

## Preface

The European adventure of Jimmie Durham, who has been living in this continent since 1994, provides the occasion for the Musée d'Art moderne de la Ville de Paris to reveal the neglected work of this artist to a wide public.

The pieces exhibited showcase the protean nature of Jimmie Durham's work – sculpture, painting, installations, photographs and videos. He is a singular artist who orchestrates with insolence, humour and wisdom "the work of a defacement". Only a free-spirited person could invent this language that gives meaning to commonplace objects, broken, thrown away, consigned.

This remarkable exhibition steers clear of the temptation of a commentary that would confine Durham to the stereotyped representation of the "Cherokee artist", a position with which this former activist in the civil rights movement and Native American cause does not identify. He is committed, but has never renounced his artistic independence.

It is a great opportunity for Parisians and visitors to the French capital to experience an encounter with the liberating work of Jimmie Durham.

## Foreword

"Content makes a difference" (Jimmie Durham)

Jimmie Durham is an artist who transforms art without us perceiving this immediately. In his own way, he moves mountains without appearing to do so, stone by stone, by making us believe that each of these pieces of mountain is not only the whole mountain itself but the world where it was formed, will die and disappear. If art didn't exist, it is likely that he would be a magician, possessing incredible powers like those possessed by Ovid, making horns grow from a few drops of water. But he is an artist, or poet, sees time in all its vastness and doesn't hurry. Perhaps this is the reason for such a tardy exhibition in Paris, when he has already been presented in France several times before and almost everywhere else. Artist for artist, there are those who believe that the greatest effects are arrived at with small things. A word for another, or repeated, a stone thrown against a refrigerator, or that has simply fallen on an object. Observed over a long period of time, we understand that these actions, these objects act out the world as though in a theatre. A stone on a tourist plane is a way of nipping in the bud the adult plane that will crash one September 11 into the World Trade Center – a way of redirecting time and objects toward their own power, of allowing us to live in a reality different from that which we know, but one which is nonetheless not so far removed from it. Durham's art consists of propositions that are so many challenges to dreary banality. His objects insolently parody our taste for technology and the limits that we impose upon ourselves.

His exhibition in Marseille during the summer of 2003 was fascinating for the variety of issues it tackled. Each piece was a different enigma, amusing, startling and vibrant. The exhibition resembled a long inventory of everything that it was possible to make objects, which we'd never considered as suitable subjects for the domain of art, convey. There was nothing decorative or even appealing about them but rather a combination of forms that expressed a sparkling intelligence tinged with a kind of political readjustment. It was no longer a matter of serious and emphatic art objects but of a more modest voice, closer to life, at once mute and audible, as though emanating from these plastic pipes, stones and pieces of abandoned or salvaged wood. These voices called to sister voices that, deep within us, cannot make themselves heard and hinder us. Not because someone or something outside prevents us, but because we don't, or no longer dare to speak out. By allowing a stone to express its stone point of view about the world around us, we understand that our point of view as human beings, as citizens in a world of citizens, is no longer as freely expressed as we had thought. Durham shifts the order of things and thereby causes the most basic hierarchies to slip, those that we attribute to the order of common objects. If a large stone crushes a plane, it's because something has been turned inside out. These are incongruous facts that generate liberating forms in reality and in our minds. Ten years ago, a cow falling from the sky sank a Japanese trawler. We understand (but is it really understanding?) that Russian soldiers, wanting to improve their lot, had attempted to take the cow back to their base by plane, but, once in the air, the animal had panicked to the point that the soldiers got rid of it in mid-flight. These are things that don't usually occur, but when they do, the world seems lighter, as though acts follow on from each other without purpose, with an imagination that even chance doesn't seem capable of permitting, unless it has suddenly become far richer with possibility. We live in a continual flux, but spend our time making ourselves believe that nothing can move. Jimmie Durham reminds us that this confidence has distanced us from what objects truly are. The stoning of a refrigerator signifies that the refrigerator is both a culprit and a saint, that it deserves to be put to death, that we must avenge ourselves, free ourselves of its presence. But, at the same time, it is glorified, it becomes, in its martyrdom, a being, an eternal entity, of an eternity that recalls its

primary function (its mission?), that of preserving for as long as possible, from a few days to eternity, perishable foodstuffs. Foodstuffs that allow us to live, which is to say, to face a future existence situated, it too, between today and eternity – an eternity that we henceforth understand as artificial. Our awareness of this makes us revolt by attacking the refrigerator, which then comes to prove that we are just as perishable as the foodstuffs that we consume.

It's amazing but almost intolerable that Durham's objects thus penetrate our thoughts, which they seem to anticipate with an irony at once benevolent and mocking. We know, however, that they are not making fools of us, but of the ice that is in us. This same ice that Kafka felt within himself and which he wanted to break with the axe of literature, Durham breaks with his works – hence the necessity for an exhibition of this kind, for this catalogue, the first publication on this scale since the one published by Phaidon more than ten years ago. It is also the need to take stock of the work of one of today's great artists, among whose works we present, in a representative manner, those created in Europe since Durham's arrival here in 1994. From then on, he attempted to integrate his work into the social and geographical context of Europe, drawing on the opportunities and coincidences encountered. The exhibition and this publication respond to his desire to "avoid finding oneself in the position of the exiled who speaks of the past or of far-off lands" (Jimmie Durham).

Durham substitutes the order of objects for a disorder that we understand is as logical and plausible as the one we know. Why wouldn't the world also be like this? Why wouldn't that which inspires so much respect in us not be as ridiculous, and why wouldn't that which is ridiculous be our secret reference? In all things, he acts like a substituting magician, having replaced, right in front of our eyes, the ground on which we stand tall with so much arrogance. But we shouldn't see this as a moral exhortation, a way of reminding us that what is little is great, last first, and vice versa; that all is vain. It is instead a kind of "why not?" murmured insistently, challenging all intention and reminding us that the doors of imagination, fantasy, and reality were wide open and that it wasn't necessary to push them.

We would like to thank Jimmie Durham for his constant assistance and openness, his way of saying little while suggesting a lot, which has been the guiding thread of this project for two years. We don't forget the presence at his side of Maria Thereza Alves, his companion and the co-author of most of his videos. We would also like to thank the authors, Pascal Beausse, Anselm Franke, Friedrich Meschede and, in particular, Sandra Cattini, who, apart from her essay, took charge *in extremis* of the researched chronology. Our thanks also go to the artists who contributed through their texts or images: Adel Abdessemed, Mircea Cantor, David Hammons and Anri Sala. Finally, we thank the team of the Musée d'Art moderne, and most particularly Laurence Bossé and Julia Garimorth, who, with much conviction, were responsible for realising this project.

Fabrice Hergott  
Director, Musée d'Art moderne  
de la Ville de Paris

# Laurence Bossé & Julia Garimorth

## Entretien avec Jimmie Durham Interview with Jimmie Durham

10 décembre 2008

Le titre de l'exposition « Pierres rejetées... » reprend une expression que vous avez utilisée en 2004 lors d'une conférence en Italie. Pouvez-vous nous parler de l'importance qu'a pour vous cette idée de la pierre rejetée ?

Le titre de cette exposition a pour origine un vieux poème hébreu, le Psaume 118 verset 22. Ce psaume biblique chante les « bâtisseurs », à savoir, le pouvoir étatique, ceux qui dans leurs constructions rejettent les pierres que Dieu utilise ensuite comme pierres angulaires pour ses propres dessins. Mais c'est un ami, Dirk Snaauwaert, qui m'a fait connaître cette phrase : « Les pierres qu'ont rejetées les bâtisseurs ». Elle m'a tellement plu que je m'en suis servi dans le titre de deux œuvres, avant même de prendre le temps de lire le psaume en question. Une « pierre rejetée » semble déjà mobile, n'est-ce pas ? Comme une sorte d'anti-État, d'anti-monument.

« Pierres rejetées... » suscite diverses lectures, mais établit deux liens essentiels : l'un avec l'architecture, l'autre avec le geste. Pourtant, dans votre travail, vous semblez souvent critique vis-à-vis de l'architecture. Comment percevez-vous celle-ci ? Quel rapport instaurez-vous entre la pierre et l'architecture ?

Lorsque je l'ai entendue pour la première fois, je me suis mépris sur la signification de la phrase : « Les pierres qu'ont rejetées les bâtisseurs ». Je pensais que les « bâtisseurs » étaient une métaphore de Dieu. J'étais dès lors heureux d'utiliser (ou d'être) un objet qui était rejeté. Je ne pense pas en termes athéistes/théistes, n'étant pas issu de l'histoire européenne, mais le concept européen de Dieu me paraît certainement intéressant, en tant que thème contre lequel s'opposer. Ce n'est que récemment que j'ai appris que le poème hébreu d'où est tirée cette phrase prend d'une manière typiquement hébreu position en faveur de Dieu contre l'État. « Les bâtisseurs » désignent l'État, ceux qui construisent, élaborent une vérité artificielle. Les bâtisseurs que nous voyons sont les architectes, l'État. L'orientation de ma pratique artistique en Europe est systématiquement dirigée contre l'architecture – c'est-à-dire également contre l'État. Les deux s'inventent l'un l'autre.

Il y a une vieille blague de nouveau en circulation, qui dit qu'écrire au sujet de la musique, c'est comme danser à propos de l'architecture. Quand on entend cela pour la première fois, une chorégraphie consacrée à l'architecture peut sembler absurde. Mais si l'on est de prime abord contre l'architecture, la danse peut être alors une critique appropriée.

La danse ou encore la poésie, le langage... ?

Tout artiste doit être contre le langage, de manière à la fois pratique et conceptuelle. Le langage écrit est bien plus complexe dans son caractère oppressif que le langage verbal. C'est un

10 December 2008

The exhibition's title "Rejected Stones..." takes up an expression that you previously used in 2004 at a conference in Italy. Could you tell us about the importance that this idea of rejected stones has for you?

The title of this exhibition comes from an old Hebraic poem, the biblical psalm 118, verse 22. The psalm sings of the "builders", the state powers-that-be who in their constructions discard the stone that God then uses as the cornerstone for his own purposes. But I got the phrase "stones rejected by the builders" from a friend, Dirk Snaauwaert. I liked it so much that I used it in the titles of two art pieces before ever finding the time to read the psalm. A "rejected stone" already seems movable, doesn't it? And kind of anti-state, anti-monument.

"Rejected stones..." gives rise to various readings, but establishes two fundamental links: one with architecture, the other with gesture. However, in your work, you often seem critical of architecture. How do you perceive it? What connection do you set up between stone and architecture?

When I first heard this phrase "stones rejected by the builders" I misunderstood its sense. I thought that "the builders" was a metaphor for God. I was happy, then, to use (or to be) something rejected. Not coming from a European background, I do not think in terms of atheist/theist but the European concept of God certainly seems worthwhile as something to oppose. Only recently I learned that the Hebraic poem from which the phrase comes, in typical old Hebraic fashion, speaks on the side of God against the state. "The builders" means the state, those who would construct an artificial Truth. The builders, we see, are the architects: the state.

The directions of my art practice in Europe are always against architecture that means also against the state. The two invent each other.

There is an old joke that is going around again: "writing about music", it says, "is like dancing about architecture." At the first hearing, dancing about architecture sounds absurd. But if one is against architecture prima facie, dancing might be an appropriate critique.

Dance or still poetry?

Every artist must be against language in both practical and conceptual ways. Written language is much more complex in its oppressiveness than verbal language. It is a different language. It is a part of the state. Written language invents architecture and is invented by architecture.

When language tells us – falsely, as artists know – that we are unable to think without it; written language sets down laws written in stone (that innocent, victimised material) about how and what to think as well as how to be. It is the

langage différent. C'est une partie de l'État. Le langage écrit invente l'architecture, est inventé par l'architecture.

Quand le langage nous dit, à tort, comme les artistes le savent, que nous sommes incapables de penser sans lui, le langage écrit consigne la loi écrite dans la pierre (ce matériau innocent et persécuté) concernant la façon dont il faut penser et ce qu'il faut penser, mais aussi comment être. Il est le domestique de l'architecture, son serviteur. Ces co-domestiques sont nos maîtres.

Plusieurs de vos travaux incluent des mots, des phrases. Quel est le rôle du texte dans la construction d'une œuvre?

Les arts plastiques ne constituent pas, à mon avis, un ensemble de métaphores à l'usage des messages linguistiques. Ils possèdent une signification intellectuelle qui leur est propre, distincte du langage, de la même manière que la musique (personne n'exige de savoir ce que la *VI<sup>e</sup> Symphonie* de Beethoven peut signifier), mais j'aime jouer avec le langage et associer des choses. J'aime aussi la façon avec laquelle des objets peuvent faire agir les mots différemment. Le mot «total», par exemple, est complètement neutre. C'est un petit outil descriptif que l'on peut utiliser dans les phrases les plus diverses. Mais quand en 2008 une compagnie pétrolière peint au pochoir le mot «total» sur un baril de pétrole, il se produit alors quelque chose d'étrange. Si je cherche à prendre part à leur poésie concrète, j'ai la possibilité d'ajouter des mots, «brave», «bonne», «pure», par exemple, en différentes couleurs, comme dans mon travail récent, *Sweet Light Crude*.

De façon générale, lorsque j'ajoute du texte à une œuvre d'art, ce texte n'est pas explicatif. On pourrait plutôt dire qu'il établit une vibration avec l'œuvre. Mais dans un travail comme *The Dangers of Petrification*, les mots donnent matière à plaisanter : un bloc de marbre blanc, avec une étiquette sur laquelle on peut lire l'explication scientifique du phénomène de péténification des nuages...

Au moment où vous commencez à travailler, la scène artistique américaine est dominée par le pop art et l'art minimal. Vos œuvres alors ne relèvent d'aucune esthétique exclusivement américaine, mais semblent plutôt appartenir aux courants artistiques qui émergent en Europe. Comment vous situez-vous à l'époque par rapport à l'art américain? Et aujourd'hui, vous sentez-vous plus proche des traditions européennes qu'américaines?

Au début des années 1960, j'étais un peu plus âgé que la plupart des gens de ma génération. Je venais d'achever quatre années de service militaire et j'avais travaillé tout seul, sans quasiment avoir suivi de formation au sens propre du terme. Mes amis étaient des Noirs, des «Chicanos» et des Indiens d'Amérique. Nous, nous étions plutôt dans une position de confrontation avec le reste des États-Unis.

Quand j'ai commencé à exposer mon travail, je n'avais jamais entendu parler des artistes américains vivants. Je suis allé assez rapidement m'installer en Europe, sans qu'il y ait de changement fondamental dans ma formation, même si je commençais à gagner un peu d'argent en vendant des pièces.

C'est en Europe que j'ai découvert l'art contemporain, mais en raison de mes antécédents dans le théâtre politique et la poésie, je m'étais toujours attendu à ce que l'art européen soit politiquement plus engagé qu'il ne semblait l'être de mon point de vue d'artiste installé à Genève. Mais en même temps, mon appartement est vite devenu un lieu de rencontres d'Indiens exilés d'Amérique latine et d'Africains représentants de mouvements de libération venus à Genève chercher un soutien international (auprès des Nations unies, de l'Organisation internationale du travail, du Conseil œcuménique des Églises, etc.). Je suis rapidement devenu un «tiers-mondiste».

Vous avez souhaité que cette exposition rassemble des œuvres réalisées après 1994, date de votre installation

servant of architecture, its servant. These co-servants are our masters.

Several of your works include words, sentences. What role does the text have in the construction of a work?

For me, visual art is not sets of metaphors for linguistic messages. Visual art has intellectual meaning on its own, away from language, just as music has. (No one demands to know what Beethoven's Sixth Symphony means), but I love to play with language, and I like to combine stuff. I also like the way that objects can make words act differently. The word "Total", for example, is properly neutral; a small descriptive tool one may use in a variety of sentences. In 2008 when a petroleum company stencils "Total" on an oil barrel, however, strangeness happens. If I try to participate in their concrete poetry I can add words, such as "Brave", "Bonne", "Pure", with different colours, as in my recent work *Sweet Light Crude*.

In general, when I add text to artworks the texts do not explain; it is more like they set up a vibration. In a piece such as *The Dangers of Petrification*, however, the words are for laughter. A lump of white marble has a label explaining scientifically how a cloud becomes petrified.

At the period when you started working, the American art scene was dominated by Pop Art and minimalism. Your works then didn't come under any exclusively American aesthetic, but seemed instead to belong to artistic movements emerging in Europe. How did you situate yourself at the time with regard to American art? And today, do you feel closer to European or American traditions?

In the early 60s I felt a little older than most people my age. I had completed four years of military service and had worked on my own, with practically no formal education. My friends were Blacks, Chicanos and American Indians. We were pretty much in an adversarial position with the rest of the US.

When I began showing my work I had not heard of any living American artists. I soon moved to Europe, without any essential change in my education, even though I was beginning to make a little money selling art pieces.

I learned about contemporary art in Europe, but from my background of political theatre and poetry, I always expected European art to be more politically engaged than it seemed to be from my Geneva-based viewpoint. At the same time, however, my apartment soon became a meeting place for Indians in exile from Latin American countries and for people from liberation organisations in Africa coming for international support (UN, ILO, WCC, etc). I quickly became a Third World internationalist.

You wanted this exhibition to bring together works made after 1994, the date you definitively settled in Europe. Does this mean, for you, that your work has two distinct periods: an "American" period and a "European" period?

I know that there are people who think art should be pure, not diluted by current social or political issues, but I find purity boring. It is also related to death. So one part, the most important, of the change in my work in Europe is simply that I need to try to participate (not to join, just to participate) in whatever is going on where I live. That means of course that my artwork will have some connections to my situation. It would be silly to make the kind of pieces in Europe that I made in New York and Mexico; repetition would make stale old stories. Also, back then in America I deliberately chose to work with our beautiful, degraded material, with our bones and garbage. Europe is more than anything else an architectural construct, and architecture has through the centuries had such a strong state programme of inventing and enforcing belief.

I usually describe the primary direction of my work in Europe as anti-architecture, and have chosen to use stone

définitive en Europe. Cela signifie-t-il pour vous qu'il y a deux périodes distinctes dans votre œuvre : une période « américaine » et une période « européenne » ?

Je n'ignore pas que certains pensent que l'art devrait être pur, non édulcoré par les questions sociales ou politiques actuelles, mais la pureté m'ennuie. Elle est également apparentée à la mort. Par conséquent, la part la plus importante des changements intervenus dans mon travail en Europe, c'est tout simplement la nécessité que je ressens de m'efforcer de participer (non pas d'adhérer, simplement de participer) à tout ce qui se passe là où je vis. Cela sous-entend, bien entendu, que mon travail d'artiste se rapporte d'une manière ou d'une autre à ma situation. Il serait idiot que je fasse en Europe des pièces analogues à celles que je réalisais à New York ou au Mexique. Les vieilles histoires sentent le rance à force de répétition. J'avais aussi délibérément choisi de travailler à l'époque avec nos beaux matériaux déglingués – avec nos os et nos détritus. L'Europe est une construction architecturale, bien davantage que tout autre chose, l'architecture y ayant endossé durant des siècles un programme étatique d'une telle force d'invention et de mise à exécution des convictions, de la foi.

J'ai l'habitude de décrire l'orientation principale de mon travail en Europe comme anti-architecturale et j'ai choisi d'utiliser bien davantage la pierre, plus particulièrement de m'en servir comme la partie mobile, comme l'outil plutôt que le monument.

Vous faites souvent référence à des figures classiques de l'art ancien ou moderne, à Magritte, Brancusi, Calder par exemple, ainsi qu'à l'architecture. Avez-vous le sentiment de vous inscrire dans l'histoire de l'art ?

On n'a pas l'impression que les excellents maîtres anciens flamands étaient « flamands » en un sens moderne, quel qu'il soit. À leur époque, les artistes européens voyageaient et apprenaient les uns des autres. Courbet était « français » essentiellement au sens de résistance à l'injustice, davantage qu'à tout autre sens nationaliste du terme. Quand j'ai découvert pour la première fois le travail de Lucio Fontana, je me suis senti proche de lui. Son amour du matériau est si manifestement humble. Il ne travaille pas bruyamment, avec arrogance. Je pouvais en percevoir l'intelligence.

L'Europe me paraît plutôt étrange. Son histoire englobe les histoires épouvantables des Amériques, d'Afrique, d'Australie, quasiment du monde entier. Mais la riche Europe, en sûreté chez elle, n'a pas seulement produit l'Inquisition, les holocaustes, les croisades et le colonialisme, mais également les « Lumières », et fait de nombreuses tentatives en direction de l'internationalisme.

Il y a quelques années de cela, j'ai écrit que, comme Kazantzakis a intitulé son autobiographie *Lettre au Greco*, je ferais une « Lettre à Joséphine Baker ». Mais aujourd'hui, je devrais également écrire une « Lettre à von Humboldt » (surtout après avoir vu sa correspondance avec Simon Bolivar quand ils étaient tous deux déjà âgés).

Plusieurs de vos œuvres (vidéos, installations...) résultent d'une action, d'une dynamique qui dégage une certaine et troublante violence. Quel est son rôle, sa signification dans votre démarche ?

L'utilisation de pierres en guise d'outils est une longue tradition en Europe, vieille d'environ 50 000 ans. Disons que les outils sont violents et que nous apprenons simplement à ignorer la violence. La matière première de mon travail, c'est souvent un objet manufacturé, et quand j'ai recours à un outil en pierre pour modifier la forme de cet objet, la violence du travail se manifeste à un point tel qu'elle tend à devenir centrale. Mais c'est aussi plaisant. Bon nombre d'artistes utilisent aujourd'hui une violence comique. Cela plaît à tout le monde de voir une statue renversée de son socle ; certains

much more; especially to use stone as the movable part, as the tool instead of the monument.

You often refer to classical figures of ancient or modern art, to Magritte, Brancusi or Calder, for example, and also to architecture. Do you feel that you fit into the history of art?

One does not feel that the excellent old Flemish painters were "Flemish" in any modern sense; in their time European artists travelled and learned from each other. Courbet was "French" mostly in the sense of resistance to injustice more than any nationalistic sense. When I first saw work by Lucio Fontana I felt close to him; his love of material was so evidently humble. He did not work noisily, arrogantly; I could see the intellect.

Europe seems quite strange to me. Its history includes the horrible histories of the Americas, of Africa, Australia – practically the entire world. But safely at home, Europe not only produced Inquisitions, Holocausts, Crusades and Colonialism but also the Enlightenment and many attempts at internationalism.

I wrote a few years ago that like Kazantzakis writing his autobiography, *Report to Greco*, I would make a "Report to Josephine Baker". By now, though, I will also need to write a "Report to Van Humboldt", especially after seeing letters between him and Simon Bolivar when they were both old.

Several of your works (videos, installations) result from an action, a dynamic that releases a definite and perturbing violence. What is the role of violence and what meaning does it have in your approach?

Using stones as tools has a long tradition in Europe; about 50,000 years. Well, tools are violent, we simply teach ourselves to ignore the violence. With my work the raw material is often a manufactured object. When I use a stone tool to change the object's shape the violence of the work becomes so noticeable that it tends to become central. But it is also pleasing. Quite a few artists now use funny violence. We all like to see a statue being toppled, and some artists even make that the main part of their work. These things may please because they are known to be theatrical, to be jokes of some sort. If I destroy someone's car that would not be pleasing (well, maybe, depending on whose car it is).

Violence in art is like cynicism in art: if one were truly cynical one could not make art. Football is violent. Most business – commerce – is violent. The state is always violent.

The stone thrown at the hand, smashes, breaks. In other pieces like *Encore tranquillité* the stone becomes enormous, requiring an intermediary tool, such as a crane. What does this difference of scale and more sophisticated procedure change?

One tries simply to do whatever comes to mind. Work is itself generative of other work. One does not plan art so much as live in it. The results are then usually a surprise. I do notice, however, that to the art community the work I make with my own hands is not considered as sophisticated as work done by machine. Why that is true may have something to do with fear of being found guilty of liking folk art or something (not on my part, but on the part of the viewer). Nothing is inert. Everything is connected. Everything moves. Everything changes.

The oil barrel recurs frequently in your most recent works. Does this signify your taking a stand with regard to the power issues related to this source of energy?

There is something strange and common about these objects, so ubiquitous that they are almost invisible. So full of ridiculous meaning! Their energy seems to be both secret and absent. Or maybe like the energy of "dark matter" in

artistes en font même la partie principale de leur travail. Il se peut que ces choses soient plaisantes parce que l'on sait qu'elles sont théâtrales, qu'elles sont en quelque sorte des plaisanteries. Mais si je détruis une voiture appartenant à quelqu'un, ce ne sera probablement pas amusant (mais cela pourrait l'être, en fonction du propriétaire de la voiture).

La violence en art, c'est comme le cynisme en art : si l'on était réellement cynique, on ne pourrait pas produire de l'art. Le football est violent. Le monde des affaires, le commerce sont violents. L'État est toujours violent.

La pierre lancée à la main brise, casse. Dans d'autres pièces, comme dans *Encore tranquillité*, la pierre devient énorme, nécessitant un outil intermédiaire, telle une grue. Que change cette différence d'échelle et cette procédure plus sophistiquée ?

On s'efforce simplement de réaliser ce qui vous vient à l'esprit, le travail étant lui-même générateur d'autres travaux. On ne planifie pas tant l'œuvre d'art que l'on y vit. Ce qui en résulte est dès lors habituellement surprenant. Je remarque cependant qu'aux yeux de la communauté artistique, les œuvres que je crée de mes propres mains ne sont pas considérées comme étant aussi raffinées qu'un travail exécuté par des machines. Pourquoi ce qui est vrai peut-il être lié à la crainte d'être déclaré coupable d'aimer l'art populaire ou quelque chose dans ce style (non par moi, mais par le spectateur). Rien n'est inerte. Tout est lié. Tout bouge, tout change.

Dans vos œuvres les plus récentes, le baril de pétrole revient de manière récurrente. Est-ce qu'il signifie pour vous une prise de position vis-à-vis des enjeux du pouvoir liés à cette source d'énergie ?

Ces objets ont quelque chose d'étrange et de commun. Si omniprésents et par conséquent presque invisibles – si pleins d'une signification ridicule ! Leur énergie semble à la fois secrète et absente. Ou bien peut-être, comme l'énergie de la « matière noire » en physique, ce pourrait être une énergie du vide. Mais j'adore la façon avec laquelle ils passent pour être métonymiques de notre culture contemporaine.

Vous êtes à l'origine de nombreux workshops et performances. Quel rôle joue le face-à-face ou l'échange avec le spectateur ou l'étudiant pour votre démarche ?

Bien que j'aie toujours aimé mon atelier, je ne crois pas être un artiste d'atelier. Je préférerais toujours participer à une exposition de groupe plutôt que de présenter une exposition personnelle. Ce que j'aime, c'est l'interaction. Et je ne fais de l'art que pour cette interaction.

Aujourd'hui, vous préparez une exposition personnelle dans un musée, image du pouvoir de l'architecture avec son mobilier (vitrines, socles, éclairage, etc.), accompagnée de ce catalogue. Comment résolvez-vous le paradoxe qui se révèle ici par rapport à ce que vous évoquez plus haut concernant l'architecture et le langage ?

Être contre le langage et contre le langage écrit, cela n'a selon moi aucune connotation conflictuelle, mais pourrait davantage ressembler à une danse (l'islam croit que le Coran est la parole de Dieu). Dans le cadre de l'islam, les adeptes du soufisme affirment que s'il leur est donné de chanter une belle mélodie, cette dernière doit être, elle aussi, nécessairement la parole de Dieu. Mais ils suggèrent cela sous la forme d'une question. Le langage écrit, c'est de l'anti-poésie. Ma réaction, c'est de proposer des poèmes individuels en guise de questions. L'État s'arrogue lui-même la responsabilité de l'espace, et par conséquent de tout ce qui est à sa place sous le règne du couple « la vérité et le droit ». Quelle belle occasion nous est offerte de remarquer ces objets rejetés et ces associations illégales... de créer une nouvelle danse !

physics, it is an energy of the void. But I love the way that they pretend to be metonymic for our contemporary culture.

You devise numerous workshops and performances. What role does the direct encounter and exchange with the spectator or student play in your approach?

Although I always love my atelier, I do not think I am an artist of the atelier. I would always rather participate in a group show than have a solo show. It is the interaction that I love. I make art only for that interaction.

Today, you are preparing a solo show in a museum, symbol of the power of architecture with its cases, plinths, lighting and so on, accompanied by this catalogue. How do you resolve the paradox between this show and what you expressed earlier about the role of architecture and language?

For me, to be against language and against written language has no connotation of a fight. It might be more like a dance. (Islam believes that the Koran is the word of God. Within Islam, Sufis say that if they might sing a good song this also must surely be the word of God. But they propose this as a question.) Written language is anti-poetry. My response is to propose individual poems as questions. The state appoints itself as in charge of space and, therefore, of "everything in its place" under the rule of "Truth and Law". What an opportunity it is to notice those rejected objects and illegal combinations... to make new dances.

# Pascal Beausse

## Vers la clairière

Un homme apparaît à la lisière d'une forêt. Il en sort, des cabas à la main. Il parcourt un pré jonché de détritus, les observe, les prend en main et les évalue, en conserve certains. Des sacs en plastique sont poussés au sol par le vent. Il longe une clôture. Sous ses pas gisent des ossements. Il traverse un champ, croise une vache sous un pylône électrique. Il poursuit sa récolte et sélectionne ses trouvailles. Il longe la route 83 du Colorado. Puis la route 61. Sur les bas-côtés, c'est un dépotoir de la civilisation de l'automobile : rétroviseurs, pots d'échappement, boîtes de conserve, gobelets de fast-food, cadavres d'animaux. Tous déchets produits par la traversée motorisée de l'espace. L'homme se saisit de la dépouille d'un renard.

Il arrive devant une caravane déglinguée – à son entrée figure un mât, constitué d'une branche en haut de laquelle est fiché un crâne d'animal. C'est sa cabane. Un lit, des ustensiles de cuisine, un bois de cerf, une poupée, une plaque d'immatriculation, des tableaux en cours de fabrication. Il fixe un gant de caoutchouc sur un panneau recouvert de choses provenant de ses collectes : boîte de soupe Campbell's, canettes de soda, casquette de base-ball, enjoliveur...

On retrouve les tableaux aux cimaises d'une galerie, à Denver ou peut-être bien Los Angeles, lors du vernissage d'une exposition de Joe Hill – c'est le nom de l'artiste. Le public découvre les collages d'objets, commente leur assemblage, déchiffre leur vocabulaire plastique. Le lendemain, le galeriste donne deux épaisse liasses de dollars à l'artiste, qui les empoche. Une poignée de mains conclut l'affaire. De retour à sa caravane, l'artiste y déverse le contenu d'un jerrycan d'essence, allume un cigarillo, jette l'allumette à l'intérieur et part à travers champs, sa valise à la main. Les flammes embrasent l'habitacle ; les vitres explosent sous la chaleur. On retrouve cet homme libre au comptoir d'enregistrement d'un aéroport. Embarquement sur France Airways, vol 4703 pour Paris.

Cette histoire sans paroles est l'*ekphrasis* d'un film écrit et réalisé en 2002 par Jimmie Durham : *La Poursuite du Bonheur*. Après l'envol de l'avion et le mot «fin», pendant le déroulé du générique, on retrouve Joe Hill à la terrasse d'un café parisien, en compagnie d'amis. L'un d'eux, qui nous tourne le dos, coiffé d'un béret, est joué par Durham.

De façon explicite, ce court-métrage de treize minutes vaut pour métaphore de la vie de l'artiste. Autobiographie voilée et condensée en un trajet, elle résume la vie et l'œuvre. Interprété par Anri Sala, le personnage de Joe Hill est un artiste indien d'Amérique, «probablement du peuple Shoshone ou Paiute». C'est un alter ego de l'artiste plutôt que son portrait fidèle, bien que ressemblant. Si l'on ne peut s'empêcher d'y reconnaître Jimmie Durham, c'est d'abord une représentation fictionnelle, quasi épistémologique de la figure de l'artiste. Un artiste à la fois en retrait de la société et agissant pourtant en son centre. Faisant d'incessants allers-retours entre l'atelier, nécessairement isolé et solitaire, et la cité. Crément son art avec des rebuts, des pierres, des coquillages, des morceaux de bois et des ossements (sans sépulture parce que non humains). Travaillant au cœur de la vie. Inventant des formes qui sont les véhicules d'une pensée poétique du monde. Affirmant que l'art est le lieu d'une production intellectuelle.

## Towards the Clearing

A man appears at the edge of a forest. He emerges, carrying shopping bags. He crosses a meadow dotted with garbage, inspects it, picks up pieces, appraises them, keeps some. Plastic bags are being driven along the ground by the wind. He follows a fence. Walking over bones. He crosses a field, walks by a cow under a power pylon. He carries on with his collecting and sorts his findings. He takes Route 83 towards Colorado. Then Route 61. The roadsides are a car-culture dumping ground: rearview mirrors, exhaust pipes, food cans, fast-food glasses, animal corpses. All refuse produced by the motorised crossing of space. The man picks up the remains of a fox.

He comes to a disintegrating caravan – at the door is a mast, a branch with an animal skull on top. This is his cabin. A bed, cooking utensils, a set of antlers, a doll, a number plate, pictures in the making. He fixes a rubber glove to a panel covered with stuff he's collected: a Campbells soup can, soda bottles, baseball cap, hubcap, etc.

The pictures will turn up in a gallery, in Denver or maybe Los Angeles, at the opening of an exhibition by Joe Hill – the artist's name. People check out the collages of objects, talk about the way they've been assembled, analyse their visual vocabulary. Next day the gallerist hands two thick wads of dollars to the artist, who pockets them. A handshake and it's all settled. Back at the caravan the artist empties a jerry-can of petrol over the contents, lights a cigarillo, throws the match inside and sets off across the fields, suitcase in hand. The flames engulf his home, the windows blowing out with the heat. This free man turns up again at an airport check-in counter. Gets on France Airways flight 4703 to Paris.

This story without words is the *ekphrasis* of *La Poursuite du Bonheur*, a film written and directed by Jimmie Durham in 2002. The plane takes off, the word "end" appears, and as the credits roll we see Joe Hill with friends on a café terrace in Paris. One of the friends, back turned to us and wearing a beret, is played by Jimmie Durham.

This thirteen-minute short feature is an explicit metaphor of Durham's life. An autobiography at once veiled and condensed into a single journey, it sums up the life and the oeuvre. Played by Anri Sala, the Joe Hill character is an American Indian artist, "probably of the Shoshone or Paiute people". Despite the resemblance, this is an alter ego rather than a faithful portrait of the artist: we can't help seeing Jimmie Durham in him, but he's primarily a fictional, quasi-epistemological depiction of the artist-figure. An artist keeping out of society's way but working away in its centre. Coming and going incessantly between a necessarily remote, lonely studio and the big city. Making art out of junk, stones, shells, bits of wood and bones which, being non-human, have no burial place. Working on the heart of life. Inventing forms that are vehicles for a poetic vision of the world. Affirming art as a place where the intellect creates.

The film opens with a quotation from the United States Declaration of Independence: "We hold these truths to be self-evident, that all men are created equal, that they are endowed by their Creator with certain unalienable rights, that among these are Life, Liberty and the pursuit of Happiness."

Le film débute par la citation en exergue d'un passage de la Déclaration d'indépendance des États-Unis : « Nous tenons pour des vérités évidentes par elles-mêmes que tous les hommes sont créés égaux, qu'ils sont dotés par leur créateur de certains droits inaliénables parmi lesquels figurent la Vie, la Liberté et la poursuite du Bonheur... »

Ce rappel des idéaux humanistes d'une nation qui s'est fondée sur et par la violence ne tient pas seulement dans sa valeur ironique. Il vaut aussi pour réponse, proposant la mise en œuvre de cette aspiration dans le cadre d'une activité artistique. L'intrinsèque et irréductible liberté accolée à l'idée de l'art est ici énoncée comme un principe de vie et de travail : avoir pour but et préoccupation la poursuite du bonheur. À la fois éthique de l'artiste et invitation faite au spectateur. Ce bonheur-là n'a rien de béat. Il s'affirme dans une conscience politique du monde.

Au cours de sa période « eurasienne », depuis son retour et son installation définitive en Europe en 1994, Jimmie Durham a développé une critique de l'architecture. La libération du fardeau de la domesticité symbolisée par l'embrasement de la caravane – quand bien même il s'agit d'un habitat au potentiel nomade – en vaut pour une suggestion évidente.

Toute l'histoire de l'art moderne a pu être lue comme une contestation par les artistes de la maison, envisagée comme un piège anesthésiant, présentant le risque d'une privation de liberté. Durham porte son attaque sur l'architecture même – dont on sait qu'elle n'est pas l'art, et inversement. Georges Bataille est à la fois point de départ et contrepoint de cette critique. Durham se positionne contre l'architecture dans une proximité avec les arguments développés par Bataille, mais s'oppose dans le même mouvement à celui-ci. L'article « Architecture » de Bataille, paru dans le « Dictionnaire critique » du numéro deux de la revue *Documents* en mai 1929, énonce en trois paragraphes une dénonciation de l'architecture dans ses dimensions de domination de l'individu et de modelage du corps social. Denis Hollier en fit une lecture éloquente : « L'architecture fonctionne comme le fantasme auquel l'homme s'identifie pour échapper à son désir (lui échapper, c'est le dominer). L'homme est enfermé : *enfermé* en lui. Rien de lui n'échappe au codage totalisant du groupe dont il assure lui-même la fermeture. En effet, il croit dans sa prison<sup>1</sup>. »

Pour énoncer cette pensée critique dirigée contre le monde construit et ses symboles de monumentalité, de pérennité et de souveraineté, Jimmie Durham s'est concentré sur les pierres, en lesquelles l'architecture s'origine. Avec des sculptures, installations, dessins, actions, vidéos, poèmes et textes, il s'est proposé de libérer les pierres, de les « délivrer », en étudiant l'autorité de l'architecture, son pouvoir dictatorial et oppriment. La vidéo *The Man Who Had a Beautiful House*, réalisée en 1994 avec Maria Thereza Alves, est une fable qui présente un homme en costume, chapeau et pardessus, joué par Jimmie Durham, et apparaissant dans un paysage vallonné où aucune construction humaine n'est visible. S'asseyant sur un rocher, il détaille la « jolie maison » dont il se prétend propriétaire. Pour accompagner sa description, il sort de sa poche une brique emballée dans un mouchoir, comme métaphore en laquelle se résume la transformation par la technologie des pierres en édifices. Puis un morceau de chaise pour suggérer l'ameublement en chêne de son château, puis un manche de couteau pour la vaisselle... La dérision joue ici à plein. La vanité de la propriété matérielle ne donne aucun supplément d'âme à un homme seul au milieu de la nature. Au mieux, c'est un fardeau. Au pire, il vit dans ses chimères ou son mensonge : il croit en sa maison, il croit en sa prison.

La pierre a pris une place essentielle dans le lexique matériologique du sculpteur Durham. De toute taille – galet ou rocher monstrueux –, de toute origine – simple caillou ou

The value of this reminder of the humanistic ideals of a nation founded on and through violence lies not only in its irony for it is also a response, a proposal for putting this aspiration into practice as part of an artistic enterprise. Here the irreducible liberty seen as intrinsic to the idea of art is put forward as a basic principle for living and working: the pursuit of happiness as concern and goal. Simultaneously an ethic for the artist and a call to the viewer. There is no fake bliss in this happiness, which asserts itself via a political consciousness of the world.

In the course of his "Eurasian" period, since he came back to Europe definitively in 1994, Jimmie Durham has developed a critique of architecture. The liberation from the burden of domesticity symbolised by the caravan going up in flames – even if it had potential as a nomadic dwelling – is a clear suggestion here.

The entire history of modern art has been open to interpretation as a challenge by artists to the house, seen as a mind-numbing trap embodying the threat of a loss of freedom. Durham's attack is on architecture itself – which we know is not art, just as art is not architecture. Georges Bataille serves as both point of departure and counterpoint for this critique: Durham takes his stand against architecture on grounds similar to Bataille's, while simultaneously opposing him. Bataille's "Architecture" entry for the "Dictionnaire Critique" in the second issue of *Documents* in 1929 devotes three paragraphs to a denunciation of the discipline as a form of domination of the individual, of social modelling. Denis Hollier has provided an eloquent reading of this passage: "Architecture functions as the fantasy that man identifies with to escape his desire (to escape it is to control it). Man is confined: *conformed* within himself. Nothing of him escapes the group's encoding synthesis, whose enclosure he himself guarantees. Because he, in fact, believes in his prison."<sup>1</sup>

As a means of expressing this critique of the built world and its symbols of monumentality, continuity and sovereignty, Durham focuses on the stones architecture begins with. In sculptures, installations, drawings, actions, videos, poems and other texts he sets himself the task of liberating these stones, "delivering" them, through a study of architecture's authority and oppressive, dictatorial power. *The Man Who Had a Beautiful House*, a video made in 1994 with Maria Thereza Alves, is a fable revolving around a man in a suit, hat and overcoat, played by Durham himself and set against a rolling landscape bare of all human construction. Sitting down on a rock, the man outlines the "beautiful house" he claims to own, backing up his description by taking from his pocket a brick wrapped in a handkerchief: a metonymic summary of the technological transformation of stone into buildings. Next comes a piece of a chair, suggesting the oak furniture in his castle, followed by a knife-handle standing for the kitchenware. This is mockery unleashed. In their sheer vanity material goods bring no additional sustenance to the soul of a man alone in the countryside. At best they're a burden, at worst the man is living an illusion or a lie: believing in his house, he believes in his prison.

Stone has found a vital place in Durham's lexicon of sculptural materials. Whatever its size, from pebble to huge boulder – its origin, from grit to semiprecious – or its function, from paving to flint – this artist works with it. His most radical use, however, is also the most frequent: as a basic tool, a hammer or sledgehammer, whose compliance with gravity is called into play, tested out, repeated and reiterated in a host of scenarios. Durham carries stones about with him. He travels with suitcases full of stones. To make them fall, to sink them into the sea, to smash a window, to drop them into a bowl of paint in a gallery so that the splashes create pictures on the panels he's set up. At the Sydney Biennial in 2004 and outside a

1. Denis Hollier, *La Prise de la Concorde* (1974), Paris, Gallimard, 1993, p. 106.

1. Denis Hollier, *Against Architecture: The Writings of Georges Bataille*, tr. Betsy Wing, MIT Press, Cambridge (Mass.), 1992, p. 55.

pierre semi-précieuse –, de toute fonction – pavé ou silex –, la pierre est manipulée par l'artiste. Son usage le plus radical est aussi le plus récurrent : comme un outil premier, une masse, un marteau. Sa soumission à la pesanteur est mise en jeu, expérimentée, répétée, réitérée en de nombreux scénarios. Jimmie Durham transporte avec lui des pierres. Il voyage avec des valises de pierres. Pour les faire chuter, les faire couler dans la mer, les jeter dans une vitrine, les faire tomber dans la galerie sur une bassine de peinture afin que les jets picturaux sur des panneaux disposés alentour engendrent des tableaux. À la biennale de Sydney en 2004 ou devant le domicile d'un collectionneur mexicain en 2007, il fait placer une lourde roche sur une automobile, qui s'écrase sous son poids comme un jouet de carton-pâte. Le 4 juillet 2008, il réalise *Encore tranquillité*, un projet qui existait jusqu'alors sous forme de maquette : écraser un avion de tourisme sous un bloc de plusieurs tonnes. On ose imaginer des échelles encore plus (anti-)monumentales, puisque dans nombre de ses dessins un roc tombe sur le toit d'une maison... La fragilité des artefacts humains se révèle sous la force d'un élément de la nature, comme dans un exercice de science amusante. Il y a dans ces agressions faites à l'objet, dans ces écrasements vengeurs, dans ces infamies radicales infligées aux biens de consommation, une violence indéniable et volontaire, accompagnée d'une ironie joyeuse. Comme un projet de libération par l'artiste de la pesanteur et de l'encombrement de nos vies par les possessions matérielles.

Adopter une telle position anti-architecturale en manipulant de façon transgressive les pierres ne se résume pas en un caractère facétieusement destructeur. Au fondement de cette activité réside une contestation des pensées et paroles autoritaires. L'architecture structure les discours ; elle permet aux États d'établir leur contrôle sur les multitudes. On retrouve ici le couple antinomique de l'art et du droit. L'architecture est une geôle pour les idées, comme la loi. La véhémence placide et enjouée avec laquelle Jimmie Durham casse, détruit, fait engloutir et écraser les objets est un rejet libertaire de toute forme de pouvoir. Son intention contestataire est dirigée contre les forces coercitives qui sont à la source des maux de l'humanité, au premier rang desquelles les nations.

Pour dresser une matériologie complète de l'art de Durham, il faudrait une longue liste, partant de pierres, cailloux et minéraux, pour aller jusqu'à des tuyaux de PVC – éléments essentiels de son vocabulaire sculptural renvoyant encore à l'architecture, puisqu'ils sont les conduits qui irriguent les bâtiments et permettent aux villes de fonctionner. Il faudrait allonger une énumération poétique, d'un emballage de pommes de terre chips à un faisceau de fils électriques, de racines entrelacées à un combiné de téléphone en bakélite, de coquilles Saint-Jacques à un jouet en plastique, d'un rondin de bois à un morceau de tasse de porcelaine chinoise décorée de deux têtes féminines en relief et agrémentée de motifs floraux. Tout ce trésor est amassé sur le rebord de la fenêtre et au sol de l'atelier, en attente d'un devenir sculptural. En attente d'un assemblage dont Jimmie Durham a le secret. « Mon atelier m'aime, il vient toujours à mon aide », dit-il. Qu'entend-il par là ? Il me l'a expliqué si souvent dans l'atelier, en différentes formulations, que je suis supposé l'avoir entendu. Au début du grand ensemble placé sous l'intitulé de *Labyrinth*, en 2007 (une nouvelle critique de l'architecture), Durham confie : « J'amène des morceaux de bois dans l'atelier et j'attends qu'ils s'assemblent. Et là, l'atelier se met à parler. » Il faudrait évoquer ici le respect de l'artiste pour Joseph Beuys et son admiration amicale pour David Hammons. Avec leur grande intelligence plastique, et chacun son histoire singulière, ces artistes savent pratiquer une alchimie des matériaux qui ne prétend relever ni de la magie ni moins encore de procédés de fabrication. Ils sont à l'écoute du monde, dans une volontaire déprise de savoir-faire académiques.

« Le monde m'aime comme un chien stupide. Et quand je cherche quelque chose, il me permet de le trouver. Ce n'est

Mexican collector's house in 2007 he had a boulder set on the roof of a car, which crumpled like a cardboard toy. On 4 July 2008 he created *Encore Tranquillité*, a project which until then had existed only as a model: a light plane crushed by a block of stone weighing several tons. And we can imagine works on an even more (anti-)monumental scale, since a number of drawings show a rock dropped on the roof of a house. Faced with the force of an element of nature, the fragility of human artefacts stands exposed, as if in a jokey scientific experiment. In these attacks on objects, these vengeful crushings, these radical infamies inflicted on consumer goods, an undeniable, deliberate violence goes hand in hand with joyous irony as if the artist is out to liberate us from gravity and the cluttering of our lives with material possessions.

This adoption of an anti-architecture stance via transgressive manoeuvring of stones can't simply be put down to a facetiously destructive streak. This kind of venture is underpinned by a challenge to authoritarian ideas and language. Architecture structures the discourse, allowing states to build control over the multitudes. Here we're back to the antinomian art/law pairing. Architecture is a prison for ideas, just like the law. The placid, genial vehemence with which Durham breaks, destroys, crushes and engulfs is a libertarian rejection of all forms of power. His anti-establishmentarianism is directed against the coercive forces at the root of humanity's evils, with national entities in the forefront.

A comprehensive materiality of the Durham oeuvre would involve a long list running from rocks, pebbles and minerals to the PVC pipes that are vital components of his sculptural vocabulary and, once again, architecture-inflected as the conduits bringing water to buildings and enabling cities to function. The list would also require a poetic enumeration including a potato-crisp bag, a bundle of electric wires, tangled roots, a Bakelite telephone handset, scallops, a plastic toy, a log and a fragment of a Chinese porcelain cup with two women's heads in relief and floral decoration to boot. All these treasures accumulate on the window ledge and the studio floor, awaiting their sculptural destiny. Awaiting an assemblage of which Durham possesses the secret: "My studio loves me," he says. "It always helps me." As to what he means by this, he has explained it to me so often in the studio, and in so many different ways, that he thinks I've got the idea. Embarking in 2007 on the big entity with the umbrella title of *Labyrinth* – another critique of architecture – Durham confided to me, "I bring bits of wood into the studio and wait for them to come together. And then the studio begins to talk." Worth mentioning here are his respect for Joseph Beuys and his friendly admiration for David Hammons. With their enormous sculptural intelligence and singular individual backgrounds, these three artists have an alchemical knack that makes no claim to magic and even less to procedures of fabrication. Tuning in to the world, they practise a deliberate abandoning of academic savoir-faire.

"The world loves me like a stupid dog. And when I go looking for something, the world lets me find it. It's not always like that, but in the end things always work out." This is Jimmie Durham in the Calder Studio, putting the finishing touches to a radical structure with the help of a bit of rusty metal dredged up from the bottom of a crate (a crate that looked like it might have belonged to the studio's original occupant, or served as a trashcan for earlier artists in residence). This trust in the successful outcome of the process of making has nothing to do with grandiloquent assertions of artistic skill along the lines of those modernist genius-mytheme schemas. Durham really does wait for things to slot into place, for the studio to "begin to talk"; and when the moment comes he's intensely attentive to rightness of form and his capacity to achieve the definitive look of the work. The poems and summonses, which are to be found on torn-up white paper in phylacteries or pencilled onto the work itself, give the latter a voice, recounting its history while unfailingly using humour,

pas toujours vrai, mais ça finit toujours par marcher», dit-il alors qu'il parachevait dans l'atelier Calder une structure radicale à l'aide d'un morceau de métal rouillé qu'il allait trouver au fond d'une caisse (dont on aurait pu imaginer qu'elle appartenait au premier occupant des lieux, ou bien qu'il s'agissait là du rebut d'autres artistes, anciens résidents). Cette confiance dans la réussite du processus de réalisation plastique ne s'appuie pas sur l'affirmation grandiloquente d'une maîtrise artistique, à la manière des schèmes modernistes appuyés sur les mythes du génie. Jimmie Durham attend réellement que les choses se mettent en place, que l'atelier se «mette à parler» – et il est à ce moment-là d'une attention extrême à la justesse de la forme et à sa capacité à lui donner un aspect définitif. Les poèmes ou les interpellations, qui apparaissent dans des phylactères, sur du papier blanc déchiré, ou tracés au graphite à même le matériau, viennent donner une voix à la pièce, raconter son histoire et toujours empêcher par un trait d'humour, un illogisme, une absurdité, qu'on la prenne trop au sérieux. Quand bien même une œuvre de Jimmie Durham énoncerait une idée d'une grande sagesse (ce dont nous le savons ô combien capable), toujours un déséquilibre apparaîtra, une voix enfantine s'exprimera pour saper la possibilité d'une autorité. Durham a délibérément choisi d'agir de façon démentielle : «Je veux être stupide. Je veux agir bêtement<sup>2</sup>.»

C'est un morceau de bois taillé et arrondi comme un porte-manteau, agrémenté en ses extrémités des fragments d'un pistolet et allongé d'une hampe sur laquelle pend un cartouche disant : «I forgot what I was going to say» [«J'ai oublié ce que j'allais dire»] (1992). C'est une flèche posée au sol, verticale, pointant un panonceau sur lequel on peut lire : «I shall always regard myself as a member of an honorable and important profession» [«Je me considérerai toujours comme un membre d'une profession honorable et importante»] (*Pinkerton's Agency Manual*, 1989) – promesse faussement pieuse accompagnée d'une signature aux circonvolutions délirantes. L'auto-ironie et l'incongruité sont utilisées ici comme outils de désacralisation de l'art, tout en signifiant la nécessité symbolique d'un rappel aux choses de la vie (l'être humain est faillible) et à la vanité des productions humaines.

Lorsque Jimmie Durham déclare avec conviction que l'art véritable a quarante mille ans, il accorde sa juste importance à une compréhension renouvelée du processus d'hominisation. L'une de ses déclarations récentes, sous la forme d'un dessin à l'encre noire, avec un code-barres tracé à main levée en bas à gauche de la feuille de papier, énonce en son centre : «Humanity is not a completed project». L'humanité est un projet inachevé. Il y a cette compréhension par l'artiste du fait que le processus est à poursuivre, à prolonger. Nous devons le prendre en charge tout en acceptant l'incomplétude. Mais en tentant malgré tout de viser à une amélioration. Non pas par la mise en route des fantasmes de la quincaillerie technologique, mais par la force de l'intelligence. Nous devons tendre vers la clairière. Trouver un chemin à travers les nouveaux labyrinthes. Lieu ontologique, la clairière est l'espace dans lequel les formes de vie peuvent trouver à s'épanouir. Pour contredire l'affirmation en trois points de Heidegger : «La pierre est sans monde, l'animal est pauvre en monde, l'homme est configurateur de monde.» Avec son *Self-Portrait Pretending To Be a Stone Statue of Myself* (1995-2006), photographie où il tient devant son visage un fragment minéral qui s'y substitue, l'artiste affirme une compréhension de son origine : l'homme descend de la pierre. C'est la force de l'art de Jimmie Durham, qui va du sensible à l'idée, et de l'idée au sensible, en usant de facettes et d'énoncés incongrus : produire de l'intelligence à travers la forme.

illogic or absurdity to ensure it is not taken too seriously. Even when a work by Durham puts forward an idea imbued with great wisdom – and we know just how well he can do that – there's always something off-beat in there, a childlike voice chipping in to undercut any suggestion of authority. Durham has deliberately opted for craziness: "I want to be silly. I want to act foolish."<sup>2</sup>

You've got a piece of wood, trimmed and rounded off like a coat rack, its ends embellished with parts of a pistol and a wooden stick added on with a cartouche hanging from it, marked "I forgot what I was going to say" (1992). You've got an arrow pointing up from the ground at a sign saying, "I shall always regard myself as a member of an honourable and important profession" (*Pinkerton's Agency Manual*, 1989) – a piously hypocritical declaration rounded off by an insanely convoluted signature. Self-directed irony and the incongruous are being used here as tools for desacralising art at the same time as they point up the symbolic necessity of a reminder of life's basics – including human fallibility – and of the vanity of the things men make.

When Durham asserts with total conviction that real art goes back 40,000 years, he's granting its true importance to a new understanding of the process of hominisation. At its centre a recent statement – a black ink drawing on a sheet of paper, with a freehand bar code bottom left – tells us, "Humanity is not a completed project." The artist understands, then, that the process must go on, must be taken further. We must work with it while accepting its incompleteness. Striving in spite of everything for an improvement. Not by implementing technological hardware fantasies, but through the force of our intelligence. We must move towards the clearing. Find a path through the new mazes. An ontological focal point, the clearing is the space in which forms of life can find ways of achieving fullness, and thus contradict Heidegger's three-point assertion: "A stone is without world, an animal is poor in world, Man forms the world." With his *Self-Portrait Pretending To Be a Stone Statue of Myself* (1995-2006), a photograph in which he holds up a fragment of stone so that it takes the place of his face, the artist proclaims an understanding of his origins: man is descended from the stone. This is the power of the art of Jimmie Durham, as he moves from the tangible to the idea and from the idea to the tangible with the aid of gags and incongruous statements: the power to produce intelligence through form.

2. Jimmie Durham, *No More Silly Hats*, propos prononcés à Londres le 19 octobre 2008, lors du *Manifesto Marathon* organisé à la Serpentine Gallery par Hans Ulrich Obrist.

2. Jimmie Durham, *No More Silly Hats*, 19 October 2008, at the "Manifesto Marathon" organised at the Serpentine Gallery in London by Hans Ulrich Obrist.

# Sandra Cattini

## Fabrique de l'histoire

« Une raison pour laquelle je veux toujours interrompre est que cela [...] est contre l'architecture. Contre le schéma narratif. Contre la linéarité d'une certaine façon. Contre l'État et ses structures (la croyance et la vérité) comme nous pouvons être contre le mur (d'une gare à attendre le train de 3 h 10 pour Yuma). Une interruption peut parfois amener une direction plus intéressante<sup>1</sup>. »

Dans une série d'émissions radiophoniques<sup>2</sup> enregistrées dans les années 1950, Jean Renoir raconte ses souvenirs et commence par exposer sa théorie du changement selon laquelle nous serions passés de l'époque du spirituel à celle du matériel avec l'invention du tube. D'après lui, l'humanité a essayé de résoudre par des moyens matériels des problèmes que, jusqu'alors, elle résolvait par des moyens spirituels considérés aujourd'hui comme de la superstition. Avant le tuyau et sa production en série, les hommes étaient obligés de rester autour des moyens de confort que Dieu leur avait donnés (puits, rivière...), puis, avec le culte du matériel, serait venue l'idée de détruire les obstacles qui maintenaient l'existence du spirituel et d'amener les liquides là où la nature ne les avait pas distribués.

Jimmie Durham n'a pas de théorie du tuyau à proprement parler, du moins n'en fait-il pas explicitement état, mais il utilise fréquemment l'objet. Le tube de PVC franchit ou contourne les obstacles, et c'est aussi celui par lequel arrive la civilisation, celui qui explore les tréfonds et fait remonter à la surface le remugle et les ressources de la planète. Il est l'élément du passage de l'état de nature à celui de culture, et *Gilgamesh* (1993) en est la synthèse. Jimmie Durham cite le mythe de Gilgamesh, fondateur de la première ville, se définissant par l'histoire qu'il en écrit et son rempart contre l'état sauvage de la forêt. La citation tient sous la forme d'une porte en bois traversée par un énorme tube de PVC, une hache plantée dans sa partie supérieure (sans doute, celle qui a abattu l'arbre dont elle est faite), une serrure et un bouton de porte sur sa tranche, comme pour ouvrir l'espace entre. Soit un passage dans une ouverture, elle-même traversée par une trouée. La porte tient en équilibre sur le tuyau, élément creux. Cet objet impossible, véritable énigme adressée au regard et à l'adepte d'histoires bien ficelées, pose des questions de sculptures, de poétique de l'espace, et pointe l'affrontement de l'organique, du sauvage, du primitif, d'un côté, et du policé et civilisé, de l'autre.

Dans sa période américaine, cette dialectique s'inscrivait précisément à l'endroit de son identité cherokee. La rhétorique binaire retournée contre elle-même s'appliquait à un état de fait très présent dans l'Amérique des années 1980 et porté à son point d'absurdité. C'est aussi une rhétorique simpliste et coloniale puis post-coloniale qui avait confiné et rendu étrangère à elle-même l'identité des Indiens d'Amérique par un phénomène paradoxal d'invisibilité et de sur-visibilité<sup>3</sup>. Invisibilité, par l'éradication systématique de l'histoire indienne, et sur-visibilité, par l'image de l'Indien

## Story-Making

"One reason I want to always interrupt is that this is [...] against architecture. Against the narrative line. Against linearity to a point. Against the State and its structures (Belief and Truth) just as we might be against the wall (of a train station, waiting for the 3:10 to Yuma). An interruption can sometimes bring a more interesting direction"<sup>1</sup>

In a series of radio broadcasts recorded in 1958,<sup>2</sup> Jean Renoir begins his reminiscences with an outline of his theory of change: it was with the invention of pipes, he says, that we moved from the age of the spiritual to that of the material. Since then humanity has set out to solve by material means problems which had previously been solved spiritually, by means now regarded as mere superstition. Prior to the mass-production of pipes, people had no choice but to remain close to the amenities God had provided them with: wells, rivers and so on. But with the cult of the material came the idea of destroying the obstacles that sustained the spiritual, and of bringing liquids to places where nature had not seen fit to put them.

Jimmie Durham doesn't have a pipe theory as such – at least he doesn't mention it explicitly – but he does make frequent use of it. Piping clears or skirts obstacles, bringing civilisation with it, exploring the lower depths and raising the planet's resources and mustiness to the surface. It is the crucial factor in the shift from the natural to the cultural that is summed up in *Gilgamesh* (1993). Durham quotes the myth of Gilgamesh, founder of the first city, self-defined by his account of this deed and the ramparts with which he held the untamed forest at bay. The quotation takes the form of a wooden door impaled on an enormous PVC pipe and with an axe – doubtless the one used to fell the tree the door is made of – lodged in its upper part. On its edge are a lock and handle, as if to open the intervening space: a passage, then, into an opening itself run through by a emptiness. The door's equilibrium is ensured by the pipe, the hollow component. This impossible object, truly an enigma for both the eye and the devotee of tidy stories, raises issues to do with sculpture and the poetics of space as it points up the clash between the organic, the untamed and the primitive on one hand and the mannerly and the civilised on the other.

During Durham's American period the pivotal point of this dialectic was precisely his Cherokee identity, with a reversed binary rhetoric being brought to bear on a conspicuous fact of 1980s American life that had been pushed to the point of absurdity. Through a paradoxical phenomenon of invisibility/excess visibility,<sup>3</sup> the identity of America's Indians had been impounded and rendered foreign to itself by a simplistic colonialist, then post-colonialist rhetoric. The invisibility came from the systematic eradication of Indian history, the excess visibility from the popular culture image, notably in its Hollywood form. And so Durham, parodying in a composite oeuvre the primitivism and pseudo-ethnographics of the time, imploded the minority role that was being foisted on him.<sup>4</sup>

1. Jimmie Durham, *Between the Furniture and the Building (Between a Rock and a Hard Place)*, Kunsthalle München, Berliner Künstlerprogramm DAAD, Cologne, Walther König, 1998, p. 39, traduit de l'anglais par l'auteur.

2. Jean Renoir in « Jean Renoir, entretiens avec Jean Serge », diffusés sur la RTF dans le cadre de la série « Pour tout vous dire », 1958.

3. Comme le rappelle Laura Mulvey in « Changing Objects, Preserving Time », Jimmie Durham, Londres, Phaidon, 1995 p. 64.

1. Jimmie Durham, *Between the Furniture and the Building (Between a Rock and a Hard Place)*, Kunsthalle München, Berliner Künstlerprogramm DAAD, Cologne, Walther König, 1998, p. 39.

2. Jean Renoir in « Jean Renoir, entretiens avec Jean Serge », broadcast on RTF, 1958.

3. As pointed out by Laura Mulvey, "Changing Objects, Preserving Time", Jimmie Durham, Phaidon, London, 1995, p.84.

4. Cf. Hal Foster, "The Artist as Ethnographer", *The Return of the Real: Art and Theory at the End of the Century*, MIT Press, 1996, pp. 171–204.

inventée par la culture populaire américaine, notamment celle du cinéma hollywoodien. Aussi, par la parodie du primitivisme et le pseudo-ethnographisme, fait-il imploser dans son œuvre composite la position minoritaire qu'on voudrait lui faire tenir<sup>4</sup>.

Aujourd'hui, le propos est différent parce que le contexte a changé (Jimmie Durham ne vit plus sur le continent américain), mais les armes restent les mêmes : aux côtés de l'auto-primitivisme demeure la figure du conteur, pierre d'angle de l'œuvre de Jimmie Durham, avec le doute et l'humour pour ciment. Il insinue le doute de la ressemblance et de la vraisemblance par la falsification, mais aussi par une polyphonie de messages contradictoires et de forces antagonistes en présence qui sapent les fondements de toute autorité ou tout ordre établi. En 1994, au début de sa période « eurasienne », il prend le parti de ne plus raconter les mêmes histoires et décide que son travail doit « s'inscrire dans le contexte des situations rencontrées ici, pour éviter de [se] retrouver dans la position de l'exilé qui parle du passé ou de contrées lointaines. Ai-je un discours contemporain, ou suis-je un rabâcheur de vieilles histoires<sup>5</sup>? »

Pour revenir à Renoir, après le tube, il explique qu'en deux générations sa famille couvre un temps considérable. Aussi, sa légitimité à forger cette théorie du changement (pour lequel il n'a aucune connaissance particulière) tient-elle au fait que son père pouvait lui raconter des histoires d'avant l'invention du tube et le mettre presque directement en contact avec des personnes telles que Samson, voisin et ami de ses grands-parents, qui avait été le bourreau de Louis XVI et l'avait guillotiné, puis celui de la Révolution, soit des êtres « qui avaient porté l'épée, dansé le menuet ou avaient pu entendre Mozart, enfant, jouer du piano<sup>6</sup> ». Par ces récits, on lui avait transmis une somme d'anecdotes qu'il avait faites siennes, et il se sentait chargé d'une expérience couvrant quasiment deux siècles.

Le conteur transmet une expérience par le récit<sup>7</sup> et Jimmie Durham s'empare aussi de cet archaïsme-là, comme d'une figure qui pointe la dépossession de sa propre histoire et donc de l'expérience, sans la fossiliser. De même qu'un jet de pierre contre un frigo ou quelques autres objets domestiques est aussitôt générateur de tensions, de formes et d'histoires. Le contact direct et l'immédiateté dont est porteuse l'anecdote permettent d'effacer la distance, telle l'irruption de la vie.

Il a donc rangé sa panoplie d'Indien et sorti celle du poète, de l'étranger de l'intérieur<sup>8</sup>.

*The Man Who Had a Beautiful House* (1994) s'apparente à une sorte d'autoportrait en clochard céleste et pose moins la question du statut de l'artiste que celle du statut d'étranger au sens métaphysique, comme manière d'être au monde, dans la déprise de soi et du monde. Il réalise cette vidéo en collaboration avec Maria Thereza Alves dans une campagne aride qui pourrait bien être le maquis provençal. L'homme, l'artiste lui-même, qui par un quelconque subterfuge a le visage creusé, arrive du fond du paysage en par-dessus et chapeau mou, puis s'assoit sur un rocher pour nous faire une drôle de démonstration. Il entreprend de nous décrire sa maison, voire son château, ainsi qu'il le nomme. Cette évocation s'appuie à chaque fois sur un morceau de réalité qu'il tire de ses poches : une brique pour le château, un couteau à la lame cassée pour la cuisine et un montant de dossier de chaise pour la salle à manger. Les descriptions pourraient être sans fin et l'homme, tel un magicien, pourrait tirer éternellement tout un bric-à-brac de ses poches, or la

The approach is different now because the context has changed – Durham no longer lives in America – but the weapons remain the same: along with the personal primitivism there's still the figure of the storyteller, the cornerstone of the Durham oeuvre, with doubt and humour as the cement. He slips in doubt about resemblance and plausibility not only via falsification, but also via a polyphony of contradictory messages and opposing forces that undermine the foundations of all forms of authority and established order. In 1994, at the beginning of his "Eurasian" period, he decided to make a change: "My work had to be in a context of specific situations here, so that I could avoid the trap of being an 'exile' speaking of the past or of faraway places. Am I speaking contemporaneously or repeating old stories?"<sup>15</sup>

Renoir again: after the piping he explains that two generations of his family cover a considerable period of time, and that his right to construct this theory of change – a field he has no special knowledge of – comes from the fact that his father could tell him stories dating from before the invention of pipes. This put him in almost direct contact with people like Samson, a friend and neighbour of his grandparents, who had been executioner for Louis XVI – whom he sent to his death after the French Revolution – and had guillotined people "who had worn swords, danced the minuet and heard the child Mozart play the piano."<sup>16</sup> These stories had left him with a mass of anecdotes he had then made his own, and with a weight of experience covering practically two centuries.

The teller hands on an experience with his tale<sup>7</sup> and Jimmie Durham too makes this archaism his own – an emblem of the way he has been dispossessed of his own history, and the associated experience – without fossilising it. And so stones hurled at a refrigerator or other domestic objects at once generate tensions, forms and stories. Like a sudden irruption of life, the direct contact and immediacy inherent in the anecdote allow distance to be wiped out.

So Durham put his Indian trappings aside and brought out those of the poet, the foreigner from the interior.<sup>8</sup>

*The Man Who Had a Beautiful House* (1994) is a kind of self-portrait of the artist as dharma bum, raising the question of the status not so much of the artist as of the foreigner in the metaphysical sense: a way of being in the world while abandoning oneself and the world. He made the video in an arid setting that might be Provençal scrubland. The man of the title – in fact the artist himself, who has somehow managed to hollow out his cheeks – emerges from the background clad in overcoat and felt hat, then sits on a rock and begins telling us about his house, which he even describes as a castle. Each part of his account is backed up by a fragment of reality taken from one of his pockets: a brick for the castle, a knife with a broken blade for the kitchen and a piece of a chair-back for the dining room. The description could go on forever as the man, like a magician, pulls endless bits and pieces from his pockets; but suddenly it simply stops, like a well-rehearsed act coming to an end. This man has divested himself of everything and his house, his private enclave, is a mere projection, an invention. His imagination is his safest refuge.

When he arrived in Berlin in 1998, Jimmie Durham contributed to a book in which various artists gave instructions for a project the reader could try out for himself.<sup>9</sup> Titled *A Project to Create Sympathy at Home*, Durham's piece calls on the reader to live in harmony with spiders and their webs: "In the first place, I'm fond of spiders. They are like sky fishermen. They cast their beautiful nets in the sky, in the air, and patiently wait for a flying fish (I say fish because you and I like to eat fish.) Second, we should all take every opportunity to

4. Cf. Hal Foster in «Portrait de l'artiste en ethnographe», *Le Retour du réel*, traduit de l'anglais par Yves Cantraine, Franck Pierobon et Daniel Vander Gucht, Bruxelles, La Lettre volée, 2005, p. 243-244.

5. Jimmie Durham in Nathalie Ergino, Marie-Thérèse de Champsme, «Entretien avec Jimmie Durham», traduit de l'anglais par Jeanne Bouinot, 2002, non publié.

6. Jean Renoir, op. cit.

7. Cf. Walter Benjamin in «Le narrateur, réflexions à propos de l'œuvre de Nicolas Leskov», *Écrits français*, Paris, Gallimard, 1991, p. 205-229.

8. L'unique rétrospective à ce jour de la période eurasienne de Jimmie Durham (soit depuis 1994), «Jimmie Durham, From the West Pacific to the East Atlantic», s'est tenue du 29 mars au 1<sup>er</sup> juin 2003 au MAC-musée d'Art contemporain de Marseille, avec pour commissaires Marie-Thérèse Champsme et Nathalie Ergino, puis a été montrée au GEM-Museum voor actuele Kunst, La Haye, Pays-Bas.

5. Nathalie Ergino, Marie-Thérèse de Champsme, unpublished interview with Jimmie Durham, 2002.

6. Jean Renoir, op. cit.

7. Cf. Walter Benjamin, "The Storyteller: Reflections on the Work of Nicolai Leskov", *Illuminations*, Schocken, New York, 1969, pp.83-110.

8. The only retrospective so far of Durham's Eurasian period, "Jimmie Durham: From the West Pacific to the East Atlantic", curated by Marie-Thérèse Champsme and Nathalie Ergino, ran 29 March – 1 June 2003 at the Musées de Marseille's Museum of Contemporary Art, then at the Gemeentemuseum in The Hague.

9. Hans Ulrich Obrist (ed.), *Do It*, New York, Independent Curators International, 1998.

démonstration s'arrête brutalement comme on coupe court à un numéro bien rôdé. Cet homme s'est défait de tout, et sa maison, son territoire d'élection, est un espace de projection, une invention. Son imagination est son plus sûr foyer.

Quand il arrive à Berlin, en 1998, Jimmie Durham participe à une publication qui réunit des propositions d'artistes que chacun peut réaliser chez soi<sup>9</sup>. Il intitule la sienne *Project to Create Sympathy at Home* et invite à vivre en bonne harmonie avec les araignées et leurs toiles. «Tout d'abord, j'adore les araignées, écrit-il. Elles sont comme des pêcheurs du ciel. Elles lancent leurs magnifiques filets en l'air, dans le ciel, puis attendent patiemment un poisson volant. (Je dis poisson parce que vous et moi aimons le poisson.) Ensuite, nous devrions nous saisir de n'importe quelle opportunité pour avoir de l'empathie. L'empathie fait partie de l'imagination et l'imagination est le moteur de l'intelligence<sup>10</sup>.»

Lieu d'affirmation de la dimension performative de son œuvre, l'image filmée est également, et plus particulièrement, le moyen de déconstruire le phénomène de la croyance, de l'adhésion<sup>11</sup>.

Sa série des *Collected Stones* rapporte des saynètes qui ont presque toutes quelque chose de l'expérience scientifique ou du constat d'une action, souvent la lapidation d'un objet (réfrigérateur, balance, téléphone...), ou plus précisément l'épreuve de la gravité (face à la balance, évidemment, mais aussi bateaux de fortune emplis de pierres qui les font sombrer).

De la même façon que ses sculptures ne cachent rien et laissent apparents vis, ficelles ou tout autre moyen de relier une chose à une autre, ses vidéos, toutes réalisées en collaboration avec Maria Thereza Alves, sont pour la plupart des plans-séquences ou tournées-montées, sans plus d'artifice. Elles sont donc toujours conçues avec une économie de moyens évidente, or il a délibérément choisi de tourner un film pastiche, dans les conditions du cinéma : *La Poursuite du Bonheur* (2002). Il parle à dessein de ce film, dont le titre cite la constitution américaine, comme d'un «western<sup>12</sup>» – un western qui paraît plus explicitement autobiographique ou, tout du moins, donne une représentation dans une version satyrique de l'artiste-Indien. Mais, plus qu'un autoportrait, il apparaît comme une vanité, une publicité version celluloïd qui trahit la réalité et la montre telle que nous serions prêts à penser qu'elle est, à la manière de certains tableaux hyperréalistes de Malcom Morley où le vernis de l'Amérique idyllique se fissure sous nos yeux. Un dernier produit pour l'Occident.

Certaines vidéos s'attaquent délibérément au moment où notre empathie se transforme en croyance. Ces dernières mettent de plus en plus en lumière la mécanique de la projection, sœur de l'illusion. Par pur plaisir, nous serions effectivement prêts à vouloir nous laisser bercer par l'histoire de «L'homme qui avait une belle maison». Il n'est que l'arrêt brutal de la vidéo et ses grésillements et autres interférences pour nous obliger à considérer qu'il ne s'agit que d'une fiction.

Dans *Dogville* ou *Manderlay*, Lars von Trier pose en préambule à son dispositif scénique la capacité et la volonté de croire du spectateur. Jimmie Durham use de ces mêmes ressorts pour, là encore, certes, raconter des histoires, mais en déjouer la mécanique tout à la fois, tout en même temps. Il mine les conditions de la fiction en en faisant le lieu de la fiction avec *Telephone Call* (2006). Dans un coin de salon rudimentaire, installé là comme un décor, l'artiste attrape l'élément d'une sonnette posée sur la console et le fait tinter régulièrement avec une baguette : la scène est en place, le téléphone sonne ; il pose sa sonnette, puis saisit un écouteur qui n'est relié à aucun cordon. Il parle comme s'il y avait quelqu'un au bout du fil, mais il n'y a pas de fil.

9. Hans Ulrich Obrist, *Do It*, New York, Indépendant curators International, 1998.

10. Jimmie Durham, *Between the Furniture...*, op. cit., p. 41, traduit de l'anglais par l'auteur.

11. Ses vidéos ont été rassemblées et montrées lors de l'exposition

«Maria Thereza Alves, Jimmie Durham – Évidence» en 2004 à la Chufferie, Strasbourg (commissaire : Sandra Cattini).

12. Entretien de l'artiste avec l'auteur au moment de la réalisation du film, 2002.

have sympathy. Sympathy is part of imagination, and imagination is the engine of intelligence.<sup>10</sup>

As the focus for affirmation of the performative dimension of his oeuvre, the filmed image is also, and more particularly, the means of deconstructing the phenomenon of belief, of consenting.<sup>11</sup>

Durham's *Collected Stones* video series comprises playlets almost all of which have something of the scientific experiment or relating of an action about them: often the stoning of an object such as a refrigerator, a scales or a telephone; or more specifically the gravity test – the scales of course, but also improvised boats that sink under the weight of their cargo of stones.

Just as the sculptures have nothing to hide – screws, string and any other means of linking one thing to another are left in full view – the videos, all made with Maria Thereza Alves, are mostly single shots or edited in the camera, with no technical frills and an overt economy of means. However he also chose to make a pastiche movie under proper cinema conditions, the result being *La Poursuite du Bonheur* (2002) – the title quotes the American constitution – which he deliberately refers to as a "Western".<sup>12</sup> A Western that appears more explicitly autobiographical or at least provides a version of autobiography in a satirical look at the artist-Indian. More than a self-portrait, though, it looks like a vanitas, a filmed commercial that betrays reality by showing it more as we'd be inclined to imagine it, as in some of Malcolm Morley's photorealist pictures, where the veneer of an idyllic America cracks open before our eyes. An ultimate product for the West.

The deliberate target of some of the videos is the moment when empathy slides over into belief. These works make increasing play with the mechanics of self-projection, the sister of illusion. Purely for our own pleasure we're ready to go along with the story of *The Man Who Had a Beautiful House*, and it's only the abrupt ending of the video, with its cracklings and other interference, that forces us to remember that it is simply a fiction.

In his films *Dogville* and *Manderlay*, Lars von Trier takes the viewer's ability and willingness to believe as prerequisites for his staging procedure. Durham makes use of the same motivations, admittedly to tell stories, but also and at the same time to thwart the mechanism. In *Telephone Call* (2003) he undermines the preconditions of fiction by making them the focus of the fiction: sitting in a stark living-room corner – it looks like a set – he sets the scene by tapping a ringing device with a stick, then puts it on a table and picks up an ear-piece that is minus its cord. He begins talking as if there were somebody on the line, except that there is no line.

Masking itself as dialogue, the resultant monologue drives the tautological point home: "No, I don't know anything about it. She just said to pick up the phone, pretend that you're talking to somebody and that's all I know." Then suddenly it seems that his interlocutor tells him a truth he doesn't want to hear, and which he orders him not to repeat. Dispirited, he hangs up, then makes the phone ring again, as before. The laboured conversation is under way once more when he says, "You did it?", and bursts into peals of laughter, saying, "Now I understand." And hangs up, still laughing.

We too understand at this point that there are siren songs whose seductiveness we are incapable of resisting.

In an attempt to explain man's relationship with images, Giorgio Agamben has written, "Animals are very interested in images, but only to the extent that they are fooled by them. [...] When the animal realises that it's looking at an image, it loses interest completely. Man, by contrast, is an animal which becomes interested in images once it has recognised them as such. [...] Man is the animal that goes to the mov-

10. Jimmie Durham, *Between the Furniture and the Building*, op. cit., p.41.

11. His videos were shown together at the exhibition "Maria Thereza Alves, Jimmie Durham – Évidence", curated by Sandra Cattini at La Chufferie in Strasbourg in 2004.

12. In conversation with the author during the making of the film in 2002.

S'ensuit un monologue qui joue au dialogue et enfonce le clou tautologique : « Non, je n'en sais rien du tout. Elle a juste dit de décrocher le téléphone, de faire comme si tu parlais avec quelqu'un et c'est tout ce que je sais<sup>13</sup>. » Puis, tout à coup, son interlocuteur semble lui asséner une vérité qu'il n'a pas envie d'entendre, qu'il l'enjoint de ne pas lui dire. Il raccroche abattu, puis refait sonner le téléphone. La conversation pénible reprend, quand il demande surpris : « Tu l'as fait<sup>14</sup>? », avant de partir dans un grand éclat de rire en répondant : « Maintenant, je comprends<sup>15</sup> », et de raccrocher en riant.

Nous aussi, nous comprenons par quelles sirènes nous ne pouvons nous empêcher de nous laisser prendre.

Pour tenter d'expliquer le rapport que l'homme entretient avec les images, Giorgio Agamben écrit que « les animaux s'intéressent beaucoup aux images, mais dans la mesure où ils en sont dupes. [...] Quand l'animal se rend compte qu'il s'agit d'une image, il s'en désintéresse totalement. Or l'homme est un animal qui s'intéresse aux images une fois qu'il les a reconnues en tant que telles. [...] L'homme est l'animal qui va au cinéma<sup>16</sup>. ». Ici, Jimmie Durham repousse perpétuellement la limite de l'illusion qu'il démet plus encore de ses attributs. Tout comme les dispositifs vidéo de Dan Graham incitent à la prise de conscience de la perception par le spectateur percevant, les vidéos de Jimmie Durham sont à chaque fois un miroir tendu au leurre afin que nous nous observions en train d'éprouver l'illusion.

Or nous avons peine à nous défaire de l'adhésion, tant la projection est une seconde nature. Il suffit de faire l'expérience de l'image-piège du lapin-canard<sup>17</sup>. Et *Telephone Call* est exactement une vidéo-piège. Pour que nous ayons éventuellement conscience du mécanisme à l'œuvre, il faut l'irruption brutale de la réalité sous la forme de l'interruption pure et simple par l'incident technique programmé (*The Man Who Had a Beautiful House*) ou, ne faisant même plus l'effort de l'illusion, qu'on nous l'affirme sur tous les tons (*Telephone Call*). Il a également réalisé *HTV* (1996), courte vidéo appartenant à la série des *Collected Stones* : à l'image, un écran de télévision retransmet lui-même la fabrication d'une masse. La boucle est bouclée et l'histoire s'achève quand la masse défoncera le tube cathodique. Le principe narratif qui anime *Le Conte de les sept petites rochettes [sic]* (1999) est le même, sa fin tragique, inéluctable. Ailleurs et comme dans une publicité, Jimmie Durham plante son regard dans l'objectif de la caméra, soit une nouvelle incursion du réel, à la fin de *Brazilian Bloodstone* (1997), autre vidéo appartenant aux *Collected Stones*, ou après la première partie de *Telephone Call*.

Grunewald (2006) prend à rebours ses autres vidéos. La scène commence comme un documentaire forestier, avec une vue sur une clairière peuplée de bruits. Rien n'apparaît à l'image, or on peine à reconnaître des sortes de barrissemens et l'animal qui les émet. Puis, les oiseaux s'y mettent, tandis que, quelque part, des hommes travaillent. La forêt se serait-elle soudainement transformée en une usine enchantée? Puis la caméra bascule et montre une bande de joyeux drilles, appeaux en bouche, en train de défiler. Celui qui mène la danse porte un panneau sur lequel est écrit : « Grunewald ».

Tiens, on dirait un titre.

La farandole en guise de générique ou la fiction faisant irruption dans la réalité. Les différents personnages ont l'air très affairés et les bruits du travail reprennent. Le maître de cérémonie (l'artiste lui-même) scie une planche. L'incongruité évidente à avoir une planche en pleine forêt et à la fois son corollaire immédiat donne un indice de la fabrication du réel. Puis il frappe à coups de hache sur un élément de plomberie. Un autre jette bruyamment et sans raison apparente un rouleau en métal. Les sons sont de plus en plus présents, mais on ne se fait pas pour autant une idée précise des grands travaux dont ils semblent être l'écho. Quand la

ies.<sup>13</sup> Here Durham relentlessly pushes back the boundaries of illusion at the same time as he strips it of its attributes. In the same way that Dan Graham's videos press the perceiving viewer towards an awareness of perception, Durham's are mirrors held up to deceit, so that we may observe ourselves in the process of experiencing illusion.

Projection is so much second nature for us that we have difficulty in refusing our assent: the "rabbit or duck?" trick drawing is all the proof we need.<sup>14</sup> And *Telephone Call* is, precisely, a trick video. For us to finally become aware of the mechanism at work, there has to be the abrupt advent of reality in the form of pure and simple interruption by a planned technical incident (*The Man Who Had a Beautiful House*) or, with all pretence at illusion abandoned, a global, outright affirmation of the fact (*Telephone Call*). Durham has also made *HTV* (1996), a short contribution to the *Collected Stones* series: the image is that of a TV screen transmitting the making of a sledgehammer, with the loop closing and the narrative coming to an end when the hammer smashes the screen. In *Le Conte de les sept petites rochettes* the narrative principle is the same, and the tragic end is ineluctable. In other instances, as if in a TV commercial, Durham looks directly into the camera in another incursion into reality: at the end of *Brazilian Bloodstone*, another video from *Collected Stones*, and after the first part of *Telephone Call*.

Grunewald (2006) takes the opposite approach from his other videos. It begins as a kind of documentary in a forest clearing filled with trumpeting sounds. Nothing in the image accounts for the sounds and we have trouble identifying what animal might be making them. Then birds start singing as, somewhere, we hear men working. Has the forest suddenly become an enchanted factory? Then the camera angle changes to reveal a procession of happy chappies blowing birdcall whistles, with their leader holding a sign marked "Grunewald".

A title, you might say...

A rustic dance in place of the credits, or fiction breaking in on reality. The different characters seem very busy and the work noises begin again as the master of ceremonies – the artist himself – saws a plank. The blatant incongruity of a plank in the middle of the forest together with its immediate corollary are a clue as to the fabrication of reality. Then the artist starts hitting a plumbing component with an axe, while someone else, for no apparent reason, noisily throws a metal tube. The sound becomes more and more insistent, but it's impossible to have any clear idea of what all the work is for. Then, when the camera reveals what was out of shot, we realise that these little imps are meticulously making music, and that the work song is their version of the sounds coming to them from the forest.

More than simple out-of-shot, however – and here we might quote Valéry's tentative definition of the poem as "a prolonged hesitation between sound and meaning"<sup>15</sup> – it is doubt and a permanent vibration or oscillation between the attributes of the visible and the stories Jimmie Durham tells, that permeate his oeuvre with poetry. These attributes have to do with the density of the materials used and the way they are brought to us; in this they ally the energy charge of Beuys and the infinite lightness and principle of poetic economy of Filliou. To the latter's *Well Done, Badly Done, Not Done* he might reply with *A Piece of Wood Sculpted by a Dog, Painted by a Human. A Piece of Wood Sculpted by a Machine, Painted by a Human* (2003).

13. Traduit de l'anglais par l'auteur.

14. Idem.

15. Idem.

16. Giorgio Agamben, *Image et Mémoire*, Paris, Hoëbeke, 1998, p. 66.

17. Gombrich fait l'analyse de cette image double dans *L'Art et L'Illusion, psychologie de la représentation picturale*, traduit de l'anglais par Guy Durand, Paris, Gallimard, 1996.

13. Giorgio Agamben, *Image et Mémoire*, Editions Hoëbeke, Paris, 1998, p.66. This translation by John Tittensor.

14. E. H. Gombrich analyses this dual image in *Art and Illusion: A study in the psychology of pictorial representation*, Phaidon, London, 2002, pp.4–5.

15. Paul Valéry in Agamben, op. cit., p.72.

caméra nous découvre ce qui était hors champ, on s'aperçoit que ces lutins font méticuleusement de la musique et que ce chant d'usine est celui qu'ils prétent à la forêt.

Plus que le simple hors-champ cinématographique, et pour citer la tentative de définition du poème qu'a pu en donner Valéry quand il dit qu'il est «une hésitation prolongée entre le son et le sens<sup>18</sup>», c'est le doute et l'oscillation ou vibration permanente entre les qualités du visible et les histoires que Jimmie Durham raconte, qui, à travers toute son œuvre, tiennent du poème. Ces qualités relèvent de la densité des matériaux employés et de leur mise en présence, alliant en cela la charge énergétique de Beuys, et l'infinie légèreté et le principe d'économie poétique de Filliou. Au *Bien fait, mal fait, pas fait* de Filliou, il pourrait répondre *A Piece of Wood Sculpted by a Dog, Painted by a Human. A Piece of Wood Sculpted by a Machine, Painted by a Human* (2003) (*Un morceau de bois sculpté par un chien, peint par un humain. Un morceau de bois sculpté par une machine, peint par un humain*).

# Friedrich Meschede

## L'expulsion de Babel

## Expulsion from Babel

Ou la confusion comme processus artistique chez

Jimmie Durham

Or confusion as artistic process in the work of

Cela fait longtemps que l'idée d'écrire un texte sur Jimmie Durham me préoccupe. Dès le commencement de ce projet, j'ai choisi assez spontanément de parler des dessins dans son œuvre, en m'attachant en particulier à l'utilisation du langage comme élément graphique. Il m'a semblé que je disposais d'un bagage suffisant en histoire de l'art pour avoir l'assurance de parvenir, par la voie classique de la comparaison, à des résultats concrets et cohérents que je puisse transmettre au lecteur, afin de l'aider à une meilleure compréhension du travail de Durham.

Une part des références artistiques que l'on trouve dans l'œuvre de Durham relève aujourd'hui de la culture générale. Depuis l'invention du collage et de l'assemblage, il y a près de cent ans, les techniques combinatoires comptent parmi les procédés artistiques, et avec elles, la distanciation, la contextualisation, la réinterprétation et la création d'une autre réalité dans l'œuvre. Picasso et son héritage, Duchamp et son héritage, et tous les héritiers. D'un côté, un matérialisme sensuel, de l'autre, un dé-matérialisme conceptuel. À voir l'iconographie de l'œuvre de Jimmie Durham, on est sans cesse tenté de souligner ses racines biographiques, à savoir son ascendance indienne, mais cette grille d'analyse s'applique encore mieux aux objets. Souvent, l'artiste appose du texte sur ces objets, qui visualisent ainsi le langage en étroite corrélation avec quelque chose qui s'offre hors du discours. C'est ici qu'interviennent les règles de jeu que Durham élabore pour communiquer avec nous : son art est un jeu libre, mais il y a des règles.

Laura Mulvey est parvenue, dans son panorama de l'œuvre de Jimmie Durham, au constat aussi simple que convaincant «qu'une sculpture achevée de Jimmie Durham demeure toujours inachevée<sup>1</sup>». Il y a là une invitation à se rapprocher de son œuvre, car elle se veut ouverte et nous engage à poursuivre le jeu de ses pensées avec nos propres pensées. Sa richesse associative établit une base de communication, où l'on relie des données textuelles et visuelles extérieures à des souvenirs personnels. La musique de son temps a inspiré à Umberto Eco, en 1962, la notion d'«œuvre ouverte», expression d'une dialectique nouvelle entre l'œuvre et son interprète<sup>2</sup>. Transposé aux arts plastiques, l'informel était pour Eco l'expression contemporaine de l'ouverture et un pendant de la musique de cette époque. Cependant, sa conclusion suivante n'a rien perdu de sa pertinence aujourd'hui : «L'œuvre "ouverte" entend en pleine lucidité donner une image de la discontinuité : elle ne la raconte pas, elle est cette discontinuité<sup>3</sup>.

Donc, l'ouverture, qu'Umberto Eco est le premier à s'enforcer de théoriser, mais que certains artistes exploraient depuis bien longtemps déjà, est le paradigme de l'art au

For some time now, I have been thinking about the task of writing something about Jimmie Durham. When beginning work on the project together, we came to an agreement, and I spontaneously chose the topic of drawing in Jimmie Durham's oeuvre, with a special focus on the use of language as a graphic element. I thought I had sufficient background in art history to possess a certain security that would enable me to come to a tangible and intelligible result from a classical comparison that I could pass on to the reader who would then better understand what it is Jimmie Durham does.

Some of the art historical references in Jimmie Durham's oeuvre have become general knowledge. Since the invention of the collage and the assemblage nearly a century ago, combinatorial technique has been available as an artistic method and with alienation, contextualisation, reinterpretation, the other reality in the work of art. Picasso and his followers, Duchamp and his followers, and everyone is following. Sensory materialism, on the one hand, and conceptual dematerialisation, on the other hand. A look at iconography in Jimmie Durham makes it tempting to emphasise repeatedly the biographical roots of his Native American background, but that analytical approach is more convincing where his objects are concerned. Words are often applied to these objects, and they illustrate language in a close connection to something that gets by without words. Here come into play the rules of the game that Jimmie Durham establishes in order to communicate with us: his art is a free game, but there are rules.

In her survey of Jimmie Durham's oeuvre, Laura Mulvey came to the simple but persuasive conclusion that "completed Jimmie Durham sculpture remains 'unfinished'."<sup>1</sup> This recognition contains an invitation to approach Jimmie Durham's work: it has an inherent openness that invites us to continue the play of his thoughts in our own thoughts. The rich associations of his work establish a foundation for communication, to connect another's guidelines in words and images to our own memories. Using the example of music, Umberto Eco derived the concept of the "open work", which "formulate[s] a fresh dialectics between the work of art and its performer".<sup>2</sup> Applied to the visual arts, *Art Informel* was for Eco the contemporary expression of the openness and the equivalent of the music of that era. Nevertheless, his summary remains valid even today: "The open work assumes the task of giving us an image of discontinuity. It does not narrate it; it is it."<sup>3</sup>

Hence openness – which Umberto Eco was the first to try to express in theory but had been created by artists long before that – is the paradigm of 20th-century art. Unlike what Eco imagined, however, the use of language and words in

xx<sup>e</sup> siècle. À la différence, toutefois, des conceptions d'Eco, l'emploi du langage et du texte dans des œuvres plastiques vise surtout à amplifier cette catégorie – l'ouverture, non pas dans le sens d'une plus grande étendue et d'une extension, mais dans le sens d'une confusion et d'une complexité en vertu desquelles les différents éléments s'abolissent et se rehaussent mutuellement. Cela se vérifie particulièrement dans le cas de l'utilisation de dessins. Chez Jimmie Durham, les mots sont des dessins, des dessins semblables à des caractères d'écriture, dont le tracé suit une ligne, tout comme dans l'écriture d'un mot. Les mots sont écrits grands, plus grands que ne le sont des mots, si bien que la main doit les dessiner. Ces calligraphies se détachent sur le fond blanc du papier sans hachures, sans aucune spatialisation ni perspective. Jimmie Durham se révèle être ici un sculpteur qui dessine. Les dessins de peintres façonnent une surface, suggèrent une illusion. Les figurations linéaires sur papier, mais aussi les lignes sur un mur apparaissent comme des instructions abstraites de lecture, de structuration d'un espace. Le dessin est un plan, la projection horizontale et verticale d'un volume, d'une architecture mentale. Les dessins de sculpteurs, en revanche, façonnent une forme, donnent des proportions. Les dessins de Jimmie Durham jouent avec la dimension des signes ; la question de savoir s'ils appartiennent à la catégorie de l'écriture ou à celle du dessin est indécise. On pourrait paraphraser ce problème par un texte de Max Imdahl où celui-ci évoque, à propos des peintures de drapeaux de Jasper Johns, la question soulevée à l'époque par les critiques d'art américains : «Est-ce un drapeau ou est-ce une peinture ?» Reprenant un concept de Lucy R. Lippard, Imdahl considère que le thème de l'art non figuratif, de l'art abstrait, est en fait la crise identitaire : «La bidimensionnalité du signifié et du signifiant est la condition d'une crise identitaire de plus grande ampleur, qui pousse à se demander, face aux peintures de drapeaux, si ce qui est donné à voir est le drapeau américain ou de l'art non figuratif, de l'art concret au sens de Van Doesburg<sup>4</sup>.»

Ouverture (Eco) et crise identitaire (Lippard) sont donc les thèmes et les leitmotive centraux, se définissant mutuellement, de l'œuvre de Jimmie Durham, le dessin s'avérant une forme artistique particulièrement apte à les visualiser. Les dessins de Jimmie Durham sont des questions, même si le point d'interrogation n'apparaît jamais. Ses textes sont des affirmations qui finissent toujours en questions. C'est la qualité même d'une œuvre, quelle que soit sa forme, que de se présenter comme une affirmation et de susciter des questions chez le spectateur. Les données de départ sont univoques, leur lecture plurivoque. C'est la règle du jeu. C'est ce jeu des capacités perceptives que Jimmie Durham cherche à déclencher : la fonction initiale d'un objet était-elle dominante, ou la distanciation a-t-elle déjà gagné ? La couleur signale-t-elle une réalité autre ou masque-t-elle la réalité ? Désignons-nous, par nos associations d'idées, les concepts adéquats pour se représenter tout cela, ou bien le langage dans l'œuvre nous dévie-t-il vers une autre orbite mentale ? Enfin, pourquoi tout cela est-il tel que c'est là ? Et tel que c'est là, il n'y a pas d'autre possibilité, comme le disait déjà Laura Mulvey, «une sculpture achevée de Jimmie Durham demeure toujours inachevée».

J'aimerais illustrer la tautologie inhérente à ce phénomène par une histoire archétypale, qui, rapportée à Jimmie Durham, apparaît comme un deuxième péché originel, du moins par comparaison avec le premier péché originel tel qu'il est présenté dans la Bible, dans le livre de la Genèse. «Toute la Terre avait un seul langage et un seul parler. Or il advint, quand les hommes partirent de l'Orient, qu'ils rencontrèrent une plaine au pays de Shinear et y demeurèrent. Ils se dirent l'un à l'autre : "Allons ! Briquetons des briques et flambons-les à la flamme !" La brique leur servit de pierre et le bitume leur servit de mortier. Puis ils dirent : "Allons ! Bâtissons-nous une ville et une tour, dont la tête soit dans les

the visual arts contributes especially to heightening this category of openness, not in the sense of a large expanse and extension but in the understanding of a perplexity and complexity in which pictorial elements sublate one another. This is particularly true of the use of drawings. In Jimmie Durham's work, words are drawings, drawings are written characters, and the characteristic shape of a line follows a linear path like the writing of a word. Words are written large, larger than words are, so that the hand has to draw them. These written characters stand on the white ground of the paper, without hatching, without any perspectival spatiality. Here Jimmie Durham turns out to be a sculptor who draws. Painters' drawings shape a plane and suggest an illusion. Thus linear figurations on paper but also lines on the wall seem to structure space like abstract instructions for reading it. The drawing is a plan, a floor plan and an elevation of a volume, an architecture of ideas. Sculptors' drawings shape a form, offer proportion. Thus Jimmie Durham's drawings play with the dimension of signs; it remains open whether they belong to the category of writing or to the category of drawing. In making a comparison, the problem can be defined by reference of a text by Imdahl, who in discussing the example of Jasper Johns's flag paintings quotes the question that art critics of the time raised: "Is it a flag, or is it a painting?" Imdahl borrowed a concept from Lucy R. Lippard in speaking of a crisis of identity as the true theme of nonrepresentational, abstract art. "The two-dimensionality of the signified and the signifier is the condition for a further reaching crisis of identity that raises the question whether looking at the painting of a flag is about the phenomenon of the American flag or about a phenomenon of nonrepresentational, concrete art in Van Doesburg's sense."<sup>4</sup>

Openness (Eco) and crisis of identity (Lippard) are thus the central, mutually dependent themes and leitmots of Jimmie Durham's work, and the drawing is the form of artistic expression best suited to visualise this. Jimmie Durham's drawings are questions, even when the question mark does not appear. Jimmie Durham's texts are statements that always ultimately end as questions. It is a quality of his works of all kinds that they appear to be statements and trigger a question in the viewer. The guideline is unambiguous, but there are multiple ways to read it. That is the game of the rule. It is this game of perceptual energies that Jimmie Durham tries to trigger: does the previous function of an object dominate, or has alienation already won? Does the colour signal a different reality, or does it conceal reality? Do we name with our associations the right concepts to visualise all of this, or does the language in the picture direct us to another orbit of ideas? Finally, why is everything as it is? And as it is there is no other possibility, as Laura Mulvey said: "a completed Jimmie Durham sculpture remains 'unfinished'."

The tautology of this phenomenon should be explained by an archetypical narrative that, in relation to Jimmie Durham seems like a second Fall, or at least, like the first Fall, is taken from the Bible and specifically the book of Genesis: "And the whole earth was of one language, and of one speech. And it came to pass, as they journeyed from the east, that they found a plain in the land of Shinar; and they dwelt there. And they said one to another, 'Go to, let us make brick, and burn them thoroughly.' And they had brick for stone, and slime had they for mortar. And they said, 'Go to, let us build us a city and a tower, whose top may reach unto heaven; and let us make us a name, lest we be scattered abroad upon the face of the whole earth.'

"And Yahweh descended to see the city and the tower that the children of men had built. And Yahweh said: 'Behold, the people is one, and they have all one language; and this they begin to do: and now nothing will be restrained from them, which they have imagined to do. Go to, let us go down, and there confound their language, that they may not understand one another's speech.'" (King James Version)

cieux, et faisons-nous un nom, pour que nous ne soyons pas dispersés sur la surface de toute la Terre !” Lahvé descendit pour voir la ville et la tour que bâtissaient les fils des hommes, et lahvé dit : “Voici qu’eux tous forment un seul peuple et ont un seul langage. S’ils commencent à faire cela, rien désormais ne leur sera impossible de tout ce qu’ils décideront de faire. Allons ! Descendons et ici même confondons leur langage, en sorte qu’ils ne comprennent plus le langage les uns des autres.” Puis lahvé les dispersa de là sur la surface de toute la Terre et ils cessèrent de bâtir la ville. C’est pourquoi on l’appela du nom de Babel. Là, en effet, lahvé confondit le langage de toute la Terre, et de là lahvé les dispersa sur la surface de toute la Terre<sup>5</sup>.»

On pourrait, dans un grand élan métaphorique, déceler dans cette dispersion des langues sur toute la surface de la Terre les prémisses d’une œuvre d’art ouverte. Nous sommes dans l’histoire de la Création, et lahvé jette la confusion dans le langage, empêchant ainsi la communication. Quant à la fameuse destruction de cette tour de Babel, expression de l’ubris des hommes, la Bible ne nous la raconte que dans le dernier livre, l’Apocalypse. On peut déduire de cette subtile nuance que la clé de la compréhension n’est pas la destruction, mais la dispersion, équivalent de l’expulsion du Paradis, qui marque le commencement de l’activité créatrice, car dorénavant toute œuvre requiert une traduction, le transfert d’une langue dans une autre. C’est ici que s’amorce l’ouverture de l’œuvre d’art, dans le fait que chaque langue possède d’autres vocables, avec des similitudes par rapport à des racines communes, certes, mais qui ne sont, précisément, que des similitudes accompagnées de glissements de sens. Puis vient une autre grammaire, un autre enseignement des éléments de la langue, et finalement, la métaphore s'est transférée aussi aux niveaux non verbaux : ne parlons-nous pas, depuis longtemps déjà, d'un langage des images, d'une communication visuelle, qui, dans le domaine de la publicité, par exemple, a de longue date subordonné le message verbal à celui de l'image ? Les images sont plus rapides que la langue, et c'est pour cela, justement, que Jimmie Durham incorpore cette dernière dans ses œuvres, où elle agit comme élément retardateur dans l'observation, formant ainsi un contrepoint aux images. La langue n'est pas simplement un système de voyelles et de consonnes. Elle n'est pas non plus simplement le parler, le dialecte d'un groupe déterminé d'individus qui se cherchent un code. Le langage est, dans sa diversité à laquelle le récit de la Genèse XI, 1-9, donne une justification, la condition préalable de la traduction, la condition du transfert d'un niveau de signification à un autre. C'est de cette confusion que joue Jimmie Durham, c'est en elle qu'il puise ses règles de jeu. Aussi doit-on être reconnaissant à lahvé d'avoir banni à temps de cette ville la dictature d'une langue unique. Il faut également le remercier parce que sa punition pour l'ubris a signifié le commencement de la création humaine, puisqu'il a fait naître la nécessité de développer des moyens et des méthodes qui rendent la communication possible et la langue traduisible. Car c'est cette complexité, précisément, qui confère à l'art tout son sens et son importance, et qui garantit son ouverture, avant même Umberto Eco.

En ce sens, Jimmie Durham utilise les mots comme des images, la langue comme un ensemble de mots, dans le but d'osciller entre signification littérale et métaphorique. Robert Smithson a un jour inventé, pour ce processus de renversement continuel de mots, le concept des «mots suspendus» ; son texte concis et limpide, publié en 1967 à l'occasion d'une exposition, s'intitulait *Language to Be Looked at and/or Things to Be Read*. Voilà ce qu'entreprend continuellement Durham quand il trouve des choses, dispose des mots, les combine : il suspend le sens, il l'abolit, il le maintient consciemment en flottement. L'accent est mis ici sur «consciemment», car c'est là, en fin de compte, l'intention de Jimmie Durham : susciter une conscience des choses qu'il

In a large metaphorical casting of the die, we might identify this as the beginnings of an open work of art, in the scattering of languages throughout the world. We find ourselves in the story of the Creation, and Yahweh confounds language, communication. The famous destruction of the Tower of Babel as the expression of human presumptuousness is not told in the Bible until the final book, the Apocalypse of John. From this subtle distinction, we are to conclude that it is not the destruction that is the key to understanding but rather the scattering, as an equivalent of the expulsion from Paradise that marks the beginning of creativity, since from then on we need translation, the rendering of one language into another. That is where the openness of the work of art begins: that every language has different words, similarities with the same linguistic roots but precisely just similarities, with shifts in meaning. Then follows a different grammar as a theory of the elements of language, and ultimately these metaphors are also transferred to nonverbal levels. We have already spoken of a language of images, of a visual communication for example, in the realm of advertising today, where the message of the language has long since been subjugated to the message of the image. Images are faster than language, and that is precisely why Jimmie Durham introduces language as a retarding aspect on the observation of his statements, which represent an alterative plan. Language is not just a system of sounds, of vowels and consonants. It is that first. It is not just a way of speaking, the dialect of a special group of people who try to cultivate a code. It is that too. In its diversity, which is what the story in Genesis 11:1-9 explains, language is the prerequisite for translation; it is the condition for transferring from one level of meaning to another. Jimmie Durham plays with this confusion; he draws his rules of the game from it. So we have to be grateful to Yahweh for having expelled, at the appropriate time, the dictatorship of one language in one city. We must be grateful to him as well because his punishment for this human presumptuousness was the beginning of human creativity – namely, creating the necessity to develop means and methods that makes communication possible, that makes it possible to translate language. It is precisely this complexity that gives art its meaning and guarantees its openness, even before Umberto Eco.

In that sense, Jimmie Durham makes words into language pictures, language into word shapes, with the goal of switching literal and metaphorical meaning. Robert Smithson once coined the phrase "suspended words" for this process of the constant inversion of words; "Language to Be Looked at and/or Things to Be Read" is the name of his short, very concise text, published on the occasion of an exhibition in 1967. That is what Jimmie Durham is constantly doing when he finds words, lays them out and combines them; he suspends meaning; he sublates it; he deliberately leaves it up in the air. The emphasis here is on "deliberately", since that is ultimately what Jimmie Durham intends: to create an awareness of the things he places before our eyes, an awareness that we have to become aware again and again in the mirror of our own awareness. In his writings, Robert Smithson twice quotes a sentence from Pascal and makes it the motto for his idea of infinity: "Nature is an infinite sphere whose centre is everywhere and whose circumference is nowhere." Smithson placed this sentence at the beginning of "The Domain of the Great Bear," which he coauthored in 1966 with Mel Bochner. Two years later, in his essay "A Museum of Language in the Vicinity of Art," he applied it to the relationship of art and language and transformed it into this thesis: "Language becomes an infinite museum, whose centre is everywhere and whose limits are nowhere."<sup>6</sup>

This expresses what Jimmie Durham practices: he applies the principles of the museum, collecting and securing objects; he places labels on them, but in their deviation from one-dimensional scholarliness they produce a multidimensional artwork.

montre – la connaissance intime qu'il faut sans cesse s'interroger dans le miroir de sa propre conscience. Par deux fois, Robert Smithson cite dans ses écrits une phrase de Blaise Pascal, la prenant pour exergue de son idée de l'infini : «[La nature] est une sphère infinie dont le centre est partout, la circonférence nulle part<sup>6</sup>.» En 1966, Smithson place cette phrase en épigraphe d'un essai écrit avec Mel Bochner, «The Domain of the Great Bear<sup>7</sup>». Deux ans plus tard, en 1968, il la transpose, dans son texte «A Museum of Language in the Vicinity of Art<sup>8</sup>», à la relation entre l'art visuel et le langage, et la transforme en la thèse suivante : «La langue devient un musée infini dont le centre est partout, les frontières nulle part.»

On voit se faire jour l'entreprise de Jimmie Durham : il reprend à son compte les principes du musée ; il collectionne et met en sûreté des objets ; il les munit d'inscriptions, lesquelles toutefois, dérogeant à l'unidimensionnalité scientifique, produisent une ouverture multidimensionnelle, de l'art, toujours avec la conscience de transformer le savoir en paradoxe, d'aborder le sens avec non-sens. Peut-être y décélera-t-on la fonction éclairante de son art : ériger, avec la confusion de toutes les langues imaginables, une construction signifiante qui aspire à représenter une tour babylonienne, tout en sachant qu'elle est vouée à l'effondrement, car la vraie traduction d'«apocalypse» n'est pas «fin du monde», mais «révélation, prophétie, mots suspendus, sens dévoilé, éclairement».

dimensional openness – art – always with the awareness he is transforming knowledge into paradox, confronting sense with nonsense. We can perhaps see this as the enlightening task of his art: constructing from the confusion of all possible languages an edifice of meaning that always wants to be an observation Tower of Babel and knows that it is fated to collapse at any time, since the true translation of Apocalypse is not the end of the world but revelation, prophecy, suspended words, revealed meaning, enlightenment.

# Anselm Franke

## Défaire le nœud moderne

Il y a tout juste quinze ans, un article consacré à Jimmie Durham, dû à la plume de l'estimée Lucy R. Lippard, critique d'art, activiste et commissaire d'exposition qui suivait depuis longtemps et de très près le travail de Durham, était sous-titré «sauvage postmoderne<sup>1</sup>». Cette caractérisation m'a arrêté, malgré ou peut-être parce que l'article négligeait de s'y appesantir. Ce qui se révèle problématique dans cette phrase, à mon avis, c'est moins le «sauvage» mis entre guillemets que cet adjectif «postmoderne». Ne serait-ce qu'intuitivement, qualifierions-nous aujourd'hui encore Durham et son travail de postmodernes? Je me suis d'emblée demandé ce qui a changé depuis – moins dans le travail de Jimmie Durham que dans le contexte dans lequel il est reçu. Qu'est-ce qui a évolué dans notre compréhension de la modernité, du modernisme et du postmodernisme implicites dans ses œuvres?

Depuis la parution de cet article, le débat portant sur le postmodernisme s'est plutôt apaisé. Une désaffection historique nous a éloignés, plus d'une décennie plus tard, de sa rhétorique. L'essentiel du discours postmoderne nous paraît aujourd'hui avoir célébré prématurément l'abandon des paradigmes modernistes. Les lignes de faille globales de la modernité ont depuis obstinément réapparu et le monde postmoderne a perdu ses contours, hanté par les spectres d'une longue modernité. Le monde postmoderne ressemble rétrospectivement davantage à une prédition engendrant sa propre réalisation, mais qui ne se serait pas réalisée. Le postmodernisme cherchait à défaire le nœud moderne en le laissant non résolu, en éludant les contradictions majeures de la modernité, ainsi que les questions de la représentation, de l'universalisme, de la relation sujet/objet et de l'histoire. Il visait à substituer à la quête de solutions par une gestion immanente le désir de réconciliation avec la pluralité relativiste. Il annonçait l'invention sociale en un jeu constructiviste de signification performative. Mais un sentiment de déception spectrale flotte autour de ces promesses, comme si le postmodernisme n'avait jamais eu véritablement accès aux forces de transformation et de réinvention sociales qu'il propageait et cherchait à mobiliser. En heurtant ainsi le plafond de verre du constructivisme social, le postmodernisme nous a de nouveau projetés en arrière, nous faisant directement retomber dans le nœud de la modernité.

Lucy R. Lippard eût-elle caractérisé Durham en recourant au qualificatif de «postcolonial» qu'une question comparable se serait posée. Mais si elle n'évoque pas le postcolonialisme dans son article, Lippard mentionne explicitement le «présent colonial». Le préfixe «post» est ici absent. Un geste analogue est requis, c'est ce que je propose, pour mettre en corrélation le travail de Durham avec la modernité et le modernisme. Car l'intuition initiale de Lippard, avec laquelle elle a caractérisé Durham comme «postmoderne», pourrait bien se révéler fondée, étant donné que ce terme était volontiers appliqué à tout ce qui semblait s'être détourné des paradigmes modernes, mais fonctionnait encore dans les limites de leur horizon – plus particulièrement à ces pratiques hybrides dont on ne pouvait rendre compte en termes modernistes. Mais en dépit

## Untying the Modern Knot

Just fifteen years ago, an article on Jimmie Durham written by esteemed critic, activist and curator Lucy R. Lippard, who has been following Durham's practice closely for a long time, was subtitled "postmodernist 'savage'"<sup>1</sup>. I stumbled over this characterisation, despite or perhaps because the article fails to dwell on it. In my eyes, what is problematic about this sentence is not so much the "savage" put in quotation marks as that adjective "postmodernist". Even if only intuitively, would we still characterise Durham and his work as postmodern today? I immediately wondered what has changed since – less in Jimmie Durham's work than in the context in which it is received. What has shifted in our understanding of modernity, Modernism and postmodernism implicit in his works?

Since the article was written, the debate around postmodernism has gone rather quiet. A historical estrangement has alienated us, more than a decade later, from its rhetoric. Much postmodern discourse now appears to have been a premature celebration of the departure from Modernist paradigms. Modernity's global faultlines have since returned persistently, and the postmodern world has lost its contours haunted by the spectres of a long modernity. In retrospect, the postmodern world tends to look like a self-fulfilling prophecy that didn't come true. Postmodernism sought to untie the modern knot by leaving it unresolved, circumventing the grand contradictions of modernity and the questions of representation, universality, the subject/object relationship and history. It sought to replace the search for solutions through immanent management, the desire for reconciliation with relativist plurality. It advertised social invention in a constructivist play of performative signification. But there is a sense of spectral disappointment surrounding those promises, as if postmodernism never had much access to the powers of social transformation and re-invention it propagated and sought to mobilise. In thus hitting the glass ceiling of social constructivism, postmodernism has thrown us yet again right back onto the knot of modernity.

This estrangement from postmodernism as a discourse should not mislead us over how much it still profoundly informs the present. Would there be, for example, a suspension of the crisis of liberalism as we experience it, without that discourse? Was postmodernism not the late consolidation of the response to anti-disciplinary resistance, the proclaimed institutionalisation of "liberation" discharged in a self-administered "society of control"? The continuous presence of postmodernism lies, then, in the novel operations of power it made tolerable, the new forms of "soft cohesion" it unleashed, and the implicit pressures to conform derived from it. Postmodernism continues to be influential, as an implicit ideological programme rather than as explicit public debate.

Had Lippard characterised Durham as "postcolonial", a similar question would arise. Yet instead of invoking postcolonialism in her article, Lippard explicitly speaks of the "colonial present". There is no "post-" here. A similar gesture is needed, I suggest, to relate Durham's work to modernity and Modernism. For the initial intuition with which she characterised Durham as postmodern may well be justified, given

de cela, qualifier Durham de « postmoderne », c'est nous faire omettre les aspects peut-être les plus décisifs de son travail : sa relation à la fois à l'histoire et à la négativité. Ce sont les catégories d'où résulte la signification sociale et politique de son œuvre. Mais ce sont aussi les catégories que le postmodernisme a obstinément affaiblies et cherché à neutraliser. Le débat global auquel le postmodernisme a donné naissance envisage sous tous leurs aspects, et les pacifie, tant la négation que les forces de la négativité. Leur neutralisation intervient à mesure qu'elles sont canalisées dans le discours positiviste de la connectivité, de la coopération, de la créativité, de la virtualité et de la possibilité illimitée. Par conséquent, la disparition progressive de la négativité s'accompagne de celle du langage, qui communique mécontentements, exclusions et pathologies de la normalité sociale. Avec la négativité, disparaît également l'histoire – dans la mesure où nous entendons l'histoire comme une lutte hégémonique pour la signification et la souveraineté symboliques. Le postmodernisme, s'il n'a pas déjà déclaré la fin de l'histoire, a tenté d'échanger la lutte hégémonique à propos de l'histoire contre un jeu constructiviste dans lequel il devient impossible de la considérer et de la contester spécifiquement, de manière contradictoire. Toutes les histoires ne peuvent coexister. Ce n'est que par la neutralisation du négatif que l'histoire pourrait se muer en cette boîte à outils relativiste donnant aux postmodernes l'impression que des possibilités illimitées n'attendaient plus que leurs ingénieurs ; et c'est seulement si le négatif était vaincu une fois pour toutes (c'est-à-dire réduit à un problème de gestion) que l'on pourrait déclarer que l'histoire était arrivée à son terme.

À la différence de ce qui est postmoderne, l'œuvre de Jimmie Durham recèle une « puissante négativité<sup>2</sup> ». Cette négativité s'ébauche comme une conscience historique spécifique de ce que la modernité niait et interprétait comme négatif, le côté sombre de sa propre autocompréhension, qui lui accordait un accès exclusif à ce qu'elle façonnait comme une réalité objective, exclusive. Le négatif est présent dans le travail de Durham comme une conscience de la politique des limites dans laquelle l'altérité devient progressivement altérité absolue, l'altérité absolue étant reléguée à la négativité, dans une existence dépourvue d'existence. Tel est par exemple le cas pour l'Amérique indigène, que Durham décrit comme une « représentation extérieure, irreprésentable, sauf en tant que fantasme ». La « négativité » est ainsi un signifiant paradoxal des conditions d'exclusion paradigmatische de la modernité, mises en œuvre par une privation progressive de la communicabilité. La négativité n'est pas une catégorie stable, ontologique, mais tire plutôt sa signification d'une dialectique historiquement spécifique.

Durham considère que la négativité est avant tout un problème d'écologie. Le négatif effectue son « labour » – au sens hégélien –, mais si son appel à la transformation est refoulé, il invalide, neutralise la vie et la possibilité d'un processus agenciel<sup>3</sup>. On ne peut vivre dans la négativité sans une paralysation et une perte d'autonomie progressives. Les choix de Durham sont par conséquent écologiques, visant à ne pas devenir victime des catégories dans lesquelles l'ordre hégémonique représente, réaffirme et inscrit la négativité, ni à succomber au langage des symptômes, mais, au contraire, à mobiliser le potentiel transformationnel de la négativité. « Je m'efforce de diriger ma fureur contre les cibles adéquates, de renforcer et d'aiguiser ma rage, de ne pas tomber dans le piège qui serait d'adopter une attitude de fuite hors de la réalité en écrasant les autres », précise-t-il. Il est possible de suivre dans son travail (entendu ici dans toutes ses facettes : art plastique, écriture, poésie, performance, déclarations publiques) la trace de tout un ensemble d'opéra-

that the term was readily applied to all that seemed to have departed from the modern paradigms, but still operated within their horizon – especially to those hybrid practices that could not be accounted for in Modernist terms. Despite that, calling Durham a postmodernist makes us miss out on perhaps the most crucial aspects of his work: its relation to both history and negativity. These are the categories from which the social and political significance of his work stems. And these are the categories that postmodernism has enduringly weakened and sought to neutralise. The global debate to which postmodernism gave birth, embraces and pacifies negation and the forces of negativity. Their neutralisation happens as they are being channelled into the positivist discourse of connectivity, cooperation, creativity, virtuality and limitless possibility. Consequently, as negativity disappears, so does the language communicating discontent, exclusion and pathologies of social normality. With negativity does history disappear equally – in so far as we understand history to be hegemonic struggle over symbolic signification and sovereignty. Postmodernism, if it hasn't already declared the end of history, has attempted to exchange the hegemonic struggle over history for a constructivist game, in which it becomes impossible to address and contest it specifically and antagonistically. Not all histories can coexist. Only through the neutralisation of the negative could history turn into that relativist toolbox on the basis of which it seemed to the postmodernists that unlimited possibilities just waited for their engineers; and only if the negative is defeated once and for all (that is, reduced to a problem of management) could history be declared to come to an end.

Unlike anything postmodern, Durham's work possesses "strong negativity".<sup>2</sup> This negativity begins as a specific historical consciousness of that which modernity negated and rendered negative, the shadow-side of its own self-understanding, which granted it exclusive access to what it fashioned as an exclusive, objective reality. The negative is present in Durham's work as a consciousness of the border politics in which otherness or alterity gradually becomes absolute alterity, and absolute alterity is pushed into negativity, into an existence without existence. That, for instance, is the case for indigenous America, which Durham describes as, "outside representation, unrepresentable, except as a phantasm". "Negativity" is thus a paradoxical signifier for the conditions of exclusion paradigmatic to modernity, enacted by a gradual deprivation of communicability. Negativity is not an ontological, stable category, rather it derives its meaning from historically specific dialectics.

For Durham, negativity is foremost a problem of ecology. The negative does its "labour" – to follow Hegel – but if its call for transformation is suppressed, it disables life and the possibility of agency.<sup>3</sup> One cannot live in negativity without gradual paralysation and loss of autonomy. Durham's choices are therefore ecological, directed at neither falling victim to the categories in which the hegemonic order represents, re-affirms and inscribes negativity, nor succumbing to the language of symptoms, and instead at mobilising the transformational potential of negativity. "I am trying to direct my rage at the proper targets, to get my rage stronger and sharper, and to not fall into the trap of taking an attitude of escapism, through putting other people down", he said. One can trace an entire set of strategic operations in Durham's work (and I mean here all parts of it: art, writing, poetry, performance, all public statements) directed solely at avoiding the destructive and ideological traps of victimisation, most obviously through strategies of humour, mimicry, irony and other differential shifts in the semantic and symbolic field. Avoiding that trap demands not only the skills of the "trick-

tions stratégiques ayant exclusivement pour but d'éviter les pièges idéologiques et destructeurs de la victimisation, de toute évidence par l'application des stratégies de l'humour, de l'imitation, de l'ironie, et d'autres déplacements différenciels dans les champs sémantiques et symboliques. Or, éviter un tel piège n'exige pas seulement les talents d'un *trickster*<sup>4</sup>, une catégorie que Lucy Lippard évoque également dans son article, mais de manière comparable le travail de la critique : l'exposition de mécanismes par ailleurs implicites grâce auxquels l'«altérité» est assujettie, soumise à la schizophrénie des oppositions binaires absolues de la modernité, en commençant par la scission initiale, mythique, distinguant le moderne du prémoderne, d'où sont dérivées les oppositions universel/particulier, moi/autrui ayant alimenté la modernité.

Pour Durham, qui est d'origine cherokee et qui a participé activement à l'American Indian Rights (mouvement de défense des droits des Indiens d'Amérique), la question de la représentation de l'irreprésentable n'en est dès lors pas une qui, comme pour les modernistes, doit être élucidée dans l'abstraction, mais manifeste concrètement, tenant compte de cinq siècles de privation continue de droits, cette expérience qui est celle de voir sa propre culture «interprétée négativement», avec toutes les conséquences extérieures et intérieures que cela implique, du génocide à la destruction de la mémoire culturelle. La concrétisation de l'expérience de l'histoire comme absence a pour contrepartie une dimension abstraite que Durham souligne en même temps. Il expose dans sa perspective la modernité comme un mythe devenu victime de sa propre auto-illusion. Là où les modernes d'origine occidentale voient une universalité moderne, il y voit une particularité européenne. Là où ils voient une rupture absolue avec un passé prémoderne, il y voit la continuité d'une psyché formée (et déformée) par des pratiques chrétiennes – la même continuité qui est à la base de la continuité de l'imaginaire colonial et de sa réalité, le présent et le passé coloniaux. Les modernes, pour emprunter la formule à l'anthropologue Bruno Latour, «n'ont jamais été modernes<sup>5</sup>». Quelques phrases permettront de mieux décrire la critique implicite dans le travail de Durham, et nous y reviendrons ultérieurement.

Durham critique la modernité, non en occupant la position toute prête de ses détracteurs romantiques, spiritualistes, voire obscurantistes ou holistiques, qui, dans leur condamnation, prennent bien trop volontiers position en faveur des mythes dualistes qui lui sont propres. Il préférerait la prendre au mot : la modernité, oui, en effet, c'eût été une bonne idée. En mettant ainsi le monde moderne sens dessus dessous, Durham révèle que celui-ci était depuis toujours déjà à l'envers – mais qu'il tirait sa «puissance démoniaque» (telle que Michel Foucault la qualifiait) de sa méconnaissance volontaire de cela. Par son insistance sur le potentiel émancipateur de la raison et de l'intelligence, mais plus encore par l'art, Durham réaffirme la dimension de l'universalité à partir d'une modernité n'ayant jamais existé. L'art est en effet postulé à travers l'œuvre de Durham comme une sorte de langage universel – non de réconciliation par lequel la modernité ferait la paix avec ses contradictions internes, mais plutôt comme un langage qui leur rendrait dialectiquement justice.

Comment une telle dialectique se manifeste-t-elle en soi dans le travail de Durham ? La caractéristique peut-être la plus saillante de ses sculptures et installations est la manière avec laquelle elles figurent choses et objets. Durham a recours à ces derniers pour créer des ensembles, des collectifs d'objets qui deviennent autant d'éléments constitutifs de mondes imaginaires possibles, comme dans les jeux d'enfants ; de même, leur esthétique du bricolage fait référence à la «pensée sauvage» des arts «indigènes», tout en parodiant les conventions ethnographiques. Il utilise de préférence des choses ayant été mises au rebut : des objets trouvés, les déchets de la civilisation – des choses isolées par la nature, des débris, des vestiges –, bref, tout ce qui a perdu sa valeur, sa fonction, son statut social et sa «vie», voire son statut

ster», une catégorie Lucy Lippard aussi invoque dans son article, mais de manière comparable le travail de la critique : l'exposition de mécanismes par ailleurs implicites grâce auxquels l'«altérité» est assujettie, soumise à la schizophrénie des oppositions binaires absolues de la modernité, en commençant par la scission initiale, mythique, distinguant le moderne du prémoderne, d'où sont dérivées les oppositions universel/particulier, moi/autrui ayant alimenté la modernité.

For Durham, who is of Cherokee descent and who was active in the American Indian Rights movement, the question of representing the unrepresentable is therefore not, as for the Modernists, one that is to be solved in abstraction, but concretely manifest in accounting for five hundred years of continuous disenfranchisement, the experience of having one's culture "rendered negative" with all due consequences exterior and interior, from genocide to the destruction of cultural memory. That concreteness of the experience of history as absence has its counterpart in an abstract dimension that Durham stresses at the same time. His perspective exposes modernity as a myth that fell victim to its own self-deception. Where moderns of Western origin see modern universality, he sees European particularity. Where they see an absolute break with a pre-modern past, he sees the continuity of a psyche formed (and de-formed) by Christian practices – the same continuity that informs the continuity of the colonial imagination and its reality, the colonial present and past. The moderns, to borrow a phrase from anthropologist Bruno Latour, "have never been modern".<sup>4</sup> Few lines could describe the critique implicit in Durham's work better, and we will return to it later.

Durham critiques modernity not by occupying the ready-made position of its romanticist, spiritualist or other obscurantist or holistic opponents, who, in their critique, all too willingly affirm its own dualist myths. He'd rather take it by the word: modernity, yes, that would have been a good idea. As Durham turns the modern world topsy-turvy, he reveals that it was always already upside down – but derived its "demonic power" (as Michel Foucault once called it) from voluntarily not knowing it. Through his insistence on the emancipatory potential of reason and intellect, and even more so, through art, Durham claims back from a modernity that never happened the dimension of universality. Indeed, art is postulated through Durham's oeuvre as a universal language of sorts, though not one of reconciliation in which modernity makes peace with its own internal contradictions but, rather, a language that dialectically does justice to them.

How does such a dialectics manifest itself in Durham's work? Perhaps the most prominent characteristic of his sculptures and installations is the way in which they feature objects and things. Durham uses them to create ensembles, collectives of objects that become building blocks of imaginary, possible worlds, like in children's games; similarly, their DIY aesthetic refers to the "savage thought" of "native" arts, while at the same time mocking ethnographic conventions. He prefers to use things that are discarded: found objects, the debris of civilisation – things singled out by nature, remnants, remains – in short, everything that has lost value, function, social status and "life", even object status, in so far as this means a thing having a fixed location in the symbolic order, a place in a taxonomy. "Everything people are trying to hide, discard, or ignore," he says, "I want to reclaim." These muted and discarded things speak the language of a history without voice, in which their concrete, particular history as objects and subaltern human histories find a shared space. The things of Durham's universe are thus always at the verge of communicability – their cultural and natural status and life is precarious. It is in this condition that they begin to question seemingly stable boundaries – the modern boundaries – between culture and nature, subject and object.

I tend to describe what Durham does as a laboratory for mimetic communication with things. His experiments always

d'objet, dans la mesure où cela signifie pour une chose avoir une place fixe dans l'ordre symbolique, un emplacement dans une taxinomie. « Tout ce que les gens tentent de dissimuler, de rejeter ou d'ignorer, indique-t-il, je veux le récupérer. » Ces choses muettes, mises au rebut, parlent le langage d'une histoire dépourvue de voix, dans laquelle leur histoire concrète, particulière, en tant qu'objets et récits humains subalternes, trouve un espace partagé. Les choses peuplant l'univers de Durham demeurent ainsi toujours au bord de la communicabilité – leur statut et vie culturels et naturels sont précaires. C'est dans cette condition qu'elles commencent à questionner des frontières apparemment stables – les frontières modernes –, délimitant culture et nature, sujet et objet.

J'inclinerais à décrire la pratique de Durham comme un laboratoire de la communication mimétique au moyen de choses. Ses expériences impliquent systématiquement une démarche en apparence paradoxale, dans laquelle la projection humaine et le langage singulier propre à la chose sont rendus indistincts, la frontière délimitant le sujet et l'objet s'estompant, par conséquent, d'une façon telle que chacun neutralise et annule l'autre – la chose le sujet, le sujet la chose. Le laboratoire de Durham est ainsi un lieu où des sujets deviennent le miroir de choses, et réciproquement. Une expérience puissante qui ressort des installations de Durham est ainsi celle où la phase initiale de la « projection » subjective de significations, d'images sur des choses, se transforme en son contraire, quand nous ne nous percevons plus nous-mêmes comme l'auteur souverain conférant une signification à un monde de choses par ailleurs muettes, mais quand, soudainement, c'est nous qui sommes créés par ces choses, comme si elles nous avaient préconçus, comme si nous leur devions désormais nos contours et commençons à jouer un rôle dans leur monde – « partageant leur histoire », ainsi que le dit Durham. C'est dans cette expérience que l'artiste nous incite à reconnaître un motif fondamental de la modernité, selon lequel l'animation des choses annule, neutralise le sujet, seule l'extinction des objets animés permettant l'émergence du sujet libre. Tel est le fil conducteur de l'iconoclasme moderne, de la destruction moderne des idoles, des fétiches et de tout autre objet semblable, où résonne aussi la conception moderne, erronée, de l'autonomie comme indépendance autosuffisante. Mais avant tout, le débat ne marque rien moins que la différence principale distinguant le moderne et le prémoderne : le sujet moderne est né de la défaite de ce « cœur des ténèbres », de l'altérité, ainsi qu'est considéré le fétichisme.

La formule de Bruno Latour, selon laquelle « nous n'avons jamais été modernes », nous permet ici d'aller plus loin. Cherchant à détourner l'anthropologie de la représentation de l'« autre » pour la focaliser sur la modernité même, Latour a donné à ce débat un infléchissement singulier. Pour lui, l'auto-illusion portant sur la nature des objets ne s'est pas emparée du fétichiste, qui sait parfaitement que les fétiches ne sont pas une « réalité objective », mais plutôt des constructions sociales relationnelles. La victime de l'auto-illusion, c'est plutôt l'iconocaste, dont le besoin de détruire le fétiche cimente sa croyance en leur pouvoir, et qui de surcroît recrée une conception fétichiste, mais non relationnelle, du monde objectif dans lequel des objets sont désormais devenus en dernière analyse plus puissants sous leur nouvelle forme de « faits ». Le monde de l'antifétichiste éclairé, selon Latour, a simplement réinstauré le fétichisme sur un plan supérieur. Ainsi, l'auto-illusion de la modernité est double. Sous la strate décrite supra se trouve une strate primaire, laquelle rend d'abord la seconde possible. Cela se rapporte à ce qu'il désigne sous le terme de « collectifs » – par lequel il entend des configurations de processus agenciers partagés entre humains et choses, des « hybrides » de la nature et de la culture. La modernité, toujours selon Latour, multiplie les créations d'hybrides de la sorte, mais en même temps nie et refoule leur existence (ou du moins le faisait jusqu'à récemment), celle-ci ne pouvant désormais plus être ignorée en raison de l'aggravation de la crise écologique,

involve a seemingly paradoxical move, in which human projection and the thing's own idiosyncratic language are rendered indistinct, and consequently, the border between subject and object blur, in a fashion where each cancels out the other – the thing the subject, the subject the thing. Durham's laboratory is thus a laboratory in which subjects become the mirror of things, and things of subjects. One of the powerful experiences in Durham's installations is thus when the initial phase of subjective "projection" of meaning, of images onto things, turns into its opposite – when we experience ourselves no longer as the sovereign author giving meaning to an otherwise mute world of things, but suddenly it is we who are being authored by those things, as if they had pre-conceived us and we now owe our contours to them, and begin to play a part in their world – "share their history", in Durham's words. It is in this experience that Durham brings us to recognise a basic pattern of modernity, according to which the animation of things cancels out the subject, and only the extinction of animated objects will let the free subject emerge. This is the pattern of modern iconoclasm, of the modern destruction of idols, fetishes and the like, in which the modern misconception of autonomy as self-sufficient independence also resounds. But first of all, the argument marks nothing less than the primary difference between modern and pre-modern: the modern subject is born by having defeated that "heart of darkness" or otherness, as fetishism is considered.

At this point Bruno Latour's dictum "we have never been modern" can take us further. Latour, in his attempt to shift anthropology away from portraying the "Other" and focus on modernity itself, has given that discussion a curious shift. According to Latour, self-deception over the nature of objects hasn't taken a hold of the fetishist, who knows well that fetishes are not objective reality but rather relational social constructions. Rather, it is the iconoclast who falls victim to self-deception, whose need to destroy the fetish cements his belief in their power, and moreover, who recreates a fetishistic, but non-relational concept of the objective world in which dead objects have ultimately become more powerful in their new form as "facts". The world of the enlightened anti-fetishist, for Latour, has simply re-instituted fetishism on a higher plane. The self-deception of modernity, according to Latour, is twofold. Underneath the layer described above is a primary one, making the second possible in the first place. It has to do with what he calls "collectives", by which he means configurations of shared agency between humans and things, hybrids of nature and culture. Modernity, according to Latour, proliferates the creation of such hybrids, but at the same time negates and represses their existence – or did until recently, when their existence because of the growing ecological crisis, for instance, couldn't be ignored anymore. The sphere of representation of things and nature (science) and representation of humans and culture (politics) had, until then, been kept absolutely separate – Latour calls that the process of purification, on which modern self-understanding rests. Being modern means to separate those spheres and declare all forms of hybridisation as illegitimate, pre-modern, or an epistemological mistake. The concepts that historically incorporate the qualities of hybridisation *par excellence* are fetishes, idols, totems and the like – in short, things that are socialisable, communicate, and possess agency.

Taking Latour's proposition as a supporting argument, the role of things in Durham's practice can become a stage for the renegotiation of the relation between modernity and Modernism in his aesthetics, too. Durham is not to be considered postmodern, but a modern artist, given that we subscribe to the thesis that modernity has never been modern, and must revise the historical canon, especially with regard to the conception of autonomy, accordingly. Just like the historical avant-gardes, Durham's work dwells on the discovery of the negative in aesthetics – on the unrepresentable, the nonsensical, the broken syntax of subconscious content, subaltern expressions, ruptures and breaks in the

par exemple. Une séparation absolue avait été jusqu'alors établie entre la sphère de représentation des choses et de la nature (la science) et la sphère de représentation des humains et de la culture (la politique) – Latour désigne cela sous le terme de «purification», sur laquelle repose l'autocompréhension moderne. Être moderne, cela signifie opérer une séparation entre ces deux sphères et déclarer que toutes les formes d'hybridation sont illégitimes, prémodernes, voire constituent une erreur épistémologique. Les concepts qui incorporent historiquement les qualités de l'hybridation par excellence sont des fétiches, des idoles, des totems et tout autre objet semblable – en résumé, des choses qui sont socialisables, qui communiquent, agissent et sont douées de capacité agenciale.

Si l'on prend comme argument la proposition de Latour, le rôle des choses dans la pratique de Durham peut devenir celui d'une étape vers la renégociation de la relation nouée entre modernité et modernisme également dans l'esthétique de l'artiste. Il convient de considérer Durham non comme un postmoderne, mais comme un artiste moderne, étant donné que nous souscrivons à la thèse que la modernité n'a jamais été moderne, et devons réviser par conséquent le canon historique, plus particulièrement quant à la conception de l'autonomie. Tout comme celui des avant-gardes historiques, le travail de Durham insiste sur la découverte du négatif en matière d'esthétique – sur l'irreprésentable, l'absurde, la syntaxe brisée d'un contenu inconscient, des expressions subalternes, des ruptures et des interruptions intervenant dans le champ symbolique –, et en définitive sur la matérialité. Cependant, Durham ne dénonce pas seulement le fétichisme objectiviste de la modernité, mais également l'appesantissement sur la négativité des esthétiques modernistes. Il stigmatise l'arrêt sur image ontologique des modernistes avec lequel ils cherchent à mettre la main sur les forces du négatif, les abstractions et fantasmes sans danger auxquels ils ont recours pour la sublimer. Il joue sur le désir moderne d'authenticité, d'une relation sémiotique ininterrompue qui se déchaîne de manière si paradigmatische quand elle est confrontée à l'art «indigène». Durham s'oppose au primitivisme par un primitivisme conceptuel, dans lequel le désir essentialisé de l'authentique est soumis à la parodie. Tant en ce qui concerne la modernité que le modernisme, Durham a donc créé un «double moulin à vent» qui réagit aux universalismes abstraits par des récits concrets, spécifiques, par le truchement d'objets, et qui, confronté à la particularité, récupère les idéaux universalistes de la modernité à mesure que l'artiste démasque la sauvagerie de ladite modernité.

Les critiques du haut-modernisme auraient jeté l'anathème sur le travail de Jimmie Durham. Ne sommes-nous pas en effet confrontés dans son œuvre à une trahison du programme moderniste, et ce sur plusieurs niveaux? Mais n'est-ce pas précisément cette trahison qui re-constitue le modernisme en tant qu'idéal? Un bref renvoi à un débat décisif ayant eu lieu à l'aube du haut-modernisme, même si ses références esthétiques peuvent sembler de prime abord très éloignées, pourra nous aider à mettre en relief la relation qui existe entre l'auto-illusion de la modernité et l'esthétique moderniste – ce qui nous aidera alors à mieux comprendre en définitive le travail de Durham par rapport aux deux. Il s'agit du débat centré sur les objets minimalistes, ou «littéralistes», qui ont été si violemment attaqués pour leur «théâtralité» par les principaux critiques du modernisme<sup>5</sup>. La «théâtralité» était l'ennemie déclarée d'une esthétique moderniste de l'autonomie, d'une «préséntéité» matérielle. La théâtralité livrait l'objet au pouvoir de contrôle du spectateur, comme si elle était elle-même soumise à la marchandisation. À l'instar de la relation fétichiste, elle brouille la distinction entre objet et sujet, annulant l'autonomie de chaque côté. Ne percevons-nous pas dans le travail de Durham une radicalisation précisément de cette théâtralité, étant elle aussi traitée comme un objet de rebut, à travers lequel se racontent la petite et la grande histoire de l'auto-illusion

symbolic field, and finally materiality. But Durham does not only denounce the objectivist fetishism of modernity, but similarly the dwelling on negativity of modernist aesthetics. He denounces the Modernists' ontological freeze-frame with which they seek to catch hold of the forces of the negative, the safe abstractions and fantasies they use to sublimate it. He plays out the modern desire for authenticity, for an unbroken semiotic relationship, which is so paradigmatically unleashed in the face of "native" art. Durham counters primitivism with conceptual primitivism, in which the essentialised desires for the authentic is subjected to mockery. For both modernity and Modernism, Durham has thus set up a "double windmill", which responds to abstract universalisms by specific concrete history, through objects, and in the face of particularity, reclaims modernity's universalist ideals as he unmasks modernity's savagery.

To critics of high Modernism, Durham's work would have been anathema. Are we not confronted in his work with betrayal of the Modernist programme on several levels? But is it not just that betrayal that re-constitutes Modernism as an ideal? A short reference to a key debate at the dawn of high Modernism, even if its aesthetic references may seem remote at first, can help us to bring the relationship between the self-deception of modernity and Modernist aesthetics into focus, which in turn will help us better to finally understand Durham's work in relation to both. This is the debate around the minimalist or "literalist" objects, which were so attacked for their "theatricality" by leading critics of Modernism.<sup>5</sup> "Theatricality" was the declared enemy of a Modernist aesthetic of autonomy, of material "present-ness". Theatricality delivered the object to the viewer's power of control, as if commodifying itself. Like the fetish relation, theatricality blurs the distinction between object and subject cancelling out each side's autonomy. Do we not find in Durham's work a radicalisation of precisely this theatricality, treating theatricality like a discarded object, too, through which the (hi-)story of modern self-deception is recounted? Is not the Modernist "autonomy" of the aesthetic object, informed by the same, anti-relational deception, an aesthetic sublimation of the objectivist fetishism of modernity? The experience that Michael Fried had in front of minimalist objects was that of *uncanniness*. That is because something in the objects around him seemed to come back to life, and there was an uncertainty about whether this had anything to do with objects itself, or if it was rather only his own projection that looked back at him from the object.<sup>6</sup> This is also the characteristic of the psychotic experience: a blurring of the boundaries between self and the world, of the difference between subject and object. These experiences have historically become pathologised to the degree that the modern conception of selfhood sought to fix this boundary to the world of things. It is the fear of losing one's identity, one's sovereignty, one's control over one's boundaries, over what is animate and what is not that results in the sentiment of uncanniness. Freud describes this feeling as the return of overcome animistic beliefs, which rest in all of us "from childhood" and a "pre-modern past", in which the proper distinction between internal and external world is dissolved, and in which inner, subjective conditions take on an external, objective reality of their own. What disturbed Fried so intensely? Maybe it was the undefinability of his experience, namely that the effect remained neither merely subjective nor could it be located as proper to the object but stayed in-between.

It is in this blurring of boundaries that Jimmie Durham could be said to have radicalised the theatricality paradigm because his objects and installations seem to have always already conceived of both, of being subjected to anthropomorphic projection, and of reversing that relation and objectifying their human counterpart. Durham thus plays with the paradoxical Modernist desire that works of art should have a life of their own, but, at the same time, he addresses the Mod-

6. Michael Fried, «Art and Objecthood», *Artforum*, n° 5, New York, juin 1967.

5. Michael Fried, "Art And Objecthood", *Artforum* 5, New York, June 1967.  
6. Sigmund Freud, *The Uncanny*, Penguin Classics, London, 2003 (original edition 1919).

moderne ? L'«autonomie» moderniste de l'objet esthétique ne porte-t-elle pas la marque de la même illusion antirelationnelle, une sublimation esthétique du fétichisme objectiviste de la modernité ? Le sentiment que Michael Fried éprouvait face aux objets minimalistes était celui d'une *inquiétante étrangeté*. Parce que, dans les objets qui l'environnaient, quelque chose semblait revenir à la vie, accompagné d'une incertitude, celle de savoir si cela se rapportait peu ou prou aux objets mêmes, ou s'il ne s'agissait plutôt que de sa propre projection qui le regardait en retour, à partir de l'objet<sup>7</sup>. C'est également la caractéristique de l'expérience psychotique : un estompelement des frontières délimitant le moi et le monde, de la différence entre le sujet et l'objet. Les expériences de ce type ont été historiquement pathologisées au point que la conception moderne de l'individualité visait à assigner cette limite au monde des choses. C'est la crainte pour le sujet de perdre son identité, sa souveraineté, la maîtrise de ses propres frontières, de ce qui est animé et de ce qui ne l'est pas, qui est à la source du sentiment d'«inquiétante étrangeté». Pour Freud, ce sentiment est le retour de croyances animistes surmontées, qui sommeillent en chacun de nous «depuis l'enfance», et un «passé prémoderne», où se dissout la distinction adéquate entre monde intérieur et extérieur, et où des conditions intérieures, subjectives, revêtent l'aspect d'une réalité extérieure, objective, qui leur est propre. Qu'est-ce qui troubloit si profondément Michael Fried ? Peut-être le caractère indécidable de son expérience, à savoir que l'effet ne demeurait pas simplement subjectif, qu'il ne pouvait pas non plus être repéré comme propre à l'objet, mais qu'il restait entre-deux.

C'est dans cet estompelement des frontières que l'on pourrait dire de Durham qu'il a radicalisé le paradigme de la théâtralité, car ses objets et ses installations semblent toujours avoir déjà envisagé les deux : d'une part, d'être soumis à une projection anthropomorphe; d'autre part, d'inverser cette relation et d'objectiver leur contrepartie humaine. Durham joue par conséquent avec le désir moderniste paradoxal – que les œuvres d'art doivent avoir une vie qui leur soit propre –, tout en abordant les pratiques modernistes canoniques qui permettent de les maintenir sous un contrôle rigoureux, de les purifier de tout animisme, vitalisme, anthropomorphisme et autres attitudes «prémodernes». Transcendant ces dichotomies sans les négliger historiquement, le double moulin à vent de Durham libère ses objets de ce contrôle, en quête de ce qui, aux yeux des modernistes objectivistes, doit apparaître comme un paradoxe, une autonomie relationnelle. Il organise un champ d'interaction, au sein duquel le pouvoir positivant, pétrifiant, de la signification est mis en relation avec les principes de transformation par lesquels ce pouvoir peut être mobilisé contre lui-même. Ces principes de transformation sont des principes mimétiques (pour autant que la mimèsis est comprise comme le procès et non comme le produit ni la représentation, ni comme «devenant autre») qui relient la copie à l'original, ainsi qu'aux champs de la communicabilité et de la médialité<sup>8</sup>. C'est de ce champ de transformation, où sujets et objets changent de place de manière imprévisible, que provient le pouvoir d'in-nommer et de renommer. C'est dans cet acte de transformation et de re-constitution, où sont mises en danger les frontières de l'existence du sujet, que l'on peut identifier dans la pratique de Durham une conception de l'autonomie qui n'est pas exclusive aux êtres humains ou à des registres spécifiques de l'expérience, mais acquiert sa signification de son recours à la mimésis, confrontée à la souveraineté constitutive, négative, entendue comme le pouvoir transformationnel d'in-nommer et de renommer. Le théâtre de Durham, son moulin à vent sujet-objet, produit des éclairs – des éclairs mimétiques du pouvoir transformationnel du négatif, dans lequel, pour reprendre en l'adaptant une formule de Walter Benjamin, «volette» l'image du passé.

ernist canonic practices by which they are kept under firm control and cleansed from animism, vitalism, anthropomorphism and other "pre-modern" attitudes. Transcending those dichotomies without neglecting them historically, Durham's double windmill frees his objects from that control in search of what, to objectivist Modernists must seem a paradox, a relational autonomy. He sets up a field of interaction, in which the positivising, petrifying power of signification is brought into a relation with the principles of transformation through which this power can be unleashed against itself. These principles of transformation are mimetic principles (in so far as mimesis is understood as the process, and not the product or representation and "becoming other"), which link copy with original and with the realm of communicability and mediality.<sup>7</sup> It is from this realm of transformation, in which subjects and objects change place in unpredictable ways, from which the power to un-name and rename is being derived. It is in this act of transformation and re-constitution in which one's boundaries of existence are put at risk that a conception of autonomy at work in Durham's practice can be identified. It is a concept of autonomy that isn't exclusive to humans or specific registers of experience, but one that gains its meaning from its use of mimesis against the negative, constituting sovereignty as the transformational power to un- and rename. Durham's theatre, his subject-object windmill produces flashes – mimetic flashes of the negative's transformational power, in which, to alter a formulation of Walter Benjamin, the image of the past "flits by".

**Des millions de pierres  
concassées par des millions  
d'autres pierres.**

**Puis, après une éternité,  
un enfant bâtit  
un château de sable sur la  
plage**

**Pour Jimmie      Mircea Cantor**

# Anri Sala

Perhaps Jimmie has put an Indian spell on my writing on his work. Each time I'm ready to start I'm suddenly blank again. Or is it his work that operates like a spell? It eludes language even when it includes it. Jimmie himself doesn't like language even if he likes writing, which he does so beautifully. I feel like some of his writings that stop to restart with beginnings that forget their endings, where while taking a bath, he remembers not to forget to write to Rudiger and Ine.

I was Joe Hill, an Indian artist, in his film *La Poursuite du Bonheur*, whose artworks Jimmie created himself. Jimmie didn't ask me if I wanted to play an Indian. It would sound too much like a movie,<sup>1</sup> but he asked me if I minded dyeing my hair black. He did not ask either that I recall emotions from my own life to help myself identify with Joe Hill. Perhaps Method acting<sup>2</sup> unexpectedly applied once, but in the opposite direction as Joe was walking along the plains of the Grand Bassin in the vicinity of Rome. Surrounded by carefully placed garbage, desiccated animal bones and other things, Joe reminded me of a precise moment when garbage in the streets of the city I lived in suddenly changed colour from the dull beige moribund-look of socialist packaging to

colourful occidental plastic wrapping. Me being Joe, Jimmie didn't ask if I wished to make my "own" art. If he did, would one have expected to see at Joe's opening a video projection instead of the collages on plywood? Was I to question, so to speak, my identity and resuscitate the memory of my country while transcending Joe's own history?

That's where some could start imagining readings and sentences, unconscious that even words are careful with the letters on which they depend. Only in the fourteenth century did men start to write words whole, without taking the pen off the paper after each letter. Maybe until then a single letter was still the very beginning of articulation, something that the word has become today. Jimmie's thinking and art are able to evade and change route in-between the letters as if they cannot wait to change until in-between the lines.

# Adel Abdessemed

## Durham: a builder

One day in 2000 in Kitakyushu, Japan... in the depths of the library... Nobuo says to me, "Tonight we're eating with Jimmie Durham"... naturally I ask, "Tell me about his work"... and he says "He's a Cherokee artist... fits no category"... "Ah," I say, "gotta have categories for artists"... I remember the triennial in Yokohama... a radical work that put us on the alert... *The Petrified Forest*... 2001... two rooms... one where cement took over, building up on office tables... chairs... a mirror... the other room blacked out to make us see in the dark and there was the sound of a builder working on the cement... Jimmie's a builder... he builds houses... free resistance... you see Utopia shining... Because he's a traveller... far-flung places, always alone... Jimmie's house is built between the infinite and the finite... it's like a building with free-flow walls... like a house without walls... countless people living there with their dreams... the house is a kind of listening room... and a try at moving into time effectively... it's also the pleasure of having a coffee... I remember at my mother's place in Batna: "stay home for a coffee, my son"... "mum, I'm in a hurry"... she says "It's true the West invented the clock, but we have the time"... the year after in Berlin was prolific... Julie's belly danced... Ksu arrived... Wine gushed... We drank with Maria Thereza and Jimmie... One spring day in 2007 Jimmie invited us with the children to Saché where he was doing a Calder Studio residency... He welcomed us with a brilliant work and my daughter Ksu asked me, "What's that?" - "It's a present from Jimmie... wood... steel... plastic... a thin sheet of plywood... wire that's used for securing wood... a sculpture... a painting full of colours... and a quote from José Saramago... and so on

and something written... a poem... a colouring... expanding improvisations... a letter... a manifesto... you see, his work makes wild use of the media photography films videos drawings installations performances... his works mime human and animal attributes... his collages with abandoned objects and bits of stuff use dazzling colours to transform everything into amazing organic configurations... she says to me, "but we're not at Jimmie's place... this is a strange place"... Jimmie's a wanderer... he collects everything in his wooden box... Here's an example of Aimé Césaire's resistance: "Not a bit of this earth not smudged by my fingerprint, and my calcaneum dug into the backs of the skyscrapers and my dirt in the glory of jewels"... Only just moved in and already ready to move out again... Jimmie gathers up the magic of words in his hands... poetry is a healing art... an antibody... his texts are distinctive visual states... physical phenomena... There are two categories of artists... those who want to imitate the world they live in so as to recreate what's around them... and those who create their own world... usually these ones are poets... I don't want to name names... Jimmie's work is as ferocious as that of Robert Fliliou Jannis Kounellis David Hammons... "*Humour is a good weapon against victimisation. We Indians are very funny, I'm always impressed at how silly we can be in beautiful ways that would be inappropriate in the normal world*"... "When it comes time to die, (I'd like to) say to the shit, Ha ha, Shit, I won!"... Jimmie's ironic... sceptical... savage in his comical radicalism... *Self-portrait*... 1986... mixed media... Whitney Museum Collection... a completely naked body... fevers and doubts... fear totally unknown... cruel dragon feeding off human flesh... Deep down he's accursed steel... what's bro-

ken Jimmie can fix... he draws with charcoal... you imagine the wood burning... once his blue house was coloured red... a red skin... hidden... a bitter icon... hung on the wall... he called himself "double red" and put a red star on his forehead... shells for ears... "*hello I am Jimmie... as an artist I am confused about things... "useless nipples" ... "I am basically light-hearted"*"... "*"Indian penises are unusually large and colourful"*" ... He expresses the instincts coming from the lower half of the body... but also the instincts from the upper half... Art's like a pyramid... The cornerstone of art is no better than the bottom foundation stone... Labyrinth... 2007... tree trunks... Château d'Oiron... Jimmie's convinced that the dreams of the ancients like those of our contemporaries need no new interpreters... *Labyrinth* is made from bits of tree trunks blown down by the storm in 2001... On the invitation you see him from behind pointing a gun at a wooden target... assassinating wood... his subject is the destruction of ecosystems and living systems... he highlights the media... problem born historically with the assassination of Kennedy... everyone who grew up in the 1960s remembers that... In his work Jimmie kills the child... and becomes that child himself... he liberates himself... When he throws a stone or fires a bullet... he bases himself on the high and the low... the everyday and the metaphysical... These are two galaxies colliding and exploding... it's very violent... another important thing... rather than deal with stones as stones he deals with them as Jimmie...

my similar – my brother...

– New York, October 2008