

Artur Żmijewski, elogio del corpo imperfetto

Abstract

Artur Żmijewski: In Praise of the Imperfect Body. The artistic work of Artur Żmijewski, one of the best-known contemporary Polish artists, is often bold and provocative, playing with the strongest emotions with brutality and at the same time proposing itself as a political and ethical action. The protagonists of Żmijewski's video and photographic installations are fragile, imperfect, mutilated bodies (*Oko za oko*), annihilated by suffering (*Karolina*), old people singing in hospital beds (*Nasz śpiewnik*), and people occupied with something impossible and incongruous (*Lekcja śpiewu*). The artistic scenario presented reflects somehow both the world and Poland, it is archaic and contemporary, and characterised by an almost religious pietas combined with a form of poetic insubordination and a ruthless critique of the forms of politics and biopolitics.

Keywords

contemporary art, performance, art and politics, delegated performance, art and disability



Ethics is the ground zero
of any collaborative art
Claire Bishop

Perché si occupa di persone con disabilità?
Non lo so. Non ho nessuna risposta.
Artur Żmijewski, intervista di Katarzyna Bielas e Dorota Jarecka

1. Arte e agorafilia

Definito da Piotr Piotrowski (2018: 47)¹ "autore fra i più noti nel mondo degli artisti dell'agorafilia globale", Artur Żmijewski (Varsavia, 1966) è considerato generalmente anche il massimo esponente dell'"arte critica" in Polonia². Benché laureato in scultura, dal momento dell'uscita dall'Accademia si è dedicato esclusivamente alla fotografia e al video: "Il mondo è troppo complicato per poterlo scolpire", ha detto (Sienkiewicz 2019). Una questione riguarda dunque la definizione delle sue opere, che vanno da cicli fotografici, come *Oko za oko* (Occhio per occhio) del 1999, di cui si parlerà in seguito, a brevi filmati di pochi minuti, a epopee come *Katastrofa* (Catastrofe, 2010, 57'08'), sulle reazioni spontanee di dolore alla notizia dell'incidente di Smolensk, il ciclo di 20 e più video di manifestazioni popolari in varie parti del mondo dal titolo *Demokracje* (Democrazie, 2009), o *Msza* (Messa, 2011), ovvero una "semplice" cerimonia

¹ Piotr Piotrowski (1952-2015) è stato uno dei più influenti storici e critici dell'arte del XX sec. in Polonia. I suoi volumi, come *Awangarda w cieniu Jalty. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej* [L'avanguardia all'ombra di Jalta. L'arte in Europa Centro-Orientale, 1945-1989] del 2009, o quelli qui citati in Bibliografia, propongono un'immagine integrata e del tutto innovativa dell'arte dei paesi un tempo "oltre cortina". Nel 2009 è stato nominato direttore del Museo Nazionale di Varsavia sulla base un rivoluzionario progetto di "museo aperto", che doveva integrare lo spazio espositivo con la società allargata. Solo un anno dopo (ma anche in seguito alla "scandalosa" mostra *Ars Homo Erotica*) Piotrowski era stato costretto alle dimissioni. Qui e di seguito, ove non diversamente indicato, la traduzione è mia. Aggiungo qui un sincero ringraziamento ad Anna Jagiełto dell'Istituto Polacco di Roma, e ad Aleksandra Ściegienna della Fundacja Galeria Foksal di Varsavia, che ha reso possibile l'uso delle immagini.

² Sull'arte critica in Polonia vedi ad es. <<https://culture.pl/pl/artykul/sztuka-krytyczna-wybrane-zagadnienia>> o <<https://ninateka.pl/kolekcja/sztuka-wspolczesna/alfabet-artykul/ksw-sztuka-krytyczna>>. O anche uno dei "legendari" calendari artistici di Maryla Sitkowska, per 23 anni curatrice del Museo dell'Accademia di Belle Arti di Varsavia. Il calendario, in inglese, si trova all'interno del catalogo della mostra *British British Polish Polish: Art from Europe's Edges in the Long '90s and Today* <http://archiwum.u-jazdowski.pl/upload/file/1309_press_britishpolish_sitkowska_chronology_eng.pdf> [ultimo accesso: 11.01.2021].

cattolica, recitata in teatro da attori professionisti. Nel 2005, Żmijewski rappresenta la Polonia alla Biennale di Venezia con il video/film *Powtórzenie* (Ripetizione), ovvero una replica del celebre esperimento di Philip Zimbardo del 1971³. L'"esperimento" di Żmijewski, condotto secondo parametri solo lievemente diversi da quelli dello psicologo americano, aveva dato risultati quasi opposti, suscitando questioni su quanto il contesto sociale e culturale influisca, in maniera anche decisiva, sui risultati della sperimentazione scientifica (cfr. Desperak 2016). Lo slogan del Padiglione era: "If it happened only once it's as if it never happened" (in polacco: Co stało sie raz, nie stało się nigdy), ovvero, se vogliamo, articolando il problema in maniera ancora più radicale: "non esiste un metodo sperimentale che legittimi qualsiasi conclusione nell'ambito della psicologia sociale" (Piotrowski 2010: 108).



Fig. 1. *Msza (Mess)*, 2011, digital video, 17' 50", courtesy: artist, Foksal Gallery Foundation and Galerie Peter Kilchmann



Fig. 2. *Powtórzenie (Repetition)* (2005), master Betacam, 75', courtesy: artist, Foksal Gallery Foundation and Galerie Peter Kilchmann

³ Ovvero l'esperimento del "carcere" di Stanford. Zimbardo, professore di psicologia in quella Università, aveva assegnato ad alcuni studenti volontari, individuati tramite test psicologici, il ruolo di carcerieri, ad altri quello di detenuti, all'interno di una falsa prigione costruita nei seminterrati del dipartimento. Lo scopo era misurare le reazioni di individui "normali" alla pressione esercitata dall'autorità, in una situazione in cui l'unico elemento di giudizio è costituito dal gruppo di appartenenza. Il risultato era stato una totale identificazione nei ruoli assegnati, la progressiva mancanza di limiti nell'esercizio della violenza da parte dei "carcerieri" sui più fragili "detenuti", la quasi completa assenza di ogni ribellione agli spesso insensati ordini impartiti dall'alto. Zimbardo decise di interrompere l'esperimento dopo soli sei giorni dall'inizio. Esso è stato spesso criticato per motivi etici e/o scientifici; ciò nonostante, ha contribuito a una serie di considerazioni e procedure tuttora attuali nell'ambito della psicologia applicata. L'esperimento di Zimbardo, che faceva seguito a quello analogo di Stanley Milgram del 1961, era una filiazione della Seconda guerra mondiale e degli abissi di protervia da essa rivelati, e faceva parte del tentativo di rendere "razionali" e "misurabili" la violenza e la sopraffazione, in modo da poterle comprendere e contenere.

Nel 2007 Żmijewski pubblica per "Krytyka Polityczna"⁴, di cui è il direttore artistico, il suo manifesto: *Stosowane sztuki społeczne* (Le arti sociali applicate). In seguito dirà che si era limitato a scrivere un breve testo dietro invito: "Sono stati altri a definirlo 'manifesto'. Io non sono responsabile di quel che si dice, non controllo il discorso pubblico" (Banasiak 2019). In ogni caso, l'"applicazione" delle tesi espone in questo saggio divenuto subito celebre avviene sul palcoscenico europeo offertogli nel 2012, in occasione dell'invito, insieme a Joanna Warsza, a dirigere la Biennale di Berlino⁵. Si è trattato allora di un'impresa direttamente politica di vaste dimensioni, paragonabile forse all'edizione di *documenta 14*, diretta, con maggiori difficoltà dato il progressivo restringimento della *agorà* pubblica avvenuto in quei pochi anni, da Adam Szymczyk nel 2017⁶. La Biennale del 2012 era stata, ha detto Żmijewski, "un tentativo di dar conto di tutte le iniziative artistiche che potessero avere un influsso sulla realtà, su grande e su piccola scala. Era l'ultimo momento in cui ciò è stato possibile" (Banasiak 2019).

Lo slogan della Biennale era *Act for Art. Forget Fear*, laddove l'accento (sulla scia di Mickiewicz?)⁷ cadeva più sul verbo *Act* che sul sostantivo *Art*. Quella del 2012 fu una Biennale, secondo Piotrowski, che si differenziava dalle altre grazie al fatto che "nelle premesse si voleva – per quanto ciò possa suonare bizzarro – eliminarne l'arte" (Piotrowski 2018: 175). Żmijewski sottolineava di essere

⁴ Come noto, Krytyka Polityczna è un circolo di intellettuali polacchi di sinistra formatosi nel 2002. Nella loro homepage leggiamo: "Krytyka Polityczna agisce per il cambiamento sociale. Vogliamo conoscere, comprendere e ispirare la trasformazione del mondo: che sia più uguale, più giusto, più amichevole verso le persone e le altre specie" (<<https://krytykapolityczna.pl/o-nas/>>) Krytyka Polityczna ha un quotidiano on line, una casa editrice, diverse strutture educative per bambini in varie città della Polonia, partecipa a progetti internazionali. Nell'intervista *Od kolorowego bazaru do brunatnego stadionu*, Żmijewski racconta di come la sua prima apertura alla politica sia avvenuta proprio grazie a Krytyka Polityczna, nel 2006: "Prima ascoltavo le notizie come fossero le previsioni del tempo: farà freddo, mi devo dunque vestire più pesante. Solo grazie a Krytyka Polityczna sono giunto alla convinzione che fosse possibile cambiare il mondo. E l'arte era uno degli strumenti del cambiamento. [...] Prima ero solo, il mio era un destino individuale, ma improvviso si era incollato al destino di altre persone, di coloro che appartenevano all'ambiente di Krytyka Polityczna" (Banasiak 2019).

⁵ All'indirizzo <<http://www.solidarityaction.istitutsvizzero.it/?p=446>> si trova la documentazione video degli incontri svolti all'Istituto Svizzero di Roma in occasione della Biennale berlinese dal 27 aprile al 1° luglio 2012, organizzati da Salvatore Lacagnia, con la presenza di Żmijewski e delle due co-curatrici.

⁶ I giudizi su *documenta 14*, svoltasi a Kassel nel 2017 e diretta dal critico e curatore polacco Adam Szymczyk, sono stati molto discordi. Una breve sintesi interpretativa è, fra le tante, quella proposta da Chiodi 2017.

⁷ Ma anche su quelle delle avanguardie degli anni Venti, o delle discussioni sull'arte del 1968; cfr. Piotrowski 2010: 106. Adam Mickiewicz (1798-1855), come noto, è stato il più grande poeta del romanticismo polacco e uno dei maggiori a livello europeo. La sua visione del mondo, che univa all'elemento messianico ("Polonia Cristo delle nazioni", ma anche il poeta come figura messianica) una peculiare interpretazione dell'azione politica e rivoluzionaria come superamento della parola, o come parola incarnata, ha avuto e continua ad avere un influsso profondissimo sul paradigma culturale polacco.

contro l'artista inteso come produttore di oggetti, contro il curatore inteso come amministratore di tali oggetti, contro l'arte che faccia riferimento solo a se stessa e non voglia cambiare il mondo; contro un'arte che ponga domande a cui nessuno neanche tenta di dare risposta. [...] abbiamo bisogno di risposte, di azioni in grado di cambiare il mondo. In una parola: non abbiamo bisogno di un'arte che rappresenti la politica, ma di un'arte che sia politica: abbiamo bisogno semplicemente di una politica che modifichi la realtà con metodi artistici (Piotrowski 2018: 176).

2. Film-maker, documentarista, video-maker...

Chi è Artur Żmijewski – scrive Karol Sienkiewicz –: un artista di arti visive o un autore di film? È una delle questioni che più di frequente si pongono sulla sua opera. Quando gira un film sulla reazione sociale alla catastrofe di Smolensk è anzitutto un autore di film documentari. Ma quando mostra la serie di film in contemporanea su diversi monitor, crea una video installazione. Gli stessi film guardati uno dopo l'altro sul grande schermo oppure al cinema fanno di nuovo parte del campo del film documentario. A qualcuno potrebbe venire mal di testa (Sienkiewicz 2012: 9).

Una definizione forse più complessa è quella proposta da Izabela Kowalczyk (2010: 254), che, a proposito dei film "ebraici" di Żmijewski sostiene: "Questi film possono venir annoverati all'interno di un genere ibrido, che unisce le arti plastiche, il film, il reportage, ma anche a volte l'esperimento psicologico e l'azione sociale". O anche, secondo Jakub Majmurek (2011: 225): "Il film è [per Żmijewski] solamente il derivato, la registrazione, la traccia (neanche la rappresentazione) dell'evento artistico reale". Il mezzo utilizzato dunque, benché Żmijewski (2007: 95) dichiari che "la videocamera è oggi la migliore amica dell'artista", sarebbe appunto giusto un "mezzo" per rendere possibile un qualche tipo di partecipazione, e non avrebbe un significato proprio; in realtà la produzione di Żmijewski già a prima vista si configura ben distante dalla Video Art esplosa negli Stati Uniti già dalla metà degli anni Sessanta, laddove il focus era generalmente sulle capacità del nuovo medium artistico. Lo stesso Żmijewski, in maniera assai tipica, liquida la questione dicendo:

La gente di cinema sicuramente definirebbe la mia forma "sperimentale". I critici, chissà poi perché, si servono del termine "installazione video". A me non importano le classificazioni. Per me la cosa più importante è il contenuto. Mi importa entrare in una conversazione. Prendere la parola (Bielas, Jarecka 2005: 89).

Come riassume lo stesso Majmurek (2011: 235-236): "Per Żmijewski il processo di filmare il mondo è al tempo stesso (o almeno dovrebbe essere) un processo che mette in moto il cambiamento". Considerazioni di altro tipo per l'artista

risultano secondarie o prive di interesse; ciò nonostante, le sue opere presentano anche valori estetici evidentemente riferibili a parametri di giudizio più "tradizionali". Essendo comunque "il contenuto" o il "processo di cambiamento" il centro dell'azione di Żmijewski, in questo articolo utilizzerò indifferentemente i termini "film" o "video", limitandomi all'espressione "installazione video" laddove l'opera venga descritta in una situazione museale corrispondente.

3. Il tempo della peste

Uno dei primi video di Artur Żmijewski è intitolato *Ja i Aids* (Io e l'Aids). È del 1996; solo un anno prima l'artista si era laureato all'Accademia di Belle Arti di Varsavia, allievo della celebre *Kowalnia*, la "fucina" di Grzegorz Kowalski (un gruppo straordinariamente fertile: oltre che Żmijewski, ne erano usciti Paweł Althamer, Katarzyna Górna, Katarzyna Kozyra, Jacek Markiewicz; su *Kowalnia* vedi ad es. Sienkiewicz 2012, 2014, o il testo polacco-inglese *Kowalnia 1985-2015*, a cura di Grzegorz Kowalski, Akademia Sztuk Pięknych, Katowice 2015).

Nel video, della durata di 3'30", si vedono delle persone nude in uno spazio chiuso, completamente spoglio. Prima due uomini, poi un uomo e una donna. I personaggi si muovono a tempo rallentato, si scagliano improvvisamente uno contro l'altro, con violenza. Non c'è alcun piacere nell'incontro, ma timore, disagio, forse addirittura repulsione. Ogni "unione" è amplificata da un suono che continua a echeggiare per qualche istante: "dopo ogni collisione attraverso di loro si propagano onde come in uno stagno in cui si sia stato gettato un sasso", leggiamo nella didascalia dell'Archivio NInA (<http://archiwum.nina.gov.pl/film/ja-i-aids>). Nella parte finale del video, non disponibile online, l'artista siede a gambe incrociate e allarga le braccia, come a voler abbracciare qualcuno. Ma poi, come rendendosi conto della inattività del suo desiderio, chiude di colpo le braccia, e batte le mani una contro l'altra. Ai corpi belli, giovani e sensuali dei protagonisti è sottratta qualsiasi tenerezza e, in realtà, qualsiasi erotismo. L'unica forma di avvicinamento che l'epidemia ha loro lasciato è uno "scontro" sgradevole e insensato. Il video era stato presentato all'interno della prima mostra sull'AIDS svoltasi in Polonia. Oltre a Żmijewski, vi prendevano parte 13 artisti fra cui Althamer, Górna, Kozyra, lo stesso Kowalski. Il volantino pubblicitario esordiva con la scritta: "Buon giorno! È nostro piacere invitarVi a una mostra dedicata a una malattia mortale" (Sienkiewicz 2014: 195).

Plan B (Il piano B), del 2019 (<https://artmuseum.pl/en/filmoteka/praca/Żmijewski-artur-plan-b,4'13>) è fra le ultime opere dell'artista. Le persone che vi appaiono sono vestite. La nudità dei personaggi è, come nota Sienkiewicz a proposito di un'altra installazione (*Kolekcja*, 2016), una delle caratteristiche di Żmijewski: "Quando, negli anni Novanta, nei suoi lavori apparivano dei corpi erano solitamente nudi. La nudità per i rappresentanti dell'arte critica equivaleva quasi alla 'nuda verità'" (Sienkiewicz 2016). Al corpo vestito non corrisponde però, né qui né in altre opere, un'accettazione delle norme sociali ma, probabilmente, una loro critica più radicale. In alcuni casi la nudità è semplicemente impossibile: l'abito, il nascondimento, la copertura e infine la maschera

risultano forse essere le uniche possibilità di sopravvivenza e interazione. “Nessuno potrà più dire che l'artista vuole solo impressionarci, mettendo a repentaglio il buon gusto degli spettatori. Perché gli eroi di *Kolekcja* [così come quelli di *Plan B* o di altre installazioni] è come se li conoscessimo, ogni giorno ci passiamo davanti camminando sul marciapiede” (Sienkiewicz 2016).

In *Piano B* vediamo inizialmente due uomini che costruiscono un muro all'interno di un appartamento devastato a un pianoterra, lasciandovi solo una stretta entrata. Intravediamo delle automobili che passano per strada. Uno degli uomini indossa una mascherina simile a quelle cui siamo oramai così dolorosamente avvezzi. Appena il muro è completato, una decina di persone giovani, vestite in modo sciatto, con in mano delle valige, si chinano per entrare in un angusto rifugio sotterraneo, il cui ingresso è celato sotto un lavello. Il riferimento figurativo-performativo alla persecuzione ebraica è più che evidente, ma non si tratta “solo” di una rievocazione di quel periodo terribile⁸. Nel rifugio le persone giacciono inerti su sporchi letti a castello, simili a quelli dei lager. Ci sono una cucina, dei servizi igienici luridi che paiono non usati da decenni. Viene apparecchiata una tavola con delle stoviglie normali, ognuno vi prende posto, come a replicare la ritualità della vita abituale, ma i piatti sono vuoti, sono vuote le tazze. Tutto il video è privo di suono, non avvertiamo neanche il fruscio della cinepresa. Una sorta di liberazione arriva quando i presenti indossano delle maschere, tutte identiche, che coprono loro completamente il volto. A questo punto li vediamo accovacciati, a quattro zampe, forse intenti a fuggire da quel terribile riparo. Le ultime immagini sono del rifugio ormai deserto, dove rimangono solo una valigia e delle coperte abbandonate sui letti. Come se un'improbabile fuga fosse possibile solo una volta cancellata e nascosta nel modo più completo ogni forma di individualità. E, nuovamente, come se la mancanza di contatto (difficile averlo con una persona il cui viso è completamente celato) sia lo scotto da pagare per essere reintegrati nelle strutture sociali. Ma anche nel rifugio i personaggi erano muti, desolati. Come se la reclusione, causata forse dalla guerra, forse da una strana malattia, impedisca, anche all'interno di un piccolo gruppo di superstiti, qualsiasi comunicazione umana.

4. La Delegated Performance e la questione etica

How can human pain and social suffering, past and present,
be rendered visually in such a way that its representation nurtures
and illuminates life, rather than indulging in aesthetic stylization,
voyeuristic titillation, or succumbing to fatalism
in the face of mythic cycles of violence?

Andreas Huyssen (cit. in Bal 2018: 40)

⁸ Żmijewski, cosa forse inevitabile per un artista polacco, spesso rielabora tematiche relative allo sterminio ebraico e ai campi di concentramento, generalmente in maniera provocatoria, come in *Berek* (1999), *Korba* (2000) o *80064* (2004).

In un saggio del 2012, Claire Bishop indicava come, a partire dalla fine degli anni Novanta, l'attenzione di molti artisti si fosse progressivamente spostata dal proprio corpo a quello di altri individui, rappresentanti di "un'alterità da un punto di vista socio-economico". La performance nei decenni precedenti era per più versi appannaggio dell'artista medesimo (valga fra tutti l'esempio della "papessa" Marina Abramovič), e si basava sulla presenza del corpo dell'artista, ma "nell'ultimo decennio [tale presenza] non è stata più associata al singolo *performer* quanto piuttosto al corpo *collettivo* di un gruppo sociale" (Bishop 2020: 7247-7250). È un tipo di azione artistica che può venir definita come "un'oscillazione costante fra il politico, l'etico e l'estetico" (Bishop 2020: 142). Secondo la studiosa britannica (che peraltro indica in Paweł Althamer uno dei precursori della performance per delega) è la stessa scelta di questo tipo di azione artistica a sottintendere e premettere, nello stesso atto di dar voce agli "altri", un impegno etico da parte dell'artista/regista, una posizione democratica e inclusiva.

Seguendo dunque i parametri della *Delegated Performance*, Żmijewski spesso (e in tutte le opere su cui ci si soffermerà in questo articolo; fra le poche eccezioni, il già citato *Msza*, e la recente serie fotografica *Miłe ztego początki/The Pleasure of Ordering Evil*, 2020) sceglie i suoi personaggi in quanto rappresentanti di gruppi sociali marginalizzati, ovvero coloro che "non hanno saputo corrispondere, o dal punto di vista fisico, o da quello psicologico, alle nuove esigenze del capitalismo" (Esche 2011: 278): paralitici, ciechi, sordomuti, persone dal corpo menomato dalla malattia, dalla guerra, da incidenti. Żmijewski, come altri rappresentanti della performance per delega (fra cui nominiamo almeno Santiago Sierra, forse fra essi il più noto), recluta i suoi performer tramite crudi annunci su quotidiani a vasta diffusione: "Cerco per riprese cinematografiche persone completamente paralizzate"; "Cerco persone in cura per forti dolori (cancro, sindrome del dolore cronico, altro). Scopo ottenere relazioni su come si sopporta il dolore" (*If it happened* 2005: 119, 139). I partecipanti non solo esprimono formalmente il loro consenso alle riprese e alla "trama" della narrazione, ma ricevono un regolare pagamento, generalmente equivalente a quello del salario medio polacco del momento; essi vengono dunque pagati "per mettere in atto un certo aspetto della propria identità" (Bishop 2020: 132). Come rimarca Bishop, è essenziale servirsi di dilettanti e non di attori professionisti, non solo per il carattere di trasmissione di una situazione *reale*, una strategia definita da Althamer "realtà diretta", ma anche in quanto ciò "assicura che la performance per delega non assuma mai il carattere fluido della recitazione professionale, e tiene aperto uno spazio di rischio e ambiguità" (Bishop 2020: 7662). Żmijewski ha più volte ribadito di non conoscere mai quale sarà la forma finale del suo film, di non lavorare con attori incaricati di imitare la realtà, di non disporre di una sceneggiatura prefissata, limitandosi a dare il via a una situazione che poi si dipana da sola: "I miei eroi sono imprevedibili, i loro comportamenti esulano dal mio controllo. [...] A volte ci smarriamo, ma proprio qui è la porta che conduce alle terre vergini: l'errore, il perdere la strada (Cichocki 2005: 53).

Il film, il video, l'installazione prendono dunque in buona parte forma in un processo costante di collaborazione quasi paritario fra l'artista e i suoi personaggi. Ma è proprio sulla questione dell'etica della narrazione che Żmijewski è stato più volte attaccato. Generalmente da parte della critica vicina alle posizioni ultra-nazionaliste e conservatrici del governo polacco, ma anche da autori da questo punto di

vista insospettabili, come Paweł Leszkowicz (2006), secondo cui Żmijewski esprimerebbe addirittura (in particolare nel film *80064*) "l'atteggiamento etico caratteristico della Polonia governata dalla destra estrema, di insensibilità rispetto ai diritti umani, e in particolare alla sofferenza del singolo, soprattutto qualora si trovi in una posizione di debolezza, e non appartenga alla maggioranza". Anche Sienkiewicz, che raramente ama assumere posizioni nette, sembra concordare con tali accuse citando, senza commento, un articolo di Dorota Jarecka, secondo la quale in *Na spacer* "non vi è nulla, oltre al fatto che si prende parte alla corsa per la rappresentazione degli aspetti sgradevoli dell'esistenza nel modo più gelido e crudele" (Sienkiewicz 2014: 363; non è presente il riferimento bibliografico all'articolo di Jarecka). Non è un caso che i più aspri biasimi abbiano riguardato i due video di Żmijewski dedicati alla memoria dello sterminio⁹.

Un personaggio così in vista ("Artur Żmijewski senza dubbio ha la testa sul collo. Per molti anni sembra dettare il discorso intorno all'arte in Polonia", scrive Sienkiewicz in modo un po' sprezzante; Sienkiewicz 2014: 433), così provocatorio e dal carattere un tantino rude e impenetrabile ("Ho la tendenza a esprimermi in modo brutale, lo sai", dice l'artista nell'intervista a Banasiak) non può certamente mancare dal suscitare polemiche. Izabela Kowalczyk e altre critiche sostengono che il suo "manifesto" sia più "di destra" che "di sinistra" (cfr. Kowalczyk 2014). In occasione di una mostra di Żmijewski al MoMa, il critico del "New York Times" Ken Johnson (peraltro oggetto nel 2012 di una lettera di protesta con 183 firme per il suo "linguaggio sessista e razzista"), scriveva: "To say that he works with a heavy hand is to vastly understate the case", "A weird, unconscious sadism animates many of his works", "with his work overall he comes across as a kind of puppet master who uses people less sophisticated than himself as marionettes in a game whose point they may not fully understand" (Johnson 2009).

Ai suoi critici, Żmijewski aveva domandato: Tratto forse i miei personaggi "come oggetti, perché non ne parlo con una compassione evidente? Basterebbe dunque che mi commuovessi sul loro destino e sarebbe tutto a posto?" (Sienkiewicz 2014: 363) e ribadisce di non esigere per i sofferenti e i diversi "una commiserazione stagionale, ma un'accettazione perenne e incondizionata" (Maciejewski 2011: 206). Un giudizio severo e inappellabile sullo "sdegno morale" di critici e spettatori, spesso ammantato di involontaria *pruderie*, è quello espresso da Claire Bishop:

Che questo diletterismo – scrive Bishop, ovvero il riprendere persone portatrici di diversità, e non professionisti – provochi tuttavia un senso di sdegno morale rivela fino a che punto la perversione istituzionale è stata interiorizzata come perfettamente normale, mentre quella degli artisti appare inaccettabile. La logica è quella di un disconoscimento feticista: so che la società strumentalizza tutto ma, nello stesso tempo, voglio che gli artisti siano un'eccezione a questa regola (Bishop 2020: 7662-7665).

⁹ Per quanto riguarda le critiche che si trovano ad affrontare gli artisti che toccano questo tema in maniera non convenzionale, tentando di ribaltare il *kitsch etico* che spesso lo accompagna, mi permetto di rimandare al mio articolo pubblicato in questa rivista (Quercioli 2018). Nello specifico dei due video di Żmijewski *Berek*, 1999, e *80064*, 2005, vedi van Alphen 2019.

5. Il corpo imperfetto

Le opere di Żmijewski che raccontano di persone menomate o disabili sono numerose, e costituiscono uno dei temi principali del suo lavoro. Ne nomino qui alcune, con la certezza che l'elenco sia incompleto. *Ogród botaniczny* (Orto botanico, 1997), la visita di un gruppo di bambini con handicap, girato nell'orto botanico di Birmingham; *Oko za oko* (Occhio per occhio, 1998; vedi *infra*); *149 cm* (1999) persone che, affette da nanismo o mutilate, non superano l'altezza di 149 cm; *Sztuka kochania* (*Ars amandi*, 2005), su malati di Parkinson all'ultimo stadio, che riescono comunque a scambiarsi tremanti carezze; *Na spacer* (A passeggio, 2001; vedi *infra*); *Lekcja śpiewu* (Lezione di canto, 2001, 2003; vedi *infra*); *Karolina* (2002), incontro con una diciassettenne moribonda, malata di osteoporosi; *Zrób to sam* (Fai da te, 2004), la registrazione di un corso di ceramica per persone disabili condotto da Paweł Althamer; *Na ślepo* (Alla cieca, 2010), registrazione di seminari con persone non vedenti, invitate a dipingere il mondo così come lo immaginano o lo ricordano prima di aver perduto la vista; *Realizm* (2017; vedi *infra*). A questo elenco si può aggiungere *Nasz śpiewnik* (Il nostro canzoniere, 2003), incentrato, tra l'altro, sulle questioni della vecchiaia, e di cui si parlerà in seguito.

5.1. *Oko za oko* (Occhio per occhio)

Se qualcuno fa uno sfregio a un suo congiunto, come egli fece, così a lui si farà.
Frattura per frattura, occhio per occhio, dente per dente:
quale è lo sfregio inflitto a un uomo, tale sia quello che si infligge
(Levitico 24: 19-20)

Nel 1995 Żmijewski era alla Biennale di Venezia insieme a Katarzyna Kozyra. C'era anche Ewa Kozyra, che proprio in quell'anno aveva posato nuda per la celebre e, come sempre, controversa installazione della sorella *Więzy krwi* (Legami di sangue). Sulla spiaggia del Lido, Ewa si era tolta la protesi e aveva saltellato fino all'acqua. Questa immagine, che poi Żmijewski definirà "la storia della gru", l'imbarazzo e il coraggio della ragazza, erano state ispirazione per il ciclo *Oko za oko* (video, 10', e 20 fotografie di dimensioni variabili, 1999), sorto alcuni anni dopo. È una delle prime opere di Żmijewski dedicate alla mutilazione e all'imperfezione dei corpi. "Occhio per occhio" è, come noto, l'espressione biblica che più comunemente riassume il principio del diritto chiamato anche legge del taglione o del contrappasso, diffuso in tutto il mondo antico, e anche in tempi relativamente recenti (la pena di morte è ovviamente anche legge del taglione, applicata nel modo più dissennato e crudele). Benché l'intenzione degli antichi legislatori fosse quella di limitare ritorsioni e faide, e spesso il contrappasso fosse costituito da un'analoga pena pecuniaria, l'espressione generalmente indica un desiderio cieco di vendetta e violenza fisica. In *Oko za oko* Żmijewski ribalta dunque uno stereotipo malvagio: "l'occhio", l'arto mancante, viene sostituito da un arto valido (in una sorta di ribaltamento de *La parabola*

dei ciechi di Bruegel, dove i ciechi sono tragicamente abbandonati a se stessi). Qui l'uomo "sano" aggiunge una parte del suo corpo a quello dell'uomo "imperfetto", creando nuove, e improbabili, immagini di completezza. Le foto, su uno sfondo bianco e neutro, mostrano una persona amputata unita a un corpo sano. Ad esempio:

una donna alle spalle di un uomo con la gamba amputata all'altezza dell'inguine (entrambi nudi) mette la sua gamba al posto di quella mancante. E in effetti a un primo colpo d'occhio ci si lascerebbe ingannare da questo scambio truffaldino, se non fosse che sopra le spalle dell'uomo si vede un frammento della testa di lei, che con un occhio guarda l'obiettivo (Sienkiewicz 2014: 293).

Nel film, fra l'altro, vediamo nuovamente un uomo e una donna, sotto una doccia. All'uomo mancano le dita di una mano. La donna intreccia il suo palmo a quello di lui, insieme si lavano i capelli. Queste immagini conoscono varie interpretazioni. Si tratta di una amara parodia della "sanità", secondo alcuni, della standardizzazione del corpo umano, del "processo di riabilitazione teso a livellare le differenze" (Szymczyk 2005: 68).

Ma i corpi menomati risultano, paradossalmente (?), meno fragili di quelli dei membri della Compagnia di Rappresentanza dell'Esercito Polacco del film *KR WP* (2000) dove i soldati, dopo una parata marziale, si spogliano completamente restando solo con il berretto, gli stivali e il fucile in spalla ("un film sulla tenerezza del corpo maschile", lo ha definito l'autore). I modelli di *Oko za oko* fanno parte di un club sportivo per persone con handicap; come nota Leszkowicz, "i loro corpi incompleti sono forti e atletici":

Vediamo in queste immagini delle situazioni ambigue: di aiuto altruistico, ma anche di vicinanza intima, sia etero- che omosessuale. Certamente uno dei livelli interpretativi dell'opera è una voce contro l'esclusione, riguarda il diritto delle persone con handicap a essere viste, a essere accettate, ad avere una propria sessualità. Altre dimensioni si collegano alla ricerca dell'artista, grazie a immagini non convenzionali del corpo maschile, quindi quello caricato di più complicazioni sociali, di sfere esistenziali, estetiche ed erotiche trasgressive [...]. Le immagini della mascolinità non normative e anticlassiche [...] hanno anche una funzione politica, si pongono in opposizione alla destra estrema, mettono in dubbio il totalitarismo che sembra implicito nell'immagine del nudo maschile, legato alla storia del nazismo e dello stalinismo (Leszkowicz 2012: 107-108).

In *Na spacer* (2001, 9'), Żmijewski riprende persone completamente paralizzate che vengono portate a peso da persone forti e sane in una breve passeggiata. Mentre in *Oko za oko* l'aspetto empatico poteva anche risultare evidente, qui, come in altri video successivi, le immagini sono più brutali. Non vediamo collaborazione fra l'individuo sano e quello malato, che appare del tutto passivo e inerte. La breve passeggiata non conduce a un cambiamento,



Fig. 3. *Na spacer (Out for a Walk)* (2001), master Betacam, 9', courtesy: artist, Foksal Gallery Foundation and Galerie Peter Kilchmann

a un'illuminazione. Il malato fa ritorno nel suo letto, e tutto è rimasto uguale. Tanto da far scrivere a Karol Sienkiewicz (2014: 362) che "nonostante le apparenze, qui non c'è nessuna compassione". Eppure, nel 2014 a Roma, a organizzare una mostra di Żmijewski in Campidoglio non era stata altri che l'Associazione Luca Coscioni, dedita anzitutto alle politiche di inclusione delle persone disabili, in quanto le sue opere "mettono in luce una riflessione profonda intorno a traumi

e disabilità fisiche, facendo emergere allo stesso tempo la bellezza del corpo umano" (<www.associazionelucacoscioni.it>, 28.03.2014).

Al tempo stesso vediamo in queste immagini un'illustrazione eloquente del concetto di interdipendenza, sviluppato da Judith Butler e già preannunciato da Arendt ne *La condizione umana*: "in the sense that the human condition is rooted in plurality and we find ourselves in a web of relationships" (Eaglestone 2018: 55). Butler, citata nello stesso articolo, sostiene peraltro che "this fundamental dependency on anonymous others is not a condition that I can will anyway".

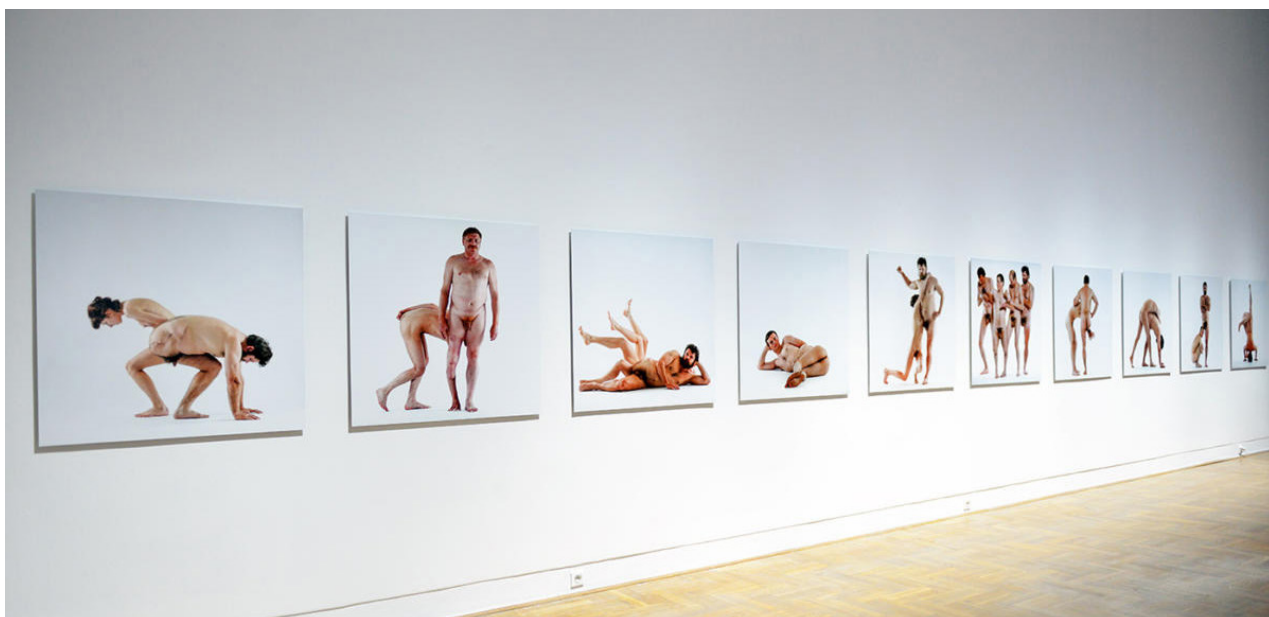


Fig. 4. *Okno za Oko (An Eye for an Eye)* (1998), colour print mounted on aluminium plate under plexi exhibition view at Zachęta National Gallery of Art, Warsaw, courtesy: artist, Foksal Gallery Foundation and Galerie Peter Kilchmann

Le "storie" narrate da Żmijewski coinvolgono generalmente più persone, ne mostrano l'interazione e l'interdipendenza. Anche laddove al centro vi sia un solo personaggio, come la giovane Karolina, esso viene ripreso nel dialogo con l'artista, che non vediamo, ma di cui udiamo le domande. A volte l'interazione è sopportata quasi a malincuore, come indicato da Butler e come mostrato in *Na spacer*. Una delle eccezioni a questa attitudine polifonica è rappresentata da *Realizm* (considerata fra le migliori opere esposte a *documenta 14*; cfr. Chiodi 2017), un'installazione di sei video di durata varia (circa 3' l'uno), che mostrano sei giovani uomini privi di una gamba. Li vediamo mentre salgono o scendono le scale, mentre si massaggiano l'arto menomato, mentre fanno esercizi ginnici e assumono pose da culturisti, mentre ci osservano ripresi in primo piano dalla videocamera. Se dei personaggi degli altri video di Żmijewski non conosciamo generalmente il prima e il dopo, qui ci troviamo di fronte a una narrazione più completa. Veniamo informati che i video sono stati girati in Russia, e che ritraggono sei soldati russi rimasti mutilati durante la recente guerra in Crimea. È dunque la guerra, ovvero il motivo, per tutti uguale, delle terribili menomazioni di questi uomini, a fornire il terzo lato del triangolo. Io che osservo, l'uomo che viene filmato, la guerra. Come nella canzone dell'israeliano Hanoch Levin *Io, tu e la prossima guerra*: "Quando passeggiamo, siamo in tre, / tu, io e la prossima guerra. / Quando dormiamo, siamo in tre, tu, io e la prossima guerra".



Fig. 5. *Realizm (Realism) 2017*, six-channel digital video transferred from 16 mm, approx. 4'-12', courtesy: artist, Foksal Gallery Foundation and Galerie Peter Kilchmann

Come sempre in Żmijewski anche questi video "toggle between moments of pathos, beauty and pure repulsion" (<https://www.peterkilchmann.com/artists/artur-Żmijewski/overview/realism-2017>). Chissà dove è più evidente la bellezza, se nel volto giovane che ci osserva desolato, passandosi una mano a coprire gli occhi, o nelle figure da culturista assunte da almeno uno di loro: bello, certamente, e patetico, anzitutto nel replicare i gesti di un progetto di mascolinità dagli effetti catastrofici.

5.2. Lekcja śpiewu (Lezione di canto)

In Lezione di canto vuole forse mostrare una sconfitta?

Si. La sconfitta dei sani nel cercare di rendere i disabili uguali a loro [...]

Bisogna veramente accettare il fatto che sono diversi.

(Bielas, Jarecka 2005: 88)

A differenza di *Occhio per occhio* e de *Il nostro canzoniere*, *Lezione di canto* (2011, 2003, 14' e 16'30") non nasce da un'esperienza, da una illuminazione personale, ma da una lettura: *Vedere voci. Un viaggio del mondo dei sordi* (*Seeing voices. A Journey Into the World of the Deaf*), un libro del 1989 di Olivier Sacks. Il sito di Adelphi, suo editore italiano, così lo presenta: "Qui, come in altri casi di menomazione, Sacks riesce a scoprire che il *meno* può anche nascondere un *più* [...] che permette ai sordi di costituire comunità". Il progetto che il volume di Sacks suggerisce a Żmijewski è creare un coro di ragazzi sordomuti che interpreti a suo modo brani musicali per alcuni aspetti simbolici. Far camminare gli storpi, far dipingere i ciechi, far cantare i muti: in Żmijewski si cela senza dubbio un'attitudine messianica (Mickiewicz è già stato nominato in precedenza), forse mai messa in risalto.

Il video si compone di due parti separate. La prima si svolge in Polonia nel 2001, la seconda, forse più significativa, in Germania, due anni dopo. Per la prima versione l'artista aveva impiegato gli studenti dell'Istituto per Sordomuti di Varsavia che, con l'aiuto di un direttore di orchestra, avevano intonato, a modo loro, il *Kyrie* dalla *Messa polacca* di Jan Maklakiewicz. Per la riuscita del progetto era fondamentale che l'iniziativa si svolgesse all'interno di una chiesa. Al rifiuto della gerarchia cattolica, il coro era stato accolto dalla chiesa luterana (asburgico-evangelica) della Santa Trinità, nel centro di Varsavia. Nel "testo patriottico" dell'opera di Maklakiewicz, dove agli elementi classici si intrecciano melodie popolari dei Tatra "come simbolo della penetrazione della cultura popolare nella cultura elevata" (Karwaszewska 2016: 55), si implora: "In questo luogo di tutti il più sacro, la nostra voce scroscia e si dilata, come il fragore del mare dall'abisso profondo. O Cristo udi scisci, o Cristo ascoltaci!".

Due anni dopo Żmijewski gira la seconda parte di *Lezione di canto* a Lipsia, nella cattedrale di San Tommaso, là dove Johann Sebastian Bach aveva diretto il coro, e dove è sepolto: un edificio "considerato nel mondo della musica come un luogo storico, addirittura sacro" (Farver 2005: 109) Qui i ragazzi della scuola Samuel Heinicke affrontano la cantata di Bach *Herz und Mund und Tat und Leben* (Cuore e bocca e azione e vita), un titolo che era poi diventato la sigla dell'intero progetto. "Entrambe le *Lezioni di canto* – nota Jane Farver – servono anche a rammentare che un tempo la Chiesa rifiutava di impartire la comunione ai non udenti; i nazisti li sterilizzavano o li uccidevano" (Farver 2005: 109. Sulla situazione delle persone con invalidità in Germania e nello specifico durante il nazismo, vedi Gilman 2018, ed. Kindle, in particolare dalla pos. 5163 in poi. In questo volume, anche importanti osservazioni sulla "posizione" nella cultura occidentale della persona con disabilità).

Per Żmijewski il coro di ragazzi sordomuti (il cui canto miagolante e pieno di dissonanze è anche piacevole, ma certo poco ha a che fare con le partiture originali) doveva collocarsi proprio nel centro delle rispettive tradizioni culturali. A Varsavia la musica scelta era, come si è detto, quella del "turbopatriottico"¹⁰ compositore Maklakiewicz, la *Messa Polacca* composta nel fatidico anno 1944; in Germania, nella cattedrale di Lipsia, viene intonata una cantata di Bach, forse il più sublime e amato dei compositori, colui al quale, secondo un aforisma di Cioran, era Dio stesso a essere di tutto debitore. I ragazzi tengono in mano la partitura bachiana nella edizione Breitkopf: fondata a Lipsia nel 1719, Breitkopf è il più antico e illustre editore musicale al mondo, un altro vanto della *Kultur* germanica, un ulteriore segno eloquente della partecipazione e della distanza incolmabile del coro dei sordomuti dal più eccelso canone culturale.

È facile per noi, sostiene Żmijewski, ammirare chi ha perduto una gamba e, ciò nonostante, conquista una vetta; come è bello vedere che riesce a compiere gesti eroici, "proprio come se fosse sano"¹¹: "Io però preferisco situazioni in cui ragazzi sordi cantano, senza tentare di imitare modelli elaborati dagli udenti. Hanno un suono, un ritmo, un'armonia, una musica che proviene dal loro mondo. [...] Cantando manifestano la propria, invalicabile, diversità" (Bielas, Jarecka 2005: 88).

¹⁰ Debbo questa definizione a Grzegorz Franczak.

¹¹ A questo riguardo viene in mente la straordinaria emozione suscitata in Italia dall'incidente del corridore automobilistico e quindi campione del mondo di paraciclismo Alex Zanardi, avvenuto nel giugno del 2020, dove possiamo immaginare che all'ammirazione e alla pietà si mescolasse anche l'orrore che proviamo per le persone disabili, orrore che siamo pronti a *perdonare* solo quando compiono gesti straordinari ed eroici.

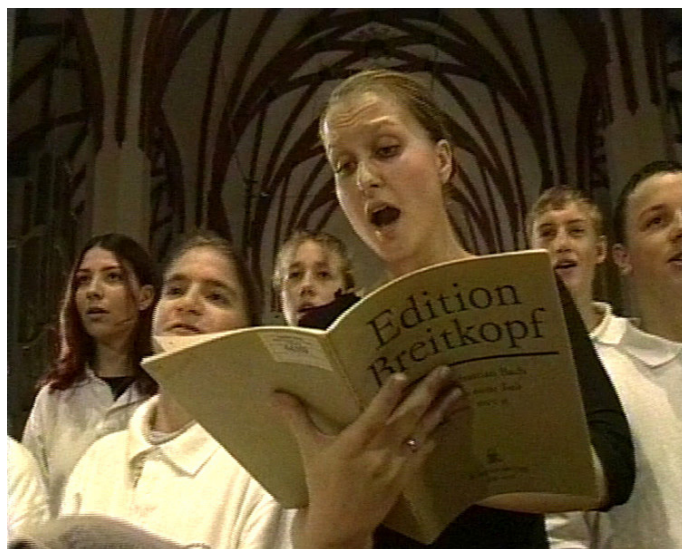


Fig. 6. *Lekcja śpiewu 1 (Singing Lesson 1)*, 2001, master BETA-cam, 11', courtesy: artist, Foksal Gallery Foundation and Galerie Peter Kilchmann

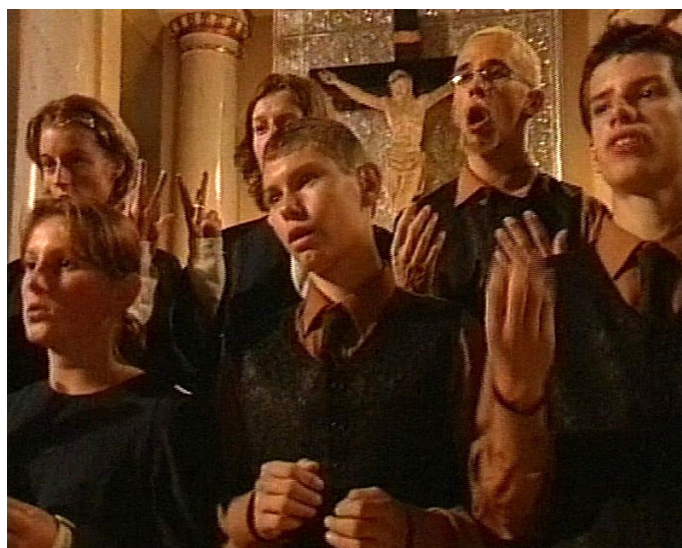


Fig. 7. *Lekcja śpiewu 2*, master BETA-cam, 18' 30", courtesy: artist, Foksal Gallery Foundation and Galerie Peter Kilchmann

5.3. *Nasz śpiewnik* (Il nostro canzoniere)

Non prendo le distanze dalla Polonia antisemita,
perché me ne sento responsabile.

(Bielas, Jarecka, intervista a Żmijewski, 2005: 93)

Può risultare forse passatista e strano, parlando di arte contemporanea, far riferimento a concetti vetusti come quello di identità nazionale. Mentre Sienkiewicz racconta che, spesso, le opere di Żmijewski risultavano male accette ai critici occidentali perché troppo "tristi ed est-europee", per l'inglese Charles Esche, direttore del museo di arte contemporanea di Eindhoven, sono anche queste caratteristiche a rendere la sua arte particolarmente attuale, nel suo essere profondamente "non americana", nel suo rifiuto de "l'idealismo e l'ottimismo che si trovano al centro del modello americano di successo totale", scrive nel 2005, e, alcuni anni dopo, ribadisce: "È forse la brutalità della realtà polacca del dopo 1989 che è servita all'artista da ispirazione. E benché egli guardi ben al di là delle frontiere del suo paese, l'essere polacco rimane un fattore decisivo del suo modo di vedere il mondo" (Esche 2005: 133; 2011: 278).

Il nostro canzoniere (2003, 13'23") è forse la più "polacca" delle opere di Żmijewski. In molti vi hanno visto addirittura una manifestazione di patriottismo; si tratta infatti dell'opera di questo autore più generalmente ammirata; forse, anche, per un sostanziale fraintendimento. Come se, guardandolo, i commentatori dimenticassero che gli eroi di Żmijewski dalla Polonia sono stati scacciati, che per moltissimi anni, in quanto israeliani, non sono neanche potuti tornare in visita nel paese dove erano nati.

L'artista si è recato varie volte in Israele. Nel 2003 vi ha girato i video *Pielgrzymka* (Il pellegrinaggio), *Itzik*, *Lena*. In quello stesso anno, accompagnando un'amica che si recava in ospedale a trovare la madre, era rimasto colpito ascoltandole parlare in polacco. In quel contesto la lingua risuonava bizzarramente estranea e al tempo stesso familiare. Da questa suggestione casuale è nato il progetto del video, brevi interviste con nove ebrei polacchi residenti in Israele. Tre di loro, donne molto anziane, si trovano nell'ospedale Ikchilov di Tel Aviv, uno dei più grandi del paese. Gli altri, probabilmente, sono nei propri appartamenti: lo sfondo è a volte neutro, a volte chiaramente riconoscibile, con quadri e mobili. Delle brevissime riprese provengono dal Club Amcha, un noto centro di sostegno psicologico ai sopravvissuti all'Olocausto e ai loro discendenti (dunque non un qualsiasi Centro Anziani come ne scrivono i critici polacchi). Un animatore intona una canzone allegra (benché difficile da distinguere, la lingua della canzone è l'ebraico: forse un accenno al fatto che questa è la lingua della condivisione, della possibile guarigione?) accompagnandosi alla fisarmonica e accennando passi di danza, mentre due gruppi di donne ai suoi lati ripetono il ritornello. I personaggi si presentano con nome e cognome: Jakub Auerbach, Bela Perevosky, Hana Katz, Haber (che non riesce a ricordare il suo nome), Eda Frister in Kleinman, Tamara Jefimovna Gordon, Dorit Kaplan, Helena Friedman in Perelman, e Jaffa, semplicemente Jaffa: Sheyndele, la Bella. A volte ne veniamo a sapere il luogo di nascita: Łódź, Cracovia, Varsavia. A volte possiamo immaginarne la biografia: Jakub Auerbach

ha abitato a Łódź fino allo scoppio della guerra, nel 1939. Ha lasciato per sempre la Polonia nel 1946, abita in Israele dal 1949. Dunque forse il ghetto, il lager, qualche nascondiglio, forse tre anni nei campi per DP prima di poter raggiungere Israele. Degli altri ci dice qualcosa il modo di parlare: lo struggente accento orientale di Tamara Jefimovna, la bella pronuncia chiara della cracoviana Eda Kleinman, probabile emigrata del marzo 1968. Di tutti loro sappiamo che hanno un qualche ricordo, un qualche legame con la Polonia. Alcuni intonano *hit* d'anteguerra, come *Ta ostatnia niedziela* (Quell'ultima domenica), del 1935. Jakub Auerbach ha un intero repertorio di canzoni militari, e addirittura canti di chiesa: esordisce con *Boże coś Polskę* (Dio, che la Polonia). Alcuni di loro accennano alla *Mazurka di Dąbrowski*, l'inno nazionale polacco, ricordandone a fatica le parole. Ed è certo struggente sentire persone anziane intonare con voce incerta da un letto d'ospedale: "La Polonia non è ancora morta, finché noi viviamo", immaginando che, con la morte di questi, il ricordo della Polonia in Israele sarà in buona parte destinato a svanire. È questo aspetto nostalgico e tanatofilico a dare il tono alla maggior parte dei commenti, sempre elogiativi, su questo film. Il legame degli ebrei con la Polonia; il venir meno di una parte importante dell'identità polacca; la tragedia della perdita della memoria individuale, del dissolversi della memoria collettiva. Elementi certamente presenti in questa opera, definita un film sulla vecchiaia, sulla sua fragilità, sui suoi guasti, sull'oblio e il suo abisso; benché solo alcuni dei suoi personaggi siano veramente vecchi. Benché alcuni, come Jakub Auerbach o Eda Kleinman, ricordino probabilmente tante canzoni quanto un qualsiasi polacco medio, abitante in patria.

Il nostro canzoniere è anche, certamente, un film sull'identità. Le persone qui filmate, come notato da Joanna Mytkowska, "inficiano l'opinione sempre ricorrente secondo cui l'identità nazionale sarebbe una narrazione compatta e ben definita"; le situazioni a cui qui assistiamo mostrano quanto essa "sia una costruzione casuale e determinata dal destino individuale" (Mytkowska 2005: 19).

Ma *Il nostro canzoniere* è anche certamente, con una certa implicita ironia, un film sull'antisemitismo polacco. Come sempre Żmijewski per raccontarci qualcosa utilizza il corpo e i lineamenti dei suoi interlocutori. E dunque Jakub è ancora biondo e ha gli occhi azzurri, e intona le canzoni degli ulani. Ma Helena Friedman, che ha tratti fortemente semitici,



Fig. 8. *Nasz spiewnik (Our Songbook)*, 2003, master S-VHS, 11', courtesy: artist, Foksal Gallery Foundation and Galerie Peter Kilchmann

solo con grande fatica e imbarazzo riesce a ripetere, incespicando più volte, le parole della celeberrima *Rota* (Il giuramento): "Non abbandoniamo la terra della nostra stirpe! Non lasciamo seppellire la nostra lingua! Noi, il popolo polacco, noi, gli eredi dei re Piast!" ("it just doesn't come out right", dice nel sottotitolo inglese). E infine Haber, che è veramente anziana, e sta in un letto di ospedale, esclama: "*Tyle lat w kraju, i nic!* Così tanti anni passati in Polonia, e niente!". E forse in quel momento pensa solo alle melodie dimenticate, ma forse ci dice anche di amicizie, di progetti, di abitudini, legate a un paese in cui non è rimasto veramente *nic*, niente.

A questo punto resta forse da menzionare un'ultima questione posta dall'opera di Żmijewski, al di là, o piuttosto all'interno, dei suoi così evidenti aspetti sociali, sociologici e politici, ed appunto: che cosa rimane? Che cosa rimane dell'essere umano quando il suo corpo è menomato? Che cosa rimane, quando ogni funzione vitale, ogni pensiero, sono presidiati dal dolore fisico? Che cosa rimane dell'arte più sublime, quando la sua percezione è alterata dalla non rispondenza dei sensi? Infine, cosa rimane della memoria, dell'identità, dell'individuo, quando la vecchiaia e l'oblio inesorabilmente ne scardinano le coordinate? Chissà se a Żmijewski a questo punto piacerebbe una citazione di Rilke: "un umano / puro, contenuto, ristretto, una striscia nostra di terra feconda / fra fiume e roccia" (Rilke 1978: 15).

Bibliografia

- Bal M. (2018), *Is there an Ethics to Story Telling?*, in: Meretoja H., Davis C. (a cura di), *Storytelling and Ethics. Literature, Visual Arts and the Power of Narrative*, Routledge, New York-Abingdon, ed. Kindle: 37-54.
- Banasiak J. (2019), *Od kolorowego bazaru do brunatnego stadionu. Rozmowa z Arturem Żmijewskim*, "Magazyn Szum", 01.11.2019, <<https://magazynszum.pl/od-kolorowego-bazaru-do-brunatnego-stadionu-rozmowa-z-arturem-Żmijewskim/>> [ultimo accesso: 11.01.2021].
- Bielas K., Jarecka D. (2005), *Magazyn kończyn. Z Arturem Żmijewskim rozmawiają Katarzyna Bielas i Dorota Jarecka*, "Duży Format", supplemento a "Gazeta Wyborcza", 16.05.2005; anche in: *Artur Żmijewski. If it Happened Only Once it's as if it Never Happened / Co stało się raz nie stało się nigdy*, catalogo della mostra al Padiglione polacco, 51. Biennale di Venezia, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa: 87-106.
- Bishop C. (2012), *Delegated Performance: Outsourcing Authenticity*, "October", 140: 91-112, <https://monoskop.org/images/f/f3/Bishop_Claire_2012_Delegated_Performance_Outsourcing_Authenticity.pdf> [ultimo accesso: 09.01.2021].
- Bishop C. (2020), *Inferni artificiali. La politica della spettatorialità nell'arte partecipativa*, a cura di C. Guida, Luca Sossella editore, Bologna 2015, ed. Kindle III cap. 8, *Performance per delega: l'autenticità in appalto*, corrisponde a Bishop 2012].

- Chiodi S. (2017), *Kassel, l'arte non risponde alla Colpa*, "Il Manifesto", 10.09.2017, <<https://ilmanifesto.it/kassel-larte-non-risponde-alla-colpa/>> [ultimo accesso: 11.01.2021].
- Chiodi S. (2017), *Osservare la colpa*, "Doppiozero" 12.09.2017, <<https://www.doppiozero.com/materiali/osservare-la-colpa>> [ultimo accesso: 11.01.2021].
- Cichocki S. (2005), *The Pathology of Power and the Administration of Humiliation: Professor Zimbardo's Experiment (Repetition) / Patologia władzy i administracja upokorzenia. Eksperyment profesora Zimbardo (Powtórzenie)*, in: Artur Żmijewski. *If it Happened Only Once it's as if it Never Happened / Co stało się raz nie stało się nigdy*, catalogo della mostra *Repetition / Powtórzenie*, 12.06.2005- 6.11.2005, Padiglione polacco, Biennale di Venezia, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa: 45-54.
- Desperak I. (2016) *Can Socio-Cultural Context Affect Experimental Results? The Case of the Zimbardo Prison Experiment Repeated in Poland by Artur Żmijewski*, "Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Sociologica", VIII, 1: 107-116
- Eaglestone R. (2018), *Forms of Ordering: Trauma, Narrative and Ethics*, in: Meretoja H., Davis C. (a cura di), *Storytelling and Ethics. Literature, Visual Arts and the Power of Narrative*, Routledge, New York-Abingdon, ed. Kindle: 55-67.
- Esche Ch. (2005), *Still Occupied – Though You Forget*, in: Artur Żmijewski. *If it Happened Only Once it's as if it Never Happened / Co stało się raz nie stało się nigdy*, catalogo della mostra *Repetition / Powtórzenie*, 12.06.2005- 6.11.2005, Padiglione polacco, Biennale di Venezia, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa: 128-155.
- Esche Ch. (2011) *Artur Żmijewski*, in: *Polish! Zeitgenössische Kunst aus Polen*, Żak Branicka Foundation, Berlin: 278-279.
- Farver J. (2005), *Artur Żmijewski*, in: Artur Żmijewski. *If it Happened Only Once it's as if it Never Happened / Co stało się raz nie stało się nigdy*, catalogo della mostra *Repetition / Powtórzenie*, 12.06.2005- 6.11.2005, Padiglione polacco, Biennale di Venezia, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa: 107-130.
- Gilman S.L. (2018), *Stand Up Straight! A History of Posture*, Reaktion Books, London.
- Johnson K. (2009), *An Artist Turns People into His Marionettes*, "New York Times", 29.11.2009 <<https://www.nytimes.com/2009/11/30/arts/design/30Żmijewski.html>> [ultimo accesso: 11.01.2021].
- Karwaszewska M. (2016) *Wątki polskie w mszach Jana A. Maklakiewicza i Tadeusza Maklakiewicza*, "Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Edukacja Muzyczna", 11: 41-59
- Kowalczyk I. (2010), *Podróż do przeszłości. Interpretacje najnowszej historii w polskiej sztuce krytycznej*, Wydawnictwo SWPS Academica, Warszawa.
- Kowalczyk I. (2014), *Tzw. książka o tzw. sztuce krytycznej*, "Obieg", 26.11.2014, <<http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl>> [ultimo accesso: 01.02.2019]
- Leszkowicz P. (2006), *Czy twój umysł jest pełen dobroci?*, "Obieg", 18.07.2006, <<http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/teksty/5766>> [ultimo accesso: 01.02.2019]

- Leszkowicz P. (2012), *Nagi mężczyzna, Akt męski w sztuce polskiej po 1945 roku*, UAM Wydawnictwo Naukowe, Poznań.
- Maciejewski Ł. (2011), *Filmowcy u bram. Z Arturem Żmijewskim rozmawia Łukasz Maciejewski*, in: *Żmijewski. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa: 190-216.
- Majmurek J. (2011), *Pozorna przezroczystość albo pragnienie skutku. Kilka uwag o filmach Artura Żmijewskiego*, in: *Żmijewski. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa: 255-236.
- Meretoja H., Davis C. (2018) (a cura di), *Storytelling and Ethics. Literature, Visual Arts and the Power of Narrative*, Routledge, New York-Abingdon, ed. Kindle.
- Mytkowska J. (2005), *Too-True Scenarios / Zbyt prawdziwe scenariusze*, in: *Artur Żmijewski. If it Happened Only Once it's as if it Never Happened / Co stało się raz nie stało się nigdy*, catalogo della mostra *Repetition / Powtórzenie*, 12.06.2005- 6.11.2005, Padiglione polacco, Biennale di Venezia,, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa: 13-24.
- Piotrowski P. (2010), *Agorafia. Sztuka i demokracja w postkomunistycznej Europie*, Rebis, Poznań.
- Piotrowski P. (2018), *Globalne ujęcie sztuki Europy Wschodniej*, Rebis, Poznań.
- Quercioli L. (2018), *Con gli occhi dell'assassino? Ovvero "In Polonia non si è soliti parlare dell'Olocausto con l'ausilio di mattoncini assemblabili"*, "pl. it / rassegna italiana di argomenti polacchi", 9: 144-162 <https://plitonline.it/2018/plit-9-2018-144-162-laura-quercioli> [ultimo accesso: 02.02.2021].
- Rilke R.M. (1978), *Elegie duinesi*, trad. di E. e I. De Portu, intr. di A. Destro, Einaudi, Torino.
- Szymczyk A. (2005), *Minimum*, in: *Artur Żmijewski. If it Happened Only Once it's as if it Never Happened / Co stało się raz nie stało się nigdy*, catalogo della mostra *Repetition / Powtórzenie*, 12.06.2005- 6.11.2005, Padiglione polacco, Biennale di Venezia, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa: 61-69.
- Sienkiewicz K. (2012), *Bez scenariusza / No Script*, catalogo della mostra *Artur Żmijewski*, 8.12.2012-24.02.2013, Centrum Sztuki Współczesnej, Zamek Ujazdowski, Warszawa, <http://archiwum.u-jazdowski.pl/upload/file/1212zmiejwski_press_katalog_catalogue.pdf> [ultimo accesso: 11.01.2021].
- Sienkiewicz K. (2014), *Zatańczą ci, co drżeli. Polska sztuka krytyczna*, Wydawnictwo Karakter, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Kraków-Warszawa.
- Sienkiewicz K. (2016), *Kolekcjoner koślawych ruchów*, "Dwutygodnik", 10, <<https://www.dwutygodnik.com/artykul/6809-kolekcjoner-ko-slawych-ruchow.html>> [ultimo accesso: 11.01.2021].
- Sienkiewicz K. (2019), *Artur Żmijewski*, <<https://culture.pl/pl/tworca/artur-zmijewski>> [ultimo accesso: 10.06.2021].
- Sitkowska M. (2015), *Timeline of Critical Art in Poland*, Catalogo della mostra *British British Polish Polish: Art from Europe's Edges in the Long '90s and Today*, http://archiwum.u-jazdowski.pl/upload/file/1309_press_britishpolish_sitkowska_chronology_eng.pdf [ultimo accesso: 10.06.2021].

- van Alphen E. (2019), *The Performativity of Provocation: the Case of Artur Żmijewski*, "Journal of Visual Culture", 16.04.2019, <<https://journals.sagepub.com/doi/full/10.1177/1470412918811240>> [ultimo accesso: 11.01.2021].
- Żmijewski A. (2007), *Stosowane sztuki społeczne*, "Krytyka Polityczna", 11/12 <<https://krytykapolityczna.pl/kultura/sztuki-wizualne/stosowane-sztuki-spoeczne/>> [ultimo accesso: 30.01.2021, anche in *Żmijewski. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa: 74-96.