

„Ukłański: Tak?!
Polański: Nie”¹.

Pasja

Piotr Ukłański wyzwała pasję splecioną z fascynacji i agresji, rozkoszy i cierpienia, obdarowywania i zniszczenia. Wyzwała ją obrazami tak skutecznie, że czasem obraca się ona przeciw nim. Przez to, że padają ofiarą agresji, poddane zostają męczeństwu, jakby zasługiwały na karę i były czemuś winne. Powróćmy na moment do znanej historii, w której główną rolę odgrywa niepohamowana pasja obrazów.

Wydarzyła się ona 17 listopada 2000 roku w warszawskiej Zachęcie. Daniel Olbrychski wkroczył na wystawę Piotra Ukłańskiego *Naziści* i zaatakował szablą prezentowane na niej prace. Ofiarą wandalizmu padło kilka ze 164 wizerunków filmowych nazistów, odgrywanych przez znanych aktorów, w tym samego Olbrychskiego. Aktor zniszczył fotosy przedstawiające czterech aktorów: jego samego, Jana Englerta, Stanisława Mikulskiego i Jean-Paula Belmondo.

Choć nie był to jedyny protest przeciwko tej pracy, to jednak tylko ten przybrał tak gwałtowną formę. Skandal wywołany przez Olbrychskiego przyniósł *Nazistom* i ich twórcy medialny rozgłos, a także spowodował powracające zarzuty, że to właśnie skandal był głównym jego celem². Ukłański dementował na tyle często wspomniane zarzuty, że nie ma potrzeby powracać do tego ponownie.

Ciekawsza wydaje się próba rozważenia samego gestu Olbrychskiego, gestu zazwyczaj traktowanego jako wyraz niezrozumienia złożonych strategii sztuki współczesnej. Nie powinno kwitować się go w tak lekceważący sposób. Przeciwnie, domaga się on analizy, gdyż w geście tym, stanowiącym współczesny przejaw ikonoklazmu, ukazuje się pasja prowadząca do aktu zniszczenia³.

Nie bez znaczenia jest to, że Olbrychski zniszczył również swój wizerunek, pchnął szablą obraz samego siebie. Komentując ten atak, brytyjski „The Guardian” sugerował, że przyczyną mogło być pytanie zadane aktorowi przez małą dziewczynkę o to, czy rzeczywiście jest nazistą⁴. Furię wywołało utożsamienie, które było w jego przekonaniu fałszywe. Odrzucał on zatem utożsamienie ze złem, mimo że wcielił się w postać hitlerowca z wykorzystaniem całego swojego aktorskiego kunsztu. Nie można jednak zakładać, że Olbrychski był nieświadomy gry tożsamości pomiędzy osobą i osobowością aktora a postacią filmową — gry, która ma miejsce przy odgrywaniu jakiegokolwiek roli. W jego pasji musiało zatem chodzić o coś więcej.

Może tym czymś była niewinna siła afirmacji, z jaką obrazy ukazują to, co na nich przedstawione — niezależnie od tego, czy to dobro, czy zło. Siła ta jest tym większa, im lepszy jest obraz. Może on uzyskać wówczas moc przyciągania i pochłaniania, uwodzenia i zwodzenia. W komentarzach do *Nazistów* często podkreślano zmysłową czy wręcz seksualną atrakcyjność wizerunków przystojnych mężczyzn w hitlerowskich mundurach. Moc tej atrakcyjności wiąże z przekroczeniem zakazu takiego prezentowania nazizmu, który mógłby być odbierany jako pozytywny.

Atak Olbrychskiego można rozumieć więc jako skierowany przeciw przemienieniu wizerunku aktora w narzędzie przekroczenia. Atak miał zniszczyć przemoc, którą naziści symbolizują. Zaczne intencje zasługują na poważną ocenę, a tę można oprzeć na zestawieniu intencji z efektami.

Aktor świadomie przejął strategię skandalu z dużym powodzeniem stosowaną dotąd przez nowoczesnych artystów. W istocie wykonał coś, co można uznać za performans dokamerywany — do sfilmowania akcji zaprosił ekipę telewizyjną. Nową rolę odegrał należycie. Niszcząc obrazy, stworzył obraz, który obiegił zapewne wszystkie środki przekazu. Powołał tym samym obraz jeszcze silniejszy — i to ostatecznie przekreśla skuteczność jego działania.

Akty ikonoklazmu, jak pokazują badania, skutkują wzmocnieniem ikonolatrii, rodząc kult szczątek i niekończące się wysiłki ich konserwacji lub nawet odtworzenia tego, co uległo zniszczeniu⁵. Olbrychski nie docenił mocy obrazu — mocy, która w pewnym sensie czyni obraz niezniszczalnym, a która jednocześnie czerpie energię z prób jego destrukcji. Ukłański nie tylko docenia tę moc, ale czyni ją przedmiotem swojej pasji i materią sztuki.

Podporządkowanie

Moc obrazów jest pasją Uklańskiego i materia jego sztuki, zaś przemienienie — podstawową techniką. Dzięki pasji dokonuje on przemienienia czegokolwiek w pełne mocy obrazy.

W tym kontekście czyn Olbrychskiego nie musi być wyrazem braku zrozumienia dla sztuki współczesnej, lecz przeciwnie, silnego odczucia jej mocy, co pozwala postrzegać aktora nie tyle jako oszołoma, ile jako czujnego interpretatora. Podobnymi interpretatorami okazują się również inni ludzie, najprawdopodobniej nieobeznani ze sposobami rozumienia obrazów przyjętymi w sztuce współczesnej.

Najlepszym przykładem może być casus portretu Jana Pawła II, wykonanego przez Uklańskiego. Powiększona do gigantycznych rozmiarów fotografia przedstawiająca papieża eksponowana była na skrzyżowaniu ulic Marszałkowskiej i Świętokrzyskiej w Warszawie, jako zapowiedź mającego powstać tutaj muzeum sztuki nowoczesnej. Portret sprawił, że miejsce to stało się ważne w publicznym przeżywaniu żałoby. Było to jedno z najbardziej zaskakujących przemienień, jakie przytrafiło się dziełu sztuki współczesnej. Zostało ono włączone w religijno-narodowy kult. Wizerunek stał się niemalże ikoną.

Ten niezwykły przypadek ujawnia potencjał przemienienia, któremu może ulec obraz. Sam portret powstał w wyniku innego rodzaju przemienienia. W 2004 roku, z okazji 26. Biennale w São Paulo, Uklański zgromadził 3500 żołnierzy brazylijskich, by z ich ciał ułożyć obraz. Utworzyły one profil papieża, którego karnacja przybrała kolor obnażonych torsów.

Kult, jakim wizerunek został obdarzony, wynikać musiał w jakimś stopniu z mocy płynącej z podporządkowania ludzi, którzy się weń wpisali. Tę moc przejmuje artysta. Osiąga on to podporządkowanie, wykorzystując najczęściej siłę piękna.

Piękno

Uklański potrafi przemienić cokolwiek w niezwykły obraz. Mogą to być ostrużyny z ołówków, układające się w abstrakcyjne kompozycje, którym nie sposób odmówić estetycznej atrakcyjności. Podobnie efektowne są murale wykonywane z naczyń ceramicznych — na przykład *Bez tytułu [Mozaika warszawska]* zrealizowany w 1999 roku na ścianie warszawskiego Smyka. W obu wypadkach banalne materiały, właściwie odpady, zostają przemienione w fenomeny o dwuznacznym pięknie. Ambiwalencja jest starannie podtrzymywana — poprzez stałą grę z kiczem. Czasem efektem tej gry jest cudowny obrazek, jak w cyklu *The Joy of Photography* rozpoczętym w 1996 roku⁶, w którym każde zdjęcie wygląda jakby było wydobyte z albumu najpiękniejszej fotografii, a jednocześnie z inwentarza najbardziej banalnych klisz, które Uklański powiela z prawdziwą rozkoszą.

Uklański nie ogranicza się do tworzenia piękna, bo wtedy znajdowałby się w potrzasku rozpoznany już przez Kanta. Według filozofa, sąd o pięknie zakłada konieczność i powszechność, ale jednocześnie upodobanie w pięknie musi być bezinteresowne. Bowiern „ten, kogo pociąga skłonność lub pożądanie [*Appetit*], nie może wydawać sądu o pięknie”⁷. Tymczasem Uklańskiemu chodzi właśnie o wzbudzenie skłonności lub pożądania. Z tego względu pociąga go siła kiczu i pornografii, które niosą obietnicę satysfakcji i spełnienia. Oferowane przez nie zaspokojenie jest szybkie, ale jednocześnie na tyle płytkie, że pragnienie odradza się jeszcze bardziej intensywnie.

Po siłę pornografii sięga Uklański, tworząc kolejny ze swoich kontrowersyjnych obrazów — *Bez tytułu [GingerAss]* (2003). Zdjęcie wypiętych pośladków wpływowej kuratorki sztuki, a jednocześnie jego partnerki, Alison M. Gingeras opublikował w „Artforum” jako rodzaj anonsu. Fotografia opatrzona zostaje komentarzem *Totally my ass*⁸, w którym Gingeras stawia tezę, że banalny temat fotografii pornograficznej zostaje przez Uklańskiego przemieniony w „poważną próbę pochwylenia »piękna«.” Można się zastanawiać, czy tę próbę stanowi sam sposób ujęcia tematu przez artystę, czy też raczej połączenie tematu z komentarzem budującym znaczenie. Końcowe zdanie brzmi: „To jest całkowicie moja dupa — dążąca do tego, by być piękną”. Jeśli w istocie Uklański przemienia dupę w ikonę piękna, to oznacza, że zostaje ona podporządkowana temu, co Lacan nazwał „efektem piękna”. Pisze: „to, co piękne wywołuje efekt, powie działbym, zawieszenia, obniżenia, rozbrojenia pożądania. Pojawienie się piękna onieśmiela i powstrzymuje pożądanie”⁹. Dążenie do piękna może się odbywać tylko w ten sposób — kiedy przestaje budzić pożądanie, może wywołać bezinteresowne upodobanie.

Tworzone przez Uklańskiego obrazy podtrzymują jednocześnie dążenia w przeciwstawnych kierunkach — od pornografii do piękna i od piękna do kiczu i odwrotnie. Balansowanie na granicy pornografii, kiczu i piękna jest strategią pozwalającą wykorzystać najpotężniejszą siłę współtworzącą moc obrazu — wzbudzanie pożądania i rozbijanie go, stałe ponawianie niespełnionej obietnicy zaspokojenia. Powstaje tu kwestia: czy sama ta ambiwalencja może ulec przemienieniu?

Chwała

Efekt piękna rozpoznany przez Lacana wpisuje się w znacznie bardziej złożoną funkcję piękna, która polega na stwarzaniu „ostatecznej bariery broniącej przystępu ku ostatecznej grozie”¹⁰. Dokonałaby się ona, gdyby pożądanie nie zostało onieśmielone i rozbrojone, a wtedy jego powiązanie z popędem śmierci rozblęskoby w całym swym okrutnym blasku.

Uklański ten okrutny blask również przemienia w obraz. Niezwykłość przemienienia uderza w wizerunku *Bez tytułu [Prezes grupy Artemis, Pan François Pinault]* [2003], będącym swoistym portretem kolekcjonera, przedstawionego jako trupia czaszka z pieszczelami. Zamiast wizerunku znamienitej osobistości mamy tu znak śmierci lub śmiertelnego zagrożenia. Śmierci, przed którą, jak ostrzegają przedstawienia z tradycji *vanitas*, nie może ochronić nic — nawet największe bogactwo. Ale znak ten zostaje przemieniony w malowniczy obraz, wielobarwny wizerunek, którego atrakcyjność wynika z ambiwalencji między pięknem a kiczem. Ukazuje on stawkę, o jaką walczy Uklański — chce wygrać ze śmiercią.

Ale w walce tej przeciwnikiem nie jest śmierć, bo Uklański doskonale zdaje sobie sprawę z tego, że nie może z nią wygrać. I pokazuje to w pracy *Bez tytułu [Czaszka]* [2000]. Jest to fotografia, gdzie obraz czaszki stworzony został z siedmiu ciał. Stanowi ona jednocześnie autoportret — ciała ułożone są wokół pozującego w pełni narcystycznego samozadowolenia artysty. W tym pięknym obrazie śmierć zdaje się ulegać rozbrojeniu i zawieszeniu, stając się figurą błogostanu [ale to przecież jego obietnica jest ową ostateczną grozą, przed którą chroni nas piękno]. Niewątpliwym narcyzmem tego autoportretu staje się z kolei figurą samoświadomości — pokazuje, że nadmierne zapatrzenie w siebie jest śmiertelnym zagrożeniem, gdyż w narcyzmie piękno siebie samego przestaje rozbijać i stanowić barierę. Ukazując siebie w aurze piękna śmierci, Uklański daje wyraz przekonaniu, że wygrać ze śmiercią można jedynie, stając w szranki z innymi ludźmi, by zdobyć coś, co żyje dłużej niż najpiękniejszy człowiek.

Obraz stanowi apoteozę artysty — to hołd złożony samemu sobie jako obdarzonemu odwagą podporządkowania przyjemności, nawet jeśli oznacza to wydanie się na śmierć. Kiedy na wystawę w Muzeum Sztuki w Łodzi przygotował mural graffiti: *Śladki Warpechowski, bajeczny Konieczny, boski Bodzianowski, niebiański Uklański*, to epitet, jakim obdarzył siebie, ukazuje w pełni narcystyczną apoteozę¹¹. Bez narcyzmu jednak, jak argumentuje Jacques Derrida, relacja z innym byłaby niemożliwa¹². Załóżmy, że w przypadku Uklańskiego siła narcyzmu określa również siłę relacji z innymi, realizującą się w pasji obrazów. Z pasji rodzi się przyjemność, którą poprzez obrazy dzieli się z innymi.

Dobro

W opublikowanej niedawno książce *Early Works*, wśród dziecięcych rysunków Uklańskiego umieszczony jest również przedruk artykułu *Przesilenie* Jacka Petruczenko z 1976 roku¹³. Autor przedstawia w nim dramatyczną historię rodziny U., w której matka Krystyna i syn Piotr są prześladowani przez ojca. Jego inwencja w nękanii zdaje się być nieograniczona. Zostawia ich bez środków do życia i fakt ten obraca dodatkowo w środek zadawania cierpienia: „Zjada na oczach dziecka pomarańcze, czekoladę, szynkę i inne wiktuwały, na które nie stać matki. Wcześniej drażni dzieciaka ich widokiem, a gdy ten poprosi, wkłada je sobie do ust i mówi: — Widzisz, jaka matka niedobra, daję jej tyle pieniędzy, a ona tobie nie kupuje”¹⁴. Ojciec staje się tu figurą deprywacji — pozbawia dostępu do dóbr.

Jeśli, jak pisze Lacan, idea dobra człowieczego zazwyczaj odnoszona jest do przyjemności, a zatem zaspokojenia pożądania i jeśli „tworzymy rzeczywistość z przyjemności”¹⁵, to zasadniczą kwestią dobra staje się dostęp do dóbr, które z przyjemnością są powiązane. „Funkcja dobra” polega na kontroli nad dobrami, zaś „sprawowanie kontroli nad czyimiś dobrami oznacza posiadanie prawa do odebrania tych

dóbr innym”¹⁶. Jej sprawowanie nie oznacza nic innego jak kontrolowanie dostępu do przyjemności, a zatem do samej rzeczywistości.

W tym kontekście piękno jawi się jako funkcja sprawowania kontroli — onieśmianie i rozbrajanie pragnienia pozwala pozbawiać innych przyjemności [przez wciąganie ich w sublimację]. Nie chodzi tu jednak o formułowanie mniej lub bardziej naiwnej teorii kompensacji, w której artysta jawiłby się jako ten, który, aby odreagować dziecięce frustracje, posługuje się pięknymi obrazami w celu odebrania przyjemności innym. Jego gra, dzięki nasyceniu piękna aspektami kiczu i pornografii, jest o wiele bardziej przebiegła. Uklański nie odmawia przyjemności, dzieli się nią, stając się panem rozkoszy.

Objąwszy pozycję suwerena, artysta z całą premedytacją kontestuje prawo, które zabraniałoby mu dostępu do dóbr nienależących do niego. Dóbr, którymi mogą być fragmenty banalnej rzeczywistości lub pomysły innych. *Bez tytułu [czaszka]* wykorzystuje pracę Salvadora Dalego, *The Joy of Photography* — zatytułowany tak samo podręcznik Kodaka z 1979¹⁷, obrazy z ostrużyn od kredek zostały podpatrzone u nieznanego mężczyzny robiącego zabawkę dla dziecka¹⁸. Uklański komentuje to tak: „Ludzie zawsze na siebie wpływali, podkradali sobie pomysły. [...] Mam w dupie porównywanie, które dzieło przypomina twórczość innego artysty. Interesuje mnie to, które jest lepsze”¹⁹. W polu sztuki pytanie o dobro staje się w ostateczności pytaniem o dobre lub złe dzieło sztuki. Uklański obdarowuje i zabiera, ale jeśli zabiera, to w celu stworzenia dzieła, które będzie dobre na tyle, aby jego piękno w całej swojej pornograficzno-kiczowatej ambiwalencji stymulowało pragnienie i igrało z przyjemnością.

W swojej twórczości Uklański odwraca Lacanowską zasadę mówiącą, że „tworzymy rzeczywistość z przyjemności”. U Uklańskiego „przyjemność tworzymy z rzeczywistości”. Najmocniejszym tego wyrazem jest cykl wielkoformatowych płócien z wybielanych prześcieradeł, zatytułowany *Discharge* — co oznacza odbarwienie, ale też ejakulację²⁰. Tego rodzaju przemienienie obejmuje również — najmocniej — nie tylko polskie realia, ale samą polskość.

Polskość

Uklański całą swoją strategię przemieniania odnosi również do narodowych symboli, co powoduje, że mogą stać się obrazami o ambiwalentnym pięknie. Oddziela polskość [jako formę] od narodowej treści czy tożsamości. Obdarzając tę formę kiczowato-pornograficzną zmysłowością, czyni ją atrakcyjną i uwodzącą.

To właśnie na wystawie *Biało-czerwona* w Gagosian Gallery w 2008 roku stał się cud [cud przemienienia, oczywiście] i okazało się, jak stwierdziła jedna z kolekcjonerek, że „Polska jest seksi”²¹. Pojawiają się prace nawiązujące do historycznych i lokalnych realiów: *Bez tytułu [biało-czerwona]*, w której informacja o wystawie prezentowana jest w postaci białych liter wyciętych ze styropianu i zawieszonych na tle czerwonej kurtyny, ceramiczny mural *Bez tytułu [Zesłanie Ducha Świętego]* lub stanowiące bezpośredni cytat z tych realiów *Szopki krakowskie*. Dużo większą moc zdają się mieć jednak obrazy, w których elementy narodowej tożsamości przemieniają się w abstrakcyjne kompozycje — *Bez tytułu [Polonia]*, ogromny [365,8 x 594,4 cm] obiekt wykonany z barwionego na biało i czerwono szkła oraz białe płótna, po których niczym krew spływa czerwona farba [*Bez tytułu [Powstanie Warszawskie '44 — Żoliborz]*]. Prace te stanowią aluzję do minimal artu i abstrakcyjnego ekspresjonizmu, a jednocześnie obdarzone są uwodzicielskim pięknem.

Uklański nie tylko dokonuje tu przemienienia w obraz wzbudzający pasję, ale polskość staje się przyjemnością, którą artysta chce dzielić się ze światem. Gavin Brown w tekście do katalogu *Biało-czerwonej* napisał, że artysta jest niekompletnym Polakiem²², ponieważ stając się nowojorczykiem musiał zrezygnować z części swojej polskości, odmówić jej sobie. Wydaje się, że jest raczej odwrotnie: nie występuje tu żadna jej deprivacja, raczej nadmiar do rozdysponowania — Uklański-artysta staje się hojnym Polakiem. W jego twórczości polskość nie jest już rzeczą dostępną tylko „prawdziwym” Polakom, której odmawia się wszystkim innym. Przestaje być funkcją nacjonalistycznej identyfikacji i manipulacji. Staje się nadmiarem, którym możemy obdarowywać innych. Dobrem powszechnym, dostępnym każdemu, kto chce poddać się jej pięknu z całą jego dwuznaczną stosunkiem do rozkoszy — każdemu, kto da się uwieść i podporządkować biało-czerwonej pasji. Dzięki Uklańskiemu, każdy przynajmniej na chwilę może przemienić się w Polaka, w akcie afirmacji polskich symboli narodowych.

Choć tkwi w tym pewien haczyk — nie tylko zresztą w tej grupie prac, lecz we wszystkich obrazach wzbudzających pasję. Jest nim niebezpieczeństwo wywołania kultu. Hans Belting w książce *Obraz i kult* opisuje dyskusje, jakie toczyły się na początku XIX wieku w protestanckiej Saksonii po publicznym wystawieniu *Madonny Sykstyńskiej* Rafaela: „«Grozi panu niebezpieczeństwo, że przejdzie pan na katolicyzm», zarzucali sobie nawzajem [ich uczestnicy — J.L.]. «Nie ma tu żadnego niebezpieczeństwa, jeśli Rafael jest jego kapłanem» — brzmiała zazwyczaj odpowiedź”²³.

Czy grozi nam niebezpieczeństwo, że przejdziemy na katolicyzm? Gdy w jednej z rozmów Cattelan mówi o tytule wystawy *Ziemia, wiatr i ogień*, że kojarzy się on z new age, Uklański odpowiada: „Właściwie to z katolicyzmem”, wskazując na istotne odniesienie swojej twórczości²⁴. Ale nie ma tu żadnego niebezpieczeństwa, jeśli kapłanem tego katolicyzmu [a może jednak totemizmu?] jest Uklański.

- ¹ *Czerwonym kabrioletem Ferrari — na barykady!* Piotr Uklański w rozmowie z Romanem Polańskim, w: Piotr Uklański, *Earth, Wind and Fire*, Kunsthalle Basel, Hatje Cantz Verlag, Basel-Ostfildern-Ruit 2004, s. 216.
- ² Por. Piotr Kosiewski, *Zachęta do...*, w „Znak” kwiecień 2001, nr 551, s. 71.
- ³ Refleksja nad kwestią „Dlaczego obrazy budzą tyle pasji?” stanowi trzon rozważań Brunona Latoura o ikonoklazmie. Bruno Latour, *What Is Iconoclasm? Or Is There a World beyond the Image Wars*, w: *Iconoclasm: Beyond the Image Wars in Science, Religion, and Art*, red. Bruno Latour, Peter Weibel, ZKM-MIT Press, Karlsruhe-Cambridge-London 2002, s. 16.
- ⁴ *Nazi movie exhibition enrages actor*, „guardian.co.uk”, 23 November 2000, <http://www.guardian.co.uk/film/2000/nov/23/news?INTCMP=SRCH>, dostęp 26.10.2012.
- ⁵ B. Latour, *What Is Iconoclasm?*, dz. cyt., s. 17.
- ⁶ Piotr Uklański, *The Joy of Photography*, Musées de la ville de Strasbourg, Hatje Cantz, Strasbourg-Ostfildern 2007.
- ⁷ Immanuel Kant, *Krytyka władzy sądowniczej*, przeł. Jerzy Gątecki, PWN, Warszawa 1986, s. 157.
- ⁸ Alison M. Gingeras, *Totally my ass — Piotr Uklanski's Untitled GingerAss*, „Artforum”, September 2003.
- ⁹ *The Seminar of Jacques Lacan, Book VII: Ethics of Psychoanalysis 1959-1960*, red. Jacques-Alain Miller, przeł. Dennis Porter, W. W. Norton & Co, New York-London 1992 [1997], s. 238.
- ¹⁰ Jacques Lacan, *Kanta Sadem*, przeł. Tadeusz Komendant, „Twórczość” 1989, nr 8, s. 45.
- ¹¹ Bodzianowski, Konieczny, Uklański, Warpechowski, Muzeum Sztuki w Łodzi, 22.02-03.05.2011.
- ¹² *There is No One Narcissism (Autobiographies)*, w: Jacques Derrida, *Points... Interviews, 1974-1994*, red. Elisabeth Weber, przeł. Peggy Kamuf i in., Stanford University Press, Stanford 1995, s. 199.
- ¹³ Jacek Petruczenko, *Przesilenie*, „Tygodnik Kulturalny” 10.10.1976, cyt. za: Piotr Uklański, *Early Works*, Wydawnictwo 40000 malarzy, Warszawa 2010.
- ¹⁴ Tamże, s. 112.
- ¹⁵ *The Seminar of Jacques Lacan*, dz. cyt., s. 225.
- ¹⁶ Tamże, s. 229.
- ¹⁷ Goffrey Batchen, *Serious Amateur*, w: Uklański, *The Joy...*, dz. cyt., s. 35.
- ¹⁸ Marcel Andino Velez, *Wielki flut*, „Przekrój” 11.07.2004, nr 28, s. 75.
- ¹⁹ Tamże.
- ²⁰ Roberta Smith, *Piotr Uklanski: 'Discharge!'*, „New York Times”, 20.01.2011, http://www.nytimes.com/2011/01/21/arts/design/21galleries-PIOTRUKLANSK_RVW.html, dostęp 31.10.2012.
- ²¹ *Orzeł nadmuchany*, „Wysokie Obcasy” [dodatek do „Gazety Wyborczej”], 29.09.2011.
- ²² Gavin Brown, *The Incomplete Pole*, w: Piotr Uklański, *Biało-czerwona*, kat. wyst., Gagosian Gallery, New York 2008, s. 10.
- ²³ Hans Belting, *Obraz i kult. Historia obrazu przed epoką sztuki*, przeł. Tadeusz Zatorski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010, s. 291.
- ²⁴ *A Conversation: Uklanski/Cattelan*, „Flash Art” 07-09. 2009, nr 267

Tekst dostępny na licencji: Creative Commons. Uznanie autorstwa-Bez utworów zależnych 3.0 Polska.

Tekst licencji dostępny na stronie: <http://creativecommons.org/licenses/by-nd/3.0/pl>



Jarosław Lubiak **Transfiguration**

‘Ukłański: Yes?!

Polański: No.’¹

Passion

Piotr Ukłański releases passion woven of fascination and aggression, ecstasy and suffering, gift-giving and destruction. He releases it with images so successfully that it sometimes turns against him. Because they fall victim to aggression, are subjected to martyrdom, as if they deserved to be punished and were guilty of something. Let us return for a moment to a well-known story in which an unstoppable passion of images plays a crucial role.

It happened on 17 November 2000 at Warsaw’s Zachęta. Actor Daniel Olbrychski stormed into Piotr Ukłański’s exhibition, *The Nazis*, and attacked the featured images with a sabre, ruining four of the 164 portraits of mainstream actors cast in Nazi roles, including one of himself and those of Jan Englert, Stanisław Mikulski and Jean-Paul Belmondo.

Although this was not the only protestation against the exhibition, it was the one that turned the most violent. The scandal caused by Olbrychski put *The Nazis* and their author at the centre of a media hype, as well as provoking recurring charges that causing a scandal had been Ukłański’s objective all along.² The artist has refuted those claims on so many occasions that there is no need for returning to the matter anymore.

What would be far more interesting would be to consider Olbrychski’s very gesture, a gesture usually interpreted as an expression of an inability to read the complex strategies of contemporary art. Not only does it not deserve to be summed up like this, it actually demands analysis, because in this gesture, which is a contemporary manifestation of iconoclasm, is reflected a passion that leads up to the act of destruction.³

It is not without significance that Olbrychski destroyed also his own image, cutting with a sabre across a representation of his own face. Commenting on the attack, the *Guardian* suggested that it had been prompted by a question, asked of the actor by a little girl, whether he really was a Nazi.⁴ The fury was caused by an identification that he deemed wrong. He thus rejected an identification with evil, even though he had played the Nazi in the movie using all his acting skills. It cannot be assumed, however, that he was unaware of the identity game between the person and personality of the actor and the character he plays — a game that is present whenever a role is played. So his passion must have been about something more than that.

Perhaps it was the innocent power of affirmation that images convey their message with — whether it is good or bad. The better the image, the greater the power is. It may then become capable of attracting and absorbing, seducing and beguiling. Many critics writing about *The Nazis* emphasized the sensual, or actually sexual, allure of the images of handsome men in Nazi uniforms. The power of this attractiveness involves breaching a ban on presenting Nazism in such a manner that it could be found pleasing.

Olbrychski’s assault can thus be construed as directed against the transfiguration of the actor’s image into an instrument of transgression. The sabre charge was meant to destroy the violence symbolized by the Nazis. Good intentions deserve to be considered seriously, and that can be done by comparing the intentions with the effects.

The actor deliberately appropriated the strategy of scandal, employed until then with great success by modern artists. In fact, having invited a TV crew to film the proceedings, he conducted something of a for-camera performance. Destroying images, he created an image that would be all over the news and headlines very soon. He thus created an even more powerful image — which ultimately renders his effort ineffectual.

Acts of iconoclasm, research shows, in fact intensify iconolatry, giving rise to a cult of remnants and to endless efforts to preserve them or even to recreate that which has been destroyed.⁵ Olbrychski had failed to appreciate the power of the image — a power that, in a sense, makes the image indestructible,

and which also draws its energy from attempts to destroy it. Uklański not only appreciates this power, he has also made it the subject of his passion and the material of his art.

Subjugation

The power of images is Uklański's passion and the material of his art, and transfiguration is his favourite technique. By courtesy of passion he can turn anything into a powerful image.

In this context, Olbrychski's gesture does not have to be an expression of a lack of understanding of contemporary art but, quite the reverse, of an astute sense of its power, allowing us to see the sabre-brandishing actor as a keen interpreter rather than a wacko. Other people, probably unfamiliar with contemporary art's established modes of construing images, turn out to be similar interpreters.

The best example of that may be the case of Uklański's portrait of Pope John Paul II. Enlarged to enormous proportions, the photographic portrait was displayed at what is probably Warsaw's busiest intersection, the corner of Marszałkowska Street and Świętokrzyska Street, as an advert for a modern art museum that was to be built there. The portrait meant that the place became an important public spot in the collective mourning that followed Karol Wojtyła's death. This was one of the most striking transfigurations that have ever happened to contemporary art, the work being effectively appropriated by a national-religious cult. An image became almost an icon.

This unique case reveals the potential of the transfiguration that an image can undergo. The portrait itself was originally created using a different kind of transfiguration: in 2004, during the 26th São Paulo Biennial, Uklański gathered 3,500 Brazilian soldiers for an aerial photograph. Their bodies formed the pope's profile, his complexion assuming the colour of their bare chests.

The cult that was bestowed on the image must have resulted to some extent from the power of the subjugation of its followers. The artist intercepts this power. He achieves the subjugation usually by means of the power of beauty.

Beauty

Uklański can turn anything into a unique image. This may be pencil shavings, which arrange themselves into abstract compositions of special aesthetic appeal. Similarly impressive are his ceramic mosaics, such as *Untitled [Warsaw Mosaic]*, created in 1999 in Warsaw on the wall of the Smyk children's store. In both cases banal materials, waste actually, are transfigured into phenomena of ambiguous beauty. The ambivalence is carefully supported — by constantly playing with kitsch. Sometimes this game results in a marvellous image, as in the *Joy of Photography* series, begun in 1996⁶, where each photograph looks as if taken from a 'world's most beautiful pictures' book and at the same time from a stock of the most banal clichés which Uklański reproduces with genuine delight.

Uklański does not confine himself to creating beauty, as then he would find himself in a trap that was already recognized by Kant. According to the philosopher, a judgement of beauty involves necessity and universality, but the delight of beauty has to be unselfish. For 'who is in a state of fear can no more play the part of a judge of the sublime of nature than one captivated by inclination and appetite can of the beautiful.'⁷ Uklański is interested precisely in arousing inclination or appetite. For this reason he is attracted to the power of kitsch and pornography with their promise of satisfaction and fulfilment. The satisfaction they offer is quick and yet so shallow that desire is reborn even more intense.

Uklański reaches for the power of pornography in another of his controversial images, *Untitled [GingerAss]* [2003]. The close-up colour photograph of the bare buttocks of an influential art curator, his partner Alison M. Gingeras, was published in *Artforum* as a two-page ad, accompanied by an essay, 'Totally My Ass'⁸, where Gingeras argues that Uklański has turned the banal theme of porn photography into an 'earnest attempt to capture "beauty"'. One can wonder whether this attempt is in the way he handles the subject, or rather in the combination of the subject with a meaning-building commentary. The final sentence says, 'This is totally my ass — striving to be beautiful.' If Uklański indeed turns the ass into an icon of beauty, this means he subjugates it to what Lacan called the 'beauty effect'. He writes, 'the beautiful has the effect, I would say, of suspending, lowering, disarming desire. The

appearance of beauty intimidates and stops desire.⁹ Only in this way can one strive towards the beautiful — when it no longer arouses desire, it may kindle unselfish delight.

Ukłański's images support simultaneous strivings in opposite directions — from pornography to beauty and from beauty to kitsch and vice versa. Balancing at the junction of porn, kitsch and beauty is a strategy that allows Ukłański to utilise the most powerful of the forces making up the image's power — its ability to arouse and disarm desire, to constantly renew an unfulfilled promise of satisfaction. This raises the question of whether the ambivalence itself can be transfigured.

Glory

The beauty effect recognized by Lacan is part of a much larger function of beauty, which is to create 'the ultimate barrier that forbids access to a fundamental horror'.¹⁰ The latter would happen were desire not intimidated and disarmed, and then its connection with the death urge would shine in all its cruel splendour.

Ukłański turns this cruel splendour also into an image. The extraordinariness of the transfiguration is striking in *Untitled [Mister François Pinault, President of Artemis]* (2003), which is a kind of a collector's portrait, represented here as a skull with bones. Instead of an image of an eminent personage we have here a sign of death or deadly danger. Death, which, as Vanitas-style representations warned, nothing — not even the greatest fortune — can protect one from. But the sign has been turned into a picturesque image, a multicolour picture whose appeal stems from ambivalence between beauty and kitsch. It shows the stakes involved — Ukłański wants to defeat death.

But in this struggle the opponent is not death, for Ukłański knows that one cannot win against it. And he demonstrates it in *Untitled [Skull]* (2000). Here, an image of the skull has been formed by a composition of seven bodies. It is also a self-portrait, the bodies arranged around the artist, who poses in narcissistic smugness. In this beautiful image death seems to be disarmed and suspended, becoming a figure of bliss (the promise of which is the ultimate horror that beauty protects us from). The portrait's unashamed narcissism, in turn, becomes a figure of self-awareness, showing that being too pre-occupied with oneself can be deadly dangerous, because in narcissism the beauty of oneself no longer disarms nor serves as a barrier. Presenting himself in an aura of the beauty of death, Ukłański argues that one can only win against death by entering the lists with other people in order to win something that lives longer than the most beautiful human being.

Thus *Untitled [Skull]* is an apotheosis of the artist, a tribute paid to oneself as someone vested with the courage to subjugate pleasure, even if this means leaving oneself to death. When for an exhibition at the Muzeum Sztuki in Łódź Ukłański prepared a mural graffito — *Sweet Warpechowski, Fabulous Konieczny, Divine Bodzianowski, Heavenly Ukłański* — the epithet he reserved for himself fully reveals his narcissistic self-apotheosis.¹¹ Without narcissism, Jacques Derrida argues, a relationship with the other would be impossible.¹² Let us assume that in Ukłański's case the power of narcissism defines also the power of the relationship with others, which is realised in the passion of images. Out of passion is born pleasure, which he shares with others through images.

The Good

In the recently published book, *Early Works*, among Ukłański's childhood drawings, there is also a reprint of Jacek Petruczenko's 1976 article, *Turning Point*.¹³ The author tells the dramatic story of the family U., where the mother, Krystyna, and son, Piotr, are harassed by the father. His ingenuity in harassment seems infinite. He leaves them without any means to live and then turns the fact into an additional torture: 'He eats in front of them all kinds of foods that the mother cannot afford, such as oranges, chocolate, ham. Before doing so he teases the boy with them and when he asks, he puts them in his mouth, saying "See how bad your mother is? I give her so much money and she buys you nothing."¹⁴ The father becomes a figure of deprivation here, someone who refuses one access to goods.

If, as Lacan writes, the idea of human goodness is usually referred to pleasure, and thus to the fulfilment of desire, and if 'we make reality out of pleasure'¹⁵, then access to pleasure-related goods becomes

a vital issue of goodness. The 'function of the good' is to control goods, and to 'exercise control over one's goods is to have the right to deprive others of them'.¹⁶ Exercising it means nothing but controlling access to pleasure, and thus to reality itself.

In this context, beauty appears as a function of the exercise of control — intimidating and disarming desire, it makes it possible to deprive others of pleasure [by pulling them into sublimation]. The point here, however, is not to formulate a more or less naïve theory of compensation, where the artist would appear to be abreacting his childhood frustrations by using beautiful images in order to deprive others of pleasure. Imbuing beauty with aspects of kitsch and pornography, his game is much more cunning than that. Rather than refusing pleasure, Uklański shares it, becoming a master of ecstasy.

Having assumed the position of a sovereign, the artist then deliberately contests the law that would forbid him access to goods not belonging to him. Goods that can include fragments of banal reality or other people's ideas. *Untitled [Skull]* uses Salvador Dalí's concept, *The Joy of Photography* — a like-titled Kodak photography how-to book published in 1979¹⁷, while the idea of the pencil-shaving paintings came from a stranger whom the artist saw making a children's toy.¹⁸ Uklański comments on this so: 'People have always influenced each other, stolen each other ideas. . . . I don't give a damn about which work resembles the work of another artist. What I'm interested in is which one is better.'¹⁹ In the field of art the question of beauty becomes ultimately one of the good or bad work of art. Uklański gives and takes, but if he takes, it is to create a work that will be good enough for its beauty, in all its pornographic-kitschy ambivalence, to stimulate desire and play with pleasure.

In his work Uklański reverses the Lacanian principle that we 'make reality out of pleasure'. In Uklański, we 'make pleasure out of reality'. A strongest expression of this is a series of large-format discharge-dyed fabrics, titled *Discharge*, which means colour removal, but also ejaculation.²⁰ This kind of transfiguration encompasses also — most strongly — not only the Polish reality but Polishness itself.

Polishness

Uklański applies his strategy of transfiguration also to national symbols, which means that they may become images of ambiguous beauty. He separates Polishness [as a form] from national content or identity. Filling the form with kitschy-pornographic sensuality, he makes it attractive and alluring.

It was at the exhibition *Biało-czerwona* [White-Red] at Gagosian Gallery in 2008 that a miracle took place [a miracle of transfiguration, of course] and it suddenly turned out, as one collector said, that 'Poland can be sexy'.²¹ There are works here that hark back to historical and local realities, such as *Untitled [white-red]*, where information about the exhibition is presented in the form of white letters cut out of styrofoam and suspended against a red curtain; the ceramic mural *untitled [Descent of the Holy Spirit]*; or *Szopki Krakowskie* [Christmas crèche scenes], which are a direct quotation from those realities. What seems far more powerful, however, are images in which elements of national identity are transfigured into abstract compositions, such as *Untitled [Polonia]*, a huge [365,8 x 594,4 cm] object made of white- and red-coloured glass, or white canvases with blood-like trickles of red paint — *Untitled [Warsaw Uprising 1944 — Żoliborz]*. These works allude to minimal art and abstract expressionism while, at the same time, displaying a seductive beauty.

Uklański not only performs here a transfiguration into a passion-inspiring image, but also Polishness becomes here a pleasure the artist wants to share with the world. In his essay for *Biało-czerwona*, Gavin Brown wrote that Uklański is an incomplete Pole²², because he had to give up a part of his Polishness, deprive himself of it, to become a New Yorker. It rather seems that the opposite is the case here: there is no deprivation, but a surplus to be shared, and Uklański-the-artist becomes a generous Pole. In his work, Polishness is no longer something available only to 'genuine' Poles and refused anyone else. It ceases to be a function of nationalistic identification and manipulation, becoming instead a surplus that we can share with others. A common good, available to anyone willing to succumb to its beauty with all its ambiguous attitude towards ecstasy — anyone who allows themselves to be seduced and subjugated by the white-red passion. Thanks to Uklański, anyone can at least for a moment become a Pole, in an act of affirmation of Polish national symbols.

But there is a catch here, and not only in this particular group of works but in all his passion-inspiring images. It is the risk of inspiring a cult. In his book *Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art*, Hans Belting describes the controversy that broke out in the early 19th-century in the predominantly Protestant Saxony following the public presentation of Raphael's *Sistine Madonna*: "They are in danger of becoming Catholics", some said reproachfully. "There's no danger if Raphael is the priest", others retorted.²³

Are we at risk of converting to Catholicism? When in one of the conversations Cattelan says of the title of the exhibition *Earth, Wind and Fire* that it is 'a bit New Age', Ukiński replies, 'Catholic, actually'²⁴, indicating an important reference of his practice. But there is really no danger here if the priest of this Catholicism (or rather totemism?) is Ukiński himself.

- ¹ 'Charging the barricades in a red Ferrari convertible! Piotr Ukiński in conversation with Roman Polanski', in *Piotr Ukiński: Earth, Wind and Fire*, Basel: Kunsthalle Basel; Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2004, p. 216.
- ² Cf. Piotr Kosiewski, 'Zachęta do...', *Znak*, no. 551, April 2001, p. 71.
- ³ A reflection on 'why do images inspire such passion?' is at the core of Bruno Latour's discussion of iconoclasm. Cf. Bruno Latour, 'What Is Iconoclasm? Or Is There a World beyond the Image Wars', in *Iconoclasm: Beyond the Image Wars in Science, Religion, and Art*, eds. Bruno Latour, Peter Weibel, Karlsruhe: ZKM, Cambridge-London: MIT Press, 2002, p. 16.
- ⁴ 'Nazi movie exhibition enrages actor', *guardian.co.uk*, 23 November 2000, <http://www.guardian.co.uk/film/2000/nov/23/news>, accessed 18 Nov 2012.
- ⁵ Latour, 'What Is Iconoclasm...', p. 17.
- ⁶ Piotr Ukiński, *The Joy of Photography*, Strasbourg: Musées de la ville de Strasbourg; Ostfildern: Hatje Cantz, 2007.
- ⁷ Immanuel Kant, *The Critique of Judgement* [1790], trans. James Creed Meredith, Section I, Book II, 28.
- ⁸ Alison M. Gingeras, 'Totally my ass — Piotr Ukiński's *Untitled (GingerAss)*', *Artforum International*, 1 September 2003.
- ⁹ *The Seminar of Jacques Lacan, Book VII: Ethics of Psychoanalysis 1959–1960*, ed. Jacques-Alain Miller, trans. Dennis Porter, New York-London: W.W. Norton & Co, 1992 [1997], p. 238.
- ¹⁰ Jacques Lacan, 'Kant with Sade' [1963], in *Écrits*, New York-London: Norton, 2006, p. 654.
- ¹¹ *Badzianowski, Konieczny, Ukiński, Warpechowski*, Muzeum Sztuki in Łódź, 22 February – 3 May 2011.
- ¹² Jacques Derrida, 'There Is No One Narcissism' [Autobiophotographies], trans. Peggy Kamuf, in *Points: Interviews, 1974–1994*, ed. Elisabeth Weber, Stanford: Stanford University Press, 1995, p. 1999.
- ¹³ Jacek Petruczenko, 'Przesilenie', *Tygodnik Kulturalny*, 10 October 1976, quoted in Piotr Ukiński, *Early Works*, Warsaw: Wydawnictwo 40000 Malarzy, 2010.
- ¹⁴ *Ibid.*, p. 112.
- ¹⁵ *The Seminar of Jacques Lacan...*, p. 225.
- ¹⁶ *Ibid.*, p. 229.
- ¹⁷ Geoffrey Batchen, 'Serious Amateur', in Ukiński, *The Joy...*, p. 35.
- ¹⁸ Marcel Andino Velez, 'Wielki filut', *Przekrój*, no. 28, 11 July 2004, p. 75.
- ¹⁹ *Ibid.*
- ²⁰ Roberta Smith, 'Piotr Ukiński: "Discharge!"', *New York Times*, 20 January 2011, http://www.nytimes.com/2011/01/21/arts/design/21galleries-PIOTRUKLANSK_RVW.html, accessed 18 Nov 2012.
- ²¹ 'Orzeł nadmuchany', *Wysokie Obcasy* [supplement of *Gazeta Wyborcza*], 29 September 2011.
- ²² Gavin Brown, 'The Incomplete Pole', in *Piotr Ukiński. Biała-czerwona*, exh. cat., New York: Gagosian Gallery, 2008, p. 10.
- ²³ Hans Belting, *Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art*, University of Chicago Press, 1997, p. 480.
- ²⁴ 'A Conversation: Ukiński/Cattelan', *Flash Art*, no. 236, 2004, http://www.flashartonline.com/interno.php?pagina=articolo_det&id_art=289&det=ok&title=A-CONVERSATION-UKLANSKI-/-CATTELAN, accessed 18 Nov 2012.

Text is published under Creative Commons Licenses CC BY-ND 3.0 PL.

Details of the licence are available on the site: <http://creativecommons.org/licenses/by-nd/3.0/>

