

n.º 1

SANJA IVEKOVIĆ
*STRUCTURES
OF SOLIDARITY*

30.11.2019—24.01.2020

Obras

Structure, 1976-2011; *Women in Art. Women in Yugoslavia Art*, 1975; *The Sentence*, 1979; *Lady Rosa of Luxembourg*, 2001; *Lady Rosa of Luxembourg's video*, 2001; *Invisible women of solidarity*, 2009-2010; *Novi Zagreb*, 1979; *Lighthouse's video*, 1987-2001; *Monument*, 1977-1979; *Triangle #2*, 2005; *On witches (Isn't she too old for this?)*, 2013

Texto de
Ivana Bago

1MM



*Women in Art. Women in Yugoslavia Art, 1975
(detalle)*

*The Sentence, 1979
(detalle)*

TENACES ESTRUCTURAS DE SOLIDARIDAD. DE LA DÉCADA DE LOS SETENTA HASTA HOY

En 1975 Sanja Iveković creó una obra titulada *Women in Art – Women in Yugoslav Art*. En ella situaba, junto a una página de la revista *Flash Art*, sus propios dibujos. Con diseño de cuadrícula y bajo el título «Women in Art», la página recogía retratos fotográficos de mujeres artistas, críticas de arte y comisarias. Los dibujos de Iveković equivalían a un acto de traducción: el título «Women in Art» [Mujeres en el arte] se convirtió en «Žene u jugoslavenskoj umjetnosti» (Mujeres en el arte *Yugoslavo*), y los retratos fotográficos, que llevaban al pie el nombre de cada una de las mujeres, en unos retratos dibujados de figuras femeninas sin nombre y, por tanto, anónimas. Lo que la traducción de Iveković a partir de *Flash Art* sugería era que el relato de las mujeres en el arte yugoslavo solo podía contarse como ficción: en lugar de fotografías con pie explicativo, dibujos mudos; en lugar de un documento reticular y clasificatorio, una cuadrícula imaginaria plasmada a la manera del cómic. En el momento en que Iveković realizó esa pieza, la escena artística de Yugoslavia y la propia historia del arte del país estaban dominadas por hombres e Iveković era una de las pocas protagonistas femeninas de la «nueva práctica artística» yugoslava de los setenta. Para que aquel título de «Women in Yugoslav art» dejara de ser ficción y se convirtiera en realidad, para llenar el panorama artístico local de mujeres y de sus nombres, se requería una intervención feminista en la institución y las ideologías del arte. Esa intervención es, precisamente, la que escenifica la obra de Iveković.

Aunque hasta hace muy poco *Women in Art – Women in Yugoslav Art* permanecía sin exponer, ejemplifica, en mi opinión, la práctica artística de Iveković y su preocupación por describir la posición de las mujeres en las estructuras de poder, desafiando al mismo tiempo a esas estructuras



con la creación de nuevas retículas de solidaridad. La pieza ilustra también un elemento formal bastante recurrente en su obra, la cuadrícula, que emplea precisamente para poner al descubierto la lógica estructural que subyace a las relaciones sociales de poder. Finalmente, como antes apuntaba, *Women in Art* nos recuerda que no debemos contemplar la práctica artística de Iveković únicamente como una crítica a las formaciones ideológicas que rigen las vidas de las mujeres y su representación en los medios de comunicación, la esfera pública y la historiografía, sino también como una crítica feminista a la institución artística. Después de todo, resulta imposible separar la cuestión de la representación, y de la violencia inherente a ella, de esos «modos de ver» de los que habla John Berger, establecidos a lo largo de siglos de construcción del canon del arte occidental, que confiere predominantemente a la mujer la condición de objeto de la proyección libidinosa del artista (masculino) y de los sentidos que a ella se asocian.

Structure (1976) es otra obra organizada en cuadrícula. En ella Iveković recurre explícitamente al mecanismo de unir la representación visual y la textual para crear significado. Y lo hace combinando retratos fotográficos de diez mujeres distintas con diez pies de foto diferentes en los que se informa al espectador de que cierta mujer «ha encontrado al fin tiempo para acortarse los pantalones» mientras otra «aguarda el regreso de su amo» y una tercera fue «ejecutada en Bujanj en 1944». Pero toda la estructura se nos desmorona cuando constatamos que las imágenes y los pies se repiten y asocian aleatoriamente entre sí: vemos el mismo retrato emparejado con pies de foto diferentes, con lo que la supuesta función de veracidad de la retícula queda comprometida y sumida en la contradicción. En obras posteriores, como *GEN XX* (1997-2001) o *Sunglasses* (2002-), Iveković se apropia de ese principio de construcción de verdad y utiliza imágenes de circulación masiva para contar una historia muy distinta de la que la industria de la moda, de donde proceden las imágenes, trata de trasladar. Sobre los retratos en blanco y negro de modelos de pasarela que anuncian lujosos productos de belleza vemos superpuestos los nombres de heroínas partisanas yugoslavas de la Segunda Guerra Mundial (*GEN XX*) o de

mujeres de todo el mundo víctimas de violencia doméstica (*Sunglasses*). Unos breves textos narran sus historias al espectador, transformando así los anuncios de belleza en lecciones de historia sobre las olvidadas aportaciones de las mujeres como protagonistas de la historia y sobre la persistente obliteración de cuanto de valor hubo en sus vidas en la perpetuación cotidiana —y socialmente tolerada— de una violencia misógina que se oculta a nuestra mirada igual que la superviviente de los abusos esconde sus moraduras tras unas gafas de sol. Al crear esas inesperadas superposiciones Iveković hace algo más valioso que subvertir, sin más, los mensajes de la industria de la belleza: llama a las modelos a unirse a la lucha por cambiar la posición de la mujer en la sociedad, pasando de objeto y víctima a sujeto y protagonista de la historia.

Iveković recurre también a su propia imagen y a su cuerpo como nodos de la creación de esas nuevas y empoderadas estructuras de solidaridad. Su vídeo *Personal Cuts* (1982), que se presentó en la televisión nacional de Yugoslavia en horario de máxima audiencia, es un manifiesto que propone dar un tajo feminista a esa historia masculinizada en una intervención que parte del famoso eslogan feminista que proclama que lo personal es político. Con unas tijeras va haciendo agujeros en una media negra que, a modo de máscara, cubre la cabeza de la artista, dejando poco a poco su rostro al descubierto, una imagen que se mezcla con filmaciones documentales de la historia de Yugoslavia. La misma imagen de emergencia histórica de la mujer desde la invisibilidad es el tema de *Invisible Women of Solidarity* (2009-2010), una obra que aborda el olvido de la contribución de millones de mujeres al movimiento polaco de Solidaridad de la década de los ochenta. En un gesto incluso más provocativo, en su intervención pública *Lady Rosa of Luxembourg* (2001) Iveković crea una réplica de la «dama dorada», una figura alegórica femenina que forma parte de un monumento erigido en Luxemburgo en memoria de los voluntarios que combatieron la ocupación alemana del país en la Primera Guerra Mundial. La réplica de Iveković, ubicada cerca del monumento original, incluye tres intervenciones: el cambio del nombre de «dama dorada» por el de «Lady Rosa of

Luxembourg», su representación como una mujer visiblemente embarazada, y la sustitución de la inscripción conmemorativa de los héroes masculinos por referencias a una serie de funciones de la sociedad patriarcal asigna a la mujer: de alegorías de independencia y libertad, de símbolos de la cultura, el capital o lo kitsch, a roles femeninos que van de la puta a la virgen.

Con todo, como indican tanto la polémica pública y mediática que rodeó a la translación del cuerpo femenino practicada por Iveković —de vacuo contenedor de la memoria nacional a encarnación de la capacidad transformadora y de lucha de las mujeres— como las connotaciones terroristas de la máscara de media negra de *Personal Cuts*, para hacerse con el protagonismo de la historia es necesario, ante todo, negarse a obedecer las leyes y regulaciones que invisibilizan a las mujeres. Una desobediencia que está en el centro mismo de algunas de las obras de Iveković y que se manifiesta temáticamente con toda claridad en *Sentence* (1979), una obra en la que la artista lleva a cabo una serie de gestos como respuesta a una frase encontrada en un periódico: «La insistencia actual en la necesidad de incrementar la disciplina y la responsabilidad nos demuestra que aún existe un comportamiento que no está acorde con nuestros objetivos». En las performances *Triangle* (1979) y *Triangle #2* (2005), Iveković se comporta, precisamente, en forma indeseada, además de desobedecer la orden de abandonar el balcón, obstruyendo con ello la visita oficial a Zagreb del presidente de Yugoslavia, Tito (en 1979) y de quince presidentes europeos (en 2005). Hay que decir que, como revela su colorista intervención de una foto de prensa del barrio de Novi Zagreb durante la visita de Tito en 1979, la artista no estaba sola: de los noventa y un balcones del edificio cuya imagen reproduce el periódico, en veintisiete hay personas observando, de pie, el desfile. No por casualidad esta pieza vuelve a adoptar la forma reticular: una monótona estructura arquitectónica en blanco y negro sobre la que la artista interviene con tres colores primarios para enfatizar que toda estructura lleva siempre en sí la potencialidad de una contraestructura, de las estructuras de solidaridad contrahegemónica, siempre transformadoras y al mismo tiempo tenaces.



1 MIRA MADRID 1MM
ARGUMOSA 16, BAJODCHA., 28012 MADRID, SPAIN
TEL. +34 628 88 12 45 — INFO@1MIRAMADRID.COM
1MIRAMADRID.COM