

# Piotr Uklański i sztuka zawłaszczania

Marek Wasilewski

Krzysztof Zarębski w Narodowej Galerii ZACHĘTA  
fot. Leszek Fidusiewicz



Piraci nie byli koneserami estetycznymi i traktowali zdobyte dobra przede wszystkim w kategoriach utylitarnych. Podejście autora *Nazistów* jest w dużym stopniu podobne.



Dave Hickey w swojej książce *Pirates and Farmers*<sup>1</sup> pisze, że wszyscy ludzie dzielą się na dwie grupy: piratów i farmerów. Farmerzy wznoszą ogrodzenia i starają się kontrolować terytorium. Piraci burzą mury i przekraczają granice. Choć zdarzają się piraci, którzy doceniają istnienie farmerów, to farmerzy zawsze piratów nienawidzą. Co więcej, Hickey twierdzi, że farmer zawsze pozna pirata, ale pirat nie zawsze wie, że jest piratem. Jednym ze sposobów, dzięki którym odkrywa swoją tożsamość, jest prześladowanie przez farmerów. Na świecie żyje podobno wielu nieświadomych piratów; najważniejsze według Hickeya jest to, by się zorientować, kim się jest, przed ukończeniem 45. roku życia. Podobnie jak istnieją dobrzy farmerzy i źli farmerzy, tak samo spotkać możemy dobrych i złych piratów. Ten tekst opowiada o jednym z nich. Osądowi czytelników pozostawiam, do której kategorii go zaliczyć.

Kiedy w 2009 roku zapytałem Christiana Boltanskiego o to, co myśli o pracy Piotra Ukłańskiego, na którą składają się trzy wypisane jedno pod drugim na ścianie nazwiska: „Boltanski, Polanski, Uklanski”, odpowiedział: „Myślę, że to jest kompletna głupota! Moim zdaniem to, co robi Ukłański, ma bardzo mało wspólnego ze sztuką. Ale on posiada swoisty talent kreowania sytuacji. Byłby świetny jako pracownik działu reklamy”<sup>2</sup>.

W 1998 roku w londyńskiej galerii the Photographers natrafiłem na premierę wystawy Piotra Ukłańskiego *Naziści*. Jej koncepcja była nadzwyczaj prosta. Ściany galerii wypełniał rząd niewielkich fotosów znanych hollywoodzkich aktorów w hitlerowskich mundurach. Przesłanie wystawy doskonale się streszczało

<sup>1</sup> D. Hickey, *Pirates and Farmers*, Ridinghouse 2013, s. 17.

<sup>2</sup> *Zakład z Diabłem*, z Christianem Boltanskim rozmawia Marek Wasilewski, „Czas Kultury” 5/2009. s. 114.

w lapidarnym tytule słynnego eseju Susan Sontag *Fascynujący faszyzm*, w którym autorka *Zestawu do śmierci* napisała: „Jeśli przesłanie faszyzmu zostało zneutralizowane przez estetyczną wizję życia, to jednocześnie nastąpiła seksualizacja jego kostiumu”<sup>3</sup>.

Perwersyjność tego projektu polegała na tym, że artysta dokonał gestu arbitralnego przesunięcia znaczeń. Aktorzy w hitlerowskich mundurach w przeważającej większości pochodzili z krajów anglosaskich i nigdy nie służyli w niemieckiej armii podczas II wojny światowej. Nadając wystawie tytuł *Naziści*, Uklański wytworzył dwuznaczną przestrzeń nieporozumienia, mógł bowiem sugerować także, że przebrani za nazistów aktorzy w istocie nimi się stali. Tym sposobem artysta, choć technicznie nie naruszył objętych ochroną praw autorskich, dokonał podwójnego „wrogiego przejęcia”. Nie tylko wykorzystał cudzą własność artystyczną i symboliczną, jaką były fotosy z filmów, ale także przejął i przeinaczył do swoich celów ich znaczenie. W tak przejrzysty sposób zastawioną pułapkę, jak było do przewidzenia, dała się złapać spora część polskich dziennikarzy i polityków, którzy przy okazji prezentacji projektu w warszawskiej Zachęcie w 2000 roku pisali, że miasto, które doznało na własnej skórze okropieństw nazistowskiej okupacji, nie może być profanowane przez takie prowokacje. Z kolei jeden z najpopularniejszych polskich aktorów, Daniel Olbrychski, oburzony na wykorzystanie swojego wizerunku bez jego wiedzy i zgody, w iście performatywnym, sarmackim geście pociął swoje zdjęcie w galerii szablą.

Wkrótce po akcji aktora ówczesny minister kultury i dziedzictwa narodowego, Kazimierz M. Ujazdowski, nakazał zamknięcie wystawy Uklań-

skiego, a jej ponowne otwarcie uzależnił od usunięcia z wystawy zdjęć polskich aktorów oraz opatrzenia ekspozycji komentarzem wyjaśniającym, że wystawa ma przesłanie antynazistowskie. W roku 2006 praca *Naziści* została sprzedana na aukcji w Londynie za 568 tysięcy funtów.

Piracka strategia, która okazała się tak efektywna w przypadku *Nazistów*, wkrótce została rozszerzona także na pole sztuki. Jeżeli co do fotosów gwiazd filmowych trudno mieć wątpliwość, czy ich kolekcja stworzyła samoistne nowe dzieło sztuki o odrębnym, polemicznym i krytycznym przesłaniu, to już inne eksperymenty artystyczne Uklańskiego takie wątpliwości mnożą. Artysta konsekwentnie stosuje w swoich działaniach zapożyczenia, zawłaszczenia, cytaty i powtórzenia. Uklański zdaje się całkowicie negować wartość oryginalności i nowości w sztuce. Woli rezerwować dla siebie rolę manipulatora, który składa nowe sensy i nowe produkty z tego, co już zostało stworzone. Często dokonuje przejęcia cudzych idei i dzieł, niekiedy po to, by nieznacznie tylko zmienić ich znaczenie, a za każdym razem po to, by umieścić je w kontekście komercyjnego rynku sztuki, uczynić z nich po raz kolejny towar wystawiony na sprzedaż i zazwyczaj sprzedany. Pochodząca z 2000 roku fotografia *Czaszka* jest niemal wierną kopią *Voluptas Mors* słynnego klasyka fotografii, Philippe’a Halsmana. Fotografia ta powstała we współpracy z Salvadorem Dalim. Artyści rozpoczęli swoją 37-letnią współpracę jeszcze w 1941 roku. W 1948 roku powstała ich wspólna fotografia *Dali Atomicus*, oparta na motywie obrazu Dalego *Leda Atomica*. W 1954 roku opublikowali razem książkę *Dali’s Moustache*, która zawierała 36 rozmaitych ujęć idiosynkratycznego zarostu Salvadora Dalego. Najbardziej ikonicznym osiągnięciem tej współpracy był fotograficzny portret Dalego na tle wielkiej czaszki, która stworzona została z siedmiu nagich ludzkich postaci.

<sup>3</sup> S. Sontag, *Fascynujący faszyzm*, „Magazyn Sztuki”. 4/1996, przekł. A. Myszala, A. Antoszek, T. Kitliński. s. 133.

Praca Ukłańskiego różni się od oryginału w kilku zasadniczych szczegółach. Po pierwsze, w centrum obrazu możemy się dopatrzeć wizerunku Ukłańskiego, który z rozkoszną miną mości się pomiędzy nagimi, pięknymi kobiecymi ciałami. Po drugie, artysta zmienił nieco zasady funkcjonowania tego dzieła; jak informuje nas strona internetowa, rozmiary każdej zamawianej edycji dzieła uzależnione są od wielkości ściany, na której będzie ją eksponował potencjalny nabywca. Notka informująca o tym, że dziełu towarzyszyć będzie certyfikat autentyczności opatrzony odręcznym podpisem artysty, jawi się tutaj niczym sardoniczny żart, gdy weźmie się pod uwagę, jaką wagę do pojęcia „autentyczności” przywiązują sprzedawcy dzieła, które tak łatwo można by określić jako plagiat. Równie smakowita jest cena, za jaką oferowane jest to dzieło, waha się ona pomiędzy 200 a 300 tysiącami dolarów. Przejęcie idei Dalego i Halsmana nie jest niczym niezwykłym. Podobną strategię przetwarzania dzieł poprzedników stosowało wielu artystów. Wystarczy przypomnieć *Portret wielokrotny* Witkacego i Duchampa, powtórzony przez Józefa Robakowskiego. Nie samo zapożyczenie jest charakterystyczne dla strategii Ukłańskiego, lecz iście piracki użytek, jaki robi ze swojego łupu. Piraci nie byli koneserami estetycznymi i traktowali zdobyte dobra przede wszystkim w kategoriach utylitarnych. Podobne w dużym stopniu jest podejście autora *Nazistów*, który przetworzone przez siebie dzieło sztuki pozbawia charakteryzującej je dotąd autonomii. Zauważmy, że na stronie internetowej sprzedawcy dzieła, firmy Philips de Pury & Company, wyraźnie komunikuje się kupującemu nie to, że może wybrać pomiędzy różnymi określonymi wymiarami edycji fotografii, ale to, że zostanie ona dopiero wyprodukowana w dostosowaniu do jego konkretnego zamówienia i wielkości ściany w jego salonie. Kolejnym krokiem, który wypadaloby uczynić w tej sytuacji

(piszę to absolutnie bez śladu ironii), byłoby zaoferowanie kupującemu opcji wstawienia do dzieła, w miejsce wizerunku artysty, podobizny dowolnie wybranej innej osoby. Tym sposobem w konsekwentny sposób dopełniłby się krąg łańcucha pokarmowego, który spełnia i pobudza potrzeby artysty, pośrednika i klienta.

W 2004 roku na zaproszenie 27. Biennale Sztuki w São Paulo Ukłański produkuje fotografię *bez tytułu (Jan Paweł II)*. Jest to portret Karola Wojtyły ułożony ze sfotografowanych z lotu ptaka brazylijskich żołnierzy, którzy ustawili się na stadionie do tańczenia samby według rysunku przygotowanego przez artystę. Byłoby zaskakujące, gdyby koncepcja układania obrazów z ludzi nie była już wcześniej wykorzystana. W opisach tej pracy przywołuje się często motywy żywych obrazów na północnokoreańskich paradach. Istnieje jednak o wiele bardziej bezpośrednie źródło inspiracji. W 1918 roku Artur Mole wykonał portret prezydenta Stanów Zjednoczonych Woodrowa Wilsona, który skonstruowany został z 21 tysięcy pozujących do zdjęcia amerykańskich żołnierzy. Fotografia wykonana została ze specjalnie do tego celu wybudowanej wieży o wysokości około 25 metrów! Mole był autorem całego cyklu tych niezwykłych wizerunków, w których masy ludzi pozowały i układały się w wizerunek amerykańskiego orła czy patriotycznych napisów. Fotografie miały promować edycję obligacji wojennych i przekonywać do udziału USA w I wojnie światowej. Z niewiadomych przyczyn nie zostały nigdy wykorzystane do tego celu. Interesujące są bliskie związki znaczeniowe pomiędzy pracami Mole’a i Ukłańskiego, który używając tej samej metody, przy pomocy żołnierzy stworzył także zdjęcie z wielkim napisem „Solidarność”. (Mole tymczasem jest autorem fotografii *Liberty bell*, z bardzo wyraźnym, ułożonym z ludzi napisem „LIBERTY”.) Jak pisze Louis Kaplan, Mole był głęboko wierzącym chrześcijaninem i patriotą. +

Jego fotografia przedstawiająca paternalistyczną figurę przywódcy, którego wizerunek wyłania się z tłumu, zdaje się mówić: on jest z nas, a my jesteśmy z niego. Intensywnie podkreśla relację zbiorowości do przywódcy wyrażającego wyższe idee, takie jak patriotyzm, poświęcenie, lub w przypadku papieża – wiara. Kaplan zwraca uwagę, że prace te są odpowiedzią na kryzys patriotyzmu i wartości wspólnotowej. Podczas gdy Mole interpretował swoje prace jako „żywące fotografie”, Kaplan określa je jako świadectwo uśmiercania idei, ponieważ pokazuje mimowolnie, w jaki sposób ludzie, aby reprezentować pewne idee, muszą być unieruchomieni i „zamrożeni” w patetycznym geście<sup>4</sup>. Tymczasem nieoczekiwanie dla Ukińskiego jego praca zaczęła żyć własnym życiem. Jak wspomina Anda Rottenberg: „Tak się złożyło, że w kwietniu 2005 roku prezentowaliśmy ją w formie billboardu w centrum Warszawy, na rogu Świętokrzyskiej i Marszałkowskiej. Było to związane z tworzeniem Muzeum Sztuki Nowoczesnej, które kupiło pracę do swojej kolekcji. Po śmierci papieża została ona wchłonięta przez żałobę. Ludzie przychodzili pod billboard, modlili się, składali kwiaty, zapalali znicze. To przekroczyło moje najśmielsze wyobrażenia”<sup>5</sup>.

Mamy zatem do czynienia z zawłaszczeniem drugiego stopnia, w którym ziściło się rewolucyjne wezwanie, by „grabić zagrabione”. Odbiorcy dzieła spontanicznie zrekontekstualizowali pracę Ukińskiego, ignorując jego intencje, wykorzystali ją dla swoich celów i przemieśli z obszaru sztuki na pole konfesyjne.

Kolejnym interesującym przykładem „pasżytniczej strategii” Piotra Ukińskiego jest pokazana w 2008 roku na wystawie w galerii

Gagosian w Nowym Jorku rzeźba pod tytułem *Orzeł Stacha*. Jest to monumentalny obiekt (4 x 4 x 2,5 m) z pianki syntetycznej. Niesamowicie w swoim wyrazie orzeł został wykonany na podstawie rysunku wybitnego i jednocześnie politycznie kontrowersyjnego polskiego artysty, Stanisława Szukalskiego. Cała koncepcja wystawy, która zanurzała się w styropianowym kiczu gazetek ściennych rodem z PRL, przypominała nieco wystąpienia *Museum of Hysterics* Andrzeja Przyjemskiego. Wystawa *Biało-Czerwona* w Gagosian wyraźnie pokazuje, że Ukiński jako artysta najlepiej czuje się w parafrazie. Jego domeną jest naśladownictwo, a im bardziej się zbliża do parafrazowanego dzieła, tym większą odczuwa satysfakcję. Swoją drogą interesujące mogłoby być prześledzenie, jak spadkobiercy Szukalskiego zareagowaliby na wieść o wystawieniu (nie mówiąc już o sprzedaży) przez Ukińskiego pod własnym nazwiskiem dzieła ich wybitnego przodka. To, co dla Szukalskiego było przedmiotem najwyższego uniesienia i szaleńczej obsesji, dla Ukińskiego stało się elementem swoiście pojętego egzotycznego parku rozrywki. Artysta dokonuje tu bezlitosnej trywializacji i kastracji idei Szukalskiego, jeszcze raz w typowy dla siebie sposób utowarowiając je i przesuwając ich wartości z pola utopijnej idei na terytorium rynku.

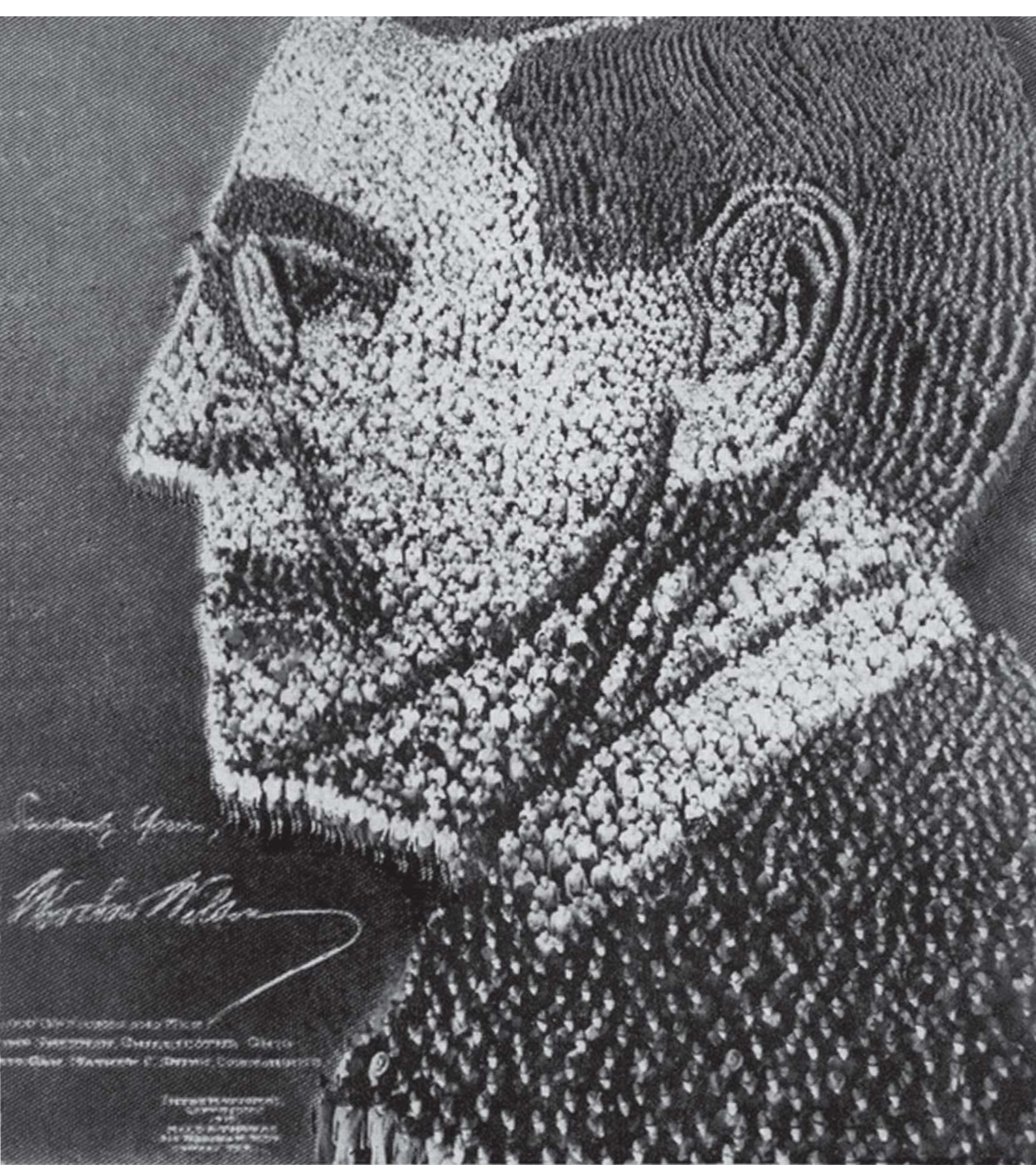
Apogeum kontrowersji towarzyszących pirackiej działalności artysty nastąpiło podczas jego indywidualnej wystawy *Polska Neo-Awangarda* w galerii Carlson w Londynie w 2012 roku. W tym wypadku pojawiły się oskarżenia nie tyle o plagiat, ile po prostu o kradzież. Nie padły one z ust nikomu nieznanym frustratorem ani

<sup>4</sup> L. Kaplan, *Dead Troops Salute*, „Cabinet” 24/2006/2007.

<sup>5</sup> *Dziewięta godzina papieża*, z Andą Rottenberg rozmawia Roman Pawłowski, [w:] A. Tarasiuk (red.),

*Otwarty Tron, sztuka współczesna wobec fenomenu Jana Pawła II*, Wigry 2011, s. XCIII.

Artur Mole, Portret prezydenta Wilsona, fotografia (1918)



## OUR PRESIDENT

No. of officers and men, 21,000. Taken at Camp Sherman, Chillicothe, Ohio. Brigadier General Mathew C. Smith Com'd'g. (Original autographed by the president). Ground measurements: Total length, 710 ft.; greatest width, 210 ft. No. of men in coat and collar, 1,170; No. of men in face, neck and parting of hair, 6,450; No. of men in hair below parting, 5,380; No. of men above parting, 8,000.

International Copyright 1918. Mole & Thomas, 915 Medinah Bldg., Chicago, Ill.

nie posiadających pojęcia o sztuce, goniących za sensacją dziennikarzy. Głos zabrali sami zainteresowani, a wśród nich klasycy polskiej neoawangardy, tacy jak Krzysztof Zarębski czy Grzegorz Kowalski. Ukłańskiemu zarzucono, że przy okazji opracowywania graficznego książki Łukasza Rondudy o polskiej awangardzie lat 70. ubiegłego wieku wszedł w posiadanie negatywów, które zostały w dobrej wierze powierzone przez artystów Rondudzie w celu publikacji. Katarzyna Kozyra, której nie można raczej posądzać o brak wiedzy dotyczącej współczesnych praktyk artystycznych, napisała na swoim blogu: „Wolność sztuki czy wolność złodzieja?... Ukłański skopiował prace z tej książki. Nie trzeba dodawać, że są to prace raczej nieznanne w zachodnim, CZYLI TYM WŁAŚCIWYM :-) obiegu artystycznym. Ukłański tak długo używał photoshopu aż zdjęcia ORWO z lat 70. nabrały blichtru magazynu pornograficznego...”<sup>6</sup>.

13 listopada 2012 roku ukazało się oświadczenie Grzegorza Kowalskiego i Wiktora Gutta. Warto je przytoczyć w tym miejscu w całości:

„W październiku i listopadzie 2012 w internecie i na łamach Artforum ukazała się informacja o wystawie Piotra Ukłańskiego pt. *Polska Neoawangarda*. Wystawa miała miejsce na Targach Sztuki oraz w Galerii Carlson w Londynie oraz Galerii Karma w Nowym Jorku.

W związku z tym podajemy do publicznej wiadomości:

Oświadczam że jestem współautorem prac reprodukowanych w książce Łukasza Rondudy *Sztuka polska lat 70. Awangarda*, wydawnictwo Western i Centrum Sztuki Współczesnej 2009.

1. *Malowanie*, 1972, Wiktor Gutt, Waldemar

Raniszewski, reprodukowanej na stronie 166, 2. *Malowanie*, 1974, Wiktor Gutt, Waldemar Raniszewski, reprodukowanej na stronie 175, 3. Fragment z *Wielkiej Rozmowy*, 1972, *Malowanie Waldka* (ta praca nie była reprodukowana). Wiktor Gutt

Oświadczam że jestem autorem pracy *Ja-Hitler* (odpowiedź na «ankietę» Wiktora Gutta), 1976 reprodukowanej na stronach 196, 197 w książce Łukasza Rondudy *Sztuka polska lat 70. Awangarda*, wydawnictwo Western i Centrum Sztuki Współczesnej 2009.

Grzegorz Kowalski

Wszystkie wymienione prace jako slajdy w bardzo dobrej rozdzielczości zostały powierzone do użycia jako materiał ilustracyjny i tylko w tym celu Łukaszowi Rondudzie do książki *Sztuka polska lat 70. Awangarda*, wydawnictwo Western i Centrum Sztuki Współczesnej 2009. Będący autorem koncepcji wydawniczej Piotr Ukłański miał dostęp do wszystkich kopii cyfrowych wymienionych prac. Prace te zostały bez naszej wiedzy i zgody zreprodukowane i wystawione (dla własnych korzyści) przez Piotra Ukłańskiego w 2012 roku na Targach Sztuki w Londynie oraz na wystawach indywidualnych w Carlson Gallery w Londynie i w Galerii Karma w Nowym Jorku. Nie zgadzamy się na reprodukcję, wystawianie i sprzedaż naszych prac pojedynczo lub w jakimkolwiek zestawie czy kontekście ekspozycyjnym. Wystawiając nasze prace jako przedmioty obrotu na rynku, Piotr Ukłański niszczy ich pierwotny sens. Nasze prace są emanacją idei i integralną częścią procesu, w którym fotografia jest elementem większej całości. Nie powstały w celu komercyjnym. Ich upublicznianie wynika z naszej strategii osobistej wolności, którą konsekwentnie realizujemy od czasów ograniczeń systemu komunistycznego aż do czasów dzisiejszych, w których pojawiły się uwarunkowania rynkowe.

<sup>6</sup> K. Kozyra, **Wolność Sztuki czy wolność złodzieja?**, NaTemat.pl, <http://katarzynakozyra.natemat.pl/38005.wolnosc-sztuki-czy-wolnosc-zlodzieja> (21.03.2014). Zachowano pisownię oryginalną.

Żądamy usunięcia wymienionych prac z wystaw Piotra Ukłańskiego, zaprzestania ich reprodukcji i wystawiania w jakimkolwiek kontekście. Działanie Piotra Ukłańskiego narusza nasze osobiste prawa twórców. Wiktor Gutt Grzegorz Kowalski<sup>7</sup>.

Poszkodowani artyści nie tylko zwracają uwagę na prawny i komercyjny wymiar przejścia przez Ukłańskiego ich własności. Wielką wagę Kowalski i Gutt przykładają do sprzeniewierzenia się idei ich prac, które powstały poza kontekstem rynku i były wyrazem buntu społecznego, politycznego i estetycznego, a nie działaniem obliczonym na sukces komercyjny. Zamiana tych wartości w rynkowy towar wydaje się w tym momencie aktem niesłuchanie wyrachowanym i cynicznym. Działania te odpowiadają współczesnym definicjom piractwa, które określają, że jest ono działalnością polegającą na nielegalnym kopiowaniu i zarządzaniu czyjąś własnością bez zgody autora. W przypadku piractwa komputerowego dotyczy to wszelkich działań wbrew umowie licencyjnej, która jest akceptowana przez instalującego oprogramowanie. Piractwo jest przestępstwem popełnianym przez rozpowszechniającego i wykorzystującego oprogramowanie, do którego nie ma praw autorskich. Wystarczy w miejsce słowa „oprogramowanie” podstawić „dzieło sztuki”.

Do oskarżenia Kowalskiego i Gutta dołączył także Leszek Fidusiewicz, fotograf, dokumentalista twórczości Krzysztofa Zarębskiego. W liście do czasopisma „Artluk”<sup>8</sup> wspomina, że Zarębski w swojej korespondencji z Narodową Galerią Zachęta domagał się usunięcia z wysta-

wy Ukłańskiego pod tytułem 44 fotografii autorstwa Fidusiewicza, będącej fragmentem dokumentacji performansu Zarębskiego z 1974 roku pod tytułem *Autohemo*. Fotografia ta była także pokazywana uprzednio w Londynie. Podobnie jak w przypadku prac Kowalskiego i Gutta, Ukłański zdobył oryginalne materiały podczas pracy nad książką Rondudy. Fidusiewicz wspomina, że kiedy odwiedził Zachęte w celu sprawdzenia, czy żądanie Zarębskiego zostało spełnione, nie wolno mu było sfotografować zdjęcia, które eksponowano na ścianie, a które sam zrobił w 1974 roku, ponieważ według pracowników galerii naruszałoby to prawa autorskie... Piotra Ukłańskiego. Fidusiewicz podsumowuje zaistniałą sytuację w następujący sposób: „Nasuwa mi się pewna refleksja, że ten nowy kierunek sztuki zwany appropriation w przypadku Ukłańskiego działa tylko w jedną stronę...”<sup>9</sup>.

Być może konflikt wokół interpretacji działań Ukłańskiego wynika z przyjęcia przez obie strony odmiennych definicji artysty. Adwersarze Ukłańskiego, podobnie jak Benjamin Buchloh, widzą artystę jako „uczzonego, filozofa, wytwórcę”, który dostarcza społeczeństwu „rezultatu swojej pracy pod postacią przedmiotów”. Nicholas Bourriaud proponuje z kolei, aby na artystę patrzeć dzisiaj raczej jak na „operatora znaków, który wykorzystuje struktury produkcji w celu wydobywania z nich podwójnych sensów. Przedsiębiorca, polityk, producent. Za wspólny mianownik artystów uznaje się to, że pokazują różne rzeczy”. Bourriaud uważa, że sam akt pokazywania wystarczy, by zdefiniować artystę<sup>10</sup>. Ujawnia się tutaj, zidentyfikowany przez Davida Hickeya, konflikt między farmerami i piratem. Podczas gdy farmerzy starają się bronić swojej

<sup>7</sup> **Oświadczenie Wiktora Gutta i Grzegorza Kowalskiego**, Obywatelskie Forum Sztuki Współczesnej, 13.11.2012, <http://forumsztukiwspolczesnej.blogspot.com/2012/11/oswiadczenie-wiktora-gutta-i-grzegorza.html> (21.03.2014).

<sup>8</sup> L. Fidusiewicz, **W sprawie slajdów Zarębskiego**, „Artluk” 3/2013.

<sup>9</sup> Ibidem.

<sup>10</sup> N. Bourriaud, **Estetyka relacyjna**, przekł. Ł. Białkowski, Kraków 2012, s. 144.



własności, otaczając ją zasiekami pretensji, dopominając się o swoje domniemane prawa, pirat pokazuje, że jedynym niezbywalnym prawem jest prawo silniejszego i szybszego. Podczas gdy „farmerzy” – wytwórcy – przywiązani są do swoich gospodarstw, „pirat” – operator znaków – przemieszcza się swobodnie z miejsca na miejsce. Podczas gdy farmerzy złorzeczą i zliczają swoje straty, pirat od dawna już zainteresowany jest nowymi zdobyczami.

Jak się dowiadujemy z anonimowej notki umieszczonej koło pracy Uklańskiego w warszawskim MSN: „Praca Piotra Uklańskiego *Polska Neo Awangarda* usytuowana jest podobnie jak cała twórczość artysty, na przecięciu różnych (nie przystających do siebie) tradycji artystycznych. Z jednej strony, odnosi się do tradycji amerykańskiej Sztuki Zawłaszczenia (Appropriation Art). Z drugiej – stanowi specyficzną kontynuację działań artysty, mających na celu rewitalizację polskiej neoawangardy lat 70. Uklański zawłaszczył prace artystów lat 70., tworząc z nich własne prace, niemniej jednak wyraźnie zaznaczając na poziomie tytułów źródło ich pochodzenia, autora i datę powstania pracy. Następnie umieścił je w kontekście rynku sztuki. Według artysty, który posiada wciąż o wiele silniejszą pozycję na rynku sztuki niż neoawangardiści z lat 70., ten gest umieszczenia ich przedstawięń w obrębie własnej pracy, jest subwersywną kontynuacją pracy nad książką *Polska Sztuka lat 70. Awangarda*, jest rodzajem hołdu przez morderstwo. Uklański [...] ryzykuje i inicjuje bardzo aktualną dyskusję o granicach artystycznego zawłaszczenia w kontekście polskiej sceny artystycznej, która ma nieco inne tradycje niż sztuka amerykańska”. Spróbujmy przeanalizować ten zgrabny tekst. Po pierwsze, trudno wyobrazić sobie szerokość rozkroku artysty sytuującego się na skrzyżowaniu, które, jak wynika z tekstu, nie istnieje. Ale, jak wiadomo, w sztuce nie ma nic

niemożliwego. Trudno nie odnieść się z należytym podziwem dla głębi ekwilibrystyki anonimowego autora, który to, co właściciele nazywają kradzieżą, określa jako „subwersywną kontynuację pracy nad książką”. Interesująca wydaje się też koncepcja oddania hołdu przez morderstwo. Tłumacząc na język polski notkę z MSN, dowiemy się też, że artysta, korzystając ze swojej silnej rynkowej pozycji, wystawił na sprzedaż pod swoim nazwiskiem dzieła starszych kolegów. W myśl tej logiki można uznać, że ograbieni ze swojej własności intelektualnej artyści powinni być Uklańskiemu wdzięczni. To jego piracki akt umieścił ich słabo znane prace w międzynarodowym kontekście sztuki, to jego gest nadaje tym dziełom wartość i status obiektów wartych zainteresowania.

Wątpliwości budzi powoływanie się na tradycję sztuki zawłaszczania i odmiennosc tradycji polskiej i amerykańskiej sceny artystycznej. Wydaje się, że autor notki (chyba MSN) liczy na niewiedzę odbiorców. Notka sugeruje, że w Ameryce i szerzej – na Zachodzie takie strategie są powszechnie akceptowane. Tymczasem wystarczy prześledzić historie procesów przegranych przez takich artystów, jak Jeff Koons czy Damien Hirst, by zrozumieć, że odmiennosc naszych tradycji polega na tym, iż u nas pisze się protestacyjne listy, a gdzie indziej sprawa kończy się sądem i odszkodowaniem. Problem z powołaniem się na definicję Appropriation Art polega na tym, że mimo swojej nieostrości zawiera ona postulat rekontekstualizacji zawłaszczonego materiału. Innymi słowy, praca artysty musi polegać na oryginalnej przemianie znaczenia pozyskanych materiałów. W przypadku cyklu *Polska Neo Awangarda* takiej rekontekstualizacji trudno się doszukać.

W swojej zawłaszczeniowej działalności Uklański nie jest ani odosobniony, ani oryginalny. Zmarła 7 maja 2014 roku artystka Elanie

Sturtevant zasłynęła w 1965 roku ze swojego debiutu w nowojorskiej galerii Bianchini, gdzie pokazała wykonane dosłownie kilka tygodni wcześniej przez Andy'ego Warhola sitodruki z kwiatami. Do historii przeszedł komentarz Warhola, który zapytany o to, jak powstają jego prace, odpowiedział: „Nie wiem, zapytajcie Elanie”<sup>11</sup>. Sam Warhol został z kolei oskarżony przed sądem przez fotografkę Patricję Caulfield o przywłaszczenie wykonanych przez nią fotografii kwiatów i pokazanie ich w formie sitodruków na wystawie w galerii Leo Castelli w 1964 roku. W wyniku procesu Warhol musiał się godzić na podział zysków wynikających ze sprzedaży sitodruków, w ramach przeprosin ofiarował też artystce dwa swoje obrazy. Podczas gdy Warhol zwracał uwagę na to, że tylko obiekty masowej konsumpcji warte są zainteresowania, Sturtevant podważała mitologię artysty, nawet jako tego, który w oryginalny sposób przetwarza elementy rzeczywistości.

Można się zastanawiać, czy istnieje jakaś „cienka czerwona linia”, której artysta nie odważy się przekroczyć. Jego strategia appropriation jest akceptowana i uwiarygodniana przez instytucje, rynek i krytykę. Artysta sukcesu cieszy się poważaniem dyrektorów poważnych galerii i muzeów, kolekcjonerów i ekspertów, którzy analizują szczegółowo subwersywną grę twórcy ze zjawiskami współczesnej kultury wizualnej. Peter Sloterdijk, filozof i rektor Akademii Sztuk Pięknych w Karlsruhe, przywołuje w swoim *Kryształowym pałacu* postać pirata, „zbójcy w dobrym towarzystwie”, i zastanawia się: „[...] gdy pirat udaje się na ląd, to jakie występne plany chowa w wewnętrznej kieszeni? Gdzie kryje swą broń? Jakimi kuszącymi argumentami

zachwala swe spekulacje? Pod jakimi humanitarnymi maskami skrywa swe podłe intencje? Wszędzie, gdzie w dobrym towarzystwie pojawiają się zbójcy, tam niedaleko są ich sofiści: doradcy... w sprzyjających okolicznościach będzie Raskolnikowem (który robi, co chce, ale żałuje), w mniej sprzyjających de Sade'em (który robi, co chce, ale neguje skruchę), w najgorszym przypadku zaś będzie neoliberalą (który robi, co chce, i na poczet tego, cytując Ayn Rand, sam siebie obwołuje człowiekiem przyszłości)”<sup>12</sup>. Mamy tu do czynienia ewidentnie z tym ostatnim przypadkiem, ponieważ wydaje się oczywiste, że schemat twórczych działań autora *Nazistów* ziścić mógł się dopiero w inflacyjno-wirtualnym modelu gospodarki i kultury neoliberalizmu.

Można powiedzieć, że twórczość Piotra Ukłańskiego charakteryzuje się cechami swoistego idiosynkratycznego ikonoklazmu. Za każdym razem, kiedy artysta sięga po jakiś wątek z historii sztuki albo konkretne cudze dzieło, dokonuje aktu swoistego zniszczenia. Włączając w obszar swojej twórczości dorobek innego artysty, Ukłański zazwyczaj wydobywa na powierzchnię jego przebrzmiały bądź hipotetyczny potencjał komercyjny. Postępuje dokładnie tak, jak zauważył Christian Boltanski. Jako ambitny pracownik działu reklamy, pozycjonując na rynku swoją własną markę, jest prawdziwym piratem XXI wieku, jest piratem idei. ●

<sup>11</sup> H.U. Obrist, **Elaine Sturtevant obituary**, The Guardian, Monday 19 May 2014, <http://www.theguardian.com/artanddesign/2014/may/19/elaine-sturtevant> (25.05.2014 r.).

<sup>12</sup> P. Sloterdijk, **Kryształowy pałac**, przekł. B. Cymbrowski, Warszawa 2011, s. 143.