

Fauna de les Quatre Torres
Amalia Ulman

L'artista intervé l'espai expositiu amb espesses cortines, moqueta i tarima. Les protagonistes: dues corbates gegants. Com en altres instal·lacions de *Privilege*, Amalia Ulman aconsegueix que el visitant es convertisca en actor de la *performance* i se situa davant i darrere d'aquesta escenificació teatral.

La artista interviene el espacio expositivo con tupidas cortinas, moqueta y tarima. Las protagonistas: dos corbatas gigantes. Como en otras instalaciones de *Privilege*, Amalia Ulman consigue que el visitante se convierta en actor de la *performance* y se sitúe delante y detrás de esta escenificación teatral.

The artist takes over the exhibition space with dense curtains, carpet and a platform. The main characters: two giant ties. As in other *Privilege* installations, Amalia Ulman makes the visitor become an actor in the performance and places him or herself in front of and behind this theatrical staging.



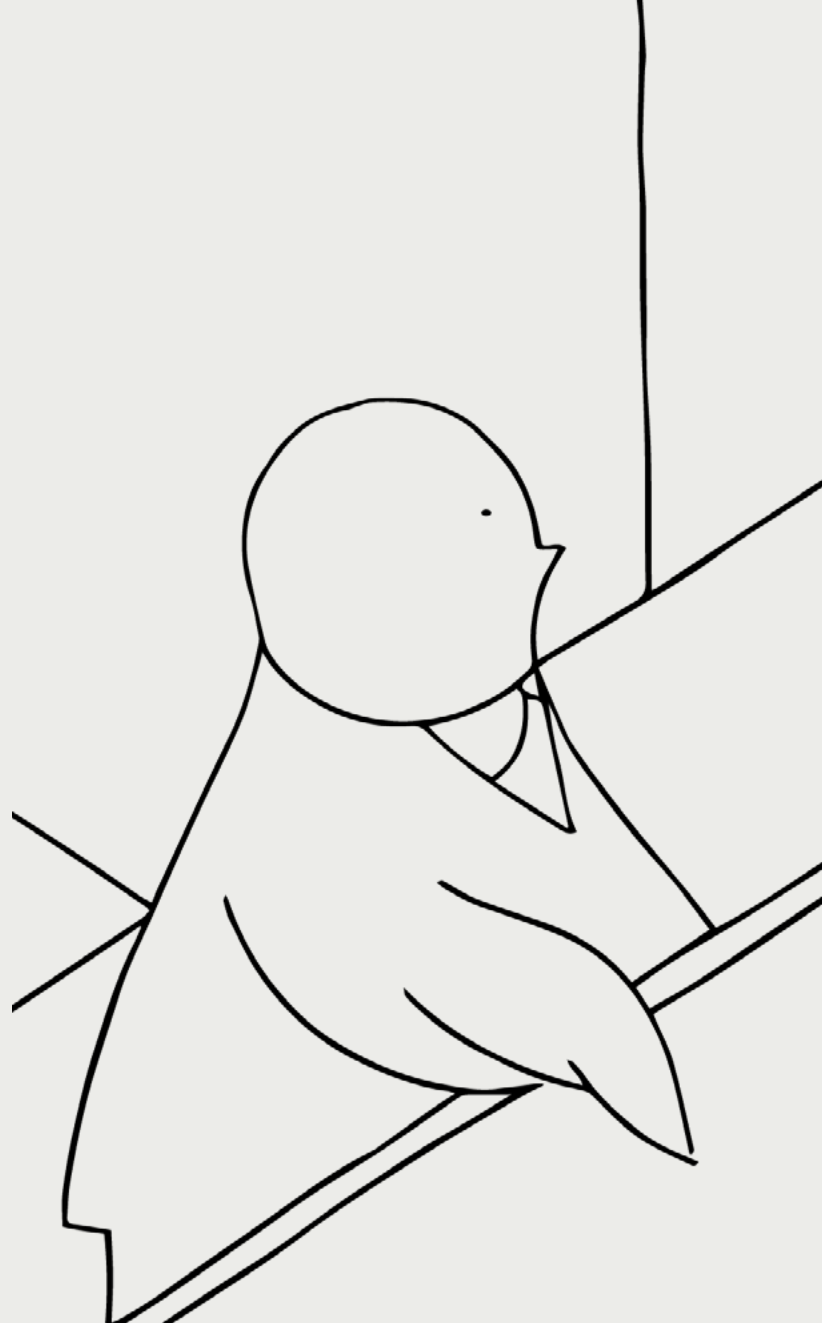
Fauna de les Quatre Torres
Amalia Ulman



GENERALITAT
VALENCIANA

CONSORCI
DE MUSEUS
DE LA
COMUNITAT
VALENCIANA







Para Bob el palomo, Ilia el esposo y Alice el coche



Aquest catàleg, amb material de la *performance* en línia i de la instal·lació *Fauna de las Cuatro Torres*, presenta els textos de Fiona Duncan, Travis Diehl, Dean Kissick, i l'entrevista amb Catherine Wood. Tots aquests textos van ser publicats en el llibre editat per Jiangxi Fine Arts Publishing House el 2018, *Privilege: The Book*. Per primera vegada, es tradueixen al castellà i valencià. Les imatges de les guardes pertanyen a *BOB a job is a job is a job* (publicat per primera vegada en 2017 per Jean Boîte Éditions, París; cortesia de l'autora), i les imatges d'arxiu composen una selecció realitzada per Amalia Ulman del projecte *Privilege* (2015-2016); cortesia de l'autora).

Fauna de las Cuatro Torres
Amalia Ulman

Centre del Carme Cultura Contemporània
Sala Zero
17.09.21 — 12.12.21



GENERALITAT
VALENCIANA

CONSORCI
DE MUSEUS
DE LA
COMUNITAT
VALENCIANA



<i>Episodi 07 — “Bob”</i>	7
Fiona Duncan	
<i>El seu cos, el seu jo: Amalia Ulman</i>	II
Travis Diehl	
<i>Bob i Anna</i>	19
Dean Kissick	
<i>Amalia Ulman en conversa amb Catherine Wood</i>	23
<i>Fauna de las Cuatro Torres</i>	35
Julia Castelló i Ali A. Maderuelo	
 <i>Episodio 07 — “Bob”</i>	 39
Fiona Duncan	
<i>Su cuerpo, su yo: Amalia Ulman</i>	43
Travis Diehl	
<i>Bob y Anna</i>	53
Dean Kissick	
<i>Amalia Ulman en conversación con Catherine Wood</i>	57
<i>Fauna de las Cuatro Torres</i>	69
Julia Castelló y Ali A. Maderuelo	
 <i>Episode 07 — “Bob”</i>	 73
Fiona Duncan	
<i>Her Body, Her Self: Amalia Ulman</i>	77
Travis Diehl	
<i>Bob and Anna</i>	85
Dean Kissick	
<i>Amalia Ulman in conversation with Catherine Wood</i>	89
<i>Fauna de las Cuatro Torres</i>	101
Julia Castelló and Ali A. Maderuelo	
 <i>Arxiu Privilege</i>	 105
 <i>Vistes de l’exposició</i>	 127

Vaig ser educada amb el llenguatge virus: *Pots ser el que tu vulgues*. Vaig ser educada pels mitjans de comunicació. Es menteix a les xiques. Podem ser el que vulguem ser, però no serà fàcil. Podem fer el que vulguem, però no necessàriament serem recompensades pels poders existents. També seràs, com una xica en aquest món, educada al voltant de tantes idees, i fins i tot més per les imatges, del que vulgues ser —el que la gent vol que sigues—: serà difícil dilucidar el que és vertader per a tu.

Tinc la sensació que Amalia i jo hem passat les nostres vides anteriors alienades, però ho hem viscut de diferents maneres. Amalia es va convertir en una artista, ha aconseguit tindre temps per a ella mateixa; una filla única que va créixer per a fer de les seues habilitats el primer o principal. Discernint entre les seues amistats, Ami va mantindre el seu entorn tan xicotet, algunes vegades era fins i tot una línia, entre ella i un altre, a vegades un punt. Amalia em va ensenyar a mantindre’m viva en la meua soledat. Em va ensenyar a utilitzar la meua intel·ligència. Em va ensenyar com tots vosaltres feu, simplement pel fet d’existir.

Vaig créixer per a observar. Per a trobar punts en comú, fins i tot encara que foren escassos. Vaig aprendre a fingir, a ser aquesta cosa que tenim en comú, o a actuar com si sabera el que vols tindre al voltant. *MirrorrorriM*. Em vaig adaptar al món del meu voltant, vaig aprendre a veure-ho tot des del teu punt de vista, a justificar amb empatia, fins i tot malalta, el comportament, per a no estar sola.

Això significava que, quan vaig conèixer per primera vegada Amalia, estava a punt d’acabar amb una sèrie de relacions amoroses amb xics amb els quals volia estar. Eren lliures. Decidits, envanits. Escriptors i artistes. Amalia era més reeixida que tots ells junts. I estava aconseguint

que funcionara, la qual cosa em va colpejar en més aspectes del meu ésser que no estava acostumada a experimentar alhora. El seu treball és femení i crític, històric i bell, harmoniós estèticament i sublim, dur, distorsionat, a vegades repugnant; reflexiu, i també divertit. Amalia em va ensenyar que podia fer qualsevol cosa.

Al principi de la nostra relació, Amalia em va convidar a un viatge d'estudis. M'acaba de mudar a LA en gran part gràcies a Ami, que m'havia prestat el seu apartament dues setmanes per a provar. Em vaig quedar enamorada de la ciutat, em vaig enamorar d'ella, em vaig enamorar de Lucien. Aleshores m'hi vaig mudar oportunament. Amalia conduïa el mateix cotxe que els meus pares van conduir durant la meua infància. En la seua època em feia vergonya. Aquest vell Volvo quadrat, que altres comparaven amb els elegants nous cotxes de lloguer que els pares del meu amic conduïen. Els meus pares són excèntrics. Llavors, vaig cridar: "Vergonyós!" Ara pensava que eren realment divertits. Des dels 9 fins als 17 anys, vam viure de forma surrealista en un barri convencional. Els nostres pares es van mudar allí perquè els col·legis públics eren bons. Em recordava de ma mare conduint unes poques de les meues amigues vestides amb uns vestits impecables en el nostre vell Volvo brut, mon pare i ella parlant dels antidepressius que preniem com si foren inversions empresarials innovadores. Era els noranta, era comú. Però estava avergonyida, com quan ma mare va ballar amb estil un estupend *rock and roll* en el centre comercial o mon pare fent bromes sobre els polítics tenint sexe anal mentre sopàvem. Quan vaig veure el cotxe d'Amalia, sabia que era a casa.

Amalia ens va conduir fins a Vernon. Ella, amb 26 anys, acabava de traure's el permís de conduir. Jo, amb 28 anys, encara no tenia el meu, i com totes les coses que encara no havia fet, semblava una bogeria. *Podria alguna vegada?!* Amalia va posar jazz de piano sigil·lós

en el cotxe, com si estiguérem en una pel·lícula de cinema negre. Volíem tindre un ocell. A la Polleria, a Vernon, hi havia tórtors, pollets, un periquito i dos coloms. Ella va agafar un colom amb el plomatge clàssic. Un tipus d'estampat com un vestit de negocis, el vaig reconèixer aleshores. Masculí i ombrívol. El seu nom seria Bob i Amalia viuria amb ell, produint art amb ell, durant vora dos anys, una mascota. Com una icona, sota les ales d'Amalia, el colom representaria un proletari, o algú sense casa, plebeus, ocells carronyers, i la mobilitat social, negocis en alça a Amèrica. A la Xina, vaig aprendre, que els coloms posseeixen la connotació de prestigi; són ocells de carreres, guanyadors. Bob volaria a l'altura i al voltant de l'oficina d'Amalia al centre financer de LA amb uns bolquers fets a mida. Era boniquíssim. Amb un coll trèmul com l'anell òpal de foc de la meua tia àvia que sempre jo portava. Durant un any, Bob es va convertir en l'estrella de l'art d'Amalia, dibuixat com un colom de Picasso, una instal·lació de *collage*, un àngel guardià de la Maria embarassada. Ara la meua experiència amb les ciutats ha canviat per sempre, com Amalia va canviar el significat del que era mirar un colom. No obstant això, va ser el simple fet de conduir per comprar Bob per 9 dòlars el que em va transformar. Va ser just quan vaig aprendre: *podem fer qualsevol cosa*. Hi havia tantes opcions que mai no havia considerat, tan organitzada estava la meua ment per les normes. Hi ha una manera de mirar per a expandir la consciència. L'escena al teu voltant s'intensificarà o s'aprofundirà, en alleugerir-te, en obrir-te. En el cotxe, conduint de camí a casa, Bob amanyagant a la part de darrere, les llums de la ciutat eren més brillants i la conducció més suau, o simplement estava jo conscient, adonant-me que la nostra actual relaxada receptivitat era rara.

Extracte d'*Exquisite Mariposa: A Novel* (Soft Skull, 2019).

En un arbre a través del finestral del meu saló a Los Angeles, dos coloms construeixen el seu niu. El colom mare seu damunt dels seus ous mentre que el colom pare corre errant d'ací d'allà recollint branquetes i cucs: el niu reompli poc a poc el replec d'una branca perquè tota aquesta activitat done joc visual, durant setmanes contínuament, i comence a erosionar la noció que, no-saltres els éssers humans, som els únics que “fem coses”. Certament, els ocells practiquen artificis, i n'hi ha de molt bons. En l'última temporada de la sèrie de la BBC *El planeta Terra* figuren ptilonorrínquids que decoren les seues bases escultòriques per a la criança amb trossos atractius de residus humans. Un ha trobat un petit cor roig farcit de plomes, un altre el roba. No és un ritual, ni una estètica, ni un engany que ens fa únics —sí és que, efectivament, ho som—.

Els nostres propis esforços seductors, successivament —des de la vestimenta i el maquillatge, fins als perfils de les xarxes socials i del *sexting*—, comencen a semblar-se als dels ocells, com una capa per davall i per damunt dels nostres cossos que actua, i ha actuat, d'una manera que amplia i delimita els mateixos cossos. Un niu és un exemple del que els biòlegs en diuen el fenotip estés: qualsevol acció que faça un animal per a alterar el seu entorn. Com per exemple el vídeo pornogràfic translúcid *International House of Cozy* (2015) d'Amalia Ulman, que captura els ritus i els pertrets de dos hípters copulant: una vela perfumada damunt del vestidor, el tub concentrat de bàlsam corporal d'Aesop, el bol poc profund de fruita fresca sobre la còmoda blanca moderna. És un coit mercantilitzat en un niu a vessar de plomes. És un ritual aliè i documental. U té la sensació que no hi ha

cap cos present, només elaborades closques —extensions del cos, però no “El Cos”—. Aquest aparellament s’acosta a una espècie d’una intimitat recursiva i prees-tablida, com algú que es mira a si mateix en Youtube.

Què significa escenificar els extrems i els epítoms (excel·lències i perfeccions, fins i tot) de l’autocura dels *millennials*? En altres paraules, preocupar-se per un cos que no està exactament present allí? *Excellences & Perfections* (2014), la *performance* més famosa d’Ulman, va presentar exactament el mateix per a un públic insospitat de seguidors d’Instagram. El terme *estil de vida pornogràfic* va més enllà de les representacions descarnades de sexe per a incloure imatges d’una llesca de pa torrat amb alvocat i un suc verd, i uns passejos pel parc Griffith. *Excellences & Perfections* està assaonada amb fotos de fruita fresca i brillants postres a penes sense tocar com a declaracions periòdiques sobre la salut corporal. Els seus abillaments són disfresses, els espills de l’hotel són escenografies.

Però els moments més salaços de la sèrie apareixen quan Ulman indica aquest artifici artificial sobre la seua pròpia carn. En *E&P* Ulman augmenta els seus pits igual que qualsevol de les xiques retocades per Photoshop que ixen en la portada d’una revista; el seu embaràs que apareix en *Privilege* (2016) és un en línia, una gestació d’Instagram, on cada imatge del ventre embarassat d’Ulman diu més sobre la mare que de qualsevol fill. Si l’art és un significat personificat, aleshores això és art, a pesar que siga un nadó o una pròtesi, un embaràs teatralitzat o un de privat. Quan Ulman provoca aquesta ambivalència irrecognoscible, simplement està declarant el que ja sabem, però rares vegades admet que una auto-foto és més una recerca que un registre.

Així, Ulman representa les coses que fem per trobar-nos amb nosaltres mateixos, o —amb gran realisme capitalista— per a autopromocionar-nos. La gent no col·lecciona càpsules de botelles de colors i palletes,

reuneixen marques: Miu Miu, Prada, Gucci. Un grapat de clips penjats com a part de *Privilege* són vertaders avals¹. El logo de Gucci cobreix un vídeo d’Ulman en què xuta una bola de paper roig crepè i murmura el nom de la marca repetidament. Un anunci de Prada és simplement un pla en els peus d’Ulman quan puja a les escales mecàniques amb un parell de sabates seues d’aquesta marca. En 1999, Philippe Parreno i Pierre Huyghe van començar el seu projecte *No Ghost Just a Shell* en què eren copropietaris dels drets sobre un personatge anomenat Annlee; en 2003, la Bernadette Corporation va finalitzar un vídeo-manifest per a activistes insatsifets amb el títol *Get Rid of Yourself*. Aquests projectes abracen el canvi del Mil·lenni: no és casual que les manifestacions violentes contra la globalització encerclaren la Cimera del G-8 a Gènova, i que Annlee va ser creada per a personificar el polivalent buit de l’autopromoció d’un mateix, en un moment que l’adolescent Amalia Ulman explorava internet per primera vegada. Ara ens trobem en 2018 i les empreses són legalment persones, com també estan contruïdes per persones, com també són closques sense vida.

Hi ha una distància molt curta entre “ets el que portes” i “ets el que penses” [*you are what you post*, en anglès]. Però abans que es gestionaren els cossos virtuals en Myspace i Instagram, Pornhub i Chatroulette, la interfície era únicament text. Els fòrums de xat que Ulman freqüentava no tenien imaginari, ni avatars, ni cossos, per la qual cosa podia ser qualsevol. Van ser dies de joventut. Encara que part de la llibertat sense metàfora persisteix en el treball més recent d’Ulman en la seua insistència que el seu *jo* no està estructurat com un clot en la fruita sexual, però flueix com un suc sense centre.

La relació amb l’entorn d’Ulman respecte a la seua pròpia encarnació es presenta en el seu treball a vegades com a ambivalent, a vegades com a antagonisme. Les imatges de *Privilege* d’Ulman utilitzen quasi exclusivament

el roig i el gris, una paleta acolorida durant un minut, una altra de *gore* al minut següent. El crepitat de baixa qualitat en les fotos d'Ulman dalt de les escales mecàniques del metro de LA, per exemple, fan que les parets semblen estar tacades de sang. En altres *posts*, el cos de l'artista sembla danyat. Un altre mostra les seues cames eixint per la porta d'una oficina, la seua mà subjecta un telèfon amb cable al costat del seu cap, que salta a la vista en un angle mort². En un altre, Ulman vestida amb una falda de lluentons i una brusa es recolza contra la paret de l'oficina, fent carasses i agafant el seu genoll, que brilla per ser un roig dolorós³. L'únic altre color és el roig dels seus talons alts i la seua bossa. Per a *Privilege*, Ulman va acceptar l'oferta d'oficinista, però també va treballar en una oficina. En un altre *post* d'Instagram, Ulman va multiplicar digitalment els seus estesos braços en la postura de la deessa multitasques (Kālī), subjectant un cafè, unes tisores, un rellotge, dues roses, i indicant amb dues man, el seu present ventre embarassat⁴. Tant poderosa com servil, creativa i desenfadada, representa la naturalesa dual del precariat: podem aconseguir-ho tot, i ens fa mal.

De seguida, després de la finalització d'*Excellences & Perfections*, Ulman va debutar amb *Stock Images Of War* (2015) una sèrie d'escultures amb filferros oberts de tancs, cadires de rodes i bicicletes, posades al voltant d'una galeria coberta per una tela negra. Primer va imaginar aquestes màquines esquelètiques, abans d'*E&P*, mentre es recuperava d'un accident de bus a l'hospital de Pennsylvania. El dolor és real i crònic, a pesar que el cos n'elimina el record —i tot i que el dolor dels altres és de les coses més difícils de sentir—. En el seu lloc, com un malson antisèptic, els ambientadors sobre les xicotetes baldes llançaven un núvol amb un malaltís aroma a poma a l'habitació; el vídeo de la paret, amb una veu en *off* esguitada de dispars com a efectes sonors, estava encés

i estava molt alt. El dolor físic es transforma en el dolor de la temptativa frustrada d'Ulman de mercantilitzar un compendi d'imatges del sofriment. Com el poeta W.S. Merwin escriu en *For the Anniversary of My Death*: “Així no hauré de / Trobar-me en vida com en un vestit estrany”. Com si la carn, també, fora una cosa que ens posem damunt, com un parell de talons incrustats amb diamants. Ens els llevem tan fàcilment.

Veient *Excellences & Perfections* i *Privilege* en les seues formes originals, en el compte d'Instagram d'Ulman, comences a adonar-te dels múltiples sabors de la desil·lusió expressats en la secció de comentaris pels seus seguidors. Alguns van darrere de les seues bromes, uns altres se senten enganyats o ofesos, però potser els comentaris més desencertats són els que insten Ulman a ser fidel a si mateixa. Com, per exemple, després de tnyir-se els seus cabells castanys de ros com a part d'*E&P*, i després canviar-se'ls una altra vegada. Si aquestes reaccions expressen una preocupació genuïna, o són més aïna com els crits catàrtics del públic en una pel·lícula de terror, la implicació és que qualsevol d'aquestes imatges, conscientment teatralitzades o no, poden amagar i enfosquir un jo interior vertader. En una anàlisi més completa, però, Ulman proposa una veritat més apegalosa: aquest fenomen sencer estés —l'art, la vestimenta, el decorat— no expressa el jo, sinó que *és* el jo. Els seguidors d'Ulman es pregunten en veu alta si el seu cos és art o si és un artifici. La resposta és afirmativa.

Els filòsofs en diuen *semblança pura*, com una il·lusió, però no és una il·lusió; una imatge a través d'una altra imatge. I quan no pots dir si és una il·lusió o no, has d'actuar com si foren ambdues alhora. Ateses les circumstàncies, és compressible que algunes vegades és difícil de saber per on s'ha d'agafar el treball d'Ulman. La resposta, com el treball, és ambdues alhora, oscil·lant com una actualització d'alta velocitat de les banderes de

Jasper's John i els seus objectius: tant les imatges de les coses i les coses en si. També fa difícil decidir exactament on acaba l'obra i comença el cos. Com un niu intricat o una presa, l'obra d'art d'Ulman és un fenotip estés inseparable de les seues altres maneres de viure. Hi ha, per exemple, una tendència d'Ulman de guiar la premsa cap als seus objectius, utilitzant les fotografies de les revistes per a produir un nou treball, o entrevistes per a soscavar antigues entrevistes. El seu treball és el seu estil de vida i el seu estil de vida és el seu treball: mai deixa de treballar.

Per a *Privilege*, Ulman va introduir un personatge de suport, un colom anomenat Bob. En primer lloc, el colom era una animació, i va aparèixer d'aquesta manera quan una versió de *Privilege* va ser instal·lada en la novena Biennal de Berlín. Però molt prompte Ulman va substituir el model amb un de veritat. Igual que Ulman, Bob té una feina que representa a un oficinista, anant cada dia a l'oficina, fent el que els oficinistes fan. Això és el que es desprén d'un llibre per a xiquets que Ulman va produir, amb gruixudes pàgines de cartó, on apareix Bob, vestit amb trage i corbata, i simplement agafa el bus per a anar al treball. Però fins i tot aquesta curiosa història es converteix, paròdia passada, en una honesta narració de la precarietat d'un artista amb coll blanc. Bob és una mascota, però ha sigut optimitzada per al treball, per a la labor —per a la producció i, específicament, per a la producció d'imatges d'ell mateix treballant—. També és representatiu d'una espècie de colom, com si aquesta relació estranya entre humà i ocell fora un reflex de la relació entre l'artista i la imatge. La motivació de Bob és específicament seua, també posseeix motivacions aviàries comunes a tots els coloms, a tots els individus, però també nus d'alguna entitat més àmplia, un esbart de massa indiferenciada.

Els *collages* i les imatges de *Privilege*, de nou, són exagerats accents rojos —roig, entre altres coses, el color

de la solidaritat dels treballadors sexuals—. Ulman posa el seu cos a treballar en una espècie de treball digital emocional, no menys emocional o laboriós pel fet de ser digital, encara que d'una certa manera continua sent virtual, inventat, com en les imatges en què es presenta com una ballarina de barra o una *cam girl*. A qui li sorprèn realment que la imatge, que qualsevol imatge, siga parcialment falsa, una fantasia pagada? Quan ho és d'una altra manera? L'expectativa de la sinceritat s'aferra al món en línia, just com ho fa amb l'art, d'una manera que no s'aplica al món físic —o més aviat, les audiències de l'art i en línia s'aferran a les seues expectatives—. Potser és la raó per la qual Ulman planeja dirigir una pel·lícula: treballar amb un mitjà on l'artificial és només natural.

En 2015, Ulman va viatjar a Pyongyang, Corea del Nord⁵. No considera el viatge com una obra d'art com a tal, encara que sí que va penjar unes quantes instantànies turístiques en Instagram. (Continuen penjades allí, un breu interludi entre *Excellences* i *Privilege*.) El viatge està documentat amb més detall en un blog de viatge publicat aquell any com a *Pyongyang Elegance: Notes on Communism*. El to de l'assaig és tendenciós, per sobre l'espatlla, com si Ulman estiguera mirant el seu propi cos viatjar. S'ha restringit el país impopularment: la internet està censurada, i també la televisió, i Ulman només pot visitar llocs aprovats pels tres homes autòctons que li han sigut assignats com els seus guies: els restaurants turístics, les botigues de regals per als estrangers, una rèplica encara més gran que el vertader Arc del Triomf. Però el que sembla molestar-la més en aquest fred paradís comunista és el poc temps que té per a ella mateixa. El clímax de l'assaig apareix quan convenç els seus cuidadors perquè la porten a fer-se un massatge, i dedica una hora —una hora— en companyia d'una dona, nua, sense parlar, finalment “ella mateixa”. Ulman s'adona que a qualsevol lloc on vaja hi ha bols de fruita fresca: per a alguns és

el senyal d'una dictadura escenificada i gestionada, però per a ella és simplement una *performance* de l'abundància que és comuna al món dels pobres.

Si els nostres edificis expressen un cert caràcter regional, la ciutat és la nostra espècie d'últim fenotip estés. De la seua estada a l'hospital, Ulman escriu de manera críptica: "El meu confinament és la victòria dels gratacels per damunt dels meus ossos". De Pyongyang: "Em vaig traure la ciutat de damunt com una tireta". En l'escena final de *Privilege*, Ulman i el seu marit obren la gàbia de Bob, una caixa de fusta amb fils d'aram lligada a la finestra del seu apartament. Un vídeo curt acuradament retallat el mostra eixint del marc i endinsar-se a Los Angeles. Ulman em diu que els coloms s'aparellen durant tota la seua vida; per a ensinistrar-los com a missatgers, són separats dels seus mascles. No busquen les seues llars, exactament, sinó les seues parelles.

Aquest text va aparèixer per primera vegada en la revista CURA., número 28.

1. Vegeu el *feed* d'Instagram d'Amalia Ulman, 26 d'agost del 2016, <https://www.instagram.com/p/bjf9subhzzq/>;
29 de maig del 2016, https://www.instagram.com/p/bf_ifkglv5w/;
12 d'abril del 2016, <https://www.instagram.com/p/begu8flv4z/>.
2. *Ibid.*, 14 de gener del 2016, <https://www.instagram.com/p/bag-pu3fv2x/>.
3. *Ibid.*, 30 de març del 2016, <https://www.instagram.com/p/bdlkycufv30/>.
4. *Ibid.*, 15 de setembre del 2016, <https://www.instagram.com/p/bkzjerkakf9/>.
5. Amalia Ulman, "Pyongyang Elegance: Notes on Communism", *affidavit*, 12 de febrer del 2018, <https://www.affidavit.art/articles/pyongyang-elegance>.

Bob i Anna
Dean Kissick

Anna camina darrere meu subjectant el seu telèfon davant de la seua cara i mirant Snapchat. Camina a poc a poc i lènguidament i mira fixament el seu telèfon. Sent els raigs de sol com li calfen la superfície de les galtes. A la ciutat de Corea, sempre és estiu. L'aire és càlid i sec. L'espere perquè arribi al meu costat i, després, comence a caminar a un ritme una mica més ràpid, amb l'esperança que em seguisca, però Anna sembla que no se n'adona. Ho vaig intentar diverses vegades. Travessem molt lentament del territori de Mara al territori del Carrer 8. Els seus noms s'enrosquen en els murs del barri d'Amalia. Les ombres borroses de les fulles dels arbres es mouen avant i arrere per damunt dels seus noms, amb els seus noms enroscats en els murs. Algun parany comença a jugar en un dels vídeos d'Anna i mou els braços en el mateix sentit.

Vaig amb Anna per veure Bob perquè el pis d'Amalia està prop de Starbucks i m'agradaria prendre'm un llarg cafè negre, així que m'alce. Tots els dies, Anna ha estat venint per alimentar Bob, encara que se'n va oblidar el dia anterior. Amalia li va demanar a Fiona abans, i a Anna ara, que cuidara Bob mentre estava amb el seu promès fent reunions sobre espectacles i donant conferències en universitats. Ens deixem portar cap al capvespre.

Una vegada que havíem pujat les escales de dos pisos i vam obrir la porta, Anna diu: "L'apartament d'Amalia és tan bonic", "quina bona vibra que hi ha ací dins". "Està bé, supose".

Hi ha un gran dispensador d'aigua de vidre damunt d'un suport de fusta, una barra de ball per a estirar el cos, i la casa de Bob és al terra de l'apartament d'Amalia. Anna va dir: "Bobby".

I li vaig dir: “Hey, Bobby”.

És un polit i modest ocell i parla a poc a poc. Diu: “Brrrrrr”. Vaig tirar unes quantes llavors mesclades en la seua xicoteta safata, la meitat de la qual està fora, i l'altra meitat dins de la seua gàbia, i vaig comprovar si tenia prou aigua. Bob picoteja les llavors. “L'hauríem de soltar,” diu Anna obrint la gàbia. No m'està realment preguntant. Al cap de poc temps fa un pas fora, es fixa en nosaltres i després, acuradament, en tota l'habitació. Aleteja en l'aire càlid i sec, però només breument, i es posa en una còmoda al racó, al costat del dispensador d'aigua.

El penja-robes d'Amalia es caracteritza per diverses ombres de negre, grisos foscos i alguns blancs, igual que Bob. Davall del penja-robes hi ha una fila de sabates. Les seues sabatilles Miu Miu amb talons baixos de cristall recullen els raigs de sol procedents de la finestra i els expandeix pel pis de parquet. Anna busca en el penja-robes i llig les marques en veu alta: “La roba d'Amalia és tan bonica —diu— i són totes marques de disseny. Estan tan nets i tan ben cuidats. Res no sembla massa nou, però res no sembla que està passat de moda”. Recull una cosa fosca dissenyada per Ann Demeulemeester, subjecta l'accessori contra el cos i es mira en l'espill, “Creus que la molestaria si li l'ampre?”

“No ho crec”, arrunse els muscles. “Et para bé”.

El vestuari d'Amalia s'ha triat per silueta, tall i to. Anna s'emprova un parell de texans negres de la marca Marc Jacobs. Bob seu damunt de la còmoda i pensa en la seua vida. Tot el que es troba en la seua habitació se sent que ha sigut mesurat, però també més aviat ximple. En un moment Anna va esclafir a riure: va molt fumada, i, també, es va passar a l'hora de posar una mica més d'un grapat de bolets psicodèlics en el seu te aquest matí. També vaig començar a riure. Després d'una estona Bob va començar a riure: “Uhhh-huu-huuu,” deia. Comence a inquietar-me ara. Hem estat ací durant trenta

minuts i vull comprar un altre café i anar-me'n a casa per escriure. Em deixo caure al llit d'Amalia i agafe un dels llibres de filosofia postmoderna de la seua petita tauleta de nit. Estic preocupat per Bob, sobre quant de temps passarem fins que el fiquem dins la gàbia. Em preocupa que estarem durant hores, durant dies, ací i ho deixarà tot fet un desastre. Però pense que puc deixar Anna que se les arregle amb ell. “Bobby”, diu, “és l'hora d'anar-se'n”.

Al principi pretén que no l'ha sentida, però després torna a lliscar per terra i es mou arrere i avant fent petits passos. Torna a la seua gàbia, murmurant una cosa silenciosa en respirar.

“Bobby”, Anna riu, tanca de pressa la porta de sa casa i, després, arpleguem alguna peça de roba i ens n'anem.

Respecte del teu treball, la qüestió de “documentació” no sembla que siga necessàriament el terme adequat, però potser és un bon punt de partida: on està la performance? Podem dir que documents les teues performances? No és com si precediren a la imatge, perquè la imatge és la que “performa” en Instagram?

Pense que totes aquestes coses són com simultànies. A causa d'Internet, la mateixa *performance* s'arxiva i el moment de la *performance* és primerament al pujar la imatge i, després, quan la gent reacciona davant d'ella. Llavors està ocorrent “en viu”, quan estan seguint la narrativa tots els dies: aqueix és l'aspecte performatiu. Però després, a l'instant, s'arxiva, de manera que és diferent dels altres tipus d'imatge de les *performances*. Tan prompte com una imatge és carregada en línia, la *performance* i l'arxiu es converteixen en la mateixa cosa.

Aqueixa és una paradoxa interessant, no existeix “una vida en temps real”, té a veure amb quan la imatge és vista o rebuda per un espectador en el seu aparell? Vaig pensar en el teu treball en termes clàssics, com una història d'artistes des de Claude Cahun a Cindy Sherman –tal com la nostra exposició en la Tate manifesta– “realitzant performances per a la càmera”. Aqueixes imatges retraten un sentit en la captura dels subjectes-artistes en els seus estudis. Però la posterior exposició (en llibres o exposicions) es troba a una distància significativa. Són clarament documents d'un procés íntim. Però, és interessant que, entre aqueixa captura de la teua pròpia imatge i el moment performatiu de mostrar-lo, en compartir-lo en Instagram, hi ha una doble capa en la intimitat que d'una certa manera som testimonis.

Sent que la *performance* ocorre quan l'audiència mira la imatge i reaccionen de la manera en què suposadament han de reaccionar com a part de la narrativa. Tan prompte com deixen de sentir, es converteixen únicament en un document: després d'aqueixa primera interacció, es converteix en arxiu. En eixe moment és quan realment ocorre la *performance*. Quan s'adonen que és una "obra", i que és més antiga, això és l'arxiu de la *performance*. Però és la mateixa imatge a nivell material, només que funciona a diferents nivells.

Tradicionalment, el debat en el discurs de la performance en relació amb la imatge va començar amb la qüestió de si era possible capturar l'autèntic moment viscut, era com acostar un enllaç indexat a un esdeveniment en viu: si es poguera donar algun tipus d'accés palpable al treball real. Llavors, l'acció viscuda és sempre primària, en aqueixa discussió en relació amb l'art corporal. Però, per a tu, això és fer la pregunta errònia?

Sí, supose, perquè és simultàniament un arxiu i una *performance*. L'aspecte performatiu deriva de la interacció amb l'audiència, i l'audiència pot interactuar amb aquesta en qualsevol moment. Ja saps, depèn de les seues vides. I després, el coneixement previ: persones que ja saben que és una obra d'art, pense, que tenen una reacció diferent. I també les persones que no saben i experimenten de manera genuïna l'obra, això pot ocórrer bàsicament en qualsevol moment. Perquè, encara que *Excellences & Perfections* (Excel·lències i Perfeccions) ha tingut molta repercussió en els mitjans de comunicació, hi haurà gent que la trobe, s'endins en ella i fins i tot pense que siga un arxiu de l'obra d'art.

Existeixen moltes capes d'intimitat, realitat i autenticitat en joc. En un primer nivell, existeix un cert sentit

d'intimitat que deriva d'aqueix moment, per a tu, quan t'estàs gravant. No obstant això, ja has tocat el quid de la qüestió la teua acció, més aviat l'acció performativa, és el fet de carregar i, en conseqüència, la conversa pública que sorgeix. Però, tal com has dit, la gent pot tornar posteriorment, fins i tot ja sabent que és una obra d'art i experimentar-la d'una altra forma i, en el marc de mirar-la com una obra d'art, ofereix un tipus de meta-documentació d'ella mateixa?

Sí, perquè tu saps el que és. Però, després, pense que hi ha altres persones que simplement es troben amb ella i reaccionen de manera similar a quan les persones no sabien.

Llavors, si vens amb un marc de coneixement —sabent que és una obra d'art— ho veus com una documentació. Però, si de manera accidental et creues amb ella, fins i tot un any més tard, innocentment llavors, és una performance en viu que continua activa?

Sí, pense. Almenys en el cas d'*Excellences & Perfections*. No m'agrada utilitzar la paraula "engany", però té més a veure amb això: es va quedar així sense saber exactament que estava planejat.

Estic treballant sobre una nova *performance*, *Privelege*, i m'estic permetent ser més creativa desenvolupant un personatge des del no-res. Bé, en aquest cas no és una cosa que estic emulant i ha de ser seguit per altres persones per a ser complet. És una cosa diferent en la nova obra perquè l'estètica és única, la documentació i l'experiència en viu poden estar més a prop l'una de l'altra. La pots gaudir igualment sabent fins i tot que és una obra d'art, perquè no necessites...

És anul·lació de la incredulitat?

Sí, no han d'enganyar-te per a pensar que no és una obra d'art per a gaudir-la. En aquest cas les meues decisions són més estètiques. Així la pots contemplar de la manera en què mires una pintura.

Llavors és diferent a Excellences & Perfections, on estàs incrustada en Instagram, d'alguna forma, de manera invisible, en el sentit que estaves assimilant les normes i les maneres d'acte-representació que vas trobar allí?

Sí. El problema per a mi és que, per molt que gaudira fent-ho, no tenia tanta llibertat creativa perquè estava emulant altres coses i havia de ser realista. I per exemple, ja saps, no em podia tornar boja o decidir “oh, he vist aqueixa xica llescar la torrada amb alvocat d'aquesta manera, però, saps, soc una artista i faré que l'alvocat siga taronja i la torrada blava”. No hauria funcionat.

En Excellences & Perfections vas assumir —potser— una actitud més “passiva” cap a les imatges d'èxit donades en Instagram. Et converteixes en aqueixa xica amb la torrada d'alvocat i el cap de setmana de spa amb xampany. Diries que la teua nova sèrie o treball, Privilege (2016), és més actiu?

Sí, perquè en comptes d'haver d'emular altres estètiques per la credibilitat en si, per a *Privilege* tenia la llibertat de crear la meua pròpia. Va ser molt més divertit i interessant, però no podia haver ocorregut sense haver produït *Excellences & Perfections* abans. Primer havia d'aplegar una audiència.

Excellences & Perfections era més aviat un camuflatge en aquest sentit? Havies de crear una forma de versemblança o d'“assimilació”?

Sí, això no em funcionava últimament. Estic interessada en la composició estètica. M'agrada jugar amb tot: amb el dibuix, la textura, etcètera. I en el cas d'*Excellences & Perfections* podia construir bones imatges, però després havia d'estar copiant tots els altres detalls: el color, els mobles, la música. Havia de ser molt específica. Mentre que, ara, he creat un caràcter des del no-res i això em permetia veritablement jugar amb els materials, els colors, el so, els elements amb els quals vull treballar i que he de desenvolupar jo mateixa. I crec que és la raó perquè vaig tardar una mica més de l'esperat per a començar aquesta nova *performance*, perquè per a construir la seua base i que la gent comprega a través de la repetició el que estava ocorrent visualment, familiaritzar-se amb la manera en la *performance* s'anava a presentar, sense veritablement saber-ho, era més laboriós.

Què vols dir amb construir una nova base? Com ho fas?

Després de realitzar l'última *performance*, vaig deixar de penjar les meues pròpies imatges i estava utilitzant vinyetes d'un altre artista, amb qui estava col·laborant, perquè sabia que anava a treballar en una nova *performance* i no volia anar cap endarrere. Això seria massa obvi per a molta gent; així que, per a crear una pausa més òbvia, vaig penjar aqueixes vinyetes. Després, passat un temps, quan vaig començar a compartir el nou material necessitava realment augmentar les meues xifres d'audiència i ser “popular”, i conec els trucs, sé el que has de fer. Llavors, vaig començar a emprar-los per a atraure a espectadors una altra vegada.

Com vas aconseguir desenvolupar-los, aqueixos “trucs”? (Com un apart: “emprant trucs” —doing tricks— és una expressió emprada en relació amb la prostitució).

Exactament els mateixos trucs que empren els mitjans tradicionals de comunicació, tècniques molt antigues de la vella escola. És crear una imatge d'èxit i posar-se bonica. De veritat, és tan bàsic que fa vergonya. Llavors, el que faria són coses com penjar revistes en les quals he aparegut. La gent pensaria que he tornat a ser jo mateixa i a autopromocionar-me. Però tot seria una estratègia deliberada per a comprometre a la gent de nou. La gent pensaria que ja no estaria realitzant una *performance* i, després, molt a poc a poc començaria a repetir amb més freqüència unes certes coses com —per exemple— un esquema de color o un cert tòpic per a, després, lligar les imatges de la nova *performance* al costat d'una història, d'una manera molt concisa.

Però perquè era una cosa que havia produït des del no-res, i encara que esperava que només em portaria un mes, vaig tardar quatre o cinc mesos a que les persones s'acolliren a aqueixos elements: la posada en escena de la “oficina”, el personatge de “Bob” (un colom). Gràcies a la repetició, durant uns mesos, la gent va començar a pensar que aqueixes coses existien i que sabien qui era Bob, que m'agradava el roig, o el que siga. La gent està ara canviant les seues assumpcions del que és un comportament normal. Així, ara que hi ha confiança, em permeten fer qualsevol cosa que a mi m'agrada.

Llavors crees confiança quasi amb la teua marca?

Sí, exactament. Així, ara, he començat a estar “embarassada” per exemple i, ja saps, la gent s'ho creu, com “Sí, per descomptat”. S'ho creuen.

Llavors, això està en viu en Instagram, ara?

Sí, és l'obra que estic creant ara. I ja hi ha una gran quantitat de contingut escènic involucrat. Per exemple

Bob (el colom): el vaig comprar un escorxador, però després l'escena en la qual el vaig retratar semblava com si s'haguera infiltrat en la meua oficina. El vaig gravar en vídeos en baixa qualitat amb el Iphone, volant dins del cubicle mentre que jo cridava: “Per déu, no!” La gent realment pensa —i no és tan bogeria, per descomptat— que pot ser que entrara per la finestra. No ensenye l'escena on conduïsc el cotxe per Vernon i el vaig comprar, el vaig ficar en una gàbia, vaig anar a l'oficina, el vaig soltar en llibertat i, després, vaig fingir. Llavors, aqueix tipus d'engany ja és part de la narrativa on la gent està seguint la història.

Per tant, la “narrativa” és sobretot sobre el procés de selecció de les imatges que has construït, allò que decideixes mostrar? Escrius algun guió amb antelació? Com ho fas?

En realitat, no ho escric. Almenys no detalladament. Sóc conscient del conjunt: l'inici, el clímax i el final.

En quin període de temps ho tens previst?

Bé, amb aquest ho vaig tindre més fàcil. Perquè és un embaràs, té un principi clar i un període de nou mesos, i té clarament tres episodis de nou. Normalment, amb els guions, sé quin tipus d'imatges vull utilitzar i més o menys porte les coses al seu lloc. Però depén tant de l'acolliment i de com la gent reacciona a certes coses. I així puc prendre decisions quan vagi a utilitzar algunes coses o altres. Amb la història de l'embaràs, vaig pensar que és un tabú tan complicat, un tòpic conflictiu a Amèrica, que seria una bogeria realitzar-lo... Però és el que volia.

“Anunciar” el meu “embaràs”... Ni vaig escriure tant, només vaig escriure “Boom, ha, ha!”, i vaig mostrar una prova positiva d'embaràs. Això és tot. I, després, quan vaig llegir la secció de comentaris vaig veure que

havia existit una xicoteta baralla entre les persones comentant coses com “oh, felicitats!” I una xica que va dir, “sí, tinc un parell d’aqueixos en el calaix i tots dos estan morts”, com si haguera quedat embarassada dues vegades i haguera tingut dos avortaments. Llegint això i respostes com: “penses que és una cosa apropiada per a dir?” Vaig pensar, *wow*, és interessant com pots llançar una cosa tan xicoteta... És interessant quan pots ser subtil i continuar armant un embolic.

Així que en publicar una imatge, pots donar a entendre el començament d’una història, o provocar una, dius?

Aqueix “Boom” d’imatge (aquella amb la prova positiva de l’embaràs), sí. Ho poses allí i, després, les persones reflectiran les seues pròpies idees. I com menys digues, pense, la gent s’inventa més coses.

Només els guies una mica i projecten les seues pròpies idees, els seus sentiments, i les seues pròpies experiències. És el que va ocórrer també l’última vegada, perquè no vaig compartir tampoc tanta informació i la gent era realment curiosa.

Llavors això està relacionat, sembla, amb la manera en què has descrit com Instagram podria treballar sobre l’inconscient de les persones? Més que una persona obrint un llibre o veient un vídeo, d’una manera concentrada, a través d’Instagram se’ls dona una xicoteta gota de tant en tant i després —tal i com has dit—, la narrativa, la narrativa que conjures és albiures. Es personifica en la teua vida quotidiana d’una certa manera? Quin tipus d’espai estàs intentant obrir en les seues vides?

També sent que té a veure amb el fet que tots aquests temes són molt contemporanis i ho són també per a molta gent. El primer té molt a veure amb els assumptes corporals

i tothom —moltes xiques especialment— havien considerat, en algun moment, tindre cirurgia (una operació de pits, per exemple). El simple fet de pensar-ho perquè lliges sobre això en una revista, en aqueix xicotet moment ho estàs considerant. El meu treball reflexiona sobre això. I ara amb l’embaràs: la majoria de les meues amistats no són unes boges per tindre un bebé o qualsevol cosa, però han explorat aqueix pensament: “Podria tindre un fill..., però, oh, no tinc diners”. Estic colpejant i explotant les meues pròpies inseguretats, i les mateixes inseguretats són compartides per un munt de persones. I pense que és així quan realment funciona, perquè és una cosa tan comuna. Per exemple, mai he tingut un avortament, però sempre he imaginat que és el mateix que tindre un fill, i he pensat en això i fet plans amb els meus ex-xicots. Existeix una gran base en comú. Tot aquest tipus d’assumptes són universals i ho saps bé perquè ho odies, o realment en vols un i adores els bebés.

Quan estàs realitzant les teues pròpies fotografies, eres veritablement conscient d’interpretar en el pla de la imatge, a través de la lent? En quina mesura ho fas com una relació social amb la teua audiència? O són inseparables aqueixes dues coses? Eres conscient de la veritat en la idea de Barthes que t’estàs transformant en una imatge, amb antelació, i estàs pensant en com et veus en una pantalla plana, o estàs pensant més emocionalment com i de quina manera la teua imatge connectaria amb la teua audiència?

Crec que totes dues coses van juntes, però amb unes certes fotos, la manera en què la gent digereix una imatge o com perceben el comportament del personatge, té més pes que la composició visual. En alguns casos com aquest, pense en la narrativa més que en la fotografia en si, com a imatge. Però quan he de fer ambdues, guanyem tots.

Com una composició?

Sí. Perquè en treballar amb una narrativa xifrada, veig realment les coses més a llarg termini. A vegades, va amb la meua història, sé que he de penjar una imatge de merda que no obtindrà cap *m'agrada*. Però, pensant-ho com un esquema més gran de les coses, això tindrà un major sentit. En primer lloc, molta gent no li veu el sentit, però, després, des de la distància i amb el temps adquireix significat.

Així que, en un cert sentit, eres tu la xarxa d'imatges?

Sí, pense més en la reacció o la recepció i l'aspecte de *performance* més que en la fotografia. Així, l'estètica es converteix en una cosa secundària, si té bona pinta, estupend. Però al contrari també és valuós.

Per tant, és un instrument?

Sí.

Bé doncs, hem parlat de la foto com a arxiu més que d'adquirir-les físicament. Excellences & Perfections sembla que té més a veure amb el consumisme. Però has dit això en un sentit més ampli, no estàs ficada en el fet de posseir coses, però més en el fet de documentar-les? Una imatge és un instrument en la història, però també una manera de posseir?

Això té a veure amb el vídeo assaig *Buyer Walker Rover*, on analitze tots aqueixos objectes de Poundlands, Eurostores, Dollar Shops, etc.

Llavors, no em feia falta, ni volia comprar aqueixos objectes i col·leccionar-los. Al contrari, estava interessada a documentar-los amb imatges perquè m'importaven visualment; la seua materialitat era insignificant. No em

feia falta posseir-les perquè sabent que existien era suficient per a mi. Em sent així amb moltes coses, és la raó per la qual no em sent realment ofesa per l'apropiació, fins i tot si és el meu propi treball.

Tal vegada una complicació de la idea que tota escriptura és una cita: i ara les frases vénen com "readymades". Els blocs de construcció dels nostres mons de la paraula i la imatge ja no són, potser, elements purs, sinó combinacions existents, prefabricades, que tornem a ajuntar de noves maneres. Però si la teua imatge circula lliurement per Internet i qualsevol pot "utilitzar-la", efectivament, afecta al teu propi sentit de la llibertat o de la identitat com a persona en la vida real?

Bé, definitivament jo no percebria l'ús d'aqueixes imatges, tant de *Privilege o Excellences & Perfections* com, una invasió de la privacitat perquè són ficció i no reflecteixen la meua vida privada. No sent tant la violació. Com tampoc em sent lloada quan algú comenta sobre les meues grans mamelles en una imatge on sé que he emplenat el meu sostenidor amb calçetins.

Aleshores, on apareix la teua pròpia realitat en el teu treball? Si el model dels anys setanta d'art corporal prometia intimitat i un accés a la vulnerabilitat de la presència viva de l'artista (encara que haja sigut teatralitzada), com es relaciona la imatge que veiem amb la realitat viscuda? Què significa ser un ésser humà en l'era d'Instagram?

Acte-representació, maquillatge, il·luminació, imatge, carisma... Totes aqueixes ansietats han sigut ara aplicades als doctors, el personal de la neteja, professors...

Encara que m'agraden les fotografies, personalment pense que dir "POIDH" (*Pics or it didn't happen*, que

es traudiria com “Imatges o això no ha passat”) és terrible, perquè estic més feliç quan m’oblido de documentar les coses, la qual cosa fa preguntar-me fins quin punt totes aqueixes situacions “no compten” perquè no existeixen “fora” com a imatges. Pense que estar viva hui dia és haver triat entre “existir” i “no-existir” (a través de l’arxiu de la imatge). Al contrari de com sona, el segon fa menys por que el primer; des del meu punt de vista.

Creus que la teua cooptació d’Instagram com un espai artístic significa que veus “fora” d’ell, de forma crítica? Ho veus com un sistema? En relació amb què?

En aquest cas, sí, per a mi era un lloc d’esbarjo, un joc on mentia. Però mai hauria pogut fer això sense l’experiència —potser de culpa— de ser jo mateixa part del sistema. Mai sóc crítica des de fora, sinó més aviat des de dins. Sóc més crítica amb mi mateixa com un producte del capitalisme.

Aquesta conversa va tindre lloc quan Amalia Ulman estava iniciant el projecte *Privilege*. L’entrevista ací publicada és una edició de l’original.

Fauna de las Cuatro Torres
Julia Castelló i Ali A. Maderuelo

Fauna de las Cuatro Torres (Fauna de les Quatre Torres) és la proposta *site specific* d’Amalia Ulman (Buenos Aires, 1989) per al Centre del Carme Cultura Contemporània dins del projecte iniciat en 2015, *Privilege*: una *performance* en viu i en línia que l’artista continua expandint en una àmplia varietat de formats. Ulman inicia aquesta *performance* en les xarxes socials amb una versió hiperbòlica i quasi esperpèntica d’ella mateixa, apareixent com una dona de negocis, sempre en l’oficina o entorns similars. En aquest projecte, l’artista posa en qüestió l’estatus i la inestabilitat del jo, la noció d’autenticitat, la relació entre realitat i ficció, i les relacions socials i laborals contemporànies. Durant la *performance*, Ulman va crear una incessant sèrie de materials visuals —des de mostrar el seu suposat embaràs fins a la presència d’un alter ego, el colom Bob— que reflecteixen l’evolució de la cultura memètica. Per a aquesta ocasió, l’artista presenta una instal·lació immersiva, una intervenció de l’espai que apel·la a l’espectador i el provoca per a convertir-se en part activa de la *performance*.

L’estètica conservadora i les oficines serveixen de teló de fons per a entrellaçar tota una sèrie de temes d’actualitat: les eleccions presidencials estatunidenques de 2016, per exemple, que van suposar que la *performance* en Instagram haguera d’esperar el resultat final per a reflectir esdeveniments impossibles d’obviar. Altres elements visuals apareixien en la *performance* —o, com ella ha arribat a descriure (també per al seu primer projecte en Instagram, *Excellences & Perfections*, 2014), “fotonovel·la”—: globus rojos, escales mecàniques, sabates de marques de luxe, ascensors,

papereria elegant, aeroports... I el benvolgut Bob, un colom enigmàtic que entra un dia en l'oficina i, inesperadament (també per a l'artista), gràcies a la seua eloqüència, pràcticament s'apodera del protagonisme de la narrativa. Amb un rol una miqueta misteriós, en què no es distingeix si és un animal real o *atrezzo*, Bob acaba sent una estrella amb un curtmetratge i un llibre propis, l'heroi de la classe treballadora que ha d'afrontar tota una sèrie d'estafes i fraus, economies d'aparença, ascensos i caigudes.

Ulman se situa, en definitiva, en una oficina corporativa del centre de Los Angeles per a examinar l'estètica dominant del poder, de les ciutats que governen el nostre comportament, i la seua legitimitat: la masculinitat i verticalitat d'aquest escenari es desestabilitza amb imatges surrealistes o que queden lluny de les expectatives que generen aquests llocs de negocis, com la maternitat, la ironia o l'entrada de Bob interrompent tota productivitat. L'imaginar creat en aquest cas —a diferència del seu anterior projecte, en què seguia unes línies *main-stream* i una sèrie de tòpics o estereotips, una presentació pròpia de les xarxes socials per a aconseguir més seguidors— resulta més actiu: es tracta d'una estètica creada per la mateixa Ulman, fent una sàtira d'ella mateixa. A partir de tècniques de propaganda, un esquema de colors molt específic, una selecció d'objectes i un company com Bob, el projecte és, en aquest cas, més fàcil de situar en el terreny de la ficció.

Privilege es va acompanyar des del primer moment de tota una sèrie d'intervencions fora de la *performance* en línia, intervencions que van ajudar a completar el personatge fictici, des d'exposicions o instal·lacions immersives fins a aparicions en mitjans de comunicació (*New York Times* o *L'Officiel Art*, per exemple). De fet, l'artista entenia les entrevistes o les fotografies de què era objecte com a part de la *performance*. Tot això feia que en *Privilege*, la documentació i l'experiència en viu pogueren estar més a prop l'una de l'altra.

Sis anys després, les intervencions continuen fora de les xarxes socials. En *Fauna de las Cuatro Torres*, Ulman intervé totalment l'espai amb espesses cortines i moqueta cobrint el terra. A aquesta escenografia s'afeg un segon pla: una plataforma elevada i separada del públic per uns pilons. Les protagonistes: dues corbates gegants. El teló provoca que l'espectador estiga davant i darrere de l'obra de teatre, que es convertisca en actor de la *performance*. Com en altres instal·lacions de *Privilege*, l'artista aconsegueix que el visitant forme part de l'escenari mateix.

El títol de la instal·lació apunta al lloc on van ser documentades les corbates: Chaoyang, un districte de la ciutat de Pequín. Allí hi ha la majoria de les ambaixades, més de la meitat d'agències de negocis estrangeres de la ciutat i milers d'empreses internacionals. No resulta difícil imaginar el prototip de persona que habita aquell lloc. Ulman relaciona aquesta ubicació amb la voluntat de desentranyar els codis que conformen la identitat WASP (terme usat en anglès per a designar l'home blanc heteronormatiu, d'origen anglosaxó i protestant). Es tracta d'una qüestió que destaca en la investigació de molts dels elements que componen *Privilege*. Com assenyalava Rozsa Farkas en el text d'introducció de *Privilege: The Book* (2018), aquesta identitat està composta d'una sèrie d'elements estètics, complexos, que comprenen també el lloc de treball. I aquest lloc de treball se situa en el centre del WASP. Aquests elements conflueixen en una idea artificial de seguretat que l'artista posa en qüestió en utilitzar-los associats a estratègies de distanciament surrealistes.

El gest de les xarxes socials augmenta d'escala en aquesta instal·lació immersiva, esdevé objecte. La corbata, com a element assenyalat, torna a posar el focus de la

performance en la masculinitat, els clixés, els estereotips. La paròdia continua a través de les dues fotografies que acompanyen l'escena: la *business woman* és ara cobradora del frac. Aquestes imatges avancen la investigació actual d'Ulman, que suposa una continuïtat entorn d'aquesta interrogació sobre les relacions socials i laborals, i també en l'ús de la seua pròpia imatge per a posar en qüestió la noció d'autenticitat o en la persistència en la relació entre realitat i ficció.

Episodio 07 — “Bob”

Fiona Duncan

Fui educada con el lenguaje virus: *Puedes ser lo que tú quieras*. Fui educada por los medios de comunicación. Se les miente a las chicas. Podemos ser lo que queramos ser, pero no va a ser fácil. Podemos hacer lo que queramos, pero no necesariamente seremos recompensadas por los poderes existentes. También serás, como una chica de este mundo, educada alrededor de tantas ideas, e incluso más por las imágenes, de lo que quieras ser —lo que la gente quieras que seas—: será difícil dilucidar lo que es verdadero para ti.

Tengo la sensación de que Amalia y yo hemos pasado nuestras vidas anteriores alienadas, pero las hemos vivido de diferentes maneras. Amalia se convirtió en una artista, ha conseguido tener tiempo para sí misma: una hija única que creció para relacionarse con la forma, su oficio, ante todo. Discerniendo entre sus amistades, Ami mantuvo su entorno tan pequeño, algunas veces era incluso una línea, entre ella y otro, a veces un punto. Amalia me enseñó a mantenerme viva en mi soledad. Me enseñó a utilizar mi inteligencia. Me enseñó, como todos vosotros hacéis, simplemente por el hecho de existir.

Crecí para observar. Para encontrar puntos en común, incluso aunque fuesen escasos. Aprendí a fingir, a ser esa cosa que tenemos en común, o a actuar como si supiera lo que quieres tener alrededor. *MirrorrorriM*. Me adapté al mundo de mi alrededor, aprendí a ver desde tu punto de vista, a justificar con empatía, todo, incluso enferma, el comportamiento, para no estar sola.

Esto significaba que, cuando conocí por primera vez a Amalia, estaba a punto de acabar con una serie de relaciones amorosas con chicos con los que quería estar. Eran libres. Decididos, engreídos. Escritores y artistas. Amalia era más exitosa que todos ellos juntos. Y estaba consigui-

endo que funcionara: eso me golpeó en más aspectos de mi ser de lo que estaba acostumbrada a experimentar a la vez. Su trabajo es femenino y crítico, histórico y hermoso, armonioso estéticamente y sublime, duro, distorsionado, a veces repugnante; reflexivo y también divertido. Amalia me enseñó que podía hacer cualquier cosa.

Al principio de nuestra relación, Amalia me invitó a un viaje de estudios. Me acababa de mudar a LA en gran parte gracias a Ami, que me había prestado su apartamento por dos semanas para probar; me quedé enamorada de la ciudad, me enamoré de ella, me enamoré de Lucien, así que me había mudado oportunamente. Amalia conducía el mismo coche que el de mis padres condujeron durante mi infancia. En su época me daba vergüenza. Este viejo Volvo cuadrado, que otros comparaban con los elegantes nuevos coches de alquiler que los padres de mi amigo conducían. Mis padres son excéntricos. En ese entonces, gritaba: “¡Vergonzoso!” Ahora pensaba que eran realmente divertidos. Desde los 9 a los 17 años vivimos surrealísticamente en un barrio convencional. Nuestros padres se mudaron allí porque los colegios públicos eran buenos. Recuerdo a mi madre llevando a algunas de mis amigas impecablemente vestidas en nuestro viejo y mugriento Volvo, hablando de los antidepresivos que ella y mi padre tomaban como si fuera algo normal. Era los noventa, era común. Pero estaba avergonzada, como cuando mi madre bailó con estilo un estupendo *rock 'n' roll* en el centro comercial, o mi padre haciendo bromas sobre los políticos teniendo sexo anal mientras que estábamos cenando. Cuando vi el coche de Amalia, sabía que estaba en casa.

Amalia nos condujo hasta Vernon. Ella, a los 26 años, acababa de sacarse su carné de conducir. Yo, con 28 años, todavía no tenía el mío y, como todas las cosas que todavía no había realizado, me parecía una locura. ¿Podría alguna vez?! Amalia puso jazz de piano sigiloso en el coche,

como si estuviéramos en una película de cine negro. Íbamos a comprar un pájaro. En la Pollería en Vernon había tórtolas, pollos, un periquito y dos palomas. Ella cogió una paloma con el plumaje clásico. Un tipo de estampado como un traje de negocios, lo reconocí entonces. Masculino y sombrío. Su nombre sería Bob y Amalia viviría con él, produciendo arte con él, durante casi dos años, una mascota. Como un icono, bajo las alas de Amalia, la paloma vendría a representar un proletario, o alguien sin casa, plebeyos, aves carroñeras y la movilidad social, negocios en alza en América. En China aprendí que las palomas poseen la connotación de prestigio; son pájaros de carreras, ganadoras. Bob volaría a la altura y alrededor de la oficina de Amalia en el centro financiero de LA con unos pañales hechos a medida. Era guapísima. Con un cuello trémulo como el anillo ópalo de fuego de mi tía abuela que yo siempre llevaba. Durante un año, Bob se convirtió en la estrella en el arte de Amalia, dibujado como una paloma de Picasso, una instalación de *collage*, un ángel guardián de la María embarazada. Ahora mi experiencia con las ciudades ha cambiado para siempre, como Amalia cambió el significado de lo que era mirar una paloma. Sin embargo, fue el simple hecho de conducir para comprar a Bob por 9 dólares lo que me transformó. Fue justo cuando aprendí: *podemos hacer cualquier cosa*. Existían tantas opciones que nunca había considerado, mi mente estaba tan organizada por las normas. Hay una forma de mirar para expandir la conciencia. La escena alrededor tuyo se intensificará o se ahondará, al aligerarte, al abrirte. En el coche, conduciendo de camino a casa, Bob arrullando en la parte trasera, las luces de la ciudad eran más brillantes y la conducción más suave, o simplemente estaba yo consciente, notando nuestra corriente en una receptividad relajada demasiado rara para mí.

Extracto de *Exquisite Mariposa: A Novel* (Soft Skull, 2019).

En un árbol a través del ventanal de mi salón en Los Ángeles, dos palomas están construyendo su nido. La paloma madre se sienta encima de sus huevos mientras que la paloma padre corre errando de aquí para allí recogiendo palitos y gusanos: el nido rellena despacio el recodo de una rama para que toda esta actividad dé juego a nivel visual, durante semanas continuamente, y empieza a erosionar la noción que, nosotros los seres humanos, somos los únicos que “hacemos cosas”. Ciertamente, los pájaros practican artificios, y algunos son muy buenos. En la última temporada de la serie de la BBC *El planeta tierra* figuran tilonorrincos que están decorando sus bases escultóricas para la crianza con trozos atractivos de basura humana. Uno ha encontrado un pequeño corazón rojo relleno de plumas, otro lo roba. No es un ritual ni una estética ni un engaño que nos hace únicos —sí es que, efectivamente, lo somos—.

Nuestros propios esfuerzos seductores, sucesivamente —desde la vestimenta y el maquillaje hasta los perfiles de las redes sociales y del *sexting*—, empiezan a parecerse a los de los pájaros, como una capa por debajo y por encima de nuestros cuerpos que actúa, y ha actuado, de una manera que amplía y delimita los propios cuerpos. Un nido es un ejemplo de lo que los biólogos llaman el fenotipo extendido: cualquier acción que haga un animal para alterar su entorno. Como por ejemplo el vídeo pornográfico translucido *International House of Cozy* (2015) de Amalia Ulman, que captura los ritos y los pertrechos de dos hípsters apareando: la vela perfumada encima del vestidor, el tubo concentrado de bálsamo corporal de Aesop, el cuenco poco profundo de fruta fresca sobre la cómoda blanca moderna. Es un coito mercantilizado en un nido a rebosar de plumas.

Es un ritual ajeno y documental ritual. Uno tiene la sensación de que no hay ningún cuerpo presente, solo elaborados caparazones —extensiones de, pero no, “El Cuerpo”—. Tal apareamiento se acerca a una especie de intimidad recursiva y preestablecida, como alguien que se mira a sí mismo en Youtube.

¿Qué significa escenificar los extremos y los epitomas (excelencias y perfecciones, incluso) del autocuidado de los *millennials*? En otras palabras, ¿preocuparse por un cuerpo que no está exactamente presente allí? *Excellences & Perfections* (2014), la *performance* más famosa de Ulman, presentó exactamente lo mismo para un público insospechado de seguidores de Instagram. El término *estilo de vida pornográfico* va más allá de las representaciones descarnadas de sexo para incluir imágenes de una tostada rebanada de aguacate y un zumo verde, y unos paseos por el parque Griffith. *Excellences & Perfections* está sazonada con fotos de fruta fresca y brillantes postres apenas sin tocar como declaraciones periódicas sobre la salud corporal. Sus atuendos son disfraces, los espejos del hotel son escenografías.

Pero los momentos más salaces de la serie aparecen cuando Ulman indica este artificio artificial sobre su propia carne. En *E&P* Ulman aumenta sus pechos al igual que cualquiera de las chicas retocadas por Photoshop que salen en la portada de una revista; su embarazo que aparece en *Privilege* (2016) es uno *online*, una gestación de Instagram, donde cada imagen del vientre embarazado de Ulman dice más acerca de la madre que de cualquier hijo. Si el arte es un significado personificado, entonces esto es arte, a pesar de que sea un bebé o una prótesis, un embarazo teatralizado o uno privado. Cuando Ulman provoca esta ambivalencia irreconocible, simplemente está declarando lo que ya sabemos, pero rara vez admite: un selfi es más una búsqueda que un registro.

Así, Ulman representa las cosas que hacemos para

encontrarnos con nosotros mismos o —con gran realismo capitalista— para auto-promocionarnos. La gente no colecciona cápsulas de botellas de colores y pajitas, reúnen marcas: Miu Miu, Prada, Gucci. Un puñado de clips colgados como parte de *Privilege* son verdaderos avales¹. El logo de Gucci cubre un vídeo de Ulman donde da una patada a la bola de papel rojo crepé y murmura el nombre de la marca repetidamente. Un anuncio de Prada es simplemente un plano en los pies de Ulman mientras se monta en las escaleras mecánicas con un par de zapatos suyos de esta marca. En 1999, Philippe Parreno y Pierre Huyghe empezaron su proyecto *No Ghost Just a Shell* en el que eran copropietarios de los derechos sobre un personaje llamada Annlee; en 2003, Bernadette Corporation finalizó un vídeo-manifiesto para activistas insatisfechos con el título *Get Rid of Yourself*. Estos proyectos abrazan el cambio del Milenio: no es casual que las manifestaciones violentas contra la globalización rodeasen la Cumbre del G-8 en Génova, y que Annlee fuera creada para personificar el polivalente vacío de la autopromoción de uno mismo en un momento que la adolescente Amalia Ulman estaba explorando internet por primera vez. Ahora estamos en 2018 y las empresas son legalmente personas, como también están hechas de personas, como también son cascarones sin vida.

Existe un trecho muy pequeño entre “eres lo que llevas” y “eres lo que cuelgas” [*you are what you post*, en inglés]. Pero antes de que se gestionaran los cuerpos virtuales en Myspace e Instagram, PornHub y Chatroulette, la interfaz era únicamente texto. Los foros de chat que Ulman frecuentaba no tenían imaginario, ni avatares, ni cuerpos, por lo que podía ser cualquiera. Fueron días de juventud. Aunque parte de la libertad sin metáfora persiste en el trabajo más reciente de Ulman en su insistencia en que el yo no está estructurado como un hoyo en la fruta sexual, pero fluye como un jugo sin centro.

La relación con el entorno de Ulman respecto a su propia encarnación se presenta en su obra a veces como ambivalente, a veces como antagonismo. Las imágenes de *Privilege* de Ulman utilizan casi exclusivamente el rojo y el gris, una paleta colorida durante un minuto, otra gore al minuto siguiente. El crepitar de baja calidad en las fotos de Ulman montada sobre las escaleras mecánicas del metro de LA, por ejemplo, hacen que las paredes parezcan estar mancilladas por sangre. En otros *posts*, el cuerpo de la artista parece dañado. Otro muestra sus piernas saliendo por la puerta de una oficina, su mano sujeta un teléfono con cable junto a su cabeza, que salta a la vista en un ángulo muerto². En otro, Ulman vestida con una falda de lentejuelas y una blusa se apoya contra la pared de la oficina, haciendo muecas y agarrando su rodilla, que brilla por ser un rojo doloroso³. El único otro color es el rojo de sus tacones altos y su bolso. Para *Privilege*, Ulman aceptó la oferta de oficinista, pero también trabajó en una oficina. En otro *post* de Instagram, Ulman multiplicó digitalmente sus extendidos brazos en la postura de la diosa multitareas [Kālī], sujetando un café, unas tijeras, un reloj, dos rosas, e indicando con dos manos su presente vientre embarazado⁴. Tanto poderosa como servil, creativa y desenfadada, representa la naturaleza dual del precariado: podemos conseguirlo todo, y nos duele.

Enseguida, tras la finalización de *Excellences & Perfections*, Ulman debutó con *Stock Images of War* (2015), una serie de esculturas con alambres abiertos de tanques, sillas de ruedas, y bicicletas, puestas alrededor de una galería cubierta por una tela negra. Primero imaginó esas máquinas esqueléticas, antes de *E&P*, mientras que se estaba recuperando de un accidente de bus en el hospital de Pennsylvania. El dolor es real y crónico, a pesar de que el cuerpo elimina su recuerdo —y aunque el dolor de los otros es de las cosas más di-

fíciles de sentir—. En su lugar, como una pesadilla anti-séptica, los ambientadores sobre las pequeñas baldas arrojaban una nube con un enfermizo aroma a manzana en el cuarto; el vídeo de la pared, con una voz en *off* salpicada de disparos como efectos sonoros, estaba encendido y estaba muy alto. El dolor físico se transforma en el dolor de la tentativa frustrada de Ulman de mercantilizar un compendio de imágenes del sufrimiento. Como el poeta W.S. Merwin escribe en *For the Anniversary of My Death*: “Así no tendré que / Encontrarme en vida como en un traje extraño”. Como si la carne, también, fuera algo que nos ponemos encima, como un par de tacones incrustados con diamantes. Nos los quitamos tan fácilmente.

Viendo *Excellences & Perfection* y *Privilege* en sus formas originales, en la cuenta de Instagram de Ulman, empiezas a darte cuenta de los múltiples sabores de la desilusión expresados en la sección de comentarios por sus seguidores. Algunos van tras sus bromas, otros se sienten engañados u ofendidos, pero quizás los comentarios más desacertados son los que urgen a Ulman a ser fiel a sí misma. Como, por ejemplo, después de teñirse su pelo castaño de rubio como parte de *E&P* y, después, cambiarlo otra vez. Si tales reacciones expresan una preocupación genuina, o son más como los gritos catárticos del público en una película de terror, la implicación es que cualquiera de estas imágenes, conscientemente teatralizadas o no, pueden esconder y oscurecer un yo interior verdadero. En un análisis más completo, sin embargo, Ulman propone una verdad más pegajosa: este fenotipo entero extendido —el arte, la vestimenta, el decorado— no expresa el yo, sino que *es* el yo. Los seguidores de Ulman se preguntan en voz alta si su cuerpo es arte o si es un artificio. La respuesta es afirmativa.

Los filósofos lo llaman *semblanza pura*, como una ilusión, pero no es una ilusión; una imagen a través de

otra imagen. Y cuando no puedes decir si es una ilusión o no, debes actuar como si fueran ambas a la vez. Dadas las circunstancias, es comprensible que algunas veces sea difícil saber por dónde hay que coger el trabajo de Ulman. La respuesta, como el trabajo, es ambas a la vez, oscilando como una actualización de alta velocidad de las banderas de Jasper Johns y sus objetivos: tanto las imágenes de las cosas y las cosas en sí. También hace difícil decidir exactamente dónde acaba la obra y empieza el cuerpo. Como un nido intricado o una presa, la obra de arte de Ulman es un fenotipo extendido inseparable de sus otros modos de vida. Existe, por ejemplo, una tendencia de Ulman de guiar a la prensa hacia sus objetivos, utilizando las tomas fotográficas de las revistas para producir un nuevo trabajo, o entrevistas para socavar antiguas entrevistas. Su trabajo es su estilo de vida y su estilo de vida es su trabajo: nunca deja de trabajar.

Para *Privilege*, Ulman introdujo un personaje de apoyo, una paloma llamada Bob. En primer lugar, la paloma era una animación, y apareció de tal manera cuando una versión de *Privilege* fue instalada en la 9ª Bienal de Berlín. Pero muy pronto Ulman sustituyó el modelo con una verdadera. Al igual que Ulman, Bob tiene un trabajo que representa a un oficinista, yendo todos los días a la oficina, haciendo lo que los oficinistas hacen. Eso es lo que se desprende de un libro para niños que Ulman produjo, con gruesas páginas de cartón, donde aparece Bob, vestido con traje y corbata, y simplemente toma el bus para ir al trabajo. Pero incluso esta curiosa historia se convierte, parodia pasada, en una honesta narración de la precariedad de un artista con cuello blanco. Bob es una mascota, pero ha sido optimizada para el trabajo, para la labor —para la producción y, específicamente, para la producción de imágenes de él mismo trabajando—. También es representativo de una especie de paloma, como si esta relación extraña entre

humano y pájaro fuera un reflejo de la relación entre la artista y la imagen. La motivación de Bob es específicamente suya, también posee motivaciones aviares comunes a todas las palomas, a todos los individuos, pero también nudos de alguna entidad más amplia, una bandada de masa indiferenciada.

Los *collages* y las imágenes de *Privilege*, de nuevo, son desatorados acentos rojos —rojo, entre otras cosas, el color de la solidaridad de los trabajadores sexuales—. Ulman pone su cuerpo a trabajar en una especie de trabajo digital emocional, no menos emocional o laborioso por el hecho de ser digital, aunque de cierta manera sigue siendo virtual, inventado, como en las imágenes en las que se presenta como una bailarina de barra o una *cam girl*. ¿A quién le sorprende realmente que la imagen, que cualquier imagen, sea parcialmente falsa, una fantasía de pago? ¿Cuándo lo es de otra manera? La expectativa de la sinceridad se aferra al mundo *online*, justo como lo hace con el arte, de una manera que no se aplica al mundo físico —o más bien las audiencias del arte y *online* se aferran a sus expectativas—. Quizás sea la razón por la que Ulman planea dirigir una película: trabajar con un medio donde lo artificial es solo natural.

En 2015, Ulman viajó a Pyongyang, Corea del Norte⁵. No considera el viaje como una obra de arte como tal, aunque sí colgó unas cuantas fotos turísticas en Instagram. (Siguen colgadas allí, un breve interludio entre *Excellences* y *Privilege*.) El viaje está documentado en mayor detalle en un blog de viaje publicado ese año como *Pyongyang Elegance: Notes on Communism*. El tono del ensayo es tendencioso, por encima del hombro, como si Ulman estuviera mirando a su propio cuerpo viajar. Se ha restringido el país impopularmente: internet está censurado, y también la televisión, y Ulman solo puede visitar sitios aprobados por los tres hombres autóctonos que le han sido asignados como sus guías: los restaurantes turísticos,

las tiendas de regalos para los extranjeros, una replica aún más grande que el verdadero Arco del Triunfo. Pero lo que parece molestarle más en este frío paraíso comunista es el poco tiempo que tiene para ella misma. El clímax del ensayo aparece cuando convence a sus cuidadores para que la lleven para darse un masaje, y dedica una hora —una hora— en compañía de una mujer, desnuda, sin hablar, finalmente “ella misma”. Ulman se da cuenta que a cualquier sitio donde vaya hay cuencos de fruta fresca: para algunos es la señal de una dictadura escenificada y gestionada, pero para ella es simplemente una *performance* de la abundancia que es común al mundo de los pobres.

Si nuestros edificios expresan un cierto carácter regional, la ciudad es nuestra especie de último fenotipo extendido. De su estancia en el hospital, Ulman escribe de forma críptica: “Mi confinamiento es la victoria de los rascacielos por encima de mis huesos”. De Pyongyang: “Me quité la ciudad de encima como una tiritita”. En la escena final de *Privilege*, Ulman y su marido abren la jaula de Bob, una caja de madera con alambres atada a la ventana de su apartamento. Un vídeo corto cuidadosamente recortado lo muestra saliendo del marco y adentrarse en Los Ángeles. Ulman me dice que las palomas aparean durante toda su vida; para adiestrarlas como mensajeras, son separadas de sus machos. No van en busca de sus hogares precisamente, sino de sus parejas.

1. Ver la entrada de Instagram de Amalia Ulman, 26 de agosto de 2016, <https://www.instagram.com/p/BJf9SubhZzq/>; 29 de mayo de 2016, https://www.instagram.com/p/BF_ifkGlV5w/; 12 de abril de 2016, <https://www.instagram.com/p/BEGu8fLIV4Z/>.
2. *Ibid.*, 14 de enero de 2016, <https://www.instagram.com/p/BAG-pu3FV2x/>.
3. *Ibid.*, 30 de marzo de 2016, <https://www.instagram.com/p/BDIKYCuFV30/>.
4. *Ibid.*, 15 de septiembre de 2016, <https://www.instagram.com/p/BKZjerkAkF9/>.
5. Amalia Ulman, “Pyongyang Excellence: Notes on Communism”, *affidavit*, 12 de febrero de 2018, <https://www.affidavit.art/articles/pyongyang-elegance>.

Este texto apareció por primera vez en la revista CURA., número 28.

Anna camina detrás mío sujetando su teléfono delante de su cara y mirando Snapchat. Camina despacio y lánguidamente, y mira fijamente su teléfono. Siente los rayos de sol que calientan la superficie de sus mejillas. En la ciudad de Corea siempre es verano. El aire es cálido y seco. Le espero para que me alcance y, luego, empiezo a caminar a un ritmo un poco más rápido, con la esperanza que me siga, pero Anna parece que no se da cuenta. Lo intenté varias veces. Cruzamos muy lentamente del territorio de Mara al territorio de la Calle 8. Sus nombres se enroscan en los muros del barrio de Amalia. Las sombras borrosas de las hojas de los árboles se mueven hacia delante y atrás por encima de sus nombres, con sus nombres enroscados en los muros. Alguna trampa empieza a jugar en uno de los vídeos de Anna y mueve sus brazos en el mismo sentido.

Voy con Anna para ver a Bob porque el piso de Amalia está cerca del Starbucks y me gustaría tomarme un café solo largo nada más levantarme. Anna ha estado viniendo todos los días para alimentar a Bob, aunque se olvidó el día anterior. Amalia le pidió a Fiona, antes, y a Anna, ahora, que cuidara a Bob mientras estaba con su prometido haciendo reuniones sobre espectáculos y dando conferencias en universidades. Nos estamos dejando llevar hacia el final de la tarde.

“El apartamento de Amalia es tan bonito”, dice Anna una vez que habíamos subido las escaleras de dos pisos y abrimos la puerta, “qué buena vibra hay aquí dentro”. “Está bien, supongo”.

Hay un gran dispensador de agua de cristal encima de un soporte de madera, una barra de baile para estirar el cuerpo, y la casa de Bob está en el suelo del apartamento de Amalia.

“Bobby”, dice Anna.

“Hola, Bobby”, digo yo.

Es un pulcro y modesto pájaro, y habla despacio.

“Brrrrrr”, dice.

Eché unas cuantas semillas mezcladas en la pequeña bandeja —la mitad de la cual está fuera, y la otra mitad dentro— de su jaula y comprobé si tenía suficiente agua. Bob picotea las semillas.

“Lo tendríamos que soltar”, dice Anna abriendo la jaula. No me está realmente preguntando. Al poco tiempo da un paso fuera, nos mira fijamente a nosotros y luego, cuidadosamente, a todo el cuarto. Aletea en el aire cálido y seco, pero solo brevemente, y se posa en una cómoda en el rincón, al lado del dispensador de agua.

El perchero de ropa de Amalia se caracteriza por ser de varios tonos de negro, grises oscuros y algunos blancos, igualito a Bob. Debajo del perchero de ropa hay una fila de zapatos. Sus zapatillas Miu Miu con tacones bajos de cristal recogen los rayos de sol procedentes de la ventana y los expande por el suelo de parquet. Anna busca en el perchero y lee las marcas en voz alta: “La ropa de Amalia es tan bonita”, dice, “y toda es de marcas de diseño. Está tan limpia y tan bien cuidada. Nada parece demasiado nuevo, pero nada parece que está pasado de moda”. Recoge algo oscuro diseñado por Ann Demeulemeester, sujeta el accesorio contra su cuerpo y se mira en el espejo: “¿Crees qué le molestaría si lo tomo prestado?” “No creo”, me encojo. “Te sienta bien.”

El vestuario de Amalia se ha escogido por silueta, corte y tono. Ana se prueba un par de vaqueros negros de la marca Marc Jacobs. Bob se sienta encima de la cómoda y piensa en su vida. Todo lo que se encuentra en el cuarto se siente que ha sido medido, pero también un tanto absurdo. En un momento Anna estalló en risas: está muy fumada y, también, se pasó al poner un poco

más de un puñado de setas psicodélicas en su té esta mañana. También empecé a reírme. Después de un rato Bob empezó a reír: “Uuhh-huu-huuu,” decía.

Ahora empiezo a inquietarme. Hemos estado aquí durante treinta minutos y quiero comprar otro café e irme a casa para escribir. Me echo en la cama de Amalia y cojo uno de los libros de filosofía postmoderna de su pequeña mesilla de noche. Estoy preocupado por Bob, por cuánto tiempo pasaremos hasta meterlo en su jaula. Me preocupa que estemos durante horas, durante días, aquí, y dejará todo hecho un desastre. Pero pienso que puedo dejar a Anna que se las arregle con él. “Bobby”, dice ella, “es hora de irse”.

Al principio pretende que no la ha escuchado, pero luego vuelve a deslizarse por el suelo y se mueve hacia adelante y atrás, dando pequeños pasos. Vuelve a su jaula, susurrando algo silencioso al respirar.

“Bobby”, se ríe Anna, cierra deprisa la puerta de su casa y, después, recogemos alguna ropa y nos vamos.

Con respecto a tu trabajo, la cuestión de “documentación” no parece que sea necesariamente el término adecuado, pero quizás es un buen punto de partida: ¿dónde está la performance? ¿Podemos decir que documentas tus performances? ¿No es como si precedieran a la imagen, porque la imagen es la “performance” en Instagram?

Creo que todas estas cosas son como simultáneas. A causa de internet, la propia *performance* se archiva y el momento de la *performance* surge primero cuando se sube la imagen y, luego, la gente reacciona ante ella. Entonces, está ocurriendo “en vivo” cuando están siguiendo la narrativa día tras día: ese es el aspecto performativo. Pero luego, al instante, se archiva, así que es diferente a los otros tipos de imagen de las performances. Tan pronto como una imagen es cargada *online*, la *performance* y el archivo se convierten en la misma cosa.

Esa es una paradoja interesante, no existe “una vida en tiempo real”, ¿tiene que ver con cuándo la imagen es vista o recibida por un espectador en su aparato? Pensé en tu trabajo en términos clásicos, como una historia de artistas desde Claude Cahun a Cindy Sherman —tal y como nuestra exposición en la Tate muestra—, “realizando performances para la cámara.” Esas imágenes retratan una sensación de intimidad en su captura por parte de los sujetos-artistas en sus estudios. Pero su posterior exposición (en libros o exposiciones), está a una distancia significativa. Son claramente documentos de un proceso íntimo. Pero, es interesante que, entre esa captura de tu propia imagen y el momento performativo de mostrarlo, al compartirlo en Instagram, hay una doble capa en la intimidad que de la que en cierta manera somos testigos.

Siento que la *performance* ocurre en el momento en que la audiencia mira la imagen y reaccionan de la manera en que supuestamente tienen que reaccionar como parte de la narrativa. Tan pronto como dejen de sentir esto, se convierten únicamente en un documento: tras esa primera interacción se convierte un archivo. En ese momento ocurre realmente la *performance*, cuando se dan cuenta que es una “obra”, y que es más antigua, eso es el archivo de la *performance*. Pero es la misma imagen a nivel material, solo que funciona a distintos niveles.

Tradicionalmente el debate en el discurso de la performance en relación con la imagen empezó tratando si era posible capturar el auténtico momento vivido, era como acercar un enlace indexado a un evento en vivo: si se pudiese dar algún tipo de acceso palpable al trabajo real. Entonces, la acción vivida es siempre primaria, en esa discusión en relación con el arte corporal. Pero, ¿para ti eso es hacer la pregunta errónea?

Sí, supongo, porque es simultáneamente un archivo y una *performance*. El aspecto performativo deriva de la interacción entre la audiencia, y la audiencia puede interactuar con ella en cualquier momento. Ya sabes, depende de sus vidas. Y también del conocimiento previo: las personas que ya saben que es una obra de arte, pienso, tienen una reacción distinta. Y luego las personas que no saben y experimentan de forma genuina la obra, eso puede ocurrir básicamente en cualquier momento. Porque, aunque *Excellences & Perfections* ha tenido mucha repercusión en los medios de comunicación, habrá gente que la encuentre, se adentre en ella e incluso piense que sea un archivo de una obra de arte.

Existen muchas capas de intimidad, realidad y autenticidad en juego. En un primer nivel, existe un cierto sentido de intimidad que deriva de ese momento, para ti,

cuándo te estás grabando. Sin embargo, ya has tocado el quid de la cuestión, que tu acción —más bien la acción performativa— es el hecho de cargar y, en consecuencia, la conversación pública que surge. Pero, tal y como dijiste, la gente puede volver posteriormente, incluso ya sabiendo que es una obra de arte y experimentarla de otra forma. Y, en el marco de mirarla como una obra de arte, ¿ofrece un tipo de meta-documentación de ella misma?

Sí, porque tú sabes lo que es. Pero, luego, creo que hay otras personas que simplemente se encuentran con ella y reaccionan de forma similar a a aquellas que no lo sabían.

Entonces, si vienes con un bagaje de conocimiento —sabiendo que es una obra de arte—, la estás viendo como una documentación. Pero, si de forma accidental te cruzas con ella, incluso un año más tarde, inocentemente entonces, ¿es una performance en vivo que sigue activa?

Sí, pienso. Por lo menos en el caso de *Excellences & Perfections*. No me gusta utilizar la palabra “engaño”, pero tiene más que ver con eso: se quedó así sin saber exactamente que estaba planeado.

Estoy trabajando sobre una nueva *performance*, *Privilege*, y me estoy permitiendo ser más creativa desarrollando un personaje desde la nada. En este caso no es algo que estoy emulando ni tiene que ser seguido por otras personas para completarse. Es algo distinto en la nueva obra porque la estética es única, la documentación y la experiencia en vivo pueden estar más cerca la una de la otra. La puedes disfrutar igualmente sabiendo incluso que es una obra de arte, porque no necesitas...

¿Esa anulación de la incredulidad?

Sí, no deben engañarte para pensar que no es una obra

de arte para disfrutarla. En este caso mis decisiones son más estéticas. Así la puedes contemplar de la manera en que miras a una pintura.

¿Entonces es diferente a Excellences & Perfections, donde estabas incrustada en Instagram, en cierto modo, de manera invisible, en el sentido que estabas asimilando las normas y los modos de auto-representación que encontraste allí?

Sí. Mi problema con ello es que por mucho que disfrutara realizándola, no poseía tanta libertad creativa porque estaba emulando otras cosas y tenía que ser realista. Y, por ejemplo, no me podía volver loca o decidir: “oh, he visto esa chica rebanar la tostada con aguacate de esta manera, pero ya sabes, soy una artista y voy a hacer que el aguacate sea naranja y la tostada azul”. No habría funcionado.

En Excellences & Perfections asumiste —quizás— una actitud más “pasiva” hacia las imágenes de éxito dadas en Instagram. Te conviertes en esa chica con la tostada de aguacate y el fin de semana de spa con champán. ¿Dirías que tu nueva serie o trabajo, Privilege (2016), es más activo?

Sí, porque en vez de tener que emular otras estéticas por la credibilidad en sí, para *Privilege* tenía la libertad de crear la mía propia. Fue mucho más divertido e interesante pero no podía haber ocurrido sin haber producido *Excellences and Perfections* antes. Primero tenía que reunir una audiencia.

¿Excellences & Perfections era más bien un camuflaje en este sentido? ¿Tenías que crear una forma de verosimilitud o de “asimilación”?

Sí, eso no me funcionaba últimamente. Estoy interesada en la composición estética. Me gusta jugar con todo: con

el dibujo, la textura, etcétera, y en el caso de *Excellences & Perfections* podía construir buenas imágenes, pero luego tenía que estar copiando todos los otros detalles: el color, los muebles, la música. Tenía que ser muy específica. Mientras que ahora he creado un personaje desde la nada y eso me permitía verdaderamente endilgar con los materiales, los colores, el sonido, los elementos con los quiero trabajar y con los que me desarrollo. Y creo que es la razón por la que tardé un poco más de lo esperado para empezar esta nueva *performance*, porque para construir su base y que la gente comprenda a través de la repetición lo que estaba ocurriendo visualmente, familiarizarse con la manera en la *performance* se iba a presentar, sin verdaderamente saberlo, era más laborioso.

¿Qué quieres decir con construir una nueva base? ¿Cómo lo haces?

Después de realizar la última *performance*, dejé de colgar mis propias imágenes y estaba utilizando viñetas de otro artista, con quien estaba colaborando, porque sabía que iba a trabajar en una nueva *performance* y no quería ir para atrás. Eso sería demasiado obvio para mucha gente; así que, para crear una pausa más obvia, colgué esas viñetas. Luego, pasado un tiempo, cuando empecé a compartir el nuevo material, necesitaba realmente aumentar mis cifras de audiencia y ser “popular”, y conozco los trucos, sé lo que hay que hacer. Entonces, empecé a emplearlos para atraer a espectadores otra vez.

¿Cómo conseguiste desarrollarlos, esos “trucos”? (Como un aparte: “empleando trucos” —doing tricks— es una expresión empleada en relación con la prostitución).

Exactamente los mismos trucos que emplean los medios tradicionales de comunicación, técnicas muy antiguas

de la vieja escuela. Es crear una imagen de éxito y ponerse guapa. De verdad, es tan básico que da vergüenza. Entonces, lo que haría son cosas como colgar revistas en las que he aparecido. La gente pensaría que he vuelto a ser yo misma y a auto-promocionarme. Pero todo fue una estrategia deliberada para comprometer a la gente de nuevo. La gente pensaría que ya no estaría realizando una *performance* y, poco a poco, empezaría a repetir con más frecuencia ciertas cosas como —por ejemplo— un esquema de color, o un cierto tema para, luego, atar las imágenes de la nueva *performance* junto a una historia, de una manera muy concisa.

Pero porque era una cosa que había producido desde la nada. Aunque esperaba que solo me llevaría un mes, tardé cuatro o cinco meses para que las personas se acogieran a esos elementos: la puesta en escena de la “oficina”, el personaje de “Bob” (un palomo). Gracias a la repetición, durante unos meses, la gente empezó a pensar que esas cosas existían y que sabían quien era Bob que, me gustaba el rojo, o lo que sea. La gente está ahora cambiando sus asunciones acerca lo que es un comportamiento normal. Así, ahora que hay confianza, se me permite volver a hacer lo que me gusta.

¿Así que prácticamente construyes confianza con tu marca?

Sí, exactamente. Ahora empecé a estar “embarazada”, por ejemplo, y la gente se lo cree, ya sabes, como: “sí, por supuesto”. Se lo creen.

¿Entonces, esto está en vivo en Instagram ahora?

Sí, es la obra que estoy creando ahora. Y ya hay una gran cantidad de contenido escénico involucrado. Por ejemplo, Bob (el palomo): lo compré en un matadero, pero luego la escena en la que la retraté parecía como si

se hubiera infiltrado en mi oficina. Lo grabé en vídeos en baja calidad con el Iphone volando dentro del cubículo mientras gritaba: “¡Por dios, no!” La gente realmente piensa que —y no es una locura, por supuesto— que puede que entrará por la ventana. No enseñé la escena donde conduzco el coche por Vernon y lo compré, lo metí en una jaula, fui a la oficina, lo solté en libertad y, luego, fingí. Entonces, ese tipo de engaño ya es parte de la narrativa donde la gente está siguiendo la historia.

Por lo tanto, la “narrativa” es sobre todo acerca del proceso de selección de las imágenes que has construido. ¿Qué decides mostrar? ¿Escribes algún guion con antelación? ¿Cómo lo haces?

En realidad no lo escribo. Por lo menos no en detalle. Soy consciente del conjunto: el inicio, el clímax y el final.

¿En qué periodo de tiempo lo tienes previsto?

Pues, fue más fácil con este asunto. Porque es un embarazo, tiene un principio claro y un periodo de nueve meses, y tiene claramente tres episodios de nuevo. Normalmente con los guiones sé qué tipo de imágenes quiero utilizar y más o menos les doy su lugar. Pero depende tanto de las respuestas y de cómo la gente reacciona a ciertas cosas. Y, luego, puedo tomar decisiones para utilizar unas cosas u otras. Con la historia del embarazo pensé que es un tabú tan complicado, un tópico conflictivo en América, que sería una locura realizarlo... Pero es lo quería.

“Anunciar” mi “embarazo”... Ni siquiera escribí tanto, solo escribí “Boom, ja, ja” y mostré una prueba positiva de embarazo. Eso es todo. Después, al leer la sección de comentarios vi que había existido una pequeña pelea entre las personas comentando cosas como “¡oh, felicidades!” Y una chica que dijo, “sí, tengo un par de esos

en el cajón y ambos están muertos”, como si hubiera quedado embarazada dos veces y hubiera tenido dos abortos. Leí eso y respuestas como: “¿piensas que es una cosa apropiada para decir?” Pensé, *wow*, es tan interesante cómo puedes lanzar una cosa tan pequeña... Es interesante cuando se puede ser sutil y a la vez levantar la liebre.

¿Entonces, por colgar una imagen puedes implicar el inicio de una historia o encender una chispa?

Ese “Boom” de imagen (aquella con la prueba positiva del embarazo), sí. Lo pones allí y, luego, las personas reflejarán sus propias ideas. Y cuanto menos digas, pienso, la gente se inventa más cosas.

Solo los guías un poco y proyectan sus propias ideas, sus sentimientos y sus propias experiencias. Es lo que ocurrió también la última vez, porque no compartí tampoco tanta información y la gente era realmente curiosa.

¿Esto está relacionado, parece, con la manera en qué has descrito cómo Instagram quizás puede trabajar sobre el inconsciente de las personas. En lugar de que una persona abra un libro o vea una película, de forma concentrada, a través de Instagram recibe un pequeño goteo de vez en cuando y, como has dicho, ¿la narrativa que conjuras se vislumbra y se incrusta en su vida diaria de alguna manera?

También siento que tiene que ver con el hecho que todos estos temas son muy contemporáneos y lo son también para mucha gente. El primero tiene que ver con asuntos corporales y mucha gente —muchas chicas, especialmente— han considerado en algún momento tener cirugía (una operación de pechos, por ejemplo). El simple hecho de pensar en ello porque lees sobre eso en una revista, en ese breve instante lo estás considerando. Mi

trabajo reflexiona sobre eso. Y ahora con el embarazo: la mayoría de mis amigas no son unas locas por tener un bebé. Sin embargo, sí han explorado ese pensamiento: “Podría tener un hijo... pero, oh, no tengo dinero”. Estoy golpeando y explotando mis propias inseguridades, y las mismas inseguridades son compartidas por un montón de personas. Y pienso que es así cuando realmente funciona porque es una tema tan común. Por ejemplo, nunca he tenido un aborto, pero siempre he imaginado que es lo mismo que tener un hijo, y llegué a pensar en ello e hice planes con mis exnovios. Existe una gran base en común. Todo este tipo de asuntos son universales y lo sabes bien porque lo odias, o realmente quieres uno y adoras a los bebés.

¿En qué medida, cuando estás realizando tus propias fotografías, eres verdaderamente consciente de interpretar en el plano de la imagen, a través de la lente, y cuánto tiempo estás pensando más como una relación social con tu audiencia? ¿O son inseparables esas dos cosas? ¿Eres consciente de la verdad, siguiendo la idea de Barthes, que te estás transformando en una imagen, con antelación, y estás pensando en cómo te verás en una pantalla plana? ¿O estás pensando más emocionalmente cómo y de qué manera tu imagen conectaría con tu audiencia?

Creo que ambas cosas van juntas pero, con ciertas fotografías, la manera en que la gente digiere una imagen o cómo perciben el comportamiento del personaje tiene más peso que la composición visual. En algunos casos, como este, pienso en la narrativa más que en la fotografía en sí, como imagen. Pero cuando tengo que hacer ambas, ganamos todos.

¿Como una composición?

Sí. Porque al trabajar con una narrativa cifrada, veo realmente las cosas más a largo plazo. A veces, va con mi historia, sé que tengo que colgar una imagen de mierda que no va a obtener ningún “me gusta”. Pero, en un esquema más grande de las cosas, eso va a tener un mayor sentido, pero luego, desde la distancia y con el tiempo, adquiere significado.

Así que, en cierto sentido, ¿eres tú la red de imágenes?

Sí, pienso más en la reacción o la recepción y el aspecto de *performance* más que en la fotografía. La estética se convierte en algo secundario, y si tiene buena pinta, estupendo. Pero lo contrario también es válido.

Entonces, ¿es un instrumento?

Sí.

Hemos hablado de la foto como archivo más que de adquirirlas físicamente. Excellences & Perfections parece que tiene más que ver con el consumismo. Pero has dicho eso en un sentido más amplio, ¿no estás metida en el hecho de poseer cosas, pero más en el hecho de documentarlas? ¿Una imagen es un instrumento en la historia, pero también una manera de poseer?

Eso tiene que ver con el vídeo ensayo *Buyer Walker Rover*, donde analizo todos esos objetos de tierra de Poundlands, Eurostores, Dollar Shops, etc.

En ese momento no me hacía falta, ni quería, comprar esos objetos y coleccionarlos. Al contrario, estaba interesada en documentarlos con imágenes porque me importaban visualmente; su materialidad era tan insignificante. No necesitaba poseerlas porque saber que existían era suficiente para mí. Me siento así con muchas cosas,

es la razón por la que no me siento realmente ofendida por la apropiación, incluso si es mi propio trabajo.

Tal vez una complicación de la idea de que toda escritura es una cita: y ahora las frases vienen como “readymades”. Los bloques de construcción de nuestros mundos de la palabra y la imagen ya no son, quizá, elementos puros, sino combinaciones existentes, prefabricadas, que volvemos a juntar de nuevas maneras. Pero si tu imagen está circulando, de forma libre online y cualquiera puede efectivamente “utilizarla”, ¿no afecta a tu propio sentido de la libertad o de identidad como persona en la vida real?

No percibo el uso de esas imágenes, tanto de *Privilege o Excellences & Perfections* como una invasión de la privacidad porque son ficción y no reflejan mi vida privada. No siento tanto la violación. Como tampoco me siento alagada cuando alguien comenta sobre mis grandes tetas en una imagen donde sé que he rellenado mi sujetador con calcetines.

¿Entonces dónde aparece tu propia realidad en tu trabajo? Si el modelo de los años setenta de arte corporal prometía intimidad y un acceso a la vulnerabilidad de la presencia viva del artista (aunque haya sido teatralizada), ¿cómo se relaciona la imagen que vemos de ti con la realidad vivida? ¿Qué significa ser un ser humano en la era de Instagram?

Bueno, la principal diferencia entre ahora y el siglo XX es que todo el mundo se enfrenta a problemas que antes solo tenía la gente del mundo del espectáculo. Auto-representación, maquillaje, iluminación, imagen, carisma... Todas esas ansiedades han sido ahora aplicadas a los doctores, el personal de la limpieza, profesores...

Aunque me gusten las fotografías, personalmente

pienso que decir “POIDH” [*Pics or it didn't happen*, que se traduciría como “Imágenes o esto no ha pasado”] es terrible porque estoy más feliz cuando me olvido de documentar las cosas. Todo esto hace que me pregunte hasta qué punto todas esas situaciones “no cuentan” porque no existen “fuera” como imágenes. Pienso que estar viva hoy en día es haber escogido entre “existir” y “no-existir” (a través del archivo de la imagen). Al contrario de como pueda sonar, el segundo da menos miedo que el primero; desde mi punto de vista.

¿Crees que tu cooptación de Instagram como un espacio artístico significa que ves “fuera” “de él, de forma crítica”? ¿Lo ves como un sistema? ¿En relación con qué?

En este caso, sí. Para mí era un lugar de recreo, un juego donde mentía. Pero nunca habría podido hacer esto sin la experiencia —quizá la culpa— de ser yo misma parte del sistema. Nunca soy crítica desde fuera, sino más bien desde dentro. Soy más crítica conmigo misma como un producto del capitalismo.

Esta conversación tuvo lugar cuando Amalia Ulman estaba iniciando el proyecto *Privilege*. La entrevista aquí publicada es una edición de la original.

Fauna de las Cuatro Torres
Julia Castelló y Ali A. Maderuelo

Fauna de las Cuatro Torres es la propuesta *site specific* de Amalia Ulman (Buenos Aires, 1989) para el Centre del Carme Cultura Contemporània dentro del proyecto iniciado en 2015, *Privilege*: una *performance* en vivo y en línea que la artista sigue expandiendo en una amplia variedad de formatos. Ulman inicia esta *performance* en las redes sociales con una versión hiperbólica y casi esperpéntica de sí misma, apareciendo como una mujer de negocios, siempre en la oficina o entornos similares. En este proyecto, la artista pone en cuestión el estatus y la inestabilidad del yo, la noción de autenticidad, la relación entre realidad y ficción, y las relaciones sociales y laborales contemporáneas. Durante la *performance*, Ulman creó una incesante serie de materiales visuales —desde mostrar su supuesto embarazo hasta la presencia de un *alter ego*, el palomo Bob— que reflejan la evolución de la cultura memética. Para esta ocasión, la artista presenta una instalación inmersiva, una intervención del espacio que apela al espectador y le provoca para convertirse en parte activa de la *performance*.

La estética conservadora y las oficinas sirven de telón de fondo para entrelazar toda una serie de temas de actualidad: las elecciones presidenciales estadounidenses de 2016, por ejemplo, que supusieron que la *performance* en Instagram hubiera de esperar al resultado final para reflejar acontecimientos imposibles de obviar. Otros elementos visuales aparecían en la *performance* —o, como ella ha llegado a describir (también para su primer proyecto en Instagram, *Excellences & Perfections*, 2014), “fotonovela”—: globos rojos, escaleras mecánicas, zapatos

de marcas de lujo, ascensores, papelería elegante, aeropuertos... Y el querido Bob, un paloma enigmático que entra un día en la oficina e, inesperadamente (también para la artista), gracias a su elocuencia, se hace casi con el protagonismo de la narrativa. Con un rol un tanto misterioso, en el que no se distingue si es un animal real o atrezzo, Bob acaba siendo una estrella con un cortometraje y un libro propios, el héroe de la clase trabajadora que debe afrontar toda una serie de estafas y timos, economías de apariencia, ascensos y caídas.

Ulman se sitúa, en definitiva, en una oficina corporativa del centro de Los Ángeles para examinar la estética dominante del poder, de las ciudades que gobiernan nuestro comportamiento, y su legitimidad: la masculinidad y verticalidad de este escenario se desestabiliza con imágenes surrealistas o que quedan lejos de las expectativas que generan estos lugares de negocios, como la maternidad, la ironía o la entrada de Bob interrumpiendo toda productividad. El imaginario creado en este caso —a diferencia de su anterior proyecto, en el que seguía unas líneas *mainstream* y una serie de tópicos o estereotipos, una presentación propia de las redes sociales para conseguir más seguidores— resulta más activo: se trata de una estética creada por la propia Ulman, haciendo una sátira de sí misma. A partir de técnicas de propaganda, un esquema de colores muy específico, una selección de objetos y un compañero como Bob, el proyecto es, en este caso, más fácil de situar en el terreno de la ficción.

Privilege se acompañó desde el primer momento de toda una serie de intervenciones fuera de la *performance* en línea, intervenciones que ayudaron a completar al personaje ficticio, desde exposiciones o instalaciones inmersivas hasta apariciones en medios de comunicación (*New York Times* o *L'Officiel Art*, por ejemplo). De hecho, la artista entendía las entrevistas o las fotografías de las que era objeto como parte de la *performance*. Todo eso

hacía que en *Privilege* la documentación y la experiencia en vivo pudieran estar más cerca la una de la otra.

Seis años después, las intervenciones continúan fuera de las redes sociales. En *Fauna de las Cuatro Torres*, Ulman interviene totalmente el espacio con tupidas cortinas y moqueta cubriendo el suelo. A esta escenografía se le añade un segundo plano: una plataforma elevada y separada del público por unos bolardos. Las protagonistas: dos corbatas gigantes. El telón provoca que el espectador esté delante y detrás de la obra de teatro, que se convierta en actor de la *performance*. Como en otras instalaciones de *Privilege*, la artista consigue que el visitante forme parte del propio escenario.

El título de la instalación apunta al lugar donde fueron documentadas las corbatas: Chaoyang, un distrito de la ciudad de Pekín. Allí se encuentran la mayoría de las embajadas, más de la mitad de agencias de negocios extranjeras de la ciudad y miles de empresas internacionales. No resulta difícil imaginar el prototipo de persona que habita ese lugar. Ulman relaciona esta ubicación con la voluntad de desentrañar los códigos que conforman la identidad WASP (término usado en inglés para designar al hombre blanco heteronormativo, de origen anglosajón y protestante). Se trata de una cuestión que destaca en la investigación de muchos de los elementos que componen *Privilege*. Como señala Rozsa Farkas en el texto de introducción de *Privilege: The Book* (2018), esta identidad está compuesta por una serie de elementos estéticos, complejos, que comprenden también el lugar de trabajo. Y este lugar de trabajo se sitúa en el centro de lo WASP. Estos elementos confluyen en una idea artificial de seguridad que la artista pone en cuestión al utilizarlos asociados a estrategias de distanciamiento surrealistas.

El gesto de las redes sociales aumenta de escala en esta instalación inmersiva, se vuelve objeto. La corbata, como elemento señalado, vuelve a poner el foco de la *performance* en la masculinidad, los clichés, los estereotipos. La parodia continua a través de las dos fotografías que acompañan la escena: la *business woman* es ahora cobradora del frac. Estas imágenes adelantan la investigación actual de Ulman, que supone una continuidad en torno a esa interrogación sobre las relaciones sociales y laborales, y también en el uso de su propia imagen para poner en cuestión la noción de autenticidad o en la persistencia en la relación entre realidad y ficción.

Episode 07 — “Bob”

Fiona Duncan

I was raised with the language virus: *You can be whatever you want to be*. I was raised by mass media. Girls are lied to. We can be whatever we are, but it’s not going to be easy. We can do whatever we want, but we won’t necessarily be rewarded for it by the powers that be. You’ll also be, as a girl in this world, raised around so many ideas, and even more images, of what you should want to be—what people want you to be—that’ll be hard to sort out what’s true for you.

I’ve a sense that Amalia and I spent our early lives similarly alienated but dealt with it in different ways. Amalia became an artist, she carved out time for herself; an only child who grew to relate to form, her craft, first or foremost. Discerning in her friendships, Ami kept her circle so small, sometimes it was just a line, between her and another, sometimes a dot. Amalia taught me to be alive to my loneliness. She taught me to apply my intelligence. She taught me as all of you do, simply by being.

I grew to observe. To find points of likeness, even if they were sparse. I learned to fake it, to be that one thing we have in common, or to act like what I know you want to be around. *MirrorrorriM*. I adapted to the world around, learned to see from your point of view, to justify with empathy, all, even ill, behavior, to not be alone.

This meant that, when I first met Amalia, I was in the second to last of a series of relationships with boys I wanted to be. They were free. Self-determined, cocky. Writers and artists. Amalia was more successful than all of them combined. And she was doing it making work that hit me on more levels of my being than I was used to experiencing simultaneously. Her work is feminine and critical, historical, and beautiful, like aesthetically harmonious and sublime, harsh, distorting, sometimes

nauseating; reflective, it's also funny. Amalia taught me I could do anything.

Early in our relationship, Amalia invited me on a field trip. I'd just moved to LA in large part thanks to Ami, who'd lent me her apartment for two weeks as a trial; I fell in love with the city, I fell in love with her, I fell in love with Lucien, so I moved expediently. Amalia drove the same car my parents did throughout my childhood. I was ashamed of it then. This old boxy Volvo, so other compared with the sleek new leases my friends' parents drove. My parents are eccentrics. "Embarrassing!!" I screamed then. Real hilarious, I think now. When I was 9 to 17, we lived in a surreally normative neighborhood. My parents moved us there because the public schools were good. I remember my mom driving a few of my pristinely dressed friends around in our filthy old Volvo, talking about the SSRIs she and my dad were on like it was NBD. This was the nineties, *it was common*. But I was mortified, just as I was when my mom would dance groovy rock'n roll style in the mall or my dad would joke about politicians getting anal probed while we were eating dinner. When I saw Amalia's car, I knew I was home.

Amalia drove us to Vernon. She, at 26, had just gotten her license. I, then 28, still hadn't gotten mine, and like everything I hadn't yet done, it seemed insane. *Could I ever?!* Amalia put sneaky jazz piano on in the car like we were in a film noir. We were going to get a bird. At the Polleria in Vernon, there were doves, chickens, a parakeet, and two pigeons. She picked the pigeon with the classic coat. It's patterned kind of like a business suit, I recognized then. Masculine and shady. His name would be Bob and Amalia would live with him, making art with him, for almost two years, a pet. As an icon, under Amalia's wing, the pigeon came to represent a proletariat, or homeless, commoners, scavengers, and

class mobility, business-ing up, in America. In China, I learned through her, pigeons connote prestige; they're racing birds, winners. Bob would fly around Amalia's Downtown LA high rise office in custom-fit diapers. He was beautiful. With a shimmery neck like my great aunt's fire opal ring I always wore. For one year, Bob became the star of Amalia's art, drawn like a Picasso dove, collaged as memes, a guardian angel to her pregnant Mary. Now my experience of cities is forever changed, as Amalia changed what it means to see a pigeon.

It was the simple act of driving to buy Bob for \$9 that transformed me tho. This is when I learned: *we can do anything*. There are so many options I'd never considered, so organized was my mind by norms. There's a look to consciousness expanding. The scene around you will intensify or deepen, as you lighten, open. In the car, driving home, Bob cooing in the back, the city lights were brighter and the drive flowed smoother, or I was just alert, noticing our current in all-too-rare for me relaxed receptivity.

Excerpt from *Exquisite Mariposa: A Novel* (Soft Skull, 2019).

In a tree outside my living room window in Los Angeles, two doves are building a nest. The mother dove sits on her eggs while the father runs errands back and forth, gathering sticks and grubs: the nest slowly fills the crook of a branch: to have all this activity play out at eye level, for weeks on end, starts to erode the notion that we, human beings, are the only ones to “make things.” Birds certainly practice artifice, and some are very good at it. The latest season of the BBC’s *Planet Earth* features bowerbirds decorating their sculptural mating-grounds with attractive bits of human trash. One has found a small, red plush heart; another steals it. It’s not ritual nor aesthetics nor trickery that make us unique—if, indeed, we are.

Our own species’ seductive efforts, in turn—from clothing and makeup to social media profiles and sexting—start to seem birdlike, like a layer over and above our bodies that acts and is acted upon in a way that extends and delimits the body itself. A nest is an example of what biologists call the extended phenotype: whatever an animal does to alter its environment. Take for example Amalia Ulman’s gauzy pornographic video *International House of Cozy* (2015), which captures the rites and accoutrements of two mating hipsters: the scented candle on the dresser, the rind concentrate body balm from Aesop, the shallow bowl of fresh fruit on the modern-white credenza. This is commodified intercourse in a well-feathered nest. It is an alien and documentary ritual. One has the feeling that there are no bodies here at all, only elaborate shells—extensions of, but not, “The Body.” Such a coupling approaches a sort of prearranged, recursive intimacy, like watching someone watch themselves on YouTube.

What does it mean to stage the extremes and epitomes (excellences and perfections, even) of millennial self-care? In other words, to affect concern for a body that isn't exactly there? Ulman's *Excellences & Perfections* (2014), her most famous performance, did exactly this for an unsuspecting audience of Instagram followers. The term *lifestyle porn* goes beyond raw depictions of sex to include pictures of avocado toast and green juice and walks in Griffith Park. *Excellences & Perfections* is peppered with shots of fresh fruit and glistening, barely-touched desserts like periodic statements of bodily health. Her outfits are costumes, the hotel mirrors are sets. But the series' most salacious moments come when Ulman points this artificial artifice towards her own flesh. In *E&P* Ulman gets a breast augmentation that is as real as any photoshopped cover girl's; her pregnancy shown throughout *Privilege* (2016) is an online one, an Instagram gestation, where each image of Ulman's pregnant belly says more about the mother than about whatever child. If art is embodied meaning, then this is art, regardless of whether it's a baby or a prosthetic, a performed pregnancy or a private one. When Ulman provokes this irreconcilable ambivalence, she is simply stating what we already know, but rarely admit—that a selfie is more like a search than a record.

So Ulman performs the things we do to find ourselves, or—with great capitalist realism—to brand our selves. People don't collect colorful bottle caps and straws, they gather labels: Miu Miu, Prada, Gucci. A handful of clips posted as part of *Privilege* are actual endorsements.¹ The Gucci logo overlays a video of Ulman kicking a red crepe paper ball and repeatedly mumbling the brand's name. One Prada ad is nothing more or less than a view of Ulman's feet as she rides an escalator in a pair of their shoes. In 1999 Philippe Parreno and Pierre Huyghe began their project *No Ghost Just a Shell*, in

which they co-own the rights to an anime character named Annlee; in 2003 Bernadette Corporation completed a video manifesto for disaffected activists titled *Get Rid of Yourself*. These projects hug the turn of the millennium; it's no accident that violent anti-globalization demonstrations surrounded the G8 summit in Genoa, and that Annlee was made to embody the polyvalent emptiness of the branded self, at just the moment when a teenage Amalia Ulman was first exploring the Internet. Now it's 2018 and corporations are legally people, just as they are also made of people, just as they are also lifeless shells.

It's a short step from "you are what you wear" to "you are what you post." But before virtual bodies transacted on Myspace and Instagram, Pornhub and Chatroulette, the interface was text only. The chat rooms Ulman frequented had no imagery, no avatars, and no bodies—which is why she could be anybody. It was salad days. Yet part of that imageless freedom persists in Ulman's most recent work, in her insistence that the self is not structured like a pit in the body's peach, but flows like a centerless juice.

Ulman's ambient relationship to her own embodiment sometimes presents in her work as ambivalence, sometimes as antagonism. Ulman's *Privilege* photos use red and gray almost exclusively, a palette that is color-pop one minute, gore the next. The lo-fi crackle in shots of Ulman riding the LA Metro's escalators, for instance, makes the walls look blood-spattered. In other posts, the artist's body seems damaged. One shows her legs splaying out of an office doorway; her arm holds a corded phone to her head, which juts into view at a broken angle.² In another, Ulman in a pencil skirt and blouse leans against the office wall, grimacing and clutching her knee, which glows a painful red.³ The only other color is the red of her high heels and bag. For *Privilege*,

Ulman took up an office-worker persona, but also worked in an office. In another Instagram post, Ulman digitally multiplied her outstretched arms into the posture of a multitasking Hindu goddess [Kālī], holding coffee, scissors, a clock, two roses, and indicating, with two hands, her pregnant-presenting belly.⁴ Both powerful and servile, creative and distressed, she represents the dual nature of the precariat: we can do it all, and it hurts.

Shortly after the conclusion of *Excellences & Perfections*, Ulman debuted *Stock Images of War* (2015), a series of open wire sculptures of tanks, wheelchairs, and bicycles, placed around a gallery draped in black fabric. She first imagined these skeletal machines before *E&P*, while recovering from a bus accident in a Pennsylvania hospital. This pain is real and chronic, even if the body suppresses its memory—and even if the pain of others is among the most difficult things to feel. Instead, like a nightmare antiseptic, air fresheners on little shelves spurted sickly apple-scented mist into the room; the video on the wall, with a voiceover punctuated by gunfire sound effects, was turned up way too loud. Physical pain morphs into the pain of Ulman's frustrated attempt to commodify a compound image of suffering. It is like the poet W.S. Merwin writes in *For the Anniversary of My Death*: "Then I will no longer / Find myself in life as in a strange garment," as if the flesh, too, is something we put on, like a pair of rhinestone-studded heels. Just as easily, we slip it off.

Viewing *Excellences & Perfections* and *Privilege* in their native form, on Ulman's Instagram feed, you start to notice the many flavors of disillusionment expressed in the comments section by her followers. Some are in on her jokes, others feel cheated or offended, but perhaps the most misguided are those comments that urge Ulman to be true to herself. This, for example, after she dyed her brown hair blonde as part of *E&P*, and again after

she changed it back. Whether such reactions express genuine concern, or are more like the cathartic cries of the audience at a horror film, the implication is that any of these images, consciously performed or not, might overlay and obscure a true inner self. In a more complete analysis, however, Ulman proposes a stickier truth: that this whole extended phenotype—art, clothes, décor—doesn't express the self—it *is* the self. Ulman's followers wonder aloud if her body is art, or if it's artifice. The answer is yes.

Philosophers call it *pure semblance*—like an illusion, but not an illusion; an image through and through. And when you can't tell if it's an illusion or not, you must act as if it's both. Given the circumstances, it's understandable that it's sometimes difficult to know how to take Ulman's work. The response, like the work, is both at once, oscillating like a high velocity update of Jasper Johns's flags and targets: both pictures of things and the things themselves. This also makes it difficult to decide exactly where the work ends and the body begins. Like an intricate nest or dam, Ulman's artwork is an extended phenotype inseparable from her other ways of living. There is, for instance, a tendency for Ulman to guide the press towards her own ends, using magazine photo shoots to produce new work, or interviews to undermine old interviews. Her work is her lifestyle and her lifestyle is her work; she is never not working.

For *Privilege*, Ulman introduced a supporting character, a pigeon named Bob. At first the pigeon was an animatronic, and appeared this way when a version of *Privilege* was installed for the 9th Berlin Biennale. But soon Ulman replaced the model with the real thing. Like Ulman, Bob has a job portraying an office worker, going daily to an office, doing what office workers do. This much is the saccharine conceit of a children's book Ulman produced, thick cardboard pages and all, in

which Bob in suit and tie simply takes the bus to work. But even this whimsical story sinks, past parody, into an honest telling of an artist's white-collar precarity. Bob is a pet, but one that is optimized for work, for labor—for production, and specifically for the production of images of himself working. He is also a representative of pigeonkind, as if this strange relationship—between human and bird—mirrors that between artist and image. Whatever drives are specific to Bob, he also possesses avian motivations common to all pigeons, individuals all, but also nodes of some greater entity, a flocking, undifferentiated mass.

The *Privilege* collages and photos, again, are desaturated save red accents—red, among other things, the color of sex worker solidarity. Ulman puts her body to work in a kind of digital emotional labor, no less emotional or laborious for being digital, yet still somehow virtual, made-up, like that of a pole dancer or a cam girl. Who is truly surprised that the image, any image, is partly disingenuous, a fantasy for hire? When is it ever otherwise? The expectation of sincerity clings to the online world, just as it does to art, in a way that doesn't apply to meatspace—or rather, the online and art audiences cling to their expectation. Perhaps this is why Ulman plans to direct a film—to work in a medium where artifice is only natural.

In 2015, Ulman took a trip to Pyongyang, North Korea.⁵ She doesn't consider the trip an artwork as such, although she did post a few tourist shots on Instagram. (They're still there, a brief interlude between *Excellences* and *Privilege*.) The trip is documented in greater detail in a travelogue published this year as *Pyongyang Elegance: Notes on Communism*. The essay's tone is drifty, over the shoulder, as if Ulman is watching her own body travel. The country is infamously restricted; the Internet is censored and so is the television, and Ulman can only

visit sites approved by the three local men assigned as her guides: tourist restaurants, gift shops for foreigners, a larger-than-life replica of the Arc de Triomphe. But what seems to bother her the most in this cold communist paradise is how little time she has to herself. The climax of the essay comes when she convinces her handlers to take her for a massage, and she spends an hour—one hour—in the company of one woman, naked, not talking, finally “herself.” Ulman notes that wherever she goes there are bowls of fresh fruit: to some the sign of a stage-managed dictatorship, but to her simply a performance of plenty that is common to the world's poor.

If our buildings express a certain regional character, the city is our kind's ultimate extended phenotype. Of her hospital stay, Ulman writes cryptically, “My confinement is the victory of the skyscrapers over my bones.” Of Pyongyang, “I took the city off me like a Band-Aid.” To make the completion of *Privilege*, Ulman and her husband opened Bob's cage, a wood and wire box attached to their apartment window. A short, closely cropped video shows him hop out of frame and into Los Angeles. Ulman tells me that pigeons pair for life; in order to train them as messengers, they are separated from their mates. It's not their homes, exactly, that they seek out, but their mates.

This text first appeared in the magazine CURA., Issue 28.

1. See Ulman's Instagram feed, August 24, 2016, <https://www.instagram.com/p/BJf9SubhZzq/>; May 29, 2016, https://www.instagram.com/p/BF_ifkGIV5w/; April 12, 2016, <https://www.instagram.com/p/BEGu8fLIV4Z/>.
2. *Ibid.*, January 14, 2016, <https://www.instagram.com/p/BAG-pu3FV2x/>.
3. *Ibid.*, March 30, 2016, <https://www.instagram.com/p/BDIKYCuFV30/>.
4. *Ibid.*, September 15, 2016, <https://www.instagram.com/p/BKZjerkAkF9/>.
5. Amalia Ulman, "Pyongyang Excellence: Notes on Communism," *affidavit*, February 12, 2018, <https://www.affidavit.art/articles/pyongyang-elegance>.

Bob and Anna

Dean Kissick

Anna strolls behind me holding her phone up to her face and watching Snapchat. She walks slowly and languidly and stares into her phone. She feels the sunlight as it warms the top of her cheeks. In Koreatown, it's always summer. The air is warm and dry. I wait for her to catch up and then move on at a slightly faster pace, hoping she'll follow my lead, but Anna doesn't seem to notice. I try this a couple times. We cross very slowly from Maraland to 8th Street land. Their names curl across the walls of Amalia's neighborhood. The blurry shadows of the leaves on the trees wave back and forth above their names curling across the walls. Some trap begins to play from one of Anna's videos and she moves her arms in the same way.

I'm going with Anna to see Bob because Amalia's apartment is close to Starbucks and I'd like a tall hot black coffee, my second of the day. Anna has been coming to feed Bob every day, although she forgot the day before. Amalia has asked Fiona, before, and Anna, now, to look after Bob while she's away with her fiancée taking meetings about shows and giving lectures at universities. We're drifting into the late afternoon.

"Amalia's apartment is so nice," Anna says, once we've climbed two flights of stairs and unlocked the door, "there's such a good feeling in here."

"It's okay I suppose."

There's a large glass water dispenser on a wooden stand, a pole for dancing and elongating one's body, and Bob's house standing there on the floor of Amalia's apartment.

"Bobby," Anna says.

"Hey Bobby," I say.

He's a tidy, modest bird and speaks softly. "Brrrrrrrr," he says.

I pour some mixed seeds into his small tray, half of which is outside, and half of which is inside, his cage and make sure he has enough water. Bob pecks at the seeds. "We should let him out," Anna says opening the cage. She's not really asking me.

After a while he takes a step out, looks up at us and then carefully around the room. He flaps into the warm, dry air, but only briefly, and alights on a chest of drawers in the corner, besides the water tower.

Amalia's rail of clothes is various shades of black, dark greys and some white, just like Bob is. Below the rail of clothes is a row of shoes. Her Miu Miu pumps with the low crystal heels catch the sunshine from the window and scatter it across the parquet floor. Anna goes along the rail and reads the labels out loud. "Amalia's clothes are so nice," she says, "and they're all designer. They're so clean and well looked-after. Nothing looks too new, but nothing looks worn out." She picks up something gloomy by Ann Demeulemeester, holds the garment against her body and looks at herself in the mirror, "Do you think she would mind if I borrowed this?"

"I don't think so," I shrug. "That looks nice on you."

Amalia's wardrobe is chosen because of silhouette, cut and tone. Anna tries on a pair of black Marc Jacobs jeans. Bob sits on top of the chest of drawers and thinks about his life. Everything in the room feels measured but also rather slapstick. At some point Anna bursts out laughing; she's very stoned, and also she put too much of a handful of psilocybin mushrooms in her tea this morning. I begin to laugh as well. After a while Bob begins to laugh. "Uuhh-huu-huuu," he goes.

I feel restless now. We've been here for thirty minutes and I want to buy another coffee and go home to write. I lie down on Amalia's bed and pick up one of the post-

modern philosophy books from her small bedside table. I'm worried about Bob, about how we'll ever lure him back into his cage. I worry that we'll be here for hours, for days, and that he'll make a mess of everything. But I can just leave Anna here to deal with it, I think.

"Bobby," she says, "it's time to go."

At first he pretends like he hasn't heard, but then he glides back down to the ground and bobs back and forth, taking quick little steps. He walks back into his cage, whispering something quietly under his breath.

"Bobby," Anna laughs, fastening shut the door to his house, and then we pick up some clothes and go.

Regarding your work, the question of ‘documentation’ doesn’t necessarily seem like the right term, but perhaps that’s a good starting point: where is the performance? Can we say that you document your performances? It’s not as though they precede the image, because the image is what ‘performs’ on Instagram?

I think these things are kind of simultaneous. Because of the Internet, the performance archives itself and the moment of performance is when the image is uploaded first and people react to it first. So, it’s occurring ‘live’ when they are following the narrative on a day to day basis: that’s the performative aspect. But, then instantaneously it gets archived so it is different from other kinds of photography of performances. As soon as a photograph is uploaded online, the performance and its archive are already the same thing.

That’s an interesting paradox, there is no ‘real-time’ liveness, it’s to do with when the image is viewed or received by a viewer on their own device? I had thought about your work in classic terms, within a history of artists ranging from Claude Cahun to Cindy Sherman who were—as our Tate show put it—‘performing for the camera’. Those images portray a sense of intimacy in their capture by the artist-subjects in their studios. But the later exposure (in books or exhibitions) is at a significant remove. They are clearly documents of an intimate process. But, it is interesting that between that capture of your own image, and the performative moment of showing, by sharing on Instagram, there is a double layer to the intimacy that we somehow witness.

I feel that the performance happens when the audience

look at the image and they react in the way they are supposed to react as part of a narrative. And as soon they don't feel that anymore it just becomes a document: after that first interaction it's an archive. Because that is when the performance really happens. When they realise it's a 'work', and it's older, that is the archive of the performance. But, materially it is the same image, it just functions on different levels.

Traditionally, the debate in performance discourse in relation to photography began with whether you could capture the authentic live moment, it was about an indexical link to a lived occurrence: whether it could give some kind of palpable access to the real work. So, the live action is always primary, in that body-art-related discussion. But, for you that is asking the wrong question?

Yeah, I guess so, because it is simultaneously archive and performance. The performative aspect comes from the interaction with the audience and the audience can interact with it any time. You know, it depends on their lives. And then background knowledge: people that already know it's an art piece, I feel, have a different reaction. And then people that don't know and have that genuine experience of the piece, that can happen anytime basically. Because even though *Excellences & Perfections* has had a lot of press, there are people that will find it and go through it and still maybe feel something outside of it being an archived piece of work.

There are so many layers of intimacy, realness and authenticity at play. On one level, there's a certain sense of intimacy deriving from that moment, for you, when you are recording yourself. Yet you have already touched on the crux of the issue, which is that your action, actually the performative action, is the uploading and the

conversation that happens publicly, subsequently. But, then as you said, people can come to it afterwards, even knowing it's an artwork and have another kind of experience of it, and within the frame of seeing it as an artwork it offers a kind of meta-documentation of itself?

Yes, because you know what it is. But, then, I feel there are other people that just come upon it and just have a similar reaction to the original reaction of people when they didn't know.

So, if you come with a knowing frame—knowing it is an artwork—you are seeing it as documentation. But, if you accidentally come across it, even a year later, 'innocently', then it's still performing 'live', it's still active?

Yeah, I think so. At least in the case of *Excellences & Perfections*. I don't like using the word 'hoax', but it was more about that: it rested upon not really knowing that it was planned.

I'm working on a new performance, *Privilege*, and I am allowing myself to be way more creative developing a character almost from scratch. So in this case it is not something I am emulating and needs to be followed through by other people to be complete. It's a different thing in the new work because the aesthetic is unique, the documentation and the live experience can be closer to each other. You can enjoy it the same even knowing it's an art piece, because you don't need...

That suspension of disbelief?

Yeah, you don't need to be tricked into thinking it's not an art piece to enjoy it. In this case my decisions are more aesthetic. So you can look at it the way you look at a painting.

So it is different from Excellences & Perfections where you were embedded in Instagram in a, sort of, 'invisible' way, in the sense that you were assimilating to norms and modes of self-presentation that you found there?

Yes. The problem with that for me is that as much as I enjoyed doing it, I didn't have much creative freedom because I was emulating other things and had to be realistic. And for example, you know, I couldn't really go crazy or decide "oh, I have seen that girl make the avocado toast this way, but, you know, I am an artist and I am going to make the avocado look orange and the toast blue." It wouldn't have worked.

In Excellences & Perfections you assumed—perhaps—a more 'passive' attitude towards the given successful images on Instagram. You became that girl with the avocado toast and champagne spa weekend. Would you say your new work, Privilege (2016), is more 'active'?

Yes, because instead of having to emulate other aesthetics for the sake of credibility, for *Privilege* I was able to create my own. Which was much more fun and interesting but couldn't have happened without making *Excellences and Perfections* first. First I had to gather an audience.

Excellences & Perfections was more like a camouflage in a way? You had to create a form of verisimilitude or 'assimilate'?

Yeah, that didn't work for me ultimately. I am interested in aesthetic composition. I like playing with everything: with drawing, texture, etcetera, and in the case of *Excellences and Perfections* I could construct good photos, but then I'd have to be copying all the other details—the colour, the furniture, the music. I had to be very

specific. Whereas, now I have created a character from zero and that allows me to really indulge with materials, colours, sound, things that I want to work with and that I have to develop myself. And I think that is why it took me a little longer than I expected to start this new performance, because to build the ground for it, for people to understand through repetition what was going on visually, to get used to how the performance is going to look, without really knowing it, was more laborious.

What do you mean by building a ground? How do you do that?

After doing the last performance, I stopped posting my own images and was using cartoons by another artist, with whom I was collaborating, because I knew I was going to work on the new performance and I didn't want it to go back to back. That would be very obvious to many people; so to create a more obvious pause, I had posted those cartoons. Then, after a while, when I started sharing the new material I really needed to raise my viewing figures and be 'popular', and I know the tricks, I know what you need to do. So I began to employ those to get viewers again.

How did you work those out, the 'tricks'? (As an aside: 'doing tricks' is a phrase used in relation to prostitution).

Exactly the same tricks mainstream media uses, very old school techniques. It's creating an image of success and looking pretty. Really, it's so basic it's embarrassing. So, I would do things like posting magazines I was featured in. People would think that I was back to just being myself and self-promoting. But everything was a deliberate strategy for engaging people again. People would think I wasn't performing any more, and then very

slowly I would start repeating more and more often certain things, like—for example—a colour scheme, or a certain topic to then tie the images of the new performance together into a story, in a very concise way.

But because it was something that I made from scratch, although I expected it to take only one month, it took me, four or five months to really get people to catch onto its elements: the setting of ‘the office’, the character ‘Bob’ (a pigeon). It was through repetition, during a few months, that people could begin to feel that these things existed, and that they knew who Bob is and that I like red, or whatever. People are now shifting their assumptions on what my normal behavior is. So, now that there is trust, I am allowed to do whatever I like again.

So you build a trust with your brand almost?

Yeah, exactly. So, now, I started being ‘pregnant’ for example and now, you know, people buy into it, like “yeah, sure.” They believe it.

So, is this on Instagram, live, now?

Yes, it’s the work I’m doing now. And it has already involved a lot of staged content. For example, Bob [the pigeon]: I bought him in a slaughterhouse, but then the scene I portrayed him in, it’s as if he had sneaked into my office. I took low quality iPhone videos of him flying inside the cubicle while I screamed “Oh my God, No!” And people really think—it’s not that crazy of course—that maybe he came in through the window. I don’t show the part where I drove the car around Vernon and bought him, put him in a cage, went to the office, let him free and then pretended. So, that sort of trickery is already part of a narrative where people are following the story.

So, the ‘narrative’ is all about your selection process of the photos you’ve constructed, what you choose to let out? Do you write a script in advance? Or how do you do it?

I don’t really write it. Not in detail at least. I’m aware of the bigger picture, the key moments: beginning, climax and end.

Through what kind of time period do you plan?

Well, with this one I had it easier. Because it’s a pregnancy, it has a clear beginning and a span of nine months, and it clearly has three episodes again. Usually, with the scripts, I know what kind of images I want to use and I more or less line things up. But, it depends so much on feedback, and how people react to certain things. And then I can make decisions as I go to exploit some things or others. With the pregnancy story, I felt that it’s such a complicated, taboo, conflicted topic in America, that it would be crazy to do it... but I wanted to.

To ‘announce’ my ‘pregnancy’, I didn’t even write much, I just wrote “Boom, ha ha,” and showed a positive pregnancy test. That’s it. And then when I read the comments section I saw that there had even been a little fight between people commenting things like ‘oh congratulations!’ and a girl who said, “yeah, I have a bunch of those in a drawer and both of them are dead,” as in, I was pregnant twice and I had two abortions. Reading that and then answers like “do you think that is an appropriate thing to say?” I was thinking, wow, it’s interesting how you can drop a little thing... It’s nice when you can be subtle and still raise hell.

So by posting an image, you can just imply the beginning of a story, or spark one, you mean?

That ‘Boom’ image (the one with the positive pregnancy test), yes. You put it there and then people will reflect their own things. And the less you say, I think, the more people build things up.

You just guide them a little bit, and they project all their own ideas, feelings, experience onto it. Which is what happened last time as well, because I didn’t share much information either and people were really curious.

So this is related, it seems, to the way in which you have described how Instagram might work “in the back of someone’s consciousness?” Rather than a person opening a book or watching a film, in a concentrated way, via Instagram they get fed a little drip every now and then and as you have said, the narrative you conjure is glimpsed, and becomes embedded in, their daily life somehow? What is this space you are trying to open up in their lives?

I feel as though it has to do also with the fact that these topics are very contemporary and are there for so many people. The first one was a lot about body issues and everyone, well—many girls especially—had considered, at some point, getting surgery—a boob job, for example. Even just thinking about it because you read about it in a magazine—for that split second you consider it. My work reflects on that. And now pregnancy, because, most of my friends are not baby crazy or anything, but... they have explored that thought: “I could have a kid... but, oh, I don’t have any money.” I am tapping into and exploiting my own insecurities, and the same insecurities are shared by a lot of people. And I think that it is when it really works because it is such a common thing. For example, I never had an abortion, but I always imagined what it’d be like to have kids and thought about it and made plans with ex-boyfriends. There is a lot of common

ground. Either because you hate it, you know, or you really want one and you love babies, these kinds of issues are universal.

How much, when you’re making your own photographs, are you really conscious of performing to the image plane, to the lens and how much are you thinking about it as more of a social relationship to your audience? Or are those two things inseparable? Are you conscious of truth in Barthes’s idea that you are transforming yourself into an image in advance and you are thinking how will you look on a flat screen or are you thinking more emotionally about how your look would connect with your audience somehow?

I think it goes together, but with certain shots the way people would digest the image or how they perceive the character’s behaviour, has more weight than the visual composition. So in cases like that, I think about the storyline more than the photograph in itself, as photography. But when I get to do both it’s a win/win.

As a composition?

Yeah. Because I am working with a scripted narrative I really see things in the longer term. Sometimes, to go with my story, I know that I have to post a shitty photo that is not going to get any likes. But, within the larger scheme of things, that’s going to make a lot of sense. At first, many people don’t see it making sense, but then from a distance and through time it gains meaning.

So, you are, in a sense, networking images?

Yeah, so, I really think more about reaction or reception and the performative aspect than the photograph. Then aesthetics become a secondary thing, if it looks good, great. But if not, it's also okay.

So, it is a tool?

Yeah.

Because, you've talked about photo-archiving things rather than acquiring them physically. Excellences & Perfections looks very much to do with consumerism. But you have said that in a broader sense, you aren't that into owning things, but more into documenting them? A photo is a tool in a story, but also a way to possess?

That had to do with the video essay *Buyer Walker Rover*, where I analyse all these objects from Poundlands, Euro-stores, Dollar Shops, etc.

Then, I didn't need, nor did I want, to buy those objects and collect them. Instead, I was interested in documenting them with photographs because they mattered to me visually; so their materiality was insignificant. I didn't need to own them because knowing that they existed was enough for me. I feel like that with many things, that's why I am not really offended by appropriation, even if it is of my own work.

Maybe a complication of the idea that all writing is quotation: and now phrases come as 'readymades'. The building blocks of our word and image worlds are no longer, maybe, pure elements but existing combinations, pre-made, that we again put together in new ways. But if your image is circulating freely online and anyone can

effectively 'use' it, does it affect your own sense of freedom or identity as a person in real life?

Well, I definitely wouldn't perceive the use of these images, from either *Privilege* or *Excellences & Perfections* as an invasion of my privacy because they are fiction and don't reflect my private life. I don't feel the violation so much. Just like I don't feel flattered when someone comments on my huge tits in a photo where I know I stuffed my bra with socks.

So where does your own reality come into the work? If the 1970s model of body art promised intimacy and access to the vulnerability of the artist's live presence (theatricalized though this may have been), how does the image we see of you relate to your lived reality? What does it mean to be human in the age of Instagram?!

Well, the main difference between now and the 20th century, is that everyone is confronted with problems that only people in showbiz had to deal with in the past. Self-representation, makeup, lighting, photography, charisma... All of those anxieties have now been applied to doctors, cleaners, teachers, etc.

Although I love photographs, I personally find that saying, 'POIDH' (Pics or it didn't happen), terrifying because the happier I am the more I forget to document things, which makes me ask myself to what extent all of these situations "don't count" because they are not "out there" as images. I think that being alive today is to have to choose between 'existing' and 'not-existing' (via photo documentation); contrary to how it sounds, the second is less scary than the first, in my view.

Does your co-option of Instagram as an art space mean that you see 'outside' of it, critically? You see it as a system?

In this case, yes, it was for me a playground, a game where I cheated. But I could have never done this without the experience –perhaps guilt–of being part of the system myself. I’m never critical from the outside but more from within. I’m most critical of me as a product of capitalism.

This conversation took place when Amalia Ulman was starting the *Privilege* project. The interview published here is an edition of the original.

Fauna de las Cuatro Torres (Fauna of the Four Towers) is Amalia Ulman’s site-specific proposal (Buenos Aires, 1989) for the Centre del Carme Cultura Contemporània which is part of the project that started in 2015: *Privilege*, a live and online performance that the artist continues to expand in a wide variety of formats. Ulman starts her performance on social media with a hyperbolic and nearly exaggerated version of herself, in which she appears as a businesswoman, always at her office or similar environments. In this project, the artist questions the status and the instability of the I, the notion of authenticity, the relationship between reality and fiction, and social working contemporary relationships. During her performance, Ulman has created an incessant series of visual materials—ranging from showing her apparent pregnancy to the presence of an alter ego, Bob the Pigeon—that reflect the evolution of the memetic culture. For this occasion, the artist presents an immersive installation, a space’s intervention that appeals and provokes the spectator to become an active part of her performance.

The conservative aesthetic and the offices that serve as backdrop to intertwine a whole series of current issues: for example, the Instagram performance of the North-american presidential elections in 2016 had to wait until the final counting result to reflect events that impossibly cannot be omitted. Other visual elements appeared in her performance—or, as she has got to describe (also for her first project on Instagram, *Excellences & Perfections*, 2014), “photo novel”—: red bal-

loons, scalators, luxury brand shoes, elevators, elegant stationery, airports...and the beloved Bob, an enigmatic pigeon that enters into her office one day and, unexpectedly (also for the artist), thanks to its eloquence, it nearly manages to become the protagonist of the narrative. With a role that is quite mysterious, in which it cannot be distinguished whether if it is a real animal or a prop, Bob ends up being a star having its own short film and its own book, the hero of the working class that must face a whole series of swindles and scams, economies of appearance, rises and falls.

Definitely, Ulman finds herself in the corporative office that is in Los Angeles center to examine the dominant aesthetics of power, of the cities that govern our behavior, and our legitimacy: the masculinity and the verticality of this scenery is destabilized with surrealistic images or is far from the expectations that these business locations generate, such as, maternity, irony or Bob's appearance interrupting the entire productivity. The imaginary that has been created in this case—unlike her previous project, that was guided by some mainstream lines and a series of topics or stereotypes, a whole presentation of the social media to obtain more followers—is therefore more active: it's about an esthetic that has been created by the very Ulman, that realizes a satyr of herself. Based on propaganda techniques, a very specific scheme of colors, a selection of objects and a partner as Bob, the project is, in this case, easier to place in the fieldwork of fiction.

From the very first moment *Privilege* is accompanied with a whole series of interventions outside of the online performance, interventions that helped to complete the fictional character, from exhibitions or immersive installations to appearances on mass media (for example, New York Times or L'Officiel Art). In fact, the artist understood her interviews or the images where she was

an object within the performance. Therefore, the latter made that the documentation and the online experience could be closer to each other in *Privilege*. —

Six years afterwards, the interventions continue to be outside of the social media. In *Fauna de las Cuatro Torres*, Ulman intervenes totally the space with thick curtains and a carpet that covers the floor. A second plane is added to this scenography: an elevated platform that is separated from the public by some bollards. The main characters: two giant ties. The curtain provokes that the spectator is located, at the same, in front and behind the theatre play, that will become actor of the performance. Like in other installations of *Privilege*, the artist manages that the visitor becomes part of the own scenography.

The title of this installation points out the place where the ties were documented: Chaoyang, a district of the city of Beijing. Most of the Embassies, more than half of the foreign business agencies of the city and thousands of international companies are located there. It isn't difficult to imagine the prototype of person that lives in that place. Ulman connects this location with the will to disembowel the codes that shape the WASP identity. It deals with a question that stands out in her research regarding many of the elements that compose *Privilege*. As Rozsa Farkas points out in the introduction text of *Privilege: The Book* (2018), this identity is made of by a series of complex and esthetic elements, that also comprehend the workplace. And this workplace is at the heart of WASP. These elements converge in the artificial idea of security that the artist questions by using them when they are associated to the surrealist strategies of distancing.

The gesture of social media increases its scale with this immersive installation, which becomes an object.

The tie, as an element that has been pointed out, focuses again on the performance of masculinity, clichés, stereotypes. The parody continues through the two images that accompany the scenography: the businesswoman is now the conductress of the tails. These images advance Ulman's current research, which is a continuity in this inquiry on social and working relationships, and on the use of her own image to challenge the notion of authenticity or the persistence in the relationship between reality and fiction.

You at the club and this fool grabs your girl ass. What would you do?



You vs the guy she tells you not to
worry about



21/08/2016, 18:33













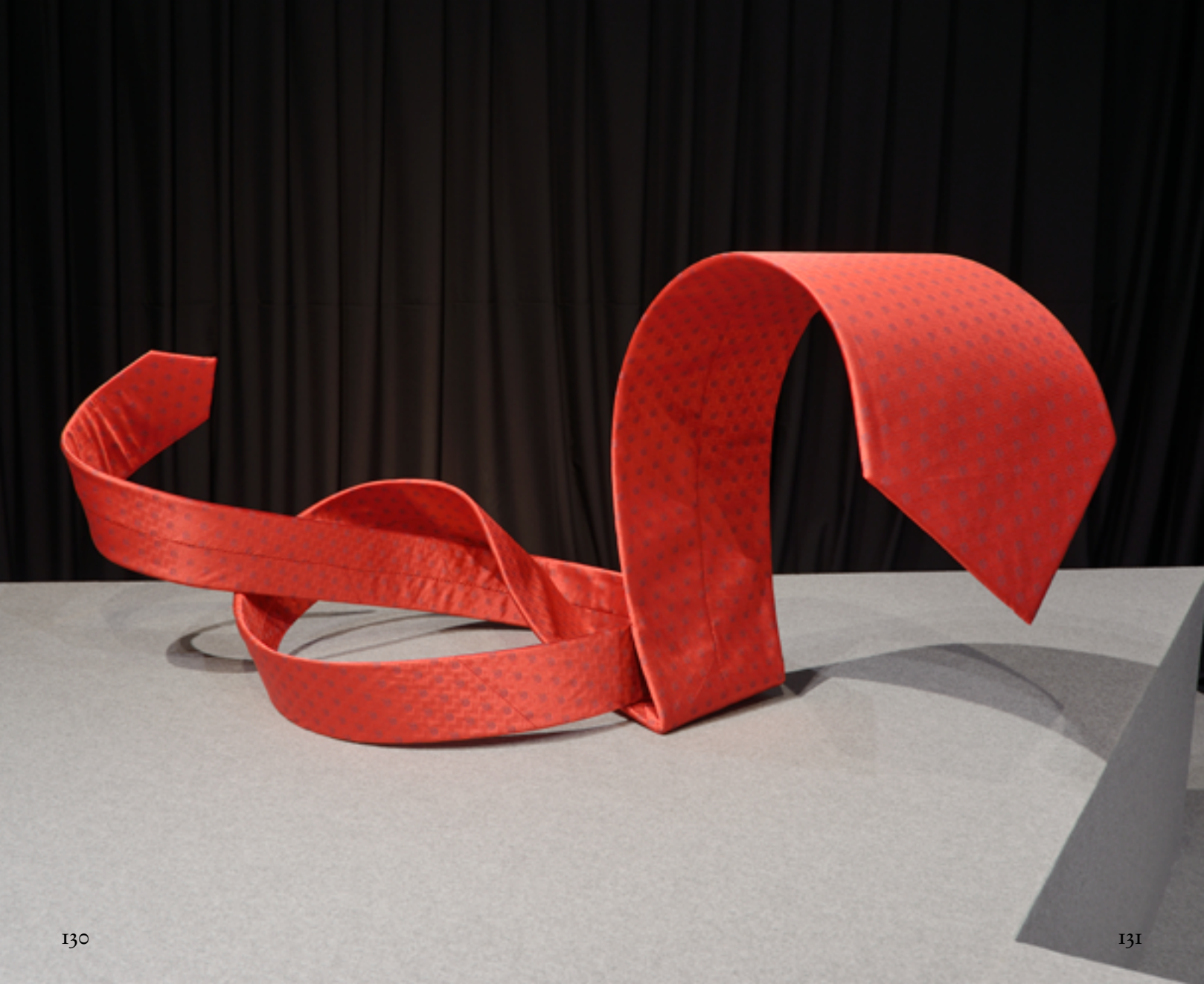


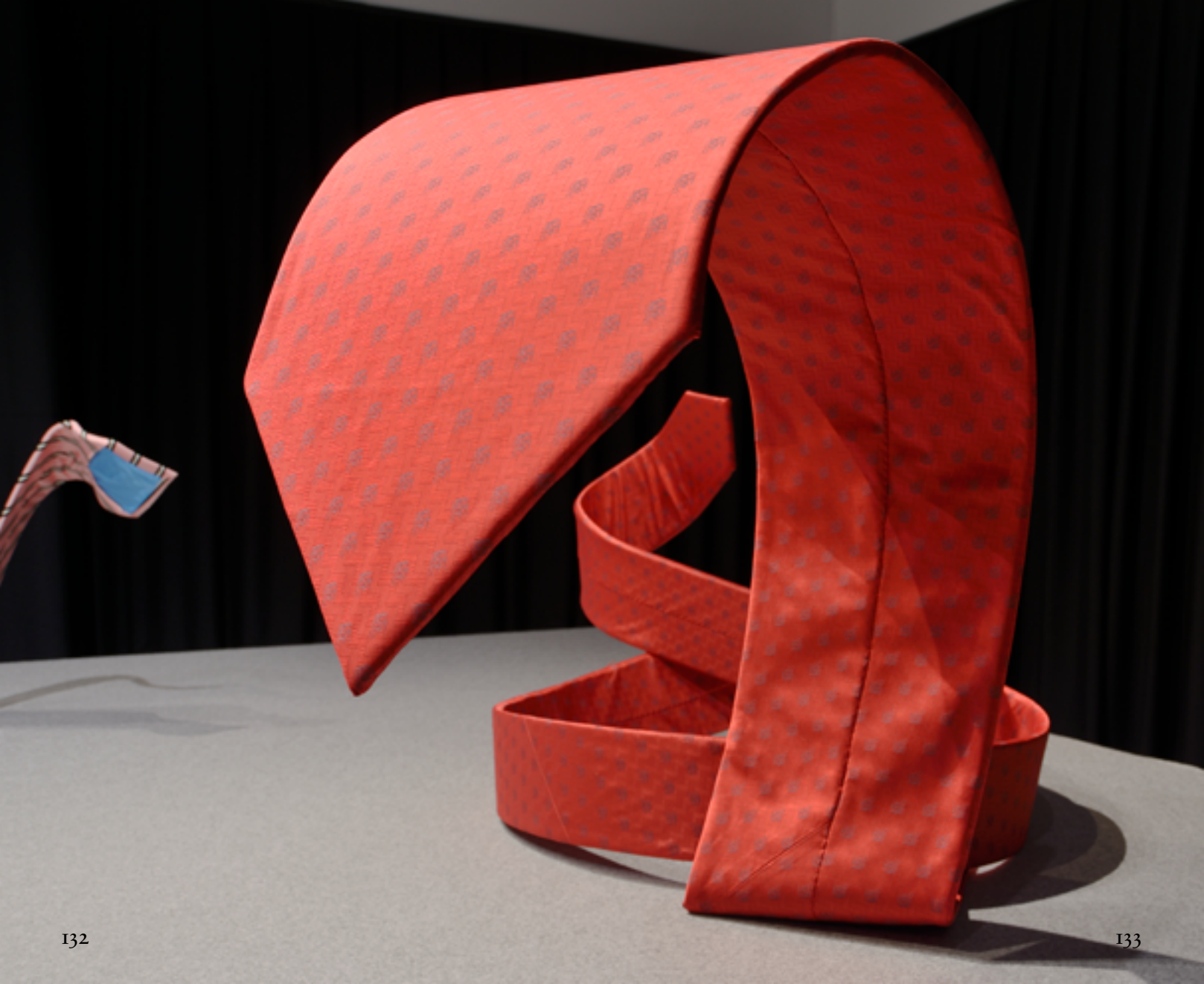


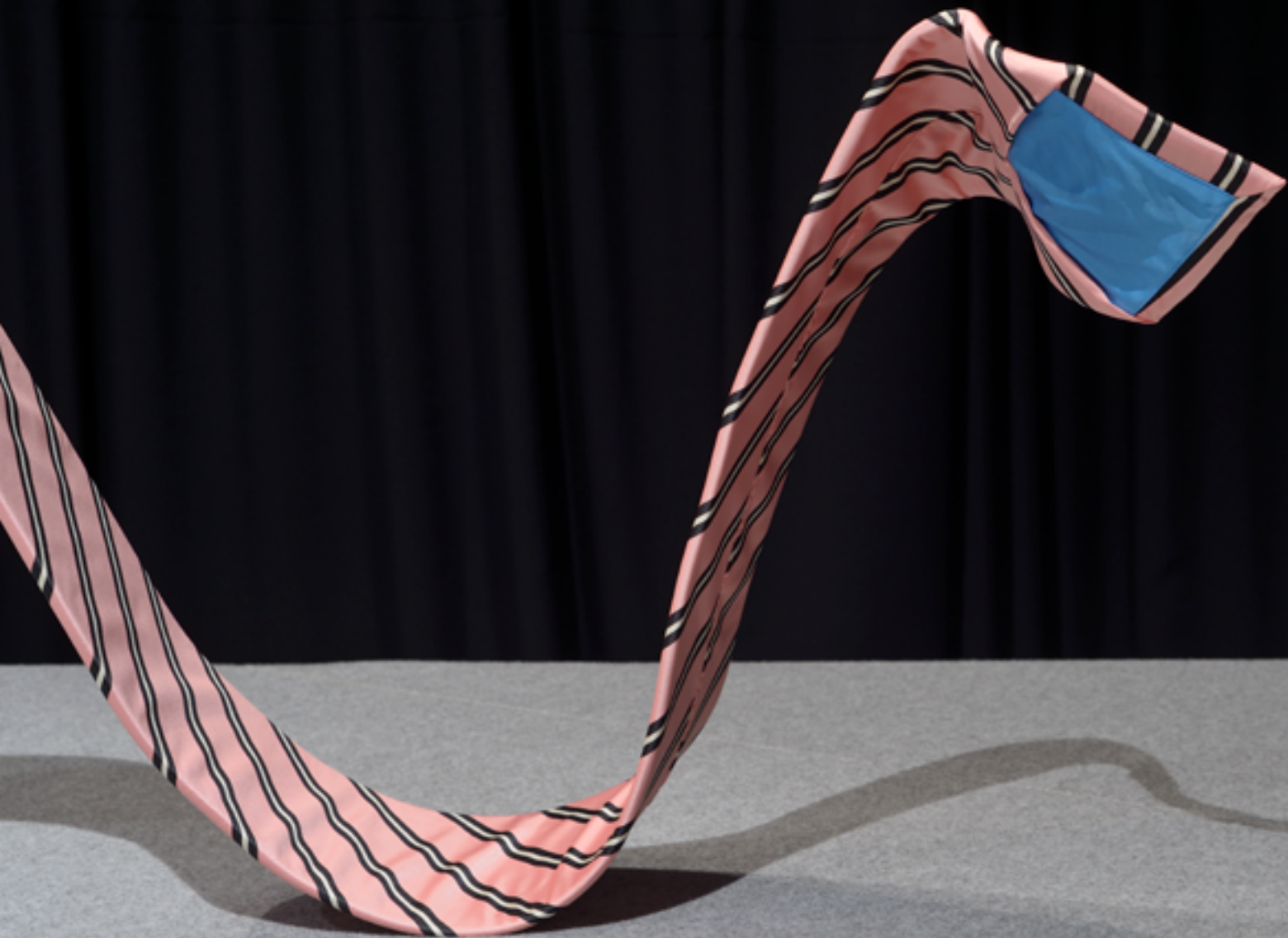


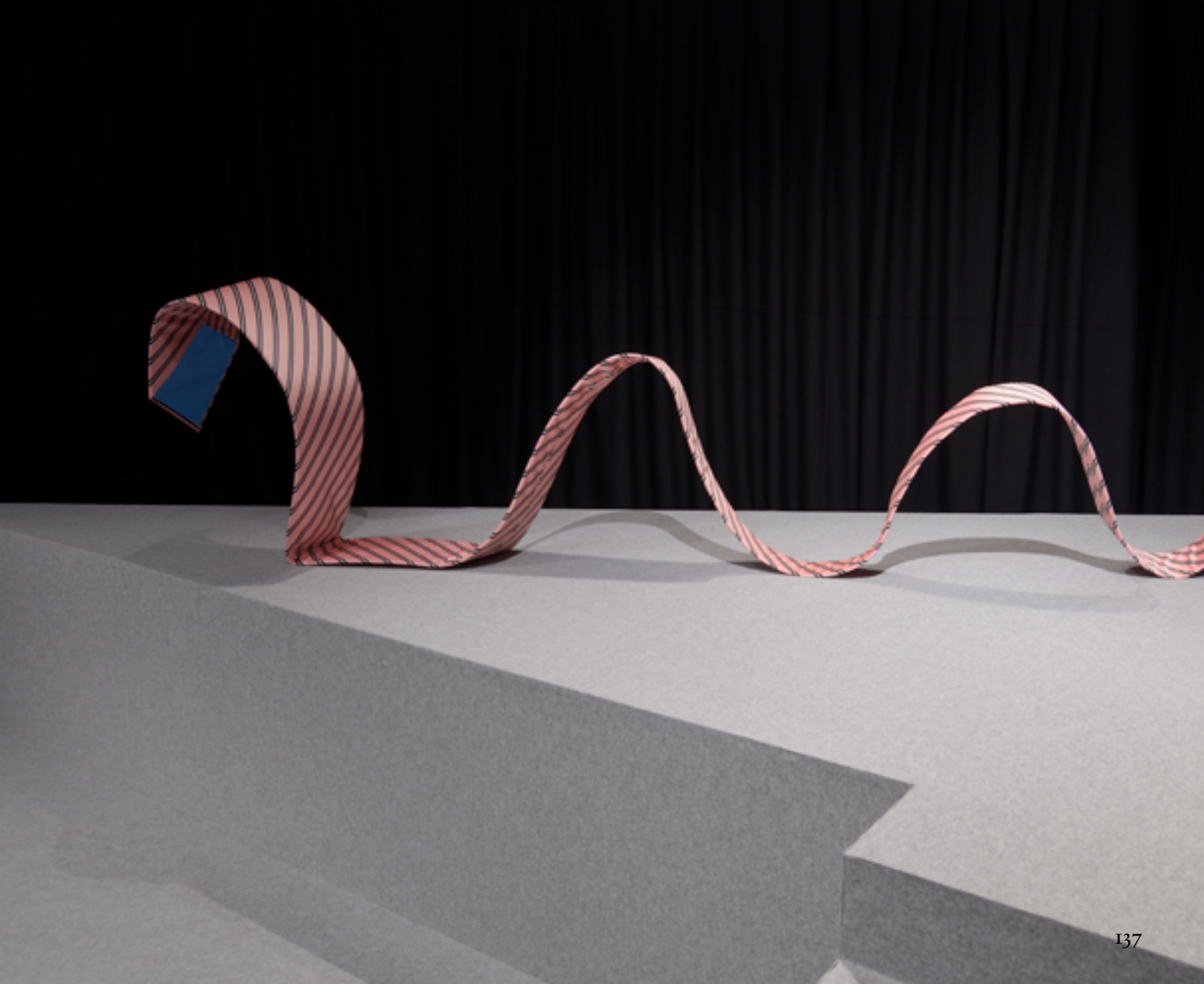
Money is a terrible master but an excellent servant

























CONSELL GENERAL DEL CONSORCI DE MUSEUS DE LA COMUNITAT VALENCIANA

President d'honor
Ximo Puig i Ferrer
President de la Generalitat

President
Vicent Marzà i Ibáñez
Conseller d'Educació, Cultura i Esport

Vicepresidents
Joan Ribó Canut
Alcalde de València

Carlos Mazón Guixot
President de la Diputació Provincial d'Alacant

Amparo Marco Gual
Alcaldesa de Castelló de la Plana

Vocals
Luis Barcala Sierra
Alcalde d'Alacant

José Pascual Martí García
President de la Diputació Provincial de Castelló

Antoni Francesc Gaspar Ramos
President de la Diputació Provincial de València

Begoña Martínez Deltell
Representant del Consell Valencià de Cultura

M^a Carmen Amoraga Toledo
Directora General de Cultura i Patrimoni de la
Conselleria d'Educació, Cultura i Esport i
Presidenta de la Comissió Científico-Artística

Gerent
José Luis Pérez Pont

Secretària
Eva Coscollà Grau
Sotssecretària de la Conselleria d'Educació, Cultura i Esport

CONSORCI DE MUSEUS
DE LA COMUNITAT VALENCIANA

Direcció – Gerència
José Luis Pérez Pont

Adjunta a Direcció
Susana Vilaplana Sanchis

Coordinació d'Exposicions
Lucía González Menéndez
Isabel Pérez Ortiz
Vicente Samper Embiz

Programes Públics
Eva Doménech López

Educació i Mediació
José Campos Alemany

Media i Xarxes
Carmen Valero Escribá

Administració
Nicolás S. Bugada Cabrera
Antonio Martínez Palop
Germà Sánchez Eslava

EXPOSICIÓ

Fauna de las Cuatro Torres, Amalia Ulman
Centre del Carme Cultura Contemporània,
del 17 de setembre al 12 de desembre 2021

Organització
Consorti de Museus de la Comunitat Valenciana

Centre del Carme Cultura Contemporània
Direcció
José Luis Pérez Pont

Comissaris
Julia Castelló
Ali A. Maderuelo

Coordinació tècnica
Isabel Pérez

Producció
Deborah Schamoni Galerie

Transport i Muntatge
Jose Arte

Disseny Gràfic
Demartes

Producció Retolació
Printime

Assegurances
Hiscox

CATÀLEG

Textos

Julia Castelló i Ali A. Maderuelo

Travis Diehl

Fiona Duncan

Dean Kissick

Catherine Wood

Coordinació de l'edició

Isabel Pérez

Disseny Gràfic i Maquetació

Blanca Crovetto

Fotografies

Rafael Deluis

Amalia Ulman

Traducció al valencià

Servei de Traducció i Assessorament del Valencià
de la Conselleria d'Educació, Cultura i Esport

Traducció al castellà

Pablo A. Barrios Martínez

Impressió i Enquadernació

Sichet Imprenta

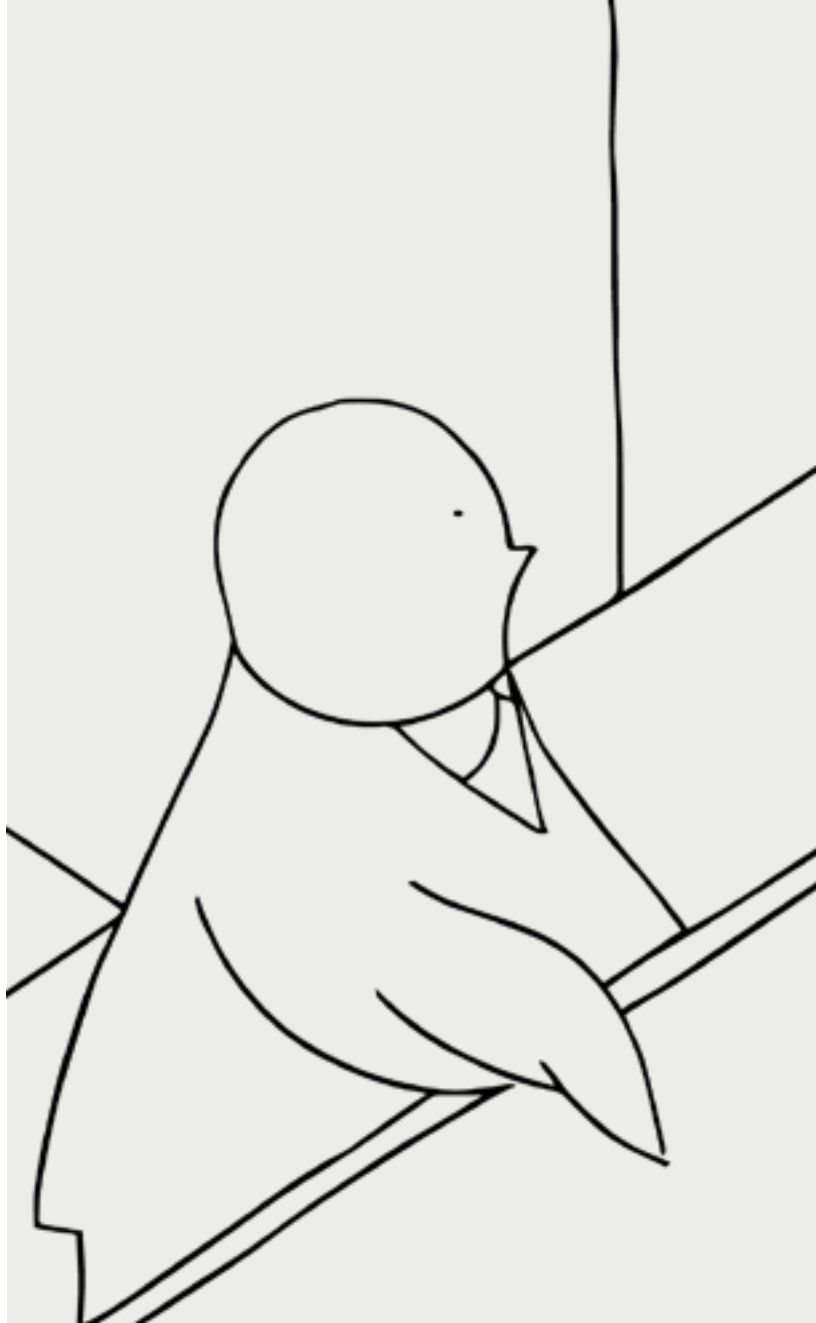
© dels textos: els autors

© de les imatges: els autors

© de la present edició: Consorci de Museus
de la Comunitat Valenciana, 2021

ISBN: 978-84-482-6641-7

Dipòsit legal: V-3398-2021



Fauna de les Quatre Torres és la proposta d'Amalia Ulman per al Centre del Carme Cultura Contemporània dins del projecte iniciat en 2015, *Privilege*: una *performance* en viu i en línia que l'artista continua expandint en una àmplia varietat de formats. Ulman inicia aquesta *performance* en les xarxes socials amb una versió hiperbòlica i quasi esperpèntica d'ella mateixa, apareixent com una dona de negocis, sempre en l'oficina o entorns similars. En aquest projecte, l'artista posa en qüestió l'estatus i la inestabilitat del jo, la noció d'autenticitat, la relació entre realitat i ficció, i les relacions socials i laborals contemporànies. Durant la *performance*, Ulman va crear una incessant sèrie de materials visuals —des de mostrar el seu suposat embaràs fins a la presència d'un alter ego, el colom Bob— que reflecteixen l'evolució de la cultura memètica.

Sis anys després, les intervencions continuen fora de les xarxes socials. Per a aquesta ocasió, l'artista presenta una instal·lació immersiva amb unes noves protagonistes: dues corbates gegants. Una intervenció de l'espai que apel·la a l'espectador i el provoca per a convertir-se en part activa de la *performance*: Ulman aconsegueix que el visitant forme part de l'escenari mateix. Tanmateix, la paròdia continua a través de les fotografies que acompanyen l'escena: la *business woman* és ara cobradora del frac.



GENERALITAT
VALENCIANA

CONSORCI
DE MUSEUS
DE LA
COMUNITAT
VALENCIANA

