

# L'Europa attraverso gli “occhi del Coyote”: un’analisi dell’opera di Jimmie Durham

**Gianlorenzo Chiaraluce**

Sapienza Università di Roma

---

**Contact:** Gianlorenzo Chiaraluce [gianlorenzo.chiaraluce@uniroma1.it](mailto:gianlorenzo.chiaraluce@uniroma1.it)

---

## **ABSTRACT**

The proposed contribution reconsiders a recent moment in the career of the artist Jimmie Durham, who has made transnational nomadism a life and operational practice. More specifically in the exhibition "God's Children. God's Poems" held in 2017 at the Migros Museum für Gegenwartskunst in Zurich, Durham presents a series of animal sculptures realized in his typical bricoleur style, inviting the viewer to reflect directly on the ways in which European populations have hunted down and nearly exterminated numerous species, now on the verge of extinction. In the era of the Anthropocene, where the dominant action and narrative are the human ones, the history written by the winners appears incontrovertibly marked by an anthropocentric paradigm. What voice can the animal, relegated to a role similar to that which the philosopher Gayatri Spivak would have defined as "subaltern", play in the critical conformation of a Western and European cultural identity? The essay aims therefore to highlight the relationship between the artist and the dynamism of European culture and to analyze the ways in which some recent experiments in the visual arts can question an aspect that is only apparently marginal, concerning relations of appropriationism and exclusion determined by European thought.

## **Keywords**

Animal studies, contemporary art, Europe, Jimmie Durham, postcolonialism

## Un'introduzione all'opera di Jimmie Durham

Inquadrare il lavoro di Jimmie Durham all'interno di un'unica categoria di senso risulterebbe ingannevole e problematico. L'opera dell'artista, saggista e poeta, seppur accostandosi ad alcune immagini folkloristiche fortemente radicate nelle specificità di una cultura come quella dei nativi d'America Cherokee, nonostante le numerose polemiche che tale accostamento ha sollevato nel corso del tempo (Valenti 2020), non può tuttavia essere risolta esclusivamente attraverso un'esaltazione identitaria. Le conseguenti derive animistiche o ecologiche che di frequente hanno inseguito la complessità del suo pensiero sono anch'esse insufficienti ad afferrarne l'essenza più effimera e, in ultima istanza, immaginifica. La sua è un'esperienza artistica che scava infatti le fondamenta dell'imprevedibile, propone con ponderata arguzia e ironia inediti punti di vista e nuovi modi di mettersi in ascolto con la molteplicità degli esseri e degli spazi, sondando le complessità della realtà con lo stesso stupore di chi vive l'incontro con le cose del mondo, anche le più apparentemente insignificanti, come punto di partenza per una costante avventura meravigliante.

Seguire brevemente le modalità con cui muove i suoi primi passi può già far emergere un prospetto di quelle che saranno le evoluzioni future del suo percorso e spirito nomadico. Durham nasce nel 1940 in Arkansas, da una famiglia Cherokee del clan Wolf e, già a partire dall'inizio degli anni Sessanta, manifesta un interesse per le arti visive e performative. Al 1963 risalgono infatti i suoi esordi come artista, mentre la prima mostra viene allestita ad Austin, Texas, nel 1965 (Johansen 2013). Dopo aver conosciuto alcuni studenti svizzeri, provando una certa insofferenza nei confronti della permanenza negli Stati Uniti, decide di trasferirsi nel 1968 a Ginevra, idealmente al centro dell'Europa, momento che segna il dipanarsi della sua lunga serie di peregrinazioni. Qui avviene la sua formazione presso l'École des Beaux-Arts, non tralasciando però un certo interesse per le rivendicazioni politiche che da subito affiancano e si amalgamano con il suo lavoro di artista. Durante gli studi produce alcune sculture astratte, che lui ricorda come un tentativo bizzarro di uniformarsi a un linguaggio che però non sente appartenergli completamente: "a Cherokee trying to be European, which made my work odd" (Durham cit. in Camnitzer 1989). Raduna con altri artisti un gruppo chiamato "Draga", interessato a portare la scultura nello spazio pubblico; poco dopo con degli amici sudamericani dà vita all'organizzazione "Incomindios", volta a sensibilizzare gli europei sulle condizioni dei popoli nativi delle Americhe e cercare sostegno per le loro rivendicazioni. Nel 1973 il ritorno negli Stati Uniti è uno stallo di qualche anno nella produzione artistica per dedicarsi esclusivamente alle cause dei Nativi Americani. Durham diviene uno dei leader dell'American Indian Movement e serve come direttore dell'International Indian Treaty Council, con lo scopo principale di difendere gli indigeni da fenomeni di colonizzazione. L'interesse per il destino del mondo lo assorbe completamente, ma dopo che l'AIM si divide in fazioni decide all'inizio degli anni Ottanta di riprendere la sua carriera di artista, non abbandonando tuttavia le cause che avevano animato i suoi entusiasmi passionari (Ellegood 2017).

Le opere prodotte da Durham lungo il corso degli anni Ottanta viaggiano su numerosi orizzonti mediali e sovrappongono un vasto numero d'immaginari, oggetti e riferimenti testuali. Ciò che però rende coeso un insieme apparentemente schizofrenico è il comune tentativo di mettere in luce i meccanismi procedurali con cui la cultura occidentale si è fossilizzata attraverso presupposti coloniali sul rapporto dominatore – subordinato. Nel 1986 lo stesso Durham si ritrae come un trofeo appeso al muro: la pelle rossa volutamente enfaticizzata, lo sguardo vuoto e pensieroso che trapela dal volto rozzamente dipinto. Una

serie di dichiarazioni disegnate come tatuaggi mappano la sagoma a grandezza naturale dell'artista con una sequenza disordinata di luoghi comuni affibbiati agli indiani d'America, segni di un'identità non autodeterminata ma cucita addosso in maniera indelebile e impossibilitata a esporre autonomamente la propria verità. Secondo Lucy Lippard le opere prodotte nel corso di questo decennio sono il frutto di uno sguardo sul mondo filtrato dagli "occhi del Coyote", animale che incarna nelle popolazioni native americane un senso primigenio del divino e dell'incontaminato, divisibili in cinque diverse categorie. La prima comprende le sculture in cui compaiono i teschi animali che riformulano nel presente meccanismi storici di un passato i cui effetti non sono ancora esauriti; la seconda le opere satiriche che riflettono le considerazioni sempliciste e ghezzanti con cui l'osservatore occidentale guarda alla cultura materiale indiana; la terza i lavori incentrati sulla scrittura; la quarta le sculture monumentali ed infine le performance o installazioni effimere (Lippard 1993).



*Jimmie Durham, Self-portrait, 1986. Tela, cedro, pittura acrilica, metallo, capelli sintetici, pelliccia di scarto, piume di pollo tinte, ossa di costole umane, ossa di pecora, conchiglia, filo, 198.1 × 76.2 × 22.9 cm, Whitney Museum of American Art, New York; ©Whitney Museum, N.Y.*

Al fine di inquadrare una tale pluralità di pratiche può essere da ausilio una definizione formulata da Hal Foster. Nel recensire l'edizione della Biennale di Venezia del 2005, oltre a far riferimento a una generale tendenza alla combinazione di materiali eterogenei e mezzi avanzati e arcaici, risalente già ai dispositivi onnivori del collage e l'assemblage, egli indica Durham come l'iniziatore di una "ethnopoetic way of working" (Foster 2005). Il critico aveva d'altronde già in passato individuato nell'artista un fautore rilevante della svolta etnografica dell'arte contemporanea, la quale dall'iniziale rapporto con le problematiche della forma e dello spazio aveva progressivamente inglobato le questioni sociologiche e antropologiche dell'epoca in cui era calata (Foster 2006). L'ethnopoetica si riferisce a una pratica poetica verbale trasmessa di generazione in generazione e comprendente una varietà di generi letterari diversi. Essa è basata essenzialmente sull'improvvisazione e molto diffusa nella tradizione orale indiana (Giordano 1988), attraverso cui vengono di frequente esplorati miti e leggende poco note in Occidente. Proprio come nei cantici ethnopoetici anche le opere di Durham rifuggono dalla linearità del testo in prosa, ricercando nelle suggestioni della poesia sentimenti e significati non traducibili univocamente, ma variamente interpretabili. Tale fenomeno aurale però, a causa dei processi di transizione verso la moderna società industriale, ha subito drastici cambiamenti tradotti nel deterioramento delle forme e nella scomparsa di alcuni dei suoi generi (Jason 1977).

Una tra le più recenti mostre personali di Jimmy Durham, "God's Children God's Poem", tenutasi nel 2017 presso il Migros Museum für Gegenwartskunst di Zurigo, invita lo spettatore a riflettere proprio su alcuni processi di perdita determinati in questo caso dalle derive capitaliste e industriali del continente europeo e concernenti il rapporto tra essere umano e animale. In questa breve trattazione, dopo aver inquadrato il punto di vista di Durham rispetto ai fenomeni culturali, i mutamenti e le transizioni europee e quello potrebbe in parte significare il suo frequente inserimento di frammenti animali già a partire da molte delle sue prime opere d'arte, si analizzerà dunque più nel dettaglio la succitata mostra. Questa condensa infatti molti degli aspetti fin qui delineati e infila il germe del dubbio nelle certezze dell'uomo moderno, scuotendo dai margini i miti fondativi con cui l'Occidente ha costruito la sua narrazione.

## L'Europa vista da fuori

Dopo una lunga esperienza in Messico, nel 1994 Durham si trasferisce di nuovo in Europa, questa volta a Berlino, soggiornando di volta in volta anche a Bruxelles, Lisbona, Marsiglia, Roma e Napoli. Le traiettorie nomadiche che puntellano il corso della sua vita sono probabilmente la causa scatenante del suo pervasivo senso di non appartenenza a luoghi e situazioni, una postazione fissa ma costantemente in moto, di certo privilegiata per osservare le realtà politiche e nazionali con un punto di vista sempre eccentrico. Secondo Giacinto Di Pietrantonio Durham è infatti: "protagonista di quel clima che è stato chiamato multiculturalismo e che rappresenta la carta d'ingresso nel terzo millennio." (Di Pietrantonio 2004, p. 27).

Perché pensare dunque all'Europa a partire da un artista che, nonostante l'abbia attraversata in più riprese, ne è sempre rimasto al di fuori? Proprio questa condizione di distacco è funzionale a incrociare una serie di molteplicità culturali che si mescolano con l'identità di Durham, alle volte venendone assorbite, alle altre invece poste al vaglio della critica e della complessità. Per tentare di allinearsi con questo sguardo eccentrico possiamo prendere in esame un piccolo libro d'artista da egli pubblicato nel 2015, dal titolo "In Europe" (Durham, 2015). Il volume si apre con una storia intitolata "An Incident in Europe", partorita

dall'immane fantasia narrativa dello stesso autore. Qui propone al lettore una distopica favola moderna, ambientata in un non precisato luogo, forse nelle vicinanze della Calabria. Come in molti dei suoi racconti, lo stile e la trama toccano picchi surreali ed enigmatici, intrisi d'immagini sconcertanti, ambigue, evocative e narrazioni incongruenti aperte a molteplici interpretazioni. I protagonisti che si susseguono provengono da varie fiabe per bambini della tradizione europea soprattutto tedesca e del Regno Unito, in primis quella dei Fratelli Grimm, ma trasfigurati e resi inquietantemente contemporanei. Una giovane Cenerentola con problemi di alcolismo e una predisposizione alla furia omicida, il Gobbo di Notre Dame vittima di razzismo e ridotto a brutale stupratore, i tre porcellini dei rozzi e viziosi marmocchi, la nonna di Cappuccetto Rosso un'astuta ingannatrice e Robin Hood che da icona dell'altruismo disinteressato diviene un bandito professionista assieme a Cenerentola. I personaggi compongono un parterre scalpitante e violento, dove ognuno non esita un momento a prevaricare sull'altro e approfittarsi senza alcuno scrupolo del prossimo, dimostrando la difficoltà dell'integrazione e le criticità di un "incidente" che fatica a risolversi anche nel filtro idealizzante e rassicurante della dimensione favolistica. Un divario sempre più marcato, probabile eco parossistico delle complessità delle mescolanze nei paesi dell'Eurozona: "L'obiettivo ufficiale dell'Unione europea è la creazione di «un'unione sempre più stretta» e i progressi dell'integrazione europea sono sempre stati misurati in base al successo dell'Ue nel promuovere una maggiore coesione. Nel discorso dell'Ue, i concetti di fusione, convergenza, coesione e integrazione sono spesso usati come sinonimi. Durante gli ultimi anni, tuttavia, è diventato evidente che «un'unione sempre più stretta» è un mito e l'Ue è ora alle prese con una profonda crisi di coesione." (Zielonka 2014, p. 17).

La parte che più mette a fuoco la relazione ambivalente tra Durham e l'Europa è però la seconda, in cui sono raccolte una serie di fotografie che egli si fa scattare a partire dal 1994, l'anno in cui si stabilisce permanentemente nel continente.



*Jimmie Durham, In Europe, 2015. ©Maria Thereza Alves*

Durham si è rapportato molto di frequente in Europa alle architetture e ai monumenti, dissacrando i fondamenti architettonici della tradizione modernista. Le immagini presentate nel volume riducono con la consueta ironia il mito dell'Europa a una serie di stereotipi e tipologie standardizzate, che l'artista attraversa e manipola servendosi della sua presenza fissa. Come un fantasma compare così nelle vicinanze di edifici che sfoggiano emblematicamente indicazioni riferite ad una vaga idea di Europa, suggerita solo nominalmente. È ad esempio di fronte a quello che sembra essere un negozio di articoli al dettaglio, l'insegna anonima riporta il nome "Europa-Center". Guardando attentamente la fotografia si nota però che poggia i piedi su una linea nera che solca il pavimento e delimita un confine reale e immaginario, è dunque davanti al centro dell'Europa ma allo stesso tempo ne occupa saldamente i margini, gli occhi pensierosi sono rivolti al di fuori, verso un dove imprecisato. Ogni foto riporta lo stesso grado di malinconia e spaesamento, il medesimo riferimento astratto e mordace all'Europa: Durham che aspetta ad una fermata un bus la cui direzione è Europe, Durham che scende le scale con una busta dell'ipermercato Eurospin, Durham di profilo rivolto nella stessa direzione di un cartello che lo sovrasta con una freccia che indica la direzione per il treno Eurostar o infine Durham nei pressi di una porta sopra cui è posizionato un cartello blu con l'immane scritta Europe. Un'immagine quasi metafisica, raggelata nell'impossibilità di discernere la finalità dell'azione: starà forse aprendo la porta per l'Europa o l'ha appena chiusa lasciandosi tutto alle spalle?



*Jimmie Durham, In Europe, 2015. ©Maria Thereza Alves*

Dalle foto fluiscono una serie d'interrogativi: qual è lo spazio che oggi giorno occupa l'Europa, quali i miti fondativi che la rappresentano, ma soprattutto come possiamo riposizionare noi stessi e gli altri all'interno di questa grande narrazione?

Gli incontri fortuiti che si addensano tra queste pagine inducono l'osservatore a ripensare non soltanto alle geografie territoriali, ma anche a quelle del pensiero. Durham dichiarava spesso di avere in mente il progetto di diventare eurasiatico, meravigliandosi del fatto che l'Eurasia non fosse mai stata considerata un continente a differenza dell'Europa, pur avendo quest'ultima confini fluttuanti e delimitati da un principio politico più che geografico: "It's really strange that Eurasia is never considered a continent. Why is this the case? And why is Europe considered a continent, when in fact it is a political entity that has strangest and most fluctuating boundaries. Even now, especially now, no one agrees to where Europe might be, because it's always only a political not a geographic entity. And the fact that Europe is known as a continent, and Eurasia, the continent, is not known as a continent, means that we are taught to think politically, never physically. I can be Eurasian just by living on this continent but I can never be European, because to be European you have to be born into one of these nation states that form its political history. To be European, you have to be French or Italian or German or English, but to be Eurasian you can be anything." (Durham 1996). Il riferimento all'Eurasia affiora spesso anche nell'opera di Joseph Beuys, altro artista vicino a forme di pensiero nomadiche e non a caso oggetto di alcune riflessioni e opere di Durham. Se nel caso di Beuys però la nozione di Eurasia viaggia nel senso della nota configurazione utopica di scultura sociale, con l'obiettivo di progettare in maniera spirituale e artistica nuovi modelli di creazione e partecipazione (Walters 2019), per Durham questo termine rompe le rappresentazioni normative di una "Europa bianca", condensando tutti gli intrecci di situazioni storiche e flussi migratori silenziosi che hanno conformato, a sua apparente insaputa, il continente.

La circolazione delle persone è oggi giorno in continuo fermento e pervade molti degli aspetti della società contemporanea, alterando i modi in cui percepiamo il nostro stare al mondo. Come ha sottolineato Saskia Sassen, già a partire dalla fine del Settecento il fenomeno dell'emigrazione ha ricoperto una funzione essenziale nella costruzione dell'Europa moderna e nella formazione del sistema degli stati (Sassen 1999). Tuttavia la portata di tale ruolo è stata a lungo sottaciuta, restituendo di conseguenza l'immagine di una storia dell'Europa imparziale e fatta di omissioni.

La visione della storia di Durham, così come in parallelo quella della storia dell'arte, non può perciò che rifuggire da un paradigma eurocentrico, prendendo le distanze dall'idea per cui "in too many ways the histories of Europe have become the histories of the world" (Durham 2015, p. 87). Per questo motivo il libro con cui si è aperto questo paragrafo si chiude con un progetto a cui Durham ha collaborato, "A New Narrative for Europe", con l'intento di ripensare una nuova narrativa più inclusiva per l'Europa. Per la stessa ragione nel 1994 pubblica un saggio dal titolo "A Friend of Mine Said That Art is a European Invention", che riflette più specificamente su alcuni meccanismi con cui è costruita la narrazione ufficiale della storia dell'arte, dove a lungo è stato estirpato ciò che veniva prodotto al di fuori dei confini del sistema economico capitalista centrato sull'Occidente. Naturalmente il titolo è ironico, l'arte esisteva molto prima che in Europa dal principio, negli Stati Uniti poi, si determinasse un'idea di modernismo divenuta in un certo senso costitutiva: "We want to expand art to be a part of the narrative in declaration. When Europe invented art it realised that it had invented a monster. To keep the monster pacified Europe asked it to tell stories; to uninvent itself and become text. [...] I'm not saying that there is some art out there

among us Third Worlders that should be included in the established art world for its positive destruction. I mean something more like why isn't there, and how might we make it so? There is an art discourse that is always on the verge of being interesting. Almost a discourse. We cannot just interrupt it with a new discourse, we have to enter it; Europe has to enter it; and each as ourselves with our own proper voices. Us who have neither selves nor proper voices. As usual, we are looking toward the future as though it will be the past.” (Durham 1994, p. 119). Durham cerca di dare a suo modo una risposta al relativismo del mondo occidentale, che ricade inesorabilmente anche nelle cronache dell’arte già a partire dalle origini greco-romane, depurate dai debiti verso altri popoli del bacino Mediterraneo. Un incessante tentativo con cui cerca soprattutto di indebolire inconfutabili strutture di potere, che impediscono di integrare nuove soggettività all’interno di un discorso che ha fatto della sua ufficialità un presupposto univoco di esclusione.

## Tentativi di decolonizzazione attraverso l’animale

Nell’indagine che Hou Hanru fa dei possibili significati per cui Durham è particolarmente attratto dall’impiego di pietre grezze all’interno del suo lavoro, la cui pesantezza sembra trascinare con sé tutte le stratificazioni di una storia oscura e millenaria, il curatore dichiara che: “Per un europeo moderno, l’Uomo non è solo separato dalla Natura, ma è anche il padrone della Natura stessa, e l’arte è una metafora di questo rapporto di potere. Per un Cherokee come Jimme Durham, l’Uomo non è affatto l’opposizione alla Natura, e anzi ne è parte integrante; perciò, l’arte praticata da un uomo non è altro che un’articolazione di tale interazione armonica” (Hanru 2016, pp. 16 – 17). Una tra le più note costruzioni ontologiche della differenza su cui a lungo si è impennata la filosofia continentale europea si fonda sulla distinzione marcata da Martin Heidegger tra essere umano e animale, in cui un ruolo piuttosto eloquente è paradossalmente giocato anche dalla muta pietra. Nel rispondere infatti alla domanda “che cos’è mondo?” il filosofo definì innanzitutto attraverso la strutturazione di alcune tesi il rapporto tra gli enti e il mondo, per cui la pietra era senza mondo, l’animale povero di mondo e l’uomo formatore di mondo (Heidegger 1992, p. 232). Se dunque anche attraverso un materiale apparentemente inerte come la pietra, nelle opere di Durham è possibile ravvisare un estremo esperimento di compenetrazione tra essere umano e mondo, la ricerca di un ribilanciamento da cui l’uomo europeo sembra essersi allontanato, appare probabilmente ancor più suggestivo ispezionare il punto d’indiscernibilità in cui è situato il livello d’interazione tra Durham e l’animale, stabilendo soprattutto quali siano alcuni dei motivi per cui un’altra presenza altrettanto frequente nella sua produzione venga così spesso evocata, a volte come metafora di un rapporto irrisolto tra identità viventi e marginalizzate e cultura occidentale.

Dagli anni Ottanta Durham inizia infatti a impiegare una serie di elementi riconoscibili all’interno del suo lavoro, inglobando in numerosi episodi teschi di animale decorati e combinati con una eclettica varietà di oggetti. Questa ricerca era nata per una sorta di divina vocazione, lo spirito del Coyote si era posato sui suoi occhi donandogli la capacità di vedere nel cuore delle cose morte, riattivandone dunque il ciclo vitale e lasciandone riaffiorare il sommerso: “When I was 13 or so I had to go out into the woods and find my real name. Coyote, who invented death and singing, was the spirit who gave me my name. As is often the case, he also gave me a gift. This is what he gave me as a name gift: that I would always see whatever was dead if it were within my field of vision. For more than thirty years I have seen every dead bird and animal



every day wherever I am. So it became necessary to see if that was a usable gift or just a dirty trick that would drive me crazy.” (Durham cit. in Horton 2017, p. 80).

*Tlun Datsi* (1984) è una delle prime sculture in questo senso, il cui titolo rimanda a Datsi, tradizionale mostro acquatico della cultura cherokee. Il piccolo teschio di un puma è posto sulla sommità di un tripode ligneo, che risulta immediatamente evidente per un’assonanza con i colori della bandiera americana. In alto il cranio è spalancato in modo da mostrare le fauci appuntite delle vestigia animali, in una postura raggelata tra l’ipotesi di aggressione e il ritrarsi in difesa, che assumono spesso gli animali minacciati da un pericolo. Il teschio è decorato da una polifonica eterogeneità di elementi, al posto degli occhi l’artista ha incastonato dei turchesi, pietre molto antiche considerate da molte culture simboli di saggezza in grado di riequilibrare le emozioni ed essere portatrici di pace. Il capo è invece adornato con piume di tacchino, quasi a ricostituire il tipico apparato decorativo comunemente associato agli indiani d’America. Gli organi uditivi della creatura, come spesso orchestra Durham in questo genere di sculture, vengono realizzati con delle grosse conchiglie, che talvolta anche noi umani accostiamo alle nostre orecchie per ascoltare l’infinita possibilità di suoni che ricordano quelli delle onde del mare. Alla variegata espressività degli elementi giustapposti da Durham fa da contraltare il tripode, raccordato alla parte superiore tramite una pelliccia di pecora e cervo. Nonostante la vivacità della decorazione con stencil che ricreano motivi decorativi quali forme vegetali e stelline rosse, la struttura in legno è in basso campeggiata infatti dalla scritta “Police dept”, elemento che assume una valenza quasi coercitiva, tipica degli avvisi impiegati per indicare l’impossibilità di oltrepassare un certo spazio sottoposto a sorveglianza speciale. Un’indicazione che traduce visivamente la difficoltà di riconciliare due diverse culture: quella indiana, più connessa a un profondo senso di partecipazione e vicinanza ai fenomeni naturali, quella statunitense, maggiormente caratterizzata da fenomeni di urbanizzazione.



*Jimmie Durham, Tlun Datsi, 1984. Teschio di puma, conchiglie, turchese, piume di tacchino, metallo, pelliccia di pecora e cervo, pino, pittura acrilica, 103 x 91 x 81 cm, ©Jimmie Durham*

*The Cathedral of St. John the Divine* (1989), il cui titolo fa riferimento ad una cattedrale che ricalca lo stile gotico agli inizi del XX secolo nel quartiere newyorkese di Manhattan, rispetto cui Durham non manca di sottolineare la palese natura fittizia rispetto agli storici modelli europei, consiste invece di un largo zoccolo composto da lastre di legno grezzo su cui si erge il teschio di un alce, dipinto per metà di blu e per metà di nero e decorato con piccoli puntini di vernice gialla e motivi semicircolari rossi. L'origine animale dell'alce è rievocata da un corno ancora intatto collocato sulla sommità sinistra del capo dell'animale, mentre nella parte opposta tale elemento viene sostituito da un assemblaggio artificiale di tubi di metallo, che ricordano le combinazioni di un sistema idraulico.



*Jimmie Durham, The Cathedral of St. John the Divine, 1989. Teschio d'alce con corno, tubo di metallo, legno, vernice, 243.8 x 152.4 x 137.2 cm, The Museum of Modern Art, New York; ©Committee on Painting and Sculpture Funds MoMA, N.Y.*

Come in molte delle altre opere di Durham, attraverso un maquillage quasi apotropaico l'animale tenta di liberarsi dalla pervasiva idea mortifera che il suo essere scheletrico non può che richiamare immediatamente. La sua presenza viene però modificata dalla combinazione con altri tipi di elementi, trapiantata in un apparato che non gli appartiene interamente, o anzi lo rigetta con decisione, fenomenizzando in forma materiale le difficoltà d'integrazione tra la natura incontaminata che incarna e le

forme riferite alla cultura urbanizzata su cui giace senza alcuna convinzione. I riferimenti alla cultura occidentale, giustapposti a quella cherokee incarnata nello spirito dell'animale, determinano degli insiemi disomogenei che mettono in moto una concatenazione d'idee associate ai meccanismi di innesto, prevaricazione e rimozione che si susseguono nei fenomeni coloniali. Secondo la visione di Laura Mulvey, in uno tra i saggi più criticamente pregnanti sull'opera dell'artista, l'utilizzo che Durham fa dell'immaginario animale rende infatti omaggio a una cultura che ha sfumato nei miti delle origini la linea di demarcazione tra animali e umani (Mulvey 1996). L'animale diviene dunque portavoce di una comunità allargata, ma di esso rimangono tuttavia soltanto le tracce, dei freddi brandelli che rappresentano concettualmente ed esteticamente le eredità di un passato che ha operato per nette cesure. La portata di un fenomeno tragico come quello della colonizzazione euroamericana, al centro della riflessione di Durham, ancora risuona all'interno delle comunità indigene, eco di uno sterminio di cui per comprenderne la portata basti pensare che se nel 1492 tra i cinque e i dieci milioni di nativi americani vivevano nel territorio a nord del Rio Grande, agli inizi del Novecento erano ridotti appena a 237000 (Mattioli 2019). L'impatto con le popolazioni europee fu dunque devastante, comportando una catastrofe non solo umana, ma radicalmente dannosa anche per l'ecosistema tormentato da disboscamenti ed estrazione forzata di materie prime. Uno spoglio di vite e di risorse che si riflette anche nelle opere in cui Durham impiega non più i teschi, ma le pelli degli animali, ad esempio *Tradition* (1989), dove sul pellame che sembra rozza estirpato da un animale inerte è riportata non a caso una frase tratta dal libro capillare "I dannati della Terra" di Frantz Fanon: "The settlers' town is a strongly built town, all made of stone and steel. It is a brightly lit town; the streets are covered with asphalt, and the garbage cans swallow all the leavings, unseen, unknown, and hardly thought about." (Fanon 1963, p. 39). L'insediamento coloniale è evocato come una coltre che si posa indisturbata sopra una realtà preesistente, come il cemento che colando sulle strade ricopre in maniera compatta uno strato preesistente divenuto immediatamente vestigia. L'aspetto apparentemente moderno e rassicurante nasconde in realtà una memoria traumatica, i cui protagonisti passivi retrocedono in uno spazio situato ai limiti del pensabile.

## La mostra "God's Children God's Poems"

Nel 2017 Durham tiene presso il Migros Museum für Gegenwartskunst di Zurigo una mostra personale dal titolo "God's Children, God's Poems". Per l'occasione presenta un gruppo di quattordici grandi sculture, realizzate con i crani dei più grandi mammiferi europei: l'alano, l'alce, il bisonte, lo stambecco alpino, l'orso bruno, il toro Maremmano, la lince eurasiatica, la pecora Manx Loaghtan, il bue muschiato, la renna, il cavallo Shire, il cinghiale e il lupo. Come spiega l'artista nel suo testo introduttivo per il catalogo della mostra, il titolo cita direttamente i termini con cui nell'antica Grecia s'indicavano gli animali (Durham in Munder 2017). Uno tra i popoli cui si fa riferimento in quanto "culla della civiltà europea" condivideva infatti con essi una intima e profonda connessione, solidamente intrecciata anche negli ambienti urbani e non solo nella ristrettezza dello spazio domestico. A questi si tributava l'intensità emotiva della poesia e diverse specie venivano designate sia come parte del medesimo progetto divino cui apparteneva l'essere umano, sia in quanto personificazioni con cui identificare l'esistenza di una determinata divinità.

Gli stessi animali che un tempo suscitavano venerazione e religioso rispetto, sono oggi vittime di sopraffazioni sistematiche dovute ad attività quali la caccia e l'azione dei grandi allevamenti intensivi, in cui frequentemente vengono adottate pratiche di allevamento su terreni contaminati dall'azione di fertilizzanti e pesticidi e che più in generale trasformano la singolarità della vita animale in una reificante unità produttiva soggetta alle logiche di consumo e dispendio capitalista. Molti di questi allevamenti si concentrano proprio in Europa, un gran numero in Svizzera, lo stato in cui non a caso Durham decide di inscenare il suo moderno consesso olimpico zoologico: "Durham's project is an attempt to participate in an ongoing European conversation about animals" (Hill in Munder 2017, p. 72).

Le sculture che popolano lo spazio riprendono l'impianto che Durham aveva adottato per le opere prodotte circa trent'anni prima, intervenendo direttamente con la materia pittorica sui crani di ogni animale assemblati con varie tipologie di oggetti recuperati nel corso delle sue interminabili traiettorie europee, che si sovrappongono addensando la memoria e le storie dei suoi spostamenti: "I want to decorate all these skulls as though I were a European decorating skulls, so I've tried to use European things, like glass, cloth, paint" (Durham cit. in Hill 2017, p. 74). I corpi imponenti e frastagliati sono perlopiù prodotti attraverso parti di macchine, mobili ed edifici. Se nelle opere del passato però l'agency dell'animale di Durham va inquadrata in un intento metaforico che opera all'interno di una storia principalmente umana, dunque l'animale come simbolo della comunità degli Indiani d'America minacciata dai tentativi di annientamento da parte delle popolazioni euroamericane, in questo caso invece l'animale è il soggetto principale dell'azione e della narrazione. La morte e la vita si relazionano al legame che le popolazioni europee intrattengono con gli animali, essi dunque non significano altro, ma si ergono a emblemi della loro stessa condizione.

*Brown bear* (2017) ad esempio riproduce il corpo di un orso bruno che, come riportato nel "Registro degli animali" a chiusura del catalogo della mostra, è uno tra i più grandi carnivori terrestri, protagonista di molti dei nostri miti e leggende. Ma poiché gli umani guardano a esso come una potenziale minaccia, è stato progressivamente decimato e definitivamente estirpato in numerosi habitat d'appartenenza. La vigoria e la maestosità associate all'animale vengono perciò ridotte al midollo dall'operazione scultorea dell'artista. Dalla parte sottostante del teschio fuoriesce un drappo di lacci rossi che richiama visivamente lo sgorgare del sangue, come se il mammifero fosse stato mortalmente ferito, trafitto da un'arma umana. La scultura rifugge inoltre da quelli che sono i canoni monumentali associati al medium e anzi il suo sostenersi è assolutamente precario, reso possibile attraverso un supporto di legno di forma rettangolare adagiato sul pavimento, che sorregge a malapena un corpo stremato e il cui ubi consistam riflette il bilico con il quale lo stesso orso bruno sta al mondo. Anche la materia che lo incarna soffre dell'identica fragilità che pervade l'opera, l'effetto increspato e quasi torturante è ottenuto attraverso l'applicazione di una pelle di camoscio attaccata sulla scultura dopo essere stata immersa in una soluzione di acqua e colla per diverse ore, fatta aderire con del collante aggiuntivo mentre è ancora bagnata, così da addensarsi tiepidamente in un effetto epidermico. Assieme a questa vengono inserite anche dei piccoli frammenti di modanature in legno, "to make it look very European" (Hill in Munder 2017, p. 71).



*Jimmie Durham, Brown Bear, 2017. Teschio di orso bruno, legno, cotone, vetro, pelle animale, pittura, lacci di plastica, 205 x 75 x 158 cm; ©Giulia Di Lenarda*

Uno tra i dettagli più discreti e però significativi risiede negli occhi misteriosi e persi di molte delle creature di Durham. Nelle orbite dei crani vengono incastonate piccole sfere di vetro colorate, piuttosto opache e sporgenti, che conferiscono uno sguardo dalla fattura scarsamente vitale. Nell'intenzione dell'artista occhi siffatti devono suggerire la morte piuttosto che lasciar trasparire un'energia vitale, restituendo un certo grado di sofferenza e forse tacita rassegnazione. Anche se spenti e apparentemente vuoti, gli sguardi incontrano con implacabile inesorabilità quelli degli spettatori impreparati, instaurando un legame che diviene motore attivo di una riflessione sui limiti esistenziali dell'umano e sul nostro modo di rapportarci con l'alterità. Uno sguardo che subiamo dunque, ma che ci confronta anche con l'essenza dell'animale presente nella mostra in forma di simulacro. È proprio attraverso lo scambio di un'occhiata fuggevole tra Jacques Derrida e la sua gatta che il filosofo francese avvia una densa riflessione sulla posizione saldamente antropocentrica dell'essere umano, "uno sguardo benevolo o senza pietà, meravigliato o riconoscente. Uno sguardo di un veggente, di un visionario o di un cieco molto lucido" (Derrida 2006, p. 38). Se da un lato il rimando è relativo all'origine totalmente altra dell'animale, dall'altro il filosofo estende il suo interrogativo sul tracciato che separerebbe l'umano da ciò che non lo è, perdendosi in uno sguardo senza fondo per tentare di ritrovare anche un po' del proprio essere. In tal modo Derrida individua nuovi interrogativi che sembrano riaffiorare anche nella mostra di Durham, in modo particolare la questione della sofferenza dell'animale incarnata nel passaggio dal logos al pathos, ovvero nello spostamento da una prospettiva logocentrica, per cui l'essere umano si domanda se gli animali siano in grado di articolare il linguaggio, restringendo così la molteplicità della vita animale a un livello inferiore, a quella preliminare e molto più urgente relativa invece alla loro possibilità di provare dolore.

Tali passaggi assumono una pregnanza ancora più significativa considerato che in anni recenti anche gli studi postcoloniali hanno cominciato a prendere in esame i loro presupposti antropocentrici. Se da un lato infatti sembra ragionevole pensare che tale campo di studi distingua opportunamente i soggetti trattati, dall'altro trascurare del tutto la soggettività animale contribuisce a perpetrare una violenza epistemologica analoga a quella dei procedimenti coloniali (Chagani 2016). Lo studioso Philip Armstrong ha rintracciato alcuni temi postcoloniali che possono avere utili implicazioni negli animal studies, come l'idea di un'assoluta differenza tra l'essere umano e l'animale, e dunque l'assunzione di una presunta superiorità che

il primo si arroga rispetto all'ultimo, procedimento che molto deve alle eredità coloniali della modernità europea (Armstrong 2002). Anche nel campo dell'arte contemporanea ascoltare ciò che gli animali hanno da dirci al di là dei limiti fisici del linguaggio, contro presupposti di dominazione di cui sono vittime, si è verificato in diversi casi attraverso la messa in mostra dei loro crani, come nella monumentale installazione dell'artista norvegese Máret Anne Sara che a Documenta 14 nel 2017 espone una macabra tenda composta da pile di teschi di renna, critica dei procedimenti pubblici dello stato norvegese contro l'abbattimento obbligatorio dettato da una legge volta a regolamentare l'allevamento di questi mammiferi (García-Antón in Latimer, Szymczyk 2017).

Nella mostra di Durham i teschi costituiscono il nucleo centrale attorno al quale si organizzano le sculture, partendo da tale componente l'artista si sforza di esprimere lo spirito di quel singolare animale e si rivolge infatti alle sue creazioni chiamandole "spiriti di animali", aprendo dunque uno spaccato sul visibile e l'invisibile, il mondo terreno e una dimensione superiore dell'esistenza (Feaser 2020). Ma per lui lavorare con questa materia è utile anche a chiarificare la dimensione morale del nostro rapporto con gli animali (Hill in Munder 2017), nel tentativo di mettere in luce le implicazioni che le nostre vite riversano nelle loro e viceversa. Tale aspetto si ravvisa visivamente in *Bison / Wisent* (2017), un assemblaggio composto da un grande armadio di legno, sormontato dal teschio di un bisonte europeo, specie quasi del tutto estinta, il cui volto è dipinto con una vernice per auto iridescente. Sulla facciata dell'armadio, nello scomparto centrale, uno specchio di forma ovoidale riflette l'immagine degli spettatori che si avvicinano ad ammirare l'opera. I nostri corpi in transito vengono messi in diretta comunicazione con l'elemento che metaforicamente rappresenta quello del bisonte, invitando perciò l'umano a riflettersi fisicamente nell'animale, ma anche a riflettere moralmente ed eticamente con esso.



*Jimmie Durham, Bison / Wisent, 2017. Teschio di bisonte europeo, armadio di legno, vetro, acciaio, vernice per auto, 203 x 72 x 187 cm; ©Irene Fanižga*

Le opere di Durham ci trasportano perciò in un mondo in cui prendere consapevolezza e curarsi dell'altro diviene una prerogativa esistenziale, partendo da una costatazione circoscritta all'Europa per arrivare a sollecitare il nostro grado di responsabilizzazione in quanto membri di una comunità allargata. Attraverso una messa in scena diretta a ricentrare la nostra relazione di esseri umani europei con l'animale, l'artista tenta di condurci alla conclusione che l'altro non vive per noi, ma con noi. La sua è dunque una posizione saldamente anti-antropocentrica, come emerge da un'intervista pubblicata in occasione della Biennale di Venezia del 2019, edizione in cui espone molte delle sculture presenti nella mostra del 2017 e riceve il prestigioso Leone d'Oro alla carriera, in cui alla domanda "animale. Cosa significa per te?" Durham risponde: "Significa noi. Sto per scrivere un lungo saggio sulla scienza, che ho sempre amato. Mi piacerebbe che la scienza fosse meno arrogante. Noi siamo dei primati e tutto ciò che facciamo lo facciamo da primati, pensiamo con i nostri cervelli, corpi e mani da primati. Spesso diciamo quanto siamo intelligenti, e gli scienziati dicono gli animali, non gli altri animali. Ma siamo intelligenti al nostro modo non a quello dei cavalli. Se prendessimo un umano molto intelligente e un cavallo mediamente intelligente e gli facessimo fare un test da cavallo, il cavallo risulterà più bravo!" (Durham cit. in Bordone 2021).

## Conclusioni

Nel 2006 Jimmie Durham ha creato un breve statement che recita: "Humanity is Not a Completed Project". In un momento storico dove l'azione umana ha determinate una serie di spaccature che suddividono nettamente a seconda della specie, o attraverso le specificità delle identità nazionali, vengono a determinarsi traiettorie in cui la posizione dell'altro, umano o non, risulta non poco problematica. Il progetto di cui parla Durham è dunque ancora in corso, lontano dal suo completamento, ma sembra non riguardare esclusivamente noi esseri umani.

L'opera di Durham ci guida verso nuove modalità di reciprocità, degli stimoli diretti a ripensare l'umano nella sua relazione all'interno di un sistema in cui agisce come attore, ma di cui non è l'unico protagonista. Se il mondo occidentale s'impone dunque nel suo essere improntato su un ordinamento vitruviano, per l'artista, abituato a trovare una via di fuga dall'idea stessa di Europa, appare spontaneo calibrare dalla parte dei soggetti senza voce la bilancia delle relazioni, smontando alcuni tradizionali paradigmi culturali con delle forme corrosive che agiscono dall'interno. Una suggestione che risveglia le possibilità di una nuova conformazione di vita e territoriale, contenente al suo interno l'Europa e tutti gli altri continenti, compresa ogni creatura che vi abita, che solo attraverso l'incontro e lo scambio con l'altro può riscoprire il valore della mescolanza come elemento di vitalità e coesione.

"Se si fosse almeno un indiano, subito pronto e sul cavallo in corsa, torto nell'aria, si tremasse sempre un poco sul terreno tremante, sicchè si lasciavano gli speroni, perchè non c'erano speroni, si gettavano via le briglie, perchè non c'erano briglie, e si vedeva appena la terra innanzi a sé come una brughiera falciata, ormai senza il collo e la testa del cavallo!" (Kafka, 2006, p. 132).



*Jimmie Durban a lavoro su Shire Horse (2017); ©William Nicholson*



## Bibliografia

- Armstrong, P., “The Postcolonial Animal”, in *Society and Animals*, Vol. 10, 4 (2002): 413-419.
- Bordone, S., “Addio Jimmie Durham, il Leone”, in *Domus*, Novembre 2021 (<https://www.domusweb.it/it/speciali/biennale-arte-venezia/2019/intervista-a-jimmie-durham-il-leone.html>).
- Camnitzer, L. “Jimmie Durham: Dancing Serious Dances” in Ingberman J. (a cura di) *Jimme Durham: The Bisbo’s Moose and the Pinkerton Men*, New York: Exit Art (1989): 6-10.
- Chagani, F. “Can the Postcolonial Animal Speak”, in *Society and Animals*, Vol. 24, 6 (2016): 619-637.
- Derrida, J. *L’animale che dunque sono*, Milano: Jaca Book, 2006.
- Di Pietrantonio, G. “Volare Durham”, in AA.VV. *Jimmie Durham*, Milano: Edizioni Charta (2004): 27-33.
- Durham, J. *A certain Lack of Coherence, Writings on Art and Cultural Politics*, London: Kala Press, 1993.
- Durham, J. “A Friend of Mine Said That Art is a European Invention”, in Fisher, J. (a cura di), *Global Visions: Towards a New Internationalism in the Visual Arts*, London: Kala Press (1994): 113–119
- Durham, J. *Eurasian Project, stage one; la porte de l’Europe (les Bourgeois de Calais); la leçon d’anatomie (a progress report)*, Reims: Le Collège Éditions, Frac Champagne-Ardenne, 1996.
- Durham, J. *Jimmie Durham: in Europe*, Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2015.
- Ellegood, A. (a cura di) *Jimmie Durham: At the Center of the World*, Munich: Prestel, 2017.
- Fanon, F. *The wretched of the earth*, New York: Grove Press, 1963.
- Feeser, A., *Jimmie Durham, Europe, and the Art of Relations*, London: Routledge, 2020.
- Ferracci, G., Hanru, H. (a cura di). *Jimmie Durham. Sound and Sillines*, Roma: MAXXI, 2016.
- Foster, H. “At the Biennale”. In *London Review of Books*, August 4 (2005).
- Foster, H. *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge MA: MIT Press, 1996; trad. it. *Il ritorno del reale. L’avanguardia alla fine del Novecento*, Milano: Postmedia, 2006.
- García-Antón, K, “Máret Anne Sara”, in Latimer, Q., Szymczyk, A. (a cura di), *Documenta 14: Daybook*, Prestel: London, 2017.
- Giordano, F. *Etnopoetica: le avanguardie americane e la tradizione orale indiana*, Roma: Bulzoni, 1988.
- Heiddeger, M. *Concetti fondamentali della metafisica. Mondo – finitezza – solitudine*, Genova: il melangolo, 1992.
- Horton, J. “Jimmie Durham’s Stones and Bones”, in Ellegood, A. (a cura di), *Jimmie Durham: At the Center of the World*, Munich: Prestel (2017): 76-83.
- Jason, H. *Ethnopoetry. Form, Content, Function*, Bonn: Linguistica Biblica, 1977.
- Johansen, B. E. *Encyclopedia of the American Indian Movement*, Santa Barbara: Greenwood, 2013.
- Kafka, F. “Desiderio di diventare un indiano”, in Id. *Tutti I racconti*, Milano: Arnoldo Mondadori Editore (2006): 132.
- Lippard, L. “Jimmie Durham – Postmodernist ‘Savage’?”. In *Art in America*, 81 (2) (1993): 62- 69.
- Mattioli, A. *Mondi perduti: Una storia degli indiani d’America. 1700-1910*, Milano: Einaudi, 2019.
- Mulvey, L. “Changing Objects, Preserving Time”, in Id, *Fetishism and Curiosity*, London: British Film Institute, Bloomington: Indiana University Press (1996): 155-175.

Munder, H. (a cura di), *Jimmie Durham. God's Children, God's Poems*, Zurich: Migros Museum für Gegenwartskunst and JRP|Ringier, 2017.

Sassen, S. *Migranti, coloni, rifugiati. Dall'emigrazione di massa alla fortezza Europa*, Milano: Giangiacomo Feltrinelli Editore, 1999.

Valenti, P. ““Please, don't discover me!”: il dibattito sull'arte delle popolazioni native, a cinquecento anni dalla ‘scoperta’ dell'America”. In *From The European South*, 6 (2020): 79-91.

Walters V. “Joseph Beuys and EURASIA”. In *Tate Papers*, no. 31 Spring 2019 (<https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/31/joseph-beuys-eurasia>, accessed 7 December 2021.).

Zielonka, J. *Disintegrazione. Come salvare l'Europa dall'Unione europea*, Roma-Bari: Laterza, 2015.