

JESSICA L. HORTON

Study It Lightly

In 2002, in the countryside near his studio in Rome, American-born artist Jimmie Durham filmed a parody of a spaghetti western. The thirteen-minute video, *LA POURSUITE DU BONHEUR* (The Pursuit of Happiness, 2003), introduces viewers via French subtitles to Joe Hill, an “American Indian artist, probably of Shoshone or Paiute origin,” living somewhere in the western United States. Accompanied by a wordless sound track, our hero (played by Albanian artist Anri Sala) strides across garbage-strewn fields and highways, collecting roadkill, discarded plastic, and other detritus. He turns these into bad collages, which he exhibits at an anonymous gallery for an audience of cowboys-turned-art-collectors, whereupon he pockets a wad of cash, sets his dilapidated trailer on fire, and boards a flight to France. A shot of the airplane disappearing into a blue sky acts as the punch line to a sardonic, anti-nationalist joke: “Life, liberty, and

JESSICA L. HORTON is a Wyeth Fellow at the Center for Advanced Study in the Visual Arts, National Gallery of Art, Washington DC, where her research focuses on intersections among indigenous, modern, and contemporary art.

the pursuit of happiness,” the tri-part promise of the US Declaration of Independence, are realized only in an act of emigration.

However, *LA POURSUITE* refuses to stop at “the end” (of the movie, the journey, the joke). The credits roll across an outdoor gathering at a French café—an Italian restaurant supplies the stand-in—where a beret-clad Durham sits talking over espresso with Sala and friends. The romantic distance of a 1960s Sergio Leone film gives way to the self-reflexive diegesis of another genre of the decade, cinéma vé-



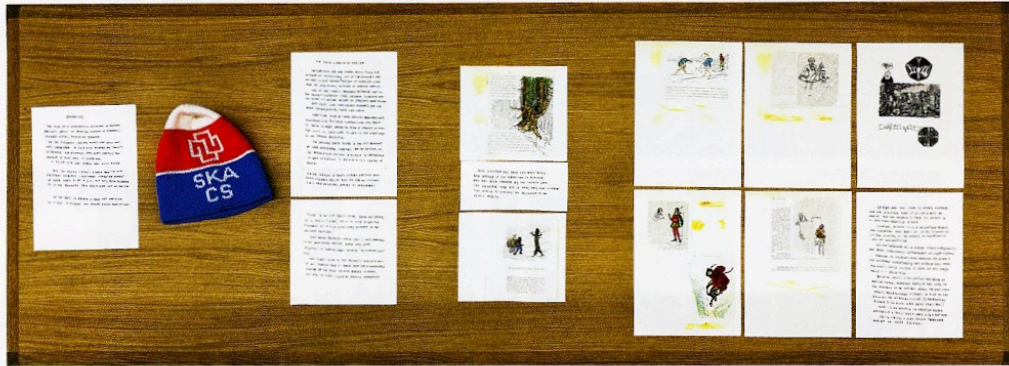
JIMMIE DURHAM, MAQUETTE FOR A MUSEUM OF SWITZERLAND, 2011, detail, Swiss masks /
MODELL FÜR EIN MUSEUM DER SCHWEIZ, Ausschnitt, Schweizer Masken.

rité. The postscript recalls a café scene from Victor Morin and Jean Rouch’s experimental documentary, *Chronique d’un été* (Chronicle of a Summer, 1960), in which Morin sits with his cast at Totem, the restaurant of the colonial Musée de l’Homme in Paris: Marceline, a Holocaust survivor, Landry, a student from Côte d’Ivoire, and other leftist intellectuals discuss the anticolonial war in Algeria, decolonization in the Congo, and painful memories of Auschwitz. Ostensibly an ethnographic account of Paris at a historical juncture, *Chronique’s* self-reflexivity and heterogene-

ity have led to its reputation as a nascent poststructuralist challenge to anthropology’s very presumption to fix some discrete, external object of study. Detached from land and kin, the itinerant “tribe” explored on screen emerges from the colonial violence wrought by modern nations. *Chronique* turns the ethnographic lens back upon Europe, revealing that its “others” are already present at the café table.

Forty-two years later, *Chronique’s* lessons haunt *LA POURSUITE’S* coda. In such revelatory moments, Durham’s artistic practice both echoes and transcends

JIMMIE DURHAM, MAQUETTE FOR A MUSEUM OF SWITZERLAND, 2011, details, MODELL FÜR EIN MUSEUM DER SCHWEIZ, Details.

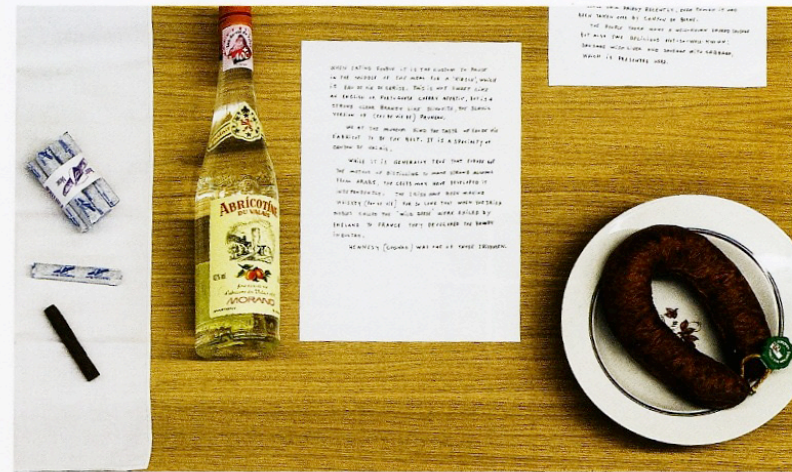


his activist past. In the 1970s, Durham was director of the International Treaty Council for the American Indian Movement, where he fought to secure representation for stateless indigenous peoples at the United Nations. Although he resigned in disillusionment in 1979, his subsequent texts, sculptures, videos, and performances reveal a persistent concern with the survival and regeneration of communal forms amid the displacements endemic to modernity. In particular, since he moved to Europe in 1994, Durham has assumed the role of an idiosyncratic ethnographer in the tradition of Rouch and Morin, setting out to study nations “anthropologically ... as something that happened.”¹¹

Nations, the building blocks of our contemporary geopolitical order, appear in Durham’s work as only one category among many historically contingent orders of communal and intellectual life. Throughout his projects on the continent he calls “Eurasia,” indigenous and vernacular material cultures interrupt the apparent uniformity of nations, predating, persisting within, and migrating across their borders. As Durham explains, “I have been trying to imagine a way of thinking about our situation away from the vocabulary and ensuing mindset that nations have set so heavily upon the world.”¹² He elaborates, “I

wish only to find ways to think differently ... something where we would not speak (and not not-speak) to power. Study it lightly with only the idea that it happens and must be avoided.”¹³ If Durham’s activism was oppositional, fostering indigenous struggles *against* nations, it was an approach that risked reifying the power that nations wield over collective identification. Investigating nations “anthropologically,” on the other hand, can have the effect of mapping their limits, opening up routes of avoidance and calling attention to both historical and imaginative alternatives.

This tactic is apparent in MAQUETTE FOR A MUSEUM OF SWITZERLAND (2011), which is built around the disassembly of a work of traditional anthropology. Durham came across a book containing black-and-white plates of Swiss peasants’ masks while studying at the Ecole des Beaux-Arts in Geneva in the 1960s. The masks, as the artist’s own handwritten label explains, “bring forth something ... hidden”: the material-spiritual culture of a civilization that predates European nations. Released from their binding, enlarged, and hung in rows on white walls, the masks grimace and smirk over the vitrines of texts and objects that Durham has placed below, like disbelieving members of a jury surveying the evi-



dence. Among the curiosities they witness are notes on banking and watchmaking, a sausage from Canton de Vaud, Brissago tobacco, a bottle of apricot liqueur from Canton de Valais, and illustrations from Swiss children’s books depicting the antics of a Celtic spirit of the forest, or “wild man.” Penned with visible corrections in Durham’s uneven hand, texts survey the available histories of these local and imported goods while taking frequent detours from the “objective stance” that the museum-in-the-making recommends: “[The Celts] knew that dragons, uncontrollable beasts, lurk in the caves of our minds; waiting to devour innocence (and possibly to reveal treasures)”; “Christianity has methodically made the Celtic Swiss custom to seem as evil and/or naïve—‘primitive.’” No singular image of Switzerland emerges from the charming, violent miscellany of objects and words. MAQUETTE’S unpolished proposal for a national museum paradoxically absents a legitimating discourse of national identity (although its effects are among the evidence). Freed of this paternalistic power, the larger-than-life masks attest to the persistence of older communal forms and resume their capacity to relate, judge, and defect.

In other works, Durham plays with geopolitical relationships between centers and margins, modestly

marking numerous “centers of the world” with sticks found during his Eurasian travels. In THE CENTER OF THE WORLD AT CHALMA (1997), exhibited at the Museum of Contemporary Art in Pori, Finland, the artist presented a six-and-a-half-foot-tall map of the globe overlaid with a handy albeit rather crooked line in black ink, connecting the museum to the eponymous village a continent away. An accompanying panel featured Durham’s handwritten text:

There is a spring and an ahuehuate tree that mark the center of the world. They are near the village of Chalma, in the state of Morelos in the southern part of North America. Everyone should make a pilgrimage to the sacred tree, but those who become discouraged and give up along the way are turned to stone.

On the chance that there should be lost souls which might recover themselves upon arrival at the tree, we are asked when on the pilgrimage to kick stones in the direction of Chalma.

A truckload of softball-size stones punctuated the floor of the museum and spilled into the bathrooms, gift store, and sidewalks outside. Visitors were invited to kick the stones along the “suggested route.” Like mask-making in Switzerland, the custom of pilgrimage to Chalma predates the arrival of Spaniards, Christianity, and Mexican nationhood. Its cultural significance may have seemed far removed from the



JIMMIE DURHAM, MAQUETTE FOR A MUSEUM OF SWITZERLAND, 2011, installation views /
 MODELL FÜR EIN MUSEUM DER SCHWEIZ, Installationsansichten.

lives of those who stood in the museum. Yet by insisting matter of factly that Chalma is “the center of the world,” Durham wrote that particularity into a continuous, shared geography. We (itinerant art audiences) were asked to pause on our self-important journeys and let someone else’s center be valid, make demands, and reorient us.

As is often the case in Durham’s recent work, substratum provided the vehicle for shifting attention. Stone, a material indigenous to every place on earth, is not just the inert foundation of cathedrals and parliaments. It comes already storied: a petrified soul sidetracked on the way to Chalma, a celestial marker in the patterns of Stonehenge, a witness to the shifting map of communities before, inside of, and across nations.

Stone is just one of many modest, overlooked materials to which Durham draws our attention, revealing it to be an unexpected repository of knowledge. In the artist’s book *Stone Heart* (2001), created during a residency in Kitakyushu, Japan, Durham tells the story of the chinquapin trees that grew in the forests of Arkansas, where he was born. He explains,

About forty years ago the Chenqapin [sic] trees began to die because of a disease. I had a feeling that the disease was a version of the disease that had killed absolutely all the native Chestnut trees in North America one hundred years earlier. I thought about telling some scientists or some state agency, but white Americans really do not seem to know that there is such a thing as a Chenqapin. (Anyway, I didn’t know any scientists.)

When I arrived in Kitakyushu I read that Chenqapins were a staple food in the Japanese diet of three thousand years ago.

Even if we have no more Chenqapins, maybe the forests of Japan will keep them.⁴⁾

Diseased trees recall the epidemics that destroyed many indigenous communities across the Americas following the arrival of European colonizers. Durham’s chance discovery of chinquapins in Japan raises the possibility of a transoceanic relationship that nurtures survival and growth rather than annihilation. He augments the passage in the book with Native American and Japanese food recipes, photographs of stone lanterns taken from tourist brochures, and, more ominously, a map of Kitakyushu-based Yawata Works, manufacturer of oil-field pipes like those Durham claims to have sold when working in Texas “a long time ago.”⁵⁾ Distinct identities open up, for better or for worse, as resemblances among sites inside the US, Japan, and elsewhere accumulate across the pages.

As Durham redraws the maps of communities, he also tampers with their constituents. When endangered chinquapins crop up in a Japanese forest or petrified souls tumble across the floor in Finland, they invite alliances between people and things that transcend the exclusivity of national citizenship. By rerouting indigenous materials and ideas through sites in Eurasia, Durham posits their survival and regeneration as a matter of common, global concern. His creative investigations of communal forms invite a politics of mutual recognition and a radically open membership.

1) Jimmie Durham, e-mail to the author, November 8, 2012.
 2) Jimmie Durham, “Against Internationalism,” *Third Text*, vol. 27, no. 1 (January 2013), p. 31.
 3) Durham, e-mail to the author, November 10, 2012.
 4) Jimmie Durham, *Stone Heart* (Kitakyushu, Japan: Center for Contemporary Art, Kitakyushu, 2001), n.p.
 5) *Ibid.*, n.p.

JESSICA L. HORTON

Behutsam Herangehen

Im Jahr 2002 drehte der in Amerika geborene Künstler Jimmie Durham auf dem Land, unweit seines Ateliers in Rom, eine Spaghetti-Western-Parodie. Das dreizehn Minuten lange Video, *LA POURSUITE DU BONHEUR* (Das Streben nach Glückseligkeit, 2003), macht die Zuschauer in französischen Untertiteln mit Joe Hill bekannt, einem irgendwo im Westen der USA lebenden «indianischen Künstler, wahrscheinlich schoschonischer oder pajutischer Abstammung». Zu den Klängen eines wortlosen Soundtracks schreitet unser Held (verkörpert vom albanischen Künstler Anri Sala) über müllübersäte Felder, Plätze und Landstrassen und sammelt überfahrene Tiere, weggeworfene Plastikteile und anderen Abfall ein. Seine Ausbeute verarbeitet er zu miserablen Collagen, die er in einer namenlosen Galerie ausstellt,

JESSICA L. HORTON ist Wyeth Fellow am Center for Advanced Study in Visual Arts der National Gallery of Art in Washington. Ihre Forschungen gelten den Schnittstellen von indigener, moderner und zeitgenössischer Kunst.

deren Publikum aus zu Kunstsammlern mutierten Cowboys besteht. Daraufhin steckt er ein Bündel Banknoten ein, setzt seinen maroden Wohnwagen in Brand und besteigt ein Flugzeug nach Frankreich. Die Aufnahme des in den blauen Himmel entschwindenden Flugzeugs wirkt wie die Pointe eines bitterbösen antinationalistischen Witzes: «Leben, Freiheit und das Streben nach Glückseligkeit», das dreifache Versprechen der Unabhängigkeitserklärung der USA wird erst im Akt der Auswanderung eingelöst.

LA POURSUITE weigert sich jedoch, «am Ende» (des Films, der Reise, des Witzes) aufzuhören. Der Abspann gleitet über ein Treffen von Leuten vor einem französischen Bistro – ein italienisches Restaurant musste als Double dafür herhalten. Mit Béret auf dem Kopf sitzt Durham beim Espresso und diskutiert mit Sala und Freunden. Die romantische Distanz eines Sergio-Leone-Films aus den 60er-Jahren weicht plötzlich der kritisch reflektierten Handlung eines anderen Genres jener Zeit, des *Cinéma vérité*. Der Nachspann erinnert an eine Cafészene aus dem



JIMMIE DURHAM, *LA POURSUITE DU BONHEUR*, 2003, video still /
DAS STREBEN NACH GLÜCKSELIGKEIT, Videostill.

experimentellen Dokumentarfilm *Chronique d'un été* (Chronik eines Sommers, 1960) von Victor Morin und Jean Rouch: Morin sitzt dort mit seinem Ensemble im Totem, dem Restaurant des kolonialzeitlichen Pariser Musée de l'Homme. Marceline, eine Holocaust-Überlebende, Landry, Student von der Elfenbeinküste, und weitere Linksintellektuelle diskutieren über den Algerienkrieg, die Entkolonialisierung im Kongo und schmerzhaft Erinnerungen an Auschwitz. Trotz der anscheinend rein ethnologischen Beschreibung der Situation in Paris zu einem bestimmten historischen Zeitpunkt haben die kritische Reflexion und Heterogenität des Films ihm den Ruf eingetragen, eine neue poststrukturalistische Kriegerklärung an die Anthropologie darzustellen, namentlich an deren anmassende Behauptung, über einen klar definierten, objektiven Untersuchungsgegenstand ausserhalb ihrer selbst zu verfügen. Der auf der Leinwand untersuchte, von Heimat und Familie getrennte, nomadische «Stamm» ist ein unmittelbares Resultat der von den modernen Nationen ausge-

übten kolonialen Gewalt. *Chronique* wendet die ethnologische Linse zurück auf Europa und zeigt uns, dass die «Anderen» bereits in unseren Strassencafés sitzen.

Vierzig Jahre danach spuken die Lektionen, die *Chronique* uns lehrte, im Abspann von *LA POURSUITE* herum. In solch aufschlussreichen Momenten widerspiegelt Durhams Kunst seine Vergangenheit als politischer Aktivist und überwindet diese zugleich. In den 70er-Jahren war Durham Direktor des International Treaty Council for the American Indian Movement und setzte sich dafür ein, dass die staatenlosen indigenen Völker in der UNO vertreten sein sollten. Obwohl er 1979 desillusioniert zurücktrat, verraten seine späteren Texte, Skulpturen, Videos und Performanceauftritte seine nach wie vor andauernde Sorge um das Überleben und die Erneuerung gemeinschaftlicher Lebensformen inmitten der im modernen Leben um sich greifenden Entwurzelung. Insbesondere seit seiner Übersiedlung nach Europa im Jahr 1994 ist Durham in die Rolle eines idiosyn-



JIMMIE DURHAM, GREEK FIRE, 2012, rough olive root,
69 x 102 1/4 x 90 1/2" / GRIECHISCHES FEUER,
Olivenholz-Wurzel, 175 x 260 x 230 cm.

kratischen ethnologischen Beobachters in der Tradition von Rouch und Morin geschlüpft und hat begonnen, Nationen «anthropologisch ... wie etwas, was passiert ist»¹⁾ zu untersuchen.

Die Nationalstaaten, Bausteine unserer heutigen politischen Weltordnung, erscheinen in Durhams Werk lediglich als eine Kategorie neben vielen anderen, auf historischen Zufällen beruhenden Strukturen unseres gemeinschaftlichen und intellektuellen Lebens. In all seinen Projekten auf dem Kontinent, den er «Eurasien» nennt, stören indigene und lokal verwurzelte materielle Kulturen die scheinbare Gleichförmigkeit der Nationen, denen sie vorausgingen, innerhalb derer sie fortbestehen und die Landesgrenzen überschreitend weiterwandern. Wie Durham erklärt: «Ich habe nach einem Weg gesucht, wie man über unsere Situation nachdenken könnte – abseits des von den Nationalstaaten so rücksichtslos auf die Welt losgelassenen Vokabulars und der daraus resultierenden Mentalität.»²⁾ Und weiter: «Ich möchte lediglich Wege finden, anders zu denken ..., um die Macht nicht anzusprechen (und auch nicht bewusst nicht anzusprechen). Behutsam herangehen, jedoch im Bewusstsein, dass dies jederzeit geschehen kann und vermieden werden muss.»³⁾ Solange Durhams politisches Engagement oppositionell war und den Kampf indigener Bevölkerungsgruppen gegen den Nationalstaat unterstützte, barg es auch die Gefahr, die Macht zu zementieren, die ein Staat über die Identifikation mit dem Kollektiv ausübt. Dagegen kann die «anthropologische» Untersuchung von Nationalstaaten deren Grenzen aufzeigen, mögliche Umgehungs-

wege eröffnen und auf historische oder auch phantasielvolle Alternativen aufmerksam machen.

Diese Taktik ist in MAQUETTE FOR A MUSEUM OF SWITZERLAND (Modell für ein Museum der Schweiz, 2011) zu erkennen, ein Werk, das auf der Demonstration einer klassisch anthropologischen Arbeit aufbaut. Als Durham in den 60er-Jahren an der Ecole des Beaux-Arts in Genf studierte, stiess er auf ein Buch mit schwarz-weißen Bildtafeln von traditionellen Schweizer Holzmasken. Die Masken, so erläutert die vom Künstler von Hand beschriebene Etikette, «bringen etwas Verstecktes zum Vorschein»: die materiell-geistige Kultur einer Gesellschaft, die älter ist als die europäischen Nationalstaaten. Aus dem Buch befreit, vergrössert und in Reih und Glied an den weissen Wänden hängend, grinsen die Masken höhnisch über die von Durham aufgestellten Text- und Objektvitrinen hinweg und schneiden angesichts des vorgelegten Materials ihre Grimassen wie alles andere als überzeugte Geschworene. Zu den präsentierten Kuriositäten gehören Ausführungen über das Bankgeschäft und die Uhrmacherei, ein Waadtländer Saucisson, Tabak aus Brissago, eine Flasche Abricotine (Aprikosenlikör) aus dem Wallis und Bilder aus Schweizer Kinderbüchern, auf denen die Posen eines keltischen Waldgeistes oder «wildes Mannes» zu sehen sind. Texte mit sichtbaren Korrekturen in Durhams unruhiger Handschrift liefern den vorhandenen historischen Kontext zu diesen lokalen und importierten Waren, wobei sie häufig vom «objektiven Standpunkt» abweichen, den das noch in Entstehung begriffene Museum empfiehlt: «[Die Kelten]



JIMMIE DURHAM, THE CENTER OF THE WORLD AT CHALMA, 1997, installation views / DER MITTELPUNKT DER ERDE IN CHALMA, Installationsansichten.

wussten, dass in unseren verborgenen Hirnwindungen Drachen lauern, unbezähmbare Bestien, die nur darauf warten, die Unschuld zu verschlingen (und vielleicht Schätze zu enthüllen).» «Das Christentum hat das keltische Schweizer Brauchtum systematisch als böse und/oder naiv beziehungsweise «primitiv» dargestellt.» Das bezaubernde, leidenschaftliche Sammelsurium von Gegenständen und Texten ergibt kein unverwechselbares Bild der Schweiz. Das ungeschönte Projekt für ein Nationalmuseum, das MAQUETTE in den Raum stellt, verzichtet auf eine Diskussion der Legitimität nationaler Identität (obwohl sich deren Auswirkungen im ausgestellten Material abzeichnen). Befreit von dieser patriarchalen Macht bezeugen die überlebensgrossen Masken das Fortleben älterer Formen der Gemeinschaft und übernehmen deren Befugnis, Zusammenhänge herzustellen, zu urteilen und sich abzusetzen.

In anderen Arbeiten spielt Durham mit den geopolitischen Beziehungen zwischen Zentren und Peripherien und kennzeichnet zahlreiche «Mittelpunkte der Welt» diskret mit Stöcken, die er auf seinen Reisen durch Eurasien gefunden hat. In THE CENTER OF THE WORLD AT CHALMA (Der Mittelpunkt der Welt in Chalma, 1997), ausgestellt im Museum of Contemporary Art in Pori, Finnland, präsentierte der Künstler eine knapp zwei Meter hohe Weltkarte, über die sich eine schwungvolle, wenn auch etwas krumme, schwarze Tuschlinie zog, die das Museum mit dem gleichnamigen Dorf auf dem Nachbarkontinent verband. Auf einer Tafel daneben stand von Hand geschrieben Durhams Erläuterung:



Eine Quelle und ein Ahuehuete-Baum markieren den Mittelpunkt der Welt. Sie befinden sich in unmittelbarer Nähe des Dorfes Chalma im mexikanischen Bundesstaat Morelos im südlichen Nordamerika.

Jedermann sollte eine Pilgerfahrt zu dem heiligen Baum unternehmen, aber jene, die sich entmutigen lassen und unterwegs aufgeben, werden in Steine verwandelt.

Da es möglicherweise verlorene Seelen gibt, die errettet werden können, falls sie doch noch zum Baum gelangen, sind wir aufgefordert, auf unserem Pilgerpfad Steine per Fusstritt in Richtung Chalma zu befördern.

Eine Wagenladung softballgrosser Steine war auf den Boden des Museums gekippt worden und hatte sich bis in die Toiletten, den Geschenkshop und die Gehsteige rund ums Museum verteilt. Die Besucher wurden aufgefordert, die Steine per Fusstritt «der vorgeschlagenen Route entlang» weiterzubefördern. Wie die Maskenschnitzerei in der Schweiz geht auch der Brauch der Pilgerreise nach Chalma auf die Zeit

vor der Ankunft der Spanier, des Christentums und der Gründung des Staates Mexiko zurück. Für das Leben der Menschen im Museum schien der Brauch kaum noch von Bedeutung zu sein. Aber durch das nüchterne Bestehen darauf, dass Chalma «der Mittelpunkt der Welt» sei, machte Durham diesen besonderen Ort zum Bestandteil einer kontinuierlichen gemeinsamen Geographie. Wir (nomadischen Kunstbetrachter) waren gebeten, auf unseren selbstgefälligen Reisen innezuhalten und zuzulassen, dass der Mittelpunkt von jemand anderem Geltung erlangt, seine eigenen Ansprüche erhebt und uns eine Neuorientierung ermöglicht.

Wie so häufig in Durhams neueren Arbeiten ist der Boden unter unseren Füßen Anlass für die Verlagerung unserer Aufmerksamkeit. Stein, das an jedem Ort der Erde heimische Material, ist nicht nur träges Fundament von Kathedralen und Parlamentspalästen. Stein war immer schon sagenumwoben: eine versteinerte Seele, die auf dem Weg nach Chalma vom Weg abkam, ein Himmelszeichen im Raster von Stonehenge, ein Zeuge der in steter Veränderung begriffenen Landkarte von häufig nationenübergreifenden Gemeinschaften vor, in und jenseits von Nationalstaaten.

Stein ist nur eines von vielen bescheidenen, gern übersehenen Materialien, auf die Durham uns aufmerksam macht und dabei zeigt, welch unerwartetes Wissen darin verborgen ist. Im Künstlerbuch *Stone Heart* (Herz aus Stein, 2001), das er während eines Aufenthalts in Kitakyushu, Japan, gestaltete, erzählt Durham die Geschichte der Chinquapin-Bäume, die in den Wäldern Arkansas wuchsen, wo er geboren wurde. Er schreibt:

Vor etwa vierzig Jahren begannen die Chenqapin [sic] an einer Krankheit einzugehen. Ich hatte das Gefühl, diese Krankheit sei eine Variante der Seuche, die hundert Jahre zuvor alle einheimischen Kastanienbäume Nordamerikas dahingerafft hatte. Ich dachte daran, irgendwelche Wissenschaftler oder eine staatliche Behörde zu informieren, aber die weissen Amerikaner scheinen noch nie davon gehört zu haben, dass so etwas wie ein Chenqapin überhaupt existiert. (Im Übrigen kannte ich sowieso keine Wissenschaftler.)

Als ich in Kitakyushu eintraf, las ich, dass Chenqapins vor dreihundert Jahren in Japan ein Grundnahrungsmittel gewesen waren.

Selbst wenn wir keine Chenqapins mehr haben, werden sie vielleicht in den Wäldern Japans überleben.¹⁾

Erkrankte Bäume erinnern an die Epidemien, die nach der Ankunft der europäischen Eroberer viele indigene Gemeinschaften in ganz Amerika ausroteten. Durhams zufällige Entdeckung von Chinquapinbäumen in Japan bringt jedoch die Möglichkeit einer ozeanübergreifenden Verwandtschaft ins Spiel, die eher für Überleben und Wachstum spricht als fürs Aussterben. Er bereichert diese Passage in seinem Buch mit japanischen und indianischen Kochrezepten, Photographien von Steinlampen aus Reiseprospekten und, bedrohlicher, mit einer Karte der in Kitakyushu ansässigen Yawata-Stahlwerke, die Rohrleitungen zur Ölförderung herstellen, ähnlich den Rohren, die Durham «vor langer Zeit», als er noch in Texas arbeitete, verkauft haben will.²⁾ Es eröffnen sich verschiedene Identitäten mit all ihren Vor- und Nachteilen, während sich auf den Buchseiten immer mehr und grössere Ähnlichkeiten zwischen Orten in den USA, Japan und anderswo ansammeln.

Beim Nachzeichnen der Landkarten von Gemeinschaften verändert Durham auch einzelne Komponenten. Wenn in einem japanischen Wald gefährdete Chinquapins auftauchen oder in Finnland versteinerte Seelen über den Boden purzeln, legen sie Verbindungen zwischen Menschen und Dingen nahe, die den ausschliessenden Charakter von Staatszugehörigkeiten überschreiten. Indem er indigene Materialien und Vorstellungen über diverse Orte in Eurasien umleitet, macht er ihr Überleben und ihre Erneuerung zu einer Sache von allgemeinem, globalem Interesse. Durhams kreative Untersuchungen gemeinschaftlicher Lebensformen rufen nach einer Politik gegenseitiger Anerkennung und eines radikal offenen Miteinander.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

- 1) Jimmie Durham, E-Mail an die Autorin, 8. November 2012.
- 2) Jimmie Durham, «Against Internationalism», *Third Text*, Vol. 27, Nr. 1 (Januar 2013), S. 31.
- 3) Durham, E-Mail an die Autorin, 10. November 2012.
- 4) Jimmie Durham, *Stone Heart*, Center for Contemporary Art, Kitakyushu (Japan) 2001, unpaginiert.
- 5) Ebenda, unpaginiert.



JIMMIE DURHAM, "Wood Stone and Friends," 2012, exhibition view / Ausstellungsansicht.

EDITION FOR PARKETT 92

JIMMIE DURHAM

LOOK AHEAD, 2013

9 color silkscreen print, on Arches Velin 400 g/m²,
one leaf lasercut, 31 1/2 x 31 1/2".

Printed by Atelier für Siebdruck, Lorenz Boegli.
Ed. 35/XX, signed and numbered.

9-Farben-Siebdruck, auf Arches 400 Velin g/m²,
ein Blatt mit Laser ausgeschnitten, 80 x 80 cm.
Gedruckt von Atelier für Siebdruck, Lorenz Boegli.
Auflage 35/XX, signiert und nummeriert.



Εχουμε χρησιμοποιήσει ανθεκτικά υλικά για αυτό το έργο.
Ακόμα και έτσι αυτό θα χαθεί και θα ξεχασθεί.

Nous avons utilisé des matériaux résistants pour cette oeuvre.
Même ainsi elle disparaîtra et sera oubliée.

We have used durable materials for this work.
Even so it will go away and be forgotten.