

Cezary Wąs

O eseju Jeana Claira *De Immundo*. Apofatyczność i apokatastaza w dzisiejszej sztuce

przeł. Maryna Ochab, Wydawnictwo
słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2007,
104 s., ISBN 978-83-7453-823-71

Z wydania w ciągu zaledwie dwóch lat szeregu książek o sztuce współczesnej historyk czy krytyk sztuki mógłby się przede wszystkim cieszyć, gdyby nie ich zawartość i dodatkowe towarzyszące wydaniu tych pozycji okoliczności. Jeżeli bowiem z większej grupy książek o wymienionej tematyce wyróżnimy kilka ważniejszych, to okaże się po pierwsze, że zajmują się one głównie ponizaniem sztuki współczesnej, a ponadto, że przynajmniej dwie z nich powstały w oparciu o dotacje Ministerstwa Kultury¹. Sytuacja, gdy przedstawiciele państwa zamiast – co też nie jest najbardziej zdrowe – finansowo wspierać artystów i sztukę, sponsorują książki zawierające treści zbliżone do tez Maxa Nordaua czy organizatorów wystaw o „entartete Kunst”, nieco niepokoi. Usprawiedliwienia dostarcza okoliczność, iż ostry krytycyzm książek Donalda Kuspita czy Jeana Claira częściowe potwierdzenie znajduje w wypowiedziach Jeana Baudrillarda, który – jak spora grupa filozofów paryskich jego pokolenia – przeszedł w swej młodości „dziecięcą chorobę lewicowości” i chociażby z tego powodu nie może być poświadczany o prawicowe sympatie². Dalsze uspokojenie przynosi fakt wydania w tym samym czasie znacznie bardziej zobiektywizowanej i powściągliwej w ocenach książki Jacquesa Ranciere’a, której publikację potencjalny czytelnik zawdzięcza lewicowemu środowisku kwartalnika „Krytyka Polityczna”, broniącego w Polsce resztek tradycji lewicowej rozumności i przyzwoitości. Nawet w jednym procencie nie będąc zwolennikiem lewicowych poglądów, można odczuwać satysfakcję z rzetelności tej ostatniej publikacji³. To jednak nie takie pozycje czynią silne wra-

żenie i dostarczają argumentów „znawcom” sztuki, którzy zagościli kiedyś na wystawie w warszawskiej Zachęcie w celu obejrzenia rzeźby Maurizia Cattelana, bądź tych, którzy przyszli, aby we wrocławskim Biurze Wystaw Artystycznych ujrzeć rzeźbę Davida Černý’ego czy tych, którzy spóźnili się o kilka dni, by zobaczyć ekspozycję Doroty Nieznalskiej. Rzeczy drukowane wcale nie są tak mało skuteczne, jak w danym czasie historycznym może się to wydawać. Tezy Nordaua z 1892 roku swoją społeczną rolę spełniły przecież dopiero w 1937 i 1938 roku. Gdy zatem bierze się do ręki grupę książek o sztuce współczesnej, szczególną uwagę poświęcić warto tym, których tezy najłatwiej zamienić można na program polityczny, a do takich należy z pewnością esej Jeana Claira „o plugastwie” sztuki najnowszej.

Clair, podobnie jak Donald Kuspit, nie należy w świecie sztuki do osób przypadkowych. W latach 1977-1980 był profesorem historii sztuki w l’École du Louvre, później dyrektorem Centrum Pompidou i Muzeum Picassa, przewodniczył jednemu z wydań Biennale w Wenecji (w 1995 roku), a od maja 2008 roku jest „nieśmiertelnym”, czyli członkiem Akademii Francuskiej. Nie można też pominąć jego licznych wystaw i książek poświęconych Duchampowi, Balthusowi czy Cartier-Bressonowi. Poglądy, które głosi w swym eseju, zasługują na uwagę również z tego względu, że w pewnej części podzielane są przez innych autorów. Taka zgodność zawsze może być uznana za wskazówkę o słuszności wypowiedzianych opinii. Clair nie jest odosobniony w twierdzeniach o końcu sztuki czy o ważnej roli ekskrementów we współczesnych działaniach artystycznych.

¹ Za pieniądze Ministerstwa Kultury opublikowano książkę **Donalda Kuspita**, *Koniec sztuki*, Muzeum Narodowe, Gdańsk 2006 oraz **Jeana Claira**, *De Immundo*, Wydawnictwo: słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2007.

² **Jean Baudrillard**, *Spisek sztuki. Iluzje i deziluzje estetyczne z dodatkiem wywiadów o „Spisku Sztuki”*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2006.

³ **Jacques Ranciere**, *Estetyka jako polityka*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2007.

Koniec sztuki

Pogląd o obumieraniu sztuki jest dość stary. Z wielką siłą głoszony był zwłaszcza pod koniec XIX i na początku XX wieku. Clair przywołuje w tym względzie opinię Tomasza Manna z lat czterdziestych XX wieku, którą rozwija do następujących stwierdzeń: „Nie rozwija się, jest pozbawiona ruchu, ponieważ straciła energię, jaką jej dawała idea uświęcenia czy odkupienia, boskiego lub społecznego, raju błogosławionych albo raju ludu pracującego. Teraz może tylko spadać, ugiąć się pod własnym ciężarem, spadać bez końca...”. Stanowisko Kuspita jest bardzo podobne, chociaż kieruje się ono przede wszystkim ku sztuce modernistycznej. Dla tego autora to modernizm „dał nam już wszystkie ekspresyjne symbole, jakie może dać i [...] skończyły mu się twórcze przekonania oraz energia. Modernizm już nie ewoluuje. Doszedł do aleksandryjskiej ślepej uliczki, ponieważ stracił kontakt z nieodłącznymi aspektami ludzkiej egzystencji”. Baudrillard dołącza do tego swoje opinie, o współczesnej sztuce, która podobno zabawia się nieustannym recyklingiem i głosi: „Przytłaczająca większość sztuki współczesnej temu się właśnie oddaje – zajmuje się przywłaszczaniem banalności, odpadów, miernoty jako wartości i jako ideologii. Za tymi niezliczonymi instalacjami i performansami kryje się jedynie gra kompromisu zarazem z obecnym stanem rzeczy i z wszystkimi minionymi formami historii sztuki. Świadcstwo dziwaczności, banału i nicości wyniesione do rangi wartości, a nawet perwersyjnej rozkoszy estetycznej”. Słowa wszystkich trzech autorów są mocne i zdecydowane, obszernie poparte konkretnymi przykładami. Przeciwnik tych poglądów mógłby bez trudu dołączyć do listy omawianych twórców kolejnych artystów i kolejne dzieła, które potwierdziłyby trafność dokonanych analiz. Problem jednak tkwi w pewnym błędzie logicznym: czy jeżeli sztuka upada, może ów upadek przybierać tak bogate i zróżnicowane formy, czy upadająca i bez znaczenia sztuka może budzić aż takie zdumienie, sprzeciw, ale też niekiedy zdecydowaną aprobatę? Przecież to sam Clair pyta: „dlaczego konsekracja nagiej fizjologii odbywa się z błogosławieństwem ludzi, którzy kierują wielkimi instytucjami kulturalnymi w Kassel, Londynie, Nowym Jorku czy Paryżu?”. Może do tej listy należałoby dodać jeszcze targi Art/Basel/Miami czy Ars Electronica w Linz.

Autorzy piszą o zmierzchu czy wręcz końcu sztuki i jednocześnie wymieniają liczne jej nowe formy (happeningi, performanse, sztukę ciała, sztukę ulicy, sztukę elektroniczną, zakłócanie przekazów kulturowych)

i nowe tematy (codziennność, banalność, powierzchowność, cielesność, chorobliwe obsesje i problemy z tożsamością seksualną). W sferze intelektualnej piszą o konceptualizacji sztuki, jej zwracaniu się ku formom minionym (tu niezliczone pastisze ale też poważne naśladownictwa) i autorefleksyjności (w tym nieustanne poddawanie w wątpliwość samego statusu sztuki). Opisana pokrótce różnorodność nowych form i tematów sztuki wskazuje na sytuację całkowicie przeciwną od zmierzchu, kryzysu czy końca sztuki. Może należałoby raczej mówić o niezwykłym renesansie sztuki (również w jej modernistycznym wydaniu), niespotykanym nigdy dotąd.

Części artystów i dzieł zarzuca się nadmierną intelektualizację sztuki. W ujęciu Baudrillarda brzmi to następująco: „Cała nowoczesna sztuka jest abstrakcyjna w takim sensie, że przenika ją w o wiele większym stopniu idea niż wyobrażenie form i substancji. Cała nowoczesna sztuka jest konceptualna w takim sensie, że fetyszyzuje w dziele pojęcie, stereotyp intelektualnego modelu sztuki [...]”. Sylvère Lotringer w swym komentarzu do „Spisku sztuki” dodaje: „Sztuka nie rodzi się z jakiegoś naturalnego porywu, lecz jest sztucznym wyrozumowanym wytworem – już u zarania nowoczesności zrozumiał to Baudelaire. Przysługuje nam zatem niezbywalne prawo podważania jej statusu, a nawet jej istnienia”. Kuspit niemal jak Baudrillard napisał: „W postmodernizmie nie widzimy obrazu, tylko samą reprodukcję [...]. Oswojona dzięki powielaniu reprodukcja zajmuje [...] miejsce oryginału”. Claire nie opisuje zjawisk swoistej autorefleksyjności sztuki współczesnej, ale należało je przypomnieć, ponieważ u Claira i Kuspita w pewien trudny do zrozumienia sposób wiążą się one z tęsknotami za sztuką dawną. Intelektualizacja sztuki, jej modernistyczna refleksyjność, która doprowadziła do upadku oryginału, i zastąpienie go kopią kopii jest przecież jedynie postacią historyzmu. Wszelkie myślenie posiada strukturę wspomnienia. Rozważania nad sztuką dawną były jednym ze źródeł modernizmu. Dla Claira i Kuspita sens jednak ma tylko proste naśladowanie przeszłości, nie zaś namysł nad nią. Pochwalają zwłaszcza malarstwo realistyczne, iluzjonistyczne. Nie widzą ideowych podobieństw między historyzmem akademików a intelektualizmem modernistów. To przynosi u wszystkich trzech autorów przedziwne wnioski. Baudrillard domaga się malarstwa iluzjonistycznego, ale tylko takiego, które nie przesunie się w stronę hiperrealizmu i pozwoли odbiorcy na grę wyobraźni. „We współczesnej sztuce zagubiło się pragnienie złudzenia” – ubolewa i dodaje:

„potrzeba nam iluzjonistów”. Kuspit wprost zorganizował wystawę współczesnych realistów, których bronił, twierdząc, że „modernistyczny styl opatrzył się i spowszechniał, podczas gdy tradycyjny wygląda świeżo i pełen życia”. Zarzut, że zbyt dużo było na wystawie Kuspita obrazów zahaczających o pornografię, zbywał m.in. twierdzeniem, że „Smutne jest [...] to, że Poprzęcka nie w pełni docenia penisa i waginę oraz ich pomyślowe zastosowania. [...] Sugestie, że wiele dzieł sztuki prezentowanych na gdańskiej wystawie jest pornografią, jak niektórzy krytycy twierdzą, są zaprzeczeniem cielesności i ich istotnej roli tak w życiu, jak i w sztuce. To, że cielesność i seksualność obrazu Poprzęcką, mówi więcej o jej psychice niż o jakości sztuki, którą krytykuje”. Dopiero w kontekście wypowiedzi Baudrillarda i Kuspita warto spytać o logikę wywodów Claire’a, który gwałtownie protestuje przeciwko sztuce ciała w wydaniu współczesnym, a pochwała jej dawne postacie. Clair pyta: „Dlaczego to, co było kamieniem probierczym sztuki malarskiej, akt, inaczej mówiąc: malarstwo „akademickie”, które uświetnili Tycjan, Giorgione czy Goya, stało się przedsięwzięciem niemożliwym?”. I konkluduje: „Gdybyśmy dziś potrafili znów, w nowy sposób, namalować akt, odnaleźlibyśmy szczęście, jakie nam dawała obietnica ogarnięcia ciała w całości”. Soft porno – tak, hard porno – nie. Rozneglizowana panienka namalowana olejno jakby przez muślin – tak, fotografia Murzyna w garniturze z członkiem na wierzchu Mapplethorphe’a – nie. Trudna logika.

Czy rzeczywiście zboczeńcy?

Upierać się przy logice w dzisiejszych czasach jest zdecydowanie *démodé*. Są jednak w eseju Claira twierdzenia, które przekraczają poziom braku logiki i budzą dużo większe zastrzeżenia. Wśród tych ostatnich do wybitnie wątpliwych należy próba potępienia artystów za ich najbardziej aktualne skłonności, próba wyrażona w mocnych słowach i połączona z podejrzeniami o stanięcie artystów po diabelskiej stronie w sporze między złem a dobrem. Autor nie sięga przy tym po rzetelne próby wytlumaczenia krytykowanych zjawisk, tylko wpasowuje je w historiozoficzny schemat upadku europejskiej kultury. Zdaniem Claira – tak jak to opisał Tomasz Mann w „Doktorze Faustusie” – artyści utracili zdolności inwentywne i by dalej tworzyć, musieli sprzymierzyć się z diabłem. Jednocześnie diabeł został obłąkany do tego stopnia, że prawie zniknął z wyobrażeń współczesnych ludzi (również z języka Kościoła). Do Boga dociera się przez zaprzeczanie

(apofatyczność), a i tak wszyscy (włącznie z diabłem) zostaną zbawieni (apokatastaza). Upowszechnienie takiego podejścia grozi unicestwieniem dotychczasowej kultury. Jej obraz – zwłaszcza w odniesieniu do sztuk plastycznych – rysuje się Clairowi dość jasno. Autor już we wstępie stwierdza, że przede wszystkim współczesna twórczość artystyczna głęboko różni się od wszelkich jej minionych postaci: „Niesmak zastąpił smak. Wystawianie na pokaz i bezczeszczenie ludzkiego ciała, poniżanie jego funkcji i wyglądu, *morphings* i deformacje, okaleczenia i samookaleczenia, fascynacja krwią i wydzielinami ciała z ekskrementami włącznie, koprofilia i koprofagia – od Lucia Fontany po Louise Bourgeois, od Orlan po Serrano, od Otto Muehla po Davida Nebredę sztuka oddaje się dziwacznym obrzędowi, a plugastwo i ohyda piszą nieoczekiwany rozdział w historii zmysłów”. Żeby wzmocnić rangę poglądów Claira, należy dodać, że podobne passusy znajdziemy w tekstach Donalda Kuspita. Amerykański autor napisał: „Wystawianie ekskrementów w charakterze rozrywki – czyli zamienianie ich w spektakl, tak że ich prawdziwa natura (tudzież ich funkcja jako symbolu nicości i bezsensowności) zostaje zapomniana, zwłaszcza że przedstawienie dystansuje nas do wszystkiego, co wystawia – jest ostatecznym, ironicznym przykładem entropii sztuki nowoczesnej, jak również początkiem sztuki postmodernizmu”. W innym zaś miejscu dodaje: „postsztuka pokazuje poważne zainteresowanie ekskrementem”. Pogłębiany historiozoficzny wywód, dodatkowo wsparty licznymi przykładami, sprawia wrażenie prawdy lub przynajmniej prawdopodobieństwa. Przy poważniejszej analizie zaczyna się jednak okazywać rodzajem półprawdy – specyficznym rodzajem wypowiedzi, w której każde wypowiedziane zdanie wymaga później co najmniej kilku zdań sprostowania. Zdecydowanie łatwiej walczyć z jawnymi kłamstwami.

Clair nie prezentuje się otwarcie jako tradycjonalista czy konserwatysta, jednak zadziwiająco często odwołuje się w swoich ocenach do wartości religijnych czy moralnych. Takie podejście zdaje się nie brać pod uwagę okoliczności, że spora część współczesnych społeczeństw Zachodu egzystuje w ramach świeckich systemów filozoficznych i aksjologicznych. Dla tych ludzi chrześcijaństwo, czy może raczej zawierający wątki chrześcijańskie manicheizm, nie jest czymś nadzwyczaj aktualnym. Walka dobra ze złem, Boga z szatanem nie organizuje ich wyobraźni. Taki stan świadomości społecznej może budzić smutek u osób nadal wierzących, a zdarza się, że zasmuca również niewierzących.

W odniesieniu do tych drugich dobrze oddaje to sformułowanie z „Końcówki” Samuela Becketta: „Drań! Nie istnieje!”. Nie należy chyba bliżej tłumaczyć, kogo ma na myśli i komu ma za złe nieistnienie postaci dramatu Becketta. Jeśli umieszczać współczesną twórczość artystyczną w jakimś kontekście historiozoficznym, to bardziej prawdopodobny wydaje się ten, jaki dał Antoni Libera, komentując twórczość Becketta: „Oto, niejako na naszych oczach, zawałił się porządek metafizyczny, religijny i filozoficzny, w którym człowiek, przynajmniej ten europejski, tkwił od paru tysięcy lat. Cofnęliśmy się duchowo do punktu wyjścia, na powrót zderzając się z chaosem, który – głównie dzięki tradycji judeochrześcijańskiej – na wiele stuleci został zażegnany. Nowy czy choćby zmodyfikowany ład metafizyczny jak na razie nie nastał. Siłą przyzwyczajenia żyjemy starą wiarą, ale ma ona dla nas już tylko posmak mitu – raju utraconego. Otóż projekt Becketta polega na tym, by dojmujące doświadczenie absurdu w ogóle wyrazić i nadać temu formę, a ściślej – by spróbować tego dokonać, sprawdzić, czy to w ogóle jest możliwe. Bo wszelka forma zakłada jakąś aksjomatykę, a tej właśnie brakuje”. Zarysowany tu schemat historiozoficzny jest, być może, tylko konkurencyjny wobec tego, którym posługuje się Clair. Może dla wielu wcale nie jest bardziej prawdopodobny, ale przynajmniej dla piszącego słowa niniejszej recenzji takim się zdaje. Można zresztą przytoczyć inne, jak chociażby te, które wyłaniają się z filozofii Heideggera czy Derridy, i one też będą nie tylko wobec Claira polemiczne, ale i bardziej prawdopodobne. U Claira odnaleźć można także elementy innej wiary – wiary w postęp i modernizm. Zgodnie z podzielaną przez Claira doktryną Zygmunta Freuda (jednego z ojców modernizmu) kultura jest sumą ograniczeń i zakazów, jakie w toku życia społecznego nakładane są na zwierzęce, niekontrolowane popędy człowieka. W duchu tej doktryny pozostają twierdzenia Claira, że jednym z objawów modernizmu była „dezodoryzacja”, czyli usuwanie z obszaru społecznego odorów ludzkich wydzielin i im podobnych brzydkich zapachów. Posługiwanie się współczesnych artystów cuchnącymi wydzielinami, z kałem na czele, jest przejawem odwrotu od kultury, regresu do stanu zwierzęcego czy dziecięcego. Clair dopuszcza możliwość pewnej dialektyki w tych przejawach działań artystycznych, przejawiania się w nich zmęczenia higieną i kultem zdrowia, ale prób usprawiedliwienia artystów w tym duchu nie rozwija. Tymczasem rzecz można, że zainteresowanie fekaliami wcale nie musi oznaczać odwrotu

od kultury. Może być uznane za kontynuację tendencji racjonalistycznych i przejaw trzeźwego, bezzalożeniowego, naukowego podejścia do spraw, które były dotąd spętane konwenansem, pozostałościami kultury religijnej czy przesądów. Inne wyjaśnienia podsuwa filozofia dekonstrukcji, w prostej linii dziedziczka oświecenia i kantowskiego krytycyzmu. Przyjmując właściwy temu kierunkowi sposób myślenia, można potraktować działania artystów jako formę sprawdzenia metafizycznych podstaw pewnych naszych przyzwyczajęń. Denerwujące posługiwanie się ludzkimi odchodami byłoby więc jedynie próbą sprawdzenia poprawności filozoficznych założeń, które jedne sytuacje czynią akceptowalnymi, a drugie nieakceptowalnymi. Przy tym sprawdzanie takie wcale nie zakłada odwrócenia stanu zastanego, dekonstrukcja nie jest bowiem destrukcją. Okazuje się zatem, że ogólne wyjaśnienia, którymi posługuje się Clair, nie są w badanej sytuacji jedynymi przekonywującymi.

Półprawdami są także wypowiedzi Claira o poszczególnych artystach. Nie sposób w recenzji sprostować wszystkich nieudomówień, jakimi posługuje się Clair, ale możliwe jest to przynajmniej w przypadku sztandarowego dla Claira przypadku pewnej konkretnej „rzeźby” i innych działań Davida Nebra. Szczególna uwaga Claira zwrócona została na „rzeźbę” Nebra, która ukazuje jego głowę pokrytą kałem. Autor przytacza też słowa Nebra o wkładaniu własnych odchodów do ust. Zrazu trzeba to traktować jako przykład wyklinanej już we wstępie koprofilii i koprofilagii. Wydaje się jednak, że Clair rozumie, że nie może potępiać choroby psychicznej. Z tego też powodu w toku dalszych swych wywodów traktuje artystę już jako człowieka w pełni świadomego. Może nawet jako cynika. Może się to wydawać trudne do zrozumienia, ale wydaje się, że Nebra nie jest w pełni ani jednym, ani drugim. Nie można go traktować wyłącznie jako chorego psychicznie ani jako w pełni zdrowego. Jego tożsamość sytuuje się w dziwnym stanie „pomiędzy”. W ten też sposób rysuje się jedna z możliwości odpowiedzi na postawione przez Claira pytanie: „dlaczego konsekracja nagiej fizjologii odbywa się z błogosławieństwem ludzi, którzy kierują wielkimi instytucjami kulturalnymi?”. Otóż być może dlatego, że Nebra w czystej postaci reprezentuje to, co tkwi w świadomości współczesnego człowieka i co stało się dzisiaj jednym z ważniejszych problemów filozofii, socjologii i psychologii, czyli pytanie o sposób kształtowania się naszej tożsamości i o to, co i w jakich okolicznościach uznajemy za normę. Clair należy do pokolenia, w któ-

rym osobowość, tożsamość seksualna czy normalność nie były problematyczne. Dziś są. To tylko jedna sprawa. Druga to sam Nebreda. Gdy mu się przyjrzyć na którymś z autoportretów, widzimy po prostu niešťczęśnika, który bez wielkich nadziei próbuje wydobyć się spod „gówna” swej chorej psychiki na normalność. Patrząc na tego obolałego człowieczka, możemy też zrozumieć kondycję współczesnych ludzi, dla których normalność przestała stanowić większą wartość i którzy chętnie rozdrażniają swoją psychikę, a swej osobowości pozwalają być tylko chwilową okolicznością. Zmienialną i zmienną jak moda. Na ich tle Nebreda jest świętym, dla którego normalność jest tylko nieosiągalnym marzeniem.

Słowo o teorii Ranciere’a

Esej Claira swoje dodatkowe wyjaśnienie zyskuje w obrębie poglądów Jacques Ranciere’a. Zdaniem tego autora sztuka może być rozpatrywana w obrębie trzech porządków, które można nazwać: platońskim, arystotelesowskim i kantowskim. W obrębie porządku platońskiego pytania zadawane obrazom mają charakter etyczny, a ich podtekstem są problemy boskości, doskonałości i idealnego społeczeństwa. W obrębie porządku arystotelesowskiego sztuka ma charakter naśladowczy i traktowana jest jako rozrywka,

źródło wzruszenia czy pouczenia. Ma cele praktyczne i samoistnie bliskie życiu. W obrębie porządku kantowskiego, który może być także określony jako modernistyczny, sztuka jest swobodną grą, której celem jest rozszerzanie tego, co widzialne lub postrzegalne. Sztuka jest definiowana przez to, co sama określi jako sztukę. Refleksja nad samą sobą prowadzi do nieustannego zmieniania statusu sztuki. Przy tym działalności artystyczna odbywa się w napięciu między dążeniem do autonomii a próbami ingerencji w życie społeczne. W obu przypadkach, to znaczy zarówno autonomii, jak również zlania się sztuki z życiem, dochodzi do przekraczania stanów zastanych i konieczności definiowania artystyczności i sfery politycznej na nowo. Rzecz zatem można, że Clair próbuje sztukę modernistyczną interpretować w obrębie porządku platońskiego, podczas gdy właściwszy wydaje się w jej przypadku porządek kantowski. Co nie oznacza, że esej Claira nie odbija naszych ukrytych tęsknot za idealnym społeczeństwem, w którym nie byłoby artystów i polityków.

Cezary Wąs

Kustosz Muzeum Architektury we Wrocławiu, adiunkt w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego. Zajmuje się historią architektury współczesnej.

Summary

CEZARY WĄS / On Jean Clair’s essay *De Immundo. Apophatism and Apocatastasis in Today’s Art*

The text of Jean Clair’s essay ‘De Immundo’ was published in Poland at almost the same time as Daniel Kuspit’s book ‘The End of Art’ and Jean Baudrillard’s essays gathered in ‘The Conspiracy of Art’. All these titles are similar in their strong criticism on contemporary art, in which imitativeness and interest directed towards physiological aspects of human life are being condemned. The recognition done by Clair, however, seem not to be enough precise, both in reference to the description of origins of the status quo which is being analysed, and the character of each artist’s manifestation. Clair’s conclusion that such artists as Nebreda, Serano or Mapplethorpe destroy the present culture based on control over law instincts do not bring satisfactory explanation of their artistic actions. It seems that such an explanation needs more concern for deeply anti-metaphysical character of contemporary mentality of intellectual and artistic elites, it also needs the pursuit to check if the philosophical bases of habitually accepted opinions are correct, but most of all it demands getting to know the criticised artists’ individual intentions. Much more rational attitude towards contemporary art is included in the writings of Jacques Ranciere, who sees art as a tool of control over social reality, which is so characteristic for modernism.