

MARTA SMOLIŃSKA

Wydział Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa, Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu
<https://orcid.org/0000-0002-1850-1941>

Komunikacja nieuczesana. Włochata (nie)czytelność jako ucieleśniona i afektywna strategia sztuki współczesnej

Unkempt Communication. Hairy (Il)Legibility as an Embodied and Affective Strategy of Contemporary Art

Artykuł recenzowany

Abstract

The aim of the text is to demonstrate that the formation of writing signs from hair, stretched between legibility and illegibility, transcends and expands the possibilities of rationalised language. The works and performative actions of selected artists from different regions of the world, such as Iwona Demko, Małgorzata Malwina Niespodziewana, Yoko Ono, Sreshta Rit Premnath, Wiktoria Walendzik, Olha Skliarska, Karin Sander, Birgit Maaß and Mithu Sen confirm this thesis, as we are dealing in them with somatic communication and deeply saturated affect, inexpressible in classical discursive structures. Works that operate with hair – real or artificial as writing – challenge logocentrism and create new forms of, often paradoxical, communication that can be described by the term hairgraphy – hairwriting. In this text, they are analysed from the perspective of the affective turn, the revision of the concept of subjectivity, the theory of hapticity in the expanded field, artistic trichophilia, embodiment, *écriture féminine* or the transgression of the scopic regime.

Keywords: hair; hairgraphy; contemporary art; affective turn

Abstrakt

Celem tekstu jest wykazanie, że formowanie znaków pisma z włosów, rozpiętych między czytelnością a nieczytelnością, przekracza i poszerza możliwości zracjonalizowanego języka. Prace i performatywne działania wybranych artystek i artystów z różnych regionów świata takich jak Iwona Demko, Małgorzata Malwina Niespodziewana, Yoko Ono, Sreshta Rit Premnath, Wiktoria Walendzik, Olha Skliarska, Karin Sander, Birgit Maaß i Mithu Sen potwierdzają tę tezę, ponieważ mamy w nich do czynienia z komunikacją somatyczną i głęboko nasyconą afektami, niewyraźnymi w klasycznych strukturach dyskursywnych. Dzieła, które operują włosami – prawdziwymi lub sztucznymi jako pismem – podają w wątpliwość logocentryzm i kreują nowe formy, często paradoksalnej komunikacji, którą można określić terminem *hairgraphy* – włosopisanie. W niniejszym tekście są one analizowane z perspektywy zwrotu afektywnego, rewizji koncepcji podmiotowości, teorii haptyczności poszerzonej, artystycznej trichofilii, ucieleśnienia, *écriture féminine* czy przekroczenia reżimu skopicznego..

Słowa kluczowe: włosy; włos opisanie; sztuka współczesna; zwrot afektywny

O autorze

Marta Smolińska – historyczka i krytyczka sztuki, kuratorka. Profesorka w Katedrze Historii Sztuki i Filozofii na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu; od 2016 kierowniczka tejże Katedry. Trzykrotna stypendystka FNP; stypendystka DAAD na Uniwersytecie Humboldta w Berlinie (2012); laureatka fellowship w Graduierten Schule für Ost- und Südosteuropastudien an der Ludwig-Maximilians-Universität w Monachium (2014);

laureatka fellowship Stiftung Hans Arp w Berlinie (2015); stypendystka DAAD na Uniwersytecie Ludwika Maksymiliana w Monachium oraz w Centralnym Instytucie Historii Sztuki w Monachium (2018); stypendystka DAAD na Wolnym Uniwersytecie w Berlinie (2021). Członkini polskiej sekcji AICA. Autorka książek: *Młody Mehoffer* (2004), *Puls sztuki. OKOŁO wybranych zagadnień sztuki współczesnej* (2010), *Otwieranie obrazu. De(kon)strukcja uniwersalnych mechanizmów widzenia w nieprzedstawiającym malarstwie sztalugowym II połowy XX wieku* (2012), *Julian Stańczak. Op art i dynamika percepcji* (2014), *Re-Orientierung. Kontexte der Gegenwartskunst in der Türkei und unterwegs* (red. z B. Dogramaci, 2017), *Haptyczność poszerzona. Zmysł dotyku w sztuce drugiej połowy XX i początku XXI wieku* (2020); *Bez tonu pewności. Sejsmografia sztuki współczesnej* (2021). Laureatka Nagrody Komitetu Nauk o Sztuce PAN za książkę *Haptyczność poszerzona*; współkuratorka wystawy kolekcji Neue Nationalgalerie w Berlinie *Zerreißprobe. Kunst zwischen Politik und Gesellschaft. Sammlung der Nationalgalerie 1945–2000*.

MARTA SMOLIŃSKA

Komunikacja nieuczesana. Włochata (nie)czytelność jako ucieleśniona i afektywna strategia sztuki współczesnej

[P]oprzez doświadczenie ciała wynaleźć niezdobyty język, który rozsadzi ograniczenia, klasy i retoryki, porządku i kodyfikacje [...].

Hélène Cixous, *Śmiech Meduzy*

Marta mówiła, że włos, który rośnie, zbiera myśli człowieka. Kumuluje je w sobie w postaci bliżej nieokreślonych cząsteczek.

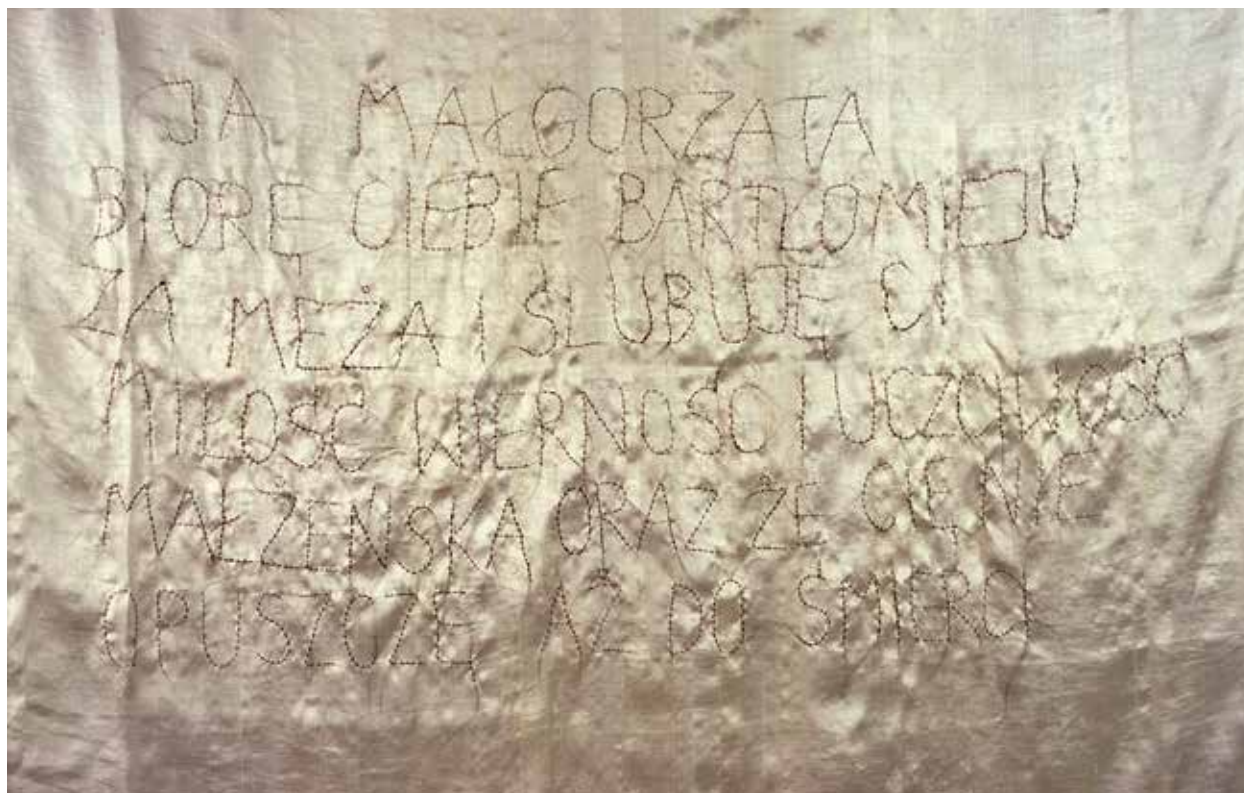
Olga Tokarczuk, *Dom dzienny, dom nocny*

Czy formowanie znaków pisma z włosów, rozpiętych między czytelnością a nieczytelnością, przekracza i poszerza możliwości logicznego i zrationalizowanego języka? Prace i performatywne działania wybranych przeze mnie artystek i artystów z różnych regionów świata, takich jak Iwona Demko, Małgorzata Malwina Niespo-

dziewana, Yoko Ono, Sreshta Rit Premnath, Wiktoria Walendzik, Olha Skliarska, Karin Sander, Birgit Maaß oraz Mithu Sen, potwierdzają, że tak w istocie jest, ponieważ mamy w nich do czynienia z komunikacją somatyczną i głęboko nasyconą afektami, niewyraźnymi w klasycznych strukturach dyskursywnych. Stąd celem niniejszego tekstu jest analiza dzieł, które operują włosami – prawdziwymi lub sztucznymi – jako pismem, by podać w wątpliwość logocentryzm i wykreować nowe formy często paradoksalnej komunikacji, nie do końca przekładalnej na słowa.

Obecne czasy, które odzwyczyły nas od generowania wyrazistych manifestów pokoleniowych i dominujących nurtów, bywają porównywane do rozproszonej energii pola minowego¹, gdzie tu i ówdzie rozlegają się wybuchy, choć nie można przewidzieć, czy i w jakim miejscu one nastąpią. Niniejszym tekstem sugeruję, że owa nieuczesana komunikacja, którą określe jako *hairgraphy* (włosopisanie)², może być postrzegana jako jeden z takich wybuchów. I właśnie dlatego fundamentem metodologicznym niniejszego tekstu będzie motywologia³ (niem. *Motivkunde*), stawiająca w centrum uwagi badania wyrazistych motywów, traktowanych jako klucz do zrozumienia epoki. Idąc za wytycznymi tej metody, będę zatem bardziej poszukiwać podobieństw niż różnic między poszczególnymi dziełami⁴. W konsekwencji przyjęcia takiej perspektywy postaram się udowodnić tezę, że włosopisanie, szczególnie zaś to nieczytelne, jest transkulturowym pismem „uniwersalnym”.

Paradoksalnie, wywód o komunikacji nieuczesanej wymaga uczesanej struktury, której wewnętrzna dy-



Małgorzata Malwina Niespodziewana, *Przysięga*, 2005, jedwab, ludzkie włosy, 114×149,5 cm, dzięki uprzejmości artystki.

namika pozwoli na efektywną i optymalną prezentację tego fenomenu w kategoriach zgodnych z logiką tekstu naukowego. Narrację rozpocznę zatem od kwestii teoretyczno-metodologicznych związanych ze znaczeniami włosów jako abiektów, które przedstawię w odniesieniu do szerokiego horyzontu zwrotu afektywnego, rewizji koncepcji podmiotowości, teorii haptyczności poszerzonej obejmującej całe ciało, artystycznej trichofilii, ucieleśnienia, *écriture féminine* czy w relacji do przekroczenia reżimu skopicznego na rzecz doceniania innych zmysłów, między innymi dotyku. Korzystając z owych ustaleń teoretycznych, najpierw przeprowadzę analizy poszczególnych dzieł bazujących na włosowatym piśmie czytelnym (Iwona Demko i Małgorzata Malwina Niespodziewana). Następnie przedstawię krytyczny potencjał nieczytelności, podążając ku zarysowaniu napięcia między czytelnym a nieczytelnym (Yoko Ono), aż po nieczytelność (Sreshta Rit Premnath, Wiktoria Walendzik, Olha Skliarska, Karin Sander, Birgit Maaß) oraz odczytywanie nieczytelności i „tłumaczenie” jej na zrozumiałe teksty przez odbiorczynie i odbiorców (Mithu Sen).

Taki właśnie łuk narracyjny – rozpięty od czytelności, poprzez stan p o m i ę d z y czytelnością a nieczytelnością, po nieczytelność i ponowny powrót do czytelności – jest konsekwencją przyjętej perspektywy motywologicznej, która stawia na problematyzowanie analizowanego zagadnienia, a nie rozpatrywanie włosopisania zgodnie z chronologią. Wykażę przy tym, że *hairgraphy* stanowi taki rodzaj ucieleśnionej komunikacji, która aktywuje świadomość i myślenie ciała, łącząc obie najczęściej rozdzielane sfery: tę emocjonalną i tę ufundowaną na rozumowaniu.

Włosy jako znaki cielesności

Artystyczną trichofilią Agnieszka Bandura nazywa pogłębione zainteresowanie „motywem włosów, włosami jako surowym medium sztuki oraz symbolicznymi funkcjami ich przedstawień”⁵. Badaczka podkreśla przy tym, że artystki i artyści sięgający w swojej twórczości po włosy dokonują „równocześnie aktu dywersji: przełamania hegemonii widzialności w sztuce”⁶. Dodałabym, że aspekt ten prowadzi z kolei ku ucieleśnionej i intensywnej percepcji, która aktywizuje zmysł dotyku osadzony w całym ciele odbiorców. Bandura stawia tezę, że:

Estetycznie i antropologicznie włosy (ludzkie owłosienie) nie poddają się jednoznacznemu określeniu – stanowią integralny, a jednak inny (odłączny) element ludzkiej cielesności; są podatne na estetyzację, ale bywają też odpychające. Ewokują bezpośrednie, bardzo zmysłowe reakcje, lecz są też nośnikami skomplikowanych symbolicznych znaczeń⁷.

Jednocześnie mają nigdy nie tracić znamion intymności czy subiektywności we wszystkich tych funkcjach⁸. I właśnie owe ambiwalencje, immanentnie związane z włosami, będą mnie najbardziej interesować, gdy będę

przyglądać się włosowatym znakom stającym się pismem lub je przypominającym.

W samo pojęcie trichofilii wpisana jest wieloznaczność charakterystyczna dla obecności i funkcji włosów-fetyszu we współczesnych sztukach wizualnych. Na termin *τρίχοφιλία* – bardzo ogólnie rozumianej jako „fascynacja i umiłowanie włosów” – składają się „włosy” (*τρίχα*; ewentualnie *τρίχων*, tj. „włosek”) oraz *φιλία* oznaczające tak „umiłowanie”, „afekt”, jak i „atrakcję” (pociąg erotyczny) będącą nieraz synonimem perwersyjnej fascynacji i opozycją „fobii”⁹.

Tak kontynuuje swój wywód Bandura, akcentując przy tym te zagadnienia, które również z perspektywy nieuczesanej komunikacji wydają się kluczowe. Pismo, w ramach którego poszczególne litery i znaki są zrobione z włosów, jawi się bowiem jako afektywne atraktory w wyjątkowo dogłębny sposób zagadujące naszą somatyczną wyobraźnię i cielesną pamięć, by komunikować nam treści rysujące się poza horyzontem słów.

Między rokiem 2005 a 2006 artystka i teoretyczka Małgorzata Dawidek w relacji do własnej twórczości zaproponowała termin *bodygraphy* – ciałopisanie¹⁰, rozumiejąc pod nim próbę wyrażenia pamięci ciała i jego historii oraz podania w wątpliwość niewypowiadalności emocji, bólu i rozkoszy:

To, co mnie interesuje w *bodygraphy*, to przede wszystkim jej mikroskala, indywidualność doświadczania i intymizacja codzienności, które obserwuję na szerszym tle historii. Wówczas zarówno przemoc języka wobec ciała, jak i władzy wobec ciała stają się, w mojej opinii, dotkliwie czytelne. *Bodygraphy* w moim rozumieniu to pisanie ciałem, ale nie tylko w znaczeniu choreograficznym. *Bodygraphy* jest dla mnie formą artykulacji ciała, zbiorem gestów, cielesnej pamięci, jest spektrum intymnych i publicznych tekstów, które ciało wypowiada/wyraża za pomocą mowy i ruchu. Rysunkiem pisma i gestu¹¹.

Hairgraphy – włosopisanie, termin, który proponuję w niniejszym tekście, należy do *bodygraphy* – ciałopisania, lecz problematyzuje te zagadnienia z perspektywy niezwykle szczególnej materialności i symboliczności włosów, nacechowanych ambiwalencjami. Włosy mieszczą się bowiem w proponowanej przez teoretyka wstępu Winfrieda Menninghausa kategorii „niechcianej bliskości”¹², której z jednej strony pragniemy, z drugiej zaś za wszelką cenę próbujemy uniknąć, zdając sobie sprawę, że mamy do czynienia z martwym wytworem żywego ciała, czymś pozornie obcym, a jednak integralnie z nami związanym. Włosopisanie to zatem nieustanne balansowanie na granicy witalności i martwoty.

Włosy – od momentu, gdy utracą związek z osobą – stają się wszak zjawiskiem budzącym niepokój. Jednocześnie przyciągają i frapują, ale też odrzucają, odpychają; ich obecność wydaje się wręcz nie-do-zniesienia, bo budzą lęk

przed śmiercią. Odcięte włosy jawią się jako haptyczne, uwodzą i kuszą dotyk, lecz zarazem dłoń cofa się przed kontaktem z nimi. To efekt tkwiącego w człowieku atawizmu, który przejawia się jako fuzja fascynacji i wstrętu. Zerwanie związku włosów z daną osobą powoduje, że stają się one – jakby ujął to Johann Gottfried Herder – o d ł o g ą , a więc czymś, co budzi odrazę, gdyż nie należy do „jednej bryły ciała” i jest „wczesną śmiercią”¹³. Dlatego to c o ś przeraża. Wstręt – jak podkreślał Friedrich Nietzsche, a za nim Jean-Paul Sartre – stanowi jednak również *signum* autentycznego doświadczenia egzystencji i konotuje medium samego poznania, umożliwiając wgląd w prawdziwą „istotę rzeczy”¹⁴.

Gdy percypujemy dzieła z zakresu nieuczesanej komunikacji, targają nami sprzeczne emocje: miotamy się między pragnieniem odwrócenia wzroku a intensywnym wpatrywaniem się w każdy frapujący szczegół namacalnej włosowatości. Włosy uwodzą swoją osobliwą kondycją, łącząc w jedno dwa skrajne przeciwieństwa: martwość i witalność. Konfrontujemy się więc z typowym abiektem, który, wedle opisu Julii Kristevej¹⁵, funkcjonuje jako coś, co zarówno przyciąga, jak i odrzuca. Filozofka, analizując i definiując to pojęcie, „odnosi się do tzw. obrzeży ciała, do płynów fizjologicznych, oraz tego, co jest związane z granicznymi fazami życia, czyli narodzinami i śmiercią”¹⁶. Kontakt z włosami jako modelowymi przykładami abiektu jest niebezpieczny i destruktywny dla podmiotowości, ponieważ narusza nasze poczucie integralności i bezpieczeństwa: „Dla Kristevy, to, co nie do zniesienia – *abject* – w postaci ludzkich odpadków i płynów ustrojowych, narusza pragnienie czystego i idealnego ciała, czyniąc tym samym granice naszej indywidualności niejasnymi”¹⁷. Inicjując lekturę dzieł z zakresu nieuczesanej komunikacji, stawiamy się zatem w sytuacji rozdarcia, w ramach której nie możemy oddzielić odciętych włosów od własnego ja, nawet jeśli nie są one nasze własne. Doznajemy poczucia niestabilności i nietrwałości ludzkiej kondycji, które prowadzi do stanu ontologicznej niepewności – to z kolei jest bramą do inicjowania nieoczywistych sensów, które mogą być komunikowane jedynie w sytuacjach nacechowanych paradoksami i niejednoznacznościami, gdy jednocześnie kwestionujemy i potwierdzamy swoją tożsamość. Wedle Hala Fostera abiekt „[j]est zarazem obcy podmiotowi i intymnie z nim związany; wręcz za mocno związany, gdyż właśnie ta nadmierna bliskość wywołuje w podmiocie panikę”¹⁸. Jesteśmy o włos od samych siebie, nasza tożsamość wisi na włosku.

Jak natomiast zauważa wspomniany już badacz kategorii wstrętu Menninghaus, fascynacja zarówno artystek i artystów, jak i odbiorczyń i odbiorców abiektem wprowadza to, co symboliczne, i to, co obrazowe, „w stan wibracji”¹⁹, prowadząc do kreowania transgresywnych w stosunku do obowiązujących, tradycyjnych dyskursów znaczeń i asocjacji, celujących w uzmysłowienie tego, co niewyraźne. Ów „stan wibracji” w szczególności sensualny, intensywny i nasycony sposób inicjują włosowate

czytelne i nieczytelne pisma, proponowane przez artystki i artystów, by przekroczyć racjonalne schematy falloologicentrycznej tradycji. Zdaniem Fostera, „[t]ak w kategoriach przestrzennych, jak w kategoriach czasowych, abiektałość to [...] stan, «kiedy znaczenie się załamuje»”²⁰. Jest ono zatem nie tylko rozwibrowane, lecz również załamane i dzięki temu otwarte na to, co afektywne.

Afekt rozumiem tu za Brianem Massumim jako przepliw intensywności, a „[i]ntensywność to coś, czego nie można przyswoić”²¹. Badacz ten koncentruje się na afektywnym wymiarze poznania, sytuując zarówno doświadczenie, jak i racjonalną wiedzę w ciele, pozbawiając przy tym dyskursywność dotychczasowej, dominującej pozycji. Jak konstatuje Barbara Myrdzik: „To zmiana wrażliwości jest kluczem do zmiany modelu subiektywności i co za tym idzie modelu komunikacji”²² – w tym wypadku na komunikację nieuczesaną, którą określam mianem *hair-graphy*. Afekt pozwala zatem p o c z u ć m y ś l e n i e²³ i zrozumieć wzajemne relacje między różnymi ciałami, obrazami i narracjami. W ujęciu Massumiego afekty są przed-wyraźne, przed-społeczne, przed-indywidualne i przed-reprezentacyjne, co – podkreśliłabym – jest szczególnie ciekawe w kontekście tak zwanych sztuk wizualnych operujących włosami, czyli abiektem, jako impulsem do inicjowania „stanu wibracji”. Wyłanianie się afektów i związanej z nimi intensywności ma również wymiar procesualny, co w relacji do pisania włosami i „odczytywania” owych zapisanych treści aktywuje uczasowiony, lecz jednak nie linearny modus percepcji.

Jak podkreśla Myrdzik: „Sięganie po afektywny wymiar doświadczenia wskazuje na ten jego aspekt, który leży poza językiem i który w procesie przekładu na język zawsze traci coś ze swej istoty”²⁴. Ów aspekt aktywizują te dzieła, które posługują się nieuczesaną komunikacją, bazującą na piśmie włosowatym. Afekty należą bowiem do porządku odmiennego od lingwistycznej reprezentacji²⁵ oraz umożliwiają bardziej dogłębne spojrzenie na reżimy produkcji wiedzy, często zakotwiczone w jej czytelny, językowym charakterze.

Anna Burzyńska podkreśla, że afekty „stanowią nasze codzienne doświadczenie, najbardziej intymne, odczuwane przez d o t y k , ale te najbardziej ogólne, wyznaczające struktury ekonomiczne i społeczne, w których się poruszamy”²⁶. Wskazane już przez Bandurę w relacji do artystycznej trichofilii przekraczanie wizualności, a więc istotna rola zmysłu dotyku, jest zatem kluczowa również w kontekście przepływu intensywności, czyli afektów.

Włosy ze swej natury są haptycznymi i nasyconymi erotyzmem aktantami. Ich użycie w sztuce przyczynia się do tego, że „karcąca ręka moralnego cenzora, ubrana w rękawiczkę metafizycznej doktryny”²⁷, przestała być potężną siłą w teorii estetyki, a kantowska bezinteresowna kontemplacja została podana w wątpliwość. W szerszym kontekście kwestię tę świetnie pokazał amerykański filozof Richard Shusterman, który opisał doświadczenie seksualne czy erotyczne w kategoriach estetycznych, wskazu-

jąc przy tym, że było ono dotychczas wykluczone z tej sfery z powodu tradycji platońskiej i religijnej²⁸. Amerykański filozof poszedł w tym kontekście w ślady Friedricha Nietzschego, dla którego dionizyjskie doświadczenie estetyczne było zawsze erotycznie nacechowane, oraz Herberta Marcusego, u którego erotyczna jakość piękna wiązała się z emancypacyjną siłą zasady przyjemności²⁹.

Jak podkreśla Ann-Sophie Lehmann, jedna z najważniejszych obecnie badaczek roli materiałów w sztuce, tradycyjna historia sztuki często oddziela znaczenie od materiału, mimo że w XX wieku materiały wyemancypowały się dość wyraźnie jako znaczące substancje³⁰. Nadal jednak dominuje językowe odczytanie dzieł sztuki jako tekstów, co niedostatecznie uwzględnia ich materialność i powoduje, że idea zawsze pozostaje ważniejsza niż ich wymiar materialny.

Dlaczego językowi i kulturze przyznano sprawczość i historyczność, podczas gdy materia przedstawiana jest jako bierna i niezmienna, albo w najlepszym razie dziedziczny potencjał zmiany jako pochodna języka i kultury?³¹

Pytanie to rysuje się szczególnie ciekawie w relacji do (nie)czytelnego pisma, którego narracja rozwija się z materii włosów. Rola materii włosów w pracach wybranych artystek i artystów jest tak silnie wyeksponowana, że nie da się jej zbyć skupieniem jedynie na niematerialnym przekazie czy pytaniem o to, co zostało napisane czy ukazane. Lehmann – aby ponownie zmaterializować dzieło w języku historii sztuki – proponuje stosowanie teorii aktora-sieci zaczerpniętej z filozofii Brunona Latoura³². Jej zdaniem – co uznają za przekonujące – podejście to uwzględnia wrażliwość na rzeczy, materiały i procesy, a same materiały, w tym kontekście włosy, są postrzegane jako aktywni uczestnicy toku tworzenia sztuki³³. Teoria ta pozwala uwzględnić wszystkie elementy zaangażowane w ten proces: materiał, narzędzia, twórcę/twórczynię oraz ich idee i działania. A jak zauważył Latour, materiały mają władzę nad obrazami³⁴. Iwona Demko, Małgorzata Malwina Niespodziewana, Yoko Ono, Sreshta Rit Premnath, Wiktoria Walendzik, Olha Skliarska, Karin Sander, Birgit Maaß oraz Mithu Sen zdają się doskonale o tych aspektach wiedzieć lub intuicyjnie je przeczuwać, a tym samym trafiają oni swoimi włosowatymi znakami w sedno haptyczności poszerzonej.

W wydanej w 2020 roku książce *Haptyczność poszerzona. Zmysł dotyku w sztuce polskiej drugiej połowy XX i początku XXI wieku* dokonałam redefinicji klasycznego pojęcia haptyczności, traktując zmysł dotyku nie tylko jako modalność zmysłu wzroku, jak czynił to Alois Riegl, lecz jako fenomen, który obejmuje całe ciało³⁵. Haptyczność poszerzona – jak ją rozumiem – nie eliminuje jednak działania wzroku, lecz uruchamia go na innych zasadach, a mianowicie we współpracy z dotykiem³⁶ zlokalizowanym nie tylko na powierzchni całego ciała, czyli w skórze³⁷, lecz także powiązany z wszelkimi doświadczeniami

somatycznymi w ogólności³⁸. Haptyczność poszerzona z natury jest więc multisensoryczna oraz osadzona w czującym, pokrytym skórą ciele haptycznego, empatycznego podmiotu. Pojęcie to określa zatem zdolność postrzegania i przeżywania przynależną czującej i myślącej podmiowości, angażującą tyleż zmysły, co emocje i umysł – to fenomen analogiczny do czucia myślenia, który wiąże się z afektem jako przepływem intensywności. Uruchomienie haptyczności poszerzonej jako narzędzia badawczego wobec dzieł, które operują włosami jako znakami, umożliwi mi zatem spojrzenie na nie z perspektywy ucieleśnionej percepcji. Włosy ze swej natury wabia dotyk, a „[z]mysł dotyku pośredniczy w przekazywaniu zaproszeń i odrzuceń, bliskości i odległości, przyjemności i wstrętu”³⁹, otwierając drogę doznaniom afektywnym, związanym również z abiektałą naturą ich materii.

Włosy są zatem materią szczególną, bo wyjątkowo intensywnie związaną z ciałem, pozostając jego częścią nawet po fizycznym zerwaniu z nim związków i staniu się o d ł o g ą . Pisanie włosami to proces wyjątkowo silnie ucieleśniony zarówno na poziomie działań artystek i artystów, jak i w kontekście haptycznej percepcji, obejmującej całe ciało osób postrzegających ich dzieła. *Hairgraphy* to więc swego rodzaju odpowiedź na apel francuskiej feministki Héléne Cixous, sformułowany już w 1975 roku w tekście *Śmiech Meduzy*⁴⁰. Filozofka apelowała do wszystkich kobiet razem i każdej z osobna: „Dlaczego nie piszesz? Pisz! Pisanie jest dla ciebie, ty jesteś dla siebie, twoje ciało jest dla ciebie, weź je!”⁴¹. Pisanie włosami jest nieledwie dosłowną odpowiedzią na owo wezwanie, polegającą na wzięciu c i a ł a , a dokładniej jego konkretnych części: włosów. Cixous nazywała wyrażanie się tego rodzaju *écriture féminine*, lecz w dzisiejszych czasach, które cechują się radykalnymi zmianami również na polu dyskursów o męskościach⁴², apel ten podejmują również mężczyźni – dlatego pośród osób uprawiających włosopisanie znalazł się również Sreshta Rit Premnath. Autorka *Śmiechu Meduzy* podkreślała: „bo takie są możliwości kobiet, że przeskakując możliwości składni, łamią jej ustaloną linię”⁴³. Parafrazując słowa Cixous, podkreślę, że przywoływani tu artyści tworzą takie teksty, które, szukając siebie samych, pokazują więcej niż ciało i krew⁴⁴ – ich znaczenia wiszą wszak na włosku.

Włosopisanie czytelne

W twórczości Iwony Demko i Małgorzaty Malwiny Niespodziewanej wątki cielesne i feministyczne nierozdzielnie się ze sobą splatają, a ów splot wyjątkowo silnie dochodzi do głosu w pracach operujących włosami jako pismem. W obu wypadkach są to własne włosy artystek. To właśnie nimi haftują one teksty, których przekaz – mimo że czytelny – przeskakuje możliwości składni, łamiąc jej ustaloną linię, ponieważ jest afektywnie i haptycznie nasyconym *hairgraphy* – włosopisaniami.

Iwona Demko, prowadząc badania artystyczne dotyczące pierwszych studentek Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, w archiwum Uniwersytetu Jagiellońskiego



Małgorzata Malwina Niespodziewana, *Przysięga*, 2005, wideo, dzięki uprzejmości artystki.

natrafiła na kartkę pocztową napisaną przez jedną z nich, Helenę Dąbrowską z domu Kozłowską. Pocztcówka ta została zaadresowana do brata artystki i wysłana do niego ze szpitala psychiatrycznego. Wcześniej Helena Dąbrowska jako bardzo ambitna studentka zdobywała nagrody. Potem wyszła za mąż i urodziła dwoje dzieci, rozwijając w sobie wyrzuty sumienia, że nie ma czasu na tworzenie i nie jest w stanie pogodzić obowiązków malarki (studiowała u Ignacego Pieńkowskiego) i matki. Była z dziećmi w zasadzie sama, ponieważ mąż jako wojskowy wciąż pracował, a rodzina mieszkała daleko. W efekcie tych okoliczności Helena Dąbrowska trafiła do szpitala psychiatrycznego, w którym przeżyła niecały rok, umierając osiem dni po swoich czterdziestych pierwszych urodzinach. Liczyła na pomoc swojego brata, do którego skierowała rozpaczliwe słowa:

Kochany Kaziku! Niedziela

Proszę Cię z całego serca, przyjedź do Krakowa i ratuj mnie. Zosia z Włodkiem wpakowali mnie do domu dla umysłowo chorych w Jugowicach pod Krakowem koło Borku Fałęckiego. Weź taksówkę wprost z dworca i przyjedź po mnie, żądając wydania mnie, z tem że bierzesz mnie do siebie. Proszę weź pieniądze na opłacenie mojego kilkudniowego pobytu tutaj gdyż nie chcę żeby wojskowość zwracała, bo by Frankowi to w opinii zaszkodziło.

Przyjedź proszę Cię zaraz i wprost do mnie jeżeli choć troszkę masz dla mnie uczucia. Hela⁴⁵

List jest zatem nasyconym emocjami błaganie o uwolnienie, pisany z zakładu psychiatrycznego w Krakowie w roku 1935. W roku 2021 Iwona Demko, poruszona jego treścią, postanawia go nie tylko upublicznić, zwracając uwagę na tragiczną sytuację wielu artystek w tamtych czasach, lecz także wyszyć własnymi włosami i prezentować jako dzieło, które wedle kategorii Agnieszki Bandury reprezentuje artystyczną trichofilię. Dla mnie zaś jest to z kolei ikoniczny przykład *hairgraphy* – włosopisanania, w ramach którego artystka tak bardzo wczuwa się w każde słowo, że haftuje je swoimi włosami, symbolicznie splatając los przedwojennej studentki ASP ze swoim własnym. Ponadto sam proces haftowania jest na tyle ucieleśniony i haptyczny, że każda litera, każde słowo i każde zdanie są „przepuszczane” przez czujące i myślące ciało Iwony Demko.

Artystka skrupulatnie wyszywa treść kartki na białej bawełnianej płachcie wielkości 37x37 cm, igłą naśladowując charakter ręcznego pisma Heleny Dąbrowskiej oraz pierwotny układ tekstu. Haftowanie włosami to proces żmudny, w ramach którego te organiczne nici często się rwą, a mimo to Iwona Demko doprowadza owo włosopisanie do końca, podpisując się w ostatnim słowie jako Hela i niejako utożsamiając się z jej losem. Ciemne włosy kreślą na jasnym tle materiału wyraziste litery, a ich końcówki wyginają się i sterczą w nieokreślony i nieuczestny sposób z każdego pojedynczego słowa. Na płaskim piśmie tworzą trójwymiarową warstwę, która w głębokiej ramie bez szyby, w jaką oprawiona jest praca, kreuje nieostry, kudłaty filtr nad czytelnymi linijkami. Owe włosy z energią autonomicznych aktantów układają się bowiem w różnych kierunkach, zapraszając naszą haptyczną, ucieleśnioną wyobraźnię do ich odgarnięcia z pięknie wykaligrafowanego tekstu. Jednocześnie wabią nasz dotyk i wzbudzają w nas poczucie owej niechcianej bliskości. Gdy zbliżamy się do wyszywanki, by móc lepiej odczytać tekst, naszym oddechem poruszamy poszczególne włoski, które lekko drżą i falują, jakby wciąż były pełne życia, a wysyłany sygnał od przebywającej w zamknięciu artystki był nieustannie żywy i aktualny.

Do tego komunikowana treść jest niezwykle „niewygodna”; błagalny ton nie pozwala się zapomnieć, a użycie włosów jako cielesnej i afektywnej materii dodatkowo osadza się w ramach owej komunikacji, która przekracza treść zapisaną na owej kartce pisanej przez Helenę Dąbrowską do brata, somatyzując lekturę. Mamy do czynienia z takim poziomem intensywności, który, jak każdy afekt, nie jest „uporządkowany semantycznie czy symbolicznie”⁴⁶, pozostając – mimo konfrontacji z czytelnym tekstem – na poziomie przedwerbalnym i silnie zakorzenionym w materialności ciała.

Rozumiejące czytanie zostaje więc wzbogacone o odczuwanie procesu haftowania i jego ucieleśnionego uczasowania jednoznacznego z włosopisanie. Przekaz staje

się dzięki temu tym bardziej przejmujący i odbieralny w ramach *c z u c i a m y ś l e n i a*, a postaci Heleny Dąbrowskiej i Iwony Demko nieledwie zlewają się w jedną, połączoną tak osobistym i intymnym elementem cielesności jak włosy. Obie artystki – mimo upływu prawie stulecia – pozostają o włos od siebie, sugerując tym samym, że ówczesna i aktualna sytuacja społeczna artystek wciąż nie różnią się aż tak bardzo od siebie.

Analogiczne listy Iwona Demko znalazła w korespondencji Camille Claudel oraz Elfriede Lohse-Wächtler, które odpowiednio w latach 1927 i 1932 zwróciły się z prośbami do członków swoich rodzin o wydobywanie ich z zamkniętych zakładów psychiatrycznych, w których umieszczono je wbrew ich woli. Żadna z nich, podobnie jak Helena Dąbrowska, nigdy nie wydostała się na wolność. Artystka wyhaftowała fragmenty ich listów w oryginalnych językach: francuskim i niemieckim, wybierając te fragmenty, w których najsilniej wybrzmiewa opis ich tragicznej sytuacji i błaganie o pomoc w opuszczeniu kliniki dla psychicznie chorych.

3 marca 1927 roku Camille Claudel pisała do brata Paula Claudela z zakładu psychiatrycznego Montfavet następujące słowa:

[J]akież byloby to szczęście, gdybym mogła powrócić do Villeneuve! Tego pięknego Villeneuve, które nie znajduje nic sobie podobnego na ziemi! To już 14 lat, gdy miałam tę nieprzyjemną niespodziankę ujrzeć wchodzących do mojego atelier dwóch zbirów, uzbrojonych we wszystko, co możliwe, w kaskach na głowie, w buciorach, grożących wszystkim. Smutna niespodzianka jak dla artystki: zamiast nagrody, oto co mi się przydarzyło! To właśnie mnie zdarzają się takie rzeczy, gdyż zawsze żyłam w bucie i złości. Mój Boże, co wycierpiałam od tego czasu! I żadnej nadziei, by to się skończyło⁴⁷.

Elfriede Lohse-Wächtler, która została zamordowana przez nazistów w 1940 roku w ramach akcji T4, polegającej na fizycznej „eliminacji życia niewartego życia”, kierowała swoje słowa do rodziców: „Nadszedł już najwyższy czas, aby znaleźć sposób na wydostanie mnie z tej egzystencji, ponieważ jest to już nie do wytrzymania. [...] Moja praca czeka, więc proszę”⁴⁸.

Iwona Demko wybiera do haftowanego włosopisania właśnie te fragmenty, w których ściera się wiele różnych emocji, odczuwanych przez artystki z Francji i Niemiec. Dla osób nie znających francuskiego i niemieckiego teksty te oddziałują przede wszystkim swoją kosmatą strukturą – z jednej strony delikatną i eteryczną, z drugiej zaś tak nasyconą ładunkiem afektywnym i abiektalną naturą, że w procesie percepcji przekraczając logocentryczne narracje dyskursywne. Jak pisze Karolina Wilczyńska, badaczka feministycznych strategii artystycznych związanych z haftem:

Wykorzystanie haftu jako subwersywnej praktyki kontrhegemonicznej od lat 60. XX wieku pozwoliło artystkom

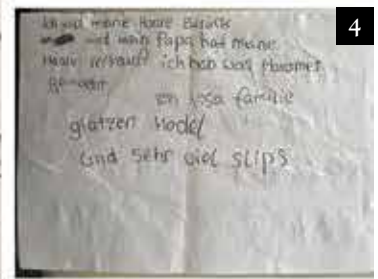
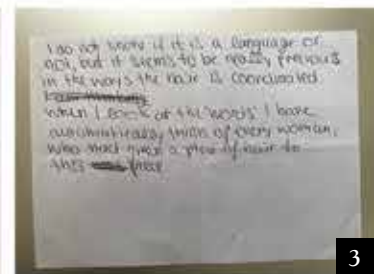
i teoretyczkom odsłaniać płciowy podział pracy, różnice klasowe oraz społeczne uwarunkowanie kategorii kobiecości [...]. Haft stał się medium zaangażowanych artystek, które rozpruwały dotychczasowy gorset normatywny, próbując przekształcić pozycję kobiety w społeczeństwie. Ścieg zaczął się więc siepać, igła z nitką przestała podążać za wyznaczonym wzorem, a granice materiału rozpruły się do tego stopnia, że haft – jako technika nadzoru – przestał sprawować władzę nad ciałem kobiety⁴⁹.

W wypadku dzieł Iwony Demko i jej strategii włosopisania nie mamy jednak do czynienia z igłą i nitką, lecz z igłą i włosami w roli nitki, co dodatkowo wzmacnia przepływ intensywności i poprzez ucieleśnienie wzmacnia naszą empatię odczuwaną wobec historii trzech artystek zamkniętych w zakładach psychiatrycznych. Dzięki sterującym z każdego wyhaftowanego słowa włosom można odnieść wrażenie, że oglądamy lewą stronę wyszywanki, tę nieperfekcyjną i nieulażoną. To zatem decyzja nasycona semantycznie, celowo eksponująca ową kudłatość i włochatość, wprowadzającą w optyczne drgania wyhaftowane fragmenty listów Heleny Dąbrowskiej, Camille Claudel i Elfriede Lohse-Wächtler oraz powodującą ów „stan wibracji”, o którym w kontekście ambiwalentnej, nasyconej również wstrętem natury abiektu wspominał Winfried Menninghaus.

We włosopisaniu Iwony Demko aktywują się zatem „ściegi subwersywne”, jakby nazwała je Rozsika Parker, autorka najsłynniejszej książki o haftowaniu *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*⁵⁰, akcentującej sprzeczną naturę kobiecego doświadczenia haftu: z jednej strony z perspektywy, w jaki sposób zaszczerpił on kobiecą uległość, z drugiej zaś, jak zapewnił on jednocześnie źródło kreatywności, tworząc więzi między kobietami. W sztuce współczesnej haftowanie to także strategia wyzwalająca i taktyka protestu, nacechowana politycznie. Uprawianie *hairgraphy* własnymi włosami, powiązane ze żmudnym, wielogodzinnym i nasyconym somaestetycznie haftowaniem, to więc wyjątkowo mocne nawiązywanie owych więzi – w tym wypadku między Iwoną Demko a artystkami, których głosy słyszymy i czujemy teraz tym silniej, mimo że owe listy zostały wysłane prawie przed stuleciem.

Interpretowanie więzi poprzez powiązaną z haftowaniem strategię *hairgraphy* uprawia w swojej twórczości także jedna z najbardziej namiętnych przedstawicielek trichofilii artystycznej Małgorzata Malwina Niespodziewana. W ramach nieuczęsanej komunikacji przygląda się własnej relacji nie tylko z drugą kobietą, w tym przypadku córką, lecz również z mężem.

Z 2005 roku pochodzi obiekt *Przysięga*, wykonany z jedwabiu i włosów artystki, którymi jej małżonek wyszył słowa ślubnego przyrzeczenia złożonego mu przez żonę. Pracy towarzyszy dokumentacja wideo, na której widać, jak mężczyzna stopniowo obcina kobiecie długie, ciemne włosy i używa ich do haftowania patetycznych treści ślu-



1, 2. Mithu Sen, *No star, No land, No word, No commitment*, 2004–2014, instalacja *site-specific*, sztuczne włosy, dzięki uprzejmości artystki.
 3, 4. Teksty osób odbierających instalację Mithu Sen, *No star, No land, No word, No commitment*, 2004–2014, instalacja *site-specific*, sztuczne włosy, dzięki uprzejmości artystki.
 5. Małgorzata Malwina Niespodziewana, *Bolonia – Bojonia* (z cyklu *Biblioteka ciała*), 2020, artbook, ludzkie włosy, tkanina, tektura, płótno, 127×20 cm, dzięki uprzejmości artystki.

bowania miłości, wierności, uczciwości małżeńskiej oraz deklaracji nieopuszczenia męża aż do śmierci. Sama artystka podkreśla, że włosy stanowią dla niej oznakę siły, małżeństwo zaś i ich obcinanie symbolizują osłabianie pozycji kobiety podporządkowującej się mężczyźnie. Czy to zatem odwrócenie biblijnych ról, gdy Dalilą staje się mąż Niespodziewanej, a Samsonem ona sama? Powiedziałabym jednak, że *Przysięga* ma znacznie bardziej ambiwalentny i złożony charakter, ponieważ włosami swojej żony haftuje mężczyzna, który wykonuje czynność postrzeganą w kulturze jako niemęską. W trakcie aktu wyszywania na jedwabiu – kolorem i materialnością przypominającym delikatną kobiecą skórę – ucieleśnia i „przepuszcza” przez własne ciało elementy cielesności kobiety, z którą wiąże się ślubowaniem. Mąż artystki haftuje na tamborku, nawleka igłę jej włosami, niejako akceptując ich abiektałną naturę rozpiętą pomiędzy witalnością a martwością, erotycznym fetyszem a o d ł o g ą zwiastującą śmierć. Zaczyna przy tym od słów „Ja, Małgorzata”, wchodząc w rolę żony, podobnie jak Iwona Demko wcielała się w trzy artystki uwięzione w zakładach psychiatrycznych. Opresyjne wobec kobiety jest oczywiście obcinanie jej włosów, lecz pozostałe czynności związane z procesem wyszywanego włosopisania noszą raczej znamiona męskiej uległości i delikatności, a także gotowości na zmiany ról przypisanych tradycyjnie danej płci. To zatem również ścięgi subwersywne.

Obiekt *Przysięga*, widziany bez wideo dokumentującego działanie, wydaje się więc dziełem kobiety. W rzeczywistości jest jednak zaaranżowanym przez Małgorzatę Malwinę Niespodziewaną haftowaniem wykonywanym przez jej męża, którego palce dotykają każdego włosa po kolei, pogłębiając treść wyszywanego tekstu także o przepływ intensywności, haptycznego ucieleśnienia i komunikacji sięgającej poza horyzont werbalności. To uprawianie *bodygraphy* (jak) na skórze, w którym z a p i s u j e się afekt.

Z kolei w artbooku *Bojenia – bolenia* (z cyklu *Biblioteka ciała*) z roku 2020 artystka wielokrotnie własnymi włosami haftuje słowa z dziecięcego języka jej córki. Tym razem tłem jest różowa, a więc pościelowo-cielista tkanina, która tworzy poszczególne karty w książce, usztywnione dodatkowo kartonem. Tytułowy termin powtarza się wielokrotnie niczym mantra, a z każdej litery rozsnuwają się długie włosy, które miejscami niesfornie wychodzą poza format artbooka. To ponownie włosopisanie wyszywane, które jest tak intymne, że aż budzące wstręt w osobach postronnych. Matka przyswaja w ten sposób neologizmy ze słownika własnego dziecka, łącząc je z własną cielesnością poprzez czynność haftowania i użycie własnych włosów zamiast nici. Sam zwrot *bojenia – bolenia* jest niepokojący, a sterczące z każdej karty pojedyncze ciemne linie włosów, jakże organicznie obecne, jeszcze ten efekt potęgują. To zatem pismo, które mówi nam coś znacznie więcej niż czytelne znaki, które składają się w słowa, aktywując w nas stany pomiędzy czułością, chęcią dotknięcia

i fascynacją a obrzydzeniem i pragnieniem wycofania się. Czujemy wszak, że podglądamy bardzo intymną relację matki i córki.

Włosopisanie Iwony Demko i Małgorzaty Malwiny Niespodziewanej, operujące strategią haftu i bazujące na czytelnych przekazach, łamie konwencje językowe poprzez aktywację włosów jako materii pisma. Artystki te, pisząc siebie, piszą też nas, ponieważ w kontakcie z ich pracami nie uchylimy się od ucieleśnionej percepcji. Co dzieje się jednak, gdy w ramach *hairgraphy* napotykamy nieczytelny tekst, który „oferuje się myśleniu na inne sposoby”⁵¹, aktywując dodatkowo krytyczny ze swej natury fenomen nieczytelności?

Nieprzejrzystość komunikacji i potencjał nieczytelności

W 1960 roku Yoko Ono zajmuje się potencjałem zmysłu dotyku i tworzy *Touch Poem #5* (obecnie w kolekcji MoMA w Nowym Jorku). Jest to rodzaj książki artystycznej, w której linijki pisma są imitowane przez taśmy naklejone na kartki. Towarzyszą im kępki włosów różnych kolorów, które artystka również wkleiła na poszczególne karty. Kevin Concannon traktuje owe włosy jako ilustracje⁵², lecz moim zdaniem można na nie spojrzeć również jako na modus nieczytelnego pisma. Powiedziałabym zatem, że to rodzaj nieczytelnego włosopisania, aktywującego swoją afektywną intensywność tym silniej, że proces ten zachodzi w sąsiedztwie napisanych ręcznie czarnym flamastrem tytułu oraz nazwiska autorki: *Touch Poem #5 Yoko Ono*. Zostają one naniesione na kartkę, na którą artystka nakleja całą książkę w taki sposób, by jej kartkowanie zawsze prowadziło do konfrontacji czytelnego z nieczytelnym. Na niektórych stronach pojawiają się pojedyncze kosmyki w jednym kolorze, w jednym przypadku jest to zestawienie dwóch barw włosów: rudawych i ciemniejszych. Mimo że całość *Touch Poem #5* ma wymiar bliski fetyszowi, to właśnie ta kombinacja jest wyjątkowo erotyczna i pobudzająca wyobraźnię, ponieważ oba pasma łączą się i przenikają. Włosy wiją się i układają swobodnie, kudłając nasze myśli i wywołując asocjacje ze znakami jakiegoś nieznanego pisma, które nie do końca daje się przełożyć na słowa, może raczej na dreszcze i gęsą skórę. To poemat dotykowy, który wskazuje na jakość języka poetyckiego jako fenomenu pozostającego pomiędzy logocentryzmem a niewyraźnością. Włosopisanie Yoko Ono jest zatem haptyczne, abiektałne i ucieleśnione, a jego materialna forma działa w procesie percepcji tym silniej, że jest zestawiona z czytelnym tytułem i sygnaturą.

Zjawisko nieczytelności, związanej z pismem, jest drugim biegunem czytelności i sygnałem nieprzejrzystości komunikacji, a więc częścią naszej codziennej egzystencji. Jak pisze Dominika Depcik: „Jako że tekst jest nośnikiem treści, co stanowi jego główną funkcję, przeoczeniu ulega jego wizualność, która może wносить dodatkowe wartości do odbioru jego treści. Forma wizualna tekstu jest bowiem kontekstem dla jego treści – może wzmacniać przekaz lub

go zakłócać”⁵³. Co czujemy, gdy napotykamy taki „zakłócony tekst” i nie możemy odczytać jakichś znaków: poirytowanie, bezsilność, bezradność? A może w tym osobliwym stanie, kiedy tak pożądaný sens beczelnie i bezpowrotnie nam umyka, odkrywamy percepcję innego rodzaju, gdy pismo staje się materialnym zjawiskiem samym w sobie, frapującym ornamentem lub kodem bez konkretnych informacji? Mamy więc do czynienia z zapisami imitującymi litery, alfabety i pisma, jakie jednak pozostają nieczytelne – w wypadku *hairgraphy* dodatkowo wykonano je z włosów, które nie są niewinne i wyjątkowo skłonne do budowania narracji pozawerbalnych, wymykających się logice tradycyjnej narracji.

Język niemiecki jest w kontekście terminologii dotyczącej nieczytelności bogatszy od języka polskiego. Funkcjonują w nim bowiem dwa terminy: *Unleserlichkeit* oraz *Unlesbarkeit*. Pierwszy z nich oznacza nieczytelność zachodzącą w ramach systemu znaków, który świetnie znamy, a spowodowaną po prostu niechlujstwem zapisu czy bażgroleniem; drugi zaś odnosi się do sytuacji, w której znaki nie pełnią funkcji przekazywania sensów lub reprezentują system zapisu, którego nie znamy⁵⁴. Polskie pojęcie nieczytelności zawiera w sobie oba te znaczenia: zarówno to związane z zaburzeniem zapisu graficznego, jak i to dotyczące uchylania się znaków od generowania czytelnego przekazu.

Niezwykle istotny jest w tym kontekście fakt, że w naszych umysłach wciąż konfrontujemy to, co nieczytelne, z matrycą pisma, którą mamy „wdrukowaną” w pamięci. Nieczytelność nabiera sensu tylko w relacji do czytelności. Negowanie czytelności jest czytelne jedynie w kontekście systemów pisma, które doskonale znamy i umiemy przeczytać ze zrozumieniem:

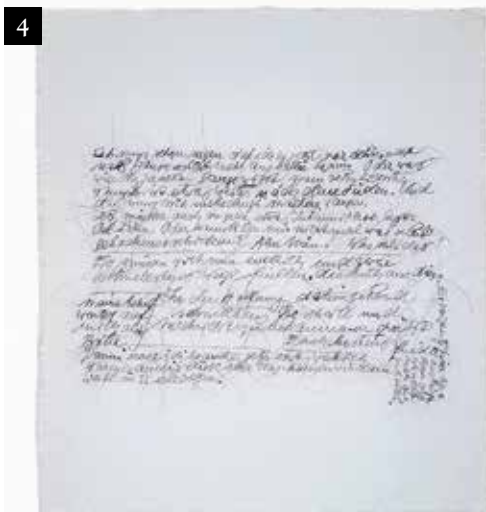
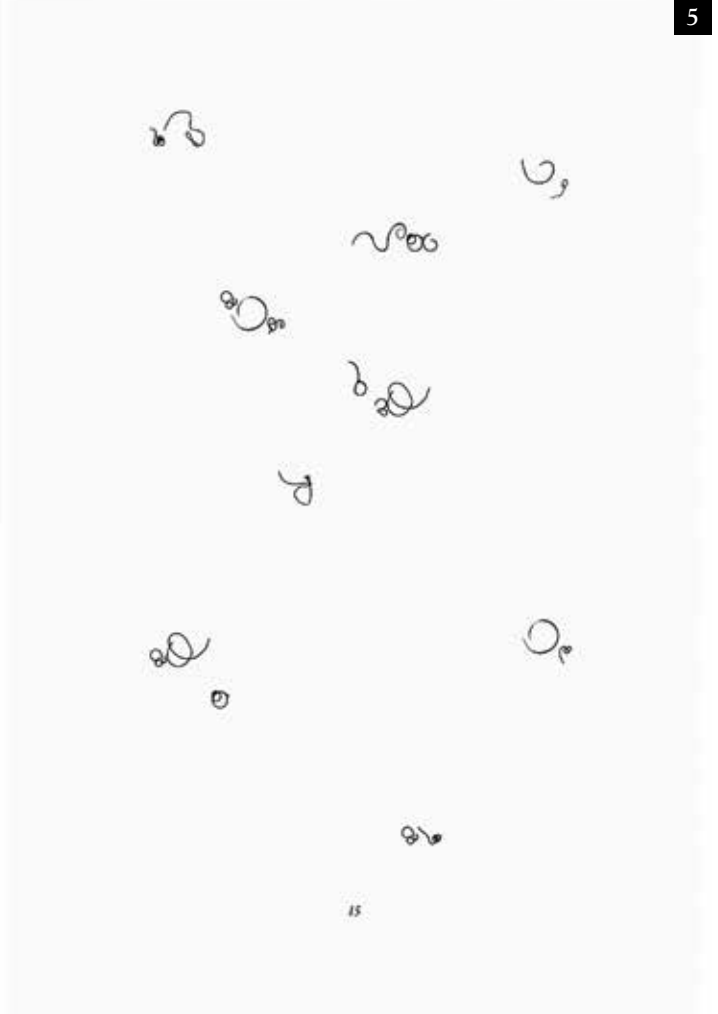
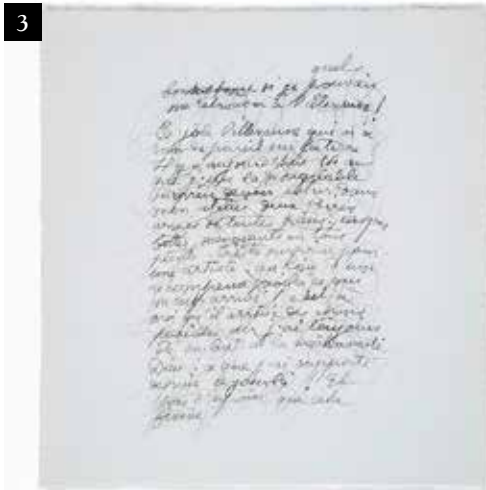
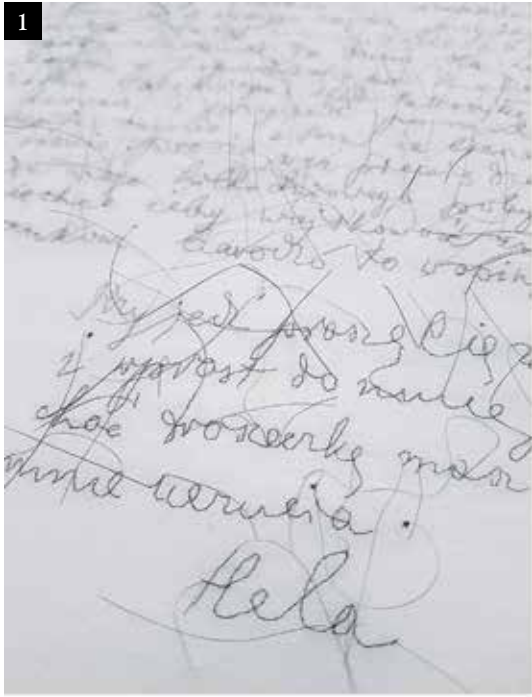
Nieczytelność potrzebuje czytelności, żeby zaistnieć. Bez spełnienia tego warunku snucie rozważań nad jej naturą pozbawione jest sensu. Nieczytelność jako zaprzeczenie czerpie pełnię swojej tożsamości z czytelności. Aby można było stwierdzić, że dany obiekt jest nieczytelny, koniecznym jest rozpoznanie go jako przekazu intencjonalnych treści, czyli zdania⁵⁵.

Jak podkreślają współcześni filozofowie, nieczytelność w sferze literatury, a także sztuk wizualnych, może się stać świadomie wybieraną strategią⁵⁶ stosowaną wobec odbiorczyń i odbiorców, by pokazać, że nieczytelne nie musi być i nie jest przeciwieństwem czytelnego, lecz może prowadzić do alternatywnych form dostępu do tekstów: „Nieczytelność nie jest punktem końcowym, ponieważ także to, co jest prezentowane jako nieczytelne, może w swojej nieczytelności pozostać nieczytelne, by właśnie w ten sposób motywować nowe rodzaje lektury”⁵⁷. Wiedzieli o tym już rosyjscy i włoscy futuryści – jak choćby Wielimir Chlebnikow i Filippo Tommaso Marinetti – którzy na początku XX wieku postulowali uwolnienie i wyzwolenie słów od balastu znaczeń.

W obszarze filozofii i teorii literatury na potencjał nieczytelności uwagę zwrócili przede wszystkim Paul de Man i Jacques Derrida. De Man, analizując pojęcia ironii i alegorii, uzmysłowił nam specyficzną nieczytelność tekstu, jego rozpad na nieciągle, niemożliwe do złożenia okruchy znaczeniowe⁵⁸. Sam myśliciel podkreśla, że mówi raczej o „nieodczytywalności, to znaczy, że tekst nie wytwarza błędnych odczytań [*misreadings*], lecz odczytania, które są niewspółmierne”⁵⁹. De Man ma na myśli nieokiełznaną figlarność języka i wszystkich tekstów, które produkują wielość odczytań⁶⁰. Z kolei Derrida wskazuje, że w znaku pisanym tego, co idealne, nie da się oddzielić od tego, co materialne, cielesne i zmysłowe⁶¹ – teza ta pasuje wręcz wyjątkowo dobrze w kontekście nieczytelnego włosopisania. Nieczytelny tekst staje się zaś nieprzeźroczysty, uwidaczniając się jako medium wizualne samo w sobie, ponieważ wzrok się na nim zatrzymuje, a nie przez niego przechodzi⁶². Francuski filozof się głównie na tych fragmentach utworów literackich i filozoficznych, które nie poddają się jednoznacznej interpretacji. De Man i Derrida interesuje interesował zatem ten rodzaj nieczytelności tekstów, który wiąże się z niemożnością ich klarownego zrozumienia. Nieczytelność jawi się w tym kontekście jako rodzaj metafory: odczytujemy tekst, lecz go nie pojmujemy.

Sztuki wizualne mają natomiast potencjał do uczynienia owej metafory dosłowną, co wyraziście pokazują artystki i artyści zajmujący się *hairgraphy*. W dziełach sztuki dochodzi bowiem do wizualizacji różnych typów pisma, które balansuje na granicy (nie)czytelności. Jakby powiedział Derrida, nieczytelne pismo konfrontuje nas z „nierozstrzygalnikiem”. Doznajemy wówczas „epistemicznej traumy”⁶³, gdyż nie możemy zrozumieć znaczenia i uchwycić sensu. Nie jesteśmy w stanie rozstrzygnąć, które ze znaczeń, jakie przychodzą nam do głowy, jest tym jedynym właściwym. Usiłujemy dopasować znane słowa do bażgrolów, lecz żaden sens i tak się nie wyłania. Nie powinniśmy jednak rozkładać rąk w poczuciu bezradności, ponieważ w ocenie Derridy zderzenie się z „nierozstrzygalnikiem”, jakim w tym przypadku jest nieczytelne pismo, stanowi impuls do uruchomienia innego rodzaju percepcji i zobaczenia samego „pisma jako pisma” – włosopisania. Pisma związanego zarówno z naszą umysłowością, jak i cielesnością, z naszym czującym ciałem. Pisma, które swoją nieczytelnością nie tylko nas irytuje, lecz także stymuluje naszą wyobraźnię, uchylając się wygodnej lekturze. Jakby dodał Derrida, nieczytelność jest miejscem, w którym wydarza się błąd, jaki z kolei może być sygnałem najbardziej intensywnego inicjowania i dziania się nowych znaczeń.

Nieczytelność ma zatem ogromny krytyczny potencjał, ponieważ skłania nas do przemyślenia procesów produkcji wiedzy i celów, którym owa wiedza służy. Pokazuje, że nie istnieje coś takiego, jak komunikacyjna transparentność⁶⁴. Gdy trafimy na notatki nieczytelne, podajemy w wątpliwość ich podstawową funkcję zapisu i przekazywania wie-



1. Iwona Demko, *Kochany Kaziku!* (fragment), 2021, gabłota 63×63×3,5 cm, tkanina z haftem 37×37 cm, tkanina bawełniana, len, włosy / haft ręczny włosami na bawełnie. Fot. Iwona Demko, wł. Iwona Demko, dzięki uprzejmości artystki.
2. Iwona Demko, *Kochany Kaziku!*, 2021, gabłota 63×63×3,5 cm, tkanina z haftem 37×37 cm, tkanina bawełniana, len, włosy / haft ręczny włosami na bawełnie. Fot. Iwona Demko, wł. Iwona Demko, dzięki uprzejmości artystki.
3. Iwona Demko, *Mon cher Paul*, 2023, gabłota 63×63×3,5 cm, tkanina z haftem 37×34 cm, tkanina bawełniana, len, włosy / haft ręczny włosami na bawełnie. Fot. Iwona Demko, wł. Iwona Demko, dzięki uprzejmości artystki.
4. Iwona Demko, *Muszę powiedzieć*, 2023, gabłota 63×63×3,5 cm, tkanina z haftem 37×34 cm, tkanina bawełniana, len, włosy / haft ręczny włosami na bawełnie. Fot. Iwona Demko, wł. Iwona Demko, dzięki uprzejmości artystki.
5. Rit Sreshta Premnath, *'Alif*, 2009, artbook, dzięki uprzejmości artysty.

dzy. Są one niedostępne i urzeczowione; pozostają w zawieszeniu pomiędzy tekstem a obrazem⁶⁵.

Pamela M. Lee w archiwum jednego z najsłynniejszych historyków sztuki, Meyera Schapiro, ze zdziwieniem i satysfakcją odkryła dziesiątki kartonów wypełnionych nieczytelnymi notatkami z kongresów. Jak podkreśla, można na chybił trafił wyciągnąć jedną z setek skrzyneczek z karteczkami: doświadczenie nieczytelności wciąż pozostanie takie samo. Mimo to badaczka wygłasza pochwałę nieczytelności:

Nie piszę pochwały nieczytelności dlatego, że jestem obskurantką lub kryptografką. Chwałę nieczytelność za to, co mówi ona o nieprzejrzystości i materialności wiedzy [...]. Skutkiem jest więc rodzaj semiotyki nieczytelności. Jej zamiar jest paradoksalny: w notatkach, które są jednocześnie ekskluzywne i codzienne, „odczytać” implikacje nieczytelności jako odpowiedniki każdego procesu myślowego, które nie dają się z powrotem sprowadzić do cech konwencjonalnego manuskryptu. Ponieważ te procesy poprzez rękę – projektowane jako cielesny ślad – są faktycznie uwewnętrzniane i ucieleśniane [...]⁶⁶.

W relacji do *hairgraphy* są one ucieleśniane nie tylko przez rękę, lecz również poprzez użycie włosów. W wypadku tych prac „[n]ieczytelność jest nieusuwalną częścią procesu rozumienia przekazu”⁶⁷, co prowadzi do podważania wiary w nieprzejrzystość komunikacji. Nieczytelność funkcjonuje niczym klin rozsadzający mit o uniwersalnym języku. Zdaniem Maurice’a Blanchota, który doskonale wyczuwał krytyczny potencjał tego fenomenu, doświadczenie nieczytelności wywołuje w myśli „omdlenie języka” przekształcające się z kolei w „zupełnie inną formę relacji”⁶⁸. W kontekście włosopisania owa zupełnie inna forma relacji jest dodatkowo zintensyfikowana obecnością włosów, które same przekształcają się w pismo. Bycie nieczytelnym nie oznacza zatem braku przekazu: „nie można nic nie komunikować, ponieważ słowa zawsze są obrazami i zawsze, nawet zanim zostaną przeczytane, niosą ładunek emocjonalny”⁶⁹.

Włosopisanie nieczytelne

Taki ładunek niosą również nieczytelne słowa i znaki, które zapisują włosami Sreshta Rit Premnath, Wiktoria Walendzik, Olha Skliarska, Karin Sander, Birgit Maaß oraz Mithu Sen. Lektura ich dzieł oscyluje i rozgrywa się w napięciu pomiędzy poszukiwaniem sensu a skupieniem na intensywnej, narzucającej się i abiektalnej obecności pojedynczych włosów lub ich kosmyków. Procesy lektury drgają na styku doznawania epistemicznej traumy a rozbudzeniem wyobraźni, która działa poza systemem zrationalizowanego języka.

W 2009 roku Sreshta Rit Premnath publikuje książkę artystyczną, zatytułowaną *‘Alif*, w której powołuje się na zniszczony rękopis Francisca de Mirandy *Katalog loków*.

Miranda miał w nim rzekomo napisać, relacjonując historię miłości z XVII wieku:

Pewien marynarz opowiedział mi o liście, który perski alchemik Jābir ibn Hayyān wysłał do swojego kochanka, obscenicznego poety Abū-Nuwāsa, „mistrza loków”. Starszy Jābir poinstruował Nuwāsa, aby odpowiedział listem miłosnym skomponowanym w ten sposób: budząc się w środku nocy zlany potem z powodu snu o naszym kochaniu się, wstań ostrożnie z łóżka. Uważaj, by nie naruszyć pościeli. W świetle księżycy lub migoczącej lampy obserwuj przesuujące się cienie opadłych włosów łonowych, które drżą na pościeli. Skopiuj te loki tak dokładnie, jak to możliwe, czarnym tuszem na kawałku pergaminu. Bardzo uważaj, aby zachować proporcje odległości i skali między włosami podczas kopiowania tego skryptu. Te relacje są tak samo istotne jak kształt każdego włosa. Jeśli podczas pisania zawieje wiatr i zakłóci rozmieszczenie tych znaków, należy natychmiast przerwać pisanie. Jeśli szczekanie zaniepokojonych psów lub nagle poranne zawrodoenie męły szarpnie twoją rękę, zamaluj to i popraw swój błąd. Jest to niezbędne. Będziemy musieli spróbować zinterpretować to, co mamy. Jak już mówiliśmy, język jest zbyt abstrakcyjny, by wyrazić naszą intymność, i czuję, że to może dostarczyć nam klucza, śladu, wskazówki. Okno, przez które mogę do ciebie wejść⁷⁰.

Sreshta Rit Premnath komentuje dalej, że w zasadzie nie wiadomo, czy instrukcje te, wysłane przez alchemika do poety, zostały kiedykolwiek wykonane. Artysta zastanawia się, czy Jābir próbował je przetłumaczyć, a następnie sugeruje, że być może tłumaczenia te nigdy nie zostały spisane, a jedynie wypowiedziane lub pomyślane. Dalsze spekulacje związane z losami włosopisania są coraz bardziej związane z ucieleśnianiem i afektywnie nacechowaną intensywnością:

Niektórzy twierdzą, że zjadł artefakty, aby mogły działać na niego od wewnątrz, inni twierdzą, że spalili je i rozpuścili popiół w salsmiaku rodzimym, łącząc roztwór z własnymi włosami, aby stworzyć nową substancję. Jeszcze inni sugerują, że każda próba przetłumaczenia tych wierszy byłaby błędem wobec ich funkcji⁷¹.

W konsekwencji niepewności jak mogły wyglądać owe poematy z włosów łonowych, Sreshta Rit Premnath w swojej książce artystycznej sam je wizualizuje i publikuje na kolejnych czterestu kartach. Na poszczególnych stronach plenią się nieregularnie rozrzucone znaki imitujące układy owłosienia intymnego, które pozostało na pościeli po namiętnej miłości między dwoma mężczyznami. Niektóre z włosków zakręcają się w uwodzicielskie pętelki, tworzą okręgi, falują, zbijają się frywolnie w grupki lub pozostają odosobnione, kreując wizualną i zmysłowo nasyconą narrację o intymności, której nie da się przełożyć na język

dyskursywny. Ignorują potencjalny przebieg linijek tekstu. Klasyczny język dyskursywny – jakby ujął to Maurice Blanchot – właśnie omdlewa wobec namiętności i bliskości dwóch ciał. Za Arnoldem Berleantem zwrócę w tym kontekście uwagę na tradycyjne rozróżnienie pomiędzy tym, co sensualne, czyli przypisane doznawaniu przyjemności powiązanych zwłaszcza ze wzrokiem i słuchem, a tym, co zmysłowe, czyli odnoszące się do doświadczeń skupiających się szczególnie na przyjemnościach cielesnych czy bliskich erotycznym⁷². Doświadczenia zmysłowe bynajmniej nie są w *‘Alif* wykluczone z domeny estetyki, lecz – przeciwnie – w relacji do haptyczności poszerzonej stają się nieodłączną częścią owej domeny. Na dodatek widzimy odwzorowane włosy łonowe, a więc fetysze same w sobie, które kierują naszą uwagę na to, co najbardziej intymne i zazwyczaj ukryte. Do tego zachowują się one niczym *byt samonapędowy*, stając się aktantami i wymykając się spod kontroli matrycy pisma schematycznie biegnącego w wersach. Jak przenikliwie ujmuje tę kwestię Zygmunt Bauman, takie *samonapędowe byty* są szczególnym utrapieniem, bo ich peregrynacje obnażają kruchość, przygodność i umowność wytyczonego ładu⁷³. Celnie punktuja również niemoc języka, który jest zbyt abstrakcyjny i chłodny, by oddać aurę cielesnego połączenia dwóch kochanków.

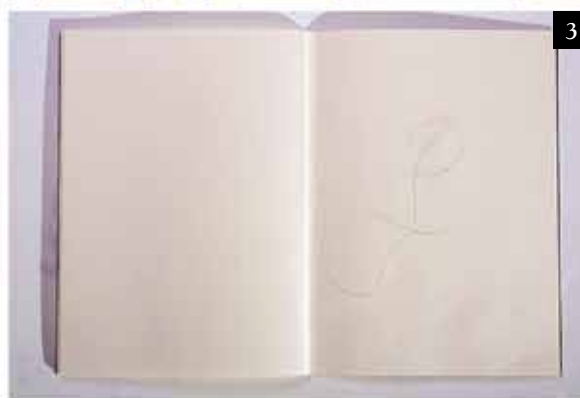
Kudłające się włosy, których pierwotne położenie na prześcieradle jest jednocześnie indeksalnym, jak i ikonicznym znakiem, śladem czy zapisem nasyconej erotyzmem nocy, są zatem potraktowane jako pismo i litery, na co wskazuje nie tylko forma książki, lecz również jej tytuł: *‘Alif* to wszak pierwsza litera i zarazem cyfra arabskiego alfabetu, które są pisane jednym pociągnięciem. W relacji do erotyzmu włosopisanie i same włosy – choć nieobecne bezpośrednio, lecz jedynie odwzorowane – jawią się raczej jako nośniki życia i seksualnej siły niż martwoty. Są aktantami, które mają władzę nad obrazami, nawet w momencie, gdy są narysowane, a nie rzeczywiście obecne. Tworzą nieczytelne znaki, które w kontekście czytelnego tekstu zawartego we wstępie książki i opowiadającego historię obu kochanków z XVII stulecia zyskują na semantycznej i somatycznej intensywności. Pismo z włosów łonowych swawolnie przeskakuje możliwości składni i łamie jego ustaloną linię, otwierając okno, przez które również my możemy zajrzeć do „wnętrza” relacji Jābir ibn Hayyāna oraz Abū-Nuwāsa, przekraczając ograniczenia lingwistycznej reprezentacji.

O ile w wypadku projektu *‘Alif*, mamy do czynienia ze swego rodzaju dziennikiem namiętności, o tyle w pracach Wiktorii Walendzik i Olhi Skliarskiej chodzi o dzienniki, w których przy pomocy włosopisania odnotowuje się dzień po dniu czas radzenia sobie z żałobą po odejściu dziadka. W obu przypadkach chodzi o własne włosy artystek, które służą snuciu nieczytelnych narracji związanych ze zwykłą codziennością i upływającym czasem lub z bolesnymi doświadczeniami utraty bliskiej osoby.

Na rozkładówkach zeszytu z białymi, czystymi kartkami bez kratek i linijek Wiktoria Walendzik umieszcza

przeważnie po jednym włosie, czasem może dwa, a czasem ani jednego, zaskakując osobę kartkującą dziennik nagłą pustką. To praca bez tytułu, jeszcze z czasów studenckich, z lat 2016–2017 (wykonana w pracowni profesora Kamila Kuskowskiego), młodzieńcza i w swojej prostocie silnie nacechowana afektywnie. Dłuższe i krótsze włosy układają się swobodnie w fikuśne znaki jakiegoś nieznanego alfabetu, który pochodzi bezpośrednio z żywego ciała artystki. Plasują się w różnych miejscach kartek: raz po lewej, raz po prawej stronie, raz u dołu, innym zaś razem u góry; w niektórych wypadkach leżą na osi zeszytu, anektując dla siebie obszary po obydwu jej stronach. Prężą się witalnie i jakby omdlewają niczym *o d ł o g i*, uwodzą swoją obecnością i odrzucają swoim abiektałnym charakterem, stając się rysunkiem na papierze i snując na nim niesforne linie. Biorąc do rąk ów dziennik i próbując czytać nieczytelne znaki włosopisania, obcujemy z ucieleśnioną opowieścią, która rozgrywa się poza słowami, kreując ów specjalny język, który załamuje znaczenia. Włosy wprowadzają w stan wibracji zarówno to, co symboliczne, jak i to, co obrazowe, eksponując cielesne ślady i materialność samego nieuczczesnego quasi-pisma. Artystka notuje upływ czasu, powolną dezintegrację własnej cielesnej podmiotowości, raz uprawiając włosopisanie spokojne, stonowane, w ramach którego każdy znak jest falistą linią, innym zaś „bazgrołąc” ekspresyjnie i budując znaki zakręcone, splątane, podszyte wewnętrzną dynamiką. Formy owych „liter” ewokują więc nastroj poszczególnych dni odnotowywanych w dzienniku – mimo że nie ma w nim ani jednej daty, ani żadnej wskazówki, jak moglibyśmy ten czas odliczać.

Z kolei Olha Skliarska pisze swój dziennik okresu żałoby po dziadku własnymi włosami, pochodzącymi z przedramienia. W performansie *Disapperance* z 2018 roku, który odbył się w Poznaniu w galerii Curator’sLAB, artystka stoi przed publicznością, w lewej ręce ściskając otwarty notes w czarnych okładkach, prawą zaś wyrwya sobie pensetą włoski porastające jej skórę na ręce, zaangażowanej w trzymanie owego notesu. Działanie trwa trzy godziny, a więc boleśnie długo. W tym czasie obszar bezwłosej, zaczerwienionej skóry na przedramieniu staje się coraz większy, a na czystych kartkach zeszytu przybywa kolejnych znaków żałobnego, medytacyjnego pisma, cielesnego *requiem* dla dziadka. Olha Skliarska konsekwentnie i precyzyjnie wyszczypuje sobie włoszek po włosku, jeden po drugim, i odkłada je pensetą na stronę notesu, jakby zapisywała na niej kolejne linijki, w których zawiera swój smutek i melancholię po stracie bliskiej osoby. Włoski są krótkie, ciemne, wyraziście rysują się na bieli papieru niczym litery, są niestabilne, drżą, przesuwają się, żyją, kreując narrację, która wibruje i nie pozwala się ustabilizować. Pismo jest eteryczne, rozedrgane jak emocje i jedyne w swoim rodzaju, bo nie operujące żadnym ze skodyfikowanych alfabetów. Ten performance i nieczytelne włosopisanie jednocześnie bołą i hipnotyzują: nie tylko samą artystkę, lecz również osoby patrzące, które czującymi



1. Małgorzata Malwina Niespodziewana, *Przysięga*, 2005, video, dzięki uprzejmości artystki.
2. Olha Skliarska, *Disapperance*, 2018, performance w galerii Curator'sLAB w Poznaniu, dzięki uprzejmości artystki.
3. Wiktoria Walendzik, bez tytułu, 2016–2017, artbook, papier, ludzkie włosy, dzięki uprzejmości artystki.
- 4, 5, 6. Birgit Maaß, *Absence*, 2013, włosy, parafina na płycie MDF, 30×40 cm, fot: Reinhard Engelke, dzięki uprzejmości artystki.
7. Karin Sander, *Hair Drawings* (Numery 459, 99 i 965; trzy spośród 970 rysunków 970 włosów od 122 osób, każdy wyrwany, rzucony i przyklejony do kartki papieru), 1998, wymiary każdego 27,9×21,6 cm, fot. Frank Kleinbach, Courtesy the artist, VG Bild-Kunst, Bonn 2024 and Esther Schipper Berlin / Paris / Seoul.

ciałami percypują każdy ruch wyrywania i tworzenia nieczytelnej, a jednak jakże wyrazistej i dotkliwej opowieści.

Znamienna w tym kontekście wydaje się wypowiedź Georges'a Didi-Hubermana:

Jedynym zdaniem z mojej pierwszej książki, które wciąż przywołuję i które otworzyło pytanie, jakie do dziś mnie zajmuje i kłopotczy, jest: Jak może wyglądać relacja z bólem w naszym podejściu do prac i obrazów? Jak działa ból, jaka może być jego forma, jaka jest czasowość jego pojawiania się lub jego powrót? Jak to się dzieje przed – i wewnątrz – nas i naszego spojrzenia?⁷⁴

Wizualizowany ból jest wszak tak nieuchwytny, tak trudny do zobiektywizowania, że może wywołać u odbiorców różnorakie reakcje: od wstrętu, przez zdystansowanie, po empatię; paradoksalnie nie ma jednak mocy wywołania samego bólu – współodczuwanie u widza w takiej sytuacji uchyla się w odruchu samoobrony⁷⁵. W wypadku *Disapperance* chodzi o ból związany z odejściem dziadka, a więc tym trudniejszy do zakomunikowania. Olha Skliarska, wyrывая sobie włosy, wyraziście pokazuje stratę; bezlitosne oddzielanie od jej ciała czegoś tak bliskiego jak włosy jest świadomym zadawaniem sobie cierpienia, by móc przekroczyć język i zapisać karty notatnika takim piśmem, które z poziomu cielesności rozwija pozajęzykowy sposób komunikacji. Hannah Arendt zauważyła, że:

Doprawdy najbardziej intensywne ze znanych nam odczuć, zdolne przytłumić wszystkie inne doznania, mianowicie doświadczenie silnego bólu fizycznego, jest zarazem najbardziej osobiste i najtrudniejsze do zakomunikowania. [...] Wydaje się brakować jakiegokolwiek przejścia od najbardziej radykalnej subiektywności, w której nie jestem już „rozpoznawalna”, do zewnętrznego świata życia⁷⁶.

Artystka zadaje sobie ból fizyczny sama, by zbudować włosopisaniami most pomiędzy swoją najbardziej radykalną subiektywnością a zewnętrznym światem, w którym znajdują się osoby doznające jej nieczytelnego alfabetu w ucieleśniony, haptyczny sposób. Zdaniem Elaine Scarry, badaczki strategii przedstawiania cierpienia w sztukach wizualnych, ból, choć nie podlega werbalizacji, stawia opór językowi czy wręcz niszczy język, nie znaczy to jednak, że jest niemożliwy do reprezentacji⁷⁷. Włosopisanie Olhi Skliarskiej potwierdza tę tezę, zarówno inicjując potencjał nieczytelności do aktywowania innych niż tradycyjne rodzajów lektury, jak i aktywując afektywną naturę włosów należących do ciała i na naszych oczach od niego oddzielanych.

Pismo i ciało nierozzerwalnie łączą się ze sobą w najstarszych metaforach, dotyczących pamięci. Sokrates porównuje pamięć do woskowej tabliczki otrzymanej w darze od muzy Mnemosyne, na której – niczym zapis – odciskają się ślady, umożliwiające utrwalanie ulot-

nych wspomnień⁷⁸. Takie woskowe tabliczki tworzy Birgit Maaß, która w wieloelementowej pracy *Absence* z 2012 roku zatapia włosy w ich powierzchniach. Format owych tabliczek (24×30 cm) bliski jest wielkości kartki A4; ponadto ich biaława kolorystyka przypomina papier, który zaprasza do wypełnienia go piśmem. Artystka „portretuje” jakieś osoby, uobecniając ich nieobecność poprzez materialność należących do nich włosów.

Interpretowałabym jednak te prace nie tylko w kontekście zaproponowanym przez Birgit Maaß, lecz również w relacji do nieczytelnego pisma, organicznego języka i włosopisania. Poszczególne kosmyki układają się bowiem na kartach jak litery jakiegoś nieznanego, pełnego ekspresji alfabetu, jak znaki, które sugerują przeszłą obecność i cielesność jakiejś konkretnej osoby. Owe litery są nieuczesane, a może nawet rozczochrane. Konfrontujemy się zatem z włochatą kaligrafią, łączącą witalność i martwość – w niektórych przypadkach wpasowaną w format, w innych zaś sięgającą jego granic i próbującą go „rozsadzić” swoją ekspansją. To piśmo rude, czarne i blond, zawsze indywidualne, zatopione w przejrzystym wosku, przypominającym ludzką skórę, co dodatkowo ucieleśnia percepcję i przyczynia się do omdlewania języka dyskursywnego wobec doznania owej niechcianej bliskości. Poszczególne pasma włosów znajdują się na różnych głębokościach owej woskowej warstwy: jedne z nich prawie w nim zanikają, inne pozostają blisko powierzchni, kolejne zaś trzymają się powierzchni. Kartezjusz narzekał na płynność, niestabilność i zmienność wosku, lecz z drugiej strony wskazywał potencjał tego materiału do prowokowania dyskusji o ciele w stanie transformacji⁷⁹, co dodatkowo podkreśla użycie włosów jako znaków nieczytelnego pisma. Wosk był używany do konserwacji martwych ciał, dzięki czemu ewokuje ucieleśnienie, emocjonalność, zmysłowość i dotykliwość⁸⁰, co w kontekście pracy Birgit Maaß o znaczącym tytule *Absence* dodatkowo dochodzi do głosu, spotęgowanego dialogiem z włosami. Włosopisanie na woskowej tabliczce, stanowiącej sokratejską metaforę ludzkiej pamięci, postrzegalabym również jako odniesienie do niestabilnej tożsamości, która pozostaje w stanie wibracji i jest opowiadana nieczytelnym, włochatym piśmem.

Podobne napięcie pomiędzy „portretowaniem” konkretnych osób a *hairgraphy* – włosopisaniami – powstaje w wieloelementowym cyklu prac Karin Sander zatytułowanym *Haarzeichnungen* [Rysunki włosami], który powstaje już w 1998 roku. To dziewięćset siedemdziesiąt kart papieru, na które naklejone są włosy – zawsze tylko jeden włos na jednej karcie – dostarczone artystce przez sto dwadzieścia dwie osoby. Każda z tych postaci została poproszona o wyrwanie sobie około dziesięciu włosów – właśnie nie o obcięcie czy podarowanie tych, które już wypadły. Karin Sander chodzi bowiem właśnie o owe dwa jakże różne końce włosa: ten z cebulką, zakorzeniony w skórze głowy, oraz ten obcięty, mający styczność z nożyczkami; dziki i naturalny oraz okiełznany

i poddany kontroli. Artystka upuszcza każdy z owych włosów – niczym Marcel Duchamp metrowe miary w pracy *3 stoppages-étalon* z 1913 roku – pozwalając im swobodnie upadać na biel papieru i swobodnie drapować się na podłożu. Włosy – różniące się kolorami, długością, grubością i strukturą – układają się za każdym razem inaczej, jakby zapisywały indywidualność każdej osoby, zawierając jej DNA i, poprzez tworzone znaki, wyrażając pozawerbalną opowieść o jej charakterze.

Mimo że Karin Sander w tytule pracy mówi wyraźnie o rysowaniu, ja widzę w jej strategii włosopisanie, widoczne w kaligraficzności układu każdego włosa, a także w fakcie, że są one przytwierdzone do kart papieru. To dziennik spotkań z tymi „portretowanymi” osobami, pisany ich włosami, które stają się nieczytelnym alfabetem, wskazującym na fakt, że człowieka, jego egzystencji i cielesności nie da się opowiedzieć w ramach lingwistycznej reprezentacji. Artystka – udzielając włosom oraz grawitacji mocy współtwórców i aktantów – zaciera granicę pomiędzy tym, co symboliczne, tym, co językowe, i tym, co obrazowe, wprowadzając wszystkie te aspekty w stan wibracji i kreując przepływ intensywności, którego nie można przyswoić. Jest on nieprzyswajalny również poprzez ogromną, sięgającą prawie tysiąca sztuk liczbę kart owego „dziennika” lub „wizerunków” w galerii portretów. Karin Sander zapisuje cielesnymi śladami ponad setki konkretnych osób, kreując abiektralne fetysze i frapujące litery, które składają się w niewerbalizowa(l)ną narrację, jaka zarazem opowiada o tych ludziach, jak i wskazuje na niemożność opowiedzenia o nich i ich osobowościach klasycznym językiem. Wobec każdej z włosowatych liter zadajemy sobie pytania o to, czy ekspresja danego znaku – powywijanego, skręconego i niesforenego lub krótkiego, prostego i „grzecznego” – mówi coś o osobie, do której dany włos należał? Czy *hairgraphy* jako ucieleśnione, nieczytelne pismo mówi nam więcej niż tradycyjny portret? Z pewnością obnaża niemoc języka, kierując naszą uwagę na inne rodzaje lektury, w ramach których ów język omdlewa, a racjonalne znaczenia załamują się.

Mithu Sen poszukuje z kolei nowego języka, który sytuowałby się poza hierarchiami społecznymi, historycznymi i kulturowymi. Rozwija go w pracy *No star, No land, No word, No commitment* z lat 2004–2014, w ramach której na ścianach galerii (Art Omi w Nowym Jorku, KNMA Museum w Nowym Delhi czy Kunstmuseum w Bochum) kreuje nieczytelne pismo złożone ze znaków wykonanych ze sztucznych czarnych włosów. Każda kosmata „litera” jest inna, zindywidualizowana i starannie „wykaligrafowana” poszczególnymi kosmykami. Artystka, pochodząca z Indii, w których diagnozuje się funkcjonowanie ponad czterystu języków, proponuje język, który byłby wolny od uwikłań w jakiegokolwiek hierarchie i „uniwersalny” – owa „uniwersalność” ma bazować na użyciu włosów jako materii, której nie można oddzielić od ucieleśnionej narracji, afektywnie intensywnej, haptycznej i abiektralnej.

Każda osoba, stającą przed ścianą pokrytą *hairgraphy* – włosopisanem, w pierwszym momencie zastanawia się, czy ma do czynienia z jakimś konkretnym alfabetem i czy za poszczególnymi linijkami „tekstu” kryje się jakiś werbalny sens. Mithu Sen rozwiewa jednak te wątpliwości, wykładając zeszyt, w którym odbiorczyni i odbiorcy mogą zapisać własne „tłumaczenie” i esencję włosopisania, z którym zostali skonfrontowani. Artystka zachęca: „Zapraszam do przeczesania swojej podświadomości, rozplątania płataniny i oddychania esencją pisma na ścianie”⁸¹. Projekt był pokazywany w Indiach, Stanach Zjednoczonych i w Niemczech, a więc w bardzo różnych kontekstach kulturowych, co dodatkowo podkreśla dążenie Mithu Sen do uczynienia z włosopisania swego rodzaju komunikacji, które – mimo i jednocześnie dzięki nieczytelności – stanie się „czytelne” dla wielu osób, niezależnie od używanego przez nie języka i pochodzenia. To zatem projekt demokratycznego języka ucieleśnionego, który w efekcie epistemicznej traumy otworzy nowe rodzaje lektury.

Ów język zostaje przez osoby odwiedzające wystawy w Indiach, Stanach Zjednoczonych i Niemczech zinterpretowany na bardzo różne sposoby: od prób odpowiedzi w formie nieczytelnych znaków lub bażgrołów, poprzez wiersze, krótkie historie, uwagi o roli włosów i quasi-filozoficzne wywody, także o odczuciach wobec konfrontacji z nieczytelnością, po rysunki przedstawiające nagie sylwetki kobiety i mężczyzny. Niektóre „tłumaczenia” są poważne, inne zaś żartobliwe lub absurdalne. Ta translacja nieczytelności włosopisania w formy czytelne pokazuje, że somatyczna forma nieprzejrzystej, paradoksalnej komunikacji wyzwala w odbiorczyniach i odbiorcach chęć zajrzenia w siebie i skupienie na materialności „pisma” z włosów. Statystycznie uwagę zwraca fakt, że wiele osób skupia się na włosach jako aktywnej materii, powiązanej z ciałem i nasyconej symbolicznymi znaczeniami. Język „omdlewa”, a mimo to próbuje znaleźć „tłumaczenie”, reagując na wyzwanie rzucone przez Mithu Sen.

Włosopisanie jako język, który rozsądza ograniczenia

Włosy, które zebrały myśli konkretnych osób i skumulowały je w postaci bliżej nieokreślonych cząsteczek, poprzez doświadczenie związku z ciałem przyczyniły się do wynalezienia języka rozsadzającego – jak chciała Cixous – ograniczenia, klasy i retoryki, porządku i kodyfikacje. Jest demokratycznie ucieleśniony i może nawet „uniwersalny”, choć budowanie płaszczyzny (z)rozumienia wynika w nim głównie z przyjęcia strategii nieuczestnej komunikacji oraz włochatej (nie)czytelności, czasem uczestnej, innym zaś razem rozkudłaconej i rozczochranej, co aż narzuca się w strategiach włosopisania stosowanych przez przywoływanych tutaj artystów i artystki.

Nieczytelność ma w tym kontekście ogromny potencjał krytyczny. Nieczytelny zapis nie należy wszak do żadnego miejsca i porządku: jego istotą jest niestabilność,

która uruchamia myślenie o tym, co wymyka się jednoznacznyemu określeniu. Gra z naszymi nawykami kulturowymi oraz z matrycami pisma i liter, które nosimy w pamięci. Doznanie epistemicznej traumy i konfrontacja z nieczytelnością jako „nierozstrzygalnikiem” wytrącają nas z pewności i otwierają na nieoczekiwane – na lektury, w ramach których czytamy raz z włos, raz pod włos, lecz zawsze afektywnie i w sposób głęboko haptycznie ucieleśniony, oscylując pomiędzy fascynacją a wstrętem i lękiem przed dezintegracją naszej tożsamości. Włos nie jest wszak niewinny jako materia pisma, w którym zapisuje się siebie i własne wspomnienia.

Archeologia pamięci jest immanentnie cielesna, a owe wspomnienia potrzebują medium, by móc pozostawić ślad⁸². Wśród owych mediów Aleida Assmann wylicza p i s m o [podkr. moje – M.S.], obraz, ciało i miejsca. Według tej niemieckiej badaczki meandrowanie zapamiętywania i zapominania, pamięć indywidualna jest perspektywiczna, bo wynikająca z perspektywy konkretnej osoby i jej przeżyć, fragmentaryczna i ulotna, a także powiązana z innymi rodzajami pamięci, chociażby z pamięcią kulturową. W medium włosopisania poprzez ucieleśnienie procesu percepcji pamięć indywidualna jest oznajmiana poprzez rodzaj komunikacji nieoczywistej i paradoksalnej, lecz jednak pojmowa(l)nej, doznawa(l)nej i odczuwa(l)nej. Mamy do czynienia z niewspółmiernością tej i tamtej strony, reprezentowanych przez czytelność i nieczytelność, pomiędzy którymi znaczenia wiszą na włosku. Jeśli Brian Massumi ma rację, że afekty są przed-społeczne i przed-indywidualne to być może włosopisanie, szczególnie zaś to nieczytelne, jest rzeczywiście transkulturowym pismem „uniwersalnym”?

Przypisy

- ¹ Zygmunt Bauman, *Ponowoczesność jako źródło cierpienia*, Sic!, Warszawa 2000, s. 156.
- ² W relacji do tego zjawiska analizuję jedynie prace artystek i artystów, poza orbitą zainteresowań pozostawiając kwestie związane z designem i np. projektem Monique Goossens *Typography Hair*, w ramach którego designerka ta rozwinęła czytelny alfabet z włosów.
- ³ Por.: Josef Adolf Schmoll gen. Eisenwerth, *Beiträge zur Motivkunde des 19. Jahrhunderts*, Prestel, München 1970.
- ⁴ Konsekwencją tej metody jest rezygnacja z analizy kontekstów historyczno-społecznych.
- ⁵ Agnieszka Bandura, *Trichofilia – fetyszycacja włosów w sztuce współczesnej w ujęciu estetycznym*, „Nowa Krytyka” 2017, nr 39, s. 189.
- ⁶ Tamże.
- ⁷ Tamże.
- ⁸ Tamże, s. 190.
- ⁹ Tamże.
- ¹⁰ Małgorzata Dawidek, *Opisaniu ciałem*, „Zeszyty Artystyczne” 2017, nr 31, s. 103.
- ¹¹ Tamże, s. 104. Po pewnym czasie Dawidek odkryła analogiczny termin w książce Dubravki Ugrešić *Amerykański fikcyjnarz*, lecz chorwacka pisarka rozumiała pod nim „reżyserię

- mas, choreografię tłumów jako konstruktowi zaprogramowanego tak, by służył propagandzie i oddawał cześć systemowi politycznemu i jego władzy”. Tamże, s. 103.
- ¹² Winfried Menninghaus, *Wstręt. Teoria i historia*, przeł. Grzegorz Sowiński, Universitas, Kraków 2009, s. 7.
- ¹³ Odwołania do Herdera za: W. Menninghaus, *Wstręt...*, dz. cyt., s. 70.
- ¹⁴ Tamże, s. 439.
- ¹⁵ Zob.: Julia Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, tłum. Maciej Falski, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2007.
- ¹⁶ Marta Tużnik, *Problem abiekcji w kulturze*, „Kultura i Wartości” 2016, nr 19, s. 124.
- ¹⁷ Deborah Caslav Covino, *Amending the Abject Body: Aesthetic Makeovers in Medicine and Culture*, State University of New York Press, Albany 2004, s. 17.
- ¹⁸ Hal Foster, *Powrót Realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, przeł. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, Universitas, Kraków 2010, s. 183.
- ¹⁹ W. Menninghaus, *Wstręt...*, dz. cyt., s. 457.
- ²⁰ H. Foster, *Powrót...*, dz. cyt., s. 183.
- ²¹ Brian Massumi, *Autonomia afektu*, przeł. Adam Lipszyc, „Teksty Drugie” 2013, nr 6, s. 116.
- ²² Barbara Myrdzik, *O niektórych konsekwencjach zwrotu afektywnego w badaniach kulturowych*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska Lublin Polonia Sectio N” 2017, nr II, s. 118.
- ²³ Por.: Katarzyna Bojarska, *Poczuć myślenie: afektywne procedury historii i krytyki dziś*, „Teksty Drugie” 2013, nr 6, s. 9.
- ²⁴ B. Myrdzik, *O niektórych...*, s. 119.
- ²⁵ Anna Burzyńska, *Afekt – podejrzany i pożądany*, [w:] *Kultura afektu – afekty w kulturze. Humanistyka po zwrocie afektywnym*, red. Ryszard Nycz, Anna Łebkowska, Agnieszka Dauksza, Wydawnictwo Instytutu Bada Literackich PAN, Warszawa 2015, s. 133.
- ²⁶ Tamże, s. 132 [podkreślenie moje – M.S.].
- ²⁷ Arnold Berleant, *Prze-mysleć estetykę. Niepokorne eseje o estetyce i sztuce*, przeł. Maria Korusiewicz, Tomasz Markiewka, Universitas, Kraków 2007, s. 99.
- ²⁸ Richard Shusterman, *Aesthetic Experience. From Analysis to Eros*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism” 2006, t. 64, nr 2, s. 218.
- ²⁹ Tamże, s. 225.
- ³⁰ Ann-Sophie Lehmann, *The Matter of the Medium. Some Tools for an Art Theoretical Interpretations of Materials*, [w:] *The Matter of Art. Material, Practices, Cultural Logics, c. 1250–1750*, red. Christy Anderson, Anne Dunlop, Pamela H. Smith, Manchester University Press, Manchester 2015, s. 22.
- ³¹ Karen Barad, *Posthumanistyczna performatywność: ku zrozumieniu, jak materia zaczyna mieć znaczenie*, przeł. Joanna Bednarek, [w:] *Teorie wywrotowe. Antologia przekładów*, red. Agnieszka Gajewska, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2012, s. 324.
- ³² Zob.: Bruno Latour, *Splatając na nowo to, co społeczne. Wprowadzenie do teorii aktora-sieci*, przeł. Aleksandra Derra, Universitas, Kraków 2010.
- ³³ A.S. Lehmann, *The Matter...*, dz. cyt., s. 26.
- ³⁴ B. Latour, *Splatając...*, dz. cyt., s. 27.
- ³⁵ John Michael Krois, *Tastbilder. Zur Verkörperungstheorie ikonischer Formen*, [w:] *tenże, Bildkörper und Körperschema. Schriften zur Verkörperungstheorie ikonischer Formen*, De Gruyter, Berlin 2011, s. 227.
- ³⁶ Por.: Brian O'Shaughnessy, *The Sense of Touch*, „Australasian Journal of Philosophy” 1989, t. 67, nr 1, s. 37–58.

- ³⁷ Laura U. Marks, *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, Duke University Press, Durham–London 2000, s. 162–163.
- ³⁸ Abbie Garrington, *Haptic Modernism. Touch and Tactile in Modernist Writing*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2013, s. 16.
- ³⁹ Juhani Pallasmaa, *Mysząca dłoń. Egzystencjalna i ucieleśniona mądrość w architekturze*, przeł. Michał Choptiany, Instytut Architektury, Kraków 2015, s. 112.
- ⁴⁰ Zob.: Hélène Cixous, *Śmiech Meduzy*, przeł. Anna Nasiłowska, „Teksty Drugie” 1993, nr 4/5/6, s. 147–166.
- ⁴¹ Tamże, s. 148.
- ⁴² Por. np. tematyczny numer „Tekstów Drugich” 2015, nr 2, zatytułowany *Formy męskości*.
- ⁴³ H. Cixous, *Śmiech...*, dz. cyt., s. 158.
- ⁴⁴ Tamże, s. 162.
- ⁴⁵ Kartka pocztowa Heleny Dąbrowskiej do brata Kazimierza Kozłowskiego, ok. 9 maja 1935. Korespondencja rodzinna prof. Zofii Kozłowskiej-Budkowej z lat 1930–1960, spuścizna Zofii Kozłowskiej-Budkowej, syg. 139/28, cz. II, Archiwum Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- ⁴⁶ B. Massumi, *Autonomia...*, dz. cyt., s. 112.
- ⁴⁷ Fragment listu Camille Claudel do Paula Claudela, 3 marca 1927, Paris, Bibliothèque Nationale de France, NAF 28255, przeł. A. Jaklik.
- ⁴⁸ Fragment listu Elfriede Lohse-Wächtler do rodziców, wrzesień/październik 1932, inw. 8600/552 (2020), Sammlung Prinzhorn w Muzeum w Heidelbergu, przeł. S. Rochoń.
- ⁴⁹ Karolina Wilczyńska, *Haft Okupacyjny vs. craftywizm. Feministyczne strategie artystyczne*, „Czas Kultury”, archiwum: 18.05.2019, <https://czaskultury.pl/czytanki/haft-okupacyjny-vs-craftywizm-feministyczne-strategie-artystyczne/> (dostęp: 05.01.2024).
- ⁵⁰ Rozsika Parker, *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*, Bloomsbury Visual Arts, London–New York 2019.
- ⁵¹ William S. Allen, *Illegibility: Blanchot and Hegel*, Bloomsbury Publishing, London–New York 2021, s. 1.
- ⁵² Kevin Concannon, *Yoko Ono's Touch Piece: A Work in Multiple Media, 1960–2009*, „Oncurating” 2021, nr 51, s. 133.
- ⁵³ Dominika Depcik, *Nieczytelność i nieprzezroczystość. Dwa wymiary wizualności tekstu*, „Humaniora. Czasopismo Internetowe” 2020, nr 32, s. 66.
- ⁵⁴ Zob.: Eckhard Schumacher, *Die Ironie der Unverständlichkeit. Johann Georg Hamann, Friedrich Schlegel, Jacques Derrida, Paul de Man*, Suhrkamp, Frankfurt/M 2000, s. 333; Annette Gilbert, *Bewegung im Stillstand. Erkundungen des Skripturalen bei Carlfriedrich Claus, Elizaveta Mnatsakanjan, Valeri Scherstjanoi und Cy Twombly*, Aisthesis, Bielefeld 2007, s. 31–32 oraz Craig Dworkin, *Reading the Illegible*, Northwestern University Press, Evanston 2003, s. XXIII.
- ⁵⁵ Andrzej Bednarczyk, *Kształt nieczytelności*, „Zeszyty Artystyczne” 2017, nr 31, s. 13.
- ⁵⁶ Magnus Wieland, *about:blank. Appropriationen des Leerraums seit Mallarmé*, [w:] *Wiederaufgelegt. Zur Appropriation von Texten und Büchern in Büchern*, red. Annette Gilbert, transcript Verlag, Bielefeld 2012, s. 195.
- ⁵⁷ E. Schumacher, *Die Ironie...*, dz. cyt., s. 333.
- ⁵⁸ Zob.: Hans-Thies Lehmann, *Od sensu do sensualności. O niemieckim teatrze postdramatycznym*, przeł. Krzysztof Zajas, „Didaskalia” 2002, nr 51–52, s. 133–136.
- ⁵⁹ Paul de Man / Robert Moynihan, „...dla mnie tak, skoro nazywam się de Man...” (rozmowa), przeł. Artur Przybysławski, „Literatura na Świecie” 1999, nr 10–11, s. 255.
- ⁶⁰ Adam Lipszyc, *Dwóch współczesnych ironistów*, „Nowa Krytyka” 2003, nr 14, s. 247–268.
- ⁶¹ Por. Anna Burzyńska, *Dekonstrukcja, polityka i performatyka*, Universitas, Kraków 2013, s. 536.
- ⁶² D. Depcik, *Nieczytelność...*, s. 66.
- ⁶³ Pojęcie „epistemicznej traumy” za: Thomas Vargish, Delo E. Mook, *Inside Modernism: Relativity Theory, Cubism, Narrative*, Yale University Press, Yale 1999. Autorzy stosują to pojęcie, by opisać doznania czytelników konfrontowanych z bardzo trudnym do zrozumienia dziełem literackim.
- ⁶⁴ Jean-François Lyotard, *Das postmoderne Wissen. Ein Bericht*, Böhlau, Graz und Wien 1986, s. 27.
- ⁶⁵ Owo zawieszenie pomiędzy tekstem a obrazem Michael Rinaldo nazywa „Intersign”. Zob. Michael Rinaldo, *Breaking the Letter: Illegibility as Intersign in Cy Twombly*, Steve McCaffery, Susan Howe, A dissertation submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy (Comparative Literature) in the University of Michigan 2013.
- ⁶⁶ Pamela M. Lee, *Illegibility / Unleserlichkeit. 100 Notes – 100 Thoughts / 100 Notizen – 100 Gedanken*, Hatje Cantz Verlag, Kassel–Ostfildern 2011, s. 17.
- ⁶⁷ A. Bednarczyk, *Kształt...*, dz. cyt., s. 16.
- ⁶⁸ W.S. Allen, *Illegibility...*, s. 5.
- ⁶⁹ Jack Post, *Rewolucja cyfrowa*, [w:] *Triumf typografii. Kultura, komunikacja, nowe media*, wybór i oprac. Henk Hoeks, Ewan Lentjes, przeł. Magdalena Komorowska, d2d.pl, Kraków 2017, s. 161.
- ⁷⁰ Sreshta Rit Premnath, *‘Alif*, 2009, s. 2. Książka jest wydana w języku angielskim. Tłumaczenie własne.
- ⁷¹ Tamże, s. 2.
- ⁷² A. Berleant, *Prze-mysleć estetykę...*, dz. cyt., s. 98.
- ⁷³ Z. Bauman, *Ponowoczesność...*, dz. cyt., s. 14.
- ⁷⁴ Georges Didi-Huberman, *Of Images and Ills*, przeł. C. Shread, „Critical Inquiry” 2016, nr 42, s. 441. Pytanie w cytacie: Georges Didi-Huberman, *Invention of Hysteria: Charcot and the Photographic Iconography of the Salpêtrière*, przeł. A Hartz, MIT Press, Cambridge–Massachusetts 2003, s. 117.
- ⁷⁵ Catherine Nichols, *Den Schrei malen. Zwischen Ästhetik und Anästhetik in der zeitgenössischer Kunst*, [w:] *Schmerz. Kunst + Wissenschaft*, red. Eugen Blume, Annemarie Hürlimann, Thomas Schnalke, Daniel Tyradellis, Hamburger Bahnhof, Berlin 2007, s. 225.
- ⁷⁶ Hannah Arendt, *Kondycja ludzka*, przeł. Anna Łagodzka, Aletheia, Warszawa 2000, s. 57.
- ⁷⁷ Elaine Scarry, *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*, Oxford University Press, Oxford 1985, s. 4.
- ⁷⁸ Platon, *Teajtet*, 191 C–E, [w:] tenże, *Dialogi*, t. II, przeł. Władysław Witwicki, Antyk Marek Derewiecki, Kęty 1999.
- ⁷⁹ Jessica Ullrich, *Wächserne Körper. Zeitgenössische Wachsplastik im kulturhistorischen Kontext*, Reimer-Verlag, Berlin 2003, s. 27.
- ⁸⁰ Tamże, s. 28.
- ⁸¹ Materiały pozyskane od Mithu Sen. W anglojęzycznym oryginale: „I invite you to comb through your subconscious, unknot the tangles and breathe the essence of the writing on the wall”.
- ⁸² Zob. Aleida Assmann, *Między historią a pamięcią. Antologia*, red. Magdalena Saryusz-Wolska, Uniwersytet Warszawski, Warszawa 2013.