

## **Ciało obrazu**



## Materialna abstrakcja

Gdyby chcieć w najprostszy sposób opisać to, co robi Magdalena Moskwa, trzeba by pewnie stwierdzić, że poddaje badaniu, najbardziej wnikliwemu z możliwych, relację między powierzchnią a tym, co jest po jej drugiej stronie. W swoich badaniach odkrywa bardzo skomplikowaną topologię relacji tego, co *na* powierzchni z tym, co *pod* nią, *za* nią i *w* niej. Jest to studium przenikania na powierzchnię, wyłaniania się czy pojawiania na niej, a nawet przebijania się na nią.

Narzędziem, którym się posługuje w tych badaniach, jest malarstwo. A jednak wbrew wszelkim pozorom nie jest to jakaś symptomatologia, badająca relację przejawu z przyczyną, nie jest to też jakaś fenomenologia, badająca relację zjawiska i istoty, ani nawet psychologia, badająca relację ekspresji i wewnętrznych stanów. Jest to paradoksalne, gdyż jej malarstwo wydaje się być po trochu tym wszystkim. Moskwa, mistrzyni odwiecznej sztuki pozoru, czyni ze swojej sztuki pozór symptomatologii, fenomenologii i psychologii.

W jej twórczości znajdziemy wizerunki ciał, często pofragmentowanych, roślin, czasami wybujałych, ludzkiego mięsa, najczęściej w zbliżeniach, fantazyjnych ubrań, a we wczesnych obrazach również wizerunki dziwnych przestrzeni, przedmiotów codziennego użytku, fantastycznych postaci. Stylistycznie jej malarstwo oscyluje między surrealizującą deformacją, brutalnym weryzmem a półplastyczną imitacją. Skoro jest to malarstwo przedstawiające, to nic dziwnego, że wydawać się może sztuką reprezentacji ocierającą się o symptomatologię, fenomenologię, psychologię.

Z pozoru jest tym wszystkim, a czym może być wbrew pozorom? Załóżmy na razie, zanim wyjaśnimy to głębiej, że jest to jakaś *odwrócona anatomia*, która tworzy ciała zamiast rozczłonkować je, a posługuje się jakąś (w niektórych, pewnie najciekawszych, przypadkach) *odwróconą sekcją*, w której wytwarzane są organy

znajdujące się *w*, *pod* i *za* powierzchnią, a ściślej, obrazy tych organów. Obrazowanie i ucieleśnianie są tu sztuczkami malarzkiego pozoru, pod którym skryta jest (ale w widoczny sposób) materialistyczna analiza tego, co *w*, *za* i *pod*. W analizie tej zostaje odkryte i stworzone środkami tradycyjnego malarstwa coś najbardziej paradoksalnego, wręcz niemożliwego: materia abstrakcji, a ściślej, materialna abstrakcja relacji powierzchni z tym, co *pod*, *w* i *za* nią.

### **Obrazowanie i ucieleśnianie**

Najbardziej zwodniczym pozorem, którym łudzą nas obrazy Moskwy, jest to, że stanowią one obrazy ciała. Efekt tego złudzenia potęguje weryzm wczesnych portretów, a w późniejszych obrazach malarska materialność cielesności. Mistrzowskie opamiętanie klasycznych technik jest tu wykorzystane do stworzenia tego złudzenia – złudzenia, że obraz staje się ciałem, a ciało obrazem – że powierzchnia staje się cielesną powłoką.

To sprawia, że malarstwo Moskwy jest kontrapunktem i kontrargumentem dla pewnej potężnej antropologii. Formułując ją, Hans Belting wychodzi od założenia, że „[w] obszarze swojej aktywności wizualnej, stanowiącej ich zasadę życiową, ludzie wyodrębniają ową jednostkę symboliczną, którą nazywamy 'obrazem'”. Podkreśla jednocześnie, że „[o]braz jest czymś więcej aniżeli tylko wytworem percepcji. Powstaje jako wynik osobowej lub kolektywnej symbolizacji. Wszystko, co pojawia się w polu spojrzenia lub przed okiem wewnętrznym, można na tej zasadzie ukonstytuować lub zmienić w obraz. Dlatego pojęcie obrazu, jeśli traktuje się je poważnie, może być tylko pojęciem antropologicznym. Żyjemy w obrazach i rozumiemy świat w obrazach”. To zaś ustanawia specyficzną relację między obrazem a człowiekiem, a ściślej, ludzkim ciałem. „W perspektywie antropologicznej człowiek jawi się nie jako 'pan i władca'

swoich obrazów, ale – a to zupełnie coś innego – jako ‘miejsce obrazów’, które okupują jego ciało: jest wydany na łup obrazów, które sam wytworzył, nawet wtedy, gdy stale ponawia próby zapanowania nad nimi”<sup>01</sup>.

Można zatem stwierdzić, że gdy Belting myśli o człowieku jako miejscu obrazów, to ma na myśli przede wszystkim jego ciało. Obrazy, owe jednostki symboliczne, znajdują miejsce i wywodzą się z ciała. Belting uściśla jego rolę „żywego miejsca obrazów”<sup>02</sup>, aby podkreślić, że tylko dzięki temu zakorzenieniu w ciele utrzymują się one przy życiu. Obrazy mogą być o tyle tylko żywe, o ile znajdują swoje miejsce w ciele. Co jednak dzieje się, gdy ciało staje się obrazem?

Pewną kwestią, która osłabia potęgę antropologii Beltinga, jest to, że samo ciało nie zostaje w nim poddane refleksji, jego pojęcie nie zostaje przemyślane. Gdyby było poddane namysłowi, autor musiałby się skonfrontować z aporią, z którą mierzy się Magdalena Moskwa. Naiwne użycie pojęcia ciała pozwala uniknąć błędów się po bezdrożu<sup>03</sup>.

Schemat Beltinga jest dosyć prosty – percepcje przebiegające przed oczami każdego z ludzi mogą zostać przekształcone w obrazy w procesie symbolizacji (uspołecznienia), proces ten dokonuje się przez ich uzewnętrznienie w jakimś nośniku, dzięki temu są odbierane przez innych ludzi, czyli zostają uwewnętrznione w żywym ciele ich widzów. Belting stwierdza: „Obrazy wewnętrzne to inaczej obrazy endogeniczne lub obrazy należące do ciała; natomiast obrazy zewnętrzne, by ukazać się naszemu wzrokowi, zawsze potrzebują technicznego ciała obrazu”<sup>04</sup>. Można

---

01. Hans Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, przeł. Mariusz Bryl, Universitas, Kraków 2007, s. 12-13.

02. Belting, s. 109.

03. Belting pisze: „choć zdaję sobie sprawę z problematyczności tego pojęcia [ciała – przyp. JL] w dzisiejszej nauce, wprowadzam je tutaj na zasadzie niejako ryczałkowej”. Belting, s. 72.

04. Belting, s. 26.

powiedzieć, że zdaniem Beltinga obrazy są w ciele żywym lub przyjmują postać ciała technicznego (nieżywego?) – znajdują się w miejscu, którym jest ciało żywe lub zajmują miejsce jako ciało techniczne (nieżywe). Są wcielone lub ucieleśnione. Powstają we wnętrzu, zostają uzewnętrznione, ale tylko po to, by znowu zostać uwewnętrznione. Rodzą się w ciele, zostają złożone w ciele (zewnątrznym), by za jego pośrednictwem wrócić do wnętrza ciała. Poza ciałem nie istnieją. Powstaje zatem pytanie, czym obrazy się różnią od ciała? A ściślej, czy takie rozróżnienie jest w ogóle możliwe? Co z kolei pociąga za sobą pytanie o to, czy możliwe są pozostałe rozróżnienia, na których opiera się antropologia Beltinga, jak wewnątrz a zewnątrz, ciało żywe a ciało techniczne.

Rozróżnienia wydają się jasne, gdy traktowane są naiwnie (jak to celowo czyni Belting), próba pogłębienia refleksji nad nimi staje się konfrontacją z aporią. W przeciwieństwie do Beltinga Moskwa podejmuje się konfrontacji.

Moskwa staje twarzą w twarz z aporią. Przy czym metafora twarzy jest tu zasadna co najmniej z dwóch powodów: po pierwsze dlatego, że większość obrazów Moskwy to portrety, a po drugie, że to *psyche* jest portretowana w tych obrazach. Aporia nierozróżnialności, jak nam to pokazuje Moskwa, dotyczy właśnie psychiki.

## **Wyeksponowanie**

Punktem wyjścia zdaje się być prosta i dość oczywista konstatacja. Ciało ludzkie samo jest obrazem, który można kształtować. Najbardziej przekonującym wyrazem tej konstatacji w twórczości Moskwy są projektowane przez nią ubrania i kostiumy. Nadałyby one ciała, które by je nosiło, swoisty kształt – z punktu widzenia obowiązujących kanonów ciała wbite w nie ulegałyby

deformacji. Ubrania i kostiumy miały na celu przekształcenie ciał ludzkich w obrazy. Aby odsłonić ciało obrazu, musimy zdjąć zastaniające je ubrania.

Po zdjęciu ubrań objawi nam się nagie ciało – jak na jedynym w całej jej twórczości portrecie ukazującym mężczyznę (nie licząc dwóch obrazów przedstawiających odwrócone plecami sylwetki wyglądające na męskie, bo to aniołowie). *Bez tytułu (Portret ojca)*, 2003 (płótno, olej) ukazuje nagą postać od pasa w górę. Na twarzy widoczne są zaczerwienienia wywołane zmianami skórnymi, z kolei wywołane wiekiem zaburzenia hormonalne powodują, że jego ciało stało się androginiczne. Może być portretem zarówno starszego mężczyzny, jak i kobiety. W tym ciele obrazu odsłania się zatem nierozróżnialność między płciami. Tytuł sugeruje, że jest to ciało męskie, ale stworzony przez artystkę malarski pozór nie potwierdza jednoznacznie tego rozstrzygnięcia.

W pozostałych obrazach z tego samego czasu pojawiają się postaci kobiet o zaciętych twarzach i w wymyślnych strojach. Mimo iż ukazane w odzieży, to jednak są na pewien sposób nagie (ale nie są też aktem, żeby odwołać się tu, przewrotnie, do dokonanego przez Kennetha Clarka podziału na nagość i akt). Obnażane zostają w tych obrazach – pod pozorami symptomatologii, fenomenologii czy nawet psychologii – przejawy przeżyć wewnętrznych, przede wszystkim gniewu i agresji. Ekspresja tego, co wewnętrznie nie może być niczym innym, jak tylko pozorem z tego względu, że żaden z tych obrazów nie jest portretem konkretnej osoby. Nie są to zatem obrazy osób doświadczających jakichś przeżyć wewnętrznych ukazywanych przez artystkę. Są to raczej obrazy przeżyć wcielonych w wymyślone przez artystkę postaci. Ukazane zostają zatem przeżycia – ale nieodsłoniętą całkowicie tajemnicą pozostaje to, jakie.

Obraz stanowi zatem pewną zasłonę – co oczywiście jest klasycznym motywem malarskim. Pojawia się on przecież w słynnej przypowieści o zawodach malarskich przytoczonej przez Pliniusza. W opowiedzianej przez niego historii „[Parrazjos] wdał

się podobno w zawody z Zeuksisem i kiedy ten przyniósł winogrona namalowane tak łudząco, że na scenę zlatywały się ptaki, on sam okazał płótno, namalowane z taką wiernością, że Zeuksis, pękając z dumy z powodu wystawionej mu przez ptaki cenzurki, zażądał, żeby usunął wreszcie płótno i pokazał obraz. Kiedy zrozumiał swoją pomyłkę, ustąpił pierwszeństwa zawstydzony, bo sam wprowadził w błąd ptaki, Parrazjos zaś jego, artystę!”<sup>05</sup> Zwycięstwo w zawodach zostało przyznane na podstawie przekonania (które jest w dodatku podstawą każdej antropologii), że to spojrzenie człowieka jest czymś wyższym niż spojrzenie ptaków.

Jacques Lacan zastanawiał się niegdyś nad tą przypowieścią i zauważył, że nawet te istniejące i prezentowane w wielu miejscach przedstawienia winogron (czy innych owoców lub mięs), które fascynują ludzi, łudzą ich oczy, jakby były faktycznymi winogronami, nigdy nie wzbudzają zainteresowania zwierząt. W opowieści Pliniusza winogrona przywabiły ptaki, wzbudziły najpierw ich zainteresowanie, a następnie pobudziły apetyt.

Kluczowe jest tu odniesienie do tego, co Lacan nazywa wabikiem (*le leurre*). Wabik określa u niego działanie maski czy, szerzej, obrazu. Jest to obraz siebie, jaki podmiot wytwarza, oddając się widzeniu innych. Wytwarza go w odpowiedzi na pragnienie innych, stwarzając obietnicę jego zaspokojenia, w istocie obietnica ta pozostaje bez pokrycia. Lacan stwierdza: „Ogólnie rzecz biorąc, relacja między spojrzeniem a tym, co chce się zobaczyć, jest relacją do wabika. Podmiot prezentuje się jako inny niż jest, a to, co jest oddane jego widzeniu, nie jest tym, co chciałby zobaczyć”<sup>06</sup>. Wabik jest zatem tym, w czym następuje prezentacja w postaci czegoś innego. Wabik jest skutecznym obrazem, jawi

---

05. Pliniusz, *Historia naturalna*, przeł. Irena i Tadeusz Zawadzcy, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław-Kraków 1961, s. 395.

06. *Le séminaire de Jacques Lacan : Livre XI : Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, red. Jacques-Alain Miller, Éditions du Seuil, Paris 1973, s. 96.



się jako to, co może zaspokoić pragnienie, jako znak jego spełnienia, rozbudza apetyt oczu i pobudza to, co Lacan nazywa ich żarłocznością (*voracité*).

W interpretacji Lacana winogrona na obrazie Zeuksisa zadziały na ptaki na zasadzie znaku, stanowiły wabik, który pobudził ich głód, podczas gdy obraz Parazjosa stanowi dla niego przykład funkcji *trompe-l'œil*. A zatem stanowi grę ze świadomością wzrokową, złudzenie oczu, grę pozorów. W opozycji do obrazów wyposażonych w funkcję wabika, te posługujące się efektem *trompe-l'œil* nie tyle prowokują działanie, ile raczej pytanie o to, co się kryje za przesłoną, którą się stały.

Obrazy w twórczości Moskwy oscylują między funkcją wabika a funkcją zasłony, prowokując zarówno pragnienie działania, jak i ciekawość tego, co skrywa się za zasłoną obrazu. W niektórych z nich obie funkcje spotykają się, a cielesny wabik zostaje wyeksponowany przez nacięcie zasłony obrazu.

## Cięcie

Efekt przerwania ciągłości powłoki pojawia się u Moskwy ewidentnie na skutek obserwacji niedoskonałości skóry – pęknięć, przetarć, zaczerwienień. W tych szczelinach wзира to, co w skórze lub *za*, *pod* nią. Artystka zwraca na to uwagę, usiłując przedostać się do wnętrza tego, co portretowane. We wczesnych obrazach (z lat 2000-2003) widzimy twarze kobiet, często jej samej. W żadnym z nich nie chodzi jednak o wierne przedstawienie modelki ani nawet zgłębienie jej życia wewnętrznego. To, co interesuje Moskwę, to raczej zgłębienie *psyche* jako takiej, stworzenie portretu psychiki. Nie interesuje jej studiowanie maski, jaką jest twarz (studia twarzy jako maski znajdziemy w jej wcześniejszych obrazach), lecz wydobycie tego, co dzieje się za nią i pod nią.

Artystka stosuje najpierw nacięcie, by dojść do przecięcia obrazu w wiwisekcji zmierzającej do odkrycia tego, co we wnętrzu. A ściślej, stwarza malarskie efekty nacięcia czy przecięcia.

Lytard otwiera jedną ze swoich najbardziej zagadkowych książek *Économie libidinale* obrazem radykalnego cięcia: „Otwórz tak zwane ciało i rozpostrzyj wszystkie jego powierzchnie: nie tylko skórę ze wszystkimi jej fałdami, zmarszczkami, bliznami, z wielkimi aksamitnymi powierzchniami, i ich przyległościami, ze skalpem z czupryną włosów, z wrażliwymi włosami łonowymi, paznokciami, sutkami, twardą, przetartą skórą pięty, falbanami powiek, zakończonymi rzęsami – otwórz i rozpostrzyj, wyeksponuj wargi sromowe większe, jaki i wargi sromowe mniejsze z ich niebieską siateczką skąpaną w śluzie, rozszerz membranę zwieracza odbytu, rozetnij wzdłuż i rozprostuj czarny przewód odbytnicy, potem okrężnicę, a następnie ślepą kiszkę, a teraz wstęę jego powierzchni upstrzoną i zanieczyszczoną gównem; jakby twoje krawieckie nożyce otwierały nogawkę starych spodni, idź dalej, wyeksponuj domniemane wnętrza jelita cienkiego, jelita czczego, krętego, dwunastnicy, itd. na drugim końcu, rozetnij usta w ich kącikach, wyciągnij język do jego samego końca i podziel go, rozłóż jak skrzydła nietoperzy podniebienie i jego wilgotne piwnice, otwórz tchawicę i uczyn z niej szkielet łodzi w budowie, uzbrojony w skalpele i pincety, zdemontuj i wyłóż zwoje i płyty mózgu; a następnie całość układu krwionośnego, żyły i tętnice, w stanie nienaruszonym, na ogromnym materacu, a następnie układ chłonny i drobne kawałki kości nadgarstka, kostki, rozdziel i zestaw je z zakończeniami tkanki nerwowej, w otoczeniu płynnych wydzielin, ciało jamiste penisa, i wyodrębnij duże mięśnie, zwłaszcza grzbietowe, rozłóż je jak gładkie śpiące delfiny”<sup>07</sup>. To jedno długie zdanie poprzedzone jest tytułem podrozdziału *Otwarcie libidinalnej powierzchni*. Swoją niezwykłą składnią pragnie oddać anatomię ciała, składnię organów, tajemną topikę

---

07. Jean-François Lyotard, *Libidinal Economy*, przeł. Iain Hamilton Grant, Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis 1993, s. 3.

wnętrza ciała, gdzie drzemią najbardziej skryte pragnienia. Wydobywa je na powierzchnię, opierając się na pierwotnej ciągłości egzo- i endodermy. Zdanie stanowi fantazmat o precyzyjnej wiwisekcji ciała, która przypomina trochę patroszenie ofiary przez jakiegoś Kubę Rozpruwacza. Impulsem zdaje się być przedostanie się do wnętrza, z którego wyłaniają się libidinalne popędy i pragnienia. Rozcięcie ciała i rozpostarcie jego płaszczyzn pozwala Lyotardowi odkryć zupełnie inną topikę.

Magdalena Moskwa oddaje się równie skrupulatnej sekcji, kieruje się podobną aspiracją do odkrycia nowej topiki ciała i obrazu. Posługuje się jednak nie tyle fantazmatem, jak Lyotard, ile raczej materialnym pozorem. A w nim z czasem nasilają się efekty cięcia. Najpierw kadr obrazu przesuwa się z typowego dla portretu popiersia na dolną połowę ciała (w 2003). Nośnikiem cech tego, co portretowane, stają się dłonie lub nawet buty, których ozdoby tworzone są przez grubo nakładaną farbę nadającą im formę reliefu. Później już nie tylko kadr służy za narzędzie cięcia. Na obrazach pojawiają się przede wszystkim oderwane dłonie.

Na jednym z obrazów z 2003 roku obok wizerunku fragmentu postaci pojawia się wizerunek dłoni. Paznokieć palca wskazującego rozdrapuje powierzchnię obrazu, tak iż brzegi rany wydają się pokryte krwią. Powierzchnia staje się skórą, a w rozdarciu powłoki obrazu pojawia się zranione ciało. W 2004 widzimy radykalniej wykadrowany obraz: zbliżenie na złożone ręce. Paznokcie dłoni nie są już namalowane, lecz są przyklejonymi tip-sami. Materializm malarstwa zostaje zastąpiony plastyczną imitacją. Ramie obrazu artystka nadaje charakter cielesnego organu, z grubymi podskórnymi żyłami i pępkiem w górnej części. Gra pozorów przekształca teraz obraz w zestawienie dziwnych organów. Próba cięcia, a raczej jej efekt, na razie w pępku ramy, tym samym cięciem występuje w najbliższym sąsiedztwie obrazów (ale nie jest już cięciem samego kadru). W latach 2003-2005 powstaje wiele obrazów, w których elementem pozwalającym scharakteryzować to, co portretowane, staje się odcięta od reszty ciała dłoń. Dłonie na obrazach pojawiają się obok tułowi, wchodzą

w relacje między sobą lub z innymi częściami ciała. Na ich palcach często pojawiają się tipsy, a nie malarskie przedstawienia paznokci – tak jakby te protezy miały wzmocnić siłę drapania i przebicia się na drugą stronę płaszczyzny.

Moskwa mówi o ciele jako relikwiarzu, w którym mieści się to, co jest z, *poza* tym ciałem<sup>08</sup>. W tym momencie ujawnia się znaczenie odwróconej anatomii, o której wspomnieliśmy na początku i która rozgrywa się na dwóch płaszczyznach: pozoru i jego materialności. Moskwa dokonuje sekcji ciała ludzkiego, by przebić się na jego drugą stronę i znaleźć w nim to, co znajduje tu swoje miejsce, choć nie może pozostać zamknięte. Sekcja ta jest odwrócona, gdyż nie dokonuje się przez rozczłonkowanie materii włók, lecz przez powołanie, zrodzenie od początku fragmentarycznego ciała obrazu malarskiego. Cięcie powierzchni tego ciała odsłania to, co znajduje się *pod*, *w* i *za* nią, a ekspozycja malarskiej materialności ciała obrazu pozwala to ukazać.

## Rozciągłość

W kolejnych swoich obrazach Moskwa podąża w głąb powierzchni, w głąb malarskiego pozoru. W dosłownym sensie przebija się przez powierzchnię obrazu, w płaszczyźnie pojawiają się otwory. Na ciele zamiast zadrapań, przetarć i przebarwień pojawiają się rany, wrzody, głębokie rozdarcia tkanek, które nigdy się nie zablżnią.

Jeden z obrazów (*Bez tytułu, nr 64, 2011, deska, relief w zapirowie kredowej, olej, włosy*) zdaje się być niesamowitą kolekcją dwunastu perforacji skóry i powierzchni. Dwunastokrotnie

---

08. Lena Wicherkiewicz, *Moje malarstwo jest próbą zaklinania ciała...* *Rozmowa z Magdaleną Moskwą*, [online], <http://www.magdamoskwa.art.pl/pdf/tekst12.pdf>, [dostęp: 28.04.2015].

przebija się przez ciało obrazu, przez jego skórę i mięsz jego tkanek. Natrafia tu na szczególny paradoks: dociera wprost na odwrocie obrazu do ściany, na której jest zawieszony lub do stołu, na którym jest ułożony. Moskwa postanawia zatem zgłębić to, co jest pod lub za płaszczyzną powierzchni, ale jednocześnie w niej. Bada głębię powierzchni. Obraz staje się obiektem, w otworze (*Bez tytułu, nr 78, 2013, deska, relief w zaprawie kredowej, olej, włosy, szkło*) umieszcza szkło powiększające, które umożliwia dokładną obserwację. W głębi widoczna jest malarska materia mięszu – pozór tkanek, pozór tego dziwnego i tajemniczego mięsa *psyche*.

Wychodząc od surrealizującego portretu, przez portret werystyczny, Magda Moskwa drogą uporczywego badania relacji powierzchni z tym, co za, w i *pod* nią dochodzi do odkryć, które wydają się w zaskakujący sposób zbieżne z konstatacją Freuda zamkniętą w zdaniu: „Psyche jest rozciągnięta i nic o tym nie wie”<sup>09</sup>. To zdanie Freuda nękało Jeana-Luca Nancy'ego oraz Jacques'a Derridę, zapewne dlatego, że tradycyjnie substancja rozciągnięta była przeciwstawiana substancji myślącej. Według tradycyjnego przekonania rzecz myśląca miała być pozbawiona rozciągłości. Z konstatacji Freuda wynika z kolei, że to przekonanie musiało być wynikiem braku samowiedzy psychiki.

Dla psychiki najgłębiej ukrytą jej własną cechą jest jej przestrzenność. Magdalena Moskwa, przebijając zasłonę obrazu, odkrywa rozciągłość psychiki. Tworzy materialny obraz, wykorzystując odwieczną sztukę pozorów.

Jeden z obrazów (*Bez tytułu, nr 81, 2014, zaprawa kredowa, olej, szlagaluminium*) stanowi szczególne studium. Jest to nieregularna, obła, wydłużona bryła, na pierwszy rzut oka bardziej rzeźba niż obraz, wykonana z zapraw kredowej i w znacznych partiach

---

09. Cyt. za: Jean-Luc Nancy, *Corpus*, przeł. Małgorzata Kwietniewska, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2002, s. 52.

pokryta szlaga aluminium. Artystka wykorzystywała już wcześniej ten rodzaj gruntu i pokrycia, na przykład w obrazach, w których fragmenty ciała, najczęściej dłonie, w najpełniejszy sposób stały się pozorem relikwiarza. Tu jednak bryła w istocie jest relikwiarzem, zawiera w sobie drogocenny element i częściowo go eksponuje. Jest ona przebita czy też otwiera się, ukazując swoje wnętrze, do złudzenia przypomina wnętrze ciała. Zewnętrzna powierzchnia, gładka, lśniąca metalicznie, rozchyła się w dwóch miejscach, jakby nieco wstydliwie eksponując cieliste wnętrze – wewnętrzną rozciągłość, intymną tajemnicę.

Obraz ten przypomina swoją formą tzw. butelkę Kleina, w której płaszczyzna zewnętrzna jest tożsama z wewnętrzną. *W*, za czy *pod* powierzchnią schowana jest zatem sama powierzchnia – pod cielesną powłoką skrywa się psychika, która jest tożsama z tą właśnie powłoką. Tę tautologię psychiki (czy też duszy) i ciała najwierniej oddaje ciało obrazu. Jego anatomię prezentuje nam za pomocą odwróconej malarskiej sekcji Magdalena Moskwa.

### **Na opuszkach palców**

Skupiliśmy się dotąd na obrazie malarskim w funkcji *trompe-l'œil*, zaniedbując nieco funkcję wabika. Inkorporowane do obrazów Moskwy tipsy, kamienie szlachetne, imitacje flaków lub innych organów, włosy, fragmenty roślin występują w funkcji wabika. Wabik, który wodzi na pokuszenie, budzi fascynację i obrzydzenie, nieustannie prowokuje do jednego – do dotknięcia.

Obrazy Moskwy są faktycznymi ciałami, domagają się dotyku i z pewnością są w stanie go odwzajemnić. Można powiedzieć, że prowokując do dotyku, pragną zmusić psychikę każdego z widzów do uzewnętrznienia (pragną wejść w kontakt z tym, co najbardziej wewnętrzne, co – dopóki pozostaje we wnętrzu – jest

nierozciągle, a zatem niedotykalne). Michel Serres mówił o zmyśle duszy, który rezyduje na opuszkach palców<sup>10</sup>. Dotknięcie obrazów uwalniałoby orgię zmysłowości i stanowiłoby prawdziwie wewnętrzną ucztę.

O ile paznokcie czy tipsy u Moskwy służą do rozdarcia powłoki obrazu czy też zasłony pozoru – umożliwiają poznanie (można powiedzieć, że w ostatecznym rozrachunku służą psychice do zdobycia wiedzy o własnej rozciągłości), o tyle opuszki oddane są zmysłowej rozkoszy.

Dłonie, jak widzieliśmy, są jedną z części ciała, przez które artystka portretuje psychikę – to, co skrywa się *w*, *za* i *pod* powierzchnią obrazu. Ale dłonie i opuszki są również tym, dzięki czemu obrazy, ich ciała zostają stworzone. Artystka pieczołowicie w żmudnym i długotrwałym procesie, będącym ciężką pracą, a jednocześnie zmysłową pieśczętą, nakłada kolejne warstwy, gładzi, maluje, by powołać do życia ciało, przez które może objawić się obraz (obraz tego, co skrywa się w głębi tegoż ciała).

Dotyk stwarza ciało obrazu, a jednocześnie zdaje się być dla niego największym zagrożeniem. Dotknięcie może spowodować uszkodzenie lub zniszczenie ciała obrazu, ale nie może ono bez dotyku nie tylko się narodzić, ale również istnieć. Ta sprzeczna funkcja dotyku wynika z aporii rozpoznanej przez Arystotelesa: „czy dotyk jest w istocie grupą zmysłów, czy jednym? Dalej, co jest organem zmysłu dotyku? Czy jest nim ciało [w odbieraniu wrażeń dotykowych] czy też nie? Może jest ono jedynie ‘pośrednikiem’, a pierwszym organem zmysłowym jest coś innego wewnątrz [organizmu]”<sup>11</sup>. Derrida poświęca wiele uwagi tej aporii, nie rozstrzygając jej, stwierdza: „Dotyk może istnieć bez innych zmysłów, ale Arystoteles podkreśla, że bez niego żaden

---

10. Steven Connor, *The Book of Skin*, Reaktion Books, London 2004, s. 30.

11. Arystoteles, *O duszy*, przeł. Paweł Siwek, [w:] Arystoteles, *Dzieła wszystkie*, t. 3, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2003, s. 103.

inny zmysł istnieć by nie mógł”<sup>12</sup>. Jeśli każdy zmysł jest uwarunkowany dotykiem, to dotyk, pieszczota pojawiają się również w bezpieczniejszej dla ciała obrazów formie mniej lub bardziej natarczywego oglądu. Jeśli ciało jest jedynie pośrednikiem, to dotyk odbierany jest pod lub za jego powierzchnią. Można powiedzieć, że Magdalena Moskwa pieszczotą i uporczywą pracą podążyła za dotykiem w głąb ciała obrazu. Pojawia się tu zasadnicze pytanie, czy jej metoda jest anatomią czy wiwisekcją – czy jej obiektem jest żywe ciało obrazu?

### **Życie nieorganicznego ciała**

Cały czas rozmawialiśmy o ciele, unikając zasadniczego pytania – czy ciało obrazu w istocie żyje? Manuel DeLanda sformułował koncepcję życia nieorganicznego<sup>13</sup>. Koncepcja ta zdaje się świetnie zbiegać z rozpoznaniem Moskwy: „Obraz autentycznie żyje: oddycha, poci się. Podłoże płócienne, papier, deska, zaprawa, reagują na warunki zewnętrzne – kurczą się i rozciągają. Kolory zmieniają się, reagują na światło, farby olejne w procesie schnięcia zmieniają swoją objętość, a w obrazie nieprzerwanie zachodzą procesy chemiczne. Obrazy starzeją się i umierają jak ludzie i jak ludzie mają swoich lekarzy – czyli konserwatorów, którzy pracują w warunkach prawie szpitalnych czy laboratoryjnych, często korzystają ze sprzętu medycznego, przeprowadzają bardzo skomplikowane operacje na ciele obrazu”<sup>14</sup>.

Jeśli jednak pójść tropem DeLandy i jego koncepcji nieorganicznego życia – koncepcji, według której w procesach fizycznych

---

12. Jacques Derrida, *On Touching Jean-Luc Nancy*, przeł. Christine Irizarry, Stanford University Press, Stanford, California 2005, s. 24.

13. Manuel DeLanda, *Nonorganic Life*, [w:] *Zone 6: Incorporations*, red. Jonathan Crary i Sanford Kwinter, Urzone, New York 1992.

14. Wicherkiewicz, dz. cyt.



działają mechanizmy analogiczne do tych zachodzących w materii organicznej, to trzeba by chyba inaczej spojrzeć na życie ciała obrazu. Raczej należałoby podejrzewać, że muzealne praktyki konserwacji w praktyce zawieszają funkcje życiowe, konserwacja obrazów powstrzymuje proces stawania się (stawania się czymś innym, nieobrazem, rozpadania się), nieorganiczne życie ciała obrazu zostaje przemienione w stan zombie, żywego trupa, czegoś, co nie może umrzeć, dlatego też nie może w pełni żyć. Konserwacja powstrzymuje funkcje życiowe nieorganicznego ciała obrazu – powstrzymuje go przed starzeniem się i rozpadem, przed zmęczeniem materii.

Życie nieorganiczne, żeby mogło być nazywane życiem, musiałyby w zasadniczy sposób podlegać popędowi śmierci, a zatem dążeniu do powrotu do stanu, z którego się wyłoniło<sup>15</sup>. W tym momencie odstania nam się najgłębsza tajemnica skrywana w, *pod* czy za powierzchnią obrazu, w cielesnej głębi portretowanej przez niego psychiki. To pragnienie zniszczenia, które nie może przybrać formy innej niż pragnienie bycia dotykany. Pragnienie bycia dotykany w najbardziej czułym miejscu, w rozdarciu czy rozchyleniu powierzchni ciała obrazu. To pozwoliłoby bowiem na kontakt uzewnętrznionej psychiki z duszą na opuszkach palców osoby dotykającej. Przecież przez dotyk może nastąpić połączenie tego, co *pod* czy za powierzchnią, a czego pośrednikiem jest ciało. Nawet, gdy grozi to śmiercią.

---

15. Por. Sigmund Freud, *Poza zasadą rozkoszy*, [w:] tenże, *Psychologia nieświadomości*, przeł. Robert Reszke, Warszawa 2007.