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

Herausgeber: Parkett

Band: - (2012)

Heft: 90: Nathalie Djurberg, El Anatsui, Rashid Johnson, R.H. Quaytman = Blackout in white : the texture of transmission : on the painting of Corinne Wasmuth

Artikel: Nathalie Djurberg / Hans Berg : both sides now = tierisch menschlich

Autor: Herbert, Martin / Geyer, Bernhard

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-679986

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: 08.02.2026

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

MARTIN HERBERT

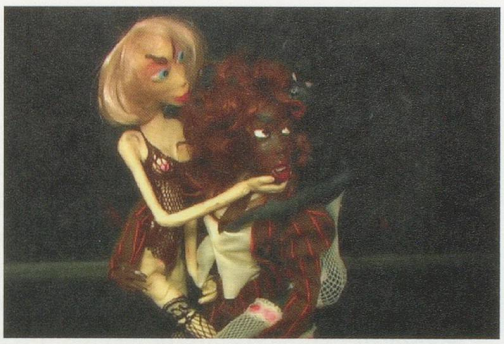
Both Sides Now

Scene: a glassware emporium, with decanters and bowls, vases and goblets arrayed in elegant wooden cabinets and on tables. Enter a brown bull. We know what's next, and so does the animal—he blinks fearfully, exudes glutinous tears, then clumsily picks up a liqueur glass with his hooves. It shatters; stricken, the beast tries again, breaking an ashtray. Head lowered in frustration, he begins butting cabinets over, sending the merchandise crashing floorwards, and finally selects a glassy splinter and commences skinning himself suicidally to the bone. As the defeated bovine settles, bleeding thickly, onto his deathbed of splintered glass, the camera zooms in on a single, spiky decanter and emphatically defocuses. Then the loop clicks over and the five-minute anthropomorphic speculation on fatal compulsion and inevitability that is Nathalie Djurberg's claymation video, MONSTER (2011), begins again.

Few artists have used looping's shorthand for inexorableness as effectively as the Swedish artist, whose videos (augmented since 2007 with sculptural installations) constitute a tiered inquiry into what humans seem impelled by their circuitry to do, over and over, for better or worse. In the scenarios that, alongside MONSTER, make up "A World of Glass"—a video quartet accompanied by trestles of hybridized cast glassware, set to a crystalline soundtrack by Hans Berg, and shown late last year at Camden Arts Centre, London—the urges are, as often with Djurberg, sexual and animalistic. I AM A WILD ANIMAL (2011), like MONSTER, is a dark burlesque on masculinity and machismo: here, a man emerges from inside a muddy hippopotamus into a claustrophobic scuffle with three crocodiles; not being consumed appears to require abandoning all socialization and becoming murderously feral. Such elective dog-eat-dog abasement, as suggested by handwritten speech bubbles emerging from the protagonists' mouths, is grimly contagious: "I will ravage you" / "because you believe me to have no feelings" / "no fear" / "no love" / "no compassion" / "I am wild wild wild" / "I will prove you right." It isn't going to end well for the man, you suspect and, like Prometheus, the pain is going to begin anew. Then *again*, he started it; then again, like the involuntarily rampaging bull, maybe he had no choice.

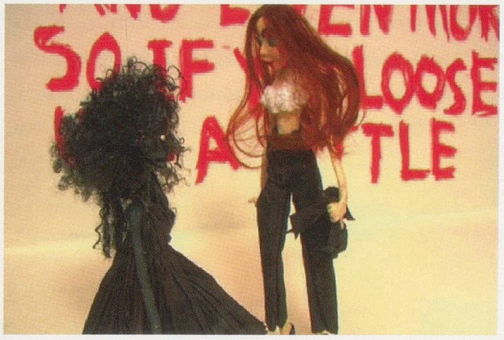
The instigator-victim dynamic—summarized in a caption for TIGER LICKING GIRL'S BUTT (2006): "Why do I have the urge to do these things over and over again?"—is a Djurberg signature. In DON'T YOU KNOW I'M MADE OF BUTTER (2011), a spin of sorts on Picasso's predatory Minotaur etchings, a nude girl incites a bull (via writing on the wall behind them) to lick her tender Plasticine flesh into distortion, to scoop it with indelicate horns while she hymns his "balls as firm as apricots," and offers

MARTIN HERBERT is a writer based in Tunbridge Wells, UK.



Nathalie Djurberg / Hans Berg

NATHALIE DJURBERG, NEW MOVEMENTS IN FASHION, 2006, clay animation, video, music by Hans Berg, 9 min. 24 sec. / NEUE MODESTRÖMUNGEN, Knetanimation, Video, Musik von Hans Berg, 9 Min. 24 Sek.



consolation "when you're tired of fighting." In I AM A GLASS HOUSE (2011), a naked, rail-thin black girl catches her foot in a bear trap, seemingly out of boredom—at the outset, her red pubic hair turns into a flapping bird, in a skewed metaphor for sexual awakening—before being ravished and half-devoured by a succession of animal suitors. The man who self-castrates to avoid having sex with a child in THE NECESSITY OF LOSS (2006); the spindly women in NEW MOVEMENTS IN FASHION (2006) who respond to the manipulative, divisive cycles of style by relentlessly changing outfits and degrading each other (though Djurberg's radiant attention to her handmade costumes and her documented public appearances wearing Prada suggest she's at least somewhat open-minded about high-end haberdashery); the maternal figure whose children climb back inside her vagina and convert her into a grotesque arachnoid monster in IT'S THE MOTHER (2008)—all of these works intertwine desire with destructiveness. Sexual relations in Djurberg's art involve brutish males who handle delicacy with ruinous ineptness and delicate females who place themselves in ruination's path. Neither gender appears to want to be as it is; neither can help it.

Yet if such descriptions make Djurberg sound both pessimistic and doctrinaire, they misdirect. Whereas a contemporary literary cynic like Michel Houellebecq might proceed from the unshakable conviction that humanity is a dud species incapable of saving itself, Djurberg's art assays psychological darkness in the interrogative mode, quite literally modeling situations so that viewers might trial the artist's apparent deterministic stance and complexly hued tragicomic bent against whatever degree of biological self-awareness they possess. Specifically, what lofts Djurberg's videos above shock tactics and/or ethical illustration is how her concerns are bracketed, presented as unstable postulates, via a facture as embattled, as internally self-contradictory, as her subjects.

Claymation, a century-old technique associated with sunny divertimenti for children—Morph, Gumby, Wallace & Gromit, etc.—here serves as a conveyance for adult thoughts, and while making them palatable its inaptness redoubles their quotient of perturbation. If DENN ES IST SCHÖN ZU LEBEN (Because It Is Wonderful To Live, 2005)—whose scenario involves a formal dinner, a chained tiger, caged women, and an unresolved, non-consensual sex scene in a circular bath—is both fearful and perky, its iniquitous vigor resides less in what's depicted than in the frolicsome manner by which Djurberg expresses it. Her pleasure in formal problem solving—her changeably inventive response to representing liquid, for example, from flowingly animated Plasticine to rippling clear polythene—additionally sits frictionally with her subjects. Djurberg's visuals, however, are only part of the ambiguation process; the rest is handled by the music.

Hans Berg—Djurberg's partner as well as her long-term collaborator—swings pointedly away from the traditional supervisory role of soundtrack com-

NATHALIE DJURBERG, DANSE MACABRE, 2005, clay animation, video, music by Hans Berg, 5 min. 8 sec. / TOTENTANZ, Knetanimation, Video, Musik von Hans Berg, 5 Min. 8 Sek.

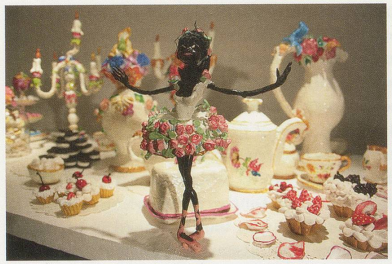
poser; his music is as likely to engender cognitive dissonance as chime with events onscreen, while also layering and compounding moods. DENN ES IST SCHÖN ZU LEBEN, for example, moves through a rich variety of musical tempers: the diners enter—they tumble downstairs—to a processional that's downcast yet propulsive; the music accompanying a feast scene is at once antic and baroque, involving bell tones and Latin drums. Hans Berg's audio for NEW MOVEMENTS IN FASHION morphs suavely from frenetic, sawtooth-wave electro to a percussion jam (for ballerinas) to neon synths and handclaps that accompany a scene of ritual humiliation. We might want the music—as the mode of visual representation lacks clarity—to establish whether Djurberg nihilistically accepts humanity's frailties or desires us to experience a shock of recognition and better ourselves. Yet the schizophrenic tussle of sound and image sidesteps either facile conclusion.

For "A World of Glass" Berg operated differently; he initially composed one piece that ended up working in all four videos: a minor-key cycle through four repeated chords built primarily from tuned samples of jingling glass, accompanied at midpoint by a roving vintage synth and building to a funeral ostinato. While the single track suits the deathly arc of each of the narratives, placing the same mood on four films emphasizes how the soundtrack's somberness functions like sonic editorializing. More generally, the hollow soundworld—its spectral glassiness recalling Björk's *Vespertine* and the stately prepared-piano instrumentals of Aphex Twin's *Drukqs* (both 2001)—reinforces, in tandem with the show's sculptural aspect, tablesful of hybrid glassware—a latent sense that we are peering into someone's fragile psyche, as if they themselves were transparent. In this weave of aptness and structural self-exposure, "A World of Glass" sustains a lenticular approach to signification, flickering between the directive and the unfixed.

And so it goes, one richly tangled problem-space after another. In PUTTING DOWN THE PREY (2008), a lugubrious walrus in an ice cave is speared by a fishing female hunter. The hunter strips naked, climbs inside the carcass, stitches herself in, and swims about in the ice water, ostensibly waiting to be hunted herself. The cycle of aggression, guilt, and atonement is classically Djurberg, as is the vanishingly thin line between human and animal. The imagery is indelible, in part because of the inappropriate medium and strange detailing (the walrus's spilling warm guts resembling pasta); and the tone inscrutable. Berg's music here, sounds of liquid droplets, is relatively blank onomatopoeia. If there's a moral principle to be drawn from this mix of the plain and the gnomic, it might be that we don't need a vengeful god to punish our crimes since we're programmed to punish ourselves. In this sense, Djurberg's cosmology might be considered analogous to that described in Jorge Luis Borges' story "The Lottery in Babylon": "Like all the men of Babylon, I have been proconsul; like all, I have been a slave. I have known omnipotence, ignominy, imprisonment."[1)]

Yet that principle is not cached within her work, which may only nudge one towards it. It's notable that while she claims to be uninterested in most contemporary art, Djurberg reveres Goya, an artist vastly capable of staring steadfastly at human imperfection. Horror fuels her imagination as it did his, yet the Spanish painter's directness, sincerity, and courage of his convictions—working as he did before the second-guessing age of irony—are foreign to the art of our era, which habitually proceeds via convoluted interpretative pathways and leads to an authorship that is partly the viewer's. So it matters only limitedly whether Djurberg finds the biological hexing she posits blackly amusing and claymation is her wry setting for it, or whether she considers it an existential twistedness so unspeakable that she needs to undermine it in order to refract it. Once the work has made its sociable and crudity-laced appeal, we are saddled—or gifted—with whys and wherefores the artist disdains: she's already left the building, bear traps laid. The clay figures, knowing they're watchable, stare back at us, pokerfaced. The implications of their actions are our burden now—as, indeed, they always were.

1) Jorge Luis Borges, "The Lottery in Babylon," in *Collected Fictions*, transl. Andrew Hurley (New York: Penguin Putnam, 1998), p. 101.



MARTIN HERBERT

Tierisch

Szene: ein Glasladen; Karaffen und Schüsseln, Vasen und Weingläser sind auf Tischen und in eleganten Holzschränken aufgereiht. Ein brauner Stier tritt auf. Er weiss wie wir, was jetzt kommen muss: Der Stier blinzelt nervös, weint zähe Tränen und nimmt unbeholfen ein Likörglas in die Hufe. Das Glas zerbricht. Enttäuscht versucht er es noch einmal. Ein Aschenbecher geht in Scherben. Mit hängendem Kopf stösst der Bulle das Mobiliar um, so dass Gläser in tausend Scherben zerspringen. Schliesslich nimmt er einen Splitter und beginnt, sich bis auf die Knochen Haut und Fleisch abzuziehen. Als sich das lebensmüde Vieh blutüberströmt auf sein Totenbett aus Glasscherben legt, zoomt die Kamera auf eine gezackte Karaffe, die in Unschärfe zerfliesst. Damit hat der Loop seinen Endpunkt erreicht und die fünfminütige Reflexion über Zwang und Zwangsläufigkeit, die Nathalie Djurberg in ihre Knetanimation MONSTER (2011) packt, kann von Neuem beginnen.

Kaum jemand nutzt die Fähigkeit der Loop-Technik, uns die Unerbittlichkeit des Schicksals einzuhämmern, so effektiv wie die schwedische Künstlerin. Djurbergs Videos (seit 2007 von Skulptur-Installationen begleitet) dringen tief in die Mechanik dessen ein, was wir Menschen getrieben sind zu tun – wieder und wieder, ob es nun gut für uns ist oder nicht. MONSTER gehört mit drei weiteren Videos, Stellagen voll vermischter Glaswaren und dem kristallenen Soundtrack von Hans Berg zur Installation «A World

MARTIN HERBERT ist Autor. Er lebt und arbeitet in Tunbridge Wells, England.

NATHALIE DJURBERG, I FOUND MYSELF ALONE, 2008, clay animation, video, music by Hans Berg, 9 min. 45 sec. / ICH FAND MICH ALLEINE WIEDER, Knetanimation, Video, Musik von Hans Berg, 9 Min. 45 Sek.

Menschlich

of Glass», die im vergangenen Jahr im Londoner Camden Arts Centre zu sehen war. Wie so oft sind die Triebe, die Djurberg im Videoquartett dramatisiert, sexueller und animalischer Natur. I AM A WILD ANIMAL (Ich bin ein wildes Tier, 2011) zeichnet wie MONSTER eine beissende Karikatur der Männlichkeit und des Männlichkeitswahns: Frisch dem Inneren eines schlammigen Flusspferds entschlüpft, wird ein Mann von drei Krokodilen bedrängt. Er muss, um nicht gefressen zu werden, alle Menschlichkeit ablegen und selbst zum Raubtier werden. Wie Sprechblasen aus dem Mund der Figuren andeuten, lässt sich ein solches Abschlittern in die Gewalt nicht mehr aufhalten: «ich werde dich vernichten» / «weil du glaubst, ich kenne kein Gefühl» / «keine Angst» / «keine Liebe» / «kein Mitleid» / «ich bin wild wild wild» / «ich werde so, wie du mich willst». Es sieht nicht gut aus für den Mann und wie bei Prometheus wird die Qual stets neu entbrennen. Aber schliesslich beginnt die Pein, wie beim randalierenden Stier, stets von *Neuem*. Oder hatte er – wie der Stier im Glasladen – nie eine andere Wahl?

Ein Untertitel aus TIGER LICKING GIRL'S BUTT (Tiger, einen Mädchenhintern leckend, 2006) bringt die Täter-Opfer-Dynamik auf den Punkt: «Warum muss ich immer und immer wieder diese Dinge tun?» Diese Frage könnte als Motto der Künstlerin dienen. In DON'T YOU KNOW I'M MADE OF BUTTER (Weisst du denn nicht, dass ich aus Butter bin, 2011), eine Variation auf Picassos blutrünstige Minotaurus-Radierungen, verleitet ein nacktes Mädchen (durch Beschriftung der Rückwand) einen Stier, ihr zartes

Plastilinfleisch zu zerlecken und auf die unzarten Hörner zu spiessen, während sie seine «Hoden, fest wie Aprikosen» besingt und ihm Lustbarkeiten verspricht, «wenn du kampfesmüde bist». Das nackte, spindeldürre schwarze Mädchen in I AM A GLASS HOUSE (Ich bin ein Glashaus, 2011) tritt offenbar aus Langeweile in eine Bärenfalle. Ihre roten Schamhaare verwandeln sich in einen flatternden Vogel – eine schräge Metapher ihres sexuellen Erwachens –, ehe sie von einer Reihe animalischer Buhlen besprungen und halb verschlungen wird. Auch andere Werke konfrontieren uns mit dieser Mischung aus Lust und Gewalt: In THE NECESSITY OF LOSS (Notwendigkeit des Verlusts, 2006) kastriert sich ein Mann, um sich vom Kindesmissbrauch abzuhalten; in NEW MOVEMENTS IN FASHION (Neue Modeströmungen, 2006) werden abgemagerte Frauen vom Diktat der Mode dazu angetrieben und aufgehetzt, ständig die Garderobe zu wechseln und sich gegenseitig herunterzumachen (wobei Djurbergs liebevolle Behandlung ihrer handgefertigten Kostüme wie auch ihre öffentlichen Auftritte in Prada-Outfits nahelegen, dass sie der Haute Couture nicht völlig ablehnend gegenübersteht); und in IT'S THE MOTHER (Es ist die Mutter, 2008) wird die Mutterfigur von ihren Kindern, die in ihre Vagina zurückkriechen, in ein groteskes Spinnenwesen verwandelt. Sexuelle Beziehungen ereignen sich bei Djurberg zwischen rohen Männern, die wie Elefanten im Porzellanladen alles Zerbrechliche niedertrampeln, und zarten Frauen, die sich aus freien Stücken in den Pfad der Zerstörung begeben. Keines der beiden Geschlechter will wirklich so sein, wie es ist; beide können nicht anders.

Wenn diese Betrachtungen Djurbergs Kunst pessimistisch und doktrinär erscheinen lassen, widerspricht das ihrer Absicht. Zynisch veranlagte Zeitgenossen wie der Schriftsteller Michel Houellebecq mögen überzeugt sein, dass der Mensch ein Blindgänger der Evolution sei, unfähig, sich selbst aus der Schlinge zu ziehen. Anders Djurberg. Sie durchleuchtet die finsteren Winkel des Geistes mit offenen Fragestellungen, modelliert Situationen, die dem Betrachter die Chance geben, die deterministische Pose und nuancierte Tragikomik der Künstlerin auf die Probe zu stellen und an ihrer eigenen Kapazität zur biologischen Selbstbetrachtung zu messen. Djurbergs Videos sind auf mehr angelegt als auf Schockeffekte und/oder visuelle Moralpredigten. Dafür sorgt die Art, wie sie ihre Anliegen präsentieren, als relatives, ungesichertes Postulat und mittels einer Machart, die dieselben inneren Widersprüche aufweist wie die modellierten Akteure.

Knetanimation – eine hundert Jahre alte Technik, die man mit ungetrübtem Kinderspass à la *Gumby*, *Morph* oder *Wallace & Gromit* assoziiert – dient hier als Medium für Themen aus der Welt der Erwachsenen, die dadurch zwar schmackhafter, zugleich aber auch doppelt befremdlich werden. Zur ebenso flotten wie gräulichen Story von DENN ES IST SCHÖN ZU LEBEN (2005) gehört ein formelles Dinner, ein Tiger in Ketten, eine Frau im Käfig sowie ein nicht einvernehmlicher, unvollendeter Sexualakt in einem runden Bad. Dabei resultiert der Sarkasmus des Videos weniger aus dem Was als aus dem Wie der Darstellung. Djurbergs Lust an der Lösung formaler Probleme – zum Beispiel erfindet sie immer wieder neue Wege, Flüssigkeiten vorzuspiegeln, vom animierten Plastilin-Fluss bis zur Wellen schlagenden Plastikfolie – geht ihren Figuren noch extra gegen den Strich. Die von Djurberg entworfene Bildwelt ist freilich nur eine Komponente des Verfremdungsprozesses. Den Rest übernimmt die Musik.

Hans Berg, Partner und langjähriger künstlerischer Weggefährte der Künstlerin, weicht bewusst von der traditionell reaktiven Rolle des Filmkomponisten ab. Ebenso oft, wie sie mit den Ereignissen auf dem Bildschirm harmoniert, schafft seine Musik kognitive Dissonanzen. Darüber hinaus vertieft und verdichtet sie den Gefühlsgehalt der Bilder. DENN ES IST SCHÖN ZU LEBEN durchläuft ein breites Band musikalischer Stimmungen: Den Auftritt der Dinnergäste – sie stürzen die Treppe hinunter – begleitet eine getragene und doch pulsierende Prozessionsmusik. Während des Festmahls ertönen groteske, barocke Klänge, in die sich Glockentöne und lateinamerikanische Rhythmen mischen. In Bergs Soundtrack für NEW MOVEMENTS IN FASHION geht frenetischer Sägezahn-Electro fliessend in einen Percussion-Jam (für Ballerinas) über, ehe Neon-Synths und Händeklatschen ein Ritual der Demütigung untermalen. Da sich die Bildaussage nicht exakt bestimmen lässt, sucht man Hilfe bei der Musik. Akzeptiert Djurberg

nihilistisch die allzu menschlichen Schwächen? Oder will sie uns mit aller Gewalt wachrütteln, um uns auf den Weg der Besserung zu führen? Der schizophrene Hickhack zwischen Bild und Ton will sich weder für den einen noch für den anderen Gemeinplatz entscheiden.

Für «A World of Glass» verfolgte Berg ein anderes Kalkül: Er beschränkte sich auf eine einzige, zu allen vier Videos passende Komposition. Eine sich wiederholende Moll-Figur aus vier Akkorden, grösstenteils Samples von Glasgeklirr, wird um die Mitte des Stücks von klassischen Synthesizerschwaden umspielt, bis ein klagendes Ostinato anhebt. Der Soundtrack resoniert mit dem fatalen Handlungsbogen aller vier Filmerzählungen. Dass er sie in dieselbe Schwermut taucht, bestätigt seine Funktion als akustischer Kommentar. Zusammen mit dem skulpturalen Aspekt der Ausstellung, dem Gläserspalier auf Tischen, suggeriert Bergs ätherische Tonwelt – deren gespenstische Klarheit an Björks *Vespertine* oder an die geschliffenen Läufe des präparierten Klaviers in Aphex Twins *Drukqs* (beide 2001) erinnert –, dass wir durch den Glaskörper einer Person in deren zerbrechliche Psyche blicken. In diesem Geflecht aus Adäquanz und strukturaler Selbstentblössung beschreitet «A World of Glass» einen lentikulären Ansatz der Signifikation, der zwischen Intention und Unbestimmtheit hin und her flirrt.

So folgt ein diffiziler Problem-Raum dem anderen. In PUTTING DOWN THE PREY (Erlegen der Beute, 2008) wird ein trauriges Walross in einer Eishöhle vom Speer einer Jägerin durchbohrt. Die Frau zieht sich aus, klettert in den Kadaver, näht ihn zu und schwimmt ins Eiswasser hinaus. Offenbar möchte sie nun selbst zur Beute werden. Dieser Kreislauf von Gewalt, Schuld und Sühne ist typisch für Djurberg, ebenso wie die kaum wahrnehmbare Trennlinie zwischen Mensch und Tier. Die Videobilder brennen sich unauslöschlich ins Gedächtnis ein, zum Teil wohl wegen des zweckfremden Mediums und der merkwürdigen Details (die hervorquellenden Gedärme des Tiers sehen aus wie Nudeln). Der Ton ist mysteriös (Bergs Musik beschränkt sich hier weitgehend auf die Klangmalerei fallender Tropfen). Wenn es überhaupt angeht, eine Moral aus dieser Mixtur von Schmerz und Rätsel zu ziehen, dann die, dass wir zur Bestrafung unserer Verfehlungen keinen Rachegott benötigen, da wir programmiert sind, uns selbst zu richten. In diesem Sinn scheint Djurbergs Kosmologie jener verwandt, die Jorge Luis Borges in seiner Erzählung *Die Lotterie in Babylon* beschreibt: «Wie alle Babylonier bin ich Prokonsul gewesen; wie alle Sklave; auch habe ich die Allmacht, die Schande, die Kerker kennengelernt.»[1)]

Nun identifiziert sich Djurbergs Kunst nicht gänzlich mit diesem Prinzip, sondern drängt uns vielmehr behutsam in seine Richtung. In auffälligem Kontrast zu ihrem, wie sie behauptet, geringen Interesse für zeitgenössische Kunst steht ihre Verehrung für Goya. Die Vorstellungskraft Djurbergs wird wie die des spanischen Malers, der furchtlos wie wenige der menschlichen Schwäche ins Auge sah, vom Schrecken entfacht. Die Direktheit, Ernsthaftigkeit und Courage, mit der Goya seine Überzeugungen vertrat – noch unberührt von der Ära der berechnenden Ironie –, wäre eine Anomalie im heutigen Kunstbetrieb, in dem es üblich ist, überbordende Interpretationswege zu beschreiten und den Betrachter in die Urheberschaft des Werks hineinzuziehen. Aus diesem Grund bleibt es ziemlich egal, ob Djurberg ihre biologischen Hexereien aus schwarzem Humor als Plastilin-Skurrilitäten inszeniert oder ob sie ihnen eine solch existenzielle Abgründigkeit zuspricht, dass sie erst in degradierter Form verkraftbar werden. Sobald das Werk seine freundliche, wenn auch etwas vulgäre Einladung überbracht hat, finden wir uns mit Fragen nach dem Warum und Wofür belastet – oder beschenkt –, die der Künstlerin selbst wenig bedeuten: Die ist, da die Bärenfallen gestellt sind, längst durch die Hintertür hinaus. Ihre Knetfiguren, unseres Blicks sicher, starren uns reglos an. Die Konsequenzen ihrer Handlungen haben wir zu tragen – wie eigentlich schon seit je.

(Übersetzung: Bernhard Geyer)

1) Jorge Luis Borges, «Die Lotterie in Babylon», in *Gesammelte Werke in zwölf Bänden*, Bd. 5, Der Erzählungen erster Teil, Hanser Verlag, München 2000, S. 137.