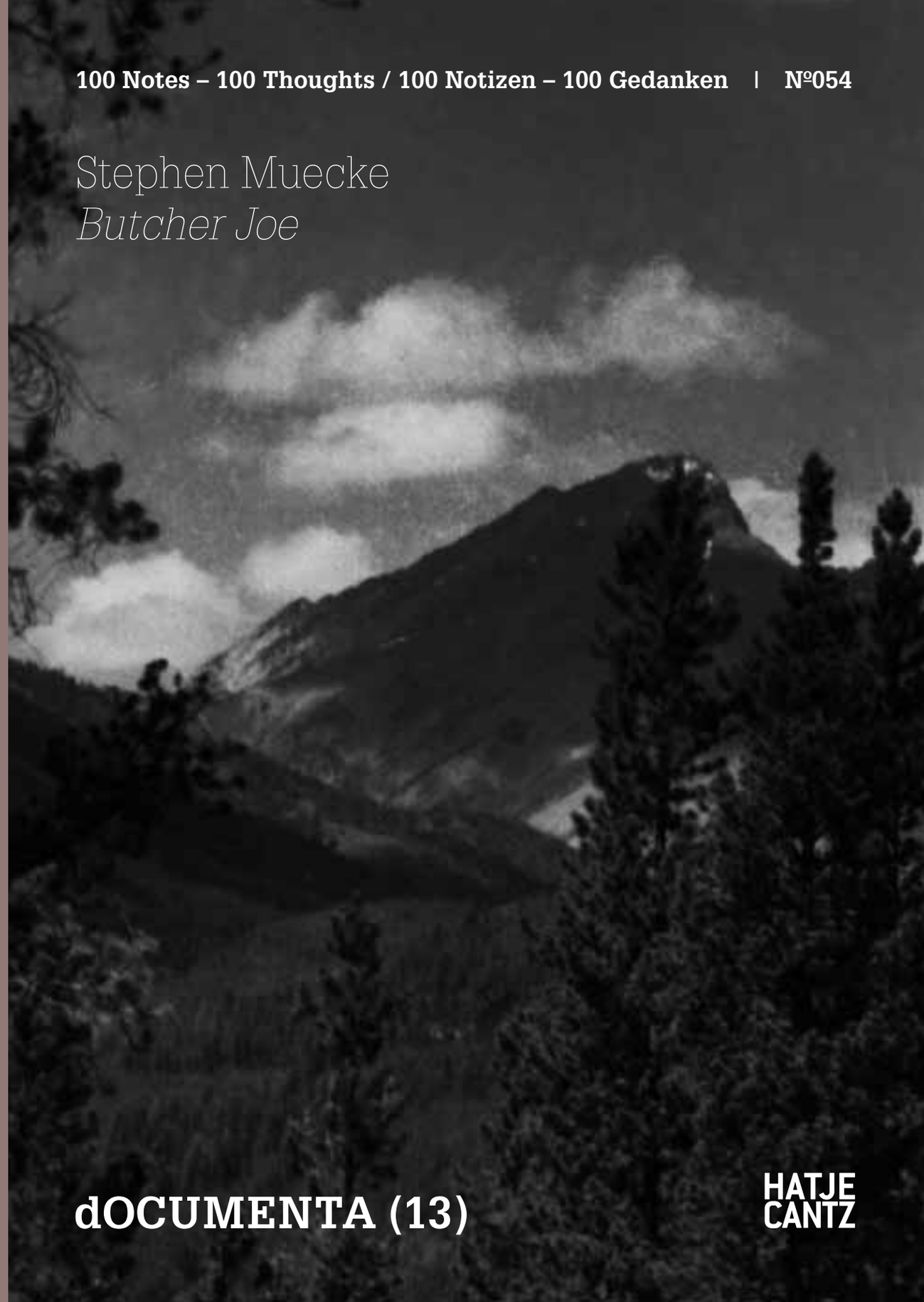
№054

Stephen Muecke

100 Notes – 100 Thoughts / 100 Notizen – 100 Gedanken | №054

Stephen Muecke

Butcher Joe



dOCUMENTA (13)

HATJE CANTZ

Stephen Muecke
Butcher Joe

Stephen Muecke
Butcher Joe

He used to wake at about three in the morning and sing. Sing the lines over and over, until he remembered them, I guess. Paddy had put us two fellas together in the same camp out at Coconut Wells, in those early days, and Butcher Joe would get me to smuggle in a couple of cans of VB. We would smoke rollies and sip our warm beers in the tropical night, having a laugh. Then, well before dawn, that singing would half wake me. This was what was called his *nurlu*,[1] coming through from his Aunty's spirit.[2]

The pictures in this notebook come from that same place, the place where the dead come visiting to lend us some of their power. As he crosses over the threshold to or from sleep, he meets someone he knows, someone who is dead but not gone. And further, Aunty's songs are about human beings who "mix it up" with animals and spirits. A man, Butcher Joe Nangan, and the pelican (*mayarda*) and that *balangan*, the spirit of the dead (ill. 1): this work could be a portrait of an Indigenous Australian aesthetic, with Butcher Joe putting it all into a picture "so *gardiya* [whitefellas] can understand more better." So, what have we here?

A pelican, a man, and a skeleton. Is it a simple tripartite world with Nature, Humanity, and the Spiritual existing in parallel? Well, it might be if you followed European ontologies. But picking up on what Paddy Roe and Butcher Joe kept on saying about what the Dreaming (*bugarrigarra*) teaches, then you might have to conclude that the pelican is not just a pelican, *because he was a man once*. That may not be the case for this particular *nurlu*, but the mythic principle is so pervasive—right across Australia—that you couldn't help but consider everything (animals, plants, even inanimate things) in terms of their transformative potential—just as the man dancing *mayarda* next to the pelican is himself becoming a pelican with his headdress and body paint. And the skeleton, *balangan*? She, too, is bending her arm in a pelican-beak-like gesture, and of course, this spirit was a woman once. Now immortal, she is a kind and familiar spirit to Butcher Joe, bringing him the gift of creation. Now turn to p. 24 (Dance Detail 2), where the detail from his sketchbook gives us a dynamic dance scene in which the man in full pelican regalia dances next to . . . a pelican, no less! With a kind of beak-headdress . . . and a man stomping his foot, holding a little bunch of leaves behind him. And the dancing ground is illuminated—Butcher Joe is remembering the old days before we turned our car headlights on the corroboree—by a burning torch standing up.

The next image (ill. 2), of a man holding up a shield, illustrates Butcher Joe's intense interest in documenting his people's culture accurately. The *karpina* (shield) has the zigzag design that is like a signature for a particular

1 | "*Nurlu* . . . refers to songs and dances which are performed by men and women in an 'open' context (no restrictions apply to who may participate in or watch performances) and which are believed to have originated comparatively recently, usually as a result of singers being given songs in dream from various spirit beings. The songs and dances belong to those same singers, which in all the cases I have documented are male. The songs are accompanied by pairs of boomerangs struck together and by body percussion. The dances may feature elaborate *wanggararra*, that is 'head gear' or 'totems' which are worn or carried by the performers." Ray Keogh, "*Nurlu* Songs of the West Kimberleys" (PhD thesis, University of Sydney, 1990), p. 1. On p. 31 he notes: "Butcher Joe's *nurlu* comprises over 50 songs and perhaps 20 dances."

2 | "[E]ven as a young man," says Kim Akerman, "he had regularly experienced spirit visitations in the course of his dreams. In the mid-1920s, during one such visitation, the spirit of his dead 'aunt' Kintimayi emerged from her grave at Wayikurrkurr on Dampier Downs. The spirit bestowed the Pelican Being, Mayata, upon Joe as a personal *jalnga* or spirit familiar and taught him the *marinji-rinji nulu*, a dance depicting the transformational processes by which spirits of the dead may reveal themselves and communicate benevolently with the living. Joe last performed the Mataya *nulu*, with its distinctive thread-cross headdress, in 1985." Kim Akerman, "The Art of Butcher Joe Nangan," http://law.anu.edu.au/anuiia/ex_nangan.html (accessed October 2011). Keogh notes the Aunty's name as Dyabiya. Keogh, "*Nurlu* Songs of the West Kimberleys" (see note 1), p. 263.

1

2

clan and country. Then the *barni*. I have a page written in pencil, dictated by Butcher Joe to a schoolgirl. It goes with the picture of two goannas (ill. 3) that people like to hunt in *barni* season.

> Barney name goanna. One go the other way after fighting they go for a swim stay in the water all day after having a good swim. Then comes barney season, barney looks for a home, finds a home, makes himself comfortable then he feels that he can't walk because he is too heavy. Doesn't walk around for six months. Every lizard big and small sleeps for six months same as the goanna. Month's up in August all that lizard big and small, they could hear birds singing. Big barney opens his window he wants some sea breeze. Then goanna big and small all are happy they come out from their hole home. All trained for little while then pick up food, grasshopper, and anything they find. Month of August no more season that's all for barney.

Ill. 4 shows shamans (*jalnganguru*) at work, looking for something with their *pinja-pinja*, small pearl-shell blades mounted with resin to a length of hair string. They are in traditional attire, hair-string belts, and the man has a fur pubic cover and headband. The woman stuck in the *yuturu* tree is Nimanbur (ill. 5). She was climbing a tree to suck nectar from the *pupu* (flowers), or maybe to get native bee honey. Her foot became caught in a fork in a branch and she was trapped. She called to Yuwarija, her husband, for help: *Kalpunga jana nyirrnyirrnga jana jana nyingan*. "I am stuck/hooked up [*kalpunga*], I piss myself in the tree!" But she dies before he can save her. Nimanbur is transformed into the Flying Fox (she is already drawn with a kind of flying-fox shape) and Yuwarija turns into a spoonbill. These are two of the kinship divisions among the Nyigina people.

The next image (ill. 6) is a strange evil creature called *mig*, who might grab a man like this. The landscape depicts a place in Nyigina country. Djiwi (ill. 7), the bower-bird man, created a corroboree, where he persuaded the men to join his powerful ceremony.[3] But he tricked them, and at the climax of the dance skewered them on his long sharp spear. In ill. 8 you can see Mirdinan, a historical figure who had killed his wife and was on the run from the police. He evaded them by using his power of magic transformation. The full story was published by Paddy Roe.[4] The next picture (ill. 9) shows the dangerous *tarpayi*, female spirits with only two fingers on each hand. They can hunt over rocks, seeing tracks invisible to humans, but cannot see tracks on soft ground as humans can. They use echidnas (*kanajinganan*/*kinanji*) as their hunting dogs and cook their food with the heat of fireflies (*jungar*). The anthill in the foreground with a crested pigeon is shaped to look like the crouching women in the background, while the sandhills provide a deep perspective. Finally, Langgurr, the possum man, is another trickster whose story is also told by Paddy Roe in *Gularabulu*.

And what of his biography? Where did this remarkable artist come from? Kim Akerman tells us that he

> was born at Kanen (Fisherman's Bend), Broome, Western Australia. His own country, Jirkalli, with its springs and creeks, lies between Roebuck Bay and the lower reaches of the Fitzroy River, and surrounds the Edgar Ranges. This part of the Nyigina country abutted with that of the Yawuru and Karajarri to the west, and that of the Mangala of the Great Sandy Desert to the south. Being born in Yawuru country affiliated Joe with his western and southern neighbours and it was in the cultural milieu of these groups that he found his creative inspiration.[5]

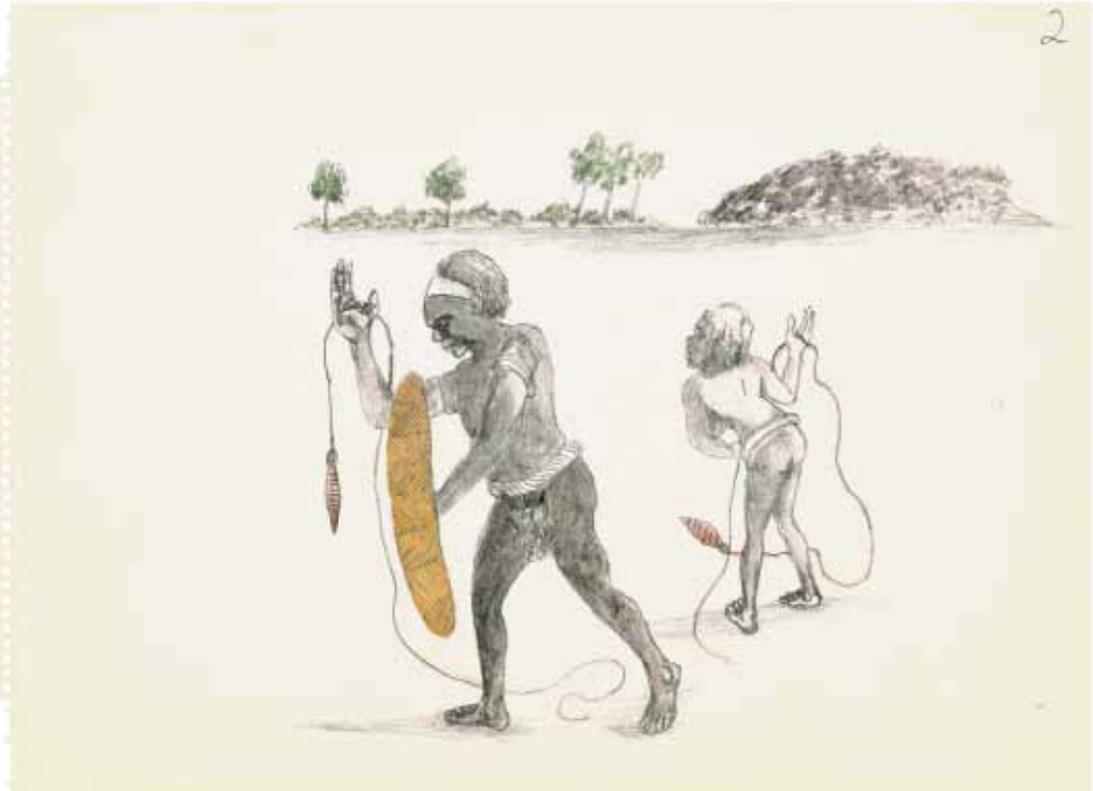
It was his work in a butcher's shop at Beagle Bay Mission, north of Broome, that gave him his whitefella name. He also worked as a drover on stations. He started producing carved boab nuts as he got older, then carved pearl shells.

3 | This story, and others, are also told in the book illustrated by Butcher Joe and edited by Hugh Edwards: *Joe Nangan's Dreaming: Aboriginal Legends of the North-West* (Melbourne: Thomas Nelson, 1976).

4 | Paddy Roe, *Gularabulu: Stories from the West Kimberley*, ed. and introduced by Stephen Muecke (Fremantle: Fremantle Arts Centre Press, 1983), pp. 3–17. For an audio version see the CD *Gularabulu: Mythen und Legenden aus den West Kimberleys* (Vienna: WakuWord/Hubert Heine, 2000).

5 | Akerman, "The Art of Butcher Joe Nangan" (see note 2).

3



2

4

Pearl shells were traditionally carved in this seaside culture that is known as *goolaraboolo*.[6] Decorated with both restricted (sacred) designs and public ones, these objects were traded far into the Australian continent along traditional trade routes. With the arrival of tourists in Broome in the mid-twentieth century, carved shells were a popular souvenir, and some artists, including Butcher Joe, inscribed realistic figures, animals, and plants into the nacre with the broken tip of a pen knife. Red ocher was rubbed into the incisions to bring out the images. By the 1950s he was also painting with watercolor and pencil, filling up notebooks that he gave away to friends or sold to art dealers. Akerman estimates that he created more than one thousand paintings and carved about two hundred pearl shells, making him one of the most prolific indigenous artists of the modern era. Born around the turn of the twentieth century, he died in 1989 in Broome.

It's a funny question, asking about a life, and where it comes from, as if it were simply biological. The question in fact ties in with aesthetic issues, and how we learn from cultures that do not emphasize the status of the author, or the authenticating signature in the bottom right-hand corner of each painting, telling us where the painting is supposed to have come from. Instead, Butcher Joe numbered his paintings in his Spiroflex notebooks, his little system, or in some paintings placed a little mnemonic, a bird or insect, in the bottom right-hand corner, as an iconic key.

One day, because of the importance of *rai* in his culture, I asked Butcher Joe where babies came from. His answer was by way of anecdote, and I recorded it in my book *No Road (bitumen all the way)*:

> An old doctor, a clever man from Beagle Bay, used to be able to see the rai and balangan and other spirits, a special ability with such people. Sitting in camp and watching a group of women come and go, he sees the little rai—children spirits—flitting around them as they move off to go looking for tucker. When they come back that night he looks again. Closes his eyes and rests them for a moment before checking to be absolutely sure. His head jerks up and he shouts: "One missing!" And he tells the people that evening. "One rai missing!" All the women get happy now, where's that baby going to come out?[7]

Rai find their way through the sole of a woman's foot to give her a baby, but there's a limited quantity of them in the country, a certain number of specific *rai*. And *that rai* was missing. (These languages don't have vague indefinite articles, only the much more specific demonstrative pronouns.) *Rai* are the little figures in the painting in ill. 10. The man can sense their presence, but he can't see them, like a *maban* can, like Butcher Joe can. Sometimes when you're sitting around and not concentrating on truth-in-presence, you might catch a glimpse of something—a figure, perhaps—out of the corner of your eye, and next thing you're asking, "What the hell was that?"

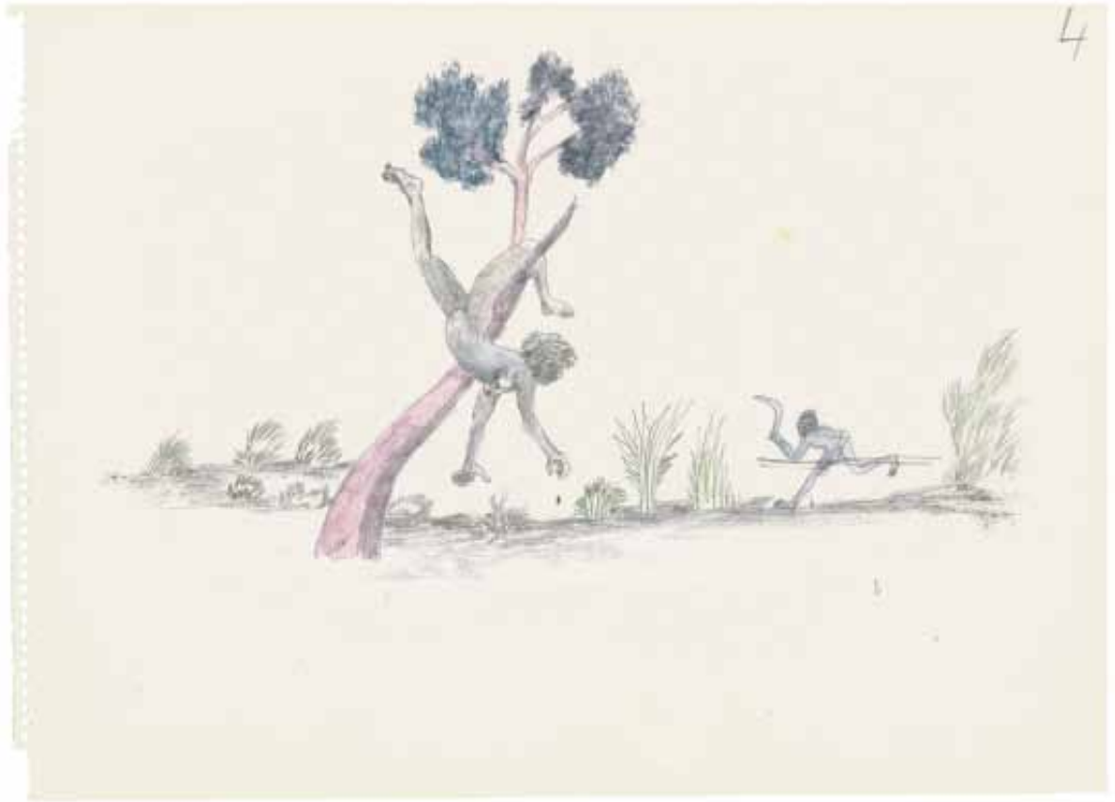
A bit later you see Paddy Roe, you ask him about it. "Might be that *wirrawirra* woman," he chuckles, "better look out for her. You thought you saw a woman pass, but you looked again, and it was only the long grass. That *wirrawirra* woman, she still live today." And he laughs again: "It's a thing like that." Or he might say about *maban* that "he got one more eye, better than we got."[8]

Butcher Joe's songs are replete with this aesthetic of the glimpse. Sometimes it's dust on the plain, other times mist, cloudiness, or sea spray that creates this half seeing that enables you to *really* see that which is both present and absent. In the *rai* painting, you the viewer are quite privileged, like a *maban*, since the artist has made you able to see the little *rai* as well as the uneasiness of the man sitting down in the middle. And in the layers of meaning in the associated *nurlu*

6 | Roe, *Gularabulu* (see note 4).

7 | Stephen Muecke, *No Road (bitumen all the way)* (Fremantle: Fremantle Arts Centre Press, 1997), p. 158. Keogh also notes: "*ray* can change shape at will, often taking on the form of birds, for example pelicans, snipes, mountain doves, ducks and magpie geese." Keogh, "*Nurlu* Songs of the West Kimberleys" (see note 1), p. 6.

8 | Krim Benterrak, Stephen Muecke, and Paddy Roe, *Reading the Country* (Fremantle: Fremantle Arts Centre Press, 1984), p. 49.



5

songs (which make life so difficult for translators), that mistiness in the eyes could also be tears, because you're singing good-bye to your beloved home country or to a relative who has died.

Butcher Joe is the skilled artist whom this book is about, but he would agree that the life of his art comes from his Aunty, and other spirits, as well as from the parts of the country that are depicted as actual places, not arbitrary landscapes, in his paintings. Unlike the old man Billingee, drawing in two dimensions in notebooks about the time Butcher Joe was born, the latter has created perspective in landscape.[9] Song, dance, and graphic gesture come together in this oeuvre, which is a contemporary translation of his culture. Whether, for him, the arts of song, dance, and graphic art mysteriously coalesce in dream I am unable to say, but let's not try to force the separation either. This is why, in the sketches on pp. 24–27, I have blown up details that I see as the product of an old man not looking properly and not concentrating on more formal notebook production. These *brouillons*, created in the glimpse, are the translation of his memories of sight, sound, and his own dancing movements performed over many years: the leg lifted in Dance Detail 1 about to stamp in virile strength on the ground and raise dust and the admiration of the ladies; the static pose in Dance Detail 4 at the end of the song, as the voices in the choir are fading and the boomerangs are trilling, vibrating together; the erotic sway of the body captured in Dance Detail 3.

And then he turned the page over and doodled with a biro. Still not focused enough on the *one* thing, now worlds can flow together: He has experimented and discovered Giacometti in Stick Figure 1! And Stick Figure 2, hands on hips, repeats the pose of Dance Detail 4, and I see this must be Paddy Roe's corroboree, with that headdress. The final Stick Figures, 3 and 4, scintillate with an energy concentrated in minimal graphic gestures, making drawing as much of a performance as the corroboree itself. They are notes, then, that create in that potential space of transformation where song becomes dance becomes drawing. They are notes that inscribe a culture more than an individual author; where, in dream, spirit becomes animal becomes man: "It's a thing like that."

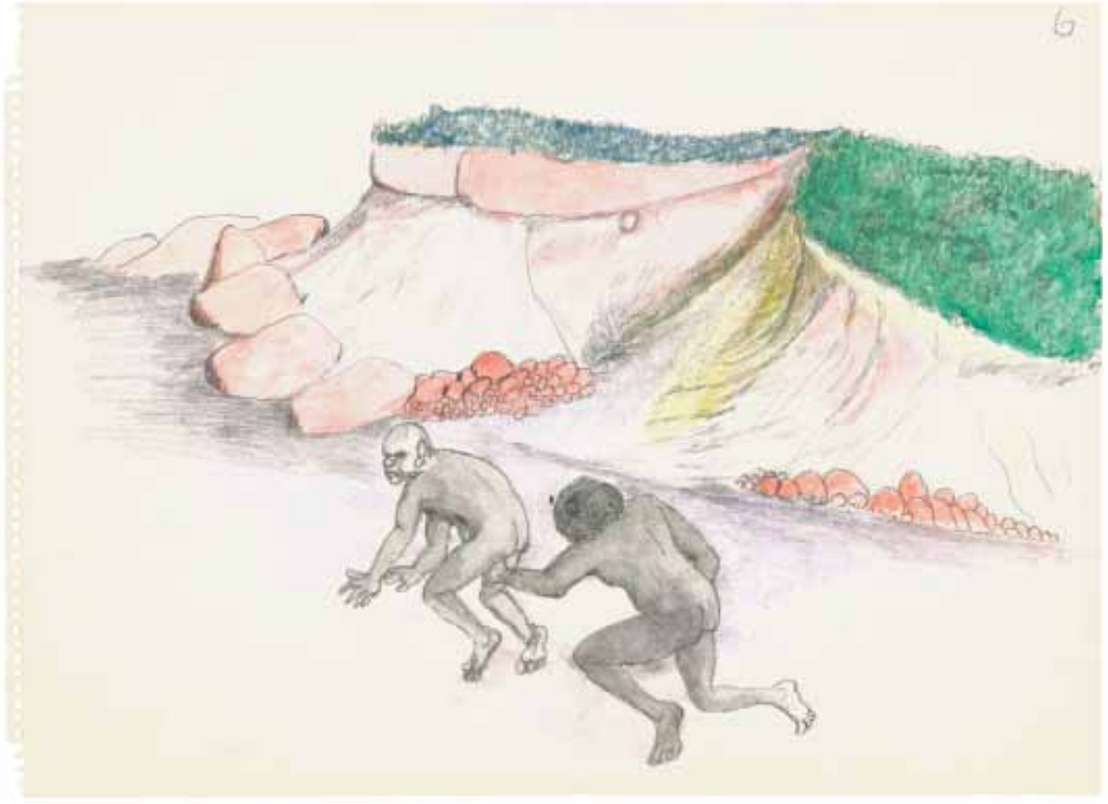
And when the last drawing was done, when the dust settled, or when the voices faded in the night, Butcher Joe would bring a formal closure with one word, meaning "good" or "finished":

Kaliya

Many thanks to Kim Akerman for invaluable information that I have gratefully used in this text. Paddy Roe was, of course, a major contributor. I cannot say how much I owe Paddy and Joe, those two wise mentors from Goolarabooloo country.

Stephen Muecke (b. 1951) is a writer based in Sydney.

9 | Cynthia Coyne, "'Bye and Bye When All the Natives Have Gone': Daisy Bates and Billingee," in *Uncommon Ground: White Women in Aboriginal History*, ed. Anna Cole, Victoria Haskins, and Fiona Paisley (Canberra: Aboriginal Studies Press, 2005), pp. 199–215.



6

7

Stephen Muecke *Butcher Joe*

Er wurde immer gegen drei Uhr morgens wach und sang. Sang die Zeilen des Liedes wieder und wieder, bis er sie sich merken konnte, vermute ich. Paddy hatte uns beiden *fellas* damals in einem Camp draußen in Coconut Wells untergebracht, und Butcher Joe brachte mich dazu, ein paar Dosen VB einzuschmuggeln. In der tropischen Nacht rauchten wir selbstgedrehte Zigaretten, tranken unser warmes Bier und alberten herum. Dann, lange vor Tagesanbruch, wurde ich von diesem Gesang halb wach. Man bezeichnete ihn als sein *nurlu*,[1] den er durch den Geist seines »Tantchens« empfing.[2]

Die Bilder in diesem Notizbuch stammen von dem Ort, an dem uns die Toten besuchen, um uns etwas von ihrer Macht zu verleihen. Auf der Schwelle zwischen Wachen und Schlafen begegnet er jemandem, den er kennt – jemandem, der tot, aber nicht fort ist. Und in den Liedern des Tantchens geht es um menschliche Wesen, die sich mit Tieren und Geistern »mischen«. Ein Mann, Butcher Joe Nangan, der Pelikan (*mayarda*) und *balangan,* der Geist der Toten (Abb. 1): Diese Arbeit ist gewissermaßen ein Porträt einer indigenen australischen Ästhetik, wobei Butcher Joe alles in ein Bild steckt, »damit *gardiya* [whitefellas] mehr besser verstehen können«. Was also haben wir hier vor uns?

Ein Pelikan, ein Mann und ein Skelett. Ist dies eine einfache dreigeteilte Welt, in der die Natur, die Menschheit und das Spirituelle parallel zueinander existieren? Nun, so könnte es sein, wenn man europäischen Ontologien glaubt. Doch wenn man das aufgreift, was Paddy Roe und Butcher Joe immer wieder über die Lehren des *Dreaming* (*bugarrigarra*) gesagt haben, dann müsste man vielleicht eingestehen, dass der Pelikan nicht nur ein Pelikan ist, *weil er einmal ein Mann war.* Das gilt womöglich nicht für dieses besondere *nurlu,* doch das mythische Prinzip ist – überall in Australien – so beherrschend, dass man nicht umhinkommt, alles (Tiere, Pflanzen und sogar unbelebte Dinge) in seinem Transformationspotenzial zu betrachten – so wie der Mann, der mit seinem Kopfschmuck und seiner Körperbemalung neben dem Pelikan *mayarda* tanzt, selbst zu einem Pelikan wird. Und das Skelett, *balangan*? Es beugt seinen Arm ebenfalls mit einer pelikanschnabelartigen Geste, und dieser Geist war selbstverständlich einmal eine Frau. Nun ist sie unsterblich und für Butcher Joe ein freundlicher Ahnengeist, der ihm das Geschenk der Schöpferkraft verleiht. Betrachten wir nun S. 24 (Tanz-Detail 2), wo ein Detail aus seinem Skizzenbuch eine dynamische Tanzszene wiedergibt; dort tanzt der Mann in vollem Pelikan-Ornat neben niemand Geringerem als … einem Pelikan! Mit einer Art Schnabel-Kopfschmuck … und ein Mann, der mit dem Fuß aufstampft und hinter seinem eigenen Rücken ein kleines Bündel Blätter hält. Und der Tanzplatz wird von einer aufgestellten Fackel erleuchtet – Butcher Joe erin-

1 | »*Nurlu* […] bezieht sich auf Lieder und Tänze, die von Männern und Frauen in einem ›offenen‹ Kontext (ohne Einschränkungen, was die Teilnehmer oder Zuschauer der Aufführungen betrifft) aufgeführt werden; man geht davon aus, dass sie erst relativ spät entstanden sind, für gewöhnlich als Lieder, die die Sänger in der Traumzeit von verschiedenen Geisterwesen erhalten haben. Die Lieder und Tänze gehören diesen Sängern, die in allen von mir dokumentierten Fällen männlich waren. Die Lieder werden von zwei Bumerangs, die aneinandergeschlagen werden, und von Körperpercussion begleitet. In den Tänzen werden gelegentlich auch aufwendige *wanggararra,* das heißt ›Kopfschmuck‹ oder ›Totems‹ zur Schau gestellt, die von den Interpreten am Körper getragen oder in den Händen gehalten werden.« Ray Keogh, Nurlu *Songs of the West Kimberleys,* Diss. University of Sydney 1990, S. 1. Auf S. 31 bemerkt er: »Butcher Joes *nurlu* umfasst mehr als fünfzig Lieder und ungefähr zwanzig Tänze.«

2 | »[…] schon als junger Mann«, schreibt Kim Akerman, »hatte er während seiner *Dreamings* immer wieder Heimsuchungen von Geistern erlebt. Mitte der 1920er Jahre, während einer dieser Heimsuchungen, kam der Geist seiner verstorbenen ›Tante‹ Kintimayi aus ihrem Grab in Wayikurrkurr in den Dampier Downs. Der Geist verlieh Joe das Pelikan-Wesen, Mayata, als persönlichen *jalnga* oder verwandten Geist, und lehrte ihn das *marinji-rinji nulu*, einen Tanz, der die Transformationsprozesse darstellt, durch die sich die Geister der Toten offenbaren und auf wohlwollende Weise mit den Lebenden kommunizieren können. Zuletzt führte Joe das Mataya-*nulu* mit seinem charakteristischen Fadenkreuz-Kopfschmuck 1985 auf.« Kim Akerman, »The Art of Butcher Joe Nangan«, http://law.anu.edu.au/anuiia/ex_nangan.html (abgerufen im Oktober 2011).

nert sich noch an die alten Zeiten, bevor wir unsere Autoscheinwerfer auf die Corroboree-Zeremonie richteten.

Das nächste Bild (Abb. 2) zeigt einen Mann, der einen Schild hochhält, und veranschaulicht Butcher Joes starkes Bestreben, die Kultur seines Clans genau zu dokumentieren. Das *karpina* (Schild) weist ein Zickzack-Muster auf, das als Signatur für einen bestimmten Clan und ein bestimmtes Land fungiert. Und dann der *barni*. Ich habe ein mit Bleistift beschriebenes Blatt, das Butcher Joe einem Schulmädchen diktierte. Es gehört zu einem Bild von zwei Waranen (Abb. 3), die die Leute während der *barni*-Saison gerne jagen.

> *Barni* Name Waran. Einer nimmt einen anderen Weg nachdem sie gekämpft haben sie gehen schwimmen bleiben den ganzen Tag im Wasser nachdem sie schön geschwommen haben. Dann kommt die *barni*-Saison, *barni* sucht ein Zuhause, findet ein Zuhause, macht es sich bequem dann hat er das Gefühl, dass er nicht laufen kann, weil er zu schwer ist. Läuft sechs Monate lang nicht herum. Alle großen und kleinen Eidechsen schlafen sechs Monate lang wie der Waran. Der Monat ist vorbei im August alle großen und kleinen Eidechsen konnten die Vögel singen hören. Großer *barni* öffnet sein Fenster, er will ein bisschen Meeresbrise. Dann sind alle großen und kleinen Warane glücklich, aus ihren Höhlenheimen zu kommen. Alle haben ein bisschen geübt, dann suchen sie Nahrung, Heuschrecken und alles was sie finden. Monat August keine Saison mehr, das ist alles über *barni*.

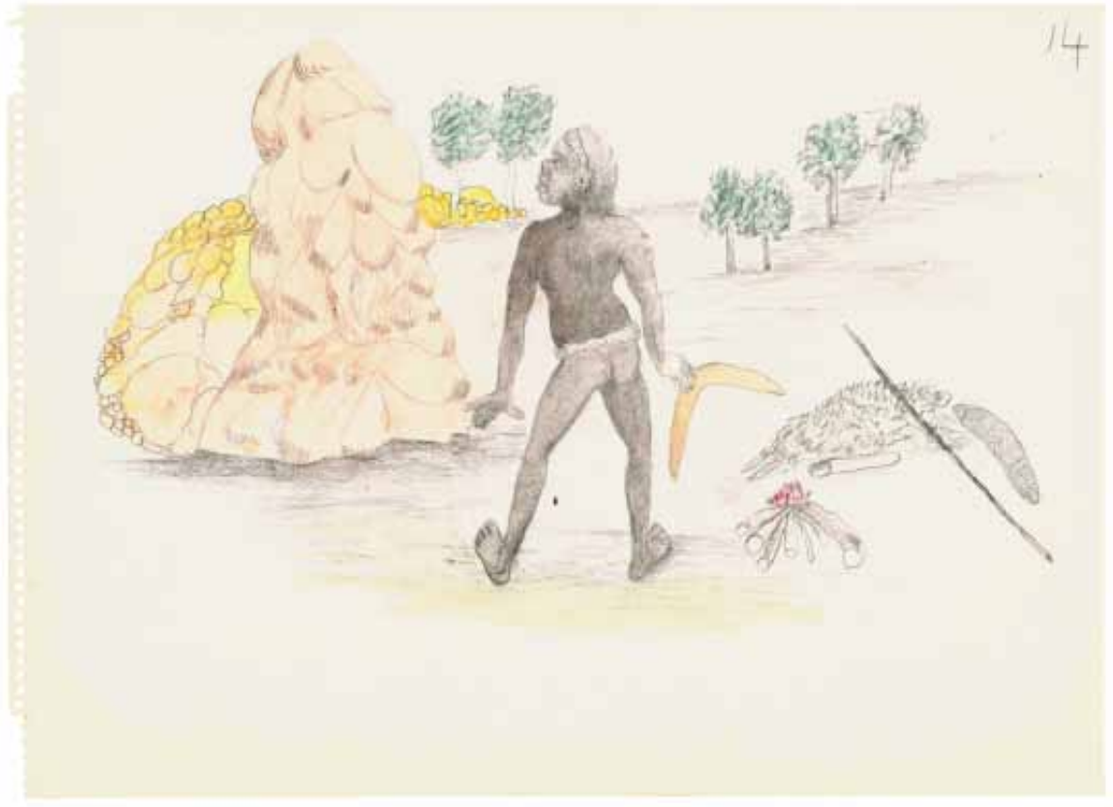
Abb. 4 zeigt Schamane *(jalnganguru)* bei der Arbeit; sie suchen nach etwas mit ihren *pinja-pinja,* kleinen Schaufeln aus Perlenmuscheln, die mit Harz bis zur Länge eines Haargeflechts aneinandergefügt sind. Sie sind traditionell gekleidet, mit Gürteln aus Haargeflecht, und der Mann trägt einen Lendenschurz aus Fell und ein Stirnband. Die Frau, die im *yuturu*-Baum festsitzt, ist Nimanbur (Abb. 5). Sie war auf einen Baum geklettert, um Nektar aus den *pupu* (Blüten) zu saugen oder vielleicht nativen Bienenhonig zu holen. Ihr Fuß geriet in eine Astgabel, und sie wurde eingeklemmt. Sie rief ihren Ehemann, Yuwarija, zu Hilfe: *Kalpunga jana nyirrnyirrnga jana jana nyingan*. »Ich stecke fest/bin festgehakt [*kalpunga*], Ich bepisse mich in dem Baum!« Doch sie stirbt, bevor er sie retten kann. Nimanbur wird in den Fliegenden Fuchs transformiert (sie ist schon mit einer Gestalt in der Art des Fliegenden Fuchses gezeichnet), und Yuwarija verwandelt sich in einen Löffler. Dies sind zwei der Verwandtschaftsunterteilungen unter den Mitgliedern des Nyigina-Clans.

Das nächste Bild (Abb. 6) zeigt eine seltsame böse Kreatur namens *mig*, die einen Mann auf diese Weise packen könnte. Die Landschaft stellt einen Ort in Nyigina Country dar. Djiwi, der Laubenvogel-Mann in Abb. 7, schuf ein Corroboree, bei dem er die Männer überredete, an seiner machtvollen Zeremonie teilzunehmen.[3] Doch dann trickste er und spießte sie auf dem Höhepunkt des Tanzes auf seinen langen Speer auf. In Abb. 8 sieht man Mirdinan, eine historische Figur, die ihre Frau umgebracht hatte und auf der Flucht vor der Polizei war. Der Mann entkam dank seiner magischen Verwandlungskraft. Paddy Roe hat die ganze Geschichte veröffentlicht.[4] Im folgenden Bild (Abb. 9) werden die gefährlichen *tarpayi,* weibliche Geister, die an jeder Hand nur zwei Finger haben, dargestellt. Sie können auf Felsen jagen, wo sie Spuren lesen, die für Menschen unsichtbar sind, doch sie können keine Spuren auf weichem Grund erkennen, wie es Menschen tun. Sie verwenden Echidnas (*kanajinganan*/*kinanji*) als Jagdhunde und kochen ihre Mahlzeiten mit der Hitze von Leuchtkäfern (*jungar*). Der Ameisenhügel im Vordergrund mit einer Australischen Schopftaube ist so geformt, dass er wie die beiden Frauen aussieht, die im Hintergrund hocken, wobei die Sandhügel eine tiefenräumliche Perspektive erzeugen. Ein weiterer Trickster, dessen Geschichte ebenfalls von Paddy Roe in *Gularabulu* erzählt wird, ist Langgurr, der Opossum-Mann.

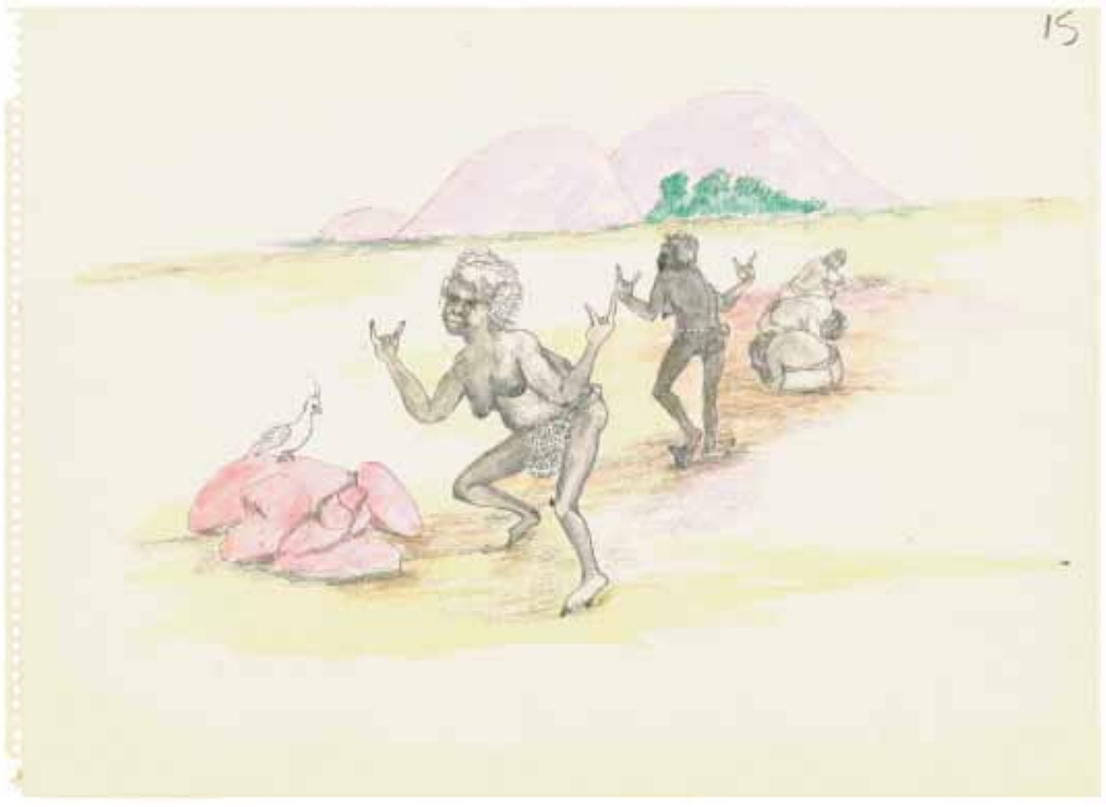
Keogh gibt als Namen des Tantchens Dyabiya an; Keogh, Nurlu *Songs of the West Kimberleys* (wie Anm. 1), S. 263.

3 | Diese und andere Geschichten werden auch in einem von Butcher Joe illustrierten und von Hugh Edwards herausgegebenen Buch erzählt: *Joe Nangan's Dreaming: Aboriginal Legends of the North-West*, Melbourne: Thomas Nelson 1976.

4 | Paddy Roe, *Gularabulu: Stories from the West Kimberley,* hrsg. und mit einer Einführung von Stephen Muecke, Fremantle: Fremantle Arts Centre Press 1983, S. 3–17. Für eine Audioversion siehe die CD *Gularabulu: Mythen und Legenden aus den West Kimberleys*. Karl Merkatz liest Paddy Roe. Wien: Waku-Word/Hubert Heine 2000.



8



9

Und wie sieht es mit seiner Biografie aus? Woher kam dieser bemerkenswerte Künstler? Kim Akerman erzählt, dass er

> in Kanen (Fisherman's Bend), Broome, Westaustralien, geboren wurde. Sein Land, Jirkalli, mit seinen Quellen und Bächen, liegt zwischen der Roebuck Bay und dem Unterlauf des Fitzroy River und umschließt die Edgar Ranges. Dieser Teil von Nyigina Country grenzte im Westen an das Land der Yawuru und Karajarri, und im Süden an das der Mangala der Großen Sandwüste. Durch seine Geburt in Yawuru Country war Joe mit seinen südlichen und westlichen Nachbarn verbunden, und er fand seine kreativen Inspirationen im kulturellen Milieu dieser Gruppen.[5]

Seinen *Whitefella*-Namen hatte er durch die Arbeit in einer Metzgerei in der Beagle Bay Mission nördlich von Broome bekommen. Er arbeitete auch als Viehtreiber auf den Stationen. Als er etwas älter war, begann er, Boab-Nüsse und später Perlenmuscheln zu schnitzen. In dieser als *goolarabooloo* bekannten Küstenkultur gehörte das Perlenmuschelschnitzen zur Tradition.[6] Diese Objekte mit Mustern, die entweder heilig und Eingeweihten vorbehalten oder für ein breites Publikum bestimmt waren, gelangten auf traditionellen Handelsrouten bis tief in den australischen Kontinent hinein. Als Mitte des 20. Jahrhunderts Touristen nach Broome kamen, waren die geschnitzten Perlenmuscheln ein beliebtes Souvenir, und einige Künstler, darunter auch Butcher Joe, schnitzten mit der abgebrochenen Spitze eines Taschenmessers realistische Figuren, Tiere und Pflanzen in das Perlmutt. In die Einschnitte wurde roter Ocker eingerieben, um die Bilder hervorzuheben. In den 1950er Jahren arbeitete er auch mit Aquarellfarbe und Bleistift und füllte Notizbücher, die er an Freunde verschenkte oder an Kunsthändler verkaufte. Kim Akerman schätzt, dass er mehr als eintausend Bilder anfertigte und ungefähr zweihundert Perlenmuscheln schnitzte und damit einer der produktivsten indigenen Künstler der Moderne war. Er wurde um die Jahrhundertwende geboren und starb 1989 in Broome.

Es ist merkwürdig, die Frage nach einem Leben und seinen Ursprüngen so zu stellen, als sei dieses etwas rein Biologisches. Diese Betrachtungsweise vernachlässigt Fragen der Ästhetik und der Art und Weise, wie wir von Kulturen lernen, die weder großen Wert auf den Autorenstatus legen noch auf die Echtheit bezeugende Signatur in der unteren rechten Ecke jedes Gemäldes, die uns verrät, wo das Bild angeblich herkommt. Butcher Joe hingegen nummerierte die Bilder in seinen Spiroflex-Notizbüchern nach seinem eigenen kleinen System; in einigen Bildern fügte er in der unteren rechten Ecke einen Vogel oder ein Insekt als kleine Gedächtnisstütze, als ikonischen Schlüssel hinzu.

Aufgrund der Wichtigkeit des *rai* in seiner Kultur, fragte ich Butcher Joe eines Tages, wo die Babys herkommen. Er antwortete mit einer Anekdote, und ich habe sie in meinem Buch *No Road (bitumen all the way)* festgehalten:

> Ein alter Doktor, ein kluger Mann aus Beagle Bay, konnte die *rai*- und *balangan*- und anderen Geister sehen, eine besondere Fähigkeit solcher Menschen. Während er im Camp sitzt und das Kommen und Gehen einer Gruppe von Frauen beobachtet, die sich zur Nahrungssuche aufmacht, sieht er, wie die kleinen *rai* – Geister von Kindern – um sie herumschwirren. Als sie in jener Nacht zurückkommen, schaut er wieder hin. Schließt seine Augen und schont sie einen Moment, bevor er noch einmal nachsieht, um ganz sicher zu sein. Er richtet seinen Kopf ruckartig auf und ruft: »Eines fehlt!« Und er erzählt den Leuten an jenem Abend: »Ein *rai* fehlt!« Jetzt sind alle Frauen glücklich. Wo wird dieses Baby herauskommen?[7]

Rai nehmen ihren Weg durch die Fußsohle einer Frau, um ihr ein Kind zu schenken, doch sie existieren im Land nur in einer begrenzten Menge, einer

5 | Akerman, »The Art of Butcher Joe Nangan« (wie Anm. 2).

6 | Roe, *Gularabulu* (wie Anm. 4).

7 | Stephen Muecke, *No Road (bitumen all the way)*, Fremantle: Fremantle Arts Centre Press 1997, S. 158. Keogh bemerkt zudem: »*Ray* können ihre Gestalt nach Belieben verändern und nehmen oft die Form von Vögeln wie etwa Pelikanen, Schnepfen, Perlhalstauben, Enten oder Spaltfußgänsen an.« Keogh, Nurlu *Songs of the West Kimberleys* (wie Anm. 1), S. 6.

10

bestimmten Anzahl spezifischer *rai*. Und *dieses rai* fehlte. (In diesen Sprachen gibt es keine vagen unbestimmten Artikel, sondern nur die sehr viel spezifischeren Demonstrativpronomen). *Rai* sind die kleinen Figuren in Abb. 10. Der Mensch kann ihre Gegenwart spüren, aber er kann sie nicht sehen, wie es ein *maban* kann, wie Butcher Joe es kann. Manchmal, wenn man einfach nur dasitzt und sich nicht auf die Wahrheit-in-der-Gegenwart konzentriert, kann man aus dem Augenwinkel vielleicht einen flüchtigen Eindruck von etwas erhaschen – womöglich eine Gestalt –, und dann fragt man sich: Verdammt noch mal, was war das denn?

Etwas später trifft man Paddy Roe und fragt ihn danach. »Vielleicht diese *wirrawirra*-Frau«, kichert er, »pass lieber auf sie auf. Du dachtest, dass du eine Frau vorbeigehen sahst, aber du sahst noch mal hin, und es war nur das hohe Gras. Diese *wirrawirra*-Frau, die lebt heute noch …« Und er lacht wieder: »So etwas ist das.« Oder er könnte über *maban* sagen, dass »er ein Auge mehr hat, ein besseres, als wir haben«.[8]

Butcher Joes Lieder sind erfüllt von dieser Ästhetik des flüchtigen Anblicks. Manchmal ist es der Staub über der Ebene, manchmal der Dunst, die Bewölkung oder die Gischt, die dieses halbe Sehen hervorbringt, das es einem ermöglicht, *wirklich* das wahrzunehmen, was ebenso anwesend wie abwesend ist. Bei dem *rai*-Bild sind Sie, der Betrachter, ziemlich privilegiert, wie ein *maban*, weil der Künstler Sie in die Lage versetzt hat, das kleine *rai* ebenso zu sehen wie die Beklommenheit des in der Mitte sitzenden Mannes. Und in den Bedeutungsschichten der entsprechenden *nurlu*-Songs (die den Übersetzern das Leben so schwer machen), könnte diese Trübheit des Blicks auch ein Tränenschleier sein, weil man seinem geliebten Heimatland oder einem verstorbenen Verwandten ein Abschiedslied singt.

Butcher Joe ist der erfahrene Künstler, von dem dieses Buch handelt, aber er selbst würde bestätigen, dass das Leben seiner Kunst von seinem Tantchen und von anderen Geistern kommt, ebenso wie von den Gebieten des Landes, die in seinen Bildern nicht als beliebige Landschaften, sondern als reale Orte dargestellt sind. Anders als der alte Mann Billingee, der ungefähr zu der Zeit zweidimensionale Zeichnungen in Notizbüchern festhielt, als Butcher Joe geboren wurde, erzeugte Letzterer in den Landschaften Perspektive.[9] In diesem Œuvre, das eine zeitgenössische Übersetzung seiner Kultur darstellt, kommen Lied, Tanz und zeichnerische Geste zusammen. Ich vermag nicht zu sagen, ob für ihn die Künste des Liedes, des Tanzes und der Zeichnung im *Dreaming* auf geheimnisvolle Weise verschmelzen, aber wir sollten auch nicht versuchen, ihre Trennung zu forcieren. Deshalb habe ich in den Skizzen auf S. 24–27 Details vergrößert, die meiner Ansicht nach das Erzeugnis eines alten Mannes sind, der nicht genau hinsieht und sich nicht auf die förmlichere Herstellung eines Notizbuchs konzentriert. Diese dank flüchtiger Eindrücke geschaffenen *Brouillons* sind eine Übersetzung seiner visuellen und akustischen Erinnerungen und seiner eigenen Tanzbewegungen, die er über viele Jahre hinweg aufführte: das in Tanz-Detail 1 angehobene Bein, das bald darauf mit viriler Kraft auf den Boden stampfen, Staub aufwirbeln und die Bewunderung der Damen wecken wird; die statische Pose in Tanz-Detail 4 am Ende des Liedes, wenn die Stimmen des Chors verklingen und die Bumerangs in ihrer simultanen Vibration trillern; der erotische Schwung des Körpers, der in Tanz-Detail 3 festgehalten ist.

Und dann blätterte er die Seite um und kritzelte mit einem Kugelschreiber. Da er sich immer noch nicht genug auf die *eine* Sache konzentriert, können nun neue Welten zusammenfließen: Bei der Stab-Figur 1 hat er experimentiert

8 | Krim Benterrak, Stephen Muecke und Paddy Roe, *Reading the Country*, Fremantle: Fremantle Arts Centre Press 1984, S. 49.

9 | Cynthia Coyne, »Bye and Bye When All the Natives Have Gone‹. Daisy Bates and Billingee«, in: *Uncommon Ground: White Women in Aboriginal History*, hrsg. v. Anna Cole, Victoria Haskins und Fiona Paisley, Canberra: Aboriginal Studies Press 2005, S. 199–215.

und Giacometti entdeckt! Und Stab-Figur 2, mit den Händen auf der Hüfte, wiederholt die Haltung von Tanz-Detail 4, und ich sehe, dass das, mit diesem Kopfschmuck, Paddy Roes Corroboree sein muss. Die finalen Stab-Figuren, 3 und 4, sprühen vor Energie, die sich in minimalen zeichnerischen Gesten konzentriert, wodurch das Zeichnen zu einer Performance wie das Corroboree selbst wird. Es sind daher Notizen, die im Möglichkeitsraum der Transformation entstehen, wo Lied, Tanz und Zeichnung ineinander übergehen. Es sind Notizen, denen eher eine Kultur als ein einzelner Autor eingeschrieben ist, wo im *Dreaming* ein Geist zum Tier und ein Tier zum Menschen wird: »So etwas ist das.«

Und wenn die letzte Zeichnung gemacht war, wenn sich der Staub legte oder die Stimmen in der Nacht verklangen, kam Butcher Joe zu einem förmlichen Ende mit einem Wort, das »gut« oder »fertig« bedeutet:

Kaliya

Mein Dank gilt Kim Akerman für wertvolle Informationen, die ich in diesem Text dankbar verwendet habe. Selbstverständlich hat Paddy Roe einen bedeutenden Beitrag hierzu geleistet. Ich vermag nicht auszudrücken, wie viel ich Paddy und Joe, den beiden weisen Ratgebern aus Goolarabooloo Country, schulde.

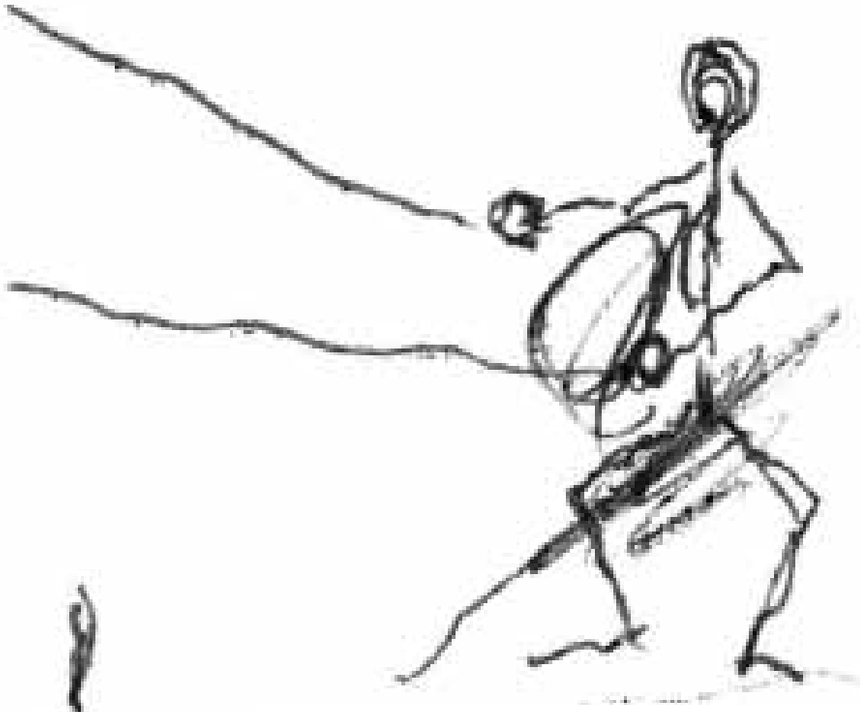
Stephen Muecke (geb. 1951) lebt als Autor in Sydney.

Dance Detail / Tanz-Detail 1

Dance Detail / Tanz-Detail 2

Dance Detail / Tanz-Detail 3

Dance Detail / Tanz-Detail 4



Stick Figure / Stab-Figur 1

Stick Figure / Stab-Figur 3

Stick Figure / Stab-Figur 2

Stick Figure / Stab-Figur 4

100 Notes – 100 Thoughts / 100 Notizen – 100 Gedanken

№054: Stephen Muecke
Butcher Joe

dOCUMENTA (13), 9/6/2012 – 16/9/2012
Artistic Director / Künstlerische Leiterin: Carolyn Christov-Bakargiev
Member of Core Agent Group, Head of Department /
Mitglied der Agenten-Kerngruppe, Leiterin der Abteilung: Chus Martínez
Head of Publications / Leiterin der Publikationsabteilung: Bettina Funcke

Managing Editor / Redaktion und Lektorat: Katrin Sauerländer
Editorial Assistant / Redaktionsassistentin: Cordelia Marten
English Copyediting / Englisches Lektorat: Melissa Larner
English Proofreading / Englisches Korrektorat: Sam Frank
Translation / Übersetzung: Barbara Hess
Graphic Design and Typesetting / Grafische Gestaltung und Satz: Leftloft
Typeface / Schrift: Glypha, Plantin
Production / Verlagsherstellung: Christine Emter
Reproductions / Reproduktionen: weyhing digital, Ostfildern
Paper / Papier: Pop'Set, 240 g/m², Munken Print Cream 15, 90 g/m²
Manufacturing / Gesamtherstellung: Dr. Cantz'sche Druckerei, Ostfildern

© 2011 documenta und Museum Fridericianum Veranstaltungs-GmbH, Kassel; Hatje Cantz Verlag, Ostfildern; Stephen Muecke

Illustrations / Abbildungen: p. / S. 1: Students on deck of Chalet III (Farrally Hall) / Studenten auf der Terrasse des Chalet III (Farrally Hall), The Banff Centre, 1956 (detail / Detail), courtesy Paul D. Fleck Library & Archives at The Banff Centre; all other illustrations / alle anderen Abbildungen: courtesy Stephen Muecke

documenta und Museum Fridericianum Veranstaltungs-GmbH
Friedrichsplatz 18, 34117 Kassel
Germany / Deutschland
Tel. +49 561 70727-0
Fax +49 561 70727-39
www.documenta.de
Chief Executive Officer / Geschäftsführer: Bernd Leifeld

Published by / Erschienen im Hatje Cantz Verlag
Zeppelinstrasse 32, 73760 Ostfildern
Germany / Deutschland
Tel. +49 711 4405-200
Fax +49 711 4405-220
www.hatjecantz.com

ISBN 978-3-7757-2903-1 (Print)
ISBN 978-3-7757-3083-9 (E-Book)

Printed in Germany

Gefördert durch die

funded by the German Federal Cultural Foundation

100 Notes – 100 Thoughts / 100 Notizen – 100 Gedanken | №054

Stephen Muecke

Butcher Joe

dOCUMENTA (13)

HATJE CANTZ