



Bianka Rolando

Mała książka o rysunku / A Small Book about the Drawing



Bianka Rolando

Mała książka o rysunku / A Small Book about the Drawing

**Galeria Foksal, Warszawa 2013
Foksal Gallery, Warsaw 2013**

Spis treści

Tytułem wstępu	5
1. O doświadczeniach rysunku	8
1.2. „Poetic torsion”	10
1.3. Łączność	10
1.4. Rysunkiem-tym-czasowość	12
2. Archeologia rysunku	15
2.1. Niedokończony szkic	15
2.2. <i>In aqua scribis</i> / utopiony w linii	16
2.3. <i>Triumphzug</i> / linia utopiona w dekoracyjności	16
2.4. <i>The little vagabond</i> / po linie	17
2.5. Podkreślenie	17
3. Antyilustracja	20
3.1. Próba pojęcia	20
3.2. Filozoficzne zaplecze antyilustracji	20
4. Próby chrztu	23
4.1. <i>Sacrum</i> i rysunek brudnym czyściwem	23
4.2. Rysunek jako <i>profanum</i>	26
5. Linia nieskończona	28

Tytułem wstępu

Czy rysunek można potraktować jako narzędzie poznania, a może język, w szczególności poezja (w swojej graniczności wobec narracji) może być takim narzędziem? I choć poezja czy rysunek, nie domagają się wyjaśniania funkcjonowania świata ani metod jego badania, a jedynie stawiają hipotezy lub pytania, to jednak noszą w sobie walor poznawczy umożliwiający odbiorcy nazywanie świata, przypatrywanie się jego funkcjonowaniu.

Rysunek nie pozwala się łatwo określić. Jest ciągłym ruchem. Próby nazywania go we „właściwy” sposób są skazane na porażkę. Potencjalność rysunku nie rodzi się z definicji, z nazywania czy określania, ile właśnie uchylenia się od definicji. Pod tym względem rysunek ma w sobie anarchistyczne potencjały światotwórcze, jak i słowotwórcze¹. Wyraża wizualne znaczenia, które mogą mieć kontynuację w metaforyce poetyckiej. *Mała książka o rysunku* to jedynie szkic o potencjalności samego rysunku i jego odniesień do języków i sfer symbolicznych. To szkic otwarty, autorka chce w nim uniknąć męczącej czytelnika dydaktyki, zaznacza jednak, że jeżeli wszelakie kryteria zostaną odwołane, to twórczość pozbawi się zakotwiczenia w jakiegokolwiek pamięci, ulegnie szybkiej anihilacji teraźniejszej percepcji, nie pozostawiając niczego ponad ulotnym odczuciem. Zdeklarowany brak kryteriów stanie się jej niechybną zgubą w rzeczywistości, która ją całkowicie wchłonie². Poszukiwanie wiąże się z postawą wobec świata, który jest przez sztukę zarazem współtworzony, jak i odkrywany.

Mała książka o rysunku nie rości sobie jednak pretensji do bycia ontologiczną teorią sztuki. Pisana z pozycji artysty, jest ona raczej zbiorem obserwacji, czy hipotez dotyczących rysunku i jego powinowactw. Jest to także wynik pracy artystycznej autorki, dla której od wydania *Białej książki*, jak i w późniejszych książkach, w *Modrzewiowych koronach* oraz w *Podpłomykach*, a także w wielu wystawach rysunek i poezja przeplatały się, niekiedy wręcz unifikując się. Niniejsza książka to próba uporządkowania przemyśleń autorki co do medium, które wykracza poza warunki formalne, ale staje się przedmiotem wieloaspektowej refleksji o świecie, łącząc to co intymne i osobiste, z tym co obiektywne. Powstaje ona z poczucia potrzeby podzielenia się refleksją formalną, zresztą zawsze obecną w sztuce. Krótkie, artystyczno-filozoficzne szkice mają za zadanie oddać kluczowe intuicje, wyciszając, jak tylko to możliwe, akademicki żargon, a uwypuklając istotę sprawy: rysunek i jego poetyckie powinowactwa.

1 Świadomie adoptuję ten termin związany z aspektem konstruktywnej dezorganizacji do pojęć, które nie odnoszą się do polityki.

2 Celnie przedstawia to zjawisko Jerzy Ludwiński w tekście *Neutralizacja kryteriów*, zob. *Epoka błękitu*, Kraków 2003, s. 172-177. Kryteria sztuki według Ludwińskiego to: bezbronność (brak oczekiwanego efektu), autentyzm, program (logika poszukiwań odrębnego języka) i postawa artysty (bezinteresowna). Jednakże w sztuce świadomie uprawianej pojawiają się pytania o prawdę, kształt rzeczywistości, czy refleksję nad tym co w świecie jest istotne. Taką refleksję, równoległą do praktyki artystycznej uprawiał choćby Jerzy Nowosielski (por. *Sztuka po końcu świata. Rozmowy z Jerzym Nowosielskim*, Znak, Kraków 2012). Sztuka sama w sobie nie potrzebuje objaśniającej narracji, jednakowoż powinna ona pobudzać jej głębsze zrozumienie. Artyści odrzucający kryteria sztuki muszą zadeklarować się, co stanowi przedmiot odrzucenia, a tym samym ustanowić jakąś antytezę wobec tego, czemu się przeciwstawiają.

Jest to zaproszenie do dyskusji o tożsamości rysunku i poezji, co nurtuje wielu twórców wizualnych, poetów, teoretyków literatury i sztuki, filozofów, wreszcie odbiorców sztuki i czytelników poezji, czujących potrzebę zgłębiania istoty mediów z jakimi obcuja. Początkiem wędrówki autorki będą słowa Witolda Wirpszy:

*Każda podróż, jeśli rzetelna / Wiedzie w niedocieczoność; /
W niedocieczoności bywają długie / Odcinki samowoli podróżnika³.*

Autorka, pisząc niniejszy szkic, szczególnie liczyła na te *odcinki samowoli podróżnika*.

³ Zob. Witold Wirpsza z wiersza *Podróże*, w: *Cząstkowa próba o człowieku i inne wiersze*, Instytut Mikołowski, Mikołów 2005.



1. O doświadczeniach rysunku

Improwizacja to jeden z podstawowych sposobów odkrywania niezaplanowanych terytoriów twórczych. Improwizacja rysunkowa formułuje się w toku myślenia, ciągle „staje się”. Ma w sobie ogromną ilość potencjałów, które ogranicza jedynie sam twórca. *Écriture automatique* czy też niekończące się improwizacje muzyczne, w ich dzianiu się, wydają się tylko odcinkami z nieskończoności, mogą sugerować, że są fragmentami nieskończonej dynamiki i fraktalnego wynikania jednego elementu z drugiego. Nawet „błąd” albo chaotyczność zapisu staje się w pewien sposób zawiązana czy ujarzmiona.

Rysunek jest najbardziej bliski metodzie improwizacji. Można go prowadzić, zakładając postawę kontrolującego i reżyserującego poszczególne etapy rysunku, można też być prowadzonym przez rysunek. Jest to bardziej ryzykowne założenie, lecz efekty mogą mieć dla twórcy odkrywcze znaczenie (gdy umysł tworzącego i linia, którą prowadzi stają się jednym, zjednoczonym organizmem). Rysunek wiedziony „sam dla siebie” zaczyna „osiągać pewne kształty” którym może za chwilę zaprzeczyć, podążyć lub wyprzedzić myślenie i jest zapisem procesu kształtowania jak i rozpraszania figuratywności, kiedy dajemy się wieść linii w nieskończoność, a nie w skończoność nazw, form czytelnych i zrazu rozpoznawalnych. Pytanie o to, co miał oznaczać rysunek, warto czasem wymienić na pytanie, czego ten rysunek nie miał nazwać.

Rysunki zbyt anarchiczne, by określić je słowem czy nawet metaforą, mogą pozostać „milczące”, nieodczytane, niedopełnione przez odbiorcę. Jest to dosyć ryzykowne, lecz w przegadaniu i ilustracyjności kryje się jeszcze smutniejsza konsumpcyjna pułapka.

Anarchia rysunku leży w samej jego naturze. Jest ona zarówno znaczeniem, oddzieleniem jak i otwarciem przestrzeni poza rysunek, poza kontur. Ograniczenie linią nadaje tym większą potencjalność przestrzeni poza linią. Liniowość rysunku służy zapisowi ruchu, „skoordynowanemu zapisowi ruchu”⁴. Rysunek pozostaje jego zapisem mniej lub bardziej świadomym i widoczną konsekwencją. Rysunek towarzyszy ruchowi, również takiemu (na szczęście), który jest poza porządkiem ustalonych norm czy schematycznych oczekiwań. I właśnie w tym przekraczaniu rysunek staje się narzędziem jak najbardziej „ruchomym” i „mobilnym”, gdyż jest on bezpośrednio wynikiem ruchu, gestu, znakiem sprzeciwu, najprostszym i najstarszym sposobem odgradzania i łączenia. Istniał on jako narzędzie zapisu jeszcze przed językowym sposobem uzurpacji rzeczywistości, ponieważ jest to bardziej anarchiczne narzędzie niż język czy nawet gest kaligraficzny w pisaniu, jest bardziej potencjalny wobec możliwości kolejnego ruchu. Dzięki temu może służyć nieskończonej liczbie metafor, które czy przypadkowe, czy skoordynowane tworzą całość nigdy niedomkniętą. Rysunek może pozostać rozchylony na sfery, które umykają językowi.

Anarchia rysunku oznacza niemożność zamknięcia go w znaczeniową formę. Jednakże anarchia rysunku nie oznacza, że nie można nałożyć na niego ontologicznej formuły. Jakiego rodzaju „przedmiotem” jest zatem rysunek? Rozchylenie na sfery metaforyzujące wprowadza go w harmonię z ruchem, tym samym sytuując go jako „przedmiot procesu”. Intuicja ta prowadzi do filozofii procesu, tzw. ewentyzmu Alfreda Whiteheada. Wedle Whiteheada podstawowym bytem jest proces. Rysunek jako proces oznacza, że staje się on rozciągliwym w czasie (a jednocześnie, jego atrybutem: przestrzeni),

4 Sibyl Moholy-Nagy, wstęp do podręcznika Paula Klee *The Pedagogical Sketchbook*, Praeger Publishers 1962.

w znaczeniu medium, które można nałożyć na inne przedmioty wizualne. Procesualność rysunku może mieć różne wymiary, nie tylko wizualno-czasowy, ale również językowy: rysunek może dopełniać języki, może stać się nadpisanym w poezji, rozwijać językową kontynuację słowa. Ruch rysunku jest niczym innym jak procesem, a jeśli tak jest, to jego natura będzie właśnie ewentystyczna.

Procesualność rysunku to również ucieczka przed zamknięciem na inne znaczenie niż jedno, to niemożność kategorycznego uporządkowania. Uporządkowanie bywa zamknięciem na ruch. Pozostanie w bezruchu utrzymuje zastaną hierarchię, minimalne zwichrowanie czy drgnienie obala porządek i rozszerza go o ucieczkę z niego (czasem powołuje się porządku jedynie po to, aby je obalać). Ruch jest rozszerzeniem o nowe znaczenia, jest ucieczką w nieskończoność, poza porządku i obrządki rzeczywistości. Ruch jako ucieczka z porządku czasu, miejsca, władzy czy innych ograniczeń jest intensywnym w znaczenia przekroczeniem lub zbawiennym wykroczeniem. Rysunek bywa w językowym ograniczeniu, a obciążony ilustracyjnością staje się narzędziem jedynie wstępnie szkicującym rzeczywistość, które ogranicza się do studiowania jej detali, zatem staje się jedynie powtórzeniem zastanego porządku⁵. Nie jest wtedy ani zapisem myślenia, ani twórczą ucieczką poza język, pozostaje potwierdzeniem zamknięcia. Pozostaje paradoksalnie bezruchem, z którego nic nie wynika, prócz tego, że ową ilustracyjność studiuje się do absurdałnego efektu hiperrealistycznego lustreczka, które generuje ręka twórczego.

Rysunek, który potrafi „uciekać” bardziej niż jakakolwiek inna technika obrazowania, ma w swojej naturze również wymykanie się określeniom językowym. Zamazane słowa mogą stać się rysunkiem, ich dawna czytelność może stać się miejscem spotęgowania potencjalności. Czym było słowo, kiedy jeszcze nie było napisane, co za znaczenia mogło ono posiadać i dlaczego zostało zamazane?

Brak językowego uzupełnienia stawia oglądającego w konfuzji. Nie zawsze zatarcie ścieżki komunikacyjnej wiąże się z ignorancją czy złośliwością osoby tworzącej wobec odbiorcy. Czasem owa konfuzja (choć jako doświadczenie może być niezbyt przyjemna) jest wstępem do podważenia językowych „ustaw”, do zadania sobie kilku pytań o „nieograniczone możliwości języka”. Rozszerzenie o metaforę, czyli o zwiększoną ruchliwość języka, na bardziej aktywne jego użycie i o bardziej kreatywne myślenie odbiorcy, którego schematy językowe zostały „poruszone”, to bardzo cenna sytuacja.

Rysunek może określać krawędź. Z drugiej strony jest on również otwarciem przestrzeni poza okonturowanie, pozwala takie przestrzenie wstępnie charakteryzować i nazywać. Rysunek czyniony na różnych materiałach, na różnych podłożach nabiera walorów nazywania i oznaczania, mimo iż media na których i którymi jest czyniony bywają bardzo efemeryczne. Przykładem mogą być interwencje rysunkowe na przykład na fotografii. Fotografia powołująca się na rzeczywistość, z wielokrotnością tę rzeczywistość poprzez powtórzenie, staje się odtworzeniem procesu przeszłego, zawsze zamyka to, co było konstrukcją odzwierciedlającą jakąś historię, czy zdarzenie, ale zawsze, lub prawie zawsze, bez kontekstów przyszłych. Nałożony na fotografię rysunek staje się nie tyle krytyką rzeczywistości zastanej, ile narzędziem nazywania „nierozpoznawalnego”, próbą wyjścia przed myślenie ilustracyjne.

5 Warto wspomnieć tu o miodnym *mimesis* również w poezji, według klasycznej formuły Horacego, który porównuje poetę do pracowitej pszczołki zbierającej nektar z wielu kwiatów i tworzącego własny miód poprzez słodkie naśladowanie innych. Warto zajrzeć na przeciwną stronę tego sposobu myślenia (np. Maurice Blanchot), gdzie dekompozycja staje się sposobem na właściwą dla poezji porażkę: „pisarz nie ma nic do powiedzenia, ale musi wypowiedzieć owo nic”, które jest oczywiście dużo trudniejsze niż pracowite sylabizowanie zastanych porządków.

Na rozciągłość przeszło-teraźniejszą fotografii nakłada on proces dodatkowy, poszerza go o potencjalności jeszcze nienazwane. Tym samym fotografia z nałożonym rysunkiem nabiera jego cech, przestaje być autonomiczna, a staje się przedmiotem ewentystycznym, bytem procesualnym, łączącym konteksty przeszłe i przyszłe, zrealizowane i potencjalne. Rysunek wnikający w odbitkę poprzez jej niszczenie, wydrapywanie, zdzieranie to nie tylko alergiczny gest niesienia sobie ulgi, ale też sposób poszukiwań innych rzeczywistości poza fasadą wizualnego czy estetyzującego muru. Materialnie wnikanie kończy się oczywiście na możliwościach „podatności na zniszczenie” materiału, na którym taki rysunek został poczyniony, ale sam gest pozostaje czymś więcej, jest znakiem buntu na rzeczywistość *per se*, poszukiwaniem za cenę „wyjścia na wylot”.

Rysunkowy gest miał i ma w sobie komentatorską potencję. Stawał się narzędziem ironii, gdyż można go było uczynić szybko i anonimowo⁶. Na marginesach hierarchicznych estetyk rysunek pozostał znakiem niezgody i buntu, pozostawał bardziej niezależny, anarchiczny: nie poddawał się formalizacjom, przez co mógł stać się procesem nakładanym na inne przedmioty artystyczne.

1.2. „Poetic torsion”

W dyskusji z Garym Hillem George Quasha powołuje się na biomatematyczne pojęcie „poetic torsion”⁷. „Torsje” to funkcja algebraiczna a „poetic torsion” to fizyczne siły zniekształcające kształty organicznych form. Przywołuję to pojęcie ze względu na rysunek, który byłby tu rozumiany jako siła zmieniająca porządki i wychodząca poza ustalone przestrzenie w nowe potencjały ewolucyjne. Rysunek, jak i język, poprzez swoją procesualną bytowość potrafi wykazywać właściwości organiczne, jest dynamiczny, płynny, często przechodzi w przestrzenie, których autor nie jest w stanie wyreżerować. Twórca zakłada tu jedynie pewną funkcję, siłę zmiany. Nieustanny ruch i ewolucyjność linii rysunkowej stają się otwarciem przestrzeni poprzez kontur, a nie zamknięciem przez kontur jakiegokolwiek formy organicznej. Transformacja formy odbywa się w płynnym procesie. Modelowanie matematyczne staje się zapisem zmienności formy, jej zamiany w inną formę. Zniekształcenie staje początkiem generowania nowych możliwości i ich rozszerzeń w nieskończoność. W ten sposób ewentystycznie pojęty rysunek staje się przedmiotem ewolucji, ciśnienia kształtu dopasowującego się do pozostałych przedmiotów. Siłą zniekształcającą jest ciągły ruch, którego zapisem w czasie, tworzywem staje się forma organiczna, żywa tkanka.

1.3. Łączność

Ewentystyczna bytowość rysunku powoduje, że nosi on w sobie możliwość parafrazy z wizualności na językowość. Rysunek pozwala na głębokie przenikanie tych rzeczywistości, dla autorki, swobodne

⁶ Przykładem może być choćby sztuka graffiti.

⁷ „Poetic torsion” to zagadnienie związane z szeroko pojętym rysunkiem w naturze, która pozostawia po sobie zbyt wiele śladów, by móc je pominąć. Określenie zostało zaadoptowane do poezji przez Georga Quasha, który w latach siedemdziesiątych tworzył cykl wierszy pt: *Torsion poems*. Zob. <<Liminalne działania artystyczne>> Gary Hill w dialogu z Georgem Quashą i Charlesem Steinem, w: *Zeszyty artystyczne*, maj 2005, s. 115 – 250.

rysowanie po matrycy języka jest właśnie poezją.⁸ Poszukując twórczego przejścia między sferą rysunku a sferą poezji, można przywołać twórczość Bolesława Leśmiana, w szczególności jego poemat *Łąka*, w którym pojawia się bardzo frapujący, a zarazem niezwykle motyw. Otóż narrator w sposób przedziwny łączy się z łąką (jak sam twierdzi „przyszła do niego łąka a nie rozłąka”, dlatego też musiało dojść do metafizycznego „połączenia”, które poemat opisuje). „Łąka”, to łączenie na nowo słów, które nigdy ze sobą się nie łączyły, albo łączyły w zupełnie innych kontekstach, to szukanie nowych połączeń, często zaskakujących dla samego autora. Mimo zdeklarowanych w listach do Zenona Przesmyckiego silnych związków z naturą jako taką (przy zmienności „stanów amorficznych istnienia”), Leśmian stwierdza równocześnie: „Poza jaźnią istnieje w duszy jakiś ton; jakaś pierwotna p i e ś n b e z s ł ó w, [...] ale dla której te słowa zawsze są czymś innym od niej samej”⁹. Filozof, Leszek Nowak, interpretując tę poezję, pisze, że dla Leśmiana natura jest niczym więcej niż modelem prawdziwej rzeczywistości, gdzie cechy rzeczy (atrybuty) są ważniejsze niż rzeczy: „[...] od strony semiotycznej bowiem idee Leśmiana można wyrazić tak oto: rzeczowniki są w istocie przymiotnikami”¹⁰. Obrazowanie staje się niewyobrażalne („poezja niemożliwa”¹¹) i zaczyna się wytrącanie na rzecz niebytu, aż do zanikania w bezświecie, gdzie czeka: „(nicość) bez jakiegokolwiek sfery pozytywnej”¹² (bez żadnych atrybutów bytu). Mimo braku możliwości przedstawienia „najdalszego” bezświata, Leśmian nazywa go jednak, w niezwykle ciekawy sposób i pokrętnie, omijając umiejętnie zasadzki ilustracyjności „drętwą i pilną Ciszyzną”. Wędrujące po światach tylko możliwych postacie są ich łączliwością poprzez swoje atrybuty, które za pomocą intensywnie „pobudzonego” języka można wyrazić. Rysunek, który staje się „wiedzeniem linii” (lub „uwiedzeniem linii”), łączy światy, niejako spaja dwa procesy: językowy z rysowanym.

Mam w życiu migotliwym jedną myśl jedynie/

Napiętą jak cieniutka strzała w cięciwie:/

*Zmienić się w linię*¹³

Poeta składa deklarację, iż chce „promiennie popłynąć”, wytracając swoje atrybuty, stać się abstrakcyjną dynamiką. Jest to bardzo cenna deklaracja, gdyż wskazuje ona bliskość „płynięcia” linii „koordynującej się”, zarówno w rysunku, jak i poezji.

Czasem prowadzenie wiersza jest jak prowadzenie rysunku, z jednej strony, zachowując wrażliwość, subtelnie obserwuje się przypadkowości (które można wywołać, przekładając metafory i językowe nakładanie nazw na świat), z drugiej strony można je po trochu organizować w całość (kadrować¹⁴).

8 Nie jest to zresztą doświadczenie rzadko spotykane. Znacząca liczba poetów i poetek przez wieki tworzyła literaturę w oparciu o rysunek, bądź przy inspiracji materią rysunkową. Zjawisko to opisane zostało przez Zenona Fajfery i nazwane „liberaturą”, jakkolwiek przeplatanie się form poezji i rysunku wykracza poza formalne określniki i przyporządkowania.

9 Zob. Bolesław Leśmian, *Przemiany rzeczywistości. Dzieła wszystkie*, t. 2. PIW, Warszawa, 1962.

10 Leszek Nowak, (Unitarna) metafizyka Bolesława Leśmiana, w: *Poznańskie Studia z Filozofii humanistyki* 3(16), Zysk I S-ka, Poznań 1996. Jeżeli chcielibyśmy spojrzeć szerzej poza casus poezji Leśmiana warto powołać się tutaj na wywołany przez Leszka Nowaka cytat z eseju Ernesta Fenollosa i Ezra Pounda *Instigation od Ezra Pound, Together with An Essay on the Written Chinese Character* (Boni and Liveright, New York 1920 <http://www.gutenberg.org/files/40852/40852-h/40852-h.htm>). Oddaje to intuicję temporalnych transformacji przedmiotów językowych, w tym i przedmiotów poetyckich.

11 Tymoteusz Karpowicz, *Poezja niemożliwa, Modele Leśmianowskiej wyobraźni*, Ossolineum, Warszawa 1975.

12 Nowak, *Ibidem*.

13 Julian Tuwim z wiersza *Myśl*. Wiersz przywołuje Leszek Nowak w *Byt i Myśl*.

14 Pojęcie rysunkowe.

Obrazy czy ich znaczenia mogą pojawić się przypadkiem przy okazji gier językowych, które fraktalnie sugerują nowe połączenia. Łączliwość poezji nie tylko „objawia się” poprzez używanie spójników, ale poprzez metafory, które ciągle generują możliwości ich ontologicznych rozszerzeń, a ich potencjalności wcale nie muszą być niezrozumiałe. Przeciwnie, ta kategoria powinna być jasna lub na tyle intuicyjna, byśmy mogli odtworzyć momenty jej stawania się. Łączliwość sugeruje pewną liniowość i nasuwa się przypuszczenie, że owa struktura łączności byłaby możliwa do narysowania. Rysunek taki byłby strukturą zanikającą i odradzającą się w czasie, w ciągłym ruchu, zupełnie jak organiczna tkanka języka. Gdy język staje się w pewnym momencie przepelniony, wewnątrznie przegadany, wówczas jego potencjały zostają przejęte przez rysunek, który odciąża tekst, przechodzi w formę wyobrażenia form, linii, abstraktów.

O łączliwości możemy mówić również w formule poezji wizualnej. Słowo zawiązane z rysunkiem, lub wpisywane w rysunek pojawiło się już w starożytności. Wydaje się jednak, że przełom następuje właśnie w zastosowaniu modelu antyilustracji, gdzie związanie tekstu z rysunkiem będzie zabiegiem nieoczywistym, a jednocześnie koniecznym. Odnalezienie rysunku i poezji wymagało najpierw zerwania ich literalnej symbiozy, spowodowania autonomizacji poszczególnych języków. Dochodzi wówczas do paradoksu, w którym samoistna nie-rysunkowa poezja wymusza myślenie rysunkiem, a nie-poetyczny rysunek staje się pełną metaforycznej potencjalności nicością. Parafrazując leśmianowskie „wytrącanie się bytu” można pośrednio użyć tego określenia również w rysunku (wytrącanie za pomocą rysunku odchodzącego od odwzorowywania sprawia, że przestaje on przypominać cokolwiek). W tym sensie rysunek, nie będąc przedstawieniem, nosi negatywistyczną nicościowo-potencjalną treść ilustracji, a poezja, nie będąc opisem, posiada nicościowo-potencjalne odniesienie do możliwej gramatyki. Tym samym wzajemne „nieistnienie” poezji i rysunku warunkuje ich konieczność i potencjalność.

1.4 Rysunkiem-tym-czasowość

Przyjęcie ewentystycznej perspektywy dla zrozumienia rysunku siłą rzeczy nasuwa kwestię czasowości w rysunku. Sama możliwość świadomego wykorzystania miary jaką jest czas, może stać się punktem wyjścia do eksperymentów w rysunku i poezji.

Intuicyjnie można zauważyć dwojaki modusy czasu w poezji, pierwszy, materia wiersza, jego treść, drugi tkwi w jego konstrukcji, w wyznaczonym przez autora rytmie. Rytm w poezji ma swoje początki w tańcu, któremu towarzyszył śpiew z przerwami na oddech i to właśnie tempo konstruowało ekspresję wiersza. Performance połączył rysunek z całym ciałem świadomie wykonującego ruch. Choć w rysunku odczytanie rytmu może wydawać się sztuczne, to jednak możemy doszukać się tutaj analogii. Czas pozostaje istotowo powiązany z ruchem, z kreską. Czas jest sygnalizowaniem możliwości powstania rysunku, lecz gdy pozostawimy tę wierzchnią, konstruującą miarę jaką jest czas, wówczas pozostaje on miarą tego, co jest poręczniejsze.

Dotykając zaledwie kilku intuicji dotyczących czasu, można zwrócić się ku Martinowi Heideggerowi. Posługiwanie się przedmiotami, czyli heideggerowska poręczność, możliwa jest dzięki ich czasowości. Czas to także sfera potencjalności, to co może być, co może się zdarzyć. Takie rozumienie

czasu bliskie jest poezji. Tekst poetycki nigdy nie jest zamknięty w swojej materii: pokazanych w nim czynnościach, stanach ducha, czy wyobrażeniach, które muszą być jakoś zakotwiczone „kiedyś”, ale „kiedyś” wiersza to tylko punkt materialności, który ma sygnalizować tylko pierwsze zakotwiczenie czytelnika. Nie można przywiązywać się jednak do niego. Najbardziej istotnym będzie punkt dojścia, liryczne „kiedyś”, które jest możliwe poprzez wymazanie punktu wyjścia, a przynajmniej jest możliwe dzięki całkowitemu oderwaniu od niego. Czym byłoby zapominanie w wierszu? Najpierw odpowiedzmy, czym jest zapominanie w znaczeniu heideggerowskim. „Zapominanie” to działanie intelektualne możliwe na podstawie naszych doświadczeń poprzez „umożliwienie działania w przyszłości jako możliwego”¹⁵. Potencje naszych działań są ograniczone jedynie naszymi przyzwyczajeniami, a możliwości połączeń „bytów poręcznych” są w zasadzie nieograniczone. Kojarzy się to z leśmianowską łączliwością, można by spróbować opisać ją czasowo określoną poręcznością bytów. Zatem czym większa łączliwość – nieograniczoność – tym lepiej. „Uczasowienie” umożliwia rozumienie bytów poprzez posługiwanie się nimi jako poręcznymi. Jeżeli jednak popadniemy w schematy i znajdziemy się w nawykowym trybie działania, będziemy wpadać w bardzo nieinteresujące pułapki w postaci dziur, które można nazwać „brakami znaczenia”¹⁶:

Właśnie w na co dzień w zatroskanym życiu z „dnia na dzień” jestestwo nigdy nie rozumie się jako biegnące wzdłuż nieprzerwanie trwającego ciągu czystych <<teraz>>.

*Na gruncie tego zakrycia czas, który jestestwo sobie pozostawia, ma niejako dziury.*¹⁷

Aktywność w „wypełnianiu znaczeń” staje się podstawowym zadaniem jestestwa, które w ten sposób „o-znacza” swe bycie¹⁸. „Wypełnianie znaczeń” jest świadomym uczestnictwem w świecie, a czas jest czasem tego, co wyobrażone. Intensyfikacja znaczeń poprzez ich wzmożoną łączność stanowi o łańcuchu podziurawionej czasowości.

W sensie czasowym rysunek przekracza ją naturalnym odczytaniem. Czas widza, subiektywny, osobisty, konkretny, zostaje oddzielony od czasu rysunku, zawsze gotowego na to, by zostać odczytanym. Czas rysunku nie tyle jest czasem punktowym, co raczej osadzonym w czasie możliwym, czy właśnie „uczasowionym”¹⁹. „Uczasowienie” rysunku polegałoby na tym, że może zostać on wykorzystany w określonej poręczności widza, wpasować się w jego konkretny, już liniowy czas, ale także w jego określone poręczności, gdzie rysunek stałby się jednym z nich. Oczywiście, można rysunek włożyć w ramy czasu, myśląc o nim historycznie, podobnie jak wiersz. Jednak nie chodzi tu o „katalogowanie” rysunku czy wiersza, spoglądanie na niego oczami archiwisty, który widzi czas z perspektywy jasno określonego „kiedyś”. Nie chodzi też o akademicką interpretację egzystencjalną, nadającą dziełu cechy uniwersalnego „uwiecznienia”. Poza obiema formami jest egzystencjalne uczasowienie, znalezienie w przedmiocie momentów działań możliwych, odbywających się w umyśle czytelnika, gdzie rysunek lub wiersz będzie jedynie konturem rzeczywistości obrysowanej w umyśle, ale także tej uczasowanej poza propozycją autora, uczasowanej poza lineranością i punktowością.

15 Karolina M. Cern, *Koncepcja czasu wczesnego Heideggera*, Wydawnictwo Naukowe IF UAM, Poznań 2007.

16 Ibidem, s. 152.

17 M. Heidegger, *Bycie i czas*, PWN, Warszawa 1994.

18 Zob. Karolina M. Cern, *Koncepcja czasu wczesnego Heideggera*. Określenie „o-znacza” jest autorstwa M.J.Siemka *Filozofia transcendentalsa a dialektyka*, Oficyna Naukowa, Warszawa 1994, s.272-273.

19 Zob. Karolina M. Cern, *Koncepcja czasu wczesnego Heideggera*.



2. Archeologia rysunku²⁰

Czterdzieści tysięcy lat temu człowiek zaczął się komunikować za pomocą rysunku. Komunikacja za pomocą rysunku jest dużo starsza niż komunikacja za pomocą słowa pisanego. Pierwotny człowiek popełnił pierwszy rysunek, gdy z nieskoordynowanych i przypadkowych „odcinków”, które zostały przez niego przypadkowo uczynione, (może ze strachu, może ze względu na zabawę narzędziem) wyłoniła się linia, która dała początek widzenia konturem²¹. Norman Bryson, w eseju *A Walk for a Walk's Sake* mówi o rysunku, jako doświadczeniu pierwotnym: „tam gdzie ręka przebywa w prabycie, pra-przyczynie”.²²

Rysunek w swej pierwotnej formie był początkiem i malarstwa i rzeźby i słowa. Pismo jest tylko mutacją rysunku, chciało by się powiedzieć odnogą, czy „odręką” rysunku, który w swojej potencjalności ma nieskończoną ilość skończonych i nieskończonych zapisów. Rysunek ma jeszcze jedną silną źródłową przewagę wobec pisma. W piśmie najważniejsza jest desygnacja określonego słowa. W rysunku równie ważne lub najważniejsze jest, w jaki sposób zapis jest poczyniony. Znaczenie staje się poniekąd sprawą wtórną. Narracyjny charakter rysunku ma możliwość poszerzenia o linie, które działają bezpośrednio na nasze emocje, a które szczęśliwie umykają werbalizacji. Ruch jest najpierwotniejszy, jest „pra-przyczyną”. Rysunek jest ciągłym ruchem. Rysunek był przed narracją, przed-przedstawieniem, ciągle poszukujący formy czytelnej, ale jeszcze nie nazywający.

2.1. Niedokończony szkic

Szkicowość rysunku stanowiła w przeszłości o traktowaniu go jako niepełnej, niższej aktywności twórczej. Rysunek był niedostatecznie „wytwornym” narzędziem, mógł stanowić jedynie wstęp do poważniejszego przedsięwzięcia twórczego. Szkice, rysunki, były niszczone, często jako dowody nie tyle wirtuozerii rzemieślniczej twórcy, ile zapis notowanych myśli czy szybkich obserwacji. Na wybranych przykładach twórców dawnych autorka chce przede wszystkim ukazać, jakie są możliwości spiętrzania się rysunkowych potencjalności. Oczywiście, owo drobne szkicowanie mogłoby się odbyć na innych przykładach, może równie dobrych, lepszych lub gorszych, ale ich wybór przecież nie zamyka możliwości szkicowania na czymkolwiek innym.

*A gdy kiedykolwiek udawał się na przechadzkę/
napychał sobie kieszenie kredą,/ aby wypisywać go
na wszystkim,/ co mu wpadło w oko,/ na skale albo na stole w herbaciarni,/ albo na beli bawełny/
albo na płtywaku u wędki/ albo na/albo na/ albo na²³.*

20 Pojęcie archeologii zostaje użyte w znaczeniu foucaultowskim, jako rekonstrukcje określonej dziedziny, odkrycie jej prawdziwych celów i uwarunkowań.

21 Władysław Strzemiński, *Teoria Widzenia*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1958.

22 Zob. Emma Dexter, *To Draw to be Human*, w: *Vitamin D. New Perspectives in Drawing*, Phaidon, London 2005.

23 Zbigniew Gostomski cytuje za *Ulissem* Jamesa Joyce'a, wystawa *Ulysses*, Galeria Foksal 1970.

2.2. In aqua scribis/ utopiony w linii

Rysunki Leonarda da Vinci przedstawiające ruch wody to przykład fascynacji żywiołowością i zmiennością. Setki szkiców tego autora wskazują na jego dokładną obserwację i próbę zapisu jej ruchliwości (przepływanie, potop, wiry i odmęty, na jakie sposoby woda zachowuje się wobec przeszkód, w jej nurcie), dają świadectwo, jak artysta tworzył swój „akwarystyczny słownik”²⁴. Rysunki skupione na ruchu i zmienności nie są popisem estetycznej wirtuozerii, są próbą zapisu potencjalności żywiołu, który mógł obserwować choćby poprzez powodzie powodowane przez Arno. Destrukcyjność, zmienność i anarchizacja stała się dla niego źródłem inspiracji do rysunkowych prób myślenia o częściowym ujarzmieniu tak silnej energii-wody, którą określał pojęciem *vetturale di natura*. Opisywał ją jako ciągle zmieniające swe barwy lustro, lustro w bezustannym ruchu. Plany skanalizowania Mediolanu, notatki dotyczące osuszenia bagien, kombinezonu do nurkowania, młynów i sposobów użycia energii wodnej zawarte w Kodeksie Atlantyckim to wszystko miało na celu rysunkowe wniknięcie w żywioł. Szkice stają się zapisem wyobrażeń oraz realistycznych i utopijnych idei projektowych, a owe ideowe rysunki poniekąd mogą sugerować proces myślenia, stawania się, rozwiązywania się pewnych pomysłów. W liniach sugerujących odmęty wody można odczytać i samą naturę konstruowania się myśli, jej wynikania, jej mechaniki zanikania w płynnym, linearnym ruchu. Na heraklityjskiej rzece (Πάντα ῥεῖ καὶ οὐδὲν μένει)²⁵ artysta próbuje postawić tamy dla względności rzeczy, ale rysując *Koniec świata* w 1515 roku za pomocą splątanych linii już wie, że zmienne nurty pochłoną wszystko, nawet ambitne pomysły ich ujarzmienia.

2.3. Triumfzug/ linia utopiona w dekoracyjności

Dekoracyjność rysunku można porównać do procesyjności przybierającej formę monstrualnego orszaku, który ma na celu gloryfikację jakiejś władzy. *Triumfalna procesja* to jedno z ciekawszych przedsięwzięć w historii sztuki. Cesarz Maksymilian chciał zrealizować za swojego życia wizualizację przedziwnego pomysłu (około roku 1512, zaraz po innym monumentalnym projekcie jakim był *Łuk Triumfalny*). Zamówił u wielu artystów segmenty do grafiki jako wielkiej gloryfikacji cesarskiej władzy. Sto trzydzieści dziewięć drzeworytów, które po wydrukowaniu i połączeniu w całość miały szerokość pięćdziesięciu czterech metrów (cesarz planował jeszcze dłuższy orszak). Miały one pełnić rolę ozdobnego fryzu na ścianach w ogromnej skali. Nad poszczególnymi odcinkami tej linii zwycięstwa i glorii Habsburgów pracowali w technice drzeworytu artyści tacy, jak Hans Burgkmair, Albrecht Altdorfer, Hans Springinklee, Hans Beck, Hans Schäufolein, Wolf Huber i Albrecht Dürer. Dürer tworzył część centralną, jaką miał stanowić *Wielki Triumfalny Powóz*.

Koła wozu to „godność” i „chwała”, uzdy konia to „szlachetność” i „potęga” (szczególnie uzdy końskie, dźwigające monstrualny ciężar, zdają się być tu ciekawym elementem symbolizującym władzę)²⁶.

24 Nina Witoszek, *Rivers and Humans*, zob. <http://www.cas.uio.no/Publications/Seminar/0809Witoszek.pdf>

25 Heralit z Efezu, „Wszystko płynie, nic nie stoi w miejscu”.

26 Nie sposób nie porównać tej monstrualnej procesji z inną procesją, którą opisuje Gustave Flaubert w *Kuszeniu św. Antoniego*, SIC!, Warszawa 2010. Warto prześledzić analogie i różnice w tym horyzontalnym przemarszu kłębiących się i ścierających się między sobą bóstw.

Nazwy te są wbudowane w rysunek i tworzą symboliczną strukturę. Nic nie jest tu narysowane przypadkowo, wszystko jest oznaczeniem władzy i porządku panowania. Całość segmentu wykonanego przez Dürera zdominowana jest drobiazgowym i bardzo skomplikowanym ciężarem rysunku, który służy swą ilustracyjnością potrzebom propagandy politycznej. Erwin Panofsky ocenia *Powóz* jako słabszą pracę mistrza z Norymbergii, który tworzy ją w ramach stylu dekoracyjnego²⁷. Dekoracyjność osiąga monstualną skalę dzięki linii rysunkowej, która jedynie podkreśla długi tren nagiego cesarza. Dekoracyjność nie tylko zasłania istotę rysunku, ale niszczy go, staje się zbędną fasadą rozpraszającą możliwości jego znaczeń.

2.4. The little vagabond²⁸ / po linie

Włóczy się pomiędzy wizjami o połączeniach tekstu z rysunkiem wyśnił sobie parę niezwykłych książek. O każdej z nich należałoby napisać osobną publikację, niestety, zaznaczę jedynie w paru mignięciach fenomen rysunkowy tego twórcy. Łączący poezję i rysunek Wiliam Blake stał się emblematem dla aktywnie wypowiadających się za pomocą sztuki i literatury. Otóż okazało się, że rysunek i słowo (to ważne – pisane odręcznie, niedrukowane za pomocą czcionek) mogą wzajemnie zasilać, rozszerzać swoje potencjały.

Kontur stał się dla Blake'a synonimem oswobodzenia się ze światłocienia, do którego powraca jako poeta. Mały włóczęga przechodzi przez własne wizje dotyczące świata ducha, by zostać „wydziedziczonym z siebie”. Rysunek pełni u Blake'a rolę przenikającej siły, która oplata wokół słowa (sprawdza je?), która ma w sobie potencjalność osobliwych wyobrażeń. Linia pozostaje płynna, migotliwie sugerująca różne kształty, aby potem uchylić się od czytelności.

Temat *Job's Evil Dreams* Blake uzupełniał poprzez różne wersje. Ostatecznie pod tym właśnie tytułem występuje jako rycina łączona z kolorami wśród dwudziestu ilustracji zamówionych przez Thomasa Buttsa w 1800, jak również w teczce zamówionej przez Johna Linnella w 1823 roku oraz w czarno-białej wersji, moim zdaniem najlepszej, z 1826. Twórca rysuje-ryje w płycie tylko za pomocą linii, nie trawi jej, tylko stosuje linię i nią buduje rycinę. Uzupełniona w osobiste notatki wewnątrz rysunku i historii biblijnego Hioba, staje się skreconą zależnością, różnorodnie migoczącą raz słowem, raz linią balansującą na granicy czytelności i nieczytelności w ciągłym ruchu (bulgoczącym od potencjalności) – ciągle czymś innym. Ta grafika to prawdziwe wędrowanie cyrkowca po linie, po linii przez potencjalne duchowe za-i-przed-światy.

2.5. Podkreślenie

W połowie zeszłego stulecia doszło do przełomu w traktowaniu rysunku w sztuce. Rysunek został zrehabilitowany przez sztukę konceptualną, land art, sztukę minimalistyczną i performance. Ideowy, stał się pierwszym zapisem myśli projektów, językowych struktur. Linia stała się abstrakcyjnym sposobem znaczenia w różnych przestrzeniach. Jego prymarność mogła stanowić o jego autentyczności.

²⁷ Zob. Erwin Panofsky, *The Life and Art of Albrecht Dürer*, Princeton University Press, 2005. str. 180.

²⁸ William Blake, *The Little Vagabond* w: *Pieśni Doświadczenia*.

Linia rysunkowa mogła się stać linią rejestrującą prawdę lub fałsz, czasem wykrywając skryte intencje twórcy. Z drugiej strony rehabilitacja rysunku odbyła się dzięki temu, że był on uważany przez instytucje i przez rynek sztuki za mniej wartościowy niż „szlachetność rzeźby” lub „nieprzemijalność malarstwa”. Konceptualiści uciekający w popłochu przed instytucjonalizacją sztuki i oczekiwaniami rynku, sięgali po rysunek jak po narzędzie, które wymykało się skutecznie spod kontroli sprecyzowanych oczekiwań rynku (do tej pory jest to wypróbowany sposób).

Współcześnie rysunek rozwija się interesująco w najróżniejszych mediach, nie wyłączając linearnej ekspansji na malarstwo czy rzeźbę (scheda po doświadczeniach minimalistów). Uwolniony z ograniczeń dotyczących wyobrażeń o tym, jak „powinien wyglądać”, często występuje w nowych mediach. Rysunek w swej prostocie staje się najczęstszym narzędziem manualnego gestu. Prosty, szybki, pozbawiony blichtru, czasem czyniony przeciwko estetycznym wymaganiom udowodnienia rzemieślniczej znajomości „warsztatu”. Jednakże techniki cyfrowe doprowadziły rysowanie do takiej dokładności, że „niedbały” (jak to nazywa Roland Barthes: „left-handed”) rysunek stał się cennym, (bo niepowtarzalnym) dowodem ludzkiej ingerencji, jest odkrytą próbą ułomną, niepowtarzalną i niedokończoną.

Pied de chevre to idiom oznaczający łom używany w górnictwie, ale jednocześnie może oznaczać jednostopniową drabinę do zbierania owoców²⁹. Funkcje bywają różne. Rysunek to narzędzie, jak język, który go opisuje. Kluczowe dla moich rozważań w tej chwili jest wyznaczenie momentu, ustanawiającego w rysunku rzeczywistość przedjęzykową. Dochodzimy tutaj do pierwotnej intuicji pojęcia *antyilustracja* będącej formą nie-dążącą-do-opisu, z której może dopiero wyniknąć jakaś forma wizualnej postaci.

²⁹ Termin stosowany przez Maurice'a Blanchota. Zob. Anna Wasilewska, *Literatura jako negatyw <<dziennego>> świata* (posłowie do książki M. Blanchota *Tomasz Mroczny, Szaleństwo dnia*, Biuro Literackie, Wrocław 2009).



3. Antyilustracja

3.1. Próba pojęcia

Doświadczenie pisania poezji może zredefiniować i zmienić wcześniejsze doświadczenia rysunku. Rysunek zwykle traktowany jest jako ilustracyjny, służebny, bądź co najwyżej równoległy statusem względem tekstu. Tymczasem funkcja ilustracyjna jest jedną z kilku, można powiedzieć, że jest to tylko funkcja wyjściowa dla tekstu. Od czasu pisania *Białej książki* autorce towarzyszyło poczucie, że narracje językowe przeplatają się z rysunkowymi, gdzie język staje się tylko jednym z wielu narzędzi rysunkowych. Łączy się z tym poczuciem świadomość odrzucenia narracyjnego charakteru rysunku i potrzeba odnalezienia dla niego „innego” miejsca. Ten moment można nazwać *antyilustracją*. Ilustracja jako wizualizacja konkretnego tematu lub tekstu, mająca postać wizualną, jest szczególnym przypadkiem rysunku.

Rysunek jako czysty byt wizualny, mający jeszcze przedilustracyjną postać, oznacza, że nie musi on służyć ilustrowaniu rzeczywistości, a może być jedynie formą tworzenia nowej rzeczywistości – prowadzoną: linią, znakiem, czy kształtem wyobrażenia.

Co zatem znaczy antyilustracja? Czy oznacza ona emocjonalny bohomasz, abstrakcyjną figurę, zaprzeczenie komunikatu? To powrót do potencjalności, momentu, kiedy rysunek, tracąc ilustracyjny walor, świadomie odsuwa się od języka, jawi się jako pierwotniejszy wobec języka a linia określa „przed-mowę”, tę „mowę pierwotną”, której gramatyka ciągle musi być na nowo określana.

„Sfera bezjęzykowa” rysunku nie jest jednak nicością, prostą nieobecnością ilustracji, ale silną i skrytą potencjalnością przybrania jakiejś istniejącej, lecz jeszcze nie ucieleśnionej wizualnie konstrukcji rysunkowej. Powstaje wówczas obraz potencjalny, czyli taki, który dopiero może-się-stać.

3.2. Filozoficzne zaplecze antyilustracji

W rozważaniach o antyilustracji, kluczową kwestią pozostaje pojęcie nicości, będące jej zapleczem. Myśląc o nicości mam na uwadze jej rozumienie zaproponowane przez Leszka Nowaka w koncepcji negatywistycznej metafizyki unitarnej³⁰. Nowak przyjmuje apofatyczne rozumienie nicości, uznając, że „nic jest bardziej niż coś”. Taka formuła myślenia obecna jest również silnie w teologii, a ściślej w mistyce. Szczególnie mocno do nicości nawiązują mistycy, Mistrz Eckhart, (twierdził: by dojść do istoty rzeczy, należy zniszczyć wszelkie „podobieństwo”), czy św. Jan od Krzyża. Teologia apofatyczna ujmuje przymioty boskie poprzez „niewiedzę”, łatwiej odpowiedzieć, kim Bóg nie jest, aniżeli traktować o jego przymiotach.

Filozofia Leszka Nowaka ujmuje „nie-istnienie” jako oznaczanie potencjalności, która wpisana w światy daje im możliwość stawania się. Użycie pojęcia „światów” w liczbie mnogiej wskazuje na różnice między przedmiotami i ich ontologiczną przynależnością. Nicość, choć nie ujawnia się na przedmiotach,

30 Zob. Leszek Nowak, *Byt i myśl. U podstaw negatywistycznej metafizyki unitarnej*. Tom I: *Nicość i istnienie*, Zysk – Ska, Poznań 1998.

to jednak istnieje bardziej niż same przedmioty, niejako poprzedza ich znaczenia. Zaś same przedmioty mają już jakąś postać, więc nie mogą one istnieć już „bardziej”. Kluczowe pozostaje w tym miejscu rozumienie pojęcia nicości. Nicość, choć nie jest widoczna na przedmiotach, istnieje bardziej niż same przedmioty. Te ostatnie mają już jakąś postać, nie mogą one istnieć „bardziej”. Natomiast te nieobecne noszą w sobie możliwość stania się, zaistnienia w jakiejś formie.

W języku „nieistnienie” odnajdujemy w metaforach, czy – używając leśmianowskiego porównania – w łąkach międzymysłowych pozwalających nam dotrzeć do potencjalności ukrytych w innych metaforach czy konstrukcjach poetyckich. Leszek Nowak podaje następującą metaforę nieistnienia:

Gdybyśmy mieli zilustrować nicość graficznie, zgodnie z obiegowymi nawykami, wybralibyśmy zapewne puste malowidło. Tymczasem należałoby wybrać malowidło przetłoczone [...]. Nicość nie jest niczym. Przeciwnie: jest nawet przepelniona [...]. Nicość jest totalnym powiązaniem [...], więcej-niż-powierzchniową-pełnią, jest pełnią-w-strukturze-głębokiej (Byt i myśl, str. 20).

Nicość „bytuje” zatem, a jej istnienie określa najwyższy poziom potencjalności. O ile przedmioty są dla nas widoczne, to byty „znicowane” istnieją na płaszczyźnie głębokiej, w jakiś sposób nieobecnej. Odnosząc powyższe intuicje do rysunku, rozumiem go jako najbardziej potencjalną linię określającą, ale jeszcze nie nazywającą, będącą – używając sformułowania Leszka Nowaka – formą „nieistnienia”, czyli potencjalności. Rysunek może umykać nazywaniu i komentowaniu, reprezentowaniu, pozostaje poza granicami języka narracyjnego, staje się antyilustracją. Potencjalność rysunku polega na tym, że jest on rezerwuarem ilustracyjności, czyli tym co mógłby oznaczać, jednakże nie przyjmuje on żadnej z form reprezentacji rzeczywistości. Ilustracja jest figurą estetyczną, która wywołuje emocje, działa na zmysły, a przynajmniej na nie wskazuje. Odchodząc w rysunku od ilustracyjności, próbuje się potencjalności, wracając do czystej, „przedistnieniowej” formuły i przeprowadzając się ze światów widzenia do rezerwuaru światów wizualnych.

Jak wyglądają próby porzuceń języka narracyjnego we współczesnym rysunku? Jaką istotę posiada rysunek *antyilustracyjny* i *znicowany*? To dwie równoległe linie języka, który szuka połączeń z obrazami i *vice versa*, takie, gdzie obraz szuka połączeń z językiem (wykazujemy w tym miejscu skłonność do uporczywego poszukiwania i nadbudowywania narracji, historii, ale także abstrakcyjnych podstaw do opisywanych przedmiotów). Ta nadzwyczajna łączliwość rysunku, obrazu i języka jest spowodowana nieskończonym rezerwuarem potencjalności, który przechowuje rysunek. Jednakże narracja nie jest tu potrzebna, a wytworzona aura sekretu w rysunku wprowadza nas w nastrój raczej dostrajania obrazu, czy języka, niż narracyjnych skojarzeń. One same pojawiają się w momentach połączeń, kiedy wydaje nam się, że już coś wiemy, a wtedy znów narracja chowa się za kurtynę spostrzegania.

Antyilustracyjność jako forma nicości oznacza, że język może wywołać rysunek, spowodować nadawanie tropów jego wizualnościom. Tu znów przykładem może stać się fotografia: narysowany na niej przedmiot jest formą „nicowania”, czyli zbiorem potencjalnych metafor i kontynuacji interpretacyjnych rysunku. Jako byt ewentystyczny staje się rysunek formą szerszą niż zastany – czyli, używając języka tej koncepcji, istniejący w mniejszy sposób – przedmiot.



4. Próby chrztu

Dotychczas rysunek był rozważany w kontekstach ontologicznych, antyilustracja została wyznaczona jako podstawowa własność istnienia wizualności, silnie powiązana z poezją. Kolejnym krokiem będzie próba usytuowania intencjonalnego rysunku, jego zależności, niewinności oraz kierunku działania symbolicznego. Matrycą rozważań tych zagadnień będzie skonfrontowanie rysunku ze sferą *sacrum* i *profanum*. Nie chodzi tu jedynie o uwikłanie rysunku w sferę religijności, ale także o symboliczne przekraczanie, choćby jego materialności oraz o platońskie przypomnianie – *anamnesis* – czyli dochodzenie do rzeczywistości ukrytej poza światem materialnym, w tym przypadku, zbliżanie się do znaczeń odczytywanych poprzez wizualność³¹. Myśląc o sporze *sacrum* – *profanum*, można przyjąć szeroką perspektywę, zarówno religijną, jak i metafizyczną³².

4.1. *Sacrum* i rysunek brudnym czyściwem

Czym jest *sacrum* i jak wyraża się ono w sztuce? Najczęstsze skojarzenia idą w stronę sztuki sakralnej, czy to na modłę zachodnią, czy to na modłę ikonicznie rozwiniętego chrześcijańskiego Wchodu:

Sakralne znaczenie rysunku sięga początku, od kiedy to rysunek pojawiał się jako jedna z pierwszych aktywności twórczej człowieka, jedna z najbardziej pierwotnych. Gesty rysunkowe oddzielania sfery *sacrum* i *profanum* miały bardzo silne znaczenie symboliczne. Wszelkie magiczne przedmioty związane ze światem umarłych lub śmiercią nosiły w sobie rysunkowe rycia. Ryty są specyficzną formą rysunku. Wyrycie miało być poczynione nie tyle na danym przedmiocie, ale w pamięci, która przetrwa. Rycie – jako proces fizyczny - może znaczyć, oznaczać, także dzielić na twoje-moje. Wyrity rysunek stawał się oznaczeniem pamięci, przedłużał znaki świata zewnętrznego w znaki zapamiętane, przenosił to co widzialne w sferę naszego umysłu. Pojęcie ryty, jako zakorzonego znaku zakorzeniło się w liturgii. Ryt powiązany jest z powtarzalnością, stąd liturgie określa się mianem rytów, będących typami powtórzeń danych obrzędów. Obserwując gesty liturgiczne, szczególnie prawosławne, bardzo rozbudowane, można by z nich odczytać quasi-rysunkowe przedstawienie. Powtarzane gesty kreślonego dłonią kapłana znaku krzyża, bicia się w piersi, klęknięcia, wstawania to ruchy ciała, które tworzą pewne znaczenia. Gest rytualny staje się fascynującym tropem w myśleniu o fundamencie rysunku. W pewnym sensie u podstaw stoi rysunek, jako „szkic gestu”, a powtarzany wielokrotnie staje się rozpoznawalnym znakiem.

Sakralność zaczęto ujednoczyć z praktykami religijnymi, co doprowadziło do zbytniego zawężenia tego pojęcia³³. Tworzący sztukę do świętyń musiały trzymać się obrazowania podług sprecyzowa-

31 Platońska idea *anamnesis*, jako przypomniania idei z zaświatów zostaje zapisana m.in. w dialogu *Fedon*. O takiej istocie tajemniczości przekraczającej wyjściowy artefakt pisze Władysław Stróżewski w *O możliwości *sacrum* w sztuce, *Sacrum i sztuka*, Znak, Kraków, 1989.*

32 Współczesne relacje między sztuką a religią opisał Cezary Kościelniak, *Nowe krytyki Kościoła*, Aureus, Kraków 2010.

33 Zob. Rowena Loverance, *Christian Art*. Harvard University Press 2007. Autorka analizując sztukę chrześcijańską pokazuje motywy, które nie tylko są wykorzystywane w kontekstach świętyń i liturgii, ale także należą do sztuki świeckiej. Dowodzi, że trudno tę sztukę wyizolować, zawsze była ona zawieszona między świętością a skandalem. Próba oderwania jej od tego napięcia spowoduje, że nie będzie ona zrozumiała.

nych zasad, wtedy jego dzieło mogło być brane pod uwagę jako dostatecznie religijne. Myślenie tego typu najsilniej przetrwało w prawosławiu rosyjskim. Szkoła pisania ikon, silnie sprzężona z procesem dojrzewania do modlitwy i kontemplacji jest jedną z najsilniejszych tradycji ikonopisarstwa³⁴. Oczywiście tradycja rosyjska nie jest jedyną w pisaniu ikon³⁵. Jakkolwiek ikona na stałe jest przyporządkowana procesowi liturgicznemu, co wiąże twórcę z przeznaczeniem dzieła, usztywniając w ten sposób jego twórczą swobodę. W przeciwieństwie do ikony, rysunek szczęśliwie uchylony wobec religijnych powinności, zazwyczaj staczany był na marginesy sztuki i to nie tylko religijnej. Anarchistyczna potencjalność była zbyt wielkim wykroczeniem wobec ustalonych schematów. Sama twórczość jest takim nieposłuszeństwem i w tym tkwi jej istota, dlatego też – jak pisze Jacek Sempoliński – „artysta jest poganinem w nieustannym stadium nawrócenia”³⁶. Twórczości nie sposób spleść do końca z religijnością, musi ona zachować choćby mały skrawek autonomii. Interesujące jest mertonowskie ujęcie sztuki sakralnej, która określana jest przez niego jako twórcze zwektorowanie na poszukiwania istoty Boga. Merton pokazuje na napięcie między działaniem twórczym, a poczuciem *sacrum*, punktem wyjścia jest porzucenie negacji absolutu i wejście na ścieżkę jego poszukiwania, natomiast punktem dojścia nie jest jeszcze konwersja, a tym bardziej dogmatyzm neofity, lecz skomplikowany intelektualnie stan zatrzymania się przed tajemnicą. Tutaj ponownie można zwrócić się do antyilustracji, do jej pierwotnego jeszcze nie wyrażonego potencjału wizualnego. Twórcy intuicyjnie wiedzą, że nie sposób w pełni odpowiedzieć obrazem na tajemnicę absolutu, udaje się to bardzo nielicznym. Odpowiedź ta jest ryzykowna, łatwo może okazać się nietrafna, a przez to śmieszna. Dlatego pewniej jest wycofać się na apofatyczne pozycje. Mistrz Eckhart twierdził, że wszystko to, co mówimy o boskości, jest tylko odbiciem naszych wyobrażeń. Kim jest – a raczej kim nie jest – Bóg?

*Ani dobrocią, ani bytem, ani prawdą, ani jednym, czymże zatem jest? – Nicością! Nie jest tym ani tamtym. [...] A kto Go chce zobaczyć musi wpiery być ślepy i oddalić Go od wszelkiego „coś”.*³⁷

Skoro Bóg w jego ujęciu jest Nicością, czyli przepełnieniem potencjalności to nasze wyobrażenia jedynie by go ograniczały, co nie jest możliwe. Należało by zatem milczeć lub dyskretnie poszukiwać jak największej ilości potencjalności w matrycy języka czy rysunku. Zbliżenie się do sakralności w rysunku antyilustracyjnym może odbyć się poprzez wywołanie idei tajemniczości uświęconej, intencji twórcy w dążeniu do zbliżenia się w kierunku tej idei. Jednakże taka postawa pozwala łatwo popaść w skrajność sceptycyzmu broniącego tajemnicy prawdziwego *sacrum*, co miało miejsce choćby w ikonoklazmie.

Mertonowskie pojęcie zwektorowania na Boga, bywa ważnym elementem, który może pojawić się jako założony od początku moment poszukiwań, lub może poprzez twórcze poszukiwania się uaktywnić³⁸. Rysunek w swej pierwotności ma największą liczbę potencjalności wśród sztuk, czym może się stać i w sztuce sakralnej i w samej liturgii jak i sztuce profanacyjnej, która jak sądzę jest równie sztuką sakralną,

34 Kwestie związków ikony ze sztuką, teologią i filozofią opisał Paul Evdokimov, *Sztuka ikony, teologia piękna*, PROMIC Warszawa 2010.

35 Interesujący esej autorstwa Thei Intskirveli *Contemporary Georgian Ecclesiastical Painting* (maszynopis) traktujący o różnicach w szkołach pisania ikon i wyjaśniający przyczyny zmonopolizowanej pozycji rosyjskiej szkoły ikonopisarskiej. Autorka stawia tezę, że doświadczenie religijne jest odrębne od kunsztu i zmysłu artystyczne, a jego połączenie jest sztuczne.

36 Jacek Sempoliński, w: *Sacrum i sztuka*, Znak, Kraków 1986.

37 Mistrz Eckhart, *Kazania*, PAX, Warszawa, 1988, fragmenty z kazań 23 i 71.

38 Thomas Merton, *Zapiski współwinnego widza*, REBIS, Poznań 1994.

gdyż również ogniskuje się wobec *sacrum*. Rysunek jest narzędziem o różnych funkcjach. Jego subtelna i niezobowiązująca natura pozwala mu się wyswobadzać ze zbyt silnych obciążeń czy powinności.

Pojawia się jednak kwestia intencji twórcy, niewinności samego „oka”. Czy „oko” może być narzędziem krzywdy? Czy oko jest ofiarą, czy oprawcą? Spór ten ma miejsce już od czasów antycznych. Rzymska mozaika z drugiego wieku naszej ery znaleziona w Antiochii przedstawia „oko zła”. Oko jest tutaj przedstawione jako atakujące, choć gdybyśmy nie znali kulturowej desygnacji symbolu „złego oka” można byłoby się pomylić i uznać, że to oko jest celem ataków (jest atakowane i atakujące)³⁹. Przedstawione oko jest ranione (lub rani), niszczone przez trójzęb i miecz, dziobane przez kruka, oszczekiwane przez psa, atakowane przez stonogę, skorpiona, kota i węża. Od oka również uchodzi zamaskowany karzeł z widocznym fallusem, to mitologiczny Faun symbolizujący płodność. Dodatkowo wizerunek zaopatrzony jest w interesujący komentarz w języku greckim „KAI CY” czyli „ty też”. Graficzność tej mozaiki, interesująca symbolika postaci wyłaniających się z oka prawie jak promienie, czynią ją ciekawym podłożem do rozważań o niewinności spojrzenia.

W antyku, okolicach tej symboliki toczyła się ostra debata między Ojcami Kościoła i myślicielami starożytnymi. Bazyl Wielki atakował ów pogański symbol w swoich homiliach⁴⁰. „Złe oko” miało chronić w sposób magiczny przez nieszczęściami różnego typu. Oko było i jest otwarciem, a przez to narażeniem na niebezpieczeństwo ze strony złego. Można to również interpretować tak, że samo widzenie jest naturalnie dobre, natomiast zaatakowane zmienia swoją optykę. Raniące „promienie” schowane pod symbolami sugerują, że okolice oka zawsze będą przygniecione religijnymi, społecznymi, kulturowymi oczekiwaniami i lękami. To właśnie oko oprawca.

Ale oko może być również ofiarą. Staje się narzędziem profanacji, spojrzenie ma zatem taką samą siłę jak język, jeśli nie większą. „Bardzo cierpiące oko” jest przedmiotem ataku zła po to by nie dosięgło ono *sacrum*. Symbol „bardzo cierpiącego oka” staje się zatem przedmiotem sporu o *sacrum*, gdzie centralnym narzędziem poznawczym jest wizualność. W sporze tym sakralność wpisuje się w walkę ze złem, w tym kontekście sztuka nabiera cech moralnych, ujawnia się intencja twórcy. Jednakże dla sztuki pozostanie ważna autonomia, moment napięcia, możliwość pozwolenia sobie na skorzystanie z jak najbardziej z pokusy inspiracji sferą profanacyjną.

Ta autonomia pozostawia artystę poza kontrolą. Siłą rzeczy *sacrum* zdobywa w kulturze instytucjonalnych funkcjonariuszy. Dla artysty liczy się jednak możliwość swobody, rewizji kanonów, reguł, ale także rewizji drogi prowadzącej do sakralności. Przywołując ponownie Mistrza Eckharta, sugeruje on zniszczenie wszelkiego „podobieństwa” by dojść do Istoty Rzeczy, co można rozumieć jako nieustanną rewizję własnych poszukiwań twórczych. Rysunek brudnym czyściwem zawsze jest wykroczeniem. Artysta próbujący dochodzić do *sacrum* zawsze znajduje się w sytuacji sprzeczności: z jednej strony dochodząc do istoty nie może nie naruszać zastanych porządków, z drugiej strony zdaje sobie sprawę, że jego artystyczne ustalenia również będą podlegały rewizji, że nie będzie możliwe osiągnięcie stanu przejścia poza napięcie twórcze.

39 Henry Maguire, *The Icons of Their Bodies*, Princeton University Press 1996. Autor wskazuje, że mozaika „Bardzo cierpiącego oka”, jako motyw pojawiała się zarówno w kulturze Rzymu, Egiptu, a następnie w chrześcijaństwie, zob. ss. 106 – 107.

40 Wątek ten pojawia się w homilii *De invidia* Bazylego Wielkiego, gdzie odnosi się do tekstu Plutarcha *De invidie et odio*. Symbol „oka zła” staje się dla niego jedynie pretekstem do teologicznej dysputy.

4.2. Rysunek jako profanum

Pierwszą odsłoną rysunku profanacyjnego jest niszczenie przedmiotów religijnych, związanych z danym kultem, obrazów, naczyń liturgicznych, ale też grobów czy świątyń. Przykładów jest wiele, choćby freski w Gruzji zniszczone rysunkiem profanującym oblicza świętych. Czasem, w ikony, czy święte obrazy wkładano kołki czy wydrapywano aureole, chcąc przekreślić świętość namalowanych przedstawień. Najczęściej jednak profanowano przekreśleniem obrazu, lub podpisem. Niszczenie spowodowane gestem przekreślenia, to znak nie tylko agresji, ale też szukania potwierdzenia, iż dane przedmioty kultu nie mają żadnych niezwykłych mocy, że są przedmiotami *per se*, które mogą być niszczone bez żadnej kary. Gdy przedmioty zniszczone rysunkiem stają się sprofanowane nie noszą już w sobie świętości, mogą świadczyć tylko o pustce, są jakby „opuszczone” przez ową świętość, która w sobie nosiły, są zgorzsnieniem. Przekreślenie świętego wizerunku pozbawiało mocy przedmioty przez które się modlono, ale również wykreślało osobę niszczącą z danej wspólnoty religijnej. Profanacja była najmocniejszym gestem, zniszczenie obrazu było rodzajem śmierci Boga, co według wierzących wiązało się z potępieniem. Nie tylko obrazy religijne naznaczone są ryzykiem profanacji. Również sztukę świecką może dotknąć akt profanacyjny, w różnych postaciach. Począwszy od bezmyślnego niszczenia dzieła, a skończywszy na nienawiści i agresji wobec obiektu sztuki, w obu przypadkach niszczącemu towarzyszy wciąż ta sama potrzeba udowodnienia, że przedmiot kultu czy szczególnej uwagi jest tylko materiałem, który jest podatny na zniszczenie i w którym nie ma niczego innego poza jego materialnością (to oczywiście fasada, wewnątrz umysłu niszczyciela znajduje się głęboka wiara o sile tych przedmiotów).

Druga odsłona profanacyjnego rysunku wykorzystuje symbolikę danej religii, ale ma na celu krytykę władzy kościelnej lub też jego intencją jest wyszydzenie samego *sacrum*. Sfera *profanum* zdaje się być przestrzenią wolną od zakazów i ograniczeń – co wypływa zresztą z jej silnie potencjalnego ontologicznego charakteru. Jednak jej relacyjność w stosunku do *sacrum* pozostawia ją w ciągłym uzupełnianiu, oswoadzaniu się. Krytykowanie sakralnego staje się problemem, gdyż oto ilustracyjność krytykuje się przez ilustracyjność i ciągle podtrzymywane jest odnoszenie się przedmiotowego zaplecza kultów⁴¹. Kontestacja jest podstawą działań twórczych, ale zwektorowanie na sakralność może zadać sobie jedynie twórca. Krytyka wewnętrzna jest najlepszym sposobem krytyki społecznej, nie oceniając nikogo „z góry” można przekonać się osobiście o tym, że w najlepszym wypadku jest się tylko brudnym czyściwem.

41 Trafnie określa ten rodzaj poezji Tymoteusz Karpowicz, nazywając ją „poezją niemożliwą”, gdzie kategoria niemożliwości bytu i jego przekraczania jest użyta bez stosowania terminu „metafizyczna” z dwóch powodów. Karpowicz metafizykę traktuje w pojęciu Arystotelesa, a „poezja metafizyczna” to ściśle określenie nurtu poezji angielskiej w XVII w sformułowane przez oświeceniowego leksykografa Samuela Johnsona, który stosuje ten termin jawnie ironicznie. Mimo to Leszek Nowak (jako filozof) nazywa poezję Leśmiana metafizyczną (w kontekście odczytania jej podstaw konstrukcyjnych argumentuje to w książce „Byt i myśl”). Idąc tropem stosowania nieklasycznych systemów metafizycznych oraz filozofii jako procedury odczytywania świata, która jest pomocna w wykryciu przed-ustawnych założeń wiersza, ale także może być pomocna w sztukach wizualnych.



5. Linia nieskończona

"It is a long tail, certainly," said Alice, looking
down with wonder at the Mouse's tail; "but why do you
call it sad?" And she kept on puzzling about it while the
Mouse was speaking, so that her idea of the tale was
something like this: "Fury said to
a mouse, That
he met in the
house, 'Let
us both go
to law: I
will prose-
cute you.--
Come, I'll
take no de-
nial: We
must have
the trial;
For really
this morn-
ing I've
nothing
to do.'
Said the
mouse to
the cur,
'Such a
trial, dear
sir. With
no jury
or judge,
would
be wast-
ing our
breath.'
'I'll be
judge,
I'll be
jury,'
said
cun-
ning
old
Fury:
'I'll
try
the
whole
cause,
and
con-
demn
you to
death'."⁴²

42 Lewis Carroll, *Ogoniasta opowieść, Alice's Adventures in Wonderland*, tekst źródłowy w:
<http://books.google.com/books>.

Na końcu linii jaką jest *ogonopowieść myszy* „brzęczy” słowo śmierć. Połyskuje ono jako sygnał fragmentaryzacji i zamykania odcinka. To zaręczanie o „zakończynach” jest poniekąd pretekstem do ponawiania linii, której dynamika ujawnia się czasem i w rysunku i w poezji, przekracza ona wszelkie porządki i obrządki rzeczywistości nawet związane z umieraniem.

Cytując Witolda Wirpszę na wstępie wspominałam na „odcinki samowoli podróżnika” mając nadzieję, na to, że owe odcinki powiążą się w linię, której dynamika nie wytrąci się właśnie w tym miejscu. Rysunek i poezja mogą wzajemnie sobie służyć powodując wzajemne „sprzężenia”. Rysunek może poszerzać potencjalności metafor poetyckich poprzez swoją antyilustracyjność, a poezja może przydać rysunkowi tropów językowych, które staną się punktem dalszych i dalszych odbić w stronę potencjalności znaczeń sygnalizując moment jeszcze nie nazywania. Wobec tego rysunek i poezja nie tyle nazywają świat, ale są zarazem przed i po nazywaniu. To, co może się z nimi zdarzyć w światach tylko możliwych, które można konstruować, tworzyć za pomocą języka lub bez jego pomocy jest ciągle możliwe. Rysunki bywają momentami, gdzie wszystko może się zdarzać, pod warunkiem, że zachowa swoją potencjalność. Powstaje przy tym napięcie, próba balansowania między określaniem i nieokreślanem tego, co niewysłowione, co znajduje się w naszym umyśle. I kiedy wszystko jawi się jakby zakończeniem, wtedy wysupłany koniuszek wytwarza z nową dynamiką kolejne wątki linii połyskującej rysunkiem. Potencjalność zakończeń ma charakter czasowy, przestrzenny, zdarzeniowy. Zakończenie nosi w sobie skrytą nadzieję na znalezienie w nim początku, wyciszenia. Aby tak się stało należy pozostawić przestrzeń już bez nazywania, co niemniejszym czynię.





By Way of an Introduction

Can 'the drawing', spoken of here as a generic concept, be treated as a tool for cognition or can language, particularly poetry, with its boundaries in relation to narrative, be such an instrument? And even though neither poetry nor the drawing demand either an explanation of the world's functioning or a method for its investigation, but merely posit hypotheses or questions, they do, nonetheless, bear a cognitive value, making the naming of the world and observance of its functioning possible for the reader or viewer.

The drawing does not easily allow itself to be defined. It is perpetual motion. Attempts at designating it 'properly' are doomed to failure. The potentiality of the drawing is born not of definition, naming or labelling, so much as of backing away from its definition. In this respect, the drawing has within it an anarchistic potential for world-formation and for word-formation¹. It expresses visual meanings which might find continuation in the use of poetic metaphors. *A Small Book about the Drawing* is no more than a study on the potentiality of the drawing itself and its relation to symbolic languages and spheres. It is an open-ended study wherein the author wishes to avoid didactics wearisome to the reader. However, she emphasises that if all criteria are dismissed, then the creative work is deprived of its anchorage in any kind of memory whatsoever, it is annihilated when perceived in the light of the present, leaving nothing more than a fleeting feeling. A declared absence of criteria becomes the work's inevitable loss in a reality which absorbs it entirely.² Searching is bound up with an attitude to the world which is both co-created and discovered by art.

However, *A Small Book about the Drawing* makes no pretence of being an ontological theory of art. Written from the viewpoint of an artist, it is more a collection of observations or hypotheses concerning the drawing and its affinities. It is also a result of the author's artistic work, where the drawing and poetry began to intertwine with the publication of *Biała książka (White Book)* and continued to do so in her later books, *Modrzewiowe korony (Larch Crowns)* and *Podpłomyki (Unleavened Breads)*, as well as in numerous exhibitions, so much so that they sometimes became unified. This book is an endeavour to organise the author's thoughts on a medium which goes beyond formal conditions, but becomes a subject of multifaceted reflections on the world, uniting the intimate and the personal with the objective. It springs from a sense of the need to share the formal reflection which is, after all, always present in art. The brief, artistic-philosophical sketches are intended to convey key intuitions, quelling, just as far as is possible, the academic jargon and bringing into relief the heart of the matter; the drawing and its affinities. It is an invitation to a discussion on the identity of the drawing and poetry,

1 I have consciously adopted this term in relation to the constructive disorganisation of concepts which do not apply to politics.

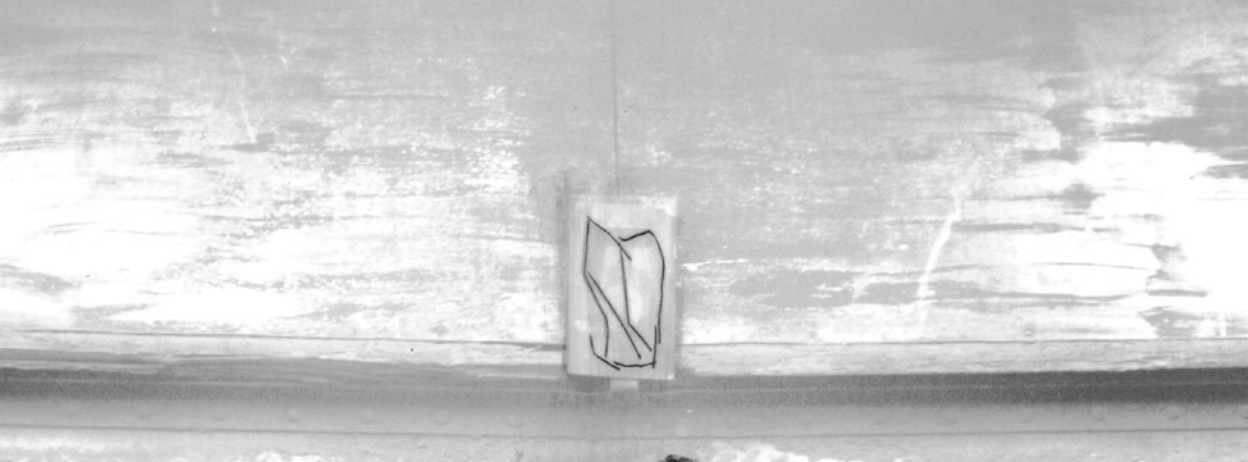
2 Jerzy Ludwiński presents this with unerring accuracy in his article *Neutralizacja kryteriów (Neutralising Criteria)*, see *Epoka błękitu*, Krakow 2003, pp. 172-177. According to Ludwiński, the criteria of art are defencelessness, in that there is a absence of expected effect; authenticity; programme, which is to say, logic sought in a discrete language; and the artist's attitude, namely, disinterested. Yet in consciously cultivated art, questions regarding truth and the shape and form of reality or reflections on what is fundamental and vital in the world appear. For instance, Jerzy Nowosielski went in for such reflections in parallel to his artistic practice; see *Sztuka po końcu świata. Rozmowy z Jerzym Nowosielskim (Art Beyond the End of the World. Conversations with Jerzy Nowosielski)*, Znak, Krakow 2012. Art in itself alone needs no explanatory, interpretive narrative; nonetheless, it should prompt its deeper understanding. Artists abandoning the criteria for art have to declare what comprises the object of their abandonment and, by the same token, they establish a kind of antithesis in relation to that which they are opposing.

something which preoccupies many a visual artist, poet, literary and art theorist, philosopher and, finally, viewer of art and reader of poetry with a sense that they need to penetrate the essence of the media with which they commune. The starting point for the author's peregrinations will be the words of Witold Wirpsza:

*Every journey, if made in earnest / Leads into the unfathomable /
In the unfathomable, long / Bursts of the traveller's licence occur /³.*

In writing this study, the author has depended, in particular, on those *bursts of the traveller's licence*.

³ See Witold Wirpsza's poem, *Podróże (Journeys)*, in *Częstkowa próba o człowieku i inne wiersze (Piecemeal Attempts at a Human Being and Other Poems)*, Instytut Mikołowski, Mikołów 2005.



1. On Experiences of the Drawing

Improvisation is one of the basic ways of discovering unplanned creative territories. Improvisation in drawing is formulated in the course of thinking, it is continually 'becoming'. It carries within it an immense number of potentialities which are limited only by the artist themselves. *Écriture automatique* or open-ended musical improvisation, which seem, as they happen, to be simply scraps of infinity, are capable of suggesting that they are fragments of a boundless dynamic and that one element is the fractal issue of another. Even 'error' or chaoticness in a notation becomes connected or subjugated in some way.

The drawing is the closest thing to the improvisational method. It can be guided, a controlling and directorial approach can be assumed for its particular stages or can be introduced by it. This is a riskier principle, but its effects can be of revelational significance to the artist, when their thought and the line leading the way become one, unified organism. A drawing driven 'by itself, for itself alone' begins to obtain 'a certain form' which it might negate a moment later, it follows or overtakes thought and it is a record of a process of forming and dispelling figurativeness, where we allow the line to lead us into infinity and not into the finiteness of appellations and forms which are readable and instantly recognisable. When asking a question as to what a drawing was supposed to mean, it is sometimes worth replacing the query with a question as to what that drawing was not intended to name.

Drawings too anarchic to be defined by the word, or even by metaphor, might remain 'silent', uninterpreted and unaugmented by the viewer. This is fairly risky, but hidden in verbosity and the illustrational is an even sadder consumer trap.

The anarchy of the drawing lies in its very nature. It is the meaning, separation and opening up of the space beyond the drawing, beyond the contour. Limiting the line endows the space beyond the line with this greater potentiality. The linearity of the drawing serves the recording of motion, of "coordinated linear motion"⁴. The drawing remains its more or less conscious record and visible consequence. The drawing accompanies motion, including that which, fortunately, is beyond the order of fixed norms or schematic expectations. And, indeed, it is in this crossing of boundaries that the drawing becomes the most 'motional' and 'mobile' of tools, because it is the direct result of movement, of gesture, it is a symbol of opposition, the simplest and most ancient means of separating off and of uniting. It existed as a tool for recording reality even before language became a means of usurping it, because the drawing is more anarchic than language, or even than the calligraphic gesture of writing and its potential in terms of the next latent motion are greater. As a result, it can serve an infinite number of metaphors which, be they random or be they coordinated, create a whole which is never completely closed. The drawing has the capability of remaining parted onto spheres which evade language.

The anarchy of the drawing means that it is impossible to cage it within a semantic form. Yet the anarchy of the drawing does not mean that an ontological formula cannot be applied to it. What kind of an 'object' is the drawing, then? Being parted onto the spheres of metaphorisation brings it into harmony with motion and, by the same token, locates it as a 'process object'. This intuition leads

4 Sibyl Moholy-Nagy's "Concluding note IV" to her translation of Paul Klee's *The Pedagogical Sketchbook*, Praeger Publishers 1962.

to the process philosophy known as ‘Russell and Whitehead’s eventism’. According to Whitehead, the foundation of being is process. The drawing-as-process means that it becomes extensible in time and, at one and the same time, in its own natural attribute, space, in the sense of being a medium which can be applied to other visual objects. The processual nature of drawing can have various dimensions, not merely visual-temporal, but also linguistic; the drawing can complement languages, it can become a superscription in poetry, expanding on language in a continuation of the word. The drawing’s motion is nothing other than a process and if that is the case, then it will, indeed, be eventist.

The drawing-as-process is also an escape from imperviousness to any meaning other beyond ‘the one’, it makes definite categorisation impossible. Categorisation-as-order may occur as imperviousness to motion. Remaining motionless supports the existing hierarchy, whilst a minimal distortion or tremor subverts this order and the act of escaping from it becomes its expansion; sometimes categorisation is invoked simply in order that it may be overturned. Motion is an expansion enfolding new meaning, it is an escape into infinity, beyond the orderings and observances of reality. Motion as an escape from the order of time, place, authority or other boundaries is intense in the sense of overstepping or of beneficial transgression. The drawing may occur within linguistic boundaries; burdened by the illustrational, it becomes a tool solely for an inchoate sketching of reality which is limited to the study of its detail and is thus no more than a repeat of the existing order.⁵ It is then neither a record of thought nor a creative escape beyond language; what it leaves is a corroboration of imperviousness. A paradoxical motionlessness remains and nothing emerges from it bar the fact that this ‘illustrativeness’ is studied to absurd effect, the outcome of which is the hyperrealistic little mirror generated by the artist’s hand.

The drawing, which is more capable of ‘escaping’ than any other depictive technique, is also, by nature, evasive of linguistic descriptions. Words now indistinct can become a drawing, their former readability can become a point where potentiality is intensified. What was the word when it had not yet been written down, what meaning could it have possessed and why was it rendered indistinct?

A lack of linguistic complementation in a language leaves the viewer in confusion. The blurring of the paths of communication is not always connected to ignorance or to malice on the part of the person doing the creating toward their audience. Sometimes, although experiencing it may be none too pleasant, this confusion is a prelude to challenging linguistic ‘laws’, to posing oneself several questions about the ‘boundless possibilities of language’. Language extending by the incorporation of metaphor, in other words, of heightened mobility, into a more active use and expanding by the encompassing of a more creative thinking on the part of the viewer, whose linguistic patterns have been ‘stirred up’, makes for a situation much to be prized.

5 It is also worth making mention here of mellifluous *mimesis* in poetry, in line with Horace’s classic formula, which compares the poet to assiduous bees gathering nectar from countless flowers and creating their own honey through the sweet imitation of others. Similarly worthwhile is a look at the reverse side of that way of thinking, whereby decomposition becomes a means for a reverse befitting to poetry, as per Maurice Blanchot, for instance: *The writer finds himself in the increasingly ludicrous condition of having nothing to write, of having no means with which to write it, and of being constrained by the utter necessity of always writing it**, this, of course, being much more difficult than the diligent syllabification of the existing order. *Maurice Blanchot, *Faux Pas*, trans. Charlotte Mandell, Stanford University Press, Stanford, California 2001, p. 3, retrieved at http://books.google.pl/books?hl=pl&id=gyPejles_UsC&q=comical+conditi on#v=snippet&q=condition&f=false on 28.02.13

The drawing can demarcate an edge. On the other hand, it is also an opening up of the space beyond the outline; it makes possible a preliminary description and naming of such a space. A drawing made on various materials, on various substrates acquires qualities of naming and designating, even though the media upon which and with which it is created are sometimes highly ephemeral. The intervention of a drawing in a photograph, for instance, will serve as an example. In invoking a reality and reproducing that reality by means of replication, a photograph becomes a reconstruction of a past process; it always serves as a full stop to a construct reflecting a story or an event, but always, or almost always, without contexts for the future. A drawing laid onto a photograph becomes not so much as critique of existing reality as a tool for designating the 'unidentifiable', an attempt to advance beyond illustrative thinking. It applies an additional process to the past-present reach of the photograph, broadening it to encompass as yet unnamed potentialities. By the same token, a photograph with a drawing overlaid on it takes on that drawing's characteristics; it ceases to be autonomous and becomes an eventist object, a processual entity connecting and uniting past and future contexts, both accomplished and potential. The drawing that penetrates the print by destroying it, scratching at it and picking at it is not merely a gesture in search of relief from an allergy; it is also a means of seeking other realities beyond the visual façade or aesthetic wall. The physical penetration is limited, of course, by the 'susceptibility to damage' of the material upon which such a drawing was made, but the gesture itself remains something more; it is a symbol of revolt against reality *per se*, a quest carried out at the cost of 'clawing a way through'.

The drawn gesture had, and has, a commentator's potency within it. It has become a tool for irony because it can be executed quickly and anonymously⁶. The drawing has remained the symbol of dissent and revolt on the margins of hierarchical aesthetics, it has remained more independent and more anarchistic; it has not yielded to formalisation and, as a result, it could become a process applied to other artistic objects.

1.2. Poetic Torsion

In a discussion with Gary Hill, George Quasha refers to a biomathematical concept, poetic torsion⁷. 'Torsion' is an algebraic function and 'poetic torsion' is the physical force twisting the shapes of organic forms. I make reference to this concept on account of the drawing, which would be understood here as a force transforming established orders and reaching beyond fixed space into new evolutive potentialities. Through their processual beingness, the drawing and language alike are capable of demonstrating organic properties, they are dynamic and flowing and they often evolve into a space which the author is not able to direct. Here, the artist only posits a certain function; the force for transformation. The unceasing motion and evolutionary nature of the drawn line becomes an opening up of the space through

⁶ The art of graffiti, for instance, would be a case in point.

⁷ Poetic torsion is a question related to a widely defined drawing in nature which itself leaves too many vestiges for them to be overlooked. The term was adopted for poetry by George Quasha, who wrote a series of poems entitled *Torsion Poems* in the 1970s. See <<Liminalne działania artystyczne>> Gary Hill w dialogu z Georgem Quashą i Charlesem Steinem (*Liminal Performance: Gary Hill in Conversation with George Quasha and Charles Stein*), in *Zeszyty artystyczne*, May 2008, pp. 115 – 250.

contour and not the contour's closing off of any kind of organic form whatsoever. The transformation of form occurs in a fluid process. Mathematical modelling becomes a record of the mutability of form, of its change into another form. The twisting becomes the beginning of the generation of new possibilities and their expansion into infinity. In this way, the eventistically defined drawing becomes an object of evolution, the pressure of a shape adapting to the remaining objects. Perpetual motion is the deforming force; organic form, living tissue become its record in time, the stuff from which it is made.

1.3. Connection and Unity

The eventist beingness of the drawing means that it bears within itself the capability of paraphrase from the visual to the linguistic. The drawing permits the deep penetration of these realities; for the author, free drawing on a matrix of language is, indeed, poetry⁸. When seeking a creative transition between the sphere of the drawing and the sphere of poetry, the works of Bolesław Leśmian can be cited, particularly his poem *Łąka* (*The Meadow*), where a striking and, at one and the same time, extraordinary motif appears. The narrator unites with the meadow in a most wonderful way; as he himself affirms, the meadow (*łąka*) came to him and not separation (*rozłąka*), which is why the metaphysical 'union' (*połączenie*) which the poem describes had to come about. *The Meadow* is a new connection and uniting of words which had never been connected and united before or had been connected and united in wholly different contests; it is a quest for new connections and unions, often surprising to the author himself. Despite his declarations, in letters to Zenon Przesmycki, of his powerful bonds with nature as such, notwithstanding the mutability of "states of amorphous existence", Leśmian also stated at one and the same time, "But beyond the self there exists some tone in the soul; some elemental s o n g w i t h o u t w o r d s⁹ (...) but for which these words are always something other than itself"¹⁰. The philosopher Leszek Nowak, interpreting this poetry, wrote that, for Leśmian, nature was nothing other than a model for a true reality, where the features, or attributes, of things are more important than the things themselves "(...) since from the semiotic aspect, Leśmian's concept can be expressed like this: nouns are, in essence, adjectives"¹¹. Depiction becomes unimaginable, "impossible poetry"¹², and

8 This is not, actually, an experiment encountered only rarely. A considerable number of poets and poetesses down the ages have created literature on the basis of a drawing or inspired by drawn material. This phenomenon has been described by Zenon Fajfer, who coined the term 'liberature' for the genre, even though intertwined poetry and drawing goes beyond formal qualifiers and classifications.

9 Author's emphasis.

10 Bolesław Leśmian, *Przemiany rzeczywistości. Dzieła wszystkie* (*Metamorphoses of Reality. Complete Works*), vol. 2, PIW, Warsaw, 1962; *Metamorphoses of Reality*, trans. Alissa Valles, in *Polish Writers on Writing. The Writer's World*, ed. Adam Zagajewski, Trinity University Press, San Antonio, Texas 2007, p. 6, retrieved at <http://www.amazon.com/Polish-Writers-Writing-World/dp/1595340335> on 01.03.13.

11 Leszek Nowak, (*Unitarna*) *metafizyka Bolesława Leśmiana* (*The (Unitary) Metaphysics of Bolesław Lesmian*), in *Poznańskie Studia z Filozofii humanistyki* 3 (16), Zysk I S-ka, Poznań 1996. If we wish to look wider, beyond the *casus* of Leśmian's poetry, then it is worth referring to a quotation from Ernest Fenollosa's *Essay on the Chinese Written Character* cited in Leszek Nowak's book *Byt i Myśl* (*Being and Thinking*); *The eye sees noun and verb as one: things in motion, motion in things*^{*}. It conveys a temporal intuition as to the transformation of linguistic objects, including poetic ones. *Ezra Pound, *Instigations of Ezra Pound, Together with An Essay on the Written Chinese Character* (1920), Boni and Liveright, New York 1920, retrieved on 02.03.13 at <http://www.gutenberg.org/files/40852/40852-h/40852-h.htm>, no page number available.

12 Tymoteusz Karpowicz, *Poezja niemożliwa. Modele Leśmianowskiej wyobraźni* (*Impossible Poetry. Models of the Lesmianesque Imagination*), Ossolineum, Warsaw 1975.

begins to be thrown off in favour of non-being, until it vanishes into a worldlessness where "(nothingness) with no positive sphere whatsoever"¹³, in other words, with not a single attribute of being, awaits. Despite the lack of possibilities for presenting 'utmost' worldlessness, though, Lesmian gives it a name in a way which is unusually interesting and intricate and avoids the skilful traps of the illustrational. He calls it a "lifeless and watchful Ciszyczna"¹⁴. The wanderers through worlds that are no more than possible constitute their collocation by way of their attributes, which can be expressed through an intensively 'fired up' language. The drawing, which becomes the 'guiding line', or the 'luring line', connects and unites worlds, in some measure it binds two processes, the linguistic and the drawn.

*I have only one thought in this lambent life of mine, / Like a slender arrow in
a bowstring drawn back: / To turn into a line.*¹⁵

The poet goes on to make a declaration of his wish "to flow radiantly", throwing off his attributes to become an abstract dynamic. This is a declaration of great worth, because it demonstrates the kinship of the line's flow, 'harmonising' in the drawing and poetry alike.

Sometimes guiding a poem is like guiding a drawing. On the one hand, there is the retaining of sensitivity and a subtle observation of randomness, which can be invoked by interleaving metaphors and applying linguistic appellations to the world. On the other hand, a touch of organisation can be brought to bear in arranging it into a whole, in framing it¹⁶. Images or their meaning can appear by chance during linguistic games which provide fractal suggestions for new connections. The collocation of poetry does not merely 'appear' via the use of conjunctions, but also via metaphors, which continually generate the possibility of their ontological expansion, while their potentiality need by no means be obscure. On the contrary, this category should either be evident or sufficiently intuitive for us to be able to recreate the moment of its emergence. Collocation suggests a certain linearity and a conjecture raises its head; perhaps this structure of connection could be drawn. A drawing like that would be a structure vanishing and being reborn in time, in perpetual motion, exactly like the organic tissue of language. When, at some moment, language becomes overcrowded, internally verbose, then its potential, taken on by the drawing, which eases the strain on text, shifts in form to the depiction of shapes and lines, of abstracts.

We can also talk of collocation in the formula of visual poetry. The word fused with the drawing or inscribed into it appeared in antiquity. However, it seems that the breakthrough occurs with the use of the anti-illustration model, where the connecting and binding of text and drawing will be an inconspicuous treatment, yet, at one and the same time, indispensable. The rediscovery of drawing and poetry first demanded that their literal symbiosis be broken and the autonomous nature of their separate languages be triggered. What then comes about is a paradox whereby the autonomous, non-poetic drawing becomes a nothingness of full metaphoric potentiality. Paraphrasing Lesmian's "throwing off of being" makes it possible to employ this description in the case of the drawing as well;

13 Nowak, *op. cit.*

14 With *Ciszyczna*, Lesmian created a neologism formed from the noun *cisza* (silence) and a noun suffix, *yczna*, which is typically used to form proper nouns constituting the names of regions and sub-regions and which also brings with it a phonetic echo of *żyźna* (fertile). Thus *Ciszyczna* could, perhaps, be understood as Silenceland – *translator's note*.

15 Julian Tuwim, *Mysł* (*Thought*). The poem is quoted by Leszek Nowak in *Byt i Mysł*.

16 A principle of drawing.

a 'throwing off' by means of a drawing moving away from reproduction means that being ceases to be reminiscent of anything whatsoever. In this sense, the drawing, as a non-representation, has a negative nullity-potential balance in terms of illustrative content, while poetry, as a non-description, has a negative nullity-potential balance in terms of possible grammar. By the same token, the 'non-existence' of poetry and the drawing conditions their necessity and potentiality.

1.4 The Drawing and Temporality

By the nature of things, adopting an eventist perspective for the understanding of the drawing raises the question of temporality in the drawing. The very possibility of consciously making use of that measure which is time can constitute a starting point for experiments with the drawing and poetry.

Two *modi* of time can be identified intuitively in poetry. The first is the subject matter of the poem, its content; the second is inherent in its construction, in the rhythm determined by the author. Rhythm in poetry has its origins in dance, which was accompanied by singing with breaks for breathing and it was precisely that tempo which built the expression of verse. Performance united the drawing with the entire body in consciously executed movement. Whilst it may seem artificial to read rhythm into a drawing, we can, nonetheless, discern an analogy here. Time becomes intrinsically united with movement, with the stroke of the drawing instrument, in being with them. Time is a signalling of the possibility of a drawing's being born, yet when we leave that outer, formulative measure which is time, it then becomes more a measure of what is ready-to-hand.

In touching upon a mere handful of intuitions in respect of time, one might well turn to Martin Heidegger. Making use of objects, in other words, the Heideggerian ready-to-hand, is possible thanks to their temporality. Time is also a sphere of potentiality, of what might be, of what might happen. This understanding of time is more akin to poetry. A poetic text is never confined to its subject matter alone; it sets forth actions and deeds, spiritual states or states of mind, thought and imagination, all of which have somehow to be anchored in the 'some-time'. But the 'some-time' in poetry is merely a point of corporeality intended simply to signal that first anchorage to the reader. Yet they cannot 'tie up' there. The point of approach will be more vital, the lyrical 'some-time' which is made possible by erasing the starting point or, at the very least, is made possible by breaking free of it completely. What would forgetfulness be in verse? Let us first answer the question as to what forgetfulness is in the Heideggerian sense. 'Forgetfulness' is an intellectual action made possible on the basis of our experiences by "enabling action in the future *as potential*"¹⁷. The potency of our actions is limited only by our habits, whilst the possible connections with ready-to-hand entities are fundamentally boundless. This matches up with the Leśmianesque collocation; an attempt could be made to describe that as a temporal designation of the readiness-to-hand of entities. Thus the greater the collocation, the boundlessness, the better. "The temporalising of temporality"¹⁸ makes it possible to understand entities by

17 Karolina M. Cern, *Koncepcja czasu wczesnego Heideggera (The Early Heidegger Concept of Time)*, Wydawnictwo Naukowe IF UAM, Poznań 2007.

18 Karolina M. Cern, *Koncepcja czasu wczesnego Heideggera (The Early Heidegger Concept of Time)*, Wydawnictwo Naukowe IF UAM, Poznań 2007.

having recourse to them as ready-to-hand. However, if we fall into patterns and find ourselves in an habitual mode of action, we will run into highly vapid traps in the form of gaps which might well be dubbed “absences of meaning”¹⁹:

*When Dasein is ‘living along’ in an everyday concerned manner, it just never understands itself as running along in a continuously enduring succession of pure ‘flows’. By reason of this covering up, the time that Dasein allows itself has gaps in it, as it were.*²⁰

Being active in “filling in the meanings” is the fundamental task of Dasein; in this way it “determines its being”.²¹ “Filling in the meanings” is a conscious participation in the world and time is sometimes that which is conceived. The intensification of meanings through their heightened connection constitutes the patching of the gaps in temporality.

In the temporal sense, the drawing goes beyond temporality by being read naturally. The viewer’s time, subjective, personal and concrete, becomes separated from the time of the drawing, which is always ready to be read. The drawing’s time is not so much time-as-fixed-point as it is time set in possible time, in other words, “temporalised”²². The temporalising of the drawing’s would consist in the fact that it can be not only used not only in the viewer’s designated ready-to-hand and adjusted to their specific, already linear time, but can also be employed in the designated ready-to-hand entities of that time, where the drawing would become one of their number. Of course, thought of in historical terms, a drawing can be set in a frame of time, as can a poem. However, we are not concerned here with ‘cataloguing’ either the one or the other, looking at them through the eyes of the archivist, who sees time from the perspective of a clearly defined ‘some-time’. Neither are we dealing with an academic, existential interpretation endowing the work with the characteristics of universal immortalisation. Beyond both forms there is an existential temporalising of temporality, a finding, in the entity, of the moments of possible actions occurring in the mind of the reader, where the drawing or poem will be purely a contour of the reality outlined there, though it will also be that reality temporalised beyond what the author has proposed, temporalised beyond linearity and fixedness of point.

19 *Ibidem*, p. 152.

20 Martin Heidegger, *Bycie i czas (Being and Time)*, PWN, Warszawa 1994; English translation: John MacQuarrie and Edward Robinson, Harper & Row, Publishers, Incorporated 1962 (2008), p. 462, retrieved at http://www.amazon.com/Being-Time-Martin-Heidegger/dp/0061575593/ref=la_B000APZ0DM_1_1?ie=UTF8&qid=1362777826&sr=1-1#reader_0061575593 on 04.03.13.

21 Marek J. Siemek, *Filozofia transcendentalna a dialektyka (Trandescental Philosopophy and Dialectics)*, Oficyna Naukowa, Warszawa 1994, pp.272-273, cited in Karolina M. Cern, *Koncepcja czasu ...*, *op. cit.*

22 Karolina M. Cern, *Koncepcja czasu wczesnego Heideggera (The Early Heidegger Concept of Time)*, Wydawnictwo Naukowe IF UAM, Poznań 2007.

2. The Archaeology of the Drawing²³

Forty thousand years ago, humankind began to communicate by means of the drawing. Communication via the drawing is very much older than communication by way of the written word. The primitive human being put together the first drawing when a line emerged from uncoordinated and random 'fragments' which had been made by chance, perhaps from fear or perhaps on account of playing around with a tool. And the line that emerged provided the first sight of the contour, the outline²⁴. In his essay *A Walk for a Walk's Sake* Norman Bryson discusses the drawing as a primal experience, "where the hand is now *in praesentia*"²⁵.

The drawing in its primaeval form was the origin of painting and sculpture and words. Writing is only a mutation of the drawing; it would be tempting to say that it is merely an offshoot or outgrowth of the drawing, which, in its potentiality, has an infinite number of finished and unfinished notations. The drawing has yet another powerful wellspring superiority in relation to writing. In writing, it is the designation of a particular word which is the most important. In drawing, what is of either equal or the greatest importance is the way in which the notation is made. Meaning becomes a secondary matter to some extent. The narrative nature of the drawing has the potential for expansion to incorporate lines which act directly upon our emotions and which successfully evade verbalisation. Of all things, motion is the most primaeval. The drawing is perpetual motion.

Pre-narrative, pre-presentation, there was the drawing, ever in search of a form readable, but not yet bearing a designation.

2.1. The Unfinished Sketch

In the past, the sketchiness of the drawing decided its treatment as an incomplete and lower form of creative activity. It was an insufficiently 'refined' tool, it could constitute nothing more than a prelude to a more serious artistic venture. Sketches and drawings were destroyed, often as evidence not so much of the artist's virtuoso craftsmanship as of a record of noted-down thoughts or quick observations. The author would first and foremost like to show, on the basis of selected artists, what the drawing's towering possibilities are. Of course, this modest sketch could have been built around other examples, maybe just as good, maybe better or maybe worse. When all is said and done, though, their selection does not close off the possibility of sketches composed around any other example whatsoever.

*And if ever he went out for a walk / he filled his pockets with chalk / to write it up / on what took
his fancy, / the side of a rock or a teahouse table / or a bale of cotton / or a corkfloat / or a / or a / or a*²⁶.

²³ The archaeological concept is used in the Foucaultian sense as a reconstruction of a particular field and the discovery of its true purposes and determinants.

²⁴ Władysław Strzemiński, *Teoria Widzenia (A Theory of Vision)*, Wydawnictwo Literackie, Krakow 1958.

²⁵ Cited in Emma Dexter's preface to *To Draw is to be Human*, in *Vitamin D. New Perspectives in Drawing*, Phaidon, London 2005, pp. 004-005.

²⁶ Zbigniew Gostomski's quoting of James Joyce's *Ulysses* in his eponymous exhibition, Foksal Gallery 1970.



2.2. In *aqua scribes* / Drowned in the Line

Leonardo da Vinci's drawings depicting the movement of water are an example of a fascination with spontaneity and mutability. Hundreds of his sketches show his precise observation of water and his endeavour to record its mobility, flow, deluge, eddies and maelstroms, the way in which it behaves in the face of obstacles in its flow. They bear witness to how he built his "aquarian vocabulary"²⁷. His drawings focused on this motion and mutability are not a display of aesthetic virtuosity; they are an attempt to record the potentiality of an element which he was able to observe, for instance, via the flooding caused by the Arno. Its destructiveness, volatility and quality of anarchism were a source of inspiration for his endeavours to reflect, in drawing, upon the partial mastering of this so-powerful force of energy-in-water. He spoke of water as the *vetturale di natura* and he described it as a mirror, ever-changing its hues, a mirror in unceasing motion. The purpose of all the plans for a sewer system for Milan and the thousands of notes on draining bogs, diving suits, mills and means of harnessing the power of water which are contained in the *Codex Atlanticus* was to probe that element by means of drawing. The sketches constitute a record of ideas and of realistic and utopian design concepts and, in a sense, these idealistic drawings might suggest a thought process, the birth and resolution of certain notions. What can be read in the lines suggesting the maelstroms of water is the very nature of thought as it is constructed, its penetration and its mechanism for vanishing in a flowing, linear motion. He attempts to leave dams on the Heraclitean river (πάντα ῥεῖ καὶ οὐδὲν μένει)²⁸, but when he came to use intertwining lines while drawing his *Visions of the End of the World* in 1515, he already knew that volatile currents would engulf everything, even ambition ideas for their harnessing.

2.3. *Triumphzug* / The Line Drowned in Decorativeness

Decorativeness in the drawing might be compared to processionalism taking on the form of a monstrous cortège intended to glorify some kind of ruler. *Triumphal Procession* is one of the more interesting ventures in the history of art. The Holy Roman Emperor Maximilian I hoped to accomplish the visual realisation of an extraordinary idea during his lifetime. *Triumphal Procession* followed hard on the heels of another monumental undertaking, *Triumphal Arch*, in around 1512. He commissioned a number of artists to create the sections of a print which was to be a tremendous glorification of imperial power. There were one hundred and thirty-nine woodblocks which, once printed and joined together, made up a whole which was fifty-four metres wide; as an aside, the emperor had planned an even longer procession. It was intended to fill the decorative role of a wall frieze on a huge scale. Individual parts of this line to the triumph and glory of the Hapsburgs were worked on, using woodcut techniques, by such artists as Hans Burgkmair, Albrecht Altdorfer, Hans Springinklee, Hans Beck, Hans Schäufelein, Wolf Huber and Albrecht Dürer. Dürer created the part which was intended to form the central section, the *Great Triumphal Carriage*.

27 Nina Witoszek, *Rivers and Humans*, retrieved on 05.03.13 at <http://www.cas.uio.no/Publications/Seminar/0809Witoszek.pdf>, p. 3.

28 Heraclitus of Ephesus, "Everything flows, nothing stands still".

Its wheels are 'dignity' and 'glory' and the horses' bridles are 'nobility' and 'power'; here, the individual horse bridles, hauling that monstrous weight, seem to be an interesting element symbolising power²⁹. These appellations are built into the drawing and create a symbolic structure. Nothing here has been drawn by chance; everything is a symbol of power and the ruling order. The entire section created by Dürer is dominated by a detailed and highly complicated weight of drawing, the illustrativeness of which serves the needs of political propaganda. Erwin Panofsky rates *Carriage* as a weaker work by the Master of Nuremberg, who created it within the conventions of the decorative style³⁰. The decorativeness acquires a monstrous scale thanks to the drawn line, which only underscores the naked emperor's lengthy train. The essence of the drawing is not merely veiled, but destroyed by decorativeness, which becomes a redundant façade dissipating the potential of its meanings.

2.4. The Little Vagabond³¹ / Beyond the Line

Roaming between visions of uniting text and the drawing, he conjured up a couple of extraordinary books. A separate publication should be written about each of them; sadly, I can do no more than signpost, in a few glimpses, the phenomenon of this artist's drawing. In uniting poetry and the drawing, William Blake became an emblem for those actively expressing themselves by means of art and literature. For it transpired that the word, handwritten and, importantly, not printed using type; the handwritten word and the drawing can mutually reinforce one another and expand their potentials.

For Blake, the contour became synonymous with deliverance from the *chiaroscuro* to which he returned as a poet. The little vagabond passes through his own vision of the world of the spirit in order to become 'disinherited from himself'. In Blake, the drawing fulfils the role of a permeating force which entwines around the words; does it, perhaps test or verify them? It is a force which bears within it a potentiality for singular imaginings. The line remains fluid, lambently suggesting various forms, only then to elude readability.

Blake completed a number of variations on the theme of *Job's Evil Dreams*. Ultimately, a work bearing that title appeared in the form of a coloured engraving, one of a set of twelve illustrations commissioned by Thomas Butt in 1800; it then occurred in a set commissioned by John Linnell in 1823 and, in 1826, he created a black and white version. This last is the best, in my opinion. The artist draws-engraves on the plate using nothing more than lines, without etching it, building it from line and line alone. Supplemented with personal notes and the biblical history of Job, it becomes a convolute relationship of variously glimmering word or line balancing on the border between readability and non-readability in perpetual motion, bubbling from potentiality. This print is a true wandering of the tight-rope walker on the line, on the line advancing into the spiritual potential of after-and-beforeworlds.

29 It is impossible not to compare this monstrous procession with another, described by Gustav Flaubert in *The Temptation of St. Anthony*. It is worth studying the analogies and differences in this horizontal march of swirling and colliding deities.

30 See Erwin Panofsky, *The Life and Art of Albrecht Dürer*, Princeton University Press, 2005, p. 180.

31 William Blake, *The Little Vagabond* in *Songs of Experience*.

2.5. Emphasising

In the middle of the last century, a breakthrough in the treatment of the drawing in art came about. The drawing was rehabilitated by conceptual art, land art, minimalist art and performance. It constituted the concept, the first record of the thinking for designs, for linguistic structures. The line became an abstract means of denotation in various spaces. The drawing's primacy could determine its authenticity. The drawn line could constitute a line recording truth or falsehood, sometimes revealing the artist's hidden intentions. On the other hand, the rehabilitation of the drawing occurred thanks to the fact that institutions and the art market deemed it to be of less value than the 'nobility of sculpture' or 'everlastingness of painting'. The Conceptualists, stampeding away from the institutionalisation of art and expectations of the market reached for the drawing as if for a tool which had successfully evaded the control of explicit market demands. It remains a tried and tested method to this day.

The contemporary drawing is evolving interestingly in the most diverse of media, not excepting a linear expansion into painting and sculpture, the legacy of the Minimalists' experiments. Liberated from the restrictions relating to notions of 'what it should look like', it often appears in new media. In its simplicity, the drawing has become the most frequent tool for the manual gesture; straightforward, fast, devoid of tinsel and trumpery, sometimes made contrary to demands for the demonstration of a craftsman's knowledge of 'method' and 'technique'. However, digital technology has brought drawing to such a level of precision that, being unrepeatable, a drawing which is untidy or, as Roland Barthes put it, 'left-handed', has become prized proof of human interference; it is an openly imperfect endeavour, unique and incomplete.

Pied de chevre is an idiom meaning 'a jemmy employed in mining' but, at one and the same time, it can also mean 'a small, one-rung ladder used in fruit-picking'³². Functions can, and do, differ. The drawing is a tool, like the language which describes it. What is crucial to my deliberations at this moment is to determine the moment creating a pre-linguistic reality in the drawing. Here, we are approaching a primitive intuition of a concept; *anti-illustration*, a form not-aspiring-to-description from which, only then, may some kind of visual form ensue.

32 The term is employed by Maurice Blanchot. See Anna Wasilewska, *Literatura jako negatyw <<dziennego>> świata* (*Literature as a Negative <<Diurnal>> World*) (an afterword to Blanchot's *Thomas the Obscure* and *The Madness of the Day*, Biuro Literackie, Wrocław 2009).



3. Anti-Illustration

3.1. An Attempt at the Concept

The experience of writing poetry can redefine and change a previous experience of the drawing. The drawing is usually treated as illustrative, as ancillary or, at the very most, of equal status in relation to the text, whereas the illustrative function is one of several; it might be said that it is merely the function as a springboard for the text. Ever since writing *White Book*, the author has been accompanied by a sense that linguistic narratives intertwine with drawn narratives with language constituting just one of many of the tools for drawing. This feeling is coupled with a consciousness of discarding the narrative nature of the drawing and the need to discover a 'different' place for it. That moment could be termed *anti-illustration*. Illustration having a visual form as a visualisation of a concrete theme or text is a specific instance of the drawing.

The drawing as a pure, visual being having a pre-illustrative form as well, means that it does not have, led by a line, a signor the imagination's shape.

What, then, does anti-illustration mean? Does it signify emotional daubing, an abstract figure, the negation of message? It is a return to potentiality, to the moment when the drawing, in losing its illustrative attribute, consciously backs away from language and shows itself as more primal than language, while the line describes the '(be)fore-words' of that 'primal tongue', the language of which must continually be emphasised anew.

However, the 'languageless' sphere of the drawing is not nothingness, the simple absence of illustration, but a powerful and hidden potentiality for assuming an existing, though as yet visually unembodied, construct of drawing. What is born at that moment is a potential image, in other words, one which, only then, might-be-come.

3.2. The Philosophical Background to Anti-Illustration

As the base of anti-illustration, the concept of nothingness remains a key question when deliberating on the subject. In thinking about nothingness, what I have in mind is nothingness in the sense posited by Leszek Nowak in his concept of negativist unitary metaphysics³³. Nowak adopts an apophatic understanding of nothingness, acknowledging that 'nothing is more than something'. This formula of thought is currently just as powerful in theology and, more precisely, in mysticism. Meister Eckhart, a mystic, made particularly forceful reference to nothingness, as did another, St. John of the Cross, with the former stating that, in order to reach the essence of things, it is necessary to destroy any and every 'likeness'. Apophatic theology expresses divine attributes through 'ignorance'; it is easier to answer on who God is not than to treat of His qualities.

33 See Leszek Nowak, *Byt i myśl. U podstaw negatywistycznej metafizyki unitarnej (At the Foundation of Negative Unitary Metaphysics)*, Vol. I: *Nicość i istnienie (Nothingness and Existence)*, Zysk – Ska, Poznań 1998.

Leszek Nowak's philosophy expresses 'not-existing' as a denotation of potentiality which, inscribed into worlds, gives them the possibility of coming into being. The use of the notion of 'worlds' in the plural points to the differences between entities and their ontological affiliation. Although it does not appear on entities, nothingness nevertheless exists more than the entities themselves; in some measure it is a prelude to their meaning. In turn, entities themselves already have a kind of form and thus they cannot exist 'more' than they already do. At this point, the understanding of the concept of nothingness remains crucial. Despite not being apparent on entities, nothingness exists more than the entities themselves. The latter already have a kind of form; they cannot exist 'more'. However, those which are not present bear within them the possibility of emerging, of coming into being in some kind of form.

In language, we find the 'non-existing' in metaphors or, to use a Leśmianesque comparison, in the between-reflective meadows which allow us to arrive at the potentiality hidden in other metaphors or poetic constructs. Leszek Nowak gives the following metaphor of non-existence:

If we were to illustrate nothingness graphically then, in line with current customs, we would most certainly choose an empty painting, whereas what should be chosen is a teeming crowded painting (...). Nothingness is not nothing. On the contrary; it is even full to overflowing (...). Nothingness is utter connection (...), more-than-superficial-fullness, it is fullness-in-a-deep-structure³⁴.

Thus nothingness 'lives' and its existence denotes the highest level of potentiality. Just as entities are visible to us, so 'nothingnessed' beings exist on a deep plane, in some way absent. In relating these intuitions to the drawing, I understand it as the most potential of lines, determining, but not yet designating, as a 'not-existing' form, to use Leszek Nowak's description; in other words, a potentiality. The drawing can evade naming, commenting and representing; remaining beyond the borders of narrative language, it becomes anti-illustration. The potentiality of the drawing depends upon the fact that it is a reservoir of illustrativeness, in other words, of that which could determine. And yet it adopts none of the representative forms of reality. Illustration is an aesthetic figure which evokes emotions; it acts upon the senses or, at the very least, indicates them. To move away from illustrativeness in the drawing is to take the measure of potentiality, to return to a pure, 'pre-existential' formula and pass from the worlds of vision into the reservoir of the visual worlds.

What do attempts at abandoning narrative language in the contemporary drawing look like? What essence does the *anti-illustrative* and the *nothingnessed* possess? It is two parallel lines; one of language which seeks connections with images and *vice versa*, where the image seeks connections with language. Here, as an aside, we should point to the tendency not only to go stubbornly seeking narrative, a story, or to go building one, layer upon layer, but also to go obstinately looking for abstract attitudes toward the entities described. The drawing's remarkable collocation of image and language is brought about by the boundless reservoir of potentiality which it, the drawing, preserves. However, narrative is unnecessary here, and the secret aura generated in the drawing takes us into a mood more of tuning the image or language than of narrative associations. They appear by themselves at the

³⁴ *Ibidem*, p. 20.

moments of connection, when it seems to us that now, yes, we know something, but then the narrative once again slips into hiding behind the curtain of perception.

Anti-illustration as a form of nothingness means that language can invoke the drawing, it can bring about the endowment of its visualisations with tropes. Here, again, photography can serve as an example; the entity drawn onto it is a form of 'nothingnesses', in other words, a collection of potential metaphors and interpretative continuations of the drawing. As an eventist being, the drawing becomes a form wider than the entity found to exist; in other words, in the language of this concept, the entity existing in a lesser way.



4. Attempts at Baptism

Thus far, the drawing has been considered in ontological contexts and anti-illustration, which is powerfully bound up with poetry, has been designated as the fundamental property for the existence of visibility. The next step will be an attempt at placing the intentional drawing, its dependencies, its purity and its directions of symbolic action. The matrix for the deliberation of these questions will be the drawing brought face to face with the sphere of the *sacrum* and *profanum*. This is not only a matter of its entrapping in the sphere of religiousness, but also, for instance, a question of a symbolic stepping beyond its corporeality, as well as of Platonic recollection, of *anamnesis*; in other words, arriving at a reality hidden beyond the physical world, in this case, coming closer to meanings read by means of visibility³⁵. When giving thought to the *sacrum – profanum* dispute, a sweeping perspective, both religious and metaphysical, can be adopted.

4.1. *The Sacrum and the Drawing made with Dirty Cleaning Rag*

What is the *sacrum* and how is it expressed in art? The most frequent associations lean in the direction of sacral art, be it in the Western fashion or be it in the iconic mould of the Christian East.

The sacral meaning of the drawing stretches back to the beginning, to when it emerged as one of humankind's first creative acts, one of the most primal of them all. Drawn gestures separating the spheres of the *sacrum* and *profanum* had an extremely powerful symbolic meaning. Any and every magical object connected to the world of the dead or to death bore its drawn engraving. Engravings are a unique form of drawing. The incising, the carving-into, was intended to be effected not so much on the object in question as on the memory, which endures. Engraving as a physical process can signify mark and also split into yours-mine. The engraved drawing constituted the marking of memory, it extended the symbols of the external world into signs remembered, it transposed what was visual into the sphere of our mind. The notion of the engraving as an ingrained sign took root in the liturgy. Engraving (*ryt*) is bound up with repetitiveness; the formulary of the liturgy consists of rites (*ryty*)³⁶ and a rite is a type of repeating of a given ritual. Observing liturgical gestures, particularly those of the Eastern Orthodox Church, which are highly elaborate, it is possible to interpret them as a quasi-drawn presentation. The repeated gestures of the priest's hand tracing the sign of the cross, the breast-beating, kneeling and standing are movements of the body which create a certain meaning. Ritual gesture constitutes a fascinating train of thought on the fundament of the drawing. In a certain sense, what stands at the foundation is the drawing as a 'sketch of a gesture' and, repeated time and time again, it becomes a recognisable symbol.

35 The Platonic notion of *anamnesis* as the recalling of concepts from the worlds beyond was recorded, *inter alia* in his *Phaedo* dialogue. Władysław Stróżewski writes of this essence of mystery, stepping beyond the artefact-entry-point in *O możliwości sacrum w sztuce, Sacrum i sztuka (On the Possibilities of the Sacrum in Art)* in *Sacrum I Sztuka (The Sacrum and Art)*, Znak, Kraków, 1989.

36 In Polish, the word *ryt* can mean *engraving*; it can also mean *rite*. *Ryty* is the nominative plural form, thus *rites – translator's note*.

The process of unifying the sacred and religious practices was begun and what it led to was the excessive narrowing of this concept.³⁷ The creator of art for places of worship had to stay with depiction on the basis of explicit rules and then his work might be regarded as sufficiently religious. Thinking of this type survived most potently in Russian Orthodoxy. The school of icon writing, strongly connected with the process of growing into prayer and contemplation is one of the most powerful traditions of that art.³⁸ Of course, the Russian tradition of icon writing is not the only one³⁹. However, the icon has been assigned to the liturgical process for good, fettering the artist with the purpose of the work and thus constraining their creative freedom. In contrast to the icon, the drawing, opportunely elusive of religious obligation, was habitually elbowed into the margins of art and not only of religious art, either. Its anarchistic potentiality was too great a transgression of the established formulae. Creativity itself is a kind of insubordination and therein lies its essence, which is why, as Jacek Sempoliński writes, "the artist is the pagan in a perpetual stage of conversion"⁴⁰. There is no way that creativity can intertwine to the end with religiousness; it has to retain at least a morsel of autonomy. The Mertonian concept whereby sacral art is described as creative vectoring in search of the essence of God is interesting. Merton points to a tension between creative activity and the sense of the *sacrum*; the point of departure is abandoning negation of the absolute and stepping onto the path in quest of it, while the point of arrival is still not the conversion and, even more to the point, the dogmatism of the neophyte, but is, rather, a complex intellectual state of standstill in the face of mystery.⁴¹ Here, once again, one might return to anti-illustration, to its original, as yet unexpressed visual potential. Artists intuitively know that there is no way to respond to the mystery of the absolute with an image; very few succeed in so doing. Such as response is risky, it may easily turn out to be ill-judged, wide of the mark and laughable as a result. Which is why it is safer to retreat to an apophatic position. Meister Eckhart contended that everything we say in respect of divinity is nothing more than a reflection of our imaginings. Who is God? Or rather, who is He not?

*Not goodness, nor yet being, not truth, nor yet one; what then, is He? Nothingness! He is neither this nor that. (...) But he who would see him must first be blind and remove Him from all 'something.'*⁴²

Since, in his understanding, God is Nothingness, in other words, a brimming potentiality, then our imaginings, could only limit Him, which is impossible. What should thus be done is either fall silent or discreetly seek the greatest possible number of potentialities in the matrices of language or drawing. In anti-illustrative drawing, the sacred can be approached by invoking the notion of the sanctified

37 See Rowena Loverance, *Christian Art*, Harvard University Press 2007. Analysing Christian art, the author points to motifs which are not merely used in the contexts of place of worship and liturgy, but also belong in secular art. She demonstrates that it is difficult to isolate this art because it has always been suspended between sanctity and scandal. Attempting to sever it from this tension means that it will not be understood.

38 The question of the icon's ties with art, theology and philosophy are described by Paul Evdokimov in *Sztuka ikony, teologia piękna (The Art of the Icon: a theology of beauty)*, PROMIC Warsaw 2010.

39 An interesting essay entitled *Contemporary Georgian Ecclesiastical Painting* (manuscript) by Thea Intskirveli looks at the differences in schools of icon writing and explains the reasons for the Russian's school's monopolizing position. The author posits a thesis to the effect that religious experience is something distinct from both artistry and artistic flair and that coupling it to them is artificial.

40 Jacek Sempoliński, in *Sacrum i sztuka (The Sacrum and Art)*, Znak, Krakow 1986.

41 Thomas Merton, *Zapiski współwinnego widza (Conjectures of a Guilty Bystander)*, REBIS, Poznań 1994.

42 Meister Eckhart, *Kazania (Sermons)*, PAX, Warszawa, 1988, extracts from Sermons 23 and 71.

mystery, the artist's very objective in endeavouring to come closer to that concept. However, this attitude makes it easy to stray into the realms of an extreme scepticism defending the mystery of the true *sacrum*, an instance of this being occurrences of iconoclasm.

The Mertonian concept of vectoring in on God is sometimes an important element which can appear as something posited from the moment the search begins or can be activated by the questing artist⁴³. Amongst the arts, it is the drawing, in its primordially, which has the greatest number of potentialities as to what it may become in sacral art and in the liturgy itself, as well as in profaning art, which, as I believe, is also sacral art, since it, too, focuses on the *sacrum*. The drawing is a tool of various functions. Its subtle nature, difficult to pin down enables it to free itself from overly intense burdens or obligations.

However, there arises the question of the artist's intention, of the innocence of the 'eye' itself. Can 'the eye' be an instrument of harm. Is the eye the victim or the torturer? This conflict has been with us since antiquity. A Roman mosaic dating from the second century C.E. and found in Antioch depicts 'the evil eye'. The eye is presented here as attacking, although, if we were unfamiliar with the cultural designation of the symbol of the 'evil eye', we might possibly make a mistake and consider that the eye is the object of the attack; it is both attacked and attacking.⁴⁴ The eye presented there is being injured, or it injures, it is destroyed by trident and sword, it is being pecked by a crow, barked at by a dog and attacked by a woodlouse, a cat and a serpent. A masked homunculus with a clearly visible phallus is fleeing from it, as well. This is the mythological Faun, symbolizing fertility. In addition, the image is provided with an interesting commentary in Greek; *KAI CY*, in other words, 'you, too'. The graphic quality of the mosaic and the symbolism of the figures emerging from the eye, almost like rays, make it an interesting basis upon which to ponder the innocence of the gaze.

In ancient times, heated debate between the Fathers of the Church and thinkers of antiquity roiled around this symbol. Basil the Great attacked it, this pagan symbol, in his homilies.⁴⁵ The 'evil eye' was supposed to provide magical protection against misfortunes of various kinds. The eye was, and is, an opening onto, and as a result, an exposure to, danger from evil. This could also be interpreted as meaning that vision itself is naturally good; however, when attacked, it changes its viewpoint. The wounding 'rays' concealed beneath the symbols suggest that the eye's surroundings will always be pinned down by religious, social and cultural expectations and fears. This is, indeed, the eye as torturer.

But the eye can also be the victim. It is a tool of profanation and the glance thus has the same force as language, if not greater. The 'much-suffering eye' is the object of an attack by evil in order that it shall not reach the *sacrum*. The symbol of the 'much-suffering eye' therefore becomes the subject of a dispute concerning the *sacrum*, where the central cognitive tool is visibility. In this dispute, the sacred inscribes itself in the battle with evil; in this context, art assumes moral features, it exposes the artist's intention. However, what remains important to art is autonomy, the moment of tension, the possibility

43 Thomas Merton, *op. cit.*

44 Henry Maguire, *The Icons of Their Bodies: Saints and their Images in Byzantium*, Princeton University Press 1996. The author points to the mosaic of the 'much-suffering eye' as a motif which appeared in both Roman and Egyptian culture and then in Christianity, cf. pp. 106 – 107.

45 This theme appears in his *De invidia* homily, where he makes reference to Plutarch's *De invidie et odio*. For him, the symbol of the 'evil eye' is a pretext for theological dispute.

of indulging itself to the hilt in availing itself of the temptations of inspiration from the sphere of the profane.

This autonomy leaves the artist beyond control. By the nature of things, in a culture, institutional functionaries accrete to the *sacrum*. However, what matters to the artist is unconstraint, the revision of canons, but also the revision of the roads leading to the sacred. Turning again to Meister Eckhart's proposition that every likeness be destroyed in order to come to the Essence of Things, this might be understood as artists' unceasing revision of their own quest. The drawing made with dirty cleaning rag is always a transgression. An artist attempting to reach the *sacrum* will always find themselves in a situation of contradiction. On the one hand, in approaching the essence, they cannot fail to disturb the existing orders. On the other hand, they know that their artistic findings will also be subjected to revision and that attaining a state of transition beyond the creative tension will be impossible.

4.2. The Drawing as the *Profanum*

Scene One of the profane drawing is the destruction of religious objects connected with a given cult; not only images and liturgical utensils, but also graves and temples. The examples of this are myriad; for instance, the frescos in Georgia destroyed by a drawing profaning the faces of the saints. Sometimes dowels were driven into icons or holy pictures, or the halos were scraped off out of a desire to eradicate the sanctity of the painted images. Most frequently, however the image or caption was erased by desecration. Destruction brought about by a gesture of eradication is a symbol not only of aggression, but also of a search for confirmation that the cult objects in question have no extraordinary powers, that they are objects *per se*, which can be destroyed without incurring any penalties whatsoever. When the objects destroyed by a drawing become desecrated, they no longer hold the quality of sanctity and can bear witness solely to emptiness; it is as if they have been 'abandoned' by the sanctity they bore within them, they are a scandal. Eradicating a sacred image deprived the objects which were prayed to of their power, but it also eradicated the person doing the destroying from the given religious community. Desecration was the most forceful of gestures; destroying an image was a kind of death of God, which, in the eyes of the faithful, was bound up with damnation. Not only religious images are marked with the risk of profanation. Secular art can also be touched by the act of desecration in various forms. From the heedless and wanton destruction of works of art to the detestation of them and aggression toward them, the destroyer is continually accompanied by that same need to prove that the object of the cult or of particular attention is nothing more than matter which is susceptible to annihilation and within which there is nothing beyond its corporeality. As an aside, this is, of course, a façade; inside the destroyer's mind there is a profound belief in the power of these objects.

Scene Two of the profane drawing employs the symbolism of a given religion but either has as its purpose a critique of its church authorities or its intention is to deride the *sacrum*. The sphere of the *profane* gives the appearance of being a space free from prohibitions and restrictions, which in point of fact, arises from its powerfully potential, ontological nature. However, its relationality in respect of the *sacrum* leaves it in a perpetual cycle, complementing and freeing itself. Criticising the sacred becomes

a problem, since this is illustrativeness being criticised by illustrativeness and it is continually upheld by referring to the objective basis of cults.⁴⁶ Dissent is the foundation of artistic activities, but vectoring on the sacred is an activity that only the artist can set for themselves. Internal criticism is the best means of social criticism; in evaluating no one from the 'high ground', it is possible to become personally persuaded that, at best, it is only a dirty cleaning rag.

46 Tymoteusz Karpowicz aptly defined this type of poetry when he named it "impossible poetry", where the category of the impossibility of being and its transgression is used without applying the term 'metaphysical' for two reasons. Karpowicz treats metaphysics in the Aristotelian sense, while 'metaphysical poetry' is a description applied strictly to a trend in English poetry in the 17th century. It was coined by the enlightened lexicographer Samuel Johnson, who used it with overt irony. Despite this, Leszek Nowak, as a philosopher, called Leśmian's poetry metaphysical, arguing his case in the context of reading its constructive principles in his book *Byt i myśl (Being and Thinking)*. To follow through, using non-classical metaphysical systems and philosophy as a procedure for reading the world, is helpful not only in discovering the pre-established premises of a poem, but can also serve on the visual arts.



5. The Infinite Line

"It is a long tail, certainly," said Alice, looking
down with wonder at the Mouse's tail; "but why do you
call it sad?" And she kept on puzzling about it while the
Mouse was speaking, so that her idea of the tale was
something like this: "Fury said to
a mouse, That
he met in the
house, 'Let
us both go
to law: I
will prose-
cute you.--
Come, I'll
take no de-
nial: We
must have
the trial;
For really
this morn-
ing I've
nothing
to do.'
Said the
mouse to
the cur,
'Such a
trial, dear
sir. With
no jury
or judge,
would
be wast-
ing our
breath.'
'I'll be
judge,
I'll be
jury,'
said
cun-
ning
old
Fury:
'I'll
try
the
whole
cause,
and
con-
demn
you to
death'."⁴⁷

47 Lewis Carroll, "A Long Tale", from *Alice's Adventures in Wonderland*, Chapter III, "A Caucus Race and a Long Tale",
retrieved at <http://www.cs.cmu.edu/~rgs/alice-table.html> on 07.1-03.13, no page number available.

At the end of the line which is the *mouse's tale* a word comes with a clatter; 'death'. It glistens like a signal of fragmentation and the closing of a segment. In some measure, this 'ending confirmed in an ending' is a pretext for renewing the line, the dynamics of which sometime becomes manifest in the drawing and in poetry; it goes beyond every order and ritual of reality, even those connected with dying.

When quoting Witold Wirpsza in the introduction, I made mention of *bursts of the traveller's licence* in the hope that those bursts would unite in a line, the dynamics of which would not be thrown off at this precise spot. The drawing and poetry can serve mutually to give rise to a mutual 'connecting'. The drawing can extend the potentiality of poetic metaphor by means of its anti-illustrativeness and poetry can heighten the drawing with linguistic tropes which become a point of reverberation further and further in the direction of the potentiality of meanings signalling a moment which has yet to be named. This being so, the drawing and poetry do not so much name the world, but are before-naming and after-naming at one and the same time. What might happen to them in the worlds which are only possible, which can be constructed, created with the help of language or without its help is continually possible. Drawings often occur at the moments where anything can happen as long as they preserve their potentiality. At the same time, a tension emerges, an attempt at balancing between defining and not defining that which is ineffable, which is located in our minds. And when everything appears, as though in ending, then, with a new dynamic, the disentangled ending of the ending generates more threads of the glistening drawing. The potentiality of the endings is temporal, spatial and eventive. An ending holds a hidden hope of finding a beginning and a quietening in it. For that to happen, the space must be left now, without naming, which I here do no less do.

Contents

By Way of an Introduction	32
1. On Experiences of the Drawing	35
1.2. "Poetic Torsion"	37
1.3. Connection and Unity	38
1.4. The Drawing and Temporality	40
2. The Archaeology of the Drawing	42
2.1. The Unfinished Sketch	42
2.2. In aqua scribes / Drowned in the Line	44
2.3. <i>Triumphzug</i> / The Line Drowned in Decorativeness	44
2.4. <i>The Little Vagabond</i> / Beyond the Line	45
2.5. Emphasising	46
3. Anti-Illustration	48
3.1. An Attempt at the Concept	48
3.2. The Philosophical Background to Anti-Illustration	48
4. Attempts at Baptism	52
4.1. The <i>Sacrum</i> and a Drawing made with Dirty Cleaning Rag	52
4.2. The Drawing as the <i>Profanum</i>	55
5. The Infinite Line	58

MAZOWIECKIE CENTRUM KULTURY I SZTUKI

Galeria Foksal

ul. Foksal 1/4, 00-950 Warszawa, www.galeriafoksal.pl

Publikacja wydana w związku z wystawą / Published on the occasion of the exhibition:
Bianka Rolando, *Rysunki - próby chrztu / Drawings. An Attempt at Baptism*, 15.03. - 19.04. 2013

Zrealizowano w ramach stypendium Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego

Kurator / Curator - Katarzyna Krysiak

Redakcja tekstu polskiego / Editing in Polish - Anna Kowalska (MCKiS)

Tłumaczenie / Translation - Caryl Swift

Projekt i skład / Design and layout - Bianka Rolando, Wojciech Bedyński (MCKiS)

Druk / Printing - EFEKT, Warszawa

Nakład / Copies: 400

© 2013 Autor, Galeria Foksal MCKiS / the Author, Foksal Gallery MCKiS

ISBN 978-83-63427-84-9

Wydawca / Publisher

Przy wsparciu / Supported by



JEDNOSTKA
ORGANIZACYJNA
SAMORZĄDU
WOJEWÓDZTWA
MAZOWIECKIEGO

Mazowsze.
serce Polski

efekt
drukarnia offsetowa