

CALLICOON
FINE ARTS

49 DELANCEY STREET
NEW YORK, NEW YORK
10002

Howe, David Everitt. *Be Free With Me: "Wild" Womyn To The Margins*, Mousse Magazine, no 53, pg.160 - 167, April 2016, print.



BE FREE WITH ME: "WILD" WOMYN TO THE MARGINS¹

BY DAVID EVERITT HOWE



CALLICOONFINEARTS.COM

INFO@CALLICOONFINEARTS.COM

212.219.0326

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.² 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."³ **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."⁴

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,⁵ 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 otherworldliness⁶ 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,⁷ 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.⁸

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.⁹ 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."¹⁰

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 his 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."¹¹

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."**¹² 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 Ryoedon 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

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.¹ 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.”²

- 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.

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."³

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,⁴ il film segue – fra le altre cose – i ballerini 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 spiritualista⁵ 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,⁶ 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.⁷

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.⁸ 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."⁹

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."¹⁰

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"¹¹. 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.