstandsfähig sie auch sein mögen, ihrem unabwendbaren Ruin entgegengehen. Henrots Geste richtet sich, wie ich denke, gegen die Erhaltung des kulturellen Erbes zur Ankurbelung des Tourismus, der in der Folge die lo-

kale Ökonomie und den lokalen Konsum beschleunigt. Wir sollten an dieser Stelle allerdings nicht die Zabbalin vergessen, die inoffiziellen, für ihre hocheffiziente Wiederverwertung berühmten Müllsammeler Kairos – ein endloser Kreislauf, in dem Müll zum Baumaterial der Zukunft wird.⁵⁾

Diese Ideen werden in zwei Werken aufgearbeitet, die Henrot im melanesischen Inselstaat Vanuatu realisierte, der Schauplatz autochthoner Artikulationen von *kago* war. *MILLION DOLLAR POINT* (2011) führt uns in die Gewässer um Espiritu Santo. Am Ende des Zweiten Weltkriegs versenkten US-Streitkräfte Fahrzeuge, Ausrüstungsgegenstände und Baustoffe im Wert von mehreren Millionen Dollar vor den Ufern der Insel, weil die britischen und französischen Behörden sich weigerten, das Material als Spende an die lokale Ni-Vanuatu-Bevölkerung anzunehmen. In Henrots Video schwimmen tropische Fische an den Ruinen des amerikanischen *cargo* vorbei: Hier

liegt *kago*, das untergegangene Versprechen der Hoffnung. COUPÉ/DÉCALÉ (Schnitt/Versatz, 2011) beschäftigt sich mit den Lianenspringern von Pentecost. Die Männer, die an diesem Ritual teilnehmen, springen von einem eigens aus Holz errichteten, bis zu 30 Meter hohen Turm. Sie sind dabei nur durch Lianen gesichert, die sie sich um die Knöchel binden, um sich von ihnen auffangen zu lassen, ehe sie auf dem Boden aufschlagen.

Rezensenten lesen COUPÉ/DÉCALÉ gewöhnlich als Kommentar auf den anthropologischen Blick, nicht ohne darauf hinzuweisen, dass die Anwesenheit von Touristen die Frage der Authentizität ins Spiel bringt. Häufig wird ausserdem erwähnt, dass es sich bei dem melanesischen Sprungritual um einen Vorläufer des Bungee-Springens handeln soll. Aber seine Geschichte ist weitaus komplizierter. Das *gol*

genannte Ritual kann als Fallstudie dafür dienen, wie verschiedene Akteure mit Traditionen umgehen, um jeweils eigene Ziele zu erreichen. *Gol* stand ursprünglich mit der Yamswurzel-Ernte in Verbindung. Von den Kolonialbehörden verboten, lebte der Brauch nach Ende des Zweiten Weltkriegs wieder auf, ja er wurde sogar noch spektakulärer, da sich mit den neu eingeführten Macheten noch höhere Türme errichten liessen. Fremde Schaulustige liessen nicht lange auf sich warten und noch in den 1950er-Jahren wurden mehrere Dokumentarfilme über die Lianenspringer gedreht. In den folgenden Jahrzehnten stieg das *gol*-Ritual zum Nationalsymbol auf. Nachdem Vanuatu 1980 die Souveränität erlangte, wurde es als Kulturerbe geschützt (und ist auch auf einer Banknote abgebildet).⁶⁾ Dieser historische Hintergrund färbt Henrots Film, in dem Einheimische und

CAMILLE HENROT, *GROSSE FATIGUE*, 2013,
video, color, sound, 13 min. /
STARKE MÜDIGKEIT, Video, Farbe, Ton.



Fremde mit der Künstlerin den Sprung ins Unge-
wisse beobachten. Die körnige Bildqualität soll auf
ethnographische Dokumentarfilme verweisen, doch
dieser Eindruck wird durch die wechselnde Auftei-
lung des Bildfelds und durch den Soundtrack wie-
der verwischt. Henrots Präsentation zieht uns in das
Spektakel und macht uns alle zu Komplizen in der
Konsumierung des Glaubensakts.

Der Film *GROSSE FATIGUE* (Starke Müdigkeit,
2013) erforscht zwar nicht die synkretistischen Bräu-
che Ozeaniens, praktiziert aber ebendie Art der
Gegenüberstellung, die für *kago*-Rituale typisch ist.
Zwischen Szenen in den Büros und Archiven des
Smithsonian National Museum of Natural History in
Washington, D.C. sind Aufnahmen von Händen ein-
geblendet, die Bücher über Anthropologie und Kunst
aufschlagen: menschliche Körper neben Statuen, ein
Notizbuch mit eingeklebten Photos neben dem Stein
von Rosetta. Alle diese Bilder erscheinen als Fen-
ster auf einem Computerbildschirm, begleitet von
einer männlichen Stimme, die über einem an- und
abschwellenden elektronischen Beat eine Erzählung
vom Anfang der Welt, kombiniert aus Schöpfungsmy-
then diverser Kulturkreise, rezitiert. In einer beson-
ders meditativen Sequenz entnimmt ein Museumsmit-
arbeiter den Balg eines Tukanus aus einer Schublade
mit verwandten Exemplaren. Während er den steifen
Körper dreht und wendet, um ihn von verschiedenen
Seiten zu betrachten, singt der Sprecher von der Ein-
samkeit des Schöpfers. Wir werden in diesem Moment
an den Besitz- und Sammlertrieb der abendländischen
Kultur erinnert – eine visuelle Metapher für den mu-
seologischen Effekt –, sowie auch an deren Nostalgie
für das Vergangene. Die von der menschlichen Zivi-
lisation verursachte Klimaveränderung mit ihren ver-
heerenden Auswirkungen auf die Umwelt führt dazu,
dass immer mehr Wissenschaftler auf Sammlungen
dieser Art zurückgreifen, um bedrohte Arten zu stu-
dieren und womöglich zu retten.⁷⁾

Der überbordende Wort- und Bildfluss von *GROSSE
FATIGUE* entbreitet ein hypnotisierendes Panorama
des menschlichen Wunsches, das Universum – alles,

was innerhalb und was ausserhalb unserer Kontrolle
liegt – durch Sprache und Kunst und Wissenschaft zu
begreifen. Henrots Film- und Videowerk verkörpert
den kreativen Synkretismus, der Artikulationen von
kago innewohnt, und gewährt uns Einblicke in die
von den Dingen beherbergten Welten – seien sie reli-
giös, wissenschaftlich oder imaginär. Durch die mate-
riellen und visuellen Verbindungen, die sie mit dem
alten Ägypten, mit der ereignisreichen Geschichte
Ozeaniens und den gegenwärtigen Bedingungen
knüpfen, eröffnen Henrots Bildcollagen weitrei-
chende und befreiende Perspektiven, die überkom-
mene Konventionen aushebeln. Dieser Aspekt ihrer
Arbeit, der dem Versprechen von *kago* verpflichtet
ist, nutzt das schöpferische Potenzial des Jetzt und
schafft Raum für neue Sichtweisen und Dialoge.

(Übersetzung: Bernhard Geyer)

1) Vgl. F. E. Williams, *The Vailala Madness and the Destruction of Native Ceremonies in Gulf Division*, Government Printer, Port Moresby 1923; und ders., «The Vailala Madness in Retrospect», in *Essays Presented to C. G. Seligman*, hrsg. von E. E. Evans-Pritchard, Kegan Paul, London 1934, S. 369–379.

2) Vgl. Lamont Lindstrom, *Cargo Cult: Strange Stories of Desire from Melanesia and Beyond*, University of Hawaii Press, Honolulu 1993.

3) Roy Wagner, *The Invention of Culture*, University of Chicago Press, Chicago 1981, S. 30–32; Joshua A. Bell und Haidy Geismar, «Materialising Oceania: New Ethnographies of Things in Melanesia and Polynesia», in *Australian Journal of Anthropology*, Januar 2009, S. 3–27.

4) Joshua A. Bell, «The Veracity of Form: Transforming Knowledges and Their Forms in the Purari Delta of Papua New Guinea», in *Museums as Process: Translating Local and Global Knowledge*, hrsg. von Raymond Silverman, Routledge, London 2014, S. 105–122; Stuart Kirsch, *Reverse Anthropology: Indigenous Analysis of Social and Environmental Relations in New Guinea*, Stanford University Press, Stanford 2006.

5) Vgl. *Economies of Recycling: Global Transformations of Material Values and Social Relations*, hrsg. von Catherine Alexander und Joshua Reno, Zed Books, London 2012.

6) Marc Tabani, «The Carnival of Custom: Land Dives, Millenarian Parades and Other Spectacular Ritualizations in Vanuatu», in *Oceania*, 80, November 2010, S. 309–328.

7) W. John Kress, «Valuing Collections», in *Science*, 12, Dezember 2014, S. 346.