

## **Widok. Theories and Practices of Visual Culture**

**tytuł:**

Przestrzeń negocjacji. Fotograficzne autoportrety Paula Mpagi Sepuyi jako refleksja nad obrazem czerności i nagości

**autorka:**

Julia Stachura

**źródło:**

Widok. Theories and Practices of Visual Culture 2020 nr 28

**odsyłacz:**

<https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2020/28-wyobrazenia-rasy/przestrzen-negocjacji>

**doi:**

<https://doi.org/10.36854/widok/2020.28.2279>

**wydawca:**

Widok. Fundacja Kultury Wizualnej

**afiliacja:**

Uniwersytet SWPS

Uniwersytet Warszawski

**słowa kluczowe:**

współczesny czarny artysta; queerowość; fotografia studyjna; zasłona; akt; doświadczenie czarność

**streszczenie:**

Artykuł poświęcony jest autoportretom współczesnego afroamerykańskiego artysty Paula Mpagi Sepuya, specjalizującego się w fotografii studyjnej. Sepuya w swoich autoportretach podnosi problem współczesnej reprezentacji czarnego queerowego podmiotu, uwikłanego w relacje międzyrasowe. Autorka analizuje, w jaki sposób fotograf zaciera granicę pomiędzy podmiotowym „ja”, a „my”, przedstawiając twórczy kolektyw, gdzie relacja model – artysta, artysta – model definiowana jest na fundamencie uczuć miłości oraz przyjaźni. Autorka omawia zagadnienia aktu homoerotycznego oraz hiper-widzialności i niewidzialności rasowo determinowanego podmiotu.

**Julia Stachura** - Studentka historii sztuki w Instytucie Historii Sztuki na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Przygotowuje pracę magisterską poświęconą fotografii amerykańskiej II poł. XX w. Zainteresowania naukowe: fotografia, autoportret, filozofia.

## Przestrzeń negocjacji. Fotograficzne autoportrety Paula Mpagi Sepuyi jako refleksja nad obrazem czarności i nagości

Na biennale w nowojorskim Whitney Museum of American Art w 2019 roku, przygotowanym przez kuratorki Jane Panettę oraz Rujeko Hockley, przedstawiono prace siedemdziesięciu pięciu artystów i artystek<sup>1</sup>. Tam po raz pierwszy zobaczyłam fotografie Paula Mpagi Sepuyi z serii *Drop Scenes* oraz *Camera Lessons*<sup>2</sup>.

Wielkoformatowe prace zawieszono na wysokości wzroku, a ukazane na nich postacie artystów trzymających aparaty oddane w naturalnej skali. Choć nie mogłam usłyszeć charakterystycznego kliknięcia migawki, odniosłam wrażenie, że właśnie zostałam sfotografowana, jak gdyby moja obecność w galerii została dostrzeżona. Niczym młody Jacques Lacan w relacji z puszką sardynek, skonfrontowałam się z obrazowym spojrzeniem Innego<sup>3</sup>. Aby zrównoważyć tę przedmiotowo-podmiotową relację, wykonałam kilka zdjęć telefonem.

Na jednym z wykonanych przeze mnie ujęć, przedstawiających fotografię *Drop Scene (OX5A1987)*, ujrzałam siebie odbijającą się w szybie osłaniającej dzieło. Moja sylwetka wyraźnie zaznaczała się na tle czarnej kotary zawieszanej w centrum kompozycji. Prostokątny kształt telefonu niemal perfekcyjnie nałożył się na aparat przedstawiony na fotografii. Dopiero wtedy zauważyłam, że sfotografowana przez Sepuyę scena stanowi odbicie w lustrze. Moja sylwetka była wypadkową multiplikacji odbić. Wrażenie, że w Whitney byłam podmiotem obserwacji, okazało się jedynie pozorem. Tak naprawdę Sepuya i Goldberg



Ariel Goldberg i Paul Mpagi Sepuya, *Camera Lesson*, 2018, Whitney Museum of American Art, fot. Julia Stachura

cały czas patrzyli na siebie, mnie natomiast śledziło odbicie oka aparatu. Granica płaszczyzny obrazu została przez artystów rozmyta, tak że nie sposób było oprzeć się lustrzanej iluzji.

I

I am photo-graphed<sup>4</sup>

Jacques Lacan

Paul Mpagi Sepuya urodził się w 1982 roku w San Bernardino; określa się jako homoseksualny, afroamerykański mężczyzna i artysta queer, jako fotograf specjalizuje się w portretach studyjnych<sup>5</sup>. Przez ponad dekadę związany był z nowojorską sceną zinową oraz z niezależną księgarnią Printed Matter. Jego wczesne autoportrety i portrety wpisują się w estetykę wernakularną<sup>6</sup>, charakterystyczną dla homoerotycznych *daily snaphots*<sup>7</sup> z początku XXI wieku, czyli osadzonych w codzienności zdjęć wykorzystujących prywatną przestrzeń mieszkalną. Od 2010 roku artysta fotografuje aparatami cyfrowymi i pracuje z wielkoformatowymi odbitkami chromogenicznymi. Fotografie z serii *Darkroom* (od 2016), które są przedmiotem tego artykułu, stanowią elementy ciągle „otwartych”, nieskończonych cykli realizowanych w Los Angeles.

Analizowane przeze mnie fotografie Sepuyi to autoportrety – akty wykonywane wraz z przyjaciółmi oraz partnerami artysty w atelier, na których zaciera on granicę między podmiotowym „ja” a „my”, przedstawiając twórczy kolektyw. Sepuya podnosi problem współczesnej reprezentacji czarnego queerowego



Paul Mpagi Sepuya, *Drop Scene* (OX5A1987), 2018, 127 x 190,5 cm, Whitney Museum of American Art, fot. Julia Stachura

artysty, uwikłanego w związki międzyrasowe. Relacje model-artysta i artysta-model definiowane są na fundamencie uczuć miłości czy przyjaźni, kwestionując tradycyjny podział na role, zakładający obecność fotografa i modela. Partnerzy Sepuyi w równym stopniu współtworzą dzieło, negocjując z nim, jaki ostatecznie będzie efekt ich współpracy. Jak wspomina sam artysta, negocjacje są nierozłącznie związane z procesem fotografowania, są odzwierciedleniem dynamicznych relacji pomiędzy nim a kochankami i przyjaciółmi<sup>8</sup>. Jego autoportrety to wystudiowana gra z medium fotografii oraz odbiorcą, którego obecność „przed obrazem” zostaje sproblematyzowana.

„Akt męski to obszar podminowany – erotycznie i politycznie”<sup>9</sup>. Słowa Pawła Leszkowicza wskazują na ścisły związek sztuki ciała z prywatną oraz publiczną sferą życia. Męski akt, znajdujący się w tyglu ideologii, religii, tabu, politycznych represji, działań cenzorskich czy ruchów społecznych, przez wiele lat wprawiał historyków sztuki, krytyków oraz instytucje w zakłopotanie. Dlatego w 1956 roku Kenneth Clark w swojej ikonicznej publikacji *The Nude. A Study of Ideal Form* zamknął ciało w szczelnej, doskonałej formie, trzymając się klasycznego kanonu piękna oraz normatywności<sup>10</sup>. Rozpoczęta w latach 60. XX wieku rewolucja seksualna na Zachodzie oraz artystyczne działania performatywne zaczęły rozsadzać sztywne ramy aktu.

W 1978 roku Margaret Walters publikuje *Nude Male*, jedną z pierwszych książek umieszczających męski akt w polu zainteresowania historii sztuki. Badaczka podkreśla, że męskie ciało w kulturze Zachodu wchłonęło znaczenie polityczne, religijne i moralne, podczas gdy ciało kobiece na ogół przedstawiano w sytuacjach bardziej intymnych – w sypialni, w studio artysty albo w plenerze<sup>11</sup>. Relacje aranżowane przez Sepuyę na fotografiach *Darkroom Mirror* odwracają tę tradycyjną zależność. Kiedy w 2014 roku artysta osiadł na stałe w Los Angeles, jego atelier zaczęły wypełniać lustra oraz czarne kurtyny, które wkrótce stały się nieodłącznymi elementami

zdjęć<sup>12</sup>. Wielu krytyków wskazuje, że uzyskana za ich pomocą komplikacja przestrzeni studia zamieniła fotografie Sepuyi w wizualne zagadki [puzzles]<sup>13</sup>.

*Darkroom Mirror (2090183)*

z 2017 roku przedstawia artystę fotografującego siebie w lustrze, w którego polu pojawia się również ręka jego partnera. Półnagi Sepuya, ubrany w samą bieliznę, sytuuje się w centrum ujęcia. Kadr ukazuje jego ciało od linii bioder w górę, na tle czarnej zasłony. Prawe oko fotografa spogląda przez wizjer aparatu, natomiast lewe pozostaje w cieniu. Widz nie ma pewności, czy artysta zamyka je, skupiając uwagę na kadrze, czy wciąż obserwuje fotografowaną scenę. Wyraźnie wyeksponowany obiektyw to metonimiczne oko artysty. Prostokątny kształt korpusu aparatu dialoguje z wertykalnym formatem fotografii, tworząc niejako obraz w obrazie. Artysta dodatkowo przytrzymuje aparat w prawej dłoni, jednocześnie obejmując go palcami. Układ kciuka, palca wskazującego oraz palca środkowego tworzą wokół obiektywu cielesną ramkę, której dokończenie stanowi górna krawędź korpusu aparatu. Poprzez tę hiperekspozycję aparat podniesiony zostaje do rangi znaku ikonicznego medium, ramującego dzieło oraz ramowanego w dziele. Obiektyw, wyraźnie wysunięty poza palec wskazujący Sepuyi, wykracza z wewnętrznych ram ustanowionych przez gest dłoni artysty.

Przedstawiona konwencja portretowa implikuje ukrycie penisa zarówno przez okrywający go materiał, jak i przez linię kadru. Nagie męskie ciało, jak podaje Walters, kojarzone jest najczęściej



Paul Mpagi Sepuya, *Darkroom Mirror* (\_2090183), 2017, archiwalny wydruk pigmentowy, ed. 5 + 2AP, 81,3 x 61 cm, dzięki uprzejmości artysty i Galerii DOCUMENT, Chicago oraz Susanne Vielmetter, Los Angeles

z falliczną siłą, nawet w przypadkach, gdy fizyczny penis zasłonięty był liściem figowym czy tkaniną<sup>14</sup>. W wydanym w 1977 roku *La signification du phallus* Jacques Lacan związał figurę fallusa ze znakiem różnicy – dziecko poprzez fazę lustra wkracza w porządek symboliczny, a więc w język i kulturę, staje się niezależnym podmiotem oraz dokonuje rozróżnienia płciowego. Fallus lub jego brak staje się kryterium konstrukcji podmiotu, a tym samym wpisania siebie w określone ramy kulturowe oraz role społeczne.

Historia wizualnej reprezentacji czarnych mężczyzn (z białej perspektywy) każe myśleć o fallusie także jako o kryterium rozróżnienia rasowego. Frantz Fanon w kanonicznym tekście *Czarna skóra, białe maski* pisze o zaburzonym obrazie czarnego podmiotu, projektowanym przez białą zachodniocentryczną kulturę, krytykując słowa francuskiego dziennikarza Michela Cournota: „Mrzyn znika. Zamienia się w członek. Jest penisem”<sup>15</sup>. Fotografia Roberta Mapplethorpe’a *Man in Polyester Suit* (1980) mogłaby stanowić ilustrację powyższych słów. Uprzedmiotowanie czarnego mężczyzny w postaci figuracji narządu płciowego sprawia, że staje się on odcieleśnionym Innym, zagrażającym białemu męskiemu podmiotowi, którego fobia lokuje się w hiperbolizowanym członku.

Pomimo braku obecności penisa na fotografii Sepuyi jest on obecny metaforycznie pod postacią wysuwającego się obiektu aparatu. Oko i akt patrzenia oraz akt fotografowania w twórczości Afroamerykanina są nierozłącznie związane z symbolicznym aktem seksualnym, męskocentryczną siłą oraz dominacją. Złożoność owych relacji potęguje fakt, że Sepuya przedstawia związek międzyrasowy. W kontekście rozważań Fanona mężczyzn powinna dzielić historycznie uwarunkowana hierarchia, zakładająca podporządkowaną pozycję czarnego ciała. Jednakże męsko-męska relacja zostaje tu przedstawiona z perspektywy queerowej, a poza przyjęta przez postacie

implikuje intymność i bliskość między kochankami.

Z uwagi na kontrast pomiędzy skórą artysty a intensywnie jasną bielizną wzrok odbiorcy kierowany jest w stronę dolnej części kadru. Tam z prawego dolnego narożnika w przestrzeń zdjęcia wkracza ręka białego mężczyzny. Rozpostarta dłoń, dotykająca ciała artysty, poświadcza jego obecność i cielesność. Gest ten znany jest między innymi z biblijnej historii o niewiernym Tomaszu, obraz apostoła za to najczęściej przywoływany jest w kontekście płócien Caravaggia. Autoportret Sepuyi sytuuje się na przecięciu ikonografii Chrystusa, wizualnej konwencji reklam bielizny Calvina Kleina oraz szyku i stylu portretów Barkleya L. Hendricksa.

Muskularne ciało fotografa wyraźnie zaznacza się na jednolitym tle. Przedstawienie jest niezwykle haptyczne, co podkreślone zostało przez wyeksponowane żyły na dłoni partnera, włosy na klatce piersiowej artysty, blik świetlny padający na czoło fotografa, napięty brzuch oraz ramiona. Obecność śladów na powierzchni lustra, skoncentrowanych w górnej części fotografii, przy lewej krawędzi pola obrazowego, implikuje odcisk ciała (indeks), a przy tym ciepło, pot, ruch. Smugi i ślady wydają się nie występować tam, gdzie znajduje się obiektyw. Pozornie nie zaburzają wizji mechanicznego oka, które poprzez sfotografowanie lustrzanego odbicia i tak ukazuje pewne zniekształcenie. Na fotografii tworzą się dwa wymiary obecności: Barthes'owskie to-co-było, czyli pozostawione ślady, oraz to-co-jest – dłoń partnera<sup>16</sup>. Ślady uczyniły powierzchnię lustra widzialną, a więc przewrotnie poświadczyły także o jego obecności. Czysty fragment tafli sprawia za to wrażenie, jakby pomiędzy nami a fotografem nie było pośrednika i to właśnie nam obiektyw (i artysta) robił zdjęcie. Jednakże rola modela została przez fotografa oraz jego partnera przywłaszczona – są zarazem przedmiotem i podmiotem spojrzenia. Co pozostało odbiorcy? Przejrzeć się w lustrze? Z jednej strony obecność (pozornie) skierowanego w naszą stronę obiektywu zakłada

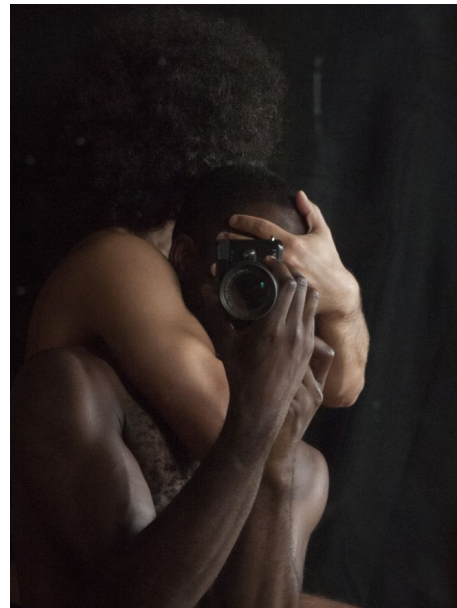
włączenie nas do fotograficznego performansu. Z drugiej strony implikowana pozycja widza przywołuje tę znaną z *Małżeństwa Arnolfinich* (1434) Jana van Eycka czy też *Panien dworskich* (1656) Velázquezesa, analizowanych przez Michela Foucaulta w książce *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*, gdzie miejsce odbiorców zajmuje para królewska<sup>17</sup>. Związana z tym niestabilność statusu widza skłania do autorefleksji nad dynamiką relacji percypujący–dzieło.

Autoportret Sepuyi można także związać z Lacanowską narcystyczną identyfikacją, podczas której człowiek scala swój obraz w akcie patrzenia, wychodząc niejako ze strefy nieświadomości swojego ciała i wizerunku, czego figurację mogłoby stanowić czarne tło znajdujące się za postaciami. Artysta wydaje się udosławiać Lacanowską maksymę: „*I am photo-graphed*”. Ruth E. Iskin pisze w tym kontekście o rozszczepieniu słów *photo* oraz *graphed*, analogicznie do podziału ja i Inny, jaki następuje podczas formowania się podmiotu przez spojrzenie w lustro<sup>18</sup>. Wykonując autoportret, a tym samym „foto-grafując” siebie, Sepuya uświadamia sobie przedmiotowo-podmiotową pozycję bycia w świecie. To reprezentacja modelu tożsamościowego, dla którego aparat – narzędzie pracy – staje się narzędziem emancypacji fotografa-Afroamerykanina. Parafrazując słowa Stuarta Halla, konfrontujemy się z obrazem „czarnego Narcyza”, problematyzującego uniwersalizujący model rozróżnienia siebie od Innego<sup>19</sup>.

Fotografia *Darkroom Mirror* (\_207386) z 2017 roku znacząco komplikuje omawiane relacje. W kadrze są dwaj mężczyźni – Sepuya oraz jego partner – widoczni od pasa w górę. Artysta trzyma aparat, którego obiektyw ponownie lokuje się pośrodku kompozycji. Partnera Sepuyi nie sposób zidentyfikować, zwraca bowiem twarz ku czarnej tkaninie, charakterystyczna jest za to jego bujna fryzura. Mężczyzna trzyma artystę w mocnym uścisku, zasłaniając mu twarz oraz oplatając ramiona wokół jego szyi.

Fotograf ma zakryte oczy, wobec czego nie może spojrzeć przez wizjer aparatu, a tym samym zobaczyć, co się w nim (i w kadrze) znajduje. Cieleśna blokada nałożona na jego wzrok sprawia, że jedynym patrzącym bohaterem sceny jest obiektyw.

Dzięki użyciu czarnego tła postaci zostały wyabstrahowane z przestrzeni studia i prezentują się jak rzeźby. Widoczne skrety ciał i kończyn przywodzą na myśl *Grupę Laokoona* czy *Plutona i Prozerpinę* Berniniego. Te międzyobrazowe skojarzenia sprawiają, że uścisk postaci może być odczytywany w kilku rejestrach znaczeniowych. Z jednej strony konotuje intymność pomiędzy queerowymi mężczyznami, z drugiej strony to pokaz siły, dominacji erotycznej oraz fizyczne zmaganie się z przeciwnikiem (Laokoon) i oprawcą (Pluton). Sepuya tworzy coś na kształt warburgowskiej *Pathosformel*, formuły patosu, oznaczającej gwałtowne uczucie wyrażone za pomocą konkretnych gestów<sup>20</sup>. Dramaturgia na fotografii została zaakcentowana przez mocny skręt głowy partnera Sepuyi oraz uścisk, w którym trzyma artystę, konotujący fetysze, takie jak



Paul Mpagi Sepuya, *Darkroom Mirror* (\_2070386), 2017, archiwalny wydruk pigmentowy, ed. 5 + 2AP, 60,9 x 81,2 cm, dzięki uprzejmości artysty i Galerii DOCUMENT, Chicago oraz Susanne Vielmetter, Los Angeles

asfiksja erotyczna. W tym kontekście należy wyjaśnić pierwszy człon tytułu pracy: *Darkroom*. Wyrażenie to pisane rozdzielnie oznacza ciemnię fotograficzną, łącznie natomiast – zaciemnione pomieszczenie znajdujące się najczęściej na tyłach klubu lub baru. Mężczyźni nie kryją się jednak w mroku, lecz dystansują swe ciała od wiszącej w tle kotary. Sepuya podkreśla tym samym istotność reprezentacji relacji homoerotycznych dla współczesnej fotografii z perspektywy czarnego artysty.

Podobnie jest w pracy *Darkroom Mirror (\_2070527)* z 2017 roku, ukazującej trzech mężczyzn odbitych w lustrze. Sepuya usytuowany jest w centrum kompozycji w pozycji klęczącej i znajduje się znacznie niżej od dwóch stojących przy nim mężczyzn, których górna krawędź kadru pozbawiła twarzy. Ten po prawej wyłania się zza czarnej kotary. Widoczny jest wyraźny kontrast pomiędzy materiałem tkaniny, podkreślonym wydatną fałdą, a torsem białego mężczyzny. Partner znajdujący się po prawej przesłania oko fotografa oraz wydaje się przesłaniać także jego usta, natomiast mężczyzna po lewej ściska szyję Sepuyi. Głowa fotografa ekstatycznie chyli się ku dłoni mężczyzny z prawej strony, a jego oczy oddalone są od wizjera aparatu. Poza Sepuyi w zestawieniu ze stojącymi mężczyznami implikuje gest seksu oralnego. W miejscu penisa znajduje się jednak obiektyw, stanowiący jego symboliczną substytucję. Dłonie fotografa oplatają go, stabilizując obraz, lecz palec wskazujący jest wyraźnie odchylony od oka obiektywu i uniesiony ku górze. Wskazuje na intrygujący element fotografii:



Paul Mpagi Sepuya, *Darkroom Mirror (\_2070527)*, 2017, archiwalny wydruk pigmentowy, ed. 5 + 2AP, 81,3 x 61,2 cm, dzięki uprzejmości artysty i Galerii DOCUMENT, Chicago oraz Susanne Vielmetter, Los Angeles

prowadzi wzrok ku dwóm diagonalnym śladom na lustrze oraz wydobytej przez światło fałdzie tkaniny. Ślady wraz z fałdą tworzą układ strzały czy też trzech promieni skierowanych w stronę głowy artysty, formując niecodzienną glorię, konotującą jednocześnie metaforyczną ejakulację.

Sepuya ponownie wiąże akt fotografowania z aktem seksualnym. Studio skąpane w mroku z jednej strony pełni funkcję azylu dla *people of color*, z drugiej sceny, na której odgrywany jest podpatrywany przez nas miłosny performans. Można sparafrazować słowa Audre Lorde i stwierdzić, że erotyka staje się artystycznym manifestem, narzędziem sprawowania władzy oraz umacniania więzi społecznych<sup>21</sup>. Queerowe spojrzenie Sepuyi w stronę typologii fotografii homoerotycznej ma wyraźnie subwersywny charakter. Szczególnie jeśli zestawić je z obrazem nieheteronormatywnych czarnych mężczyzn wykreowanym przez Roberta Mapplethorpe'a w serii *Black Book* (1986).

Komparatystyki tej dokonało Muzeum Guggenheima na wystawie retrospektywnej *Implicit Tensions. Mapplethorpe Now* w (24 czerwca 2019 – 5 stycznia 2020). Dążące do perfekcji, klasyczne akty z *Black Book* ukazują czarnych modeli niczym piękne przedmioty, z uwagi na bliskie kadry, fragmentaryzację, wyabstrahowanie figur na jednolitym tle czy ostre oświetlenie. Kobena Mercer w swoim krytycznym eseju *Looking for Trouble* (1991) podkreśla, że sam fakt fetyszyzacji oraz pozycja widza projektowana przez Mapplethorpe'a zakłada postawę wyższości czy też sprawowania władzy / kontroli nad modelami, którzy stają się obiektami naszych spojrzeń i pragnień<sup>22</sup>. Badacz dodaje, że przez zajęcie tej pozycji odbiorca może skonfrontować swoje własne fantazje – seksualne oraz rasowe<sup>23</sup>. Implikowana przez



Wystawa *Implicit Tensions. Mapplethorpe Now*, Muzeum Guggenheima w Nowym Jorku, wrzesień 2019, fot. Julia Stachura

Mercera krytyczna postawa widza odsłania także drugą stronę problemu rasowości – *whiteness*, czyli białość, którą według autora także należy przepracować z uwagi na przywileje oraz modele reprezentacji białego człowieka w sztuce<sup>24</sup>.

Mercer podkreśla, że Mapplethorpe niejako przywraca widzialność czarnym mężczyznom – „niewidzialnym mężczyznom”, parafrazując Ralpa Ellisona – lecz reprezentacja ta jest wyraźnie fetyszyzująca i stereotypowa. W latach 90., na krótko po śmierci fotografa, powstały krytyczne wobec jego działań prace czarnych artystów takich jak Rotimi Fani-Kayode czy Lyle Ashton-Harris oraz bezpośrednia odpowiedź Glenna Ligona *Notes on the Margin of the Black Book* (1991–1993). Sepuya, będący najmłodszym artystą w tym gronie, znalazłszy się na wystawie, stanowił najbardziej aktualny artystyczny komentarz w sprawie kontrowersyjnej serii. Opisujący twórczość Afroamerykanina Lanre Bakare pokusił się nawet o zatytułowanie swojego artykułu przewrotnym pytaniem: *A new Mapplethorpe?*<sup>25</sup>.

Obecność aktów Sepuyi w sąsiedztwie fotografii z *Black Book* uwypukliła pewne podobieństwa formalne – dramatyczne oświetlenie, pozy nawiązujące do antycznych rzeźb, jednolite tło – lecz przede wszystkim wskazała istotne różnice. Podstawową z nich jest fakt, że Mapplethorpe przygląda się swoim modelom w studio, Sepuya natomiast aktywnie uczestniczy w fotograficznym performansie. Jest nieheteronormatywnym czarnym mężczyzną, który jednocześnie problematyzuje własną widzialność poprzez aranżację aparatu oraz poz towarzyszących mu partnerów. Sepuya wykorzystuje znany z awangardy model spojrzenia uzbrojonego w obiektyw fotograficzny<sup>26</sup>, lecz nie uosabia Umbo-fotoreportera czy „człowieka z kamerą”, tylko raczej subtelnie kompiluje wystudiowane autoportrety z *mirror selfie*<sup>27</sup>. Aparat wespół z lustrem stanowią narzędzia narcystycznej identyfikacji, są przedmiotami przyciągającymi

(i pociągającym) bohaterów tych zdjęć. To wokół nich zawiązywane są queerowe relacje, tworzące na fotografiach wrażenie erotycznego napięcia, seksualnego pobudzenia, a w efekcie także spełnienia.

## II

Byłem odpowiedzialny jednocześnie za moje ciało, za moją rasę, za moich przodków. Obrzuciłem się obiektywnym spojrzeniem, odkryłem moją czerń, moje cechy etniczne – a uszy pękały mi od ludożerstwa, opóźnienia umysłowego, fetyszyzmu, wad rasowych, handlarzy niewolników, a najbardziej, najbardziej...<sup>28</sup>

Frantz Fanon

Identyfikacja czarnego podmiotu w ujęciu Frantza Fanona opiera się na ścisłej relacji owego podmiotu z jego obrazem wygenerowanym przez spojrzenie białego człowieka. Figura czarnego podmiotu oraz przynależne jej klisze kulturowe znajdują się tuż przed wzrokiem białego podmiotu, uformowane w przezroczysty filtr – ekran. W.J.T. Mitchell w książce *Seeing Through Race* stawia tezę, że rasa jest *medium*<sup>29</sup>. Jest czymś, przez co widzimy, jak przez ramę, okno, ekran czy obiektyw. Gdyby posługiwać się rozróżnieniem Georges'a Didi-Hubermana, rasa jest zarówno widzialna, jak i wizualna, a więc odnosi się do tradycji obrazowania, a zarazem wykracza poza tekst<sup>30</sup>. Wszystkie te stwierdzenia wzmacniają tezę, że granica pomiędzy białym i czarnym podmiotem – ekran – wpływa zarówno na optykę, jak i na cielesność obu podmiotów, a do tego jest zakorzeniona w dyskursie. Jak konkluduje Stuart Hall, rasa to kategoria społeczna.

W.E.B. Du Bois określa rasę jako *veil* [zasłonę / przesłonę], która jest mediatorem pomiędzy przedstawicielem danej rasy a białym podmiotem<sup>31</sup>. Wyrażenie *born with a veil*, użyte przez pisarza do określenia czarnego podmiotu, w języku polskim ma swój odpowiednik w powiedzeniu „w czepku urodzony”,

co oznacza wyjątkowe szczęście. Fraza ta także konotuje wyjątkowość i inność, odróżniającą dziecko urodzone w worku owodniowym od dzieci urodzonych bez przezroczystej błony na głowie. Du Boisowska zasłona z jednej strony osłania czarny podmiot, czyniąc go niewidocznym, z drugiej zaś generuje *second sight* – podwojony ogląd podmiotu ze względu na rasowe determinanty, *double-consciousness* – podwojoną świadomość czarnego podmiotu oraz *two souls* – obecność dwóch dusz w jednym ciele<sup>32</sup>. Poprzez obecność zasłony czarny podmiot dostrzega konstrukcyjność zarówno bycia czarnym, jak i bycia białym, jest zarazem niewidzialny i widziany. Gdy już jest widziany, to oczami innych, narzucających swoją perspektywę i nadbudowujących nad nim narrację.

W książce zbierającej najważniejsze tezy Jacques'a Lacana skupione na wizualności Kaja Silverman pisze o *screen of blackness* – ekranie czerności, przechowującym w sobie (cytując Fanona) „legandy, opowieści, historię oraz nader wszystko historyczność”<sup>33</sup>. Ekran w rozumieniu Lacana jest miejscem działania kodów kulturowych i klisz pośredniczących pomiędzy podmiotem patrzącym a obiektem<sup>34</sup>. Silverman na potrzeby analizy fotograficznego cyklu *Untitled Film Stills* autorstwa Cindy Sherman określa go jako *stain* – plamę, *mask* – maskę, a także *thrown-off skin* – zrzuconą skórę<sup>35</sup>. Wszystkie te terminy, podobnie jak różnorakie podwojenie, jakie niesie ze sobą *the veil*, sugerują pewnego rodzaju sztuczność, a nawet zbyteczność.

Sepuya w swojej twórczości nieraz mierzył się z opozycją widoczności i niewidoczności podmiotu. Studium tego problemu stanowi *Darkroom Mirror (OX5A1812)* z 2017 roku, które posłuży tu jako łącznik pomiędzy omawianą w pierwszej części tekstu estetyką spotkania a kolektywną fragmentaryzacją podmiotu uwikłanego w kontakt z czarną tkaniną.

Przedstawiony na fotografii aparat ustawiony na trójnożnym statywie przytrzymywany jest przez białą oraz czarną rękę na tle czarnej tkaniny. Mężczyzna po lewej rozchyła materiał kurtyny, tak że widoczne jest jego kolano, fragment torsu oraz sięgająca po spust migawki dłoń. Z prawej krawędzi pola obrazowego wkracza za to ręka artysty, również chwytająca aparat. Na odbijającym tę scenę lustrze z lewej strony widoczne są wyraźne ślady odcisków palców, nakładające się na ciało białego mężczyzny. Można przez to odnieść wrażenie, że jest ono nieostre, jakby rozmyte, co kontrastuje z wyostrzonym statywem aparatu oraz okiem obiektywu usytuowanym w centrum kompozycji.

Ponownie mamy do czynienia z fotografią przedstawiającą kolektywny podmiot międzyrasowy, złączony w akcie twórczym. Gesty dłoni bohaterów mogą konotować rywalizację o to, kto naciśnie spust migawki, a więc kto zrobi zdjęcie. Jaki obraz zostaje stworzony przez mężczyznę? Skierowanie aparatu w naszą stronę implikuje drugą fotografię – ucieleśnioną w pozie, jaką zwykle przybieramy, gdy czujemy na sobie oko obiektywu. Sepuya gra z Lacanowskim *le regard*, spojrzeniem z perspektywy



Paul Mpagi Sepuya, *Darkroom Mirror (OX5A1812)*, 2017, archiwalny wydruk pigmentowy, ed. 5 + 2AP, 129,5 x 86,3 cm, dzięki uprzejmości artysty i Galerii DOCUMENT, Chicago oraz Susanne Vielmetter, Los Angeles

obiekty, wzrokowo rozbudzającym nasze pragnienia<sup>36</sup>.

Aparat pełni funkcję strażnika, wydaje się mówić: „widzę cię”. Należy jednak pamiętać, że jest to scena odbita w lustrze. Spojrzenie oka kamery rzutowane jest więc na powierzchnię, zwrotnie odbijającą obraz, któremu się przyglądamy. W tym kontekście Silverman pisze o „białym spojrzeniu” [*white look*], w którym wzrok zarówno obserwowanego, jak i obserwującego poprzedzają ekrany<sup>37</sup>. Pojęcie to przypomina także Nicolas Mirzoeff, gdy parafrazuje Fanona: „Poczuł się utrwalony, jakby pod wpływem fotografii, przez to, co nazwał b i a ł y m s p o j r z e n i e m. Takie spojrzenie uniemożliwia mu widzenie siebie jako siebie samego, sprowadza go wyłącznie do zestawu klisz i stereotypów”<sup>38</sup>. W teorii widzenia Lacana aparat jest źródłem widzialności dla fotografii; zastępując lustro, może stać się matrycą identyfikacji: „*I am photo-graphed*”. W przypadku fotografii Sepuyi matryca ta jest obnażona oraz podwojona, przez co ekran sytuuje się nie tylko pomiędzy podmiotem patrzącym a fotografią; znajduje się on także z drugiej strony – pomiędzy *le regard* a nami. Widz uczestniczy w sytuacji podwójnego zapośredniczenia. Jego spojrzenie, nie dość, że jedynie pozornie jest obserwowane przez baczne oko aparatu, poprzez obecność podwojonego ekranu w postaci lustra oraz odbicia lustrzanego nie jest w stanie przedrzeć się do widocznego na fotografii podmiotu. Z jednej strony jest to krytyka agresywnego spojrzenia, *the gaze*, penetrującego uprzedmiotowiony podmiot obrazu, ze względu na brak bezpośredniej dostępności do sfotografowanej sceny, z drugiej strony jest to nowy obraz czarnego podmiotu, którego tożsamość, uwikłana w relacje miłosne oraz twórcze, nie jest dłużej rozbijana przez spojrzenie z zewnątrz. Patrzący aparat zostaje zaktywizowany, wciela się w rolę świadka sceny, a za sprawą dotyku powołany jest do pracy nad uwiecznianiem. Obiekt[yw] staje się udostępnionym obiektem-przyczyną pragnienia,

*le regard*, patrzącym na bohaterów sceny.

Ekran na fotografiach Sepuyi jest hiperwidzialny i stanowi granicę dzielącą obserwatora od fotografa. Niczym *veil* jest transparentny, ponieważ widzimy postać artysty oraz jego partnerów, ale jednocześnie nie możemy ich (wyobrazeniowo) dotknąć. Konstrukt ten jest niczym gruba, przezroczysta, lecz „okropnie namacalna”<sup>39</sup> [*horribly tangible*] szyba, przez którą ludzie mogą się nawzajem widzieć, ale nie mogą się słyszeć ani dotknąć.

W serii *Darkroom* lustro znika, centralne miejsce na fotografiach zajmuje za to czarna kurtyna. Ujęcie *Dark Room Model Study (OX5A2919)* z 2017 roku przedstawia fragmenty ciał ukazane na tle ciemnej zasłony: od góry – prawą rękę białego mężczyzny, jego prawą nogę oraz lewą rękę czarnego mężczyzny – Sepuyi. Układ członków podkreśla trzy osie: linię diagonalną, którą tworzy przedramię u góry, rozchylające draperię, linię wertykalną, którą tworzy zgięta w kolanie noga, oraz linię horyzontalną, którą tworzy ręka w dolnej części fotografii. Linie te budują wewnątrz fotografii niedokończoną, fragmentaryczną ramę.

Jeżeli posłużyć się znaczeniami, jakie historia sztuki przypisywała poszczególnym kierunkom, linię wertykalną skojarzyć można z aktywną, erekcyjną siłą męską, natomiast linię horyzontalną z pierwiastkiem żeńskim<sup>40</sup>. Pozycja białego ciała na fotografii została przedstawiona jako wzmocniona – noga



Paul Mpagi Sepuya, *Darkroom Model Study (OX5A2919)*, 2017, archiwalny wydruk pigmentowy, ed. 5 + 2AP, 129,5 x 86,3 cm, dzięki uprzejmości artysty i Galerii DOCUMENT, Chicago oraz Susanne Vielmetter, Los Angeles

tworzy cielesny postument dla wyniesionej ku górze ręki. Na dłoń oraz na górną partię kotary pada ostre naturalne światło. Takie rozłożenie akcentów przywodzi na myśl dzieła barokowych mistrzów, chociażby Caravaggia, którego charakterystyczną teatralność artysta przywołuje w swoich zdjęciach.

Ten fragmentaryczny autoportret przedstawia dwa kluczowe gesty: rozchylenia kotary w górnej części fotografii oraz uchwytu za kostkę w dolnej. Wynurzające się z mroku ciała, widoczne owłosienie na bladej skórze oraz połyskujące ramię artysty przedstawione są jako niezwykle haptyczne. Podobnie tkanina, ciężki materiał nieprzepuszczający światła, zbiera kurz oraz wchłania pot, stając się miejscem zapisu śladów czasu i ciała. Jedna z kotar jest rozwieszona z tyłu, druga natomiast rozchylona przez siedzącego mężczyznę. Jego ciało znajduje się pomiędzy dwiema strefami: widzialności – sceną, i ukrycia – kulisami. Pozycja Sepuyi wskazuje z kolei na dystans do przedstawionej sceny, jego wyciągnięta ręka pochodzi z zewnątrz, spoza kadru.

Dostrzegalna jest wyraźna różnica między zmaskulinizowaną, umięśnioną ręką fotografa, prezentującą mocny gest pochwycenia, a delikatniejszą, wiotką ręką rozchylającą połę tkaniny. Palce dłoni białego mężczyzny zostały na dodatek ułożone w bardzo nienaturalny sposób – jedynie jego kciuk wydaje się chwytać kotarę, natomiast pozostałe cztery palce jedynie się na niej prezentują. Gdyby znów sięgnąć do repertuaru dawnych mistrzów, teatralne gesty na fotografii Sepuyi przywołują dalekie echo manierystycznej ekstrawagancji Bronzina. Na płótnie *Alegoria czasu i miłości* z 1545 roku w górnej partii kompozycji widzimy dwa podobne gesty ukazane na tle przewieszanej tkaniny. Postać znajdująca się na drugim planie, w lewym górnym narożniku, wykonuje gest bliźniaczy do tego z fotografii Sepuyi – delikatnie dotyka tkaniny. Chronos natomiast, który napina mięśnie do granic możliwości, zмага się

z materiałem w kolorze lapis lazuli.

„Czas i miłość” to być może najprostsza, ale trafna charakterystyka autoportretów Sepuyi. Widoczne fragmenty ciał partnerów niewiele nam mówią, są po prostu nogami, torsami i rękoma. Dla fotografa ciała te są jednak nośnikami wspólnych historii, śladów znajomości, archiwami wspomnień. Zatrzymana na zdjęciach Sepuyi intymność, choć wystawiona na publiczny ogląd, ma swoje granice; studio to próg jego świata.

*Darkroom (\_MG\_9226)* z 2016 roku balansuje na granicy intymności i teatralnej inscenizacji. Fotografie nietrudno uznać za wystudiowany autoportret konotujący takich klasyków jak Jacques-Louis David i jego *Śmierć Marata* (1793). Artysta odchyła tkaninę, tak by ukazała leżącego na podłodze białego mężczyznę, którego obojętna mina, rozwarte usta oraz szeroko otwarte oczy konotują martwe ciało. Można odnieść wrażenie, że jesteśmy świadkami odgrywanej sceny śmierci – a właściwie jej inscenizacji. Wzrok mężczyzny jest nieobecny, tors obnażony, a nienaturalnie ułożona dłoń stykająca się z krawędzią fotografii symbolizuje granicę między życiem a śmiercią. Ręka mężczyzny znajdującego się w tle, ukazana w górnej części ujęcia, odsłania studio oraz niewielki, ledwie dostrzegalny fragment lustra zawieszzonego na białej ścianie. To znak, że będzie nas tu zajmować wielowymiarowość atelier Sepuyi. Pierwszy z wymiarów odkrywa artysta, którego ręka przychodzi spoza kadru; ciało leżącego partnera znajduje się gdzieś pomiędzy



Paul Mpagi Sepuya, *Darkroom (\_MG\_9226)*, 2016, archiwalny wydruk pigmentowy, ed. 5 + 2AP, 33 x 25,4 cm, dzięki uprzejmości artysty i Galerii DOCUMENT, Chicago oraz Susanne Vielmetter, Los Angeles

sceną a kulisami, których istnienie zdradza dłoń mężczyzny na drugim planie. Sepuya, niczym reżyser kontrolujący *mise-en-scène*, zabezpiecza w ramach kadru rozłożony w czasie fotograficzny performance<sup>41</sup>. Bogato udrapowana tkanina znajdująca się w centrum pełni dwie funkcje: jest elementem wypełniającym przestrzeń oraz dzielącym atelier na dwie strefy – widzialną dla odbiorcy oraz ukrytą, dostępną dla bohaterów fotografii; jest metaforyczną przesłoną, *the veil*, wpływającą na widzialność rasowego podmiotu dzieła.

W kontekście powyższych rozważań istotne staje się także „doświadczenie czarność” [*experience of blackness*], analizowane przez Darby’ego Englisha pod kątem nie/widzialności afroamerykańskich artystów<sup>42</sup>. Badacz przywołuje pracę *site-specific* Davida Hammonsa – *Concerto in Black and Blue* z 2002 roku w Ace Gallery przy Hudson Street – jako przykład izolacji (alienacji) artysty od jego dzieła. Jednym z powodów są interpretacje oparte na determinantach rasowych, drugim – problem reprezentacji czarnych artystów. Nawiązując do rozważań Kobeny Mercera, English zwraca uwagę na symultaniczną negocjację kwestii obrazowania: jak nadać formę tożsamości oraz jak przedstawić obecność w kontekście jej braku, wygenerowanego przez historyczne uwarunkowania (nie)widzialności czarnego podmiotu<sup>43</sup>.

U Sepuyi ten ciężar reprezentacji niejako przechodzi na tkaninę, konotującą *the veil*, w kontekście medium – przesłonę, a przede wszystkim c z a r n o ś ć. Materiał regulujący dostęp światła w studio może stać się matrycą rasowego rozróżnienia dzięki zastosowanym przez fotografa rozwiązaniom formalnym – podkreślenie silnego kontrastu pomiędzy kolorami skóry czy implikowanie opozycji aktywne–bierne. Ale czy autoportrety Sepuyi są wyrazem absolutnej i manichejskiej binarności białego i czarnego człowieka, o której pisał Fanon? Czy artysta podtrzymuje obraz wyalienowanego Innego, wewnątrznie rozdartego podmiotu, niemożliwego do scalenia przez

spojrzenie z zewnątrz?

Gdy przypatrzymy się seriom *Darkroom Mirror* oraz *Darkroom*, odpowiedź na powyższe pytanie nasuwa się sama: nie. Strategie emancypacyjne, uwalniające artystów od asocjacji czarnego ciała z przedmiotem czy też rozdartym wewnątrznie Innym, Mercer nazywa krytycznym zawłaszczeniem [*critical appropriation*] czy refiguracją [*refiguration*]<sup>44</sup>. Jako przykład takiej praktyki badacz podaje twórczość nigeryjsko-brytyjskiego fotografa Rotimiego Faniego Kayode'a, którego dzieła o tematyce międzyrasowej wymykają się tradycyjnie rozumianej dychotomii podmiotowo-przedmiotowej, znanej chociażby z dzieł Mapplethorpe'a<sup>45</sup>. Fotografie Kayode'a, podobnie jak Sepuyi subwersywnie traktujące tradycyjnie pojmowaną relację fotograf-model, zastępują wizerunek czarnego modela wyizolowanego w przestrzeni studia wizerunkami własnych ciał, dzielących przestrzeń pracowni wspólnie z pozującymi mężczyznami. Sepuya czerpie z repertuaru dawnych mistrzów, historii fotografii i estetyki homoerotycznej, operując konkretnymi gestami, pozami oraz oświetleniem, jednak jego autoportrety nie świadczą o genealogicznym przedłużeniu linii Caravaggia czy Mapplethorpe'a. Stanowią raczej punkt zaczepienia, wzór, z którego fotograf wyprowadza nowe równanie. Jego dzieła podkreślają tak ważne współcześnie pytanie o widzialność czarnych artystów, tę instytucjonalną, a także społeczną. Wykorzystując fotografię do snucia opowieści o miłości i pożądaniu, o męskich relacjach oraz o medium, którego grunt stanowi spotkanie w studio, Sepuya pisze własną historię. Rodzące się w atelier uczucia, wspólne negocjowanie rozkładu sił między partnerami oraz obnażanie przez artystkę mechanizmów reprezentacji służą budowaniu obrazu współczesnego fotografa, Afroamerykanina.

- 1 Rujeko Hockley, Jane Panetta, *Curatorial Statement*, Whitney Museum of American Art, 2019, <https://whitney.org/exhibitions/2019-biennial>, dostęp 1 maja 2020.
- 2 *Seria Camera Lessons powstała we współpracy z Ariel Goldberg, Clayem Kerriganem and A.L. Steiner.*
- 3 Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, red. J.A. Miller, przeł. A. Sheridan, W.W. Norton & Company, New York–London 1998, s. 95–97.
- 4 Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts...*, s. 106.
- 5 *Paul Mpagi Sepuya*, Contemporary Art Museum St. Louis, aperture, New York 2020. Z uwagi na brak jednoznacznej informacji dotyczącej autora publikacji w artykule posłużę się skrótem *P.M.S.* wraz z paginacją.
- 6 David Velasco, *Project: Paul Mpagi Sepuya*, „Artforum”, marzec 2019, [www.artforum.com/print/201903/project-paul-mpagi-sepuya-78670](http://www.artforum.com/print/201903/project-paul-mpagi-sepuya-78670), dostęp 5 maja 2020.
- 7 Lanre Bakare, *A new Mapplethorpe? The queer zine legend reinventing the nude*, „The Guardian” z 28 kwietnia 2020, [www.theguardian.com/artanddesign/2020/apr/28/paul-mpagi-sepuya-mapplethorpe-queer-zine-legend-who-shoots-faceless-portraits](http://www.theguardian.com/artanddesign/2020/apr/28/paul-mpagi-sepuya-mapplethorpe-queer-zine-legend-who-shoots-faceless-portraits), dostęp 8 stycznia 2021.
- 8 Sarah Moroz, *Paul Mpagi Sepuya Uses Portraiture to Explore Homoerotic Desire*, „i-D”, październik 2018.
- 9 Paweł Leszkowicz, *Nagi mężczyzna. Akt męski w sztuce polskiej po 1945 roku*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2012, s. 11.
- 10 W Polsce wydana w 1998 roku pod tytułem *Akt. Studium idealnej formy*, przeł. J. Bomba, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1998.
- 11 Margaret Walters, *The Nude Male. A New Perspective*, Penguin Books, Middlesex 1979, s. 13.
- 12 *P.M.S....*, s. 17.
- 13 Zob. *Dark Room by Paul Mpagi Sepuya at Team Gallery*, California, „Blouin Artinfo”, wrzesień 2017; Arthur Lubow, *What’s New in Photography? Humanism, MoMA Says*, „The New York Times”, marzec 2018; Jared Quinton, *Paul Mpagi Sepuya*, „Artforum”,

- kwiecień 2018; Martha Schwendener, *Paul Mpagi Sepuya*, „The New York Times”, marzec 2019; Amelia Abraham, *Paul Mpagi Sepuya. The Photographer Conjuring Digital Cruising Culture*, „Another Man”, marzec 2020.
- 14 Margaret Walters, *The Nude Male...*, s. 8.
  - 15 Frantz Fanon, *Czarna skóra, białe maski*, przeł. U. Kropiwiec, Karakter, Kraków 2020, ebook.
  - 16 Roland Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Aletheia, Warszawa 2008.
  - 17 Michael Foucault, *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*, wyd. 2, słowo / obraz terytoria, przeł. T. Komendant, A. Tatarkiewicz, Gdańsk 2007.
  - 18 Ruth E. Iskin, *In the Light of Images and the Shadow of Technology: Lacan, Photography and Subjectivity*, „Discourse” 1997, t. 19, nr 3, s. 48.
  - 19 Stuart Hall, *The After-life of Frantz Fanon: Why Fanon? Why Now? Why Black Skin, White Masks?*, w: *The Fact of Blackness. Frantz Fanon and Visual Representation*, red. A. Read, Institute of Contemporary Arts, Bay Press, Seattle 1996, s. 21.
  - 20 Aby Warburg, *Atlas obrazów Mnemosyne*, przeł. P. Brożyński, M. Jędrzejczyk, Narodowe Centrum Kultury, Fundacja SPLOT, Warszawa–Kraków 2016, s. 7.
  - 21 Audre Lorde, *The Uses of Erotic: The Erotic as Power*, w: *The Lesbian and Gay Studies Reader*, red. H. Abeove, M.A. Berale, D.M. Halperin, Routledge, London–New York 1993, s. 339–343.
  - 22 Kobena Mercer, *Looking for Trouble*, w: *The Lesbian and Gay...*, s. 350–359.
  - 23 Ibidem, s. 351.
  - 24 Ibidem, s. 351.
  - 25 Lanre Bakare, *A new Mapplethorpe?...*
  - 26 R.E. Iskin, *In the Light...* Dogłębną analizę „uzbrojonego oka” awangardy przeprowadza także Dorota Łuczak w książce *Foto-oko. Wizja fotograficzna wobec okularocentryzmu w sztuce I połowy XX wieku*.

- 27 W najnowszym cyklu fotograficznym *A conversation around pictures* (2017–2020) artysta posługuje się zarówno aparatami fotograficznymi, jak i iPhone'ami, na ekranach których pojawiają się *selfies* widoczne w lustrze odbijającym scenę. Zob. <https://vielmetter.com/exhibitions/paul-mpagi-sepuya-2020>, dostęp 11 grudnia 2020.
- 28 Frantz Fanon, *Czarna skóra, białe maski*.
- 29 W.J.T. Mitchell, *Seeing Through Race*, Harvard University Press, Cambridge–London 2012.
- 30 Zob. Georges Didi-Huberman, *Przed obrazem. Pytanie o cele historii sztuki*, przeł. B. Brzezicka, słowo / obraz terytoria, Gdańsk 2011, s. 25–26.
- 31 W.E.B. Du Bois, *The Souls of Black Folk*, Oxford University Press, New York 2007, s. 8.
- 32 Ibidem.
- 33 Kaja Silverman, *The Threshold of the Visible World*, Routledge, New York–London 1996, s. 28.
- 34 J. Lacan, *The Four Fundamental...*, s. 107.
- 35 Kaja Silverman, *The Threshold...*, s. 196.
- 36 Todd McGowan, *Spojrzenie u Lacana*, w: *Antropologia kultury wizualnej: zagadnienia i wybór tekstów*, red. I. Kurz, P. Kwiatkowska, Ł. Zaremba, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2012, s. 384.
- 37 Kaja Silverman, *The Threshold...*, s. 27–31.
- 38 Nicolas Mirzoeff, *Jak zobaczyć świat*, przeł. Ł. Zaremba, Karakter, Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Kraków–Warszawa 2016, s. 75.
- 39 W.E.B. Du Bois, *The Souls of Black Folk...*, s. 121–122.
- 40 Zob. Paul Mattick Jr., *Context*, w: *Critical Terms for Art History*, red. R.S. Nelson, R. Schiff, University of Chicago Press, Chicago–London 1996, s. 110–127.
- 41 Mieke Bal, *Mise-en-scène*, w: *Travelling Concepts in The Humanities. A Rough Guide*, University of Toronto Press, Toronto–Buffalo–London 2002, s. 99–105.
- 42 Darby English, *How to See a Work of Art In Total Darkness*, MIT Press, London 2010.
- 43 Ibidem, s. 46.

- 44 Kobena Mercer, *Welcome to the Jungle. New Positions in Black Cultural Studies*, Routledge, New York 1994, s. 224–227.
- 45 Ibidem, s. 227.

## Bibliografia

Abraham, Amelia, "Paul Mpagi Sepuya. The Photographer Conjuring Digital Cruising Culture", *Another Man*, (March 2020).

Al-Khudhairi, Wassan, Paul Mpagi Sepuya Gallery Guide, Contemporary Art Museum St. Louis, 17.05.2020 - 18.08.2020.

Bakare, Lanre, "A new Mapplethorpe? The queer zine legend reinventing the nude", *The Guardian* (April 2020).

Bal, Mieke, *Mise-en-scène*. In eadem *Travelling Concepts in The Humanities. A Rough Guide*. Toronto-Buffalo-London: University of Toronto Press, 2002, 99-105.

Clark, Kenneth, *Akt. Studium idealnej formy*, trans. Jacek Bomba. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1998.

Cohen, Alina, "5 Standout New York Exhibitions to See This April", *Artsy* (April 2019).

"Dark Room by Paul Mpagi Sepuya at Team Gallery, California", *Blouin Artinfo*, (September 2017).

Didi-Huberman, Georges, *Przed obrazem. Pytanie o cele historii sztuki*, trans. Barbara Brzezicka. Gdańsk: Słowo/obraz terytoria, 2011.

Du Bois, W.E.B., *The Souls of Black Folk*. New York: Oxford University Press, 2007.

English, Darby, *How to See a Work of Art in Total Darkness*. London: The MIT Press, 2010.

Fanon, Frantz, *Black Skin, White Masks*, London: Pluto Press, 1986.

Fanon, Frantz, *Czarna skóra, białe maski*, trans. Urszula Kropiwiec. Kraków: Karakter, 2020

Foucault, Michel, *The Order of Things. An archeology of the human sciences*.

London and New York: Routledge, 2002.

Gilbert, Alan, "Paul Mpagi Sepuya's The Conditions", *Art Agenda* (April 2019).

Hall, Stuart, *The After-life of Frantz Fanon: Why Fanon? Why Now? Why Black Skin, White Masks?* In *The Fact of Blackness. Frantz Fanon and Visual Representation*, ed. A. Read, Seattle: Institute of Cotemporary Arts, Bay Press, 1996.

Hockley, Rujeko, Panetta, Jane, Curatorial Statement, Whitney Museum of American Art, 2019, <https://whitney.org/exhibitions/2019-biennial>

Howe, David Everett, "The Expanded Photograph", *ArtReview* (May 2014)

Iskin, Ruth E., "In the Light of Images and the Shadow of Technology: Lacan, Photography and Subjectivity", *Discourse* Vol. 19, No. 3 (1997)

Lacan, Jacques, *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, ed. J. A. Miller, trans. A. Sheridan. New York – London: W.W.Norton & Company, 1998.

Lambert, Audra, "Paul Mpagi Sepuya Interview", *CRUSH FANZINE*, (September 2017).

Leszkowicz, Paweł, *Nagi mężczyzna. Akt męski w sztuce polskiej po 1945 roku*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2012.

Liberty Megan L., "Paul Mpagi Sepuya Breathes New Life Into the Genre of Studio Portraiture", *Hyperallergic*, (April 2019)

Lorde, Audre, *The Uses of Erotic: The Erotic as Power*, w: *The Lesbian and Gay Studies Reader*, eds. H. Abeove, M. A. Berale, D. M. Halperin. London – New York: Routledge, 1993, 339-343.

Lubow, Arthur, "What's New in Photography? Humanism, MoMA Says", *The New York Times* (March 2018)

Malick, Courtney, "Paul Mpagi Sepuya in Conversation with Courtney Malick: From the Singular to the Indexical in Contemporary Portraiture", *International Arts and Culture*, (December 2015).

Mattick, Paul Jr., *Context*. In *Critical Terms for Art History*, eds. R. S. Nelson

and R. Schiff. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1996, 110-127.

McGowan, Todd, Spojrzenie u Lacana. In: Antropologia kultury wizualnej: zagadnienia i wybór tekstów, eds. Iwona Kurz, Paulina Kwiatkowska, Łukasz Zaremba. Warszawa Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2012, 384-389.

Mercer, Kobena, Looking for Trouble. In The Lesbian and Gay Studies Reader, eds. Henry Above, Michele Aina Berale, David M. Halperin. London-New York: Routledge, 1993, 350-359.

Mercer, Kobena, Welcome to the Jungle. New Positions in Black Cultural Studies. New York: Routledge, 1994.

Mirzoeff, Nicolas, Jak zobaczyć świat, trans. Łukasz Zaremba. Kraków-Warszawa: Karakter, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, 2016.

Mitchell, W.J.T., Seeing Through Race. Cambridge – London: Harvard University Press, 2012.

Moroz, Sarah, Paul Mpagi Sepuya Uses Portraiture to Explore Homoerotic Desire, „i-D”, (October 2018)

Paul Mpagi Sepuya, Contemporary Art Museum St. Louis, aperture: New York 2020.

Quinton, Jared, “Paul Mpagi Sepuya”, Artforum (April 2018).

Schwendener, Martha, “Paul Mpagi Sepuya”, The New York Times, (March 2019).

Scott, Andrea K., “Paul Mpagi Sepuya Mines the Queer History of the Portrait Studio”, The New Yorker, (March 2019).

Silverman, Kaja, The Threshold of the Visible World. New York – London: Routledge, 1996.

Small, Zachary, “The Solitude and Sensuality of an Artist’s Studio”, Hyperallergic

, (February 2017).

Trebay, Guy, "Is gay male art more than a microtrend?" The New York Times, (May 2007).

Velasco, David, "Project: Paul Mpagi Sepuya", Artforum, (March 2019).

Walters, Margaret, The Nude Male. A New Perspective, Middlesex: Penguin Books, 1979.