

# MOUSSE

April /May 2013

## FEELING CONCEPTUAL

A CONVERSATION BETWEEN THOMAS J. LAX  
AND TRAJAL HARRELL, STEFFANI JEMISON,  
RALPH LEMON, OKWUI OKPOKWASILI, WU TSANG



Ralph Lemon, *Come home Charley Patton*, 2004.  
Courtesy: the artist. Photo: Dan Merlo

Bringing intersecting approaches from choreography, visual art, filmmaking, theater and political organizing, artists Trajal Harrell, Ralph Lemon, Steffani Jemison, Okwui Okpokwasili and Wu Tsang reflect a variety of multidisciplinary perspectives in contemporary conceptual art. Using media including performance and video, their work employs embodied forms to structure notions of feeling and affect. Together they discuss play, danger, voguing, interiority, uncertainty—and more.

**Thomas J. Lax:**

I'm thrilled to have you in a conversation together. While the five of you come from different disciplinary and generational backgrounds, you were all predominantly trained in the United States and share a commitment to a set of conceptual art-making practices. I'm using conceptualism generally as a way to describe an approach to aesthetic questions and social life that makes use of a range of media and is idea-driven. In addition to sharing an interest in conceptualism, you all also channel a sense of feeling, affect and even excess in your work. When we think of conceptualism, there are certain formats—premeditated order, stark visual codes, and deconstructed frames—that might seem immediately at odds with the expressivity, sentiment and embodiment that comes across in your different works. That tension feels like an important articulation of a contemporary relationship between aesthetic critique and social life, and in particular, of a contemporary reception of a politic we've inherited from the New Left's expansion from issues of class to consider issues of race, gender and sexuality in the 1960s and 70s, through questions of multiculturalism in the 80s and 90s.

For me, conceptualism and feelings come together at the place where strategy and intuition touch, so let's start there: How does a project begin for you? How did you begin your respective artistic projects more generally? Talk to me about your formation and how you approach a given idea.

**Trajal Harrell:**

Trajal Harrell, Judson Church is Ringing in Harlem (Made-to-Measure) / Twenty Looks or Paris is Burning at The Judson Church (M2M), MoMA PS1, 2013. Courtesy: the artist. Photo: Ian Douglas

I came to performance and dance through an education in Postmodernism in the visual arts. In some ways, I was familiar with Judson Church before I was familiar with Modern dance. In the early to mid-1990s, critics often spoke of “conceptual dance” as a way to describe artists, particularly in France because the performers were not dancing or moving in the ways that people normally identified as dance. It was a misnomer in a lot of ways. Although I wasn't a part of that, in my education in dance I was aware of this work and of that possibility as a way of thinking about what a dance could be when I first began.

**Wu Tsang:**

Wu Tsang, Paris Has Burned, 2012. Courtesy: the artist and Clifton Benevento, New York

I've learned recently that making takes a long time for me. I spend about a year

thinking about something, and reading and researching and trying things physically. I always think of performance as a research technique, and I have to learn by doing. I usually don't find the form until right at the end. I also think that because of my background as an activist and a grassroots organizer, I'm very informed by transformative knowledge. In transformative-based education, there's a pie chart with three equal parts of approach. Purpose: “Why am I saying this?” Content: “What am I saying?” And approach: “How am I saying this?” I feel like that applies for me when it comes to making art. I don't find that I have a center, in terms of audience or even in terms of creative practice. I work just as much in film as I do in visual art, and organize and throw parties, do events, work with DJs in nightclub situations. Because there's no center, the question is always, “What do I want to say, how do I want to say it, and who am I trying to speak to?”

**TJL:** And what is the analogous form of education in terms of filmmaking and art making?

**WT:** I learned from Mary Kelly, and other people of her ilk, that a ‘project’ is a line of questioning that intersects with a broader political moment. Considering my moment, my question might be how to articulate critical trans-resistance, not just in terms of analysis, but how it's practiced and experienced in different ways. Being a grassroots organizer also trained me to think in terms of “transformative” education—which puts equal emphasis on content, purpose, and approach. So I give equal attention to the questions, “What am I saying?”, “Why am I saying this?” and ultimately “How am I saying this?”, which leads to the form. I don't have a center, in terms of audience or even in terms of creative practice. I work just as much in film as visual art, organize, and host events in different contexts. Because there's no center, these questions make me accountable to the project.

I didn't have a formal film education but I learned a lot on the job, so to speak. I mentored with Jonathan Oppenheim [who edited *Paris Is Burning* (1990)] when I was working on my film *Wildness* (2012), and we have since continued to work together. We often discuss is the idea of intention, given that life is inherently deeply traumatic, and art or film can be a space to play. As much as film might seem more dramatic or violent, it's actually still play in the sense that you are finding forms for emotions that in real life are unbearable or uncontainable. But in life there are these rare moments when everything “fits” and our emotions connect to our actions. These moments reveal our intentions.

**TJL:** Do you think there can be resistance from other artists and critics to the idea of playing with these questions in favor of a depiction of the bare bones reality of social dislocation?

**Ralph Lemon:**

Ralph Lemon, How Can You Stay In The House All Day And Not Go Anywhere?, 2010. Courtesy: the artist. Photo: Dan Merlo

I think we're talking about a facade of something contentious. I'm a lot older than all of you, but I feel that even in my growing up there has been an amazing flow of these contentious positions. I grew up with parents, who in their bodies, experienced obscene racism in America, and I felt that rage every single day of my life growing up. And yet, I was able to play. In high school I studied the work of Pollock and De Kooning and Warhol, and when I got to college, I read Ulysses and Chaucer and looked and listened to the work of Trisha Brown and Steve Paxton, Steve Reich and Philip Glass, along with Coltrane and Baldwin. It was all just happening in my life, I didn't have to violently change my course. So I'm having a conversation with my completely race angry, rage-until-they-die loving parents, and yet there's this whole other world that is mine. That's the dance, and it's only going to get more textured as this question of the brown body versus everything else continues.

I've seen it as play since my first trip to Africa when I did the *Geography* project using clearly racial material, more clearly than ever before. I felt immediately that I had a distance from it, and that I could use it as an art material, which was on one hand disturbing but on another it felt like this was the truth, so why not?

### Okwui Okpokwasili:



Okwui Okpokwasili, *Bronx Gothic*, 2012. Courtesy: the artist.  
Photo: Chris Cameron

Race is an ultimate conceptualism—the construction of race as the ultimate shaping of meaning and position. The ultimate framing. That is true about race in this country, the legacy of terror and of dehumanization is real, so it doesn't *feel* like a fiction, but it ultimately is. And an unstable one.

**TH:** Ralph, your parents or my parents had this very particular experience of race pre-Civil Rights. That doesn't totally change in artistic culture because we still have institutions that still promote an idea of black dance. For some people there still is "black dance" even if for me "black dance" is a construct. I remember as a boy watching a Miss Black America Pageant and I would see these women do these modern dance scenarios. One of the most interesting things was that the black body was always integral. In looking at the pageant, there was always a sense that we were representing the struggle, that we were always invested in the struggle, that we were always united in the struggle.

In many ways my project *Twenty Looks or Paris Is Burning at the Judson Church* is about confronting the fact of my body and its expression in the history of the art form. In my critical imagination, I was asking what if a voguer in the ballroom scene from Harlem went down to Judson Church as a dancer in the 1960s, and vice versa. This migration of course would not be an equal migration, but creating this scenario is about creating an imaginary space to take on a critical position in which my body is problematized. Although, I have a brown body, I am not a voguer, my dance background is more from the Judson aesthetic so assumptions cannot be easily held.

**RL:** This is addressed to Trajal, but I think it's broader. When you talk about criticality, there are different ways of having a critical context to a work. I'm sure for the original voguers there was a critical context to their world and how they were functioning, producing in their particular culture. And that criticality or that focus target was very different than how you're thinking about it and dancing about it. I've been online looking at a dance form called Chicago footwork and it is really amazing because there are these little theaters, basically red tape outlining a corridor on a floor, in these tiny rooms and this group of people—all black and mostly men—and it's complete; the world is complete. There is a form there that is highly critical and coded, seemingly.

**WT:** I agree, and think that every social space is coded with criticality even if it is not named as such. My film *Wildness* tried to allow for these kinds of multiple realities and languages, which were all true to a shared experience. In underground scenes, we often have a deep sense of what is "outside" and "inside" as well as humor and irony, what is offensive, and what is pushing the boundaries, etc. But the terms are constantly shifting, depending on who is speaking, and also as they become re-encoded by the group. Everything bears a relation to appropriation in this way. Maybe being transgender and multi-racial has influenced my thinking on this because there are few social codes that feel "mine." I'm usually reaching for things out of a desire to claim, or a need to pass.

**TJL:** Steffani, the idea of black life as already a kind of avant-garde seems to map onto your work and your interest in mining genres like street fiction, race films and silent cinema.

### Steffani Jemison:



Steffani Jemison, *The Escaped Lunatic*, 2010-2011.  
Courtesy: the artist

As we've been speaking, I've been thinking a lot about the concept of affect and how it might help illuminate, or provide a different path through, some of these ideas. In conversations around black interior life versus black public life, black visibility versus invisibility, the idea of affect—which is really rooted in the public or the concept of the encounter—makes it possible to think about exchange in a different way. It's easy to fall into a trap by sharply distinguishing the Dionysian emphasis on feeling from an Apollonian conceptualism, and I'm interested in traversing that, maybe through a different emphasis on the encounter, the idea of mediation, or the body serving as a permeable surface. The skin can be a metaphor through which things move in and out.

**TH:** Steffani, as you talk about the Apollonian versus the Dionysian, I thought of my critique of conceptual dance. I've been shocked because in one of the last pieces from the "Twenty Looks" series, *Judson Church is Ringing in Harlem (Made-to-Measure)*, I cry for 20 minutes at the beginning of the piece. This is something taboo that you're not supposed to do on the stage today in contemporary dance. I've seen some of the things that Ralph has done too, which I think are taboo in a different way, but maybe hitting at some of the similar things.

**OO:** I'm coming to all of this from a theater place, where feeling is paramount. There's something particular about being looked at as a performer and in some way having an ability to shape what the eye is seeing. But in the theater I was not necessarily interested in how people were using that discipline to deploy feeling. I thought dance had a lot to say. Some of the people that I was looking at early on, Min Tanaka, the Butoh people for example, were doing these things that were very strange in the body but to me very theatrical and very unknown. That's interesting; when a body is a body but isn't. When it's something recognizable, but not. I feel like there is an attempt to spit my alive-ness out at people. But the encounter too is something that is interesting to me, because my spitting, my ejaculation, whatever it is, is contingent on someone being on the receiving end.

**TJL:** As you speak, Okwui, I'm also thinking about the difference between *being* black and *feeling* black as another historic shift. There's a film scholar and critic, Kara Keeling, who writes about this swerve from the ontological to the affective experience of race. To me the idea of being, while it can be collectively experienced, is ultimately premised on the parameters of an individual body. In your description, Okwui, feeling is this relational thing. As much as affect necessitates a sense of interiority, it's always in relation to others.

**OO:** Can there be a spitting interiority? Can there be a conceptual space somewhere in between the memory and the present experience where you bring in the people watching. Where we're all denatured and made into something else, which is black, which is a watcher? Ideally, I'm creating a roiling interior space of my characters where I bring the audience. So the spitting on, the ejaculating on, that isn't necessarily just an outward thing.

For me, any critical space is also a part of the actual performance. It's when the people are there and you're there and you see each other and you recognize that you're in a dance, in a no-space space. Or they recognize, "Wait, we're in your mind. No we're not, we're in our own mind." In theater the audience is supposed to project themselves onto the person they are watching and maybe have some catharsis. Sometimes they feel what I feel, but I'm more interested in a reciprocal loop, maybe I'm feeling what they feel. There can be a framework for that to happen.



Wu Tsang, Full Body Quotation, Performa Biennial, New Museum, New York, NY, 2011.  
Courtesy: the artist and Clifton Benevento, New York



Okwui Okpokwasili, *Bronx Gothic*, 2012. Courtesy: the artist.  
Photos: Chris Cameron (top), Peter Born (bottom)





Ralph Lemon, Untitled, 2008. Courtesy: the artist

**TJL:** Wu, as a filmmaker, I imagine that the idea of identification and projection—these promises and foibles of cinema that the screen is meant to instantiate—might ring with some resonance.

**WT:** In my film *For how we perceived a life (Take 3)*, an ensemble of five performers take up voices that aren't their own. I wanted to address the problematic legacy of *Paris is Burning*, using voices from the film and related archival material that I collected and produced (for example I interviewed Grandfather Hector Xtravaganza, one of the few remaining subjects). The actors are employing a technique I've been calling "full body quotation," which is kind of mimetic channeling of voices that is task-based but appears expressive. The tension is between the voice that you're channeling and the actual embodiment of that voice. I was drawn to the subject of *Paris is Burning* because it was so over-quoted, so heavy in terms of issues of exploitation. It raised the right questions about 'who is speaking for whom' in a way that the technique itself is also trying to do. To destabilize the authentic voice in a way that is risky and unresolved—it never arrives at a fixed position. We are forced to confront the performer's body and skin in relation to a voice, and ultimately their intention. .

**TJL:** Trajal, can you talk about this dialectic between identification and dis-identification in your recent work?

**TH:** In *Mimosa*, I started to deal with black comedy, Richard Pryor, black language, black dialect. But somehow in performing it I slip in and out of it. Sometimes I slip into just me, like I'm talking to you now. But then at other times, I slip in and start to perform this kind of blackness. For the theater and for performance it is important to underline that sense of play, but it takes on different dimensions when I'm myself with white performers.

**RL:** I would add dangerous, and wildly interesting to me, because you work with European white-boy bodies, and you ask them to play black, and American. That's very dangerous and you've been very successful at it.

**TH:** I think the reason I've been able to do that is because the whiteness is European. They really don't know the significance of what they're doing in an American context. But I am also longing to "play" with a black cast. Maybe you can speak to that, Ralph, because your choice of cast takes that into consideration.

**RL:** I'm amusingly stuck because the palette with regard to blackness feels bottomless for me. I can expand and contract what Okwui and I are working on. It's about just her body, but it's also her black body, and that's very important. There seems to be an endless conversation, an infinite conversation that I get to have, which feels a little threatening but it also feels like I just found this thing I can talk about for the rest of my life.

**TJL:** These ideas—of duration, repetition, ongoingness—feel particularly germane to your work, Steffani and how you understand the relationship between aesthetic and political life.

**SJ:** Black political expression can take a wide range of aesthetic forms. Maybe we, in this contemporary moment, are positioned to deploy any of those forms to different and diverse political ends that are not allied with our parents' politics, and maybe we have the right, or the opportunity, to choose to affiliate with whatever messy constellation of things blackness circumscribes. I think a lot about the historical ideas and materials that have shaped where we are today. But it's different to choose to re-inhabit the gestures of a past historical moment and to re-enliven or re-live (or just live, period) those moments.

In my own practice there's a real—and I've realized this increasingly—tension between on the one hand a fantasy that reentering the political utopias of a previous generation of black activism will produce new results, and on the other hand a recognition that there's something really deeply nihilistic, an aesthetic of withdrawal, that underlies so much of what I do. Maybe an exhaustion...

**TJL:** A Finitude?

**SJ:** Deeper than that. There's a sense of uncertainty about how long any of us can wring productive material from the same forms or the same starting points. There's a hope that out of this nothing can come something. I don't know how hopeful I really am. Maybe it's the winter wind and cold.

**TJL** [Laughs]: The inflection of uncertainty feels like a beautiful way to end this conversation.



Steffani Jemison, *You Completes Me*, 2013.  
Courtesy: the artist and The Studio Museum in Harlem, New York



Trajal Harrell, *Antigone Sr./Twenty Looks or Paris is Burning at The Judson Church (L)*, Dansen Hus, Stockholm, 2012. Courtesy: the artist. Photo: Bengt Gustafsson

---

**Trajal Harrell** most recently was commissioned by The Museum of Modern Art to create and premiere created *Used, Abused, and Hung Out to Dry*, the first of a new body of work examining Butoh dance from the theoretical praxis of voguing.

**Steffani Jemison** is currently an artist-in-residence at the Studio Museum in Harlem, where she will have an exhibition in summer 2013.

Thomas J. Lax is Assistant Curator at the Studio Museum in Harlem.

**Ralph Lemon** is the 2013 Annenberg Fellow at the Museum of Modern Art. He is also developing a major project, *Scaffold Room*.

**Okwui Okpokwasili** is currently developing *Bronx Gothic*, a narrative of sexual awakening/exploits/exploitation among young girls based on a re-accounting of one Bronx woman's sexual past.

**Wu Tsang** is an artist, filmmaker, and performer based in Los Angeles. His artworks and performances have been presented at the 2012 Whitney Biennial and New Museum Triennial, among other venues.

# FEELING CONCEPTUAL

Trajal Harrell, Steffani Jemison, Ralph Lemon, Okwui Okpokwasili e Wu Tsang in conversazione con Thomas J. Lax

**Servendosi di contributi dalla coreografia, dalle arti visive, dalla regia, dal teatro e dall'attivismo politico, gli artisti Trajal Harrell, Ralph Lemon, Steffani Jemison, Okwui Okpokwasili e Wu Tsang riflettono una varietà di prospettive multidisciplinari presenti nell'arte concettuale contemporanea. Usando medium come la performance e il video, le loro opere fanno uso del corpo per dare voce a emozioni e sentimenti. In questa conversazione, discutono di recitazione, danza voguing, interiorità, incertezza – e oltre.**

**Thomas J. Lax:** Sono entusiasta all'idea di avervi qui tutti insieme. Anche se provenite da background diversi sia per motivi generazionali che per ambiti artistici, vi unisce il fatto che la vostra formazione si è svolta principalmente negli Stati Uniti e che condividete lo stesso approccio concettuale alla produzione artistica. In genere uso il termine concettualismo per definire un certo tipo di approccio alle questioni estetiche e alla vita sociale che si serve di una vasta gamma di media e ne costituisce l'idea portante. Nel vostro lavoro, oltre a condividere questo interesse per il concettualismo, veicolate anche una sorta di sensibilità, di coinvolgimento emotivo e persino di tendenza all'eccesso. Quando pensiamo al concettuale, ci vengono subito in mente forme specifiche – strutture preordinate, codici visivi essenziali e sequenze decostruite – che potrebbero sembrare in netto contrasto con l'espressività, il sentimento e il senso del corpo che emanano le vostre opere. Questa tensione suona come un'importante possibilità di declinare l'attuale rapporto tra critica estetica e vita sociale e, nello specifico, l'attuale ricezione dell'eredità politica di quella New Left che, partendo dalle questioni di classe ha ampliato i propri orizzonti negli anni Sessanta e Settanta arrivando a considerare anche le problematiche razziali, di genere e sessuali, per approdare poi al dibattito sul multiculturalismo degli anni Ottanta e Novanta.

Personalmente ritengo che concettualismo ed emozioni convergano nel luogo in cui strategia e intuizione si incontrano. Dunque partiamo da qui: come ha inizio un vostro progetto? O, più in generale, come sono nati i vostri rispettivi progetti artistici? Parlatemi della vostra formazione e di come vi avvicinate a una determinata idea.

**Trajal Harrell:** Sono arrivato alla danza e alla performance attraverso lo studio del postmoderno nelle arti visive. In qualche modo avevo una certa familiarità con la Judson Church ben prima che con la danza moderna. Fino alla metà degli anni Novanta i critici hanno spesso parlato di "danza concettuale" per cercare di definire quegli artisti che, soprattutto in Francia, danzavano e si muovevano con tecniche diverse da quelle che normalmente la gente associa alla danza. Questa definizione, però, era fuorviante sotto molti aspetti. Pur non facendo parte di quel mondo, nell'ambito della mia formazione di danzatore ero a conoscenza di questo tipo di lavoro e sapevo che poteva essere un modo diverso di pensare la danza.

**Wu Tsang:** Ho imparato da Mary Kelly, e da altre persone del suo stampo, che "un progetto" è una serie di interrogativi che intersecano un più ampio momento politico. La mia domanda potrebbe essere come articolare una trans-resistenza critica, non solo in senso analitico, ma anche in quello di pratica ed esperienza. Il fatto di essere un attivista e organizzatore di manifestazioni di piazza mi ha spinto a pensare in termini di educazione "trasformativa" – che pone uguale enfasi su contenuto, fine e approccio. Quindi do uguale attenzione a domande del tipo: "Perché lo dico?"; il contenuto: "Cosa dico?"; il metodo: "Come lo dico?". Questo è il sistema che applico al mio fare arte. Non ritengo di avere un baricentro in termini di pubblico e nemmeno in termini di pratica creativa. Lavoro sempre allo stesso modo, sia che io faccia film, videoarte, oppure che organizzi feste, eventi, in differenti contesti. Siccome per me non esiste un baricentro, queste domande mi rendono responsabile del progetto.

**TJL:** E come si traspone questo metodo sul piano del fare arte e videoarte?

**WT:** Per quanto riguarda la mia formazione filmica, non ho una preparazione accademica, ma per così dire, sul campo. Ho avuto come mentore Jonathan Oppenheim, che ha curato il montaggio di *Paris Is Burning* (1990) ed è stato uno dei miei maestri mentre lavoravo al film *Wildness* (2012). Abbiamo discusso molto del fatto che la vita è per sua natura profondamente traumatica. L'arte, e in particolare lo strumento del film, può essere uno spazio in cui è possibile giocare. Può essere più drammatica o più violenta, ma rimane ancora uno spazio in cui puoi giocare con questi sentimenti. Ma nella vita reale ci sono questi rari momenti in cui ogni cosa sembra connettersi e le nostre emozioni corrispondono alle nostre azioni. Questi momenti rivelano le nostre intenzioni.

**TJL:** Ritieni che ci possa essere una qualche resistenza da parte di altri artisti e critici all'idea di giocare con queste questioni, a favore invece di una rappresentazione della realtà nuda e cruda delle problematiche sociali?

**Ralph Lemon:** Credo che stiamo guardando solo alla superficie di qualcosa di molto controverso. Io sono un po' più vecchio di voi, ma sento comunque di avere vissuto durante il mio percorso di crescita il fluire sorprendente di queste posizioni così differenti tra loro. Sono cresciuto con genitori che nei loro stessi corpi hanno sperimentato l'atrocità del razzismo in America, e crescendo ho provato rabbia ogni singolo giorno della mia vita. Eppure, ero ugualmente capace di giocare. Al liceo ho studiato l'opera di Pollock, De Kooning e Warhol, e quando sono andato al college, ho letto *l'Ulisse* e Chaucer e ho visto e ascoltato l'opera di Trisha Brown e Steve Paxton, Steve Reich e Philip Glass, così come Coltrane e Baldwin. Tutto questo è semplicemente successo nella mia vita, senza che dovessi mai cambiare in maniera brutale il mio percorso. Così porto avanti il dialogo con la mia rabbia razziale, la rabbia-senza-fine dei miei cari genitori, eppure c'è comunque anche tutto questo altro mondo che mi appartiene, che è quello della danza e che potrà soltanto rendere più ricca e articolata la trama di questa questione del corpo nero in opposizione a tutto il resto; questione che comunque rimane.

L'ho percepito come un gioco fin dal mio primo viaggio in Africa, quando preparavo il progetto *Geography* usando materiale dichiaratamente legato a problematiche razziali, in maniera molto più esplicita di quanto non avessi mai fatto prima. Ho capito subito che riuscivo a mantenere una certa distanza da esso e che quindi potevo usarlo come materiale artistico, cosa che da una parte mi disturbava; d'altra parte però sentivo che questa era la verità, quindi perché no?

**Okwui Okpokwasili:** La razza, l'edificazione della razza come elemento fondante del significato e della condizione dell'individuo nel mondo, è una componente concettuale fondamentale. Il fondamentale punto di partenza. Questa è la verità sulla razza in questo paese: che le conseguenze del terrore e della disumanizzazione sono reali e fortissime. Per questo la razza non può essere percepita come una creazione artificiale, anche se in definitiva lo è.

**TH:** Ralph, i tuoi genitori o i miei hanno avuto questa particolarissima esperienza del concetto di razza nel periodo precedente alla conquista dei diritti civili. Questo è valido anche per il mondo dell'arte, dato che vi sono istituzioni che ancora promuovono l'idea della black dance. Per alcuni esiste ancora la black dance, anche se a mio parere è soltanto una idea artificiale. Mi ricordo quando da piccolo guardavo *Miss Black America Pageant* e vedevo tutte quelle donne muoversi in coreografie di danza moderna. La cosa più interessante era il fatto che il corpo nero era sempre completo, integrale. Guardando lo spettacolo, si avvertiva sempre quella sensazione che noi neri stavamo rappresentando la lotta, che noi eravamo sempre impegnati e uniti nella lotta.

Per molti aspetti il mio progetto *Twenty Looks or Paris Is Burning at the Judson Church* parla del confronto fra il mio corpo e le sue espressioni nella storia della forma espressiva dell'arte. Nei momenti di riflessione critica mi chiedevo cosa sarebbe successo se un *voguer* di una sala da ballo di

Harlem fosse piombato nella Judson Church come un danzatore negli anni Sessanta, e viceversa. Naturalmente uno scambio come questo non sarebbe alla pari; tuttavia immaginare uno scenario simile è come inventare uno spazio dove posso assumere una posizione critica attraverso la quale il mio corpo viene problematizzato. Anche se il mio corpo è nero, io non sono un *voguer*: il mio background come danzatore è molto più vicino all'estetica della Judson. Per questo non è semplice stabilire dei presupposti certi.

**RL:** Questo discorso è valido per Trajal, ma penso che si possa estendere anche ad altri. A proposito di consapevolezza critica, esistono modi diversi di creare un contesto critico rispetto a un lavoro. Sono sicuro che i veri *voguer* si muovessero in un contesto critico rispondente al loro mondo e al loro metodo di lavoro, dal momento che mettevano in scena la loro arte nell'ambito della loro specifica cultura. E questa consapevolezza critica o questo punto di vista erano molto diversi da come li intendi tu oggi e da come tu esprimi la tua danza. Ho visto on-line un tipo di danza che si chiama *Chicago footwork*, che mi ha davvero sorpreso, perché si vedono questi piccoli teatri, con semplici strisce rosse che tracciano un corridoio sul pavimento; e in queste piccole stanzette c'è solo un piccolo gruppo di persone – tutti neri e per la maggior parte maschi – eppure si avverte un senso di completezza: quel mondo è completo. C'è una forma espressiva in quella situazione che sembra altamente consapevole e codificata.

**WT:** Sono d'accordo e credo che ogni spazio sociale sia codificato anche se non esplicitamente. Il mio film *Wildness* tiene conto di questi tipi di realtà e di linguaggi molteplici, che sono tutti legati a un'esperienza condivisa. Nelle scene underground, spesso si ha un profondo senso di ciò che è "fuori" e di ciò che è all'"interno" così come dell'ironia e dell'umorismo, di ciò che è offensivo, e di ciò che sfida i confini. Ma i termini sono continuamente traslati, a seconda di chi sta parlando, e anche dal fatto che vengono ricodificati dal gruppo. Ogni cosa è, quindi, connessa all'appropriazione. Può darsi che essere transgender e multi-razziale abbia influenzato la mia riflessione perché ci sono pochi codici sociali che sembrano "appartenermi".

**TJL:** Steffani, l'idea di una vita nera considerata già di per sé come una forma di avanguardia mi pare si possa mettere in relazione anche con il tuo lavoro e con il tuo interesse per generi come la street fiction, i film razziali e il cinema muto.

**Steffani Jemison:** Come s'è detto, ho riflettuto a lungo sul concetto di coinvolgimento affettivo e su come possa servire a chiarire questo genere di intuizioni, o anche a suggerire un percorso di indagine alternativo attraverso di esse. Quando si parla di vita interiore nera in contrapposizione alla vita pubblica nera, di visibilità nera contrapposta all'invisibilità, l'idea di coinvolgimento affettivo – che è davvero radicata nel pubblico – o il concetto di scontro rendono possibile pensare allo scambio in modo diverso. È facile cadere in una trappola quando si opera una distinzione netta fra l'enfasi dionisiaca data ai sentimenti e il concettualismo apollineo; a me interessa essere trasversale rispetto a questi temi, magari ponendo una diversa enfasi sullo scontro tra questi due opposti, ricorrendo a un'idea di mediazione o al corpo inteso come superficie permeabile. La pelle può essere una superficie simbolica attraverso cui le sollecitazioni emotive entrano ed escono.

**TH:** Steffani, quando parli di apollineo opposto a dionisiaco mi viene in mente la mia critica alla danza concettuale. Mi ha sconvolto il fatto che in uno degli ultimi lavori della serie "Twenty Looks", *Judson Church Is Ringing in Harlem (Made-to-Measure)*, io piango per venti minuti all'inizio della performance. Si tratta di un vero e proprio tabù, qualcosa che oggi non è assolutamente previsto su un palco di danza contemporanea. Ho visto alcuni dei progetti di Ralph, che ritengo rappresentino anch'essi dei tabù benché in modo diverso, ma che probabilmente si avvicinano a problematiche simili a queste.

**OO:** Io sono approdata a tutto ciò dal teatro, un luogo dove imperano i sentimenti. Si prova una sen-

sazione particolare nell'essere guardati come performer e nell'aver la capacità di dare in qualche modo una forma a quello che gli occhi di altri stanno vedendo. Ma in teatro non mi interessava tanto il modo in cui la gente utilizzava questa tecnica per suscitare sentimenti. Pensavo che la danza avesse qualcosa in più da dire rispetto a questo. Gli artisti a cui guardavo all'inizio, Min Tanaka o i danzatori Butoh ad esempio, facevano cose molto strane con il corpo, cose a mio parere fortemente adatte alla rappresentazione teatrale e a me sconosciute. Questo è il fatto interessante: quando un corpo è un corpo, ma allo stesso tempo non lo è. Quando è qualcosa di riconoscibile e irrinconoscibile nello stesso momento. Sento come se stessi cercando di sputare qualcosa del mio "essere viva" sulla gente. Ma anche lo scambio con il pubblico è qualcosa che mi attrae, perché il mio sputo o la mia eiaculazione, ad esempio, sono fortemente connessi alle reazioni di chi sta dall'altra parte.

**TJL:** Mentre parli, Okwui, mi viene da pensare anche alla differenza fra l'essere nero e il sentirsi nero come a un altro cambiamento storico. C'è una studiosa di videoarte, Kara Keeling, che ha analizzato proprio il passaggio dall'esperienza ontologica della razza a quella affettiva. Per me l'idea dell'essere, benché possa essere esperita collettivamente, è in ultima analisi legata alle specificità di un corpo singolo. Secondo la tua descrizione, Okwui, il sentimento è una questione di relazione. Dato che il coinvolgimento affettivo implica un senso di interiorità, è sempre da mettere in relazione con gli altri.

**OO:** Esiste una interiorità che possa essere sputata fuori? Esiste uno spazio concettuale, da qualche parte tra la memoria e l'esperienza presente, dove poter portare la gente che ti sta guardando? Dove tutti noi veniamo privati della nostra natura e trasformati in qualcos'altro, che è nero, che è uno spettatore? Idealmente io creo nei miei personaggi uno spazio interiore incandescente in cui cerco di portare il pubblico. In quest'ottica acquistano un senso lo sputo, l'eiaculazione, che non sono necessariamente proiettati soltanto verso l'esterno.

Per me, ogni momento di valutazione critica è anche una parte della performance nella sua attuazione concreta. È quel momento in cui la gente è lì e anche tu sei lì e vi vedete l'uno con l'altro e ti accorgi che siete tutti coinvolti in una danza, in uno spazio che non è uno spazio. Oppure sono loro ad accorgersene: "Aspetta, siamo nella tua mente. No, non è così, siamo nella nostra mente". Nel teatro gli spettatori si aspettano di proiettare se stessi nella persona che stanno guardando e di arrivare così a una forma di catarsi. A volte loro sentono ciò che sento io, ma sono molto più attratta dall'idea dello scambio reciproco: forse sono più io che sto sentendo quello che sentono loro. Si possono in qualche modo creare le condizioni perché ciò accada.

**TJL:** Wu, presumo che, come filmmaker, le idee di identificazione e proiezione – quelle promesse e manie del cinema che lo schermo dovrebbe riuscire a documentare – suscitino in te molto interesse.

**WT:** Nel mio film *For how we perceived a life (Take 3)*, un ensemble di cinque performer assume voci che non sono le loro. Voglio confrontarmi con l'eredità problematica di *Paris is Burning*, usando voci dal film e relativo materiale d'archivio che ho raccolto e prodotto (per esempio ho intervistato Hector Xtravaganza, uno dei pochi soggetti rimasti). Gli attori usano una tecnica che ho chiamato "full body quotation" [citazione su tutto il corpo], che è una tipologia di trasferimento mimetico di voci basato su un compito. La tensione è fra la voce che stai trasferendo e l'incarnazione reale di quella voce. Sono stato attratto dal soggetto di *Paris is Burning* perché era pesantemente connotato, così denso per quanto concerne le tematiche di sfruttamento. Ha sollevato le domande giuste su "chi sta parlando per chi" nello stesso modo in cui tentava di farlo la tecnica stessa. Destabilizzare la vera voce – in modo rischioso e irrisolto – non fa pervenire mai a una posizione fissa. Siamo costretti a confrontarci col corpo e la pelle del performer in relazione a una voce, e in sostanza con le sue intenzioni.

**TJL:** Trajal, mi dici qualcosa di questa dialettica tra identificazione e dis-identificazione nel tuo lavoro recente?

**TH:** In *Mimosa*, ho cominciato ad avvicinarmi alle tematiche della black comedy, ai film di Richard Pryor, alla lingua e al dialetto dei neri. Ma, mentre ci lavoro, mi succede in qualche modo di scivolare dentro e fuori da questi percorsi. A volte scivolo semplicemente dentro me stesso, come adesso, mentre parlo con voi. Altre volte, invece, mi capita di scivolare e di cominciare ad agire dentro questa identità nera. Per il teatro e per le performance è importante sottolineare questo senso dell'azione, che assume dimensioni differenti quando sono me stesso con performer bianchi.

**RL:** Vorrei aggiungere anche che si tratta di un procedimento azzardato e di assoluto interesse per me, perché tu lavori con corpi di maschi bianchi europei, e chiedi loro di agire da neri e da americani. Hai corso un bel rischio ma ci sei riuscito alla grande.

**TH:** Credo di esserci riuscito perché il fatto di essere bianchi fa parte dell'identità europea. In realtà loro non capiscono il significato di ciò che stanno facendo in un contesto americano. Mi piacerebbe però moltissimo lavorare con un cast di neri. Magari parlano tu di questo, Ralph, visto che la tua selezione del cast prende in considerazione questa possibilità.

**RL:** Sono piacevolmente bloccato in questo senso, dato che la tavolozza dei colori, e specialmente quella del nero, è senza fondo per me. Posso sviluppare o restringere il campo su cui Okwui e io stiamo lavorando. E si tratta semplicemente del suo corpo, ma anche del suo corpo nero; e questo è molto importante. Sembra che si instauri una conversazione senza fine: una conversazione infinita che mi è capitato di avere, che forse sembra un po' minacciosa. D'altra parte, però, ho la sensazione di essermi semplicemente imbattuto in questa esperienza, della quale sento che potrei parlare per il resto della mia vita.

**TJL:** Queste idee di durata, ripetizione e continuità risuonano particolarmente pertinenti al tuo lavoro, Steffani, e a come interpreti la relazione fra estetica e vita politica.

**SJ:** L'espressione politica nera può essere rappresentata attraverso un'ampia gamma di forme estetiche. Forse noi in questa fase della contemporaneità ci troviamo nella posizione di impiegare ognuna di queste forme per fini politici differenti, non necessariamente legati alla politica dei nostri genitori; e forse abbiamo il diritto, o l'opportunità, di scegliere di aderire a qualsiasi caotico insieme di caratteristiche che l'identità nera comprende. Rifletto spesso sulle idee e sulle circostanze storiche che hanno caratterizzato nel tempo la forma del nostro presente. Ma è diverso scegliere di riappropriarsi dei comportamenti di un passato momento storico, o invece di rianimare o rivivere quel momento.

Nella mia stessa pratica artistica c'è una reale tensione – e l'ho capito sempre più col tempo – tra, da un lato, l'immaginazione, che partecipa ancora delle utopie politiche della generazione precedente e del suo attivismo nero e che produrrà nuovi risultati e, dall'altro, il riconoscimento che esiste qualcosa di profondamente nichilista, un'estetica del tirarsi indietro, che sta alla base di molto di quello che faccio. Forse una sorta di venir meno...

**TJL:** Una specie di sentimento di finitudine?

**SJ:** Qualcosa di ancora più profondo. Un senso di incertezza su quanto a lungo ancora ognuno di noi riuscirà ad estorcere materia fertile dalle stesse forme espressive o dagli stessi punti di partenza. Qualcuno spera che da questo niente possa scaturire qualcosa. Non so dire quanto spazio concedo davvero alla speranza. Forse è colpa dell'inverno e del vento freddo.

**TJL:** [Ride] Abbandonarsi all'incertezza mi sembra un bel modo di concludere questa conversazione

Trajal Harrell ha appena licenziato, su commissione del Museum of Modern Art, la sua più recente creazione *Used, Abused and Hung Out to Dry*; si tratta del primo di una nuova serie di lavori che esaminano le tecniche della danza Butoh partendo dalla prassi teoretica del voguing.

Steffani Jemison è attualmente artista stabile presso lo Studio Museum di Harlem dove esporrà una sua personale nell'estate 2013.

Thomas J. Lax è Assistant Curator presso lo Studio Museum di Harlem.

Ralph Lemon è l'Annenberg Fellow per l'anno 2013 del Museum of Modern Art, dove sta sviluppando il suo prossimo importante progetto, *Scaffold Room*.

Okwui Okpokwasili sta attualmente lavorando a *Bronx Gothic*, narrazione della presa di coscienza e dello sfruttamento sessuale di alcune ragazzine basato sul resoconto dei trascorsi sessuali di una donna del Bronx.

Wu Tsang è artista, filmmaker e performer; vive e lavora a Los Angeles. Le sue opere e performance sono state presentate nel corso del 2012 alla Whitney Biennial, alla New Museum Triennial e in altri spazi espositivi.