

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

**Herausgeber:** Parkett

**Band:** - (2013)

**Heft:** 92: Collaborations Jimmie Durhan, Paulina Olowska, Helen Marten, Damian Ortega

**Artikel:** Jimmie Durham : the negation of negation = die Negation der Negation

**Autor:** Franke, Anselm / Geyer, Bernhard

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-679711>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 04.04.2026

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

ANSELM FRANKE

# THE NEGATION OF NEGATION

Jimmie Durham has long been an outspoken critic of the exclusion of indigenous people within the “actually existing” colonial countries, their state institutions, and their genres of representation. But while his work presents a powerful critique, he refuses to set himself in opposition, instead circumventing and annulling the inside/outside binary. He does not seek to enter into representation on the given terms, but neither does he exhaust himself in contesting these terms or claiming an “alternative.” He speaks to us from a position of an inverse, yet never abstract universality, through an animist materialism that does not mirror the knowledge-power nexus of colonial modernity as negative other but includes it as a particular, encompasses it, and transforms it into a “specimen.” This “negation of negation” dismantles the framework through which we have come to understand our reality, turning its coordinates upside down; but only now does the world appear to stand on its feet.

We can never truly see the structure of society when it is our own, because we inhabit it; we only perceive deviation and difference, or the “event”—for instance, an accident. Trash is another such event, the disintegration and de-differentiation of object categories relative to a given “order of things.” Aesthetically, it provokes disgust; its disorder is a threat, potentially contaminating and contagious. In works such as Durham’s *PUBLIC MONUMENT FOR THE BIRTHDAY OF ROME* (1995) and *ONE THOUSAND OBJECTS FOR THE THOUSANDTH ANNIVERSARY OF TRONDHEIM* (1997), trash returns from its segregated place, and through exhibition, it speaks about the very border that is established through it. In the work of Durham, trash is never affirmed as *trash*, but instead re-employed as a quasi-subjectified thing that looks at us and reveals a shared history, the degree to which our form and existence depend on one another in ever complex correspondences.

---

ANSELM FRANKE is curator at the Haus der Kulturen, Berlin.

Despite their move from background to figure, these things—a button, a piece of metal, an animal skull—also display an irreducible alterity. Although always witty, in works such as *CONTEMPORARY GARGOYLE FOR HOME OR OFFICE* (2007) and *MULHOLLAND DRIVE* (2007), this alterity also flashes uncanny effects. What we experience as uncanny is, of course, related to cultural boundaries—to our perception of what is organic and what is not, what is alive and what is dead, what is a dream and what exists in the objective world. When this separation is disturbed—the dead return to the living, an object displays qualities of a subject, hid-

*JIMMIE DURHAM, ONE THOUSAND OBJECTS FOR THE THOUSANDTH ANNIVERSARY OF TRONDHEIM, 1997, installation view / TAUSEND OBJEKTE ZUM TAUSENDSTEN STADTJUBILÄUM VON TRONDHEIM, Installationsansicht.*



den thoughts and wishes suddenly appear as external realities—we perceive an uncanniness. Thus, the uncanny is a *kippsfigur*, an unstable image. Upon second sight and up close, it almost always becomes a joke: It speaks to us with lightness, involving us in a game of likeness and difference, anthropomorphism and other-than-human morphologies.

In Durham's work, the uncanny is a momentary effect, as if seen from the corner of one's eye: Has that tube looked at us? Has it perhaps even moved? At times, this image shifts back into an uncanny horror that is like a parodic mirror, such as when rocks with painted faces fall from the sky to crush children's toys (and, perhaps, the children themselves), as in *PIERRE SUR COTON* (2000) and *FIN DE LA SEMAINE* (2005). Durham's work inhabits this realm of mimetic tensions, phantasms, and reversals in the boundary regions around categories, the normative, and the social bond. It is the realm where no certainty exists as to what is passive and what is active. Through those works that inhabit what animators call the "uncanny valley"—the region of the almost-but-not-quite, where profound uncertainty about the likeness to or difference from the normative frame of what counts as "human" pertains—we see that it is not only trash that looks back as material witness to the "order" of society in Durham's work, but, implicitly, the entire range of monsters that civilization has dreamed up.

But then Durham's monsters are never very threatening—they are mock monsters that mimic the mechanism by which monsters are born only to refute and liberate themselves from such mimetic economy. This is most obvious in what Durham calls "anti-architecture," his anti-monumental, anti-representational anti-mimetics, and probably the most explicit form of "negativity" in his work because it explicitly rejects much of the canon of what counts as cultural achievement or "great art." Architecture, for Durham, embodies what could be called the "civilizational complex," and he frequently connects this with the birth of "belief." He deconstructs the architecture that serves the representation of power, which finds in stone the ultimate "dead" material in which it can inscribe its mythologies. In architecture, stone becomes the passive matter that has to carry the image of identity cast in the mirror image of reified belief, a dream of eternity, pure matter that is itself outside of time, and hence has to carry the burden of signifying the great narrative of History.

Durham's recent installation *THE MUSEUM OF STONE* (2012) is an example of this approach. A mock museum, it blurs the accepted categories, functions, and narratives of the museum display while fully employing its codes. Museums themselves are embodiments of the civilizational complex: mausoleums in which the flow of time has been brought to a standstill. In *THE MUSEUM OF STONE*, rocks are shown as tourists in a series of photographs, while in two vitrines, stones are classified by size or shape and given personal, human names; other stones confuse the proper attribution of value, such as diamonds used on a saw blade. *THE MUSEUM OF STONE* thus puts into question, by way of violation, the scientific distinction between the objective and the subjective, unleashing the arbitrariness underneath the surface of a reified order that instrumentalizes stones to its own ends, as the material believed to embody objectivity. One cannot but laugh when looking at Durham's "order of things," although what looks back at us through laughter is only the degree of belief invested in the institution of the museum itself—the museum as part of civilization's universal boundary-making machine. It is an ambivalent laughter at best.

The work's critique is taken a step further through the display of an enlarged drawing credited to Adolf Hitler, a sketch for a monumental, oversize arch for the future Germania. A label written in Durham's hand offers a quote from Hitler: "The great evidences of civilization in granite and marble stand through the millennia. They alone are a truly stable pole in

JIMMIE DURHAM, MULHOLLAND DRIVE, 2007,  
horse skull, mixed media, 88 1/2 x 70 7/8 x 43 1/4" /  
Pferdeschädel, verschiedene Materialien, 225 x 180 x 110 cm.





JIMMIE DURHAM, *PIERRE SUR COTON*, 2000, *romper suit, river stone, acrylic*, 8 1/4 x 19 3/4 x 17" / *STEIN AUF BAUMWOLLE, Strampelhose, Flussstein, Acryl*, 21 x 50 x 43 cm.



JIMMIE DURHAM, *FIN DE LA SEMAINE*, 2000, *stone, tricycle, acrylic* / *ENDE DER WOCHE, Stein, Dreirad, Acryl*.

the flux of all other phenomena.” Nearby, a piece of concrete is mounted on a pedestal. This cylindrical object, product of a drill hole, is captioned *DER PRÜFSTEIN* (2012)—the stone of proof, the event that will put human aspirations to the test. In other words, it is the stone itself that will take the measure of us. We thus leave the field of negation and enter into a different, truly universal continuum. But this does not mean that now we are leaving the field of mirror effects. The work still holds up a mirror, but it is now no longer the civilizational complex that is the narcissistic measure and center of things. Rather, the mirror is universalized: Correspondences proliferate, not in order to affirm any identity but rather to open up the mimetic field—not toward some postmodern, unlimited pluralism in an endless play of signification but toward the plurality of material, biological histories in which we all take part.

Divisions and borders are the stuff of belief, of the phantasms that produce monsters, of racism, genocidal frontier mythologies, and heroic tales of techno-scientific progress. In their place, Durham presents a world of mimetic continuums and irreducible, yet utterly unstable, alterities. He interrogates a history both natural and human, made of material and of consciousness. These are not categorical divisions but a universal field of encounters that can never be contained and framed. Durham detects similarities, correspondences, and differences along a continuum of matter, where things inhabit different scales and times,

some more stable and lasting, others existing as pure event, but “nothing is inert.”<sup>1)</sup> Within this continuum, negativity is not cast against an absolute positive but simply based on the unforeseeable movements within and between all material things. “They almost fit”—this is a title Durham has used for assemblages, in which found objects of different size, origin, and materiality are arranged together with poetry and explanations or personal remarks. Almost, but never completely—for the history of alterity always lies within the cracks.

1) Durham, quoted in Laurence Bossé and Julia Garimorth, “Interview with Jimmie Durham” in Fabrice Hergott, ed., *Jimmie Durham: Pierres rejetées/Rejected Stones* (Paris: Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris, 2009), p. 15.



JIMMIE DURHAM, DER PRÜFSTEIN, 2012,  
detail of the installation “Museum of Stone” /  
DER PRÜFSTEIN, Detail der Installation “Museum of Stone”.



*JIMMIE DURHAM, MUSEUM OF STONE, 2012, installation view / MUSEUM DER STEINE, Installationsansicht.*

ANSELM FRANKE

# DIE NEGATION DER NEGATION

Jimmie Durham setzt sich seit Langem mit der Ausgrenzung indigener Völker in den «real existierenden» Kolonialländern und deren staatlichen Institutionen und Repräsentationsmodalitäten auseinander. Trotz der unverhohlenen Kritik, die er in seinen Werken formuliert, weigert er sich, eine direkt antagonistische Stellung zu beziehen, und bemüht sich stattdessen, den Dualismus innen/aussen auszuspielen und aufzulösen. Er lässt sich unter den gegebenen Bedingungen nicht auf die Repräsentation ein, erschöpft seine Energien aber auch nicht damit, diese Bedingungen anzugreifen oder eine «Alternative» anzubieten. Durham spricht zu uns aus der Position einer inversen, jedoch nie abstrakten Universalität, mittels eines animistischen Materialismus, der, anstatt den Wissen-Macht-Nexus der kolonialen Moderne als negatives Anderes zu spiegeln, diesen als Einzelfall ein- und umschließt und in ein «Exemplar», eine «Probe» verwandelt. Die «Negation der Negation» demontiert den Bezugsrahmen, der uns die Erkenntnis der Wirklichkeit ermöglicht, und stellt dessen Koordinaten auf den Kopf. Erst jetzt scheint die Welt auf ihren Füßen zu stehen!

Die Struktur unserer Gesellschaft bleibt uns, ihren Mitgliedern, verborgen. Wir nehmen nur die Abweichung, den Unterschied oder das «Ereignis» (etwa einen Unfall) wahr. Auch der Müll ist ein solches Ereignis, der Zerfall und die Indifferenzierung der Objektkategorien relativ zu einer gegebenen «Ordnung der Dinge». Auf ästhetischer Ebene verursacht Müll Ekel. Seine Ordnungslosigkeit ist eine potenziell ansteckende Gefahr. In Werken wie PUBLIC MONUMENT FOR THE BIRTHDAY OF ROME (Öffentliches Denkmal zum Geburtstag Roms, 1995) und ONE THOUSAND OBJECTS FOR THE THOUSANDTH ANNIVERSARY OF TRONDHEIM (Eintausend Objekte zum tausendsten Stadtjubiläum Trondheims, 1997) kehrt der Müll aus dem Exil zurück, um durch seine Zurschaustellung im Ausstellungsraum über jene Grenze zu sprechen, die seine Existenz errichtet. Müll wird bei Durham nie als Müll verifiziert, son-

---

ANSELM FRANKE ist Kurator am Haus der Kulturen der Welt in Berlin.

dern als quasi-subjektives Ding wiederverwertet, das uns anblickt und eine gemeinsame Geschichte enthüllt, die steigende Komplexität der Wechselbeziehungen, die unsere Form und unser Leben bedingen.

Obwohl sie sich aus dem Hintergrund lösen und als Figuren in den Vordergrund treten, bewahren sich Durhams Kunstrequisiten – ein Knopf, ein Blechstück, ein Tierschädel – eine irreduzible Alterität. Bei allem Humor lässt diese Alterität in Werken wie *THE ROAD NOT TAKEN* (Der nicht eingeschlagene Weg, 2007) und *MULHOLLAND DRIVE* (2007) auch unheimliche Effekte aufblitzen. Was wir als unheimlich empfinden, definieren kulturelle Grenzen – die Unterscheidung in organisch und unorganisch, lebendig und tot, Traum und Wirklichkeit. Werden die säuberlich gezogenen Grenzen überschritten – Tote erwachen zu neuem Leben, Objekte zeigen subjektähnliche Eigenschaften, geheime Gedanken und Wünsche nehmen materielle Gestalt an –, kommt es zur Wahrnehmung des Unheimlichen. Das Unheimliche ist eine Kippfigur, ein Wechselbild. Auf den zweiten, genaueren Blick erweist es sich fast immer als Witz: Es spricht mit grosser Leichtigkeit und verwickelt uns in ein Spiel der Gleichheit und Differenz, des Anthropomorphismus und nichtmenschlicher Morphologien.

Das Unheimliche bleibt in Durhams Werken ein vorbeihuschender Effekt, als hätte man es nur aus dem Augenwinkel wahrgenommen: Hat das Rohr mich angestarrt? Hat es sich vielleicht sogar bewegt? Zuweilen kippt das Bild in totalen Horror um, gleich einem parodistischen Spiegel, etwa wenn in *PIERRE SUR COTON* (Stein auf Baumwolle, 2000) und in *FIN DE LA SEMAINE* (Ende der Woche, 2005) Steine mit aufgemalten Gesichtern vom Himmel fallen und Spielzeug (ja womöglich sogar die Kinder selbst) zerschmettern. Durhams Kunst bewohnt ein Reich mimetischer Spannungen, Phantasmen und Inversionen in den Grenzregionen um Kategorien, Normen und soziale Bindungen. In diesem Reich lässt sich nicht exakt bestimmen, was aktiv und was passiv ist. Werke, die in jene Zone fallen, die in der Animation als «Uncanny Valley» bezeichnet wird – einer angenäherten, aber nicht vollständigen Identität, wo tiefe Unsicherheit über die Ähnlichkeit oder Unähnlichkeit relativ zu einer normativen menschlichen Erscheinung herrscht –, machen deutlich, dass nicht nur der Müll uns als Zeuge der «Ordnung» der Gesellschaft ins Auge blickt, sondern die gesamte Schar der Monster, die unsere Zivilisation wachgerufen hat.

Durhams Monster wirken nie sehr gefährlich. Es handelt sich um Scheinmonster, die nachahmen, wie Monster erschaffen werden, nur um ebendiese mimetische Ökonomie zu negieren und zu überwinden. Das veranschaulicht vor allem Durhams «Anti-Architektur», seine anti-monumentale, anti-figurative Anti-Mimesis, die vielleicht offenkundigste Manifestation von «Negativität» in seinem Œuvre, weil sie praktisch den gesamten Kanon dessen, was als kultureller Höhepunkt oder «grosse Kunst» gilt, verwirft. Für Durham verkörpert Architektur das, was er den «Zivilisationskomplex» nennt, ein Phänomen, das er häufig mit der Geburt des «Glaubens» verbindet. Er dekonstruiert die Machtsymbolik der Architektur, die im Stein das ideale «tote» Material erkennt, in das sie ihre Mythen einschreiben kann. Der Stein wird in der Architektur zur passiven Materie, die ausersehen ist, das Spiegelbild des reifizierten Glaubens als Emblem der Identität wiederzugeben, den Traum von der Ewigkeit, von einer reinen Substanz jenseits der Zeit, und daher verdammt ist, die Last der Signifikation der «Grossen Erzählungen» zu tragen.

Durhams jüngste Installation *THE MUSEUM OF STONE* (Museum der Steine, 2012) ist exemplarisch für diesen Ansatz. Das Kunst-Museum bringt die konventionellen Kategorien, Funktionen und Narrative der Museumspräsentation zum Verschwimmen, noch während sie sich all ihrer Codes bedient. Museen sind Formationen des Zivilisationskomplexes: Mau-



JIMMIE DURHAM, MUSEUM OF STONE, 2012, installation view /  
MUSEUM DER STEINE, Installationsansicht.

soleen, in denen die Zeit stillsteht. Eine Photoserie im MUSEUM OF STONE zeigt Steine als Touristen. In zwei Vitrinen wurden Steine nach Grösse oder Form klassifiziert und mit Personennamen versehen. Andere Steine haben keinen Sinn für Werte – Diamanten enden auf einem Sägeblatt. The Museum of Stone stellt durch solche Übertretungen die wissenschaftliche Unterscheidung zwischen objektiv und subjektiv infrage und entlarvt die Willkürlichkeit unter der Oberfläche einer reifizierten Ordnung, die den Stein als Zeichen der Objektivität instrumentalisiert. Man kann sich, wenn man Durhams «Ordnung der Dinge» betrachtet, ein Lachen nicht verkneifen. Doch was uns im Gelächter entgegenblickt, ist einzig das Ausmass des Glaubens, den wir in die Institution des Museums als Teil der universalen Grenzziehungs-



maschinerie unserer Zivilisation investieren. Viel mehr als ein verlegenes Lächeln wird uns kaum gelingen.

Ein Exponat – die Vergrößerung der Skizze eines überdimensionalen Triumphbogens für das Tausendjährige Reich, die Adolf Hitler zugeschrieben wird – treibt die Kritik, die The Museum of Stone formuliert, noch einen Schritt weiter. Die Zeichnung ist mit einem Zitat des Führers in Durhams Handschrift versehen: «Aber die grossen Kulturdokumente der Menschheit aus Granit und Marmor stehen seit Jahrtausenden. Und sie allein sind ein wahrhaft ruhender Pol in der Flut all der anderen Erscheinungen.» Nicht weit entfernt steht ein Stück Beton auf einem Podest. Das zylindrische Objekt, Kern eines Bohrlochs, trägt den Titel DER PRÜFSTEIN (2012). Es konkretisiert also jenes Ereignis, das alles menschliche Streben auf die Probe stellt. Der Stein prüft uns. Damit verlassen wir den Raum der Negation und betreten ein anderes, wahrhaft universales Kontinuum. Das bedeutet jedoch nicht, dass wir den Raum der Spiegeleffekte hinter uns gelassen haben. Das Werk hält uns weiter einen Spiegel vor, nur ist der Zivilisationskomplex nicht länger das narzisstische Mass und Zentrum aller Dinge. Der Spiegel dehnt sich, um alles zu fassen: Die Wechselverbindungen vermehren sich, nicht zur Bestätigung einer Identität, sondern zur Öffnung des mimetischen Felds für einen Pluralismus des Materials, der Naturgeschichten, an denen wir alle mitwirken – anstelle des endlosen, postmodernen Spiels der Signifikationen.

Trennlinien und Grenzen sind Gebilde des Glaubens, der Phantasmen, die Monster gebären, des Rassismus, der völkermörderischen Eroberungsmythen und der Heldensagen des technisch-wissenschaftlichen Fortschritts. Der Künstler ersetzt sie durch eine Welt mimetischer Kontinuen und irreduzibler, dabei aber höchst instabiler Alteritäten. Er hinterfragt die Geschichte der Natur und des Menschen auf materieller und geistiger Ebene, ohne sie in separate Kategorien aufzuteilen, denn sie ist ihm ein universales Feld von Begegnungen, das sich nicht ab- und umgrenzen lässt. Durham entdeckt Ähnlichkeiten, Entsprechungen und Unterschiede entlang eines Kontinuums der Materie, innerhalb dessen Dinge verschiedenen Skalen und Zeiten zugeordnet sind, manche stabil und dauerhaft, andere pures Ereignis. Doch «nichts ist inaktiv». <sup>1)</sup> Anstatt einem absoluten Positiven entgegengesetzt zu sein, wird die Negativität in diesem Kontinuum von nicht vorhersehbaren Bewegungen in und zwischen allen materiellen Dingen konstituiert. «They almost fit» – Durham benutzte diesen Satz als Titel für Assemblagen, in denen er Fundobjekte unterschiedlicher Grösse, Beschaffenheit und Herkunft mit Gedichten, Erklärungen und persönlichen Anmerkungen kombiniert. Fast, aber nie ganz – denn die Geschichte der Alterität liegt stets in den Rissen, Spalten, Bruchstellen verborgen.

(Übersetzung: Bernhard Geyer)

1) Jimmie Durham, zitiert nach Laurence Bossé und Julia Garimorth, «Interview with Jimmie Durham» in *Jimmie Durham: Pierres rejetées/Rejected Stones*, hrsg. von Fabrice Hergott, Paris, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 2009, S. 15.

JIMMIE DURHAM, CONTEMPORARY GARGOYLE FOR HOME OR OFFICE, 2007,  
mixed media, 78 3/4 x 7 7/8 x 7 7/8" / ZEITGENÖSSISCHER WASSERSPEIER FÜR HEIM ODER BÜRO,  
verschiedene Materialien, 200 x 20 x 20 cm.