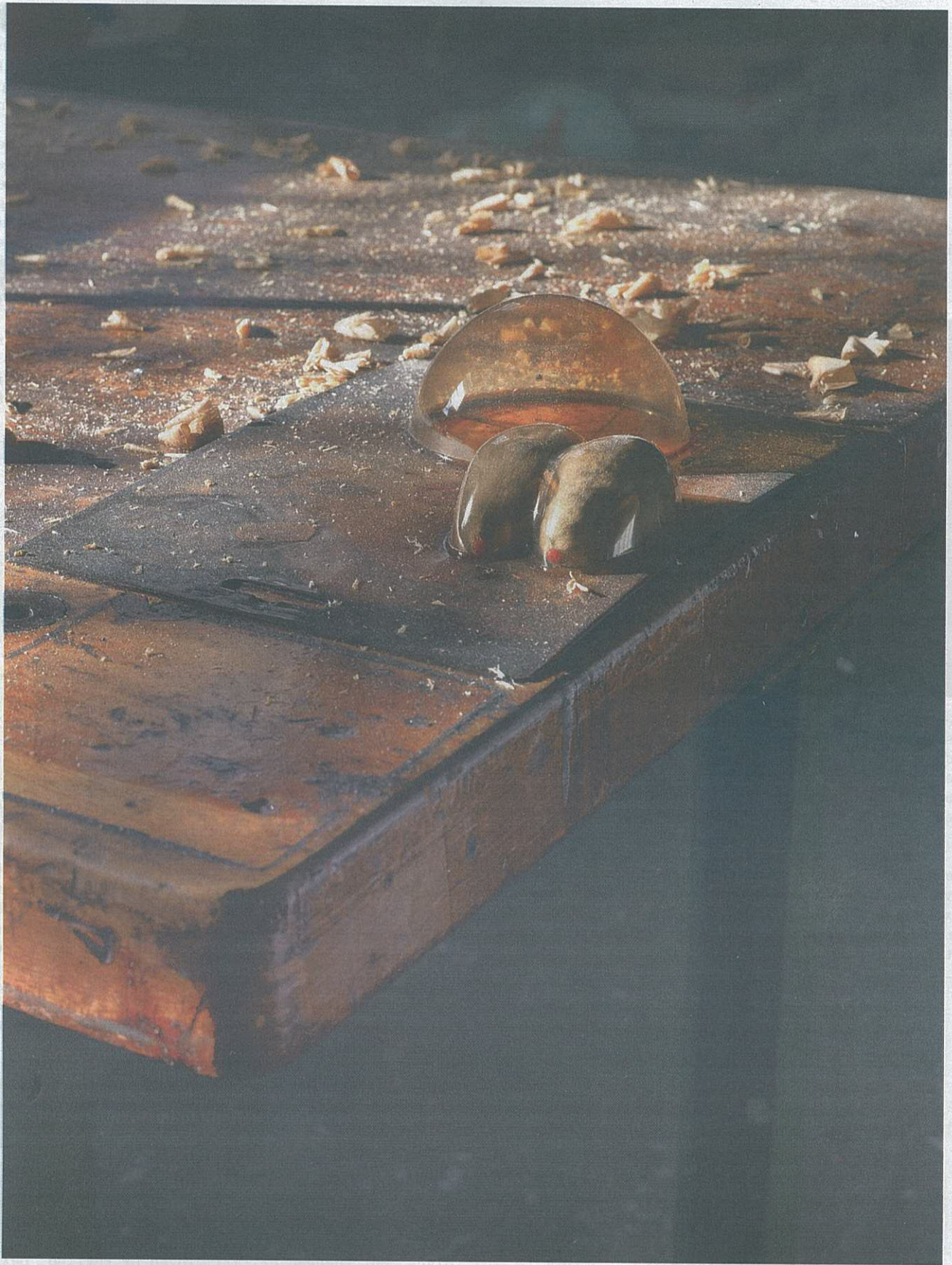


---

NEW YORK

---

# I Believe in Mimicry



BY CECILIA ALEMANI

**Organization:** the main activity of an office worker. This routine practice has inspired the bureaucratized aesthetics of New York-based artist Uri Aran. Placing, moving, cutting, juxtaposing... but even going on vacation – the commoditized reward provided by the system – that gives a “tropical quality” to his work. In a conversation with the artist, Cecilia Alemani explores the meaning of his unusual formalism, and how even the expression of emotion can be inscribed in his all-embracing linguistic analysis.

**cecilia alemanni** There are recurrent references in both your drawings and your sculptures to seemingly trivial, conventional objects from everyday life. I'm talking about the way you use images of office supplies, ordinary desks, and found elements. I think you've referred to this as "ugly formalism." Can you expand on that?

**uri aran** Rather than "ugly formalism", I prefer to call it "bureaucratic formalism." I've always used found or readymade objects in my sculpture. I recently introduced this method into my two-dimensional practice in the form of appropriated images that I arrange and draw on with my computer mouse and with traditional tools. Though seemingly "messy," my work very much deals with the problems of organization. The act or suggestion of placing, moving, measuring, cutting, gluing and pasting brings forth not only questions about the order of systems and the structure of hierarchies, it also suggests the pathos of routine and activity of the "clerk." I see the desk as a meeting point for time and aesthetics. Table, paper, sharpener, water glass. Tea, breaking for lunch, feeding the fish, feeding times.



This page – *Geraniums*, 2007. Courtesy: Gavin Brown's enterprise, New York.

Opposite – *All This Is Yours*, 2010. Courtesy: Gavin Brown's enterprise, New York. Photo: Tom Powel.

**ca** Throughout your work, you seem to articulate a peculiar investigation of language, in particular questioning – often in a humorous way – the relationship between signifier and signified, meaning and naming, truth and truism. I'm thinking of a few videos in which this investigation is more evident, such as *A to Q* (2010), *The Donut Gang* (2009) or *Untitled* (2008), in which we see a young man in a recording studio endlessly reciting superlative compliments to Mikhail Baryshnikov. How important is language to you, and what is your strategy in intertwining this kind of investigation with the artwork itself?

**ua** My interest in the properties of language began when I was a graphic design student. Typography in particular highlights the formal qualities of letters, their shape and their arrangement and how they can manipulate perception and desire if properly chosen. The infinite possibilities of producing meaning through the interplay of sign and signifier – I address this aspect of language through repetition, re-organization and quotation. English is the language of the West and of pop – you can't escape it. The way it's received is so mediated that it feels quoted. I find these things funny and I indulge them in my work. I use this to my advantage when I am choosing images and objects to juxtapose, and I hope the slippages in meaning that occur make the viewer aware of the difficulty of communication on both a linguistic and a visual level.

**ca** You often talk about the notion of sentimentality, which is evident in works such as *Harry* or *Untitled*. I'm fascinated by the way that on the one hand, you can articulate a very profound, philosophical analysis of linguistic tropes, and at the same time, play with the concept of sentimentality. How do these two aspects connect and coexist in your work?

**ua** Sentimentality is an exaggeration of emotional conventions or tropes. It seems logical to me that I should explore this in part through the manipulation of linguistic tropes. I don't see how it's possible to think about sentimentality without philosophical analysis... but rather than approach it in the form of prose, I hope to examine it by orchestrating diverse sets of signifiers that cause the viewer to become aware of his own complicity with pre-determined emotional triggers. Images, music, sculptural material, poetry – they can all be interpreted as forms of language, and as such, can comment on language itself and on the subject of communication. In the case of sentimentality, it is the communication of emotion that is in question.

**ca** In your work, we often encounter animals: from the sound piece *Untitled* (2010), which divides good animals from bad animals, to the video *Untitled* (2006), in which you hug a dog while crying; from the black stallion video to the

sharks that appear in *Moon*. Are they also instruments for conveying a certain sentimentalism, or is there more behind that?

**ua** The use of animals is an instrument for exploring sentimentalism, as you suggest, but it is a lot more complex than that for me. Animals are amoral, they are free of culture and they respond to instinct. They reflect the myth of the Artist that way. Animals occupy an idealized, primordial domain from the perspective of society. Like children before a certain age, animals can be called good or bad and can, in turn, understand those designations, but they cannot be described as or comprehend right and wrong. Anthropomorphizing objects, the use of animal metaphors and their visual representation, projecting language onto animals – these are the ways we teach and learn without resistance. This is the only "safe" territory in which truths, stereotypes and generalizations can be freely applied. Outsiders to language cannot participate in the conversation and can be easily placed in equations as simplified tools for understanding the self. By creating literal visual models based on these ideas, I try understand the difference between truth and truism and the implications of that difference.

**ca** Roberta Smith, reviewing your solo show at Rivington Arms in 2008, said your work is infused with a certain "tropical quality," referring to the presence of elements such as coconuts, fish food, or a fish tank (as in the work *Letter*, policeman, ambulance, firetruck, crosswalk, stop sign, the butcher, the baker, schoolteacher). What is it that attracts you to these elements? How do you choose the objects that end up in your sculptures?



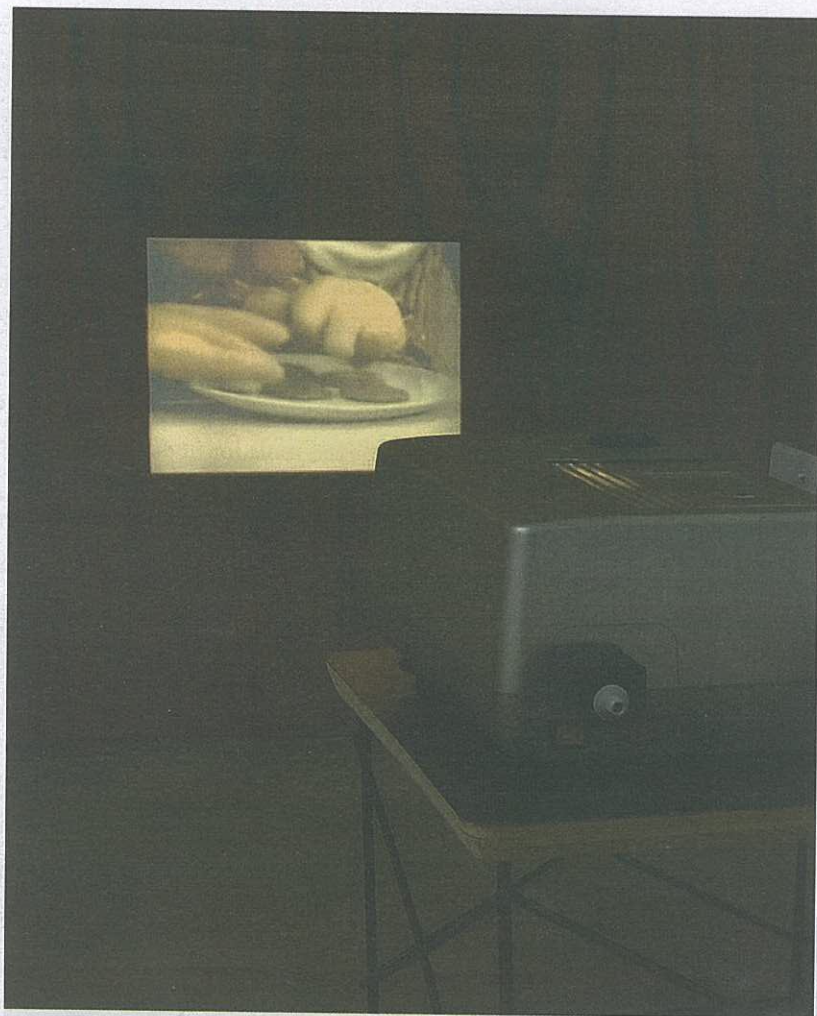
**ua** Bureaucracy requires the idea of the Vacation for the system to function properly – again, the idea of "rewards" comes into the discussion. The concept of the everyman's paradise and the commodification of pleasure and relaxation is behind the "tropical quality" that Roberta Smith mentioned. The revolving faux aquarium sculpture, the fish food in the ring of fire, dolphin mirrors and the coconut sculptures all refer tangentially to this aesthetic and to its related cultural implications.

**ca** Also, what's up with the cookies that so often appear in your work?

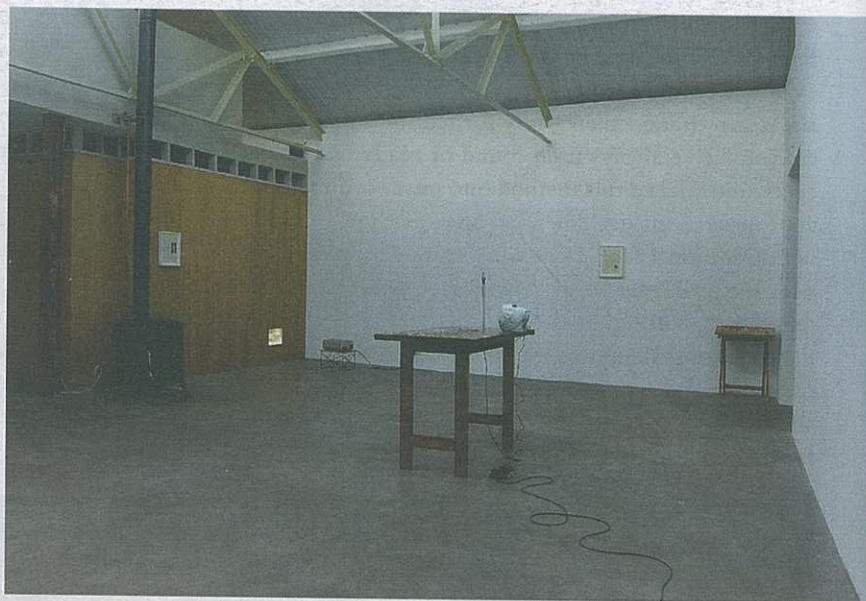
**ua** Cookies are a formal material, a visual component of the composition, but they are also a unit of information. The ones I use are commercially processed and packaged so they are recognizable as "cookies." Chips Ahoy is the American brand I use, mostly because I like the size and shape, but it's irrelevant whether people make that connection so long as they recognize the cookie as an archetype. My work often deals with the notion of the child's world; the routine of schooling, the concept of the reward for learning are all components. The reward system is used in basic educational forms, in a similar manner to the methods in which animals are trained, or tamed. Interestingly, the ideas presented through these round, sweet things have to do with a multiplicity of nuanced concepts such as cunningness, naïveté (Ernie & Bert) and desire=trap. Going back to design logic and learning devices, cookies also serve as a counting aid and are neatly gridded on a plane (a baking surface – a defined space). For me they create rhythmic elements in a composition as units or in groups. I also use cookies as placeholders or covers for holes. A cookie marks the spot. *Typography & Topography* – I use the cookies as a visual language and as a form of landscape.

My use of cookies relates to the discussion of bureaucracy in your first question, as well as my disbelief in realism and my belief in mimicry and what is obviously artificial as a vehicle for meaning.

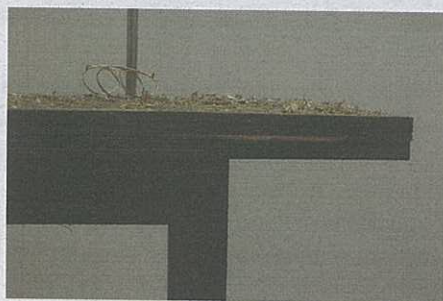
**ca** In your video works, you play around with certain formal cinematic tools of video-making itself, highlighting individual elements such as voice-over, repetition, and montage, thus fragmenting narratives and generating displacement. Is this a conscious process?



Untitled, installation view at Mother's Tank Station, Dublin, 2010. Courtesy: the artist and Mother's Tank Station, Dublin.



Untitled (D), installation view at Mother's Tank Station, Dublin, 2010. Courtesy: the artist and Mother's Tank Station, Dublin.



Above and top - Doctor, Dog, Sandwich, installation view at Mother's Tank Station, Dublin, 2010. Courtesy: the artist and Mother's Tank Station, Dublin.

DI CECILIA ALEMANI



Untitled, 2008.  
Courtesy: Gavin Brown's  
enterprise, New York.

**ua** Yes, it's conscious. The manipulative power of time-based media is one of my interests. I use a video camera, and that clearly defines my work as video. This is where I feel comfortably located, but I do approximate or borrow the strategies of filmmakers to get the emotional results that they elicit from the movie theater audience (humor, sadness, anxiety, etc.). I then isolate, layer and misalign these moments to create a new kind of narrative. Rather than working within the canonical framework of the traditional (beginning to end, something in the middle) paradigm, I use the specific elements you mentioned: voice-over as a self-aware quotation of "voice-over," the edit as a self-aware quotation of the "edit," etc., etc. which results not in a specific genre, but rather the notion of genre and the notion of narrative. This elucidates both the power and the transparency of the manipulation.

**ca** Can you tell us how you conceive a show, taking as an example your recent exhibition in Dublin at Mother's Tank Station?

**ua** The show "Doctor, Dog, Sandwich" at Mother's Tankstation involves video, sound, sculpture, slide projection, drawings and wall work. The space is very much not a white cube. It's divided into a number of rooms, with very specific architecture and with only natural light. Working in a variety of mediums, it was important to me, as it was to the directors of this artist-run gallery (Finola Jones and David Godbold), to create an harmonic experience of the space as a whole, and at the same time, present each work in a setting that can be clearly and singularly understood as independent.

I find it challenging to organize and re contextualize work after it leaves the studio, especially in this case. This was my first visit to Dublin and my first time in the gallery. The sculptures in the exhibition were built on location. Working in the space and under time constraints prompted me to think about my practice in general, the work in the show in particular, and furthermore, the relationship between the work and the space. I always leave room for myself not to know...



I took into consideration the existing elements and objects in the space, and rather than hide or avoid them, tried to use them as integral compositional elements. I looked at the walls not only as a surface on which to place work or as a background, but also as a "blackboard" on which I could organize and reorganize my work and actually draw on with white chalk. This not only made sense to me compositionally, it activated the space according to the subjects of my practice. The concept of "back to the drawing board," or the notion of a "plan," is something that connects me to the character of Wile E. Coyote. Each installation experience is like a riddle. It's a mirror image of the work and my practice at a given point in time. It sticks with me and becomes a part of my considerations for the future.

Above - The Rabbit and The Wolf, 2010.  
Courtesy: Gavin Brown's enterprise, New York.

Right - Doctor, Dog, Sandwich, installation view at Mother's Tank Station, Dublin, 2010. Courtesy: the artist and Mother's Tank Station, Dublin.

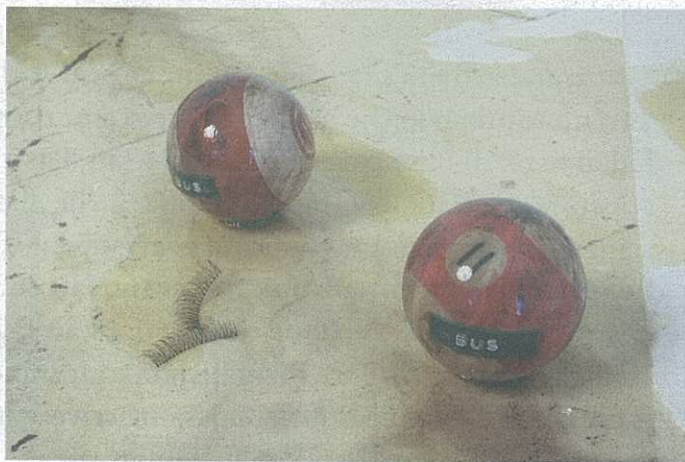
**Organizzare: attività principe dell'impiegato. È da questo esercizio routinario che origina l'estetica burocratizzata dell'artista, di base a New York, Uri Aran. Posizionare, spostare, tagliare, giustapporre... ma anche andare in vacanza - ricompensa mercificata prevista dal sistema - che regala una "qualità tropicale" al suo lavoro. Cecilia Alemani, in conversazione con l'artista, indaga sul senso del suo particolare formalismo, e su come anche l'espressione dell'emozione si possa inscrivere nella sua onnicomprensiva analisi linguistica.**



**cecilia alemani** Sia i tuoi disegni sia i tuoi dipinti contengono riferimenti ricorrenti a oggetti apparentemente banali e convenzionali della nostra quotidianità. Mi riferisco all'uso d'immagini di oggetti di cancelleria, di normali scrivanie e di elementi trovati. Mi sembra che tu abbia parlato di un "brutto formalismo". Puoi spiegare meglio che cosa intendi?

**uri aran** Piuttosto che "brutto formalismo", preferisco definirlo "formalismo burocratico". Ho sempre usato oggetti trovati o readymade nelle mie sculture. Recentemente ho introdotto questo metodo anche nella mia pratica artistica bidimensionale, sotto forma d'immagini di cui mi approprio e che dispongo e disegno servendomi del mouse del computer e di strumenti tradizionali. Sebbene sembri caotico, il mio lavoro è strettamente legato a problematiche relative all'organizzazione. L'atto o la proposta di posizionare, spostare, misurare, tagliare, incollare e giustapporre non solo solleva interrogativi sull'ordine dei sistemi e la struttura delle gerarchie; suggerisce anche il pathos della routine e dell'attività dell'"impiegato". Considero la scrivania il punto d'incontro fra tempo ed estetica. Tavolo, carta, temperino, bicchiere d'acqua. Tè, pausa pranzo, dar da mangiare al pesce, orari dei pasti.

**ca** In tutto il tuo lavoro sembra che tu conduca una speciale indagine sul linguaggio, in particolare mettendo in discussione - spesso in modo umoristico - il rapporto tra significante e significato, tra contenuto e forma, tra verità e truismo. Mi vengono in mente alcuni video in cui quest'indagine appare più evidente, come A to Q (2010), The Donut Gang (2009) o Untitled (2008),



Above and bottom - Untitled (BUS) (detail), 2008.  
Courtesy: Gavin Brown's enterprise, New York.

Right - Purpose, 2008.  
Courtesy: Gavin Brown's enterprise, New York.



Untitled (BUS) (2008), The Donut Gang (2009), A to Q (2010), Tank Section, Dublin.

Tank Section, Dublin.



Harry, 2007. Courtesy: Mother's Tank Station, Dublin.

*in cui si vede un giovane che, in uno studio di registrazione, pronuncia senza sosta complimenti superlativi rivolti a Mikhail Baryshnikov. Quanto conta per te il linguaggio e che strategia giace dietro questa tua indagine all'interno dell'opera d'arte?*

**ua** Il mio interesse per le proprietà del linguaggio è cominciato quando ero uno studente di grafica. La tipografia, in particolare, evidenzia la qualità formale delle lettere, la loro forma e la loro disposizione e il modo in cui possono manipolare la percezione e i desideri, se scelte appropriatamente. Affronto l'aspetto del linguaggio relativo alle infinite possibilità di produzione di significato nell'ambito dell'interazione tra segno e significato servendomi della ripetizione, della riorganizzazione e della citazione. L'inglese è la lingua dell'Occidente e del Pop, non puoi ignorarlo. La sua ricezione è così mediata da sembrare una citazione. Trovo che queste cose siano divertenti e le assecano nel mio lavoro. Me ne servo quando scelgo immagini e oggetti da giustapporre e spero che gli slittamenti di significato che ne derivano rendano lo spettatore consapevole della difficoltà comunicative tanto linguistiche quanto visive.

*ca* *Fai spesso riferimento alla nozione di sentimentalismo, che è evidente in opere come Harry o Untitled. Mi affascina come tu riesca, da un lato, a fare un'analisi filosofica di grande profondità sui tropi linguistici e, allo stesso tempo, a giocare con il concetto di sentimentalismo. In che modo questi due concetti si legano e coesistono nel tuo lavoro?*

**ua** Il sentimentalismo è un'esagerazione delle convenzioni o dei tropi emotivi. Mi è sembrato logico esplorare questo aspetto servendomi, in parte, della manipolazione di tropi linguistici. Non vedo come sia possibile pensare al sentimentalismo senza analisi filosofica... ma piuttosto avvicinandoci attraverso la prosa, spero di esaminarlo orchestrando diversi insiemi di significanti che fanno sì che lo spettatore diventi consapevole della propria complicità con meccanismi emotivi predeterminati. Immagini, musica, materiale scultoreo, poesia – tutti possono essere interpretati come forme di linguaggio e in quanto tali possono commentare il linguaggio stesso e il soggetto della comunicazione. Nel caso del sentimentalismo, è la comunicazione dell'emozione a essere in discussione.

*ca* *Nel tuo lavoro s'incontrano spesso animali: dall'opera sonora Untitled (2010), che recita i nomi degli animali buoni da quelli cattivi, al video Untitled (2006), in cui abbracci un cane mentre piangi; dal video con lo stallone nero agli*

*squali che appaiono in Moon. Sono anch'essi strumenti per evocare un certo sentimentalismo o c'è qualcosa di più dietro?*

**ua** L'uso degli animali, come hai suggerito, è uno strumento per l'esplorazione del sentimentalismo, ma c'è anche qualcosa di molto più complesso. Gli animali sono amorali, sono liberi dalla cultura e rispondono all'istinto. Essi in tal modo riflettono il mito dell'artista. Gli animali occupano un territorio idealizzato, primordiale dal punto di vista della società. Come i bambini prima di una certa età, gli animali possono essere definiti buoni o cattivi e, da parte loro, sono in grado di comprendere quelle designazioni; tuttavia non possono essere descritti come giusti o sbagliati e non capiscono quei concetti. L'antropomorfizzazione degli oggetti, l'uso degli animali e la loro rappresentazione visiva, la proiezione del linguaggio sugli animali: questi sono i modi in cui insegniamo e apprendiamo senza resistenze. Questo è l'unico territorio "sicuro" in cui verità, stereotipi e generalizzazioni possono essere liberamente applicati. Gli esclusi dal linguaggio non possono partecipare alla conversazione e possono essere facilmente equiparati a strumenti semplificati per la comprensione di sé. Creando modelli letterali e visivi sulla base di queste idee, cerco di capire la differenza tra verità e truismi e le implicazioni di tale differenza.

*ca* *Roberta Smith, recensendo la tua mostra personale da Rivington Arms nel 2008, ha affermato che il tuo lavoro è imbevuto di una certa "qualità tropicale", riferendosi alla presenza di elementi quali noci di cocco, cibo a base di pesce o acquari (come nell'opera Letter, policeman, ambulance, firetruck, crosswalk, stop sign, the butcher, the baker, schoolteacher). Che cosa ti attrae in questi elementi? Come scegli gli oggetti che confluiscono nelle tue sculture?*

**ua** La burocrazia richiede l'idea di vacanza affinché il sistema funzioni in modo corretto. Ancora una volta è l'idea delle "ricompense" a essere in discussione. Il concetto del paradiso per l'uomo qualunque e la mercificazione del piacere e del relax è ciò che sta dietro alla "qualità tropicale" di cui parla Roberta Smith. La scultura con il falso acquario che ruota, il cibo a base di pesce in mezzo al cerchio di fuoco, gli specchi a forma di delfino e le sculture di noci di cocco fanno tutte tangenzialmente riferimento a questa estetica e alle implicazioni culturali che le sono correlate.

*ca* *E che cosa stanno a significare i biscotti, i tipici "cookies" che compaiono così spesso nel tuo lavoro?*



**ua** I biscotti sono un materiale formale, una componente visiva, ma anche un'unità di informazione. Quelli da me utilizzati sono processati industrialmente e confezionati in modo da essere riconoscibili come "cookies". La marca di cui mi servo più spesso è Chips Ahoy perché mi piace la dimensione e la forma, ma ciò è irrilevante se le persone riescono a stabilire il collegamento, riconoscendo in quel biscotto un archetipo. Il mio lavoro si occupa spesso del mondo infantile, con le sue varie componenti, tra cui la routine scolastica e il concetto di ricompensa per l'apprendimento. Il sistema delle ricompense è usato nelle forme educative di base, in modo simile ai metodi utilizzati per

addestrare o addomesticare gli animali. Cosa piuttosto interessante, le idee che vengono presentate attraverso questi oggetti dolci e rotondi hanno a che vedere con una molteplicità di concetti dalle varie sfumature, quali furbizia, ingenuità (Ernie & Bert) e desiderio=trappola.

Tornando alla logica del disegno e agli strumenti di apprendimento, i biscotti servono anche come dispositivo per contare e sono ordinatamente disposti su un piano (una superficie di cottura – uno spazio definito). Presi singolarmente o a gruppi creano elementi ritmici in una composizione. Mi servo dei biscotti anche come segnaposti o come tappi per coprire dei buchi. Un "cookie" segna il punto. Tipografia e topografia: mi servo dei biscotti come un linguaggio visivo e una forma di paesaggio.

Il mio uso dei "cookies" è da porre in relazione con la discussione sulla burocrazia emersa dalla tua prima domanda, così come con la mia sfiducia nel realismo e la fiducia nell'imitazione e in ciò che è palesemente artificiale come veicoli per il significato.

**ca** Nelle tue opere video ti diverti a porre l'attenzione su alcuni strumenti formali tipici della cinematografia e dei video stessi, evidenziando elementi singoli come la voce fuori campo, la ripetizione, il montaggio. In questo modo frammenti le narrazioni e generi uno spiazzamento. È un processo consapevole?

**ua** Sì, è consapevole. Il potere manipolativo dei media che si fondano sul tempo è uno dei miei interessi. Uso una videocamera e questo chiaramente fa sì che la mia opera venga definita video. Questo è il territorio in cui vengo facilmente collocato. Tuttavia prendo a prestito o imito in modo approssimato le strategie dei cineasti per ottenere gli effetti emotivi che essi riescono a stimolare nel pubblico in sala (umorismo, tristezza, ansia, ecc.). Dopodiché isolo, divido in strati e disallineo questi momenti per creare un nuovo genere di narrazione.



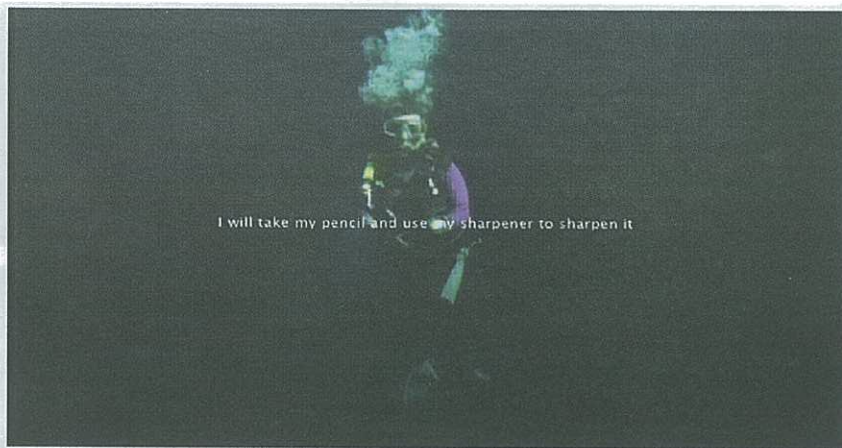
Anziché lavorare all'interno della cornice canonica del paradigma tradizionale (dal principio alla fine, con qualcosa nel mezzo), impiego gli elementi specifici da te menzionati: la voce fuori campo come citazione consapevole della "voce fuori campo", il montaggio come citazione consapevole del "montaggio", ecc. Tutto ciò porta, come risultato, non a un genere specifico, ma piuttosto alla nozione di genere e alla nozione di narrativa. In questo modo vengono messi in chiaro sia il potere sia la trasparenza della manipolazione.

**ca** Puoi raccontarci come giungi all'ideazione di una mostra, prendendo come spunto la tua recente esposizione da Mother's Tankstation di Dublino?

**ua** La mostra "Doctor, Dog, Sandwich" da Mother's Tankstation comprende video, suono, scultura, proiezione di diapositive, disegni e murali. Lo spazio è tutt'altro che un white cube. È suddiviso in innumerevoli stanze, con un'architettura molto particolare e con illuminazione esclusivamente naturale.

Lavorando con vari media, era importante per me come per i direttori di questa galleria gestita da artisti – Finola Jones e David Godbold – creare un'esperienza armonica dello spazio nella sua interezza e, allo stesso tempo, presentare ciascuna opera in un'ambientazione che potesse essere chiaramente e singolarmente percepita come indipendente.

Mi piace la sfida rappresentata dal fatto di organizzare e ricontestualizzare il mio lavoro dopo che ha lasciato lo studio, specialmente in questo caso. È stata la mia prima visita a Dublino e la prima volta alla galleria. Le sculture presenti



**Moon**, 2007.  
Courtesy: Gavin Brown's enterprise, New York.

nella mostra sono state realizzate sul posto. Il fatto di lavorare nello spazio e con vincoli temporali mi ha indotto a riflettere sulla mia attività artistica in generale, sulle opere esposte nella mostra, in particolare, e sul rapporto tra opera e spazio. Mi concedo sempre un margine d'incertezza...

Ho preso in considerazione gli elementi esistenti e gli oggetti nello spazio e, piuttosto che nascondarli o evitarli, ho cercato di usarli come elementi compositivi integrali. Ho guardato le pareti non solo come una superficie su cui posizionare delle opere o come sfondo, ma anche come una "lavagna" su cui poter organizzare e riorganizzare il mio lavoro e dove poter realmente disegnare con un gesso. Questo non solo aveva senso, per me, da un punto di vista compositivo, ma ha anche attivato lo spazio in sintonia con i soggetti della mia pratica artistica. Il concetto di "ritorno al tavolo da disegno" o la nozione di "piano" è qualcosa che mi rimanda al personaggio di Wile E. Coyote. Ogni installazione è come un indovinello. È un'immagine speculare dell'opera e della mia arte in un determinato istante temporale. Mi rimane appiccicata addosso e diviene parte delle mie riflessioni per il futuro.