

THE ALTERNATING REALITIES



LOST
AND FOUND

BY
KATHY NOBLE

OF LYNN HERSHMAN LEESON

Lynn Hershman Leeson's work is an incessant exploration of the nature of consciousness and its extension via technology. The way we communicate and form relationships inside a network of social and institutional ties are two of the themes of the artist's research approached by Kathy Noble in an exhaustive overview of her versatile output, from the early pieces to the production of feature-length films featuring Tilda Swinton, starting in the 1990s, on themes like identity, cloning and feminist politics.

"Tell me your first memory... I'm anxious to get to know you..." [1] she said in a breathy lilt, as I stood

1. Text from the audio component of *Self Portrait As A Blonde*, 1967, Lynn Hershman Leeson.

directly in front of her. "What was your first sexual experience, can you remember? I would like you to tell me about it in detail..." she asked: I am instantly transported back to my fourteen year old self. "I feel really close to you... I am so glad I have got to know you... I want to know you better... What are you afraid of? What do you hear in your head at night?" I hear the call of death every night, I think to myself. "Have you ever been in love? With whom? Did they love you back?" Yes. With multiple people. They said they did, but how can I ever truly know? "Talk to me. Tell me everything about yourself. Don't hold back..."



Self Portrait As A Blonde, 1968.
Courtesy: the
artist and Gallery
Paule Anglim, San
Francisco

Lynn Hershman Leeson's *Self-Portrait As A Blonde* (1967)—from which these questions emanate, as heard by the viewer standing in front of the work activating a sensor—takes the form of a wax cast of her face, topped with a blonde wig, displayed in a vitrine with a tape recorder underneath. It is part of a series of sculptures that Hershman Leeson made in the mid-1960s whilst living in Los Angeles; there she took evening classes and learned to cast—using her own face because it was the most easily accessible. She created a series of casts in different colours—which wore a variety of wigs, while some talked or breathed when their sensor was activated—to show in an exhibition at University of California's Berkeley Art Museum entitled "Completed Fragments". This was a response to protests regarding the less than half of one percent representation of women in the museum's programme. Prior to installation, the museum's director Peter Selz asked Hershman Leeson not to include these sculptures, but only to show her drawings: the artist stood her ground and installed the works as she had originally planned. However, she returned to the exhibition days later to find that the works had been removed, and was told by the curator Brenda Richardson that "sound does not belong in the museum". [2]

2. Pamela Lee, *Genealogy in Wax*, catalogue for "Civic Radar" exhibition, to be published by ZKM in Spring 2015.

In 1967 it was not unheard of for sound and video works to be shown in institutions and galleries—for example, Jean Tinguely's *Homage to New York* was shown at MoMA, New York, in 1960, a self-destructing sculpture-cum-performance involving various elements of sound. As such, what was considered to be so offensive, disturbing, or unwanted, in these audio-sculptures that they needed to be removed? The wax casts of the artist's face are eerily disturbing—recalling both mummies and death masks—but that is also part of their power. However, the act of communication that occurs creates an extremely intimate relationship between object and viewer: the inanimate object comes alive, as if it has its own consciousness, and thus in that moment, I did feel as if I were having an active relationship with her. Regardless of their "failure", they are an extremely important moment in Hershman Leeson's life as an artist, and arguably sowed the seeds for much that followed. How we communicate and form relationships with others, with society, or for that matter, with ourselves, alongside how our being and consciousness exists, in different forms, within the network of institutional and social relations, via bodies and technology, underpins much of what Hershman Leeson has made over the last six decades.

This act of dismissal or refusal by the institution influenced Hershman Leeson to conceive her first site-specific work, *The Dante Hotel* (1973-74), which proved to be the first of many activities that took place in the "real" world. She rented a hotel room at the Dante Hotel in San Francisco and installed two replicas of bodies in the bed, their faces made of casts, one white and one black, the room scattered with a fictional

di Kathy Noble

Il lavoro di Lynn Hershman Leeson è un'ininterrotta esplorazione della natura della coscienza e della sua estensione per via tecnologica. Il modo in cui comunichiamo e formiamo relazioni all'interno di una rete di relazioni istituzionali e sociali sono due dei temi dell'opera di Hershman Leeson che Kathy Noble affronta in un'esauritiva lettura dell'opera poliedrica dell'artista, dagli esordi fino alla produzione, a partire dagli anni Novanta, di lungometraggi interpretati da Tilda Swinton su tematiche come identità, clonazione e politica femminista.

"Dimmi il tuo primo ricordo... Ho voglia di conoscerti meglio..." mi dice con una cadenza sussurrata: mi trovo proprio di fronte a lei. "Com'è stata la tua prima esperienza sessuale, te la ricordi? Vorrei che me la raccontassi nel dettaglio..." mi chiede: all'improvviso sono tornata quattordicenne. "Ti sento davvero vicino... Sono così felice di averti incontrato... Voglio conoscerti meglio... Di cosa hai

paura? Cosa ti passa in testa di notte?" Ogni notte sento il richiamo della morte, penso. "Sei mai stato innamorato? Di chi? Eri ricambiato? Sì. Di più persone. Dicevano di amarmi ma come fai a saperlo per certo? "Parlami. Dimmi tutto di te. Non essere reticente..."

Self Portrait As A Blonde (1967) di Lynn Hershman Leeson – dalla quale sono tratte queste domande, formulate quando lo spettatore fermo davanti all'opera attiva un sensore – si presenta come un calco di cera del volto dell'artista, completo di parrucca bionda, posto in una vetrina al di sopra di un registratore. Fa parte di una serie di sculture realizzate da Hershman Leeson a metà anni Sessanta, quando viveva a Los Angeles e seguiva un corso serale per imparare a modellare – usando il proprio volto perché era la cosa più semplice. Allora realizzò una serie di calchi di colori diversi – completati da una serie di parrucche che, in qualche caso, parlavano

woman's possessions, as "artefacts" of her existence there, including glasses, tampons and nail polish, alongside a wall drawing and a series of 24 images of the wax woman on the bed, accompanied by a soundtrack comprised of Molly Bloom's soliloquy from James Joyce's *Ulysses* whispered from the closet, and the chorus of Elton John's *Rocket Man* from a radio. [3] Visitors could visit the room at any time of day, and the news of

3. Jeffrey T. Schnapp, *(No) Vacancy*, catalogue for "Civic Radar" exhibition, to be published by ZKM in Spring 2015.

the existence of the works spread by word of mouth—until the exhibition was shut down when a frightened visitor believed the body was a corpse and called the police.



The Dante Hotel, 1973. Courtesy: Waldburger Wouters, Brussels and Gallery Paule Anglim, San Francisco

Hershman Leeson began to imagine a life for the fictional person who had inhabited the Dante Hotel room. So Roberta Breitmore was born—or perhaps more accurately emerged slowly into the world, as Hershman Leeson did not purposefully plan her "life" in advance. Breitmore's psychology and physical persona were slowly developed as Hershman Leeson literally "lived" through different situations and interactions dressed and performing as Breitmore, such as going to charity shops, travelling around the city, visiting bars. Breitmore was inserted into the institutional network of our existence by obtaining a driver's license, a checking account, and a credit card, seeing a psychiatrist, and placing personal ads in newspapers seeking friendship, to which she received genuine replies, displayed as part of the artwork *Roberta Breitmore* (1973-79). The work now consists of the paraphernalia of Roberta's life, a video of the artist becoming her alter-ego, a series of photographs of Roberta with drawings, lines and notes on them, alongside correspondence and ephemera—the psychiatrist's records which describe her as fitting the criteria for borderline personality disorder and schizophrenia. After several worrying experiences in her interactions via the personal ads—which advertised for friendship—Hershman Leeson decided to clone Breitmore and sent three different women out into the world dressed and behaving as her.

Roberta Breitmore has been readily compared to the later work of Cindy Sherman and Laurie Simmons, and also considered in the context of Hershman Leeson's peers Eleanor Antin and Suzanne Lacy, who both performed as fictional characters: Antin as the ballet dancer *Eleanor Antinova* and Lacy as *The Bag Lady*. However, in contrast to these staged personae, Hershman Leeson quite literally became Breitmore, inserting her new persona into the structures of lived reality, leaving a footprint via her records, and having "real" relationships with those she chose to encounter, thus creating a sentient being with a history. The network of physical and psychological evidence of Breitmore's existence is extremely prescient in relationship to

o sussurravano grazie all'attivazione di un sensore – da esporre a una mostra dal titolo "Completed Fragments" presso il Berkeley Art Museum dell'Università della California. La serie era una reazione alle proteste rivolte al fatto che meno dell'uno per cento della programmazione del museo era destinata alla rappresentazione delle donne. Prima dell'allestimento, Peter Seltz, il direttore del museo, aveva chiesto a Hershman Leeson di non presentare le sculture ma solo i disegni: l'artista puntò i piedi e presentò le opere che aveva deciso in partenza. Ma quando tornò alla sede espositiva qualche giorno dopo, scoprì che le sculture erano state tolte, perché, questa la spiegazione dalla curatrice, Brenda Richardson, "il suono non è previsto nel museo"².

Nel 1967 non era così insolito che istituzioni e gallerie presentassero opere con supporti audio e video, come dimostrato da *Homage to New York* di Jean Tinguely, una performance che prevedeva l'auto-distruzione di una scultura accompagnata da vari elementi sonori, presentata al MoMA di New York nel 1960. Ma allora cosa c'era di tanto offensivo, inquietante o indesiderato in quelle sculture da considerarle necessaria la rimozione? I calchi in cera del volto dell'artista risultano stranamente inquietanti – fanno pensare sia alle mummie che alle maschere mortuarie – ma è anche per questo che sono così potenti. Tuttavia, l'atto comunicativo che si verifica crea un rapporto estremamente intimo tra oggetto e spettatore: l'oggetto inanimato prende vita, come se avesse una coscienza propria, e così in quel momento, ho sentito davvero di avere una relazione attiva con lei. Malgrado la loro "esclusione", i calchi rappresentano un momento estremamente importante nella vita artistica di Hershman Leeson e probabilmente hanno gettato i semi di molti sviluppi futuri. Il modo in cui comunichiamo e formiamo relazioni con gli altri, con la società, o anche con noi stessi, e poi il modo in cui il nostro essere e la nostra coscienza esistono, all'interno della

rete di relazioni istituzionali e sociali, in forma corporea e tecnologica, sono i temi che informano gran parte della produzione realizzata da Hershman Leeson negli ultimi sessant'anni.

Quel gesto di esclusione, o di rifiuto, da parte dell'istituzione, ha portato Hershman Leeson a elaborare il suo primo lavoro site-specific, *The Dante Hotel* (1973-74), diventato poi la prima di molte attività organizzate nel mondo "reale". Presa una camera al Dante Hotel di San Francisco, l'artista ha sistemato nel letto due manichini, con i calchi dei volti uno bianco, l'altro nero, e distribuito in giro gli effetti personali di una donna immaginaria – bicchieri, assorbenti e smalto da unghie, oltre a un disegno a parete e a una serie di 24 immagini della donna di cera che giace nel letto. L'installazione era accompagnata da una colonna sonora comprendente il monologo di Molly Bloom dall'*Ulisse* di James Joyce sussurrato dall'armadio e il ritornello di *Rocket Man* di Elton John proveniente da una radio³. L'opera, della cui esistenza si sapeva attraverso il passaparola, era visitabile in qualunque momento del giorno finché un visitatore spaventato ha chiamato la polizia perché pensava che i corpi fossero cadaveri, provocando la chiusura della mostra.

Hershman Leeson ha poi iniziato a inventare la vita della persona immaginaria che aveva abitato la stanza del Dante Hotel. Così è nata Roberta Breitmore – o forse è meglio dire, è lentamente emersa nel mondo, dato che l'artista non aveva pianificato nei dettagli la sua "vita" in anticipo. La psicologia e l'aspetto fisico di questa donna sono stati sviluppati da Hershman Leeson in modo graduale, man mano che lei stessa "viveva" diverse situazioni e interazioni nei suoi panni, letterali e psicologici – ad esempio andava ai mercatini dell'usato, si muoveva nella città, frequentava i bar. Roberta Breitmore è anche diventata parte della rete istituzionale che regola la nostra esistenza comparando come intestataria di una patente di guida, di un conto corrente e di una carta di credito, facendosi



A



B, C



"Americans show
greater differences
gesturally"



"Crossed legs point
to each other. "



"Does she try to
avert attention
avoiding your eyes?"



"Do crossed arms
mean that 'I am
frustrated?'"



"Crossed arms do
the same thing"



"Is she sitting
stiffly and not
relaxed?"



"A hand to the
face may serve
as a barrier"



"Crossing arms
defines posture"



"Covering legs
reveals frigidity,
fear of sex."

ROBERTA'S BODY LANGUAGE CHART

(photographed during a psychiatric session)

January 24, 1978

Roberta's Body Language Chart, 1978.
Courtesy: Waldburger Wouters, Brussels



Constructing Roberta Breitmore
1. Lighten with Dior eyeshadow light 2. "Peach Blush" Cheekcolor by Revlon. 3. Brown contour makeup by Coty. 4. Shape lips with brush, fill in with "Date Mate" scarlet. 5. Blond wig. 6. Ultra Blue eye-shadow by Max Factor. 7. Maybelline black liner top and bottom. 8. \$7.98 three piece dress. 9. Creme Beige liquid makeup by Artmatic.

Before and after Roberta's Construction Chart, 1978.
Courtesy: Waldburger Wouters, Brussels



Above - *Roberta's Replacement At Her Temp Job After She Was Fired*, 1978
Opposite - *Roberta on her Way to Work*, 1978
Courtesy: Waldburger Wouters, Brussels



Hershman Leeson's later works that use technology in different forms to create multiple versions of a character, such as *Lorna* (1979-84) and *Deep Contact* (1989), not unlike a younger generation of artists working today, such as Ed Atkins, Cécile B. Evans and Jordan Wolfson, who fuse "real" and "virtual" worlds to play with the disjuncture between lived experience and fiction.

"A Cyborg is a cybernetic organism, a hybrid of machine and organism, a creature of social reality as well as a creature of fiction. Social reality is lived social relations, our most important political construction, a world-changing fiction. The international women's movements have constructed 'women's experience', as well as uncovered or discovered this crucial collective object. This experience is a fiction and fact of the most crucial, political kind. Liberation rests on the construction of the consciousness, the imaginative apprehension, of oppression and so of possibility. The cyborg is a matter of fiction and lived experience that changes what counts as women's experience in the late twentieth century. This is a struggle over life and death, but the boundary between science fiction and social reality is an optical illusion." [4]

4. Donna Haraway, "A Cyborg Manifesto", *Simians and Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, Routledge, 1990, p. 298.

Donna Haraway first published "A Cyborg Manifesto: Science, Technology and Socialist Feminism in the Late Twentieth Century" thirty years ago in the *Socialist Review*, in 1985. Haraway was working contemporaneously to Hershman Leeson, and presents several ideas that relate to aspects of the artist's output (Hershman Leeson has stated she first used the term "cyborg" in the 1960s, alongside making works that include "cyborg" in their titles) [5]. First, Haraway argues that rather than being controlled by technological

5. Interview online <http://kubaparis.com/interview-lynn-hershman-leeson/>

advances, we—in particular women—must harness scientific and technological breakthroughs for political advancement of a form of socialist feminism. Second, Haraway's idea of fiction and lived experience existing simultaneously, and one affecting the other—in a blurring of science fiction and social reality—is one that Hershman Leeson has repeatedly considered. However, Haraway also imagines a somewhat utopian vision of a genderless world enabled by technology, something Hershman Leeson does not necessarily subscribe to, as her protagonists remain "female" in their characteristics, no matter how they are constructed to exist. Since *The Cyborg Manifesto* was written we have, of course, lived through the revolution of the Internet and its related technologies—a revolution whose reaches are still unknown.

At this point in the mid-1980s, Hershman Leeson was making several different series of works; first *The Electronic Diaries* (1983-88), and then the "Phantom Limb" series of images. She began making *The Electronic Diaries* as an exercise with which to learn how to make and edit video; and again, as when casting her face, she has stated that the easiest thing to do was to use herself as the subject. "I would sit in a room alone—again, I could not afford a cameraman, or an editor, or actors—so I just sat in a room and talked. And then watched how I witnessed myself talking, and I almost became another person, so fiction did blend with reality. And I liked that, as things that were fictional often ended up seeming more real than the things that actually occurred. Although, to be honest, they are about 95 percent real." [6] In some ways, the camera

6. Unpublished interview by Kathy Noble with Lynn Hershman Leeson, 2014.

thus became an extension of her psyche, a kind of mirror of aspects of herself—and the ensuing performance of her history and of a construction of her consciousness became a blur of lived experience and fiction. This relates to the concurrently made "Phantom Limb" series, in that the latter works are comprised of images of

curare da uno psichiatra, e mettendo annunci personali in un giornale per incontri, per i quali ha anche ricevuto risposte autentiche – poi divenute parte dell'opera *Roberta Breitmore* (1973-1979). L'opera è ora formata dagli oggetti che hanno fatto parte della vita di Roberta, da un video dell'artista che si trasforma nel suo alter-ego, da una serie di fotografie di Roberta arricchite di disegni, frasi e annotazioni, oltre a corrispondenza e oggetti effimeri – le note dello psichiatra che la descrive come affetta da disordine da personalità borderline e schizofrenia. Dopo una serie di esperienze pericolose nelle interazioni seguite agli annunci personali – nei quali ricercava amicizia – Hershman Leeson ha deciso di clonare Roberta incaricando tre donne diverse di vestirne i panni e interpretarne il personaggio.

Roberta Breitmore è stata prontamente paragonata alle opere successive di Cindy Sherman e Laurie Simmons e anche analizzata nel contesto di sue contemporanee come Eleanor Antin e Suzanne Lacy, entrambe interpreti di personaggi di finzione – *Eleanor Antinova*, la ballerina classica di Antin, e la *Bag Lady* di Lacy. Ma, a differenza di questi personaggi immaginari, Hershman Leeson era diventata letteralmente Roberta Breitmore e l'aveva inserita nelle strutture della realtà vissuta, con tanto di traccia documentale e relazioni "reali" con le persone che sceglieva di incontrare, creando così un essere senziente dotato di una storia. La rete di testimonianze fisiche e psicologiche dell'esistenza di Breitmore è estremamente profetica della produzione successiva dell'artista, che usa diverse forme tecnologiche per creare versioni multiple di un personaggio, come *Lorna* (1979-1984) e *Deep Contact* (1989), con una modalità che ricorda una generazione più giovane di artisti attivi oggi come Ed Atkins, Cécile B. Evans e Jordan Wolfson che fondono mondo "reale" e "virtuale" e giocano nello spazio che separa esperienza vissuta e finzione.

"Un Cyborg è un organismo cibernetico, un ibrido di macchina e organismo, una creatura che appartiene tanto alla realtà sociale quanto alla finzione. La realtà sociale è costituita dalle relazioni sociali vissute, è la nostra principale costruzione politica, una finzione che trasforma il mondo. I movimenti internazionali delle donne hanno costruito l'esperienza delle donne, svelando o rivelando cosa sia questo cruciale oggetto collettivo: un'esperienza che è al tempo stesso una finzione e un fatto di massima rilevanza politica. La liberazione si fonda sulla costruzione della coscienza, sull'assunzione immaginativa dell'oppressione e quindi della possibilità. Il cyborg è una questione di finzione e di esperienza vissuta che trasforma quello che conta come esperienza delle donne alla fine del Ventesimo secolo. È una lotta per la vita e la morte, ma il confine tra fantascienza e realtà sociale è un'illusione ottica." 4

"A Cyborg Manifesto: Science, Technology and Socialist Feminism in the Late Twentieth Century" di Donna Haraway è stato pubblicato trent'anni fa, nel 1985, dalla *Socialist Review*. Haraway, che operava in contemporanea con Hershman Leeson, presenta diverse idee che richiamano aspetti della produzione dell'artista (Hershman Leeson ha affermato di aver usato per la prima volta il termine cyborg negli anni Sessanta, e ha prodotto opere che riportano "cyborg" nel titolo) 5. In primo luogo, Haraway sostiene che invece di essere controllate dai progressi scientifici e tecnologici, noi – in particolare noi donne – dobbiamo utilizzare questi progressi per sviluppare politicamente una forma di femminismo socialista. In secondo luogo, l'idea di coesistenza, e condizionamento reciproco, tra finzione ed esperienza vissuta – in una fusione tra fantascienza e realtà sociale – formulata da Haraway è un'idea che Hershman Leeson ha più volte preso in considerazione. Ma Haraway immagina anche una visione





Constructing Roberta, film by Eleanor Coppola, 1975.
Courtesy: Waldburger Wouters, Brussels



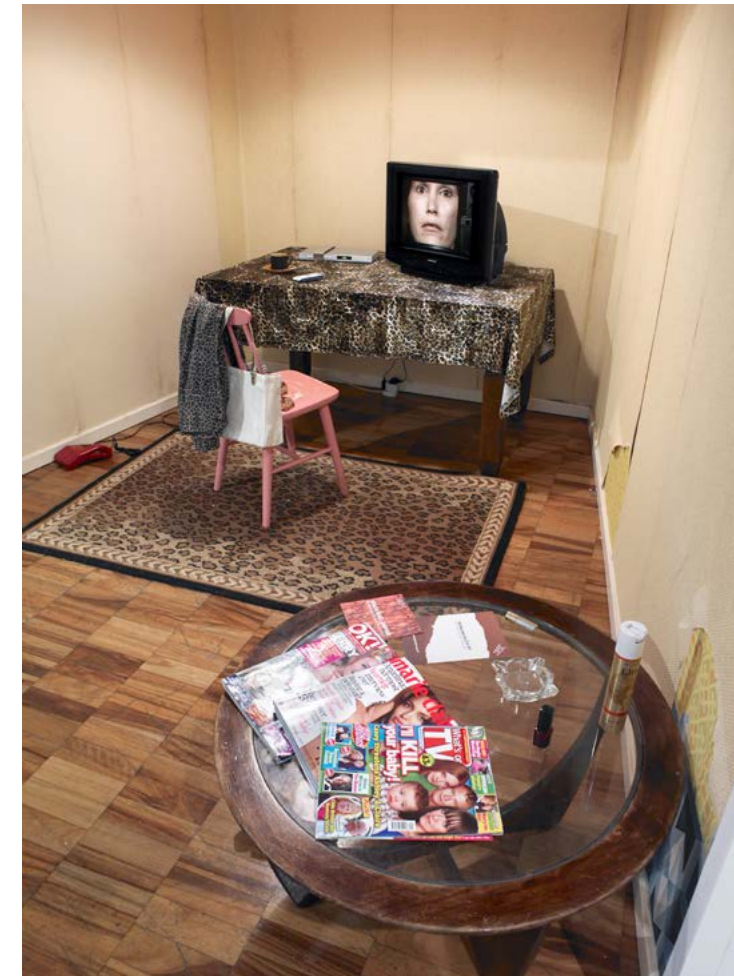
Roberta Checking Her Make-Up, 1974.
Courtesy: Bridget Donahue, New York



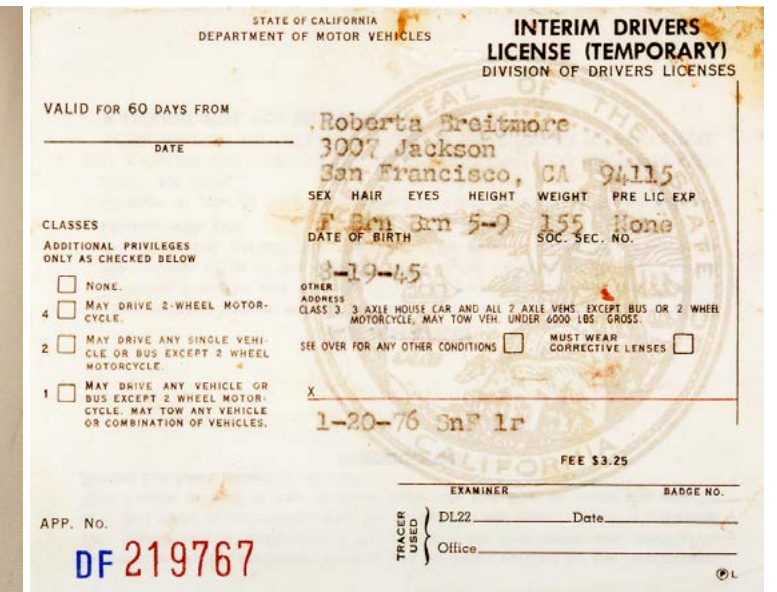
The Dante Hotel, 1973. Courtesy: Waldburger Wouters, Brussels and Gallery Paule Anglim, San Francisco



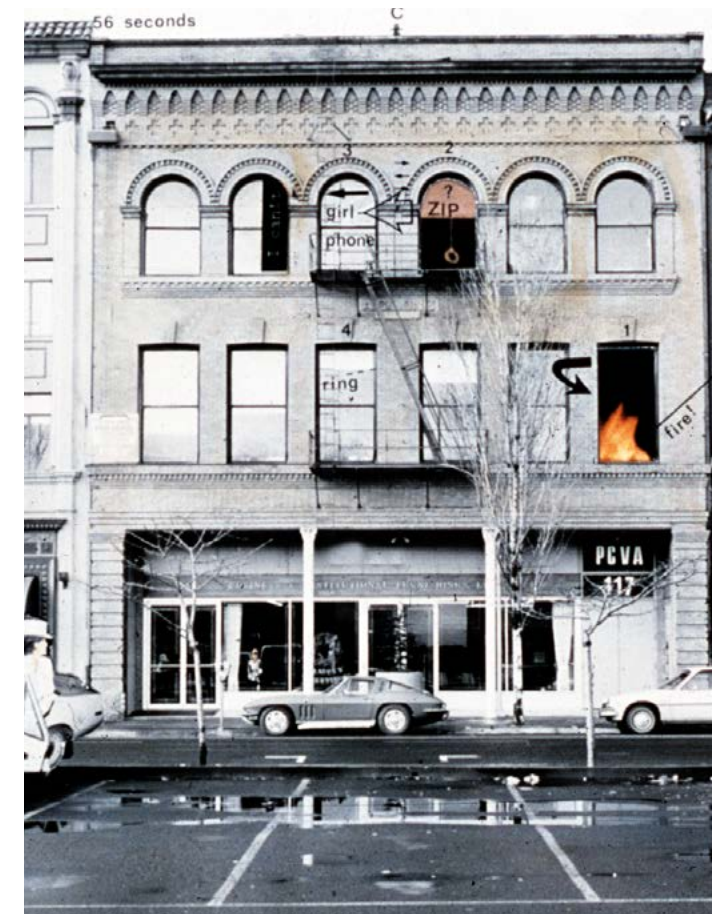
Forming a Sculpture Drama in Manhattan, Hotel Chelsea, 1974.
Courtesy: Waldburger Wouters, Brussels and Gallery Paule Anglim, San Francisco



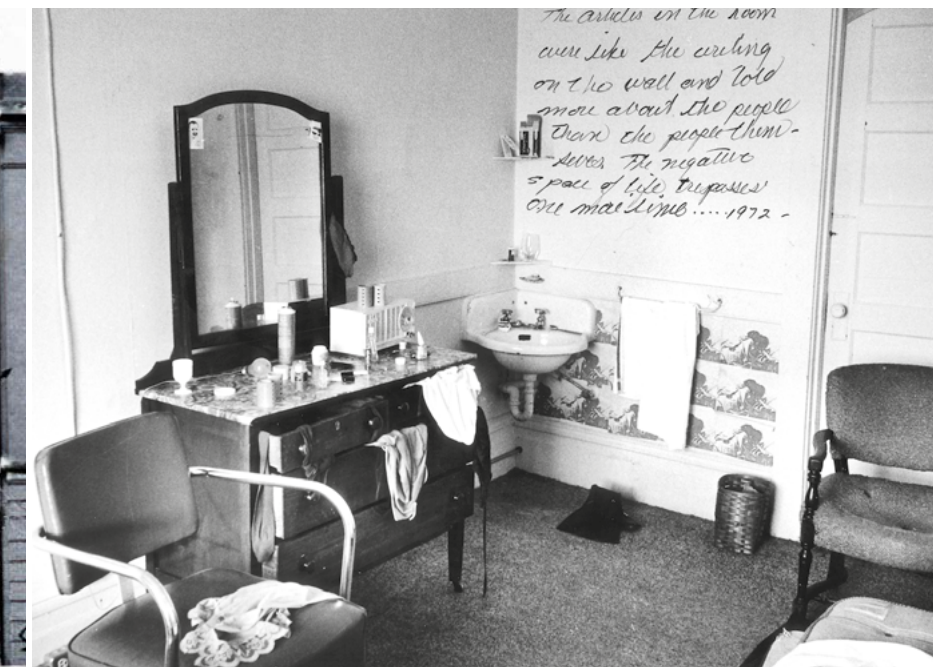
Lorna, 1979-83. Courtesy: the artist; Waldburger Wouters, Brussels; Gallery Paule Anglim, San Francisco



Roberta's Driver's License (DF219767, SnF 1r, January 20, 1976), 1976.
Courtesy: Waldburger Wouters, Brussels



Storyboard for 2 Stories Burning, 1977.
Courtesy: Bridget Donahue, New York



The Dante Hotel, 1973. Courtesy: Bridget Donahue, New York



women with cameras, and other technologies attached to their bodies, often replacing their heads. As such, the technology becomes a kind of metaphor for another form of consciousness and a form of surveillance of both the self and the exterior world. As such, Haraway's emphasis on the need to harness technology as a tool for political empowerment, versus its use as a form of controlling mechanism by the capitalist military industrial complex, seems implicit in both these series.

In the 1990s, Hershman Leeson embarked on a yet to be completed series of feature films starring Tilda Swinton as the lead character(s), the first of which was *Conceiving Ada* (1997), which tells the tale of Ada Lovelace, a mathematician who conceived the first computer algorithm, mixed with a dose of sci-fi fantasy. The second was *Teknolust* (2002), a beautifully magical creation in which Swinton plays multiple roles as clones of the main protagonist, bio-geneticist Rosetta Stone. Stone clones herself to create three "Self Replicating Automatons" named Ruby, Marine and Olive, after the digital rainbow. They need male sperm to survive, as they only have Stone's DNA, so Ruby is sent out into the world on dates, programmed to perform emotional interactions via the clichés of movies projected into her brain whilst she sleeps. *Teknolust* draws on many of Hershman Leeson's earlier explorations of identity, personhood, cloning, cyborgs, feminist politics and the communication we use to form relationships, in particular on how this is all intrinsically shaped via society and culture.

in qualche modo utopica di un mondo senza generi reso possibile dalla tecnologia con la quale Hershman Leeson non concorda necessariamente, dato che le sue protagoniste, benché frutto di una costruzione, rimangono "femminili" nelle loro caratteristiche. Da quando è stato scritto il *Manifesto Cyborg*, abbiamo naturalmente assistito alla rivoluzione di Internet e delle sue tecnologie collegate – una rivoluzione dalle implicazioni ancora indecifrabili.

A quel punto, a metà anni Ottanta, Hershman Leeson era impegnata a realizzare più serie di opere: da *The Electronic Diaries* (1983-1988), alla serie di immagini "Phantom Limb". *The Electronic Diaries* è partito come un esercizio per imparare a realizzare e montare video; come all'epoca dei calci in cera, anche in questo caso la cosa più semplice era usare se stessa. "Stavo seduta in una stanza da sola – di nuovo non potevo permettermi un operatore, o un montatore, o gli attori – quindi stavo seduta in una stanza e parlavo. E poi osservavo come mi guardavo parlare, e diventavo quasi un'altra persona, quindi la finzione si confondeva con la realtà. E mi piaceva il fatto che le cose immaginarie spesso finissero per sembrare più reali delle cose accadute realmente. Anche se, a essere onesta, sono vere al 95 per cento."⁶ In qualche modo, la videocamera diventava così un prolungamento della sua psiche, una sorta di specchio di alcuni suoi aspetti – e la performance conseguente della sua storia e di una costruzione della sua coscienza diventava un misto di esperienza vissuta e di finzione. Tutto ciò si collega alla serie contemporanea "Phantom Limb", dal momento che questi ultimi lavori sono immagini di donne con videocamere e altre tecnologie applicate al corpo, spesso in sostituzione della testa. La tecnologia diventa così una sorta di metafora di un'altra forma di coscienza e una forma di sorveglianza sia di sé che del mondo esterno. L'accento posto da Haraway sulla necessità di porre la tecnologia al servizio dell'autodeterminazione politica,

impedendone l'uso come forma di meccanismo di controllo da parte del complesso militare industriale capitalista, sembra quindi implicito in entrambe queste serie.

Negli anni Novanta, Hershman Leeson ha dato inizio a una serie di lungometraggi – ancora in via di realizzazione – interpretati da Tilda Swinton nei panni della/e protagonista/e, a partire da *Conceiving Ada* (1997) – che racconta la storia di Ada Lovelace, la matematica autrice del primo algoritmo concepito per essere elaborato da una macchina, condita da una dose di immaginazione fantascientifica. Il secondo film è *Teknolust* (2002), una creazione di grande magia e bellezza nella quale Swinton interpreta diversi cloni della protagonista principale, la bio-genetista Rosetta Stone. Stone clona se stessa in tre "automi auto-replicanti" di nome Ruby, Marine e Olive, come i colori dell'arcobaleno digitale. Ai tre automi, che hanno solo il DNA di Rosetta, occorre lo sperma maschile per sopravvivere, quindi Ruby, programmata per inscenare interazioni emozionali basate sui cliché cinematografici proiettati nel suo cervello durante il sonno, viene incaricata di stabilire contatti sentimentali. *Teknolust* trae ispirazione da molte delle indagini precedentemente condotte da Hershman Leeson su temi come l'identità, il concetto di persona, la clonazione, i cyborg, la politica femminista e la comunicazione che usiamo per stabilire le relazioni, e in particolare il fatto che tutto ciò sia intrinsecamente determinato dalla società e dalla cultura.

Essere coscienti significa essere sempre nel presente ma il lavoro di Hershman Leeson suggerisce che noi, in realtà, viviamo contemporaneamente nel passato, nel presente e nel futuro e, quindi, racchiudiamo una molteplicità di esperienze e di identità: tutte le identità che potremmo essere, che siamo stati, che non siamo riusciti a essere e che non saremo mai. Il suo lavoro può essere considerato come un esercizio continuo di esplorazione della natura

To be conscious is to forever be in the present: yet what Hershman Leeson's work suggests is that we, in fact, live simultaneously in the past, present and future, and thus we embody multiple experiences and identities: all the selves we could be, all the selves we have been, all the selves we have failed to be and all the selves we will never be. Her work could be seen as an on-going exercise in addressing the nature of this consciousness and, in particular, its extension via technologies, which in turn proposes that this consciousness, in part, is defined by our communications and relationships to ourselves and one another. However, not even Hershman Leeson can predict what will happen to our digital selves—are they forever to be stuck in limbo, like zombies floating around in a black hole of data?



di questa coscienza e, in particolare, della sua estensione per via tecnologica – che a sua volta propone che questa coscienza sia, in parte, definita dalle nostre comunicazioni e relazione con noi stessi e con gli altri. Ma nemmeno Hershman Leeson può prevedere cosa accadrà alle nostre identità digitali – sono condannate a rimanere per sempre in un limbo, come zombie che fluttuano in un buco nero di dati?

Over the past thirty years, artist and filmmaker **Lynn Hershman Leeson** (born 1941 in Cleveland, Ohio) has been investigating critical issues such as identity in a time of consumerism, privacy in an era of surveillance, the interfacing of humans and machines, and the relationship between real and virtual worlds. A winner of numerous awards and honors for her contributions to art practice, Hershman Leeson has been making works in film, video, and new media that have been equally focused on exploring the idea of selfhood, what establishes an individual as a unique person, and the ways that bodies interact and define themselves. Her work is featured in the public collections of major institutions around the world and was included in *A Bigger Splash: Painting After Performance* at Tate Modern, London, in 2012, while a major survey of it was presented the same year at Kunsthalle Bremen.



- 1 Testo tratto dal sonoro di *Self Portrait As A Blonde*, 1967, Lynn Hershman Leeson.
- 2 Pamela Lee, *Genealogy in Wax*, catalogo della mostra "Civic Radar" che sarà pubblicato da ZKM nella primavera del 2015.
- 3 Jeffrey T. Schnapp, (No) Vacancy, catalogo della mostra "Civic Radar" che sarà pubblicato da ZKM nella primavera 2015.
- 4 Donna Haraway, "A Cyborg Manifesto", *Simians and Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, Routledge 1990, p. 298.
- 5 Intervista online <http://kubaparis.com/interview-lynn-hershman-leeson/>
- 6 Intervista inedita di Kathy Noble con Lynn Hershman Leeson, 2014.