

Weronika Plińska

Sztuczne raje dla wygnanych.
Fotografia artystyczna Krzysztofa Marchlaka jako
medium performowania odmieńczych tożsamości

Artificial Paradises for the Expelled.
Krzysztof Marchlak's Art Photography
as a Medium for Performing Queer Identities

Streszczenie

W artykule staram się dowieść, że fotografia artystyczna, za sprawą technologii wytwarzania „mieniących się, syntetycznych wizerunków” (K. Linker, *On Artificiality*), może stać się medium sztuki ze społecznością, tworzonej wraz z osobami systemowo pozbawianymi widoczności w sferze publicznej. Posługując się metodą analizy ikonograficznej, opisuję wybrane fotografie portretowe Krzysztofa Marchlaka prezentujące wizerunki osób należących do społeczności LGBTQ w Polsce. W konkluzji nawiązuję do wykonanej przez artystę wielkoformatowej fotograficznej panoramy *Paradiso*, którą interpretuję jako zaangażowany społecznie, „mieniący się, syntetyczny wizerunek” sztucznego rajy dla wygnanych z królestwa binarnych opozycji płciowych.

Słowa kluczowe: fotografia artystyczna, mieniące się syntetyczne wizerunki, sztuka ze społecznością queer, binaryzm płciowy, Krzysztof Marchlak

Summary

In the article, I try to demonstrate that artistic photography which involves the use of technology of creating “shimmering, synthetic appearances” (K. Linker, “On Artificiality”) can become a medium for community art projects developed with people who are systematically excluded from view in the public sphere. Applying the method

of iconographic analysis, I describe selected portrait photographs by Krzysztof Marchlak that feature images of people who belong to the Polish LGBTQ community. I draw in conclusion upon the artist's large-format photographic panorama *Paradiso*, which I interpret as a socially engaged, "shimmering, synthetic appearance" of an artificial paradise for people expelled from the kingdom of binary gender oppositions.

Keywords: Art Photography, Shimmering Synthetic Appearances, Queer Community Art, Gender Binarism, Krzysztof Marchlak

W artykule będę starała się dowieść, że fotografia artystyczna, za sprawą użycia technologii wytwarzania „mieniących się, syntetycznych wizerunków”¹, w opisywanym przypadku twórczości Krzysztofa Marchlaka, może stać się medium sztuki ze społecznością tworzonej wraz z osobami systemowo pozbawianymi widoczności w sferze publicznej, stwarzając w ten sposób warunki dla performowania ich odmieńczych tożsamości. W pierwszym podrozdziale, powołując się na ustalenia Kate Linker, Grega Adamsona i Jane Pavitt, wyjaśnię, czym są „mieniące się, syntetyczne wizerunki” i w jaki sposób fotografia artystyczna staje się narzędziem postmodernistycznej dekonstrukcji tożsamości. W podrozdziale drugim zwrócę uwagę na konstytutywną dla fenomenu „mieniących się, syntetycznych wizerunków” kategorię sztuczności, przybliżając takie jej rozumienie, jakim dysponował Charles Baudelaire. W podrozdziale trzecim, posługując się metodą analizy ikonograficznej, opiszę wybrane fotografie portretowe Krzysztofa Marchlaka prezentujące wizerunki osób należących do społeczności LGBTQ w Polsce. Opisane przeze mnie fotografie

¹ K. Linker, *On Artificiality*, „Flash Art” 111 (marzec 1983), s. 33–35; cyt. za: G. Adamson, J. Pavitt, *Postmodernism: Style and Subversion*, V&A Publishing, London 2011, s. 50.

artysta zaprezentował w krakowskiej Shefter Gallery w ramach wystawy kuratorowanej przez Agnieszkę Gołębiowską (2022). W ramach analizy podkreślę związek cech fotografii Marchlaka z postmodernistyczną preferencją dla „mieniających się, syntetycznych wizerunków”, a także z charakterystycznym, zarówno dla estetyki postmodernizmu, jak i dla kultury dragu, humorem, teatralizacją i niestosownością. W konkluzji nawiążę do wykonanej przez Marchlaka w technice focus stackingu wielkoformatowej fotograficznej panoramy *Paradiso*, którą zinterpretuję jako zaangażowany społecznie, „mieniający się, syntetyczny wizerunek” sztucznego raju dla wygnanych z królestwa binarnych opozycji płciowych.

Ponowoczesne „mieniające się, syntetyczne wizerunki”

Glen Adamson i Jane Pavitt, kuratorzy wystawy *Postmodernism. Style and Subversion 1970–1990* otwartej w Muzeum Wiktorii i Alberta w Londynie w 2011 roku, w eseju otwierającym katalog towarzyszący ekspozycji zauważyli, że jeszcze zanim Judith Butler dokonała egzegezy kategorii płci kulturowej (*gender*), a Donna Haraway ogłosiła, że wszyscy jesteśmy hybrydami ciała i maszyny, postmodernistyczną tożsamość najtrafniej odgrywali performerzy i gwiazdy estrady takie jak Grace Jones, Leigh Bowery, Laurie Anderson czy Klaus Nomi (*no-me*). Postmodernistyczne tożsamości odgrywały więc osoby „kobiece, gejowskie, czarne lub w inny sposób odmienne”², jeszcze zanim objawiła się ona *mainstreamowi* – początkowo czyniąc to tylko dla publiczności zgromadzonej w klubach jazzowych czy w nielegalnych gejowskich barach.

Ich kreacje były interdyscyplinarne: łączyły sztuki wizualne (makijaż, strój, scenografię występów scenicznych), ruch, upozowanie ciała, ton głosu, muzykę oraz słowo. Jak zauważają Adamson i Pavitt, osoby performujące postmodernistyczne

² G. Adamson, J. Pavitt, *Postmodernism...*, s. 50.

tożsamości dokonywały dekonstrukcji jej substancjalnych wyznaczników takich jak płeć przypisana wraz z narodzinami, rasa czy miejsce pochodzenia. Ich niepozobawione ironii wizerunki nie były jednak pastiszem. Powołując się na amerykańską krytyczkę sztuki Kate Linker, Adamson i Pavitt trafnie zauważają, że artyści znajdujący się w forpoczcie postmodernizmu kreowali raczej „mieniające się, syntetyczne wizerunki”, które nie tylko nie zacierają, lecz wręcz manifestowały „sztuczność swego pochodzenia”³ (ang. *shimmering synthetic appearances that flaunt their artificial origins*).

Przykładem tego rodzaju „mieniaącego się, syntetycznego wizerunku” może być fotografia Jean-Paula Goude’a *Grace Jones Revised and Updated* z 1978 roku, która ukazała się okładce albumu *Island Life* (1985, zob. fot. 1). Zwraca uwagę to, że wizerunek artystki stworzony wspólnie z fotografem, a zarazem jej stylistą i ukochanym, wykreował „sztuczne”, androgyniczne ciało Jones usytuowane pomiędzy binarnie, a więc opozycyjnie pojmowanymi płciami. Być może taki sposób sportretowania Grace Jones umotywowowała chęć wyzwolenia ciała czarnej artystki spod władzy wizualnego stereotypu, który od czasów XIX-wiecznych widowisk minstrelowych nakazywał portretować czarną kobietę z podkreśleniem atrybutów stereotypowo pojmowanej „kobiecości”: albo jako egzotyczną kusicielkę Jezebel, albo jako prostoduszną pomoc domową Mammy⁴. Na

³ K. Linker, *On Artificiality*, cyt. za: G. Adamson, J. Pavitt, *Postmodernism...*, s. 50.

⁴ W poruszający sposób temat ten podejmuje współczesna amerykańska rzeźbiarka Simone Leigh w ramach wystawy nagrodzonej na Biennale w Wenecji w 2022 r. Zaprezentowana w Pawilonie USA, wykonana z brązu rzeźba pt. *Last Garment* nawiązuje do XIX-wiecznej fotografii stworzonej na Jamajce przez C.H. Gravesa pt. *Mammy's Last Garment*, ukazującej zgiętą wpół kobietę piorącą w rzece. Artystka w ten sposób podkreśla to, że tego rodzaju praktyki powielania wizerunków czarnych kobiet jako uległych, dobrodusznych i lojalnych służących, niejako zadowolonych ze swej opresji, w przeszłości realnie przyczyniały się do ich dyskryminacji.

portrecie wykonanym przez Goude'a zamiast tego widzimy ogołoną głowę i obwiązaną, płaską klatkę piersiową modelki. Posągowe, atletyczne ciało Grace Jones nikogo nie kusi, nikim się nie opiekuje. Ciało Jones przypomina hiperrealistyczną rzeźbę, która może przedstawiać zarówno osobę zawodowo trenującą sport, jak i zdobyte przez nią trofeum – statuetkę wykonaną z brązu. Być może – jak chcą Adamson i Pavitt – widzimy ciało czarnej superbohaterki.



Fot. 1. Jean-Paul Goude, *Grace Jones Revised and Updated*, 1978, Photographers' Gallery, Londyn, za: „The art of the album cover”, źródło internetowe: <https://www.bbc.com/news/in-pictures-60755359>, data dostępu: 24.08.2022.

Uwagę zwraca przede wszystkim nienaturalne upozowanie modelki, która zastygła w baletowej pozie arabeski: jej ciało postawione jest na jednej nodze, druga, wyprostowana, uniesiona

jest z tyłu. Ten efekt osiągnięto dzięki temu, że fotografia powstała w efekcie syntezy – Goude sfabrykował ją z posklejanych fragmentów innych wykonanych przez siebie zdjęć. Ówczesni fotograficy nie dysponowali technikami Photoshopa; chcąc osiągnąć zbliżony efekt, posługiwali się kolażem. Goude dosłownie „posklejał” więc ciało Grace Jones z fragmentów jej wykonanych w studiu zdjęć, po to aby osiągnąć efekt „bezszwowej arabeski”⁵. Fascynowało go powtórzenie (wynalazek tamtych czasów – ksero), świat mediów masowych – który miał być „naturalnym” środowiskiem życia dla tak sfabrykowanego wizerunku – i nowo powstający świat kultury cyfrowej. Posklejane z fragmentów „syntetyczne” ciało Grace Jones niczym proteza zastąpiło inne, *żyjące ciało*⁶ piosenkarki. Ale, jak zauważają Adamson i Pavitt, dlaczego *żyjące ciało* miałoby chcieć, żebyśmy to je oglądali?

Innym przykładem postmodernistycznego „sztucznego wizerunku” jest trójwymiarowy portret brytyjskiego artysty znanego jako Boy George wykonany w Richmond Holographic Studios w 1987 roku przez Edwinę Orr i Davida Traynera (technika: halogenek srebra na szkłe, zob. fot. 2). Jak zauważają Adamson i Pavitt, hologram przedstawiający oświetloną nienaturalnym, jaskrawozielonym światłem twarz Boya George’a to wizerunek, który może sprawiać wrażenie frywolnego. Twarz i dłonie modela pokrywają czarne grochy, przez co przypomina on klauna. Trójwymiarowy portret może być albo gadżetem fanowskim, albo pamiątką z wesołego miasteczka, albo jednym i drugim. Jak przypominają Adamson i Pavitt, w latach 80. XX wieku park rozrywki stał się przedmiotem obsesyjnego wręcz zainteresowania teoretyków – Disneyland z jednej strony krytykowano za jego „sztuczność” i symulowanie

⁵ G. Adamson, J. Pavitt, *Postmodernism...*, s. 52.

⁶ Posługuję się tym terminem w taki sposób, w jaki rozumie go Judith Butler. Zob. W. Plińska, *Performatywna teoria zgromadzeń Judith Butler jako przyczynek do rozważań nad odpowiedzialnością w wymiarze społecznym*, „Edukacja Etyczna” nr 18/202,1 s. 309.

rzeczywistości, z drugiej dostrzeżono w nim materializację pragnień masowej konsumpcji odbywanej w iluzorycznym, bajkowym świecie. W przypadku hologramu Boya George'a zwraca uwagę pozbawiona mimiki twarz artysty, pokryta nadmiarową warstwą makijażu, kontrastująca z jego intensywnym i wykorzystującym efekt złudzenia optycznego, „pogłębionym” spojrzeniem Arlekina.



Fot. 2. Edwina Orr i David Trayner, *Holograficzny portret Boya George'a*, 1987, za: Anna Battista, „Composite Narratives: Postmodernism, Style and Subversion, 1970–1979”, źródło: https://www.irenebrination.com/irenebrination_notes_on_a/2011/12/postmodernism-vanda.html, data dostępu: 24.08.2022.

Sztuczność jako „wzniesienie się ponad naturę”

Zainteresowanie maską, kamuflażem, tym, co na powierzchni – przy manifestowanym braku zainteresowania tym, co niepowierzchowne – można odnaleźć w kreacjach wielu gwiazd performujących postmodernistyczne tożsamości, takich jak Klaus Nomi czy Visage. Jak podkreślają Adamson i Pavitt, dla Boya George’a inspiracją w tym względzie był wizerunek Leigh Bowery’ego – tragicznie zmarłego na AIDS w 1994 roku, performerera i ekscentrycznego projektanta mody, lidera grupy Minty, związanego ze środowiskiem klubowym Londynu lat 80., który, jak piszą kuratorzy, przekształcił samego siebie w „żyjące dzieło sztuki”⁷.

Leigh Bowery w 1988 roku wykonał tygodniowy performans w londyńskiej Anthony d’Offay Gallery, w ramach którego, ubrany w różnorodne kostiumy, eksponował samego siebie jako obiekt umieszczony w witrynie, m.in. symulując poród. Dodatkowym aspektem performansu było to, że pozujący nie tylko był obserwowany, ale także obserwował – samego siebie – ponieważ witryna była w istocie weneckim lustrem. Dla Leigh Bowery’ego, jak piszą Adamson i Pavitt, performans zacierał granice między przestrzeniami ekspozycji sztuki i konsumpcji towaru. Związek estetyki postmodernizmu z logiką kapitalizmu pozostaje niejednoznaczny, co zauważył Fredric Jameson, zastanawiając się nad tym, czy postmodernizm ma szansę ową logikę przekroczyć, czy też będzie raczej na niej żerować⁸.

„Mieniący się” wizerunek Boya George’a to, jak zauważają Adamson i Pavitt, w rzeczywistości synteza dwóch portretów: Boya George’a pozującego jako Boy George i gwiazdy muzyki popularnej – Boya George’a – pozującego jako klaun⁹. To

⁷ Tamże, s. 53.

⁸ G. Dziamski, *Nowoczesność w refleksji nad sztuką*, „Dyskurs” t. 22 nr (2017): 22, 2016, s. 9.

⁹ G. Adamson, J. Pavitt, *Postmodernism...*, s. 59.

portret artysty „w witrynie” gabinetu iluzji, który sam dla siebie staje się – każdorazowo wyodrębnianym – *ready-made object*. Myśląc o „syntetycznych, mieniących się wizerunkach”, warto wspomnieć, że jak pisze filozofka Dominika Czakon, już w połowie XIX wieku Charles Baudelaire, „prekursor nowoczesnej wrażliwości estetycznej”, opiewał nie tylko „przyglądanie się pejzażom wielkiego miasta”, ale też „sztuczność”¹⁰ jako konstytutywne dla kategorii piękna „wzniesienie się ponad naturę”¹¹. Autor uważał, że

piękno składa się z elementu wiecznego, niezmiennego, którego ilość jest trudna do określenia, i z elementu zmiennego, zależnego od okoliczności, takich jak moda, moralność, namiętność, wzięte oddzielnie lub wszystkie razem¹².

Baudelaire uważał, że rolą artysty nie jest ani naśladowanie natury, ani obecnych w sztuce konwencji – korzystając z wyobraźni, ma on poszerzać pole tego, co może dostarczyć estetycznych przeżyć¹³. Stąd wynikał zresztą jego sceptycyzm względem fotografii, którą postrzegał jako technikę „wyłącznie odtwarzającą”¹⁴. Czakon zauważa, że według Baudelaire’a spotkanie *flâneura* – jako nowoczesnej podmiotowości estetyzującej – i przechodnia nie miało się odbywać ani w przestrzeni

¹⁰ Poeta pisał m.in.: „nie ma powodu ukrywać makijażu, udawać, że go nie ma; przeciwnie niechaj będzie widoczny, jeśli nie w sposób przesadny, to przynajmniej szczerzy”; zob. Ch. Baudelaire, *Malarz życia nowoczesnego*, [w:] *Rozmaitości estetyczne*, przeł. J. Guze, Wydawnictwo słowo/obraz-terytoria, Gdańsk 2000, s. 340.

¹¹ D. Czakon, *Charles Baudelaire – krytyk sztuki, krytyk nowoczesności*, „Zeszyty Naukowego Towarzystwa Doktorantów UJ Nauki Humanistyczne”, numer specjalny 3 (2/2011) „Kierunki badawcze w filozofii II”, s. 114; por. Ch. Baudelaire, *Malarz życia nowoczesnego*, s. 338: „Wszystko, co piękne i szlachetne płynie z rozumu i kalkulacji. Zbrodnia [...] jest naturalna od początku. Cnota natomiast jest sztuczna, nadnaturalna [...]”.

¹² Ch. Baudelaire, *Malarz życia nowoczesnego*, s. 311.

¹³ D. Czakon, *Charles Baudelaire...*, s. 115.

¹⁴ Tamże, s. 118.

poznawczej, ani w przestrzeni moralnej, ale wyłącznie „w obszarze wyobraźni [...] w czasie nigdy niewypełnionym”¹⁵.

Przypominający klauna (odmieńca?), a jednak poważny, płaczący domalowanymi łzami, Boy George łączy w sobie sprzeczności, co może budzić skojarzenia z dandyzmem, o którym Charles Baudelaire pisał: „dandyzm to zachodzące słońce; jak spadająca gwiazda jest wspaniały, bez żaru i pełen melancholii”¹⁶. Jean-Paul Sartre, w przenikliwy sposób komentując rozważania poety, zauważył, że

ulubionym zajęciem Baudelaire’a jest przebieranie: przebieranie własnego ciała, uczuć, życia [...] nie będzie śmiał się na całe gardło, kiedy ma ochotę płakać – uczyni tyle tylko, że jego płacz będzie bardziej prawdziwy niż płacz naturalny¹⁷.

Złoty wiek

Krzysztof Marchlak, urodzony w 1987 roku artysta sztuk wizualnych, malarz, fotograf i animator kultury, absolwent krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, drogą zainicjowanej przez siebie twórczej współpracy tworzy artystyczne portrety nawiązujące do estetyki fotografii postmodernistycznej. W 2022 roku artysta zaprezentował swoje prace w krakowskiej Shefter Gallery na wystawie pod tytułem *Glitter* (ang. brokat), której kuratorką była Agnieszka Gołębiowska. Część zaprezentowanych wówczas fotografii powstała w efekcie projektu *Opowieść wizualna – o reprezentacji osób LGBT* poprowadzonego we współpracy z krakowskim MOCAK-iem między wrześniem 2021 a grudniem 2022 roku, w ramach działania edukacyjnego

¹⁵ Tamże, s. 123.

¹⁶ Ch. Baudelaire, *Malarz życia nowoczesnego*. 335.

¹⁷ J.-P. Sartre, *Baudelaire wobec czasu i bytu*, [w:] *Czym jest literatura? Wybór szkiców krytycznoliterackich*, przeł. J. Lalewicz, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1968, s. 299–300.

towarzyszącego wystawie *Niebo nad Krakowem. LGBT mówi* Krzysztofa Wodiczki¹⁸.

Praktyka fotograficzna Krzysztofa Marchlaka, laureata nagrody Centrum Sztuki Współczesnej w Toruniu przyznanej w ramach konkursu Wystaw się w CSW (2022), zainspirowana jest twórczością Davida LaChapelle'a – fotografa, producenta i reżysera filmowego, który tworzy surrealistyczne portrety gwiazd. Choć nienawiązująca do fotografii dokumentalnej, praktyka ta wpisuje się także w założenia postulowanej przez Igora Stokfiszewskiego sztuki ze społecznością¹⁹. Modelami Marchlaka są głównie osoby nieheteronormatywne, pochodzące z Polski lub z zagranicy, które zgłaszają się w odpowiedzi na zaproszenie opublikowane przez artystę na internetowej platformie Instagram²⁰. Marchlak każdorazowo omawia z nimi nie tylko concept, ale też formalne aspekty przyszłego wizualnego przedstawienia: kompozycję (plany, ruch), kolorystykę, źródło światła, kontrasty, rekwizyt i kostium.

W mojej interpretacji fotografie wykonane przez artystę to nawiązujące do estetyki postmodernizmu „mieniące się, syntetyczne wizerunki”²¹, które wyłaniają się w efekcie swego rodzaju syntezy: każdy z nich to po części autoportret osoby pozującej do fotografii, po części portret stworzony przez ar-

¹⁸ W. Plińska, *Multimedialne protezy wykluczonych ciał: „Niebo nad Krakowem. LGBT mówi” Krzysztofa Wodiczki*, Magazyn „SZUM”, data publikacji: 15.10.2021, dostępne w Internecie: <https://magazynszum.pl/multimedialne-protezy-wykluczonych-cial-niebo-nad-krakowem-lgbt-mowi-krzysztofa-wodiczki/>, data dostępu: 24.08.2022.

¹⁹ I. Stokfiszewski, *W stronę radykalnej sztuki ze społecznością*, [w:] *Sztuka ze społecznością*, red. I. Stokfiszewski, J. Wójcik, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2018.

²⁰ 29 kwietnia 2019 roku Sejmik Województwa Małopolskiego zadeklarował, że jest przeciwny „promowaniu ideologii LGBT w sferze publicznej”, co zainicjowało ogłoszenie Małopolski tzw. strefą wolną od LGBT – deklarację tę uchylono dopiero 27 września 2021 roku.

²¹ K. Linker, *On Artificiality*, cyt. za: G. Adamson, J. Pavitt, *Postmodernism*, s. 50.

tystę w efekcie współpracy z osobą pozującą i z obiektywem aparatu, a po części przedmiot sztuki, którego pojawienie się wspomaga infrastruktura w postaci technologii cyfrowej obróbki fotografii.

Wystawa w Shefter Gallery przygotowana wspólnie z Agnieszką Gołębiewską stanowiła przegląd twórczości fotograficznej Marchlaka. W pierwszej z galeryjnych sal wyeksponowano portrety młodych mężczyzn wykonane w latach 2020–2022, będące częścią serii *Golden Years*. Te wizerunki to operujące giętką linią i miękkim światłowieniem, jakby muśnięte blaskiem, nastrojowe i zmysłowe portrety młodych mężczyzn, nawiązujące do estetyki przedstawień obecnych w sztuce włoskiego renesansu. W malarstwie epoki quattrocenta, kiedy tworzyli Domenico Ghirlandaio, Francesco del Cossa, Giovanni Bellini czy Sandro Botticelli, łagodny modelunek światłocieniowy zastosowano do stworzenia portretów przedstawicieli warstw uprzywilejowanych, takich jak wenecki doża Leonardo Loredano czy florencka arystokratka Giovanna degli Albizzi Tornabuoni. Elementy stroju, nakrycia głowy czy kosztowności sportretowanych oddawano z malarską precyzją i dokładnością, bowiem to te artefakty symbolizowały ich status społeczny i władzę. Zaprezentowane w Shefter Gallery fotograficzne wizerunki modeli Marchlaka również stworzono przy użyciu rekwizytów, takich jak „mieniąca się” biżuteria, kołnierz czy wymyślne nakrycie głowy – które jednak po bliższym przyjrzeniu się okazuje się być tylko wykończonym ozdobną lamówką, satynowym abażurem lampy.

Portret zatytułowany *Swimming suit. Piotrek* z 2021 roku (zob. fot. 3) przedstawia smukłego, młodego mężczyznę, którego delikatne rysy twarzy i blask oczu podkreślają *piercingi* nosa i uszu. Poza modela może wywoływać skojarzenia z późnośredniowieczną ikonografią św. Sebastiana: układ jego ramion przypomina układ ramion świętego, którego ciało przywiązano do drzewa; w podobny sposób komponuje swoją XV-wieczną grafikę Martin Schongauer. Jednak w przypadku fotografii



Fot. 3. Krzysztof Marchlak, *Swimming suit. Piotrek*, 2021.
Dzięki uprzejmości autora.

Marchlaka, podobnie jak to miało miejsce w sztuce włoskiego renesansu, poza modela to już nie poza męczennika, ale Adonisa, uwodziciela. W epoce quattrocenta Sandro Botticelli stworzył jeden z pierwszych niebiblijnych aktów kobiecych w sztuce włoskiej, wykorzystując do tego mitologię rzymską – *Narodziny Wenus* (ok. 1480; dzieło obecnie znajduje się w zbiorach Gallerii Uffizi we Florencji). Wprawdzie artyści włoscy podejmowali także tematy biblijne, ale czynili to w sposób zgoła odmienny, niż miało to miejsce w malarstwie renesansowym stworzonym w Niderlandach, które pozostawało pod silnym wpływem ruchu *devotio moderna*. Celem artystów włoskich, inaczej niż przedstawicieli północnego renesansu, nie było bowiem oddziaływanie na emocje widza poprzez cechującą się wysokim stopniem realizmu ekspresję uczuć wyrażoną w fizjonomii postaci. Malarze epoki włoskiego quattrocenta skupili się raczej na oddaniu łagodnej uczuciowości i zmysłowości ciał swoich modeli.

Przedstawiony na fotografii *Swimming suit*. Piotrek model Krzysztofa Marchlaka ubrany jest w granatowy jednoczęściowy strój kąpielowy. Kostium ten nie jest jednak sportowym strojem pływackim: dekoruje go pas wyglądający tak, jakby został wykonany z gipsu, czyli ażurowej koronki o reliefowym ornamentem kwiatowym. Sportretowana postać może więc przedstawiać zarówno pływaka, co sugeruje tytuł fotografii, jak i ubranego w baletowy kostium tancerza.

Iwona Pasińska w artykule *Obrazy męskości i męskie ciało w teatrze tańca i baletu* zauważa, że w dawnym teatrze baletu (za moment inicjujący balet zawodowy autorka uznaje otwarcie w Paryżu Académie Royale de Danse w 1661 roku), czyli w epoce późnego renesansu i baroku, męskie ciało postrzegano jako posiadające szczególny urok, a nawet pewną wyższość nad ciałem kobiecym²². Mężczyźni – ci szlachetnie urodzeni – byli

²² I. Pasińska, *Obrazy męskości i męskie ciało w teatrze tańca i baletu*, [w:] *Męskość w kulturze współczesnej*, red. A. Radomski, B. Truchlińska, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2006, s. 317.

wówczas wykonawcami zarówno ról mężczyzn, jak i kobiet. To bowiem ich ciała najpełniej wyrażały ówczesną koncepcję piękna. Jak pisze Pasińska,

nawołujący do racjonalizmu klasycyzm zepchnął [...] dotychczasowego odtwórcę scenicznego baletu w płaszczyznę działań i pole tańca tancerki [...]. Romantyzm zabrnął jeszcze dalej, męskie ciało jako zbyt ciężkie dla oddawania niezziemskiej zwiewności i ulotności zostało usunięte w cień eterycznego, na czubkach palców unoszącego się ciała tancerki²³.

Fotografia Marchlaka posiada wytworzone w technice malarstwa cyfrowego (*digital painting*), łagodnie modelowane tło, które przypomina tapetę ścienną we wzór nawiązujący do współczesnych infografik, operujących syntetycznym ujęciem kobiecej i męskiej postaci. To przy użyciu tego typu symboli znakuje się toalety i przebieralnie jako te przeznaczone albo dla kobiet, albo dla mężczyzn. Sportretowana na pierwszym planie osoba zdaje się nie wybierać spośród nich.

Socjolog i badacz kulturowych przemian kategorii męskości Krzysztof Arcimowicz w ciekawy sposób zauważa, że binaryzm płci kulturowej z jej paradygmatem podziału na płęć męską i kobiecą jest specyficzny dla myślenia obecnego w kulturze Zachodu, które jednak zaczęło przeważać dopiero na początku XVIII wieku²⁴. W Europie od czasów starożytnych androgynia była postrzegana „jako wzorzec archetypowy i symbolicznie odtwarzana poprzez obrzędy”²⁵. Jak pisze Arcimowicz,

w mitologii greckiej występuje postać Hermafrodyty, obupłciowego dziecka Hermesa i Afrodyty, oraz Tiresiasa, który zmienił się z mężczyzny w kobietę, by ponownie stać się mężczyzną.

²³ Tamże, s. 317 n.

²⁴ K. Arcimowicz, *Transgenderowe wzory zachowań mężczyzn (na przykładzie berdazów, fa'afafine i hidzra)*, [w:] *Męskość w kulturze współczesnej*, s. 199.

²⁵ Tamże, s. 198.

Trzecia płęć pojawia się także w *Uczcie* Platona: odnajdujemy tu charakterystykę istoty będącej połączeniem męczyzny i kobiety, pierwiastka męskiego i żeńskiego²⁶.

Zmysłowe ciało bohatera fotografii wykonanej przez Krzysztofa Marchlaka zostaje ukazane na lekko „mieniącym się” tle kobaltu, które, niczym woda, podkreśla płynność przemieszczania się pomiędzy binarnie kategoryzowanymi płciami.

Drag jako humor, teatralność i niestosowność

Inny z portretów autorstwa Krzysztofa Marchlaka, zaprezentowany na wystawie w Shefter Gallery w części ekspozycji symbolicznie zadedykowanej wizerunkom *Ewy*, nosi tytuł *Papina McQueen* i przedstawia krakowską *drag queen*, której twarz pokrywa widoczna warstwa pudru, podkreślająca „abstrakcyjną jednolitość koloru i konsystencji”²⁷ (zob. fot. 4). Makijaż oczu i ust modelki utrzymany jest w odcieniach różu, o którym wspomniany wcześniej Charles Baudelaire, twórca *Malarza życia nowoczesnego*, pisał:

róż i czerń uosabiają życie, życie nadnaturalne i nadmierne: czarna oprawa przydaje głębi i niezwykłości spojrzeniu, bardziej jeszcze upodabnia oko do okna otwartego na nieskończoność; róż, rozpalając policzek, rozjaśnia źrenicę i piękna twarz kobieca nabiera tajemniczej namiętności kochanki²⁸.

Wizerunek Papiny McQueen reprezentuje więc „życie nadnaturalne i nadmierne”. Marchlak, podobnie jak wzmiankowany w podrozdziale pierwszym twórcy trójwymiarowego portretu Boya George’a, wykorzystuje efekt iluzji: spojrzenie modelki skierowane jest do lustra, dlatego na widza patrzy nie ona

²⁶ Tamże, s. 198 n.

²⁷ Ch. Baudelaire, *Malarz życia nowoczesnego*, s. 340.

²⁸ Tamże.



Fot. 4. Krzysztof Marchlak, *Papina McQueen*, 2022, dzięki uprzejmości autora.



Fot. 5. Krzysztof Marchlak, *Diva. Papina McQueen*, 2022, dzięki uprzejmości autora.

sama, ale jej lustrzane odbicie – „oko otwarte na nieskończoność”, z tym że „nieskończoność” oznacza tutaj wielokrotność przedstawień bez dostępu do tego, co przez nie reprezentowane. Przedstawiony na fotografii wizerunek jest syntetyczny: widzimy Papinę McQueen pozującą fotografowi i Papinę McQueen pozującą do lustra – w parze z własnym odbiciem. Na pierwszym planie widoczna jest dłoń portretowanej *drag queen* ze sztucznie przedłużonymi, pomalowanymi na perłowo paznokciami. Dłoń spoczywa na „mieniącej się”, a więc jakby zdolnej do tego, by zmienić swój kształt, tkaninie.

Stylizacja Papiny McQueen – jej blond fryzura układająca się w łagodne fale przypominające uczesanie Marilyn Monroe, mieniąca się biżuteria i paznokcie w perłowym odcieniu – naśladuje wizerunki gwiazd Hollywood z lat 50. XX wieku, do których w latach osiemdziesiątych nawiązywała piosenkarka Madonna. „Filmowa” stylizacja modelki przywołuje jednak na myśl także postmodernistyczną twórczość Cindy Sherman, której postkonceptualny cykl *Untitled Film Stills* (1977–1980) naśladuje kadry z nieistniejących filmów.

Tę interpretację wzmacnia obecność drugiego, zaprezentowanego na wystawie portretu Papiny McQueen (zob. fot. 5), który w subtelny sposób nawiązuje do fotografii Patricka Demarcheliera przedstawiającej księżną Dianę w diamentowej tiarze i krótkim naszyjniku z pereł. Ten portret został opublikowany dopiero piętnaście lat po śmierci sportretowanej – ukazał się na okładce „Paris Match” w 2012 roku (fot. 6)²⁹. Demarchelier uważał, że utrwalona na fotografii Diana prezentuje „uśmiech, który oświetla cały świat”³⁰. Wizerunek Diany jego autorstwa operuje swego rodzaju kontrastem: jej krótkie, nowoczesne uczesanie i androgyniczna sylwetka sportsmenki kontrastują z diamentową tiarą i naszyjnikiem z pereł – atrybutami

²⁹ Zob. wpis na blogu fanowskim theprincessdianafan2.skyrock.com, <https://tiny.pl/w4hhw>, data dostępu: 24.08.2022.

³⁰ Tamże.



Fot. 6. Patrick Demarchelier, *Portret księżnej Diany* opublikowany na okładce „Paris Match” w 2012 roku, źródło: blog theprincessdianafan2.skyrock.com, <https://tiny.pl/w4hhw>, data dostępu: 24.08.2022.

monarchii kojarzonej z konserwatyzmem. Georg Simmel pisał, że elegancki strój jest sztywny, bo niedopasowany jeszcze do konkretnego ciała, niezrośnięty z nim: „elegancja jest bowiem dla innych, jest oznaką społeczną i wartość jej wynika z ogólnej aprobaty”³¹. Klejnot ma charakter jeszcze bardziej bezosobowy:

jednostka do wdzięku estetycznego, jaki ozdoba przysparza jej całkowicie indywidualnemu wyglądowi, dorzuca swoisty wdzięk natury socjologicznej, wdzięk polegający na tym, że dzięki ozdobie jednostka staje się reprezentantem grupy, „zdobiąc się” w całe jej znaczenie³².

Sportretowana przez Marchlaka Papina McQueen nie nosi tiary, tylko błyszczące, sztuczne, diamentowe kolczyki o przesadnie dużym rozmiarze. Do tego ubrana jest w liliową suknię z cekinów, która „mieni się” cała. Na twarzy modelki być może widać „uśmiech, który oświetla cały świat”, a może jest to grymas zdziwienia.

Jak dowodzi Joanna Krakowska w książce *Odmieńcza rewolucja. Performans na cudzej ziemi*, poza jest wynikiem kreacji, odgrywania roli i jest charakterystyczna dla występów *drag queens*. Drag z kolei „wiąże się z niestosownością, humorem, teatralizacją”³³. Za Esther Newton, pionierką badań nad zjawiskiem dragu w latach 60. XX wieku, której rozważania poprzedzały wnioski Judith Butler, Krakowska podkreśla, że drag powstał po to, by rozbrajać wściekłość i bunt wynikające z „widzialnego piętna homoseksualizmu”. W USA miało to szczególne znaczenie w czasach, gdy tożsamość homoseksualną kwestionowano, co powodowało nie tylko niski status społeczny

³¹ G. Simmel, *Ozdoba*, [w:] tenże, *Socjologia*, przeł. M. Łukasiewicz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2005, s. 252.

³² Tamże, s. 254.

³³ J. Krakowska, *Odmieńcza rewolucja. Performans na cudzej ziemi*, Wydawnictwo Karakter, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Kraków–Warszawa 2020, s. 55 (wersja ebook).

osób nieheteronormatywnych, ale też ich „nienawiść skierowaną ku sobie” i „brak szacunku do siebie”³⁴. Jak dowodzi Krakowska, „kampowy humor polega właśnie na tym, by zamiast popadać w rozpacz – śmiać się z własnego społecznego usytuowania”³⁵. Jak to pokazywała Esther Newton, ta strategia zakładała pełne utożsamienie się z piętnem i uczynienie z niego obiektu śmiechu, właśnie po to, by w efekcie wypracować „wartościową tożsamość homoseksualną”³⁶.

W przypadku wspomnianego wcześniej cyklu *Untitled Film Stills* to sama Cindy Sherman jest jedyną „aktorką”, która wciela się w różne „filmowe” postaci, naśladując gesty i mimikę gwiazd królestwa amerykańskiej iluzji. Stosowane przez nią zabiegi to powtórzenie i efekt *déjà vu*: każda z fotografii wygląda tak, jakby ta konkretna scena gdzieś się już odegrała, jakby widz oglądał ją po raz kolejny. Bohaterki fotografii Sherman, którymi jest ona sama, patrzą w sposób znany z popularnych konwencji, przyjmują znane pozy. Dzięki zastosowaniu repetycji i cytatu to właśnie konwencja obrazowania i wytwarzania kobiecego ciała przez media wizualne staje się głównym tematem tego cyklu.

Żyjąca „życiem nadnaturalnym i nadmiernym” modelka Krzysztofa Marchlaka Papina McQueen pozuje z lustrem – być może dlatego, że, jak pisał autor *Malarza życia nowoczesnego*,

człowiek zakochany w życiu wchodzi w tłum niby do ogromnego zbiornika elektryczności. Można by go też porównać do lustra, równie ogromnego jak ten tłum, do kalejdoskopu obdarzonego świadomością, przy każdym poruszeniu odsłaniającego wielorakie kształty życia i zmienny wdźwięk wszystkich jego elementów³⁷.

³⁴ Tamże, s. 57.

³⁵ Tamże.

³⁶ Tamże.

³⁷ Ch. Baudelaire, *Malarz życia nowoczesnego*, s. 317.

„Mieniący się, syntetyczny wizerunek” Papiny McQueen obdarzony „zmiennym wdziękiem” to swego rodzaju *ready-made object*, „kalejdoskop obdarzony świadomością”. Postacie kreowane przez Cindy Sherman, którymi jest ona sama, rytualnie odgrywały pożądane gesty, spojrzenia i wyglądy, nigdy nie uzyskując rozpoznawalności, niejako uwięzione w swych wieczystych staraniach. Bohaterka fotografii Krzysztofa Marchlaka Papina McQueen jest nią tylko w formie przedstawienia, odbicia w lustrze – wtedy, gdy odgrywa Papinę McQueen.

Sztuczne raje dla wygnanych

Centralnym punktem wystawy *Glitter* była sala, w której wyeksponowano wielkoformatową fotografię Krzysztofa Marchlaka zatytułowaną *Paradiso* o długości 3,3 i szerokości 1 metra (fot. 7a, b, c, d). Ta wykonana w technice focus stackingu panorama to hiperrealistyczne przedstawienie ukazujące autorską wizję rajskiego ogrodu. Raj Krzysztofa Marchlaka jest syntetyczny – żeby stworzyć *Paradiso*, wykonał on około dziewięćdziesięciu zdjęć poszczególnych fragmentów stworzonej przez siebie makiety, również wyeksponowanej na wystawie pod tytułem *Paradise Bricks*. Makieta to „martwa natura” w dosłownym znaczeniu tego słowa – powstała na bazie styropianowych cegieł, do których artysta powtykał znalezione i pozyskane



Fot. 7a. Krzysztof Marchlak, *Paradiso*, 2021, dzięki uprzejmości autora.



Fot. 7b. *Paradiso* – lewa połowa.



Fot. 7c. *Paradiso* – prawa połowa.



Fot. 7d. *Paradiso* – detal.

przez siebie sztuczne rośliny – zarówno różnorodne trawy, gałązki, liście, jak i kolorowe kwiaty – głównie o przeznaczeniu cmentarnym. Czy to więc raj, czy może jednak śmietnik?

Istotnym elementem kolorowego, baśniowego *Paradiso*, ukazanego na tle pogodnego, błękitnego nieba, są ustawione w dwóch skrzydłach ogrodu postacie Adama i Ewy, które na pierwszy rzut oka mogą sprawiać wrażenie, jakby wyrastały z kwiatów. Po bliższym przyjrzeniu się widz zauważa jednak, że to, co wyglądało jak płatki kwiatów, przedstawia płomień ognia. Rolę Adama i Ewy odgrywają bowiem w *Paradiso* figurki grzeszników pochodzące z neapolitańskiej szopki, które artysta zakupił we Włoszech, gdzie obecnie znajduje się jego drugi dom. Kim zatem są? I czy to *Raj*, czy może jednak *Sąd Ostateczny*, skoro ogień już płonie pod stopami pramatki i praojca wszystkich ludzi, a w głębi ogrodu – jeśli się przyjrzeć – wyraźnie widać złowrogo tłący się dym? A jeśli jest to *Sąd Ostateczny*, dlaczego Adam i Ewa mają nad głowami aureole niczym święci?

Praca *Paradiso* przywodzi na myśl skojarzenia z zaprezentowaną w ramach tegorocznego Biennale Sztuki Współczesnej w Wenecji ekspozycją zatytułowaną *Paradise Camp* autorstwa Yuki Kihary (zob. fot. 8). To pierwsza w historii Biennale wystawa, której osobą autorską jest fa'afafine reprezentująca samoąńską trzecią płć, a jednocześnie, w ramach Pawilonu Narodowego – Nową Zelandię. Prezentowane prace Kihary powstawały przez osiem lat. Wystawa składa się m.in. z wielkoformatowych fotografii, na których osoby sportretowane – fa'afafine – wcielają się w postaci znane z XIX-wiecznych płócien Paula Gauguina, który to gest można czytać jako głos artystki w dyskusji nad problemem postrzeganiem ciała Innego i jego egzotykcji. Dla Kihary, która eksponuje swoje fotografie na tle fototapety przedstawiającej pejzaż oceaniczny zdewastowany przez tsunami, wystawa staje się jednak także pretekstem do opowiedzenia o katastrofie klimatycznej dziejącej się na Samoa i ukrywanej przed wzrokiem turystów. W ten sposób

przygotowany przez nią cykl prac dotyczy także społecznego wymiaru etycznej odpowiedzialności względem Ziemi jako planety, będącej obszarem wspólnego zamieszkiwania.



Fot. 8. Yuki Kihara, *Spirit of the ancestors watching (After Gauguin)*, fotografia zaprezentowana podczas Biennale w Wenecji w ramach wystawy *Paradise Camp* w 2022 roku, fot. autorka.

Podobne przesłanie skłonna jestem przypisywać także dziełu *Paradiso* Krzysztofa Marchlaka, które można postrzegać jako wizualizację pewnego rodzaju dystopii, operującej „mieniącym się, syntetycznym wizerunkiem” krajobrazu: rajskiego ogrodu, w którym nie występują już żadne elementy przyrody, bo została ona całkowicie zdegradowana. *Paradiso* można też odczytać jako alegoryczne przedstawienie sporu, który toczy się aktualnie w polskiej sferze publicznej – sporu o warunki możliwości uznania odmiennej podmiotowości Innego. Jest to

ważne, bo jak pisała Judith Butler, konieczne jest wypracowanie *społecznych warunków dobrego współistnienia* i zmierzanie ku owym ideałom, co zakłada poradzenie sobie z problemem przemocy i zaakceptowanie tego, że „jesteśmy skazani na siebie nawzajem, na pełne emocje i kruche sojusze, często zawierane wbrew sobie, ale w ostatecznym rachunku dla naszej korzyści, w imię «nas» jako kategorii będącej nieustannie w procesie konstruowania”³⁸. Jak podkreśla filozofka, żyjemy bowiem razem nie z „czystej miłości”, ale ponieważ nie mamy wyboru: „kimkolwiek jesteśmy «my», jesteśmy również tymi, których nikt nie wybrał, którzy pojawili się na Ziemi bez naszego pozwolenia i od samego początku należą do ludzkiej populacji i do planety”³⁹.

Konkluzja

Fotografia artystyczna Krzysztofa Marchlaka, której estetyka, tak jak starałam się to wykazać, nawiązuje do postmodernistycznych „mieniących się, syntetycznych wizerunków”, jest przykładem sztuki zaangażowanej społecznie. Fotografia ta pełni rolę medium sztuki ze społecznością, służącego odgrywaniu „sztucznych rajów” dla wygnanych z królestwa binarnych opozycji płciowych. „Mieniające się, syntetyczne wizerunki” stworzone przez Krzysztofa Marchlaka drogą twórczej współpracy nie starają się być ani wierne, ani adekwatne, a mimo to – lub może właśnie dlatego – pozostają niezwykle cennym przykładem użycia fotografii artystycznej jako medium współczesnej sztuki ze społecznością.

³⁸ J. Butler, *Zapiski o performatywnej teorii zgromadzeń*, przeł. J. Bednarek, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2016, s. 107 n.

³⁹ Tamże, s. 103.

Bibliografia

- Adamson Glenn, Pavitt Jane, *Postmodernism: Style and Subversion*, V&A Publishing, London 2011.
- Arcimowicz Krzysztof, *Transgenderowe wzory zachowań mężczyzn (na przykładzie berdaszów, fa'afafine i hidzra)*, [w:] *Męskość w kulturze współczesnej*, red. Andrzej Radomski, Bogumiła Truchlińska, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2006.
- Baudelaire Charles, *Malarz życia nowoczesnego*, [w:] *Rozmaitości estetyczne*, przeł. J. Guze, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000.
- Butler Judith, *Zapiski o performatywnej teorii zgromadzeń*, przeł. J. Bednarek, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2016.
- Czakon Dominika, *Charles Baudelaire – krytyk sztuki, krytyk nowoczesności*, „Zeszyty Naukowego Towarzystwa Doktorantów UJ Nauki Humanistyczne”, numer specjalny 3 (2/2011) „Kierunki badawcze w filozofii II”.
- Dziamiński Grzegorz, *Nowoczesność w refleksji nad sztuką*, „Dyskurs” t. 22 nr (2017): 22, 2016.
- Krakowska Joanna, *Odmieńcza rewolucja. Performans na cudzej ziemi*, Wydawnictwo Karakter, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Kraków–Warszawa 2020.
- Linker Kate, *On Artificiality*, „Flash Art” 111 (marzec 1983), s. 33–35.
- Pasińska Iwona, *Obrazy męskości i męskie ciało w teatrze tańca i baletu*, [w:] *Męskość w kulturze współczesnej*, red. A. Radomski, B. Truchlińska, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2006.
- Plińska Weronika, *Multimedialne protezy wykluczonych ciał: „Niebo nad Krakowem. LGBT mówi” Krzysztofa Wodiczki*, Magazyn „SZUM”, data publikacji: 15.10.2021, dostępne w Internecie: <https://magazynszum.pl/multimedialne-protezy-wykluczonych-cial-niebo-nad-krakowem-lgbt-mowi-krzysztofa-wodiczki/>, data dostępu: 24.08.2022.
- Plińska Weronika, *Performatywna teoria zgromadzeń Judith Butler jako przyczynek do rozważań nad odpowiedzialnością w wymiarze społecznym*, „Edukacja etyczna” nr 18/2021.
- Sartre Jean-Paul, *Baudelaire wobec czasu i bytu*, [w:] tenże, *Czym jest literatura? Wybór szkiców krytycznoliterackich*, przeł. J. Lalewicz, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1968, s. 299–300.
- Simmel Georg, *Ozdoba*, [w:] tenże, *Socjologia*, przeł. M. Łukasiewicz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2005.
- Stokfiszewski Igor, *W stronę radykalnej sztuki ze społecznością*, [w:] *Sztuka ze społecznością*, red. I. Stokfiszewski, J. Wójcik, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2018.

Dr Weronika Plińska
Instytut Sztuki i Designu
Uniwersytet Pedagogiczny im. KEN w Krakowie
weronika.plinska@up.krakow.pl
ORCID 0000-0001-5469-793X