



PIOTR UKLAŃSKI, *Untitled / O. T.* (Curators of the 50esima Esposizione Internazionale d'Arte della Biennale di Venezia, from left / von links: Igor Zabel, Hou Hanru, Catherine David, Gilane Tawadros, Hans-Ulrich Obrist, Francesco Bonami, Rirkrit Tiravanija, Gabriel Orozco, Daniel Birnbaum, Massimiliano Gioni), 2003. Blue board print on / auf Vinyl banner, dimension variable.

## GOD

Daniel Baumann: *Let's not talk about God or things transcendental. Instead, I'd like to start with a simple question. Why did you spray-paint three names »Boltanski Polanski Uklański« on the wall of a gallery's booth at the Frieze Art Fair in London in 2003?*

Piotr Uklański: Well, I was just saying »Me too«.

D. B.: *It could be understood as a self-defeating gesture. If you want to join the »top« you must play on your supposed uniqueness rather than co-signing yourself to a group. Isn't that tantamount to joining a ghetto – in this case a glamorous ghetto – where all the names sound the same and end with »SKI«?*

P. U.: Yes.

D. B.: *In 2003, you bought three pages in the September issue of Artforum<sup>1</sup> where you published the photograph »Untitled (GingerAss)« showing the naked bottom of Alison Gingeras, a curator, art critic and your friend, along with a text by her framing the gesture. Why did you buy these three pages?*

P. U.: For visibility.

D. B.: *Is the concept of celebrity important to you?*

P. U.: The notion of celebrity interests me when you can turn it into a game. Anyway, it will always be only one of the primary elements I am after; like Earth, Wind or...

D. B.: *Fire?*

P. U.: Yes! Occasionally, it offers a possible vehicle for certain works.

D. B.: *Don't you think it's just nice to be famous?*

P. U.: Right subject but wrong question for me.

D. B.: *... no hope for Oscars?*

P. U.: ?

## GOTT

Daniel Baumann: Lassen wir Gott und die Welt aus dem Spiel. Lieber beginne ich mit einer einfachen Frage. Warum hast du 2003 bei der Kunstmesse Frieze in London die drei Namen »Boltanski Polanski Uklański« auf die Wand eines Galeriestandtes gesprüht?

Piotr Uklański: *Ich habe damit einfach gesagt »Ich auch«.*

D. B.: Man könnte es als eine widersinnige Geste auffassen. Wer zur »Spitze« gehören will, muss seine vermeintliche Einzigartigkeit ausspielen, nicht sich einer Gruppe anschließen. Heißt das nicht, sich ins Ghetto zu begeben – in diesem Fall ein glamouröses Ghetto –, in dem alle Namen gleich klingen und auf »SKI« enden?

P. U.: Ja.

D. B.: 2003 hast du drei Seiten in der Septemerausgabe des Artforum<sup>1</sup> gekauft und dort das Foto »Untitled (GingerAss)« veröffentlicht, das den nackten Hintern von Alison Gingeras, einer Kuratorin, Kunstkritikerin und Freundin von dir, zeigt, nebst einem Text von Gingeras, der diese Geste kontextualisiert. Wozu hast du diese drei Seiten gekauft?

P. U.: *Wegen der Sichtbarkeit.*

D. B.: Ist die Vorstellung von Berühmtheit für dich wichtig?

P. U.: *Berühmtheit interessiert mich, wenn man daraus ein Spiel machen kann. Jedenfalls wird sie immer eines der Grundelemente sein, um die es mir geht; wie Erde, Wind oder ...*

D. B.: *Feuer?*

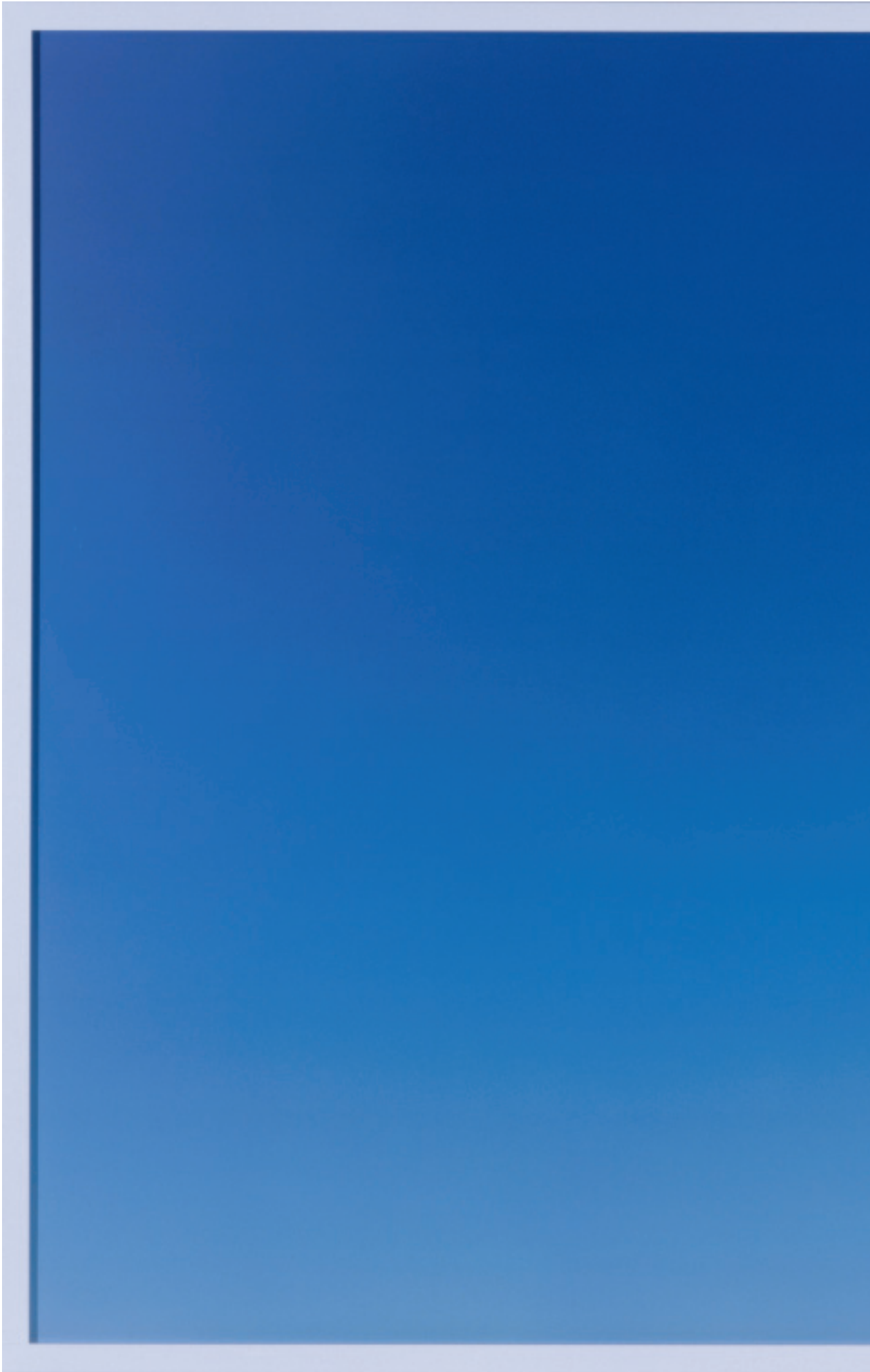
P. U.: *Ja! Gelegentlich ist sie ein mögliches Vehikel für gewisse Arbeiten.*

D. B.: Ist es nicht einfach nur schön, berühmt zu sein?

P. U.: *Richtiges Thema, falsche Frage für mich.*

Nächste Seite / next page:

PIOTR UKLAŃSKI, *Untitled / O. T.* (Blue Sky), 2004. Colour photograph / Farbfotografie, 180 cm x 274 cm.







*PIOTR UKLAŃSKI, Untitled / O. T. (GingerAss), 2003. Colour photograph / Farbfotografie, 101,6 cm x 127 cm.*



D. B.: In your book *Earth, Wind and Fire* (2004)<sup>2</sup> you published an interview with the Polish film director Roman Polanski. It recounts Polanski's presence in Cannes in 1968 as a member of the jury and focuses on his refusal to declare his solidarity with the students' uprising. At least not the way his colleagues would have liked him to. Instead he drives with his blonde wife in his Ferrari to Italy. You seem to be sympathetic to Polanski's attitude. Why?

P. U.: Sympathetic? This isn't the right word. His position interested me.

D. B.: From the conversation one understands that he had no interest in the students' cause. Do you think his attitude was influenced by what he experienced in Communist Poland?

P. U.: Many expatriates from the former Communist block are wary when they see Leftist ideology manifested in the West. They scrutinise these ideas through their own experiences. This is how Polanski explains his reaction in Cannes in his autobiography. But in the end I don't believe in this type of explanation. I don't think his experience from Communist Poland mattered so much in this case. I think, first and foremost he was under immense pressure to show off to his French peers how successful he'd become in Hollywood. The events of May '68 wound up spoiling the pretty picture Polanski had elaborately staged for his long awaited return to Europe.

D. B.: Are you critical of his reaction?

P. U.: I wanted to publish this interview not to criticise him but to amplify his gesture, which I believe was not a conscious one. However, in the end, his arrogance presented a very strong alternative to the utopias espoused by Godard et al.

D. B.: In the interview you question Polanski's moral position. Or at least, you seem to play with the supposition that one's actions should reflect a higher morality. Your questions reflect the same demand for a clear moral standpoint that many people project upon your work. They seem to be troubled that you and your artwork refuse to take a clear moral position. Does Polanski's interview mirror the relationship this part of the public has to your work?

P. U.: There is definitely a demand for a moral standpoint.

D. B.: and...?

P. U.: and...?

D. B.: You often draw upon a very romantic visual vocabulary, especially in your photography. Why?

P. U.: I like to work with something that seems totally empty. I was interested in images killed by the interpretations. Images so banal that they seem to be too empty to make any kind of statement. Also, I liked the idea that a viewer has to do most of the work and compensate for the saturated banality of the imagery. Finally, I like images of fire, sunsets, landscapes, or waterfalls. They look nice. Why not?

D. B.: Could you say more about the origins of your series »The Joy of Photography«?

P. U.: I started making these photos in 1996.

D. B.: It appropriates the title of a self-help book published by Kodak, a guide for amateur photographers. The concept of amateur photography has vanished. Nowadays, it is either professional or the hi-tech camera does it for you. The uncle that buys a special filter to photograph the sunset has disappeared.

P. U.: Yeah. The only aesthetic position close to that persists on the pages of *National Geographic*.

D. B.: ... keine Hoffnungen auf Oscars?

P. U.: ?

D. B.: In deinem Buch *Earth, Wind and Fire* (2004)<sup>2</sup> veröffentlichst du ein Interview mit dem polnischen Regisseur Roman Polanski. Darin geht es um Polanskis Teilnahme als Mitglied der Jury bei den Filmfestspielen in Cannes 1968 und im Besonderen um seine Weigerung, sich mit dem Studentenaufstand solidarisch zu erklären. Jedenfalls nicht so, wie es die Kollegen gerne gesehen hätten. Stattdessen fährt er mit seiner blonden Frau im Ferrari nach Italien. Du scheinst mit Polanskis Haltung zu sympathisieren. Warum?

P. U.: Sympathisieren? Das ist nicht das richtige Wort. Seine Position interessierte mich.

D. B.: Aus dem Gespräch erfährt man, dass er sich für die Sache der Studenten nicht interessierte. Glaubst du, seine Haltung war von seinen Erfahrungen im kommunistischen Polen beeinflusst?

P. U.: Viele Exilanten aus dem früheren Ostblock sind misstrauisch, wenn sie linke Ideologie im Westen auftauchen sehen. Sie überprüfen diese Ideen an ihren eigenen Erfahrungen. So erklärt Polanski die Reaktion in Cannes in seiner Autobiografie. Aber letztlich glaube ich dieser Art von Erklärung nicht. Ich glaube nicht, dass seine Erfahrungen im kommunistischen Polen in diesem Fall eine so große Rolle spielten. Ich denke, dass er vor allem unter enormem Druck stand, seinen französischen Kollegen zu zeigen, wie erfolgreich er in Hollywood geworden war. Die Ereignisse vom Mai '68 haben einfach nur das hübsche Bild gestört, das Polanski für seine lang erwartete Rückkehr nach Europa sorgfältig inszeniert hatte.

D. B.: Kritisierst du seine Reaktion?

P. U.: Ich habe dieses Interview nicht veröffentlicht, um ihn zu kritisieren, sondern um seine Geste zu verstärken, von der ich nicht glaube, dass sie bewusst war. Aber am Ende war seine Arroganz eine starke Alternative zu den Utopien von Godard und Konsorten.

D. B.: In dem Interview stellst du Polanskis moralische Position in Frage. Zumindest scheinst du mit der Annahme zu spielen, dass die eigenen Handlungen einer höheren Moral verpflichtet sein sollten. Aus deinen Fragen spricht die gleiche Forderung nach einem klaren moralischen Standpunkt, wie sie viele angesichts deiner Arbeiten erheben. Es scheint die Leute zu beunruhigen, dass du und deine Kunst einen klaren moralischen Standpunkt verweigern. Spiegelt das Polanski-Interview das Verhältnis wider, das dieser Teil der Öffentlichkeit zu deiner Arbeit hat?

P. U.: Es gibt sicherlich die Forderung nach einem moralischen Standpunkt.

D. B.: Und ...?

P. U.: Und ...?

D. B.: Du bedienst dich häufig einer sehr romantischen Bildsprache, vor allem in der Fotografie. Warum?

P. U.: Ich arbeite gerne mit etwas, das total leer erscheint. Ich interessierte mich für Bilder, die von Interpretationen erschlagen wurden. Bilder, die so banal sind, dass sie zu leer erscheinen, um irgendetwas aussagen zu können. Mir gefiel auch die Vorstellung, dass der Betrachter die Hauptarbeit leisten muss, um das abgedroschene, banale Bildmaterial aufzuwiegen. Außerdem mag ich einfach Bilder mit Feuer, Sonnenuntergängen, Landschaften oder Wasserfällen. Sie sind schön. Warum nicht?

D. B.: Kannst du etwas mehr über die Entstehung deiner Serie »The Joy of Photography« sagen?



PIOTR UKLAŃSKI, *Untitled / O. T. (La flamme éternelle de l'amitié franco-polonaise)*, 2004. Wood, plaster, spotlights, electric motor, paint / Holz, Gips, Spotlights, Motor, Farbe. Temporary installation on the / temporäre Installation am »Parvis du Droit de l'Homme«, Place Trocadero (Part of / im Rahmen der Nuit Blanche 2004, la Saison Polonaise, Paris).

D. B.: *It is a huge visual potential yet executed with great simplicity since you don't need any fancy technical equipment. One could say that these pictures mix romantic iconography and minimalism – in their rigorous execution. I understand these two forces not as an uneasy tension, but as complementing elements enhancing each other. In a recent review published in Artforum<sup>3</sup>, Felicity Lunn described your recent show at the Kunsthalle Basel as being »Baroque minimalism« which is accurate...*

P. U.: ... or, better, »Balkan minimalism«.

D. B.: *A recent issue of Artforum<sup>4</sup> was dedicated to »Pop after Pop« and included a long discussion on this topic. I understood it to be a conversation about a lost American tradition, about something that is already over. To me your work is exactly about a moment after the time of »Pop after Pop«. You are working on a series of portraits. What interests you in making portraits?*

P. U.: In these portraits, I was interested in crosscutting through society – showing the rich, the poor, and everything in between...the well known, the unknown, the local or specialised celebrity, etc. I started by making portraits of gallery staff, curators or art advisory companies, then I moved to making portraits of families, small unknown companies as well as public personalities.

D. B.: *For example, you made an x-ray of the skull and bones of French CEO François Pinault. The classic understanding of a portrait is that it is supposed to tell you something about the subject. You try to do the opposite – the image is often so abstracted it has no easily recognisable visual connection with the subject. In most cases, it is only the title that reveals your sitter's identity.*

P. U.: Yes. The images end up looking like run-of-the-mill advertising. My portraits are executed by finding a graphic solution, a banal and pleasant image. Where the graphic sign has no symbolic meaning and its reading is confusing at best.

D. B.: *Why should one empty out the meaning from images?*

P. U.: It sounds like a good idea.

D. B.: *If you are not interested in the individual, nor in the group why should you make a picture then?*

P. U.: I am interested in the idea of representation. This is why I choose groups or individuals that have a public identity or a social function. I was interested in focusing on the process of representation alone. All of the subjects are made equal because they are reduced to a graphic sign. No sign is more important than the other. They are all equally empty.

D. B.: *Don't you put too much trust in the power of form to transcend reality? You can't deny the realities behind these people who often are connected to you, being your collectors, gallerists etc.*

P. U.: I don't think that the portrait itself or the image will bring the sitters to the same sociological or economic level. Instead, I am interested in creating a gesture that unites all of these subjects in a single context. »Everyone's shit stinks«...isn't that the saying?

D. B.: *What about the Polish Western you are planning?*

P. U.: It is like a sunset.

D. B.: *...without the heat. Most of your pictures are strikingly beautiful. Should one trust beauty?*

P. U.: I am not interested in »beauty«. I am interested in finding different forms: »Beauty« is just one of the tools I've used. For many of my works, their so-called »beauty« provided the most effective

P. U.: *Ich begann damit 1996.*

D. B.: Die Arbeit eignet sich den Titel eines Do-it-yourself-Buchs von Kodak an, eines Ratgebers für Amateurfotografen. Die Idee der Amateurfotografie hat sich aufgelöst. Heute ist Fotografie entweder professionell, oder eine Hi-Tech-Kamera erledigt das für einen. Den Onkel, der einen Spezialfilter zum Fotografieren des Sonnenuntergangs kauft, gibt es nicht mehr.

P. U.: *Genau. Die einzige ästhetische Position, die dem noch nahe kommt, hält sich auf den Seiten von National Geographic.*

D. B.: Es handelt sich um ein großes visuelles Potenzial, das jedoch mit einfachsten Mitteln erhältlich ist, da du kein ausgefallenes technisches Equipment brauchst. Man könnte sagen, diese Bilder verbinden in ihrer strengen Ausführung romantische Ikonografie mit Minimalismus. Auf mich wirken diese beiden Kräfte nicht als unvereinbare Gegensätze, sondern als komplementäre, einander verstärkende Elemente. Felicity Lunn hat in einer kürzlich im *Artforum*<sup>3</sup> erschienenen Besprechung deine Ausstellung in der Kunsthalle Basel zutreffend als »barocken Minimalismus« beschrieben ...

P. U.: ... noch besser wäre »Balkan-Minimalismus«.

D. B.: Eine der letzten Ausgaben des *Artforum*<sup>4</sup> widmete sich dem Thema »Pop after Pop« und brachte dazu eine ausführliche Diskussion zwischen ein paar Experten. Ich begriff dieses Gespräch eher als eines über eine verlorene amerikanische Tradition, über etwas, das bereits vorbei ist. Für mich hat deine Arbeit genau mit dem Moment nach »Pop after Pop« zu tun. Du arbeitest zurzeit an einer Serie von Porträts. Was interessiert dich daran?

P. U.: *Bei diesen Porträts ging es mir um einen Querschnitt durch die Gesellschaft, ich wollte die Reichen, die Armen und alles dazwischen zeigen ... die Bekannten, die Unbekannten, die lokalen oder in Spezialistenkreisen Berühmten usw. Ich begann mit Porträts von Galeriemitarbeitern, Kuratoren, Kunstberatungsfirmen, dann ging ich über zu Porträts von Familien, kleinen unbekanntem Firmen und öffentlichen Persönlichkeiten.*

D. B.: Du hast zum Beispiel ein Röntgenporträt vom Schädel des französischen CEO François Pinault angefertigt. Nach klassischem Verständnis soll ein Porträt etwas über den Porträtierten erzählen. Du versuchst das Gegenteil – das Bild ist meist derart abstrahiert, dass es keine leicht erkennbare visuelle Verbindung mit dem Porträtierten mehr aufweist. Meist enthüllt nur der Titel seine oder ihre Identität.

P. U.: *Ja. Die Bilder sehen am Ende aus wie ganz gewöhnliche Werbung. Bei der Ausführung meiner Porträts suche ich eine grafische Lösung, ein banales, gefälliges Bild. Wo das Grafikdesign keine symbolische Bedeutung mehr hat und ihre Interpretation bestenfalls Verwirrung stiftet.*

D. B.: Warum sollte man die Bedeutung aus Bildern entfernen wollen?

P. U.: *Klingt doch nach einer guten Idee.*

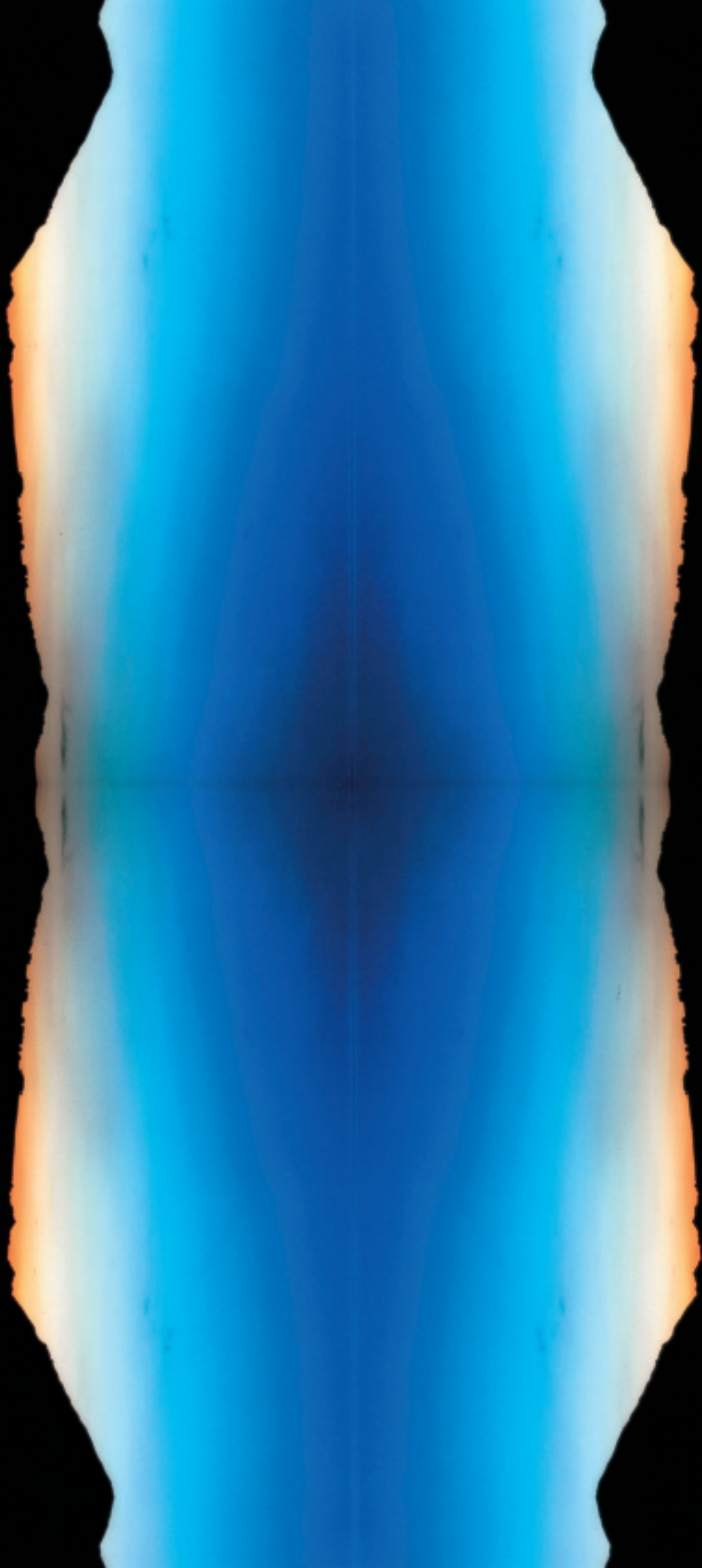
D. B.: Wenn du weder am Individuum noch an der Gruppe interessiert bist, warum machst du dann überhaupt Porträts?

P. U.: *Ich interessiere mich für die Idee der Repräsentation. Deshalb wähle ich auch Gruppen oder Individuen mit einer öffentlichen Identität oder einer sozialen Funktion aus. Mir ging es darum, mich ganz allein auf den Repräsentationsprozess zu konzentrieren. Alle Porträtierten werden gleich gemacht, indem sie auf ein grafisches Zeichen reduziert werden. Kein Zeichen ist wichtiger als das andere. Sie sind alle gleich leer.*

D. B.: Vertraust du nicht zu sehr der Kraft der Form, die Realität zu



PIOTR UKLAŃSKI, »Earth, Wind and Fire«, 2004. Installation: Kunsthalle Basel (foreground / Vordergrund: Untitled (Black Moon), 2003, colour photograph / Farbfotografie; background / Hintergrund: Untitled (Japan), 2004, pigment applied to wall / Pigment auf Wand).





*PIOTR UKLAŃSKI, Untitled / O. T. (Galleria Massimo De Carlo: Massimo De Carlo and Ludovica Barbieri), 2003. Colour photograph / Farbfotografie, 101,6 cm x 88,9 cm.*

*Gegenüberliegende Seite / opposite page:*

*PIOTR UKLAŃSKI, Untitled / O. T. (Twilight), 2003. Colour photograph, 4 panels / Farbfotografie, 4 Tafeln, each / je 101,6 cm x 76,2 cm.*

format. The content of my work is not »beauty«. The latter is only a shell.

*D. B.: Your works are highly ambiguous. You can interpret them in almost any way. You refuse to give any clues to understand them. Do you really trust the viewer to get it the right way?*

P. U.: No, I don't trust them to get it right. I don't invest in it. I just let go. I can't be trying to get everybody to like me.

*D. B.: It's impossible.*

P. U.: And boring.

*D. B.: Do you then trust context?*

P. U.: I guess so. In so far as it will always bring a misunderstanding.

*D. B.: If you do not care how your work is perceived one could accuse you of not assuming any responsibility, of giving up your responsibility and of ultimately treating the public with contempt.*

P. U.: When talking about a perception of the work by a public one should rather call it public opinion. Talk about the consensus. I am not so much interested in public opinion. I am interested in the public but it always comes down to a few people who you get to talk to personally. The notion of the public understood as one perfect viewer is rather romantic, no? Its naïve to strive to make work that would be liked by everybody, or even be endorsed by »the consensus«. Taking too much responsibility for how your work is viewed and interpreted smells of control. I am completely uninterested in this.

*D. B.: Do you think that not producing any meaning is a form of ultimate resistance? Is it like a hope for a niche of ultimate resistance?*

P. U.: Sounds great! But what about the pleasure?

*D. B.: Okay, I'll try again. Do you think that not producing any meaning is great pleasure?*

P. U.: It is THAT great pleasure. Anyway, the only thing one should resist is oneself.

*D. B.: Let's not speak about God or things transcendental.*

<sup>1</sup> »Untitled (GingerAss)«, in *Artforum*, New York, XLII, no. / Nr. 1, September 2003, p. / S. 102–104.

<sup>2</sup> Piotr Uklański, *Rodeo Biuro* (ed.), Piotr Uklański. Earth, Wind and Fire, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag 2004.

<sup>3</sup> Cf. *Artforum*, New York, XLIII, no. / Nr. 4, December 2004, p. / S. 206.

<sup>4</sup> »Pop After Pop. A Roundtable«, in *Artforum*, New York, XLIII, no. / Nr. 2, October 2004, p. / S. 167–172.

transzendieren? Du kannst die Realität hinter diesen Menschen, mit denen du in vielen Fällen in Verbindung stehst, die deine Sammler, Galeristen usw. sind, doch nicht leugnen.

*P. U.: Ich glaube ja nicht, dass das Porträt, das Bild selbst, die Porträtierten auf dieselbe soziale oder wirtschaftliche Ebene bringt. Was mich vielmehr interessiert ist die Geste, die all diese Menschen in einem einzigen Kontext vereint. »Jedermanns Scheiße stinkt« ... heißt es nicht so?*

D. B.: Was ist mit dem polnischen Western, den du planst?

*P. U.: Er ist wie ein Sonnenuntergang.*

D. B.: ... ohne die Hitze. Die meisten deiner Bilder sind umwerfend schön. Kann man der Schönheit trauen?

*P. U.: Ich bin nicht interessiert an »Schönheit«. Mich interessiert, verschiedene Formen zu finden: »Schönheit« ist nur eines der Werkzeuge, die ich dafür benutze. Bei vielen meiner Arbeiten war ihre so genannte »Schönheit« einfach die effektivste Form. Der Inhalt meiner Arbeit ist nicht »Schönheit«. Sie ist lediglich eine Hülle.*

D. B.: Deine Arbeiten sind überaus ambivalent. Man kann sie fast beliebig interpretieren. Du weigerst dich, irgendwelche Hinweise zu ihrem Verständnis zu geben. Vertraust du so sehr darauf, dass die Betrachter die Arbeiten richtig verstehen?

*P. U.: Nein, darauf vertraue ich nicht. Ich tue nur nichts dafür. Ich lasse einfach los. Ich kann nicht versuchen, alle dazu zu bringen, dass sie mich mögen.*

D. B.: Ist unmöglich.

*P. U.: Und langweilig.*

D. B.: Vertraust du dann dem Kontext?

*P. U.: Doch, ja. Insofern er immer gut für ein Missverständnis ist.*

D. B.: Wenn es dir egal ist, wie deine Arbeit wahrgenommen wird, könnte man dir vorwerfen, dass du keine Verantwortung übernimmst, die Verantwortung abgibst und das Publikum letztlich verachtest.

*P. U.: Wenn man über die Wahrnehmung einer Arbeit durch das Publikum spricht, meint man meist die öffentliche Meinung. Konsens. An der öffentlichen Meinung bin ich nicht besonders interessiert. Ich bin am Publikum interessiert, aber das sind letztlich immer nur ein paar Leute, mit denen man persönlich ins Gespräch kommt. Die Vorstellung vom Publikum als einem idealen Betrachter ist doch ziemlich romantisch, nicht? Es ist naiv, Arbeiten machen zu wollen, die von allen geliebt oder gar vom »Konsens« gestützt werden. Zu viel Verantwortung dafür zu übernehmen, wie die eigene Arbeit gesehen und interpretiert wird, riecht nach Kontrolle. Daran habe ich kein Interesse.*

D. B.: Glaubst du, dass keine Bedeutung zu produzieren eine letzte Form des Widerstands ist? Eine Art Hoffnung auf eine ultimative Widerstandsnische?

*P. U.: Klingt super! Aber was ist mit dem Vergnügen?*

D. B.: Okay, ich versuch's noch mal. Glaubst du, dass keine Bedeutung zu produzieren großes Vergnügen bereitet?

*P. U.: Es ist DAS große Vergnügen. Das Einzige, dem man Widerstand leisten sollte, ist ohnehin nur man selbst.*

D. B.: Lassen wir Gott und die Welt aus dem Spiel.

(Übersetzung: Wilfried Prantner)