

W malarstwie Magdaleny Moskwy liczy się przede wszystkim siła i intensywność, z jaką w obrazie jawi się to, co widzialne. Sama forma posiada charakter instrumentalny. Ma ona jedynie skrywać w sobie siłę, skrywać ją mocno, intensywnie, ostentacyjnie, niczym niedostępny, a zarazem oczywisty sekret. Siła skrywa się na powierzchni formy, w rysie konturu odcinającego ją od tła, jak również w jej uderzającej, czasem werystycznej wyrazistości, w przesywającym ją świeceniu oraz w haptyczności – w fakturowej, czy wręcz reliefowej wypukłości jej materii.

Można by powiedzieć, że obraz – zawsze pozbawiony tytułu – bierze tu swój początek nie z konceptu, projektu i strategii artystycznej, nie z chęci przekazu określonych treści czy zaprojektowania otwartej gry znaczeniowej, lecz z czystej, nieokreślonej siły. Obraz pozwala artystce uchwycić tę niepokojącą siłę, określić ją, opanować i wyzwolić (a zarazem wyzwolić się od niej): ujawnić jako skrytą w formie. Ta ostatnia jest formowana długo, mozolnie i skrupulatnie, z coraz szerszym wykorzystaniem tradycyjnych technologii malarskich. Jej ostateczna postać nie jest nigdy z góry dana. Narzuca się ona i uobecnia stopniowo, w procesie swoistej interakcji artystki z wyłaniającym się obrazem.

Malarstwo Moskwy ma w przeważającej mierze charakter autoportretowy. Jej obrazy są jednak nad wyraz specyficznymi autoportretami. Można by je określić mianem „auto-hetero-portretów”, gdyż Moskwa – w geście bezkompromisowej wiwisekcji – ukazuje w nich samą siebie jako obcą sobie, niesamowitą, „sobo-wtórą” postać. Postać ta często wydaje się składać z fragmentów ciał innych ludzi, tworzących dyskretną hybrydę. Tak powstają istoty nazywane przez artystkę „Nomami”. Są to kobiety o bladych, zamartwych twarzach, z mocą, a niekiedy też z lekką melancholią kierujące swe spojrzenie w stronę widza. Niektóre z nich mają tyse głowy; mogą też posiadać resztki wyniszczonych włosów, które pokrywają tysiączną czaszkę, bądź wyrastają nad nienaturalnie wysokim czołem. Ich ciężkie, niezręczne, ciała zdają się być czasem dotknięte przedwczesną starością: zgarbione, pochylają się do przodu, dźwigając obwisłe, nagie piersi. Inne „Nomany”, będące w sile wieku, mają szerokie, mocne barki, nieproporcjonalnie szczupłe i długie ramiona oraz grubo ciosane, „męskie” twarze, które niepokojąco kontrastują z długimi, falującymi włosami i zdobięcymi je infantylnymi, barwnymi wstążkami.

Te hieratyczne postacie odcinają się wyraziście od tła obrazów – jednolitego, pustego albo też ściśle i równomiernie (co przywodzi na myśl horror vacui) wypełnionego ornamentальnymi motywami floralnymi. Jest to flora bujna, zachtyśnięta własną żywotnością, a równocześnie przejrzała, obwieszczająca swój rycht, będący już w toku uwiad; jej labiryntowe sploty oraz zawikłania robią wrażenie czegoś, co samo się determinuje, pęta i zniewala. Ornament ten nie pełni bynajmniej roli ozdoby. Figuratywnie ukazuje on raczej napięcie tkwiące w samych namalowanych postaciach: stężoną siłę – witalność, która obraca się przeciwko samej sobie, przeradzając się w popęd śmierci.

Nie tylko cała postać wyraziście odcina się od tła. Moskwa stosuje różne zabiegi, za sprawą których pewne fragmenty ciała, czy też detale ubioru spowijającego – a może krępującego? – ukazywane przez nią postacie, wyodrębniają się wizualnie z obrazu. Izolujący kontur, wzmożona świetlistość, ocierający się o wizyjność weryzm, jak również wprowadzany w najnowszych pracach relief sprawiają, że pewne elementy przedstawienia ze wzmożoną intensywnością jawią się i narzucają odbiorcy, z osobną przyciągając i koncentrując na sobie jego uwagę. W efekcie obraz jest raczej sumą poszczególnych elementów, niż „syntetyczną” całością kompozycyjną. Ta swoista „sumaryczność” bądź „addytywność” przywodzi na myśl średniowieczne malarstwo tablicowe, polskie barokowe portrety trumienne, czy też obrazy artystów „naiwnych” – ważne punkty odniesienia dla twórczości artystki. Moskwę niewątpliwie fascynuje siła wspólnej im wszystkim, fragmentaryzującej i izolującej percepcji. Ona też odpowiada za pojawiające się na obrazach artystki motywy „samotnych” palców, dłoni oraz organów wewnętrznych, oddzielonych – niczym w relikwiach bądź wotach – od reszty „niepotrzebnego” w danym wypadku ciała. Dają się one potraktować jako wyraz specyficznego samo-doświadczenia ciała. To ostatnie określenie należy tu rozumieć w sensie konfrontacji świadomości z faktem fizjologii ciała; w sensie samo-odczuwania ciała jako czegoś „niesamowitego”, swojskiego i obcego zarazem; wreszcie, w sensie samo-okale-

czania, przypadkowego machinalnego, powstającego w trakcie zwykłych, codziennych czynności. W obrazach Moskwy można bowiem dostrzec liczne oznaki okaleczeń – przede wszystkim otarcia na knykciach przedstawianych postaci, powstałe jak gdyby w wyniku tarcia dłonią o chropowatą, raniącą powierzchnię.

Ślady okaleczeń mają pobudzać u widza rodzaj instynktownego, niemalże cielesnego „współ-odczuwania”: dostrzegając je, może on sam doświadczać swego rodzaju wyobrażonego bądź widmowego bólu. Za ten dojmujący – w sensie ścisłym „patetyczny” – charakter komunikacji obrazu z odbiorcą odpowiada też werystyczna natarczywość, z jaką zostały oddane niektóre części ciała, np. dłonie. Co więcej, w najnowszych pracach cała powierzchnia obrazu narzuca się odbiorcy jako cielesta materia, w której pojawiają się reliefowe wypukłości, wyrostki, a także fałdy okalające wklęsłości i otwory (w jednym z nich artystka umieściła kłębek prawdziwych włosów). Prace te ewokują obecność wnętrza ciała, a czasem zdają się wręcz umożliwiać ogląd ciała z perspektywy jego wnętrza. Dają dostęp do ciała jako tego, co jest nam zbyt bliskie, by nie było zarazem odpychające.

W malarskim idiomie Moskwy ciałem oraz świadomością ukazywanych postaci włada życie zaabsorbowane własną, intymną inercją, skończonością i śmiercią. Owa podwójna siła życia-śmierci określa też sugestywność oddziaływania tych licznych motywów, w ramach których piękno nierozwalnie wiąże się i przenika z brzydotą. Artystka powołuje wielość enigmatycznych, nieuchwytnych pojęciowo konfiguracji obu tych elementów, działając w wąskiej przestrzeni między pięknem, które jest brzydotą i brzydotą, która jest pięknem.

Tomasz Zatuski

tekst pochodzi z książki pt: „Imiona własne sztuki łódzkiej”

2008