

**CZY FENOMENOLOGIA WYSTARCZY?
POGRANICZA ABSTRAKCYJNYZMU NA PRZYKŁADZIE TWÓRCZOŚCI
MARTY TOMCZYK**

Magdalena Maria Jaroń, e-mail: jaron.magdalena@yahoo.pl
Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy
ul. Jagiellońska 1, 85-067 Bydgoszcz



STRESZCZENIE

Niniejszy artykuł stanowi próbę krytycznego zmierzenia komplementarności fenomenologii (nie tylko w ujęciu Lévinasowskim) i możliwości jej wykorzystania podczas odkrywania i badania wyjątkowych dzieł, którymi współczesną kulturę obdarza Marta Tomczyk. Artystka, dokonując szczerzej autowiwisekcji w jednym ze swoich cyklów obrazów, zaprasza odbiorcę do spotkania z Innym. Należy jednak zadać pytanie: czy fenomenologia Lévinasa, opowiadająca o spotkaniach i poznawaniu Innego, będąca tą fenomenologią, która wychodzi poza ramy Husserlowskiego myślenia, jest wystarczająca?

Słowa kluczowe: abstrakcjonizm, Marta Tomczyk, malarstwo, fenomenologia, estetyka, filozofia

Is phenomenology enough? Fringes of abstract art based on Marta Tomczyk's work

ABSTRACT

Present article poses a try of measuring complementarity of phenomenology (not only Lévinas' understanding) and option for using it during exploration and research so exceptional opuses, by which Marta Tomczyk has been induing modern culture with. The artist invites the spectator for the meeting with the Other by making frank vivisection in one of his cycles of paintings. One should ask a question: is Lévinas' phenomenology, which tells us about meeting and cognizing the Other, being this phenomenology that goes beyond the frames of Husserl's thinking – is it enough?

Key words: abstractionism, Marta Tomczyk, painting, phenomenology, aesthetics, philosophy

WPROWADZENIE

Oba człony tematu niniejszej pracy są niezwykle istotne dla podejmowanych rozważań. Pierwszym jest pytanie dotyczące wystarczalności narzędzia badawczego poddawanego w tej pracy szczegółowej ocenie. Drugi – stanowiący niejako dopowiedzenie i uzupełnienie pytania – określa nie tylko obszar badawczy, ale również zakorzenione w nim – w sposób naturalny i wynikający z kondycji i tendencji współczesnej sztuki¹ – trudy metodologiczno-badawcze. Warto więc w pierwszej kolejności przyjrzeć się wszystkim czynnikom i aspektom związanym z pojęciem niejednoznaczności czy też pogranicza, które w procesie odczytywania dzieł Marty Tomczyk okazuje się elementem kluczowym. Określa ono bowiem zarówno miejsce obrazów artystki w obszarze współczesnej sztuki, jak również wymusza na ich czytelniku przyjęcie otwartej i jednocześnie czujnej² postawy badawczej.

Nie bez powodu w tytule pracy pojawiło się słowo „pogranicza”. Chociaż najczęściej interpretowane jest jako obszar znajdujący się w pobliżu granic terytorialnych³, to jednak dla dalszych rozważań przyjmując należy następującą jego definicję: „to współwystępowanie, przenikanie (się) zjawisk i pojęć; sfera, w której coś przestaje być sobą”⁴. Pogranicza abstrakcjonizmu w rozumieniu tych słów będą więc obszarem otwartym nie tylko na to wszystko, co niesie ze sobą Nowa Sztuka⁵, ale również i na to, co pozornie może być jej zaprzeczeniem. Właśnie z tego względu obrazy M. Tomczyk⁶, łódzkiej artystki

1 Mam tutaj na myśli sztukę, która przejawia tendencje do przekraczania zarówno granic i przyzwyczajęń formalnych, jak również i tematycznych. W tym ujęciu sztuka współczesna odchodzi od dotychczasowego rozumienia sztuk pięknych. Zob. T. Załuski, *Transmedialność?*, [w:] T. Załuski (red.), *Sztuki w przestrzeni transmedialnej*, Łódź 2010, s. 9.

2 Czujność w tym kontekście oznacza umiejętne i odpowiedzialne dobieranie narzędzi metodologicznych – adekwatnych do specyfiki analizowanego dzieła.

3 A. Markowski (red.), *Nowy słownik poprawnej polszczyzny*, Warszawa 2002, s. 688.

4 Tamże, s. 688.

5 J. Ortega y Gasset, *Wprowadzenie do estymatyki*, [w:] Tenże, *Dehumanizacja sztuki i inne eseje*, Warszawa 1980, s. 161.

6 Marta Tomczyk urodziła się w roku 1977. Kształcenie artystyczne na Akademii Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi rozpoczęła w roku 1997. Pięć lat później obroniła dyplom z wyróżnieniem. W trakcie swojej dalszej drogi artystycznej była wielokrotnie nagradzana (m.in. stypendium Ministra Kultury). Jej dzieła uczestniczyły w wystawach krajowych oraz zagranicznych. Jako doktor sztuki realizuje się również w pracy dydaktycznej ze studentami na swojej macierzystej uczelni.

i wykładowcy Akademii Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi, okazują się niezwykle wymagającym przedmiotem badań. Jeżeli więc jako cel pracy przyjmujemy ocenę dyspozycyjności lub też wystarczalności fenomenologii do badań sztuki wymykającej się klasyfikacjom – wybór tych obrazów okazuje się w pełni uzasadniony, gdyż M. Tomczyk odważnie i w pełni świadomie sięga zarówno po elementy figuratywne, jak i abstrakcjonistyczne. Błędem byłoby uznanie współlistnienia ich obu za aporię formalną. Okazuje się bowiem, że artystka w sposób niezwykle przemyślany umieszcza je na płótnach swoich obrazów. Dowodzi tego nie tylko jej stanowisko artystyczne, przedstawione w *Autoreferacie*⁷, ale również ostateczny rezultat jej prac, czyli cykle powstałych dzieł. Ich bogactwo artystyczne – głównie różnorodność środków formalnych – wymusza na odbiorcy przyjęcie określonej postawy – na tyle otwartej i ugruntowanej, aby dzięki niej był on w stanie sięgnąć po niezbędne mu w procesie lektury narzędzia badawcze i jednocześnie uniknąć nadinterpretacji. W ten sposób powracamy do pytania postawionego w pierwszej części tematu, odnoszącego się do wystarczalności fenomenologii. Jej wybór nie jest przypadkowy – wynika z aspiracji Edmunda Husserla do stworzenia nauki pierwszej – w pełni samodzielnej i niesięgającej po narzędzia i metodologie innych nauk. By jednak próba odpowiedzi na postawione w tytule pracy pytanie była silnie zakorzeniona w fenomenologicznych podstawach, należy przyjrzeć się kilku podstawowym aspektom, które dla procesu analizy i interpretacji „sztuki pogranicza” są niezwykle ważne.

FENOMENOLOGIA: OD SZTUKI FILOZOFOWANIA DO FILOZOFII SZTUKI

„W pierwszej fazie pracy filozoficznej interesowały go [Edmunda Husserla – dop. M.J.] przede wszystkim podstawy filozoficzne matematyki i logiki. Idea fenomenologii powstała wtedy, gdy odrzucając psychologizm, stwierdza on potrzebę nowego ugruntowania tych nauk, stworzenia teorii poznania nowego typu⁸ – tak o początkach fenomenologii pisał Zdzisław Krasnodębski. Socjolog bardzo wyraźnie wskazuje na istotę filozofii budowanej od podstaw przez niemieckiego logika⁹. Jej zadaniem stało się kierowanie poznania niejako pod prąd, czyli wbrew i na przekór naiwnemu przekonaniu, że obracamy się i żyjemy pomiędzy przeżyciami, które stanowią modus kluczowy dla transcendencji naszych przeżyć¹⁰. Kierunek ten związany jest z pewnym paradoksem. Z jednej strony fenomenologia jako filozofia antycypuje podejmowany przez siebie problem poprzez stawianie pytań¹¹. Z drugiej strony, jako nauka ścisła, dąży do uzyskania precyzyjnej odpowiedzi. To również wyzwanie, które stawiają sobie fenomenolodzy – dochodzenie do sformułowania niepodważalnych i niezachwianych tez. Skupienie się fenomenologii na docieraniu do „rzeczy samych w sobie”, czyli fenomenów, związane jest z przyjęciem konkretnej postawy badawczej. Wymaga ona od podmiotu oderwania się od nastawienia naturalnego i zasymilowania stanowiska teoretycznego, które Edith Stein nazywa również obiektywnym¹². W praktyce oznacza to świadomą rezygnację i wyjście z centralnej pozycji, którą w dość naiwnej, codziennej postawie przyjmuje każda jednostka istniejąca i żyjąca w sposób świadomy w świecie. Człowiek, jako istota złożona zarówno z ciała, jak i psyche, zupełnie naturalnie obiera Husserlowski *Nullpunkt* jako swoje narzędzie poznania¹³. Wyjście poza obszar tego przyzwyczajenia i ograniczenia zarazem pozwala podmiotowi przyjrzeć się sobie jako integralnemu elementowi świata – części przynależącej do całości. Powyższy wniosek już na początku tworzy dość problematyczną sytuację, którą należy wyjaśnić, by kolejne rozważania związane bezpośrednio z recepcją sztuki nie budziły niejasności.

Trudność, o której mowa, to konieczność oddzielenia sposobu istnienia człowieka w świecie w jego cielesnej oraz intencjonalnej formie. Pierwsza zdaje się być dość oczywista. Człowiek w swej cielesnej postawie uczestniczy w świecie zarówno w sposób statyczny (poprzez „cielesną bryłę” – *Körper*), jak i dynamiczny (ruch, któremu podlega żywe ciało – *Leib*)¹⁴. Ozna-

7 *Autoreferat* jest zbiorem prywatnych wypowiedzi Marty Tomczyk, które skupiają się na aspekcie procesu twórczego widzianego z perspektywy samego twórcy. Udostępniony, m.in. dla celów tej pracy, został przez samą artystkę. Ze względu na fakt, iż nie posiada on publikacji drukowanej, w kolejnych częściach artykułu wypowiedzi z niego pochodzące będą cytowane poprzez następujący zapis bibliograficzny (z zachowaniem oryginalnej pisowni): M. Tomczyk, *Autoreferat: Horyzonty zdarzeń. Próba analizy procesu twórczego*.

8 Z. Krasnodębski, *O związkach fenomenologii i socjologii. Wprowadzenie*, [w:] Z. Krasnodębski (red.), *Fenomenologia i socjologia*, Warszawa 1989, s. 11.

9 Należy podkreślić, iż sam Edmund Husserl był całkowicie świadomy kierunku swoich rozważań. Już u początku ich formułowania postawił sobie jeden, zasadniczy cel, o którym pisał wprost, m.in. w *Ideach czystej fenomenologii*: „Czysta fenomenologia, do której szukam tutaj drogi, której jedyną w swoim rodzaju pozycję w stosunku do wszystkich innych nauk określamy i o której chcemy wykazać, że jest podstawową nauką filozoficzną, jest nauką istotnie nową, ze względu na swą zasadniczą swoistość obcą naturalnemu myśleniu; dlatego dopiero za naszych dni zaczyna dojrzewać”. Zob. E. Husserl, *Ideje czystej fenomenologii i fenomenologicznej filozofii*, Warszawa 1967, s. 3.

10 P. Łaciak, *Status podmiotowości w fenomenologii Husserla*, „Fenomenologia” 2009, nr 7, s. 61.

11 Sam Husserl pisał, że „losem filozofii jest niestety to, by w największej trywialności musieć znajdować największe problemy”. Cyt. za: W. Płotka, *Co pojęcie pytania wznosi do naszego rozumienia fenomenologii?*, „Fenomenologia” 2012, nr 10, s. 70.

12 E. Stein, *Zadanie i metoda filozofii*, „Fenomenologia” 2008, nr 6, s. 130.

13 M. Pokropski, *Cielesna geneza czasu i przestrzeni*, Warszawa 2013, s. 33 i in.

14 Tamże, s. 33-40.

cza to, iż nieprzerwanie doświadcza on zarówno przestrzeni, jak i czasu. *Nullpunkt*, w którym nieustannie znajduje się jego ciało, to również narzędzie poznania – przede wszystkim w obszarze „pola wrażeń”, które współtworzy. Ze względu na swój fizyczny charakter pole to, w sposób naturalny i zrozumiały, jest ograniczone przestrzennie. Ulega też nieustannym zmianom i przemieszczeniom, które uzależnione są od aktualnego usytuowania i ułożenia ciała. Jednak takie uwarunkowanie ma również swoje konsekwencje na płaszczyźnie intencjonalnej, co dla fenomenologii jest szczególnie ważne. To właśnie pojęcie „pola widzenia” jest w stanie przekierować uwagę fenomenologa od przestrzennego i dostępnego w sposób fizyczny (za pomocą zmysłu wzroku) pola do jego tła, które ujawnia się dopiero po dokonaniu redukcji fenomenologicznej. Proces ten ujawnia niezwykle ważną i fundamentalną kwestię – wskazuje na wyjątkowy sposób istnienia świadomości. Należy w tym miejscu powiedzieć wprost, iż świadomość, przeciwstawiana podmiotowości, traktowana jest zarówno jako obszar badań, jak i narzędzie poznania¹⁵. Jednak nie jej wykorzystanie, ale wyjątkowy sposób „bycia-w-świecie”¹⁶ warunkuje dalsze rozważania wnikające w naturę recepcji sztuki. Niezbędne jest więc dokonanie na wstępie szczegółowych wyjaśnień, które pozwolą potwierdzić komplementarność bądź też niewystarczalność fenomenologii jako metody i narzędzia badawczego.

Najważniejszą kwestią dla dalszych rozważań jest dokonanie rozróżnienia pomiędzy podmiotowością, stanowiącą część świata realnego, stapiającą się z nim w jedność, a świadomością, pozbawioną granic, formy, a tym samym – niebędącą częścią świata¹⁷. Różnicę tę bardzo wyraźnie pokazuje Jan Szewczyk, wskazując jednocześnie, iż usunięta z rzeczywistości materialnej świadomość nie tworzy pustki przestrzennej, tak jak dzieje się to w przypadku usunięcia czegoś materialnego (fizycznego) – np. ciała¹⁸. Oznacza to również, że świadomość nie jest związana ze światem jakimikolwiek relacjami przyczynowo-skutkowymi. Można więc uznać, że posiada ona swoją własną istotę¹⁹. Jej sposób „bycia” opiera się przede wszystkim na „rozciągłości”, czyli „byciu” w quasi-przestrzenności²⁰. Taki stan, czy też sposób bycia dostrzegł i uczynił przedmiotem swoich badań Martin Heidegger: „Bycie-w natomiast oznacza ukonstytuowanie bycia jestestwa i stanowi *egzystencjał*. Nie można zatem za jego pomocą wyobrazić sobie obecności rzeczy cielesnej (ciała ludzkiego) »w« jakimś obecnym byciu. Bycie-w nie oznacza bynajmniej przestrzennego przebywania czegoś obecnego w czymś obecnym, podobnie jak »w« wcale nie oznacza pierwotnie jakiejś przestrzennej relacji tego typu; (...) Bycie-w jest zatem formalnym, egzystencjalnym wyrazem bycia jestestwa, którego istotowym ukonstytuowaniem jest bycie-w-świecie”²¹. To, co dla naszych rozważań jest najistotniejsze, a na co Heidegger zwrócił szczególną uwagę, to konieczność dokonania redukcji fenomenologicznej w trakcie poznawania sposobu oraz istoty „bycia-w-świecie” świadomości²².

Należy jednak postawić pytanie: czy poznanie fenomenologiczne, warunkowane redukcją oraz intencjonalną świadomością jest w stanie zmierzyć się z ekstensjonalnością? Chociaż Husserl nie dokonał bezpośredniego przeciwstawienia *intentio* wobec *extensio*, to jednak do takiego przenikania się, a nawet zderzenia dochodzi, gdy przedmiotem poznania stają się dzieła sztuki. Nie sposób jest więc przejść obojętnie wobec konfliktu intencjonalnej świadomości z ekstensjonalną materią rzeczy (malowideł, książek, partytur etc. – przedmiotów, które stają się podstawą bytową dzieł). Pytanie o wystarczalność fenomenologii jako narzędzia i metody badawczej, które znalazło się w tytule pracy, każe więc zwrócić uwagę nie tylko na to, do czego fenomenologia dąży, ale i czy w procesie tym jest w stanie działać samodzielnie i w sposób komplementarny. A może wręcz przeciwnie – będzie zmuszona sięgać po wiele środków pomocniczych?

FENOMENOLOGICZNA WYSTARCZALNOŚĆ W ASPEKTCIE TWÓRCZOŚCI MARTY TOMCZYK

Nie bez powodu kryterium rozstrzygającym ten problem staje się sztuka. Stanowi ona wyjątkowy i niejednoznaczny obszar codziennego życia człowieka – uczestniczący zarówno w tym, co materialne, jak i tym, co intencjonalne. By mieć całościowy obraz dyspozycyjności fenomenologii, by móc sięgać po jej najróżniejsze narzędzia, które w poszczególnych

15 J. Szewczyk, *O fenomenologii Edmunda Husserla*, Warszawa 1987, s. 36.

16 M. Heidegger, *Bycie i czas*, Warszawa 1994, s. 74.

17 E. Husserl, dz. cyt., s. 9.

18 J. Szewczyk, dz. cyt., s. 33.

19 Tamże, s. 33-34.

20 Szewczyk zauważa, że sam Husserl nie posługiwał się pojęciem „rozciągłości” w odniesieniu do świadomości intencjonalnej, ale tok jego rozważań oraz przedstawione w dorobku naukowym wnioski pozwalają badaczowi na dokonanie takiej syntezy i posłużenie się tym pojęciem w celu ugruntowania dalszych analiz. Zob. Tamże, s. 39.

21 M. Heidegger, dz. cyt., s. 76-77.

22 W swojej czystej postaci świadomość może stanowić „pole fenomenologiczne, które nie jest ani przestrzenne, ani czasowe (nie ma cech „pola widzenia”). Warunkuje ono jednak możliwość „w-przestrzelenia” się świadomości w świecie, jej przenikania przez świat fenomenów i docierania w dowolne „miejsce”. Zob. J. Szewczyk, dz. cyt., s. 39 i in.

fazach rozwoju powołuje do życia²³, należy spojrzeć na twórczość, która nie zamyka się w obrębie żadnego nurtu czy szkoły. Tak otwarta przestrzeń badawcza daje także inną, bardzo cenną możliwość przyjrzenia się zmianom kierunku badań fenomenologicznych, refleksjom wyrastającym z jednego rdzenia, jednak znacząco się od siebie różniącym. Pozwoli więc odpowiedzieć na pytanie, czy w swej różnorodności oraz otwartości systemowej²⁴ fenomenologia pozostaje wystarczająca do przeprowadzenia analizy i interpretacji dzieła malarskiego wymykającego się kategoryzacji.

Weryfikacji, próby odpowiedzi na powyższe pytania, można dokonać jedynie poprzez wybór odpowiedniego i wymagającego zarazem przedmiotu badania. Dla tych rozważań będzie nim twórczość malarska Marty Tomczyk – doktor sztuki, wykładowcy Akademii Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi. Zarówno postawa twórcza artystki, droga jej świadomych, plastycznych wyborów, jak również kształt formalny jej dzieł pozwalają sięgać do dorobku fenomenologicznego – do narzędzi i wniosków formułowanych nie tylko przez pierwszych przedstawicieli tego kierunku, ale również do dzieł i stanowisk tych, którzy w ostatnich dekadach dokonali ogromnych zmian w myśleniu fenomenologicznym. Punktem wyjściowym dla dalszych rozważań jest samo stanowisko Marty Tomczyk, w którym pierwszorzędą wartością, wyróżniającą się na tle pozostałych, jest odpowiedzialność za proces tworzenia oraz powstające dzieło. O swojej artystycznej edukacji sama artystka pisze w sposób następujący: „Był to czas (...) dostrzegania i poznawania form zastanych, a także próba kreowania tej własnej, która miała stać się językiem i obrazem świata zarejestrowanego konkretnymi zmysłami. (...) Z upływem i rytmem czasu, chcąc nie chcąc, gromadząc doświadczenia, pewne sprawy – choć niejednoznacznie nazywane – odkrywały się samoistnie, a sam proces twórczy zaczął toczyć się niejako jak na sali sądowej, gdzie ja-twórca przyjmuje jednocześnie role: obrońcy, oskarżyciela i sędziego”²⁵. Takie stanowisko to nieustanna czujność oraz otwartość, która wiąże się z rezygnacją ze schematyzacji i kategoryzacji. W dziełach Tomczyk zarówno strona formalna, związana z kompozycją, układem barwnym, zastosowane techniki, jak i to wszystko, co obrazuje proces twórczy i konstytuuje Ingardenowskie dzieło²⁶, stają się niezwykle wyraziste. Warto przyrzeć się wszystkim wymienionym elementom. Ich szczegółowym wyjaśnieniem staje się refleksja Romana Ingardena – polskiego fenomenologa. W *Studiach z estetyki* wyjaśnia on, iż jako odbiorcy sztuki mamy do czynienia z przedmiotami nie tylko materialnymi (będącymi źródłem doznań estetycznych), ale również specyficznymi rodzajami bytów, o których możemy mówić dopiero w kontekście aktywności (w trakcie spotkania z odbiorcą). Należy więc już na wstępie przyjąć, że „obraz” jest „przedstawieniem medialnym obdarzonym intencjonalnością”²⁷, a jego zadanie to przede wszystkim implikowanie treści²⁸. O tyle łatwiej odbiorcy danego dzieła jest dotrzeć do sensu komunikatu artystycznego, o ile jego forma, wybrana świadomie przez twórcę, odnosi się do znanych mu z życia codziennego doświadczeń. Postawa mimetyczna jest charakterystyczna dla wszystkich dzieł realizujących postulaty akademizmu, naturalizmu czy też figuratywizmu w ogóle. Nie jest jednak przystająca do tendencji Nowej Sztuki, o której w swoich pracach pisał m.in. Jose Ortega y Gasset²⁹. Ale czy to powoduje, że realizowanie takiej drogi artystycznej jest mniej wartościowe i powinno zostać zdegradowane?

Twórczość M. Tomczyk staje się na tle powyższych wniosków wyzwaniem. Na płaszczyźnie formalnej artystka wykorzystuje zarówno narzędzia charakterystyczne dla abstrakcjonizmu, odchodzące od mimetycznego nastawienia, jak również te mające cechy figuratywności, które pozwalają korzystać z indywidualnych doświadczeń (obserwacji świata). Nie sposób więc dokonać jakiegokolwiek klasyfikacji czy też zaszufładowania, którego w sposób świadomy unika także sama Tomczyk³⁰. Jeżeli więc obrazów z cyklu *Chwile*³¹ nie można traktować jako wiernego przedstawienia rzeczywistości

23 O różnych fazach rozwoju fenomenologii i dynamice zmian zachodzących na przestrzeni wielu lat pisał Roman Ingarden. Zob. R. Ingarden, *Wstęp do fenomenologii Husserla. Wykłady wygłoszone na Uniwersytecie w Oslo*, Warszawa 1974, s. 7-29.

24 Roman Ingarden działania swojego nauczyciela interpretuje jako świadome i celowe stworzenie fundamentów dla „systemu otwartego”, który realizowałby się poprzez konkretne przykłady i interpretacje. W *Przedmowie do Idei czystej fenomenologii...* pisał: „Fenomenologia była od razu pomyślana jako pewnego rodzaju otwarta filozofia, której styl badania, lub jeżeli kto woli: metoda analityczna badań została w *Ideach* I zarysowana i na wielu przykładach zrealizowana i tym samym unaoczniona”. Zob. R. Ingarden, *Przedmowa*, [w:] E. Husserl, dz. cyt., s. 26.

25 M. Tomczyk, dz. cyt., s. 1.

26 Mam tu na myśli Ingardenowskie rozróżnienie między malowidłem jako podstawą bytową (fizyczną) dla dzieła, czyli obrazu. Por. Roman Ingarden, *Studia z estetyki*, t. II, Warszawa 1958, s. 7.

27 I. Lorenc, *Obraz w ujęciu fenomenologicznym i antropologicznym (Merleau-Ponty, Belting)*, „Fenomenologia” 2009, nr 7, s. 30.

28 Pod pojęciem „treści” nie należy rozumieć jedynie precyzyjnego komunikatu, lecz również jego brak, który także staje się „treścią” i przesłanką do głębszych refleksji. „Treść” oznacza więc całe spektrum doznań: estetycznych, intelektualnych i emocjonalnych.

29 J. Ortega y Gasset, dz. cyt., s. 161.

30 W *Autoreferacie* M. Tomczyk pisze: „W twórczości dzieją się rzeczy, które trudno zwerbalizować. Łatwiej nadać im strukturę pojęciową i zapisać w naszych myślach, następnie w formie znaku próbować odzwierciedlić. Zastanawia mnie jednak na ile to, co wypowiedziane staje się widoczne i czy to, co uwidocznione znaczy tyle samo dla odbiorcy co dla twórcy? Na ile odbiorca jest w stanie zbliżyć się do tego, czego przecież sam twórca nie może nazwać i czy w związku z tym jest sens próbować rozszyfrować intencję twórcy?”. Zob. M. Tomczyk, dz. cyt., s. 3-4.

31 M. Tomczyk, *Chwile* /10/, olej na płótnie, 90x90 cm, 2013.

ani też jako całkowitego odejścia od takiej formy obrazowania, to rozwiązaniem pośrednim i tym samym unikającym tak wąskiej diagnostyki jest sięgnięcie po taki zespół narzędzi, który nie będzie wymagał korzystania z indywidualnych doświadczeń i wiedzy o świecie, ale jednocześnie pozwoli na to wtedy, kiedy okaże się to istotne i niezbędne dla celu badań. Za właściwą drogę poznania uznać należy fenomenologię z całym spektrum wytworzonych przez nią narzędzi. Filozofia ta otwiera ciekawą, pod względem poznania, drogę poszukiwań. Jest również metodologicznym wyzwaniem, które ma doprowadzić do odczytywania obrazu jako śladu czy też zapisu fenomenu świata³². Myśl ta kieruje naszą uwagę zarówno w stronę Husserlowskiej świadomości intencjonalnej „w-przestrzeniającej” się w świat, jak również późniejszych refleksji fenomenologicznych, związanych m. in. z kategorią twarzy i poznawaniem Innego (Emanuel Lévinas³³ i Paul Ricoeur³⁴). W pierwszej kolejności warto jednak dokonać oceny przystawalności i wystarczalności Ingardenowskiej koncepcji i teorii malarstwa. Są to bowiem wnioski, które w sposób bezpośredni dotyczą problemu sztuki i pozwalają dokonać jej analizy.

To, co dla Ingardena okazuje się najważniejsze i co również w twórczości Tomczyk jest niezwykle istotne, to konieczność uświadomienia sobie obecności zarówno „obrazu”, jak i „malowidła”³⁵. Dla łódzkiej artystki niezwykle znaczący jest dobór środków wyrazu, czyli plam barwnych, po które sięga. Na jej obrazach pochodzących z omawianego cyklu (*Chwile*) stają się one integralną częścią całości, skrywającą figuratywne przedstawienie ciała kobiety. Postać znajdująca się na płótnie, chociaż formalnie pozwala odnosić się do znanych nam przedstawień ludzkiego ciała, pozostawia jednak wiele niedomówień. Zdaje się być przedstawieniem fragmentarycznym, niepełnym. Niektóre części jej ciała zostały przysłonięte przez artystkę plamami barwnymi, pozbawionymi wyrazistej formy, kształtu, który odbiorca mógłby odczytać nawiązując do swoich doświadczeń i wiedzy. Fragmenty te, stanowiące silny akcent abstrakcyjny, wymykają się schematyzacji i kategoryzacji, doskonale odzwierciedlając postulaty dehumanizacji sztuki, o której pisał Ortega y Gasset³⁶. Słusznie jednak zauważa Ingarden pisząc w swoim studium o tym, iż „pojawienie się plam barwnych w jakiś sposób uorganizowanych, np. w pewien rytm, jak we fryzjach »geometrycznych«, »bawi« oko, dodaje do czystego kształtu coś nowego, co go dopełnia, »dekoruje«”³⁷. W trakcie obcowania z obrazem Tomczyk rytm, o którym wspomina polski fenomenolog, staje się niezwykle widoczny. Okazuje się celowym przysłonięciem oczywistości. Nazwać je można również grą z odbiorcą – grą, która nie jest jedynie zabawą, ale wyraźną próbą nawiązania dialogu z czytelnikiem dzieła. Nie ma w tym żartu, ale jest inteligentna prowokacja zmuszająca odbiorcę do wysiłku intelektualnego³⁸. Artystka nie chce wszystkiego wypowiadać wprost, pozostawia więc przestrzeń dla widza³⁹. Już na tym etapie malowidło, przynależące do świata ekstensjonalnej materii, nachodzi na obszar „w-przestrzeniającej” się intencjonalnej świadomości. Oczywiście współistnienia tego nie można rozumieć w sposób fizyczny, bowiem stanowi ono jedynie potwierdzenie statusu rzeczywistości (przedmiotowości) wobec irrealności (świadomości, podmiotowości) i na odwrót⁴⁰. Relacja, o której mowa, opiera się na wzajemnym wykluczeniu (*intentio i extensio* nie mogą istnieć w tej samej przestrzeni, czasie oraz być od siebie uzależnione związkiem przyczynowo-skutkowym), ale i wzajemnym domaganiu się siebie nawzajem (malowidło stanowi podstawę bytową dla dzieła – w sposób naturalny otwiera więc drogę fenomenologicznego poznania). W ten sposób powstaje też odczuwalne napięcie. Jego źródła można doszukiwać się w samym sposobie rozumienia obrazu jako „wyniku procesów symbolizacji »życiowych odniesień« człowieka”⁴¹. Tym samym staje się on świadectwem odczuwania zarówno czasu, jak i przestrzeni⁴². Istnieje również drugie źródło tego napięcia – odczuwalnego zarówno przez twórcę, jak i odbiorcę. Ukonstytuowane jest ono współistnieniem „malowidła” i „obrazu”

32 O takim wyzwaniu pisała w swoim artykule Iwona Lorenc. Zob. I. Lorenc, dz. cyt., s. 29.

33 E. Lévinas, *Inaczej niż być lub ponad istotą*, Warszawa 2000, s. 150-151.

34 P. Ricoeur, *O sobie samym jako innym*, Warszawa 2005, s. 5-21.

35 R. Ingarden, *Studia z estetyki*, T. II, dz. cyt., s. 7.

36 Mam tu na myśli przede wszystkim świadome i celowe odejście od skojarzeń z tym, co ludzkie i co znane w swojej fizycznej postaci. Plamy barwne stanowiące konstytutywny element obrazów Tomczyk to jednak również nawiązanie dialogu z Duverowską obawą dotyczącą kondycji dzisiejszych dzieł, odchodzących od założeń „sztuk pięknych” i stających się „sztuką w ogóle”. Zob. J. Ortega y Gasset, dz. cyt., s. 161.; T. de Duve, *Postduchampowski ład. Uwagi o kilku znaczeniach słowa „sztuka”*, „Obieg” 2008, nr 1-2, s. 50.

37 R. Ingarden, *Studia z estetyki*, T. II, dz. cyt., s. 80.

38 Aktywność odbiorcy dopełnia się poprzez uzupełnienie miejsc niedookreśleń, czyli poprzez konkretyzowanie. Zob. A. Szczepańska, *Estetyka Romana Ingardena*, Warszawa 1989, s. 114.

39 Stanowisko to również okazuje się realizacją Ingardenowskiej teorii malarstwa. Dla polskiego fenomenologa nawet dzieła zatrzymane w granicach realizmu nie powinny być zbyt dosłowne – nie mogą bowiem stanowić wiernej kopii rzeczywistości. Zob. R. Ingarden, *Studia z estetyki*, T. II, dz. cyt. s. 40.

40 J. Szewczyk, dz. cyt., s. 34-35.

41 I. Lorenc, dz. cyt., s. 31.

42 Takie stanowisko nie jest obce M. Tomczyk. W *Autoreferacie*, powracając pamięcią do jednego ze swoich pierwszych cyklów malarskich (*Intymna semiotyka codzienności*), pisze ona: „Były to prace z tych o charakterze »pamiętnikarskim«: luźno »spisanek« refleksje nad czasem teraźniejszym; projekcje jakichś zdarzeń; ot, taki niezobowiązujący zachwyt nad tym co może czasem i smutne w rzeczywistości”. Zob. M. Tomczyk, dz. cyt., s. 2.

w jednym czy, jak by to nazwał Belting, „obrazu zobaczonego” (zewnątrznego) i „obrazu wewnętrznego” (wyrastającego z tego, co osobiste)⁴³. Fenomenologia odkrywa więc konieczność podjęcia wysiłku intelektualnego. Obcowanie z dziełem to wyzwanie związane z nieustanną aktywnością – tak twórcy, w procesie tworzenia, jak i odbiorcy, uczestniczącym w percepcji. Tomczyk bierze pełną odpowiedzialność za każdy wykonywany gest twórczy. Wypowiedzi artystki dowodzą jej całkowitej świadomości konsekwencji wyboru poszczególnych narzędzi obrazowania (np. koloru lub kształtu). W *Auto-referacie* Tomczyk wskazuje na całe spektrum stanowisk i dróg interpretacji, które towarzyszą jej twórczości⁴⁴. Skutkuje to przede wszystkim oddaniem odbiorcy całkowitej wolności i swobody. Brak narzuconych reguł i wzorców interpretacyjnych pozwala na budowanie niezwykle intymnej relacji – przekraczającej poznanie zmysłowe (sposztrzeniowe) i dotyczącej tego, co nie tylko wyrasta z indywidualnych doświadczeń, ale również tego, co stanowi „istotową konstytucję”⁴⁵ każdego człowieka. Konsekwencją takiego stanowiska są dwa nasuwające się w pierwszej kolejności wnioski. Po pierwsze – dzieła Tomczyk bardzo wyraziście wskazują na współistnienie i współzależnienie „obrazu” i „malowidła”. Jednocześnie wyraziście zarysowują drogę ich percepcji, bowiem wykorzystane przez artystkę plamy barwne, przysłaniające w dużej mierze fragmenty figuratywne i realistyczne, zdają się być prowokującym drogowskazem. Nie blokują odczytania treści i sensu, ale stanowią interpretacyjne drzwi, które mogą zostać otwarte jedynie przez odbiorcę⁴⁶. To więc od niego zależy, czy będzie w stanie spojrzeć na dzieło jako na coś więcej niż jedynie układ plam, kompozycję kolorów i kształtów. Po drugie – obrazy z cyklu *Chwile* determinują i zachęcają do uczestniczenia w procesie poznania, który swoją naturą i specyfiką przekracza pierwotne założenia fenomenologii. Jako filozofia wskazuje ona, w sposób bardzo wyrazisty, iż zmysły nie są wystarczającym narzędziem poznania⁴⁷. Tomczyk ugruntowuje to stanowisko swoją twórczością. Gdyby bowiem poznanie uzależnione było w pełni od wystarczalności czy też komplementarności zmysłów, to zatrzymałoby się na tym, co naoczne, czyli na fragmentaryczności przedstawionych na obrazach artystki elementów figuratywnych oraz niezrozumiałych i nieodnoszących się do doświadczeń z życia codziennego plam barwnych. Takie stanowisko nie byłoby w stanie odkryć sensu ukrytego pod warstwą formalną. Dlatego też, odwołując się chociażby do wniosków Maxa Schelera, dostrzec należy, że człowiek, jako istota psychofizyczna, w naturalny dla siebie sposób poznania ugruntowuje tak w obszarze poznania zmysłowego, fizycznego czy też naocznego, jak i duchowego, intencjonalnego oraz etycznego⁴⁸.

Nie sposób w tym miejscu pominąć projektu etycznego E. Lévinasa. Rozważania francuskiego myśliciela budzą w wielu kwestiach kontrowersje. Wynika to z podziału stanowisk wśród samych filozofów. Dokonania autora *Całości i nieskończoności* przez jednych uznawane są za fenomenologiczne, według innych zaś – stanowią już wyraźne przekroczenie granic fenomenologii, czego dowodem ma być lévinasowskie zbliżenie do psychologizmu. Jak słusznie zauważa Barbara Markowska, „dla autora *Inaczej niż być* etyka jest prymarna wobec ontologii⁴⁹”, a tym samym, w sposób bardzo zdecydowany, dokonuje on zwrotu w myśleniu fenomenologicznym. Nadal jednak możemy, a nawet musimy mówić o postawie fenomenologicznej, gdyż u jego podstaw stoi odrzucenie tego wszystkiego, co uznać należy za kontekst społeczny czy też polityczny. Lévinas kierunek swojej refleksji filozoficznej łączy ze sprawiedliwością. Píše wprost, iż „zapomnienie o sobie jest duszą sprawiedliwości”⁵⁰. Powyższe spostrzeżenia okazują się niezwykle ważne dla procesu recepcji sztuki współczesnej, bowiem pozwalają nam połączyć aktywność odbiorcy dzieła z aktywnością twórcy. To po stronie artysty leży ogromna odpowiedzialność nie tylko za dobór środków formalnych przekazu, ale i jego sensu. Co więcej – musi on dokonywać lévinasowskiego przekraczania granic – przekraczania siebie samego i swoich indywidualnych uwarunkowań. Musi – zgodnie ze spostrzeżeniami M. Tomczyk – nieustannie stawać się zarówno sędzią, obrońcą, jak i oskarżycielem. Tylko wówczas dobór środków wyrazu artystycznego może stać się częścią etycznej, czyli również prawdziwej i odpowiedzialnej, relacji łączącej artystę z odbiorcą. Chociaż obie Osoby⁵¹ nie koegzystują ze sobą w

43 H. Belting, *Obraz i jego media. Próba antropologiczna*, [w:] M. Bryl i in. (red.), *Perspektywy współczesnej historii sztuki. Antologia przekładów „Artium Quaestiones”*, Poznań 2009, s. 1019-1044.

44 M. Tomczyk, dz. cyt., s. 1.

45 M. Scheler, *O idei człowieka*, [w:] Tegoż, *Pisma z antropologii filozoficznej i teorii wiedzy*, Warszawa 1987, s. 29.

46 Ortega y Gasset przyrównuje taką sytuację do obserwowania pięknego ogrodu przez tafle szklą – nie każdy będzie w stanie dostrzec estetyczny urok flory znajdującej się w oddali. Wzrok części odbiorców zatrzyma się na szkle.

47 H. Plessner, *Spojrzeć innymi oczyma*, [w:] Z. Krasnodębski (red.), *Fenomenologia i socjologia*, dz. cyt., s. 219-220.

48 M. Scheler, dz. cyt., s. 35.

49 B. Markowska, *Sprawiedliwość etyczna jako „bliskość pełna dystansu”*: Lévinas – Derrida, „Idea – Studia Nad Strukturą i Rozwojem Pojęć Filozoficznych” 2009, T. XXI, s. 110.

50 E. Lévinas, dz. cyt., s. 267.

51 Przedstawiony zapis (wielka litera) ma na celu podkreślenie wyjątkowości Osoby jako bytu ukonstytuowanego intencjonalną świadomością, jak również indywidualnymi doświadczeniami, warunkującymi proces poznania.

wspólnym dla nich obszarze terytorialnym ani też odcinku temporalnym, to jednak przestrzenią łączącą ich intencjonalną świadomość, nieograniczoną ani czasem, ani też przestrzenią, jest dzieło sztuki – twór intencjonalny⁵². Tym wyraźniejsze i bardziej odczuwalne staje się etyczne podłoże takiego spotkania, im bardziej postawa twórcy zbliżona jest do stanowiska odbiorcy. „Sprawiedliwość etyczna – jak pisze Markowska – polega na nieskończonym przekraczaniu granic⁵³”. Tomczyk doskonale to realizuje – zarówno w aspekcie formalnym, dobierając abstrakcyjność i figuratywne środki wyrazu, jak również w kontekście metafizycznym, duchowym – pozwalając odbiorcy na aktualizację jego indywidualnych doświadczeń. Opisując proces tworzenia jednego z cykli swoich dzieł artystka pisze wprost: „Kontemplując, rozpoznając i analizując problem, któremu towarzyszył również nierzadko okrutny proces wiwisekcji, udało mi się wreszcie »zapisać« formę i jednocześnie nazwać ją. Nagle temat problemu i idea stały się tożsame konstruując i określając przestrzeń cyklu »Horyzonty zdarzeń«⁵⁴. Spotkanie z Innym przestaje już być jedynie spotkaniem „twarzą-w-twarz”, ale zaczyna być procesem trudnego poznawania siebie, a konkretniej – odwołując się do spostrzeżeń Berharda Wandelfelsa – poznawaniem „obcego w sobie”⁵⁵.

PODSUMOWANIE

Na tle powyższych ustaleń, które stanowią jedynie fenomenologiczny szkic, propozycję filozoficznej recepcji sztuki, wyraźnie dominuje potrzeba powoływania do życia dzieł, które implikują pierwiastek humanistyczny. Jest to potrzeba stojąca głównie po stronie odbiorców – poszukujących we Współczesnej Sztuce⁵⁶ miejsca do spotkania z Innym. By jednak do takiego spotkania w sposób świadomy mogło dojść, konieczne okazuje się sięgnięcie po narzędzia i metodologię pozwalające dokonać analizy zarówno strony formalnej, jak i tej bezpośrednio związanej z etyczną płaszczyzną spotkania. Dychotomia pomiędzy materialnością i duchowością dzieł od pokoleń staje się przedmiotem sporu – zarówno wśród samych twórców, teoretyków, historyków sztuki, jak i jej adresatów. Jednak twórczość M. Tomczyk, stanowiąca tutaj przykład nowej tendencji oraz indywidualnej drogi artystycznej, udowadnia, iż ostatecznym rozstrzygnięciem sporu nie jest wybór jednej dominanty, ale umiejętność odnalezienia przestrzeni pozwalającej koegzystować i współtworzyć dzieło – tak formie i materii plastycznej, jak i warstwie sensów ukrytych lub też implikowanych przez płaszczyznę formalną. Fenomenologia, z całym bogactwem refleksji filozoficznych, które prezentuje na przestrzeni minionych dekad, jest w stanie uporać się zarówno z analizą formalną, jak również, poprzez nią, z analizą sensów. Przywołanie w niniejszej pracy nazwisk oraz refleksji poszczególnych filozofów jest jedynie przykładem. Do pełnej analizy sprawdzającej granice wystarczalności fenomenologii należałoby przywołać jeszcze wielu innych badaczy, jak chociażby Maurice’a Merleau-Ponty’ego oraz jego wnioski dotyczące „ontologicznej kontynuacji” ciała wobec świata⁵⁷. Najistotniejsze jednak dla niniejszych rozważań jest dostrzeżenie w fenomenologii zespołu narzędzi, które, w zależności od potrzeb odbiorcy, są w stanie odkrywać przed nim nie tylko obiektywny sens dzieła, ale również sposób zapisywania fenomenów świata, czemu bez wątpienia służy dzieło. Otwarcie postawy badawczej na bogactwo fenomenologii pozwoli odbiorcy sięgać również po narzędzia hermeneutyczne. Rezygnacja z potrzeby odkrywania prawdy ostatecznej i absolutnej, a tym samym zachowanie – zarówno w postawie odbiorcy, jak i twórcy – lévinasowskiej gotowości na spotkanie z Innym, pozwoli w procesie recepcji wykorzystywać indywidualne doświadczenia (związane także z uwarunkowaniami historycznymi, społecznymi oraz kulturowymi). Dokonanie ostatecznego rozstrzygnięcia oraz udzielenie jednoznacznej odpowiedzi na pytanie ujęte w tytule pracy byłoby błędem. Słuszne, również w tym metodologicznym przypadku, okazuje się stanowisko M. Tomczyk, która Ingardenowską konkretyzację, czyli tym samym analizę i interpretację, a przez nie i współtworzenie dzieła,

52 Mówiąc o spotkaniu twarzy Lévinas podkreśla istotę bliskości. Ze względu na to, iż sama twarz w ujęciu lévinasowskim nie jest strukturą formalną, ale ma charakter etyczny, również i „bliskość” należy rozumieć z perspektywy spotkania o charakterze etycznym. Taki kontakt jest możliwy nie tylko w trakcie bezpośredniego, pozbawionego dystansu terytorialnego i czasowego obcowania. W omawianym przykładzie warunek „bliskości” spełniony zostaje dzięki uczestniczeniu twórcy i odbiorcy w akcie tworzenia i percepcji tego samego dzieła. Umożliwia to również intencjonalna świadomość, nieograniczona polem widzenia. Zob. Tamże, s. 150-151.

53 B. Markowska, dz. cyt., s. 111.

54 M. Tomczyk, dz. cyt., s. 3.

55 B. Wandelfels, *Topografia obcego. Studia z fenomenologii obcego*, Warszawa 2002, s. 102.

56 W przeciwieństwie do Ortegowskiej Nowej Sztuki, Współczesna Sztuka powinna być ukierunkowana na innowacyjność formy, która będzie ramą dla sensu. Ten zaś powinien być związany z tym, co ludzkie – w najszerszym, etycznym i ontologicznym rozumieniu.

57 Antropologiczne stanowisko Merleau-Ponty’ego opisała Iwona Lorenc: „...kategorię sensu odnosi [Merleau-Ponty – dop. M. J.] zatem do doświadczenia nieprzejrzystości, cząstkowości doświadczenia świata i decyduje o tym właśnie cielesny charakter tego doświadczenia. Sens bycia w świecie, urzeczywistniany w doświadczeniu żywej cielesności, stanowi nierozzerwalną tkankę, splot momentów, których nie da się już spolaryzować w opozycję: »w sobie« - »dla siebie«[?]. Zob. I. Lorenc, dz. cyt., s. 33.

pozostawia w obszarze wolnego wyboru odbiorcy. To również od niego powinien zależeć świadomy wybór metodologii oraz konkretnych narzędzi, które ona proponuje.

BIBLIOGRAFIA:

- [1] Belting H., *Obraz i jego media. Próba antropologiczna*, [w:] Bryl M. i in. (red.), *Perspektywy współczesnej historii sztuki. Antologia przekładów „Artium Quaestiones”*, Poznań 2009.
- [2] Duve de T., *Postduchampowski ład. Uwagi o kilku znaczeniach słowa „sztuka”*, „Obieg” 2008, nr 1-2.
- [3] Heidegger M., *Bycie i czas*, Warszawa 1994.
- [4] Husserl E., *Idee czystej fenomenologii i fenomenologicznej filozofii*, Warszawa 1967.
- [5] Ingarden R., *Przedmowa*, [w:] Husserl E., *Idee czystej fenomenologii i fenomenologicznej filozofii*, Warszawa 1967.
- [6] Ingarden R., *Studia z estetyki*, T. II, Warszawa 1958.
- [7] Ingarden R., *Wstęp do fenomenologii Husserla. Wykłady wygłoszone na Uniwersytecie w Oslo*, Warszawa 1974.
- [8] Krasnodebski Z., *O związkach fenomenologii i socjologii. Wprowadzenie*, [w:] Krasnodebski Z. (red.), *Fenomenologia i socjologia*, Warszawa 1989.
- [9] Lévinas E., *Inaczej niż być lub ponad istotą*, Warszawa 2000.
- [10] Lorenc I., *Obraz w ujęciu fenomenologicznym i antropologicznym (Merleau-Ponty, Belting)*, „Fenomenologia” 2009, nr 7.
- [11] Markowska B., *Sprawiedliwość etyczna jako „bliskość pełna dystansu”: Lévinas – Derrida*, „Idea – Studia Nad Strukturą i Rozwojem Pojęć Filozoficznych” 2002, T. XXI.
- [12] Markowski A., *Nowy słownik poprawnej polszczyzny*, Warszawa 2002.
- [13] Ortega y Gasset J., *Wprowadzenie do estymatyki*, [w:] Ortega y Gasset J., *Dehumanizacja sztuki i inne eseje*, Warszawa 1980.
- [14] Plessner H., *Spojrzenie innymi oczyma*, [w:] Krasnodebski Z. (red.), *Fenomenologia i socjologia*, Warszawa 1989.
- [15] Płotka W., *Co pojęcie pytania wnosi do naszego rozumienia fenomenologii?*, „Fenomenologia” 2012, nr 10.
- [16] Pokropski M., *Cieleśna geneza czasu i przestrzeni*, Warszawa 2013.
- [17] Ricoeur P., *O sobie samym jako innym*, Warszawa 2005.
- [18] Scheler M., *O idei człowieka*, [w:] Scheler M., *Pisma z antropologii filozoficznej i teorii wiedzy*, Warszawa 1987.
- [19] Stein E., *Zadanie i metoda filozofii*, „Fenomenologia” 2008, nr 6.
- [20] Szczepańska A., *Estetyka Romana Ingardena*, Warszawa 1989.
- [21] Szewczyk J., *O fenomenologii Edmunda Husserla*, Warszawa 1987.
- [22] Tomczyk M., *Autoreferat: „Horyzonty zdarzeń”. Próba analizy procesu twórczego*.
- [23] Tomczyk M., *Chwile /10/, olej na płótnie, 90x90 cm, 2013.*
- [24] Wandelfels B., *Topografia obcego. Studia z fenomenologii obcego*, Warszawa 2002.
- [25] Załuski T., *Transmedialność?*, [w:] Załuski T. (red.), *Sztuki w przestrzeni transmedialnej*, Łódź 2010.