

Moje malarstwo jest próbą zaklinalnia ciała...  
Rozmowa z Magdaleną Moskwą

Lena Wicherkiewicz: Czym jest dla Ciebie cielesność? Czy jest pojęciem ważnym dla Twojej sztuki? Jak ją rozumiesz, jak ją określasz w odniesieniu do Twojego malarstwa?

Magdalena Moskwa: Cielesność dla mojej twórczości jest bardzo ważna, ale nie w oderwaniu od ducha. Interesuje mnie ciało jako „puszka dla ducha”, ciało jako forma relikwiarza. Nie skupiam się na cielesności jako podobieństwie czy zewnętrżności, jest ona dla mnie raczej formą ucieleśnienia warstwy psychicznej i stanów emocjonalnych. Malowane przeze mnie portrety nigdy nie były portretami istniejących ludzi. Są to „posklejane” wizerunki różnych osób, często z przenikającym się moim wyglądem, z których powstawały zupełnie nowe figury. Określiłabym je jako „ucieleśnienia wewnętrzności”. W moim bardzo wczesnym obrazie pojawił się napis: „Jestem cielesność smutnej przygody”. To dobrze obrazuje sposób mojego myślenia. Moje malarstwo to ucieleśnianie, wcielanie. W obrazie najbardziej interesuje mnie ładunek energii, życie. Technika malarska, którą rozwijam, służyła zawsze tylko jednemu – oddaniu jak najprawdziwiej „żywego”. Już we wczesnych portretach dążyłam do tego, by przedstawiana postać była nie tyle podobna do kogoś, ale jak najbardziej żywa, żeby wysyłała sygnały, inicjowała kontakt. Moje malarstwo jest próbą zaklinalnia ciała, życia, lęków, uczuć... Właśnie w tym sensie fascynuje mnie portret trumienny. Bowiem nawet w przypadku takich portretów, w których osoba była malowana już po śmierci i nosi jej wyraźne znamiona, wyczuwa się wręcz perwersyjną energię zaklętego, zatrzymanego życia. Tego typu energia interesuje mnie w malarstwie. Z chęci ożywienia wizerunku, z dążenia do tego, żeby jak najbardziej zbliżyć się do „żywego ciała”, w pewnym momencie zastąpiłam płótno zaprawą kredową. Kredowe podłoże, o ciepłej białawej barwie, umożliwiło mi oddanie wrażenia podskórnego pulsowania, miękkości, ciepła ciała. Próba oddania cielesności w jak najbardziej iluzyjny, sensualny, dotkliwy sposób, doprowadziła też do rozwoju „gładkiej”, laserunkowej techniki malarskiej. Pozwala mi ona budować warstwy bardzo dobrze oddające skórę, śluzówki, ogólnie powłokę cielesną człowieka, w sposób jak najbardziej żywy, tak, żeby w pierwszym kontakcie obraz wywoływał konkretne fizyczne doznania: cielesne współodczuwanie czy dreszcz. Chciałabym, żeby oglądający poczuł obraz do słownie ciałem, skórą, po to, żeby go zatrzymać i nawiązać relacje na wielu głębszych poziomach. Podobne wrażenie robią na mnie gotyckie krucyfiksy albo niektóre obrazy, jak „Obdarcie ze skóry Sisamnesa” Gerarda Davida czy „Męczeństwo Św. Erazma” Dirka Boutsy. W przypadku mojego malarstwa, poruszającego często przykre, trudne, odpychane przez ludzi problemy, to „schwytnie” i „zatrzymanie” przy obrazie jest bardzo istotne.

Swoje ciało i skórę każdy z nas odczuwa bardzo dotkliwie. Skóra jest niezwykle wrażliwym organem odbierającym niezliczone bodźce, zbierającym ślady życia. Nasz stosunek do ciała jest bardzo złożony: z jednej strony budzi ono zachwytn, a z drugiej – lęk i odrazę. Ciało jest odrażającym workiem cuchnącego brudu, gnijącego jedzenia, śluzu i innych wydzielin oraz siedliskiem chorób, ale jest także zachwytną piękne i doskonałe w swej konstrukcji i funkcjach. Ten dwoisty stosunek do ciała staram się zawrzeć w swoich obrazach, które mają w sobie jednocześnie coś pięknego i odrażającego. Żyjemy w naszych ciałach z przerażającą świadomością, że kiedyś ten cielesny worek się rozleje, że przestanie istnieć. Próbuujemy „zaczarować” nasze ciała na „wieczne trwanie”, stosujemy mnóstwo zabiegów, szukamy leku na nieśmiertelność, dbamy o nasze ciała: odżywiamy, leczymy, malujemy, stroimy, poprawiamy operacyjnie, często doprowadzając się do groteskowego wyglądu. Zapominamy, że ciało jest jedynie „puszką dla ducha”, rodzajem relikwiarza – tak właśnie traktuję je w swoim malarstwie.

L: Relikwiarz emanuje taką energią jak „zanurzone” w nim fragmenty ciała. One symbolizują całego człowieka, ale też moc, którą on miał w sobie, moc w którą inni ludzie wierzyli i odczuwali...

M: Fascynuje mnie idea i energia relikwiarza. Sercem relikwiarza są relikwie i energia z nich płynąca, a sercem obrazu jest jego istota, czyli intencje, energia, przekaz, które artysta składa w obrazie. Forma obrazu jest materializacją tej energii. Dążę do tego, żeby obraz emanował mocą, ener-

gią człowieka. W moim malarstwie można znaleźć wiele odniesień do sztuki wotywniej, form relikwiarzowych, malarstwa ikonowego. Podobnie jak w sztuce wotywniej stosuję zabiegi, których celem jest skondensowanie treści, takie jak : kadrowanie, skróty myślowe, separacje, umieszczanie wyabstrahowanych elementów na neutralnym tle. Skróty w malarstwie bardzo silnie działają, dlatego w moich obrazach jest tak wiele oddzielnych części ciała. Uważam, że nie ma sensu malować całego człowieka, skoro sama dłoń albo jeden palec, mogą powiedzieć więcej i mocniej o jego kondycji, charakterze, zamiarach czy uczuciach. W wielu obrazach podobrazie staje się samym ciałem z otworami prowadzącymi w jego głąb i odstaniającymi fragmenty wnętrza. W zagłębieniach opatrzonych szybkami zanurzone są małe obiekty: włosy, błony, paznokcie, modele organów. Zdara się, że otwory zasnuwane są błonami lub zatkanie pękami włosów czy czopami z bandaży, które symbolizują blokady, brak przepływu energii. W swoich obrazach poświęcam tak wiele uwagi cielesności, ponieważ jestem przekonana, że łatwiej jest nawiązać relację z odbiorcą na poziomie ciała.

L: Chodzi Ci o to, żeby przez ciało wyrazić to, co się dzieje w środku w człowieku niż tylko przedstawić jego zewnętrzną.

M: Właśnie tak. Ciało jest narzędziem, które pozwala pracować z duchem w ziemskich warunkach, jest jedynym medium, które umożliwia nam zbliżenie się do tego, co duchowe. Nosi na sobie ślady złożonego wewnętrznego życia, które wychodzi na zewnątrz i przejawia się w deformacjach, zmarszczkach, kolorze skóry, ruchach, postawie, spojrzeniu...

L: A jak postrzegasz w tym kontekście Twoje prace „niemalarskie”: „gorsety”, fotografie? Czy one też Cię prowadziły do tego, co teraz się dzieje w Twojej sztuce? Czy też postrzegasz je jako odrębną drogę?

M: Nie jest to odrębna droga. Jest to po prostu inna forma wypowiedzi. Ubrania szyłam właściwie od początku. Są one dla mnie formą „mentalnego kombinezonu”, „odcisku” osobistej aury czy energii konkretnego człowieka. Ubranie jest niezwykle blisko związane z człowiekiem, z czasem staje się jego drugą skórą, noszącą ślady, zapachy, odciski ciała. Dlatego jego forma idealnie nadaje się do tego, żeby poprzez nią mówić o człowieku. Szyjąc ubrania, zwykle mam na myśli konkretną osobę z jej „wewnętrznym wyglądem”. Formy robionych przeze mnie ubrań działają jakby w dwie strony. Z jednej strony są materializacją tego „wewnętrznego wyglądu”, a z drugiej - każdy może się w to ubranie „zapakować” i poczuć się trochę jak w „skórze” kogoś innego. Ten efekt ma wzmacniać konstrukcja ubrania, która zwykle wymusza przyjęcie odpowiedniej postawy ciała, na przykład zgarbienie się, skulenie klatki piersiowej, czy usztywnienie szyi. Wiadomo, jak człowiek przyjmuje niewłaściwą postawę ciała, to ma problemy z oddychaniem, a to z kolei ma ogromny wpływ na funkcjonowanie organizmu i samopoczucie. Moje ubrania, które z czasem zaczęły przyjmować formy sztywnych gorsetów, nawiązujących do form „koszulek” z obrazów, miały również oddawać i w pewnym sensie przenosić, wywoływać określone stany psychiczne. Moje doświadczenia wykorzystałam projektując kostiumy do „Makbeta” w reżyserii Mariusza Grzegorzka. W kostiumach Hekate, częściowo też Makbeta i Lady Makbet, a przede wszystkim czarownicy, udało mi się wcielić w życie tę moją koncepcję, ponieważ w bardzo dużym stopniu zdeterminowały one ekspresję aktorów. Lubię zwłaszcza ubiory czarownic, które skonstruowane są tak, że rękawy są przesunięte do przodu i przyszyte wzdłuż boków. Te kostiumy, krępując ręce, bardzo dobrze „ustawiły” całą postać nie tylko w sensie ruchu. Wywoływały one uczucie dużego dyskomfortu, a nawet klaustrofobii, co jak myślę, miało duży wpływ na samopoczucie i grę aktorek. Doświadczenie pracy w teatrze było bardzo cenne, ponieważ w końcu moje ubrania zaczęły funkcjonować w ruchu i na żywym człowieku. Wydaje mi się, że ta realizacja najlepiej ujawniła mój sposób myślenia o ubraniu jako „mentalnym kombinezonie”. Według niektórych strój staje się widzialną postacią tego, kim każdy z nas jest w swej istocie. Uważam, że na pewno coś jest w tym stwierdzeniu. To, jak się ubieramy wiele o nas mówi, jest przejawem naszej ekspresji i kreatywności. Tak, jak wspomniałam wcześniej, poprzez formę ubrania mówię o człowieku. Ubranie potraktowane w ten sposób, może być rodzajem portretu, lub znakomicie go dopełniać. W moich wczesnych portretach malarskich strój lub jego elementy

wraz z motywami otaczającymi postać pełnią niezwykle ważną funkcję dopełniającą wizerunek. Fotografie ubrań na początku stanowiły rodzaj dokumentacji. Nie lubiłam pokazywać ubrań w ruchu na modelkach, ponieważ trudno mi było uzyskać od nich pożądaną ekspresję. O wiele lepiej udawało się to na zdjęciach. Większości z tych ubrań nie można też pokazywać na sztywnych manekinach, właśnie ze względu na ich konstrukcję, do której trzeba było odpowiednio ułożyć ciało. Z czasem fotografia zaczęła pełnić inną funkcję już nie dokumentacyjną, lecz stała się odrębnym rodzajem wypowiedzi. Ubranie jest nadal istotnym elementem, ale coraz większe znaczenie zaczęły mieć gest, energia płynąca z modela, emocje – do tych fotografii najczęściej pozuję sama.

L: Ubrania, które tworzysz, są bardzo silnie „utożsamione” z Twoim ciałem...

M: Pierwsze „ubrania” powstały z moich starych płaszczy, „wybebeszonych” i przenieconych na drugą stronę. Życie płaszczka pod podszewką jest naprawdę fascynujące. Miałam takie swoje ulubione, bardzo „wychodzone” ubrania, których nie byłam w stanie wyrzucić i stąd się wzięła ta idea. Zaczęło się właśnie od starego płaszcza. Położyłam płaszcz na stole. Wiedziałam, że chodzić już w nim nie będę, wyrzucić jakoś nie mogę, bo to prawie przyjaciel, a gromadzenie starych ubrań wydało mi się „niezdrowe”. Wzięłam nożyczki zaczęłam wycinać podszewkę, z której natychmiast uszyłam sukienkę, a z wierzchu płaszczka dwuczęściowe ubranie. Muszę dodać, że jest różnica pomiędzy szyciem ze starych ubrań, a szyciem z nowych tkanin. Stare ubranie po prostu mówi. Ubrania przesywane ze starej odzieży kroją i szyją się właściwie same. W ogóle stare ubrania mają w sobie coś niezwykłego, co najlepiej widać na wystawach historycznego ubioru. Kiedyś ubrania noszono dłużej niż teraz i one nieprawdopodobnie przenikały się z właścicielem. Kiedy oglądamy stare ubrania, czujemy wręcz żywą obecność osoby, która je nosiła i jakiś niewyczuwalny nosem zapach. Stare, znoszone ubrania bardzo pobudzają moją wyobraźnię i wywołują szereg pytań o człowieka, który je nosił i niemalże rysują jego domniemany obraz. Wiele uszytych przeze mnie ubrań na pewno jest silnie „utożsamionych” z moim ciałem i naładowanych moją energią, dotyczy to zwłaszcza tych przesywanych z moich starych ubrań, ale nie tylko. Ubrań szyję niewiele, ale nad każdym spędzam dużo czasu. Wykorzystuję tkaniny projektowane przeze mnie i własnoręcznie haftowane, drukowane lub ręcznie dziane. Duże fragmenty wykańczam ręcznie. Pewne partie ubrań są obszywane na moim ciele, więc forma ich jest zdjęta ze mnie. Te ubrania są właśnie taką moją osobistą formą ekspresji, moim „mentalnym kombinezonem”. Być może mam potrzebę takiej ekspresji dlatego, że na co dzień ubieram się tak, żeby zniknąć i ubranie traktuję jako rodzaj kamuflażu.

L: Czy myślałaś też o tym, że skoro ubrania były dosłownie „z Twojej skóry zdjęte”, z Tobą związane, uszyte z Twoich starych ubrań i na Twoją miarę, to gdy potem ktoś inny je wkładał, przyjmując kształt Twojego ciała, to odczuwał to, co Ty, w sposób symboliczny wcielał się w Ciebie?

M: Tak, właśnie tak. Chodziło mi o to, żeby ten ktoś poczuł się jak w mojej skórze. Modelki, które zakładały te ubrania musiały się do nich trochę „poukładać”, żeby ich nie porozciągać i nie zdeformować. Musiały wejść w moją formę dosłownie, fizycznie, ale również symbolicznie – tak jak wcześniej wspominałam ubrania te miały oddawać i przenosić czy też wywoływać stany psychiczne.

Chciałabym w tym miejscu odwołać do sytuacji, kiedy pożyczamy od kogoś jego ubranie i nakładamy je na siebie: wówczas niejako „zabieramy” tej osobie trochę jej wyglądu, symbolicznie „wchodzimy w jej skórę”. Bardzo silnie przemawiają do nas ubrania zmarłych bliskich osób, które pozostają po nich w szafie. A gdy ktoś wkłada na siebie takie ubranie w geście pożegnania czy tęsknoty, to towarzyszą temu niezwykle mocne doznania. Sama chyba nigdy nie miałabym ochoty tego zrobić. Nigdy też nie pożyczałam od nikogo ubrań, ani nie pożyczam swoich. Jednak w swojej twórczości często wykorzystuję ten „rytuał” czując, że ma dużą moc.

L: W psychologii jest termin „opancerzenie”. My sami dla swojego ciała budujemy pancierz, żeby do wnętrza nie dochodziły uczucia, z którymi radzenie sobie jest trudne, żebyśmy bronili się przed tym,

co mogłoby nas dotknąć i zranić, a także by chronić to, co w nas czułe, bardzo osobiste, z czym nie zawsze chcemy się dzielić. I tak się „opancerzamy”: przez lata budujemy swoją „formę” ciała, formę, w której możemy przetrwać. Jest to swego rodzaju „zdeformowanie”, ale też „indywidualność”, nasz wyjątkowy kształt.

M: U ludzi bardzo interesuje mnie postawa ciała, różne stężenia, deformacje, asymetrie. Większość ludzi w kontaktach z drugim człowiekiem ma maskę na twarzy, niektórzy nawet szkolą się w tym jak trzymać kamienną twarz albo nie zdradzić się gestykulacją. Dobrego obserwatora nie da się jednak oszukać. W ciele tężeją z latami wszystkie emocje, całe nasze życie, psychiczne bagaże... Po prostu zastygają i każdy ma swoją specyficzną postawę, ruchy, kształty... Wszystko wchodzi w kości, w dłonie, w stopy, oczywiście ujawnia się na twarzy. Niewątpliwie jednak najbardziej udaje się nam kontrolować twarz. Dlatego w swoich obrazach często rezygnuję z przedstawienia twarzy, chociaż to właśnie ona najbardziej kojarzy się z portretem. Uważam, że w portrecie twarz mogą znakomicie zastąpić dłonie czy nawet nogi, które często zdradzają to, co twarz stara się ukryć. Fragmenty ciała, wnętrzości również mogą być rodzajem portretu, o wiele bardziej intymnego niż podobizna twarzy.

„Opancerzamy się”, żeby przetrwać. W mojej twórczości poświęcam wiele uwagi temu problemowi. Nasze ciała są bardzo delikatne, kruche i ciągle narażone na uszkodzenia – drobne lub śmiertelne. Musimy o nie dbać i troszczyć się, otaczać opieką, ochraniać, ostaniać. Stąd w moich obrazach dużo oddzielnych dłoni wykonujących opiekuńcze, czułe gesty, choć nie tylko -czasem przeciwnie, jest to zły dotyk. Opancerzamy się fizycznie i psychicznie. W moich obrazach to opancerzenie symbolizują formy wypukłych koszulek, w które „zapakowane” są postacie. Ten zabieg ma znaczenie nie tylko symboliczne. W moim odczuciu to usztywnienie wywołuje również silny ładunek emocjonalny, ekspresję. Przy takim sposobie traktowania postaci, gdy ogólna forma jest „zapięta” i powściągliwa, każdy najmniejszy gest: odchylenie dłoni czy nawet palca, kosmyka włosów, drobne ranki i zadrapania srebra w tle, nabierają szczególnego znaczenia i budują ekspresję obrazu. To zamknięcie w ciasnej, sztywnej formie ma również pobudzić do współodczuwania, poprzez wywołanie uczucia dyskomfortu, przyduszenia, uwięzienia. Rolę ochronnej powłoki pełnią też płatki szlaga-luminium pokrywające podobrazie z zaprawy kredowej symbolizującej ciało, które często „sączy” spod srebrnej warstwy. Natomiast w ubraniach opancerza forma sztywnego gorsetu, który z jednej strony więzi, a z drugiej – ochrania.

L: Twoje ostatnie prace są już właściwe obiektami, to znaczy są nadal malarstwem, ale kierują się w stronę przedmiotu, a tym samym wystawa staje się instalacją. Jak to widzisz? Czy to jest wciąż droga malarstwa? Kolejny jej etap? Czy może już wkroczenie w nowe medium?

M: Zawsze sercem obiektu czy instalacji jest obraz w czystej postaci, malowany klasyczną techniką olejną, na podobraziu z zaprawy kredowej. Czerpię ze starych receptur i nawiązuję do starych technik, ponieważ są bardzo inspirujące i wydają mi się adekwatne do tego, co robię, a ponadto stwarzają ogromne możliwości dla samego malarstwa. Pomimo, że czerpię ze starych technik malarzkich to zwłaszcza obrazy na podobraziu z zaprawy kredowej, nabrały charakteru zupełnie współcześnie wyglądającego obiektu. Jest to najbardziej widoczne właśnie wtedy, gdy stają się częścią większej całości – wystawy, instalacji. Podłoże na desce umożliwiło mi wyjście w przestrzeń oraz nadanie dowolnych kształtów podobraziu, które opracowuję reliefowo. Ostatnio powstają obrazy dwustronne. Myślę, że doprowadzi mnie to do formy rzeźbiarskiej na poziomie podobrazia. Nie stawiam sobie żadnych ograniczeń. Podążam za obrazem. Jeśli wprowadzam elementy towarzyszące mu, to tylko po to, żeby zaistniał on w szczególny sposób, na przykład obraz zamknięty w szklanej gablocie przypomina kawałek ciała i nabiera charakteru preparatu. Można tu jeszcze raz przywołać formę relikwiarza. Często prezentuję obrazy wieszając je na białych tkaninach albo umieszczając w otworze wyciętym w białej tkaninie. Sterylność tkaniny wokół obrazu bardzo go „podbija”, potęguje wrażenie miękkiej, ciepłej, pulsującej cielesności, o wydobywie której mi chodzi. Tkanina wprowadza czystość, umieszczony na niej obraz nabiera „wyjątkowego” znaczenia. Białą tkaniną nawiązuję do bielizny kościelnej, która, wraz z innymi elementami takimi, jak skrzypiące tawy, klau-

strofobiczne konfesjonaty, zapach kadzidła czy chłód kościoła, silnie działają.

L: Pomyślałam też o tym kościelnym kontekście w taki sposób, że tkanina, która towarzyszyła obrazom, wskazywała na odświętność, podniosłość momentu, tak, że obraz w nią ujęty, symbolicznie umieszczony został w sferze sacrum. W przypadku Twoich obrazów tkanina też może pełnić podobną funkcję: patrząc na nie obcujemy ze szczególną rzeczywistością...

M: Tak, dokładnie takie wrażenie chcę uzyskać. Bielizna, nieważne czy ołtarzowa czy po prostu stowowa, pełni określone funkcje i ma swoją symbolikę, a przede wszystkim kojarzy się z czystością, z celebrowaniem czegoś...

L: Chciałabym jeszcze powrócić do Twojej idei obrazu. Myślę, że obraz jest w pewnym sensie ciałem, jego istota jest cielesna... Mam też takie skojarzenie z pierwszymi obrazami tablicowymi, ikonami na desce, które były w ten sposób malowane między innymi po to, by nadać im osobową tożsamość...

M: Na pewno coś w tym jest. Obraz zawsze odczuwałam jako coś bardzo żywego, wysyłającego impulsy, zarówno w procesie malowania, jak i później. Również samo malarstwo widzę jako proces materializacji, po prostu to, co jest bardzo żywe w wyobraźni, materializuje się w procesie malowania i jakby „nabiera ciała”. Jest to trochę jak powoływanie nowych bytów. Właściwie nic, co maluję, nie istnieje w swej postaci w realnym świecie, dotyczy to zarówno wcześniej malowanych portretów ludzi, jak i ostatnich obrazów ciała. Są to syntezы rzeczy zaobserwowanych, nie mające swoich odpowiedników w rzeczywistości. Jak już wcześniej mówiłam, w moich obrazach podobrazie symbolizuje ciało. Już we wcześniejszych obrazach na płótnie pojawiały się efekty takie, jak zdrapywanie farby „do krwi” podobrazia. W wielu obrazach pojawia się warstwa srebra, które poprzez drobne „zranienia” odkrywa warstwę sączącego „ciała obrazu”, imitowanego przez zaprawę kredową pod srebrem. Obserwując moje obrazy, począwszy od wczesnych, aż do obecnych, można zauważyć ciągłe zbliżanie się do człowieka, to jest jakby najazd kamery: od planu najbardziej ogólnego, czyli kadru obejmującego całą postać i jej otoczenie, poprzez ujęcia do pasa albo od pasa, fragmenty ciała, wnętrza, aż do zbliżeń i powiększeń powierzchni skóry i jej otworów. Właściwie zbliżyłam się maksymalnie do powierzchni skóry, a nawet ją przekroczyłam, i zaglądam do wnętrza ciała. Mam wrażenie, że teraz spotkałam się w końcu z „ciałem obrazu”, które jest po prostu przeniesieniem ciała ludzkiego, i zaczynam wnikać w organiczną tkankę, bliską bezkształtnej materii. Paradoksalnie, to maksymalne zbliżenie i związane z nim wniknięcie w szczegół, sprawiło, że wszystko stało się bardziej ogólne i uniwersalne. Nie ma rozproszenia na wizerunek, na wygląd postaci. Zniknęły konkrety, jednostkowe przypadki ludzkie, a pojawiło się to, co najbardziej istotne – wrażenie organicznej obecności ...

Poza tym jeśli chodzi o obrazy, to odniesienia do ciała można znaleźć również na innym, czysto fizycznym poziomie. 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.

L: Ten „szpitalny” kontekst ujawniłaś na Twoich dwóch ostatnich wystawach: w Elblągu i Toruniu. Chciałabym zapytać o ostatnie obrazy: wspomniłaś, że oczyściłaś już obraz ze wszystkich zbędnych elementów, że teraz stał się on samą esencją malarstwa, esencją Twojej idei malarstwa. Nie wiem, czy to nie jest paradoks, ale właśnie w wyniku tego procesu oczyszczania, dochodzenia do istoty, obraz stał się też cielisty, cielesny, konkretny, namacalny, sensualny. Sam stał się ciałem.

M: Ciało jest dla każdego czymś bardzo ważnym. Tak naprawdę nie ma chyba ludzi, którzy nie byłiby

skupieni na ciele, bo nawet jak odrzucają ciało, to też jest ono dla nich odniesieniem. Rzeczywistość odbieramy z punktu widzenia ciała. Ja właśnie dlatego uważam, że przez ciało mam największą szansę dotrzeć do oglądającego. Ja chcę doprowadzić do sytuacji, w której widz zaczyna odbierać obraz swoim ciałem na zasadzie współodczuwania. Nieraz przecież jak patrzysz na coś, to cię aż boli, aż czujesz to w ciele. Chcę, żeby oglądający patrząc na moje obrazy odczuł swoje ciało, jego pulsującą obecność, zadał sobie pytanie o jego kres i o jego sens. O źródło życia.

Z ostatnich obrazów zupełnie zniknęły figury ludzkie i mocniej zabrzmiało reliefowo opracowane podobrazie wraz z symboliką, którą niesie. Obrazy wyglądają jak fragmenty ciała czy powierzchni skóry, nastąpiło przeniesienie organiczności ciała na powierzchnię obrazu i dosłownie utożsamienie obrazu z ciałem.

L: Twoje obrazy, a te ostatnie bardzo bezpośrednio, dosłownie, są z jednej strony bolesne, dotkliwe, patrząc na nie możemy odczuwać dyskomfort, ból, bo są w nich otwory, rany, uszkodzenia, ale z drugiej strony jest w nich niezwykle piękno i weryzm, coś fascynującego i hipnotyzującego.

M: Właściwie w całej swojej twórczości próbuję przemienić to, co przyjęte jest za odpychające w coś takiego, co każe na siebie patrzeć, a nawet się tym zachwycić. Zmuszam samą siebie i innych do patrzenia na to, od czego najchętniej odwracamy wzrok i czego nie akceptujemy. Mamy na przykład wtłoczone do głowy, że coś jest obrzydliwe i często jest to właśnie związane z ciałem, na przykład, że wnętrzności są obrzydliwe. Wszystko to, czego się boję, na przykład zgnilizny ciała albo pokaleczenia - próbuję pięknie przedstawić, tak że nieraz sama nie mogę od tego oderwać oczu. Chcę to odczarować dla siebie i innych. Wnętrzności i śluzówki z moich obrazów lśnią perłowo i mienią się kolorami tęczy, są prawie idealne jak cenne relikwie czy klejnoty. I przecież nie jest to piękno wymyślone czy dodane, ono faktycznie istnieje. Wystarczy zapamiętać, że wnętrzności są odrażające, żeby zobaczyć ich prawdziwą niepokojącą urodę. W moich obrazach przyciągają uwagę również liczne szczegóły, o ile ktoś w ogóle przekroczy tę granicę, by „wejść” w tak mały obraz, to jest przez niego „wciągany”, „wsysany”, musi się zbliżyć i pochylić. Wrażenie to potęgują liczne jamy, otwory, które są takimi „wejściami w głąb”, ukazującymi to, co po drugiej stronie. Żeby zobaczyć te drobiazgowo opracowane struktury, widz zmuszony jest do bliskiego kontaktu z obrazem, a wzmagająca się haptyczność, gładkie, miękko ukształtowane powierzchnie, budzą chęć dotknięcia obrazu. Ludzie często bronią się przed bliskim kontaktem z drugim człowiekiem zwłaszcza, gdy jego powierzchowność nie jest atrakcyjna lub gdy jest chory. Moje ostatnie obrazy są próbą przeniesienia ciała ludzkiego i ustanowienia organicznej obecności. Próbą „odczarowania” mrocznych zakamarków cielesności, które nęcą swoją perwersyjną urodą, każą na siebie patrzeć i oswajać się z rzeczywistością ciała.

L: Zastanawiam się, na ile stosunek do ciała, jaki mamy teraz, związany jest z naturalnym niepokojem i obcością, szczególnie dotyczącymi tego, co jest wewnątrz ciała, pod skórą, a na ile jest on wynikiem wpływu kultury. Czy zawsze tak było? Przecież ciało jest z nami, że jesteśmy w nim, czy też z nim, to zależy od tego, w jaki sposób identyfikujemy się z naszą cielesnością... Dlaczego musimy oswajać i represjonować ciało?

M: Myślę, że w dużej mierze jest to wytwór kultury i tego, że jesteśmy „straszeni ciałem”...W mojej twórczości jest wiele namysłu nad tym.

05.2013r.

Wywiad jest częścią projektu „Cielesne kontinuum” zrealizowanego przez Lenę Wicherkiwicz w ramach stypendium Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego.