

**KOZYRA Y
CONTROVERSIA
/NORMAS
CULTURALES
Y LA CATOLICA
POLONIA**

62

**POR
BY AMY BRYZGEL**

Todas las fotografías son cortesía de la artista.

All photographs are courtesy of the artist.

**KOZYRA AND
CONTROVERSY
/CULTURAL
NORMS AND
CATHOLIC
POLAND**



La artista disfrazada para entrar en los baños de hombres.
/ The artist disguised as a man to get access to the men's bathhouse.



En 1999, cuando Katarzyna Kozyra representó a Polonia en la 48ª Bienal Internacional de Venecia con una vídeo-instalación titulada *The Men's Bathhouse* [La casa de baños de hombres],¹ el contenido de la obra conmocionó a Polonia. A los reproches vertidos por los medios de comunicación y el público polaco sobre la artista por violar la privacidad y la dignidad de los visitantes de la sauna al filmarles sin su conocimiento y autorización (algo que ya había hecho en su pieza de 1997 *The Women's Bathhouse* [La casa de baños de mujeres]²), se añadió el hecho de que muchos polacos no pudieran aceptar la idea de que la performance de una mujer llevando un pene de caucho fuera una obra de arte. Más aun: los detractores mostraban su preocupación porque el dinero público hubiera subvencionado ese falo de goma. Ya en *The Women's Bathhouse*, Kozyra había sido reconvenida por mostrar a mujeres mayores, arrugadas, enfermas y en proceso de envejecimiento en lugar de esos cuerpos de mujeres idealizadas que los espectadores están acostumbrados a ver en anuncios, películas y revistas. No obstante, las críticas, más severas incluso, que recibió *The Men's Bathhouse* se debieron, no sólo a que la obra hacía eso y más, sino a que representaba a Polonia en una de las muestras de arte de mayor prestigio internacional: la Bienal de Venecia. Esas reacciones contrastan fuertemente con la acogida que los críticos de arte e historiadores de arte de Polonia (y de fuera del país) dispensaron a ambas obras, alabándolas por su eficaz cuestionamiento y rechazo de las normas culturales. Lo dispar de la acogida refleja el periodo de transición polaco,

con el conservadurismo y tradicionalismo de la era anterior (mantenidos firmemente en su lugar tanto durante el periodo comunista como después por la Iglesia Católica) dando paso a unas nuevas formas de pensamiento democráticas y globales. Pero la desigual respuesta que el trabajo de Kozyra desencadenó entre sus espectadores demuestra con qué eficacia las dos piezas trascienden las barreras de las normas culturales en vigor en la Polonia poscomunista, encendiendo la discusión y el debate en los medios y la prensa locales, tomando parte así en la conformación de la democracia, nueva y emergente, en la Polonia posterior al comunismo.

Kozyra y el arte feminista occidental

El vídeo *Women's Bathhouse* de Kozyra visualiza las tensiones y contradicciones de una sociedad en la que las nociones de belleza y feminidad mantenidas por el público entran en conflicto y se fragmentan. De una manera natural, las mujeres de la sauna adoptaban las poses clásicas de las mujeres en el baño que conocemos por la historia del arte, de Ingres y Rembrandt a Cézanne y Degas.³ Pero, en este caso, lejos de aparecer idealizadas como lo han estado a lo largo de la historia del arte occidental, las mujeres se ven tal como son en la vida real: gordas, flacas, arrugadas, etc. Para la historiadora del arte feminista polaca Izabela Kowalczyk, "En *Bathhouse*, Kozyra muestra a las mujeres tal como ella las vio, como ellas se ven a sí mismas y no como quieren ser vistas por los hombres; son captadas por la cámara ignorantes de la visión de la Mirada".⁴ La artista

When Katarzyna Kozyra represented Poland at the 48th International Biennale of Visual Art in Venice in 1999 with a video installation entitled *The Men's Bathhouse*,¹ the content of the piece sent shock waves through Poland. Not only was the artist reproached by the Polish media and public for violating the privacy and dignity of the visitors to the bathhouse by filming them without their knowledge or permission (just as she was with her 1997 piece, *The Women's Bathhouse*²), but many in Poland could not accept the idea of a woman wearing a rubber penis in performance as a work of art. Furthermore, detractors were concerned with the fact that taxpayers' money had gone to making this rubber phallus. With regard to *The Women's Bathhouse* Kozyra was also admonished for presenting women who were old and wrinkled or ill – instead of showing the idealised women's bodies that viewers were accustomed to seeing in advertisements, films, and magazines. But *The Men's Bathhouse* received even harsher criticism owing to the fact that, not only did the work do all that and more, but it also represented Poland at one of the most prestigious international art exhibitions, the Venice Biennale. In stark contrast to this reaction was the reception by art critics and historians in Poland (and abroad), who praised both works for their deft questioning and overturning of cultural norms. The divided response is a reflection of the transitional period in Poland, the conservatism and traditionalism of the previous era (held in place both during the communist period and after by the Roman Catholic Church) giving way

to newly democratic and global ways of thinking. The fact that Kozyra's work elicited such a divided response among her viewers demonstrates how effectively these two pieces pushed beyond the boundaries of the existing cultural norms in post-communist Poland, sparking discussion and debate in the local media and press, and in effect participating in the shaping of this emergent new democracy.

Kozyra and Western Feminist Art

Kozyra's *Women's Bathhouse* video visualised the tensions and contradictions of a society where notions of beauty and femininity were conflicting and fragmented among the public. The women in the bath naturally adopted classical poses of women bathing, as we have come to know them throughout art history, from Ingres and Rembrandt to Cézanne and Degas.³ But the women are not idealised, as they have been throughout the history of Western art. They appear as they are in real life – fat, wrinkled, skinny, etc. According to the Polish feminist art historian Izabela Kowalczyk, "Kozyra showed women in *Bathhouse* as she herself saw them, as women see themselves, and not as they would want to be seen by men. They are caught on camera unaware of the view of the Gaze."⁴ She presents the viewer with a new standard of beauty, based on authenticity, of women appearing and behaving as they are, and not as they are expected to be. They become shocking or controversial, because viewers, especially in post-communist Poland,

ofrece al espectador un nuevo estándar de belleza, basado en la autenticidad, de mujeres que se ven reflejadas y se comportan por lo que son y no por lo que se espera que sean. De ahí el escándalo y la polémica, porque los espectadores –y muy especialmente los de la Polonia poscomunista– se habrían encontrado con la situación de no saber qué hacer con esas imágenes o cómo clasificarlas. Es posible establecer comparaciones entre la obra de Kozyra y la de artistas feministas de los años sesenta y setenta del pasado siglo como, por ejemplo, Carolee Schneeman (1939), Hanna Wilke (1940-1993) o Eleanor Antin (1935). Una comparación que no dejaría de ser –como varios historiadores del arte se han encargado ya de señalar– superficial.⁵ Es más: Kozyra ha manifestado que, hasta finales de los noventa, cuando comenzó a leer libros sobre la creación feminista occidental, desconocía el tema por completo y que no sería hasta más tarde, en torno a 1996, cuando comenzó su lectura de la teoría del arte feminista occidental cuya influencia sobre su propia práctica niega. Como ella misma recuerda: “Comencé a leer todos esos textos especializados [sobre feminismo], que se supone que hay que leer, en 1996, 1997 y 1998, y me tuve que adaptar a todo ello a tal velocidad que no estaba totalmente segura de qué trataba exactamente todo ello”.⁶ Según la artista, sus ideas son propias y evita citar la influencia de ninguna artista, feminista o de otro tipo, en su trabajo. Pero las críticas de Kozyra apuntan no sólo a la propia tradición de imaginería occidental, criticada también por las

feministas americanas en los años sesenta y setenta, sino que desafia también el orden social de la Polonia poscomunista que apoya esas tradiciones y las mantiene tanto en la sociedad como en el arte. En Polonia, el concepto “mujer” es configurado por dos agentes principales: el socialismo y la Iglesia. Bajo el régimen comunista, las mujeres eran vistas como iguales y se beneficiaban de importantes derechos igualitarios, algo que, si bien era cierto sobre el papel, en la realidad era muy diferente y, en ocasiones, hasta lo contrario. Como señala Piotr Piotrowski: “Todos los regímenes estalinistas y postestalinistas adoptaron políticas claramente en contra de la mujer, a menudo revestidos de gestos espectaculares: las mujeres podían tener sus propias organizaciones (naturalmente, controladas de forma oficial y absoluta por el comité central del Partido Comunista) y ‘hasta’ acceder a altos puestos en el partido y la administración del estado”.⁷ Con ello, el gobierno cultivó el mito de la igualdad de las mujeres dentro de su ideología. Sin embargo, ese disfraz igualitario enmascaraba lo que en realidad no era sino una estructura jerárquica y patriarcal tradicional muy similar a la combatida por las artistas occidentales durante la década de los sesenta, sobre la que Piotrowski explica: “La única posibilidad de que un sistema autoritario – o su extremo, el totalitarismo– funcione de una manera segura radica en unas estructuras estables y jerárquicas cuyos cimientos parecen encontrarse en el falocentrismo”.⁸ Es así como el gobierno comunista apoyó un orden social tradicional investido de una retórica socialista de igualdad entre los sexos.

may not know what to do with these new images, or how to categorise them. One can make comparisons of Kozyra's work with that of Western feminist artists from the 1960s and 70s, for example Carolee Schneeman (b. 1939), Hanna Wilke (1940-1993), and Eleanor Antin (b. 1935). The comparison, however, would be superficial, as several art historians have already pointed out.⁵ Furthermore, Kozyra has asserted that she was unaware of Western feminist art practice until the late 1990s, when she began to read books on the subject herself. It was only later, around 1996, that the artist started reading Western feminist art theory, but denies that this had any influence on her art. As she recalls, “All of those specialist texts [about feminism –AB] that one is supposed to read, I started reading only in '96, '97, or '98. I had to adapt to it all so quickly that I wasn't completely sure what exactly it was all about.”⁶ According to the artist, her ideas are her own, and she does not cite any particular artist, feminist or otherwise, as an influence on her work. Kozyra critiques not only that same tradition of Western imagery that the feminist artists in America in the 1960s and 70s did, but she also poses a challenge to the social order in post-communist Poland that supports those traditions and holds them in place in society, as well as in art. In Poland, the notion of “woman” had been shaped by two main factors: socialism and the Roman Catholic Church. Under communist rule, women were supposed to have equal rights with men. While this held in theory, the

reality was much different, and in some cases, quite the opposite. As Piotr Piotrowski has noted, “All the Stalinist and post-Stalinist political regimes adopted definite anti-female policies, often under the guise of spectacular gestures: women could have their own organisations (which were, of course, official and fully controlled by the central committee of the Communist party), or ‘even’ become high-ranking party and state officials.”⁷ Thus the government cultivated a myth of equality of women in its ideology. The guise of equality masked what was actually a traditional hierarchical and patriarchal structure, much like the one that women artists in the 1960s in the West had been fighting against. As Piotrowski has characterised it, “any authoritarian system – or its extreme, totalitarianism – can function safely only with stable and hierarchical social structures whose foundation seems to be phallocentrism.”⁸ Thus the communist government supported a traditional social order that was cloaked in socialist rhetoric about equality between the sexes.

Poland and the Catholic Church

The fact that the Roman Catholic Church has had, and continues to have, a strong influence in shaping Polish society has deep historical roots.⁹ In the post-communist period, the Church has had very specific ideas as to how it wishes to shape that society. Not surprisingly, it remains committed to reinforcing traditional values of the family, and the traditional gender roles that go along with it. In



Polonia y la Iglesia Católica

La fuerte influencia que la Iglesia Católica Romana ha tenido, y continúa teniendo, en la configuración de la sociedad polaca posee profundas raíces históricas.⁹ Durante el periodo poscomunista, la Iglesia tuvo muy clara la conformación que deseaba para esa sociedad, por lo que no debe sorprendernos que continúe comprometida en reforzar los tradicionales valores de la familia y los también tradicionales roles de género inherentes a esa institución. Dentro de esa línea, el feminismo y cualquier tipo de valor feminista son considerados anatema por la Iglesia. En consecuencia, si con anterioridad a 1989 el principal enemigo de la Iglesia era el gobierno comunista, tras la independencia la Iglesia hubo de readaptarse a una nueva realidad desprovista de un adversario claro, tuvo que dar con algo nuevo a lo que oponerse, encontrando un valioso candidato para su oposición en las personas de mentalidad liberal. Para Francis Millard, el periodo poscomunista ofreció la posibilidad de presenciar ...el horror de la Iglesia ante los diversos cambios que estaban teniendo lugar en la sociedad, considerados también consecuencia directa de un pensamiento liberal en sí mismo vinculado al capitalismo. A menudo, esos cambios impactaban en las preocupaciones morales de la Iglesia. La 'pornografía' y el erotismo en los medios de comunicación, los *sex-shop* en mercados callejeros, los debates abiertos sobre la educación sexual y la contracepción, las ideas *feministas*, los grupos que defienden los derechos de los homosexuales, las diversas manifestaciones del consu-

mismo, eran, todos ellos, anatema para los jerarcas de la Iglesia.¹⁰ (las cursivas son mías).

La colocación del feminismo y los derechos de la mujer junto a la pornografía y el erotismo demuestra la profundidad de la intolerancia de la Iglesia frente al pensamiento y los ideales de la posmodernidad. Millard llega al punto de afirmar que se llegó a la aceptación generalizada del feminismo como "insulto"¹¹ y que los grupos católicos proporcionaron "una poderosa fuerza de compensación" frente a los escasos grupos de mujeres que se formaron a comienzos de la década de los noventa. En consecuencia, en la Polonia poscomunista, se consideró a las mujeres como un grupo social potencialmente peligroso y nocivo que requería control e incluso censura; la liberación del comunismo no les garantizó igualdad de derechos o papeles de influencia en la sociedad. De hecho, según Eva Hauser, el programa ideológico de los Nacionalistas Católicos "se orienta en contra de la igualdad de la mujer".¹² En tanto que voz y autoridad moral sobre la sociedad polaca, la Iglesia fue la fuerza que se arrogó la autoridad para enfrentarse a esas problemáticas y reforzar los roles femeninos tradicionales.¹³ Con todo, no obstante la fuerte posición antifeminista de la Iglesia y el adoctrinamiento del gran público en los valores de género tradicionales, durante la década de los noventa, artistas contemporáneas polacas protagonizaron un intento de crear dentro de la escena pública un nuevo espacio al servicio de la mujer contemporánea polaca. En su artículo "Feminist Art and Democratic Culture" [Arte

that vein, feminism and any kind of feminist values are seen as anathema to the Church. Before 1989, the chief enemy of the Church was the communist government. After independence, however, it had to readjust to the new reality. Without a clear opponent, the Church had to find something new to oppose, and it found a worthy candidate in liberal-minded people. According to Francis Millard, in the post-communist period, one can witness ...the Church's horror at many changes taking place in society, also seen as a direct consequence of liberal thinking, itself linked to capitalism. Often such changes touched the church's moral concerns. "Pornography" and erotica in the media, sex-shop kiosks in the street markets, open discussion of sex education and contraception, *feminist ideas*, groups propounding the rights of homosexuals, varied manifestations of consumerism - were all anathema to church hierarchs.¹⁰ (italics mine)

The fact that feminism and women's rights have been grouped in with pornography and erotica demonstrates the depths of the Church's intolerance toward post-modern thinking and ideals. Millard goes so far as to say that it was generally agreed that feminism was "a term of abuse"¹¹ and that Catholic groups provided "a strong countervailing force" to the few women's groups that were formed in the early 1990s. Consequently, women in post-communist Poland were considered a potentially dangerous or damaging social group that required monitoring and even censorship; liberation from Communism

did not guarantee them equal rights or leadership roles in society. In fact, according to Eva Hauser, the ideological programme of Catholic Nationalists is, in fact, "directed against women's equality."¹² The Church, as the moral voice and authority over society in Poland, was the force that took it upon itself to deal with these issues and reinforce the traditional roles of women.¹³

Despite the church's strong anti-feminist stance, and the general public's indoctrination toward traditional gender roles, in the 1990s, contemporary Polish women artists made an attempt to create a new space, within the public arena, for the contemporary Polish woman. In her article, "Feminist Art and Democratic Culture," Elżbieta Matynia examines the phenomenon of women's art that emerged after the fall of communism, specifically the proliferation of installation art, and argues that it is this medium that provoked and created discussion not only about women's art specifically, but also about women's roles in society in general. Matynia's thesis is that: "...the very language of installations the artists use facilitates their entry into a direct debate with the public, the media, political and cultural organisations, and finally with the past. Polish women artists today have launched a major effort to rework a syndrome of Polish culture that has been dominant for two centuries, by moving away from a preoccupation with issues of national identity and sovereignty to an attention to active, post-national citizenship, the key agency in a democratic polity."¹⁴

feminista y cultura democrática], Elzbieta Matynia examina el fenómeno del arte de mujeres surgido tras la caída del comunismo, y en particular la proliferación del arte de instalación, por considerar que fue ese el medio que provocó y creó debate, no sólo específicamente sobre el arte realizado por mujeres, sino también sobre los roles de la mujer en la sociedad en general. La tesis de Matynia es que:

“...el propio lenguaje de la instalación utilizado por las artistas les permite entrar en un debate directo con el público, los medios de comunicación y las organizaciones políticas y culturales y, finalmente, con el pasado. En la actualidad, las mujeres polacas se han embarcado en un gran esfuerzo de revisión de un síndrome que ha dominado la cultura polaca durante dos siglos, desplazándose desde una preocupación con los temas de identidad y soberanía nacionales, a una atención por la ciudadanía activa, posnacional; un modo de funcionamiento fundamental en un sistema de gobierno democrático”.¹⁴

Cuando Kozyra se colocó los atributos de un hombre para entrar en la sauna masculina, era el arte polaco en general, y no únicamente la artista, quien cambiaba de género. Matynia advierte que, en su papel activo en la configuración de una nueva democracia en Polonia, las acciones de las mujeres presentan un notable parecido con las actividades de la disidencia durante el periodo comunista. Para Matynia, tanto los artistas disidentes de los setenta y los ochenta, como las mujeres artistas de los noventa, “exploitaron una zona gris dentro del triángulo de lo preferido/

permitido/prohibido en donde, de forma real, pudieron comenzar a operar como un territorio de discrepancia, emancipación y diálogo”.¹⁵ Kozyra forma parte de ese grupo de mujeres artistas que transienden los límites de las reglas cotidianas; ella y las demás poseen una capacidad única para contribuir – y así lo hacen – a dar forma a una nueva democracia en la Polonia poscomunista. Además de los problemas del nacionalismo y la Iglesia, los artistas – hombres y mujeres – de Polonia hubieron de enfrentarse al legado de control ejercido por el estado sobre el cuerpo y a las actitudes hacia la desnudez que se derivan de ese control, algo que afecta de manera especial al cuerpo masculino; por consiguiente, en Polonia, la utilización del cuerpo en performances por hombres y mujeres artistas adquirió una dimensión política. Igual que las artistas occidentales usaron sus cuerpos en performances para hurtárselos a la Mirada masculina y al control patriarcal, así, los artistas de performance europeo-orientales utilizaron sus cuerpos como forma de “rescatar” el cuerpo del control del estado y de reconquistar espacios públicos. Bajo el comunismo, cualquier acción pública corría el riesgo de ser descubierta por la vigilancia, lo que explica que los artistas crearan sus performances, por lo general, en privado. El análisis de Zdenka Badovinac sobre el trabajo de dos artistas de Serbia y Rumania, ambos hombres y que exponían sus cuerpos, puede resultar útil para comprender la connotación específica del cuerpo tal como era utilizado por el arte de la performance del este de Europa:

70

When Kozyra took on the attributes of a man to enter a men's bathhouse, it was not only the artist that changed gender, but also Polish art in general. Matynia notes how the actions of women artists in Poland in the 1990s, insofar as they took an active role toward the shaping of a new democracy in Poland, bear a striking resemblance to the dissident activities that occurred during the communist period. For Matynia, both the dissident artists of the 1970s and 80s and the women artists of the 1990s “exploited a grey area within the triangle of the preferred/permitted/forbidden, where in effect they could begin to function as a realm of dissent, emancipation and dialogue.”¹⁵ Kozyra is part of this group of women artists. pushing the boundaries of everyday norms; she and they are uniquely able to and do contribute to the shaping of a new democracy in post-communist Poland.

In addition to issues of nationalism and the Church, both female and male artists in Poland had to deal with the legacy of state control over the body and its consequent attitudes toward nudity, especially with regard to the male body. Thus the body as used in performance art in Poland by both men and women artists took on a political dimension. Just as women artists in the West used their bodies in performance to reclaim them from the male Gaze and patriarchal control, artists in the East used their bodies in performance as a way to “take back” the body from the state, and also to reclaim public spaces. Under communism, any public action was at risk of being caught by surveil-

lance, which is why artists creating performances usually did so in private. Zdenka Badovinac's analysis of work by a Serbian and a Romanian artist, both of which involved the male artists exposing themselves, can be useful in understanding the specific connotation of the body as it is used in performance art in Eastern Europe:

“If we know the context in which these works were made, we also know that the very fact of the appearance of a naked artist in public had a political dimension. In the East, where the threat of police surveillance and censorship was omnipresent, people were very cautious about their public behavior and communication. It is true that the public exposure of what was private was (and still is) also limited in democratic environments, but this is ascribed primarily to public morals. One of the essential differences between East and West lies in the fact that similar gestures are read differently in different spaces.”¹⁶

The artist's use of the body in performance art, then, can be described as a reaction against ideology and state control over public space and expression, as opposed to the market and commodity culture as it was in the West.

Kowalczyk also confirms this in her analysis of Polish feminist art, stating that many Polish women artists refuse to accept the label of “feminist” artist, even though their work deals with issues of feminism. Observing that male artists also deal with these issues in their work, she finds the term “critical” art more accurate when referring to these trends.

“El conocimiento del contexto en el que esas obras fueron realizadas nos ayuda también a conocer que la simple aparición en público de un artista desnudo adquiriría una dimensión política. En el Este, donde la amenaza de la vigilancia policial y de la censura era omnipresente, la gente se mostraba extremadamente cautelosa sobre el comportamiento y las comunicaciones efectuados en público. Es cierto que la exposición pública de lo privado posee (y continúa poseyendo) limitaciones en entornos democráticos, pero ello se debe ante todo a razones de moral pública. Una de las diferencias esenciales entre el Este y el Oeste reside en el hecho de que, gestos similares tienen una lectura distinta en espacios diferentes”.¹⁶

Por consiguiente, cabría describir el recurso al cuerpo por parte del artista de la performance como una reacción de oposición a la ideología y al control estatal del espacio y la expresión públicos y no, como en el caso de Occidente, a la cultura de mercado y del producto.

Algo que Kowalczyk confirma también en su análisis del arte feminista polaco al afirmar que muchas de las artistas polacas se niegan a aceptar la etiqueta de artistas “feministas”, aunque su trabajo aborde problemáticas que sí lo son. Kowalczyk explica que también hay hombres artistas que abordan ese tipo de cuestiones en sus obras, por lo que considera el término arte “crítico” como más preciso a la hora de referirse a esas tendencias. Una vez más, atribuye la situación a una falta de tradición de arte conceptual en la Polonia mayoritaria. Para ella:

Again, she cites the lack of a tradition of conceptual art in mainstream Poland. According to her:

In the 70s and even 80s the Polish socio-political background was not favorable to feminism. The feminist art that appeared was influenced by Western feminist tendencies, which unfortunately often resulted in simplified imitations that did not refer to issues rooted in Polish reality. Moreover Polish artists have not come up with feminist programs and theory related to their own unique position. Some of the most prominent women artists have denied having any connection with feminism. This trend however was connected with lack of a public art discourse in Poland, and a lack of critical tendencies. The situation started changing after the collapse of communism in 1989, when feminism started developing a more fully self-conscious program of artistic actions. Defining one's own identity, questions of body and lately analyzing ways of disciplining the body through consumer culture are the main questions of feminist and critical art in the 1990s. I should add that I prefer the notion of “critical art” as it seems to me more precise.¹⁷ She goes on to mention male artists who also address the issue of women in society, most notably Zbigniew Libera, whose 1994 *Universal Penis Expander* is a critique of Western phallo-centric culture. Kowalczyk views this piece as an example of feminist/critical art, stating that “one can define [this] exactly as an example of an emerging ‘critical’ feminist art.”¹⁸ Both men and women artists were engaged in the critique of the social deter-

Durante los años setenta, e incluso en los ochenta, el entorno sociopolítico polaco no fue favorable al feminismo. La creación feminista que surgió estaba influida por las tendencias feministas occidentales por lo que, desgraciadamente, a menudo se plasmaba en imitaciones simplificadas que no hablaban de asuntos enraizados en la realidad polaca. Es más: las artistas polacas no han producido ni programas ni teoría feministas que guarden relación con su posición específica y singular. Algunas de las artistas más destacadas han negado cualquier conexión con el feminismo. Una tendencia que estaría vinculada a una falta de discurso público sobre el arte en el país y a la ausencia de tendencias críticas. La situación comenzó a cambiar en 1989 con el hundimiento del comunismo, cuando el feminismo empezó a desarrollar un programa de acciones artísticas mucho más consciente de la propia identidad. La definición de la identidad propia, las cuestiones relativas al cuerpo y, últimamente, el estudio de las formas de disciplinamiento del cuerpo a través de la cultura del consumo, son las cuestiones principales del arte feminista y crítico de la década de los noventa. Debo añadir que, en mi caso, prefiero la noción de ‘arte crítico’ por parecerme más precisa.¹⁷ La autora prosigue mencionando a hombres artistas que también trabajan con el tema de la mujer en la sociedad, muy en particular Zbigniew Libera, cuyo *Universal Penis Expander* [Alargador universal de pene] de 1994 plantea una crítica de la cultura falocéntrica occidental. Para Kowalczyk, esta pieza constituye un modelo del arte feminista/crítico,

mination of gender and standards of beauty created by media imagery.

Indeed, Kozyra feels that both men and women fall under the same amount of pressure to live up to a certain ideal in contemporary society. With her *Bathroom* videos, Kozyra stated that she wanted “to show people how women really look, because there is always this ‘imagined’ woman [ideal woman – AB].”¹⁹ She wanted to share images like these with people “so that women wouldn’t feel pressured to be any certain thing,” i.e., to live up to an imaginary ideal. “For them, it is a kind of pressure.”²⁰ She feels that a similar type of stress exists for men in modern society, and her *Men’s Bathroom* attempts to provide liberation for them, as well. Not only do modern men have anxiety about looking good, but they also must provide for their families and be strong for them. There is also the demand to conform to the role of the heterosexual male. This is especially true in contemporary Polish society, where traditional values regarding gender roles and the family remain thoroughly ingrained. As Kozyra stated with regard to *The Men’s Bathroom*: “You know, the men didn’t look any better than the women, everyone looks the way they look...But there is something in our society that says that men have to look good, earn a good living. They have to in order to support their family. I mean, I don’t know if [in reality – AB] they have to or don’t have to, but that’s the way it is. They also have to be sexually ready. So they also have a certain role to play. The only thing is that men don’t really have anything to protect



afirmando que “podríamos definirlo exactamente como ejemplo de arte feminista ‘crítico’ emergente”.¹⁸ Tanto los hombres como las mujeres artistas se comprometieron en la crítica de la determinación social del género y de los estándares de belleza creados por la imaginaria de los *media* y esa fue la causa de que en Polonia este tipo de arte adoptara forma de crítica social y no simplemente feminista.

Así pues Kozyra siente que, en la sociedad contemporánea, tanto hombres como mujeres están igualmente presionados para estar a la altura de un cierto ideal. Con sus vídeos de la sauna, Kozyra afirmaba que quería “mostrar a la gente el verdadero aspecto de las mujeres, porque siempre está esa mujer ‘imaginada’ [mujer ideal]”.¹⁹ Deseaba compartir imágenes como esas con la gente “de forma que las mujeres no se sintieran obligadas a ser una determinada cosa [por ejemplo, estar a la altura de un ideal imaginario], algo que, para ellas, representa un tipo de presión”.²⁰ Kozyra piensa que, en la sociedad moderna, los hombres son víctimas de un tipo de estrés similar, y su *Men's Bathhouse* intenta ofrecerles también la posibilidad de liberación. Porque el hombre moderno no sólo se siente preocupado por tener un buen aspecto, sino que tiene también que proveer a sus familias y ser la persona fuerte en ellas. Existe también la exigencia de cumplir con el rol del varón heterosexual, algo particularmente cierto en la sociedad polaca contemporánea, en donde los valores tradicionales que afectan a los roles de género y familia continúan firmemente enraizados. Como Kozyra ha señalado al hablar de *The Men's Bathhouse*:

“... los hombres no tenían una apariencia mejor que la de las mujeres; todo el mundo tiene el aspecto que tiene... Pero hay algo en nuestra sociedad que impone que los hombres tengan que poseer un buen aspecto, ganarse bien la vida. Y tienen que hacerlo para sostener a sus familias. Lo que quiero decir es que ignoro si [en realidad] tienen o no que hacerlo, pero así es como son las cosas. También deben estar sexualmente dispuestos. Por tanto, tienen también un cierto rol que desempeñar. Sólo que los hombres no cuentan realmente con ninguna defensa, pues las mujeres han comenzado a protegerse con el feminismo... Pero creo que los hombres deberían también empezar a protegerse [de la misma forma]”.²¹

En consecuencia, el trabajo de Kozyra con las saunas no aspira tan sólo liberar a la mujer de su función de convertirse en una hermosa obra de arte, sino liberar al individuo con independencia de su rol de género en la sociedad, de su sexo. En *The Women's Bathhouse*, Kozyra resalta el hecho de que las mujeres captadas por la cámara son efectivamente bastante diferentes de las imágenes idealizadas de aquellas mujeres cuyas poses reproducen, y lo consigue incorporando en la instalación de su obra imágenes canónicas de la historia del arte occidental (de Ingres, Rembrandt) junto a otras, estáticas, de las mujeres bañándose. Unas mujeres que, sin embargo, no tratan de ajustarse a los estándares de belleza que Kozyra censura en su obra. Los modelos de Kozyra son admirables por su belleza intrínseca, con la artista proponiendo un nuevo canon de belleza basado en

themselves with, because women have started to protect themselves with feminism...but I think that men should start to protect themselves as well.”²¹

In this sense, Kozyra's work with the bathhouses was not simply about releasing women from their roles, wherein they have to be beautiful works of art, but about releasing individuals from their respective gender roles in society, regardless of their sex.

In *The Women's Bathhouse*, Kozyra underscores the fact that the women caught on camera are in fact quite different from the idealised images of women whose poses they echo. She achieves this by placing, in the installation of her work, canonical images from Western art history (by Ingres and Rembrandt) next to the still images of the women bathing. These women, however, do not attempt to conform to the standards of beauty that Kozyra takes to task in her work. Kozyra's models are celebrated for their intrinsic beauty, as the artist puts forth a new canon of beauty, based on these women, as well as their female counterparts throughout the Western world, and their natural beauty. Kozyra confirms this by maintaining that she did not intend to transform the world with this piece, she simply wanted to communicate to her viewers that women can set their own standards, instead of looking up to supermodels that they see in magazines and on television. “I wasn't thinking about changing anything...I never thought about that. I was only thinking about communicating something....Women should be models for themselves...even though women in the

States try to look like superstars. But after all they all look the same...”²² Kozyra brings attention to this fact by presenting these women as works of art in her video. In doing, so she exposes an already-existing model that has been long hidden from view by both art history and mass media. Taking on the corresponding canons and assumptions about men involved an added twist. In order to execute her performance, *The Men's Bathhouse*, Kozyra was forced to adopt the guise of a man so as to gain access to the bathhouse. In the exhibition of the work at the Biennale, she included the documentation of her transformation into a man, by the application of a fake beard and phal-lus. In doing so, she demonstrates the fact that gender is a social, as opposed to biological, construct, and that one can become male by adopting the behavior and appearance of a man. Nevertheless, taking on the guise of a man did not give the artist any feeling of security or superiority, although it did give her the agency required to enter the private men's space of the bathhouse. “Sticking a cock on didn't make me feel like a guy! I have no idea what it feels like being a guy. Being a woman I felt terribly ashamed among men. Even though I was disguised, I felt totally naked.”²³ While Kozyra's costume disguised her, at the same time, it exposed her, underscoring the difference between actually being a man in society and simply acting or appearing as one.

Kozyra commented on feeling afraid throughout the duration of the performance, afraid that she would not be

esas mujeres así como en sus equivalentes en el mundo occidental y en su belleza natural, algo que la artista confirma al declarar que no pretende con esta pieza transformar el mundo, sino sencillamente transmitir al espectador la capacidad de las mujeres para establecer sus propios estándares en lugar de fijarse en las supermodelos que ven en las revistas y en la televisión. "No estaba planteándome cambiar nada... Nunca lo pensé. En lo único que pensaba era en comunicar algo... Las mujeres deben ser modelos de sí mismas... aunque en los Estados Unidos las mujeres intenten tener la apariencia de las *superstars*. Después de todo, todas tienen el mismo aspecto..."²² Un hecho sobre el que Kozyra llama la atención al mostrar en su vídeo a esas mujeres como obras de arte, exponiendo, al hacerlo, un modelo ya existente que tanto la historia del arte como los medios de comunicación de masas llevan tiempo hurtando a la visión pública.

Para llevar a cabo su performance *The Men's Bathhouse*, y poder acceder a la sauna, Kozyra tuvo que adoptar la apariencia de un hombre. En la exposición de la obra en la Bienal, incluyó la documentación de su transformación en hombre, consistente en una barba y un falo simulados, demostrando que el género es un constructo social y no biológico y que es posible convertirse en hombre adoptando el comportamiento y la apariencia masculinos. Sin embargo, adoptar la apariencia de un hombre no proporcionó a la artista ninguna sensación de seguridad o superioridad, aunque sí la capacidad de acción necesaria para adentrarse en el espacio privado masculino de la sauna. "¡No me sentí

hombre por colocarme una polla! No tengo ni idea de lo que se siente al ser hombre. Como mujer, me sentí enormemente avergonzada entre los hombres y, a pesar de ir disfrazada, tenía la sensación de estar completamente desnuda".²³ Porque, a la vez que camuflarla, el disfraz de Kozyra la exponía, resaltando la diferencia entre ser un hombre dentro la sociedad y simplemente actuar o comportarse como tal.

Kozyra habla del miedo que sintió durante toda la performance; miedo a que se le negara el acceso a la sauna y miedo también a ser descubierta una vez dentro. A la pregunta de cuántas veces tuvo miedo a que descubrieran que era una mujer en una sauna de hombres, responde:

No sé. Puede que unas quince veces; cada vez que alguien me miraba. Pero, por otra parte, era una buena experiencia: no había más que devolver la mirada. Eso te daba mucha más seguridad. Pero, para poder hacer eso, hacía falta un cierto esfuerzo. Me dediqué a deambular por ahí, mirando, observándolo todo como un amante del arte que admirara una hermosa casa de baños y que es a su vez observado, y luego sigue mirando; da la orden de filmar, es filmado, y observado."²⁴

De hecho, en un primer momento, lo que anima a Kozyra a crear la pieza es su deseo de proponer un acto de desafío y de reivindicación de agencia propia, de capacidad de acción. Y, ante las críticas de haberse aprovechado sólo de mujeres al filmarlas en *The Women's Bathhouse*, Kozyra pensó que podía hacer lo propio con hombres mostrándolos tal como son en condiciones naturales, afirmando que

allowed into the bathhouse, and also afraid that she would be caught once she was in there. When asked how often she feared that she would be discovered as a woman in a men's bathhouse, Kozyra answered:

I don't know, ten, fifteen times maybe, every time someone would stare at me. But on the other hand it was a good experience, you just had to stare right back. That made you feel a lot surer. But first you had to overcome something to be able to give as good as you got. I wander in, look around and look like some art connoisseur admiring a beautiful bathhouse, while being looked at himself, then gape some more; give the order to start filming, is filmed, and observed at that."²⁴

In fact it was an act of defiance and reclaiming of agency that led Kozyra to create the piece in the first place. While critics blamed her for taking advantage of only women by filming them in *The Women's Bathhouse*, Kozyra thought that she could also do the same for men, by showing them as they naturally are. She said that "everyone loves to show beautiful women, but with men it's different. It's not that just because I'm a woman I'm showing women, as a woman I can just as well show beautiful men – because it has nothing to do with my gender."²⁵ Kozyra's performance demonstrates the fact that she refused to be limited by her gender from making an art work, simply because only men were allowed in the men's bathhouse. It was, as she mentioned, the context that made others believe that she was a man as well. As she mentioned herself:

"I was wearing a cap that made me invisible – how rewarding to make fools out of men. A woman "dresses up" as a man. And it works, even though everybody there observes everybody else. Nobody can tell she's a woman. You know what I think? It's a sauna for guys. So even the towel fell off my tits, they'd never even think there was someone of the opposite sex there with them: that the dude with the tits was a broad. Their conviction that I was a guy cloaked me better than any disguise."²⁶

Kozyra entered a space that was gendered as masculine, a place reserved only for men. This space, too was part of her costume or disguise, as it also enabled others to believe that she was a man.

Whereas communist Poland enforced the ideology of the traditional woman as mother and subordinate, it only acquired the imagery of consumerist culture after independence, in the 1990s, when Western advertising began to be introduced to Polish society. The images of women presented in Western advertisements conformed perfectly with the attitudes and ideas regarding women that had carried over from the communist period, and from the history of Western art. Kowalczyk feels that these images of the body that we see every day in the mass media are the very root of the discomfort that viewers felt toward the installations, or, more specifically, the source of the discord between those images and the ones Kozyra presents. "By feeling embarrassed at the film we can end up of revealing our own lie: that we possess a false image of the



“a todo el mundo le gusta mostrar mujeres hermosas, pero en el caso de los hombres es diferente. Y no es porque al ser mujer tenga que mostrar mujeres, sino que como mujer también puedo mostrar a hombres hermosos, porque eso no tiene nada que ver como mi género”.²⁵ La performance de Kozyra demuestra su negativa a verse limitada por su género a la hora de crear arte simplemente porque sólo los hombres tenían acceso a esa sauna. Era – como ella misma afirma – el contexto lo que hacía que otros la vieran también como un hombre. En sus propias palabras:

“Llevaba un gorro que me hacía invisible: qué gratificante convertir a los hombres en unos bobos. Una mujer ‘vestida’ de hombre. Y funciona; y eso que, ahí, todo el mundo se observa entre sí. Nadie la distingue como mujer. ¿Sabes lo que pienso? Es una sauna para tíos. Así que, aunque la toalla se me cayera y enseñara las tetas, no se atrevieron siquiera a imaginarse que alguien del sexo opuesto pudiera estar ahí: que el tipo con las tetas fuera una tía. Su convicción de que era un hombre fue un camuflaje infinitamente más eficaz que cualquier disfraz”.²⁶

Kozyra se adentra en un espacio que, desde el punto de vista del género, está clasificado como masculino; un lugar reservado en exclusiva a los hombres. Y ese espacio fue también parte de sus ropas o disfraz ya que fue también lo que hizo que los demás creyeran que era un hombre.

La Polonia comunista impuso la concepción tradicional de la mujer como madre y subordinada y el país sólo asumió la imaginaria de la cultura consumista en los años noventa,

tras la independencia, cuando la publicidad occidental comenzó a introducirse en la sociedad polaca. Las imágenes de mujeres que ofrecían los anuncios publicitarios occidentales se adaptaban a la perfección a las actitudes e ideas sobre la mujer transmitidas durante el periodo comunista y desde la historia del arte occidental. Para Kowalczyk, las imágenes del cuerpo que los medios de comunicación nos muestran a diario son la verdadera razón de la incomodidad de los espectadores hacia la instalación o, más concretamente, el origen de la discordancia entre esas imágenes y las mostradas por Kozyra. “La vergüenza ante la visión del filme puede hacer que descubramos nuestra propia mentira: que poseemos una imagen falsa del cuerpo, que desconocemos la verdad acerca de nuestra propia corporalidad, que preferimos unas imágenes falsas a la realidad”.²⁷ Al contrario de lo que sucede con las imágenes mediáticas de mujeres, “no todo el mundo estará dispuesto o deseoso de consumir esos cuerpos y esa sería la razón de que se vean como faltos de sentido”,²⁸ escribe la historiadora del arte polaca Magdalena Ujma al hablar de *The Women’s Bathhouse*. En ese sentido, no se ajustan a los ideales de esa sociedad consumista que, durante los noventa, fue poco a poco apoderándose de Polonia. El arte feminista-crítico, a la vez que ofrecía a las audiencias artísticas polacas algo relativo novedoso coincidiendo con la recuperación de la independencia en 1989, marcaba también un giro radical en las prácticas críticas creativas de artistas en todo el país. Igual que durante los años

body, that we don’t know the truth about our own corporeality, that we would prefer fake pictures to reality.”²⁷ Unlike the media images of women, “not everyone will be willing or want to consume these bodies, which is why they are seen as senseless,”²⁸ writes Polish art historian Magdalena Ujma, speaking of *The Women’s Bathhouse*. In that sense, they don’t conform to the ideals of a consumerist society that was gradually taking over in Poland in the 1990s. While feminist-critical art presented something relatively new to Polish art audiences in the 1990s, it also indicated a radical shift in critical art practices by artists in the country in general, which coincided with the regaining of independence in 1989. Insofar as in the 1980s most of the critical art that was produced was either nationalistic or anti-communist in nature, most supported the rebellious, anti-establishment content of the work, no matter how avant-garde it was. Indeed Elżbieta Matyna contended that Polish women artists in the 1990s attempted to use their art to shift the discourse from a focus on national identity to a post-communist one. In her words, “Polish women artists today have launched a major effort to rework a syndrome of Polish culture that has been dominant for two centuries, by moving away from a preoccupation with issues of national identity and sovereignty to an attention to active, post-national citizenship, the key agency in a democracy.”²⁹ Ewa Hauser echoed that belief in her article “Traditions of Patriotism, Questions of Gender,” when she mentioned that, at that time (in the 1990s), Poland was in the process

of redefining itself according to its new freedoms. As she stated, “Poland is now busy re-defining the context of its national identity and restructuring the meaning of gender within it.”³⁰ Kozyra’s work participates in this restructuring and redefining, by challenging commonly held notions in Poland, although Kozyra did not specifically state the reshaping of identity to be one of her goals. In the 1990s, then, the status quo in Poland was actually the open, democratic, free-market, capitalist-consumerist society that the nation’s inhabitants had fought for throughout the communist period. Those who opposed the system, or any of the features that came along with it, in the 1990s, by default opposed the democracy that Poles had sought after for decades, and thus also the Church, which was the leader in the fight for it. Whereas Polish art historian and curator Anda Rottenberg told us that during communism it was considered an obligation to defy the government, in word, mind or deed,³¹ she noted how that conviction had changed dramatically after independence: “[T]he electoral victory of 1989 and the relatively free interplay of political forces within the new democracy deprived a number of martial law “heroes” of their arguments. Once again, values had to be verified. The vivid and dynamic art scene which developed in opposition to communism gave way to the everyday toil of putting forward values more enduring than topical gestures.”³² While the communist system brought with it its own set of problems to contend with for both artist and citizen

ochenta la mayor parte del arte crítico producido poseía un carácter bien nacionalista, bien anticomunista, la mayor parte apoyó el contenido rebelde y antisistema de la obra de arte sin importar lo vanguardista que fuera. De hecho, Elzbieta Matyna sostiene que las artistas polacas de los ochenta intentaron utilizar su arte para desplazar el foco del discurso desde una práctica centrada en la identidad nacional a otra poscomunista. En sus propias palabras: “En la actualidad, las mujeres polacas se han embarcado en un gran esfuerzo de revisión de un síndrome que ha dominado la cultura polaca durante dos siglos, desplazándose desde una preocupación con los temas de identidad y soberanía nacionales, a una atención por la ciudadanía activa, posnacional; un modo de funcionamiento fundamental en un sistema de gobierno democrático”.²⁹ Una visión de la que Ewa Hauser se hace eco en su artículo “Traditions of Patriotism, Questions of Gender” [Tradiciones de patriotismo, cuestiones de género], al mencionar el hecho de que, en aquel tiempo (años noventa), Polonia se encontraba inmersa en el proceso de autodefinition a partir de sus nuevas libertades. Hauser afirma: “Polonia se encuentra ahora ocupada redefiniendo el contexto de su identidad nacional y reestructurando el significado del género dentro de él”.³⁰ La obra de Kozyra participa en esta reestructuración y redefinición desafiando nociones comúnmente aceptadas en Polonia, aunque se abstenga de señalar específicamente la reconfiguración de la identidad como uno de sus objetivos.

Durante los años noventa, el status quo en Polonia era de hecho el de la sociedad abierta, democrática, de libre mercado, capitalista-consumista por la que los habitantes de la nación habían luchado durante el periodo comunista. En los años noventa, quienes se oponían al sistema o a cualquiera de los rasgos que traía aparejados se oponían, por defecto, a la democracia que los polacos llevaban décadas buscando y, por tanto, también a la Iglesia, líder en la lucha por conseguirla. Y aunque la historiadora de arte y comisaria polaca Anda Rottenberg señala que durante el comunismo se consideró una obligación desafiar al gobierno por la vía de la palabra, el pensamiento o la acción,³¹ hace notar también que esa convicción ha cambiado drásticamente desde la independencia:

“...la victoria electoral de 1989 y la interacción, relativamente libre, de las fuerzas políticas dentro de la nueva democracia dejó sin argumentos a una serie de ‘héroes’ de la ley marcial. Había, una vez más, que verificar los valores. La vibrante y dinámica escena artística que se había desarrollado en la lucha contra el comunismo dio paso al esfuerzo cotidiano por defender valores más duraderos que los gestos del momento”.³² Y si el sistema comunista llevaba en sí su propio conjunto de problemas a combatir tanto por los artistas como por los ciudadanos, lo mismo cabe decir del periodo poscomunista. Los artistas han sido de los primeros en involucrarse en una crítica de la nueva sociedad capitalista, incluyendo un ataque a los medios de comunicación de masas, la publicidad y el consumismo, que Kowalczyk ha llegado a calificar incluso

alike, so, too, did the post-communist period. Artists were among the first to engage in a critique of the new capitalist society, which included an attack on mass media, advertising, and consumerism. Kowalczyk has gone so far as to call these new forces “threats to human freedom,”³³ which only appeared after 1989. Instead of accepting the value system that the media promoted, critical artists in Poland suggested their own, alternative value system. The new establishment against which they strove purported to represent the freedom that Poles had so long coveted, and was also supported by the Church, insofar as it promoted similar views on women in society. Consequently, any attack on it was considered in fact *unpatriotic*, and unwelcome. Insofar as Kozyra’s work, according to Kowalczyk, attempts to upset that “universal order of things” and challenge the so-called “unchangeable ethical code,”³⁴ for her, this work is extremely important, because of the fact that it remains within the realm of art, and, as such, can work to change the notions of beauty put forth by the mass media. In her words, “it is precisely contemporary art that can break this canon, bringing female bodies into visibility which ‘are different from the dominating norms and expectations.’³⁵ In this way it puts forth questions about these very norms.”³⁶ The fact that her work caused such controversy is evidence of the necessity of such a confrontation, in order to move the discourse on women, body image, and gender construction in contemporary Polish society forward.

For Magdalena Ujma, the strong reactions to Kozyra’s work only confirm the conservatism and traditional tenets of Polish society: “[T]hese reactions attest to the fresh reception of that which in other places stopped shocking a long time ago. It attests to a provincialism, which wouldn’t be so bad in and of itself, if it didn’t come from the steam of xenophobia.”³⁷ Ujma’s mention of xenophobia echoes a statement made by Piotr Piotrowski, wherein he pinpointed both nationalism and globalism as two issues plaguing post-communist Europe. For him, the former is an effect of the latter, a defence mechanism in order to preserve the known identity – “a defence of the identity of margins.”³⁸ He stated that “nationalisms can be more or less closed, more or less defensive, surrounded by the walls separating them from all the ‘others.’”³⁹ In this sense, the defensiveness of Polish viewers of Kozyra’s art can be seen as a mechanism used to preserve Polish society as it was defined at the time. Any major paradigm shift or change in ideology is in fact a disruption to the order of things, which can shed some light on the strong reaction the works in question elicited from Polish viewers.

Kozyra’s work is not explicitly political, yet it was nevertheless received as such by her detractors, who saw her work as an affront to the Polish status quo in the 1990s, with its strict standards of beauty and gender hierarchy. Their denunciation of the work, however, is a clear indication of the efficacy of her critique of social norms in Poland at the time. Kozyra attacked the foundation of the society that



de “amenazas a la libertad humana”³³ y que aparecieron sólo después de 1989. En lugar de aceptar el sistema de valores promovido por los media, los artistas críticos polacos sugirieron su propio sistema alternativo de valores. Porque el nuevo sistema representaba la tan y por tanto tiempo deseada libertad para los polacos, apoyada también por la Iglesia en tanto en cuanto promovía puntos de vista parecidos con relación a las mujeres en la sociedad. Por tanto, cualquier ataque al sistema sería considerado antipatriota y mal visto. En la medida en que, según Kowalczyk, la obra de Kozyra intenta desestabilizar ese “estado universal de cosas” y desafiar al denominado “código ético incuestionable”,³⁴ esta obra es, para ella, de enorme importancia ya que permanece dentro del dominio del arte y, como tal, es susceptible de funcionar para cambiar las nociones de belleza propuestas por los mass media. Por decirlo con sus propios términos: “es precisamente el arte contemporáneo lo que puede romper ese canon, haciendo visibles unos cuerpos femeninos que ‘son diferentes de las normas y expectativas dominantes’.”³⁵ Y, al hacerlo, plantear interrogantes sobre esas mismas normas”.³⁶ La gran polémica generada por la obra demostraría la necesidad de esa confrontación si se quiere que el discurso sobre la mujer, la imagen corporal y la construcción de género en la sociedad contemporánea polaca avance.

Para Magdalena Ujma, las fuertes reacciones a la obra no hacen sino confirmar el conservadurismo y los principios tradicionales de la sociedad polaca: “esas reacciones dan fe de la novedad de algo que en otros lugares hace ya mucho tiempo que dejó de escandalizar, confirmando un provincianismo que en sí mismo y por sí mismo no sería tan negativo si no fuera porque está alimentado por la xeno-

fobia”.³⁷ La mención de Ujma a la xenofobia trae a la mente una declaración formulada por Piotr Piotrowski, en la que identificaba el nacionalismo y la globalización como las dos cuestiones que acechan a la Europa poscomunista. Para él, el primero es resultado de la segunda: un mecanismo de defensa dirigido a preservar la identidad conocida, “una defensa de la identidad de los márgenes”.³⁸ Piotrowski afirma que “los nacionalismos pueden ser más o menos cerrados, más o menos defensivos, rodeados por muros que los separan de todos los ‘otros’”.³⁹ En este sentido, podríamos contemplar el carácter defensivo de los espectadores polacos del arte de Kozyra como un mecanismo al servicio de la conservación de la sociedad polaca tal como se definía en su momento. Por tanto, cualquier cambio importante de paradigma o de ideología alterará el estado de cosas, lo ayudaría a explicar la fuerte reacción que las obras en cuestión desencadenaron entre el público polaco.

Aunque la obra de Kozyra no es explícitamente política, sí fue vista como tal por sus detractores que, en la década de los noventa, la consideraron una afrenta al status quo polaco, con sus estándares estrictos de belleza y de jerarquía de género. Con todo, la denuncia de su obra expresa con claridad la eficacia de su crítica a las normas sociales vigentes en la Polonia de aquel momento. Kozyra atacó los cimientos de la sociedad que los polacos intentaban construir desde la instauración del gobierno comunista. Al margen de las críticas con la que sus performances fueron recibidas, encendió un debate que afectó a los límites mismos del arte y que, en tanto que tal, animó también a los espectadores a plantearse los temas que esas obras abordaban con relación a las imágenes de las mujeres y a la identidad de género. En ese sentido, a pesar de recibir

Poles had been trying to build since the communist government had been put in place. Regardless of the criticism her performances received, they nevertheless sparked a discussion concerning the limits of art, and stimulated viewers to consider issues of the images of women and gender identity. But Kozyra’s work went even further: her viewers, even in receiving her work negatively, nevertheless still participated in the new democracy that was emerging in Poland in the 1990s. Thus both Kozyra’s work and its public reception have helped to shape that democracy in the Republic of Poland and to advance vital new ideas in the early years of its development.

All translations are those of the author.

1 *The Men’s Bathhouse* is a performance piece that involved Kozyra entering a male bathhouse in Budapest, Hungary, disguised as a man, complete with a rubber phallus, facial hair, and a towel draped over her breasts. Kozyra documented the performance (with the aid of two cameramen) by surreptitiously filming both herself and the visitors to the bathhouse. The installation of the work consisted of four simultaneous projections of eight minutes each onto four screens mounted within an octagonal architectural structure, which suggested the interior of a bathhouse. The projections were visible from both sides of the screen. Accompanying these images was a short three-minute film documenting the artist’s transformation into a man, which was shown on a monitor at the entrance to the gallery.

2 *The Women’s Bathhouse* involved the artist entering a women’s bathhouse, also in Budapest, and filming the visitors with a camera hidden in a plastic bag. Although the artist was present in the bathhouse, she is not present in the video, since she was the one filming the scenes. This work was exhibited in 1997 at the Zachęta Gallery in Warsaw. The installation consisted of a main screen showing a four-minute looped projection of scenes shot by Kozyra in the bathhouse, as well as five television monitors showing unedited films. Reproductions of well-known works of art have been edited into the main projection, for example Ingres’ *The Turkish Bath* (1862) and Rembrandt’s *Susanna and the Elders* (1636).

3 For example, Cézanne’s *Les Grandes Baigneuses* (1900-1905) and Degas’ *La Toilette (Woman Combing Her Hair)* (c. 1884-1886).

4 “Katarzyna Kozyra ukazała kobiety tak, jak ona widziała, jak kobiety widzą same siebie, a nie jak chcieliby je widzieć mężczyźni. Są one przyłapanie przez kamerę jako nieświadome podglądającego spojrzania.”

Izabela Kowalczyk, “Podglądanie jako strategia dekonstrukcji obrazu ciała,” *Kresy* 38-39 (September 4, 1999): 252.

5 See Piotr Piotrowski, “Male Artists’ Body: National Identity vs. Identity Politics,” in *Primary Documents: A Sourcebook for Eastern and Central European Art Since the 1950s*, ed. Laura Hoptman and Tomáš Pospyszyl, 226-234 (New York: The Museum of Modern Art, 2002), and Izabela Kowalczyk, “Feminist Art in Poland Today,” *N. Paradoxa* 11(1999): <http://web.ukonline.co.uk/n.paradoxa/kowal2.htm>.

6 Kozyra, in an interview with the author, September 22, 2007.

7 Piotrowski, “Male Artists’ Body: National Identity vs. Identity Politics,” 231.

8 *Ibid*, 231.

negativamente su obra, sus espectadores participaron en la nueva democracia que surgía en la Polonia de los años noventa. Por tanto, la obra de Kozyra fue más lejos incluso, ya que tanto su trabajo como su acogida por el público habrían contribuido a configurar la democracia en la República de Polonia y a hacer avanzar esas nuevas ideas en los primeros años de su desarrollo.

Todas las traducciones del polaco al inglés han sido realizadas por la autora.

1 The Men's Bathhouse es una obra de performance que consistió en el acceso de Kozyra a una sauna masculina de Budapest, Hungría, con un disfraz de hombre que se completó con un falo de caucho, vello facial y una toalla envolviendo sus pechos. Kozyra documentó la performance (con ayuda de dos cámaras) filmándose subrepticamente a sí misma y a los visitantes de la sauna. La instalación de la obra consistió en cuatro proyecciones simultáneas de ocho minutos cada una, en cuatro pantallas montadas en una estructura arquitectónica octagonal que evocaba el interior de una casa de baños. Las proyecciones eran visibles desde los dos lados de la pantalla. Acompañando las imágenes, un filme de tres minutos documentaba la transformación de la artista en hombre. Este filme se mostraba en un monitor instalado a la entrada de la galería.

2 The Women's Bathhouse consistía en la visita de la artista a una sauna femenina, también en Budapest, y en la filmación de las visitantes con una cámara oculta en una bolsa de plástico. Aunque la artista se encontraba presente en la sauna, no aparece en el vídeo al ser ella quien filmó las escenas. La obra se exhibió en 1997 en la Galería Zachęta de Varsovia. La instalación consistió en una pantalla principal en la que se mostraba una proyección en bucle de cuatro minutos de duración, de escenas tomadas por Kozyra en la sauna, así como en cinco monitores de televisión mostrando filmaciones sin editar. El montaje de la proyección principal incorpora reproducciones muy conocidas de obras de arte, como El baño turco de Ingres (1862) o Susana y los viejos de Rembrandt (1636).

3 Por ejemplo, Las grandes bañistas de Cézanne (1900-1905), La Toilette (mujer peinándose el cabello) de Degas' (ca. 1884-1886).

4 "Katarzyna Kozyra ukazała kobiety tak, jak ona widziała, jak kobiety widzą same siebie, a nie jak chcieliby je widzieć mężczyźni. Są one przyłapanie przez kamerę jako nieświadome podglądającego spojrzenia."

Izabela Kowalczyk, "Podglądanie jako strategia dekonstrukcji obrazu ciała," *Kresy* 38-39 (4 de septiembre de 1999): 252.

5 Ver Piotr Piotrowski, "Male Artists' Body: National Identity vs. Identity Politics," en *Primary Documents: A Sourcebook for Eastern and Central European Art Since the 1950s*, ed. Laura Hoptman y Tomáš Pospyszyl, 226-234 (Nueva York: The Museum of Modern Art, 2002), e Izabela Kowalczyk, "Feminist Art in Polonia Today," *N. Paradoxa* 11(1999): <http://web.ukonline.co.uk/n.paradoxa/kowal2.htm>.

6 "Wszystkie te książki takie specjalistyczne wiesz, które trzeba było przeczytać to ja zaczynałam czytać dopiero tak może w '96, '97 i '98 roku. No jak już to wszystko wtedy szybko przerobiłam to nie wiedziałam do końca tak naprawdę, co jest grane."

Kozyra, en una entrevista con la autora, 22 de septiembre de 2007.

7 Piotrowski, "Male Artists' Body: National Identity vs. Identity Politics," 231.

8 *Ibid.*, 231.

9 Para una discusión más profunda sobre los fuertes vínculos entre Polonia y la Iglesia Católica, sugiero acudir al Capítulo Tres de mi tesis doctoral, *New Avant-gardes in Eastern Europe, 1987-1999* (Rutgers University, 2008), en donde es posible hacer un seguimiento de los fuertes lazos entre la identidad nacional polaca y la Iglesia Católica hasta el periodo de las particiones, desde finales del siglo XVIII a los primeros años del siglo XX, cuando Polonia fue dividida entre los imperios ruso, prusiano y austrohúngaro, un periodo en el que los intelectuales polacos recurrían a metáforas bíblicas para describir las condiciones de la nación polaca ("periodo de cautividad babilónica", 'descenso al sepulcro' y 'tiempo de la cruz'" (Norman Davies, *God's Playground, a History of Polonia*, Volumen 2, Nueva York: Columbia University Press, 2005, 18.) Con la reunificación de Polonia y la restitución de su independencia en 1920, los pueblos de la renacida nación necesitaban algo que reestableciera los vínculos entre ellos y les proporcionara una identidad nacional unificadora; uno de esos factores de unidad sería el cristianismo. (Ver, por ejemplo, Genevieve Zubrzycki, *Crosses of Auschwitz: Nationalism and Religion in La Polonia posco-*

9 For a more thorough discussion of the strong connections between Poland and the Catholic Church, please see Chapter Three of my unpublished doctoral dissertation, *New Avant-gardes in Eastern Europe, 1987-1999* (Rutgers University, 2008). One can trace the strong links between the Polish national identity and the Catholic Church to the time of the partitions, from the late 18th century to the early 20th century, when Poland was divided among the Russian, Prussian and Austro-Hungarian Empires, a time when Polish intellectuals used Biblical metaphors to describe the state of the Polish nation ("the period of 'Babylonian Captivity,' the 'Descent into the Tomb,' and 'the Time on the Cross'" (Norman Davies, *God's Playground, a History of Poland, Volume 2* (New York: Columbia University Press, 2005), 18.) Once Poland was reunified and its independence reinstated in 1920, the people of this reborn nation needed something to reconnect them with each other and provide a unifying national identity; one of these uniting factors was Christianity. (See for example Genevieve Zubrzycki, *Crosses of Auschwitz: Nationalism and Religion in Post-Communist Poland* (Chicago: University of Chicago Press, 2006)). It was then Roman Dmowski who developed the concept of the "Polak-Katolik," or "Polish-Catholic," making these two concepts virtually inseparable. This close connection between Polishness and the church was only strengthened during World War II, as it was the church that fought a strong resistance against the Nazis. And, following the extermination of most of Poland's Jewish and other minorities during World War II, Polish Catholics came to constitute 96% of the nation by 1946 (Norman Davies, *Heart of Europe: A Short History of Poland* (England: Oxford University Press, 1986), 11). The idea of the Polak-Katolik grew even stronger under communist rule (1952-1989), as the church formed an opposition to the regime and gave citizens a safe space from which

to resist. The election of Karol Wojtyła as Pope John Paul II in 1978, and his official Papal visit to Poland in 1979 provided strength to the Polish people to move forth with seeking independence from communist rule. Zubrzycki has even gone so far as to refer to these two events as "the midwife of the Solidarity movement," because having a Pole as the leader of the Roman Catholic church inspired national self-confidence, and also because his visit could be seen as a symbolic act of support for the Polish nation in its struggle against an oppressive ruler. (Zubrzycki, *Crosses of Auschwitz: Nationalism and Religion in Post-Communist Poland*, 66.) Once communist rule had ended, the church continued to exercise its influence over society and insist on its position at the forefront of Polish politics. Evidence of this can be seen in the church's role in the re-writing of the Polish constitution, the concordat between the Vatican and the Republic, signed in 1993 and ratified in 1998, as well as the passing of a Law on Radio and Television in 1992, which stated that all public radio and TV programs should respect the Christian value system. All of these events reflect a desire on the part of the church to impose traditional Christian values on a free, democratic society, as well as the fact that in many ways, the church has succeeded in reaching that goal.

10 Francis Millard, *Polish Politics and Society* (London: Routledge, 1999), 126.

11 *Ibid.*, 121.

12 Ewa Hauser, "Traditions of Patriotism, Questions of Gender," *Genders* 22 (Postcommunism and the Body Politic) (1995): 81. It is also worth mentioning the abortion debate that took place during the 1990s in Poland. Abortion had been legal in Poland since 1956. It wasn't until the late-1980s that the Church felt strong enough to launch a public anti-abortion campaign. Their efforts were finally

munista, Chicago: University of Chicago Press, 2006). Fue entonces cuando Roman Dmowski desarrolló el concepto de "Polak-Katolik" o "Católico-Polaco", convirtiendo ambos conceptos en prácticamente inseparables. La II Guerra Mundial contribuyó a estrechar esa conexión entre el carácter polaco y la Iglesia, al ser ésta la que ofreció una fuerte resistencia en contra de los nazis. Tras el exterminio de la mayor parte de los judíos polacos y del resto de otras minorías durante la guerra, en 1946, los católicos polacos comprendían el 96% de la población del país (Norman Davies, *Heart of Europe: A Short History of Polonia*, England: Oxford University Press, 1986, 11). Bajo el dominio comunista (1952-1989), la idea del Polak-Katolik no hizo más que reforzarse, con la Iglesia encarnando una oposición al régimen y ofreciendo a los ciudadanos un espacio seguro desde el que resistir. La elección en 1978 de Karol Wojtyła como Papa bajo el nombre de Juan Pablo y su oficial visita papal a Polonia en 1979 dio alas al pueblo polaco para avanzar en su búsqueda de independencia del dominio comunista. Zubrzycki ha llegado incluso a calificar ambos acontecimientos como "la partera del movimiento Solidaridad", ya que tener un polaco como líder de la Iglesia Católica Romana infundió a Polonia confianza en sí misma como nación, y también porque fue posible ver su visita como un acto simbólico de apoyo a la nación polaca en su lucha en contra del opresor. (Zubrzycki, *Crosses of Auschwitz: Nationalism and Religion in La Polonia poscomunista*, 66.) Concluido el dominio comunista, la Iglesia continuó ejerciendo su influencia en la sociedad e insistiendo en su posición al frente de la política polaca. Prueba de ello es el papel de la Iglesia en la reescritura de la constitución polaca, en el concordato firmado por el Vaticano y la República en 1993 y ratificado en 1998 y en la aprobación en 1992 de una Ley de Radio y Televisión que declaraba que todas las emisiones de radio y televisión públicas debían respetar el sistema de valores cristiano. Todos esos acontecimientos reflejan el deseo de la Iglesia de imponer los valores cristianos tradicionales sobre una sociedad libre y democrática, así como el hecho de que, en formas diversas, su objetivo se ha visto coronado por el éxito.

10 Francis Millard, *Polish Politics and Society* (Londres: Routledge, 1999), 126.

11 *Ibid.*, 121.

12 Ewa Hauser, "Traditions of Patriotism, Questions of Gender," *Gen- ders 22* (Postcommunism and the Body Politic) (1995): 81. Merece

también la pena traer a colación aquí el debate sobre el aborto que tuvo lugar durante los años noventa en Polonia. En Polonia, la interrupción voluntaria del embarazo era legal desde 1956. Hasta finales de los ochenta la Iglesia no se sintió lo suficientemente fuerte como para lanzar una campaña pública en contra del aborto. Sus esfuerzos se verían finalmente recompensados en 1993, con la aprobación de una estricta legislación antiabortista que ha permanecido en vigor hasta la fecha y cuya aprobación refleja no sólo la fuerte influencia de la Iglesia en la política pública, sino también una posición antifeminista que los legisladores se muestran más que dispuestos a acatar. Ver Timothy A. Byrnes, "The Catholic Church and Polonia's Return to Europe," *East European Quarterly* 30 (Invierno 1996): 436-438, y el capítulo "The Political Role of the Catholic Church" en Millard, *Polish Politics and Society*, 124-142.

13 En Polonia, como sucede, en gran medida, con el cristianismo, esos valores tradicionales sobre los roles de la mujer poseen un profundo arraigo en la sociedad e identidad nacional del país. Y aunque se trata de una dinámica que se da también en otros países europeos, en Polonia, las consecuencias son significativamente diferentes dado el papel de la Iglesia Católica. El mito de la madre polaca representa a las mujeres como amas de casa y esposas que sacrifican su individualidad por el bien de la familia. Se le niega el poder de actuar por sí misma, dejándose únicamente con la capacidad de apoyar las acciones de su marido o hijos varones. La Iglesia ha cultivado también la imagen de *Matka-Polska* (Madre Polonia), una mujer que fue al mismo tiempo madre doméstica y madre y, por ende, protectora de la nación.

14 Elzbieta Matynia, "Feminist Art and Democratic Culture: Debates on the New Polonia," *Polish Arts Journal* 79 (2005): 2.

15 *Ibid.*, 5.

16 Zdenka Badovinac, "Body and the East," en *Body and the East: From the 1960s to the Present*, ed. Zdenka Badovinac, 16 (Cambridge: The MIT Press, 1999).

17 Kowalczyk, "Feminist Art in Polonia Today," <http://web.ukonline.co.uk/n.paradoxa/kowal2.htm>.

18 *Ibid.*

19 "chciałam żeby ludzie zobaczyli jak wyglądają kobiety, bo to zawsze jest jakaś kobieta wymyślona."

Kozyra, in an interview with the author, September 22, 2007.

rewarded in 1993, when a strict anti-abortion law was passed and has remained in place until this day. The passing of the law is a reflection not only of the Church's strong influence on public policy, but also of the anti-feminist stance of the Church that legislators are more than willing to comply with. See Timothy A. Byrnes, "The Catholic Church and Poland's Return to Europe," *East European Quarterly* 30 (Winter 1996): 436-438, and the chapter "The Political Role of the Catholic Church" in Millard, *Polish Politics and Society*, 124-142.

13 Much like Poland's Christianity, these traditional women's roles are also deeply ingrained in Polish society and Polish national identity. While this dynamic exists in many other European countries, the consequences are significantly different in Poland, owing to the role of the Catholic Church. The myth of the Polish mother depicts women as homemakers and wives, sacrificing their individuality for the good of the family. She is denied agency herself, and can only support the actions of her husbands or sons. The Church also cultivated the image of *Matka-Polska* (*Mother Poland*), a woman who was at the same time a domestic mother and also the mother, and therefore protector, of the nation.

14 Elzbieta Matynia, "Feminist Art and Democratic Culture: Debates on the New Poland," *Polish Arts Journal* 79 (2005): 2.

15 *Ibid.*, 5.

16 Zdenka Badovinac, "Body and the East," in *Body and the East: From the 1960s to the Present*, ed. Zdenka Badovinac, 16 (Cambridge: The MIT Press, 1999).

17 Kowalczyk, "Feminist Art in Poland Today," <http://web.ukonline.co.uk/n.paradoxa/kowal2.htm>.

18 *Ibid.*

19 Kozyra, in an interview with the author, September 22, 2007.

20 Kozyra, in an interview with the author, September 22, 2007.

21 Kozyra, in an interview with the author, September 22, 2007.

22 Kozyra, in an interview with the author, September 22, 2007.

23 Katarzyna Kozyra, "A Passport into the Male Sanctum," interview by Artur Żmijewski, <http://katarzynakozyra.pl/index.php?ID=main&ID2=text&ID3=11&ID4=mens-bathhouse>.

24 Katarzyna Kozyra, "In a Men's Bathhouse — Men, Two Cameras, and One Woman," interview by Christopher Blase, <http://katarzynakozyra.pl/index.php?ID=main&ID2=text&ID3=5&ID4=womens-bathhouse>.

25 Kozyra, in an interview with the author, September 22, 2007.

26 Katarzyna Kozyra, "A Passport into the Male Sanctum," interview by Artur Żmijewski. <http://katarzynakozyra.pl/index.php?ID=main&ID2=text&ID3=11&ID4=mens-bathhouse>.

27 Iza Kowalczyk, "Kozyra, czyli problem," *Magazyn Sztuki* 22 (1999): 44.

28 Magdalena Ujma, "Nagość i nicość," *Kresy* (Lublin) 38/39 (September 4, 1999): 256.

29 Elzbieta Matynia, "Feminist Art and Democratic Culture," *Polish Arts Journal* 79 (2005): 2.

30 Ewa Hauser, "Traditions of Patriotism, Questions of Gender," in *Gen- ders* (Postcommunism and the Body Politic) (1995): 78.

31 During the communist period in Poland, "illegal activity not only enjoyed social sanction but became one of the key patriotic virtues. It was the generally accepted norm, a keystone of Polish *savoir vivre* until the late 1980s." Anda Rottenberg, "Between Institution and Tradition: The Artist in Search of Freedom," in *Beyond Belief: Contemporary Art from East Central Europe*, ed. Laura J. Hoptman, 27 (Chicago: Museum of Contemporary Art, 1995).

20 "chciałam żeby kobiety nie czuły się zmuszane do czegośkolwiek. Ale to jest dla nich jakaś presja."

Kozyra, in an interview with the author, September 22, 2007.

21 "No wiesz oni wcale lepiej nie wyglądają, każdy wygląda jak wygląda. Dokładnie. No ale jest coś takiego w naszym społeczeństwie, że mężczyzna nie musi dobrze wyglądać, ale musi zarabiać. Muszą niby utrzymywać te rodziny, znaczy się nie wiem czy muszą, czy nie muszą, ale tak jest. Muszą też być gotowi seksualnie. Więc też mają tutaj niezłą rolę. Tylko, że może mężczyźni się tak nie bronią, bo kobiety zaczęły się bronić wiesz te feministki i tak dalej. A myślę, że ci faceci mogliby zacząć się bronić."

Kozyra, en una entrevista con la autora, 22 de septiembre de 2007.

22 "Nie, myślę, że nie. Kobiety są dla siebie własnym wzorem. Chociaż wiesz laski zwłaszcza w Stanach próbują się tak upodobnić do gwiazd. Ale przecież one wszystkie wyglądają tak samo. Nie ja nie myślałam żeby coś zmieniać. Nigdy tak nie myślałam. Myślę tylko żeby coś zakomunikować... Nie myślę, że nie. Kobiety są dla siebie własnym wzorem..."

Kozyra, en una entrevista con la autora, 22 de septiembre de 2007.

23 Katarzyna Kozyra, "A Passport into the Male Sanctum," entrevista con Artur Żmijewski, <http://katarzynakozyra.pl/index.php?ID=main&ID2=text&ID3=11&ID4=mens-bathhouse>.

24 Katarzyna Kozyra, "In a Men's Bathhouse — Men, Two Cameras, and One Woman," entrevista con Christopher Blase, <http://katarzynakozyra.pl/index.php?ID=main&ID2=text&ID3=5&ID4=womens-bathhouse>.

25 "wszyscy lubią tak pokazywać te piękne kobiety, natomiast już z facetami jest inaczej. To nie jest tak, że ja sama kobieta będę pokazywać kobiety, taka samo ja kobieta mogę wyjść i pokazać pięknych facetów. Po pierwsze to jest tak, że jest to takie niezależne od mojej płci."

Kozyra, in an interview with the author, September 22, 2007.

26 Katarzyna Kozyra, "A Passport into the Male Sanctum," entrevista con Artur Żmijewski. <http://katarzynakozyra.pl/index.php?ID=main&ID2=text&ID3=11&ID4=mens-bathhouse>

27 "Nasze zażenowanie filmem może więc wynikać z faktu odkrycia własnego fałszu: że posiadamy fałszywny obraz ciała, że nie znamy prawdy o naszej cielesności, że wolimy sztuczne obrazy niż rzeczywistość." Iza Kowalczyk, "Kozyra, czyli problem," *Magazyn Sztuki* 22 (1999): 44.

28 "Tych ciał nie będzie chciał skosztować wrokiem każdy kto zechce, dlatego wyrwają one patrzenie z bezmyślności." Magdalena Ujma, "Nagość i nicość," *Kresy* (Lublin) 38/39 (4 de septiembre de 1999): 256.

29 Elżbieta Matyna, "Feminist Art and Democratic Culture," *Polish Arts Journal* 79 (2005): 2.

30 Ewa Hauser, "Traditions of Patriotism, Questions of Gender," en *Genders* (Postcommunism and the Body Politic) (1995): 78.

31 Durante el periodo comunista en Polonia, "la actividad ilegal no sólo disfrutaba de la aprobación social si no que se convirtió también en una de las virtudes patrióticas clave. Hasta finales de los ochenta, fue la norma comúnmente aceptada, la piedra angular del *savoir vivre* polaco". Anda Rottenberg, "Between Institution and Tradition: The Artist in Search of Freedom," en *Beyond Belief: Contemporary Art from East Central Europe*, ed. Laura J. Hoptman, 27 (Chicago: Museum of Contemporary Art, 1995).

32 Anda Rottenberg, "Polish Art in Search of Freedom," en *Art from Polonia 1945-1996*, ed. Anda Rottenberg, 22 (Varsovia: Galeria Sztuki Wspolczesnej Zacheta, 1997).

33 Kowalczyk, "Feminist Art in Polonia Today," <http://web.ukonline.co.uk/n.paradoxa/kowal2.htm>

34 Ibid.

35 Linda Nead, *The Female Nude. Art, Obscenity and Sexuality*, citado en Kowalczyk, "Podglądanie jako strategia dekonstrukcji obrazu ciała," 251.

36 "To właśnie sztuka współczesna może złamać te kanony wprowadzając w obręb widzialności ciała kobiecie, które [są] *inne od dominujących norm i oczekiwane*. W ten sposób stawia się pytania właśnie o te normy." Kowalczyk, "Podglądanie jako strategia dekonstrukcji obrazu ciała," 251.

37 "Reakcje te świadczą o świeżym odbiorze tego, co gdzie indziej dawno już przestało szokować. Świadczą o prowincjonalizmie, co samo w sobie nie byłoby złe, gdyby nie szło w parze z ksenofobią." Ujma, "Nagość i nicość," 254.

38 Piotrowski, "Male Artists' Body: National Identity vs. Identity Politics," 232.

39 Ibid, 232.

32 Anda Rottenberg, "Polish Art in Search of Freedom," in *Art from Poland 1945-1996*, ed. Anda Rottenberg, 22 (Warsaw: Galeria Sztuki Wspolczesnej Zacheta, 1997).

33 Kowalczyk, "Feminist Art in Poland Today," <http://web.ukonline.co.uk/n.paradoxa/kowal2.htm>.

34 Ibid.

35 Linda Nead, *The Female Nude. Art, Obscenity and Sexuality*, as qtd. in Kowalczyk, "Podglądanie jako strategia dekonstrukcji obrazu ciała," 251.

36 Kowalczyk, "Podglądanie jako strategia dekonstrukcji obrazu ciała," 251.

37 Ujma, "Nagość i nicość," 254.

38 Piotrowski, "Male Artists' Body: National Identity vs. Identity Politics," 232.

39 Ibid, 232.



