

JIMMIE DURHAM

GOD'S CHILDREN,

GOD'S POEMS

BOŻE DZIECI,

POEMATY

JIMMIE DURHAM

EUROPA

Wkrótce po tym, jak po raz pierwszy powróciłem do Europy w 1994 roku, Maria Thereza i ja byliśmy w pobliżu wybiegu dla koni w Holandii. W grupie zwykłych koni był olbrzymi czarny ogier. Przeszedłem pod ogrodzeniem myśląc naiwnie, że się z nim zaprzyjaźnię. Biegał dumnie z jednego końca wybiegu na drugi, ale nie zatrzymał się i nie dał dosięść podejrzanemu intruzowi.

Widywałem wcześniej wielkie konie pochodzące z Francji i Irlandii oraz, oczywiście, konie amerykańskiej rasy Clydesdale. Ale ten koń nie był roboczy – był to niezwykle duży koń kształtu i ducha dobrego konia wierzchowego.

Nigdy nie zapomniałem tego krótkiego (i niespełnionego) spotkania.

Kilka lat później widziałem byki we Włoszech, które wydawały się większe niż rozumne. Są dwa typy tych ogromnych zwierząt; byk rasy Chianina, używany obecnie jako źródło wołowiny, i byk rasy Maremmana. Te dwie naturalne rasy są pozostałościami prehistorycznych turów z europejskich malowideł naskalnych.

Na wystawie jest czaszka byka rasy Maremmana.

Chciałem zebrać czaszki największych zwierząt Europy i zwrócić je naszemu światu postępując się metodą, której nie mogę wyjaśnić, tak jak niemożliwe jest wyjaśnienie większości muzyki lub poezji. Wszystkie czaszki, z którymi pracowałem, mają ciała, posiadające charakter bardziej rzeźbiarski niż przedstawiający. Czuję, że gdy postępuję się prawdziwymi kośćmi, przedstawianie zwierzęcia tak, jak gdyby było ono żywe, byłoby zbyt lekceważące.

Powody dla podjęcia takiej próby tak naprawdę nie są całkowicie poznawalne. Podanie ich byłoby również bezcelowe, bez związku z tematem i nieistotne.

Podobnie, gdybym ja lub ktokolwiek inny zapytał o to, co ludzie „mają” z tych prac, czego w związku z nimi doświadczają, odpowiedź nie miałaby związku z pytaniem. Zostały one wykonane dla nas w znaczeniu społecznym – dla mnie i dla kogokolwiek innego, kto mógłby je zobaczyć, jednak złożoność każdego zwierzęcia, z którym pracowałem, pozostaje w tych pracach. Kiedy śpiewam pieśń, ktoś mógłby zapytać „Po co śpiewać tę pieśń tutaj?” i odpowiedź miałaby niewiele wspólnego z pytaniem.

Naukowcy dopiero teraz zaczynają zgadzać się co do tego, że żyjemy w epoce antropocenu. To dlatego, że epoka jest bardzo długim okresem, a my, ludzie, mieliśmy zaledwie wystarczającą ilość czasu, żeby nasze ciężkie pięści i stopy wywarły zmiany nazwane epoką. Naukowcy pytają między innymi: „Czy, gdybyśmy wszyscy zniknęli jutro, Ziemia zostałaby w takim stanie, w jakim ją opuściliśmy, czy też szybko wróciłaby do stanu sprzed pojawienia się człowieka?” Obecnie wygląda jednak na to, że wytarcie naszych śladów zajęłoby miliony lat.

Wiele osób zdaje się sądzić, że wypowiadając się w taki czy inny sposób o antropocenie pomaga jakoś złagodzić związane z nim zniszczenia. (Albo lubią po prostu mówić: a nie mówiłem?)

Cóż, zawsze chciałem, żeby nauka była bardziej naukowa. Pisałem wcześniej o tym, w jaki sposób nasza wiedza pochodzi z naszych ciał, z naszych fizycznych sposobów doświadczania świata. Chciałbym, żeby nauka przestała traktować człowieczeństwo jako standard.

W tym, co nazywane jest „naukami przyrodniczymi” – biologii, botanice, chemii, geologii etc. – rozróżnienie między ludźmi i zwierzętami wciąż jest prawem, nawet jeśli większość biologów postępuje się wyrażeniem „inne zwierzęta”. Znaczy to, że kiedy badamy inteligencję, postępujemy się każdym dziwnym sposobem

udowodnienia tego, że ludzka, „nasza” inteligencja jest standardem. Muszę stwierdzić, że nie wydaje się to bardzo inteligentne. Oczywiście, nasza inteligencja może być właściwym standardem studiowania inteligencji wyprostowanych i dwunożnych ssaków z rządu naczelných, które nie mieszkają na drzewach. Ale jeśli mamy na myśli „racjonalność” lub „logikę”, gdy obserwujemy nasze zachowanie i wpływ, jaki miało ono na świat, zobaczymy z pewnością, że nasza idea własnej inteligencji musi również być znacznie bardziej złożona.

Nie ma znaczenia, że zwierzę innego typu nie przypomina nas w dziedzinach mowy, rozumowania lub ze względu na inne tego rodzaju kryteria, i każdy, kto miał zwierzę w domu lub zaprzyjaźnił się ze zwierzęciem, wie o tym. Zwierzę innego typu nie jest antropomorficzne. Jest czymś antropocentrycznym wyobrażaniem siebie, że to my stanowimy standard, że jesteśmy anielskimi, nieziemskimi lub „wyższymi” istotami.

Jednak wciąż postępujemy antropomorficznie z naszymi zwierzętami domowymi, gdy wyobrażamy sobie, że przypominają nas małpimi sposobami, nawet jeśli nie są one małpami. Dorosły pies jest często nazywany chłopcem lub dziewczynką. Większość zwierząt staje się nerwowa w bezpośrednim kontakcie wzrokowym, szczególnie koty. Kiedy osoby, które nie lubią kotów, nie patrzą w stronę kota, ten odbiera to jako oznakę przyjaźni i stara się ją odwzajemnić; sprawia to, że osoby te często opisują kota jako zwierzę przebiegłe i manipulacyjne.

Ale oto naprawdę dziwne i trudne zjawisko: jakiegokolwiek zwierzę lądowe i wiele ssaków morskich może stać się rodzajem udomowionego zwierzęcia w odpowiednich okolicznościach. Czy nie wydaje się to niemożliwym i niemożliwie trudnym do zniesienia, że każde zwierzę odwzajemni ludzką miłość i dobroć? Jak gdyby jakiś bóg dał nam nie panowanie nad innymi zwierzętami, ale szczególną odpowiedzialność wobec nich.

Koen van Synghel, przyjaciel z Belgii, zasugerował tytuł tej wystawy zwierzęcych duchów po odczytaniu znaczenia starego greckiego terminu, który określał zwierzęta jako „dzieci Boga” lub „poematy Boga”, jako umiłowane dzieła Boże.

John Berger napisał książkę zatytułowaną *Why Look at Animals?*¹ Kiedy zobaczyłem ją po raz pierwszy, pomyślałem, że reprezentuje typowo angielski sposób myślenia. Berger mieszkał na francuskiej prowincji z rolnikami, dla których sposobem na zdobycie pożywienia i przeżycie była hodowla udomowionego bydła i świń. Zwierząt, które były postrzegane jako pożywienie. Jego idea patrzenia na zwierzęta nie jest całkowicie typowa dla wszystkich ludzi, nawet w Europie. W Portugalii ludzie często traktują zwierzęta jak przyjaciół, nawet rolnicy.

W przypadku ogrodów zoologicznych, więzień dla zwierząt, w których oczekuje się od ludzi, że będą oglądać zwierzęta-więźniów, obserwacja jest jedyną możliwością. Z tego wywodzą się programy telewizyjne poświęcone naturze, w których oglądamy zwierzęta bez ich wiedzy. Sądzę, że te sposoby pretendowania do tego, że przebywa się z innymi zwierzętami są złe, ale – jakkolwiek destrukcyjne – ukazują one to, że chcemy być powiązani ze światem, w którym żyjemy.

Mieszkam w miastach i nie mógłbym mieszkać gdzie indziej. Po pierwsze, ilość błąkających się na wsi psów i kotów byłaby zbyt duża, jednak prawdziwym powodem jest dla mnie możliwość codziennego komunikowania się bez cenzury rodziny lub przyjaciół: bycie zarazem człowiekiem i kimś anonimowym. Ale kiedy przyglądamy się światu, wydaje się, że ludzie wyposażeni są w instynkt tworzenia

miast. Nawet mała społeczność będzie konstruować bariery powstrzymujące intruzów i nie jest to takie złe: wśród nich są skorpiony, jadowite węże, gryzące i żądłujące owady, i ssaki, które będą starały się ukraść nam produkty żywnościowe.

W miarę jak w naszych miastach żyje się coraz wygodniej, zaczyna nam brakować reszty świata. Wiele osób teraz planuje i opracowuje sposoby, dzięki którym miasta, a zatem my sami, możemy być mniej oddzieleni.

Czyż nie jest magiczny widok dzikiego zwierzęcia na wolności pośród lasów i pól? Albo widok dzikiego zwierzęcia w mieście. Popatrzcie! Lis! To zdarza się często w Berlinie i Londynie, a kojoty w Los Angeles. Ale z drugiej strony, dążyliśmy do uczynienia naszych miast sterylnymi i nie jesteśmy zadowoleni ze skutków takiego postępowania.

Ludzie często lubią nazywać Europę kontynentem, nawet jeśli nie jest ona kontynentem według którejkolwiek z istniejących geologicznych definicji. Ale ponieważ Eurazja jest tak rozległa, są zwierzęta przynależne do określonych regionów, w tym do Europy, która obfituje w zwierzęta duże i małe dla niej charakterystyczne. To [zwierzę] jest największym spośród tych, z którymi chciałem, abyście się spotkali.

¹ Tłumaczenie polskie: John Berger, *Po cóż patrzeć na zwierzęta?*, „Polska Sztuka Ludowa – Konteksty”, 1997, t. 51, z. 3-4.

HEIKE MUNDER

DAR

JIMMIEGO

DURHAMA

DLA

EUROPY

Jimmie Durham, urodzony w Stanach Zjednoczonych w 1940 roku, jest artystą, poetą, pisarzem i byłym aktywistą politycznym. Rozpoczął karierę twórczą w Ameryce Północnej, dopełniając swoją działalność polityczną, na rzecz praw rdzennej ludności, praktyką rzeźbiarską i performansową dotyczącą powiązanych kwestii: problemów etycznych i narracji inspirowanych przez nacjonalistyczny resentyment. W swoich asamblażach rzeźbiarskich robi użytek z powierzchownych idei na temat natury i społeczeństwa wyznawanych przez swoich w większości białych i wykształconych odbiorców. Artysta stara się znaleźć wizualne remedia dla tych koncepcji lub stereotypowych obrazów z intencją pokazania odbiorcy lustra i naruszenia spójności jego pojęcia Innego – umieszczenia go w szerszej i bardziej otwartej perspektywie. Po przeniesieniu się do Europy w 1994 roku, Durham zmagął się ze swoim nowym geopolitycznym i kulturowo-historycznym otoczeniem: „Zawsze zmierzam do wykorzystania jakiegoś wątku europejskiej historii kulturowej jako miejsca interwencji. Europa lubi być duchowa, lubi wyobrażać sobie duchowość jako tożsamą z intelektem”¹. Pozostaje w szczególnej relacji ze Szwajcarią, nie jedynie dlatego, że interesuje się kulturową mieszaniną archaicznej wiary w duchy natury i dziedzictwa kalwinizmu. W 1969 roku zapisał się do École Supérieure des Beaux-Arts w Genewie i właśnie wtedy pracował po raz pierwszy z czaszkami zwierząt, traktując to jako sposób zerwania z dziedzictwem intelektualnym modernizmu. Czaszki, myślał, są doskonałym materiałem dla realizacji tego dążenia².

Zwierzęta są stałą w dziele Durhama. Dla Migros Museum für Gegenwartskunst w Zurychu zrealizował projekt *Boże Dzieci, poematy* (2017). Artysta przekształcił galerię w scenę zgromadzenia czternastu rzeźb, wykonanych z czaszek zwierząt wybranych gatunków, wysadzanych niekiedy wyszukаныmi dodatkami. Tam, gdzie brakowało uszu lub rogów zamontował repliki; oczy, odlane z kolorowego szkła, włożył do czaszek. Te modyfikacje zdają się obdarzać zwierzęta nowym życiem. Durham pracował z szerokim wyborem czaszek, od Manx Loaghtan, niemal mitycznej owcy o czterech rogach zamieszkującej Wyspę Man, do zwykłego europejskiego dzika. Ta pierwsza czaszka poddana została skromnej obróbce malarzkiej, podczas gdy druga pokryta została lakierem samochodowym „kameleon” i uzupełniona rurkami, które wystają z miejsca, gdzie były nozdrza, jak lufy pistoletu.

Dla wilka, którego czaszka została również spryskana opalizującą farbą, Durham skonstruował metalowe ciało, którego szyja ukształtowana jest z rur, a grzbiet z blachy przemysłowej. Te protezy wykonane techniką mieszaną – poza metalem artysta posłużył się drewnem, tkaniną oraz innymi materiałami – są porównywalne z prawdziwymi wymiarami ciał zwierząt. Zarazem niektóre z asamblaży kojarzą się z urządzeniami mechanicznymi, jakby miały wypędzić naturę z tych zwierząt. Rzeźby ożywiają białą i pozornie neutralną galerię, biorąc ją w posiadanie i, jak samotne zwierzęta, wyznaczają terytoria, prześladują się nawzajem lub krzyżują tropy. Czaszki pochodzą z różnych miejsc w całej Europie i reprezentują różnorodność gatunków zarówno dzikich, jak i udomowionych zwierząt. Od owcy z czterema rogami i dzika do niedźwiedzia brunatnego, łosia, tokańskiego byka Maremmana i doga niemieckiego: ich cechą wspólną jest to, że każde z nich jest największym przedstawicielem swojego gatunku.

Durham obsadza te zwierzęta – lub ściślej mówiąc, zwierzęce czaszki – w rolach bohaterów własnej narracji. Jedną z kwestii, które porusza, jest dekonstrukcja autentyczności kulturowo-etnicznej. Podstawą takiej rekonstrukcji jest zdema-

skowanie kulturowych zasad klasyfikacji i konstrukcji – w szczególności dualizmu natury i kultury. Wybór zwierząt dokonany przez Durhama podcina to upraszczając rozróżnienie, na przykład przez wykorzystanie czaszek dzikich zwierząt zawdzięczających dzisiaj swoje istnienie wysiłkom hodowlanym, takich jak żubr, zagrożony gatunek bizona. Inne, włącznie z niedźwiedziem brunatnym i eurazjatyckim rysiem, zostały powtórnie wprowadzone do swoich pierwotnych siedlisk. Towarzysząca tym procesom dezintegracja sztywnych schematów klasyfikacyjnych jest poddawana obecnie dyskusji w różnych dyscyplinach akademickich, łącznie z badaniami kulturoznawczymi dotyczącymi zwierząt, w których myśliciele nie tylko zmiernają do porzucenia definicji zwierzęcia jako przedmiotu należącego do natury, ale również krytykują rozróżnienie między zwierzęciem i człowiekiem oparte na definicji człowieka jako podmiotu w znaczeniu kulturowym.

Podobna zmiana perspektywy została zapoczątkowana w sztuce lat 60., ale pozostała zjawiskiem marginalnym. Nurty takie jak performance i sztuka konceptualna włączały zwierzęta w zakres swojej działalności, chociaż zazwyczaj jako milczące dodatki. Wyjątkiem był Jannis Kounellis, który w 1969 roku wprowadził dwa nacie żywych koni do galerii, podejmując radykalny wysiłek zmierzający nie tylko do tego, by zakłócić utwaloną koncepcję rzeźby, ale również do tego, by przedefiniować przestrzeń pokazywania sztuki jako otoczenie społeczne³. W pracy tej zwierzęta zajęły centralne miejsce. Inni artyści, tacy jak Ana Mendieta i Hermann Nitsch, posługiwali się krwią zwierzęcą, substancją, której przypisywali oczyszczająco-magiczną czy nawet uniwersalną siłę, która również podaje w wątpliwość podział między człowiekiem i zwierzęciem. W latach 90. artyści kwestionowali autentyczność zwierzęcia jako przedmiotu natury – przykładami są prace rzeźbiarskie Damiana Hirsta, który utrwalał zwłoki zwierząt w formaldehydzie lub rzeźbiarskie wykorzystanie przez Marka Diona próbek przygotowanych do celów naukowych⁴.

Kounellis zmienił konie w performerów; podobnie Durham, który obsadza swoje rzeźby zwierzęce w przestrzeni galerii w rolach agentów społecznych. Ukazując owe nie-ludzkie istoty jako odpowiedniki ludzkich „aktantów”, sytuuje się on w obrębie struktury pojęciowej ujawniającej paralele z teorią aktora-sieci Bruno Latoura, w której klasyczne dychotomie – między podmiotem i przedmiotem, między naturą i kulturą – są zawieszane. Ta abstrakcyjna teoria może zacząć rozmontowywać konwencje kulturowe. Ze względu na jej solidne zakorzenienie w dyskursie zachodniego racjonalizmu, jej terminologia czyni ją łatwiej zrozumiałą niż inne sposoby myślenia, takie jak animizm. Również animizm narusza dychotomie między podmiotem i przedmiotem lub kulturą i naturą, przyznając potencjał działania, a nawet siłę sprawczą nie-ludzkim aktantom takim jak zwierzęta, rośliny i rzeczy. Przez długi czas recepcja animizmu była powiązana z kolonialną wiarą modernizmu w postęp, była perspektywą, w której animiści jawili się jako jednostki prymitywne, niezdolne do rozróżnienia materii ożywionej i nieożywionej⁵. Wiara w uduchowienie światów przedmiotowych była odrzucana jako niezgodna z racjonalną logiką. Ale jako że teoria postmodernistyczna poszukiwała wskazówek w innych systemach myślenia – trend ilustrowany rozwojem dyscyplin takich jak studia kulturowe i *animal studies*, posthumanizm, nowy materializm – kwestia animizmu została również postawiona na nowo.

Animizm jest obecnie opisywany jako relacyjny sposób myślenia, który podważa centralne miejsce jednostki ludzkiej – to, co znane jest jako „zachodni

antropocentryzm”. Rzeźby Durhama – rozważmy wilka, będącego częściowo zwierzęciem, częściowo maszyną – pozbawiają zdolności operacyjnej dominującą ontologię, na której spoczywa teoria tego, co społeczne, celowo mieszając ze sobą pojęcia podmiotu i przedmiotu. W tym znaczeniu jego praktyka może być odczytywana jako wariant animizmu: integruje się z siłą transformacji, z tendencją do zacierania granic, z możliwością podtrzymywania otwartej narracji. Durham zauważył w rozmowie, że jego projekt wystawowy zrealizowany dla Migros Museum für Gegenwartskunst ma na celu zwrócenie zwierzętom dusz. Brytyjski pisarz, Jean Fisher napisał, że Durham wprowadza nas do kosmologii, w której świat nie jest oglądany, wartościowany i kolonizowany przez wąski obiekt pojęcia przedmiotu, którego następstwem jest dominacja aktantów ludzkich. Zamiast tego, jest postrzegany jako integralna całość, w której wszystkie elementy – zarówno ożywione, jak nieożywione – są partnerami powiązanymi przez relacje symetryczne⁶.

Rozmontowywanie linearności czasu – od życia do śmierci – było, od początku kariery Durhama, kluczowym tematem jego sztuki i myślenia. Powiedział on w wywiadzie: „Przez ponad trzydzieści lat, gdziekolwiek się znajdowałem, oglądałem każdego martwego ptaka i martwe zwierzę. Stało się zatem koniecznym sprawdzenie tego, czy spotkania te były użytecznym darem, czy też brudnym nawykiem, który prowadził mnie do szaleństwa”⁷. Zmienia on owo wyczulenie na śmierć – której obecność bywa kamuflowana w kontekstach zachodnich ze względu na utwaloną orientację kulturową – w metodę: przenosi zwierzęta z powrotem do teraźniejszości dając im nowe ciała, zmieniając czaszki dla podkreślenia ich indywidualności, i aby w ten sposób wyposażyć rzeźby w nową duszę w sensie animistycznym. Zzyniąc to, Durham polega na „sztuczce”, która, jak pokazał antropolog Michael Taussig, służy do użyczenia aury magiczności zdarzeniem lub opowieściom⁸. Ta magia działa jako ekran, na który projektowana jest tęsknota ludzka za wszechobejmującym światopoglądem integrującym elementy duchowe wykluczone z zachodniego rozumu. W swoich zwierzętach wykonanych na wystawę *Boże Dzieci, poematy*, Durham przejmują tę tęsknotę, poruszając się między satysfakcjonującym pożądanym duchowości i otwieraniem jej na bardziej złożone konteksty i perspektywy. Jego projekt nie ma na celu reaktywacji romantycznego pojęcia jedności z naturą, jest on raczej darem pobudzającym nas do zastanowienia się nad szczerą różnorodnością natury i wieloraką rolą podmiotu w jej obrębie. Możemy również powiedzieć, że Durham uczy tolerancji wobec niejednoznaczności, prowokując nas do zaniechania myślenia w sztywnych kategoriach, do uznania wielości znaczeń i sprzeczności oraz do kwestionowania zakorzenionych sposobów myślenia i jawnych konstelacji władzy⁹.

1 _____ Johannes Schlebrügge, *Conversation with Jimmie Durham*, [w:] *KünstlerInnenporträts 53*, Wiedeń 2000, www.mip.at/attachments/241 (dostęp: 5 kwietnia 2017).

2 _____ Jean Fisher, *Jimmie Durham: Attending to Words and Bones. An Interview with Jean Fisher*, „*Art and Design*” 1995, nr 7–8, s. 47–55.

3 _____ Zob. Arte Povera: *Manifeste, Statements, Kritiken*, red. Nike Bätzner, G+B Fine Arts, Basel 1995, s. 150–151. W publikacji tej cytowana jest wypowiedź Kounellis: „konie pochodzą z określonej struktury społecznej i politycznej, związane są z klasyczną sytuacją. Wymierzone są przeciwko mentalności charakterystycznej dla tradycji anglosaskiej, mentalności racjonalnej. [...] Jednak w moim przypadku [instalacja ta] stała się przestrzenią

społeczną, ponieważ celem właściciela galerii nie była po prostu sprzedaż; tworzył on pewną orientację. Wprowadzenie koni do tej przestrzeni miało na celu stworzenie napięcia, wprowadzenie zaburzenia w komunikacji sztuki. W sytuacji, która przeważała w 1969 roku, postęp nie dokonywał się stopniowo, lecz dzięki radykalnym napięciom”.

4 _____ Zob. również: Jessica Ullrich, *Tiere und Bildende Kunst*, [w:] *Tiere: Kulturwissenschaftliches Handbuch*, red. Roland Borgards, Springer, Stuttgart 2016, s. 201–202.

5 _____ Por. definicję „animizmu” zaproponowaną przez Edwarda B. Taylora, *Primitive Culture* (1871), cytowaną tutaj za: *Nach dem Animismus*, red. Irene Albers, Anselm Franke, Kadmos, Berlin 2016, s. 9.

6 _____ Zob. również: Jean Fisher, *Foreword: Stranger at the Gate*, [w:] Jimmie Durham, *Waiting to Be Interrupted*, Mousse, Milan i Antwerp, 2017, s. viii.

7 _____ Lucy Lippard, *Jimmie Durham: Postmodernist Savage*, „Art in America”, luty 1993, s. 65.

8 _____ Michael Taussig, *The Stories Things Tell and Why They Tell Them*, „e-flux” lipiec 2012, nr 36, <http://www.e-flux.com/journal/36/61256/the-stories-things-tell-and-why-they-tell-them/> (dostęp: 18 kwietnia 2017).

9 _____ Verena Kriger, *Ambiguitätstoleranz als pädagogisches Ziel*, [w:] *Ambiguität in der Kunst: Typen und Funktionen eines ästhetischen Paradigmas*, red. Verena Kriger, Rachel Mader, Böhlau, Vienna 2010, s. 16–17.

JIMMIE DURHAM

EUROPE

Soon after I first returned to Europe in 1994, Maria Thereza and I were by a horse pasture in the Netherlands. Among a group of normal horses there was a giant black stallion. I ducked under the fence, stupidly thinking to make friends with him. He ran magnificently from one end of the pasture to the other but would not stop and visit with a suspicious interloper.

I had seen the large work horses of France and Ireland and of course the Clydesdales of the American brewery. But this horse was not a workhorse type—an extremely large running horse with the form and spirit of a good riding horse.

I have never forgotten that brief (and failed) encounter.

Some years later I saw cattle in Italy that were larger than seemed reasonable. There are two types of these huge animals; the Chianina, which is used now for beef, and the Maremmana. These two natural breeds are the remnants of the prehistoric aurochs of European cave paintings.

There is the skull of a Maremmana bull in this exhibit.

I wanted to gather the skulls of the largest animals of Europe and bring them back into our world by a method which I cannot explain, just as it is impossible to explain most music or poetry. The skulls I worked with all have bodies that are more sculptural than representative. I have the feeling that when using the actual bones, representation of the animal when it was alive would be too disrespectful to support.

The reasons for attempting such a thing as this are not really knowable. They would also be beside the point, not pertinent nor important.

Similarly, if I or anyone asks what I expect people to “get,” to experience, from these pieces, an answer would have no relation to the question. They are made socially for us—for me and for anyone else who might see them, yet the complexity of each animal that I worked with remains with the piece. If I sing a song someone can ask, “Why sing that song here?” and the answer would have little to do with the question.

Scientists are just beginning to agree that we are now in the Anthropocene era. That is because an era is long, long, and we humans have hardly been around enough time that our heavy fists and feet would make the kinds of changes necessary to be called an era. One of the things scientists have been saying is, “If we all disappeared tomorrow would the Earth stay as we would have left it or would it quickly revert to some pre-human state?” It looks now, though, that it really would take millions of years to erase our prints.

Many people seem to think that by reporting on the Anthropocene in one way or another, they are somehow helping to alleviate its damage. (Or maybe they just like to say I told you so.)

Well, I wish always that science were more scientific. I have written before about how our knowledge comes from our bodies, our physical ways of experiencing the world. I wish science would stop taking humanity as the standard.

In what we call the “natural sciences”—biology, botany, chemistry, geology, etc.—the differentiation between humans and animals is still the law, even though most biologists will now say “other animals.” This means that when we study intelligence, we use every ridiculous way to continually say that human, “our,” intelligence is the standard. I must say that that does not seem very intelligent. Certainly our intelligence might be the proper standard for studying the intelligence of non-arboreal upright bipedal primates. But if we mean “rationality,” or “logic,”

when we observe our behavior and how it has affected the world, we surely must see that our idea of our own intelligence must also be much more complex.

It does not matter if another type of animal is not like us in the areas of speech, reasoning, or such criteria, and everyone who has had a pet or friend animal of another species knows this. It is not anthropomorphic. It is anthropocentric to imagine that we are the standard, that we are angelic, unearthly, or “higher” beings.

But we do constantly act anthropomorphically with our pets when we imagine them to be like us in the ways that are simian, if they are not simian. An adult dog is often called boy, or girl. Most animals become nervous at direct eye contact, but especially cats. When people who are not fond of cats look away from one, the cat takes it as a sign of friendliness and tries to reciprocate. This often makes the person describe the cat as cunning and manipulative.

But here is a truly strange and heavy phenomenon: any kind of land animal and many sea mammals will become a pet in the right circumstances. Doesn't it seem impossible and impossibly hard to bear that any animal will respond to human love and kindness? As though some god had given us, not dominion over other animals, but special responsibilities.

The title of this show of animal spirits is suggested by Koen van Synghel, a Belgian friend who read that the old Greek term for animals is “God's children” or “God's poems”; that is, the beloved works of God.

John Berger wrote a book titled, *Why Look at Animals?* When I first saw it, I thought it a typically English way of thinking; Berger lived in rural France with farmers who depended on domesticated cattle and pigs for food and livelihood. Animals which were seen as food. His idea that people look at animals is not exactly typical of all humans, even in Europe. In Portugal people often regard animals just as friends, even if the person is a farmer.

When there are zoos, animal prisons, where people are specifically meant to look at animal prisoners, observation is the only possibility. And from that comes the television nature shows in which we watch animals without their knowing it. I think these ways of pretending to be with other animals are bad, but destructive as they are, they do show that we want to be connected to the world we live in.

I live in cities, and would not live anywhere else. For one thing, the number of stray dogs and cats in the countryside would be too heavy; my real reason, however, is the chance to be in the largest daily discourses without the censorship of family and friends: to be anonymous and human. But when we look at the world, it seems that humans have an instinct to make cities. Even a small community will construct barriers to keep intruders out and this is not bad: many of the would-be intruders are scorpions, poisonous snakes, biting and stinging insects, and mammals that will try to steal the groceries.

More and more, as we get comfortable in our cities, we begin to miss the rest of the world. Many people begin to work on this now, and plan ways that cities, and therefore ourselves, might be less separate.

Isn't it magic when you see a wild animal that is free in the forest or fields? And even more so when you see a wild animal in the city. Look! A fox! That happens often in Berlin and London, coyotes in Los Angeles. But otherwise we have endeavored to make our cities sterile and are not happy with the results.

People often like to call Europe a continent even though it is not by any geological definition. But because Eurasia is so vast, there are in fact animals specific to regions, and Europe has an abundance of animals large and small that are from here. It is the largest that I have tried to encounter with you.

First published in *Jimmie Durham: God's Children, God's Poems*, JRP/Ringier: 2017.

HEIKE MUNDER

JIMMIE

DURHAM'S

GIFT

TO

EUROPE

Jimmie Durham, who was born in the United States in 1940, is an artist, poet, writer, and former political activist. He launched his creative career in North America, complementing his political work for human rights and the rights of indigenous people with a sculptural and performative practice that explored related issues: ethical questions and narratives informed by nationalist resentment. His sculptural assemblages harness his mostly white and educated audience's superficial ideas about nature and society. The artist tries to find visual analogies for these conceptions or stereotypical images, aiming to hold a mirror up to the beholder and nudge his or her concept of the Other toward a broader, more open perspective. After moving to Europe in 1994, Durham wrestled with his new geopolitical and cultural-historical environment: "I am looking always to engage some sort of European

cultural history, like an interventionist place. Europe does like to be spiritual, it likes to imagine spirituality as the same as intellectuality.”¹ He has a special relationship with Switzerland, and not just because he is interested in the cultural blend of an archaic belief in nature spirits and Calvinist gravity. In 1969, he enrolled at the *École Supérieure des Beaux-Arts* in Geneva, and it was then that he first worked with animal skulls, as a way to break with the lasting intellectual legacy of modernism. Skulls, he thought, were the perfect material for this endeavor.²

Animals have remained a constant in Durham's oeuvre. For the Migros Museum für Gegenwartskunst in Zurich, he has realized the project *God's Children, God's Poems* (2017). The artist turns the gallery into the scene of a congregation of fourteen sculptures. They are made out of the skulls of selected animal species studded with sometimes elaborate applications. Where ears or antlers were missing, he has mounted replicas; eyes cast out of colorful glass are set into the skulls. These modifications seem to breathe new life into the animals. The skulls Durham worked with represent a broad selection, ranging from the Manx Loaghtan, an almost mythical four-horned sheep native to the Isle of Man, to the ordinary European wild boar. The former has been given an understated paint job, whereas the latter is coated in “Chamäleon”-brand automotive paint and enhanced with pipes that protrude from the former nostrils like rifle barrels. For the wolf—its skull, too, has been sprayed with the iridescent car paint—Durham has built a metal body, with a neck made of pipes and a back fashioned out of industrial sheet metal. These mixed-media prostheses—besides metal, the artist has used wood, fabric, and other materials—match the real dimensions of the animals' bodies. At the same time, some of the sculptural assemblages have an air of mechanical contraptions, as though to exorcise nature from the creatures. The sculptures enliven the white and ostensibly neutral gallery, taking possession of it and, like lone animals, demarcating territories, stalking each other or crossing paths. The skulls come from different locations across Europe and represent a variety of species of wild as well as domesticated animals. From the four-horned sheep and the wild boar to the brown bear, the elk, the Tuscan Maremmana cattle, and the Great Dane: what they have in common is that each is the largest representative of its species.³

Durham casts these animals—or more properly speaking, animal skulls—as the protagonists of his own agenda. One question he broaches is that of the deconstruction of cultural-ethnic authenticity. The basis for such a deconstruction is the unmasking of cultural principles of classification and construction—in particular, the dualism of nature and culture. Durham's selection of animals undercuts this simplistic distinction, for example through the use of skulls of wild animals that owe their existence today to breeding efforts, like the bison / wisent, an endangered European species of bison. Others, including the brown bear and the Eurasian lynx, have been reintroduced to their erstwhile habitats. The concomitant disintegration of rigid classificatory schemes is now under discussion in various academic disciplines, including cultural animal studies, where thinkers not only seek to abandon the definition of the animal as a natural object but also critique the distinction between animal and human being founded on the definition of man as the subject of culture.⁴

A similar shift of perspective commenced in the arts in the 1960s, but it has remained a marginal phenomenon. Art movements such as performance or con-

ceptual art have integrated animals into their spheres of activity, though largely as mute extras. One exception was Jannis Kounellis, who, in 1969, brought twelve live horses into the gallery in a radical effort not only to upset the established conception of sculpture, but also to reenvision the art space as a social setting.⁵ The animals took center stage in this work. Other artists including Ana Mendieta and Hermann Nitsch used animal blood, a substance they credited with a purifying magical or even universal power that also transcended the dividing line between human and animal. In the 1990s, artists questioned the authenticity of the animal as a natural object—see, for example, the sculptural work of Damian Hirst, who preserved cadavers in formaldehyde, or Mark Dion's conceptual use of specimens prepared for scientific purposes.⁶

Kounellis turned his horses into performers; Durham similarly stages his animal sculptures as social agents in the gallery space. By presenting these non-human beings as the equals of human “actants,” he resorts to a conceptual framework that evinces parallels with the sociologist and philosopher Bruno Latour's actor-network theory, in which the classical dichotomies between subject and object, between culture and nature are suspended. This abstract intellectual theory can begin to dismantle cultural conventions. With its firm roots in the discourse of Western reason, its terminology makes it more accessible than other modes of thought such as animism. Animism, too, overrides the dichotomies between subject and object or culture and nature, according the potential for action and even agency properly speaking to non-human actants such as animals, plants, and things. For a long time, the reception of animism was bound up with modernity's colonialist faith in progress, a perspective in which animists appeared as primitives incapable of discriminating between animate and inanimate matter.⁷ The belief in the ensoulment of object-worlds was rejected as incompatible with a rational logic. But as postmodern theory has looked to other systems of thought for guidance—a trend illustrated by developments such as cultural animal studies, post-humanism, and new materialism—the question of animism has been revisited as well.

Animism is now described as a relational mode of thinking that calls the central position of the human being, what is known as “Western anthropocentrism,” into question. Durham's sculptures—consider the wolf, which is part animal, part machine—render inoperative the prevailing ontology on which the theory of the social rests, deliberately confusing the concepts of subject and object. In that sense, his practice may be read as a variant of animism: it is invested in the power of transformation, in blurred boundaries and the possibility that entails of keeping a narrative open. Durham noted in conversation that his exhibition project for the Migros Museum für Gegenwartskunst is meant to give animals their souls back. The British writer Jean Fisher has written that Durham introduces us to a cosmology in which the world is not regarded, evaluated, and colonized through the narrow lens of an object status that ensures the predominance of human actants. Instead, it is seen as an integral whole in which all elements—animate as well as inanimate ones—are partners interconnected by symmetrical relationships.⁸

Since the beginning of Durham's career as an artist, dismantling the linearity of time—from life to death—has been a crucial theme in his work and thinking. In an interview, Durham said: “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.”⁹ He turns this sensitivity to death—whose presence tends to be camouflaged in Western contexts due to a deep-seated cultural bias—into a method: he brings the animals back into the present by giving them new bodies, altering the skulls to individualize them and thus endowing the sculptures with a soul in the animistic sense. In so doing, Durham relies on a “trick” that, as the anthropologist Michael Taussig has shown, serves to lend the appearance of the magical to events or stories.¹⁰ This magic acts as a projection screen for the human yearning for an all-encompassing worldview integrating spiritual elements that have no home in Western reason. With his animals for *God's Children*, *God's Poems*, Durham takes up this yearning, charting a course between satisfying the desire for spirituality and opening it up to more complex contexts and perspectives. His project is not meant to reactivate a Romantic notion of union with nature; rather, it is a gift that prompts us to reflect on the rich diversity of nature and the subject's multiple roles in it. We might also say: Durham teaches us to be tolerant of ambiguity, challenging us to abandon a thinking in rigid categories, to acknowledge and appreciate plural meanings and contradictions, and to question engrained modes of thinking and manifest constellations of power.¹¹

First published in *Jimmie Durham: God's Children, God's Poems*, JRP/Ringier: 2017.

1 _____ Johannes Schlebrügge, “Conversation with Jimmie Durham,” *KünstlerInnenporträts* 53 (Vienna, 2000), www.mip.at/attachments/241 (accessed April 5, 2017).

2 _____ Jean Fisher, “Jimmie Durham: Attending to Words and Bones. An Interview with Jean Fisher,” *Art and Design* 10, no. 7–8 (1995), pp. 47–55.

3 _____ See the “Register of Animals” in the present volume, compiled by Lea Altner.

4 _____ See Roland Borgards, ed., *Tiere: Kulturwissenschaftliches Handbuch* (Stuttgart: Springer, 2016), p. 3.

5 _____ See Nike Bätzner, ed., *Arte Povera: Manifeste, Statements, Kritiken* (Basel: G+B Fine Arts, 1995), where Kounellis is quoted as saying that “the horses come from a social and political structure, they relate to a classical situation. They're directed against a mentality that's characteristic of Anglo-Saxons, the rational mentality [...] But in my case it became a social space, because the gallery owner didn't just sell, he provided a certain orientation. Putting the horses in that space served to engender a tension, to make a cut in the communication of art. In a situation like the one that prevailed in 1969, you made progress not gradually but through radical tensions.” *Ibid.*, pp. 150–151.

6 _____ See also Jessica Ullrich, “Tiere und Bildende Kunst,” in Borgards, *Tiere*, pp. 201–202.

7 _____ See the definition of “animism” proposed by Edward B. Tylor, *Primitive Culture* (1871), quoted in Irene Albers and Anselm Franke, eds., *Nach dem Animismus* (Berlin: Kadmos, 2016), p. 9.

8 _____ See also Jean Fisher, “Foreword: Stranger at the Gate,” in Jimmie Durham, *Waiting to Be Interrupted* (Milan and Antwerp: Mousse, 2014), p. viii.

9 _____ Lucy Lippard, “Jimmie Durham: Postmodernist Savage,” *Art in America*, February 1993, p. 65.

10 _____ Michael Taussig, “The Stories Things Tell and Why They Tell Them,” *e-flux*, no. 36 (July 2012), <http://www.e-flux.com/journal/36/61256/the-stories-things-tell-and-why-they-tell-them/> (accessed April 18, 2017).

11 _____ Verena Krieger, “Ambiguitätstoleranz als pädagogisches Ziel,” in Verena Krieger and Rachel Mader, eds., *Ambiguität in der Kunst: Typen und Funktionen eines ästhetischen Paradigmas* (Vienna: Böhlau, 2010), pp. 16–17.

WYDARZENIA TOWARZYSZĄCE

WEGAŃSKIE WYZWANIE

2 MARCA – 13 MAJA, ON-LINE (PORTALE SPOŁECZNOŚCIOWE)

Na wystawie *Jimmie Durham. Boże dzieci*, poematy można zobaczyć czternaście prac, wykorzystujących czternaście czaszek europejskich zwierząt. Zainspirowało to uczestników młodzieżowego klubu ms17, który działa przy Muzeum Sztuki w Łodzi, do przeprowadzenia akcji. Zaplanowali, że w czasie wystawy zmierzają się przez czternaście dni z wegańskim sposobem żywienia. I za pośrednictwem portali społecznościowych rzucą to wyzwanie kolejnym osobom.

Żeby pomóc, członkowie ms17 zgromadzą z czternastu krajów europejskich wegańskie – czyli bez użycia produktów odzwierzęcych – zbilansowane przepisy kulinarne i będą dzielili się nimi na portalach społecznościowych. A potem codziennie, podczas trwania wystawy, będą rzucać wegańskie wyzwanie znajomym, a ci – kolejnym osobom, by przez dwa tygodnie zrezygnować z mięsa i wszystkiego, co trafia na stół a pochodzi od zwierząt.

WYKŁAD

14 MARCA G. 18:00 MS2 (SALA AUDIOWIZUALNA)

Gabriela Jarzębowska, *Poszerzanie wspólnoty. Zwierzęta, konflikt i polityczność*

WSPÓLNY WEGAŃSKI STÓŁ

13 MAJA, G. 12:00-19:00, MS2, UL. OGRODOWA 19

Parter ms² zmieni się w kuchnię. Wspólne świętowanie finisażu wystawy Jimmiego Durhama to będzie wegańska uczta, wydana przez młodzież z klubu ms17. Może nie do końca, bo każdy, kto dołączy, będzie mógł ugotować lub przyrządzić własną, wegańską potrawę.

Kuchenną infrastrukturę i produkty zapewnia muzeum. Ale wszystkie ręce do pomocy mile widziane.

VEGAN CHALLENGE

2 MARCH – 13 MAY, ON-LINE (SOCIAL MEDIA)

The exhibition titled “Jimmie Durham. God's Children, God's Poems” introduces us to fourteen sculptures made out of fourteen skulls of Europe's animal species. It inspired the members of the ms17 Youth Club at the Muzeum Sztuki in Łódź, which brings together young people from middle and high (secondary) schools, to carry out a project. For the time of the exhibition they plan to go vegan for 14 days. They will expand the challenge over more people through the social media.

In order to help, ms17 members will collect vegan, that is not containing any animal-derived ingredients, balanced recipes for all day menus from fourteen European countries and will share them in social media. Next, every day over the course of the exhibition they will make a vegan challenge to their colleagues – who will then spread it further on other people – to refrain from eating meat and all animal-derived foodstuff for two weeks.

LECTURE

14 MARCH 2018 AT 6:00 PM, MS2 (AUDIOVISUAL ROOM)

Gabriela Jarzębowska, *Expanding Community. Animals, Conflict and Politicality*

OUR COMMON VEGAN TABLE

13 MAY 2018 FROM 12:00-7:00 PM, MS2, OGRODOWA 19

The ground floor of ms² will become a kitchen. We will celebrate the *finissage* of the Jimmie Durham exhibition during vegan feast hosted by the youngsters from the ms17 club. And not only, as everyone who joins them will be able to cook her/his own vegan dish.

Kitchen infrastructure and ingredients will be provided by the Muzeum Sztuki but all helping hands are most welcome.

EVENTS ACCOMPANYING

ms²

Muzeum Sztuki w Łodzi
ul. Ogrodowa 19
www.msl.org.pl

Jimmie Durham
Boże dzieci, poematy

02.03. – 13.05.2018

kuratorka:
Heike Munder

kuratorka ze strony Muzeum Sztuki:
Maria Morzuch

koordynacja wystawy:
Monika Wesołowska

koordynacja wydawnicza:
Katarzyna Mróz

redakcja stylistyczno-językowa:
Magdalena Świątczak

tłumaczenie:
Paweł Polit

Wystawa zrealizowana
w ramach partnerstwa z Migros Museum
für Gegenwartskunst w Zurychu

© 2018, artysta, autorzy,
Migros Museum für Gegenwartskunst,
Muzeum Sztuki w Łodzi

Muzeum Sztuki w Łodzi
Ogrodowa 19
www.msl.org.pl

Jimmie Durham
God's Children, God's Poems

02.03. – 13.05.2018

Curator:
Heike Munder

Co-curator from Muzeum Sztuki:
Maria Morzuch

Coordination of the exhibition:
Monika Wesołowska

Publishing coordinator:
Katarzyna Mróz

Translation:
Beata Połowińska

The exhibition was realized
in partnership with the Migros Museum
für Gegenwartskunst, Zürich

© 2018, the artist, the authors,
Migros Museum für Gegenwartskunst,
Muzeum Sztuki w Łodzi

ms
Muzeum Sztuki

Instytucja kultury
Samorządu
Województwa Łódzkiego

Łódzkie

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego

Współprowadzona
przez Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego

MIGROSMUSEUM
für Gegenwartskunst

Partner

opus/film