

MARTA SMOLIŃSKA

## DERMATOLOGIA MALARSKA: OBRAZ SKÓRY A SKÓRA OBRAZU

Motyw oddanej werystycznie ludzkiej skóry, koncentrujący uwagę odbiorców na zmysle dotyku oraz na powierzchni, która stanowi granicę między wnętrzem a zewnątrz, od lat 90. XX wieku w obszarze sztuki aktualnej zdaje się coraz bardziej zyskiwać na popularności. Ostentacyjnie eksponowany między innymi w pracach tak znanych artystek i artystów, jak Ron Mueck, Patricia Piccinini, Pipilotti Rist, John Isaacs czy Nicole Tran Ba Vang staje się jednym z emblematów współczesności. Paradoks polega jednak na tym – co stawiam jako jedną z tez niniejszego tekstu – że najbardziej frapująco i wieloaspektowo ów motyw działa wcale nie w fotografii, instalacji czy nowych mediach, lecz w tzw. obrazie sztalugowym, którego przestarzałość i nieprzystawalność do przekazywania aktualnych idei już niejednokrotnie wskazywano. Aby tezę tę uargumentować – na reprezentatywnych przykładach malarstwa Magdaleny Moskwy, Bartosza Kokosińskiego, Pawła Matyszewskiego, Grzegorza Sztwiertni, Saskii de Kleijn i Mariny Schulze – wyróżnię nurt tzw. dermatologii malarskiej. W obecnych czasach, które odzwyczyły nas od generowania wyrazistych manifestów pokoleniowych i dominujących nurtów, za celną uważam metaforę Jurija Łotmana, porównującą działania twórców w polu sztuki do rozproszonej energii pola minowego, gdzie tu i ówdzie rozlegają się wybuchy, choć nie można przewidzieć, czy i w jakim miejscu one nastąpią. Sugeruję zatem, że dermatologia malarska może być postrzegana jako jeden z takich wybuchów – wyraźnie „słyszalnych” na współczesnej globalnej scenie artystycznej i rysujących się jako fenomen wpisany w szerszą tendencję artystyczną, związaną z eksplorowaniem cielesności w epoce konwergencji mediów.

Wybrani przeze mnie twórcy, którzy motyw skóry całkowicie utożsamili z płaszczyzną obrazu, inicjują w ten sposób napięcie pomiędzy przemianą ciała w ciało sztuki – co w znacznym i znaczącym stopniu wiąże się z tradycją malarstwa religijnego – a transpozycją przedstawienia skó-

ry w skórę obrazu, co z kolei wskazuje na aspekt metamalarski i dialog z potencjałem medium. Wieloaspektowość obrazów, powstałych w ramach nurtu dermatologii malarskiej, polega również na tym, że otwierają one narrację idącą *w poprzek* nie tylko modernizmu i postmodernizmu, lecz także wielowiekowej artystycznej tradycji. Ponadto skóra jako fenomen graniczny sytuuje się *pośród* wnętrzem a zewnątrz, podając w wątpliwość ów dualistyczny podział. Jako topos jest archaiczna i współczesna jednocześnie. Artyści i ich obrazy myślą poprzez skórę<sup>1</sup>. Nie można zapomnieć także o tym, że zjawisko wzmożonego zainteresowania tym motywem zachodzi w kontekście przemian hierarchii zmysłów, które w efekcie kryzysu wzrokocentryzmu dowartościowują zmysł dotyku i taktylne jakości sztuki, uruchamiające percepcję o charakterze sensomotorycznym i somaestetycznym. Zmysł dotyku od lat był wszak lokalizowany właśnie w skórze.

#### TRAUMATYCZNY ILUZJONIZM: DRESZCZE WSTRETU I FASCYNACJI

Pierwszy kontakt z obrazami werystycznie ukazującymi skórę z jej ran(k)ami, otarciami, żyłkami, kroplami potu, zmarszczkami, bliznami, owłosieniem, wypryskami i lśniącymi słówkami, może powodować, że stajemy się *podmiotami w szoku*<sup>2</sup>. 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 Kristevej<sup>3</sup>, 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”<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Por. *Thinking Through the Skin*, ed. by S. Ahmed, J. Stacey, London and New York 2007.

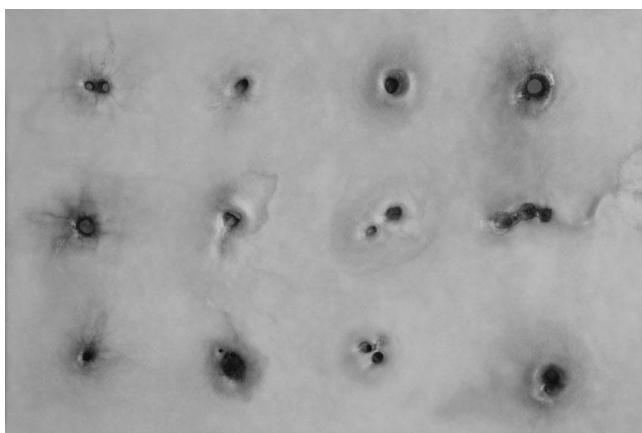
<sup>2</sup> Inspiracja pojęciem *podmiotu w szoku* za: H. Foster, *Powrót Realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2010, s. 157.

<sup>3</sup> Zobacz: J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, tłum. M. Falski, Kraków 2007.

<sup>4</sup> H. Foster, op. cit., s. 183.



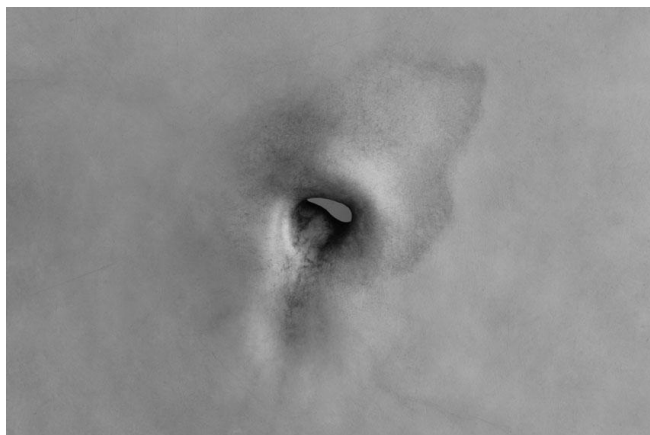
1. Magdalena Moskwa, bez tytułu nr 68, 2012, deska, relief w zaprawie kredowej, olej, włosy, 24 x 32 cm, dzięki uprzejmości artystki



2. Magdalena Moskwa, bez tytułu nr 64, 2011, deska, relief w zaprawie kredowej, olej, włosy, modelina, 47 x 70 cm, dzięki uprzejmości artystki

Efekt szoku jest dodatkowo potęgowany przez taki sposób przedstawiania otworów w skórze (obrazów), że jasny status granicy między wnętrzem a zewnątrz zostaje podany w wątpliwość: „Dzięki temu abiekt pozwala zdać sobie sprawę ze słabości granic, (...) ze słabości przestrzennego oddzielenia tego, co zewnętrzne, od tego, co wewnętrzne (...)”<sup>5</sup>. Gdy – przewyciężywszy obrzydzenie, całym ciałem wychylamy się ku obrazom Moskwy (il. 1-3) czy Matyszewskiego – wślizgując się spojrzeniem

<sup>5</sup> Ibidem.



3. Magdalena Moskwa, bez tytułu nr 64, 2011, fragment,  
dzięki uprzejmości artystki

w poszczególne ranki, „pępki”, osobliwe kraterzy, 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 wewnątrz 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 nieładne, w przeciwieństwie do zewnątrz, które jest miłe i gładkie. Wnętrze jest płynne, zewnątrz suche; wewnątrz jest odpychające, zewnątrz piękne; wewnątrz jest prywatne, zewnątrz publiczne; i w końcu zewnątrz jest samym życiem, podczas gdy wewnątrz jest śmiercią”<sup>6</sup>. Wiele nurtów sztuki XX i XXI wieku podaje dualizm wewnątrz–zewnątrz w wątpliwość i zaciera go, a zjawisko to – zdaniem Jamesa Elkinsa – stanowi jeden z najciekawszych momentów nowoczesnej i współczesnej sztuki figuratywnej<sup>7</sup>. Dla określenia złożonego, nieoczywistego stosunku między wewnątrz a zewnątrz Jacques Derrida stosuje z kolei pojęcie inwaginacji: to, co uważamy za wewnętrżności – żołądek, jelita, pochwa – to w istocie zawinięte do wewnątrz kieszenie zewnętrżności<sup>8</sup>. Jak pisze Krzysztof Loska, interpretując ten termin, inwaginacja „jest procesem niszczącym samo pojęcie czystego, identyfikowalnego, nietkniętego wnętrza, które bez trudu można by przeciwsta-

<sup>6</sup> J. Elkins, *Differenzen zwischen Innenkörper und Außenkörper*, aus dem Englischen von Heinz Jatho, (w:) *Quel Corps? Eine Frage der Repräsentation*, hrsg. von H. Belting, D. Kamper, Martin Schulz, München 2002, s. 489.

<sup>7</sup> Ibidem.

<sup>8</sup> J. Derrida, *The Law of Genre*, „Glyph. Textual Studies” 7, Spring 1980, s. 202-232.

wić części zewnętrznej. (W tym sensie możemy mówić o *vaginie* jako wewnętrznej tkance, która zostaje wywinięta na zewnątrz, tkance, będącej zarazem wewnątrz, jak i na zewnątrz)<sup>9</sup>.

Również dzieła Moskwy i Matyszewskiego oscylują na granicy wnętrza i zewnątrz, konotując jednocześnie pulsujące życie, jak i doznawanie (śmiertelnych?) ran czy (wy)krwawienie, imitując zwartość skóry jako gładkiej, szczelnej powłoki ciała i jednocześnie dając wgląd w otwarte rany, wagię czy inne narządy. W ramach procesu inwaginacji spotyka się w nich kolor skóry i barwa krwi: „to jest właśnie kolor naszego ciała, szarokremowy, szarobrazowy, 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”<sup>10</sup>. Owo przerwanie tkanek najdobitniej uzmysławia z kolei Sztwiertnia, który na niewielkiej desce odmalowuje skórę nie tylko otwartą, lecz z pewnością precyzyjnie przeciętą ostrym narzędziem i rozchylaną chirurgicznymi kłami, których zastosowanie ma umożliwić przeprowadzenie domniemanej operacji. Pokazanie wnętrza jest tu więc wyraźnym sygnałem medykalizacji i daniem wglądu w sferę zwykle niedostępną, swego rodzaju przekroczeniem progu niewidzialności i wskazaniem podatności ciała na choroby.

Inny wymiar balansowania na granicy i siedzenia na niej okraciem, tak trafnie opisywany przez Jacques’a Derridę<sup>11</sup>, uwidacznia się również w tych partiach obrazów Moskwy i Matyszewskiego, w których ostentacyjnie prężą się kosmyki włosów, modelowe wręcz przykłady obiektu. Jesteśmy przyzwyczajeni, że rosną one na powierzchni żywej skóry, co z przerażającym wręcz weryzmem oddaje Schulze. O ile jednak na jednym z płócien bez trudu rozpoznajemy zbliżenie głowy, o tyle na innym obrazie tej malarki włosy o wyjątkowej grubości i gęstości zdają się leżeć na powierzchni skóry niż z niej wyrastać. Ponadto sprawiają wrażenie bycia wciągany przez zięjący czernią otwór w środku obrazu, który być może, ale jedynie być może, jest pępkiem. Natomiast Moskwa i Matyszewski na płaszczyznach swoich prac przytwierdzają kępki autentycz-

<sup>9</sup> K. Loska, *Wokół „Finnegans Wake”. James Joyce i komunikacja audiowizualna*, Kraków 1999, s. 34.

<sup>10</sup> O. Tokarczuk, *Bieguni*, Kraków 2007, s. 28.

<sup>11</sup> Porównaj: E. Kuźma, *Dekonstruowanie i rekonstruowanie granicy (Derrida – Luhmann)*, „Nowa Krytyka. Czasopismo filozoficzne” 16, 2008 (za: <http://nowakrytyka.pl/spip.php?article229>), dostęp: 01.02.2013.

nych włosów. Autor cyklu „Komplikacje” imituje w ten sposób efekt naturalności namalowanej skóry, zacierając percepcyjną granicę pomiędzy tym, co przedstawione, a tym, co rzeczywiste. Moskwa z kolei kreuje sytuacje, w których ciemne pukle zdają się wyrastać z wnętrza otworów lub być w nie wetknięte po uprzednim ich odcięciu od żywego organizmu.

Ostentacyjna obecność włosów w obrazach Schulze jakże naturalistycznie namalowanych, u Matyszewskiego i Moskwy zaś realnie obecnych, automatycznie uruchamia atawizm, tkwiący w człowieku, którego efektem jest specyficzny stosunek do odciętych włosów, przejawiający się jako fuzja fascynacji i wstrętu. Włosy przykuwają bowiem uwagę, uwodzą swoją osobliwą kondycją, łącząc w jedno dwa skrajne przeciwieństwa: martwość i witalność. 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”<sup>12</sup>. Dlatego to *coś* przeraża, ale także frapuje.



4. Marina Schulze, bez tytułu, 2004, olej na płótnie, 270 x 160 cm, dzięki uprzejmości artystki

Podobnie działają perfekcyjnie wyczelowane przez Moskwę, Matyszewskiego, Schulze, de Kleijn oraz Kokosińskiego przedstawienia delikatności różowej skóry wraz z siecią podskórnych żyłek rozlewających się błękitnymi arteriami niczym dorzecza nieznanymi rzek, na której odcisnął się wzór niedawno zdjętych kabaretek (il. 4). Kągłe kropelki potu odbijają światło, eksponując swoją trójwymiarowość (il. 5), połyskliwe opalizujące błony mieniają się zaś kolorami tęczy. Efekty osobliwych erupcji na skórze (obrazu) Matyszewski oddaje natomiast kolorowymi grud-

<sup>12</sup> Odwołania do Johanna Gottfrieda Herdera za: W. Menninghaus, *Wstręt. Teoria i historia*, tłum. G. Sowiński, Kraków 2009, s. 70.

kami farby, które można postrzegać jako echo abstrakcyjnego malarstwa materii. Delikatność wyściółek i subtelnym nabłonków oraz wilgotność kropli zaczepiają z kolei spojrzenie perłowym lśnieniem, eksponując perwersyjną urodę wnętrzości i wydzielin, zwykle uznawanych za obrzydliwe. Zdaniem Davida Sylvestra w kolorze mięsa kryje się wielkie piękno<sup>13</sup>. I znowu, zarazem chcemy odwrócić oczy 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. Obrazy ukazujące skórę uwodzą wszak zarówno zmysł wzroku, jak i zmysł dotyku.



5. Saskia de Kleijn, Hautdetail 3, 2005, akryl na płótnie, 15 x 20 cm, dzięki uprzejmości artystki

Iluzja, uzyskana przez tych twórców, jest tak natrętna, że napotykamy organiczną obecność<sup>14</sup> i doznajemy halucynacji obcowania z rzeczywistym ciałem (obrazu), a nie obrazem ciała – stopniowo zaczynamy postrzegać przedmiot materialny jako obdarzony życiem. Na bazie interakcji obrazowej obecności z cieleśnie zakorzenionym widzeniem, fenomenologia obrazu zazębia się z fenomenologią ciała<sup>15</sup>. Postępując się

<sup>13</sup> Za: J. Elkins, op. cit., s. 495.

<sup>14</sup> Pojęcie organicznej obecności za: D. Freedberg, *Potęga wizerunków. Studia z historii i teorii oddziaływania*, tłum. E. Klekot, Kraków 2005, s. 249.

<sup>15</sup> B. Waldenfels, *Verkörperung im Bild*, (w:) *Logik der Bilder. Präsenz – Repräsentation – Erkenntnis*, hrsg. von R. Hoppe-Sailer, C. Volkenandt und G. Winter, Berlin 2005, s. 17-34.

terminologią Gilles'a Deleuze'a<sup>16</sup>, można powiedzieć, że w kontakcie ze sztuką tego rodzaju nasze ciała wchodzą 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”<sup>17</sup>. Percepcja przenosi się więc w sferę sensomotoryczną, a w centrum tego procesu – zamiast chłodnej analizy – sytuuje się intensywność doznań, prowadząca nawet do dreszczy i szczękania zębami<sup>18</sup>. Uruchamiane przez obrazy Moskwy, Matyszewskiego, Kokościńskiego, Sztwiertni, Schulze i de Kleijn haptyczne postrzeganie ucieleśnienia spojrzenie, kwestionując jego zdystansowaną perspektywę oraz lokując percepcję w trzewiach<sup>19</sup>. „Bez stanów cielesnych, które następują wraz z percepcją, ta ostatnia mogłaby być czysto poznawcza w formie, blada, bezbarwna i pozbawiona emocjonalnego ciepła”<sup>20</sup>.

W kontakcie z abiektałnymi pracami szóstki opisywanych tu malarek i malarzy owo szczególne nasycenie wrażeń inicjuje się dzięki niesamowitej wręcz zdolności tych twórców 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”<sup>21</sup>. 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<sup>22</sup>. Pojęcie materialności stanowi bowiem rodzaj zawiasu pomiędzy obrazem a ciałem – zarówno

<sup>16</sup> A' *propos* pojęcia haptycznego rezonansu zobacz: Ł. Kiepuszewski, *Trzecie oko. Haptyczne widzenie wg Gilles'a Deleuze'a*, (w:) *Wielkie dzieła – wielkie interpretacje. Materiały z ogólnopolskiej sesji SHS, Warszawa 17-18 listopada 2006*, red. M. Poprzęcka, Warszawa 2007, s. 249-261.

<sup>17</sup> W. James, *Essays in Radical Empiricism*, Cambridge 1976, s. 86.

<sup>18</sup> Ł. Kiepuszewski, op. cit., s. 249-261.

<sup>19</sup> Porównaj uwagi Pawła Leszkowicza o rzeźbach Aliny Szapocznikow, Barbary Faller, Teresy Murak: P. Leszkowicz, *Sala rzeźby cielesnej*, (w:) idem, *Kolekcja sztuki Grazyny Kulczyk*, Poznań 2007, s. 69-86. Zobacz także: R. Shusterman, *Świadomość ciała. Doświadczenia z zakresu somaestetyki*, tłum. W. Małeckie, *Sebastian Stankiewicz*, Kraków 2010.

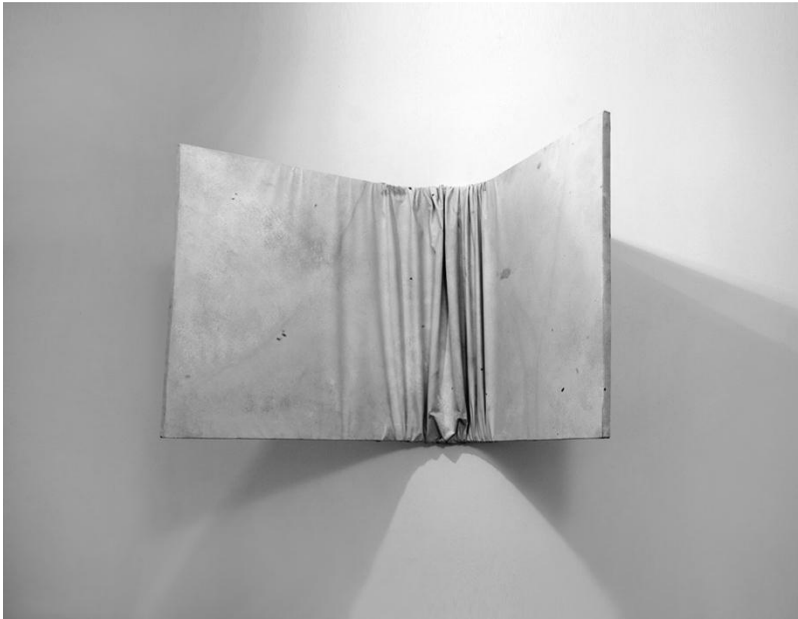
<sup>20</sup> W. James, *Principles of Psychology*, Cambridge 1983, s. 1065-1066.

<sup>21</sup> A. Rostkowska, *Haptyczne dzieło sztuki*, (w:) *Materia sztuki*, red. M. Ostrowicki, Kraków 2010, s. 305.

<sup>22</sup> M. Finke, *Materialität und Performativität. Ein bildwissenschaftlicher Versuch über Bild/Körper*, (w:) *Verwandte Bilder. Die Fragen der Bildwissenschaft*, hrsg. von I. Reichle, S. Siegel, A. Spelten, Berlin 2008, s. 57-59.



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”<sup>23</sup>. W wypadku twórczości tych artystów 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 gęszej 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”<sup>24</sup>.



6. Bartosz Kokosiński, z cyklu: *Skóry*, 2010, olej na płótnie, 142,5 x 65,7 cm, fot. Bartosz Kokosiński, dzięki uprzejmości artysty

Aby uzyskać jeszcze bardziej dobitny efekt ucieleśnienia (obrazu) Moskwa, Matyszewski oraz Kokosiński kreują raczej haptyczną przestrzeń skóry niż jej płaszczyznę, wprowadzając elementy trójwymiarowe

<sup>23</sup> D. Freedberg, op. cit., s. 436.

<sup>24</sup> Ibidem, s. 204.

przełamujące płaskość ich dzieł. W tym celu od 2004 roku Moskwa odchodzi od malarstwa na płótnie na rzecz pieczołowitego, 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. Podobnie rzecz się ma z namacalnością osobliwych blizn, wyprysków i ranek na skórach (płócien) Matyszewskiego, który wybrzusząc powierzchnię od spodu i naruszając jej ciągłość wzmaga haptyczne aspekty swojego malarstwa. Kokosiński natomiast realnie zagina obraz, a wraz z nim przedstawioną skórę, tworząc liczne fałdy i zmarszczki oraz sprawiając wrażenie, że owa skóra została wtórnie naciągnięta na podobrazie, a nie na nim namalowana (il. 6). Schulze i de Kleijn pozostają natomiast przy kreowaniu iluzji trójwymiaru na płaszczyźnie, lecz nawiązując do tradycji *trompe l'œil* czynią to nie mniej przekonująco niż Moskwa, Matyszewski i Kokosiński, którzy przekraczają płaszczyznę.

Analizując proces percepcji prac tych artystek i artystów można powiedzieć jednak, że nie mamy tu do czynienia z tradycyjną iluzją malarzką o renesansowym rodowodzie, lecz raczej – 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]”<sup>25</sup>. Stąd w twórczości tych artystów, głównie Moskwy i Matyszewskiego, wielokrotne, terapeutyczne powtórzenia podobnego motywu, nieustanne powracanie do przedstawienia skóry i jej delikatnej materii, osadzonej na styku wnętrza i zewnątrz ciała. Posługując się dalej językiem autora „Powrotu Realnego”, można zauważyć, że obrazy tych twórców odmawiają wzięcia na siebie tradycyjnego obowiązku łączenia wyobrażonego i symbolicznego przeciwko Realnemu, a raczej sprawiają, by „Realne istniało w całej chwale (lub grozie) swego pulsującego pożądania”<sup>26</sup>, konstytuując *podmiot w szoku* miotający 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 autopercepcję oraz wgląd w prawdziwą „istotę rzeczy”<sup>27</sup>. Dlatego do obrazów

<sup>25</sup> H. Foster, op. cit., s. 174.

<sup>26</sup> Ibidem, s. 170.

<sup>27</sup> W. Menninghaus, op. cit., s. 439.

Moskwy, Matyszewskiego, Kokosińskiego, de Kleijn, Schulze i Sztwiertni – mimo że tak dotkliwie wchodzą nam one pod skórę jak drzazga pod paznokiec, 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 abiektałnymi – 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<sup>28</sup>. W kontekście malarstwa całkowicie utożsamiającego motyw skóry z płaszczyzną obrazu 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, po etapie niemożności oswojenia i wyobcowania, przychodzi bowiem moment, gdy odbiorca zaczyna się dystansować od oglądanych obrazów, emocje stygną, w ich miejsce zaś pojawia się pytanie o relację do historyczno-artystycznej tradycji<sup>29</sup>. Twórczość przede wszystkim Moskwy, Matyszewskiego i Sztwiertni niewątpliwie pozostaje w silnym związku ze spuścizną dawnych epok, a w szczególności ze sztuką religijną. Artyści ci zdają się być głęboko zainspirowani przedstawieniami stygmatów św. Franciszka oraz ran Chrystusa, przejmująco ukazywanych w krucyfikсах rzeźbiarskich i malarzskich oraz w typie ikonograficznym *Ecce Homo*<sup>30</sup>.

<sup>28</sup> D. Freedberg, op. cit., s. 436. Freedberg zasadniczo zarzuca historykom sztuki, że jedynie intelektualnie podchodzą do dzieł. W wypadku prac Moskwy poprzestanie na pojęściu intelektualnym jest niemożliwe ze względu na ich cielesność, pobudzającą inne niż intelektualne sfery percepcji.

<sup>29</sup> Twórczość prezentowanej w niniejszym tekście szóstki malarek i malarzy w zasadzie do tej pory nie doczekała się analizy w kontekście tradycji historyczno-artystycznej. Większość tekstów poświęconych np. twórczości Magdaleny Moskwy 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.

<sup>30</sup> Por. 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 naszymi relikwiami, albo z krwawiącymi ranami, które są naszymi stygmatami).” Za: <http://strasz.nasztuka.blox.pl/2008/02/Ranliwe-obrazy-Magdy-Moskwy.html> (dostęp: 05.02.2013).

Obrazy, których płaszczyzna została zidentyfikowana z przedstawieniem skóry, mogą z powodzeniem 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<sup>31</sup>. Teologiczne pojęcie inkarnacji na grunt estetyki zostało przetransponowane przez Cennino Cenniniego w jego traktacie *Libro dell'Arte*, pisany prawdopodobnie w Padwie w ostatniej dekadzie XIV wieku<sup>32</sup>. Cennini za pomocą metafory *incarnazione* (łac. *incarnatio*), która nie występuje jeszcze w „Wulgacie”, lecz pojawia się w literaturze patrystycznej od II wieku n.e.<sup>33</sup>, opisał przemianę płynnej, amorficznej farby w „żyjące” postacie 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<sup>34</sup>. Cennini, teologicznie ugruntowując malarstwo, 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<sup>35</sup>.

Odbiorca, percypujący prace szóstki opisywanych w niniejszym tekście malarek i malarzy, napotyka więc wcieloną oraz – jak skonstatowali by David Freedberg i Hans Belting<sup>36</sup> – organiczną obecność i stopniowo dąży do ustanowienia żywej cielesności, finalnie dostrzegając *ciało obra-*

<sup>31</sup> G. Didi-Huberman, *Przed obrazem. Pytanie o cele historii sztuki*, tłum. B. Brzezicka, Gdańsk 2011.

<sup>32</sup> Ch. Kruse, *Fleisch werden – Fleisch malen: Malerei als „incarnazione”. Mediale Verfahren des Bildwerdens im Libro dell'Arte von C. Cennini*, „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: A.-S. 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.

<sup>33</sup> D. Bohde, M. Fend, *Inkarnat – eine Einführung*, (w:) *Weder Haut noch Fleisch. Das Inkarnat in der Kunstgeschichte*, hrsg. von D. Bohde, M. Fend, Berlin 2007, s. 9. Jak sugeruje Christiane Kruse, być może pojęcie to wprowadził Ojciec Kościoła Ireneusz. Zob.: Ch. Kruse, op. cit., s. 318.

<sup>34</sup> Ch. Kruse, op. cit., s. 318-319, 322, 325.

<sup>35</sup> D. Bohde, M. Fend, op. cit., s. 9-10.

<sup>36</sup> Por.: H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, tłum. M. Bryl, Kraków 2007, s. 30-37

zu. „Realne ciała zostają odcieleśnione w obraz, w przeciwieństwie tego aktu zaś ucieleśnia się obraz”<sup>37</sup>. W dziełach tych dokonuje się bowiem nieustanny ruch tautologicznej wymiany pomiędzy ciałem przedstawionym a ciałem obrazu. To wzajemne zastępowanie się, w pewnym sensie wymiennosc ciała i obrazu, Horst Bredekamp określił jako *substytutywny akt obrazowy*<sup>38</sup>. W ujęciu niemieckiego historyka sztuki pojęcie to konotuje dzianie się procesu substytucji, potwierdzane 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<sup>39</sup>. Obrazy Moskwy, Matyszewskiego, Sztwiertni, de Kleijn, Schulze i Kokosińskiego 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 prac tych twórców. W ich wydaniu malarstwo staje się sztuką ciała<sup>40</sup>.

Cielesność obrazów Moskwy jest dodatkowo 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<sup>41</sup>. Na długim blacie, pokrytym białym obrusem, wyeksponowane zostały różnej wielkości pędzle i pędzelki, organiczne spoiwa, dłutka, nożyczki, pilniki, przecinaki i skalpele służące obróbce zaprawy kredowej, sama zaprawa kredowa w różnych stanach skupienia: w proszku oraz pomieszana z wodą, odlew przypominający drobiowy żołądek, 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, bryłki 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 uzmys-

<sup>37</sup> M. Lüthy, *Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten in Edgar Degas' Werkprozess*, (w:) *Logik der Bilder. Präsenz – Repräsentation – Erkenntnis*, op. cit., s. 44.

<sup>38</sup> H. Bredekamp, *Theorie des Bildakts*, Frankfurt am Main 2010, s. 173 i nn.

<sup>39</sup> H. Belting, op. cit.

<sup>40</sup> Jako sztukę ciała malarstwo określa Jean-Luc Nancy. Zob.: J.-L. Nancy, *Corpus*, Paris 2000, s. 17.

<sup>41</sup> Wystawa: Magda Moskwa / Beata Ewa Białecka, 17.05.2012–24.06.2012.

ławia, 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, prowadzące do ucieleśnienia jego powierzchni.

Druga wersja stołu, przygotowana na wystawę w Galerii Sztuki Wozownia w Toruniu w roku 2013, 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 materią malarską<sup>42</sup>. Metafora ta wydaje się wyjątkowo trafna także w odniesieniu do płócien Matyszewskiego, na których materia malarska jest identyczna z imitowanymi przez nią wydzielinami skóry. Aspekt relacji z operacją medyczną wykazuje również, opisany już powyżej, obraz Sztwiertni, wobec którego zarówno artysta, jak i widz wchodzą w rolę chirurga konfrontującego się z otwartym ciałem (obrazu).

## KRÓTKA HISTORIA SKÓRY: TERMINOLOGIA I SPOSOBY PRZEDSTAWIANIA

Jak celnie zauważa Claudia Benthien, pierwsza badaczka kulturowej historii skóry od XVI do XX wieku, dzieje tego zagadnienia zależą między innymi od postępu medycyny oraz zmian w filozoficznym definiowaniu tożsamości<sup>43</sup>. Benthien, analizując w literaturze i dziełach sztuk wizualnych tworzenie się metafor, odnoszących się do skóry, koncentruje się przede wszystkim na pytaniu, czy była ona rozumiana jako domostwo, w którym się zamieszkuje, czy jako integralna część siebie. Zgodnie z jej konstatacją transformacje w postrzeganiu i definiowaniu skóry korelują także ze sposobami przedstawiania skóry w malarstwie i zespołem pojęć, dotyczących tego zagadnienia.

<sup>42</sup> J. Elkins, op. cit., s. 494.

<sup>43</sup> C. Benthien, *Im Leibe Wohnen: Literarische Imagologie und historische Anthropologie der Haut*, Berlin 1998.

W odniesieniu do malowanej skóry najczęściej w historii sztuki stosuje się kategorię karnacji, pochodzącą, analogicznie jak termin niemiecki *das Inkarnat*, od włoskiego *carne*, a więc jego etymologia paradoksalnie nie odnosi się do skóry samej, lecz do mięsa. Zamiast więc wiązać się z namalowaną powierzchnią ciała, odwołuje się raczej do jego tętniącej życiem podskórnej substancji. Pojęcie to otwiera całe spektrum konotacji metafizycznych i religijnych, wynikających z pytań o relację pomiędzy powierzchnią a ową substancją oraz – oczywiście – pomiędzy wnętrzem a zewnątrz<sup>44</sup>. W traktatach włoskich od XV do XVII wieku mowa jest jedynie o mięsie i kolorze mięsa (*carne*, ang: *flesh*, niem: *Fleisch*), a dzieje się tak, ponieważ słowo *mięso* nie było wówczas kojarzone z nieukształtowanym ciałem, lecz głównie z substancją i życiem, co z kolei pozwalało na ustanowienie toposu żywego obrazu. Skóra była natomiast rozumiana jedynie jako cienka warstwa, często sugerująca wiek danej osoby, przemijanie i śmierć<sup>45</sup>. Nazywano ją mianem *pelle* i definiowano jako pomarszczoną, pustą w środku powłokę, nie konotującą trójwymiarowości<sup>46</sup>, co odzwierciedlają między innymi ryciny na okładkach następujących publikacji: *Historia de la composicion del cuerpo humano* Juana Valverde de Amusco, wydana w Rzymie w 1560 roku, oraz *Anatomia reformata* duńskiego anatoma Thomasa Bartholina z 1651 roku. Zbieżności między historią skóry a sposobami jej przedstawiania w publikacjach dotyczących anatomii uzasadniają zatem postulat Jamesa Elkinsa, który apeluje do historyków sztuki o nieoddzielanie obrazów medycznych od tradycji artystycznej<sup>47</sup>.

W krajach Północy w zasadzie nie znano z kolei określenia *carne*, gdyż dominowało tam po prostu sformułowanie *kolor ciała*. Natomiast w wiekach XVII–XVIII *incarnazione* straciło swoją prominentną pozycję nawet we Włoszech, by odrodzić się od początku XX stulecia w tekstach niemieckojęzycznych historyków sztuki, analizujących działanie kolorytu skóry w perspektywie fenomenologicznej, oraz zyskać ogromną popularność w kontekście badań sztuki nowoczesnej i współczesnej<sup>48</sup>.

Z kolei we Francji do końca wieku XVIII aparat pojęciowy, związany z malowaniem skóry, precyzowany był analogicznie jak we Włoszech.

<sup>44</sup> D. Bohde, M. Fend, op. cit., s. 9.

<sup>45</sup> D. Bohde, „*Le tinte delle carni*”. *Zur Begrifflichkeit für Haut und Fleisch in der italienischen Kunsttraktaten des 15. bis 17. Jahrhunderts*, (w:) *Weder Haut noch Fleisch. Das Inkarnat in der Kunstgeschichte*, op. cit., s. 41.

<sup>46</sup> Ibidem, s. 43, 48.

<sup>47</sup> J. Elkins, op. cit., s. 491.

<sup>48</sup> D. Bohde, M. Fend, op. cit., s. 9, 13. Jako przykłady Bohde i Fend wymieniają publikacje Teodora Hetzera, poświęcone Tycjanowi, oraz Hansa Sedlmayra *Inkarnatsfarbe bei Rubens*.

Przełom nastąpił od schyłku tego stulecia, gdy – obok *mięsa* – pojęcie *skóra* zaczyna grać coraz istotniejszą rolę. W ramach toposu o ucieleśnieniu w obrazie zaczyna ono przejmować funkcje przypisywane wcześniej *mięsu*, a także rolę określania i nadawania ciału kształtu. Zmiany te wiążą się w dużej mierze z rozwojem medycyny, która od Oświecenia opisuje skórę jako aktywny i wyjątkowo żywy organ<sup>49</sup>. Około roku 1800 rodzi się dermatologia, przez pryzmat której skóra zaczyna być widziana jako wrażliwa membrana i wielowarstwowa fizyczna granica regulująca wymianę sensoryczną między wnętrzem a zewnątrz człowieka<sup>50</sup>.

Denis Diderot w 1765 roku zauważa, że zmienność koloru karnacji nawet wielkich kolorystów może doprowadzić do szaleństwa, ponieważ uwidaczniają się na niej uczucia, których odmalowanie stanowi prawdziwe wyzwanie i mękę nawet dla świetnych twórców: „ciało właśnie jest tak trudne do odtworzenia, ta jego biel mięsista, równomierna, ani blade, ani matowa – to połączenie różu i błękitu, który prześwieca niewidocznie – ta krew i życie doprowadzają malarza do rozpacz. Ten, kto osiągnął wycucie ciała, zrobił wielki krok naprzód, w porównaniu z tym reszta to nic. Tysiąc malarzy umarło nie zdobywszy wycucia ciała, drugi tysiąc umrze też go nie mając”<sup>51</sup>. Francuski krytyk w oryginale stosuje przy tym pojęcia, które mogą być rozumiane jako ciało (*chair*) i karnacja (*teint*). Karnacją nazywa bowiem membranę czy powłokę, na której uwidaczniają się afekty, a jej kolor jest efektem uczuć, ciało zostało zaś przez niego opisane jako coś żywego z tętniącą wewnątrz krwią<sup>52</sup>.

Georges Didi-Huberman, zaintrygowany niejasnościami w terminologii, a zwłaszcza relacją między *carne* a *pelle*, zapytywał, czy *carne* nie jest tym, co krwistoczerwone, bezforemne i wewnętrzne w przeciwieństwie do jego białej powierzchni<sup>53</sup>. Francuskiego badacza zainteresowało więc, dlaczego teksty malarzy i teoretyków sztuki wciąż odwołują się do

<sup>49</sup> M. 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., s. 87-104.

<sup>50</sup> Eadem, *Inkarnat oder Haut? Die Körperoberfläche als Schauplatz der Malerei bei Rubens und Ingres*, (w:) *Pygmalions Werkstatt. Die Erschaffung des Menschen im Atelier von der Renaissance bis zum Surrealismus*, Köln 2001, s. 71.

<sup>51</sup> D. Diderot, *Esej o malarstwie. Nieco moich myśli o kolorze*, tłum. H. Ostrowska-Grabska, (w:) *Teoretycy, artyści i krytycy o sztuce 1700–1800*, wybór, przedm. i kom. E. Grabska i M. Poprzęcka, wyd. II, Warszawa 1989, s. 118. Tytuł oryginału: *Essais sur Peinture. Mes petites idées sur la couleur*.

<sup>52</sup> Por.: M. Fend, *Inkarnat oder Haut? Die Körperoberfläche als Schauplatz der Malerei bei Rubens und Ingres*, op. cit., s. 71.

<sup>53</sup> G. Didi-Huberman, *Die leibhaftige Malerei, Aus dem Französischen von Michael Wetzell*, München 2002, s. 23.



pojęcia mięsa, by opisać coś innego, co właściwie nazywa się *skórą*. Didi-Huberman sugeruje, że być może zjawisko tego rodzaju ma miejsce dlatego, iż dwuznaczność ta implikuje pewien fantazmat malarstwa: a mianowicie specyficzny stosunek do obiektu pożądania, który w czasie pobudzonej uwagi dokonuje podziału podmiotu, dzieląc przy okazji także dzieło samo. W spojrzeniu, w którym dochodzi do metamorfozy środków malarskich w karnację, płynna farba staje się strugami krwi, a cynober idealnie imituje ranę. Malowanie skóry jest pod wieloma względami testem granicznym kolorytu życia, dzięki któremu malarstwo pozwala się śnić jako ciało i jako podmiot. W kontekście fantazmatu malarstwa, tak wyraźnie czytelnego w przedstawieniach skóry, można bowiem marzyć o tym, że obraz się przemienia, śpi, budzi się, cierpi, reaguje, broni się, czerwieni się jak twarz kochanki, gdy wie ona, że jest obserwowana przez kochankę, co byłoby z kolei spełnieniem marzeń Balzakowskiego Frenhofera. Didi-Huberman podkreśla, że warunkiem uzyskania takiego efektu jest takie dodawanie czerwieni, które można porównać z zaczerwienieniem lub rozgrzaniem ciała: malarz nie powinien malować, lecz raczej przeprowadzać transfuzję lub – lepiej – infuzję krwi<sup>54</sup>. Koloryt życia w żadnym wypadku nie jest ubraniem, więc nie może być nigdy nakładany na ciało jak okrycie – gdy tak się zdarzy, staje się jedynie całunem na zwłoki lub rodzajem szminki. Kolor egzystuje w strefie granicznej, w ciele, pomiędzy tym, co niewidoczne, a skórą, a nie na powierzchni, inicjując labilną grę granicy i wahając się pomiędzy strefami niczym efekt subtelno łąszczenia się<sup>55</sup>. Karnacja to wszak barwa aktywna i przechodnia: splot cielesnej powierzchni i głębi, splot bieli i krwi, który w dialektyce objawiania się i zanikania podlega uczasowieniu, ukazując tym samym granice i fantazmat malarstwa, w którym pojawia się możliwość halucynacji ciała<sup>56</sup>.

Didi-Huberman, odnosząc się do historycznej dyskusji związanej z terminologią artystyczną, sugeruje więc, że skóra jako motyw malarski może być rozumiana jako fenomen funkcjonujący pomiędzy *carne* a *pelle* i szczególnie aktywny jako zjawisko graniczne, dzięki któremu dyskurs o ucieleśnianiu w sztuce splata się z aspektami dotyczącymi samego przedstawiania i natury obrazu. W takim ujęciu karnacja staje się czymś pomiędzy wnętrzem a powierzchnią.

Opisana pokrótce powyżej historia refleksji teoretycznej towarzyszyła oczywiście praktyce malarskiej, której świadectwa zachowały się zarówno w obrazach samych, jak i w opisach praktyk warsztatowych z różnych

<sup>54</sup> Ibidem, s. 21-22.

<sup>55</sup> Ibidem, s. 31-33.

<sup>56</sup> Ibidem, s. 27, 63, 132.

stuleci. Mnich Teofil w swoim traktacie, pisanym na początku XII wieku po łacinie i ku chwale Boga, podaje techniczne recepty dotyczące malowania skóry i odsłoniętych partii ciała<sup>57</sup>. Sugeruje, by na podkład beżowy kłaść kilka warstw, przy czym części twarzy radzi dodatkowo obrysowywać czerwonym konturem. Teofil nie stosuje pojęcia *incarnazione*, lecz używa słowa *membrana* w znaczeniu skóra i nie ugruntowuje swoich wywodów w sposób teoretyczno-artystyczny, jak uczynił to dopiero Cennini<sup>58</sup>. W kontekście techniki malowania skóry Cennini zaleca z kolei, by pod malowanymi karnacjami – jak w technice malarstwa bizantyńskiego – kłaść zieleń, na nią zaś róż i ochrę. Róż okazuje się kluczowy w wywoływaniu efektu życia, gdyż w wypadku malowania ciał martwych włoski malarz zdecydowanie odradza stosowanie tej barwy. W rozdziale 67., poświęconym freskom, pojawiają się wskazówki, jak malować karnację młodych twarzy, by osiągnąć iluzję życia. Autor daje opis bardzo dokładny pod względem technicznym, skupiając się na przygotowaniu i szlifowaniu gruntu, nakładaniu kolorów, cieni i światła oraz na uzyskiwaniu efektu trójwymiarowości. Cennini koncentruje się więc na tym, w jaki sposób na płaskiej ścianie uzyskać efekt „żyjącej” i plastycznej ludzkiej twarzy, polecając tonalne stopniowanie koloru określanego jako *incarnazione* od jasnego do ciemnego. Metafora inkarnacji pozwala na opisanie przemiany płynnej, amorficznej farby w „żyjące” postacie, co następuje w czasie procesu malowania, gdy niewidzialne staje się widzialnym, w wyniku czego na pustej ścianie powstaje obraz człowieka. Jest więc Cennini pierwszym teoretykiem sztuki, który proponuje przewyciężenie płaszczyzny poprzez zastosowanie iluzyjnych, optycznych trików<sup>59</sup>, a owo nowe na ówczesne czasy nastawienie do malarstwa pojawia się właśnie w kontekście wskazówek jak malować skórę.

Za pioniera w przekonującym sposobie przedstawiania ludzkiej skóry uchodzi jednak dopiero Jan van Eyck, który jako pierwszy zastosował do tego celu technikę malarstwa olejnego<sup>60</sup>. Artystę szczególnie podziwiano za postacie Ewy i Adama z ołtarza gandawskiego, które zostały namalowane na podkładzie białoszarym, bardzo cienkimi warstwami nakładanymi bezpośrednio. Modelowanie na jasnym podkładzie oraz użycie róż-

<sup>57</sup> Zob.: *Teofila kapłana i zakonnika o sztukach rozmaitych ksiąg troje*, tłum. T. Żebrowski, Kraków 1880.

<sup>58</sup> Ch. Kruse, op. cit., s. 317.

<sup>59</sup> Ibidem, s. 316.

<sup>60</sup> A.-S. Lehmann, *Jan van Eyck und die Entdeckung der Leibfarbe*, (w:) *Weder Haut noch Fleisch. Das Inkarnat in der Kunstgeschichte*, op. cit., s. 21-40. Jan van Eyck nie był wynalazcą techniki olejnej (mimo że za takowego podawał go Vasari w żywocie Antonella da Messina; już we wczesnym XII wieku pisał o technice olejnej mnich Teofil), ale był pionierem w kwestii przedstawiania w tej technice ludzkiej skóry.

norodnych pigmentów (biel ołowiana, ochra, cynober, kraplak, ultramarina, czern z kości słoniowej) zagwarantowały efekt życia i inkarnacji. Wrażenie to było tym silniejsze, gdyż na partie włosów Ewy i Adama nałożono temperę, co działało rodzajem innej plastyczności. Natomiast po roku 1500 farba olejna na dobre zajmuje pozycję medium przedstawiania skóry, a w języku niemieckiej teorii sztuki terminy *Leibfarbe* i *Ölfarbe* stają się w zasadzie synonimami. Karel van Mander postrzega olej jako „żyjący” i ta metaforyka rozprzestrzenia się w teorii sztuki<sup>61</sup>, aż po słynne zdanie Willema de Kooninga, według którego technika ta została wynaleziona, by malarze mogli malować mięso.

*Hermeneia*, czyli zbiór receptur malarskich pochodzących z okresu po 1566 roku, spisanych w latach 1730–34 na Górze Athos przez Dionizjusza z Furny, zawiera z kolei liczne wskazówki, jak sporządzać farby do malowania ciała i jak malować olejno na płótnie<sup>62</sup>. Autor, opierając się na technikach greckiego malarza Panselinosa, radzi, by jako grunt pod partie cielesne stosować biel, ochrę, zielen i czern, a:

Podmalowawszy tło pod partie cielesne i nakreśliwszy twarz albo inną część [postaci], najpierw maluj ciało kolorem „zmiękczone”, [tak] jak to dokładnie ci opisałem, rozjaśniając je trochę ku krawędziom, aby nie odcinały się zbyt od tła. Potem nakładaj kolor na wydatniejsze partie [ciała], rozjaśniając je nieco, tak jak tło, stopniowo (...). Następnie rozbiel ostrożnie kolor ciała, aby stał się jaśniejszy (...). Kładź tę biel bardzo delikatnie, potem grubiej, jeśli pragniesz podkreślić partie wydatniejsze<sup>63</sup>.

Wyraźna jest tu więc tendencja do uzyskiwania efektu iluzjonistycznego w odniesieniu do metafory *incarnazione*.

Z kolei Leonardo w swoim traktacie o malarstwie jako pierwszy zwrócił uwagę na to, że skóra osoby przebywającej w krajobrazie barwi się zielonymi refleksami. Ostrzega on jednak twórców, by tych refleksów w malarstwie nie naśladować, ponieważ mimo realizmu efekt ten mógłby być postrzegany przez widza jako nienaturalny: realizm musi się więc podporządkować temu, co odbiorca ma w pamięci na temat koloru karnacji<sup>64</sup>.

Za niekwestionowanego mistrza w przedstawianiu ciała uchodził zaś Tycjan, który według Lodovico Dolce wywoływał efekt żywej mięsności tak przekonująco, jakby używał mięsa zamiast koloru i farb, perfekcyjnie

<sup>61</sup> Ibidem, s. 34.

<sup>62</sup> Dionizjusz z Furny, *Hermeneia, czyli objaśnienie sztuki malarskiej*, tłum. I. Kania, Kraków 2003.

<sup>63</sup> Ibidem, s. 26.

<sup>64</sup> A.-S. Lehmann, *Leibfarbe – Erinnerungsfarbe – Scheinfarbe. Die Darstellung der Haut als Prüfstein für alte und neue Bildmedien*, op. cit., s. 92.

oddając ścisły związek między skórą, mięsem i barwą<sup>65</sup>. U tego malarza oddaniu efektu cielesności służy nie tylko kolor, lecz również materia farby – materialna baza malarstwa olejnego nie jest bowiem ukryta, lecz wyeksponowana. Jak ująłby to Meyer Schapiro, niemimetyczne nośniki znaczeń, czyli ślady pociągnięć pędzla, faktura, ziarno płótna są widoczne i biorą znaczący udział w kształtowaniu sposobu, w jaki obraz ostatecznie oddziałuje. Współcześni Tycjanowi teoretycy pisali, że w jego malarstwie spełnia się proces stawania się koloru i farby mięsem i ciałem, a więc dochodzi do spełnienia retorycznego toposu inkarnacji. Dodatkowo na ciałach kobiecych sposób nakładania farby daje wyjątkowo intensywne efekty taktylne<sup>66</sup>. Opisy z epoki mówią o tym, że Tycjanowskie postacie są jak żywe, pulsuje w nich krew, a malarstwo i natura zdają się w nich tak dalece wzajemnie się przenikać, że gdyby wbiło się nóż w przedstawione ciało, zaczęłoby ono krwawić. Malarstwu nie brakuje więc już nic jak tylko oddechu.

W malarstwie weneckim topos *imitazione della natura* miał bardzo istotne znaczenie, szczególnie zaś ceniono umiejętność naśladowania cielesności<sup>67</sup>. Tycjan, aby ów efekt spotęgować, używał bieli ołowianej, którą regularnie mieszał jako dodatek do innych kolorów, dzięki czemu – jak ujęła to Daniela Bohde – w twórczości weneckiego mistrza mamy do czynienia nie tylko z przedstawieniem inkarnacji przez malarstwo, lecz widzimy jak malarstwo tematyzuje samo siebie jako medium stawania się mięsem i ciałem<sup>68</sup>. Otwarta deklaracja Tycjana, że pragnie, by kolor stawał się mięsem, a także niezamykanie ciał w ciągłych konturach, napotkała jednak nie tylko na aprobatę, lecz także na krytykę, gdyż m.in. Giorgio Vasari dostrzegwał w postawie tego typu upadek *disegno*<sup>69</sup>. Abstrahując od oceny Vasariego, można stwierdzić, że znamienne dla Tycjana ucieleśnianie przenosi się bardzo silnie na odbiorcę jego malarstwa, co staje się nieledwie bolesne wobec płótna ukazującego obdzieranego ze skóry Marsjasza, które samo działa niczym tnący, sekujący nóż<sup>70</sup>. Opisy recepcji dzieł weneckiego mistrza korelują z wynikami badań Claudii Benthien, która wskazuje, że renesans to jeszcze epoka, gdy „pierwotna” jedność skóry i siebie wciąż jest odczuwalna, a indywidualium nie jest jesz-

<sup>65</sup> D. Bohde, *Haut, Fleisch und Farbe. Körperlichkeit und Materialität in den Gemälden Tizians*, Emsdetten und Berlin 2002.

<sup>66</sup> Ibidem, s. 173.

<sup>67</sup> Ibidem, s. 249-250.

<sup>68</sup> Ibidem, s. 343, 346.

<sup>69</sup> Eadem, „*Le tinte delle carni*”. *Zur Begrifflichkeit für Haut und Fleisch in der italienischen Kunsttraktaten des 15. bis 17. Jahrhunderts*, op. cit., s. 54.

<sup>70</sup> Eadem, *Haut, Fleisch und Farbe. Körperlichkeit und Materialität in den Gemälden Tizians*, op. cit., s. 341.

cze oddzielone przez ściśle granice od otoczenia<sup>71</sup>. Jednocześnie badaczka kulturowej historii tego fenomenu opisuje, że w XVI-wiecznych ilustracjach anatomicznych skóra staje się nagą osłoną czy powłoką, warstwą, którą można zdjąć z ciała – w owym czasie częstą karą było obdzieranie ze skóry, stąd więc również w obrazie Tycjana, przedstawiającym Marsjasza, skóra jawi się jako coś, co można stracić.

Problem stosunku do skóry można postrzegać zatem przez pryzmat konstruowania tożsamości i konstytucji ja, które to zagadnienia z biegiem czasu podlegają przemianom. W bardzo ciekawy i dwutorowy sposób aspekt ten uwidacznia się w twórczości Michała Anioła: z jednej strony w ukazanym w Sykstyńskim autoportrecie twórca identyfikuje się z obliczem św. Bartłomieja na jego ściągniętej skórze; z drugiej strony jednak w swojej poezji bardzo często podkreśla, że skóra nie należy do osoby, lecz jedynie ją zakrywa, stanowiąc niekoniczną powłokę duszy<sup>72</sup>, co zbliża takie podejście do znaczenia pojęcia *pelle*. Jeszcze także dla Kartezjusza skóra była tylko powłoką czy rękawiczką, lecz – jak zauważa Georges Didi-Huberman – my wiemy już od Jacques'a Lacana, że rękawiczka wcale nie jest czymś jednoznacznym<sup>73</sup>, co poniekąd uzmysławia także ambiwalentny stosunek do skóry, jaki reprezentuje sztuka Michała Anioła.

Szczególność koloru skóry i jej perłowego połysku w malarstwie Rubensa badacze tłumaczą natomiast użyciem żółci i czerwieni, wraz z domieszkami zarówno bieli i czerni, jak i niebieskiego<sup>74</sup>. Ponadto ów malarz pod kobiecą skórę kładł szarą podmalówkę, pod męską – czerwoną<sup>75</sup>, dzięki czemu skóra tym wyraziściej stawała się ekranem, na którym malują się afekty. Jak sugeruje badacz tego zagadnienia Ulrich Heinen, szczególne zainteresowanie Rubensa krwią i kolorem karnacji, wyrażającym życie i namiętność, ma swoje korzenie w antycznej teorii pneumy, mówiącej o tym, że krew jest medium życia. Poza tym flamandzki artysta osobiście znał angielskiego chirurga i anatoma Williama Harveya, który badał układ krwionośny. Na podejście do koloru karnacji przez Rubensa wpłynęła także niewątpliwie teoria afektów, gdyż powiązanie to było znane już w końcu XVI wieku – chociażby w traktacie Giovanniego Paolo Lomazza z 1584 roku, w którym sposób przedstawiania karnacji jest

<sup>71</sup> C. Benthien, op. cit., s. 69.

<sup>72</sup> D. Bohde, *Haut, Fleisch und Farbe. Körperlichkeit und Materialität in den Gemälden Tizians*, op. cit., s. 329.

<sup>73</sup> G. Didi-Huberman, *Die leibhaftige Malerei*, op. cit., s. 34.

<sup>74</sup> H. Sedlmayr, *Bemerkungen zur Inkarnatsfarbe bei Rubens*, „Hefte des Kunsthistorischen Seminars der Universität München” 9-10, 1964, s. 41-54.

<sup>75</sup> A.-S. Lehmann, *Leibfarbe – Erinnerungsfarbe – Scheinfarbe. Die Darstellung der Haut als Prüfstein für alte und neue Bildmedien*, op. cit., s. 88.

ściśle powiązany z afektami. Lomazzo wskazuje, że kolor karnacji zależy od czterech temperamentów i przypisanych im planet. U Rubensa w różnych odcieniach i sposobach malowania karnacji można rozpoznać wpływ nauk o temperamentach, opisywanych w traktacie Lomazza, ponieważ na przykład żli i okrutni mają karnacje ciemne, oparte na czerni, brązach i silnej czerwieni, co wiąże się z temperamentem cholerycznym<sup>76</sup>.

Ciekawie na tle kulturowej i malarskiej historii skóry rysuje się *Portret Hegla* namalowany przez Jacoba Schlesingera w 1831 roku, który może być postrzegany jako ucieleśnienie teorii filozofa<sup>77</sup>. Hegel uznawał bowiem barwę karnacji za „szczyt kolorytu” o szczególnym znaczeniu w obrazie, gdyż malarstwo portretowe dzięki mistrzostwu w tym aspekcie miało potencjał ukazywania żywej indywidualności. Jego zdaniem malarstwo olejne, w którym farba jest nakładana warstwami, wywołuje wrażenie ożywienia i uduchowienia przedstawionej osoby. Filozof postulował zmieszanie trzech podstawowych kolorów malarstwa: czerwony zastosowany do ukazania arterii, niebieski do żył, żółty zaś do skóry, lecz z zastrzeżeniem, że ma to być transparentny żółty, dzięki czemu przedstawiona karnacja będzie oscylować między powierzchnią a głębią<sup>78</sup>. Hegel podkreśla, że w dobrze namalowanej karnacji widzi się powierzchnię z jej wewnętrzną żywością, stosując przy tym termin *ein ideelles Ineinander*, który zwraca uwagę, że kluczowy jest tu aspekt przezroczystości karnacji i wyraźnej oscylacji pomiędzy powierzchnią a głębią.

Uwagi te nie pozostają bez konsekwencji dla obrazów, a w szczególności dla malowanego wizerunku samego filozofa. Schlesinger w portrecie myśliciela zastosował bowiem specjalnie zniuansowaną i zróżnicowaną technikę malarską z zachowaniem widocznych śladów pociągnięć pędzla, by oddać wrażenie żywej indywidualności, które miało manifestować zgodność z estetyką Hegla. Mimo że malowanie karnacji było około 1800 roku silnie skodyfikowane i dokładnie opisane w traktatach, malarz ten w tym wyjątkowym wypadku w wielu miejscach odszedł od tej reguły, by partie karnacji w szczególny sposób oddawały indywidualność portretowanego i aplikowały jego teorię na grunt malarskiej praktyki.

Przedstawienie tego rodzaju stanowi swego rodzaju wyjątek w tym okresie, gdyż w XVIII wieku rola skóry jako granicy i fizycznej powłoki podmiotu stopniowo narastała, a ciało miało być zamknięte i gładkie,

<sup>76</sup> U. Heinen, *Haut und Knochen – Fleisch und Blut. Rubens' Affektmalerei*, (w:) *Rubens Passioni. Kultur und Leidenschaften in Barock*, hrsg. von idem und A. Thielemann, Göttingen 2001, s. 76.

<sup>77</sup> A. Pietsch, *Der „glanzlose Seelenduft“ der Fleischfarbe Schlesingers Hegel-Porträt*, (w:) *Weder Haut noch Fleisch. Das Inkarnat in der Kunstgeschichte*, op. cit., s. 133-158.

<sup>78</sup> G. Didi-Huberman, *Die leibhaftige Malerei*, op. cit., s. 28-29.

a nie otwarte i porowate<sup>79</sup>. Jean-Auguste-Dominique Ingres, który ignorował anatomię i nie mógł znieść szkieletu ani w swojej pracowni ani tam, gdzie nauczał, pozostawał pod wpływem koncepcji skóry jako nieskazitelnej granicy i membrany, bliskiej znaczeniowo renesansowemu terminowi *pelle*. W jego malarstwie nie ma mowy o karnacji, gdyż skóra jest niemą, nieprzepuszczalną i płaską powierzchnią, mocnym konturem zamykającą ciało i pracującą na rzecz idealizacji<sup>80</sup>.

Podobnie rzecz się ma z malarstwem akademickim w XIX wieku, które koreluje z kulturową historią skóry i coraz bardziej zdystansowanym jej postrzeganiem, redukującym ją tylko do optycznego wrażenia. O ile bowiem jeszcze do XVIII wieku medycyna postrzegała skórę jako porowatą, o tyle w końcu tego stulecia taki charakter skóry uznano za patologię; zaczęła się era przedstawiania skóry gładkiej, bez ran, zamkniętej i obrysowującej ciało mocnym konturem<sup>81</sup>. Dopiero krytyka artystyczna spod znaku naturalizmu krytykowała *fini* jako symptom braku życia i krwi, *pastoso* zaś wskazywała jako rodzaj mięsa i owego życia znak<sup>82</sup>. W XIX wieku fizjologia stała się osobną dziedziną naukową, na bazie której próbowano wyjaśniać działanie ciała oraz zjawisko życia w powiązaniu z fizyką i chemią. Dyskurs ten odbił się na sposobie ukazywania ciała w malarstwie, które nie miało być już przedstawieniem niematerialnej duszy, jak chciała krytyka idealistyczna, lecz miało prezentować swoją cielesną naturę. Émile Zola uczynił z fizjologii podstawę swojej naturalistycznej krytyki artystycznej, atakował między innymi Alexandre'a Cabanela za anemiczność postaci, ich jedwabną skórę, brak krwi, kości i cielesności. Jako przeciwwagę dla jego *Wenus* Zola przywoływał *Olimpię* Edouarda Maneta, na której ciele widać ślady pracy pędzla i surową materialność farby mimo że twórca ten także malował gładko, ale suchym pędzlem, co dawało zupełnie inny efekt. Zola właśnie tę mięsność ciała i materialność farby w partiach przedstawienia skóry wskazuje jako rzeczywiste przyczyny skandalu na Salonie.

Wiek XX przynosi już z kolei zupełną dowolność w kreowaniu cielesności i wizerunku ludzkiej skóry, a artyści swobodnie i wybiórczo czerpią z dotychczasowej tradycji, związanej z tą kwestią. W jaki sposób do histo-

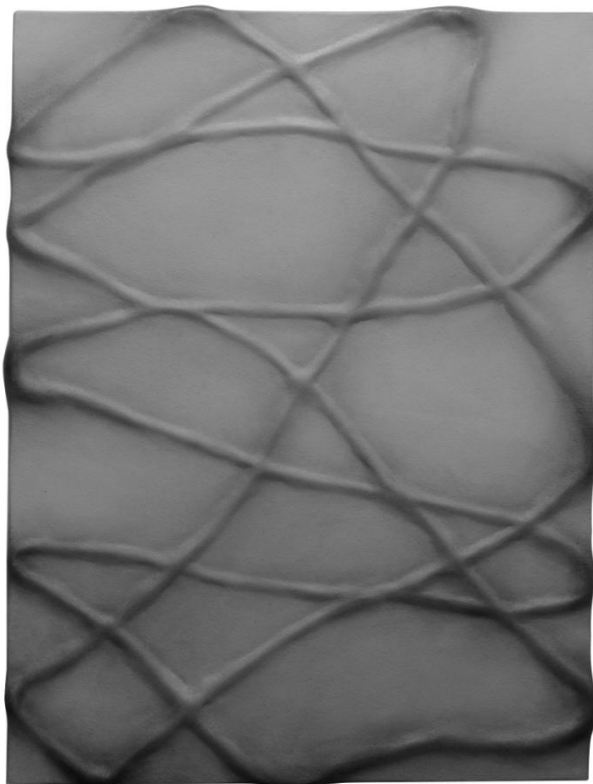
<sup>79</sup> M. Fend, *Inkarnat oder Haut? Die Körperoberfläche als Schauplatz der Malerei bei Rubens und Ingres*, op. cit., s. 75.

<sup>80</sup> Ibidem, s. 77-78.

<sup>81</sup> C. Benthien, *Die Tiefe der Oberfläche. Zur Kulturgeschichte der Körpergrenze*, (w:) *Gesichter der Haut*, op. cit., s. 48, 59.

<sup>82</sup> M. Krüger, *Das Fleisch der Malerei. Physiologische Kunstkritik im 19. Jahrhundert*, (w:) *Weder Haut noch Fleisch. Das Inkarnat in der Kunstgeschichte*, op. cit., s. 159-180.

rii przedstawiania skóry i przypisanej temu zagadnieniu terminologii odnoszą się obrazy Moskwy, Matyszewskiego, Kokosińskiego, Sztwiertni, Schulze i de Kleijn?

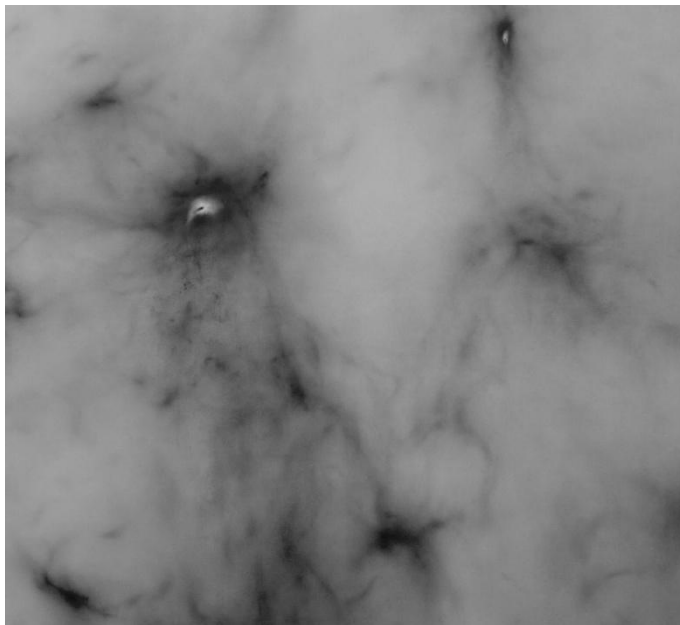


7. Paweł Matyszewski, *Bez wyjścia*, 2010, technika mieszana, 62 x 47 cm, fot. Piotr Rymer, dzięki uprzejmości artysty

Moskwa i Matyszewski z pewnością ukazują *carne*, wzmacniając swego rodzaju mięsność i cielesność swoich obrazów przekraczaniem płaszczyzny obrazu w kierunku trójwymiaru, co wrażenia głębi i wielowarstwowości nadaje także przedstawionej skórze. Tętni ona życiem, oscyluje pomiędzy powierzchnią a głębią i inicjuje labilną grę granicy, wpisując się w estetykę Hegla i wnioski Didi-Hubermana. Jawi się jako coś pomiędzy wnętrzem a zewnątrz, jako aktywne i żywe miejsce nieustannego transferu pomiędzy tymi sferami. Gdyby wbić w nią nóż, na pewno trysnęłaby krew, którą oboje artyści wprowadzili tam w drodze procesów rozgrzewania i zaczerwieniania ciała oraz infuzji. Ów efekt życia nie jest



jednak uzyskany w technice oleju na płótnie, tradycyjnie przypisywanej perfekcyjnemu oddawaniu wrażenia cielesności, lecz w wypadku serii obrazów Moskwy, pozostawianych zawsze bez tytułu, mamy do czynienia z zaprawą kredową na desce. Moskwa zdaje się drążyć skórę jak kropla skałę i nieustannie operować w jej grubości, by zajrzeć pod jej spójną powierzchnię oraz obnażyć wewnętrzną mięśność, błoniastą i śluzowatą. Niewielkie formaty pracy zapraszają do intymnej kontemplacji iluzjonistycznie wypracowanych szczegółów.



8. Paweł Matyszewski, *Agorafobia*, 2010, akryl na płótnie, 155 x 142 cm, dzięki uprzejmości artysty

Matyszewski posługuje się zaś techniką akrylu na płótnie, inicjując na jego powierzchni uszkodzenia, zgrubienia i rany, które są dopowiadane przez znaczące tytuły obrazów. W *Bez wyjścia* (il. 7) pod skórą zdaje się drążyć tunel jakiś tajemniczy pasożyt, którego obecność zaznacza się licznymi zapętlonymi wybrzuszeniami. Powstaje więc sytuacja, w której skóra ma jeszcze swoje podskórne, podpowierzchniowe życie wewnętrzne, jakiego ślady niepokojąco ukazują się na płaszczyźnie obrazu, identycznej z przedstawionym motywem. Z kolei *Agorafobia* (il. 8), *Dopust* czy *Komplikacje* zdają się w metaforyczny sposób rejestrować na skórze – w formie blizn, zadrapań i szram – ślady kontaktów z otoczeniem, pokazując jej podatność na zranienia i delikatność tej bezbronnej, odsłoniętej po-

wierzchni narażonej na nieprzyjazne potraktowanie na agorze. Skóra jako rejestrator biografii danej osoby pojawia się również w obrazie *Komplikacje miłosne*, gdzie rysuje się na niej, wyryte do krwistego mięsa serce przebite strzałą. W *Erupcji i Embrionach* pod zewnętrzną powłoką wyrastają jakieś zgrubienia, a niektóre z nich doprowadzają do swoistej eksplozji i od wewnątrz rozrywają spójność skóry, zalewając ją z wierzchu podskórnymi płynami i dziwnymi wydzielinami z impetem rozpryskującymi się wokół tych naskórnych „wulkanów”. Tytuł *Duritas* konotuje natomiast twardość, wytrzymałość i szorstkość, co stoi w jawnej opozycji do subtelności różowej karnacji i jej ranliwości. Do sfery organiczności oraz pór roku nawiązują zaś płótna *Moczary i Gęstwina* oraz *Przedwiośnie*, porównujące tym samym życie ludzkiej skóry ze zjawiskami natury. Dla Matyszewskiego skóra jako *carne* stanowi osobliwą i osobistą mapę, której topografia zapisuje ślady, które następują pod wpływem interakcji z otoczeniem lub zachodzą w wyniku działalności jakichś zjawisk dziejących się wewnątrz. Skóra jawi się więc jako fenomen, który odbiera bodźce zarówno zewnętrzne, jak i wewnętrzne, wchodząc w rolę błony, jaka niczym film rejestruje przebieg biografii danej osoby. Sposoby czytania tego rodzaju map warunkują formaty prac Matyszewskiego, które oscylują od średnich (ok. 65x50 cm) po duże: jak w wypadku *Moczarów* 170 x 175 cm. Odbiorca może więc z jednej strony zgłębiać szczegóły z bliskiej odległości i czuć się nieledwie „wchłaniany” przez powierzchnie płócien wielkoformatowych lub oglądać je z dystansu, rozpoznając jedynie ogólny charakter różowych płaszczyzn.

Bliskie pojęciu *carne* i oscylowaniu na granicy wnętrza i zewnątrz są z pewnością także malowane płasko obrazy de Kleijn i Sztwiertni. Kleijn, zainspirowana zdjęciami z medycznych atlasów z dziedziny dermatologii, koncentruje się w swojej małoformatowej serii (30x40 cm) *Hautdetail* z 2005 roku, wykonanej w technice akrylu na płótnie, na defektach, chorobowych zmianach, wydzielinach i zwyrodnieniach skóry. Stają się one – przy całej swej abiektałnej obrzydliwości – także krajobrazami rozegranymi w najsubtelniejszych odcieniach różu z błyskami światła na foremnych kropelkach wilgoci. U de Kleijn skóra jest więc nie do końca pozwalającym się kontrolować żywiołem, który podlega transformacji bez udziału woli osoby, jaka w tej skórze żyje. Przeraza i fascynuje, uzmysławiając odbiorcom, że te swego rodzaju wizualne preparaty dermatologiczne dotyczą wszystkich i każdego z osobna. Aspekt pokrewieństwa z obrazami z zakresu medycyny łączy prace de Kleijn z małoformatowym obrazem Sztwiertni, który ukazuje skórę rozciąganą klamrami jak do operacji. W centrum pola obrazowego zieje głęboka, czerwona rana, przypominająca zarówno średniowieczną ikonografię ran Chrystu-

sa, jak i *Rozdarte plecy* Andrzeja Wróblewskiego, co stawia ten obraz w ciekawym intertekstualnym kontekście, uruchamiając także wątki religijne i egzystencjalne. Wnikliwe zainteresowanie skórą w twórczości Sztwiertni dostrzegła inna artystka, a mianowicie Marta Deskur, która sportretowała malarza na fotografii jako św. Bartłomieja w projekcie *Nowe Jeruzalem* (2007), trzymającego atlas anatomiczny i nóż. W ten sposób wizerunek Sztwiertni jako św. Bartłomieja zainicjował dialog międzyobrazowy z autoportretem Michała Anioła jako św. Bartłojem.

Obrazy, ukazujące rany i zmiany skórne, wchodzą w dialog również z teorią tzw. spirytualistycznego naturalizmu autorstwa Jorisa-Karla Huysmansa, według której przedstawienie wynędzniałego ciała Chrystusa wywołuje wrażenie objawiania się świętości<sup>83</sup>. Huysmans, wpatrzony w centralną kwatere tzw. Ołtarza z Isenheim (1506–1515) Matthiasa Grünewalda, detalicznie opisuje nie tylko rany jako ślady doznanego cierpienia, lecz także zmiany skóry, które następują z upływem czasu po śmierci – opis służy spotęgowaniu potworności sceny, by grzesznicy empatycznie wczuli się w cierpienie Chrystusa. Skóra Ukrzyżowanego funkcjonuje więc jako tekst, który sugeruje ambiwalencję między ludzką i boską naturą Zbawiciela, a zmieniona ranami i chorobami skóra staje się metaforą świętości. W wypadku prac Moskwy, Matyszewskiego i de Kleijn deformacje powierzchni skóry również konotują cierpienie, lecz doznawane przede wszystkim w wyniku konfrontacji z otoczeniem, niekontrolowanych przemian żywienia ciała i chorób. Podobnie jak w teorii Huysmansa, skóra jawi się jako rodzaj tekstu czy osobistego dziennika, w którym zapisują się rozmaite doświadczenia.

Natomiast Schulze, stosując technikę oleju i akrylu na płótnie, nie przerywa ciągłości i zwartości skóry, lecz skupia się na jej powierzchni jako rodzaju ekranu, na którym odcisnęły się zdjęte przed chwilą kabaretki. Tak ukazana skóra nie jest jednak tylko renesansową *pelle*, gdyż odcisk ukazuje jej plastyczność i wewnętrzne życie, rysujące się w sieci niebieskawych naczyń krwionośnych. Ponadto duży format płótna 160 x 270 cm konfrontuje odbiorcę z nieoczekiwanym widokiem, niemożliwym do napotkania w rzeczywistości, co zaskakuje i otwiera możliwość postrzegania fenomenu tak znanego jak skóra z nowej, nieoswojonej perspektywy. Powiększenie z jednej strony uabstrakcyjnia przedstawienie, z drugiej zaś uzmysławia nam charakter naszej własnej cielesności, która na co dzień nie jest postrzegana w takim detalicznym zbliżeniu. Na monumentalnym wręcz formacie 270 x 400 cm Schulze ukazuje także owło-

<sup>83</sup> Zob.: K. Chikashi, *Die kranke Haut und die Offenbarung des Heiligen. Grünewalds Kasseler Kreuzigung in den Augen von Huysmans*, (w:) *Gesichter der Haut*, op. cit., s. 213-231 oraz J.-K. Huysmans, *Na wspan*, tłum. J. Rogoziński, Kraków 2003.

sioną skórę głowy, gdzie każdy włos może być odczytywany nieledwie jak drzewo w leśnym krajobrazie, a wzrok odbiorców snuje się pomiędzy nimi, penetrując tajemnicze przestrzenie. Obraz działa niezwykle haptycznie: w zasadzie można powiedzieć, że kłuje stojących przed nim widzów w całe ich ciała. Na małym płótnie 25 x 45 cm z 2010 roku Schulze przedstawia natomiast owłosioną skórę z tatuażem. W tym ujęciu ciało staje się więc nośnikiem i medium obrazu, których oko nie może od siebie odróżnić<sup>84</sup>. Zagadnienie komplikuje się jednak o tyle, że ciało nie jest w tym wypadku realne, lecz przedstawione, dzięki czemu mamy w zasadzie do czynienia z obrazem w obrazie, medium w medium, co otwiera z kolei dyskusję o statusie i naturze reprezentacji.

W przypadku serii prac Kokosińskiego z 2010 roku, ukazujących skórę w technice oleju na płótnie o formatach 170 x 68,5 cm, 142,5 x 65,5 cm oraz 200 x 150 cm, można natomiast wskazać relatywnie duże pokrewieństwo z pojęciem *pelle*. Skóra na dwóch zagiętych blejtramacz sprawia bowiem wrażenie różowej, cienkiej powłoki, która pomarszczyła się w newralgicznych miejscach i którą potencjalnie można ściągnąć, pozostając z pustą błoną w dłoniach, przypominającą XVI- i XVII-wieczne ilustracje anatomiczne oraz skórę św. Bartłomieja Michała Anioła. Na klasycznym prostokątnym blejtramicz sprawia ona także wrażenie cienkiej i napiętej niczym prześcieradło lub skóra na bębnie; wydaje się spreparowana, wysuszona i pozbawiona pierwotnego życia wewnętrznego.

Moskwa, Matyszewski, Sztwiertnia, de Kleijn, Schulze i Kokosiński na rozmaite sposoby nawiązują więc dialogi z tradycją przedstawiania skóry oraz sposobami jej definiowania, jakie sformułowano w przeszłości. Każdy z nich na swój własny sposób obchodzi się z tym motywem, zapisując osobisty dziennik doznań, który w kontakcie z odbiorcami zaczyna się uniwersalizować. Skóra, podobnie jak miało to miejsce chociażby w twórczości Rubensa, staje się miejscem uwidaczniania (się) afektów oraz mapą śladów (nie)przyjemnych doświadczeń.

## DYSKURS METAMALARSKI: OBRAZ SKÓRY A SKÓRA OBRAZU

Werystyczne przedstawienie skóry, identycznej z płaszczyzną obrazu, skłania także, by badać napięcie między materializacją a medializacją<sup>85</sup>, w konsekwencji inicjujące dyskurs metamalarski. Historia malowanej

<sup>84</sup> Por.: H. Belting, op. cit., s. 11-69.

<sup>85</sup> Taki postulat badawczy stawia Ursula Frohne. Zob.: U. 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.

skóry jest bowiem w pewnym sensie także historią obrazu<sup>86</sup>. 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 medium<sup>87</sup>. Już od antyku greckiego malarstwo było utożsamiane ze szminowaniem powierzchni, a więc podłoże traktowano analogicznie do skóry, na którą nakłada się kosmetyki<sup>88</sup>. Skóra była także bezpośrednio porównywana z powierzchnią obrazu, gdyż w literaturze o sztuce często pojawiała się jako metafora nośnika obrazu, na którą nakłada się warstwy farby i laserunków<sup>89</sup>.

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<sup>90</sup>. 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 sprawiający 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 głębię oraz powodując, że to, co przedstawione oraz medium stają się sobie bardzo bliskie<sup>91</sup> – wizualne podobieństwo pomiędzy miniaturami tego typu a obrazem Sztwiertni nie ulega wątpliwości.

Apogeum utożsamienia motywu i nośnika ukazuje tzw. „Święte serce”, które miało być nie tylko oglądane, lecz także dotykane i całowane jak realne ciało. Powstało ono ok. 1470 roku w Norymberdze, a więc w mieście, w którym przechowywano jedną z najważniejszych relikwii chrześcijaństwa – włócznię, jakiej użyto do przebicia boku Chrystusa.

<sup>86</sup> A.-S. Lehmann, *Leibfarbe – Erinnerungsfarbe – Scheinfarbe. Die Darstellung der Haut als Prüfstein für alte und neue Bildmedien*, op. cit., s. 84.

<sup>87</sup> M. Koos, *Haut als mediale Metapher in der Malerei von Caravaggio*, (w:) *Weder Haut noch Fleisch. Das Inkarnat in der Kunstgeschichte*, op. cit., s. 79.

<sup>88</sup> Atsushi Tanigawa, *Horizonte einer Theorie der Haut in der Kunst*, (w:) *Gesichter der Haut*, hrsg. von Ch. Geissmar-Brandi, I. Hijiya-Kirschner, S. 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 pousensistów z rubensistami wykorzystywali zwolennicy linii.

<sup>89</sup> D. Bohde, M. Fend, op. cit., s. 13.

<sup>90</sup> S. Tammen, *Blick und Wunde – Blick und Form: Zur Deutungsproblematik der Seitenwunde Christi in der Spätmittelalterlichen Buchmalerei*, (w:) *Bild und Körper im Mittelalter*, hrsg. von K. Marek, R. Presinger, M. Rimmele, K. Kärcher, München 2006, s. 85-114.

<sup>91</sup> *Ibidem*, s. 101-102.

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<sup>92</sup>. 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 połączoną powierzchnię i odsłonić 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, wyryta przed naszymi oczami w płacie złota – mimo że p r z e d s t a w i a ł a ranę na obrazie”<sup>93</sup>.

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 zdaje się penetrować ranę, a efekt ten jest dodatkowo potęgowany przez podążający za nim wzrok i *quasi* cielesną percepcję. Ciągła powierzchnia płótna zostaje więc niejako sama wyposażona w ranę, a ten irytujący detal – według Nicoli Suthor<sup>94</sup> – staje się raną wpisaną w reprezentację. Ponadto obraz ten uzmysławia kontrast między haptycznością przedstawionych przedmiotów a gładkością malarskiej powierzchni – palec skierowany w ranę świętego Tomasza nie wchodzi wszak w głąbię, lecz wskazuje płaszczyznę obrazu, co z kolei definiuje malarstwo jako napięcie między iluzją trójwymiarowości a płaszczyznowością, między *incarnazione* a *pelle*<sup>95</sup>. Powierzchnia obrazu jest więc tematyzowana w formie przedstawienia skóry, która jawi się z kolei jako metafora medium. W kontekście dyskursu metamalarskiego może być rozpatrywana również relacja Tomasz – Chrystus, która staje się analogiczna do relacji widz – obraz: sposób przedstawienia ciała Chrystusa uruchamia refleksję o naturze medium, a szata Jezusa działa niczym kurtyna odsłaniająca/zasłaniająca obraz<sup>96</sup>. Białe płótno funkcjonuje więc w obrazie Cara-

<sup>92</sup> G. Wolf, *Das verwundete Herz – das verwundete Bild*, (w:) *Rhetorik der Leidenschaft. Zur Bildsprache der Kunst im Abendland*, hrsg. von I. Barta-Friedl, Ch. Geissmar-Brandi und Naoki Satô, Hamburg und München 1999, s. 20. Zobacz także: Ch. Geissmar-Brandi, *Gesichter der Haut – Einleitung*, (w:) *Gesichter der Haut*, op. cit., s. 11-16.

<sup>93</sup> G. Didi-Huberman, *Przed obrazem. Pytanie o cele historii sztuki*, op. cit., s. 136.

<sup>94</sup> N. Suthor, *Bad touch? Zum Körperinsatz 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 V. Rosen, K. Krüger, R. Preimesberger, München und Berlin 2003, s. 277.

<sup>95</sup> M. Koos, op. cit., s. 68-73.

<sup>96</sup> *Ibidem*, s. 72-73.

vaggia zarówno jako aluzja do całunu grobu, jak i jako reprezentacja płótna, czy wskazanie na zakryte podłoże obrazu samego, w którym dokonuje się cięcie<sup>97</sup>.

Natomiast przedstawienia obdzierania ze skóry, ukazujące cierpienia Marsjasza czy św. Bartłomieja – szczególnie w barokowej tradycji *trompe l'œil* – pokazują jak samo płótno może być traktowane jako zdjęta skóra: motyw ten przenosi się więc ze sfery przedstawienia na płaszczyznę techniczno-malarską i retoryczną<sup>98</sup>. 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”<sup>99</sup>, co dzięki temu określeniu tym bardziej wyraża jej pokrewieństwo z medium obrazowym.

Aspekt metamalarski w związku z przedstawieniami skóry w szczególności sposób ujawnia się również w pastelach Edgara Degasa. Michael Lüthy pisze, że w wielu przedstawieniach autorstwa tego twórcy kobiety wykonujące toaletę same się dotykają – kierunek spojrzenia i gest dotyku spotykają się, powodując fuzję widzenia i taktylności, zachodzącą w miejscach ukazania nagiej skóry. Do tej konfiguracji, zdaniem niemieckiego badacza, dochodzą rysujące ręce artysty, a także, w sferze przedstawienia, kontakt ręczników z mokrą skórą kobiet, które sprawiają wrażenie, jakby osuszały się obrazem samym<sup>100</sup>. Przecinanie się wizualności i taktylności może być postrzegane również na poziomie malarskiego lub rysunkowego wykonania obrazów. Częste szrafowania na plecach kobiet zyskują osobliwą ambiwalencję: są refleksami światła, które udzielają ciału plastyczności i zakorzeniają spojrzenie na nagiej skórze, lecz ich rola polega również na eksponowaniu podskórnej obecności płaszczyzny obrazu, miejscami bardziej niż namalowanego ciała. Szrafowania te są fenomenami paradoksalnymi, ponieważ pozostają zewnętrzne wobec przedstawionego, podając w wątpliwość jego koherencję, a jednocześnie jawią się jako indeksalne ślady artysty, markując przy tym najbardziej wewnętrzne miejsca obrazu i inicjując dyskurs metamalarski.

W tym kontekście istotny pozostaje również fakt, że Degas specyficznie obchodzi się z techniką pastelu – stawia bowiem surowe kreski obok siebie, nie integrując ich w homogeniczną powierzchnię przy pomocy np. ściereczki, co było tradycyjnie uważane za największy urok tej techniki.

<sup>97</sup> N. Suthor, op. cit., s. 277.

<sup>98</sup> A. Tanigawa, op. cit., s. 26.

<sup>99</sup> M. 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.

<sup>100</sup> M. Lüthy, op. cit., s. 44-45.

Artysta ten wyzyskuje więc przedstawienia nagiej skóry do zaakcentowania potencjału medium. Użycie prawie czystych pigmentów w opracowaniu skóry pozwala szczególnie mocno zbliżyć się płaszczyźnie obrazu do nagich pleców kobiet, wykonujących toaletę. Zdaniem Lüthy'ego takie podejście do techniki pastelu, przypominające pudrowanie skóry, prowadzi do napięcia między malarstwem jako „przedstawieniem” i malarstwem jako „pokrywaniem płaszczyzny obrazu”. Degas tworzy tak, jakby chciał swoją pracownię przemienić w łaźnię, którą przedstawia. Aby uzyskać odpowiednie efekty moczy niektóre miejsca pastelu, a potem pozwala im schnąć na słońcu. Miesza pastele z gliceryną i sodą, by – jak sam mawiał – uzyskać „mydło pastelowe”. Rozwija także technikę rozdmuchiwania na pastel pary wodnej, dzięki czemu uzyskuje efekt filmu przypominającego akwarelę i laserunki lub zamienia farbę w rodzaj grubego kremu, który obrabia palcami. W ten ostatni sposób szczególnie często traktuje partie skóry, dzięki czemu malarstwo i pielęgnacja ciała rzeczywiście się przenikają<sup>101</sup>. Abstrahując od tezy Lüthy'ego o metonimii pożądania, sugerującej, że Degas, który w rzeczywistości nie doznał dotyku innego ciała, przeniósł ten dotyk na proces twórczy i przedstawienia nagiej skóry kobiet, wykonujących toaletę, można powiedzieć, że po raz kolejny w dziejach malarstwa twórczość ta zarysowuje motyw skóry jako szczególnie adekwatny do inicjowania dyskursu metamalarskiego, związanego z kondycją przedstawienia i reprezentacją<sup>102</sup>.

Prace Moskwy, Matyszewskiego, Kokosińskiego, Schulze, de Kleijn i Sztwiertni mogą być postrzegane jako współczesna kontynuacja przywołanych powyżej aspektów tradycji historyczno-artystycznej z akcentem na samoświadomość i autorefleksyjność medium. Dodatkowo Moskwa i Matyszewski nie poprzestają na namalowaniu ran, lecz otwierają podobrazie, naruszają jego ciągłość i zwartość w dosłowny, namacalny sposób, integrując motyw i medium oraz tym wyraziściej inicjując refleksję metamalarską o (nie)możliwości ucieleśnienia obrazu. Podobnie jak w pastelach Degasa, krzyżują się tu aspekty tematyzujące zarówno zmysł wzroku, jak i zmysł dotyku. Jak ująłby to Didi-Huberman, w obrazach tych twórców z jednej strony dokonuje się „podwojenie wielkiej tkaniny klasycznej imitacji, z drugiej zaś rozdarcie w samym centrum tej tkaniny”<sup>103</sup>,

<sup>101</sup> Ibidem, s. 46.

<sup>102</sup> Zdaniem Elisabeth Bronfen już samo przedstawienie aktu kobiecego zawsze kieruje naszą uwagę także na naturę medium, gdyż skłania do refleksji nad transformacją ciała w ciało sztuki. Zob.: E. Bronfen, *Nackte Berührung – Entstellung und Anerkennung im weiblichen Akt*, (w:) eadem, *Crossmappings. Essays zur visuellen Kultur*, Zürich 2009, s. 92.

<sup>103</sup> G. Didi-Huberman, *Przed obrazem. Pytanie o cele historii sztuki*, op. cit., s. 124.



co otwiera te realizacje – w sensie dosłownym i metaforycznym – na mnogość znaczeń oraz wskazuje paradoksalną naturę obrazu wraz z jego zdolnością do aktów substytutuwnych. Działanie tych aspektów jest w wypadku prac utożsamiających motyw skóry z powierzchnią obrazu możliwe zarówno ze względu na wybór motywu skóry i sposób jego stopienia z powierzchnią malarskiego podłoża, jak i dzięki doskonałemu opanowaniu technik malarskich 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 wieloznaczną metaforą<sup>104</sup>. 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<sup>105</sup>.

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 przemyśleć człowieka radykalnie przez pryzmat jego powierzchni, przez powłokę, a nie przez jądro, raczej przez pryzmat pojemnika niż zawartości<sup>106</sup>, 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 dermatologię poszerzoną, traktującą o skórze jako o granicy między ja a światem<sup>107</sup>. Filozof ten postulował, że musimy się zmienić i stać się powierzchnią, byśmy w teorii wychodzili od samych

<sup>104</sup> A.-S. Lehmann, *Leibfarbe – Erinnerungsfarbe – Scheinfarbe. Die Darstellung der Haut als Prüfstein für alte und neue Bildmedien*, op. cit., s. 99.

<sup>105</sup> Zob. m.in.: C. Benthien, op. cit. oraz eadem, *Die Tiefe der Oberfläche. Zur Kulturschichte der Körpergrenze*, (w:) *Gesichter der Haut*, op. cit., s. 45.

<sup>106</sup> Zob.: D. 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. Por. także: D. Bohde, *Haut, Fleisch und Farbe. Körperlichkeit und Materialität in den Gemälden Tizians*, op. cit., s. 325 oraz E. Sechaud, *Vom Haut-Ich zur Schmerzhülle*, (w:) *Tasten*, hrsg. von U. Brandes, Bonn 1996, s. 164-184.

<sup>107</sup> V. Flusser, *Haut*, (w:) *Flusser Studies 02*, <http://www.flusserstudies.net/pag/02/flusser-haut02.pdf>, dostęp: 22.09.2012.

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 skaleczenia w formie blizn i szram. Flusser diagnozuje kryzys nauki i zachodnich modeli myślenia, opartych na obiektywizmie i transcencji, 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<sup>108</sup>. 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<sup>109</sup>. W odniesieniu do obrazów Moskwy, Matyszewskiego, Kokosińskiego, Sztwiertni, Schulze i de Kleijn 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 odczuwanie<sup>110</sup>, a proces interpretacyjnego zbliżania się do nich wymaga fuzji metod historyczno-artystycznych, psychoanalitycznych oraz pochodzących z zakresu fenomenologii i antropologii obrazu. Obrazy, w których dochodzi do utożsamienia motywu skóry z płaszczyzną, frapująco współgrają z paradoksalną myślą Paula 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)ranienie skóry, która staje się

<sup>108</sup> Zob.: B.M. Stafford, *Body Criticism – Imaging the Unseen in Enlightenment Art and Medicine*, Cambridge and London 1991.

<sup>109</sup> A. Tanigawa, op. cit., s. 23-24.

<sup>110</sup> H. Schmitz, *Der gespürte Leib und der vorgestellte Körper*, (w:) *Wege zu einer volleren Realität*, hrsg. von M. Großheim, Berlin 1994, s. 75-91.

identyczna z ucieleśnioną powierzchnią obrazu. Jak celnie zauważa Richard Shiff, mimo że malarstwo zjawia się powierzchniowo, przenika jednak przez skórę na wskroś do mięsa ciała i pozwala doznać cielesności<sup>111</sup>.

„Obraz człowieka i obraz ciała są ze sobą silniej związane, aniżeli gotowe są to przyznać dzisiejsze teorie”<sup>112</sup>. Ta myśl Hansa Beltinga stymuluje do postawienia pytania o ów obraz człowieka konotowany przez dermatologię poszerzoną i popularność motywu skóry w sztuce współczesnej w ogólności. Jak wiadomo z badań tzw. *Motivkunde*, motyw może być bowiem traktowany jako klucz do zrozumienia epoki<sup>113</sup>. W czasach nowożytnych o podmiotowości myślano jako o ukrytej w ciele, we wnętrzu, jako o niematerialnej i niewidzialnej, stanowiącej jądro, które należy znaleźć gdzieś w głębi, pod skórą. Obecne skierowanie uwagi na powierzchnię i skórę inspirowane są nie tylko badaniami z zakresu psychoanalizy, lecz również metaforami autorstwa między innymi Paula Valéry’ego, określającymi człowieka jako istotę ektodermiczną, której właściwa głębia paradoksalnie jest skórą. To przesunięcie zainteresowania z głębi na powierzchnię oraz z dualizmu wewnątrz–zewnątrze na to, co *pomiędzy* nimi, wiąże się także ze sposobami definiowania tożsamości współczesnego człowieka, z czym koreluje nie tylko dermatologia malarska, lecz artystyczna dermatologia poszerzona w ogólności.

Turecka artystka Mehtap Baydu wielokrotnie już wykonywała *performance Eat me – Meet me*, w ramach którego ubrała się w skrópodobną sukienkę i zaprosiła odbiorców do rozebrania jej z tej szaty (il. 9). Obserwujemy więc rozrywanie tego osobliwego okrycia bezpośrednio na ciele performerki aż do odsłonięcia jej nagości i/lub sami uczestniczymy w jej rozrywaniu. Ubranie wykonane jest z przypominającej skórę substancji spożywczej, którą można konsumować, „pożerając” niejako fragmenty ciała samej artystki. Gdy ten rodzaj skóry zewnętrznej zostaje usunięty, zerwany i zjedzony przez odbiorców, ukazuje się rzeczywista naga skóra Baydu, co można odczytywać między innymi jako niemożliwość dotarcia do wnętrza i tzw. istoty, gdyż to, co ukazuje się pod skórą, to także skóra; to, co odkrywa się pod powierzchnią to kolejna powierzchnia. Także w serii fotografii Nicole Tran Ba Vang skóra jawi się jako wielowarstwowe „ubranie”, z którego można się rozbierać i odkrywać pod spodem podobną warstwę, a nie jakieś wewnętrzne jądro. Tożsamość jest

<sup>111</sup> R. Shiff, *Durch die Haut hindurch*, „31. Das Magazin des Instituts für Theorie” Nr 12/13, Dezember 2008, Zürich, s. 24.

<sup>112</sup> H. Belting, op. cit., s. 110.

<sup>113</sup> Por.: J.A. Schmoll gen. Eisenwerth, *Beiträge zur Motivkunde des 19. Jahrhunderts*, München 1970.

więc czymś, co rozgrywa się na powierzchni, pomiędzy wnętrzem a zewnątrz i tam właśnie dzieje się tajemnica. Postawiony w centrum uwagi pojemnik skłania do refleksji o stanie jego zawartości.



9. Mehtap Baydu, performance: *Eat me – Meet me*, 2013, Berlin, fot. M. Smolińska

Giorgio Agamben, zaniepokojony sprowadzeniem człowieka do nagiej egzystencji, uwidaczniającym się w pobieraniu biometrycznych i genetycznych danych dla celów ustalania tożsamości, stwierdza, że nowa tożsamość to tożsamość bez osoby, w obliczu której trzeba od początku

przemyśleć wymiar etyczny ludzkiej kondycji<sup>114</sup>. Filozof pisze: „Jeżeli mają tożsamość określają teraz w ostatecznym rozrachunku elementy biologiczne całkiem niezależne od mojej woli, na które nie mam żadnego wpływu, budowa czegoś przypominającego etykę osobistą staje się problematyczna”<sup>115</sup>. Agamben postuluje poszukiwanie nowej tożsamości gdzieś zarówno poza tożsamością osobistą, jak i tożsamością bezosobową. Być może właśnie propozycje artystek i artystów, poruszających się w sferze dermatologii poszerzonej, mogą być postrzegane jako wyjście naprzeciw postulatowi włoskiego filozofa? Skóra, niesprowadzona jedynie do nedorzecznych arabesków odcisków palców<sup>116</sup>, staje się wszak mapą osobistych doświadczeń, której indywidualna topografia przypomina tekst dziennika spisywanego przez doznania. Każda jest więc niepowtarzalna i jedyna w swoim rodzaju, znaczone bliznami, otarciami, szramami i znamionami. Jej przedstawianie i analizowanie odwraca, opisany przez Flussera, proces wyobcowania wobec świata oraz pozwala wypowiedzieć doświadczenia i informacje, pozyskiwane z perspektywy fenomenologicznej.

W fotografiach Aleksandry Ska *O+O+O* z roku 2005 widzimy powiększoną skórę utożsamioną z płaszczyzną zdjęcia, na której wyraźnie rysują się blizny po szczepionkach, wyglądające niczym tajemnicze kwiaty lub ornamenty stygmatyzujące indywidualność każdej osoby (il. 10). Znakiem tożsamości jest więc ponownie coś powierzchniowego – zintegrowany z powierzchnią ciała ślad jego uprzedniej medykalizacji. Oczy, kulturowo interpretowane jako zwierciadła duszy, oraz usta, które mogłyby wypowiedzieć to, co wewnętrzne, pozostają zakryte przez zwielokrotnione blizny po szczepieniach. Wydaje się więc, że dermatologia poszerzona, wpisując się w ducha współczesności, bezwzględnie rozwiewa iluzję traktowania tożsamości jako ukrytego w głębi jądra na rzecz tożsamości rozgrywającej się na powierzchni skóry, która funkcjonuje i kształtuje się na pograniczu działania bodźców wewnętrznych i zewnętrznych.

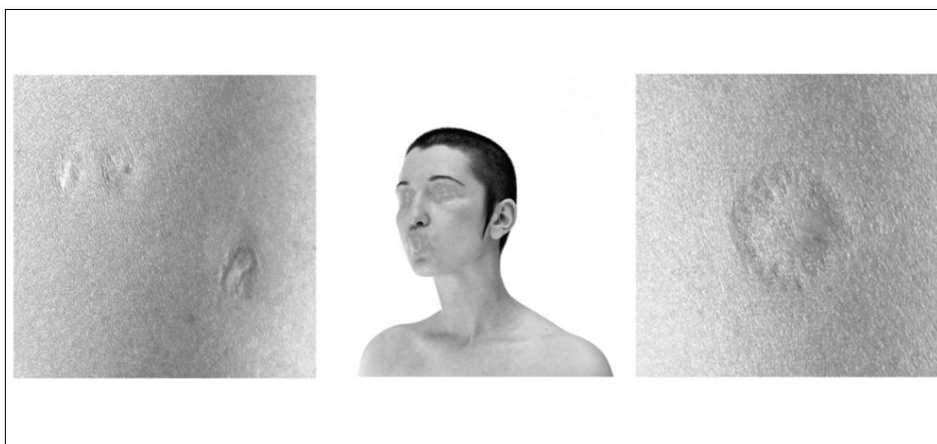
Motyw skóry – mimo iż z natury powierzchniowy – uruchamia więc złożone i wielowarstwowe pokłady znaczeń, związane z balansowaniem na granicy wnętrza i zewnątrz, sygnalizowaniem naszej cielesnej kruchości oraz próbami definiowania tożsamości w czasach ponowoczesnych. Uzmysławia nam również naszą śmiertelność oraz podatność na zranienia i choroby, co w dzisiejszych czasach zostało wyparte ze sfery naszej świadomości przez kulturę gloryfikującą młode i zdrowe ciała o nieprzemijającej urodzie. Generacja artystek i artystów, aktywna na przełomie

<sup>114</sup> G. Agamben, *Tożsamość bez osoby*, (w:) idem, *Nagość*, tłum. K. Żaboklicki, Warszawa 2010, s. 56-65.

<sup>115</sup> Ibidem, s. 63.

<sup>116</sup> Ibidem, s. 61.

wieków XX i XXI, podejmując ten wątek być może sugeruje, że tę wypartą wiedzę warto jednak przywrócić: „cokolwiek się w życiu ludzkim liczy, liczy się tylko dlatego, że życie ludzkie ma kres, i że ludzie o tym wiedzą”<sup>117</sup>. Analogicznie rzecz się ma z doznaniem wstrętu, które zdaniem Nietzschego wyróżnia tylko wybrańców poznania<sup>118</sup>. Jak z kolei zauważył Emil Cioran, wszystko, co nas krępuje, pozwala nam się samookreślić.



10. Aleksandra Ska, *O+O+O*, 2005, fotografia, dzięki uprzejmości artystki

Podsumowując można więc powiedzieć, że motyw skóry silnie wiąże się z aktualną ludzką kondycją, dermatologia malarska zaś w wyjątkowo dogłębny sposób problematyzuje fantazmat malarstwa, status reprezentacji, wątki metamalarskie oraz sensomotoryczność procesu percepcji. Ucieleśniając medium, potęguje efekty haptyczne, gdyż zamiarem wzroku staje się dotykanie przedstawionych ciał<sup>119</sup>. Estetyka weryzmu w stylu *trompe l'œil*, w efekcie prowadząca do traumatycznego iluzjonizmu, uprzywilejowuje wzrok jako „dotyk” rzeczywistości w przeciwieństwie do sfery medialnej reprezentacji<sup>120</sup>. Obrazy Moskwy, Matyszewskiego, Kokosińskiego, Sztwiertni, Schulze i de Kleijn oscylują bowiem w napięciu pomiędzy przyrostem rzeczywistości a jej utratą, wywołując zarówno halucynację cielesności, jak i tematyzując naturę medium obrazu. Wyraźny udział jakości taktylnych sprawia, że w „dermatologii malarskiej” można dostrzec kontynuację *innej* historii modernizmu, którą Michael Lüthy powiązał

<sup>117</sup> Z. Bauman, *Ponowoczesność jako źródło cierpienia*, wyd. II, Warszawa 2000, s. 255.

<sup>118</sup> W. Menninghaus, *Wstręt. Teoria i historia*, tłum. G. Sowiński, Kraków 2009, s. 430.

<sup>119</sup> E. Bronfen, op. cit., s. 96-111.

<sup>120</sup> U. Frohne, op. cit. s. 401-402.

z twórczością Edgara Degasa<sup>121</sup>. Zdaniem tego badacza, Degas nie pozwala przyporządkować się do żadnego z nurtów epoki, sytuując się *w poprzek* tych nurtów i przecinając je, a nie stojąc z boku. Jest więc kluczową figurą *innej* historii modernizmu niż ta proponowana przez Clementa Greenberga: ta *inna* historia modernizmu równie mocno jak na wizualnym podobieństwie między światem i obrazem, opiera się na procesie przedstawiania jako materialnym dotykaniu. Pokrewieństwo pomiędzy malarkami i malarzami tworzącymi na przełomie XX i XXI wieku a ową *inną* historią modernizmu, uwzględniającą taktylne aspekty obrazu, pokazuje, że sztuka aktualna nie może być jednoznacznie postrzegana jako zerwanie z modernizmem, co wielokrotnie deklarowano. Paradoksalnie dermatologia malarska wykazuje jednak również zbieżności z Greenbergiańskim paradygmatem modernizmu, dla którego kluczowa była samokrytyczna i samoświadoma praca medium, co bezsprzecznie dzieje się również w dziełach całkowicie utożsamiających motyw skóry z płaszczyzną obrazu. Ponadto nurt ten jest głęboko zakorzeniony w tradycji malarstwa religijnego, związanego z Wcieleniem, co, moim zdaniem, określa go jako jeden z najbardziej wieloaspektowych i złożonych zjawisk w sztuce pierwszej dekady XXI wieku.

Dermatologia malarska prowokuje także pytanie, czy – odnosząc się do kategorii Jeana Baudrillarda – w przedstawieniach napotykamy reprezentację czy symulację skóry. W świetle powyższych rozważań moja odpowiedź może być tylko jedna, a mianowicie: reprezentację. Obraz sztalugowy, w którym przedstawiona skóra pozostaje identyczna z jego płaszczyzną, wyraźnie i wyraziście uzmysławia działanie konwencji i ikonicznej różnicy, zyskując ikonyczną gęstość odmienną od rzeczywistości pozaobrazowej. Proces jego percepcji wahadłowo oscyluje pomiędzy doznaniem cielesności a świadomością obecności medium. Dlatego też, jak celnie zauważyła Ann-Sophie Lehmann, motyw skóry jest probierzem dla tzw. starych i nowych mediów<sup>122</sup>.

W sztuce współczesnej imitowanie cielesności ma jednakowoż miejsce nie tylko w malarstwie, lecz przede wszystkim także w obiektach z wosku, lateksu i silikonu, które to materiały pozwalają imitować skórę z niemożliwą dotychczas precyzją. Przełom czyni również *body art*, w ramach którego jako materia sztuki używane jest rzeczywiste ciało, a ranieniu podlega prawdziwa skóra. Z kolei prace takich artystów, jak Ron Mueck, Patricia Piccinini czy John Isaacs, zdają się być jednak bliższe symulacji niż reprezentacji, gdyż stopień realizmu jest w nich posu-

<sup>121</sup> M.Lüthy, op. cit., s. 44.

<sup>122</sup> A.-S. Lehmann, *Leibfarbe – Erinnerungsfarbe – Scheinfarbe. Die Darstellung der Haut als Prüfstein für alte und neue Bildmedien*, op. cit.

nięty tak daleko, że samokrytyczny potencjał medium nie dochodzi wyraziście do głosu. W rzeźbie nowożytnej ową pracę medium warunkowały koncepcje prawdy materiału i *non finito*, rozpropagowane przede wszystkim przez Michała Anioła, a skórę rzeźby określano pojęciem epidermy<sup>123</sup>. Ślady artystycznej obróbki były czytane jako „surowa epiderma rzeźby” lub indywidualne cechy skóry przedstawionej osoby, co z czasem stawało się coraz bardziej pożądane w porównaniu do efektu całkowitego wygładzenia.

W świetle powyższych analiz powiedziałabym więc – co może wydawać się zaskakujące – że to obraz sztalugowy stanowi bazę dla najciekawszych, najbardziej wieloznacznych i wielowątkowych rozwiązań artystycznych, w których medium nadal samokrytycznie pracuje i jest wciąż na nowo wynajdywane, chociaż niekoniecznie zachowuje swoją, tak pożądaną przez Greenberga, czystość. Dermatologia malarska koreluje z tezą Rosalind Krauss, mówiącą o tym, że nadejście „epoki postmedialnej” nie unieważnia problemu medium, lecz raczej otwiera go na nowo w kontekście polemicznym<sup>124</sup>. Medium w obrazach Moskwy, Matyszewskiego, Kokosińskiego, Sztwiertni, de Kleijn i Schulze, gdzie obraz skóry jest jednocześnie skórą obrazu, definiowałabym więc jako splot konwencji, wyznaczających sferę, która pośredniczy pomiędzy materialną warstwą obrazu a jakościami estetycznymi, wchodząc przy tym w krytyczne, różnicujące i rekontekstualizujące dialogi z zastaną tradycją. Proces ten postrzegam zaś jako szczególnie owocny i intensywnie nasycony znaczeniami właśnie w malarstwie sztalugowym, w którym motyw skóry zlewa się w jedno z płaszczyzną obrazu.

#### THE PAINTERLY DERMATOLOGY: A PAINTING OF THE SKIN AND THE SKIN OF A PAINTING

##### Summary

Since the 1990s, the motif of mimetically reproduced human skin, concentrating the recipient's attention on the sense of touch and on the surface which separates the inside from the outside, seems to have been more and more popular. It has been quite

<sup>123</sup> H. Körner, „Die Epidermis der Statue”. *Oberflächen der Skulptur vom späten 17. bis zum frühen 19. Jahrhundert*, (w:) *Weder Haut noch Fleisch. Das Inkarnat in der Kunstgeschichte*, hrsg. von D. Bohde, M. Fend, Berlin 2007, s. 105-132. Zob. także: T.J. Żuchowski, *Michał Anioł Bounarroto (1475–1564)*, „Pietà Rondanini”, (w:) idem, *Poskromienie materii. Nowożytnie zmagania rzeźbiarzy z marmurem karraryjskim. Michał Anioł, Bernini, Canova*, Poznań 2010, s. 53-123.

<sup>124</sup> A. Rejniak-Majewska, „Kondycja postmedialna” i wynajdywanie medium według Rosalind Krauss, (w:) *Sztuka w przestrzeni transmedialnej*, red. T. Załuski, Łódź 2010, s. 43.



ostentatiously exposed in the works of such well-known artists as Ron Mueck, Patricia Piccinini, Pipilotti Rist, John Isaacs, and Nicole Tran Ba Vang, becoming an emblem of the present. The paradox is, however – and this is one of the claims formulated in the present essay – that the motif's most complex versions do not appear in photography, installations or the new media, but in easel painting which has been often dismissed as inadequate to new ideas. To provide evidence – the paintings of Magdalena Moskwa, Bartosz Kokosiński, Paweł Matyszewski, Grzegorz Sztwiertnia, Saskia de Kleijn, and Marina Schulze – the author has distinguished the so-called painterly dermatology. The present time, which offers no striking generational manifestoes or dominant artistic currents, has brought us a revealing metaphor coined by Yuri Lotman who compares the activity of artists to the dissociated energy of a minefield where we can here random explosions but it is impossible to predict if and where they will actually take place. Thus, it is the author's contention that the painterly dermatology can be perceived as one of such explosions – they can be distinctly “heard” on the contemporary global art stage and included as a singular phenomenon in a broader tendency connected to the exploration of the body in the era of media convergence.

The selected artists, who have identified the motif of skin with the surface of a painting, have initiated a tension between the transformation of the body into the body of art, which is significantly close to the tradition of religious painting, and the transposition of the human skin into the skin of a painting, which stresses a meta-painterly aspect and a dialog with the potential of the medium. The complexity of the painterly dermatology inaugurates a narrative which runs *across* not only of modernism and postmodernism, but also a centuries-old artistic tradition. Moreover, skin as a limit phenomenon is situated *between* the inside and the outside, putting this dualistic division into doubt. As a topic, it is both archaic and contemporary. Also, it should not be forgotten that the growing interest in the motif of skin is taking place in the context of changes of the hierarchy of the senses, downgrading sight in favor of touch and the tactile qualities of art which activate the sensomotoric and soma esthetic perception. After all, the sense of touch has always been located in the skin. Referring to Georges Didi-Huberman, Hans Belting, and David Freedberg's anthropology of painting as well as to Vilém Flusser's extended philosophical dermatology, the author suggests that the easel painting provides the ground for the most complex artistic experiments in which the medium continues its self-critical work, being continuously reinvented, even though it does not remain as pure as Clement Greenberg wanted it to be. The question of the “painterly dermatology” corresponds to a claim of Rosalind Krauss that the “post-media era” does not dismiss the problem of the medium but readdresses it in a polemical context. The medium in the paintings of Moskwa, Matyszewski, Kokosiński, Sztwiertnia, de Kleijn, and Schulze, in which the picture of the skin is also the skin of the picture, has been defined in the essay as a network of conventions which determines a zone mediating between the material stratum of the painting and its aesthetic qualities, initiating critical and differentiating dialogs with the received tradition.