

# IF THE FUTURE

BY LAUREN CORNELL

**A.K. Burns** (b. 1975) lives and works in New York. Her practice encompasses sculpture, video, performance and collage. Her work often deals with representations of the body and, in her words, "economies of gender, labor, ecology and sexuality." Burns work has shown extensively in solo and group exhibitions in the U.S., Canada and Europe. In 2008, she co-founded the activist group W.A.G.E. (Working Artists for the Greater Economy); in 2009, with gallerist and publisher Sophie Mörner, she co-founded *Randy*, an arts magazine with a "trans-feminist and vag-centric" perspective; and in 2010, with A.L. Steiner, she debut *Community Action Center*, a "sociosexual" feature-length video inspired by feminist performance art and gay porn-liberation films of the 1970s. Burns new body of work titled *Negative Space* intends to reconsider the genre of science fiction. *A Smeary Spot* (2015), its first episode, is a four-channel video installation shot in both the desert of the American southwest and the black box theater of the Kitchen in New York. *A Smeary Spot* premieres at Participant Inc, NY in fall 2015.



# WERE

WHAT IS NEGATIVE SPACE? THE EXPRESSION USUALLY APPLIES TO THE AREA SURROUNDING THE SUBJECT, SOMETHING INDEFINITE, INVISIBLE MATTER. YET IT IS PRECISELY THIS SPACE THAT OFFERS THE GREATEST POTENTIAL, DYNAMISM, MUTABILITY, FREEDOM. A.K. BURNS PUTS NEGATIVE SPACE AT THE CENTER OF A NEW PROJECT, A VIDEO INSTALLATION FOR WHICH SHE DESCRIBES THE FIRST EPISODE, *A SMEARY SPOT*,

A *Touch Parade (crush)* (still), 2011. Courtesy: the artist and Callicoon Fine Arts, New York

B Top - *Touch Parade (pedal pump)*; bottom - *Touch Parade (wading)* (stills), 2011. Courtesy: the artist and Callicoon Fine Arts, New York



B

di Lauren Cornell

Cos'è uno spazio negativo? Generalmente quest'espressione indica l'area che circonda il soggetto, qualcosa d'indefinito, la materia invisibile. Eppure è proprio tale spazio a possedere in misura più ampia potenzialità, dinamismo, mutevolezza, libertà. A.K. Burns pone lo spazio negativo al centro del suo nuovo progetto, un'installazione video, di cui illustra il primo episodio, *A Smeary Spot*, a Lauren Cornell. Anche il corpo è uno spazio negativo, un *work in progress* disordinato e mutevole. Attraverso questa assimilazione fra spazio negativo e corpo, Burns crea una sorta di manifesto sulle possibilità dell'essere, sulle sue contraddizioni e sulla sua polivalenza.

**LAUREN CORNELL** Hai iniziato a girare *A Smeary Spot* nel deserto dello Utah meridionale, che si riflette, immenso e vetusto, nei movimenti dei due danzatori, niv Acosta e Jen Rosenblit. Quando abbiamo parlato di questa esperienza, hai raccontato della profonda emozione che ti ha trasmesso il paesaggio. Ti sei soffermata in particolare sul fatto che il lago Powell, creato dalla costruzione di una diga che ha riempito un profondo canyon, determini un'assenza palpabile ed evocativa che si traduce in una metafora perfetta del progetto. Puoi raccontarci come hai definito la grande visione di *Negative Space*, che ha in *A Smeary Spot* il suo capitolo introduttivo?

TO LAUREN CORNELL. THE BODY, TOO, IS NEGATIVE SPACE, A DISORDERLY, MUTABLE WORK IN PROGRESS. THROUGH THIS COMPARISON

# NOW

BETWEEN NEGATIVE SPACE AND THE BODY BURNS CREATES A SORT OF MANIFESTO ON THE POSSIBILITIES OF BEING, ITS CONTRADICTIONS AND POLYVALENCE.

**A.K. BURNS** Per spazio negativo, in quanto termine formale, si intende generalmente lo spazio che sta in mezzo, sopra, sotto e intorno, l'atmosfera, la materia invisibile. Lo spazio positivo è il soggetto/oggetto che la nostra mente interpreta come ciò che è (e di conseguenza di ciò che non è). Si determina così una dinamica binaria piuttosto noiosa fatta di assenza e mancanza di forma (negativo) da una parte, e occupazione e forme definibili (positivo) dall'altra. Lo spazio negativo mi attrae non tanto come inversione dello spazio positivo ma perché possiede una propria potenzialità non fissa, ma dinamica, mutevole, in una parola *libera*: una gamma aperta di possibilità. Per me rappresenta un contesto che richiama per analogia la questione socio-politica dell'uso e dell'abuso del potere. Mi interessava ripensare il genere della fantascienza come pretesto per indagare il punto di incontro tra politica e fantasy. Il titolo, *A Smeary Spot*, è un riferimento al sole - citato in questo primo episodio - tratto da un brano sui viaggi nello spazio della scrittrice di fantascienza Joanna Russ.

**LC** Questo contesto evoca altri progetti ai quali hai lavorato in passato come *Community Action Center*, che celebrava il sesso *queer* come "non fisso... una gamma aperta di possibilità", o *Randy* e *W.A.G.E.*, due piattaforme concepite per facilitare lo sviluppo di iniziative artistiche multiple e divergenti. Il concetto di spazio negativo sembra a questo punto esemplificare un metodo che utilizzi da tempo.

**AKB** Proprio così, questo concetto è una sorta di metodologia che permea diversi aspetti della mia pratica e della mia vita.

**LC** Come si configura tutto ciò in *A Smeary Spot*?

**AKB** Quando mi sono trovata nel deserto, ho capito che le numerose analogie che emergevano tra quel sito e il concetto di spazio negativo in senso ampio ne facevano il paesaggio ideale nel quale e intorno al quale sviluppare questo progetto di quasi-fantascienza. Il fatto di trascorrere molto tempo in aree pubbliche ci ha reso immediatamente chiara l'analogia tra quel tipo di paesaggio non privatizzato e

**LAUREN CORNELL**

The first shoot for *A Smeary Spot* took place in the desert in southern Utah, with the desert's vastness and formidable age refracted through the movements of two dancers, niv Acosta and Jen Rosenblit. When we spoke about this shoot, you described being deeply moved by the landscape and mentioned, in particular, how Lake Powell, a dammed body of water that fills a deep canyon leaving a palpable and evocative absence, was an apt metaphor for the work. Can you talk about how you define the overarching concept of *Negative Space*, of which *A Smeary Spot* is an introduction?

**A.K. BURNS**

Negative space, as a formal term, is generally understood as the between, under, inside and around space, the atmosphere, the unseen matter. Positive space is the subject/object, the thing around which we orient our understanding of what is (and thereby what isn't). This sets up a rather boring binary dynamic of absence and shapelessness (negative) vs. occupation and definable shapes (positive). What's compelling to me about **negative space is not that it is an inversion of positive**



C

**space but that it has its own agency, that it is unfixed, dynamic, changeable and ultimately free: an open set of possibilities.** I see it as an analogous framework for all kinds of socio-political questions of use and abuse of power. I was drawn to rethinking the science-fiction genre as an excuse to work at the intersection of politics and fantasy. The title, *A Smeary Spot*, is a reference to the sun—that is quoted in this opening episode—from a passage about space travel by science fiction writer Joanna Russ.

**LC** This framework recalls previous works of yours like *Community Action Center*, which celebrated queer sex as “unfixed... an open set of possibilities,” or Randy and W.A.G.E., both platforms that create space for multiple and divergent artistic pursuits to unfold. It seems the concept of negative space encapsulates a long-running method of yours.

**AKB** Yes, this concept is a kind of methodology that permeates many aspects of my practice and life.

**LC** How does this get channeled into *A Smeary Spot*?

**AKB** Once I got to the desert, I realized that was the landscape in and around which I wanted to develop this quasi-science fiction work, because so many analogies emerged between the larger concept of negative space and that site. We ended up spending a lot of time on public lands, and it quickly became clear that this type of landscape that is non-privatized, with little regulation, without rent and without a specific function, acts similarly to the loss of Glen Canyon and the dammed body of water now called Lake Powell, as another type of negative space. To explain briefly, public lands are the result of early American westward expansion when land was divided up into private homesteads, national parks and reservations. Everything left over (in Utah 70% of the state is public land) was handed over to the Bureau of Land Management. It is open for any “citizen” to be on as long as you follow the “leave no trace” ethic and move every 14 days. So you could ostensibly live out there for free, forever, if you so desired. But one also has to acknowledge that this potential utopia is, at its core, a tremendously fraught contradiction bound to our national history of violently stolen lands and defended borders.

scarsamente regolato, libero da vincoli immobiliari o funzioni specifiche, e la scomparsa del Glen Canyon con la comparsa, al suo posto, del lago Powell, dopo la creazione della diga, che diventa a sua volta un tipo di spazio negativo. Spiego brevemente che quelle aree sono pubbliche perché, ai tempi dall’espansione verso ovest, la terra fu suddivisa in fattorie private, parchi nazionali e riserve; tutto ciò che non rientrava in quella suddivisione (in Utah il 70% della superficie statale è pubblica) divenne di competenza del Bureau of Land Management. Qualunque “cittadino” può sostare sulle aree pubbliche a patto che rispetti l’etica del “non lasciare traccia” e si sposti ogni due settimane. Questo significa che in teoria si può vivere gratis, per sempre, in quei territori, se lo si desidera. Ma bisogna anche riconoscere che questa potenziale utopia è, di fatto, una contraddizione terribilmente esplosiva frutto della nostra storia nazionale di terre rubate con la forza e di confini difesi con altrettanta violenza.

**LC** Perché hai deciso di abbinare queste aree pubbliche con una sala teatrale, che è l’altra location in cui è stato girato il video?

**AKB** L’elaborazione del progetto mi ha portato a ricercare un altro sito da utilizzare come polo di conversazione con il deserto. Ho cominciato a lavorare nella sala teatrale perché visivamente crea un’illusione di spazio infinito. Il teatro è anche il sito muto del divenire continuo – il palcoscenico in attesa della performance successiva.

**LC** Nel deserto i danzatori appaiono spesso da lontano: sembrano puntini nel paesaggio, mentre in teatro li si vede da vicino, al centro di un allestimento meticoloso e colorato e circondati da oggetti di scena. Come mai questa diversità nella visione dei performer nei due contesti, il deserto e il teatro?

**AKB** Trovo interessante che tu faccia notare questo aspetto della scala. Ci ho pensato molto mentre mi trovavo nel deserto. Lì ti senti davvero minuscolo e alla mercé della natura che decide della tua sopravvivenza. In un posto come New York ti rendi conto che la città ha al massimo qualche secolo: nel deserto, il tempo assume una dimensione geologica nella quale la tua esistenza non è che un puntino. I cambiamenti di scala, sia letterali che metaforici, rappresentano una tattica che uso per rielaborare il modo in cui il valore è applicato alla relazione tra le cose. Anche i corpi, tutti i corpi, possono diventare spazi negativi; il corpo femminile, il corpo trans, il corpo malato, il corpo vecchio, il corpo nero. Cosa succede quando smettiamo di vedere il corpo (a livello medico, sociale, economico...) attraverso le scale normalmente utilizzate per misurarli in quanto territorio riservato a un uso, a una ristrutturazione e a una produzione di tipo specifico, determinata da genere, classe, razza, ecc.? Con *A Smeary Spot* io propongo un interrogativo: e se celebrassimo e difendessimo il corpo come un work in progress disordinato, in continua mutazione, mai uguale a sé stesso?

**LC** Mi sembra meglio che difendere il corpo come qualcosa a cui adattarsi secondo modelli rigidi e prestabiliti! Quindi, nív e Jen danzano nel deserto, dando vita a una sorta di reazione semi-spontanea al paesaggio. In teatro, le performance sono dettate da un copione, strettamente definite da un testo e da gesti studiati: Nayland Blake recita brani dello scrittore Georges Bataille; Jack Doroshow (alias Flawless Sabrina) recita brani della teoria femminista Karen Barad; mentre Grace Dunham recita brani dell’autrice di fantascienza Ursula K. Le Guin. In entrambi i casi, la tua regia sembra manifestarsi, in



E

D



C, D, E, F *A Smeary Spot* (stills), 2015.  
Courtesy: the artist; Participant Inc., New York; Callicoon Fine Arts, New York



**LC** Why pair these public lands with a black box theater, the other location where the video was shot?

**AKB** As the work developed, I was looking for another site to bring into conversation with the desert. I started working in the black box theater because on film it gives the illusion of infinite space. The theater is also a mutable site that is constantly becoming—the next stage for the next performance.

**LC** In the desert, the dancers are often seen at a distance. They appear like flecks on the landscape, whereas in the theater the performers are seen in close-up, carefully arranged within colorful mises-en-scène and surrounded by props. Can you discuss your depiction of the performers in these two contexts, the desert and theater?

**AKB** It's interesting that you bring up scale. I was thinking about this a lot while in the desert. You feel impossibly small and at the mercy of nature for your survival. A place like New York City feels, at most, a few centuries old; in the desert, you're on geological time and your own lifetime is just a speck. Literal and metaphorical scale shifts are one tactic I use to rework how value is applied to the relationship between things. **And bodies are subject to being negative spaces as well; the female body, the trans body, the sick body, the old body, the black body.** What happens when we stop seeing the body (medically, socially, economically...) through the scales by which it is usually measured, as limited territory for specific use, restoration and output, determined by gender, class, race, etc.? In *A Smeary Spot* I pose a question: what if we were to celebrate and support the body as a messy, always changing, never the same work in progress?

**LC** That sounds better than supporting the body as something we fit into rigid preset shapes! So, niv and Jen dance in the desert in what seems like a semi-spontaneous response to the landscape. In the theater, the performances are scripted, defined more tightly by an assigned text and gesture: Nayland Blake recites writer Georges Bataille; Jack Doroshow (aka Flawless Sabrina) recites feminist theorist Karen Barad; and Grace Dunham recites science fiction author Ursula K. Le Guin. Your direction, in both cases, seems to be part prompt and part improvisation. Can you describe how you direct one of these vignettes?

**AKB** In *A Smeary Spot*, i danzatori Jen e niv sono simboli di movimento e azione che attraversano il paesaggio accumulando materia, rifiuti e oggetti. In una scena sembrano impegnati in una specie di lenta danza di seduzione del paesaggio. Per quella scena, ho chiesto loro di misurare il paesaggio con i loro corpi; ciò che appare in video è la loro interpretazione del mio suggerimento. I loro personaggi fanno parte di un gruppo di performer che ho soprannominato "radicali liberi", una definizione che uso sia per assimilare i performer alle molecole prive di elettroni, sia per rappresentare i loro corpi come attivisti nomadi o promotori del cambiamento. I radicali liberi innescano reazioni a catena che creano altri radicali liberi, e quindi si tratta di un gruppo di performer destinato ad aumentare e caratterizzato nello spazio teatrale per un abbigliamento costituito da maglietta, jeans e stivali neri, una sorta di uniforme da attivisti. Tutti i performer presenti in teatro ricevono suggerimenti aperti e improvvisativi che sono anche materialmente guidati dagli oggetti teatrali con i quali chiedo loro di interagire. A Grace, ad esempio, abbiamo dato un materassino e le abbiamo chiesto di sgonfiarlo. L'azione di far uscire l'aria con la forza era intenzionalmente abbinata alle parole di Karen Barad sul perché la materia è importante, ossia: "Se potere vuol dire possibilità... esistono possibilità particolari di agire in qualunque momento, e queste possibilità mutevoli implicano una responsabilità di intervenire... per contestare o ridefinire ciò che è importante e a cui è impedito di esserlo."

**LC** La scultura è una parte importante della tua pratica. Nei tuoi video di qualche tempo fa, ad esempio *Touch Parade*, si manifesta come un'attenzione particolare agli oggetti di scena e alla struttura dell'allestimento (i cinque monitor sembrano altrettanti corpi in verticale). In *A Smeary Spot*, ogni oggetto – anche quelli sommersi da una densa galassia di altre cose – ha un significato. Che ruolo hanno gli oggetti di scena nel lavoro?

**AKB** Anche se nella mia pratica ho un approccio molto interdisciplinare, in fondo sono una scultrice, cioè percepisco e produco attraverso una sorta di sensibilità di matrice scultorea-materiale-fisica che casualmente mi ritrovo a esprimere attraverso il medium del video. Nello spazio del teatro, l'insieme degli oggetti di scena ha svolto un ruolo importantissimo: qualunque oggetto, utilizzato o nella pila dei rifiuti, ha un significato materiale preciso. Ad esempio, a Nayland Blake, che doveva interpretare il "lavoro ri/produttivo", abbiamo chiesto di attivare alcuni oggetti tra cui uno spremiagrumi. Ho scelto lo spremiagrumi perché è una macchina che trasforma la materia, i solidi in liquidi. E poi i materiali che produce, i fluidi del succo e gli scarti della polpa, sono visivamente colorati. Quello spremiagrumi l'avevo trovato in un negozio dell'usato: era privo sia del contenitore per la polpa che dell'elemento a immersione, quindi ho improvvisato usando una busta per abiti per catturare la polpa, che poi compare anche come contenitore della giacca militare di Chelsea Manning come accenno alle fuoriuscite [intese in questo caso come fughe di notizie, NdT] e ai corpi che fanno fuoriuscire qualcosa, e quindi non si uniformano. Per rimpiazzare l'elemento a immersione abbiamo utilizzato una scarpa sportiva Keds, in pratica un rovesciamento dell'idea di pulizia e di cultura del benessere associata agli spremiagrumi, e anche un cenno auto-referenziale al mio *Touch Parade*. Il costume di Nayland è un grembiule e un sosponsorio, quindi un po' un abito con la



G





**AKB** In *A Smeary Spot*, Jen and niv, as dancers, are markers of movement and action, traversing the landscape accumulating matter, refuse and material goods. There is one scene where they appear to be engaged in a kind of slow dance seducing the landscape. For this scene, I asked them to measure the landscape with their bodies; what you see in the video is their interpretation of that prompt. Their characters are part of a group of performers that I call “free radicals.” I use that nomenclature both to propose the idea that these performers are molecules with missing electrons<sup>1</sup> and to represent bodies that are nomadic activists or those who initiate change. Because free radicals set off chain reactions that create more free radicals, this is an ever-growing group of performers that in the theater space all wear black t-shirts, jeans and boots as a kind of activist uniform. All the performers in the theater are given open and improvisational prompts that are also materially guided by the props I ask them to interact with. For example, Grace was handed an air mattress and asked to release the air from it. The forcing out, the release of confined air was very intentionally paired with the Karen Barad quote on why matter matters. To quote: “If agency is about possibilities [...] particular possibilities for acting exist at every moment, and these changing possibilities entail a responsibility to intervene [...] to contest or rework what matters and what is excluded from mattering.”

**LC** Sculpture is a significant part of your practice, and in previous video works like *Touch Parade* it has translated into a careful consideration of props and the structure of the installation (the five monitors appeared like freestanding bodies). In *A Smeary Spot*, each object—even if it is submerged in a dense galaxy of clutter—has significance. Can you talk about the role of props in the work?

**AKB** While my practice is very interdisciplinary, in my heart I’m a sculptor, or I perceive and make through a kind of sculptural-material-physical scale-focused sensibility, and I just happen to be using the medium of video to express this. Within the theater space, the props played a huge role, so there is a lot of material meaning behind every object you see used or in the refuse pile. For example, Nayland Blake, whose task was to be “re/productive labor,” was asked to activate his props, which included a juicer. I chose the juicer because it is a machine that transforms matter, solids into liquid. It also has a colorful visual output, both in the juice fluids and the pulp waste. I found that juicer in a thrift store and it was missing both the container for capturing the pulp and the plunger, so I improvised by using a garment bag to catch the pulp, which you see later also containing Chelsea Manning’s military jacket, a nod to leaks and leaky bodies, bodies that don’t conform. A Keds sneaker is used as the plunger, which is a kind of inversion on the idea of cleanliness and health culture that comes with juicers, and is a self-referential nod towards my work *Touch Parade*. Nayland’s outfit is an apron and jock strap, so it’s a bit like a dress with an open back, which is meant to give the effect of being a subordinate. It’s my take on a role that represents a conflation of domestic and industrial labor. He’s also covered in yellow dust, which was visually derived from stumbling onto a macro photo of a bee with pollen trapped in its hair,

schiena scoperta che ha lo scopo di comunicare l’immagine di un sottoposto. È il mio modo di vedere un ruolo che rappresenta un lavoro insieme domestico e industriale. E poi è ricoperto di polvere gialla, un’immagine che ho costruito dopo aver visto per caso l’ingrandimento di un’ape con il corpo ricoperto di polline: le api sono un simbolo classico del lavoro. Appena ho intuito che volevo un performer ricoperto di polvere gialla, ho capito che mi serviva un individuo molto peloso per far sì che la polvere gli restasse addosso. Conoscevo Nayland perché avevamo insegnato insieme per un anno nel programma ICP Bard e così ho pensato: ecco l’orso che stavo cercando per il mio progetto! E lui si è gentilmente prestato.

**LC** Ci sono altri riferimenti all’arte? Puoi citarne qualcuno?

**AKB** In *A Smeary Spot* ce ne sono diversi: a un certo punto si vede un’immagine della diga ricoperta da caramelle come quelle che usava Félix González-Torres che poi riempiono un elmetto militare che diventa una sorta di vassoio porta-caramelle; in un altro punto si vede l’artista Marcelo Gutierrez in posa su una pila di materassini che recita *The Screwball Asses* di Guy Hocquenghem adagiato come l’*Olympia* di Manet, un’immagine carica di significati legati alle economie sessuali.

**LC** In una descrizione del video, hai scritto che tutti i passaggi concorrono a “formare una sorta di manifesto sull’essere”. I riferimenti presenti — il femminismo, il marxismo, la fantascienza — contengono già una risposta alla mia domanda ma come descriveresti con parole tue il tipo di “essere” che emerge da questo processo?

**AKB** Sai che faccio fatica a descrivere questo tipo di essere. La risposta ovvia mi parrebbe “essere queer” ma poi non mi convince del tutto per via dello svuotamento di significato derivante dall’uso eccessivo che si tende a fare oggi del termine *queer*, che diventa spesso un riempitivo, come se *queer* avesse una sorta di definizione universale. E invece, se una definizione il termine *queer* ce l’ha, è proprio “ciò che non ha una definizione universale”. Quindi, se ti dico che è un manifesto sull’essere *queer*, cosa vuol dire? Essere *queer* implica anche una posizione contrapposta all’orientamento omosessuale come posizione privilegiata. Utilizzo alcuni brani di *The Screwball Asses* proprio perché mette in dubbio la posizione che vede l’omosessualità come sinonimo di marginalizzazione, come forma di ribellione implicitamente politica. Nell’epoca della politica dell’assimilazione gay, questo non è mai stato così evidentemente non rispondente al vero. Possiamo riconoscere la radice del termine, la narrativa storica e l’etimologia, ma non darei per scontato che gli omosessuali siano *queer*, così come non darei per scontato che il femminismo riguardi solo ed esclusivamente le donne. Evito di specificare il tipo di essere perché voglio che sia chi guarda a trarre le proprie personali conclusioni in merito alle *possibilità dell’essere* per le quali non propongo una soluzione unica o universale. Chiedo solo di riconoscere la differenza, le contraddizioni e il valore di un punto di vista plurivoco.

**LC** Quando dici che si tratta di un’opera di “fantascienza”, mi affascina il fatto che, invece di un futuro immaginato, tu descrivi, o amplifichi, le realtà attuali o le “possibilità dell’essere” nel nostro presente. La fantascienza si colloca spesso in un futuro — 1989, 2020 — anche se è chiaramente un futuro estrapolato dal presente. *A Smeary Spot* trasgredisce questa convenzione espandendo la nostra definizione del presente in modo che comprenda anche “il futuro”

bees being a kind of classic symbol of labor. Once I knew I wanted a performer covered in yellow dust, I needed someone who was very hirsute for the dust to stick. I had been teaching with Nayland at ICP Bard program over the past year and I thought, “that’s the *bear* I need for this job!” He generously obliged.

**LC** Can you point to some of the other references to art in the work?

**AKB** *A Smeary Spot* includes several: in one part, Félix González-Torres-style candies spill over the image of the dam and ultimately into a military helmet that acts as a candy dish; in another, artist Marcelo Gutierrez poses on a pile of air mattresses reciting Guy Hocquenghem’s *The Screwball Asses* posed as Manet’s *Olympia*, an image loaded with the issues of sexual economies.

**LC** In notes about the work you wrote that, together, the passages “weave into a loose manifesto on being.” Their references—feminism, Marxism, science fiction—imply an answer to my next question, but in your words, can you describe what kind of “being” emerges here?

**AKB** You know I’m hesitant to say what kind of being, because I think the obvious answer might be “queer being” and I’m a little skeptical of the contemporary overuse and thereby depletion of the term *queer*. It often gets used as a space filler, as if queer had some universal definition. If there is any definition for queer it might be “that which lacks a universal definition.” So if I tell you it’s a manifesto on queer being, what does that mean? Queer being also implies that there is an inverse authority of the homosexual orientation as the privileged position. Part of why I use excerpts from *The Screwball Asses* is because that work challenges the position that the homosexual is synonymous being marginalized, a form of rebellion and thereby inherently political. In the age of gay assimilation politics this has never been more obviously incorrect. We can acknowledge the root to the term, the historical narrative and etymology, but I would not take for granted that homos are queer any more than that feminism is strictly about and for women. **I don’t specify what kind of being because I want you to watch it and draw your own conclusions about possibilities of being of which I am not proposing a singular or universal solution, but rather an acknowledgement of difference, contradictions and the value of a polyvocal viewpoint.**

**LC** What fascinates me about you describing the work as “science fiction” is that instead of an imagined future, you are really depicting, or amplifying, current realities or “possibilities for being” in our present. Science fiction often relies on a future time—1989, 2020—even if that time is very clearly extrapolated from the present. *A Smeary Spot* transgresses this convention by expanding our definition of the present to possess “the future.”

**AKB** I think if we literally change the way we see, value and define the world in its present state, that will open new ways of acting and being that will thereby create a new future. It’s a bit utopic. But shit is dismal out there and what we really need right now is not another sci-fi embedded in all the possible outcomes of our failures as humans (wars, surveillance, capitalism, uber-technology, etc.) but an outlet to create another world, different from the one we have.

<sup>1</sup> In scientific terms, free radicals are unstable molecules; when they find another stable molecule they “steal” the electron they need to be stable and thereby set off a chain reaction that creates other free radicals, which is how oxidation occurs, for example.

**G** *A Smeary Spot* (stills), 2015. Courtesy: the artist; Participant Inc., New York; Callicoon Fine Arts, New York

**H** *After the Sky Box*, 2015, “A Smeary Spot” installation view at Participant Inc., New York, 2015. Courtesy: the artist; Participant Inc., New York; Callicoon Fine Arts, New York. Photo: Chris Austin

**I** “A Smeary Spot” installation views at Participant Inc., New York, 2015. Courtesy: the artist; Participant Inc., New York; Callicoon Fine Arts, New York. Photo: Chris Austin

**J** *Touch Parade*, 2011, “Double or Nothing” installation view at TAG, The Hague, 2012. Courtesy: the artist and Callicoon Fine Arts, New York





# Art in America

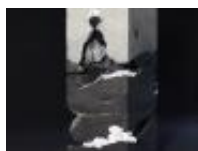
INTERVIEWS SEP. 21, 2015

Find this article online:  
[www.artinamericamagazine.com/news-features/interviews/becomings-and-transformations-an-interview-with-ak-burns/](http://www.artinamericamagazine.com/news-features/interviews/becomings-and-transformations-an-interview-with-ak-burns/)

## Transformation and Becomings: An Interview with A.K. Burns

by Risa Puleo

A.K. Burns: *A Smearly Spot*, 2015, four-channel video installation. Channels 1-3: 53 min. 13 sec. Channel 4: 4 min. Courtesy the artist, Participant Inc., and Callicoon Fine Arts, New York. Photo Chris Austin.



A.K. Burns, an artist known for collaborative working methods, queer-feminist activism and intuitive processes, premieres *A Smearly Spot* at Participant Inc. (Sept. 13–Oct 18). The four-channel, 53-minute non-narrative video installation, shot in the desert of Utah and in a black-box theatre, is the opening installment of an umbrella project titled "Negative Space." The series will include additional videos, sculpture and drawings. Negative space is the formless matter under, between and around a formed subject, often considered passive or background to the positive image or figure. Burns's video, which she calls a poetic manifesto, recognizes negative space as matter with agency. Burns spoke to *A.i.A.* about her project of reorienting vision, perception and space from polarizing binaries—positive and negative, outside and inside, object and context—to emphasize horizontality.

**RISA PULEO** The title, *A Smearly Spot*, is taken from Joanna Russ's 1977 sci-fi novel *We Who Are About To*, in which "that ordinary sun up there" becomes "that smearly spot" when seen from billions of light years away. With a title like this, it seems your project takes on the ambitious task of reorienting

our heliocentric conception of the universe to one in which the sun is one point of light among many in a cloak of darkness. What role does speculative fiction and speculative realism play in this work?

**A.K. BURNS** I would say this work sits near the intersection of speculative fiction and speculative realism. *A Smeary Spot* is heavily guided by feminist theorist Karen Barad. Holding a PhD in quantum physics, her cross-disciplinary analysis is steeped equally in science, queer theory, feminism and new materialism. Her writing approaches the world with a metaphysical weirdness that I deeply relate to, and my conception of negative space is definitely influenced by Barad's thinking on the void/nothingness.

In Barad's theory of "agential realism," the world is made up of phenomena that "intra-act"; all matter is active and exists on a continuum of becomings and transformations. People are born, age and expire; objects are "made" and "used"; and the earth experiences seasonal shifts, "natural disasters," and is manipulated by human will. The only thing we can rely on is that everything changes. It's just that everything changes at different speeds or scales. It's this difference in scale that makes things seem more or less permanent, definable, determined and valuable. The limits of human perception and our egos really fuck up our ability to act out our potential synchronicity with other matter. Through this premise, I propose a speculative present, to rethink the world as we think we know it. And another present sets the stage for other futures.

**PULEO** In addition to shifts in scale and time, *A Smeary Spot* suggests reorientation from outside to inside, external to internal. In the opening monologue, the character Mother Flawless Sabrina says, "Let the emptiness speak for itself." This seems to be a feminist-materialist reversal of Enlightenment philosophies, implying a shift in ways of knowing from the objective position of a detached observer to internal positions, which could include intuition and embodiment.

**BURNS** Yes, but I'm interested in a reorientation that is against moving from one binary to another. I wouldn't say this work privileges the interior position, rather I'm interested in removing the "primary" in binary relationships.

The performers in this work represent actions or verbs, not subjects or nouns participating in a narrative, like they typically would in cinema. The performers are symbolic representations of phenomena, what I call "acting agents." For example, in *A Smeary Spot*, there is a group of performers called the Free Radicals that represent both unstable molecules that set off chain reactions and wandering activists who seek out situations to agitate for change. The other acting agents include a Shape-shifter, Re/Productive Labor, a Clairvoyant Psyche, and The Ob-surveyor—a conflation of the act of observing and land surveying. These acting agents operate like energy shifters, while the matter that makes up the material world are what I call "persistent actors" and are more like the protagonists: the landscape, the junk pile, the water, the theater and the props.

**PULEO** Your project is also a meditation on landscape as a metaphor and the

realities of the landscape in Utah. When did you first go there and what did you find there that drew you back?

**BURNS** I first visited southern Utah in the mid-'90s on a cross-country road trip. On my first encounter I was struck by the landscape; it was like nothing I had ever seen before. I returned in 2012 with my video camera intending to explore it more, with an itch in the back of my mind to create a quasi-science fiction work. One experience after another made the bond between this site and this project inevitable.

While in Utah we camped and worked on public lands, which are lightly regulated and can be occupied without cost. This "free" territory quickly became, for me, a physical manifestation of negative space. I saw this idea of a space, where there is no property and no entrenched systems of value, as a site full of potential. But it should be recognized that this is a strictly metaphorical "utopia" as public lands are inextricably bound to our national history of violence, invention of borders, immigrant and native rights.

When I first arrived at Lake Powell [Utah] it seemed strikingly surreal. After some research, I understood why: because it is a human-constructed landscape. The lake is a reservoir resulting from the construction of the Glen Canyon Dam in the late '50s when a massive canyon was submerged under nearly 500 feet of water. The canyon itself is a negative space, as is the water that fills it. Water is formless until it is contained in some fashion, and the dam sets up a relationship between fluidity and containment. Later on I began working in a black box theater because of its visual illusion of infinite space—it appears like a void, another site of continual potential becoming.

This push and pull between fluidity and containment symbolically plays out in numerous ways in the video. Chelsea Manning's military jacket, for example, is a prop that nods to both information leaks and leaky bodies-trans bodies and bodies that don't conform. The jacket is kept inside a garment bag used to catch vegetable pulp from a juicer. The juicer transforms matter from solids into liquid and points to the ways that health food culture, which is marketed as a way for people overtaking themselves to maintain pace with capitalism can achieve "balance." Ultimately the excess juice becomes a marbled visual field similar to the desert lands. So many elements in the video were gleaned from or built upon the landscape, both a site of celebratory potential and negotiated commodity.

**PULEO** Playing with tropes and language is an important part of your practice, newly highlighted in the script for the video, included in the installation as a poster. Can you speak to the relationship between language and images in this work?

**BURNS** There are several forms language takes in *A Smearly Spot*: the recitation of texts, site (desert and the theater), props or material goods, and the action-gesture-movement of performers. Each type of language folds into the other and complicates the signifiers they offer individually.



For example, in a scene shot inside the black box, Jen Rosenblit (in the role of a Free Radical) applies what appears to be a mud facial in thick excess while she recites T.S. Eliot's *The Waste Land*. This sets up a conversation between languages: the necessity of body maintenance, when necessity becomes luxury and when luxury becomes entrapment. This scene is shot close-up and paired with panning view of Lake Powell, evoking a materialist collapse in scale and value between body and landscape.

In another scene niv Acosta (another Free Radical) goes through an energy shift and enacts a liberatory dance on the crest of a land mass, threading lines between the free radical as a molecule and as a radicalized body tied to a queer historical narrative. Through the act of flagging, niv asks to be visible. But visible to whom? niv's character is energy/matter so the flagging courtship occurs between him and the elements: land, water, sun.

**PULEO** A *Smeary Spot* is your first large-scale solo endeavor after a series of collaborations, like *Community Action Center* with A.L. Steiner (2010), *Brown Bear* (2010) and *The Poetry Parade* (2012-present) with your partner Katherine Hubbard, the artist advocacy group W.A.G.E (Working Artists and the Greater Economy), and Randy—a publication made with Sophie Mörner of Capricious and Clark Solack. How does your process change when making work alone instead of in collaboration?

**BURNS** I think I am temporarily burnt out from large-scale collaborations. I believe in collaboration fundamentally and politically, but it's also really important to be grounded in one's self. I also recognize that so-called "solo" artists are gleaning from their peers and from society in numerous ways; nothing emerges from a vacuum. "Good" artists are just better at making what they steal appear unique or personalizing what they borrow.

*A Smeary Spot* is made up of four channels, three looped and synced, with a fourth dedicated to the credits. This channel is more comprehensive than most movie credits and is where I introduce my own language around the work and sources. Cinema is one of the few mediums that make the group effort explicit. Can you imagine if artists' assistants, interns, stretcher builders, gallery support staff, the muse, the person who ghostwrote the press release so the work sounded smart enough to value, were credited in painting shows, instead of just the artist?

Also, Katie [Hubbard] and I traveled to the desert together. As I was developing this work, she also started a powerful series of photographic works and a performance-lecture. While we make very different kinds of work, part of our deep love is our shared critical engagement with the world. In the desert, I spent time documenting her documenting herself and the land, which became a kind of meta-narrative about the role of the camera, the construction images and thereby, the construction of a speculative world, culminating in her role as the Ob-surveyor.

Additionally, I directed this video by asking the performers not to "act," but act as themselves dealing with a prop, a task or a recitation. I am very interested in

remaining in process as long as possible. I make specific choices as I go, but these choices rely on a set of inquiries, experimentation, impulse and intuition. Editing is where I make concrete choices and really compose the work. This is also the most solitary part of the process. A title like "situation coordinator," "composer" and "editor" make more sense to me than "director."

**PULEO** What can we look forward to in the next installment of "Negative Space"?

**BURNS** There is a book in the works, to be published by Dancing Foxes Press. I've asked writers to create fictional or poetic essays in response to different themes within the project "Negative Space"—water, land, body, the void—rather than critical essays. Texts will be paired with process work related to the videos, as well as documentation of related sculptures and drawings. I'll also shift gears to work on my next solo exhibition at Callicoon, which will showcase drawings, sculptures and other material output related to *A Smearly Spot*.

PRINT





# BE FREE WITH ME: “WILD” WOMYN TO THE MARGINS<sup>1</sup>

BY DAVID EVERITT HOWE



As the queer underground becomes ever more mainstream, a group of artists including A.L. Steiner, A.K. Burns, and MPA are expressing their resistance to this legitimation occurring in heteronormative terms via a proposal for a wild, "third space"—in the words of the postcolonial theorist Homi K. Bhabha—to advance their desire not to fit.

We see a very, *very* big vagina in the desert, somewhere in the American southwest. It doesn't belong to a human—no, that would be pretty ordinary, your garden variety vagina—but rather, is monumentally carved in stone, like something of a dolmen or monolith. It's worshipped by a clan of prehistoric lesbians, who—incidentally—are crouching on a nearby boulder, naked. This isn't some ancient, forgotten feminist civilization—a la *Mad Max: Fury Road's* all-female desert colony—but rather, the opening salvo of Peaches' uncensored 2015 video *Rub*. Peaches' epic, mystical genital grants courageous pilgrims the magical ability to go "wild." Meaning, board a beat-up pussy wagon—replete with a vaginal talisman dangling from the rearview mirror—which drops intrepid females into a secret warehouse containing a large bath full of naked women doing all kinds of things to each other. The teaches of Peaches, apparently, is still fucking the pain away, and liking it.

After the orgy, party-goers then decamp back to the desert—still naked, a trend—where they play guitar in the sand, surrounded by cacti; engage in shamanic rituals at night; pee in pairs; and have more sex together. The whole set up is so over-the-top and ridiculous that Peaches laughs, seemingly off-cue, as a transgender woman flaps her penis in Peaches' face (lyric: "Can't talk right now, this chick's dick is in my mouth"). *Rub* concludes with a particularly liberatory shot that unfolds in slow motion: a woman riding a horse towards the camera at sunset, naked and bareback, her hair flapping dramatically in the wind with the hills behind her cast in orange. It's a vision of the Wild West, as tamed by a woman. An indelible image, it signals a queering of this symbolically male-dominated landscape, the desert re-cast as a space for difference, in all of the term's open-ended sweep.

Ironically, however, the video also signals a relative mainstreaming of the queer underground. Relative, in the sense that while it may not be mainstream for some, to others it's an instance of a household name enlisting an array of trans-feminist and queer collaborators, in one way or another and in various capacities; they've spent a decade or so challenging the very mainstream *Rub* is marketed for, by plying the gendered tropes of pornography, the media industry, monogamous partnerships, etc. Listed in the music video's ending credits are *Rub* co-director A.L. Steiner—whose *Community Action Center* (2010), made in collaboration with A.K. Burns, is perhaps the most obvious reference point—MPA, and Narcissister. Most interestingly, Steiner, Burns, and MPA in particular are also simultaneously conceiving of worlds far away from our own—marginal, "wild" spaces counter to society-at-large.

"Wild," used here as a truncation of "wildness," is not a *Girls Gone Wild* generalization, but—as theorized most recently by a trio of New York University academics—"a space/name/critical term for what lies beyond current logics of rule," as Jack Halberstam sums it up handily.<sup>2</sup> We have to thank a range of poststructuralist and postcolonial thinkers, from Michel Foucault to bell hooks to Homi K. Bhabha, for various attempts at theorizing a marginal wildness, a real and imaginary "third space" (or heterotopia, as Michel Foucault initially sketched it out). For Bhabha, it's a space that "displaces the histories that constitute it, and sets up new structures of authority, new political initiatives...the process of cultural hybridity gives rise to something different, something new and unrecognizable, a new area of negotiation of meaning and representation."<sup>3</sup> **For these artists then, how to visualize these "other" spaces is a way to promote and propagate a sense of "not quite fitting"—or better, not wanting to fit—at a time when, ironically, they're fitting more than ever before, with gay marriage and transgender rights ever more visible and accepted;** and with films like *Carol* (2015) representing the historical plight of lesbians, in particular (who escaped the societal strictures of New York by driving out "west, wherever my car will take me" as Cate Blanchett exclaims). This is all a double-edged sword, if anything. Queer legitimation is so often made in heteronormative terms, and under a heteronormative rubric. Maintaining an unclassifiable, open-ended alternative that's neither homo nor hetero, gay nor straight, normative nor alternative—in a sense, forever *neither-nor*—has never been more urgent, and doubly, calls into question the very binary logic of a margin, assuming we *actually* want to do away with it.

At question is how this kind of marginalism is conceived spatially. With *Community Action Center*, space is perhaps less of a key concern than in some of the other works I'll be considering, namely, Steiner and robbinschilds' *C.L.U.E., Part I* (2007), Burns' *A Smeary Spot* (2015), and MPA's newest body of work, which imagines Mars as a potential third space. That said, *Community Action Center* shares with all a sense of the natural landscape as liberating force—here utilized to envision sex and sexuality as something open and amorphous; it's a political act in which tropes of pornography are campily *détourned* for queer use by a community of artists, writers, and thinkers who—quite often—are performing sex acts on each other (or themselves) as a way to enact a new kind of pornography, one free of a misogynistic gaze. Pseudonyms are used by all involved to allow other kinds of representations to unfold—ones outside their "proper" artistic practices. The video's opening shot features friends playfully wrestling and painting (or wrestling in paint) in an art studio, while a voiceover drolly intones about a three foot-long, ten-inch-wide cock; or a stereotypically older bull dyke, Max Hardhand, clad in leather, "taking advantage" of a young woman in a railroad yard, Stargäizer, who clearly likes the attention. In a

Opposite, top - A.K. Burns, *A Smeary Spot* (still), 2015. Courtesy: the artist and Callicoon Fine Arts, New York

Opposite, bottom - A.K. Burns, "A Smeary Spot" installation view at Participant Inc., New York, 2015. Courtesy: the artist; Participant Inc., New York; Callicoon Fine Arts, New York. Photo: Chris Austin

later pairing, Stargëizer's rather wet orgasm segues directly into a scene of another woman whose "porn name" is Jugzz, washing her car in the suburbs—emphasis on wet. Slow motion shots dwell on her pausing to dramatically douse herself with streams of water, as if channeling a preposterously underdressed Jessica Simpson in that terrible country music video where she lathers a confederate flag-laden car. The woman swings her wet hair to and fro, rubs her sudsy sponge on her crotch, and shoots the spray between her legs, all accompanied by an orgiastic dance track. Canned tropes of female sexuality are thus hilariously dressed down.

In this context, maybe the most symbolically rich character in *Community Action Center* is Pony, a nymph-like radical fairy figure who sexually channels the woods she inhabits, and is perhaps the character most associated with an otherworldly "wildness." She seems to rediscover her vagina several times over during the film's roughly 1 hour and 8 minute running time—*Oh! What's that between my legs? Hmm, what should I do with it?* In one instance, she finds a large, mystical gem in the woods, and uses it not as a makeshift dildo, but as a makeshift...something. She closes the film—again, at sunset—holding up some sort of winged symbol, standing in a meadow. What is it about nature, and not the city, that these filmmakers find so appealing? For Steiner, she looks for "open expanses, places beyond place, a feeling of freedom, a toggling of boundaries—between 'wildness' or more precisely, visual space—wherein terms such as natural, unnatural and human-made can create a montage of meanings, a queered gateway."<sup>4</sup>

She's referring specifically to *C.L.U.E.*, which was shot among monumental rock formations in the Southern California desert and in the redwood forests of Northern California, where these natural forces become visual, almost graphic signifiers of wildness—not to mention the act of disrobing itself. The two dancers of Robbinschilds, Layla Childs and Sonya Robbins, wear matching bright, monotone outfits, and move around the landscape in a kind of coordinated, forward and reverse choreography that's a bit Yvonne Rainer-like: de-skilled, intentionally clunky even. They dance on boulders, lay on an open road and roll about on the pavement, and wrestle in front of a felled redwood tree's massive root system, which becomes an almost abstracted, monochrome backdrop. Later it becomes the functional coat hanger for their outfits, which hang on its roots as they crawl naked on the ground around it. Whether it's the redwood tree, the wide-angle view of a single lane highway receding into the horizon's flatness, or the railroad tracks they dance around, these settings become projections of the "open road," limitless land, and the mythologized American west, with all of its fucked up histories of manifest destiny, Native American exploitation, and the very idea of ownership, or the lack thereof.

Burns' *A Smearly Spot* directly addresses these very complicated histories, as well as how these kinds of landscapes visually read as wild and are *actually* rather wild. Titled after a description of the sun by science fiction writer Joanna Russ,<sup>5</sup> the film—among other things—follows dancers niv Acosta and Jen Rosenblit as they travel through the Utah desert, camping, swimming, essentially settling the terrain. Burns' attraction towards the film's Utah settings ultimately came down to a more general *look* of otherworldliness<sup>6</sup> than any other conceptual reason, though who's to say that, in this instance at least, the *look* of a place and the place itself are mutually exclusive? While aesthetics may have been a deciding factor in where to situate the work, the place itself and the complicated politics of public land and its historical exclusions became an important backdrop for the film. Loosely regulated—and literally a little lawless—the land is not privately owned. It's the leftovers from when western expansion carved up the landscape into national parks, Native American reservations, and private homesteads. As Burns has noted, about 70% of Utah's land is held as "public" land, in which anyone can legally reside as long as they don't stay in any one place longer than 14 days, and don't leave a mess. In theory, you could live there rent-free,<sup>7</sup> but implicit in this public function is how the term "public" was essentially at the service of an authoritarian

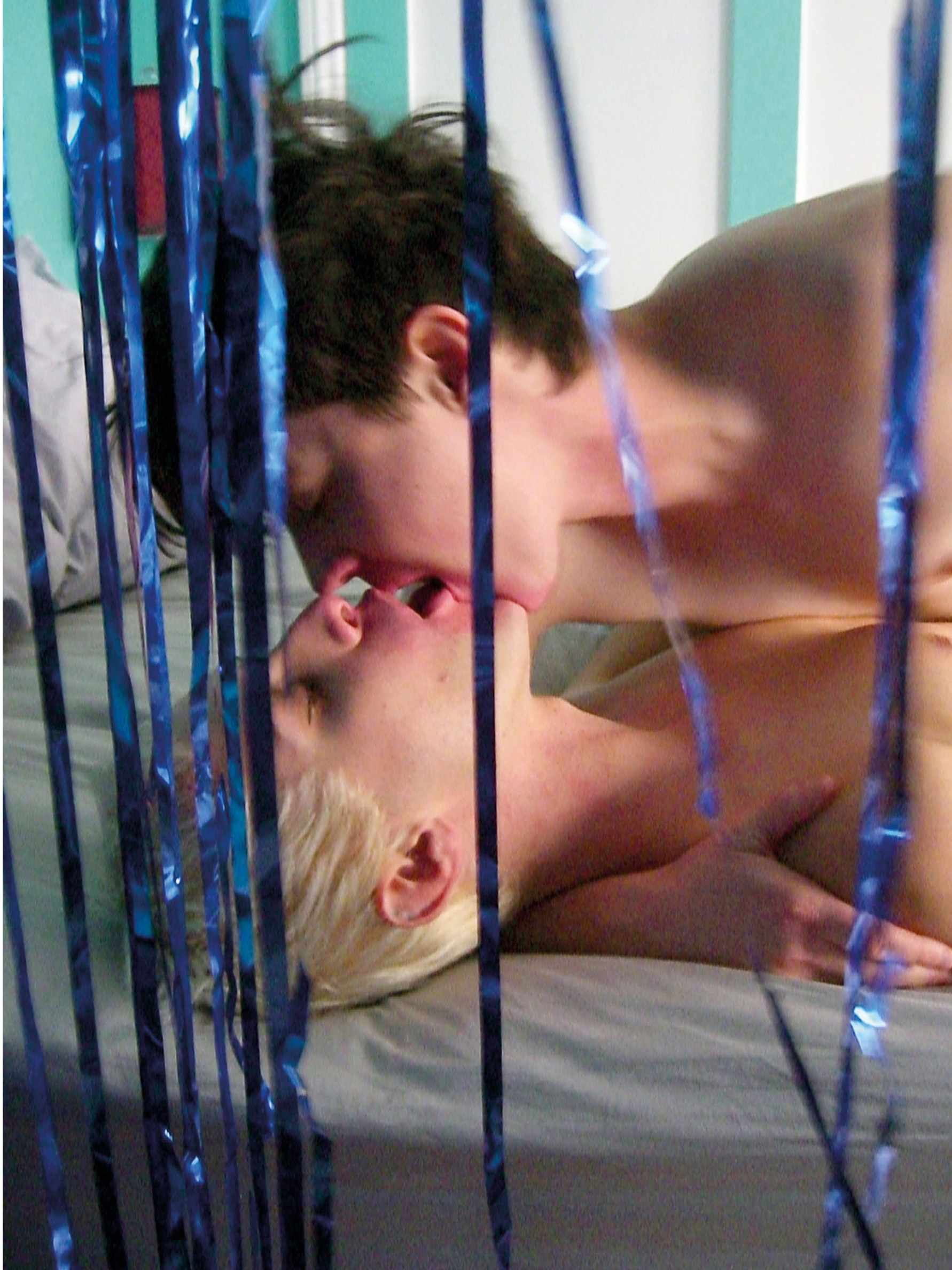
government, forcefully decreeing who gets what, with resources not essentially its own—a kind of butchering and "fencing off" of the commons that John Locke and Jean-Jacques Rousseau considered the inevitability of progress.<sup>8</sup>

The landscape's foreignness came to represent Burns' notion of "negative space," which isn't very far off, actually, from the concept of a third, wild space, where encounters are staged "between the many who remain many, and become a new entity in their multiplicity," as José Esteban Muñoz conceived it.<sup>9</sup> As Burns notes:

"Negative space, as a formal term, is generally understood as the between, under, inside and around space, the atmosphere, the unseen matter. Positive space is the subject/object, the thing around which we orient our understanding of what is (and thereby what isn't). This sets up a rather boring binary dynamic of absence and shapelessness (negative) vs. occupation and definable shapes (positive). What's compelling to me about negative space is not that it is an inversion of positive space but that it has its own agency, that it is unfixed, dynamic, changeable and ultimately free: an open set of possibilities."<sup>10</sup>

Here again, **the desert becomes the de facto placeholder for a wild land, free of the "mainland's" overriding power structures—whether they're neoliberal, patriarchal, sexual, what-have-you.** But as *A Smearly Spot* illustrates, there's a danger intrinsic to this othering of space. At one point in the film, Acosta performs a kind of duet with a white flag-like fabric, high on a promontory. Flapping ferociously in the wind, it sticks to her body—forming to its contours and shaping it. The scene functions as a dramatic signaling of queer presence; or rather, the presence of queers, *queers-as-colonizers*, which brings to a head the potential pitfalls of forging marginal spaces set apart from the hegemonies of the regular world. Put simply, they could constitute new kinds of hegemonies, reinforcing a binary separation they were tasked to pry apart. As Halberstam notes, riffing off of Walter Benjamin, "going wild might well propel us into another realm of thought, action, being, and knowing, but could also just as easily result in the reinstatement of an order of rationality that depends completely on the queer, the brown, and the marginal to play their role as mad, bad, and unruly."<sup>11</sup>

MPA, for her part, seems to be washing her hands of this whole Earth thing entirely, setting her eyes on Mars. With all the recent news of water on the planet's surface—and the potential for life to already thrive there—her exhibition at the Contemporary Art Museum Houston, "THE INTERVIEW: Red, Red Future," poses the tantalizing question of not *if* we will colonize the planet, but *how*. And more to the point: how we can colonize *differently*—an implicit acknowledgment that we, on Earth, have never been able to do so ethically. Of course, the whole gambit is speculative, but it's the speculation that takes the whole thing to the next level—so to speak—to the next kind of space. Perhaps the most interesting work on view is *The Interview* (2016), which doesn't provide much to look at at all. Rather, it's a direct hotline to the artist, who invites museum visitors on the phone to talk with her about the planet, and how they imagine its future—their future, ultimately—to look like. As MPA puts it, **"In this looking 'there' (Mars) that is a looking 'here' (Earth), I would like to propose that colonization hijacked time into a linearity that distracts and ridicules the experience of dimensional time. Heterotopia exists, I assume, in this colonized frame, and participates in the faith that human evolution is always advancing from a primitive past. I would like to re-state that our past is not primitive, and that our time is collective, dimensional, and multi-versed."**<sup>12</sup> This is all well and good, but ultimately doesn't guarantee that if we did—hypothetically—colonize Mars, it would look any different than here.



A.K. Burns and A.L. Steiner, *Community Action Center* (still), 2010. Courtesy: the artists; Callicoon Fine Arts, New York; Deborah Schamoni Galerie, Munich; Koenig & Clinton, New York. Photo: A.L. Steiner

A.L. Steiner and robbinschilds, *C.L.U.E., Part I (color location ultimate experience)* (stills), 2007. Courtesy: the artists; Deborah Schamoni Galerie, Munich; Koenig & Clinton, New York. Photo: A.L. Steiner



MPA, *The Interview*, 2016,  
performance documentation,  
"THE INTERVIEW: Red, Red Future"  
installation views at Contemporary  
Arts Museum Houston, 2016. Courtesy:  
the artist and Contemporary Arts  
Museum Houston. Photo: Max Fields



From left to right - MPA,  
*The Interview*, 2015; *Red Frame*, 2014;  
*Mars*, 2014-2015. "THE INTERVIEW:  
Red, Red Future" installation view  
at Contemporary Arts Museum  
Houston, 2016. Courtesy: the artist  
and Contemporary Arts Museum  
Houston. Photo: Max Fields





This is all presupposing, of course, that we should be trying to deconstruct the center-margin dialectic at all; and not, instead, “being mad, bad, and unruly,” happily *margining* away in the constant tension of action and reaction, mainstream and counter-culture—critique, really—that gives us all, ultimately, a sense of queer purpose. Maybe being dialectical is *a-okay*, and that wildness provides something to—returning to Peaches—rub up against, especially when it’s so quickly co-opted in a political climate where good taste and political correctness make sex, sexuality, and our bodies increasingly normalized, not liberated. In a world of *Fifty Shades of Grey* and continually formulaic RomComs, maybe there’s something to be said for playing the part of the other—and liking it—especially when the alternative is no alternative at all.

**David Everitt Howe** is a Brooklyn-based critic and curator. He received his BFA from the Savannah College of Art and Design and his MA from Columbia University. He has recently mounted major solo exhibitions and performances by Charles Harlan at Pioneer Works, Dynasty Handbag at The Kitchen, and Emily Roysdon at Participant Inc, while his writing has recently appeared in *BOMB*, *Frieze*, *Mousse*, and *Art Review*, where he’s a contributing editor. Currently, he’s Curator/Editor at Pioneer Works and Online Art Editor at *BOMB*.

di David Everitt Howe

**Proprio mentre l’underground queer diventa sempre più mainstream, un gruppo di artisti come A.L. Steiner, A.K. Burns e MPA esprimono la loro resistenza nei confronti di questa legittimazione che avviene in termini etero-normativi attraverso la proposta di un ritorno a un “terzo spazio” selvaggio – per usare le parole del teorico post-coloniale Homi K. Bhabha – presentando il proprio desiderio di non adeguarsi.**

Da qualche parte nel deserto del sudovest americano, compare ai nostri occhi un’*e-norme* vagina. Non appartiene a un essere umano – in quel caso non sarebbe altro che una comunissima vagina – bensì è incastonata nella pietra, monumentale, come una specie di dolmen o monolito. Un clan di lesbiche preistoriche, rannicchiate – casualmente – nude, sotto un masso lì vicino, è in sua adorazione. Potrebbe sembrare una memoria di qualche antica e dimenticata civilizzazione femminista – una colonia desertica tutta al femminile stile *Mad Max: Fury Road* – e invece è l’apertura del video *Rub* di Peaches, versione *uncensored*, del 2015. I genitali spirituali, epici di Peaches concedono alle coraggiose pellegrine il magico potere di diventare “selvagge”. Ovvero di salire a bordo di un malconcio pulmino acchiappa-femmine – con tanto di talismano a forma di vagina appeso allo specchietto retrovisore – che trasporta le intrepide in un magazzino segreto, con una enorme vasca da bagno piena di donne nude che si fanno vicendevolmente qualsiasi cosa. *The Teaches of Peaches* (dal titolo del suo album del 2000), i suoi insegnamenti, sembrano gli stessi di sempre: “Fuck the pain away”, come dice la canzone. Basta paure, goditela.

Dopo la grande orgia, le baccanti tornano all’accampamento nel deserto – ancora nude, ovviamente – e suonano la chitarra sulla sabbia, circondate dai cactus. Si ingaggiano in rituali sciamanici notturni, pisciano a coppie, e si dedicano al sesso tutte insieme. L’intero allestimento è talmente eccessivo e ridicolo che Peaches ride, apparentemente fuori copione, mentre una donna transgender la schiaffeggia col pene sul viso (mentre le parole della canzone dicono: “Ora non posso parlare, ho in bocca il cazzo di questa bambola”). *Rub* si chiude con una scena particolarmente liberatoria, in slow motion: una donna al tramonto, cavalcando a bisdosso, viene in direzione delle telecamere, nuda, con i capelli che

- 1 I just want to thank Joshua Lubin-Levy for directing me to relevant texts about “wildness” as a critical lens.
- 2 Jack Halberstam, “Wildness, Loss, Death,” in *Social Text* 121 (Winter 2014), p.138.
- 3 Homi K. Bhabha, “The Third Space: Interview with Homi Bhabha,” in *Identity, Community, Culture, Difference* (London: Lawrence and Wishart, 1990), p.211.
- 4 As told to the author in an email on February 28, 2016.
- 5 Risa Puleo, “Transformations and Becomings: an Interview with AK Burns,” in *Art in America Online* (September 21, 2015). Accessed February 29, 2016. <http://www.artinamericamagazine.com/news-features/interviews/becomings-and-transformations-an-interview-with-ak-burns/>.
- 6 As told to the author in conversation on February 23, 2016.
- 7 Lauren Cornell, “If the Future Were Now: an interview with AK Burns,” in *Mousse* (October-November 2015), p.68.
- 8 Michael Hardt and Antonio Negri, *Commonwealth* (Cambridge: Harvard University Press, 2009), p.171.
- 9 Halberstam, p.141.
- 10 Cornell, p.67-68.
- 11 Halberstam, p.145.
- 12 As told to the author in an email on March 9, 2016.

ondeggiano vistosamente al vento mentre alle sue spalle le colline si tingono di arancione. È una visione del Vecchio West, adomesticato da una donna. Un’immagine indelebile, che indica la riappropriazione in chiave queer di un paesaggio simbolicamente dominato al maschile. Il deserto viene riadattato a spazio per la differenza, in una ricerca interamente aperta.

Tuttavia, non senza una certa ironia, il video segnala anche una relativa tendenza a farsi mainstream da parte dell’underground queer. Relativa, nel senso che per alcuni non è mainstream, mentre per altri è un esempio di collaborazione fra una personalità nota e una serie di collaboratrici queer e transfemministe, coinvolte in un modo o nell’altro e con diverse mansioni, ingaggiate in una sfida più che decennale nei confronti del mondo molto mainstream al quale *Rub* si rivolge, invadendo le figure retoriche genderizzate della pornografia, dell’industria dei media, delle relazioni monogame eccetera. Di queste collaborazioni, come leggiamo nei crediti di coda di *Rub*, compaiono anche la co-regista A.L. Steiner (il cui *Community Action Center* del 2010, realizzato in collaborazione con A.K. Burns, è forse il punto di riferimento più evidente), MPA e Narcissister. L’aspetto più interessante che accomuna Steiner, Burns e MPA è l’idea di mondi lontani dal nostro, di spazi marginali, “selvaggi” (in inglese “wild”), contrapposti all’idea generale di società.

Il concetto di “wild” indica uno stato di selvatichezza, in questo caso; non ha alcuna valenza di richiamo alle *Girls Gone Wild* e al porno, bensì – come teorizzato di recente da un trio di accademici newyorchesi – rappresenta “uno spazio/nome/termine critico per ciò che si nasconde dietro le attuali logiche normatrici”, secondo la sintesi di Jack Halberstam.<sup>1</sup> Dobbiamo ringraziare una serie di pensatori post-strutturalisti e postcoloniali, da Michel Foucault a bell hooks fino ad arrivare a Homi K. Bhabha, per i loro tentativi di teorizzare una sorta di stato selvatico marginale, un “terzo spazio” reale e immaginario (o eterotopia come inizialmente chiamato da Foucault). Per Bhabha, si tratta di uno spazio che “disloca le storie che lo costituiscono, e costruisce nuove strutture di autorità, nuove iniziative politiche...il processo di ibridazione culturale dà vita a qualcosa di diverso, di nuovo e irricognoscibile, una nuova area di negoziazione del significato e della rappresentazione.”<sup>2</sup>

Secondo queste artiste, dunque, la creazione visiva di spazi “altri” è un modo per promuovere e propagare un senso di “inadeguatezza” – o meglio detto, una *volontà di non adeguarsi*. Ironia della sorte, ciò avviene proprio nel momento in cui si stanno adeguando più che mai, ora che i matrimoni gay e i diritti transgender sono visibili e accettati, e che film come *Carol* (2015) rappresentano le difficoltà storiche vissute dalle lesbiche in particolare (che scappavano dalle gabbie sociali di New York al grido di “Verso ovest, ovunque mi porti la mia macchina” come fa a un certo punto Cate Blanchett). È un’arma a doppio taglio, se ce n’è una. La legittimazione queer spesso avviene in termini eteronormativi, passando per un’agenda eteronormativa. Affermare un’alternativa aperta, inclassificabile, che non sia né omo né etero, né conformista né anticonformista – che sia sempre *né né*, in qualche modo – non è mai stato tanto urgente come oggi, così come è urgente mettere in discussione la logica fortemente binaria della marginalità, posto che *davvero* ci se ne voglia disfare.

Le opera chiamano in causa il modo in cui questa specie di marginalismo viene concepito in relazione allo spazio. In *Community Action Center*, lo spazio non occupa una posizione centrale come in altri lavori, fra cui per esempio *C.L.U.E., Part I* (2007) di Steiner e Robbinschild, *A Smearly Spot* (2015) di Burns, e il nuovo corpus di lavori di MPA che identifica in Marte un nuovo potenziale terzo spazio. Ciò detto, *Community Action Center* condivide con questi ultimi una visione del paesaggio naturale come forza di liberazione, utilizzata in questo caso per rappresentare il sesso e la sessualità come aperte e amorfe; un atto politico, all’interno del quale i tropi della pornografia subiscono un ostentato *détournement* per essere utilizzati in chiave queer dalla comunità di artisti, scrittori e pensatori i quali – spesso – inscenano atti sessuali gli uni verso gli altri (o verso se stessi) come modo per inscenare un nuovo tipo di pornografia libero dallo sguardo misogino. Tutti i coinvolti usano pseudonimi per consentire rappresentazioni esterne alla loro pratica artistica consueta. La scena d’apertura rappresenta amici che fanno la lotta per gioco e dipingono (o fanno la lotta nella pittura) in uno studio d’arte, mentre una voce fuori campo declama le virtù del cazzo di V lungo 1 metro e largo 25 centimetri; o la classica, stereotipata lesbica, Max Hardhand vestita di pelle, che su una strada ferroviaria “appropfitta” di

una giovane donna, Stargëizer, la quale chiaramente gradisce le attenzioni. In un successivo accoppiamento, l'eiaculazione orgasmica di Stargëizer è seguita da una scena in cui un'altra donna, Jugzz, lava un'auto in periferia, con particolare enfasi sull'idea del bagnarsi. Le riprese in slow motion si soffermano su di lei che si inzuppa teatralmente d'acqua, come a imitare l'assurdamente svestita Jessica Simpson in quel tremendo video country in cui insapona un'auto con dipinta sul cofano la bandiera confederata. La donna fa oscillare i capelli bagnati avanti e dietro, si passa la spugna insaponata sull'inguine e fra le gambe le sporga uno spruzzo d'acqua, il tutto accompagnato da una orgiastica colonna sonora dance. Tutti gli stereotipi preconfezionati sulla sessualità femminile vengono messi ironicamente in riga, uno dopo l'altro.

In questo contesto, il personaggio più ricco dal punto di vista simbolico in *Community Action Center* è, probabilmente, Pony la "radikal fairy" che incarna sessualmente i boschi in cui abita, ed è forse la figura più associata a un mistico "stato selvatico". Durante l'ora e 8 minuti di film, riscopre più e più volte la sua vagina – *Oh! Cos'ho qui fra le gambe? Hmm, e cosa dovrei farci?* –, ogni volta prendendosi la libertà di giocare con se stessa. In una scena, trova nei boschi un grande masso, spirituale, e non lo usa come un vibratore fai-da-te, ma come un fai-da-te...non si sa bene cosa. Sempre lei chiude il film – al tramonto, di nuovo – innalzando in un prato una specie di simbolo alato.

Che cosa trovano di tanto interessante nella natura, questi filmmaker, rispetto al paesaggio urbano? Per Steiner, la protagonista è in cerca di "distese aperte, luoghi oltre i luoghi, una sensazione di libertà, una disattivazione dei confini – all'interno dello "stato selvatico", o più precisamente, dello spazio visivo – laddove termini come naturale, innaturale e antropizzato possano creare un collage di significati, una via d'uscita in direzione queer."<sup>3</sup>

Steiner si riferisce specificamente a *C.L.U.E.*, girato fra le monumentali formazioni rocciose della California del sud e le foreste di sequoie della California del nord, dove le forze naturali diventano visive, espressioni quasi grafiche di stati selvatici, per non parlare dell'atto stesso dello spogliarsi. Le ballerine del duo robbinschilds, Layla Childs e Sonya Robbins, con indosso completi chiari e monotoni, si muovono attorno al paesaggio in una coreografia coordinata di movimenti in avanti e indietro, un po' in stile Yvonne Rainer: limitate nei movimenti, quasi goffe. Danzano sulle rocce, si sdraiano su una strada aperta, si rotolano per terra, lottano davanti alle immense radici di una sequoia caduta, trasformandola in uno sfondo monocromatico, quasi astratto. Che più tardi diventerà, invece, un funzionale appendiabiti, attorno al quale le due gironzolano nude, gattinando. Che si tratti della sequoia, del grandangolo di una strada statale che dirada lungo l'orizzonte piatto, o dei binari di una ferrovia, questi scenari diventano proiezioni della "strada aperta", della terra senza limiti: il West Americano, mitizzato con tutte le sue ormai abusate storie di destino manifesto, di sfruttamento dei nativi e di costruzione dell'idea di proprietà, o della mancanza di essa.

A *Smeary Spot* di Burns parla direttamente di queste storie intricate, di come questo tipo di paesaggi non soltanto appaiano selvaggi ma siano *effettivamente* selvaggi, in qualche modo. Così intitolato da una descrizione del sole della scrittrice sci-fi Joanna Russ,<sup>4</sup> il film segue – fra le altre cose – le ballerine Niv Acosta e Jen Rosenblit che, in viaggio attraverso il deserto dello Utah, si stabiliscono sul territorio fra accampamenti e nuotate. L'attrazione di Burns verso gli scenari dello Utah in cui è ambientato il film si trasforma poco alla volta più in

un'apparenza generalmente spiritualista<sup>5</sup> che in ragioni concettuali, anche se chi dice che, almeno in questo caso, l'apparenza di un luogo e il luogo stesso si escludono l'un l'altro? L'estetica potrà anche essere stata un fattore decisivo per scegliere il luogo in cui girare, ma il luogo stesso e le complicate politiche legate alla proprietà pubblica del territorio e le sue esclusioni storiche sono diventate una scenografia importante del film. Amministrato in modo disinvolto – letteralmente un po' sregolato – il territorio non è di proprietà privata. Sono i resti del periodo in cui l'espansione a Ovest faceva a pezzi il paesaggio per trasformarlo in parchi nazionali, riserve indiane e proprietà coloniali. Come fa notare Burns, circa il 70% del territorio dello Utah è considerato territorio "pubblico", e chiunque può risiedervi legalmente purché non rimanga nello stesso posto per più di 14 giorni e non lo lasci in condizioni disastrose. In teoria, si potrebbe vivere da queste parti liberi dalla schiavitù dell'affitto,<sup>6</sup> ma l'assunto implicito di questa funzione pubblica è che il termine "pubblico" vuol dire essenzialmente al servizio di un governo autoritario, che decreta con la forza che cosa debba andare a chi, decidendo su risorse che essenzialmente non gli appartengono – una sorta di macellazione e di picchettaggio dei beni comuni, che tanto John Locke quanto Jean-Jacques Rousseau consideravano elemento inevitabile del progresso.<sup>7</sup>

L'estraneità del paesaggio finisce per rappresentare la nozione di "spazio negativo" di Burns, non lontanissima, in verità, dal concetto di terzo spazio, selvaggio, in cui gli avventori si collocano "fra i tanti che rimangono tanti, e nella loro molteplicità divengono una nuova entità", secondo l'idea di José Esteban Muñoz.<sup>8</sup> Come ha scritto Burns:

"Per spazio negativo, in quanto termine formale, si intende generalmente lo spazio che sta in mezzo, sopra, sotto e intorno, l'atmosfera, la materia invisibile. Lo spazio positivo è il soggetto/oggetto che la nostra mente interpreta come ciò che è (e di conseguenza di ciò che non è). Si determina così una dinamica binaria piuttosto noiosa fatta di assenza e mancanza di forma (negativo) da una parte, e occupazione e forme definibili (positivo) dall'altra. Lo spazio negativo mi attrae non tanto come inversione dello spazio positivo ma perché possiede una propria potenzialità non fissa, ma dinamica, mutevole, in una parola libera: una gamma aperta di possibilità."<sup>9</sup>

Di nuovo, il deserto diviene *de facto* una variabile del territorio selvaggio, libero dalle strutture prevalenti di potere del "continente", siano esse neoliberiste, patriarcali, sessuali o quel che preferite. Ma come spiega A *Smeary Spot*, in questa alterità dello spazio c'è un pericolo intrinseco. A un certo punto del film, Acosta inscena una specie di duetto con un lenzuolo bianco, simile a una bandiera, in cima a un promontorio. Sventolando ferocemente il lenzuolo si attacca al suo corpo, tracciandone la sagoma e dandole forma. La scena funge da segnalazione teatralizzata della presenza queer; o piuttosto della presenza *delle* queer, delle *queer colone*, che fa venire al pettine il nodo delle insidie nascoste nella creazione di spazi marginali lontani dalle egemonie del mondo "normale". In poche parole, il pericolo che si costituiscano nuovi tipi di egemonie, rinforzando quella separazione binaria che ci si era impegnati a cancellare. Come nota Halberstam, parafrasando Walter Benjamin, "tornare selvaggi potrebbe spingerci in un nuovo regno del pensiero, dell'azione, dell'essere e della conoscenza, ma potrebbe anche facilmente divenire la restaurazione di un ordine razionale completamente dipendente da un ruolo folle, cattivo e insubordinato giocato dal queer, dal nero, dal marginale."<sup>10</sup>

MPA, da parte sua, di tutto ciò che riguarda la Terra sembra lavarsene completamente

le mani, e guarda invece dritto a Marte. Con le recenti notizie riguardanti la presenza d'acqua sulla superficie del Pianeta – dunque alla sua capacità potenziale di ospitare la vita – la sua esposizione al Contemporary Art Museum di Houston, "THE INTERVIEW: Red, Red Future," pone l'intrigante questione non del *se* dovremmo colonizzarlo, ma di *come*. E ancora più precisamente, di come possiamo colonizzarlo in modo *diverso*: un implicito riconoscimento del fatto che sulla Terra la colonizzazione non è avvenuta in modo etico. Ovviamente l'intero stratagemma è speculativo, ma è quel tipo di speculazione che porta il discorso a un altro livello o – se preferite il gioco di parole – su un altro pianeta. Forse il lavoro più interessante a riguardo è *The Interview* (2016), che non fornisce molto materiale visivo. È una sorta di filo diretto con l'artista, che invita i visitatori del museo a parlare al telefono con lei di come vedono il Pianeta rosso e come ne immaginano il futuro: il proprio futuro, in fin dei conti. Come dice MPA: "Guardando lì (Marte), guardiamo qui (Terra), mi piacerebbe proporre la colonizzazione che dirotta il tempo in una traiettoria che ridicolizzi la temporalità consueta. L'eterotopia esiste, credo, in questa cornice colonizzata, e partecipa all'idea per la quale l'evoluzione umana discende da un passato primitivo. Voglio asserire nuovamente il fatto che il nostro passato non è primitivo e che il nostro tempo è collettivo, dimensionale e multi-verso"<sup>11</sup>. Tutto bene, ma non ci garantisce che se - ipoteticamente - colonizzassimo Marte, il pianeta non finisca come quello che abitiamo oggi.

Tutto ciò presuppone, ovviamente, che dovremmo provare a decostruire la dialettica centro - margine, invece di "essere folli, cattivi e ribelli", felicemente *marginandoci* in una costante tensione di azione e reazione, di mainstream e controcoltura – critica, davvero – che dia a tutti, infine, una specie di senso dello scopo queer. Forse essere dialettici è la scelta migliore, e forse lo stato selvaggio offre qualcosa – per tornare agli insegnamenti di Peaches – contro cui strofinarsi, specialmente quando viene rapidamente cooptato in un clima politico in cui il buon gusto e la correttezza politica rendono il sesso, la sessualità e i nostri corpi sempre più normalizzati, invece che liberati. In un mondo di *50 sfumature di grigio* e continue banali commedie romantiche, forse c'è ancora qualcosa da dire a impersonare con piacere la parte dell'altro; specialmente quando l'alternativa è nessuna alternativa.

- 1 Jack Halberstam, "Wildness, Loss, Death," in *Social Text* 121 (Inverno 2014), p. 138.
- 2 Homi K. Bhabha, "The Third Space: Interview with Homi Bhabha," in *Identity, Community, Culture, Difference*, Londra, Lawrence and Wishart, 1990, p. 211.
- 3 Come detto a chi scrive in un'email del 28 febbraio 2016.
- 4 Risa Puleo, "Transformations and Becomings: an Interview with AK Burns," in *Art in America Online* (21 settembre 2015), consultato il 29 febbraio 2016. <http://www.artinamericamagazine.com/news-features/interviews/becomings-and-transformations-an-interview-with-ak-burns/>.
- 5 Come detto a chi scrive in una conversazione il 23 febbraio 2016.
- 6 Lauren Cornell, "If the Future Were Now: an interview with AK Burns," in *Mousse*, ottobre-novembre 2015, p. 68.
- 7 Michael Hardt, Antonio Negri, *Commonwealth*, Cambridge, Harvard University Press, 2009, p. 171.
- 8 Halberstam, cit., p. 141.
- 9 Cornell, cit., p. 67-68.
- 10 Halberstam, cit., p. 145.
- 11 Come detto a chi scrive in un'email del 9 marzo 2016.