

Marta Smolińska
Dotkliwe (z)ranienie.
Cieleśność obrazu w twórczości Magdaleny Moskwy

Traumatyczny iluzjonizm: dreszcze wstrętu i fascynacji

Pierwszy kontakt z obrazami Magdaleny Moskwy, werystycznie ukazującymi skórę z jej ran(k)ami, otarciami, żyłkami i lśniącymi śluzówkami, może powodować, że stajemy się podmiotami w szoku¹. Ślady „krwi”, osobliwe otwory oraz naturalistyczna kolorystyka powodują, że przebywając w pobliżu tych prac – a przecież musimy podejść blisko, by zobaczyć wszystkie detale – odczuwamy je całym ciałem, doznając dreszczu fascynacji i obrzydzenia jednocześnie. Targają nami sprzeczne emocje: miotamy się między pragnieniem odwrócenia wzroku a intensywnym wpatrywaniem się w każdy frapujący szczegół namacalnie oddanej cielesności. Konfrontujemy się więc z typowym abiektem, który, wedle opisu Julii Kristevej², jawi się jako coś, co zarówno przyciąga, jak i odrzuca: „Jest zarazem obcy podmiotowi i intymnie z nim związany; wręcz za mocno związany, gdyż właśnie ta nadmierna bliskość wywołuje w podmiocie panikę.”³

Efekt szoku jest dodatkowo potęgowany przez taki sposób przedstawiania otworów w skórze (obrazów), że jasny status granicy między wnętrzem a zewnątrzem zostaje podany w wątpliwość: „Dzięki temu obiekt pozwala zdać sobie sprawę ze słabości granic, (...) ze słabości przestrzennego oddzielenia tego, co zewnętrzne, od tego, co wewnętrzne (...).”⁴ Gdy – przewyciężywszy obrzydzenie, całym ciałem wychylamy się ku obrazom Moskwy – wślizgując się spojrzeniem w poszczególne ranki, „pępki”, lśniące wilgocią zagłębienia i dziurki, tracimy orientację, czy jeszcze pozostajemy na powierzchni skóry, czy może już wkroczyliśmy w sferę podskórną, zwykle pozostającą poza obszarem widzialności. Filozofia i tradycja Zachodu bazuje na przekonaniu, że wnętrze i zewnątrz istotnie różnią się od siebie: „Wnętrze jest z definicji i z natury tym, czego się nie widzi. Wnętrze jest więc z definicji tym, co jest przykre lub nietadne, w przeciwieństwie do zewnątrz, które jest miłe i gładkie. Wnętrze jest płynne, zewnątrz suche; wnętrze jest odpychające, zewnątrz piękne; wnętrze jest prywatne, zewnątrz publiczne; i w końcu zewnątrz jest samym życiem, podczas gdy wnętrze jest śmiercią.”⁵ Wiele nurtów sztuki XX i XXI wieku podaje dualizm wnętrze – zewnątrz w wątpliwość i zacierą go, a zjawisko to – zdaniem Jamesa Elkinsa – stanowi jeden z najciekawszych momentów nowoczesnej i współczesnej sztuki figuratywnej.⁶ Również dzieła Moskwy oscylują na granicy, konotując jednocześnie pulsujące życie, jak i doznawanie (śmiertelnych?) ran czy (wy)krwawienie, imitując zwartość skóry jako gładkiej, szczelnej powłoki ciała, jak i dając wgląd w otwarte rany. Spotyka się w nich kolor skóry i barwa krwi: „to jest właśnie kolor naszego ciała, szarokremowy, szarobrązowy, brzydki, trzeba go zapamiętać. Nie chcielibyśmy takich ścian w naszym domu ani takiego samochodu. To kolor wnętrza, ciemności, miejsc, gdzie nie dociera słońce, gdzie materia kryje się w wilgoci przed cudzym wzrokiem, a więc nie musi się już popisywać. Tylko z krwią stać ją było na ekstrawagancję; krew ma być ostrzeżeniem, jej czerwień alarmem, że muszla naszego ciała została otwarta. Ciągłość tkanek – przerwana.”⁷

Fenomen balansowania na granicy i siedzenia na niej okrakiem, tak trafnie opisywany przez Jacquesa Derridę⁸, uwidacznia się również w tych partiach obrazów artystki, w których ostentacyjnie prężą się kosmyki włosów, modelowe wręcz przykłady abiektu. Jesteśmy przyzwyczajeni, że rosną one na powierzchni skóry, w pracach Moskwy zaś zdają się wyrastać z wnętrza otworów lub być w nie wtknięte po uprzednim ich odcięciu od żywego organizmu. Ich ostentacyjna obecność automatycznie uruchamia atawizm, tkwiący w człowieku, którego efektem jest zupełnie specjalny stosunek do odciętych włosów, przejawiający się jako fuzja fascynacji i wstrętu. Kosmyk przykuwa uwagę, uwodzi swoją osobliwą kondycją, łącząc w jedno dwa skrajne przeciwieństwa: martwość i vitalność. Zerwanie związku włosów z żywym ciałem danej osoby powoduje, że stają się one – jakby ujął to Johann Gottfried Herder – odłogą, a więc czymś, co budzi odrazę, gdyż nie należy do „jednej bryły ciała” i jest „wczesną śmiercią”.⁹ Dlatego to coś przeraża, ale także frapuje.

Podobnie działają perfekcyjnie wyczelowane przez Moskwę przedstawienia błon, mieniających się kolorami tęczy i potyskliwie opalizujących. Delikatność wyściółek i wilgotnych nabłonków zaczeplia spojrzenie perłowym lśnieniem, eksponując perwersyjną urodę wnętrza, zwykle uznawanych

za obrzydliwe. Zdaniem Davida Sylvestra w kolorze mięsa kryje się wielkie piękno.¹⁰ I znowu zarazem chcemy odwrócić wzrok i odsunąć się na bezpieczną odległość, jak i uporczywie się wpatrywać, śledząc każdy szczegół, a nawet musnąć palcem frapującą powierzchnię – oczywiście tylko wówczas, gdy nikt inny, by nas nie widział. Iluzja, uzyskana przez Moskwę, jest tak natrętna, że napotyka organiczną obecność¹¹ i utwierdzamy się w przekonaniu obcowania z rzeczywistym ciałem (obrazu), a nie obrazem ciała – stopniowo zaczynamy postrzegać przedmiot materialny jako obdarzony życiem. Na bazie interakcji obrazowej obecności z cielesnie zakorzenionym widzeniem, fenomenologia obrazu zajął się z fenomenologią ciała.¹² Postępując się terminologią Gillesa Deleuze'a¹³, można powiedzieć, że w kontakcie ze sztuką tego rodzaju nasze ciała wchodzi w haptyczny rezonans i odkrywają swój materialny byt, doznając tych dzieł bardziej brzuchem, namacalnie, dotykowo niż intelektem, wspieranym przez zdystansowane oko. „Ciało jest okiem cyklonu, ośrodkiem koordynacji, stałym miejscem napięć w szeregu doświadczeń. Wszystko krąży wokół niego i jest odczuwane z jego punktu widzenia.”¹⁴ Percepcja przenosi się więc w sferę sensomotoryczną, a w centrum tego procesu – zamiast chłodnej analizy – sytuuje się intensywność doznań, prowadząca nawet do dreszczy i szczykania zębami.¹⁵ Uruchamiane przez obrazy Moskwy haptyczne postrzeganie ucieleśnia spojrzenie, kwestionując jego zdystansowaną perspektywę oraz lokując percepcję w trzewiach.¹⁶ „Bez stanów cielesnych, które następują wraz z percepcją, ta ostatnia mogłaby być czysto poznawcza w formie, biała, bezbarwna i pozbawiona emocjonalnego ciepła.”¹⁷

W kontakcie z abiektałnymi pracami Moskwy owo szczególne nasycenie wrażeń inicjuje się dzięki niesamowitej wręcz zdolności artystki do przenoszenia sensualnej somatyczności ciała i skóry na powierzchnię obrazu, czemu sprzyja z kolei wyjątkowo trafny dobór malarskich środków wyrazu i wysoka świadomość jakości warsztatowych: „sztuka haptyczna przywraca pracy artysty jej materialny, a nawet rzemieślniczy charakter, stanowiąc prawdziwe wyzwanie techniczne”¹⁸. Ciało (obrazu) bazuje na jego materialnej bazie, która jednocześnie wprowadza także aspekt, uchylający się widzialnemu – jest to performatywność, pośrednicząca pomiędzy materialnością a znaczeniem i uruchamiająca reakcje sensomotoryczne.¹⁹ Pojęcie materialności stanowi bowiem rodzaj zawiasu pomiędzy obrazem a ciałem – zarówno w odniesieniu do relacji między cielesnością ciała a cielesnością obrazu, w którym podlega ona medialnym przeobrażeniom, jak i w stosunku do ucieleśnionej percepcji. Jak natomiast zauważa David Freedberg: „W większości nasze zawile dywagacje o sztuce to po prostu unik. Szukamy w nich ucieczki, rozprawiając o wartościach formalnych (...), bo lękamy się stanąć twarzą w twarz z własnymi reakcjami czy też przynajmniej z ich znaczną częścią.”²⁰ W wypadku twórczości Moskwy te wartości formalne są jednak kluczowym punktem wyjścia, byśmy mogli skonfrontować się z własnymi reakcjami – perfekcja formalno-wykonawcza i umiejętne obchodzenie się z materią stanowią bowiem niezbędny warunek zaistnienia gęstej skórki, powstającej na widok tętniącej żyłkami różowości skóry (obrazów). „Widzimy znajomą anatomię i obdarzamy ją uczuciami; dzięki temu materia zupełnie pozbawiona z nami związku zaczyna oddychać, krwawić, czuć.”²¹

Od 2004 roku artystka odchodzi od malarstwa na płótnie na rzecz pieczętowanego, opartego na starych recepturach, nanoszenia zaprawy kredowej na deskę. Dzięki właściwościom tej techniki – jakże czasochłonnej, wymagającej wręcz benedyktyńskiej pracy, cierpliwości i precyzji – w materii dzieła kumuluje się energia dotyku dłoni malarki i trzymany przez nią narzędzi oraz emocje towarzyszące pracy. Penetracja obrazu w głąb odbywa się w rzeczywistym trójwymiarze, a nie na płaszczyźnie. Można więc powiedzieć, że nie mamy tu do czynienia z tradycyjną iluzją malarską, lecz – odwołując się do Hala Fostera – z iluzjonizmem traumatycznym: „iluzja nie tylko nie potrafi oszukać oka, ale także ujarzmić spojrzenia, a więc ochronić przed Realnym. Inaczej mówiąc nie potrafi nie przypominać nam o Realnym i sama staje się traumatyczna – to traumatyczny iluzjonizm [pogrubienie za Fosterem]”²². Stąd w twórczości Moskwy te wielokrotne, terapeutyczne powtórzenia podobnego motywu, nieustanne powracanie do przedstawienia skóry i jej delikatnej materii, osadzonej na styku wnętrza i zewnątrz ciała. Postępując się dalej językiem autora „Powrotu Realnego”, można zauważyć, że obrazy Moskwy odmawiają wzięcia na siebie tradycyjnego obowiązku łączenia wyobrazonego i symbolicznego przeciwko Realnemu, a raczej sprawiają, by „Realne istnia-

to w całej chwale (lub grozie) swego pulsującego pożądania”²³, konstytuując podmiot w szokumiotający się pomiędzy fascynacją a wstrętem. Wstręt natomiast – jak podkreślał Friedrich Nietzsche, a za nim Jean-Paul Sartre – stanowi signum autentycznego doświadczenia egzystencji i konotuje medium samego poznania, umożliwiając wgląd w prawdziwą „istotę rzeczy”.²⁴ Dlatego do obrazów Moskwy – mimo że tak dotkliwie wchodzi nam one pod skórę jak drzazga pod paznokieć, boleśnie nas raniąc – należy podchodzić możliwie blisko, wpatrywać się w nie, penetrować wzrokiem i wchodzić w haptyczny rezonans nawet, jeśli nasza podmiotowość – jak ma to zwykle miejsce w kontakcie z dziełami abiektalnymi – staje pod znakiem zapytania, nagle uzmysławiając sobie materialną obecność ciała i jego śmiertelność.

Cielesność i substytutywna aktywność obrazu

Obok uciekania w dywagacje o wartościach formalnych, David Freedberg zarzuca historykom sztuki dokonywanie uniku przed opisem własnych reakcji wobec dzieła poprzez stosowanie rygorystycznych metod badań historycznych.²⁵ W kontekście malarstwa Magdaleny Moskwy uruchomienie aparatu naukowego historii sztuki – podobnie jak skupienie na formie – może jednak okazać się niezwykle istotne w zrozumieniu jego specyfiki oraz generowanych przez nie doznań. Po dreszczach i szczękaniu zębami przychodzi bowiem moment, gdy oko zaczyna się dystansować, emocje stygną, w ich miejsce zaś pojawia się pytanie o relację do historyczno-artystycznej tradycji.²⁶

Twórczość Moskwy niewątpliwie pozostaje w silnym związku ze spuścizną dawnych epok, a w szczególności ze sztuką religijną. W obrazach artystki bezsprzecznie czytelne są nawiązania do form relikwiarzowych, widoczne w traktowaniu sylwetek przedstawianych postaci jak puszek z szybkami, przez które widać ukrytą we wnętrzu „świętość”. Ponadto można wskazać na fascynację portretem trumiennym, rysującą się w sposobie ukazywania kobiet, które pozostają w jakimś specyficznym stanie zawieszenia na pograniczu życia i śmierci, omdlenia czy nieprzytomności. Do głosu dochodzą również nawiązania do malarstwa wotywnego i rytuałów składania wotów dziękczynnych – na trop ten w obrazach Moskwy naprowadzają fragmenty ciała ludzkiego, traktowane podobnie skrótowo jak wota. Postaci malowane przez artystkę często egzystują na srebrnym tle, co w połączeniu z ich hieratycznością i sztywnością oraz aurą pozaczasowości, przywodzi na myśl ikony.²⁷ Owa ikonowość pociąga za sobą wewnętrzną monumentalność obrazów, które – niejako niezależnie od rzeczywistej wielkości podobrazia – zdają się być majestatyczne, wyciszone i immanentnie „posągowe”. Moskwa uzyskuje ten efekt na formatach, które można opisać jako wręcz „filigranowe”, a jednak zupełnie wystarczające, by powołać do życia mikroświat o własnej zmonumentalizowanej skali. Artystka zdaje się być głęboko zainspirowana także przedstawieniami stygmatów św. Franciszka oraz ran Chrystusa, przejmująco ukazywanych w krucyfikсах rzeźbiarskich i malarskich oraz w typie ikonograficznym *Ecce Homo*.

Najnowsze obrazy Moskwy, których płaszczyzna została utożsamiona z przedstawieniem skóry, mogą natomiast zostać opisane przez pryzmat tradycji sztuki religijnej, a zwłaszcza chrześcijaństwa, operującego motywem Wcielenia. Jak stwierdza Georges Didi-Huberman sztuki wizualne chrześcijaństwa, dotykając sedna immanencji i paradoksalnej natury obrazu, otworzyły imitację na motyw Wcielenia oraz na tworzenie ciał niemożliwych, pozwalających zrozumieć coś z naszego realnego tajemniczego ciała.²⁸ Teologiczne pojęcie inkarnacji na grunt estetyki zostało przetransponowane przez Cennino Cenniniego w jego traktacie „Libro dell’Arte”, pisanym prawdopodobnie w Padwie w ostatniej dekadzie XIV wieku.²⁹ Cennini za pomocą metafory incarnazione opisał przemianę płynnej, amorficznej farby w „żyjące” postaci oraz proces malarski polegający na czynieniu niewidzialnego widzialnym. W jego ujęciu malarstwo zostało zdefiniowane jako proces ikonoczno-mimetyczny, dzięki któremu dochodzi do ucieleśnienia postaci, przedstawianej na nośniku obrazowym, co wiąże się z kolei z fundamentalną antropologiczną funkcją medium.³⁰ Cennini ustanowił więc paralele między aktem malarskim a Wcieleniem: zarówno w malarstwie, jak i w przyjęciu ciała przez Chrystusa, coś niewidzialnego staje się widzialne, przyjmując materialny kształt.³¹

Odbiorca, percypujący prace Moskwy, napotyka więc wcieloną oraz – jak skonstatowałoby David Freedberg i Hans Belting³² – organiczną obecność i stopniowo dąży do ustanowienia żywej cielesności, finalnie dostrzegając ciało obrazu. „Realne ciała zostają odcieleśnione w obraz, w prze-

ciwieństwie tego aktu zaś ucieleśnia się obraz.”³³ W dziełach tych dokonuje się bowiem nieustanny ruch tautologicznej wymiany pomiędzy ciałem przedstawionym a ciałem obrazu. To wzajemne zastępowanie się, w pewnym sensie wymiennosc ciał i obrazu, Horst Bredekamp określił jako substytutywny akt obrazowy.³⁴ W ujęciu niemieckiego historyka sztuki pojęcie to konotuje działanie się procesu substytucji, potwierdzone między innymi w aktach ikonoklastycznych, czczeniu obrazów i karaniu portretów skazanych zamiast ich samych. Teza Bredekampa koreluje również z substytutywną funkcją obrazu, wskazaną przez Beltinga jako najbardziej pierwotna i ważniejsza od jakiegokolwiek podobieństwa.³⁵ Obrazy Moskwy stapiają przedstawienie ciała z ciałem obrazu samego, zastępują ciało, wcielając i ucieleśniając się w najbardziej wyrazisty sposób. Obraz jawi się jako medium ciała – i stwierdzenie to nie jest tylko grą językową, odwracającą zdanie autora „Antropologii obrazu”, mówiące, że ciało stanowi medium obrazów, lecz zdaje się trafnie dotyczyć kwestii kondycji najnowszych prac artystki. W wydaniu Moskwy malarstwo staje się sztuką ciała³⁶. Cieleśność obrazów artystki jest potwierdzana i dopowiadana również dzięki instalacjom towarzyszącym malarstwu, a mianowicie „operacyjnym” stołom. Pierwsza jego wersja pojawiła się w ramach wystawy w Galerii El w Elblągu w maju 2012 roku.³⁷ Na długim blacie, pokrytym białym obrusem, wyeksponowane zostały różnej wielkości pędzle i pędzelki, organiczne spoiwa, dętka, nożyczki, pilniki, przecinaki i skalpele służące obróbce zaprawy kredowej, sama zaprawa kredowa w różnych stanach skupienia: w proszku oraz pomieszana z wodą, odlew przypominający drobnowy żółądek, pigmenty i napoczęte tubki farb, szmatki noszące ślady wycierania pędzli, delikatne foliowe rękawiczki, płatki aluminium do srebrzenia tła, nasączone czerwoną farbą gaziki i zwinięte bandaże, buteleczki z różnymi miksturami, brytki szelaku, kosmyk włosów, sztuczne paznokcie, gipsowa forma do odlewania jakiegoś „organicznego” kształtu, a także podobrazie sygnalizujące początek pracy oraz dwa obrazy ukazujące wnętrze i ucho na srebrnym tle. Dokonana powyżej inwentaryzacja leżących na stole przedmiotów uzmysławia, że pochylając się nad stołem i studiując całe to wyposażenie, widz mógł zapoznać się z poszczególnymi etapami pracy nad obrazem i wyobrazić sobie poszczególne fazy tej skomplikowanej, długotrwałej operacji, prowadzącej do ucieleśnienia jego powierzchni.

Druga wersja stołu, przygotowana specjalnie na wystawę w Galerii Sztuki Wozownia w Toruniu, jeszcze bardziej akcentuje kwestię swojego pokrewieństwa ze stołami operacyjnymi i kontekstem quasi-medycznego obchodzenia się z ciałem (obrazu). Pojawia się na nim bowiem czekające na „lekarską interwencję” przedstawienie imitujące fragment ciała, otoczony białą, jakby sterylną tkaniną z wycięciem w środku, dokładnie wskazującym, jakie miejsce ma zostać poddane zabiegowi. Artystka jest więc chirurgiem, który pracuje w ciele (obrazu), podczas jej nieobecności zaś widz we własnej wyobraźni także może wejść w tę rolę. W dziejach malarstwa mieszanie pigmentów z olejem lub spoiwem wykazywało – wedle obserwacji Jamesa Elkinsa – analogie z płynami mieszającymi się w czasie operacji takimi jak woda i krew, co w twórczości m. in. Oskara Kokoschki czy Francisca Bacona owocowało utożsamieniem płynów ciała z malarską materią.³⁸ W pracach Moskwy utożsamione zostają nie tylko płyny ciała z malarską materią, lecz również werystyczne przedstawienie skóry z płaszczyzną obrazu, co z kolei skłania, by badać napięcie między materializacją a medializacją³⁹, inicjujące dyskurs metamalarski.

Dyskurs metamalarski: obraz skóry a skóra obrazu

Historia malowanej skóry jest bowiem w pewnym sensie także historią obrazu.⁴⁰ W przedstawieniach skóry, w których dochodzi do całkowitego stopienia tego, co przedstawione z płaszczyzną obrazu, malarstwo tematyzuje swoje przyrodzone właściwości z płaskością na czele, a skóra staje się metaforą medium⁴¹. Już od antyku greckiego malarstwo było utożsamiane ze szminkowaniem powierzchni, a więc podłoże traktowano analogicznie do skóry, na którą nakłada się kosmetyki.⁴² W średniowieczu natomiast ów aspekt metamalarski jest czytelny w kontekście motywu ran Chrystusa, które stają się samodzielnym tematem od wieku XII, a ich wizerunki mają służyć kontemplacji cierpienia Ukrzyżowanego i wzbudzaniu żalu za grzechy.⁴³ W XIV stuleciu przedstawienia tego typu, najczęstsze w malarstwie iluminowanym w modlitewnikach, bardzo silnie eksponowały ranę w boku jako osobno przedstawiony preparat, umieszczony w centrum pola obrazowego i sprawia-

jący wrażenie rozcięcia zarówno skóry, jak i płaszczyzny malowidła. Rana jest więc namalowanym cięciem, które uwrażliwia postrzeganie na jego materialny nośnik, kierując uwagę z powierzchni obrazu w głąb oraz powodując, że to, co przedstawione oraz medium stają się sobie bardzo bliskie.⁴⁴ Apogeum utożsamienia motywu i nośnika ukazuje z kolei tzw. „Święte serce”, powstałe ok. 1470 roku w Norymberdze, a więc w mieście, w którym przechowywano jedną z najważniejszych relikwii chrześcijaństwa – włócznię, jakiej użyto do przebicia boku Chrystusa. Wyobrażenie tej rany nie jest namalowane, lecz wycięte w papierowym podłożu, co prowadzi do całkowitej fuzji operacji mimetycznej z refleksją o statusie medium i relacji ciało-obraz.⁴⁵ Na analogiczne zjawisko w malarstwie gotyckim zwraca uwagę Georges Didi-Huberman, podkreślając takie akty twórcze, w których przemoc zadana podłożu wykraczała daleko poza prezentację rany, ponieważ „malarz nie zadowolął się użyciem czerwonej farby, by przedstawić krew Chrystusa płynącą z jego boku, ale używał tępego narzędzia, by z r a n i ć pożądaną powierzchnię i odstąpić czerwoną warstwę gliny. (...) Było to bowiem t w o r z e n i e rany w obrazie, rana zadana obrazowi. Otwarcie i zagłębienie stawały się namacalne, a sama rana u o b e c n i a ł a s i ę, wryta przed naszymi oczami w płacie złota – mimo że p r z e d s t a w i a ł a ranę na obrazie.”⁴⁶

Dyskurs metamalarski w kontekście przedstawiania skóry uruchamia także obraz Michelangelo Merisi da Caravaggio „Niewierny Tomasz” (ok. 1595-96; Galeria Malarstwa Sanssouci w Poczdamie), gdzie palec penetruje ranę, a efekt ten jest dodatkowo potęgowany przez podążający za nim wzrok. Ciągła powierzchnia płótna zostaje więc niejako sama wyposażona w ranę, a ten irytujący detal – według Nicoli Suthor – staje się raną wpisaną w reprezentację.⁴⁷ Natomiast przedstawienia obdzierania ze skóry, ukazujące cierpienia Marsjasza czy św. Bartłomieja – szczególnie w barokowej tradycji trompe-l’oeil – pokazują jak samo płótno może być traktowane jako zdjęta skóra: motyw ten przenosi się więc ze sfery przedstawienia na płaszczyznę techniczno-malarską i retoryczną.⁴⁸ Od Oświecenia z kolei medycyna określa skórę jako aktywny, wrażliwy i wyjątkowo żywy organ, co znajduje swoje odzwierciedlenie w „Encyklopedii”, w której jest ona opisana jako „unerwione płótno”⁴⁹, co dzięki temu określeniu tym bardziej wyraża jej pokrewieństwo z medium obrazowym. Prace Magdaleny Moskwy mogą być postrzegane jako współczesna kontynuacja przywołanych powyżej aspektów tradycji historyczno-artystycznej z akcentem na samoświadomość i autorefleksyjność medium. Malarka nie poprzestaje na namalowaniu ran, lecz otwiera podobrazie, narusza jego ciągłość i zwartość w dostówny, namacalny sposób, integrując motyw i medium oraz inicjując refleksję metamalarską o (nie)możliwości ucieleśnienia obrazu. Jak ująłby to Didi-Huberman, w obrazach Moskwy z jednej strony dokonuje się „podwojenie wielkiej tkaniny klasycznej imitacji, z drugiej zaś rozdarcie w samym centrum tej tkaniny”⁵⁰, co otwiera te realizacje – w sensie dostównym i metaforycznym – na mnogość znaczeń oraz wskazuje paradoksalną naturę obrazu wraz z jego zdolnością do aktów substytutywnych. Działanie tych aspektów jest w wypadku prac Moskwy możliwe zarówno ze względu na wybór motywu skóry i sposób jego stopienia z powierzchnią malarskiego podłoża, jak i dzięki doskonałemu opanowaniu tradycyjnych technik i celnemu uruchomieniu potencjału jakości warsztatowych.

„Dermatologia malarska”

Skóra do niedawna nie była tematem badań historyczno-artystycznych ani związanych z historią kultury. W latach 90. XX wieku przeszła jednak z pozycji marginalnych na centralne i jako powierzchnia, granica, membrana, ekran, mapa, czy powłoka stała się onnipotentną metaforą.⁵¹ Nie tylko współcześni artyści tematyzują cielesną powłokę, lecz także badacze odkryli ją na nowo, sugerując, że jest ona nie tylko rzeczywistą granicą ciała, lecz także symbolicznym konstruktem, który podlega historycznym i kulturowym przemianom.⁵² Najsilniejszy impuls w tym zakresie przyszedł z psychoanalizy. Francuski psychoanalityk Didier Anzieu skupił się na roli skóry w kształtowaniu się ja, proponując pojęcie „skóra-ja”. Anzieu próbował tym samym przemysleć człowieka radykalnie przez pryzmat jego powierzchni, przez powłokę, a nie przez jądro, raczej przez pryzmat pojemnika niż zawartości,⁵³ co koreluje z kolei ze sposobami definiowania tożsamości człowieka, jakie stały się charakterystyczne dla postmodernizmu.

Do skóry jako metafory odwołał się także Vilém Flusser, który zaproponował filozoficzną dermato-

logię poszerzoną, traktującą o skórze jako o granicy między ja a światem.⁵⁴ Filozof ten postulował, że musimy się zmienić i stać się powierzchowni, byśmy w teorię wychodzili od samych siebie i widzieli wszystko ekstatycznie z perspektywy własnego ciała pokrytego skórą. Jego zdaniem powinny nas interesować powierzchnie, a nie rzekomo ukryte pod nimi tajemnice, gdyż tajemnica nie jest gdzieś głęboko schowana, lecz leży na powierzchni skóry. Skóra jawi się jako „przestrzenno-czasowe kontinuum”, które pulsuje równolegle z czasem, rozciąga się i zbiega w trzecim wymiarze, nie tracąc przy tym swojego charakteru powierzchni, a ponadto działa niczym „moja pamięć”, zapisując blizny i szramy. Flusser diagnozuje kryzys nauki i zachodnich modeli myślenia, opartych o obiektywizm i transcendencję, poprzez które nie da się wypowiedzieć doświadczeń i informacji, pozyskiwanych z perspektywy fenomenologicznej. Ta niemożność czyni nas z kolei wyobcowanymi wobec własnej skóry – czujemy się w niej jak w czymś dla nas obcym, wskutek czego jesteśmy wyobcowani także w świecie. Filozof zaproponował więc dermatologię filozoficzną jako rodzaj narzędzia, dzięki któremu proces wyobcowania zostanie odwrócony. Nakreślenie mapy skóry oraz rozwinięcie poszerzonej dermatologii filozoficznej powinno również stymulować pojawianie się nowych modeli myślenia i nauki, których jego zdaniem obecnie potrzebujemy.

Barbara Stafford proponuje poszerzenie dermatologicznego projektu Flussera na obszar estetyki, propagując pojęcie dermatologii estetycznej.⁵⁵ Natomiast zdaniem Atsushi Tanigawy możemy mówić o semiotyce skóry, gdyż jest to miejsce, w którym dochodzi do wyjątkowo skomplikowanej wymiany i transferów pomiędzy wnętrzem a zewnątrz.⁵⁶ W odniesieniu do obrazów Magdaleny Moskwy pozwalam sobie powołać termin „dermatologia malarska”, gdyż – pokrewnie do sugestii Flussera – dzieła te koncentrują się na tajemnicy, która sytuuje się na powierzchni skóry i wywołują zindywidualizowaną, zakorzenioną w ciele percepcję. Dwoma równouprawnionymi sposobami dostępu do tych prac jest widzenie i odczuwanie⁵⁷, a proces interpretacyjnego zbliżania się do nich wymaga fuzji metod historyczno-artystycznych, psychoanalitycznych oraz pochodzących z zakresu fenomenologii i antropologii obrazu. Obrazy Moskwy frapująco współgrają z paradoksalną myślą Paul Valéry’ego, że to, co leży w człowieku najgłębiej, to właśnie skóra. Ranią nas one tak dotkliwie także i dlatego, że postrzegamy i sami empatycznie odczuwamy (z)ranienia skóry, która staje się tożsama z ucieleśnioną powierzchnią obrazu.

Tekst towarzyszył wystawie, pt: „Cieleśność obrazu” ,która odbyła się w Galerii Sztuki Wozownia w Toruniu , 2013r.

1 Inspiracja pojęciem podmiotu w szoku za: Hal Foster, Powrót Realnego. Awangarda u schyłku XX wieku, tłum. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, Kraków 2010, s. 157.

2 Zobacz: Julia Kristeva, Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie, tłum. Maciej Falski, Kraków 2007.

3 Hal Foster, op. cit., s. 183.

4 Ibidem.

5 James Elkins, Differenzen zwischen Innenkörper und Außenkörper, aus dem Englischen von Heinz Jatho, w: Quel Corps? Eine Frage der Repräsentation, hrsg. von Hans Belting, Dietmar Kamper, Martin Schulz, München 2002, s. 489.

6 Ibidem.

7 Olga Tokarczuk, Bieguni, Kraków 2007, s. 28.

8 Porównaj: Erazm Kuźma, Dekonstruowanie i rekonstruowanie granicy (Derrida – Luhmann), w: „Nowa Krytyka. Czasopismo filozoficzne” 16, 2008 (za: <http://nowakrytyka.pl/spip.php?article229>), dostęp: 01.02.2013.

9 Odwołania do Johanna Gottfrieda Herdera za: Winfried Menninghaus, Wstręt. Teoria i historia, tłum. Grzegorz Sowiński, Kraków 2009, s. 70.

10 Za: James Elkins, op. cit., s. 495.

11 Pojęcie organicznej obecności za: David Freedberg, Potęga wizerunków. Studia z historii i teorii oddziaływania, tłum. Ewa Klekot, Kraków 2005, s. 249.

12 Berndt Waldenfels, Verkörperung im Bild, w: Logik der Bilder. Präsenz – Repräsentation – Erkenntnis, hrsg. von Richard Hoppe-Sailer, Claus Volkenandt und Gundolf Winter, Berlin 2005, s. 17-34.

- 13 Á propos pojęcia haptycznego rezonansu zobacz: Łukasz Kiepuszewski, Trzecie oko. Haptyczne widzenie wg Gillesa Deleuze'a, w: *Wielkie dzieła – wielkie interpretacje*, Materiały z ogólnopolskiej sesji SHS, Warszawa 17-18 listopada 2006, pod redakcją Marii Poprzęckiej, Warszawa 2007, s. 249-261.
- 14 William James, *Essays in Radical Empiricism*, Cambridge 1976, s. 86.
- 15 Łukasz Kiepuszewski, op. cit., s. 249-261.
- 16 Porównaj uwagi Pawła Leszkowicza o rzeźbach Aliny Szapocznikow, Barbary Falender, Teresy Murak: Paweł Leszkowicz, *Sala rzeźby cielesnej*, w: idem, *Kolekcja sztuki Grażyny Kulczyk*, Poznań 2007, s. 69-86. Zobacz także: Richard Shusterman, *Świadomość ciała. Dociekania z zakresu soma estetyki*, tłum. Wojciech Matecki, Sebastian Stankiewicz, Kraków 2010.
- 17 William James, *Principles of Psychology*, Cambridge 1983, s. 1065-1066.
- 18 Aneta Rostkowska, *Haptyczne dzieło sztuki*, w: *Materia sztuki*, red. Michał Ostrowicki, Kraków 2010, s. 305.
- 19 Marcel Finke, *Materialität und Performativität. Ein bildwissenschaftlicher Versuch über Bild/Körper*, w: *Verwandte Bilder. Die Fragen der Bildwissenschaft*, hrsg. von Ingeborg Reichle, Steffen Siegel, Achim Spelten, Berlin 2008, s. 57-59.
- 20 David Freedberg, op. cit., s. 436.
- 21 Ibidem, s. 204.
- 22 Hal Foster, op. cit., s. 174.
- 23 Ibidem, s. 170.
- 24 Winfried Menninghaus, op. cit., s. 439.
- 25 David Freedberg, op. cit., s. 436. Freedberg zasadniczo zarzuca historykom sztuki, że jedynie intelektualnie podchodzą do dzieł. W wypadku prac Moskwy poprzestanie na podejściu intelektualnym jest niemożliwe ze względu na ich cielesność, pobudzającą inne niż intelektualne sfery percepcji.
- 26 Twórczość Magdaleny Moskwy w zasadzie do tej pory nie doczekała się analizy w kontekście tradycji historyczno-artystycznej. Większość tekstów jej poświęconych cechuje się poetyckością i metaforyzacją języka, co przy całym potencjale tego typu pisania o sztuce, nie pozwala jednak na bardziej precyzyjne wskazanie miejsca Moskwy na współczesnej scenie artystycznej i naraża artystkę na zarzuty o powierzchowną restytucję dawnych technik malarskich.
- 27 Zobacz: Marta Smolińska, *Wymiary ikonowości*, „Artluk. Sztuka na spad” 3, 2012, s. 82-85. Porównaj z uwagami Izabeli Kowalczyk o wcześniejszych obrazach Magdaleny Moskwy: „Powierzchnia obrazów staje się więc tu powierzchnią ciała, delikatną, czułą, podatną na zranienie (co dzieje się w części przedstawień z odciętymi dłońmi czy palcami, które są niczym relikwie, albo z krwawiącymi ranami, które są niczym stygmaty).” Za: <http://strasznaszuka.blox.pl/2008/02/Ranliwe-obrazy-Magdy-Moskwy.html> (dostęp: 05.02.2013). Przy okazji tego cytatu dziękuję Izabeli Kowalczyk za dyskusję o moim tekście.
- 28 Georges Didi-Huberman, *Przed obrazem. Pytanie o cele historii sztuki*, tłum. Barbara Brzezicka, Gdańsk 2011.
- 29 Christiane Kruse, *Fleisch werden – Fleisch malen: Malerei als „incarnazione”*. Mediale Verfahren des Bildwerdens im Libro dell'Arte von C. Cennini, w: „Zeitschrift für Kunstgeschichte” 63, 2000, s. 305-325. Zdaniem Ann-Sophie Lehmann implikacja teologiczna terminu incarnazione zanika już w kilka lat po ukazaniu się traktatu Cenniniego np. w *Manuskrypcie Bolońskim*. Zobacz: Ann-Sophie Lehmann, *Leibfarbe – Erinnerungsfarbe – Scheinfarbe. Die Darstellung der Haut als Prüfstein für alte und neue Bildmedien*, w: *Haut – zwischen Innen und Außen*, Berlin 2009, s. 87.
- 30 Ibidem, s. 318-319, 322, 325.
- 31 Daniela Bohde, Mechthild Fend, *Inkarnat – eine Einführung*, w: *Weder Haut noch Fleisch. Das Inkarnat in der Kunstgeschichte*, hrsg. von Daniela Bohde, Mechthild Fend, Berlin 2007, s. 9-10.
- 32 Porównaj: Hans Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, tłum. Mariusz Bryl, Kraków 2007, s. 30-37
- 33 Michael Lüthy, *Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten in Edgar Degas' Werkprozess*, w: *Logik*

- der Bilder. Präsenz – Repräsentation – Erkenntnis, op. cit., s. 44.
- 34 Horst Bredekamp, *Theorie des Bildakts*, Frankfurt am Main 2010, s. 173 i nn.
- 35 Hans Belting, op. cit.
- 36 Jako sztukę ciała malarstwo określa Jean-Luc Nancy. Zobacz: Jean-Luc Nancy, *Corpus*, Paris 2000, s. 17.
- 37 Wystawa: Magda Moskwa / Beata Ewa Białecka, 17.05.2012-24.06.2012.
- 38 James Elkins, op. cit., s. 494.
- 39 Taki postulat badawczy stawia Ursula Frohne. Zobacz: Ursula Frohne, *Berührung mit der Wirklichkeit. Körper und Kontingenz als Signaturen des Realen in der Gegenwartskunst*, w: *Quel Corps? Eine Frage der Repräsentation*, op. cit., s. 405.
- 40 Ann-Sophie Lehmann, op. cit., s. 84.
- 41 Marianne Koos, *Haut als mediale Metapher in der Malerei von Caravaggio*, w: *Weder Haut noch Fleisch. Das Inkarnat in der Kunstgeschichte*, op. cit., s. 79.
- 42 Atsushi Tanigawa, *Horizonte einer Theorie der Haut in der Kunst*, w: *Gesichter der Haut*, hrsg. von Christoph Geissmar-Brandi, Irmela Hijiya-Kirschner, Satô Naoki, Frankfurt am Main und Basel 2002, s. 21. Japoński badacz wskazuje również, że to porównanie mogło mieć wydźwięk negatywny: za dużo szminki implikuje nadmiar koloru, co w sporze poussenistów z rubensistami wykorzystywali zwolennicy linii.
- 43 Silke Tammen, *Blick und Wunde – Blick und Form: Zur Deutungsproblematik der Seitenwunde Christi in der Spätmittelalterlichen Buchmalerei*, w: *Bild und Körper im Mittelalter*, hrsg. von Kristin Marek, Raphaële Presinger, Marius Rimmel, Katrin Kärcher, München 2006, s. 85-114.
- 44 *Ibidem*, s. 101-102.
- 45 Gerhard Wolf, *Das verwundete Herz – das verwundete Bild*, w: *Rhetorik der Leidenschaft. Zur Bildsprache der Kunst im Abendland*, hrsg. von Ilsebill Barta-Friedl, Christoph Geissmar-Brandi und Naoki Satô, Hamburg und München 1999, s. 20. Zobacz także: Geissmar-Brandi Christoph, *Gesichter der Haut – Einleitung*, w: *Gesichter der Haut*, op. cit., s. 11-16.
- 46 Georges Didi-Huberman, op. cit., s. 136.
- 47 Nicola Suthor, *Bad touch? Zum Körpereinsatz in Michelangelo/Pontormos 'Noli me tangere' und Caravaggios 'Ungläubigem Thomas'*, w: *Der stumme Diskurs der Bilder. Reflektionsformen des Ästhetischen in der Kunst der Frühen Neuzeit*, hrsg. von Valeska von Rosen, Klaus Krüger, Rudolf Preimesberger, München und Berlin 2003, s. 277. Porównaj także: Marianne Koos, op. cit.
- 48 Atsushi Tanigawa, op. cit., s. 26.
- 49 Mechtild Fend, *Die Substanz der Oberfläche. Haut und Fleisch in der französischen Kunsttheorie des 17. bis 19. Jahrhunderts*, w: *Weder Haut noch Fleisch. Das Inkarnat in der Kunstgeschichte*, op. cit., 87-104.
- 50 Georges Didi-Huberman, op. cit., s. 124.
- 51 Ann-Sophie Lehmann, op. cit., s. 99.
- 52 Zobacz m. in.: Claudia Benthien, *Im Leibe Wohnen: Literarische Imagologie und historische Anthropologie der Haut*, Berlin 1998 oraz eadem, *Die Tiefe der Oberfläche. Zur Kulturgeschichte der Körpergrenze*, w: *Gesichter der Haut*, op. cit., s. 45.
- 53 Zobacz: Didier Anzieu, *Le Moi Peau*, Paris 1995. Koncepcja skóra-ja pojawia się częściowo w tekstach Anzieu już w roku 1974, ale doprecyzowana zostaje dopiero w roku 1987. Porównaj także: Daniela Bohde, *Haut, Fleisch und Farbe. Körperlichkeit und Materialität in den Gemälden Tizians, Emsdetten und Berlin* 2002, s. 325 oraz Evelyne Sechaud, *Vom Haut-Ich zur Schmerzhülle*, w: *Tasten*, hrsg. von Uta Brandes, Bonn 1996, s. 164-184.
- 54 Flusser Vilém, *Haut*, w: *Flusser Studies 02*, HYPERLINK „<http://www.flusserstudies.net/pag/02/flusser-hauto2.pdf>” <http://www.flusserstudies.net/pag/02/flusser-hauto2.pdf>, dostęp: 22.09.2012.
- 55 Zobacz: Barbara Maria Stafford, *Body Criticism – Imaging the Unseen in Enlightenment Art and Medicine*, Cambridge and London 1991.
- 56 Atsushi Tanigawa, op. cit., s. 23-24.
- 57 Hermann Schmitz, *Der gespürte Leib und der vorgestellte Körper*, w: *Wege zu einer volleren Realität*, hrsg. von M. Großheim, Berlin 1994, s. 75-91.