

Paweł Mościcki

Granice w sztuce : casus Simona Hantai

Sztuka i Filozofia 24, 168-178

2004

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Paweł Mościcki

GRANICE W SZTUCE. CASUS SIMONA HANTAÏ

I

Jest dziś już pewną oczywistością twierdzenie, że sztuka współczesna, niezależnie od tego jak ustalać by można jej początek, w sposób szczególny i bardziej widoczny niż wcześniej tematyzuje samą siebie i tym samym ujawnia swoje granice. Miernikiem tej oczywistości może być wszechobecność i atrakcyjność słowa „transgresja” w wypowiedziach o sztuce współczesnej. Granice są więc w niej nieustannie ustanawiane, krytykowane lub przekraczane. Takiej tezy broni francuska socjolog sztuki Nathalie Heinich w ważnej książce *Le triple jeu de l'art contemporain* [Potrójna gra sztuki współczesnej]¹. Wspomniana w tytule gra, to triada, na którą składają się: transgresywne zachowania artystów przekraczających granice prawa, etyki, dobrego smaku czy muzeum; negatywne reakcje odbiorców na kwestionowanie sankcjonowanego społecznie pojęcia sztuki; wreszcie mediacja specjalistów, która polega na neutralizacji napięć, znajdowaniu kompromisów. To włączenie do systemu jest po prostu przesunięciem granic odrobinę dalej tak, by mieściły one w sobie to, co na chwilę znajdowało się poza ich zasięgiem. Ten trzeci moment gry powołuje do życia kolejne próby przekroczenia – bardziej zdecydowane i bardziej brutalne.

Warto zastanowić się nad kilkoma kwestiami związanymi z tezami Heinich. Przede wszystkim warto wskazać, że granice sztuki, o jakich dotychczas była mowa, to granice społecznej akceptowalności, a ich przekroczenie związane jest z kontekstem ogólnym, historycznym. Transgresja tak rozumiana przywołuje ważne pytania o rolę sztuki w całości struktury społecznej, o jej związek z wyznawanymi i propagowanymi wartościami, oraz co najważniejsze dla nas, o granicę między tym, co – jeszcze lub już – jest sztuką oraz tym, co już/jeszcze sztuką nie jest.

¹ N. Heinich, *Le triple jeu de l'art contemporain. Sociologie des arts plastiques*, Paris 1998.

Wydaje się, że większość podejmowanych tu kwestii dotyczy tego, co nazwałbym zewnętrznymi granicami sztuki. Ich przekraczanie dotyczy najczęściej, jak ujmuje to Heinich, granic instytucjonalnych, prawnych, obyczajowych etc. Tego rodzaju transgresja mieści się w sferze dla sztuki osiągalnej, a nawet, gdy przypatrzeć się jej dziejom, w sferze od niej nieodłącznej. Przekroczenie granic zewnętrznych, jakkolwiek niełatwe, jest możliwe, a nawet konieczne, zwłaszcza w nowoczesnym, modernistycznym paradygmacie oryginalności. Nawet jednak sztuka ponowoczesna dokonująca, jak ujmuje to Heinich, „transgresji drugiego stopnia” (czyli przekroczenia transgresywnych ideałów modernistycznych) nie wyzwala się od pewnego jeszcze ogólniejszego imperatywu, jakim jest walka o autonomię sztuki. W transgresji granic zewnętrznych tkwi jakby konflikt interesów. Walka o autonomię idzie w parze z nieustannym podkreśleniem społecznego instytucjonalnego i dyskursywnego uwikłania sztuki. Interesuje mnie pytanie, czy można w sztuce wyznaczyć całkowicie inny rodzaj granicy, przekraczający instytucjonalny wymiar sztuki? Można by nazwać ją granicą wewnętrzną, być może chodziłoby o rodzaj granicznego doświadczenia sztuki lub, by posłużyć się określeniem Maurice’a Blanchota z tekstu o Bataille’u², o doświadczenie-granicę. O jakiego rodzaju granicę może tu chodzić i dlaczego nazwałem ją wewnętrzną?

Sztuka transgresywna w przywołanym właśnie sensie odnosiłaby się do granic, poza którymi destrukcji ulega już nie społeczny status sztuki czy jeden z jej historycznych obrazów, ale sama możliwość artystycznej komunikacji. Przekroczenie byłoby zakwestionowaniem elementów dla sztuki niezbywalnych, takich, które warunkują jej istnienie jako wypowiedzi. Tak więc sztuka transgresji wewnętrznej, w przeciwieństwie do tej zewnętrznej, sytuowałaby się w obszarze niemożliwości, tego, co podważa sztukę absolutnie i niezależnie od społecznych kategorii. Mówimy więc o doświadczeniu niemożliwego, do którego nie dociera analiza socjologiczna. Doświadczenie-granica pozostaje bowiem czymś nieprzystawalnym dla ogółu, czymś całkowicie wyjątkowym. Doświadczenie niemożliwego jest *par excellence* wyjątkiem, chociaż nie jest przypadkiem.

Czy wewnętrzną granicę sztuki można opisać? Czy jest ona rzeczywiście tylko wewnętrzna, czy też wchodzi w związek z tym, co nazwaliśmy granicą zewnętrzną? Czy dychotomia dwóch granic nie pochodzi z języka uwikłanego w silne metafizyczne założenia? Kto miałby

² M. Blanchot, „Doświadczenie-granica”, przeł. K. Matuszewski, *Kresy* 1997, nr 3, s. 98–105, dalej jako *DG* z podaniem strony.

prawo do wyznaczania czy rozróżniania tych granic? Trzeba przede wszystkim stwierdzić, że odpowiedzi na takie pytania nie mogą paść wprost. Przede wszystkim dlatego, że granica wewnętrzna jest z pewnością nieosiągalna ani dla artysty, ani dla późniejszego opisu jakiegokolwiek nauki. Doświadczenie niemożliwego nie może być przecież po prostu doświadczeniem czegoś – taki kontakt, taka jedność w obecności byłaby przecież czymś możliwym, a nie o to chodzi. Można jednak, choć to z pewnością nieodpowiednie słowo, naszkicować, zarysować majaki tej granicy lub opisać, niewyczerpująco z pewnością, ruch w jej kierunku. Granica wewnętrzna jest pewnym niedoścignionym horyzontem, który ma wskazać na szczególnego rodzaju doświadczenie oraz pomóc w jego wystąpieniu.

Przywołajmy jeszcze raz nazwisko Bataille'a, który tak usilnie i nieustrudzenie opisywał doświadczenie niemożliwego. „Doświadczenie wewnętrzne”, a ściślej jego interpretacja, dokonana przez Blanchota pod imieniem doświadczenia-granicy, posłuży nam tu jako model do sporządzenia wspomnianego wcześniej szkicu.

Doświadczenie-granica jest tym, co zaczyna się wraz z pełną pełnią. Wyczerpanie się możliwości czy też ich dopełnienie pozostawia człowieka w stanie prawie bliskim wszechmocy. Jest to moment, w którym dosłownie i przenośnie nie zostało już nic do zrobienia. Warto przywołać tu heglowski „koniec historii” lub nietzscheańską ideę nihilizmu. Wszak w tym właśnie momencie spoczynku i zadowolenia doświadczenie-granica pojawia się na horyzoncie. A jest ono, jak pisze Blanchot, „doświadczeniem tej pustki, która jest u granic pełni, doświadczeniem tego, co istnieje poza wszystkim, gdy wszystko wyklucza wszelkie zewnątrz, tego, co pozostaje do osiągnięcia, gdy wszystko jest osiągnięte, i do poznania, gdy wszystko jest poznane: samym niedostępnym, samym nieznanym”. Już teraz widzimy przed nami zasadniczą aporetyczność tego doświadczenia, jego niekomunikowalność w ramach jakiejś jednorodnej siatki pojęciowej. Jeśli doświadczenie-granica ma być modelem transgresji wewnętrznych granic sztuki, to można powiedzieć od razu, że paradoksalnie wewnętrzna granica sztuki, jej przekroczenie, jest wyjściem na zewnątrz, odkryciem zewnątrz we wnętrzu. Wróćmy jednak do Blanchota. Doświadczenie-granicę nazywa on francuskim słowem *excès*. Jego dwuznaczność określa wydatnie związek niemożliwego z całością oraz sposób jej przekroczenia. Oznacza ono bowiem zarówno „eksces, wybryk”, jak i „nadmiar, zbytek”. Człowiek zadowolony, zaspokojony odkrywa w sobie nadmiar czy rezerwę, która jest rezerwą niemożliwej do wyładowania negatywności. Doś-

wiadczenie-granica jest sposobem, w jaki „afirmuje się owa radykalna negacja niemająca już czego negować”, jest więc wybrykiem, często niezrozumiałą awanturą, raczej perwersją niż prostą kontestacją. Trzeba jednak uściślić, że mimo iż mamy do czynienia z aktem ekstatycznym czy nawet mistycznym, jego negatywność nie jest w żaden sposób pochodną jakiegokolwiek teologii. Nawet teologia apofatyczna jest w tym ujęciu tylko negatywnym etapem w drodze do spoczynku w czymś pozytywnym. Blanchot stwierdza jednoznacznie: „nie zaczynać od zatrzymywania się na Bogu, ani na milczeniu czy nieobecności Boga i – to jeszcze ważniejsze – nie dać się skusić odpoczynkiem w Jedności, pod jakąkolwiek występowałaby postacią”³. Doświadczenie-granica zyskuje w ten sposób miano ruchu nieskończonej negatywności. Ale prawem paradoksu, jak pisze Blanchot, jest ono również nieskończoną afirmacją. Czy nie jest to jakiś rodzaj, z jednej strony, łatwego irracjonalizmu, z drugiej hipostazowania nicości, skoro do niej rezerwa negacji stale się odwołuje? Pytając w ten sposób, ciągle myślimy w kategoriach tego, co możliwe. Tymczasem ten typ doświadczenia „nie jest rezultatem”, jak pisze Blanchot, niczego nie dodaje do naszego zasobu wiedzy. „Nie-wiedza, o której powiedziane zostało, że komunikuje ekstazę, jawi się jako fundamentalny wymóg, domagający się odpowiedzi; już nie ta nie-wiedza, która jest jeszcze tylko sposobem rozumienia (poznaniem umieszczonym w nawiasie przez samo poznanie), lecz nie-wiedza jako sposób istnienia człowieka w tej mierze, w jakiej istnienie jest niemożliwe”⁴.

Aby pomyśleć doświadczenie-granicę jednocześnie jako negację i afirmację, trzeba w pełni zdać sobie sprawę z jego niemożliwości radykalnej, czyli z tego, że jest właśnie transgresją poza to, co w ogóle do pomyślenia. Blanchot ujmuje to w ten sposób: „Doświadczenie-granica uosabia dla myśli jakby nowe źródło. Oferuje jej ono zasadniczą zdolność, bogactwo afirmacji, afirmację, która po raz pierwszy nie jest wytworem (rezultatem podwójnej negacji) i, w ten sposób, wymyka się wszystkim ruchom, przeciwieństwom i woltom rozumu dialektycznego; rozumu, który dopełniwszy się przed nią, nie może już zarezerwować dla niej roli w swym królestwie. (...) Doświadczenie wewnętrzne afirmuje, jest ono czystą afirmacją, nie robi nic innego tylko afirmuje. Nie afirmuje nawet siebie, wówczas bowiem podporządkowałyby się sobie samemu: afirmuje afirmację”⁵.

³ Ibidem, s. 101–102.

⁴ Ibidem, s. 103.

⁵ Ibidem, s. 103.

Jeśli doświadczenie-granica afirmuje poza wszelkim rozumieniem, musi być afirmacją rozbijającą tożsamość podmiotu. W ten sposób właśnie rozgrywa się jego niemożliwość. Podmiot staje przed doświadczeniem, którego nie jest w stanie doświadczyć. Nie przypadkiem Bataille i Blanchot znaleźli najlepszą dla niego egzemplifikację w doświadczeniu śmierci. Blanchot pisze: „Mówimy o niej jak o doświadczeniu, a przecież nie moglibyśmy w ogóle orzec, że jej doświadczyliśmy. Doświadczenie, które nie jest przeżyтым zdarzeniem, a jeszcze bardziej nie jest stanem: co najwyżej doświadczeniem-granicą, w którym być może padają granice i które dotyczy nas tylko u granic, kiedy wszelka przyszłość, uczyniona terażniejszością za sprawą stanowczego Tak, afirmuje zdobywanie, samo już nie do zdobycia. Doświadczenie nie-doświadczenia”⁶. W tym niemożliwym doświadczeniu niemożliwe pozostaje przetrwanie podmiotu, gdyż „ja nigdy doń nie dociera; dociera tam tylko niewiedza, jaką ucieleśniałoby Ja-które-umiera, gdy dochodzi do tej przestrzeni, gdzie umierając, nie umiera nigdy jako Ja, w pierwszej osobie”⁷.

II

Czy jesteśmy w stanie znaleźć artystyczny przykład przystający do tego niejasnego, paradoksalnego i niemożliwego przeżycia, do tego przeżycia nie-przeżycia? Czego musiałby dotyczyć taki ruch negatywności, by stanowił on odpowiednik doświadczenia-granicy w sztuce? Chciałbym bliżej przyjrzeć się tym pytaniom, analizując dwa etapy rozwoju twórczości Simona Hantaï. Są to cykl „Peinture” tworzony w latach 1949–1959, a wystawiony w 1959 r., oraz nieukończona do dziś przygoda z techniką fałdowania, rozpoczęta w 1960 r. wystawą w Paryżu „Pliage comme methode” [Fałdowanie jako metoda]. Pomimo znacznej różnicy w trwałości tych przedsięwzięć wykazują one podobieństwa, jeśli chodzi o sugerowane doświadczenie sztuki. W jaki sposób Hantaï zbliża się do granicy? Jak sugeruje bądź odgrywa ruch negatywności? Dzieje się to poprzez krytykę, zakwestionowanie sztuki w jej strategicznych punktach, igranie na krawędzi jej zamilknięcia, poddanie ćwiczeniom w upadaniu.

Trzeba powiedzieć najpierw, że Hantaï jest malarzem, i jakkolwiek trywialnie to brzmi, jest to stwierdzenie nader istotne, gdyż nie chodzi mu o przekroczenie malarstwa i zastąpienie go jakąś inną formą wypo-

⁶ Ibidem, s. 104.

⁷ Ibidem, s. 104.

wiedzi. Byłoby to przedsięwzięcie pozytywne, które mimo momentu kontestacji, dążyłoby do rozwoju, uciszenia negatywności. Tymczasem Hantaï próbuje przekraczać malarstwo, sytuując się w jego wnętrzu, jest autokrytyczny. Jego praca jest, jak określił to Georges Didi-Huberman, kneblowaniem samego siebie⁸. Jest też w tym coś z „odmowy komunikowania”⁹.

Cykl „Peinture” z lat pięćdziesiątych zawiera jedną z najciekawszych prac Simona Hantaï, zwaną „Ecriture rose”, czyli różowe pismo. Jest to ogromnego rozmiaru płótno zapisane bardzo gęsto nieczytelnym pismem, niewyraźnym. Niektórzy informują, że są to „teksty liturgiczne”, które Hantaï nanosił na płótno z zawiązanymi oczami. To wskazuje, że twórca siłą swojego malarstwa będzie czynił doświadczenie bezsilności.

Zwykle tekst pisany przedstawia się nam w ten sposób, że patrzymy na niego z góry, pochyleni nad książką bądź kartką. Jest to cielesny znak wskazujący, że czytanie i rozumienie jest opanowywaniem. Jednakowoż pismo dociera do nas również w inny sposób. Na odezwach lub obwieszczeniach napis góruje nad nami, by go przeczytać, należy podnieść wzrok do góry. Tekst przychodzi do nas z wysoka, bo jest albo manifestacją władzy, albo agitacją. W przypadku obrazu Simona Hantaï jest podobnie. Tyle tylko, że tekst jest całkowicie nieczytelny, obwieszczenie może być co najwyżej obwieszczaniem braku, nieobecności sensu. Jak wskazuje Jacques Derrida, zwłaszcza w rozprawie „O gramatologii”, pismo jest w naszej kulturze uznawane za zewnętrzną ingerencję i naruszenie całkowitej obecności metafizycznego sensu. Tak jest w przypadku czytelnego pisma, a co dopiero, gdy mamy do czynienia z kaligrafią opisaną przez Michela Guerin w „Filozofii gestu”. Guerin pisze tak: „Jeśli w geście pisania lub rycia znaków wymagana jest minimalna staranność, pochodzi ona z intelligibilności, to znaczy z możliwości identyfikowania i artykułowania elementów znaczących; staranność jest więc przede wszystkim mentalna. Kaligrafia pozostaje zewnętrzną wobec istoty pisma. Jest to malarstwo pisma”¹⁰. W wersji Derridy element znaczący, materialny składnik kodu znakowego, kojarzony jest przez metafizyczną tradycję wyłącznie z negatywnością i martwością rozspajającą idealność transcendentального znaczonego. Pismo w różnych wersjach filozoficznych jako

⁸ G. Didi-Huberman, *L'étoilement. Conversation avec Hantaï*, Paris 1998, dalej jako *E* z podaniem strony.

⁹ *E*, s. 9.

¹⁰ M. Guerin, *Philosophie du geste*, Paris 1995, s. 51.

exemplum zagrożenia skazywane było na banicję. Tak naprawdę, jest ono jednak warunkiem możliwości (i niemożliwości zarazem) tego, co idealne, pełne i tożsame. U Guerina pismo, pomimo dwuznaczności, w jaką jest uwikłane, pozwala utrzymać względną tożsamość znaczenia, a dopiero kaligrafia narusza je trwale poprzez swój materialny czy „malarzski” naddatek. Hantaï nie chce raczej dawać lekcji derridiańskiej, ale pokazuje namalowane pismo całkowicie wyzwolone lub opuszczone przez jakiegokolwiek znaczenie. Jest to krytyka zarówno zawartości wypowiedzi, jak i formy zapisu. *Signifiant* i *signifié*. Wielkie płótno Hantaï jest więc obwieszczeniem utraty, w której niemożliwa jest ani obecność sensu, ani różnicująca praca jego materialnego przekaznika. Derrida próbuje wskazać, że ceną do zapłacenia za obecność jest niemożliwość obecności pełnej, bo nie ma jej bez śladu, czyli tego, co sens pozornie uniemożliwia, a w rzeczywistości decyduje o tym, że sens zawsze już jest różnicą. Hantaï celebrytuje ślad jako niemą pozostałość po intelligibilności, pobojowisko sztuki możliwej, czyli wypowiadającej się. Jest to malarstwo nie do oglądania, nie do czytania, nie do doświadczania.

Zawiązane oczy artysty rezygnującego z panowania nad obrazem, wzywają do odbioru również rozbijającego zależności władzy, odbioru, który byłby raczej szukaniem po omacku, niż uchwyceniem i zawładnięciem. Tym razem obraz powinien dotykać i być dotykany. Jak stwierdza Jean Luc Nancy w książce *Corpus*: „przyłgnąć do ciała, dotknąć go, wreszcie dotknąć – zdarza się właśnie w piśmie”¹¹. Oto jak pismo dotyka ciała: „Ujmując rzecz ściśle, nie zdarza się to w piśmie, jeśli wyrażenie takie miałoby je wyposażać w jakieś «wnętrze». W piśmie zdarza się tylko to, tyle że na obrzeżach, na granicy, na skraju – tam, gdzie przestaje ono być sobą. Otóż, pismo znajduje się na granicy. Jedyne wydarzenie w trakcie pisania – jeśli w ogóle coś się wtedy wydarza – to dotyk. Mówiąc dokładniej: dotykanie ciała niecielesnością «sensu». W konsekwencji rzecz sprowadza się do tego, aby wyposażać tę niecielesność w zdolność dotykania lub sprawić, żeby sens stał się dotknięciem”¹². W tym znaczeniu można by powiedzieć, że płótno Hantaï wskazuje, ilustruje, nic nie pokazując, w jaki sposób sensowi ciąży nadana mu cielesność, jak dotykanie przeważa nad oznaczaniem. Dotyk ukazuje się jako zmysł nieustannie wskazujący na granicę. Jak pisał Derrida w książce poświęconej Nancy’emu, a dotyczącej właśnie dotyku: „to, co pozwala

¹¹ J.L. Nancy, *Corpus*, przeł. M. Kwietniewska, Gdańsk 2002, s. 12.

¹² Ibidem, s. 12–13.

się dotknąć, daje się dotknąć na swej krawędzi, a więc nie daje się osiągnąć, jednocześnie wystawiając na dotyk samo niedotykalne – inną krawędź krawędzi”. Wprowadza to retorykę, która „przekracza w każdej postaci granicę między zmysłowym i umysłowym, materialnym i duchowym. Byłaby to cielesność «ciała własnego» znajdująca się z definicji po dwóch stronach granicy”¹³. Pytanie o możliwość odbioru staje się tu krytyką możliwości odbiorcy, doprowadzeniem go do granicy, przy której doznanie nie jest już poznaniem.

Wskazaliśmy już niektóre z punktów przekroczenia uprawianego przez Hantaï. Odbywa się to zarówno przez zakwestionowanie obecności sensu, identyfikowalności kodu, prostej tożsamości czy suwerenności artysty i odbiorcy. Wydaje się, że artysta podał w wątpliwość wszystkie warunki możliwości istnienia sztuki jako wypowiedzi. Ale płótno sugeruje coś jeszcze. Hantaï próbuje znaleźć podłoże, dno malarstwa i zgodnie z postulatem doświadczenia-granicy nie zatrzymać na nim kontestacji-afirmacji. Podłoże, absolutny fundament malarstwa, stanowi ekran projekcji, neutralną przestrzeń uwidaczniania się wizji. Jest to niebudząca wątpliwości oczywistość dyskursu o malarstwie od *velum* Albertiego po Meyera Schapiro. Niezależnie od tego, co jest pokazane, a nawet wtedy, gdy ściśle nic nie jest pokazane, jak ma to miejsce w malarstwie abstrakcyjnym, ekran projekcji nie budzi wątpliwości – jest nietykalny, a zarazem nieodzowny. Ale Hantaï próbuje jeszcze tutaj dokonać ekscesu, wyjść poza, pozostając wewnątrz. Jak pisaliśmy wyżej, płótno Hantaï jest pokryte tekstem nieczytelnym, nie do rozszyfrowania. Tekst nie komunikuje, jest czystą kaligrafią, namalowanym pismem. Łacińskie słowo *textus* oznacza, jak wiemy, plecionkę, tkaninę. Znaczy więc również „płótno”. W ramach obrazu Simona Hantaï powstaje więc osobliwe podwojenie podłoża. Jest płótno, a na nim płótno, tekst zaczyna odgrywać rolę drugiego ekranu. Zdublowanie podłoża sprawia, że wizja staje się niemożliwa, nie może mieć miejsca, skoro samo miejsce nie jest już prostym fundamentem, lecz splotem, wydarzeniem. Źródło malarstwa zostało więc zanieczyszczone, wkrada się do niego negatywność, afirmacja tego, co wykracza poza projekt, zysk, wiedzę.

Wszystkie elementy przekroczenia malarstwa, obecne w opisywanej wyżej fazie twórczości Hantaï, znajdują rozwinięcie lub przynajmniej potwierdzenie w długiej i złożonej pracy z techniką fałdowania. Chodzi w niej głównie o to, że zanim dokonuje się właściwe malowanie,

¹³ J. Derrida, *Le Toucher/Jean-Luc Nancy*, Paris 2000, s. 335–336.

nakładanie farby na przestrzeń płótna, malarskie podłoże poddawane jest rozlicznym zabiegom przygotowawczym. I nie chodzi tu o rozpięcie płótna, wygładzenie, uczynienie płaską powierzchnią – tak czyni malarstwo zachowujące nienaruszalność podłoża. Hantaï, przeciwnie, fałduje płótno, czasem zszywając ze sobą poszczególne jego części, i gdy jest ono sfałdowane, nakłada lub rzuca na nie farbę. Płótno zostaje ponownie rozwinięte i tak powstaje obraz.

Nietrudno zauważyć w tej pracy rozwinięcie rozpoczętej wcześniej krytyki podłoża malarstwa jako ekranu wizji. Ale można spróbować podważyć, nadszarpnąć oczywistość tego podłoża, jego uprzywilejowaną pozycję. U Hantaï to właśnie płótno staje się tematem przewodnim, to zmaganie z nim, kwestionowanie, negowanie jest głównym wysiłkiem sztuki. Ruszenie z posad tego fundamentu jest próbą zerwania z całą konstrukcją myślenia o sztuce. W zagięciach fałdy zniesione są różnice wnętrza i zewnątrz, lewej i prawej strony, tego, co bliskie, i tego, co oddalone. Obraz jest odtąd grą wnętrza i zewnątrz samego płótna. Dotykane jego zagiętych części z tymi pozostawionymi na zewnątrz, mieszanie się farby poprzez nierówność podłoża, takie jest środowisko, w jakim twórczość ta się dokonuje. Jest to wskazanie na malarstwo jako proces, nieskończony ruch negacji-afirmacji, a nie jako na sztukę osiągnięcia celów, budowania stabilnych wizji. Fałda zresztą już od Leibniza kojarzona jest z ruchem nieskończonym. U Hantaï praca nad płótnem, niemożliwość znalezienia trwałego punktu wyjścia ani dojścia przypomina opis Henri Michaux w *La Vie dans les plis*: „Pewna kobieta zdejmując bluzkę, która odsłania inną bluzkę, którą ona zdejmuje, a która odsłania następną bluzkę, którą ona zdejmuje, a która odsłania kolejną bluzkę i odpoczynek nagości nie nadchodzi nigdy”¹⁴. Można więc za Dominique Fourcade stwierdzić, że dzięki Hantaï malarstwo się otwiera, czy nawet zaczyna „oddychać”¹⁵. Oddychanie to dokonuje się jednak siłą wywrotowego gestu polemicznego, który dotyczy samych podstaw malarstwa. Fałda jest jakby wyciągnięciem na wierzch pustej kieszeni.

Jak wcześniej, tak i tu artysta knebluje sam siebie, odbiera sobie decydujący głos. Obraz po sfałdowaniu jest dosłownie „nie ludzką ręką uczyniony”, ponieważ artysta zrzekł się swojej suwerenności i nadzorowania końcowego efektu. Farba rzucona na sfałdowane płótno, schnie

¹⁴ H. Michaux, *La Vie dans les plis*, Paris 1972, s. 191.

¹⁵ D. Fourcade, „De la respiration en peinture selon Simon Hantaï” (w:) *Critique*, XXXVI, 1981, nr 408, s. 544-545.

i miesza się z innymi kolorami samoistnie, według przypadkowych zagięć materiału. Układ plam na płótnie nie zależy już od autora, który „przekazuje materiałowi moc decydowania, tworzenia ostatecznego «tematu» obrazu”¹⁶. Chodzi o to, aby „dać przyjść czemuś, czemu przyjemność malowania przeszkadza”¹⁷. Tworzenie staje na granicy niemoicy, a Hantai chce poprzez tę dziwną ascezę brnąć w sferę tego, czego nie można doświadczyć, to znaczy, co nie jest już doświadczeniem artystycznym, bo artysta nie jest już artystą. Gdzie indziej Didi-Huberman trafnie przywołuje figurę ślepcą na opisanie tej sytuacji. „Odkrywamy warunek oślepięcia, któremu obraz zawdzięcza dużą część swojego własnego blasku. Fałdować płótno, to zamknąć oczy, rzucić kości, grać na ślepo, malując tylko sfałdowane nagromadzenie płótna, nie wiedząc, co dzieje się w środku”¹⁸. Znowu dochodzimy do problemu zmysłowości oraz do możliwego odbioru dzieł Hantai. Zaczyna stawać się jasne, że „końcowy efekt” jest dla tego malarstwa pojęciem nieadekwatnym, że ostatecznie to nie wygląd płótna, ale właśnie to, co dzieje się w środku, bez żadnych świadków, jest w tej sztuce, w tym przekraczaniu sztuki najistotniejsze, o tyle, o ile jest niedostępne. Jak rozwija lub rodzi się, przy zniesieniu jakiegokolwiek podmiotowego nadzoru, znaczenie, układ tego, co jeszcze przed chwilą należało do świata zrozumiałych kodów. To malarstwo uwolnione od wszelkiej maestrii, wszelkiego stylu jest być może czystym milczeniem, nie-wiedzą, o jakiej pisał Blanchot. Przeczul to z pewnością Hantai, gdy w czasie swej największej popularności, popartej nagrodami i licznymi głosami entuzjastycznej krytyki, dosłownie zamilkł i na sześćnaście lat przestał cokolwiek wystawiać. Nie oznacza to wcale zaprzestania pracy, zwiększyła się wręcz jej intensywność, autyzm Hantai pozostał „aktywny”.

Doświadczenie-granica, doświadczenie niemożliwego zostało włączone do sztuki Hantai jeszcze w innym aspekcie. Dokonując nieustannej polemiki z samym sobą, z wszystkimi elementami niezbywalnymi dla malarstwa, postępując bez wahania w negowaniu tego, co możliwe, musiał stanąć on na granicy wyrażalności. Granicą wszelkiego doświadczenia, niemożliwym *par excellence* jest u Bataille’a i Blanchota śmierć. Śmierć, która dotyka podmiotu i jego języka, gdy zanurza się w doświadczeniu czegoś Całkiem Innego. Również Hantai nie cofnął się przed

¹⁶ E, s. 56.

¹⁷ E, s. 65.

¹⁸ E, s. 66.

„wydaniem na śmierć” swojej sztuki, zakopując w swoim ogrodzie niektóre ze swoich sfałdowanych płócien, by następnie odkopać je, dokonać ich ekshumacji. Opisuje ten moment w swojej książce Didi-Huberman. „Hantai w głębi swojego ogrodu zanurzył się po kolana w prawdziwym kompoście. Kompost – «nawóz uformowany przez zmieszanie sfermentowanych odpadów organicznych z minerałami» – to nawóz jego własnego malarstwa. Zapytałem go, jakie uczucie towarzyszy całemu temu wysiłkowi. «Radość» odpowiedział. Radość oglądania jak dobrze życie – organizmy wszystkich rodzajów, mikroby, grzyby, pleśnie – «pracują» po swoim z jego kolorami, ciągle delikatnymi i doskonale pięknymi”¹⁹.

Jean Cocteau powiedział kiedyś, że „geniusz w sztuce polega na tym, by wiedzieć jak daleko można się posunąć za daleko”. Być może zdanie to należy traktować jak ostrzeżenie. Ale niepostrzeżenie staje się ono również zachętą, by zbadać, jak daleko znajduje się to „za daleko” i czy będąc już „za daleko”, nie jest się jeszcze całkiem blisko. Być może zachęta i przestroga są tylko dwoma imionami tego samego milczącego doświadczenia, o jakim być może sztuka czasem wydaje się mówić. Jest ono z pewnością tak samo paradoksalne, jak inna dziwna rada, wypowiedziana przez Cezanne’a: „Nie masz żadnych szans... spróbuj”.



¹⁹ E, s. 108.