

מוזיאון חיפה לאמנות
HAIFA MUSEUM OF ART
ינואר 2009
JANUARY 2009

## אסתטיקה של אלימות

שלוש תערוכות יחיד:

**קבוצת AES+F**

**נורברט ביסקי**

**ביליאנה ג'ורג'ביץ'**

**קבוצת AES+F**



קבוצת AES+F, ממומות אחרות, 2007, (פרסן, וידואי, HD, סמול)



קבוצת AES+F, ממומות אחרות, 2007, (פרסן, וידואי, HD, סמול)

וזכתה לתהודה בינלאומית נרחבת, זכתה לכינוי "רקוויאם לעולם המודרני": על רקע נוף סינתטי נטול היסטוריה, חסר זהות זמן, המשתנה חליפות ממדבריות לנוף אלפיני, נראית בודקה של נערים ונערות בעלי זהות אנדרווינית, שכמו נגזרו מגרסה עתידנית לטרומט של בנטון. מודלים צעירים אלה או אולי הזמן המודרני – בני גזעים שונים ובעלי זהות פוסט־אנושית מנוכרת – נאבקים אלה באלה כבעני מחול שהיהה אסדר־הזוכיסטי, כשהם נמנים כביכול במאבק גורלי ומכריע, בקרב שלא ניתן להבדיל בו בין קורבן לתוקף, בין מנצח למנוחה. הנערים לבושים בגדי הסוואה אופתיים, מיניותם מודחקת, פניהם נטולות הבעה, והם אינם יוצרים קשר עין – לא בינם לבין עצמם ולא בינם לבין הצופה. בהקשר זה מעידים האמנים כי "תהליך העבודה היה דומה לצילום סרט פורנו". פעולותיהם של הנערים הצעירים מכאניות, מונוטוניות, ללא סיבה או תכלית נראות לעין, כפרסטום מובילה של תוקפנות לשם תוקפנות. הם מניפים חרבות ואלות, אך החרבות המוצמדות לרגלן אינן חותכות בבשר והאלות אינן ממש נחבטות בונף – שלל מחוות גוף אלימות בהילוך איטי, ללא בעתה, ללא כאב, כבמופע או בטקס סימבולי, ברקע נראים מטוסים מתרסקים, משאיות קורסות מגשרים, רכבות מתפוצצות וטילים שמוגרים – אך כל אלו ללא דם, יזע ודמעות. זוהי סימולקרה של מגע אלים שעוקר ממניעים, חף מרגשות ומכל שאריות של קיום חומרי לטובת הקומפוזיציה המושלמת של טכנולוגיית התלת־ממד.

הקומפוזיציות והתנוחת הספקטקולריות הפסודו־מיתולוגיות הללו מבוססות על סינתזה אלקקטי בין קלאסיקה לבין אמנות פופולרית – החל מאיקונוגרפיה נוצרית נוסח ורוקיז או ברניני, דרך סצנות בארוק פסטורליות נוסח פוסין וקלוד לורן, ועד ריאליזם סוציאליסטי השאוב מצוורי תעמולה סובייטיים, וכמוכן פרסומות, ליקומי אפנה, קומיקס, משחקים מחשב וקולנוע הוליוודי נוסח "מלחמת העולמות". ניתן לקשר את עיקרו המניעים של הדמויות ואת הפתיניות האסתטית גם לסצנות המביימות לעילא בתצוגות האופנה המנוכרות בתצלומיה של האמנית האיטלקיה ונסה ביקורפט. גם כאן נדמה שלמופע היאווה הנרקסיסטי חוקים משלו, חוקים הנשענים במקרה זה על פתולוגיה של אלימות שכבר נעשוניו קהים לה. נדמה כי בעבודה זו יוקאף AES+F את "אסתטיקת האלימות" שלהם והביאוה לכדי מפגן שיא. סצנות מלחמה אכזריות, מראות מחרידים של עניינים, רצח והתאבדות, שכמו נלקחו מבנק דימויים של קסטורופו, מעובדים בפאלוס ובארטיות לכדי נטזיה עתידנית. זוהי כוריאוגרפיה מהפנטת ביופיה, המשקפת בזכוכית מגדלת את הנוירוזות והפרנויות של עולמנו.

עבודתם של AES+F **מהומות אחרונות** מוצגת באדיבות אוסף דורן סבג, או.אר.אס בע"מ, תל אביב.

בספרו ברוכים הבאים למדבר של הממשי (2002), התייחס הפילוסוף ומבקר התרבות הסלובני סלבו ז'יז'ק אל תשוקותו אל הממשי, שיש בה בו בזמן משיכה לסצנות אלימות ורתיעה מהן. הוא נמתח את התשוקה להתחכך במוות בצורתו המלוכלכת



נורברט ביסקי, משקל עורך, 2008, שמן על בד, 276 X 200 ס"מ



נורברט ביסקי, שישות אחרות, 2005, (פרסן, שמן על בד, 270 X 190 ס"מ)



ביליאנה ג'ורג'ביץ', יציאה במוצ"ש, 1999, (פרסן, שמן על בד, 230 X 190 ס"מ)



ליאנה ג'ורג'ביץ', יציאה במוצ"ש, 1999, (פרסן, שמן על בד, 170 X 185 ס"מ)

אסתטיקה של אלימות | ינואר 2009

עבודותיה של האמנית הסרבית ביליאנה ג'ורג'ביץ' משקפות בתכניהן האלימים את עובדת צמיחתה כאמנית בעשור הרה האסון של שנות ה־90 – שנים שבהן הגיעה האלימות בארצה לשיאה בעקבות התמוטטות המשטר הקומוניסטי במזרח אירופה. ג'ורג'ביץ' משתייכת לזרר הצעיר של האמנים הסובים שחוו את התפוררותה הפוליטית של ויגוסלביה ואת הבידוד הסובי תחת שלטונו של סלובודן מילושביץ'. עבודותיהם של אמנים אלו מבטאות את רוח ההתנגדות למשטר הרוזני ומגיבות בגישה אסטרית ביקורתית למוראות המחלמה ולגלי האלימות שהביאו עמן פרצי הלאומיות והלאומנות. גוף העבודות המוצג בתערוכה מייצג מנבר מתוך סדרות אחדות שיצרה ג'ורג'ביץ' בין השנים 1999–2007 – סדרות ששכולן היא מישירה מבט אל התהומות האפלים ביותר של הנפש האנושית.

ציוריה של ג'ורג'ביץ' מאופיינים בריאליזם נרטיבי דרמטי ואכזרי, שזכה לכינוי "ריאליזם נקרופילי" בשל ריבוי הגופות ותחושת הסטיריליות של מקלחות ציבוריות, חדרי ניתוח או חדרי מתיים המאכלסים אותן. הדמויות האנושיות המופיעות בציורים מעוררות פלצות, ואין בהן אף לא הד קלוש של נחמה. אף כי דמויות אלו נדמות ממשיות, לדברי האמנית הן אינן נסמכות על מציאות קונקרטית. המרחב הציורי המסוים הנראה כאן נדמה כבמה וההתרחשויות המתוארות על רקעים דקורטיביים שטוחים. הקפאת הצבעה מייצרת תחושה של "לפני" או "אחרי", ובכך מבשרה את הדרכות מוטעיה את העבודות ביסוד דרמטי. כך, למשל, בעבודה **קיצוץ של הקיץ** (2005), הפותחת את התערוכה, נראים שלושה גברים ולוחי ראש שפלג גופם העליון חשוף ולגופם סגור קצבים לכן, לצד המישה כלבים מזוי אימה הגשרים למקעה מתכתי. האלימות צמאת הדם של הכבים מתעצמת על רקע הטפט האדום ומייצרת תחושה של מחנק וחיסול. לאלהה לא קורה דבר, אך לצופה ברור שזהו רגע לפני הסערה. עבודו זו שייכת לסדרת "גן העדן האבוד" (2005–2006), שאליה משתייכת גם העבודה **בדיקה שיטתית** (2005): המשלוח נגזרת במבטים תחתונים ובעגלי בהב אדומות ישובות על ספסל עץ, על רקע אדומי חרסניה צבעונית של חלל סטרילי כלשהו. עניניהן הפעורות לרוחה מיישירות מבט אל נקודה באופק וכל הוויתן ששדרת אימה ופחד. המראה התמים של הילדות, השינויים הנופחיים של תחילת גיל ההתבגרות, וכמוכן שמה של העבודה, מעלים על הדעת סצנות של אלימות כלפי ילדים ופדופיליה.

ציוריה של ג'ורג'ביץ' רוויים בציטטים ובאזכורים מתולדות האמנות, בעיקר מהקלאסיקה של הרנסנס והבארוק. איקונוגרפיה נוצרית וקומפוזיציות של ציורים היסטוריים משמשים לאמנית כמשאבים שממם היא חוצבת את חומרי הגלם הטעונים המתאימים לצרכיה. באחדים מהציורים ניתן לזהות תמות, מחוות או מוטיבים מובחנים מתוך ציוריהם של אוצ'לו, קארוווג'י, דה וינצי', האלס ורמברנדט. ג'ורג'ביץ' משתמשת בתולדות האמנות באופן פונקציונלי ולעיתים אף ציני, בשל היפוכי המשמעות הנוצרים מן ההסטות וההפקעות של ההקשרים המקוריים. כך, למשל, הציור **איגוד רופאי השיניים** (1996–1998), מאזכר

הבוזיה ביותר, כפי שהדבר בא לידי ביטוי בעיקר בתרבות הפופולרית. לדברי ז'יז'ק, יציוגיה של תרבות זו – דימויים של פורנוגרפיה, קדושה ומוות – חותרים להגיע אל חוויות קצה כדי לספק צורך אנושי זה. ואכן, חזיונות הארלימות הסוציאליסטיים של מזרח גרמניה. את דרכו של ביסקי כוללים פעילויות סדיסטיית, קנבילים ברוטלי, טבח, הוצאות להורג, קטייעות איברים והפרשות גוף – אורגיה של אלימות כאוטית ואפלה, טקסי חיכה מדממים, שדות קרב שבהם כולם נלחמים בכלום. אפקט זה מושג באמצעות יופי פתייני ומהוקצע, תאורה דרמטית ותיאטרליות צבעונית. פלטת הצבעים מדיגשה את המלאכותיות של הנרטיב, עד כי בקושי ניתן להבחין במעשים המכביעים.

הצפת גיבוריים מכוונת לקהות תחושתית, ואפשר שכאן טמון היסוד הביקורתי והרלוונטיות של עבודותיו לשיח הפוסט־מודרני. ניתן להתייחס להצצה זו כשונים שלם של "אגאסטיקה",

כפי שנוסחה על ידי סוזן באק־מורס, שטוענת כי העיניים אמנם רזאות, אך "בהיותן מפוצצות ברשמים מקוטעים, הן רזאות יותר מדי – ואינן קולטות דבר" (באק־מורס, "אסתטיקה ואגאסטיקה [הרדמה]", תרגמה דפנה רז, ו׳ 10 ׳ 39, דצמבר 1992, עמ' 9). ניתן גם לדבר על התפרקות המרחב הציורי בהשראת מושגיו של פרדריק ג'יימסון על אודות המוטציה שהתחוללה בחלל־העל הפוסט־מודרני. ואולם, הרוח הפוסט־מודרנית בולטת בעיקר באינספור הקלילות וההשפעות המעורבלות בציוריהו של ביסקי כפסטיבל שלל אל היררכיה, כבליל המורכב ממזכורים של דבר־אמינם מתולדות האמנות (למשל טייפולו וגויה) לצד דימויים מעולם הפרסום, הקולנוע והאופנה. לאלה יש כמוכן להוסיף את משיכתו של ביסקי אל האקטטה של הבארוק, בעיקר בהתייחסות הטעונה לגוף כאתר של קדושה וטומאה, אצילות ובזות.

תערוכתו של ביסקי נערכת כחלק משאכל תערוכות השמכנה המשותף שלהן הוא יציג ונראות של אלימות דרך פילטרים אמנותיים. אחד הדימויים המטוריים בהקשר זה הוא

**צייר שחורות** (2008), שנראית בו דמות של צייר אחוז במכחולים ומצייר להבה שכמו אוטופיה חברתית. הם מרחפים במרחבים הציוריים ששהם נטולי עגון, בעולם סדוק, קרוע ומפעפע נולדים משונים. התפרקותו של המרחב הציורי ניכרת בעיקר בסדרות המאוחרות, של (2005–2008), דוממת אלה המוצגות בתערוכה, שבהן ביסקי נטש את סצנות תנועת הנוער הבהירות לטובת יקום אפל וטוריאליסטי יותר. בסדרות אלה כבר ברור שאן העדן המבטנים פגום מן היסוד ושהאוטופיה החברתית מוצגת בקריסתה. הצעירים המסוממים והשתוים, הלבושים בגדי ספורט אחידים, מטייטים חטרי משקל, כדמויות משבטות נטולות זהות והבדלים, בעולם של ניכור ופרובוקציה, באופן המזכיר דימויים של אלימות ואסונות מוכרים עד זרע.

כל העבודות של ביסקי מוצגות באדיבות האמן וגלריה קרונה בברלין, למעט **אקסטזה**, המוצגת באדיבות אוסף המוזיאון לאמנות צעירה בפרנקפורט, ו**שישרת אורות**, המוצגת באדיבות האמן וגלריה ליאו קוניג בניו יורק.

<sup>[1]</sup> טקסט: תמי כץ־פרימן | עריכת טקסט עברית: ירון דוד | תרגום עריכת טקסט אנגלית: טילה הלקין | עיצוב: נועם פרידמן, לבלו גרפיקה | דפוס: ע.ר. הדפסות בע"מ | צילום: ברנד בורכארט (נורברט ביסקי); מאשה רלויץ' (ביליאנה ג'ורג'ביץ')



מוזיאון חיפה לאמנות  
HAIFA MUSEUM OF ART  
ינואר 2009

## Aesthetics of Violence

Three Solo Exhibitions:

AES+F Group

Norbert Bisky

Biljana Đurđević

January 24 – June 20, 2009

Curator: Tami Katz-Freiman

### AES+F Group

AES was founded in 1987 by three artists – Tatiana Arzamasova, Lev Evzovich and Evgeny Svyatsky, whose initials form the acronym that is the group's name. In 1995, they were joined by the fashion photographer Vladimir Fridkes; the group has since been called AES+F, and is considered to be one of Russia's most prominent contemporary art groups. Their video works, sculptures, paintings, photographs and multimedia installations are characterized by breathtaking beauty, accessible and communicative imagery and provocative, ceremonial scenes imbued with a glamorous, sensuous Baroque quality.

During the 1990s, the members of AES+F forged their own unique language and identity, while touching upon painful and problematic aspects of international politics and world events. Their *Islamic Project* (1996–2003), for instance, examined the West's phobia concerning Islam from a parodic perspective; by inserting minarets, mosque domes and Arab markets into images of familiar European and North American tourist sites, the work Islamized the West's urban landscape. This long-term project diverged from the norms of political correctness and was marked by a prophetic character when it first appeared five years before the attack on the Twin Towers. The group's project *Suspects* (1997), which was concerned with the disturbing phenomenon of youth violence, featured the group's photographic portraits of seven female juvenile murderers alongside seven portraits of adolescent girls from a prestigious private school in Moscow. The viewer was left to guess which faces were suffused with evil and violence. In their work *Action Half-Life* (2003–2005), AES+F already touched upon the themes featured in the current exhibition – photographing boys and girls dressed in white sports outfits and holding automatic weapons against the apocalyptic background of an imaginary wasteland.

In recent years, the production process characteristic of AES+F has become more complex, and at times includes a crew numbering several hundred participants. Like a cinematic production, this process involves choosing sites, role casting models, designing costumes, managing extras and creating complex photographs. The subsequent work in the studio involves digitally manipulating a single image and joining it to a kind of multilayered collage, which the group members describe as "digital painting." In the course of this "painterly" process, which is constructed as a panoramic animation work, the individually photographed figures are fused against a virtual background by using effects of condensation and displacement. The high-resolution photographs create a sterile, imaginary hyperreality. The cinematic format and the monumental compositions call to mind Renaissance and Baroque battle scenes, which describe epic events.

The apocalyptic vision arising from the works created by AES+F reflects the spirit of our time, and raises questions concerning Western values. The use of advertising images, sensationalism and politics, the glorification of youth, and the preoccupation with globalization and cultural differences are all embodied in *Last Riot* (2005–2007). This video animation, which is considered to be one of the group's iconic achievements, was exhibited at the 2007 Venice Biennale – where it received much international attention – and has been termed a "Requiem for the Modern World." Set against the background of

a synthetic landscape devoid of history, identity, or temporal specificity, which alternates between a desert expanse and an alpine mountain range, the work features a cluster of androgynous-looking boys and girls who seem to have emerged from a futuristic version of a Benetton ad. These young rebels or contemporary gods – members of different races with a self-estranged, post-human appearance – are battling each other in a kind of slow sadomasochistic choreography. They seem to be caught in the throes of a fatal struggle, a battle in which it is impossible to distinguish between victims and aggressors, the victorious and the defeated. These young men and women are dressed in fashionable camouflage clothing; their sexuality is repressed, their faces are motionless, and they do not make eye contact – neither amongst themselves nor with the viewer. In this context, the artists relate that "the work process resembled filming a porno movie." The youngsters' actions are mechanical and monotonous, and have no apparent reason or goal – a *perpetuum mobile* of aggression for the sake of aggression. They carry swords and clubs, yet the blades rubbing against bare necks do not really cut into the flesh, and the clubs do not really hit against the body. The range of violent bodily gestures is performed in slow motion and is devoid of fear or pain, as if partaking of a symbolic performance or ritual. In the background, planes crash, trucks fly off collapsing bridges, trains explode and missiles are launched – yet there is not a trace of blood, sweat or tears. This is a simulacrum of sterilized violence that has been stripped of a motive, of emotions and of any vestiges of "real" existence in favor of a perfect composition produced by 3D technology.

The spectacular, pseudo-mythological compositions and poses are based on an eclectic synthesis between classical art and popular art. They include references to Christian iconography in the style of Verrocchio or Bernini, pastoral Baroque scenes in the style of Poussin and Claude Lorrain and social realism inspired by Soviet propaganda paintings – as well as advertisements, fashion layouts, comics, computer games and Hollywood films in the style of "The War of the Worlds." One may also relate the sterilized violence and aesthetic seductiveness to the alienating fashion-show scenes staged and photographed by the Italian artist Vanessa Beecroft. Here too it seems that the narcissistic display is shaped by its own rules; in the case of *Last Riot*, these rules are based on a pathology of violence that we have already become indifferent to. It seems that in this work, the AES+F members have distilled their "aesthetics of violence" to its most powerful essence. War scenes and horrifying images of torture, murder and suicide seemingly borrowed from an image bank of catastrophes are processed with pathos and eroticism into a futuristic fantasy. They form a kind of mesmerizingly beautiful choreography, which amplifies – as if under a magnifying lens – the neuroses and fantasies of our world.

*Last Riot* is exhibited courtesy of the Doron Sebbag Art Collection, ORS Ltd., Tel Aviv.

### Norbert Bisky

The personal biography of Norbert Bisky – a prominent member of the new German Expressionist wave – is essential to understanding and interpreting his controversial art work. Bisky was born in Leipzig in 1970, and was raised on the socialist values of East Germany. He began his career as an artist following the fall of the Berlin Wall. In 1994, he enrolled in the Berlin University of the Arts, as a student of Georg Baselitz. His paintings reflect the cultural conflict stemming from the unification of the two Germanies, and the rapid transition from a communist regime to a capitalist consumer culture. As a member of both worlds, who is familiar with the Western clichés about the communist culture of "oppression" and with communist clichés about Western "enlightenment," Bisky responds ironically to optimistic messages and promises for a better world, and to the inevitable disillusionment they entail.

Bisky's early body of work, from the years 2002–2005, was influenced by social realist propaganda images and by the aesthetics of East German youth movements. These works mainly feature golden-haired, muscular boys, who are mostly busy with sports activities against the expanse of a light-filled, blue-skied German landscape. It was impossible not to associate these extravagant paintings, which were suffused with an idealizing, heroic atmosphere, with an Aryan ideology charged with homoerotic undercurrents. Indeed, some art critics reacted to these works with reservation, detecting in them allusions to East Germany's neo-Nazi scene. Many of them overlooked Bisky's critical approach, which related Nazi folklore and Soviet nostalgia to neo-pop images culled from the Western advertising world. In these paintings, Bisky attempted to expose the similarity between the hollow promise of happiness that characterized East German propaganda and the fake illusions marketed by capitalist, democratic society.

Yet in contrast to the politically engaged art of Stalinist Russia and the celebration of youth sanctified by Nazi propaganda, Bisky's athletes are the distressed victims of a social utopia. They hover, ungrounded, throughout a painterly expanse in a world that is cracked, torn and oozing strange liquids. The disintegration of the painterly sphere is especially noticeable in the later series (2005–2008), such as those included in this exhibition, in which Bisky abandoned the bright youth movement scenes in favor of a more dark and surreal universe. In this series, it is already clear that the promised paradise is inherently faulty, and that the social utopia it embodies is in the process of collapsing. Drugged and drunken youths, wearing identical sports outfits, float about like cloned figures that cannot be distinguished from one another in an alienated, provocation-filled world – recalling sickeningly familiar images of violence and disaster.

In his book *Welcome to the Desert of the Real* (2002), philosopher and cultural critic Slavoj Žižek touches upon our desire for the real, which involves a simultaneous attraction towards and repulsion from violent scenes. He analyzes the desire to rub up against death in its most repugnant and demeaning form, as is most often the case in the realm of popular culture. According to Žižek, the representations characteristic of this culture – images of pornography, sanctity and death – attempt to touch upon extreme

experiences in order to satisfy this human need. Indeed, the spectacular visions of violence in Bisky's more recent works involve sadistic acts, brutal cannibalism, slaughter, executions, amputations and bodily excretions – an orgy of dark, chaotic and violent forces, bloody initiation rituals and battlefields in which everyone has turned against each other. This imagery is characterized by a seductive and polished form of beauty, dramatic lighting and color and an overall theatricality. The palette of these works underscores the artificiality of the narrative, to the point that it becomes almost impossible to discern the horrors they depict.

This overwhelming flood of stimuli – which goes hand in hand with a process of desensitization – is perhaps the source of the critical stance expressed in Bisky's works, and of their relevancy to the postmodern discourse. The flood of sensations addressed in these works may be thought of in relation to the term "anaesthetics," which is used by Susan Buck-Morss to describe a state in which the eyes are bombarded by fragmented impressions, while taking in nothing at all (Buck-Morss, "Aesthetics and Anaesthetics," *October*, Vol. 62, Autumn 1992, pp. 3-41). One may also examine the disintegration of the painterly sphere by using the terms applied by Fredric Jameson to the mutation in the postmodern meta-space. This postmodern orientation is especially prominent in the countless quotations and sources of influence combined in Bisky's paintings into a pastiche devoid of hierarchies, in which allusions to old masters (such as Tiepolo and Goya) appear alongside images from the worlds of advertising, cinema and fashion. To these one must also add Bisky's attraction to Baroque ecstasy, especially in terms of his charged relationship to the body as a site both sacred and profane, noble and abject.

Bisky's works are featured as part of a cluster of exhibitions whose common denominator is the representation and visibility of violence through the prism of art making. One image whose metaphorical resonance is especially relevant to this context is *Schwarzmaler [Painter of Darkness]* (2008), which portrays an artist painting a flame that seems to be erupting out of the blue sky. This quintessential moment of creating a catastrophe, while thinking of aesthetic values such as composition, color, distribution of paint and the rhythm of the brushstrokes, calls to mind age-old concerns about the affinity between ethics and aesthetics, morality and beauty, horror and pornography, as well as the use of aesthetics in totalitarian regimes. This charged image of the painter of dark horrors thus embodies the essence of contemporary art making.

All works by Bisky are courtesy of the artist and Galerie Crone, Berlin, with the exception of *Extase*, which is exhibited courtesy of Museum Junge Kunst Frankfurt (Oder), and *Lichterkette*, which is exhibited courtesy of the artist and Leo Koenig Inc., New York.

### Biljana Đurđević

The violent themes characteristic of Serbian artist Biljana Đurđević's works reflect her development as an artist during the horror-stricken 1990s – a decade when violence in her country peaked following the collapse of the communist regime in Eastern Europe. Đurđević belongs to the young generation of Serbian artists who experienced the political disintegration of Yugoslavia and Serbia's isolation under the rule of Slobodan Milošević. The works of these artists bespeak a spirit of protest against Milošević's tyrannical regime, and respond in a satirical, critical manner to the horrors of war and waves of violence brought on by outbreaks of nationalist and chauvinistic sentiments. The body of works included in this exhibition features a selection from several series created by Đurđević between the years 1999 and 2007 – series in which she gazes directly into the darkest abysses of the human soul.

Đurđević's paintings are characterized by a cruel and dramatic narrative realism, which has been termed "necrophilic realism" due to the profusion of dead bodies and the sterile atmosphere of the public showers, operating rooms or morgues that recur in these compositions. The terrifying human figures represented in these paintings offer no possibility of mercy. Although these figures appear real, the artist insists that they do not build upon a concrete reality. The nightmarish painterly space portrayed here resembles a stage, and the depicted action seems to have been frozen against a series of flat decorative backdrops. The freezing of the scenes produces a sense of "before" or "after," and thus increases the tension and charges the works with a dramatic quality. So, for instance, in the work *Summer Time is Over* (2005), which is displayed at the entrance to the exhibition, three men with shaved heads and naked torsos, who are all wearing white butcher aprons, appear alongside five terrifying dogs tied to a metal rail. The dogs' bloodthirsty appearance is amplified by the red wallpaper in the background, which creates the impression of an airless, claustrophobic space. Although nothing is actually taking place, the image is suffused with the premonition of an impending disaster. This work is part of the series "Paradise Lost" (2005–2006), which also includes *Systematic Examination* (2005): five girls wearing nothing but underwear and red Mary Janes are seated on a wooden bench, set against a backdrop of colorful tiles in a sterile space. Their wide-open eyes stare at a point on the horizon, and they seem overcome by terror and fear. The innocent appearance of these girls and the physical hints of budding sexuality, together with the work's title, call to mind scenes of pedophilia and violence towards children.

Đurđević's paintings are suffused with allusions and quotations related to the history of art, and especially to Renaissance and Baroque art, Christian iconography and historical paintings – from which she culls the charged materials she uses in her works. In some of her paintings, one may detect themes, gestures or motifs that can be clearly identified with paintings by Uccello, Caravaggio, Da Vinci, Hals and Rembrandt. Đurđević uses the history of art in a functional and at times even cynical manner, which is due to the inverted meanings produced by her expropriation of images from their original context. The painting *Dentists Society* (1996–1998), for instance, is reminiscent of 17th century Dutch group

portraits that portrayed various professional guilds. Yet the figures' demonization, and their transformation into characters resembling butchers in a slaughterhouse, distance this painting from its point of reference, and relate it to male violence and to the politics of power that ruled Serbia in the mid-1990s. In the painting *The Last Days of Santa Claus* (2001), which is based on Andrea Mantegna's famous painting of the foreshortened dead Christ, the artist has replaced Jesus with Santa Claus, who is portrayed without his pants in a mysterious context.

The work *Saturday Evening Out* (1999) similarly belongs to a body of works that feature violence and death in sterile spaces. Here too, a lifeless male figure is seen lying in a space that resembles a men's room. The man is dressed in black pants and a white shirt, and is wearing gloves – a detail that characterizes him as a murder suspect rather than a victim. *Gluttony-Crucifixion* (2004), which is part of the series "Seven Deadly Sins," similarly makes use of distorted perspective: the figure of a corpulent middle-aged woman – whose appearance is entirely conventional – is being crucified for the sin of gluttony; her body, which is bound with black leather straps, seems to be about to fall off the cross straight onto the viewer's head.

The tension embodied in these figures, the emotional intensity, the dizzying perspectives and the contrasts between dramatic action and decorative background – all these transform the observation of Đurđević's works into a disturbing experience, which leaves the viewer feeling deeply uncomfortable. It seems that the entire brutal history of the Balkans is reflected in these images. As if submitting a dry and pragmatic post-mortem report, these paintings bespeak the politics of fear haunting a society that has experienced too many images of dead bodies.

The works by Đurđević are courtesy of the artist and galerie davide gallo, Berlin. *Gluttony-Crucifixion* is exhibited courtesy of the collection of Giovanni Cornaro, Lugano, Switzerland; *Saturday Evening Out* is exhibited courtesy of C-Collection, Liechtenstein; *Summer Time is Over* is exhibited courtesy of the collection of Marco Fossataro, Naples, Italy; *Systematic Examination* is exhibited courtesy of the collection of Mario Covello, Naples, Italy; *Boy* is exhibited courtesy of the collection of Mauro Crachi, Rome.

Text: Tami Katz-Freiman | English translation: Tal'ya Halkin | Hebrew editing: Yaron David  
Design: Noam Fridman, Colbo Graphics | Printing: A.R. Printing Ltd. | Photography: Bernd Borchardt (Norbert Bisky); Sasa Reljic (Biljana Đurđević)



AES+F Group, *Last Riot*, 2007 (video still)  
HD video, single-channel projection, 22:30 minutes, sound



AES+F Group, *Last Riot*, 2007 (video still)  
HD video, single-channel projection, 22:30 minutes, sound



Norbert Bisky, *Aufmacher (Opener)*, 2006, oil on canvas, 150 x 100 cm



Norbert Bisky, *Schwarzmaler (Painter of Darkness)*, 2006, oil on canvas, 130 x 100 cm



Biljana Đurđević, *Gluttony-Crucifixion*, 2004 (detail), oil on canvas, 251 x 162 cm



Biljana Đurđević, *Summer Time is Over*, 2005 (detail), oil on canvas, 195 x 300 cm