

MANAGING IMPOSSIBILITY

BY CHELSEA HAINES



Los Angeles-based A.L. Steiner's creative practice is shaped, in turns, by an unwavering criticality of power systems and an ethics of generosity founded on principles of openness and personal communication. These are the two tendencies driving her most recent project *More Real Than Reality Itself/Cost-benefit Analysis*—a three-channel video and multimedia installation currently on view at the Whitney Biennial, in which documentary reportage abuts poetic photo collage. The project tells the stories of Rita 'Bo' Brown, Carla Cloer, Ericka Huggins, Miya Masaoka, and Laurie Weeks: five artists and activists whose individual narratives weave a cumulative tale of the legacy of radical politics today. Chelsea Haines spoke with Steiner about the ideas and imperatives that permeate her work.

chelsea haines: I recently visited the Whitney Biennial where I noticed there were a lot of people gathered around your installation. The project takes a long time to really grasp—there is a strong didactic, storytelling element with the video interviews balanced by fictional or dramatic components of the work.

a.l. steiner: I've been trying to deal with the idea of storytelling—oral history, biography, autobiography—and how these forms overlap and layer in the transmission of a story. At this point, we can't collectively say there is any kind of stable ground for singular stories, whether we are simply referring to changes spurred by the Internet or speaking about publishing as a whole. How many books are being written right now? How many stories are being told? How many ways are they being told? We're in an unmanageable state regarding the transmission of information and the recording of oral histories.

When Stuart Comer asked me to present the work, I was challenged to think about what's been coined as "intersectional dialogue," to consider political crises and multiplicities of meanings. I often feel caught trying to determine how I can be responsive to the impossible that surrounds and encloses us. How do we manage these impossibilities? I began working this out through the documentary tradition, talking to several people whose work and activism I was interested in. The question then became: what do these stories mean in terms of my visual vernacular? The project is confusing and it also recognizes that this confusion needs to be dealt with as a conscious part of my practice.

ch: How did you arrive at these stories?

a.l.s: In 2005, I began to interview some members of my family. By last year those direct connections began to dissipate and I started to look for a surrogate dialogue outside of my family. Laurie Weeks is a good friend of mine, for example, but I didn't know some of the others so well, though I admired their work. Carla Cloer is an environmental activist I'm familiar with who had spoken to my graduate students on a trip we took to the Sequoias. I've taught with composer and activist Miya Masaoka at Bard College. I didn't personally know Ericka Huggins or Rita 'Bo' Brown before the interviews.

It was an amalgamation of people who are involved in politics. This ranged from prison activism—Ericka and Bo were prisoners in the U.S. prison-industrial complex—to labor organizations and environmental activism. I became intrigued with Miya's story when I was teaching with her. Her history with union agitation isn't directly part of her current work, but as we talked I realized the actual experience of her working in a Mack truck factory has influenced her work as a composer. I was looking at these people in relation to my family and myself, so in a way the documentary became not only biography but also autobiography.

With Bo I was really interested in the work she did while in prison to support lesbian prisoners, and how she has continued activist work within the prison community. Her story is very compelling for that reason, and for the way that she operates as a transgendered-identified body. At the beginning of the interview, Bo tells me she wants to be addressed with female pronouns because she doesn't ever "want to be a white man." She's a multi-gendered body in the world. This isn't something new to my community—there are lots of people who have changed their pronouns several times in the span I've known them.

These interviews were briefings that I then formatted in relation to my work. I wouldn't say they're traditional documentary-form interviews.

ch: Because the interviews are really conversations, I think the visitor starts to take up your subject position as the interlocutor at a certain point.

a.l.s: That is the feeling I'm really interested in taking apart, as an artist, and probably why collaboration has come in as a way to relieve me of an authorial role I don't really want—much like gender. What I'm really trying to do is to actively question power relationships, more than govern and disseminate images.

ch: It also seems you're trying to aesthetically transmit the idea of an incomplete or open story through your use of collage. How did you work out the design of the installation beyond the three-channel video?

a.l.s: The main visual tools I've worked with have been montage and collage—it's very easy to be able to achieve a kind of multiplicity with those techniques. They're forms of visual resistance to hierarchy that also relate to my experiences of art as a young person. My mother owned a gallery and would take me to look at art. I remember seeing, for instance, Hannah Höch's and John Heartfield's collages.

The set-up of the installation reflects something I've been working out for awhile. For the Whitney, I integrated a somewhat narrative video into the collage, which I hadn't done so directly before. I'm curious to know which parts of the installation you would note as being incomplete? It's an interesting term to me because I don't know when things are complete or incomplete, but they definitely seem to move back and forth.

ch: I felt a sense of the incomplete, formally speaking, in the painted blue lines that seemed to me like painter's tape—something you would mark out but not necessarily have filled in yet.

a.l.s: I think the idea of incompleteness is really central to the project. I was trying to strategize with as many elements as possible to relay those possibilities. That meant everything from how I used music and sound; how I spoke or edited the conversations; how, where or if I appeared; or how the collage worked, which I decided to integrate as part of the interconnectivity of storytelling. I tried to expand the material to bring in some musical work that told the story in other ways, and also collaborated with other artists to execute the work. In the end, the video naturally gravitated away from the confined framework of "documentary." The symbolic gestures such as the paint came in towards the end. I've been working more with paint recently, and I was intent on marking the space in a way that symbolically relates to the idea of openness.

ch: Let's talk about your project "We Made This Disaster Together" (2013) at Deborah Schamoni Galerie in Munich. You invited visitors to bring gifts when visiting the exhibition. What was your aim in engaging the audience this way?

a.l.s: People were invited to bring gifts. I was thinking about the power relationships within an exhibition, notions of giving thanks, and responsibility. I knew very little about Munich so it was a way of interacting with the community to find out what their notions of generosity are—it was also a kind of riff on some aspects of Ted Purves' book *What We Want Is Free*. I did this also with *1 Million Photos, 1 Euro Each* (2004-06). In one incarnation of the project, viewers could leave with a photo from the installation in exchange for a conversation as to why they chose the photo. For "We Made This Disaster Together", I was trying to actuate some form of a greeting. Some people brought me really nice things and other people were resistant to the idea. The gifts remained on display in the foyer for the run of the show. There were many different feelings attached to and emanating from the gift display. Several of the images in *Cost-benefit analysis* are of that exhibit, so the stories continue to unfold, build, overlap.

I can't avoid thinking about the sociopolitical implications of the spaces where my work appears. The Biennial is a giant corporate-sponsored group show that's positioned in a cradle of power and influence within the commercial market. In a quick-flip section at the conclusion of *More Real*—I call it the "It's Not Our Fault" section—the Whitney trustees appear amongst other industrialists and politicians while The Julie Ruin's *Oh Come On* plays. There's also the concern that I want to be generous to the other artists by not having constant immersive sound, but then the headphone audio set-up makes it harder for the audience to access. With the video *Community Action Center* (2010), A.K. Burns and I thought a lot about the mechanisms of distribution. Access is limited, but lesbian-feminist images are controlled. Pros and cons.

ch: I find that you're not just thinking about how your work circulates within the art world, but you're also considering how your work can restructure a whole process of seeing and the distribution systems that are a part of that. Your subject position is one of perception but not full engrossment—and I think that happens to the viewer of your work as well.

a.l.s: I worked as a photo editor for ten years and I drifted towards making art because I was drawn to the fantasy of the eccentric outsidership of art



A.L. Steiner, *Untitled (MPA with haircock)*, 2010 from "We Made This Disaster Together".
 Courtesy: Deborah Schamoni Galerie, Munich

practice. I can't stop thinking about the choices or responsibilities we have under different conditions. While we speak with each other during this hour, ecosystems will be ravaged to make this magazine, and 1400 people will be arrested in the U.S. Some people are going to read this but most people won't, and anyway we'll never really know. The decisions we make seem pretty evidently flawed. Ultimately, how can we reach a form of consciousness during our short time here? You know, these big issues.

Then I get into the microcosm of showing work in a museum or gallery. These are places with a visiting public, but they're not that accessible to many people. The languages are complicated and the experiences are sometimes foreign. I'm trying to think about what it means to be inside of that. For me, the work must deal with the conditions of this limited, specialized circulation.

ch: You work in collaboration with a lot of people and you also work with collectives—such as Chicks on Speed—and in addition you also curate exhibitions with Ridykeulous. How do you choose when to collaborate and when to work alone?

als: I don't know if I've ever really worked alone, but sometimes my name is highlighted on projects. It's duplicitous to straddle the line between collaboration and singularity. I guess the bigger question you're asking is: when is the artist noted as the maker and why, as such?

ch: Or, going back to your earlier statement, is it the institutional framework in which you're placed that makes you a solitary artist?

als: It's sort of an unfortunate practical default position, similar to the schisms between feminist theory and practice. Hierarchical, capital-based engagement is essentially problematic, so everything is problematic. I'm reacting not only to material and social conditions, but of course also to the conditions of the marketplace. It's definitely an ongoing and unresolved issue...

ch: I wanted to ask about your work as a curator in thinking about roles of authorship, selection and display. You were first invited by Participant, Inc. in New York to curate a show in 2006?

als: Nicole Eisenman and I (who make up Ridykeulous) actually begged Participant's director Lia Gangitano to let us put together a curated show. We'd just finished the zine *Readykeulous* and wanted to take the work from the zine and experiment in a gallery space. We also added people who weren't in the zine for the show. After the show, Nicole and I decided to continue the project eternally. It was so important for my practice to operate outside the notions of its primary discipline.

ch: What is your selection process?

als: Iron fist of the curator. It was a casual selection process at first: some work had been influential and other works we came upon through conversations with friends and confidants. We then started to create a language out of these works, which was difficult for some artists because the works started to meld together, which is why we talk about the "iron fist." Other artists were really excited about the way we showed their work in dialogue with others.

ch: That project started out self-initiated and now it's shown in museum contexts. Do you think it has shifted as a result?

als: The Invisible-Exports show we did in 2010 in New York, "Readykeulous: The Hurtful Healer", was recently reinstalled as "Readykeulous By Ridykeulous: This Is What Liberation Feels Like™" at the Contemporary Art Museum, St. Louis. There were some issues with what could potentially be read as offensive and we spent time discussing those terms with the museum. The curator, Kelly Shindler, let us do our thing. We wrote the introduction wall text with her—the works are all emotionally charged notations, correspondences and letters—and we crossed out the word "equality" with a pen after the text was installed, replacing it with "lesbian supremacy." Some friends who saw the show asked me if someone else defaced it—no, that's our voice!



Above - Chicks On Speed (Krōōt Juurak, Melissa Logan, Alex Murray-Leslie, A.L. Steiner), *The Making of Art*, 2009. Courtesy: Schirn Kunsthalle, Frankfurt

Below - A.K. Burns and A.L. Steiner, "Community Action Center", installation view at Horton Gallery, Berlin, 2011. Courtesy: Horton Gallery, Berlin





A.L. Steiner, "We Made This Disaster Together", 2013.
 Courtesy: Deborah Schamoni Galerie, Munich



A.L. Steiner, Untitled (with Janitsky's suspicious eyes and Maïke) from "We Made This Disaster Together", 2013. Courtesy: Deborah Schamoni Galerie, Munich



A.L. Steiner, still from More Real Than Reality Itself, 2014.
 Courtesy: the artist



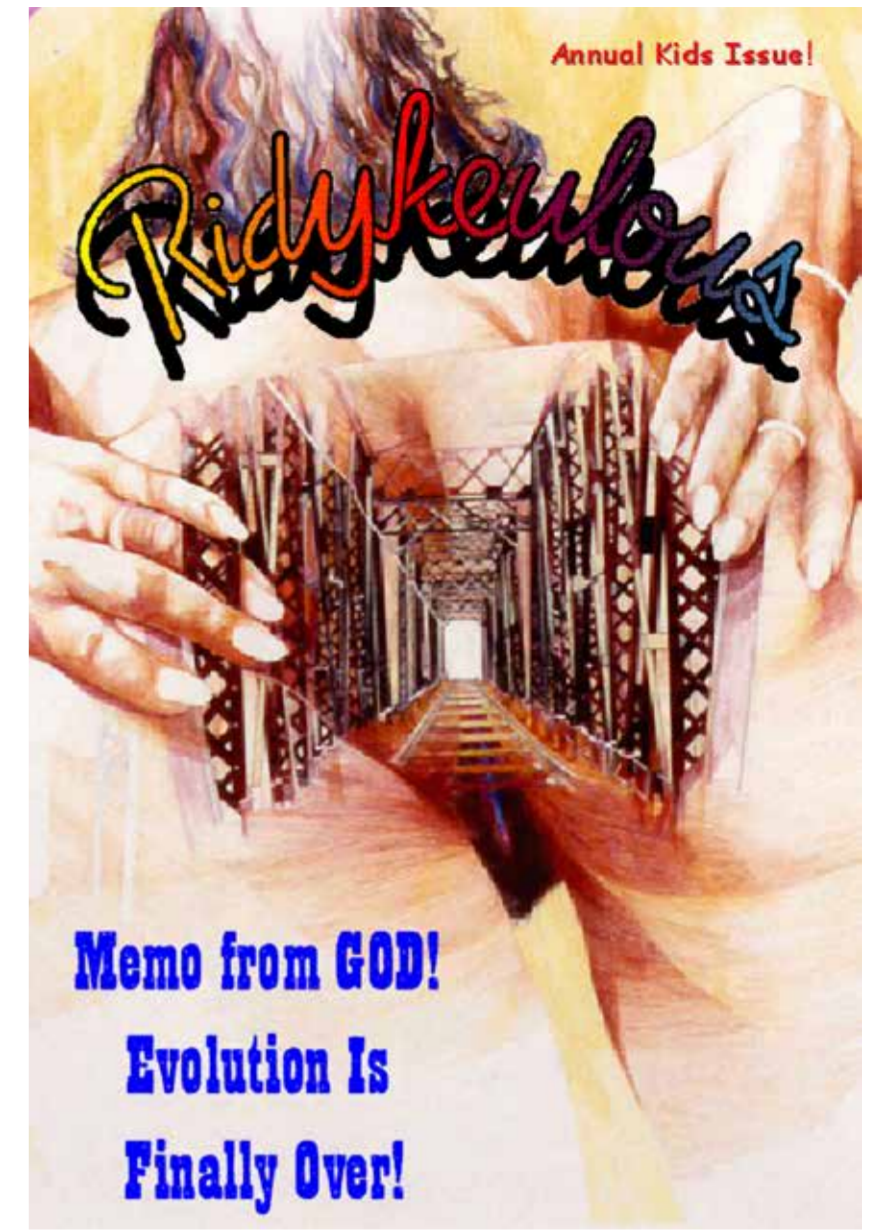
A.L. Steiner, detail from "Cost-benefit analysis", 2014.
 Courtesy: the artist



Ridykeulous (Nicole Eisenman + A.L. Steiner), "Ridykeulous",
 installation view at Participant, Inc., New York, 2006.
 Courtesy: Participant, Inc., New York



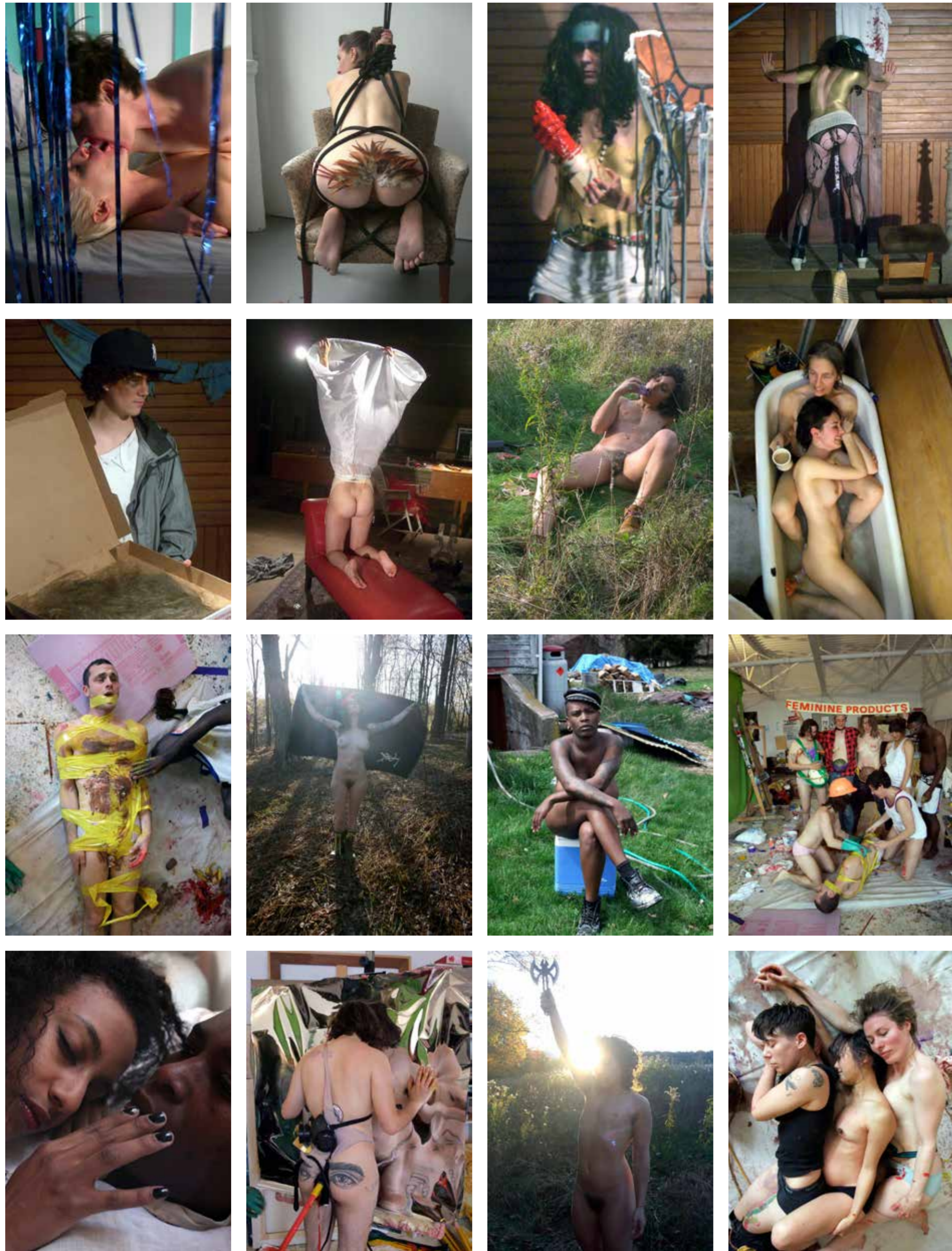
A.L. Steiner, "We Made This Disaster Together", installation
 view at Deborah Schamoni Galerie, Munich, 2013. Courtesy:
 Deborah Schamoni Galerie, Munich



Ridykeulous (Nicole Eisenman + A.L. Steiner), Ridykeulous cover,
 2006. Courtesy: Koenig & Clinton, New York



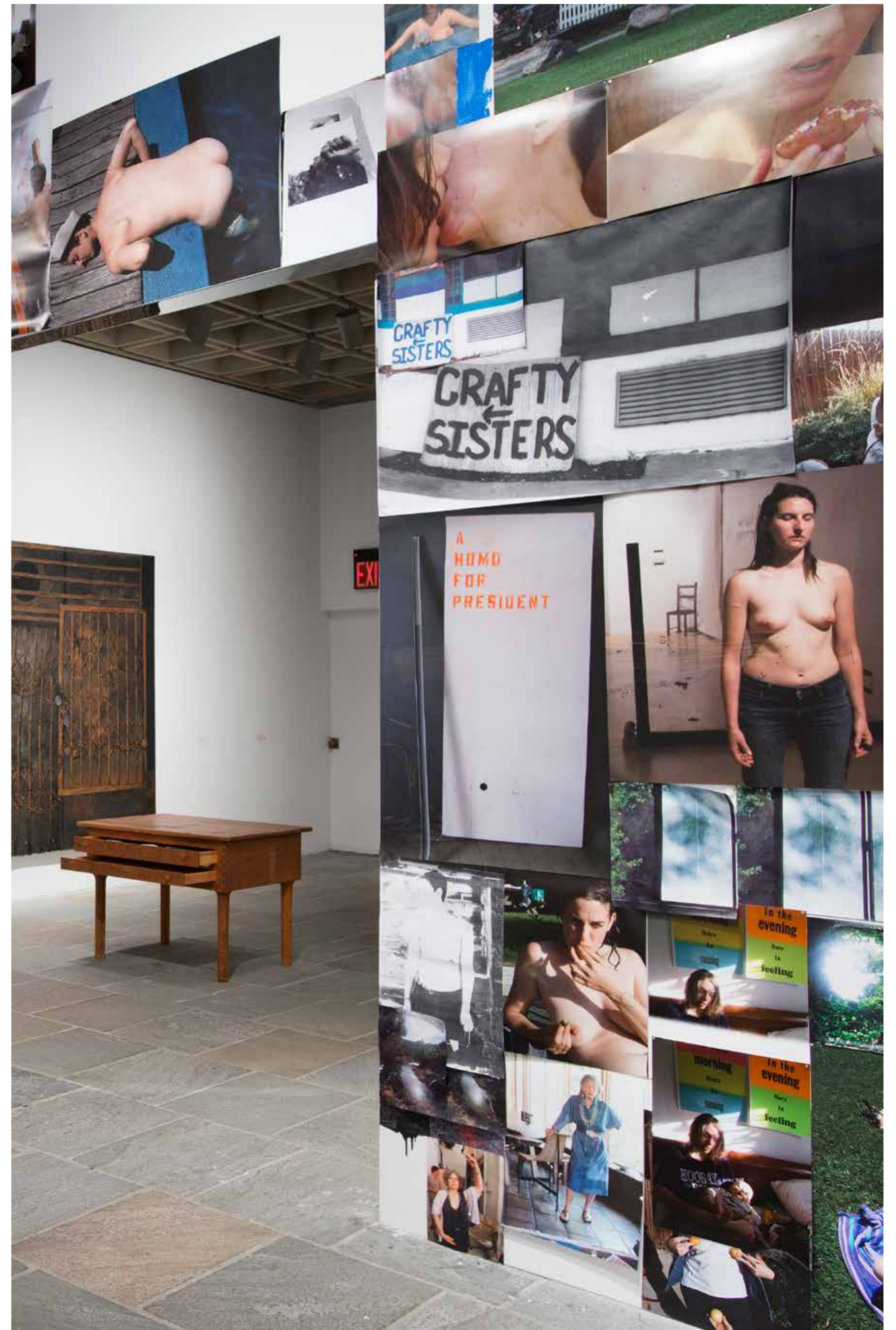
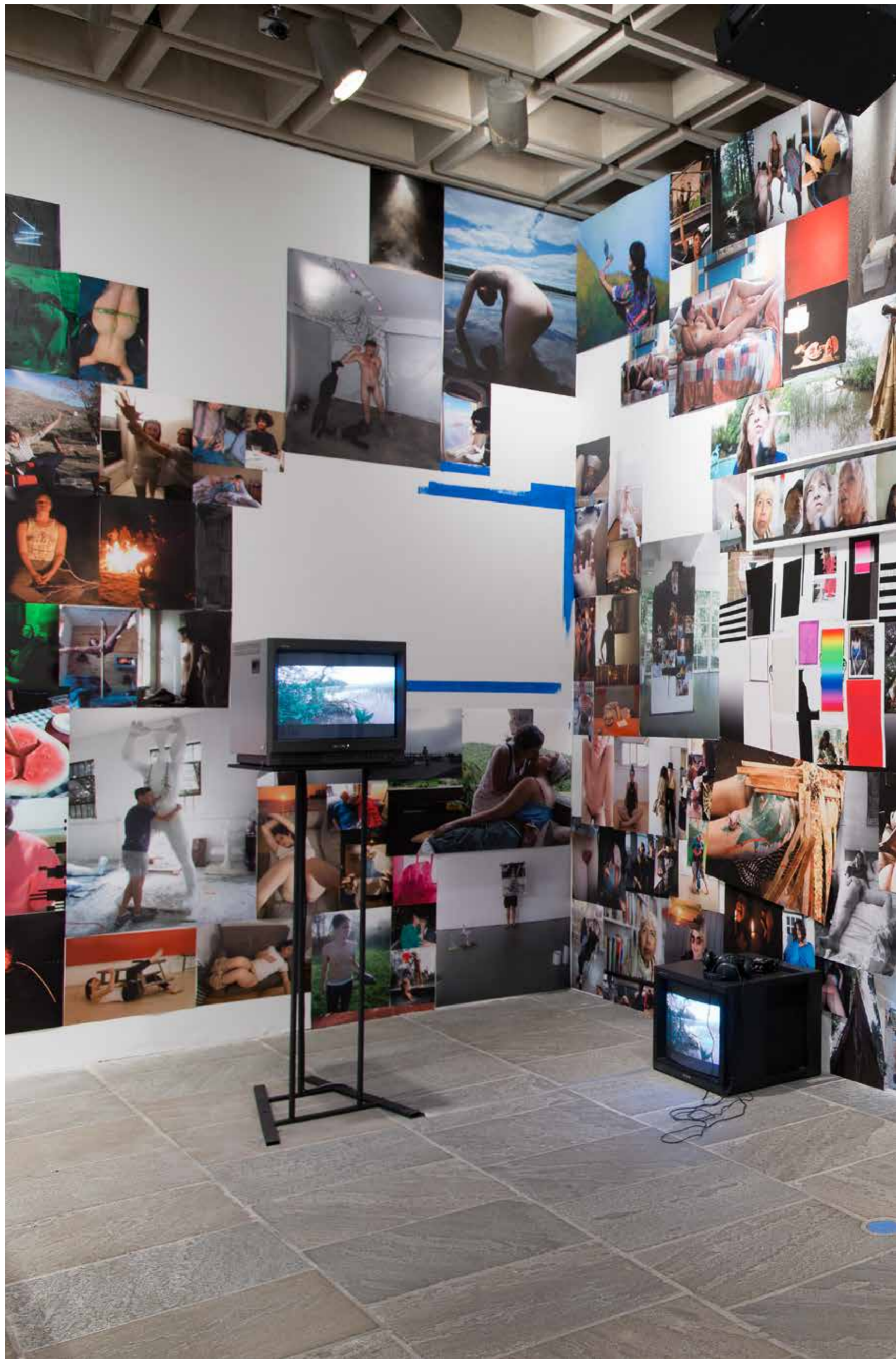
Chicks on Speed (Anat Ben-David, Kathi Glas, Douglas Gordon,
 Melissa Logan, Alex Murray-Leslie, A.L. Steiner), Art Rules!, at
 Centre Pompidou, Paris, 2009. Courtesy: Chicks on Speed



Opposite - Edén Batki, A.K. Burns and A.L. Steiner, stills from *Community Action Center*, 2011. Courtesy: Koenig & Clinton, New York

Above - A.L. Steiner, *Untitled (Maurice at SassafRAS)*, 2013, "We Made This Disaster Together" installation view at Deborah Schamoni Galerie, Munich, 2013. Courtesy: Deborah Schamoni Galerie, Munich

Next Spread - A.L. Steiner, *More Real Than Reality Itself/Cost-benefit analysis*, installation view at Whitney Biennial, New York, 2014. Courtesy: Koenig & Clinton, New York and Deborah Schamoni Galerie, Munich. Photo: Bill Orcutt



MANAGING IMPOSSIBILITY

di Chelsea Haines

L'opera di A.L. Steiner, artista che vive e lavora a Los Angeles, è attraversata sia da una dura critica ai sistemi di potere che da un'etica della generosità basata sui principi di apertura e comunicazione tra le persone. Questi due orientamenti informano anche il suo progetto più recente *More Real Than Reality Itself/Cost-benefit Analysis* – un'installazione multi-mediale con video a tre canali attualmente in mostra alla Biennale del Whitney Museum – in cui un reportage in forma di documentario si intreccia con un collage fotografico di grande poesia. Il progetto è incentrato sul racconto delle storie di Rita 'Bo' Brown, Carla Cloer, Ericka Huggins, Miya Masaoka e Laurie Weeks, cinque artiste e attiviste le cui narrazioni individuali vanno a formare un racconto collettivo sull'eredità delle politiche radicali. Chelsea Haines conversa con A.L. Steiner sulle idee e le urgenze che permeano il suo lavoro.

Chelsea Haines: Ho visto da poco la Biennale del Whitney e là ho potuto constatare quanta gente fosse riunita intorno alla tua installazione. Il progetto richiede parecchio tempo per essere compreso a fondo – c'è un forte elemento didattico e narrativo rappresentato dalle interviste in video, che va a integrarsi con le componenti più propriamente immaginative e drammatiche dell'opera.

A.L. Steiner: Ho cercato di confrontarmi con l'idea di racconto – vale a dire di narrazione orale, biografia, autobiografia – e di come queste forme si sovrappongano e stratificano nella trasmissione di una storia. Al punto in cui siamo, se consideriamo la narrazione come un fenomeno collettivo non possiamo affermare che vi sia una qualche sorta di terreno comune su cui fondare le singole storie, sia che guardiamo soltanto ai rapidi cambiamenti imposti da Internet o che parliamo di editoria in senso ampio. Quanti libri si stanno scrivendo in questo momento? Quante storie si stanno raccontando? In quanti modi diversi vengono raccontate? Ci troviamo in una condizione ingovernabile riguardo alla trasmissione dell'informazione e alla necessità di memorizzare e riprodurre la narrazione orale.

Quando Stuart Comer mi ha chiesto di presentare il mio lavoro, ho dovuto misurarmi con quello che è stato definito il "dialogo intersezionale", prendendo in esame la molteplicità dei significati in un tempo di crisi politiche. Mi sforzo di capire se c'è un modo di reagire all'impossibile che ci circonda e ci racchiude. Come fare i conti con l'impossibilità? Per venir fuori da questa impasse sono partita dal documentario tradizionale, parlando con un po' di gente, attivisti di cui avevo seguito il lavoro con interesse. A quel punto ho cominciato a chiedermi che significato avessero le loro storie tradotte nel mio personale linguaggio visuale. È un'operazione che può apparire confusa, ma che impone alla parte conscia della mia pratica di far luce su questa confusione.

CH: Come ti sei imbattuta in queste storie?

ALS: Nel 2005, ho cominciato intervistando i miei familiari. Ma circa un anno fa questo sguardo così diretto ha iniziato a non funzionare e allora ho cercato un surrogato, un dialogo che fosse al di fuori della mia famiglia. Ad esempio Laurie Weeks è una mia buona amica, alcune invece le conoscevo meno bene ma mi piaceva il loro lavoro. Carla Cloer è un'ambientalista che ha discusso a lungo con i miei studenti durante un viaggio fatto insieme al Sequoia National Park. Miya Masaoka è una compositrice e attivista, mia collega nel periodo in cui ho insegnato al Bard College. Ericka Huggins e Rita 'Bo' Brown invece non le avevo mai incontrate prima di intervistarle.

Era un gruppo eterogeneo di donne impegnate in politica, nelle organizzazioni sindacali e ambientaliste, oppure nell'attivismo carcerario – Ericka e Bo sono state detenute in un complesso carcerario industriale. Ho cominciato a interessarmi alla storia di Miya nel periodo in cui insegnavamo nello stesso college. La sua vicenda di lotte sindacali non è direttamente connessa al suo attuale lavoro, ma continuando a parlare con lei ho capito che il fatto di aver lavorato alla Mack Trucks, una fabbrica di camion, ha influenzato la sua opera di compositrice. Lo sguardo che proiettavo su queste persone era

filtrato dall'esperienza con la mia famiglia e con me stessa, e in qualche modo il documentario si è rivelato non solo biografico ma anche autobiografico.

Di Bo mi interessava particolarmente il lavoro che aveva svolto in prigione sostenendo le detenute lesbiche, e anche le sue successive esperienze all'interno della comunità carceraria. La sua storia è avvincente per questo motivo, e per il modo in cui lei agisce come corpo di identità transgender. All'inizio dell'intervista, Bo mi dice di rivolgermi a lei col pronome femminile perché non "vuole essere assolutamente un uomo bianco". Il suo è un corpo multigender nel mondo. Ma questo non rappresenta una novità per la mia comunità – sono tante le persone che più di una volta hanno cambiato il genere del loro pronome mentre le frequentavo.

Le interviste erano una sorta di aggiornamento esistenziale, a cui ho poi dato un format che corrispondesse al mio lavoro di artista. Non posso certo dire che siano interviste nella forma tradizionale del documentario.

CH: Dal momento che le interviste sono in realtà delle conversazioni, credo che lo spettatore si ritrovi ad assumere la tua posizione soggettiva, come interlocutore.



Eden Batki, A.K. Burns and A.L. Steiner, still from *Community Action Center*, 2010. Courtesy: the artists

ALS: Da artista, è proprio questo che voglio evitare, perché la collaborazione finisce con l'essere un modo per sollevarmi dal ruolo d'autore, ruolo che francamente non voglio avere affatto, e tanto meno mi interessa quello di genere. Ciò che sto cercando di fare è indagare i rapporti di potere, piuttosto che gestire e diffondere immagini.

CH: Sarebbe anche che tu stia cercando di trasmettere attraverso il linguaggio estetico del collage l'idea di una storia incompleta e aperta. Come hai sviluppato il progetto dell'installazione, a parte il video con i suoi tre canali?

ALS: I principali strumenti visivi che ho adoperato sono stati il montaggio e il collage – è molto facile riuscire a ottenere un'ampia molteplicità con queste tecniche. Le considero forme di resistenza visiva contro la gerarchia, che si collegano anche alla mia esperienza giovanile dell'arte. Mia madre era una gallerista e mi spingeva a guardare l'arte. Mi ricordo ad esempio i collage di Hannah Höch e John Heartfield.

Il modo in cui è stata montata l'installazione riprende elementi che avevo già sviluppato in precedenza. Per il Whitney, ho inserito nel collage una sorta di video narrativo, un'operazione che non avevo mai fatto prima in modo così diretto. Sono curiosa di sapere quale parte della mia installazione ti suggerisce un senso di incompletezza. È un aspetto per me interessante perché non so mai dire quando le

cose sono complete o incomplete, ma di sicuro le vedo animate da un movimento di progressione e regressione.

CH: Ho percepito un senso di incompletezza, sotto l'aspetto formale, nelle linee dipinte di azzurro che mi hanno ricordato il nastro che usano i pittori – qualcosa che serve per delineare ma che ancora non è stato riempito.

ALS: L'idea di incompletezza è proprio al centro di questo progetto. Ho cercato di mettere strategicamente insieme il maggior numero di elementi per trasmettere molteplici possibilità. Il che comprende, ad esempio, i vari modi con cui ho utilizzato i materiali musicali e sonori; tutto ciò che ho detto, come ho preparato le conversazioni; il mio modo di apparire o di non apparire; o il funzionamento del collage, quale parte interconnessa della narrazione. Ho cercato di espandere il materiale per portarvi dentro della musica che raccontasse la storia in un altro modo, e ho anche scelto di collaborare con altri artisti per realizzare il lavoro. Alla fine il video necessariamente è scivolato via dalla cornice ristretta del "documentario". E per concludere ho utilizzato la pittura, come gesto simbolico. Da poco ho ripreso a lavorare di più con la pittura, con l'intenzione di marcare lo spazio in un modo che rimandi simbolicamente all'idea di apertura.

CH: Parliamo adesso del tuo progetto "We Made This Disaster Together" (2013) presentato alla Deborah Schamoni Galerie di Monaco. Invitavi il pubblico a partecipare all'esposizione portando dei regali. Quale obiettivo volevi raggiungere con questo genere di coinvolgimento?

ALS: Già, la gente era sollecitata a portare dei regali. L'idea era quella delle relazioni di potere all'interno di una mostra, dei concetti di gratitudine e responsabilità. Sapevo pochissimo di Monaco e questo era un modo di interagire con la comunità cercando di far emergere quale fosse la loro nozione di generosità – la mia intenzione era anche quella di riprendere alcuni aspetti del libro di Ted Purves *What We Want Is Free*. La stessa cosa l'ho fatta con *1 Million Photos, 1 Euro Each* (2004-06), dove il pubblico poteva portare via dall'installazione una foto a patto che si fermasse a spiegare il motivo della propria scelta. In "We Made This Disaster Together", stavo cercando di dar vita a un'azione che desse valore all'incontro. Alcuni mi hanno portato cose davvero belle mentre altri si sono dimostrati piuttosto riluttanti. I regali restavano esposti nell'atrio per tutta la durata della mostra. E questo dispiegamento di regali emanava un ampio spettro di sentimenti diversi. Molte immagini presenti in *Cost-benefit analysis* sono state prodotte in quell'occasione, cosicché le storie continuano a svelarsi, costruirsi e sovrapporsi.

Non posso non pensare alle implicazioni socio-politiche che investono gli spazi dove si manifesta la mia opera. La Biennale è una gigantesca macchina espositiva sponsorizzata da consolidati interessi economici e che rappresenta un centro di potere e influenza all'interno del mercato. Nella parte finale di *More Real*, nel quick-clip che ho chiamato *It's Not Our Fault*, compaiono gli amministratori del Whitney insieme a industriali e politici al suono della musica di *Oh Come On* dei Julie Ruin. Mi preme anche rispettare gli altri artisti evitando di usare suoni costantemente pervasivi nell'ambiente, ma certo la fruizione in cuffia risulta più macchinosa e limitata per il pubblico. In occasione del video *Community Action Center* (2010), A.K. Burns e io abbiamo riflettuto parecchio sui meccanismi di distribuzione. La possibilità di accesso è limitata, ma bisogna considerare che le immagini lesbico-femministe sono sempre oggetto di controllo. È il gioco dei pro e contro.

CH: Immagino che tu non ti stia riferendo soltanto alla circolazione della tua opera all'interno del mondo dell'arte, ma anche al contributo che il tuo lavoro può dare per riformare l'intero processo visivo e i sistemi di distribuzione che ne fanno parte. La tua posizione soggettiva trae origine dalla percezione e non intende imporre un proprio monopolio – e credo che questo si trasmetta anche al pubblico che guarda la tua opera.

ALS: Ho lavorato come photo editor per dieci anni per poi indirizzarmi verso la pratica artistica perché affascinata dall'idea della sua posizione eccentrica rispetto al resto. Non posso fare a meno di pensare alle scelte o alle responsabilità con cui dobbiamo confrontarci in tante situazioni diverse. Mentre tu e io conversiamo in quest'ora di intervista, gli ecosistemi vengono saccheggianti proprio per fare questa rivista, e 1400 persone verranno arrestate negli Stati Uniti. Alcuni leggeranno i nostri discorsi ma la maggior parte della gente no, e comunque noi non lo sapremo mai. Le nostre decisioni mostrano chiaramente tutta la loro precarietà. In ultima analisi, come possiamo raggiungere una forma di consapevolezza in questo poco tempo che abbiamo a disposizione? Insomma, eccoci ai massimi sistemi...

Quindi, adesso sono dentro il microcosmo delle mostre, mi desso e nelle gallerie. Luoghi frequentati da un pubblico di visitatori, ma certo non accessibili a tutti. I linguaggi dell'arte sono complicati e spesso le esperienze provengono da realtà lontane ed estranee. Mi sforzo di pensare cosa significhi essere inclusi in questo sistema. Per me, la pratica artistica deve fare i conti con le condizioni di questa circolazione limitata e circoscritta al proprio mondo.

CH: Tu collabori con un bel po' di gente e anche con gruppi e collettivi – per esempio i Chicks on Speed – e inoltre curi tu stessa delle mostre con Ridyeulous. Cos'è che ti fa decidere volta per volta se collaborare con qualcuno o lavorare da sola?

ALS: Non saprei dire se ho mai realmente lavorato da sola, ma a volte è soltanto il mio nome a essere messo in risalto nei vari progetti. È una falsa questione voler individuare una linea di demarcazione fra collaborazione e individualità. Credo che la vera domanda da porsi sia "quando e perché l'artista può essere indicato come colui che ha la piena titolarità dell'opera?".

CH: Da ciò che hai detto sembrerebbe che sia la cornice istituzionale nella quale sei collocata che fa di te una solista.

ALS: Le condizioni di partenza sono tali che purtroppo non può essere altrimenti, è un po' come misurare la distanza fra la teoria e la pratica femminista. In una realtà fondata sulle gerarchie e sul capitale l'azione è problematica, di conseguenza tutto è problematico. Cerco di reagire non solo alle singole condizioni materiali e sociali, ma anche alle più vaste condizioni che definiscono il mercato. È una questione senza fine, mai risolta...

CH: Volevo chiederti della tua attività di curatore e di come hai affrontato le problematiche che riguardano il ruolo degli autori, la selezione delle opere e l'esposizione. Intanto nel 2006 sei stata invitata a New York da Participant Inc. per curare una mostra?

ALS: Nicole Eisenman e io (che abbiamo fondato Ridyeulous) avevamo chiesto alla direttrice di Participant, Lia Gangitano, di farci curare insieme una mostra. Avevamo appena concluso la fanzine *Readykeulous* e volevamo utilizzare quel lavoro sperimentandolo nello spazio di una galleria. Per la mostra avevamo aggiunto anche della gente che originariamente non era compresa nel magazine. Dopodiché, Nicole e io abbiamo deciso di proseguire il progetto all'infinito. Era di estrema importanza anche per la mia pratica operare in un ruolo non limitato alla stretta disciplina dell'artista.

CH: In che modo selezioni le opere?

ALS: Direi con il pugno di ferro del curatore. All'inizio un po' per caso: alcune opere ci hanno attratto subito, altre le abbiamo scoperte parlando e discutendo con amici e collaboratori. Quindi siamo partite creando un linguaggio che si ponesse fuori

dalle opere stesse, il che ha rappresentato non poche difficoltà per alcuni artisti perché le opere cominciavano a contaminarsi reciprocamente, per questo prima ho fatto riferimento al "pugno di ferro" del curatore. Altri invece sono stati entusiasti per come abbiamo esposto il loro lavoro in costante dialogo con quello degli altri.

CH: Quel progetto è partito come autopromozione e ora viene esposto in contesti museali. Credi che di conseguenza abbia subito delle trasformazioni?

ALS: La mostra alla galleria Invisible-Exports che abbiamo realizzato nel 2010 a New York, con il titolo "Readykeulous: The Hurtful Healer", da poco è stata ripresentata al Contemporary Art Museum di St. Louis come "Readykeulous By Ridyeulous: This Is What Liberation Feels Like™". Alcuni aspetti potevano forse essere considerati offensivi e abbiamo passato parecchio tempo a discutere di questo con il museo. La curatrice, Kelly Shindler, ci ha permesso di fare come volevamo. Con lei abbiamo scritto il testo introduttivo da inserire sulla parete – le opere erano tutte di grande impatto emotivo, annotazioni, carteggi e lettere – quindi, una volta installato il testo, con una penna abbiamo fatto un frego sulla parola "uguaglianza", sostituendola con "supremazia lesbica". Alcuni amici dopo aver visto la mostra mi hanno chiesto se qualcuno avesse rovinato la scritta – no, no era proprio la nostra voce!

A.L. Steiner, *1 Million Photos/€1 Each (minimum order)*, installation view at John Connelly Presents, New York, 2006. Courtesy: John Connelly Presents, New York

