

Esej o twórczości Magdy Moskwy powinien rozpocząć tytułem, który raczej zawierałby w sobie metonimię aniżeli metaforę. Bowiem to metonimiczna zasada przyległości i związanego z nią kontekstu przenika jej prace, kiedy artystka posługując się „kombinacją i przynależnością”¹, tworzy obrazy (obiekty?) dopowiadające i rewaloryzujące ludzkie ciało. Przyglądanie się jej pracom – tak na zdjęciach, jak i na żywo (a na żywo – zyskują to wszystko, czego pozbawiony jest jednowymiarowy aparat fotografii, stąd też moja powyższa wątpliwość, czy w przypadku zwłaszcza jej ostatnich prac – mamy do czynienia jeszcze z obrazami czy już z obiektami?) – oznacza zgodę na zetknięcie z tym, co często znajduje się „pod spodem” ludzkiej skóry, co skrętnie przystania ubranie, tuszuje makijaż czy też okrywają bandaże i plastry. Takie spostrzeżenie nieuchronnie prowadzi ku zagadnieniom abjektu, odsyła do tekstów Julii Kristevej i jej refleksji nad tym, co odrzucone, tabuizowane, wieloznaczne, niebezpieczne, objęte zakazem, ukryte... Ale zanim o samych pracach, kilka słów o metodzie, o artystycznej praktyce Moskwy.

Jak mówi artystka w wywiadzie z Leną Wicherkiewicz z 2013 roku: „Pomimo, że czerpię ze starych technik malarskich, to zauważyłam, że zwłaszcza obrazy na podobrazii z zaprawy kredowej, paradoksalnie 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 podobrazii, 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 wydobywaniu której mi chodzi”².

Moskwa ponadto używa w swoich pracach fragmentów innych przedmiotów, znajdują się w nich (na nich) też czasem włosy bądź paznokcie. Zamiast prezentować człowieka, buduje swoje rozważania i jego obrazy na podstawie skrawków, strzępów, resztek, fragmentów. Posługuje się synekdochą (odmiana metonimii), najczęściej opartą na zasadzie pars pro toto (część zamiast całości). Ten tryb przedstawiania wydaje się bardzo celowy, Moskwa ukazując ciało chce pokazać emocje, rozum, wnętrze człowieka, to co dla niego istotowe. Ale tak jak nieprzedstawialne są pojęcia, stany, idee – tak też nieprzedstawialny okazuje się cały człowiek. Choć być może nie tyle niedający się przedstawić, co jego całościowa prezentacja wydaje się artystce zbędna. Zastosowanie synekdochy przez Moskwę sprawia, że z jednej strony prace zyskują ogólniejszy wymiar, obfitują w dodatkowe treści. Z drugiej strony – istnieją przede wszystkim w określonym kontekście, jak zwracała uwagę sama artystka, stają się obiektami, „gdy stają się częścią większej całości – wystawy, instalacji”. Obiekt można tu rozumieć zarówno jako formę wyrazu (i to miała zapewne na myśli artystka, zestawiając obiekt z obrazem, w powyższym fragmencie cytowanego wywiadu), ale też można odnieść go (metonimicznie) – do znaczenia słowa „cel” (bycie obiektem kultu, podziwu, pożądania itd. – potoczny język podpowiada, metonimicznie właśnie, wiele połączeń semantycznych). Kontekst wyznacza granice rozumienia. Widzimy na obrazie dwa otworki lub włosy przyklejone do jego powierzchni. Nie rozpoznajemy części ciała, którą mają sugerować te ujęcia, wyobrażenia. Ale faktura obrazu/ obiektu nasuwa skojarzenie z tym, co już wiadome, co nie jest nam obce. To przedstawienie może nas zadziwiać, ale jest nam bliskie, tak jak dłoń jest bliska ręki, jak do niej przynależy, przylega. Relacja przyległości buduje i rozwija narrację, opierając się na fizycznej bliskości dwóch elementów w rzeczywistości, którą znamy. Prace Magdaleny Moskwy nawet gdy są eksponowane w sterylnych white cube’ach, które zdają się alienować prace i równocześnie je uświęcać (skupienie na „dziele” i jego kontemplacja), sprzeniewierzają się temu odosobnieniu, odsyłają mimowolnie, nawet jeśli

prezentowane jak biologiczne preparaty – do materii dobrze nam znanej, silnie zakorzenionej w naszym kulturowym imaginarium i codzienności.

Przytoczę jeszcze jeden fragment z cytowanej już rozmowy: „(...) 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”³. Moskwa pracuje syntetycznie i choć w jej twórczości (zwłaszcza z ostatnich lat) uderza werystyczne, wydawałoby się, ukazanie ciała – to w gruncie rzeczy mamy do czynienia z fantazją, kombinacją drobnych elementów, składających się na dane przedstawienie. Fragmentaryzacja, która jest równocześnie wyobrażeniem ciągłości, części, które istnieją jedynie w kontekście całości – przywołuje na myśl słynny artykuł Laury Mulvey z końca lat 70., a właściwie – jedno z jego stwierdzeń – o fetyszycacji kobiecego ciała przez męskie oko⁴. Mulvey pisała o kinie gatunków, uprawianym w Stanach Zjednoczonych zwłaszcza w pierwszej połowie XX wieku i na jego przykładach zbudowała swoją koncepcję. Autorka Przyjemności wzrokowej... odnotowała, że kobiece ciało na ekranie kinowym często ukazywane jest we fragmentach, a męski widz czerpie przyjemność z oglądania tych obrazów. Nogi, piersi czy usta zastępują całość kobiecej postaci, reprezentują kobietę jedynie w aspekcie nacechowanej stereotypowo seksualności, wreszcie – jak zwraca uwagę Mulvey – sprowadzają ją do przedmiotu (obiektu męskiego zainteresowania, męskiej przyjemności). Czy podobnego zabiegu dokonuje Moskwa na swoich pracach i uwidocznionej na nich ludzkiej materii? I tak, i nie. Sprowadza postać do elementu, tym samym skupia uwagę na organicznej, kruchej substancji, jaką jest ludzki organizm i prowokuje odbiorcę do zaangażowania w „grę” między przyciąganiem a odpychaniem (fascynacją a obrzydzeniem), zmuszając do przyjęcia emocjonalnej pozycji. Z drugiej strony, uwydatniając i manifestując cielesny fragment⁵, nie określa go zgodnie z tradycyjnymi konwencjami malarskiego przedstawienia, odrzuca wyraźne, jednoznaczne, skodyfikowane motywy, tworząc osobliwe kompozycje, których interpretację pozostawia skonfundowanemu odbiorcy. Wymyślone przez artystkę przedstawienia mają ambiwalentny status, odsyłają do świata rzeczywistego i rzeczywistości urojonej, iluzorycznej.

Prace Magdaleny Moskwy (na przykład: Bez tytułu, nr 70, 2013; Bez tytułu, nr 71, 2013; Bez tytułu, nr 68, 2012) cyrkulują wokół idiomu człowieczeństwa, ludzkiej cielesności. Są jak ludzie. Ich haptyczność przywodzi na myśl nie tylko materię ciała, ale i jego żywotność, działanie, które jest elementem procesu życiowego. Działają. Wabią i odstręczają. By ponownie wrócić do metonimicznych rozważań – są jak opisywana przez Jamesa Frazera⁶ magia sympatyczna, w swojej odmianie kontaktowej (przenośnej), rządzonej zasadą metonimii (np. by zagwarantować sobie bliskość drugiej osoby, wystarczy kosmyk jej włosów, którego umieszczenie blisko naszego ciała czy w naszym domu, „przyciągnie”, przybliży do nas tę osobę). Nie musimy mieć przed oczami całego obrazu, wystarczy fragment, komponent, który przynależy do jakiejś całości, kontekst istnieje w naszej wyobraźni, a znane pochodzenie oglądanego elementu generuje emocje i namysł. I choć obraz jest wykopcypowany, wynaleziony, wytworzony – jest czegoś częścią, czegoś bliskiego i znanego. I jak w magii, zakładamy, że wywołuje skutek.

SPIS PRAC:

1. Bez tytułu, nr 76, deska, relief w zaprawie kredowej, olej, 24/32 cm, 2013, Kolekcja prywatna
2. Bez tytułu, nr 77, deska, relief w zaprawie kredowej, olej, szlagaaluminium na mikstionie, wym. 30/30/5cm, 2013.
 - 2.a Bez tytułu, nr 77, deska, relief w zaprawie kredowej, olej, szlagaaluminium na mikstionie, wym. 30/30/5cm, 2013 (fragment)
 - 2.b Bez tytułu, nr 77, deska, relief w zaprawie kredowej, olej, szlagaaluminium na mikstionie, wym. 30/30/5cm, 2013 (fragment)
3. Bez tytułu, nr 69, deska, relief w zaprawie kredowej, olej, 24/32 cm, 2012
4. Bez tytułu, nr 73, deska, relief w zaprawie kredowej, olej, Ø30cm, szkło, 38/38/8 cm, 2013
5. Bez tytułu, nr 72, instalacja, stół, tkanina, 117/62/80 cm, 2013
 - 5a Bez tytułu, nr 72, deska, relief w zaprawie kredowej, olej, Ø31 cm, 2013 (fragment)
6. Bez tytułu, nr 71, deska, relief w zaprawie kredowej, olej, 48/28 cm, 2013
7. Bez tytułu, nr 68, deska, relief w zaprawie kredowej, olej, włosy, 24/32 cm, 2012
- 8x Bez tytułu, nr 70, deska, relief w zaprawie kredowej, olej, 24/32 cm, 2013
9. Bez tytułu, nr 65, deska, relief w zaprawie kredowej, szlagaaluminium na mikstionie, olej, drut, 35/58 cm, 2012
10. Bez tytułu, nr 63, deska, relief w zaprawie kredowej, szlagaaluminium na mikstionie, olej, 41/70 cm, 2011

1 Zob. R. Jakobson, Dwa aspekty języka i dwa typy zakłóceń afatycznych, przeł. L. Zawadowski, w: Podstawy języka, red. R. Jakobson, M. Halle, Ossolineum, Wrocław 1964. Jakobson charakteryzując dwa typy afazji, zwraca uwagę na rozwijanie dyskursu dwoma liniami semantycznymi – w sposób metaforyczny i sposób metonimiczny. Jako przykłady rozwijania w sztuce sposobu metonimicznego podaje kubizm, metaforycznego – surrealizm.

2 L. Wicherkiewicz, Moje malarstwo jest próbą zaklinalnia ciała... Rozmowa z Magdaleną Moskwą, <http://www.magdamoskwa.art.pl/pdf/tekst12.pdf> (dostęp: 1.07.2014).

3 Ibidem.

4 L. Mulvey, Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne, przeł. J. Mach, w: Panorama współczesnej myśli filmowej, red. A. Helman, Universitas, Kraków 1992.

5 W przywoływanym już wywiadzie artystka szczegółowo wyjaśnia tajniki swojego warsztatu, opowiadając, w jaki sposób obraz zyskuje wygląd tak bardzo zbliżony do ludzkiego ciała.

6 Zob. J. Frazer, Złota gałąź. Studia z magii i religii, przeł. H. Krzaczkowski, Wydawnictwo KR, Warszawa 2002.