

Il sesso dell'arte polacca. Verso una sfera pubblica democratica

Paweł Leszkowicz, Tomek Kitliński

◇ eSamizdat 2008 (VI) 2-3, pp. 85-109 ◇

LA RIVOLTA FEMMINILE: UNA NUOVA ARTE IN UN
NUOVO STATO

NIENTE contraddistingue meglio la cultura visuale della Polonia postcomunista degli “scandali” suscitati dall’arte contemporanea. Non è un caso che il più delle volte si tratti di opere femministe di artiste impegnate in problematiche sociali e nella difesa dei diritti delle donne. Nella prima parte dell’articolo affronteremo questa rivolta artistica femminile concentrandoci su tre opere in particolare, ognuna delle quali proviene da una diversa fase delle trasformazioni democratiche e dei dibattiti a esse connessi.

In *History of the Present: Essays, Sketches and Dispatches from Europe in the 1990s*¹, Timothy Garton Ash intitola “Abnormal normality” il capitolo dedicato alla Polonia degli anni Novanta. Dal suo saggio emerge una visione della Polonia postcomunista come di un paese pieno di paradossi. Secondo l’autore, per esempio, nel 1990 questo era un paese con una chiesa cattolica trionfante e tonnellate di pornografia. Quello era stato il primo anno della Polonia “libera”, ma l’anormale normalità religioso-sessuale diagnosticata dallo storico inglese perdura ancora oggi. Papa Giovanni Paolo II è l’autorità e la figura simbolica più potente del paese, mentre il business erotico fiorisce su tale scala che durante l’ultima fiera dell’erotismo di Varsavia è stata proprio una giovane polacca a battere il record mondiale del numero di partner sessuali, e molte città polacche erano tappezzate con i suoi manifesti.

Quello che per uno storico occidentale è un paradosso costituisce proprio la normalità polacca, derivante dalla storia recente del paese. Durante il comunismo due fenomeni antitetici si trovavano all’opposizione: la chiesa cattolica e l’espressione sessuale. Dopo le trasformazioni politiche la chiesa cattolica è emersa come uno degli eroi della lotta pacifica contro il comunismo, mentre un nuovo regalo del libero mercato è stata la pornografia, proibita e assente al tempo del comunismo. Negli anni Novanta sono dunque emersi due potenti elementi del nuovo paesaggio ufficiale: la religione e il sesso, compresenti, apparsi nello stesso momento, ma allo stesso tempo sospettosi e spesso nemici l’una dell’altro. L’arte contemporanea è l’unico ambito della cultura polacca che ha iniziato a rappresentare senza compromessi questa tensione. E proprio l’arte che lavora sull’aspetto visuale sembra il settore più adatto a farlo, perché il conflitto ideologico ha luogo principalmente nella sfera del linguaggio visuale, del simbolismo visuale presente nella sfera pubblica.

Le tre opere che abbiamo scelto si trovano al centro di questa tensione tra cattolicesimo e sessualità, due fenomeni problematici della nuova Polonia.

ALICJA ŻEBROWSKA

Grzech pierwotny. Domniemany projekt rzeczywistości wirtualnej [Peccato originale. Presunto progetto di realtà virtuale, 1993-94] è il titolo di un’installazione video di Alicja Żebrowska. Il film mostra in primo piano una vagina, un atto di masturbazione con la mano

¹ T. Garton Ash, *History of the Present: Essays, Sketches and Dispatches from Europe in the 1990s*, London 1999.

e con un dildo e dei risciacqui vaginali. Alla fine viene partorita una Barbie, estratta con una mano infilata in un guanto da cucina. Il video è stato proiettato in un locale saturo di profumo di mele, e le prime sequenze mostrano l'artista proprio mentre morde una mela. In questo lavoro Żebrowska ha proposto una visione assai drastica e fisiologica degli organi sessuali femminili, una fisiologia che si richiama tanto a un contesto erotico quanto alla malattia e al parto. Questa visione diretta, estremamente corporale e anti-idealistica della sessualità femminile viene accostata, mediante il topos della mela, alla parabola biblica che addossa a Eva la colpa del peccato originale.

In questo lavoro, che possiamo interpretare come un commento alla visione peccaminosa della femminilità e della sessualità nel cattolicesimo, si sovrappongono tre livelli: corporale, sessuale e religioso. Questo modello cattolico è quasi una realtà virtuale e artificiale, dove gli antichi valori religiosi di stampo repressivo coesistono con i nuovi valori consumistici suggeriti dalla Barbie. In quest'opera il parto è un atto chiave che racchiude un riferimento alla nascita della nuova Polonia. Quest'installazione è stata infatti creata nel 1993, anno "gravido" di importanti decisioni politiche che hanno determinato in maniera definitiva il carattere confessionale del paese. Nel 1993 il governo polacco ha infatti firmato il concordato con il Vaticano, che privilegiava le prerogative della chiesa ed escludeva la separazione tra stato e chiesa. Ma la cosa più importante è che in quello stesso anno è stata introdotta una legge severissima contro l'aborto, che rappresenta il problema più grande e represso della nuova democrazia in Polonia.

Anche in questo caso emerge un altro paradosso. Ai tempi del totalitarismo comunista che reprimeva la libertà dell'individuo, in Polonia vigeva una legge (del 1956) decisamente più liberale e moderna sulle condizioni di ammissibilità dell'interruzione della gravidanza. Nella Polonia che stava costruendo la sua demo-

crasia e tentando di adattarsi al modello occidentale dei diritti civili è stata invece introdotta una delle leggi contro l'aborto più restrittive in assoluto. La libertà dell'individuo costituisce ancora un valore difficile da accettare.

Per comprendere la strategia dello shock genitale attuata da Żebrowska è necessario fare riferimento al linguaggio utilizzato dalle fazioni antiabortiste, che hanno portato alla criminalizzazione dell'aborto. Questo linguaggio si richiama ai valori spirituali e morali cristiani, annullando completamente la realtà della femminilità nei simboli solenni della maternità e del concepimento della vita. Nel dibattito, l'autonomia delle donne, e soprattutto quella della loro corporalità, è stata repressa. La loro volontà e il loro corpo sono scomparsi, aspetto sul quale ancora oggi si soffermano spesso coloro che criticano questa legge e la retorica antiabortista.

In *Grzech pierworodny* l'artista si è concentrata sulla realtà corporale e sulla libertà repressa, attingendo anche a immagini mediche del corpo. L'anatomia ha sostituito i simboli, il linguaggio religioso è stato accostato a quello fisiologico, la spiritualizzazione al piacere fisico. Con approccio femminista, l'artista è andata oltre il modello religioso e asessuato della "missione femminile" fino ad attingere alle percezioni corporali. La realtà al posto della simbolizzazione, così potremmo riassumere la strategia dissidente dell'artista. Il riferimento al mito biblico di Eva e del peccato originale pone il corpo femminile come simbolo di autonomia accanto alle imposizioni ideologiche e culturalmente determinate della femminilità.

L'accostamento tra corpo femminile e simbolismo religioso compare spesso nell'arte polacca degli anni Novanta. Questo fenomeno costituisce quasi un sintomo che segnala spazi malati all'interno della vita sociale. Le rappresentazioni artistiche di questo tipo si riferiscono innanzitutto alla sofferenza e al dolore. Nel video di Żebrowska il piacere masturbatorio è stato volutamente contrapposto alla sessuof-

bia religiosa che si serve del motivo del peccato. Nonostante il suo carattere autoerotico, la ricezione di quest'opera è connessa piuttosto alla repulsione. Spesso gli spettatori dichiarano fastidio, avversione o addirittura disgusto verso uno svelamento così drastico dell'intimità del corpo femminile. In questa avversione risiede il valore psicologico dell'opera. Come mostrano le statistiche, lo stress, la sofferenza e le tragedie alle quali sono esposte le donne polacche a causa della legge contro l'aborto provocano serie complicanze nella vita sessuale e un approccio fobico alla propria sessualità e alle sue conseguenze. La reazione provocata da questo video ci introduce quindi nelle sfere psichiche del disgusto verso la sessualità femminile. Le conseguenze sociali della legge contro l'aborto sono infatti il terrore dell'aborto illegale e delle sue patologie, un terrore nascosto dietro il nobile linguaggio della maternità, del rispetto della vita e dei valori morali. In questo contesto il legame tra corpo femminile, religione e sofferenza assume nell'arte un carattere addirittura documentaristico, mostra la repressione sessuale della Polonia degli anni Novanta.

L'aborto illegale rappresenta tuttora uno dei temi più difficili della vita pubblica polacca, affrontato malvolentieri tanto dalla politica quanto dai mass media. Qui compare la tipica fobia della discussione sulla liberalizzazione di questa legge e l'assai più pericolosa repressione della riflessione critica sul possibile carattere totalitario e antidemocratico dei valori religiosi. Sui giornali non mancano articoli scandalistici sul dramma di donne che ricorrono all'aborto illegale. Il video di Żebrowska era destinato al chiuso delle gallerie d'arte, tuttavia è stato spesso censurato in strutture espositive pubbliche a causa del suo carattere troppo radicale. Questo processo di repressione del dibattito critico è tuttavia molto più visibile nel caso dell'arte pubblica che affronta il problema della femminilità, della religione e della sofferenza.

KATARZYNA KOZYRA

Nel 1999 la fotografia *Więzi krwi* [Legami di sangue, fig. 1] di Katarzyna Kozyra doveva essere affissa sui cartelloni pubblicitari di diverse città nell'ambito del programma della Galeria Zewnętrzna della società AMS di Poznań. Quest'opera è composta di quattro pannelli quadrati che riproducono i simboli della croce rossa e della mezzaluna. Su questo sfondo sono collocate due donne nude, la stessa artista e sua sorella, nata con una gamba sola. Per l'affissione nello spazio cittadino era stata scelta solo la parte inferiore e più colorata dell'opera, decorata con verze e cavolfiori. L'intenzione dell'artista, come quella della Galeria Zewnętrzna, era di attirare l'attenzione sul dramma delle donne nella guerra nazionalistico-religiosa in Kosovo. Per questo motivo compaiono i simboli di due grandi religioni, l'islam e il cristianesimo, che sono al contempo i simboli di due grandi organizzazioni umanitarie, la Croce rossa e la Mezzaluna rossa, che portano aiuto alle vittime di guerra. Le stesse donne nude appaiono quasi nella posa di vittime, esprimono sottomissione, rannicchiamento, paura, sensibilità, ferite. Questo aspetto è sottolineato dal carattere antipubblicitario e antidealistico dalla nudità del corpo femminile e l'infermità di una delle due sorelle.



Fig. 1.

Quest'immagine profondamente umanitaria è divenuta però motivo di indignazione e censura, e le donne si sono trasformate da vittime in aggressori. Quando i giornalisti di Gazeta Wyborcza e altri mass media sono venuti a conoscenza del fatto che quest'immagine sarebbe stata esposta nelle strade delle città polacche, hanno iniziato a tempestare di domande le organizzazioni cattoliche e le autorità cittadine chiedendo se avrebbero permesso una cosa del genere. Le autorità religiose e politiche hanno reagito volentieri a questo incitamento mediatico all'esercizio del potere. A causa delle lettere di protesta la società AMS ha deciso di difendere soprattutto i propri interessi. Con il consenso dell'artista, i manifesti sono stati affissi incollandone le parti in modo tale da coprire le donne nude, ma anche i simboli della croce rossa e della mezzaluna sono risultati illeggibili. Il messaggio dell'opera aveva perso il suo significato.

Il motivo della censura era stato un "uso inappropriato dei simboli religiosi": a quanto pare, la nudità femminile avrebbe rappresentato una profanazione della croce e della mezzaluna, una bestemmia nei confronti della fede cristiana e musulmana. Quest'opera è stata interpretata in senso completamente opposto alle sue intenzioni: le donne sono una minaccia e non le vittime di ideologie religiose e politiche.

Questo è il migliore esempio di come viene impedito il dibattito sui diritti delle donne rispetto ai valori religiosi. In una parola, non c'è dibattito, vincono i valori. È stato un chiaro esempio di repressione nello spazio pubblico, contro principi pluralistici. L'aspetto più scioccante è stata la partecipazione dei mass media alle operazioni censorie e alla repressione della discussione pubblica che quest'arte suscita. Innescando uno scandalo, i mass media hanno soffocato una riflessione critica sul potere, una riflessione della quale, in un paese democratico, sarebbero dovuti essere i portavoce. Questo è avvenuto nel 1999, dieci anni dopo la costruzione della democrazia in Polonia, in modo

identico a come le discussioni sulle modifiche alla legge contro l'aborto sono state spinte al margine della vita politica e mediatica. I conti tornano, perché questa legge è un esempio politico dell'assoggettamento dei diritti umani alle norme religiose dalle pretese universalistiche. Su un livello differente, Żebrowska e Kozyra parlano dello stesso problema della crisi dei valori e della libertà dell'individuo nei confronti della dominazione e della violenza del sistema, un tempo quello comunista, adesso quello religioso. La loro arte trova però un punto di contatto anche al livello della sessualità e della femminilità.

DOROTA NIEZNALSKA

L'autrice della terza opera è Dorota Nieznalska, rappresentante dell'ultima generazione di artiste che hanno mosso i primi passi nella scena culturale all'inizio del XX secolo. Nella sua produzione l'atteggiamento di Żebrowska e Kozyra subisce una radicalizzazione ancora maggiore, e la ricezione della sua opera ha scatenato una reazione che gli esempi precedenti preannunciavano solamente. L'installazione intitolata *Pasja* [La Passione, 2001, fig. 2] ha infatti portato Nieznalska fino in tribunale. Nel parlare di quest'artista dovremo quindi parlare anche del primo caso in Polonia di un'opera condannata a livello giudiziario, e dunque di una guerra su quale forma debbano assumere la cultura e la società, una guerra che nel nostro paese avviene davanti alla legge.

Anche in Nieznalska la religione è connessa al sesso e alla sofferenza ma, a differenza delle artiste precedenti, il tema principale è la mascolinità e non la femminilità. L'artista era divenuta famosa per le sue rappresentazioni intrise di violenza di una mascolinità dominante, patriarcale e sadomasochistica. In *Pasja* i genitali maschili inseriti nel simbolismo religioso occupano il posto che in Żebrowska occupava la vagina.

Quest'opera è un ritratto del masochismo e della sofferenza maschile che si stagliano sul-



Fig. 2.

la via verso il raggiungimento della forza fisica. Un video privo di sonoro mostra il primo piano di un uomo che si allena in palestra. Le sue smorfie esprimono lo sforzo e al contempo mostrano dolore e sofferenza. Per sottolineare il rituale maschile connesso all'allenamento e al raggiungimento di una forma fisica che unisce mascolinità e forza, l'artista ha introdotto in questo spazio una croce di metallo appesa in aria con al centro una fotografia con un primo piano di organi genitali maschili.

La croce è il simbolo classico della sofferenza e della salvezza, della salvezza tramite la sofferenza, connessa principalmente al corpo maschile, alla crocifissione di un Cristo nudo. La sofferenza, la mascolinità, la nudità e la croce si trovano dunque lungo la stessa linea simbolica di collegamenti reciproci. Nieznalska è cresciuta in una cultura cattolica piena di rappresentazioni della Crocifissione, è quindi consapevole dell'iconografia della Passione nella storia dell'arte. Ha tratto ispirazione da questo topos fornendo un contesto religioso al-

la sofferenza moderna, perché "dolorosi" ideali fisici sono diventati una nuova religione. La sua installazione è più critica verso il carattere distruttivo delle norme consumistiche di genere che non verso il simbolismo cattolico, che qui costituisce solo un'aggiunta al commento sul tema dell'allenamento alla mascolinità nelle moderne palestre, dove viene cercata la salvezza tramite la "scultura" del corpo, una salvezza attraverso il perfezionamento del corpo nel dolore dell'allenamento. Questa riflessione sui modelli di genere nella cultura di massa era già stata segnalata dalla Barbie nell'opera di Żebrowska. Accanto al sistema religioso, anche i modelli obbligatori della cultura di massa hanno iniziato a fare la loro comparsa nell'arte polacca.

Nell'opera di Nieznalska la mascolinità culturale è una metafora dell'identità maschile in quanto tale, della sua egomania e del suo narcisismo distruttivo e aggressivo. In *Pasja* la fotografia dei genitali sulla croce colloca lo scopo del martirio proprio nella sessualità, nel raggiungimento di uno stato di potenza sessuale, di fallicità del corpo maschile teso nello sforzo. Questo allenamento-martirio porta all'"erezione dei muscoli", a una forma fisica che significa forza e dominazione. L'artista vede nel desiderio di dominazione lo scopo fondamentale dell'allenamento, dell'addestramento alla mascolinità. L'approccio femminista della sua opera è caratterizzato dallo sguardo critico verso un tale modello di mascolinità, paradossalmente presente tanto nella religione quanto nella cultura di massa.

Pasja è finita in tribunale a causa dei mass media, così come erano stati proprio i mass media a portare alla censura dell'opera di Kozyna. Una denuncia per vilipendio dei sentimenti religiosi è stata presentata alla procura di Danzica da membri e deputati della Liga polskich rodzin [Lega delle famiglie polacche] che avevano visto in televisione un frammento dell'installazione dell'artista, quello con la croce. Successivamente avevano fatto irruzione nella

Galeria Wyspa di Danzica dove l'opera era stata esposta nel 2002, per vedere il materiale probatorio. Avevano dichiarato che non avrebbero permesso di offendere i sentimenti religiosi e insultare il simbolo della croce, così importante per i polacchi.

La procura di Danzica ha accolto la denuncia e ha comunicato che Dorota N. aveva infranto l'articolo 196 del codice penale, dove si dichiara che chiunque offenda i sentimenti religiosi di altri individui, oltraggiando pubblicamente simboli religiosi o luoghi di culto, deve essere punito con una multa, con la libertà vigilata o con il carcere fino a due anni. L'accostamento della croce ai genitali maschili era stato dunque ritenuto un'infrazione della legge. La galleria che aveva esposto l'opera di Nieznalska è stata condannata alla chiusura e l'artista a sei mesi di libertà vigilata consistente in lavori socialmente utili nella misura di 20 ore al mese, oltre alla copertura delle intere spese processuali. Il verdetto è stato emesso il 18 luglio 2003. Dopo il ricorso in appello, la causa è passata al riesame e non si è ancora conclusa².

L'opera d'arte è stata sequestrata, l'artista è stata condannata, ma il dibattito non può venire represso. Nei mass media è iniziata una guerra sulla cultura polacca, una diatriba tra difensori dei valori religiosi e sostenitori dei diritti umani di stampo laico connessi alla libertà artistica. Proprio a questi ultimi si richiamano i legali dell'artista, che parlano anche della libertà di parola, della libertà di religione e della libertà di non professare alcuna religione, come garantito dalla costituzione. Bisogna anche sottolineare che la Corte per i diritti umani di Strasburgo riconosce che la libertà artistica ha un significato fondamentale nelle società democratiche, e riguarda anche idee che offendono o scioccano un paese o una parte della popolazione. Gravi limitazioni della libertà artistica e della libertà di circolazione delle opere d'arte sono invece tipiche di una società totalitaria.

LA SECONDA RIVOLUZIONE

I commentatori della vicenda giudiziaria di Nieznalska hanno notato che la città in cui si è tenuto il processo è un luogo simbolico. Sono stati infatti i cantieri navali di Danzica a diventare famosi per la rivolta anticomunista in cui hanno preso avvio la nuova Polonia e il nuovo ordine democratico. Il processo che attualmente si sta svolgendo contro l'arte, un processo che in sostanza preannuncia il ritorno della censura, può essere visto anche come segnale che indica il bisogno di continuare pacificamente quella rivoluzione, un segnale che indica che la democrazia è un progetto costantemente in corso. La prima rivoluzione era avvenuta nel nome della libertà del paese e della solidarietà di gruppo. La seconda dovrebbe svolgersi nel nome della libertà di pensiero e dei diritti umani. In merito alla censura il posto del Partito comunista è stato preso dalla Lega delle famiglie polacche.

Sin dall'inizio, la nuova Polonia è sorta non solo nel nome dei valori democratici, ma anche di quelli cattolici. Fino al 1993, oltre al concordato e alla legge contro l'aborto, è stato introdotto anche l'obbligo dell'insegnamento della religione a scuola e del rispetto dei valori cristiani nei mass media. Questa saturazione della nuova identità polacca con valori religiosi era stata segnalata da *Grzech pierworodny*, che analizzava il livello fisico-sessuale, quello più colonizzato dalla retorica religiosa. La censura di *Więzi krwi* nel 1999 ha indicato un'avversione per una discussione critica, seria e pubblica sui valori religiosi e civili e sui diritti delle donne. Il processo intorno a *Pasja* rappresenta l'esplosione di un problema che non si può più ignorare. La decisione del tribunale di Danzica ha definito lo status politico e culturale potenzialmente neototalitario del paese. Sarà uno stato pluralistico che rispetta i diritti umani o uno stato confessionale che sottomette tutti a un unico sistema di valori con l'aiuto della censura? È un conflitto tra un modello aperto e un

² Per un resoconto del processo si veda <www.spam.art.pl>.

modello chiuso di società democratica, un processo rivoluzionario all'interno della stessa democrazia polacca. Che sia un processo interno alla democrazia e non una sua negazione è testimoniato dal fatto che avviene di fronte alla legge, nell'ambito del dibattito pubblico, in discussioni libere e proprio questo è il suo valore maggiormente positivo e democratico, al quale non saremmo mai potuti giungere durante il comunismo.

Per quanto riguarda la sfera culturale, dieci anni dopo la rivoluzione anticomunista la Polonia sembra aver bisogno di una nuova rivoluzione in nome dei diritti umani, della libertà d'espressione e della cultura che ha il dovere non solo di confermare, ma anche di mettere in discussione le autorità e i modelli comunemente accettati. Stiamo parlando di una rivoluzione assente in Polonia, che in occidente ha avuto luogo negli anni Sessanta e che ha influito stabilmente sulla forma aperta di quella società. Molte persone in questo paese si aspettano trasformazioni simili dopo l'entrata della Polonia nell'Unione europea, ma altrettante sono le persone che proprio di questo hanno paura.

Non a caso l'arte delle donne dà un assaggio di questa rivoluzione in Polonia. Negli anni Novanta proprio l'identità di genere è stata la forma più esplicita delle relazioni di potere, in merito alla legge contro l'aborto, alle disuguaglianze nella situazione sul mercato del lavoro e alla commercializzazione del sesso. Nell'identità di genere si concentrano tutte le norme e gli stereotipi sociali. È su questo livello che nell'arte è avvenuto uno scontro con il potere religioso e politico.

Il dibattito sull'aborto ha svelato nello spazio pubblico le questioni dell'identità di genere e dell'identità sessuale, che nel linguaggio ufficiale della Polonia popolare non esistevano. Fino agli anni Novanta questa problematica era assente, il genere e la sessualità erano accettati come un'indiscutibile verità biologica. Il concetto di identità quasi non funziona

nella lingua polacca, non potendo esistere nel sistema comunista dove l'individualità veniva programmaticamente negata. La donna e l'uomo costituivano una "comunità", un'unica "classe sociale" opposta all'odiato potere statale, a cui resistevano tramite forme di vita privata. La casa e la famiglia erano luoghi di resistenza sociale, ma anche di sopravvivenza in un paese dall'economia devastata. Non esistevano infatti divisioni di genere o sociali, ma un'unica grande differenza tra società e stato. A quel tempo si era formata la concezione tipica dei paesi comunisti della sfera privata e familiare come spazio libero, apolitico, autonomo rispetto allo stato. Dopo le trasformazioni del sistema, insieme all'introduzione dell'economia di mercato, alla democratizzazione del modello di cittadinanza e a fenomeni come la concorrenza sul mercato del lavoro, il consumismo o la differenziazione sociale, è comparsa anche la dimensione politica della differenza e del conflitto di genere. Nel caso polacco questa coscienza socio-politica dell'identità di genere, e concretamente della discriminazione delle donne, si è intensificata in modo particolare proprio grazie alla legge contro l'aborto e al dibattito che l'ha accompagnata. C'è stata una brutale irruzione nella sfera privata, dimostrando che quello che è maggiormente personale è al contempo quanto mai politico, ufficiale e statale.

Questo resoconto delle relazioni di potere a livello dell'identità di genere ha costituito un tema centrale nell'arte impegnata di molte artiste, la cui maggiore rappresentante è Zofia Kulik. Nelle sue opere la differenza di genere delinea la struttura di un intero sistema sociale e al contempo visuale. Le sue composizioni decorative, create in base al simbolismo sessuale, politico e religioso, possono servire come cornice per le opere delle tre artiste di cui abbiamo parlato in precedenza.

Nei lavori fotografici di Kulik degli anni Novanta viene mostrato il fascino ambiguo dell'ordine e della sottomissione, del potere e della schiavitù. L'artista utilizza simboli di diversi si-

stemi religiosi, sociali e politici, figure maschili e femminili, e successivamente li trasforma in strutture decorative. Spesso si richiama all'iconografia religiosa e comunista. Kulik ammette che il suo obiettivo è rappresentare la sottomissione, l'inserimento dell'individuo in una determina ideologia o in un sistema totalitario, il renderlo un elemento passivo di un sistema dominante. Le sue complesse strutture visuali illustrano proprio lo stato in cui la donna e l'uomo diventano un ennesimo ornamento, un simbolo ideologico-decorativo privo di individualità.

In questa prospettiva le fotocomposizioni di Kulik possono essere interpretate come un'illustrazione simbolica di un ordine culturale che si basa sulle regole dello scambio di genere, della dipendenza e della concorrenza, dove l'idea della sottomissione è rappresentata tanto dalle donne quanto dagli uomini, che si scambiano solamente i ruoli in determinati sistemi sociali, esistenziali e artistici.

La differenza di genere si rivela essere il livello basilare di manipolazione ideologica e il fondamento principale dell'agire dei sistemi, perché racchiude in sé la dicotomia della sottomissione e della dominazione. Il gioco tra mascolinità e femminilità diventa la matrice di giochi sociopolitici che determinano l'intera realtà.

Le figure umane sono sottoposte alla pressione e alla repressione di diverse ideologie e simboli, e proprio di questa pressione parlano le opere della artiste citate. Il simbolismo religioso è così importante che la sua presenza è percepita in Polonia in modo particolarmente forte.

Nel contesto delle tendenze presenti nell'arte internazionale, Żebrowska, Kozyra e Nieznalska possono essere inserite nel vasto gruppo di artisti che fuoriescono dalla tradizione cattolica e reinterpretano in modo individuale e soggettivo l'iconografia religiosa, quasi in risposta ai problemi sociali attuali, connessi alla condizione e alla politica della religione. Accanto a questo contesto religioso, per queste arti-

ste è altrettanto importante la tradizione dell'arte femminista, incentrata sulla fisicità, sulla sessualità femminile e sull'analisi di genere. In modo paradossale, queste due tradizioni, religiosa e femminista, si sono sovrapposte nelle opere delle artiste polacche contemporanee più interessanti, che negoziano i confini della libertà e dell'autonomia dell'individuo. È anche attraverso le loro opere che avviene la seconda fase della rivoluzione, che inizia questa volta nella cultura e nella dimensione dei diritti delle donne.

LA RIVOLTA OMOSESSUALE

Finora abbiamo parlato dell'approccio femminista allo spazio visuale, ma come si è manifestata l'omotestualità nell'arte polacca della prima decade di indipendenza politica? Ora esamineremo come gli artisti polacchi contemporanei negoziano l'individualità sessuale nei confronti delle norme e delle trasformazioni che hanno avuto luogo dopo il 1989 nella sfera dei costumi, soprattutto in riferimento alla questione della sessualità e della sua diversità. Nell'opera di Krzysztof Malec, Andrzej Karaś, Izabella Gustowska, Krzysztof Wodiczko, Katarzyna Kozyra, Anna Baumgart, Jarosław Modzelewski, Marek Sobczyk, Katarzyna Korzeniecka, Tomek Kitliński il tema dell'identità sessuale è stato affrontato in vario modo.

Analizzando l'arte polacca dal punto di vista dell'omosessualità abbiamo adottato una molteplicità di punti di vista. Nella scelta delle opere ci siamo fatti guidare innanzitutto dal loro contenuto, vale a dire la rappresentazione di relazioni, erotismo, identità e problematiche gay e lesbiche. Accanto all'iconografia omosessuale un ruolo ugualmente importante è svolto dalla biografia, ossia dall'identità sessuale dell'artista. Quest'aspetto ci interessa solo se influisce sull'immagine, ad esempio in autoritratti o diari intimi. Non ci interessa classificare gli artisti dal punto di vista dell'orientamento, ma solo interpretare le loro opere. Non è necessario essere gay o lesbiche per affrontare que-

sta tematica. Il rilievo posto sulla rappresentazione non esclude tuttavia una riflessione sull'esistenza in senso individuale o collettivo. È importante anche l'affermazione di una diversa identità sessuale in artisti per i quali il coming out rappresenta un importante elemento di creazione artistica. Questo è particolarmente importante in presenza di un costante filtro eterosessuale nella cultura, che maschera l'omosessualità per eterosessualizzare l'intera storia e il presente dell'arte.

Dietro la schiettezza iconografica dell'interpretazione si trova un certo atteggiamento politico connesso alla sfera pubblica democratica. Possiamo quindi chiamarla iconografia sociale, legata automaticamente al senso sociale della tematica affrontata. Le affermazioni artistiche riguardanti l'omosessualità si trovano in una zona piena di tensione tra lo spazio pubblico e quello privato, tra individualità e ideologie, tra indipendenza e repressione. In quanto tali sono un sintomo di libertà in una cultura che sta emergendo da una svolta post-totalitaria e sta entrando in un sistema capitalistico di libero mercato. Questo articolo riguarda quindi proprio tale svolta, prima che il mercato indebolisca il carattere rivoluzionario della questione. La commercializzazione dell'omosessualità, che l'ha liberata e che in Polonia è iniziata alla fine del XX secolo, sottrae la forza rivoluzionaria all'arte che fuoriesce da schemi eteronormativi o che li mette in discussione. Per questo motivo abbiamo rivolto attenzione verso opere e verso un periodo, principalmente gli anni Novanta, in cui l'omoerotismo artistico faceva parte dell'avanguardia sociale, era una figura di contestazione e di critica, non una merce o un divertimento come sta divenendo attualmente. Nella sfera artistica ci interessa l'unione tra estetica, omosessualità e politica sessuale, l'incontro tra idee, rivolte, erotismo e piacere visuale. Questa interpretazione oscilla tra i poli della sfera pubblica democratica e dell'avanguardia sessuale. Iniziamo allora dal caso in cui ad aprirsi alla diversità è il centro istituzionale.

IN MUNICIPIO

Nel 1992 l'ufficio del direttore del Centro di cultura di Danzica che ha sede nel municipio della città vecchia è stato magicamente trasformato per tre giorni da un polvere che copriva mobili e interni. Questa installazione di Krzysztof Malec, intitolata *Cisza* [Silenzio, fig. 3], si è tenuta nell'ambito della rassegna dal misterioso nome di *Perseweracja mistyczna i róża* [La perseveranza mistica e la rosa], organizzata da Ryszard Ziarkiewicz alla Galleria d'arte nazionale di Sopot. Malec si era servito di un materiale insolito, continuando un percorso con la "polvere nebbiosa" iniziato nel 1991, anno del suo diploma all'Accademia di arti plastiche di Varsavia. L'artista usava semi di vegetazione palustre che smaterializzavano i contorni degli oggetti. In municipio aveva ricoperto mobili antichi, pavimenti e parapetti con uno strato polveroso, alterando in maniera impalpabile ma radicale lo spazio e trasformando la realtà in una fantasia onirica. Riempire l'ambiente con una polvere leggera confonde le forme materiali e i bordi acuminati, crea un clima misterioso³. Ma di quale mistero si tratta?

Quella di Malec è un'opera polisemica, ma il titolo è sintomatico. Abbiamo a che fare con una presenza inespresa all'interno di un luogo ufficiale, una presenza silenziosa ma onnipresente, che trasforma la realtà ma rimane oltre la verbalizzazione, oltre il linguaggio istituzionale. L'artista alla fine ha trovato un tipo di espressione personale più letterale, e nella forma più esplicita.

Nel 1995 tre artisti – Grzegorz Kowalski, Katarzyna Kozyra e Artur Żmijewski – hanno organizzato al cinema Stolica di Varsavia una mostra intitolata *Ja i Aids* [Io e l'Aids]. Si è trattato della prima esposizione in Polonia dedicata a questa malattia, che in occidente aveva attirato l'attenzione degli artisti fin dalla sua comparsa nella prima metà degli anni Ottanta. La mostra, che riguardava soprattutto la sessualità

³ D. Cwirko-Godycka, "Krzysztof Malec – działania z naturą", *Perseweracja mistyczna i róża*, Sopot 1992, p. 65.

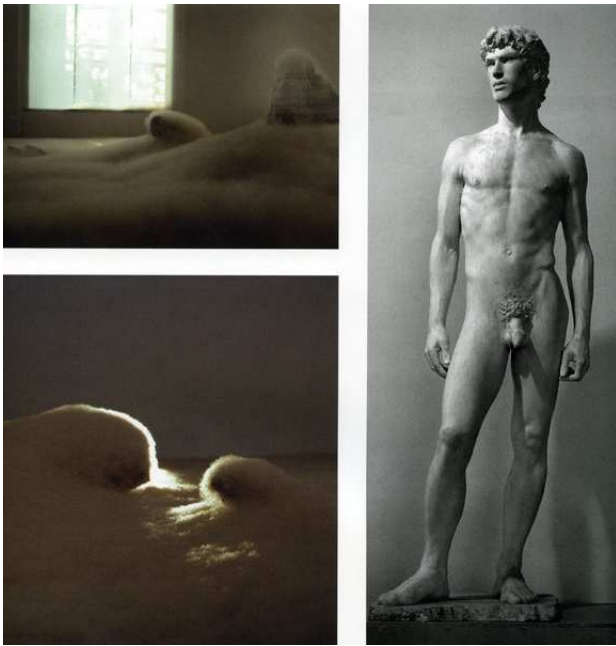


Fig. 3.

e i suoi pericoli, è stata chiusa dopo due giorni perché troppo controversa, mentre il tema dell'Aids è stato ritenuto inadatto ai giovani. La mostra, conformemente al titolo, presentava il rapporto individuale degli artisti con la malattia, esponendo soprattutto le paure e i timori verso la sessualità nell'epoca dell'Aids. Nell'ambito delle singole realizzazioni prevalevano il sesso e il corpo immersi in un'atmosfera di minaccia. Al centro dell'esposizione dominava orgogliosamente il bianco e muscoloso *Akt męski* [Nudo maschile, 1994, fig. 3] di Krzysztof Malec. Questa volta lo scultore si era rivolto verso la materia vera, verso il corpo, il desiderio si era cristallizzato, la fantasia si era materializzata. Questo nudo classicheggiante si richiamava chiaramente al *David* di Michelangelo, un elemento costante nel codice artistico omosessuale. Il nudo maschile di tipo antico e rinascimentale, che compare raramente nell'arte polacca, era finalmente apparso, questa volta nel drammatico contesto di una mostra dedicata all'Aids. I critici hanno sottolineato che la statua mostrava un uomo incredibilmente bello che emanava una tale sessualità, se non addirittura libidine, da costituire una provoca-

zione sociale⁴. Artur Żmijewski, curatore della mostra, ha scritto che la statua era “un ostensorio del corpo maschile” e la sua esecuzione, soprattutto per quanto riguardava i genitali, era al limite dell'estremismo mimetico.

In questa statua la metaforica polvere palustre, dove i significati sono infinitamente aperti alle proiezioni dei visitatori, era stata sostituita da un oggetto eroticamente precisato fin nei minimi dettagli, mostrato nell'ambito di una mostra che attraverso l'Aids si ricollegava in maniera stereotipata alla questione dell'omosessualità. L'immediatezza omoerotica di quest'opera di Malec attira l'attenzione sulla sua precedente installazione, altamente metaforica, con la polvere. Proviamo dunque a osservare quell'installazione da un'altra prospettiva, cercando di interpretare una parte dei suoi potenziali significati.

È proprio il silenzio del titolo a rendere un aspetto della presenza della questione omosessuale nella vita politica ufficiale della Polonia degli anni Novanta. Nonostante questo tema possedesse una certa attrattiva mediatica e venisse sfruttato nella stampa popolare, nel linguaggio politico compariva assai raramente, apparendo all'improvviso e scomparendo in modo ugualmente rapido. Non esisteva ancora un collegamento tra diritti delle minoranze sessuali e diritti umani. I primi anni Novanta, quando erano state registrate le prime organizzazioni LGBT ed erano comparsi le prime riviste e i primi locali, erano stati un momento di ottimistico respiro e dinamizzazione sessuale. Dopo il 1993 la cultura e la società polacca si erano richiusi. I diritti delle donne e delle minoranze sessuali venivano negati. Il discorso pubblico era dominato dal fondamentalismo. Se non fosse stato per il mercato e la commercializzazione della sessualità, gay e lesbiche avrebbero vissuto ancora nel sottobosco socialista.

Le organizzazioni LGBT, ormai legali, hanno

⁴ A. Żmijewski, “Und morgen die ganze Welt... O wystawie Ja i Aids”, *Magazyn Sztuki*, 1996, 10, p. 262.

iniziato a interessarsi alla questione dei diritti e della politica ufficiale dello stato verso le minoranze sessuali cercando di spingere verso l'approvazione di leggi antidiscriminatorie e l'introduzione di una pedagogia antiomofobica nelle scuole. Negli anni Novanta tuttavia non c'è stata una reazione ufficiale a questi postulati, nonostante una contemporanea fioritura commerciale. In Polonia le minoranze sessuali sono state aiutate dal mercato, non dalla democrazia. Per questo nell'opera di Malec la polvere del silenzio aveva riempito il municipio, un'istituzione legata al potere in modo più diretto di qualunque galleria. La sua installazione può quindi essere interpretata come un modo per insinuarsi in uno spazio chiuso alle questioni dei diritti omosessuali. Uno spazio dove sembra ancora impossibile esprimersi chiaramente e venire ascoltati. Esempi di questa negazione sono stati dimostrati nel modo più evidente dalla nuova costituzione polacca del 1997, nella soluzione omofobica alla cosiddetta formula antidiscriminatoria dell'articolo 32. Evitando volutamente di citare l'orientamento sessuale, lo si è messo a tacere. In senso politico è di questo silenzio che può parlare la polvere dell'installazione di Malec. Nella sua opera, tuttavia, è più importante il silenzio come esperienza psicologica. L'orientamento non eterosessuale come tabù e vergogna impone a gay e lesbiche di nascondersi, di rimanere in silenzio. Un silenzio che regna nella sfera pubblica, in famiglia. Spesso solo un piccolo gruppo di amici conosce la verità. Le persone rimangono in silenzio a scuola, al lavoro. Sono gli "esperti" a parlare per loro. L'ambiente circostante è riempito di una rumorosa eteronormatività, quasi fosse ro le pareti e i mobili del municipio. Noi siamo polvere al limite dell'enunciazione, eppure presente. Non è una presenza completa, ma una sua forma disseminata, è più un emergere che un essere, più un'atmosfera che un'esistenza. Per questo le installazioni di Malec sono così suggestive, trasformano gli ambienti quasi senza toccarli. Ci sono e non ci sono. La pol-

vere è immateriale, crea però un diverso senso dello spazio.

Nelle sue performance, Malec emerge dalla polvere con cui riempie lo spazio. È uno dei precursori delle installazioni come fantasie spaziali, che riempie di domande sull'io e sull'esistenza/non esistenza. Nelle fotografie delle sue performance l'artista esce dalla nebbia, si muove al suo interno, si perde, ogni tanto si materializza. Sono performance sull'uscire dal silenzio, sul rivelarsi e sul nascondersi: metafore ideali dell'esistenza e della psicologia omosessuale in una società omofobica. Spingere nel silenzio e poi gradualmente romperlo o scoprirne il senso, o persino la bellezza. E infine il silenzio come arretramento, come rifiuto di partecipare a un discorso pubblico che non si accetta, senza rinunciare però all'esistenza. Trasformare il silenzio in polvere per esistere sotto un'altra forma.

Questa lettura e questa fase dell'opera di Malec mostrano come la critica dell'arte e l'arte stessa possano arrivare all'omosessualità solo attraverso codifiche e decodifiche, analisi delle tracce e interpretazioni sempre ipotetiche. Nell'arco di due anni l'artista ha fatto però un salto incredibile, è fuoriuscito dalla dimensione del silenzio e dell'ombra. Il suo *Akt męski* è un monumento al desiderio omosessuale, un tentativo di inserirsi in questa tradizione culturale. Un passaggio dalla polvere al corpo, così come nelle fotografie delle sue performance il suo corpo emerge dall'oscurità polverosa delle installazioni. Dall'altro lato la sessualità del nudo è anche una continuazione della metafora dei semi della vegetazione palustre che aveva usato in precedenza. Installazioni di semi concluse con una sensualità genitale. L'artista aveva infatti riempito gli uffici del municipio con dei semi, materiale libidico, sostanza della mascolinità, poetica dello scherzo polisemico.

Passiamo adesso dal municipio di Danzica a quello di Cracovia, dai sensi e dalla psicologia alla tragedia, dalla presenza dell'omosessualità come silenzio e sessualità alla sua presenza co-

me dramma. La performance di Krzysztof Wodiczko, artista polacco di fama internazionale, intitolata *Słowa i gesty wieży ratuszowej* [Parole e gesti della torre del municipio], organizzata nell'agosto del 1996 sulla piazza della città vecchia di Cracovia, ha interrotto brutalmente, anche se solo momentaneamente, il silenzio: attraverso l'arte, la torre del municipio della città ha parlato per un istante anche con la voce di un giovane gay. Se nell'opera di Malec il municipio di Danzica era stato riempito dalla nebbia del silenzio, quattro anni dopo le pareti esterne del municipio di Cracovia hanno parlato con la voce della disperazione.

Wodiczko usa la tecnica della proiezione pubblica, sui muri di edifici ufficiali legati al potere proietta immagini di esclusione, ingiustizia o violenza, provocati o sostenuti proprio da quel potere. Con i suoi lavori conduce anche uno studio sull'alterità e sull'alienazione, che chiama "xenologia". La proiezione di Cracovia è stata un acuto studio "xenologico", a misura polacca, che ha dolorosamente puntato il dito sul rapporto nei confronti dei diritti umani.

Era una serata piovosa e buia, la piazza era colma di persone quando l'artista ha proiettato l'immagine di una mano che stringeva di volta in volta diversi oggetti, quasi fossero attributi del destino umano. Si sentivano le voci di una donna vittima di una barbara violenza domestica, di un uomo anziano, cieco e solo, di un drogato abbandonato dalla famiglia e infine di un omosessuale. Quando quest'ultimo ha raccontato della sua sfortuna, di percosse fisiche e del rifiuto dell'ambiente circostante e della sua famiglia, il proiettore ha illuminato l'umida oscurità con immagini di mani vuote che gesticolavano.

La performance di Wodiczko ha mostrato l'intolleranza che degenera in violenza. Proteggere dalla discriminazione significa infatti proteggere dalla violenza fisica, rifiutare questa protezione significa invece permettere di inferire sugli altri. È riuscito a capirlo però solo un artista che vive all'estero, lontano dal terrore

morale polacco che difende indifferenza e ingiustizia. Percosse e abbandono dei familiari sono una forma frequente di persecuzione vissuta da gay e lesbiche. Wodiczko ha mostrato una cosa banale, che tuttavia non veniva mai presa in considerazione nelle discussioni patologiche sulle minoranze sessuali.

Purtroppo in Wodiczko la "xenologia" incontra la vittimologia: l'"altro" è un perseguitato, una vittima. Alienazione, violenza, intolleranza, indifferenza si sovrappongono all'isolamento e all'emarginazione sociale. In quanto polacco e al contempo straniero, libero da inibizioni e pregiudizi locali, Wodiczko è giunto all'essenza della solitudine e dell'esclusione vissute da individui stigmatizzati e abbandonati. La sua opera parla della società polacca senza compassione e senza pietà, innalzando al contempo un provvisorio, fugace monumento alla sofferenza umana, sollevando la cortina di silenzio e oblio. Questa performance incredibilmente dolorosa è uno dei lavori più profondi di Wodiczko, perché riguarda esperienze drammatiche di individui di fronte alla società e alla storia. L'artista ha permesso a individui emarginati di essere presenti nella sfera pubblica. Ha dato sfogo a esperienze e emozioni represses.

Poco dopo è stata avviata una campagna mediatica in favore delle vittime della violenza domestica, ma per le minoranze sessuali non è cambiato niente. Al contrario, il silenzio e l'ipocrisia nel nome della salute morale della famiglia sono stati sostituiti dal linguaggio dei pregiudizi e del disprezzo, emerso nelle dichiarazioni di molti politici e pubblicisti sull'ondata del dibattito sulla legalizzazione dei matrimoni omosessuali in Olanda. Il loro atteggiamento, che giustifica un'omofobia populistica, è una delle cause del destino del ragazzo senza nome la cui voce ha riecheggiato nella piazza di Cracovia.

L'esempio di Wodiczko indica l'esistenza di un contesto favorevole in cui la tematica omosessuale è comparsa nell'arte e nei mass media polacchi degli anni Novanta. Possiamo chia-

marla “educazione umanitaria”, un’educazione necessaria e importante, ma non priva di aspetti negativi, perché considera gli “altri” come emarginati e ci propone un sentimento di solidarietà nei loro confronti solo in quanto vittime, quasi dalla posizione di superiorità della tolleranza. Ma la tolleranza non può essere connessa a un senso di superiorità o di privilegio. La sofferenza di un altro non dovrebbe esserne il requisito. Il grande valore dell’arte di Wodiczko e il suo umanismo consistono tuttavia nel fatto che ha scorto la tragedia umana individuale che si nasconde dietro un’omofobia ideologica.

Per fare un confronto, un altro artista famoso, questa volta molto polacco, ha visto in questo dramma solo comicità. Per lui l’omofobia è “una barzelletta da dipingere”. Di fronte ad atteggiamenti del genere una pedagogia umanitaria è un miracolo. Raccontiamola però, questa barzelletta. Il quadro *Teraz jestem gejem* [Adesso sono gay, 2000] di Edward Dwurnik è stato pubblicato, insieme a un testo dell’artista, su *Magazyn Rzeczpospolitej*. Il pittore, chiaramente ancora insoddisfatto del suo livello di popolarità, si lamenta che al giorno d’oggi per fare carriera nell’arte bisogna essere omosessuali, perché va di moda. Quindi dipinge un autoritratto come gay e finisce sulle pagine di una rivista famosa.

L’accostamento tra queste due opere è sintomatico e sconvolgente. Sono così diverse, eppure il tema è lo stesso, la posizione dell’“altro”, marchiato per la sua sessualità, e la reazione ostile del mondo circostante. Quello che in Wodiczko era una tragedia dalla forte impronta politica rappresentata in maniera allusiva, in Dwurnik si trasforma in una satira raccontata fino alla fine e senza compassione. Ovviamente anche la satira è una strategia e in molti casi costituisce il valore di questo pittore, ma non in questo caso.

Come al solito, in Dwurnik compaiono personaggi caricaturali, quello del gay e dei volti pieni d’odio che lo circondano. Questi volti so-

no marginali, la cosa più importante è l’autoritratto del gay che l’artista ritrova in sé, e dunque nei suoi pregiudizi. È una figura estremamente grottesca, un concentrato di stereotipi su come dovrebbe essere un gay.

Ovviamente gli artisti non debbono rappresentare le minoranze sessuali in modo favorevole, non è di questo che si tratta, la cosa più importante è la loro libertà di espressione. Un gay o una lesbica non devono essere buoni e belli, questa è un’altra delle assurdità che derivano dalla pressione della cosiddetta “immagine positiva”. Il problema non è che un gay sia ridicolo, perché è proprio così che molti polacchi lo considerano, e il quadro riproduce perfettamente questo atteggiamento. Si tratta solamente del commento di Dwurnik, un artista famoso al quale il successo non manca di certo. Dichiara che essere gay aiuta a raggiungere il successo nell’arte, che è di moda, e per questo dipinge un quadro omofobico sull’omofobia. Unisce satiricamente la moda, segnalata dagli abiti eccessivi del gay, alla persecuzione, espressa dai volti ostili e grotteschi delle persone circostanti.

Il quadro e il commento di Dwurnik mostrano come l’eteromatrice accolga questo tipo di rappresentazioni e riproduca una tragedia in uno specchio distorto, per eliminarne la dimensione umana, per anestetizzarci. L’artista non lo fa intenzionalmente, è solo che non ha idea o non vuole sapere come sia la vita dei gay in Polonia. Per lui si tratta solo di un tema per barzellette o autopromozioni. Wodiczko aveva indicato le patologie dell’eteromatrice. Dwurnik le trasmette al cervello attraverso gli occhi. Essere gay è una cosa ridicola e alla moda. Tutto qui?

Se analizziamo questo senso dell’umorismo da una prospettiva psicoanalitica – come una maschera che nasconde qualcosa di negativo che non è possibile esplicitare del tutto e allo stesso tempo non è possibile trattenere, e quindi per esprimerlo si usa la risata – questa satira mordace mostra un potente carico di aggres-

sività e odio, obbligatoriamente represso attraverso l'umorismo, perché alla fin fine il quadro di Dwurnik non è apparso su *Nasz Dziennik*⁵, dove avrebbe fatto meglio a essere pubblicato.

L'opera di Wodiczko si trova al confine tra oscurità e silenzio, rendendo impossibile qualunque risata o cinismo. Il quadro di Dwurnik non rappresenta una reazione di difesa alla tragicità, ma l'incapacità di notarla. La saggezza sociale di Wodiczko è sostituita da una risata vuota e distruttiva. La pedagogia umanitaria si interrompe, rimane il cinismo, perché ormai viviamo in una società dove la vittimologia non porta niente più che un sentimento passeggero, come mostra il risentimento di Dwurnik, che nasce da una coscienza polacca uniformata e massificata. Il confronto con Wodiczko sottrae però a questo atteggiamento artistico conformista il suo valore essenziale.

NEL CORPO E NELLA CONTROCULTURA

Nella Polonia postcomunista l'omosessualità è entrata nell'arte anche in un altro modo, molto più personale, erotico e creativo; per osservarlo dobbiamo abbandonare municipi e satire per scendere in strada, tornare al corpo e guardare all'interno di una "sessualità controversa".

Già negli anni Novanta la vittimologia rispondeva sempre meno all'ambiente LGBT che si stava creando in Polonia e che mirava a uscire dal ruolo di martire ottenendo uguali diritti e visibilità nello spazio pubblico. Dal 1995 a Varsavia viene organizzato ogni anno un modesto Gay pride, che introduce un elemento carnevalesco in precedenza assente nelle strade polacche. Inoltre, nel 1997 a Varsavia si sono tenute le prime elezioni nazionali di Mister gay Polonia. Il muscoloso e bel nudo di Malec, persino nel contesto di una mostra sull'Aids, simboleggia questo nuovo capitolo.

La bellezza e l'erotismo del corpo maschi-

le sembrano essere un tema ricorrente nell'arte omosessuale. Così come il nudo femminile nella storia dell'arte rispecchia il desiderio degli artisti eterosessuali, così il nudo maschile è una risposta alla liberazione del desiderio omosessuale. Il nudo maschile sta vivendo un incredibile rinascimento nell'arte contemporanea e nella cultura visuale, sicuramente connesso alla liberalizzazione dell'omosessualità avvenuta in occidente. La Polonia si è trovata molto tardi, solamente negli anni Novanta, sotto l'influsso di queste tendenze. Il risultato è stato che il movimento gay e i suoi prodotti, comprese le immagini e l'erotismo, hanno iniziato a filtrare nel nostro paese insieme alla pop-cultura, spesso accompagnata dall'aura oscura dell'Aids. Per questo non è un caso che in Polonia l'unica mostra di arte contemporanea dove sono comparsi così tanti elementi omosessuali sia stata proprio l'esposizione *Ja i Aids*. Solo in un contesto simile delle opere con motivi omosessuali potevano trovare un proprio spazio espositivo e una propria giustificazione. Questo è sintomatico già di per sé.

Per un confronto, nel 2000 al Centro di arte contemporanea di Danzica è stata organizzata la mostra internazionale *All You Need Is Love* dedicata, come indica il titolo, all'esperienza amorosa⁶, dove non c'era una sola opera che affrontasse chiaramente l'omoerotismo. Per i curatori, che si erano ispirati in modo programmatico solo alla cultura popolare, l'amore era quindi ancora racchiuso in modo incredibilmente ristretto entro i confini dell'eterosessualità. Neppure alla famosa mostra *Ars erotica*, tenutasi nel 1994 al Museo nazionale di Varsavia⁷, era stato esposto un solo esempio di omoerotismo. C'erano i nudi maschili di Igor Mitoraj e Ksawery Wolski, che si richiamavano all'antichità, ma in queste mostre è mancato uno sguardo complesso e approfondito sulla sessualità che andasse oltre l'ete-

⁵ Quotidiano cattolico di destra dal profilo conservatore, nazionalista, omofobico e antisemita, fondato nel 1998 da padre Tadeusz Rydzyk, il creatore di Radio Maryja [N.d.T.].

⁶ *All You Need Is Love*, Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia, Gdańsk 2000.

⁷ *Ars erotica*, Muzeum Narodowe, Warszawa 1994.

ronormatività. A quel tempo questi elementi comparivano solamente nella controcultura polacca.

Negli anni 1991-1993 Tomek Kitliński, coautore di questo articolo, ha diretto *Rewia Kontrsztuki*, una rivista indipendente che univa rivolta letteraria, artistica e sessuale⁸. Le sue attività poliedriche, anche in considerazione del loro carattere precursore, si richiamano pienamente al concetto di avanguardia sessuale. Kitliński è stato uno dei primi a introdurre in Polonia un pensiero femminista e gay radicale. Nella sue opere la sessualità ha un ricco retroterra intellettuale e psichico, ispirato alle concezioni psicoanalitiche di Julia Kristeva e Hélène Cixous. Le pensatrici femministe che si occupano di desiderio e identità alimentano la sua arte e la sua letteratura.

In quel periodo Kitliński è stato uno dei pochi artisti polacchi che hanno affrontato in maniera programmatica la questione della psicoanalisi dell'identità sessuale, attingendo alla dimensione dell'omoerotismo, della bisessualità e dell'autoerotismo, sia attraverso fantasie personali, sia tramite analogie letterario-filosofiche.

Nel video presentato alla prima rassegna polacca dell'arte della performance del 1995, l'artista ha utilizzato le maschere del genere e l'interpretazione biblica della psicoanalisi per approfondire l'introspezione psichica dei legami tra la sessualità e il rapporto con i genitori. Nel film, in una scenografia teatrale, un attore recitava passi della *Bibbia* che si riferivano al problema della maternità. Lo stesso Kitliński pronunciava dichiarazioni dal carattere di aggiunta e commento. Grazie alla sovrapposizione di immagini, testo, intuizioni e teorie l'opera di riferiva al complesso rapporto tra la madre e il figlio omosessuale, analizzando i loro legami e le loro dipendenze a un profondo livello psicologico e culturale.

⁸ Si vedano "Rewia Kontrsztuki", "Tomek Kitliński", P. Dunin-Źasowicz – K. Varga, *Parnas Bis. Słownik literatury polskiej urodzonej po 1960 roku*, Warszawa 1995, p. 65 e p. 113.

All'inizio Kitliński metteva in atto performance controculturali con l'uso di registrazioni di propri testi, che contestavano e criticavano pregiudizi sociali e divieti fisico-sessuali derivanti dalla generale intolleranza verso la "diversità". A quel tempo il messaggio soggettivo dell'artista si univa a un gesto politico, all'espressione del diritto a desideri e bisogni diversi, alla stesura di petizioni⁹.

Nella sua opera Kitliński non rifugge dai lati oscuri della vita gay. L'installazione fotografica presentata alla mostra *Hospital Art '94*, tenutasi nella cappella della clinica parigina La Salpêtrière, aveva come tema incontri sessuali veloci e casuali, popolari negli ambienti omosessuali. Le fotografie rappresentavano frammenti del corpo di un arabo muscoloso in un costume sadomaso. Il centro compositivo dell'installazione era costituito dall'immagine del suo membro, che dava all'opera un'aura pornografica e richiamava l'atmosfera di dannazione e perdizione che regnava nei sotterranei erotici di Parigi, la capitale europea dell'Aids. L'arti-

⁹ Petizione sulla democratizzazione della Polonia, compresa la legalizzazione dell'aborto: "In Polonia vengono nuovamente violati i diritti umani. Alle sofferenze nel sistema comunista sono succedute le sofferenze nell'ideologia di valori ugualmente falsi. Si intensificano tentativi di sottomettere uomini e donne; la manifestazione più aggressiva di questo stato di cose è l'imposizione della legge antiabortista che impedisce alle donne di decidere della loro soggettività, mette in dubbio l'aiuto medico e trasforma i cittadini polacchi in riproduttori. Richiediamo l'abrogazione di questa legge e la legalizzazione dell'interruzione della gravidanza. La Polonia, con l'oggettivazione delle donne e gli attacchi ai portatori di Hiv, sta divenendo un paese dove regna 'un'unica giusta verità'. Siamo convinti che nessuno e nessun costrutto dovrebbero limitare l'indipendenza umana; non permettiamo che vengano assolute pericolose finzioni come quelle del 'popolo', della 'religione', della 'razza', come sessant'anni fa". La petizione, pubblicata su *Rewia Kontrsztuki*, 1993, 3, p. 6, era stata firmata da Maria Janion, Jacques Derrida, Hanif Kureishi, Ariane Mnouchkine, Hélène Cixous, Gilles Deleuze, Jean-Francois Lyotard, Philippe Sollers, Sarah Wilson, Daniel Widłócher (psichiatra de La Salpêtrière), Georges Banu (teatrologo), Claude Roy (poeta), Nuala Ni Dhomhnaill (poetessa irlandese). La petizione era stata appoggiata dall'Associazione delle Donne in favore della Democrazia (il testo della presidentessa Antoinette Fouque, "Deklaracja Związku Kobiet na rzecz Demokracji do polskiego parlamentu w sprawie aborcji" [Dichiarazione dell'Associazione delle Donne in favore della Democrazia al parlamento polacco in materia di aborto] era stato pubblicato nel numero 3 della rivista).

sta non rifugge dalle sfere nevralgiche connesse ai confini dell'identità sessuale, ma li raggiunge attraverso un labirinto di immagini e richiami che esprimono le radici culturali delle perversioni individuali. La fotografia dell'arabo è accompagnata da quelle di un campo di concentramento, a indicare certi legami storici della civiltà della morte e della distruzione che dominano sempre più la sfera erotica degli individui. Nei suoi lavori Kitliński unisce la sessualità all'intelletto in immagini della cultura che filtrano dai suoi autoritratti.

Solamente in seguito, alla mostra *Ja i Aids*, è stata presentata un'intera serie di opere che affrontavano in modo complesso il tema della sessualità come fenomeno culturale e psichico. Proprio nell'ambito di questa mostra ha esposto le sue opere Andrzej Karaś, uno dei pochi artisti polacchi a dichiarare apertamente la propria omosessualità e a parlarne come del fondamento della sua esperienza esistenziale e artistica. Alla stregua di molti artisti eterosessuali, anche Karaś si esprime apertamente e senza problemi sull'erotismo, sul desiderio delle donne e sull'attrazione verso il corpo femminile. Questo gesto, tanto discorsivo quanto artistico, è sufficiente a rendere la sua arte unica in Polonia. Questo coming out è infatti già di per sé una performance artistica¹⁰.

Le opere di Karaś, basate sull'autoritratto, hanno un carattere autoriflessivo nei confronti della condizione sessuale e corporale dell'artista. Una sua installazione del 1993 [fig. 4] è un autoritratto che ricorda un palcoscenico teatrale dove un unico attore recita da fermo un monodramma. All'interno di un cubo dall'intelaiatura metallica, sul quale erano state appese lenzuola bucherellate, stava una statua bianca di cartapesta che rappresentava un autoritratto dell'artista nudo. La figura era collocata su un acquario nei cui fori erano state inserite delle rose rosse. Il corpo bianco dell'artista

in posa, realizzato in modo realistico, contrasta con il rosso intenso dei fiori e l'azzurro dell'acqua del podio sul quale era stato sistemato¹¹. Lo spettatore può spiare questa scena narcisistica attraverso i buchi nelle lenzuola, che voyeuristicamente ne intensificano il carattere erotico.



Fig. 4.

In questa scultura il posto di una divinità maschile ideale è occupato dal corpo reale dell'artista, attraverso il quale parla di se stesso, rendendosi oggetto dell'arte. Questa installazione, con la quale Karaś si è diplomato all'Accademia di arti plastiche di Varsavia, rappresenta un atto di trasgressione e di accettazione di sé. Il desiderio di esprimersi si unisce al desiderio di una terapeutica autoaffermazione in rapporto alla sua sessualità e alla sua corporalità. Questa installazione si scontrava infatti sia con l'imposizione esterna a nascondere la propria omoses-

¹⁰ Ci riferiamo all'intervista fatta all'artista da Katarzyna Kozyra e Artur Żmijewski per la rivista *Czereja*, "Homoartysta", *Czereja*, 1998, 6, pp. 5-11.

¹¹ I. Lewandowska, "Andrzej Karaś", *Gazeta na Mazowszu* [supplemento della *Gazeta Wyborcza*], 14 febbraio 1994, ristampato nel catalogo *Galeria A.R.T. 1992-1997*, Płock 1998, p. 46.

sualità nell'istituzione accademica sia con le regole interne del desiderio dominanti nel mondo gay. Proprio queste regole sono il tema più interessante di un lavoro di Karaś che si ispira alla pornografia. La pornografia ha un valore positivo per l'artista, che in modo liberatorio la priva di moralismo. La pornografia omosessuale svolge un importante ruolo terapeutico per uomini obbligati a vivere in una cultura eterocentrica che reprime le fantasie del loro desiderio.

In una serie di tre collage, inseriti in una cornice feticistica di peluche rosso, l'artista ha collocato dei suoi nudi in mezzo a ritagli di riviste pornografiche gay. I frammenti di corpi maschili si sovrappongono l'uno sull'altro creando un turbine di desiderio, una rappresentazione che emana sessualità da tutti i pori, che irrita lo sguardo degli spettatori trascendendo la distanza di una contemplazione neutrale ed estetica dell'arte. All'interno di questa poltiglia visual-libidica, al centro di questa orgia di immagini regna un nudo dello stesso artista, mascherato con insegne pagane. È un'opera che nasce dal cuore della sessualità; attraverso un mosaico di organi e muscoli lo spettatore entra dentro una qualche fantasia autoerotica. Qui l'esibizionismo è il fondamento psichico della creazione artistica. Attraverso autoritratti e ritratti erotici, che teatralizzano le fantasie dell'artista, Karaś realizza opere audaci, uniche nel suo genere in Polonia.

L'artista mette volentieri a disposizione di altri il suo corpo nudo come modello. Ha posato più volte per Katarzyna Kozyra, la prima volta nel 1992 per una serie di ritratti fotografici nudi e stilizzati intitolata *Polaroidy czarno-białe* [Polaroid in bianco e nero]. Queste immagini ritraevano un giovane nudo che espone il suo corpo attraente in pose diverse che ricordano nudi sciamanici, classici o cristiani. Kozyra da un lato restituisce le associazioni culturali connesse al nudo maschile, tradizionalmente marginalizzato nella storia dell'arte, dall'altro, nonostante la mancanza di questa tradizione nel-

l'arte polacca, e dunque contro le consuetudini locali, sessualizza fortemente il corpo maschile. Introduce uno sguardo desiderante femminile in modo che gli uomini si vedano in maniera diversa, come oggetto erotico. Kozyra è anche una complice nelle fantasia omosessuali e nelle provocazioni di Karaś, che per la sua macchina fotografica mette in atto una performance erotica, come nella fotografia che lo ritrae con una rosa nel sedere. Le opere che hanno realizzato insieme non sono prive di umorismo e di gioco con la categoria tradizionale della bellezza e con il suo aspetto omoerotico. Tanto le rose quanto il classico nudo maschile, o meglio una sua manipolazione, sono elementi di una strategia di "apertura della mascolinità", di trasformazione di codici chiusi di presentazione del corpo maschile.

Le opere di Karaś sono interessanti sotto diversi aspetti. Sintomatiche sono le dichiarazioni dell'artista sulla necessità di nascondersi durante gli studi all'Accademia di arti plastiche di Varsavia e sulla trasgressione che ha compiuto diplomandosi con un'opera così rivelatrice. Un'istituzione che dovrebbe essere connessa all'espressione artistica si è dimostrata per Karaś tanto repressiva quanto la società circostante. Dagli studenti, infatti, non ci si aspettava che sperimentassero o esprimessero la loro individualità. Inoltre, la cruda sessualità delle sue opere mostra il rapporto aperto e analitico nei confronti dell'erotismo nell'arte gay contemporanea. Questo aspetto era già stato preannunciato dal simbolismo seminale e dal verismo genitale di Malec. Nelle opere degli uomini fa la sua comparsa un denudamento estremamente sincero della sessualità e della fisicità maschile oscillante tra psicoanalisi e pornografia. L'esposizione del corpo maschile spezza l'assenza del nudo maschile nell'arte polacca ed estetizza la sua fisicità, in Polonia ritenuta tradizionalmente inattraente. Una profonda immersione nella sessualità costituisce il valore centrale dell'arte omosessuale in una cultura sessuofobica. La vivisezione della

mascolinità realizzata dagli artisti mette a nudo le radici patriarcali dell'eteromatrice, dove la mascolinità dominante è circondata dal divieto di mostrarsi.

La strategia del gioco con la mascolinità attraverso la sessualità e la cultura può avere un valore particolare nell'attuale clima militare che ha iniziato a regnare nel linguaggio della sessualità in Polonia. Nel 2003, nell'ambito della campagna per la partecipazione dei soldati nella guerra in Iraq, i mass media hanno cominciato a sessualizzare la mascolinità militare. Le riviste mostrano corpi di soldati seminudi o persino nudi sotto la doccia. I generali in carica, promossi al livello di eroi, diventano un nuovo simbolo di successo e autorità morale. Per la prima volta trionfa un modello di mascolinità "dura" avvolta da un'aura erotica e nazionalistica. Nonostante il papa si sia apertamente schierato contro l'intervento americano, alla vigilia di Natale i polacchi hanno assistito alla messa trasmessa dalle base internazionale in Iraq. Nei reportage i soldati polacchi sono sempre accompagnati dalla figura del cappellano, che ci informa sul loro stato morale e psichico. La chiamata alle armi viene mostrata come una gioia sperimentata da giovani uomini, come una grande chance, come probabilmente per molti di loro è.

Da questa fusione tra mascolinità, militarismo, sessualità, nazionalismo e religione emerge un fenomeno psichico e politico nuovo per la Polonia. Nella storia della simbologia è stato spesso il corpo femminile, erotico o materno, a essere usato dall'ideologia nazionalistica. La mascolinità era stata invece sfruttata soprattutto dal nazismo, che univa saldamente militarismo e sessualità. Dalla seconda guerra mondiale in poi tutto il feticismo sadomasochistico e militare della mascolinità viene riportato alle Ss. In Polonia è stata aggiunta la religione. Basta introdurre l'omoerotismo in queste fantasie affinché avvenga una stratificazione di livelli di significato. Una cosa del genere è stata fatta da Tomasz Kozak nei suoi video e nella sua pittura

acrilica¹².

L'artista mitiga l'esplosività di una simile associazione grazie a un'intelligente comicità e allo stile fumettistico dei suoi quadri. Kozak omosessualizza la mascolinità militare seguendo le orme della pornografia gay e dell'attuale erotizzazione nazionale dei soldati. Non dimentica neppure la religione. L'estetizzazione nazionalistica della mascolinità militare emerge sin dai titoli, ad esempio *Piękno zwycięża na wszystkich frontach* [La bellezza vince su tutti i fronti]. In *Autoportret jako Tomasz Didymos* [Autoritratto come Tommaso Didimo, 2003, fig. 5] tutti questi livelli vengono sovrapposti. Nel quadro vediamo due giovani uomini che si toccano e si guardano negli occhi. Si toccano in maniera particolare. L'uomo che sta davanti, più grande, alto e muscoloso, è un soldato, con l'elmo in testa e il petto nudo. Col braccio circonda all'altezza della vita un efebo nudo, mostrato di lato. Il giovane infila due dita dentro una ferita nel fianco del soldato, la ferita di Cristo. La scena è ambientata sullo sfondo di un paesaggio urbano. In altro troneggia la scritta *niedowiarstwo* [miscredenza]. Torniamo al titolo: Kozak si è ispirato alla scena del Vangelo secondo Giovanni in cui il Cristo risorto richiede che Tommaso Didimo (Tommaso il Miscredente) tocchi il suo corpo, allunghi la mano e la infili nella sua ferita. Kozak illustra proprio questo momento, impersonando il giovane Tommaso e penetrando con le dita la ferita del soldato polacco, il Cristo. La sessualità di Cristo è un tema di continui dibattiti teologici, ma di sicuro non possiamo definirla normativa. Cristo non aveva nulla a che fare con i valori familiari; come è successo che la sua chiesa siano i suoi soldati?

Mascolinità, militarismo, omosessualità e religione; unendo a livello visuale il simbolismo di ognuna di queste dimensioni, l'artista, conformemente al titolo della mostra, ci introdu-

¹² T. Kozak, *Wprowadź mnie do głębszych nocy*, Galeria Laboratorium, Centro di Arte Contemporanea di Varsavia, 23 gennaio-29 febbraio 2004.



Fig. 5.

ce in una notte fonda, ossia la Polonia dell'inizio del XXI secolo. La sua pittura compie una psicoanalisi delle ossessioni mediatiche e politiche che sono divenute parte della pop cultura, da cui lo stile fumettistico. Un disegno semplificato, accessibile a tutti, così come vengono presentate le questioni a un pubblico massificato. Nell'ambito del discorso pubblico degli ultimi anni questi sono gli argomenti più discussi o promossi. La Polonia del 2003 con la guerra in Iraq, le persecuzioni degli artisti per blasfemia, il culto dei soldati, la discriminazione degli omosessuali, tutto questo può essere ritrovato in questo quadro provocatoriamente innocente. È come un segno dei tempi, e il tocco omoerotico rappresenta la chiave di tutto questo fenomeno psico-politico.

Tomasz Kozak compie anche un'introspezione psico-sessuale. Dietro al culto patriarcale della mascolinità militare si nascondono fascinazioni omosessuali, da un lato profondamente celate, dall'altro pornograficamente ovvie. Il femminismo l'ha capito da molto tempo, le isti-

tuzioni più omofobiche, l'esercito e la chiesa, mantengono la propria "durezza" attraverso legami omosociali. Clan maschili di reciproca adorazione, culto della superiorità, della forza, dell'intelletto e del corpo maschile. Per questo provano un tale disgusto nei confronti dell'omosessualità, perché in senso psichico l'omosessualità è ciò che li unisce, un sentimento segreto. Non c'è posto non solo per la femminilità, ma neppure per le donne. *Autoportret jako Tomasz Didymos* giunge in maniera erotica e satirica alle radici di questi legami nascosti, che sono il cuore stesso dell'eteromatrice.

L'esempio di Kozak mostra come si possa utilizzare l'omosessualità come centro di riflessione su un sistema di genere rigido e pericoloso, dove trionfa il culto della mascolinità basato sulla violenza. L'artista oltrepassa i confini di quello che è eterosessuale e di quello che è omosessuale, giungendo nella sua estetica a un'interdipendenza, a una sovrapposizione di livelli. Se non credi nei paradossi della sessualità e della mascolinità, osserva la sua "miscredenza", la fantasia individuale e il fantasma nazionale. Proprio in questa atmosfera di estetizzazione, erotizzazione e nazionalizzazione della mascolinità, nel 2003, quando la Polonia è diventata un paese colonialista, l'omoestetica ha potuto occupare un posto centrale nello spazio pubblico. Ecco il racconto dell'apoteosi dell'inganno.

Igor Mitoraj è l'artista più celebrato dalle élite nazionali, il beniamino del ministro della cultura Jolanta Kwaśniewska e dei sindaci delle città, gli stessi sindaci che si sono opposti alla campagna *Niech nas zobaczą* [Che ci vedano, fig. 6]. Nell'arte polacca ufficiale e nelle decorazioni dello spazio cittadino il 2003 è stato l'anno di Mitoraj. Le sue statue sono state esposte nei musei e nelle piazze più importanti e nei principali centri commerciali. Mitoraj ha introdotto nel cuore della cultura polacca dominata dalla censura un nudo maschile completo, con l'affermazione e l'estetizzazione dei genitali. È al contempo un nudo dal retroterra chiaramente



Fig. 6.

te omoerotico, proveniente non solo dai *kuros* greci, ma anche dai *Prigioni* di Michelangelo. L'arte come espressione del desiderio omosessuale è salita sul podio della cultura nazionale. Il nudo di Malec nascosto nelle gallerie si è trasformato nel progetto monumentale di Mitoraj, che penetra ovunque. Il nudo maschile si è trovato al centro della propaganda nazionale. La ministra della cultura, nonché moglie del presidente della repubblica, ha difeso l'artista da deboli attacchi di censura morale, che uccide molti altri artisti polacchi. In questo caso i censori hanno percepito bene quello che si nasconde dietro le sue "belle statue".

L'arte di Mitoraj ci introduce nello spazio cittadino come se fosse privo di omofobia, nessuno però lo sa. Come è potuto succedere? Il tradizionalismo delle sue sculture, l'elevato estetismo, la monumentalità, la frammentarietà delle forme, il sostegno delle elite hanno nascosto una carica sessuale sovversiva. L'artista opera nell'ambito del convenzionale codice artistico omosessuale del nudo maschile. Tuttavia si esprime nel linguaggio della cosiddetta "cultura alta". Grazie a questo, elementi chiaramente omoerotici vengono nascosti nella tradizione di

un nudo eroico e idealizzato. Il culto dell'artista in quanto polacco che ha raggiunto il successo all'estero lo circonda anche di un'aura di orgoglio nazionale. In senso sociale, il successo di Mitoraj mostra come l'unione tra omoerotismo e cultura possa divenire parte delle forze politiche conservatrici. Basta rispondere ad alcuni requisiti. Servirsi di un codice, dunque non parlare apertamente di omosessualità, ma solo mostrarla decorativamente, secondo fossilizzate convenzioni salottiere e artistiche. Evitare qualunque impegno sociale. Scegliere la strada della cosiddetta bellezza universale e astorica.

Le statue di Mitoraj sprigionano omoerotismo nei centri dello spazio pubblico omofobico nazionale [fig. 7]. Lo fanno con discrezione, ma efficacemente. Dominano in luoghi dove le fotografie di coppie dello stesso sesso che si tenevano per mano erano state distrutte. In luoghi come la piazza del castello di Varsavia, dove coppie di uomini che si tenevano per mano erano state arrestate. Nella città vecchia di Poznań, dove dopo gli scandali di Paetz e Krolop¹³ dell'omosessualità era rimasta solo la pedofilia e lo sfruttamento sessuale. Nella piazza di Cracovia, da cui i partecipanti della Marcia della tolleranza erano scappati nel timore di rimetterci la pelle. Qui Mitoraj regna orgoglioso.

Con la loro perversione estetica, le statue di Mitoraj trasformano lo spazio delle città e dei musei. Mettono a nudo tanto l'ipocrisia quanto l'ignoranza di chi lo gestisce. Percorrendo una strada diversa, Mitoraj ha raggiunto quello che da anni cercano di fare i Gay pride. Per fortuna il suo conformismo artistico e sociale contiene in sé un'apertura. La sua arte è salvata dalle voci di protesta che la rendono interessante. Il sostegno delle elite la rende invece vuota. È un'affascinante ambivalenza che deriva più dal contesto nazionale che non dalle opere dell'artista. Mitoraj, che all'estero è un decoratore d'interni,

¹³ Juliusz Paetz, arcivescovo di Poznań, e Wojciech Krolop, direttore del coro *Polskie słowiki* [Gli usignoli polacchi] di Poznań, nel 2003 sono stati al centro di un'ondata di scandali legati alla pedofilia [N.d.T.].

in Polonia appartiene all'avanguardia sessuale. È riuscito a imbrogliare tutti.



Fig. 7.

Il suo successo segnala anche che a volte il confine tra omosessualità come avanguardia sessuale e omosessualità come conformismo e conservatorismo è labile. L'omosessualità può trovarsi esclusivamente da una parte o dall'altra, oppure in entrambe, a seconda del contesto. L'omosessualità può essere avanguardia, ma anche potere dominante, perché è troppo vicina al culto della mascolinità. L'esempio di Mitoraj e Kozak mostra che niente è come sembra. Quando entriamo nel territorio del corpo maschile e della sessualità, può essere sia un territorio di contestazione che di dominazione. Ma qual è lo sguardo delle donne?

NELLA FEMMINILITÀ

Accanto agli artisti menzionati finora, le rappresentazioni più interessanti dell'erotismo omosessuale prodotte nell'arte polacca contemporanea sono opera di donne. Al primo posto si trova Katarzyna Kozyra con la famosa installazione video *Łaźnia męska* [Bagno turco maschile], che ha rappresentato la Polonia alla Biennale di Venezia nel 1999. L'artista, travesti-

ta da uomo, con barba e pene finti, ha filmato con una telecamera nascosta i frequentatori di un bagno turco di Budapest, che funzionava anche come luogo di incontri gay.

Nella precedente *Łaźnia* [Bagno turco] del 1997, l'artista si era concentrata soprattutto su donne anziane che aveva filmato nude con una telecamera nascosta in un bagno turco femminile. Nel lavoro successivo, invece, vediamo principalmente uomini giovani e attraenti, come confermano le numerose riproduzioni fotografiche del video. Spesso sono piuttosto esplicite nel mostrare giovani nudi che amoreggiano tra loro. Il corpo maschile è fonte di piacere visuale tanto per l'artista quanto per gli spettatori. La rivoluzione attuata da Kozyra nel modo di osservare consiste nel fatto che l'artista ha imposto allo spettatore un punto di vista omosessuale, lo ha introdotto come complice nel gioco di sguardi desideranti che ha luogo sullo schermo. Il film sottolinea e mostra quanto gli uomini si osservino e si apprezzino vicendevolmente. Del resto la stessa artista ha assunto questo punto di vista, travestendosi da uomo per osservare i rituali della sauna maschile senza disturbarli. Nelle interviste Kozyra sottolinea esplicitamente l'atmosfera omosessuale che regnava nel bagno turco e il gioco erotico di sguardi a cui aveva partecipato, con un certo imbarazzo, fingendosi uomo¹⁴. In modo affascinante questo imbarazzo trapela anche allo spettatore della sua opera, soprattutto allo spettatore uomo, che non è abituato a un'esplicita contemplazione del corpo maschile. L'artista ha svelato il meccanismo visuale del *battuage*, la circolazione libidica di sguardi e corpi.

L'ambiguità etica di *Łaźnia*, consistente nel fatto che l'artista ha infranto le regole della privacy filmando la nudità di altri individui senza il loro consenso, conferisce a *Łaźnia męska* una nuova dimensione. La telecamera nasco-

¹⁴ "A Passport into the Male Sanctum. Artur Żmijewski interviews Katarzyna Kozyra", *Katarzyna Kozyra. The Men's Bathhouse*, Venice 1999, pp. 75-78.

sta è uno strumento di vigilanza, di controllo. Proprio a questa sorveglianza sono sottoposti i luoghi di incontri erotici gay. La polizia irrompe là dove si giunge a contatti sessuali in luoghi pubblici. È una delle forme istituzionali di controllo della sessualità maschile. Kozyra l'ha inconsapevolmente riprodotta, creando una metafora meravigliosa. Ha fatto qualcosa che potremmo paragonare all'attività di un poliziotto in servizio che in un luogo di *battuage* finge interesse per cogliere sul fatto uomini che fanno sesso in luoghi pubblici. Nel suo video infatti si vedono benissimo i volti. La sessualizzazione del corpo maschile, con cui abbiamo a che fare in Kozyra, sia attraverso lo sguardo femminile che omosessuale, rimane ancora tanto scandalosa quanto rivelatrice. Non si tratta solo di una completa nudità maschile, ma dello svelamento di legami sessuali che esistono negli ambienti omosociali, nei clan maschili.

È stupefacente come solo pochi dei critici che hanno scritto di questa installazione abbiamo scorto o menzionato il sottotesto omosessuale dell'opera, del quale ha parlato esplicitamente e con umorismo la stessa artista, sottolineando come per la prima volta nella vita avesse avuto un tale successo con gli uomini. La censura, assente nel video, agisce nella sfera dell'enunciazione, della verbalizzazione, e dunque dell'introduzione nel linguaggio pubblico.

E qui emerge un paradosso: nel 1999 la Polonia ottiene uno dei suoi pochi riconoscimenti alla Biennale di Venezia, la più prestigiosa mostra europea di arte contemporanea, con un video sul tema del *battuage* omosessuale. Ricordiamo che la biennale ha un carattere nazionalistico, l'arte è rappresentata attraverso i paesi di appartenenza, il video di Kozyra rappresentava quindi la Polonia e l'arte polacca. Non è forse un miracolo che testimonia della liberalizzazione in Polonia? La domanda è un po' ironica, perché insieme al successo di Katarzyna Kozyra è iniziata la caccia alle streghe nell'arte polacca contemporanea e il ritorno del-

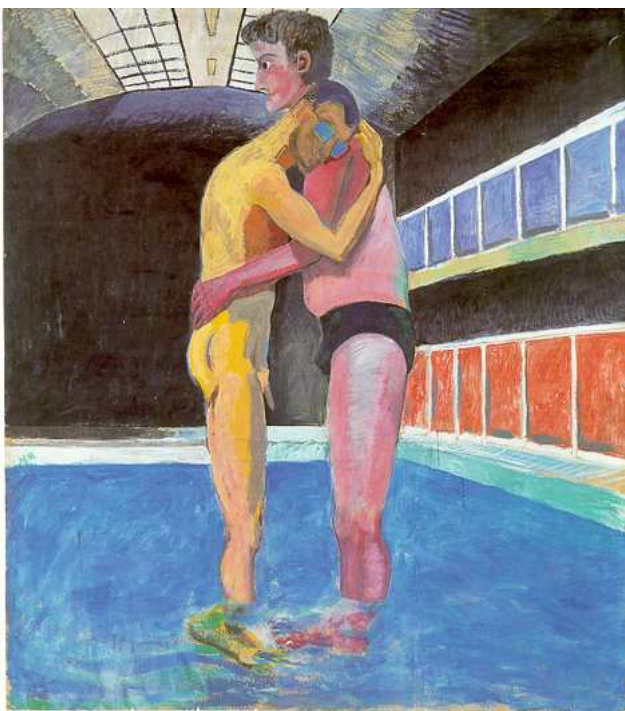
la censura, che ha raggiunto il suo primo apice negli attacchi a Anda Rottenberg¹⁵, che l'hanno portata a dimettersi dalla carica di direttrice della galleria Zachęta di Varsavia, prima ancora del caso Nieznalska. Inoltre, già nel momento in cui era apparsa *Łażnia* molte autorità oppressive della cultura polacca si erano espresse con un giusto, secondo il loro punto di vista, disprezzo verso un'opera valutata così positivamente a Venezia. Un momento di follia è stato dunque punito in modo esemplare, le cui conseguenze perdurano finora. Non c'è niente di strano in tutto questo, visto che l'arte omosessuale di Robert Mapplethorpe aveva portato praticamente alla chiusura del "ministero dell'arte" statunitense, il National endowment of the arts. Abbiamo quindi a che fare con un terreno pericoloso, la pedagogia umanitaria a volte ottiene sostegno, ma la sessualità controversa quasi sempre riceve un rifiuto.

Łażnia męska segnala tuttavia la fondamentale trasformazione culturale e intellettuale della sessualità che sta avvenendo, seppure difficoltosamente, in Polonia, e che è impossibile fermare, anche a dispetto della realtà intollerante mostrata nella performance di Wodiczko. In verità l'artista aveva girato il suo video in Ungheria, e dunque in un bagno turco straniero, tuttavia ne aveva introdotto la visione nell'ambito della cultura polacca. *Łażnia męska* era già stata esposta in diverse gallerie, alla Zachęta di Varsavia, al Bunkier Sztuki di Cracovia e al Centro di arte contemporanea di Danzica. Ha anche una sua circolazione particolare attraverso le frequenti riproduzioni nella stampa artistica e, cosa ancora più importante, nella pop-cultura.

Dal punto di vista storico è interessante il confronto tra l'installazione di Kozyra e il misterioso quadro acrilico su carta intitolato *Die Einsamkeit* [Solitudine, fig. 8], dipinto da Jarosław Modzelewski e Marek Sobczyk nel 1984 durante una borsa di studio a Düsseldorf. È

¹⁵ T. Kitliński – W. Niesłuchowski – J. Maślanka, "Polish Passions Damage Two Works", *Art in America*, 2001, 3, p. 160.

un altro confronto significativo dopo quello tra Wodiczko e Dwurnik. Tanto in Kozyra quanto in questi due pittori abbiamo a che fare con uno spazio dominato dall'acqua e con uomini nudi o seminudi. In *Die Einsamkeit* la scenografia della sauna pubblica è stata sostituita da una piscina coperta, la piscina è tuttavia presente anche nel video di Kozyra. Nel quadro, in uno spazio assolutamente vuoto, dominato dall'acqua e al contempo insolitamente industriale, due uomini, uno dei quali completamente nudo, si abbracciano. L'atmosfera di questa scena è fredda e tragica, e il titolo rafforza il dramma dell'alienazione.



Die Einsamkeit

Fig. 8.

Come raccontano Modzelewski e Sobczyk, questo strano quadro era nato in risposta alla lettera di due colleghi pittori, Paweł e Woźniak¹⁶, che avevano inaugurato una loro personale in Polonia e si sentivano molto soli perché i loro amici a quel tempo erano in Germania. Gli uomini del quadro sono dunque i

ritratti di Paweł e Woźniak. La piscina, invece, compare perché è proprio qui che Modzelewski e Sobczyk nuotavano nelle pause di lavoro durante il loro soggiorno a Düsseldorf¹⁷. Possiamo dunque pensare che si tratti di una tipica relazione di amicizia.

Noi tuttavia vogliamo interpretare in modo consapevolmente diverso questo quadro. Riteniamo che non siano necessarie conoscenze in studi di genere per notare che questi uomini non si abbracciano in modo amichevole, soprattutto perché sono nudi. Appunto, perché uno dei due è nudo? Concentriamoci quindi su quello che si vede, che è poi quello con cui viene a contatto la maggioranza degli spettatori. E quello che si vede è appunto la solitudine che emana dall'interno di una relazione tragicamente intimo-erotica. In questo isolamento non c'è tuttavia autentica vicinanza, perlomeno non è una felicità di coppia. L'abbraccio e i corpi sono così goffi, l'isolamento, meglio sarebbe dire il rifiuto, dal mondo, dalla gente è così assoluto. Questa scena è la quintessenza di una relazione omosessuale in una realtà ostile. Da questo quadro si alza la nebbia del silenzio, tanto il silenzio tra i partner, quanto un muro di silenzio che li taglia fuori dalla realtà. Questa visione, portata dalla Germania nella prima metà degli anni Ottanta, rispecchia l'approccio polacco a questo tipo di relazione. Quello che hanno visto due pittori una ventina di anni fa, agli inizi delle trasformazioni sociali, si differenzia radicalmente dallo sguardo contemporaneo di Kozyra, ispirato da una parte dell'Europa centro-orientale più evoluta socialmente. Qui la solitudine e il senso di vergogna sono sostituiti dalla comunanza e dalla libertà. Nel video dell'artista è presente la bellezza maschile, l'energia, la vitalità, l'accettazione del proprio corpo, la differenza, la gioia, gli sguardi, tutta una gamma di emozioni ed esperienze. Le relazioni omosessuali non avvengono in isolamen-

¹⁷ J. Modzelewski – M. Sobczyk, “Szesnaście obrazów”, Jarosław Modzelewski i Marek Sobczyk. *Szesnaście wspólnie namalowanych obrazów*, Warszawa 1998, p. 14.

¹⁶ Probabilmente si tratta di Paweł Kowalewski e Ryszard Woźniak, altri due membri del gruppo artistico GRUPPA.

to, manca l'atmosfera soffocante che circonda i protagonisti di *Die Einsamkeit*. È una visione completamente diversa dell'ambiente, dell'omosessualità e della mascolinità, meno repressiva e depressa, più aperta. Anche se portata dall'Ungheria, questa visione ha tuttavia rappresentato la Polonia a Venezia, quasi contro tutto, contro la politica, sfuggendo agli impiegati e alle elite della censura, anticipandola, perché sorta in spazi per loro incomprensibili, sorta dalla stessa energia della creatività e della vita.

Il video di Kozyra e il suo contrasto radicale rispetto al quadro di Sobczyk e Modzelewski segnala anche un altro fenomeno significativo: la presenza di motivi omosessuali nell'arte delle donne. Nelle opere di artiste stanche o addirittura annoiate dallo schema patriarcale di rappresentazione del genere e interessate alla sessualità, alla mascolinità e alla femminilità, per le quali questo tema è un'apertura verso nuove potenzialità del genere, del corpo e dell'erotismo. Inoltre la loro visione apporta elementi di arricchimento e diversificazione nella rappresentazione dell'omoerotismo. Sono proprio loro, infatti, a cavarsela meglio con un tema così difficile, che può facilmente divenire oggetto di stereotipizzazione, emarginazione o tabuizzazione.

Come nel caso di Kozyra, una nuova visione compare chiaramente nelle opere di Katarzyna Korzeniecka. In una delle immagini di una serie di fotografie stampate su lenzuola del 2000 vediamo una coppia di uomini distesi che si abbracciano [fig. 9]. Questa immagine racchiude in sé un profondo senso di rilassamento e intimità. Saune pubbliche, piscine e municipi sono sostituiti da una sfera privata serena e sicura, dall'interno di una casa, luogo naturale dell'amore e della sessualità. Le fotografie di Korzeniecka mostrano diverse coppie abbracciate, la sua visione della sessualità è quindi aperta e multiforme.

L'intimità viene approfondita ancora di più nell'ultima, incredibile installazione video di



Fig. 9.

Izabella Gustowska, che da anni pratica una poetica intimistica, umanizzando i nuovi mass media. Nell'ambito della sua ultima mostra, *Namiętności i inne przypadki* [Passioni e altri casi] del 2001, in una delle sale, immersa in una luce azzurra e crepuscolare, erano stati collocati tre macchinari con uno schermo all'interno, delle grandi conchiglie che si aprivano e chiudevano. Nella prima conchiglia, immersi in un ambiente dominato dall'acqua e dall'amore, i volti di due uomini si avvicinano per baciarsi, nella seconda due donne, nella terza un uomo e una donna¹⁸.

Tanto in Gustowska quanto in Korzeniecka accanto a coppie gay, sulle lenzuola o dentro delle conchiglie, si dimostravano affetto anche coppie lesbiche o eterosessuali. Entrambe le artiste si immergono nella diversità e nelle profondità dell'erotismo e dell'amore, a queste esperienze è dedicata la loro arte, che proviene direttamente dalla regola del piacere, e non da una realtà oppressiva. I motivi lesbici che vi compaiono sono particolarmente interessanti e unici nell'arte polacca. In verità le rappresentazioni del lesbismo sono meno controverse di quelle dell'omosessualità maschile, tuttavia sono sottoposte al pericolo di appropriazione indebita. L'erotismo lesbico si trova infatti al centro dell'immaginario sessista della cultura patriarcale, al quale è più difficile sfuggire per creare visioni autonome. Tanto più va allora apprezzato l'intimismo sensuale di Gu-

¹⁸ Izabella Gustowska. *Namiętności i inne przypadki*, Warszawa 2001.

stowska e Korzeniecka. Così come Nan Goldin, queste artiste provano a raccontare molteplici storie di amore e sessualità, ossia la cosa più preziosa e trasgressiva nella ristretta, sessuofobica e omofobica cultura polacca. Speriamo solo che le generazioni future di artisti seguano la loro strada. Finora Korzeniecka e Gustowska rappresentano l'apice nell'arte polacca che parla apertamente di sessualità.

Abbiamo iniziato parlando di campagne pubbliche, e con queste terminiamo. Anna Baumgart, un'altra artista che si occupa di installazioni video, gestisce al Centro di arte contemporanea di Varsavia un caffè artistico dove nel 2000 ha organizzato una serie di *queer party*, cercando di portare l'atmosfera del carnevale nel cuore stesso della capitale, nella routine di un'istituzione espositiva, introducendo la diversità sessuale nello spazio artistico cittadino in un'atmosfera di anarchico divertimento. Democratizzando la sfera pubblica attraverso l'energia e la libertà, e non la testimonianza del trauma, come in Wodiczko. È il segnale di un atteggiamento del tutto diverso nell'arte e nei costumi, che chiude la decade cupa e repressiva degli anni Novanta. Sono le istituzioni artistiche e le parate gay che hanno dato il via nel nuovo millennio a popolari locali gay e lesbici dove si affollano clienti eterosessuali, dove vale la pena farsi vedere. Nello spazio di questi locali *cool* si realizza una nuova coesistenza dei generi e delle sessualità alla luce dei riflettori e dei soldi. L'Utopia di Varsavia è un locale alla moda come lo intende Dwurnik. Questo è anche l'inizio di una nuova epoca di "soldi rosa" in Polonia, della commercializzazione dell'omosessualità, come di tutto il resto. L'omosessualità perde la sua funzione sovversiva al prezzo della liberalizzazione di ogni sessualità, della sua trasformazione in spettacolo e divertimento. Vale tuttavia la pena sacrificare l'avanguardia sessuale in nome dell'uguaglianza sessuale e della giustizia. Che questi locali commerciali siano l'inizio di una trasformazione della società intera. Il diritti umani sono infatti più importanti

delle rivoluzioni.

Sembra tuttavia che l'ottimismo sia ancora prematuro. Le star dei mass media, della politica e della finanza, che si divertono in questi locali e vanno a vedere gli spettacoli delle *drag queen*, non fanno però nulla per difendere i diritti alle unioni civili e una legge antidiscriminatoria. Eppure hanno il potere grazie al quale trasformare la pop-cultura polacca, e quindi anche la società.

Nel 2004 la politica di gay e lesbiche rimane ancora una forma di radicale rivoluzione sociale e l'arte ha ancora le potenzialità per diventare un'avanguardia sessuale. I conflitti sorti intorno alla mostra *Niech nas zobaczą* lo confermano. Per questo, se ora venisse organizzata una mostra ispirata a questo articolo, avrebbe la forza di agire tanto a livello artistico quanto sociale, qualcosa che gli artisti hanno sempre cercato e al quale hanno sempre mirato. Tuttavia questa fusione tra cultura e rivoluzione va nuovamente ricercata, sempre pensando contestualmente, e coloro che la trovano diventano parte della storia.

[P. Leszkowicz – T. Kitliński, "Seks sztuki polskiej. W stronę demokratycznej sfery publicznej", *Miłość i demokracja. Rozważania o kwestii homoseksualnej w Polsce*, Kraków 2005, pp. 159-194. Traduzione dal polacco di Alessandro Amenta]

www.esamizdat.it