

**Anke Kempkes**

## **The Changing Man – człowiek o tysiącu twarzy**

„Możecie mnie nazwać wędkarzem społecznego absurdu [...]. Moim celem jest upolitycznienie pozbawionych praw [...], odkrycie na nowo tego, co poza nami, przypomnienie, skąd się wszyscy wzięliśmy”.

William Pope.L<sup>1</sup>

Tomasz Machciński zaczął tworzyć kolorowe fotografie w 2006 roku. Wiele póź i wielu bohaterów, w których wciela się przed obiektywem na barwnym filmie, to kontynuacja długoletniego projektu: dziesięcioleci tworzenia czarno-białych fotograficznych autoportretów – gatunku, który przyjął w 1966 roku i który stanowi centrum jego bogatej, konsekwentnej praktyki twórczej. Podczas gdy powojenna czarno-biała fotografia z *Albumu* Machcińskiego do pewnego stopnia przypomina teatralną iluzję, sugerując nawet pokrewieństwo ze światem kina, współczesne fotografie prezentują widzowi wyraźnie odmienną atmosferę.

Kiedy w proces fotograficzny włącza się kolor, do kadru wchodzi „efekt rzeczywistości” i wzmacnia znaczenie postaci artysty, której nigdy nie da się całkiem ukryć pod maskaradą, maskarada zaś z premedytacją uniemożliwia stworzenie doskonałej iluzji czy pełnej metamorfozy. Machciński świadomie prezentuje oznaki starzenia się i inne skutki fizycznej zmiany, zachodzącej w miarę upływu lat: „Nie korzystam z peruk ani innych trików; wykorzystuję wszystko, co dzieje się z moim ciałem – odrost włosów, utratę zębów, chorobę, proces starzenia i tak dalej”<sup>2</sup>. Jako część tego samego działania kolorowa fotografia odsłania prowizoryczną nędzę („ubogość”) strojów, rekwizytów i makijażu Machcińskiego.

Nie dajmy się jednak zwieść. Tak naprawdę nigdy nie widzimy „prawdziwego” Tomasza Machcińskiego. Jego praktyka twórcza to nieustannie ewoluująca rzeźba społeczna; obsesyjne dążenie do niekończącego się uosabiania postaci wymierzonego w estetyczne *continuum*, które nie odróżnia momentu artystycznej kreacji i codziennej aktywności społecznej. W ostatniej scenie najnowszego filmu dokumentalnego Machciński niespokojnie – wręcz kompulsywnie – ubiera się przed obiektywem kamery, rozbiera i ponownie ubiera, jakby tylko dzięki tym przemianom kameleona mógł w ogóle żyć i oddychać. Ta prezentacja jasno pokazuje, że Machciński uważa, iż nie da się osiągnąć, przeżyć, zaakceptować, przetrwać z przedstawieniem autentycznej tożsamości i się z nią mierzyć.

Duża część tego społecznego teatru, z przenikającym go elementem historyczności, w której stała jest wyłącznie metamorficzna obecność artysty, przywodzi na myśl *Zeliga* (1983), genialny mockument Woody’ego Allena. Podczas gdy kalejdoskopowa postmodernistyczna podmiotowość wchodziła do kultury popularnej, Leonard „Jaszczurka” Zelig, kapryśny bohater Allena, pojawia się na ekranie jako mężczyzna cierpiący na tajemniczą przypadłość: kompulsywnie zmienia wygląd, przyjmując przynależność etniczną i fizyczne cechy osób znajdujących się w pobliżu. Zelig jest „ludzkiem kameleonem”, który pragnie się dopasować, bo – co zdradza pod wpływem hipnozy – „bezpiecznie jest być jak inni”. W filmie przeobraża się w rdzennego Amerykanina, Afroamerykanina i Chińczyka. Kiedy Zelig rozpoczyna psychoterapię pod opieką oddanej lekarki doktor Eudory Fletcher (Mia Farrow), nieświadom

---

<sup>1</sup> William Pope.L, *The Friendliest Black Artist in America*, ed. Mark H.C. Bessire, Cambridge: MIT Press, 2002, s. 23.

<sup>2</sup> Cyt. za: Anke Kempkes, *Nieosiągalne*, w: Tomasz Machciński, *Album*, Warszawa: Fundacja Tomasza Machcińskiego, 2020, s. 23.

swojego statusu pacjenta, zaczyna wierzyć, że sam jest psychiatrą – w dodatku takim, który pracował w Wiedniu z samym Zygmuntem Freudem.

Film łączy pojawiające się na przemian czarno-białe fikcyjne „archiwalne” zdjęcia i współczesne segmenty w kolorze, w których pojawiają się wywiady z osobami zmyślonymi i rzeczywistymi – wśród tych drugich znajdują się Saul Bellow, Susan Sontag i Bruno Bettelheim. Scenariusz Allena pozwala również na dodatkową interpretację: Zelig, podobnie jak Allen, zмага się z amerykańsko-żydowską tożsamością; jego kompulsywne przemiany opisywane są w kontekście asymilacji. Zelig staje się w końcu sensacją, celebrytą. Historia jego życia przedstawiona jest w hollywoodzkim „filmie” zatytułowanym *The Changing Man*.

Choć transmutacje Zeliga i Machcińskiego łączy społeczna teatralność, Zelig jako bohater jest niepomny na wszelkie różnice między swoją prawdziwą osobowością i osobowościami osób, prawdziwych i wymyślonych, które naśladuje – a także owe różnice odrzuca. Pragnie bez reszty stopić się z innymi. Tomasz Machciński zachowuje wyraźną świadomość, że jego transformacje nie tylko są performatywne z natury, ale są również nieprzerwanym eksperymentem dążącym do „nieosiągalnego”. „To wszystko, o czym ja marzę, ja to sfotografowałem. I to są fotografie moich marzeń, moich pragnień, moich nieosiągalnych czasem celów”<sup>3</sup>.

Machcińskim, podobnie jak Zeligiem, kieruje pragnienie, ale u niego nie jest to nieśmiała tęsknota za dostosowaniem się. Praktyka Machcińskiego to bardziej fantazmatyczne kreowanie siebie w obliczu (i jako odbicie) normatywnych typologii społeczeństwa. Można porównać tę chwilę – kiedy fantazmatyczne pragnienie zostaje przekształcone w normatywny, znany, popularny czy prozaiczny obraz – do brechtiańskiego efektu obcości – dystansowania mającego na celu podtrzymanie uwagi widza skierowanej w stronę politycznego potencjału performatywności w odniesieniu do rzeczy reprezentowanej. Osoby, którymi Machciński się staje, nigdy nie są w pełni tym, co wydają się reprezentować: pojawia się rozdzielenie materialności i autentyczności ciała oraz trwałości społecznych (arche)typów i fikcyjnych postaci.

W pierwszym zestawie czarno-białych zdjęć Machcińskiego pochodzących z okresu obejmującego lata 60., 70. i 80. XX wieku jego wcielenia są zakorzenione w kulturze Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej, od propagandowych stereotypów do bohaterów życia artystycznego i kultury popularnej. Prace te charakteryzują się wyłumaczalnym napięciem związanym z otaczającym artystę społeczeństwem. W najnowszej, kolorowej fotografii postaci Machcińskiego coraz bardziej odrywają się od historycznej przypadkowości. Te prezentacje stały się raczej swobodną, indywidualną praktyką twórczą. Jak opisuje ją Mikołaj Sobczak:

„Twórczość Tomasza Machcińskiego odbieram tak, jak odbieram Pałac Kultury we współczesnej Warszawie. Samodzielny spektakularny pomnik; indywidualista wysoko ceniony przez przedstawicieli aktualnego systemu neoliberalnego; lecz przesycony ideami komunistycznymi: »Ludzie wszystkich krajów, łączcie się!«. Na fasadzie i w gmachu Pałacu znajdują się rzeźby Azjatów, Afrykanów, Europejczyków, muz, naukowców, robotników, pisarzy... zupełnie jak w twórczości Machcińskiego, pozostającej w idealnej symbiozie z historią żelaznej kurtyny. Kluczowym elementem staje się transformacja socjalizmu

---

<sup>3</sup> Tamże, s. 15.

w liberalizm. Machciński zdaje się wołać: »Ludzie wszystkich krajów, łączcie się. Byle we mnie!«<sup>4</sup>.

### **Problem *blackface*: dyskryminacja rasowa u Machcińskiego**

W kolorowej fotografii Machcińskiego uderzają wcielenia w postaci różnego pochodzenia etnicznego – nie tylko przy użyciu kostiumów i akcesoriów, ale za pomocą malowania skóry, przesadzone i politycznie kontestowane przedstawianie tożsamości rasowej.

Pomalowana twarz pojawia się już na wcześniejszych, czarno-białych fotografiach. Przypisana jest różnym słowiańskim i „orientalnym”, czyli egzotycznym, postaciom – oburzająco stereotypowemu rdzennemu Amerykaninowi czy osobie w stylu Che Guevary, politycznego rewolucjonisty Ameryki Łacińskiej.

Podobne znaczenie jak te rasowe parodie i satyry mają przedstawienia postaci z marginesu społeczeństwa – sponiewierany żebrak mieszkający na ulicy, nędzarz z lśniąco twarzą prosto z filmu grozy *M – Morderca* Fritza Langa z 1931 roku. Przedstawione na ciemnym tle postaci te emanują fatalizmem i złowrogością. Wrażenie zostaje dramatycznie wzmocnione, jest wręcz odczuwalne. Brudne od sadzy twarze wywołują skojarzenia ze zdeprawowaniem, przestępczością, a nawet obłądem. To *mise en scène* jest zapożyczone z kultury popularnej, a jednocześnie jego stereotypowość subtelnie przenika się z osobistą narracją artysty.

Machciński urodził się w 1942 roku. Osierocony, mieszkał w rozdartej wojną Polsce. Od dzieciństwa cierpiał na gruźlicę kręgosłupa i miał problemy ze słuchem, w zasadzie mieszkał w szpitalach. Jako nastolatek na wiele lat został zakwalifikowany jako osoba niepełnosprawna i skierowany do zakładu specjalnego. W połowie lat 60. znalazł się na ulicy, bezdomny. Potem zamieszkał we wspólnym pokoju na dworcu kolejowym. Aplikował do Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Poznaniu, ale nie został przyjęty. Zaczął pracę jako praktykant maszyn biurowych.

Wczesne prezentacje fotograficzne pokazują drogę twórczą artysty. Podążając za nieustannie ewoluującymi bohaterami Machcińskiego, widzimy zmieniającą się gradację ciemnego pigmentu na ich twarzach. Czasami cecha ta wskazuje na rasę, czasami na pozycję społeczną; czasami w tej samej postaci zbiegają się etniczność i pozycja społeczna. Nakładanie kolorowego makijażu jest świadomie niedoskonałe, wykonywane z zamierzoną niezdarnością, odsłania po pierwsze problematyczną i kruchą pozycję „dyskryminacji ze względu na kolor” w przedstawieniu etniczności (Frantz Fanon), po drugie poniżające powiązanie biedy z brzydotą i skłonnością do przemocy.

Jakby nawiązując do powojennych prezentacji Mirona Białoszewskiego i Jacka Smitha, Machciński przyjmuje estetykę zastępczą, gdy chodzi o wygląd i rekwizyty – wykorzystywane akcesoria pochodzą ze sklepów z używaną odzieżą, z pchlich targów, ze śmietników. Artysta przeszukuje odpady nie tylko po to, by tworzyć własne (sub)kulturowe wcielenia, ale również by prowokacyjnie eksperymentować z alegorycznymi obrazami postaci jako „ludzkiego wraku”: to artystyczne kontrprzywłaszczenie podmiotowości człowieka z marginesu, oddające sprawczość tym odrzuconym i zepchniętym (także podmiotom nieożywionym), niestrudzenie próbujące stać się jej modelowym medium.

---

<sup>4</sup> Tamże, s. 24.

Nie zgodzę się ze stwierdzeniem, że świadome wykorzystanie przez Machcińskiego „kolorowych” twarzy to praktyka wyrażająca społeczno-polityczne utożsamienie z pozycją zmarginalizowanego i głęboką dla niego empatią, która pozwala również wyrażać kontrprzywłaszczeniową kontestację wobec ucieleśnionych sygnałów przypisanych zmarginalizowanym przez społeczeństwo. W tym sensie artysta nie reprezentuje przynależności etnicznej, ale subwersyjnie przywłaszcza sobie mechanizm władzy reprezentacji kolonialnej oraz społecznej dyskryminacji – obie pojawiają się na tym samym poziomie w jego fotografiach i stapiają ze sobą w podobnym stopniu, jak opisywał swoją praktykę twórczą afroamerykański artysta wizualny William Pope.L: „Możecie mnie nazwać wędkarzem społecznego absurdu [...]. Moim celem jest upolitycznienie pozbawionych praw [...], odkrycie na nowo tego, co poza nami, przypomnienie, skąd się wszyscy wzięliśmy”.

Właśnie ten groteskowy teatr rasistowskich typologii pokazany jest wyraźnie w przejmującym wystąpieniu amerykańskiego aktora, piosenkarza, rapera, stand-upera i reżysera Donalda Glovera (znanego także jako Childish Gambino) w nagrodzonym Grammy teledysku do jego piosenki *This Is America* (2018). Glover w mocnym wielowarstwowym filmie, bezlitosnym fizycznie i intelektualnie, nawiązuje do przemocy z użyciem broni i skutków historycznie dominującego systemowego rasizmu oraz dyskryminacji w Stanach Zjednoczonych.

Pod koniec pierwszej minuty teledysku bohater Glovera strzela w tył głowy człowiekowi w więziennym kapturze, przybierając pozę naśladującą język ciała „Jima Crowa”, dziewiętnastowiecznej postaci opartej na rasistowskim przedstawieniu Afroamerykanina jako ludowego przechery, odzianego w łachmany. Postać wymyślona przez Thomasa D. Rice’a, amerykańskiego artystę scenicznego, pojawiała się w *minstrel show* – formie rasistowskiej burleski, w której biali aktorzy z twarzami uczernionymi spalonym korkiem w ohydny sposób parodiowali czarnoskórych – szerząc pogardliwy obraz wyszydający cechy, inteligencję i etykę pracy czarnych Amerykanów, przedstawiając ich jako „leniwych, ograniczonych mentalnie klaunów, przesądnych i niegodnych integracji”.

„Każda scena teledysku *This Is America* to porażające przedstawienie i oskarżenie rasistowskiego stereotypowania czarnych Amerykanów wciąż podporządkowanych kulturze zdominowanej przez białych. Glover w dramatyczny sposób przechodzi od jednej postaci do drugiej, a jego szalona euforia przeistacza się w wybuch przemocy z prędkością dorównującą codziennemu doświadczeniu odbiorcy mediów”<sup>5</sup>. W ostatniej scenie teledysku czarnego biegnącego między kolumnami podziemnego parkingu gonią biali. Potem ogarnia go ciemność i widać tylko jego oczy szeroko otwarte ze strachu.

Jednym z najtrudniejszych wcieleń w kolekcji kolorowych fotografii Machcińskiego jest to, na którym w uczernionej twarzy prezentuje się jako kobieta w barwnej sukni z różowymi i brązowymi roślinami i kwiatami, w „afrykańskim” kapeluszu, ozdobionym egzotycznymi piórami. W swoich zdjęciach Machciński jedynie zbliża się do tego, co reprezentuje, wyraźnie oznaczając te postacie jako własne, fantazmatyczne kreacje. W przedstawieniu „czarnej kobiety” – której wyraz twarzy należy do historycznie przekazywanego repertuaru prymitywizmu – artysta przywłaszcza sobie rasistowski stereotyp czarnego jako „dzikusa”. Na innym zdjęciu Machciński występuje w niebieskiej koszuli i cylindrze Abrahama Lincolna ozdobionym amerykańską flagą. Twarz i pierś są uczernione. Na uchu ma kobiecy atrybut

---

<sup>5</sup> Doreen St. Félix, *The Carnage and Chaos of Childish Gambino's „This Is America”*, „The New Yorker”, 7.05.2018, [newyorker.com/culture/culture-desk/the-carnage-and-chaos-of-childish-gambinos-this-is-america](http://newyorker.com/culture/culture-desk/the-carnage-and-chaos-of-childish-gambinos-this-is-america) [dostęp: 22.04.2020].

w formie kolczyka przypominającego łapacz snów. Na twarzy zarost. W tym przedstawieniu znaleźć można liczne niejednoznaczności i niestabilności dotyczące społecznej, narodowej, etnicznej i płciowej tożsamości postaci.

Takie przedstawienia można oczywiście potępiać jako przykłady wykorzystywania przez artystę rasistowskich stereotypów społecznych do celów artystycznej „rozrywki”, pozwolę sobie stwierdzić, że semiotyczna estetyka Machcińskiego, choć oczywiście wykorzystuje obraźliwe symbole, jest częścią krytycznego kontrprzywłaszczenia, w którym prymitywne uosobienia (prymitywne w powierzchownej warstwie) kanalizują niszczącą siłę.

Frantz Fanon, pochodzący z Indii Zachodnich psychiatra, filozof polityczny i aktywista, w swojej przełomowej książce *Czarna skóra, białe maski* (1952) analizuje psychopatologię kolonializmu. Fanon twierdzi, że osoba czarnoskóra jest obiektem fobiogenicznym (wywołującym fobię), wzbudzającym niepokój i strach w białych podmiotach. Fanon analizuje wykorzystywanie różnic chromatycznych – najbardziej oczywistej zewnętrznej oznaki rasy – w historii kolonialnej, szczególnie wykorzystanie odcienia skóry jako jedyne kryterium, według którego ludzie byli osądzeni przez kolonizatora, oraz to, jak wynikające z tego osądy legitymizowały dominację kolonizatora – białość noszono jako symbol „sprawiedliwości, prawdy, niewinności” – nad kolonizowanymi, których „nienormalny” kolor skóry znaczył: „brzydki, grzeszny, mroczny, niemoralny”<sup>6</sup>. Fanon stwierdził, że efekt tego zakodowanego w kolorze rasizmu to „epidermizacja” niższości<sup>7</sup>.

Niepokojące przedstawienia postaci przez Machcińskiego, kreacje, do których artysta maluje sobie twarz – zwykle nakładając ciemny lub czarny makijaż – świadomie odtwarzają Fanonowski koncept fobogenizmu, używając jako medium fotografii performatywnej. Taka strategia obrazu – podważanie i igranie z kulturowymi fobiami widza, przy jednoczesnych staraniach o wyzwolenie swoich empatycznych ucieleśnień od fobicznych odczytań – prezentowana jest przez Machcińskiego w całym jego fotograficznym atlasie, odsłaniając na równi jego zmienione i starzejące się ciało oraz – w powiązanej konstelacji – jego seksualność.

## Polityka pigmentacji

Równoległe do badań transgenderowego teoretyka kultury Paula B. Preciado po drugiej stronie żelaznej kurtyny w latach 80. XX wieku niemiecko-chilijska artystka Lorenza Böttner usytuowała historyczno-polityczne konteksty w autofikcyjnych dziełach sztuki, w których ciało i autoportret artysty stają się miejscami opozycyjnej inwestycji estetycznej. Böttner umieściła własne zmodyfikowane ciało i postać określoną jako transgenderowa w centrum swoich artystycznych badań, w których mnogość pozycji dotyczyła nie tylko płci, ale również historii i czasu. Według Preciado: „Lorenzę interesowała symultaniczność wcieleń, a nie tożsamość jako nieruchome miejsce”<sup>8</sup>. Preciado opisuje fotograficzne, malowane i rysowane wcielenia Böttner jako „Muzeum Pożądania i Melancholii”: „Przedstawiała życie polityczno-seksualne marginesu pod koniec XX wieku w miastach, do których podróżowała. Jej obrazy składają się na galerię postaci społecznie zmarginalizowanych, z którymi artystka nawiązała porozumienie [...]. Amsterdamskie prostytutki, Afroamerykanie będący przedmiotem agresji

---

<sup>6</sup> Frantz Fanon, *Czarna skóra, białe maski*, przeł. Urszula Kropiwek, Kraków: Karakter, 2020, s. 201, 216.

<sup>7</sup> Tamże, s. 9.

<sup>8</sup> Paul B. Preciado, tekst kuratorski w broszurze wystawowej do *Lorenza Böttner: Requiem for the Norm*, kurator Paul B. Preciado, Württembergischer Kunstverein, Stuttgart, 23.02–28.07.2019.

policjantów w Nowym Jorku, lesbijska seksualność w cieniu męskiego spojrzenia, gejowska seksualność”<sup>9</sup>.

Böttner do stworzenia serii aktów zatytułowanych *Face Art* (1983) wykorzystowała swoje ciało jak płótno – nakładała na nie ciemny pigment i prezentując ciało od pasa w górę, odsłaniając barki z bliznami po amputowanych rękach. „Twarz – pisze Preciado – jest odczłowieczona, zezwierzęcona lub zmieniona liniami przypominającymi malunki plemienne. Lorenza do tworzenia używała nie tylko pigmentów, korzystała również z włosów na głowie i całym ciele – brody, brwi – jako formalnych i chromatycznych motywów do skonstruowania twarzy, która twarzą nie była”. Preciado pisze także, że „Lorenza, zmieniając [swoją twarz] w powierzchnię do inskrypcji, denaturalizowała ją jako miejsce tożsamości – płci, rasy, człowieczeństwa – pokazując ją jako społecznie skonstruowaną maskę”<sup>10</sup>.

W kontraście do postmodernistycznej, politycznie ukontekstowanej praktyki Böttner Machciński – artysta, którego kształtujące lata przypadły na okres powojenny – poświęca się projektowi opartemu na idei „uniwersalizmu indywidualnego”<sup>11</sup>. Twierdzi, że to historia materializuje się w jego ciele jako stałym miejscu performance’u. W tym programie historycznego transwestytyzmu ciało, włosy i skóra Machcińskiego zmieniają się jak nasze historie. Artysta w kolorowej fotografii łączy i odsłania wszystkie aspekty tego procesu, wzmacniając ich wizualne znaczenie.

---

<sup>9</sup> Tamże.

<sup>10</sup> Tamże.

<sup>11</sup> Cyt za: Anke Kempkes, dz. cyt., s. 24.