

Silvia Eiblmayr

LAUDATIO FÜR SANJA IVEKOVIĆ

Anlässlich der Verleihung des CAMERA AUSTRIA PREISES 2009
Am 28.1.2010 in Graz

Zwei Anmerkungen am Anfang:

In einem ihrer jüngsten Projekte setzt Sanja Iveković mit der für sie charakteristischen analytischen Neugier bei einem Fotoplakat an und zwar bei jenem Wahlplakat der Solidarnocs, mit dem die Partei 1989 (noch knapp vor der Wende) in den Wahlkampf zog. Dieses Plakat warb höchst erfolgreich mit einem ikonischen Männerbild, nämlich Gary Cooper in der berühmten *show down* Szene aus "High Noon" (1952), eine Ikone, die nun in das Polen von 1989 verlegt wurde: Gary Cooper mit dem Solidarnosc-Logo oberhalb des Sheriffsterns und der Wahlkarte in der Rechten an Stelle des Colts. Für Sanja Iveković gab dieses Plakat, auf das sie jetzt Polen aufmerksam wurde, den Anstoß, dem Männer-Mythos der Solidarnocs nachzugehen, um dann herauszufinden, dass ein entscheidender Teil der politisch-kämpferischen Arbeit dieser Partei von Frauen gemacht wurde, nicht zuletzt auch deshalb, weil die Männer im Gefängnis saßen. Dass dieses Faktum sowohl im damaligen Wahlkampf als auch in den zwanzig Jahren seither unterschlagen wurde und nun erforscht und öffentlich gemacht werden soll, ist der Inhalt dieses Kunstprojekts.

Von dieser aktuellen zurück zu einer ganz frühen Arbeit: als junge Studentin an der Akademie der bildenden Künste in Zagreb erregte Sanja Iveković das Missfallen ihres Professors mit einer Arbeit in der Manier der Jackie Kennedy-Serie von Andy Warhol. An Stelle eines Stars verwendete sie dafür ein offizielles Foto der damals sehr populären, aber auch kontroversiellen Politikerin Jugoslawiens, Savska Dabčević-Kucar, die von Tito aus der Partei ausgeschlossen wurde.

Sanja Iveković ist eine der bedeutendsten KünstlerInnen des vormaligen Jugoslawiens wie auch Kroatiens und sie ist das nicht weniger auch im internationalen Kontext. Ihr Werk umfasst ein großes Spektrum, von den Medien Fotografie und Video, über Performance, Textarbeiten, Zeichnung bis zu einer

langen Reihe von Arbeiten im öffentlichen Raum – viele werden sich an das blühende Mohnfeld vor dem Fridericianum in Kassel bei der letzten *documenta* erinnern. Sanja Iveković ist eine politische Künstlerin und sie ist auch eine politische Aktivistin, eine Differenzierung, die ihr wichtig ist.

Das Medium Fotografie – ebenso wie das für ihre Kunst absolut bedeutende Medium Video – bildet einen methodologischen und integralen Teil ihres kritischen konzeptuellen Ansatzes seit ihren frühen Anfängen. Iveković geht es darum zu zeigen, wie sich die von den Bildmedien – in der Werbung und politischen Propaganda, in Zeitungsreportagen, im Fernsehen oder im Film – wie sich also die von den Bildmedien produzierten und standardisierten Codes in das kollektive soziale Verhalten einschreiben und ihren ideologischen Niederschlag finden. Iveković führt die Fotografie auf einfache Materialien zurück, die sie im medialen – und im weitesten Sinn performativen – Raum vorgefindet, um dadurch Machtstrukturen sichtbar zu machen, welche die Praxis des alltäglichen Lebens in den sich ständig verschiebenden Bereichen zwischen dem sogenannten “Öffentlichen” und sogenannten “Privaten” bestimmen. Es liegt auf der Hand, dass es in den hier zu Tage tretenden, jeweils differenzierten Aussagen zum Verhältnis zwischen einer Politik der Bilder und einer Politik der Körper immer auch um die Frage von *gender* geht.

Um Ihnen ein Bild zu geben: In ihrer berühmten Serie “Double Life” (1975-76) kombiniert Iveković jeweils ein Bild einer Werbung aus einem Magazin mit einem ähnlichen Foto, das sie selbst zeigt, das sie ihrem privaten Fundus entnahm. Nicht jedoch ein Foto, das, wie oft in der Performancekunst der 1970er Jahre, der Werbung nachgestellt wurde, sondern eines, das aus ihrem seit ihrer Kindheit alltäglichen Umgang mit der Fotografie und dem Fotografiert-Werden stammte, ein Foto jeweils – und das ist das Frappante –, in dem die Werbepose oder -Szene bereits vorweggenommen zu sein scheint. Erst in dieser Gegenüberstellung von “öffentlich” und “privat”, in der Leerstelle zwischen beiden Bildern, formiert sich etwas, das nicht gezeigt werden kann, etwas, das die amerikanische Performancetheoretikerin Peggy Phelan “den blinden Fleck des sichtbaren Realen” nennt.¹

“Agentin” in diesem Szenario ist dann nicht das abgebildete Model auf der einen oder Sanja Iveković auf der anderen Seite, sondern gewissermaßen das Medium Fotografie selbst. “Die Kamera”, sagt Rosalind Krauss in Bezug auf die Familienfotografie, “ist ein projektives Werkzeug, Teil des Theaters, das die Familie konstruiert, um sich davon zu überzeugen, dass sie zusammen ist und ein Ganzes bildet”.²

Bei den “Familienähnlichkeiten”, die Sanja Iveković in ihren frühen Fotoarbeiten – wie “Schwarze Akte”, “Sweet Life”, “Bitter Life oder “Tragödie einer Venus” – aufspürt, geht es um die Funktion des Bildes der “Frau” im politischen Theater einer patriarchalischen Öffentlichkeit, welche auch im sozialistischen Jugoslawien der 1970er-Jahre, einer, wie Bojana Pejić es nennt, “extremen Kombination von Konsum cum Kommunismus”³ mit differenzierten Einbrüchen zu rechnen hatte.

Natasa Ilić spricht in ihrem Beitrag zu Sanja Iveković, der unter dem Titel “Teaching Private Politics” / “Die Politik des Privaten lehren” in Nr. 90, 2005 von Camera Austria erschienen ist, treffend von einer “Dramatisierung der Politik des Privaten”. Gerade im sozialistischen Jugoslawien, so Natasa Ilić sinngemäß, war diese künstlerische Strategie so wichtig, weil hier ein Regime, das die “Gleichheit der Arbeiterklasse” als ihre “Wahrheit” propagierte, bloss gestellt wurde.⁴

Sanja Iveković gehörte zu der Gruppe von Künstlern und Künstlerinnen in Jugoslawien in den 1960- und 1970er-Jahren, die ihre Arbeit *Neue Kunstpraxis* nannten, bei der es ihnen darum ging, das vom Staat gestützte, herrschende modernistische Kunstssystem und die damit verknüpften institutionalisierten Kunstgattungen Malerei und Skulptur zu zerstören. Feminismus war allerdings in der *Neuen Kunstpraxis* noch kein Thema und eine feministische Lesart von Ivekovićs Arbeiten existierte damals nicht. (Erst 1978 gab es den ersten internationale Feministischen Kongress in Belgrad, Titel: “Genossin Frau – die Frauenfrage”.)

In ihrer Methodologie und Hinwendung zu Alltagsbildern, womit sie in der *Neuen Kunstpraxis* im Gegensatz zu den meisten ihrer männlichen Kollegen fast die einzige war, hat Sanja Iveković jedoch Mitte der 1970er-Jahre bereits

wichtige künstlerische, medien- und genderspezifische Diskurse vorweggenommen, die in den 1980er und 1990iger Jahren große Bedeutung erlangten. (Ein Stichwort wäre Cindy Sherman.)

Ich möchte ihnen noch ein Beispiel geben: "Struktur" (1975-76) ist eine Fotoarbeit, die Iveković damals bewusst gegen den großteils sehr formalistischen, strukturalistischen Ansatz ihrer männlichen Kollegen setzte. Dazu verwendet sie zehn Zeitungsfotos von Frauen aus unterschiedlichen Kontexten und die dazu gehörenden Bildunterschriften. In einer rasterartigen Struktur ordnet sie jedem dieser zehn Fotos jeweils jede der zehn Bildunterschriften zu, sodass sich ein Tableau von zehn mal zehn Bildern ergibt, insgesamt also hundert Frauen mit jeweils scheinbar anderer Identität.

In der gezielten Vorführung der Fiktionen des banalen Alltäglichen und die Reflexion darauf, wie wir diese wahrnehmen, macht Iveković eine Politik des Begehrens sichtbar; mit der Verdoppelung oder Vervielfachung und dem offensichtlichen Mangel an einem "Original" unterläuft sie das Phantasma, das von den zeitgenössischen Medien und ganz spezifisch von der Fotografie mitproduziert wird, nämlich "die Lust an der Ähnlichkeit und Wiederholung, die sowohl psychische Sicherheit als auch politische Fetischisierung hervorbringt." (Peggy Phelan)⁵

Sanja Iveković hat bis heute ihre politische und gesellschaftliche Kritik in den unterschiedlichsten Kontexten immer mit einer Analyse und Kritik an der Macht und Ideologie der Bilder verbunden. Ich gebe Ihnen noch ein Beispiel: Ein langjähriges *work in progress* ist ihre Beschäftigung mit der weltweiten familiären Gewalt gegen Frauen. In der entweder als Plakat oder Inserat konzipierten Serie "Frauenhaus (Sonnenbrillen)" (2002 – 2009) eignet sie sich das Werbefoto aus dem Modemagazin an und setzt das Luxusmodell mit der Designersonnenbrille unter ein anderes Vorzeichen. Sie überlagert das Logo der Brillenfirma jeweils mit dem Vornamen und einer knappen Erzählung zu deren Situation von individuellen Frauen, mit denen sie in Frauenhäusern, sei es in Zagreb, Luxemburg, Istanbul oder Lodz in Polen zusammen gearbeitet hat. Iveković bedient sich explizit der Verfahren der Fotografie und benutzt deren performatives und verführerisches

Potential, um ihre Thematik oder ihre Botschaft ästhetisch wie auch politisch auf den Punkt zu bringen.

Was John Roberts in seiner Abhandlung "The Impossible Document" zur Funktion der Fotografie in der britischen Konzeptkunst festhält, nämlich dass sie dieser erlaubte, sich sozialen Phänomenen zuzuwenden, ohne einen Rückfall in Bildvorstellungen der Vor-Moderne zu begehen⁶, so trifft dies unter anderen politischen Bedingungen ganz spezifisch auf Sanja Iveković zu. Die bedeutende künstlerische Position, die ihr damit für Kunst seit ihren Anfängen vor vierzig Jahren bis heute zukommt, wird mit dem Camera Austria Preis 2009 hier entsprechend gewürdigt.

Ich möchte mit einem Zitat von Natasa Ilić schließen: "Iveković behandelt Bilder als Material, aus dem die repräsentative politische Öffentlichkeit buchstäblich gemacht ist, und behauptet sich damit sowohl als Künstlerin wie auch als politischer Mensch, oder, wie Pier Paolo Pasolini gesagt, als "Bürger-Dichter".⁷

Anmerkungen

1 Peggy Phelan, *Unmarked. The Politics of Performance*, Routledge, London und New York, 1993, S. 3.

2 Rosalind Krauss, "A Note on Photography and the Simulacra" (1981); in: Carol Squiers (Hg.), *The Critical Image. Essays on Contemporary Photography*, Bay Press, Seattle, 1990, S. 15-27.

3 Bojana Pejić, "Metonymische Bewegungen"; in: Silvia Eiblmayr/Galerie im Taxispalais Hg.), Katalog Sanja Iveković. *Personal Cuts*, Triton, Wien, 2001, S.87.

4 Natasa Ilić: "Sanja Iveković. Die Politik des Privaten Lehren"; in: Camera Austria, Nr. 90, 2005, S. 37.

5 P. Phelan, op. cit., S. 26.

6 John Roberts, *The Impossible Document: Photography and Conceptual in Britain 1966-1976*; a Camera words publication, Camera Work Vol. 1, London 1997, S.9.

7 N. Ilić, op. cit., S. 49.

Fast © Silvia Eiblmayr