

Grzegorz Sztabiński

Odefiniowanie artysty

Charakteryzując świadomość artystów końca XIX i początków XX wieku, Arnold Hauser pisał: „psychologią normatywną dla światopoglądu przełomu wieków jest «psychologia głębi»”¹. Psychologię tę rozumiał szeroko, biorąc pod uwagę nie tylko teorię Sigmunda Freuda, a także poglądy Friedricha Nietzschego i Karola Marksa. Za wspólną cechę koncepcji rozwijanych przez tych myślicieli uważał przekonanie, że osoby działające nie znają rzeczywistych źródeł swoich postaw i czynów. W związku z tym podawane przez nie motywacje i uzasadnienia wypaczają prawdę. Raczej ukrywają, a nie ujawniają autentyczne powody podejmowanych czynności. Różne sfery rzeczywistości, w tym także sztuka, oglądane są ze „skrzywionej perspektywy”, a osoby, które działają, „samooszukują się” w ocenie swych motywacji. Twórczość artystyczna jest więc czymś innym niż się wydaje. Dążenie do piękna jest jedynie zachęcającą przynętą bądź jawnie wskazywanym szlachetnym motywem ukrywającym rzeczywisty cel, który jest znacznie bliższy zwykłych spraw związanych z życiem, sferą popędów lub walką klas społecznych.

Dla części artystów samouświadomienie proponowane w koncepcjach „mistrzów podejrzeń” mogło być destrukcyjne. Równocześnie jednak otwierało ono pole dla poszukiwania nowych rozwiązań twórczych, dla określenia miejsca i roli artysty w sposób uwolniony od dawnych złudzeń. Przykładów takich prób samookreślenia dostarcza działalność przedstawicieli awangardy pierwszej połowy XX wieku. Zaproponowali oni szereg radykalnych redefinicji koncepcji artysty. Dążąc do określenia jego niezmystyfikowanej roli, głosili, że może on stać się świeckim kapłanem lub prorokiem, robotnikiem lub inżynierem sztuki, badaczem psychiki ludzkiej, odślanającym naturalny sposób funkcjonowania umysłu, który pozwala uchwycić niedostrzegane wcześniej poziomy rzeczywistości itp. W działaniach tych uwzględniano w różny sposób wspomniane demystyfikatorskie koncepcje filozoficzne, starając się uczynić z nich punkt wyjścia formułowania nowej idei twórczości artystycznej, pozbawionej dawnych złudzeń i zafałszowań.

¹ A. Hauser, *Spółeczna historia sztuki i literatury*, przekł. J. Ruszczycówna, t. II, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1974, s. 357.

Surrealiści wykorzystali psychologię Freuda i Carla G. Junga jako narzędzie umożliwiające wynalezienie nowych metod pracy, które pozwalają na poznawanie poza świadomym funkcjonowaniem umysłu i uwzględnienie działania oka „w stanie dzikim”. Konstruktywiści rosyjscy uwzględniali teorię materializmu historycznego, nie tylko planując zmianę miejsca sztuki i artyści w całokształcie stosunków społecznych, ale również dążąc do uczynienia z niej podstawy programowej wyznaczającej cechy tworzonych dzieł. Artystów cechować miało nastawienie krytyczne. Na wzór filozoficznych „mistrzów podejrzeń” mieli demaskować złudzenia podtrzymywane przez wieki i dążyć do ukształtowania w sztuce, a poprzez sztukę w życiu nowych zasad stosunków międzyludzkich.

Kryzys awangardy, który zaczął ujawniać się od połowy lat trzydziestych XX wieku, związany był między innymi z faktem, że prób redefinicji sztuki i artyści nie udało się wprowadzić do świadomości społecznej. Dzieła, które tworzone były z myślą o nowych funkcjach, po okresie szoku lub oburzenia zaczęto akceptować, doszukując się w nich innych odmian piękna. Także rewolucyjne koncepcje roli artysty pozostały tylko projektami. Konkretni twórcy albo wycofywali się z wcześniejszych stanowisk, albo cieszyli uzyskanym rozgłosem, zapominając o wcześniejszym nastawieniu burzycielskim, rewolucyjnym. Stawali się nowymi akademikami lub gwiazdoram artystycznymi. Różnica w stosunku do sytuacji z przełomu wieków polegała jednak na tym, że nowe role przyjmowali świadomie. Znikła „skrzywiona perspektywa”, o której pisał Hauser. Przestało występować „samooszukiwanie się”. Świadczą o tym późne fazy twórczości Pabla Picassa lub Salvadora Dali.

Nowy okres redefinicji koncepcji artysty rozpoczął się na początku lat pięćdziesiątych i trwał do połowy lat siedemdziesiątych XX wieku. Ilość formułowanych wówczas propozycji była jeszcze większa niż na początku stulecia. Poszczególne idee nie dawały się już uporządkować za pomocą nazw kierunków neoawangardowych. Nastąpiło rozproszenie poglądów na temat charakteru proponowanych działań i roli, jaką powinien pełnić twórca. Z poprzednim okresem pojawiające się koncepcje łączyła jednak potrzeba trzeźwej oceny sytuacji i pozbycia się złudzeń. Tendencja ta nawet wzmogła się, gdyż artyści utracili wiarę w konstruktywną siłę utopii. Chcieli realnie oceniać istniejącą sytuację, bez wspierania się perspektywnymi wizjami. Często występowały w związku z tym krytyczne oceny możliwości sztuki w komercjalizującej się kulturze i konstatacje dotyczące niewielkiej skuteczności działań artystów, nawet przy rozszerzeniu zakresu tych działań i poddaniu ich redefinicji. Przenikliwie charakteryzował tę sytuację Stefan Morawski, pisząc:

Jeśli nawet twórca broni swej indywidualności, jeśli autentyzm uważa za wartość podstawową i nienaruszalną, czyni to świadomy swych nader skromnych możliwości. Jest autentyczny jako przeciw-mag, anty-prorok, właśnie rozbijając mit prawodawcy ludzkości czy odkrywcy nieśmiertelnego piękna².

² S. Morawski, „Awangardy XX wieku – stara i nowa”, *Miesięcznik Literacki* 1975, nr 3, s. 72.

Często stosowana była w związku z tym „logika inwersji” (*inverse logic*) polegająca na operowaniu „czystą negacją: kombinacją wykluczeń”³. Rosalind Krauss opisywała ją w odniesieniu do wykonywanych w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych dzieł rzeźbiarzy, które planowane były na zasadzie odwrócenia – jako „nie-rzeźba”, „nie-architektura” lub „nie-pejzaż”. Zamiast propozycji nowych cech pozytywnych pojawiał się więc „rodzaj ontologicznej nieobecności, kombinacja wykluczeń, suma ani tego – ani tamtego (*neither/nor*)”⁴. Uważam, że podobnie było w przypadku redefiniowania artysty. Propozycje nie polegały na stwierdzeniu, kim artysta ma być i jaką rolę powinien odgrywać, lecz na wejściu w rozszerzone pole myślenia o sztuce, obejmujące zarówno pozytywne stwierdzenia, jak i zaprzeczenia tradycyjnych cech i funkcji. Uniemożliwiało to definiowanie postaw twórców poprzez podanie jednoznacznych charakterystyk, realnie występujących lub postulowanych w manifestach albo innych tekstach programowych. Pozwalało jednak krytykom sztuki, jak podkreśla Krauss, tworzyć układy relacyjne, w ramach których pojawiać się mogły zarówno właściwości akceptowane, jak i negacje. Neoawangardowe redefinicje nie polegały więc na zastąpieniu jednego zespołu cech rozstrzygających o użyciu terminu „artysta” przez inny zestaw cech, lecz na stworzeniu sytuacji bardziej skomplikowanej, w której z określeniami pozytywnymi współwystępują zaprzeczenia orzekające, kim artysta nie jest lub nie powinien być. Dopiero po uwzględnieniu tego pola relacji można podjąć próby charakterystyki takich terminów często używanych w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, jak „antycastle” lub „poartysta”.

Antycastle i poartysta nie przestają całkowicie być sztuką. Podobnie antycastle i poartysta nie opuszczają całkowicie instytucjonalnych ram życia artystycznego. Nie zmieniają zawodu na inny. Redefiniują natomiast swe miejsce w świecie sztuki na zasadzie jednoczesnego uwzględnienia akceptacji i negacji. Może to spowodować wrażenie oddefiniowania artysty, ale jest tylko wyrazem jego bardziej złożonej redefinicji, spowodowanej wyższym stopniem skomplikowania miejsca sztuki w rzeczywistości drugiej połowy XX wieku. O tym, że nie jest to oddefiniowanie, świadczy podkreślana przez wielu twórców neoawangardowych wartość zachowania spójnej tożsamości i autentyczności, nawet jeśli aktualnie nie można ich osiągnąć. Dążenia te tracą znaczenie w sztuce postmodernistycznej.

„Psychologią normatywną” twórczości ponowoczesnej, używając sformułowania Hausera, jest problematyka ego pojawiająca się w tekstach Jacquesa Lacana, Jeana Baudrillarda, a także innych autorów podkreślających, że jaźń kształtuje się poprzez odzwierciedlenie i różnorodne identyfikacje, podlegając wpływowi współczesnej kultury, którą cechuje agresywność, wieloznaczność, ambiwalencja. Według Lacana, nawiązującego do poglądów Freuda, ale uwzględniającego również istotne wyznaczniki współcze-

³ R. Krauss, „Sculpture in the Expanded Field”, w: *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*, red. H. Foster, The New Press, Seattle 1983, s. 36.

⁴ Ibidem.

snych warunków życia człowieka, „ja” kształtuje się poprzez pierwotną identyfikację zachodzącą w fazie lustra. Identyfikując się ze swym obrazem, dziecko dochodzi do rozpoznania się. Proces ten trwa w dalszym przebiegu ludzkiej egzystencji. Prowadzi do różnorodnych identyfikacji chroniących przed niepokojącym chaosem nieświadomości. *Ego* oparte jest więc na narcystycznej iluzji sklejjającej spękana psychikę. Ukrywa ono pęknięcia za pomocą złudzenia doskonałości i pełni. Formy symboliczne i funkcje odzwierciedlane oraz wchłaniane przez umysł mają umożliwić zbudowanie tożsamości, która jednak ze względu na charakter współczesnej kultury ma nieuchronnie postać powierzchowną i tymczasową. Dlatego *ego* cechuje przejściowość oraz niezdolność do głębszego i trwalszego zaangażowania emocjonalnego.

Do podobnych konkluzji prowadzą rozważania Baudrillarda, choć ich punktem wyjścia są przede wszystkim refleksje nad zmianami zachodzącymi we współczesnej rzeczywistości pod wpływem konsumpcjonizmu, globalizacji i przemożnego wpływu mediów. Hiperrzeczywistość, w której, według francuskiego autora, żyjemy, to świat nadmiaru, przesady i ekscesu. Obrazy stają się istotniejsze od realności. Wszystko jest jedynie kopią czegoś innego. Panuje symulacja, czyli zastępowanie realnych procesów ich operacyjnymi sobowtórami. Otoczeni jesteśmy nie rzeczami, a udającymi je symulakrami. Świat nie jest więc pozbawiony sensu, a przeładowany sensem, który wydaje się rozmnażać. Sytuacja ta powoduje, że *ego* jest dławione czy wręcz unicestwiane na skutek władzy fascynowania, jaką sprawują nad nim obrazy. Percepcja zostaje zamknięta w polu uwodzenia, halucynacji i wirtualności. Jaźń staje się widzem wpatrzonym z zachwytem i jednocześnie obrzydzeniem w przepływające obrazy kultury. Żyjemy w „narcyzmie samoodniesienia”. Nie ma już, jak twierdzi Baudrillard, „żadnej mocy imaginacyjnej zwierciadła, fazy zwierciadła, tradycyjnego mitycznego narcyzmu czy nawet psychoanalizy [...]”. Być może to jest właśnie to – królestwo ponowoczesności⁵. Francuski autor uważa, że jednym z najpiękniejszych obrazów antropologii XX wieku jest człowiek siedzący przed ekranem telewizora lub komputera.

W rozważaniach tych pojawia się ton pesymizmu. Zwielokrotnienie jaźni nie musi jednak prowadzić do takich wniosków. Zdaniem Zygmunta Baumana sytuacja, w której nie tyle odkrywamy nasze „ja” oraz określamy powołanie życiowe, budując je cierpliwie, „piętro po piętrze i cegła po cegle”, ile raczej unikamy trwałego samookreślenia, jest pomyślna. Akceptujemy wówczas to, żeby „każda przybrana tożsamość była szatą, a nie skórą, by zbyt ściśle do ciała nie przylegała, by można było, gdy zajdzie potrzeba lub przyjdzie chęć, pozbyć się jej równie łatwo, jak się zdejmuje przepoconą koszulę”⁶. Motywy tej akceptacji są praktyczne. „Krzepka, solidnie zbudowa-

⁵ „Gra resztkami. Wywiad z Jeanem Baudrillardem przeprowadzony przez Salvatore Mele i Marka Titmarsh’a”, w: *Postmodernizm a filozofia. Wybór tekstów*, red. S. Czerniak i A. Szahaj, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 1996, s. 206.

⁶ Z. Bauman, *Ponowoczesność jako źródło cierpień*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2000, s. 143.

na tożsamość – pisze polski filozof – częściej okazuje się kulą u nogi, niż parą skrzydeł”. Proponuje w związku z tym, aby „nie dać się zdefiniować”⁷.

Scharakteryzowana tu krótko atmosfera „psychologii normatywnej” przełomu XX i XXI wieku ma wyraźne konsekwencje w sztuce. Polegają one na zjawisku, które określiłem jako „oddefiniowanie artysty”⁸. Cechą charakterystyczną redefinicji, na co zwracałem uwagę, było dążenie do zmiany koncepcji twórcy sztuki. Modyfikacje te miały jednak przebiegać w sposób ukierunkowany i zmierzać do określonego celu, nawet jeśli był on niezbyt jasno określony i ulegał zmianom. Ich charakter był mniej lub bardziej złożony. Początkowo wydawało się, że będzie to zmiana roli. Wcześniejsza koncepcja artysty zostanie zastąpiona przez nową, lepiej odpowiadającą wyzwaniom stawianym przed sztuką przez aktualną rzeczywistość ekonomiczną, polityczną i kulturową. Później, od początku drugiej połowy XX wieku, okazało się, że stopień skomplikowania problemów nowoczesnego świata jest tak wysoki, iż nie można redefinicji pojmować jako wymiany koncepcji. Zastępowanie nie sprowadza się bowiem do jednorazowego wprowadzenia zespołu nowych cech, lecz stanowi proces złożonych, rozciągających się w czasie poszukiwań, gdzie pozytywne propozycje mieszają się z czystą negacją. W dalszym ciągu jednak na horyzoncie rysowała się wizja właściwego określenia miejsca i roli współczesnego artysty. Oddefiniowanie to zniknięcie owej wizji, zastąpienie jej wielością doraźnie sformułowanych i elastycznie modyfikowanych koncepcji odwołujących się do wielu luster, uwzględniających różnorodne fascynacje, zmienianych jak ubranie, które zużyło się lub przestało być modne. Określenie trwałej czy trwalszej tożsamości artystycznej okazuje się niemożliwa ze względu na uwodzący charakter współczesnej rzeczywistości, oferującej zbyt wiele pokus, albo jest po prostu kłopotliwe i niepraktyczne. Można jednak w sztuce współczesnej zauważyć również próby uczynienia z oddefiniowania programu rewolucyjnego. Przestaje ono być wówczas traktowane jako konieczność albo rozsądny wybór w istniejącej rzeczywistości kulturowej, staje się natomiast narzędziem walki o charakterze demaskatorskim lub pozwalającym uzyskać taką formę wolności, jaka dopiero obecnie jest dostępna.

Pierwsza z wyróżnionych koncepcji oddefiniowania zakłada pewną formę determinizmu. Skoro zmiany w sposobie życia doprowadziły do rozproszenia ego, to trudno oczekiwać, że sztuka umożliwi jego odbudowanie. Należy więc włączyć się w proces dekonstrukcji jaźni. Współczesny twórca rozpocząć go może od siebie, od rezygnacji z budowania własnej tożsamości artystycznej, dostrzegając w tym nie objaw nieszczęścia czy przekleństwo czasu, a szansę. Trzeba wypracowywać sposoby działania nie na zasadzie stawiania czoła ambiwalencji, nie zmierzając do jej przewyciężenia, co, praktycznie myśląc, z góry skazane jest na niepowodzenie, lecz wynajdując możliwości jej uwzględnienia. Wyparcie lub świadome pominięcie

⁷ Ibidem.

⁸ Por. G. Sztabiński, „The Artist: Definition, Re-Definition, De-Definition”, *Art Inquiry. Recherches sur les arts*, 2004, t. 6.

pewnych cech aktualnej rzeczywistości – niezgodnych z kształtowanym obrazem artystycznego „ja” – które było praktykowane w przeszłości, traci sens. Gdy nie chcemy budować spójnej tożsamości w sztuce, właściwe wydaje się świadome poszukiwanie form akceptacji świata i przystosowania się do niego. Prowadzi to do ciągłego uwzględniania różnych odmian myślenia i zakładania różnorodnych koncepcji siebie. Ta heterogeniczność może okazać się ożywcza artystycznie. Umożliwi pełne otwarcie się na rzeczywistość zewnętrzną, gdyż pozostaje zgodna z jej charakterem. Trzeba będzie wprowadzić zrezygnować z potrzeby stałości, pewności, porządku, gdyż praktyka taka nie daje się zaplanować długoterminowo. Można jednak nauczyć się żyć w kulturze, którą cechuje płynność i zmienność. Należy tylko rozwinąć w sobie takie cechy jak otwartość i chłonność oraz wzmocnić własny dynamizm. Pozwoli to umocnić swoją obecność w dokonujących się przepływach artystycznych. Trzeba też nauczyć się funkcjonować w sieci. Życie artystyczne od pewnego czasu uzyskuje w różnych zakresach sieciowy charakter. Funkcjonowanie w takiej strukturze wymaga odrzucenia pokus kategoryzowania. Należy natomiast brać pod uwagę możliwości splatania się elementów i powstawania ich różnorodnych konfiguracji.

Druga strategia związana jest z przypisaniem oddefiniowaniu artysty wartości wyzwoleniczej. Twórcy dziewiętnastowieczni, a także przedstawiciele awangardy w XX stuleciu podkreślali rolę trwałej tożsamości. Dlatego, z tej perspektywy oddefiniowania, ich dążenia określane jako rewolucyjne były napiętnowane ukrytym ograniczeniem. Nie potrafili otworzyć swego „ja”, nie umieli zrezygnować z pielęgnowania praw własności do niego. Jeśli zwracali się ku innym, to podając własny model budowania ego jako przykład do naśladowania. Można więc skierować wobec nich te zarzuty, które podnieśli Gilles Deleuze i Félix Guattari, pisząc o wspólnych cechach psychoanalizy i kapitalizmu. Psychoanaliza, ich zdaniem, słusznie wskazując na złożoność psychiki ludzkiej, realieniuje *libido* w przedstawieniach rodzinnych. Pomija psychozę, żeby rozpoznać neurozę, i w związku z tym nie prowadzi do wyzwolenia, lecz dokonuje burżuazyjnej represji instynktów. Prowadzi w istocie do przystosowania. Zdaniem autorów książki *Anty-Edyp* przeciwieństwem tej tendencji jest „dzieło schizoidalne”. O ile kapitalizm i psychoanaliza chcą udomowić nieświadomość, produkcja schizofreniczna jest w stanie przeciwstawić się tej tendencji. Cechuje ją upodobanie do wszystkich kodów, zakłócające aksjomatykę społeczną na różnych poziomach. Deleuze i Guattari proponują schizoanalizę badającą przepływy schizoidalne na różnych poziomach, niszczącą różne „ja” i ich założenia, wyzwalamą niepowtarzalności przedosobowe, które są zamknięte i stłumione. Piszą: „Schizoanaliza nosi taką nazwę, ponieważ w całym swym procesie kuracji schizofrenizuje – zamiast neurotyzowania, jak czyni to psychoanaliza”⁹. Jej stosowanie związane jest z ujawnieniem pragnień jako instancją rewolucyjną. Następuje identyfikacja rewolucji ze „schizo” roz-

⁹ G. Deleuze, F. Guattari, *Capitalisme et schizophrénie. L'Anti-Oedipe*, Minuit, Paris 1972, s. 434.

bijającym zintegrowane, zdefiniowane całości. Oczywiście francuscy autorzy odróżniają klinicznego schizofrenika jako chorego od rewolucjonisty. W przeciwieństwie do pierwszego, u którego występuje „zapadnięcie się” (*effondrement*), drugiego charakteryzuje „niepokojące i ryzykowne”, jak piszą, „przerywanie” czy „przebijanie” (*percée*)¹⁰. Deleuze i Guattari uważają, że sztuka i nauka mają potencje rewolucyjne, które mogą wprowadzić do życia społecznego przepływy coraz bardziej pozbawione kodów i uwolnione od stałych terytoriów. Otwarte na cały świat.

Wyróżnione tu odmiany strategii ponowoczesnych pojawiają się zarówno w niektórych opracowaniach dotyczących współczesnych koncepcji „ja”¹¹, jak w rozważaniach krytyków sztuki. Douglas Crimp w tekście *Przywłaszczyc przywłaszczenie* rozróżnia dwie odmiany twórczości postmodernistycznej¹². Łączy je to, że w obu przypadkach artyści posługują się przywłaszczaniem składników obcych. W pierwszym przypadku ma to jednak charakter przywrócenia w pewien sposób cech właściwych dla tradycyjnej koncepcji dzieła sztuki. Twórca dąży do zaakcentowania oryginalności i autorstwa, które zostały zakwestionowane przez niektóre kierunki awangardowe i neoawangardę. W drugim natomiast przyswojenie elementów obcych pełni funkcję krytyczną, schizofrenizującą, burzącą pozorną integrację i uświadamiającą pęknięcia.

Omawiając te odmiany, Crimp bierze pod uwagę twórczość Roberta Mapplethorpa i Sherrie Levine. Pierwszy z artystów w wysmakowanych estetycznie pracach przywłaszcza sobie składniki stylistyczne i symboliczne z tradycji malarstwa, wykorzystując je w wykonywanych przez siebie zdjęciach. Następuje więc nawiązanie do twórczości opartej na zasadzie imitacji czy transformacji, która stosowana była także przez dziewiętnastowiecznych akademików. Wprowadzona zostaje natomiast zmiana stosowanego materiału artystycznego. Działanie odbywa się nie na gruncie malarstwa, a fotografii. Levine z kolei dokonuje nie przyswojenia składników, a przywłaszczeń całościowych. Reprodukuję zarówno prace malarskie (Pietera Mondriana, Kazimierza Malewicza, konstruktywistów rosyjskich), jak fotograficzne (Aleksandra Rodcenki, Edwarda Westona, Walkera Evansa) bez wprowadzania zmian. Pisząc o jej dokonaniach, Crimp stwierdza: „żadnych kombinacji, żadnych transformacji, żadnych dodatków, żadnej syntezy”¹³. Sądzi, że rewolucyjny charakter tych zabiegów, polegających na „przywłaszczeniu całości”, polega na tym, że nie ma tu pretensji do „konwencjonalnie pojętej twórczości artystycznej”. Levine „używa obrazów, ale nie po to, żeby utworzyć własny styl”¹⁴. W przeszłości wielu artystów ko-

¹⁰ Ibidem.

¹¹ Por. np. A. Elliott, *Koncepcje „ja”*, przekł. S. Królak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2007, rozdz. „Jaźń ponowoczesna”.

¹² D. Crimp, „Appropriating Appropriation”, w: idem, *On the Museum's Ruins*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts 1993.

¹³ Ibidem, s. 129.

¹⁴ Ibidem.

rzystało z dokonań poprzedników, dokonując kombinacji zapożyczonych elementów oraz ich transformacji, ale zwykle łączyli je z wprowadzaniem własnych dodatków. Ponadto zmierzali do syntezy, która nadawałaby wykonywanym działom charakter oryginalny, uznawany za przejaw indywidualności artysty. Tożsamość artystyczna była więc rozwijana poprzez wchłanianie wybranych obcych składników włączanych do poszukiwanej całości. Zintegrowana jedność twórczego „ja” wyrażać się miała w zrealizowanym dziele. U artystów postmodernistycznych proces ten uległ zakłóceniu. Refleksji filozoficznej nad fragmentacją jaźni towarzyszy czasami uskarżanie się na niemożność osiągnięcia jedności wyrażającej się w indywidualnym stylu. Częściej jednak pojawiają się butne stwierdzenia dotyczące wolności, jaką daje wskakiwanie w inną rolę i stawanie się kimś innym, albo deklaracje podkreślające wartość celowego uwzględniania różnorodnych składników zapożyczonych z historycznych języków sztuki lub kultury popularnej, aby stać się samemu sobie obcym. Te dysocjacje potęgować może również transawangardowa „zasada zdrady” opisywana przez Achilla Bonita Olivę, sugerująca przekształcanie sensu zapożyczonych elementów. Wszystkie te zabiegi traktowane były jednak albo jako wyraz współczesnej fragmentacji i zdecentrowania jaźni, albo, jak słusznie zauważał Crimp, na horyzoncie tych zabiegów pojawiała się jednak nadzieja na syntezę. W przypadku Levine takiej nadziei nie ma. Artystka pisała: „Moje obrazy dotyczą innych relacji, niż ich relacja do mnie”¹⁵. Trawestując tekst Barthesa *Śmierć autora*, twierdziła, że możemy „jedynie naśladować gesty zawsze uprzednie, nigdy nie wykonując oryginalnych”¹⁶. Dlatego nie ukrywała źródeł swych prac, podając w tytułach według czyich dzieł są wykonane (np. *Untitled. After Alexander Rodchenko*).

Strategię stosowaną przez Levine można uznać za rewolucyjną, gdyż nie stwarza ona złudzeń odnośnie pogodzenia zapożyczeń w ramach ewentualnej syntezy. Przeciwnie, schizofrenicznie unicestwia jedność artystycznego „ja”, w którą wierzyli dawni twórcy. Burzy też nadzieje na nową integrację w drodze redefinicji. Radykalnie podkreśla zdecentrowanie tożsamości, czego konsekwencją jest oddefiniowanie artysty.

De-definition of the Artist

Since the 19th century, the term ‘artist’ has become a subject of contemplation not only for theoreticians but also for practitioners of art. This, in turn, has led to attempts at redefining the concept. These endeavors assumed a particularly radical character in the views of the avant-garde and the neo-avant-garde. Apart from suggestions that prior artistic markers be sup-

¹⁵ Wywiad Jeanne Siegel z Sherrie Levine: J. Siegel, „After Sherrie Levine”, *Art Theory and Criticism. An Anthology of Formalist, Avant-Garde, Contextualist and Post-Modernist Thought*, red. S. Everret, New York 1991, s. 264.

¹⁶ S. Levine, „Five Comments”, w: *Blasted Allegories. An Anthology of Writings by Contemporary Artists*, red. B. Wallis, New York, Cambridge, Massachusetts 1987, s. 92.

planted by different ones, this gave rise to what R. Krauss describes as “inverse logic”, based on pure negation and “the combination of exclusions”.

In recent decades the endeavors to alter the scope of artistic practices have become more pronounced. Nonetheless, their nature has also changed. When redefining the notion of the artist one does not seek to determine his place or role any more clearly; furthermore, all proposed functions are regarded as provisional and intermediary. On the one hand, the author of the paper indicates the similarity between this situation and the depiction of the ego in the writings of J. Lacan, J. Baudrillard and Z. Bauman. The impossibility of defining the artist can thus be seen as a consequence of the contemporary indeterminacy of the self. On the other hand, however, the author emphasizes the fact that such de-definition may be analyzed in the context of liberation struggles. Invoking the ideas of G. Deleuze and F. Guattari, he argues that this artistic schizophrenization tends towards a ‘disrupting’ and ‘transfixing’ of established cultural structures. The paper culminates in an analysis of these two approaches to de-definition as manifested in the work of Robert Mapplethorpe and Sherrie Levine.