



DIRK SNAUWAERT

The Great Stoneface

In a 1995 interview, Jimmie Durham stated, “You can’t lose your own identity. I wish I could lose my own identity. All of my life I wish I could. The problem is you can’t.”¹⁾ This admission no doubt surprised those who had followed the artist’s career over the previous decade and knew of his past work as an activist for Native American rights. Yet Durham has long concluded that identity as a construct does not provide an adequate political, intellectual, or artistic framework, and he refuses the label of minority or indigenous artist, seeing the modifying adjective as a stamp of inequality. To circumnavigate the traps that the West has developed to provide a well-defined non-place for that which is “other,” Durham at first employed the tactics of the trickster, relying

DIRK SNAUWAERT is the artistic director of WIELS Contemporary Art Centre in Brussels.

on nonsense, humor, irony, mimicry, and parody. He has gradually abandoned these strategies, however, in favor of subjecting the identity of things to scrutiny, engaging in attentive observation of their qualities and sensitivities, not only in a cultural but also a deeply material sense.

Throughout his work, Durham deconstructs language and architecture, which he sees as representations of Power and Authority. A favorite material, of course, is stone, which he paradoxically utilizes to undo the rigid, permanent, and monumental. “I try to make art that’s not connected to metaphor,” Durham has said. “That hasn’t this descriptive, metaphorical, architectural weight to it. ... I want to do different things with stone to make stone light, to make it free of its metaphorical weight, its architectural weight. ... So I’ve been thinking of different ways to make stone work and to make stone move instead of mak-



ing stone into an architectural element.”²⁾ Thus, in SMASHING (2004), a video of a performance at the Fondazione Ratti in Como, Italy, Durham sits at a large desk, dressed in suit and tie as he receives one visitor after another, who each presents an object. With a deadpan expression, he pounds every object with a large stone, crushing it, after which he hands the person a stamped and signed certificate. Durham’s actions could be interpreted as an allusion to the violence of power—which disguises itself as “natural”—or to the idea of artistic destruction. The performance develops into absurd, Keaton-esque slapstick as the imperturbable, stone-faced artist carries out his creative act, confirming his authorship with an official (or, at least, officious) document.

Durham’s desire to free materials and natural elements from human design underlay “Wood, stone and friends,” an exhibition that opened last year

JIMMIE DURHAM, MONUMENT FOR THE BIRTHDAY OF ROME, 1997, installation view / MONUMENT FÜR DEN GEBURTSTAG ROMS, Installationsansicht.

at the Sala Dorica of the Palazzo Reale in Naples. Amid the massive stone columns that give the hall its name, the artist presented some twenty individual new sculptures of lava stone, wood, and industrial metal items. Uniting organic, artistic, and technological forms, Durham makes the relationships between natural, found, and modified forms imprecise, associations that are made even more complex by the objects’ placement on bases that range from simple stools to pedestals to overdecorated side tables.



JIMMIE DURHAM, ONE THOUSAND BEAUTIFUL THINGS, 2004,
installation view Sydney Museum of Contemporary Art / TAUSEND SCHÖNE DINGE, Installationsansicht.

Since 1994, when Durham moved to Europe—or “Eurasia,” as he refers to the landmass where he now resides—he has adopted a transdisciplinary approach, resulting in books and exhibitions in which texts, images, and artworks are combined with materials, discarded items, and natural elements. The largest such assemblage he has constructed is PUBLIC MONUMENT FOR THE BIRTHDAY OF ROME (1997), which was featured in “Città Natura,” a citywide exhibition in Rome in 1997. Employing found debris amassed over a long period, Durham created an enormous sculpture of a dome, sited at a location with a view of St. Peter’s Basilica. Durham’s dome echoes Michelangelo’s, but substitutes its solidity with an impermanent, transitory structure; in place of marble, useless fragments become the building

blocks of a rhizomatic, incoherent accumulation. It is an ecological monument, made of modern society’s stray refuse—elements outside any system of exchange, whether symbolic or economic, which are debased into a state of simply being. The result is an unrooted, foundationless anti-architecture that is nomadic, placeless, and homeless.³⁾

This objective is seen as well in other cumulative works, such as ONE THOUSAND BEAUTIFUL THINGS (2004), a collection of rubbish left underneath the main stairwell of Sydney’s Museum of Contemporary Art as part of the city’s 2004 biennial, and LA STRADA DI ROMA (2011), a pile of debris including a car door, plastic parts of an old computer, a skull, and, in an art-historical wink, an upside-down urinal. The constituent remnants might have fallen out of

circulation, but they obstinately retain their identities, even as they are relegated to the margins of representation.

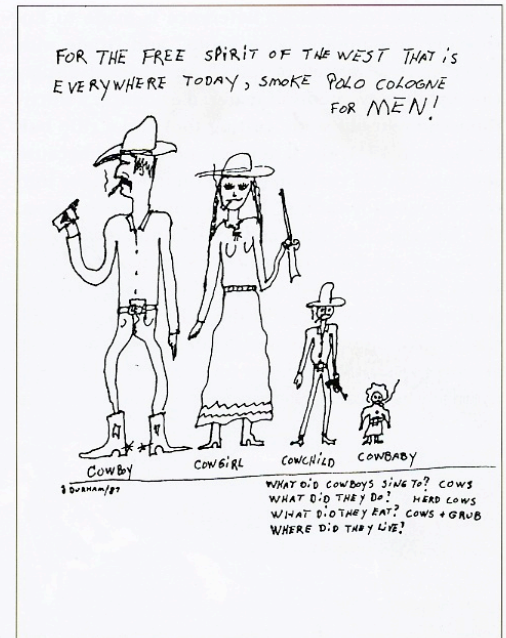
Durham strives to trace the limits of a self-relativizing or self-negating identity still more clearly in his investigations into the architecture of the body and the uncontrollable, excessive, pulsating, and impenetrable nature of the organic abject. In works such as EARTH AND HAIR AND COTTON (1996), garments are soaked in graphite, filthy liquids, or other sediments and then beaten firmly against surfaces (canvas, paper, or a wall). The patterns and traces left by their imprints, like the abject itself, do not resolve into any sort of representation. Rather, they reflect the formless, non-linguistic quality of absolute alterity, raw and without a clear identity.

Among Durham’s strongest works are those that examine linguistic mechanisms of exclusion and violence. One of the finest expressions of this theme is found in the confrontational installation BUILDING A NATION (2006), made up of fifteen “stations” built into a labyrinthine, sculptural piece of architecture. These stations are accentuated with statements on “the Indian problem” by American politicians, artists, and intellectuals throughout history. Mirrored surfaces hung next to the quotes involve the viewer, but leave open the position with which he or she identifies. Yet the contrast between the aggressively racist remarks and the installation’s subtle surfaces and diversity of materials and forms inevitably draws attention from the field of linguistic rationalization to the paradoxical, contradictory domain of the sensibility of the object. As the viewer navigates this maze of legendary names, digesting their grotesque declarations of prejudice, the incoherent, non-imagistic qualities of the objects counterbalance the excessive representations of language.

The texts Durham has chosen exemplify the operation of language in the creation and perpetuation of myths that mask historical truth, as described by Roland Barthes in *Mythologies* (1957). In 2005, Durham co-curated (with Richard Hill) “The American West,” an exhibition at Compton Verney in Warwickshire, UK, about the history of the colonization of North America and the obliteration of the land’s earlier civilizations. The exhibition and accompanying cata-

logue paid special attention to myths about the Wild West, tracing the origins of these legends of Indians and cowboys, their evolution, and their perpetuation in popular culture to this day while elucidating the historical facts that they have suppressed.

In his installation at last year’s Documenta 13 in Kassel, THE HISTORY OF EUROPE (2012), Durham continued to train his sights on the stories cultures tell themselves. Taking the universalizing ambition of a “global” panorama that underlies such exhibitions as a starting point for a transhistorical perspective, Durham applies the etymological method of his texts and projects to his quest for the “origins” of things. On a didactic label such as one might find in an ethnographic museum, the artist sketches a dizzyingly accelerated survey of the development



JIMMIE DURHAM, COWBOY FAMILY, 2006,
pen and ink on paper, 5 1/8 x 4 1/8" /
COWBOY-FAMILIE, Kugelschreiber und Tinte auf Papier,
13 x 11 cm.

of European civilization. Reference is made to Europeans' "unsanitary living habits" and "trade with other more advanced peoples." An adjacent display case exhibits two items of material evidence: a thirty-thousand-year-old stone cutting tool and a rifle bullet made in 1941; the latter "was never used because someone spilled car-battery acid on it, which ate into the copper-alloy casing." In this ironic presentation, the narrative of cultural and technological progress—and the basis on which civilizations are classified as sophisticated and advanced or crude and primitive—is mocked, as is the exhibitionist inclination to instrumentalize inert "material evidence" (i.e. artwork) to satisfy the desire for spectacle and grand, overarching theses. The inclusion of the World War

II bullet and two stones from a bombed-out palace on the Friedrichsplatz further point to the modern barbarity to which Documenta historically sought to respond, a strategy the Allies baptized the "recivilization" of post-Nazi Europe.

Through interventions and transformations, Durham seeks to liberate marginalized materials and narratives. In the process, he raises complex questions about the identities of things and beings. He unearths paradoxes that, unlike the quest for transparency and clarity, undermine reductive, simplifying approaches. In a wide range of contexts, he continues to develop both an abstract space and concrete forms for minorities and others excluded from the realm of representation.

(Translation: David McKay)

- 1) Durham, quoted in interview with Dirk Snauwaert in Laura Mulvey et al., *Jimmie Durham* (London: Phaidon, 1995), p. 29.
- 2) Durham, quoted in "Jimmie Durham: The Pursuit of Happiness," *Hekoya Magazine*, 2005. See http://www.barbarawien.de/artists/durham_tex.php (accessed April 4, 2013).
- 3) Durham has commented, "It's my ambition in life to become a homeless orphan. I don't wanna be at home." Jimmie Durham, "Second Thoughts" in Giorgia Kapatsoris and Charles Gute, eds., *Jimmie Durham* (Milan and Como: Charta and Fondazione Antonio Ratti, 2005), pp. 123–24.

JIMMIE DURHAM, LA STRADA DI ROMA, 2011, details / DIE STRASSE ROMS, Details.



JIMMIE DURHAM, LA STRADA DI ROMA, 2011, installation view / DIE STRASSE ROMS, Installationsansicht.

DIRK SNAUWAERT

Steinernes Antlitz

In einem Interview von 1995 erklärte Jimmie Durham: «Man kann seine eigene Identität nicht verlieren. Ich wollte, ich könnte meine Identität verlieren. Mein ganzes Leben lang habe ich mir das gewünscht. Das Problem ist, dass man das nicht kann.»¹⁾ Zweifellos überraschte diese Stellungnahme jene, die seine künstlerische Laufbahn seit Jahrzehnten verfolgt hatten und ihn als Aktivist der Native-American-Rights-Bewegung kannten. Jedoch hatte Durham längst erkannt, dass dieses Konstrukt der Identität keine angemessenen politischen, intellektuellen und künstlerischen Rahmenbedingungen liefert, und er lehnte das Label des Indigenen- und Minoritäten-Künstlers als unangemessene Kategorisierung ab. Bekanntlich weisen die westlichen Modelle der «Alterität» einen Nicht-Ort zu; um diesen Fallstricken aus dem Weg zu gehen, arbeitete Durham anfänglich mit der Taktik des «Tricksters», die auf Humor, Ironie, Mimikry und Parodie setzt. Stufenweise hat Durham diese Strategien jedoch aufgegeben, um stattdessen die Identität der Dinge einer genauen Prüfung zu unterziehen; er verschrieb sich einer genauen Beob-

achtung ihrer Eigenschaften, Qualitäten und Empfindlichkeiten, nicht nur in kulturellem, sondern in einem tief materiellen Sinn.

Sein ganzes Schaffen hindurch hat Durham an der Dekonstruktion von Sprache und Architektur gearbeitet – zwei Medien, die ihm zufolge wesentlich Macht und Autorität repräsentieren. Eines seiner bevorzugten Materialien ist natürlich Stein, den er paradoxerweise dazu einsetzt, um alles Starre, Gefestigte, Monumentale aufzuheben. «Ich versuche Kunst zu machen, die nicht mit Metaphern zusammenhängt», hat er einmal gesagt, «die nicht mit diesem deskriptiven, metaphorischen, architektonischen Gewicht belastet ist ... Ich möchte andere Dinge mit Stein machen, den Stein leicht machen, von seinem metaphorischen Gewicht, seinem architektonischen Gewicht befreien. Deshalb habe ich über andere Möglichkeiten, mit Stein zu arbeiten, nachgedacht, den Stein in Bewegung zu versetzen, statt ihn zu einem architektonischen Element zu machen.»²⁾ So etwa in SMASHING (Zerschlagen, 2004), dem Video einer Performance in der Fondazione Ratti in Como. Durham sitzt frontal hinter einem breiten Büromöbel, hübsch ordentlich in Krawatte und Anzug, und empfängt die Besucher, die ein-

DIRK SNAUWAERT ist künstlerischer Direktor des Zentrums für Gegenwartskunst WIELS in Brüssel.



JIMMIE DURHAM, LA LEÇON D'ANATOMIE (A PROGRESS REPORT), 1996, installation view / ANATOMIESTUNDE (EINE BESTANDESAUFNAHME), Installationsansicht.

zeln an ihn herantreten, um ihm einen Gegenstand zu präsentieren. Mit einem ungerührten, affektlosen Gesicht zerschmettert er jeden Gegenstand mit einem grossen Stein, worauf er der Person ein gestempeltes und unterzeichnetes «Zertifikat» aushändigt. Durhams Aktionen können als Anspielung auf die Gewalttätigkeit der Macht verstanden werden – die sich als «selbstverständlich» gibt – oder auf die Tradition der Zerstörung als künstlerischer Akt. Ähnlich einem Buster-Keaton-Slapstick wird die Performance immer absurder; mit steinernem Gesicht übt er seine kreative Tat aus, die er mit einem offiziellen (oder zumindest offiziellen) Dokument bestätigt.

Durhams Drang, die Materialien und natürliche Elemente aus dem Rahmen der Gestaltung durch den Menschen herauszulösen, war gleichsam die Grundlage für die Ausstellung «Wood, stone and friends», die 2012 in der «Sala Dorica» im Palazzo Reale in Neapel eröffnet wurde. Inmitten der massiven Steinsäulen, die dem Gebäude seinen Namen geben, zeigte er über zwanzig neue Skulpturen aus Lavastein, Holz und metallenen Industrieobjekten. Indem er organische, künstlerische und technische Formen vereinte, machte Durham die Beziehungen zwischen den natürlichen, gefundenen und bearbeiteten Materialien unpräzise; die derart freigesetzten

Assoziationen wurden nochmals gesteigert durch die Platzierung der Arbeiten auf so unterschiedlichen Unterlagen wie einfachen Schemeln, Sockeln und überfrachteten Beistelltischen.

Seit Durham sich 1994 in Europa – oder «Eurasien», wie er die Landmasse nennt – niederliess, hat er sich eine transdisziplinäre Herangehensweise zu eigen gemacht, die zu überraschenden und verblüffenden Büchern und Ausstellungen führt, in denen Texte, Abbildungen und Kunstwerke mit Materialien, ausrangierten Gegenständen und Naturelementen kombiniert werden. Die grösste derartige Assemblage ist MONUMENT FOR THE BIRTHDAY OF ROME (Monument für den Geburtstag von Rom, 1997), eine monumentale Akkumulationsskulptur, die er für das Ausstellungsprojekt Città-Natura in Rom errichtete. Indem er über eine lange Zeitspanne gefundene Gegenstände aufhäufte, kam die Skulptur einer «Kuppel» mit Blick auf den Petersdom zustande. Durhams Erhebung erinnert an Michelangelos berühmte Kuppel, aber sie ersetzt deren Stabilität durch eine unbeständige, vergängliche Struktur: Statt des Marmors werden nutzlose Fragmente zu einer rhizomatischen, inkohärenten Masse aufgetürmt. Sie kann buchstäblich als ein ökologisches Monument betrachtet werden, errichtet aus den Abfällen unserer modernen Zivilisation, Elementen ausserhalb eines symbolischen oder ökonomischen Tauschsystems, herabgesetzt zum banalen Dasein. Das Ergebnis ist eine situative, fundamentlose Anti-Architektur mit einem nomadischen, ortlosen und heimatlosen Charakter.³⁾

Eine ähnliche Zielsetzung wird auch in anderen kumulativen Arbeiten sichtbar: ONE THOUSAND BEAUTIFUL THINGS (Tausend schöne Dinge, 2004), einer Ansammlung von Abfällen unter der Haupttreppe des Sydney Museum of Contemporary Art, entstanden für die Biennale 2004, und LA STRADA DI ROMA (2011), einem Geröllhaufen, der unter anderem aus einer Autotür, Plastikteilen von alten Computern, einem Schädel und als augenzwinkerndes Zitat einem umgekehrten Urinal besteht. Die Bestandteile mögen aus den Zirkulationsbeziehungen herausgefallen sein, dennoch behalten sie ihre volle Identität, selbst wenn diese Identität im Raum der Repräsentation an den Rand der Marginalität gerät.



JIMMIE DURHAM, LA LEÇON D'ANATOMIE N°3, 1996, hair and dirt on cotton, 31 7/8 x 25 5/8 x 7/8" / DIE ANATOMIESTUNDE NR. 3, Haar und Schmutz auf Leinwand, 81 x 65 x 1 cm.

JIMMIE DURHAM, LA LEÇON D'ANATOMIE (A PROGRESS REPORT), 1996, installing the exhibition / ANATOMIESTUNDE (EINE BESTANDESAUFNAHME), Einrichten der Ausstellung.



JIMMIE DURHAM, EARTH AND HAIR AND COTTON, 1996, earth, hair, cotton / ERDE UND HAAR UND BAUMWOLLE, Erde, Haare, Baumwolle.

In seinen Untersuchungen zur Architektur des Körpers und der unkontrollierbaren, exzessiven, pulsierenden und letztlich undurchdringlichen Natur des organisch Abjekten versucht Durham die Grenzen einer sich selbst relativierenden und negierenden Identität noch deutlicher vor Augen zu führen. In Arbeiten wie EARTH AND HAIR AND COTTON (Erde und Haar auf Baumwolle, 1996) werden Textilien in Graphit, modrigen Flüssigkeiten und anderen Ablagerungen getränkt und anschliessend gegen Oberflächen geschlagen (Leinwand, Papier oder eine Wand). Die Muster und Spuren, die diese Abdrücke hinterlassen, entziehen sich wie das Abjekte per definitionem jeder Form von Repräsentation. Sie

bringen dieses Formlose und Nichtsprachliche der absoluten «Alterität» zur Darstellung, grob und ohne klare Identität.

Bei einigen von Durhams stärksten Arbeiten liegt die Emphase auf der Untersuchung der sprachlichen Ausschluss- und Gewaltmechanismen. Ein besonders eindrückliches Beispiel ist die konfrontative Installation BUILDING A NATION (Eine Nation aufbauen, 2006): Sie besteht aus fünfzehn «Stationen», die in eine labyrinthische skulpturale Architektur integriert sind. Diese Stationen sind bestückt mit Zitaten zur «Indianerproblematik», die von berühmten und legendären Politikern, Künstlern und Intellektuellen aus den USA stammen. Spiegelnde Oberflächen

hängen neben den Aussagen und beziehen den Betrachter mit ein, letztlich bleibt es ihm überlassen, mit welcher Position er sich identifiziert. Bei dieser Arbeit lenkt der Kontrast zwischen den aggressiv rassistischen Zitaten – und der Polymorphie der Oberflächen und der Verschiedenartigkeit der Materialien und Formen der Installation – die Aufmerksamkeit von der linguistischen Rationalisierung der Sprache auf die diesem Bereich entgegengesetzte, paradoxe Sensibilität des Objekts. Während der Betrachter durch das Labyrinth aus legendären Namen navigiert und versucht, die grotesken Aussagen und Vorurteile zu verdauen, schaffen die inkohärenten, undurchdringlichen, paradoxen und darstellungs-freien Eigenschaften der Objekte ein Gegengewicht zu den exzessiven Repräsentationen der Sprache.

Die von Durham ausgewählten Texte veranschaulichen die Funktion der Sprache bei der Entstehung und Aufrechterhaltung von Mythen – den Maskeraden historischer Wahrheiten –, wie Roland Barthes sie in seinen *Mythologies* [Mythen des Alltags] beschrieben hat. In der Ausstellung «The American West» (2005), die Durham zusammen mit Richard Hill in Compton Verney kuratierte, wurde die Geschichte der Kolonisation Nordamerikas und die radikale Negation aller früheren nordamerikanischen Zivilisationen erzählt. Die Ausstellung und der begleitende Katalog trugen besonders der Entstehung der Mythen des Wilden Westens Rechnung. Sie legten einerseits die Entwicklung und Ursprünge der Indianer- und Cowboylegenden offen und dokumentierten deren Perpetuierung in der Populärkultur bis auf den heutigen Tag – und andererseits die historischen Fakten, die durch sie unterdrückt wurden.

In der Installation *HISTORY OF EUROPE* (Geschichte Europas, 2012) für die Documenta 13 setzt Durham seine Betrachtung über die Geschichten, die Kulturen sich erzählen, fort. Er macht den Anspruch, der einer Ausstellung wie der Documenta zugrunde liegt, nämlich ein «globales» Panorama zu bieten, zur Grundlage einer transhistorischen Perspektive und wendet die etymologische Methode seiner Texte und Projekte für die Suche nach den «Ursprüngen» der Dinge an. Auf einem erklärenden Schild, wie man es etwa in einem ethnologischen Museum findet, skizziert er eine schwindelerregende

Übersicht über die Evolution der europäischen Zivilisation. Erwähnt werden etwa die «ungesunden Lebensgewohnheiten» der Europäer und ihr «Handel mit fortgeschritteneren Menschen». In der angrenzenden Vitrine liegen zwei Objekte: eine dreissigtausend Jahre alte Steinklinge und eine Patrone aus dem Jahr 1941; die letztere «wurde niemals benutzt, da jemand die Kupferlegierung der Ummantelung mit Säure aus einer Autobatterie übergossen hatte». In dieser ironischen Präsentation wird die Erzählung des kulturellen und technologischen Fortschritts – und damit die Grundlage für die Klassifizierung von Zivilisationen als kultiviert, fortgeschritten oder barbarisch und primitiv – in Frage gestellt. Ironisiert wird auch die Neigung der Aussteller, Objekte als «materielle Belege» (i.e. Kunstwerke) zu instrumentalisieren und so das Begehren nach Spektakel und umfassenden Theorien zu befriedigen. Die Patrone aus dem Zweiten Weltkrieg und zwei Steine aus dem zerbombten Palast am Friedrichsplatz waren zudem Belege für die moderne Barbarei, auf die historisch auch mit der Gründung der Documenta geantwortet wurde, einer Strategie, die die Alliierten «Neu-Zivilisierung» von Nachkriegs-Europa nannten.

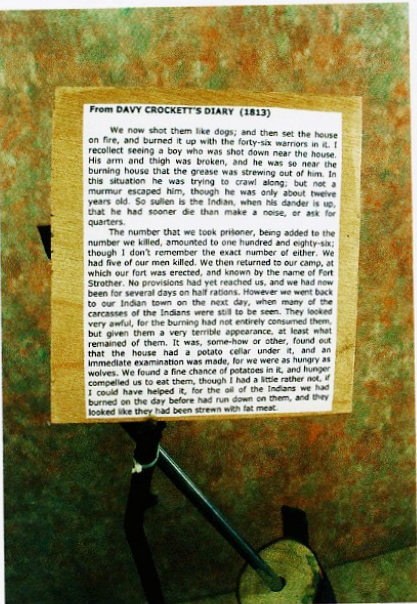
Mittels Transformationen und Veränderungen sucht Durham die Befreiung marginalisierter Materialien und Narrative. Dieser Prozess führt zu komplexen Fragen nach den Identitäten der Dinge und Wesen. Er fördert Paradoxien zutage, die, anders als die Suche nach Transparenz und Klarheit, vereinfachende, simplifizierende Ansätze unterwandern. In den unterschiedlichsten Kontexten entwickelt er beides: abstrakte Räume und konkrete Formen für das Minoritäre und Repräsentationslose, das vom Bereich der Repräsentation ausgeschlossen ist.

(Übersetzung: Wolfgang Himmelberg)

- 1) Durham in einem Gespräch mit Dirk Snauwaert, in *Jimie Durham*, Phaidon, London 1995, S. 29.
- 2) Durham in «Jimie Durham: The Pursuit of Happiness», *He-koya Magazine*, 2005. Siehe http://www.barbarawien.de/artists/durham_tex.php
- 3) «Es ist mein Lebensziel, eine heimatlose Waise zu werden. Ich möchte nicht zu Hause sein.» Jimmie Durham, «Second Thoughts», in Giorgia Kapatsoris und Charles Gute, *Jimie Durham*, Charta und Fondazione Ratti, Mailand und Como 2005, S. 123–124.



JIMMIE DURHAM, *HISTORY OF EUROPE*, installation view, Documenta 2012 / GESCHICHTE EUROPAS, Installationsansicht. (PHOTO: NILS KLINGER)



JIMMIE DURHAM, BUILDING A NATION, 2006, installation views / EINE NATION AUFBAUEN, Installationsansichten.