

Eleonora Roaro
The Electronic Diaries (1984-1996)
di Lynn Hershman Leeson

I pronomi! Sono i pidocchi del pensiero. Quando il pensiero ha i pidocchi, si gratta, come tutti quelli che hanno i pidocchi... e nelle unghie, allora... ci ritrova i pronomi: i pronomi di persona.

Carlo Emilio Gadda, *La cognizione del dolore*

“L’io, il più lurido di tutti i pronomi”¹, afferma Carlo Emilio Gadda in *La cognizione del dolore*, romanzo composto tra il 1938 e il 1941 e pubblicato, seppur incompiuto, per la prima volta nel 1963. La frase esprime una forma di fastidio e d’insofferenza verso il narcisismo e l’autoreferenzialità di Gonzalo Pirobutirro, il protagonista e alter ego letterario dell’autore. Ma il suo *male oscuro*² – come capiamo pagina dopo pagina – non si può iscrivere unicamente entro il microcosmo familiare, ma s’estende e si dilata all’interno di un contesto socio-politico più ampio, di cui il triangolo edipico non costituisce un sistema isolato e chiuso, ma ne è parte integrante, in una costante interrelazione tra interno ed esterno. Il Maradegal, luogo fittizio in cui è ambientato il romanzo, è metafora della Brianza e dell’Italia fascista; ed è lì che il privato diventa politico, permettendo di raccontare dall’interno una società in tutte le sue sfaccettature, nevrosi e contraddizioni.

Similmente l’artista statunitense Lynn Hershman Leeson (1941, Cleveland – nota come Lynn Hershman fino al 1992), pioniera del cyberfemminismo, della video-arte e dei nuovi media, in momenti diversi della sua carriera si serve della creazione di altri sé e del racconto autobiografico per mostrare come i concetti d’identità e genere non esistano a-priori, ma che siano profondamente determinati dal contesto sociale e dalle tecnologie. Per Rosi Braidotti viviamo in un *continuum*, non in un dualismo, tra

¹ C.E. Gadda, *La cognizione del dolore*, Garzanti, Milano 1997, p. 73.

² Ivi, p. 128; G. Berto, *Il male oscuro*, Bur, Milano 2015.

natura e cultura che è mediato dalla tecnologia; pertanto “non possiamo presupporre una teoria delle soggettività che dia per scontata la sua base naturalistica. [...] Dobbiamo invece visualizzare il soggetto come un’entità trasversale che comprenda l’umano, gli animali – nostri vicini genetici – e la terra come un intero, e fare ciò con un linguaggio comprensibile”³. Anche la teoria del corpo di Paul B. Preciado si situa al di là delle opposizioni maschile/femminile, uomo/donna, eterosessualità/omosessualità. Le pratiche e le identità sessuali non sono niente di più che “macchine, prodotti, strumenti, apparati, trucchi, protesi, reti, applicazioni, programmi, connessioni, flussi di informazioni e di energia, interruzioni e variazioni, chiavi, leggi di circolazione, confini, limiti, piani, logiche, attrezzature, formati, accidenti, detriti, meccanismi, usi, deviazioni...”⁴. LHL indossa diverse maschere, facendo propria la dimensione performativa di creazione identitaria definita da Judith Butler nel 1990 in *Gender Trouble*: se sono maschere in cera negli anni ’60 – come in *Self-portrait as Another Person* (1966-68) –, in tempi più recenti, con la creazione di un alter-ego virtuale in *iPhone Crack: Self Portrait 2* (2012), assumono la forma dell’interfaccia; altre volte portano all’invenzione di una vera e propria identità altra come nel caso di *Roberta Breitmore* (1973-1979), la celebre performance durante la quale per sei anni LHL si è finta un’altra persona, con tanto di conto in banca, appartamento, terapeuta e patente intestata a una donna fittizia. Per quanto riguarda gli *Electronic Diaries*, che accompagnano l’artista dal 1984 al 1996, esiste invece uno scollamento quasi impercettibile tra il sé e il racconto di sé, in cui il pubblico viene portato a credere alla veridicità della confessione fatta attraverso i video-tape. Non è tanto interessante indagare se il suo racconto sia autentico, quanto interrogarsi sui modi e i motivi che stanno alla base di una creazione identitaria, in cui il sé dell’artista si declina non più come io ma come un noi. È una *prima persona plurale* che, con un approccio intimo e ombelicale in apparenza, costituisce una lente, un punto di vista privilegiato, per leggere il contesto socio-politico in cui si inserisce.

Civic Radar, Antibodies, First Person Plural. Retrospective

First Person Plural, oltre ad essere il titolo di una delle sezioni degli *Electronic Diaries* che verranno analizzate successivamente, è anche quello della mostre berlinese (19 maggio – 15 luglio 2018, The Shelf) e di quella madrilenia (15 febbraio – 16 giugno 2019, CA2M), entrambe cu-

³ R. Braidotti, *The Posthuman*, Polity Press, Cambridge 2013, p. 82.

⁴ P. Preciado, *Manifiesto Contra-sexual*, Opera Prima, Madrid 2002, p. 19.

rate da Anna Gritz, in cui i diari elettronici costruiscono il cuore del progetto espositivo, assieme al disco interattivo *Lorna* (1979-83), l'installazione *Venus of the Anthropocene* (2017) e alcuni film come *Seduction of a Cyborg* (1994), *A Commercial for Myself* (1978), *Commercials for New York* (1974) e *The Dante Hotel* (1972). Sempre nel 2018, dal 3 maggio al 5 agosto, l'HeK di Basilea ha presentato *Antibodies*, una mostra personale dedicata ai suoi recenti studi sulla biologia, la medicina rigenerativa, gli anticorpi e la ricerca genetica, in cui considera il DNA l'ultima, estrema forma di sorveglianza e controllo. Questo progetto, seppur in forma parziale, è parte di *Civic Radar*, un'importante retrospettiva sul suo lavoro presso lo ZKM – Center for Art and Media di Karlsruhe (dal 13 dicembre 2014 al 6 aprile 2015), con opere realizzate tra il 1963 e il 2014. La mostra è corredata dalla pubblicazione del catalogo ragionato edito da Pieter Weibel, importante punto di riferimento per rileggere la sua produzione artistica. Organizzato cronologicamente, il catalogo contiene sette saggi inediti, una selezione di testi scritti dalla stessa LHL tra il 1984 e il 2014, interviste e conversazioni con l'artista. Così Peter Weibel descrive la pratica di LHL nel saggio introduttivo:

Per prima cosa, ci sono lavori che hanno a che fare con un punto di vista femminista circa il genere, le differenze sessuali, le politiche identitarie, le identità multiple, gli alter-ego, i cloni e le esistenze virtuali, i problemi di rappresentazione di sé, la propensione alla messinscena, al doppio e allo specchio. In secondo luogo, alcuni lavori mettono in discussione le politiche della rappresentazione come una variazione del peso dell'identità. Terzo, Hershman Leeson si lega alla biopolitica, alla vita artificiale e all'ingegneria genetica. Quarto, si occupa di critica istituzionale con lavori site specific, come la fondazione dell'anti-museo *The Floating Museum* (1974-1978) e la sue mostre in spazi alternativi come le camere d'albergo. Quinto, il suo lavoro indaga temi come la sorveglianza, il controllo, la censura e la mancanza di privacy.⁵

Questi temi, fatta esclusione per la critica istituzionale, si legano agli *Electronic Diaries* in cui, sempre per usare le parole di Weibel, “ridefinisce la natura dell'identità umana nell'Era dell'Informazione”⁶. A tal proposito LHL, nel 1985 in *Politics and Interactive Media Art* (1985), afferma: “L'innovazione tecnologica sta alterando in maniera plateale i termini di dialogo sociale e il dibattito politico e sta decentralizzando la comunicazione. Questo è particolarmente vero in un sistema autoritario, in cui si fa affidamento su un controllo centralizzato delle comunicazioni per mantenere il potere”⁷. Nell'intervista realizzata da Hou Hanrou,

⁵ P. Weibel (a cura di), Introduzione a *Civic Radar*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern 2016, p. 45.

⁶ Ivi, p. 65.

⁷ L.H. Leeson, “Politics and Interactive Media Art” in *Civic Radar*, cit., p. 363.

che ne evidenzia l'impegno politico, LHL discute del contesto in cui inizia a operare negli anni '60 incentrando il suo discorso alla relazione tra tecnologia e vita quotidiana. Dichiarò: "All'epoca c'era una sorveglianza di massa sugli americani, ma non era nella coscienza collettiva. Le persone non avevano i computer in quel periodo. I media erano onnipresenti ed erano considerati onniscienti – così come la pubblicità che imponeva identità basate su archetipi idealizzati e guidati commercialmente". Inoltre l'uso di pratiche non ancora storicizzate, come il video e la performance, è particolarmente comune tra le artiste donne operative tra gli anni Sessanta e gli anni Ottanta perché non ha una lunga tradizione in cui la presenza di artisti uomini è predominante. La performance negli anni Settanta è significativa per le donne che desiderano sfidare i formalismi, in quanto si rivela un modo per superare la divisione tra arte e vita, per esplorare le dinamiche relazionali tra artista e pubblico. Il video estende l'impatto e la risonanza della performance, dando la possibilità non solo di ripeterla in tempi e in luoghi diversi, ma anche di creare forme d'intimità non possibili dal vivo. E se storicamente le donne della storia dell'arte avevano un ruolo di musa o di modella, è con queste (all'epoca) nuove forme d'arte che le artiste – tra cui LHL – riescono a destabilizzare le strutture della storia dell'arte e della critica convenzionale⁸.

The Electronic Diaries (1984-1996)

Nel 1984 LHL installa una video-camera nel suo studio e inizia a registrarsi da sola usando nastri in 4:3 che definisce "di seconda mano"⁹. Come afferma all'inizio di *First Person Plural*, non può permettersi un operatore e quindi sceglie di fare tutto da sé, pur non conoscendo i funzionamenti della tecnologia. In questo modo nascono gli *Electronic Diaries*, una video confessione in cui si rivolge direttamente alla videocamera come interlocutore. È composta da sette parti che si focalizzano su tematiche tra loro differenti: *Confessions of a Chamelian* (1986), *Binge* (1987), *First Person Plural* (1988), *Shadow's Song* (1990), *Ring Cycle* (1992), *Re-Covered Diary* (1994) e *Cyberchild* (1998)¹⁰. L'archivio del materiale prodotto in dodici anni è conservato presso l'Università di Stanford, che si è occupata anche della digitalizzazione in tempi più recenti¹¹. Ciò che presenta al pubblico è sempre frutto di una post-produzione, in cui

⁸ A. Jones, *Body Art/Performing the Subject*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1998, p. 5.

⁹ Corrispondenza privata con l'autrice del 23 gennaio 2019.

¹⁰ P. Weibel (a cura di), *Civic Radar*, cit., p. 199.

¹¹ Corrispondenza privata con l'autrice del 23 gennaio 2019.

il materiale inedito viene editato e montato anche con il found footage proveniente da news dell'epoca che trattano di problematiche ambientali e politiche. In occasione della sua mostra allo Shed di New York nell'autunno del 2019, per esempio, verrà presentato un nuovo montaggio degli *Electronic Diaries*¹²; ciò evidenzia quanto l'archivio – che sia privato o pubblico – non sia mai neutro, ma che sia sempre una forma di interpretazione e di giudizio. La trasformazione dell'archivistica è il punto di partenza e la condizione di una nuova storia¹³, collettiva o individuale. Quello di LHL, quindi, può essere considerato un archivio autobiografico, in cui le scelte fatte in montaggio e in post-produzione concorrono a determinare una chiave di lettura e a formarne il senso. Inoltre, secondo l'approccio semiotico di Yvonne Spielmann che verrà analizzato successivamente, vi è una profonda corrispondenza tra il modo in cui le immagini in cui LHL si auto-rappresenta vengono raddoppiate, moltiplicate, rimpicciolite, stretchate, ribaltate – con un'estetica comune a molti video-clip dell'epoca – e ciò di cui parla nelle proprie video-confessioni, ovvero problematiche legate alla propria immagine e al peso, ai traumi infantili, al fantasma dell'olocausto. Gli effetti speciali servono a rafforzare le idee che illustra visivamente, come quando espone problemi legati al peso e la sua immagine nello schermo si allunga per sembrare più magra. Il video è quindi uno strumento di costruzione e ricostruzione di sé attraverso la propria storia personale. La sua *apocalisse privata*¹⁴ consiste in pensieri, paure e sogni che s'alternano al found footage legato allo scenario geo-politico mondiale, che considera di secondaria importanza rispetto ai suoi drammi personali, in un livello banalizzante di comunicazione dei problemi¹⁵. Sono in gran parte mezzi primi piani, primi piani e close-up di se stessa, inquadrature che ricordano le *talking heads* dei telegiornali: il corpo appare di rado nella sua totalità. Come afferma in un video-tape, non mostra ciò che sta sotto l'ombelico perché sarebbe un modo per rendere evidenti le proprie debolezze¹⁶.

Binge. Un caso studio

In *Binge* (1987), ovvero *Abbuffata*, la video-confessione si focalizza sui problemi legati al peso (“le persone non vedono l'alcolismo o la dipen-

¹² Corrispondenza privata con l'autrice del 23 gennaio 2019.

¹³ A. Jeronimidis, *La scrittura della storia*, Jaca Book, Milano 2006, p. 87.

¹⁴ L.H. Leeson, “First Person Plural. The Electronic Diaries of Lynn Hershman”, Hot-wire production, 1984-1996, 01'05”.

¹⁵ Y. Spielmann, *Video: The Reflexive Medium*, MIT Press, Cambridge MA 2008, p. 212.

¹⁶ L.H. Leeson, *Binge*, New Television WNET/WGBH, 1987, 22'19–23'01”.

denza da droghe, ma quando sei grasso vendono che sei fuori controllo: è un peccato visibile”) e all’alimentazione (“creavo un cuscinetto per le emozioni attraverso il grasso”, o ancora “i biscotti diventavano un surrogato del sesso”) in seguito all’abbandono da parte del marito, che quattro anni prima – come afferma nei primi minuti del video – uscì a comprare il giornale e non tornò mai più indietro. LHL, dopo i primi tre mesi, era ingrassata di 45 lbs (circa 20 kg). Puntualizza il costo di palestre e diete che l’avrebbero fatta tornare in forma, evidenziando da una parte come ciò corrisponda a una forma di ideologia neoliberale che sottende l’idea che si possa ottenere tutto attraverso la perdita di peso e il controllo del proprio corpo, dall’altra, quanto queste pratiche siano una forma di tecnologia del sé, così definite da Foucault:

Sono quelle tecniche che permettono agli individui di effettuare con i propri mezzi [o con l’aiuto degli altri], un certo numero di operazioni sui propri corpi, sulle proprie anime, sui propri pensieri, sulla propria condotta; e questo in modo da trasformare se stessi, modificare se stessi, e raggiungere un certo stato di perfezione, di felicità, di purezza, di potere soprannaturale e così via.¹⁷

LHL descrive la relazione con la propria immagine, dalla quale afferma di percepirsi separata, per poi affermare di evitare specchi e superfici riflettenti di ogni tipo. Affermazione tanto più paradossale se si pensa che la confessione si rivolge a una video-camera che, come vedremo nel prossimo capitolo, per Ina Blom è lo strumento ideale per la costruzione di un’autobiografia. Nel video specifica che non sarebbe in grado di parlare così liberamente se sapesse che qualcuno la sta guardando, insistendo sulla spontaneità e autenticità della confessione. Subito dopo afferma:

Penso che stiamo divertendo una società di schermi, di strati diversi che ci impediscono di conoscere la verità, che è per lo più insostenibile, è troppo per noi da averci a che fare. Ci relazioniamo alle cose attraverso le repliche, attraverso le copie, attraverso gli schermi, attraverso le simulazioni, attraverso i facsimile, attraverso la finzione. Ci sentiamo a nostro agio con questo tipo di distorsione, una distorsione del nostro senso della verità e di valore.¹⁸

In questo modo, con l’uso di un medium live, mostra i limiti stessi dal video, mostrando che il dialogo con altri partner attivi in una conversazione altro non sia altro che simulazione¹⁹.

¹⁷ M. Foucault, *Sull’origine dell’ermeneutica del sé*, Edizioni Cronopio, Napoli 2012, p. 39.

¹⁸ L.H. Leeson, *Binge*, New Television WNET/WGBH, 1987, 05’25” – 06’03”.

¹⁹ Y. Spielmann, *Video: The Reflexive Medium*, cit., p. 212.

Un'autobiografia in tempo reale

Il libro di Yvonne Spielmann *Video: The Reflexive Medium* viene pubblicato per la prima volta nel 2007 apportando una nuova prospettiva alla video-arte con il suo approccio semiotico e la sua analisi del passaggio da analogico e digitale. La sua nozione di riflessività (in originale *reflexivity*) è fondamentale per la comprensione dell'inclinazione autobiografica del video e quindi della scelta di LHL di usare specificamente quel medium.

Riflessivo, secondo i significati riportati dalla Treccani, è ciò “che si riflette su se stesso, o esprime una riflessione, un ripiegamento su se stesso”²⁰. Si riferisce in particolare alla linguistica, in cui un verbo riflessivo è un “verbo transitivo in cui il soggetto dell'azione ne è anche l'oggetto, in cui cioè il soggetto compie e subisce insieme l'azione”²¹. Anche il video è nel contempo oggetto e soggetto dell'azione. Per Spielmann la produzione estetica dipende dalle proprietà tecniche del medium: la specificità del video, in quanto medium elettronico, deriva dal trasferimento di un segnale elettronico che è in costante movimento, circolando dalla camera al monitor. Per questo motivo, così come accade con i verbi riflessivi che sono sia oggetto sia soggetto dell'azione, esiste una simultaneità tra produzione e riproduzione, che è fondamentale per il video-feedback e per i sistemi di sorveglianza. Inoltre, il video “non genera immagini come unità e non mostra la materialità di una pellicola cinematografica”²², ma è un flusso instabile e immateriale. Ciò significa che le immagini sono modificabili all'infinito attraverso processori, sintetizzatori e keyer. Il video per questa sua riflessività è considerato uno strumento spontaneo, senza filtri – tutte caratteristiche adatte alla costruzione di un'autobiografia. Infatti, secondo Helen Westgeest, “l'immediatezza è spesso il termine che viene maggiormente usato nella descrizione dei primi lavori video”²³. Viene percepito essere in tempo reale, che è “il modello di ciascuna esperienza temporale”²⁴.

Proprio per questo motivo in *The Autobiography of Video* (2016) Ina Blom afferma che una delle caratteristiche del video sia quella di avere una durata analoga a quella della vita. Questo tipo di tecnologia ha portato un cambiamento radicale nelle memorie sociali e ha contribuito a dare forma a nuovi tipi di soggettività. “Le nuove tecnologie garantiscono non

²⁰ “Riflessivo”, *Treccani*, Visualizzato il 12 marzo 2019, <http://www.treccani.it/vocabolario/riflessivo/>.

²¹ *Ibidem*.

²² Y. Spielmann, *Video: The Reflexive Medium*, cit., p. 1.

²³ H. Westgeest, *Video Art Theory: A Comparative Approach*, Wiley Blackwell, Malden MA 2016, p. 20.

²⁴ Ivi, p. 21.

solo nuove forme di espressione visuale ma anche nuovi modi di produzione, di distribuzione e di presenza pubblica; in breve, nuove superfici sociali²⁵. Ciò che evidenzia Ina Blom in relazione al video è “che cosa accade alle soggettività, nello specifico ad artisti, quando la storia è scritta dal punto di vista di un agente non-umano, quando le stesse macchine agiscono come quasi-soggettività”²⁶. Esplora la nozione del video intesa come una tecnologia legata alla memoria e espande il concetto di Yvonne Spielmann di riflessività connettendolo al meccanismo di feedback dei circuiti chiusi. Specifica che “l’autobiografia del video non dovrebbe essere confusa con il video come medium per l’autobiografia”²⁷: il video è prima di tutto una tecnologia di data-storage in quanto la sua invenzione serve a trasmettere su un televisore memorie precedentemente registrate e a produrre un archivio di queste trasmissioni. Archivio che è in costante aggiornamento, che non è mai fisso o dato una volta per tutte. Il lavoro di LHL “riflette sulle potenzialità del medium come un veicolo per le memorie e evoca la consapevolezza circa il potere del video come uno strumento alternativo per il ricordo nelle pratiche sociali”²⁸.

Un Narciso elettronico

La riflessività è considerata un’importante nozione nella costruzione dell’identità come evidenzia Rosalind Krauss nel 1975 nel suo celebre saggio *Video: The Aesthetic of Narcissism*. In linea con la sua analisi, il vero medium del video consiste in una situazione psicologica al cui centro si trova il sé. “Poiché la tecnologia video permette che l’immagine sia nel contempo registrata ed esposta, il performer può usare il video-monitor come specchio”²⁹. Il live-feedback rende possibile un’interazione in tempo reale con l’immagine di se stessi sul monitor. Krauss tratta in particolare *Centers* (1971) di Vito Acconci, in cui l’artista si filma mentre indica il centro del monitor per 20 minuti, e *Boomerang* (1974) di Nancy Holt e Richard Serra, in cui il delay crea un’eco nella voce dello speaker.

Secondo LHL, che evidenzia la struttura pseudo-partecipatoria della televisione – per McLuhan un medium freddo –, il video permette

²⁵ I. Bloom, *The Autobiography of Video: The Life and Times of a Memory Technology*, Sternberg Press, Berlino 2016, p. 183.

²⁶ Ivi, p. 26.

²⁷ Ivi, p. 183.

²⁸ H. Westgeest, *Video Art Theory: A Comparative Approach*, cit., p. 74.

²⁹ C. Tambllyn, “Significant Others: Social Documentary as Personal Portraiture in Women’s Video of the 1980s” in *Illuminating Video: an Essential Guide to Video-Art*, S.Jo. Fifer, D. Hall (a cura di), Aperture in association with the Bay Area Video Coalition, New York 1990, p. 406.

un dialogo fittizio, come quello tra Narciso ed Eco. Afferma: “Uno dei requisiti del dialogo video è che non risponde. Piuttosto, esiste come una stasi in movimento; un discorso a senso unico; come uno specchio ingannevole che assorbe invece di riflettere”³⁰. Corrisponde alla fase lacaniana dello specchio, che è importante per la costruzione dell’identità nella prima fase dell’infanzia. Jacques Lacan pone una distinzione tra occhio – l’atto attivo di guardare – e lo sguardo – quando il soggetto è anche l’oggetto che viene osservato: il soggetto, nell’atto di vedere, è anche passivo. Il corpo è sia soggetto sia oggetto. “Nel campo visivo, lo sguardo sta fuori, io sono guardato, il che vuol dire: io sono l’immagine”³¹. Ovvero: lo sguardo riduce il soggetto a un oggetto del desiderio. Tuttavia, l’identificazione della propria immagine può essere una cattiva interpretazione (*misrecognition*), in quanto permette di comprendere di non essere un intero unificato, ma che esista un profondo divario tra conscio e inconscio. “L’immagine allo specchio è solo una fantasia di controllo e unità, una negazione del fatto che siamo, in quanto umani, profondamente divisi”³². Non esiste una soggettività unica e definita, e le identità multiple di LHL sembrano evidenziare questo concetto.

Voyeur al di là dello schermo

Nel 1975 nel saggio *Visual Pleasure and Narrative Cinema* Laura Mulvey approfondisce l’idea lacaniana dello sguardo e la applica a quello maschile, analizzando quanto le donne vengano rese oggetto nei classici film di Hollywood realizzati tra gli anni ’30 e ’50. Dimostra il modo in cui l’inconscio della società patriarcale struttura la forma dei film e ritrae l’attitudine voyeuristica del cinema, descrivendo la scopofilia come “il piacere di guardare l’altro come se fosse un oggetto”³³. Le donne vengono mostrate in quanto oggetti sessuali non solo per i personaggi maschili interni al film, ma anche per il pubblico. Illustra tre tipi diversi di sguardo che vengono associati al film: “quello della camera quando registra l’evento pre-filmico, quello in cui il pubblico guarda il prodotto finale, e quello dei personaggi all’interno dell’illusione dello schermo”³⁴. Sot-

³⁰ L. Hershman, “The Fantasy Beyond Control” in *Illuminating Video: An Essential Guide to Video-Art*, S. Jo. Fifer, D. Hall (a cura di), cit., p. 267.

³¹ J. Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-analysis*, tr. in. A. Sheridan, Penguin, Harmondsworth 1979, p. 106.

³² M. Hatt, C. Klonk, *Art History. A Critical Introduction to Its Methods*, Manchester University Press, Manchester 2006, p. 186.

³³ L. Mulvey, “Visual Pleasure and Narrative Cinema” in *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, L. Braudy, M. Cohen (a cura di), Oxford UP, New York 1999, p. 835.

³⁴ Ivi., p. 838.

tintende che l'attitudine patriarcale sia così radicata all'interno della società che anche le donne stesse – più o meno inconsapevolmente – siano partecipi di questa oggettificazione di loro stesse. L'*embedding* di queste ideologie e discorsi fa sì che si guardino attraverso gli occhi di un uomo. Quando confrontiamo le immagini di donne o le immagini di ciò che noi distinguiamo essere ciò che consideriamo come donna, l'atto di interpretazione e ricognizione spesso conferma significati ideologicamente sessisti e patriarcali per quella figura³⁵. La costruzione di un'identità femminile, che possiamo considerare volutamente stereotipata ed enfatica, attraverso i video in una confessione diretta come gli *Electronic Diaries* può essere considerata una critica nei confronti del fallocentrismo. Nella sua *apocalisse privata* tutti i problemi al di fuori di quelli personali sono considerati di secondaria importanza, mentre il found footage che tratta argomenti di attualità dimostra il contrario. Le questioni relative alla sua immagine corporea sono cruciali in quanto lei non ne è soddisfatta, o fa finta di esserlo, poiché non corrisponde a ciò che ci si aspetta che le donne sembrino, criticando il fatto che l'identità di genere sia un prodotto sociale e storico, non una questione naturale.

Per quanto riguarda questo approccio voyeuristico nei confronti dei corpi femminili, Micki McGee in *Narcissism, Feminism, Video: Some solutions to the Problem of Representation* dichiara che può essere interpretato come una critica al potere degli uomini nelle arti visive, in cui le donne storicamente sono considerate passive. Martha Gever, nel suo articolo sulla video-arte femminile degli anni '80, pone enfasi sulle istituzioni sociali e sul modo in cui queste sono state incorporate o indirizzate nei video dalle donne. Una questione centrale per le femministe non è soltanto la rappresentazione della femminilità, ma anche quella del pubblico femminile. "L'importanza delle teorie psicoanalitiche per le femministe è che riconosce il potere delle strutture inconscie che sostengono standard oppressivi di mascolinità e femminilità"³⁶. Conclude illustrando una varietà di estetiche con cui dimostra l'impossibilità di trovare principi comuni all'arte delle donne. "Esiste, forse, un set di termini critici che si potrebbero dire femministi, termini che sono storicamente insperabili dagli altri discorsi politici" come "la concezione della sfera pubblica e privata, il nucleo familiare, l'identità razziale e nazionale, la cultura del consumatore, il potere aziendale"³⁷.

³⁵ R. Parker R., G. Pollock, *Framing Feminism: Art and the Women's Movement, 1970-85*, Pandora, Londra 1987, p. 48.

³⁶ M. Gever, "The Feminism Factor: Video and Its Relationship to Feminism" in *Illuminating Video: an Essential Guide to Video Art*, cit., p. 229.

³⁷ Ivi, p. 241.

Video-confessioni: identità multipli, soggetti instabili

Non solo *Roberta Breitmore*, ma anche gli *Electronic Diaries* commentano il modo in cui si costruisce l'identità, in questo caso attraverso la confessione che, per Foucault, è "un rituale in cui la sola espressione, indipendente dalle conseguenze esterne, produce una modifica intrinseca nella persona che l'articola: la esonera, la redime, e le promette la salvezza"³⁸. I discorsi di LHL riflettono ciò di cui ci si aspetta che una donna della sua età parli: da ciò che dice comprendiamo che gran parte dei suoi problemi siano radicati nel suo divorzio, e nella mancanza d'amore che ne è seguita. Il saggio di David E. James sugli *Electronic Diaries* dichiara che la condizione fondamentale di tutto il lavoro è "l'instabilità di se stessa come soggetto"³⁹, rivelando una contraddizione profonda. "Da una parte, la richiesta per un implicito soggetto coerente in cui auto-identificarsi nella sua iniziale affermazione di dire la verità; dall'altra, il rifiuto di questa possibilità in quanto le registrazioni rivelano quanto la verità sia sempre soggettiva e che il soggetto sia invece multiplo, schizofrenico, un repertorio di ruoli di fantasia"⁴⁰. LHL gioca con diversi sé, e ciò si può collegare alla nozione di schizofrenia secondo Deleuze e Guattari: questa rompe il corpo organizzato e, così facendo, elude le forme di controllo. Nella loro critica alla psicoanalisi, come forma borghese che riduce tutti i problemi al triangolo edipico senza considerare altre implicazioni sociali, pongono l'accento sul ruolo dell'"immagine corporea – l'ultimo avatar dell'anima"⁴¹. Affermano: "Se c'è un problema che non esiste nella schizofrenia, è il problema dell'identificazione"⁴².

Yvonne Spielmann nel capitolo *Video and Virtual Environment* (212-216) tratta nello specifico le "questioni identitarie in ambienti determinati dai media", la creazione di identità fittizie e il problema del controllo:

Hershman cerca di richiamare l'attenzione su come la televisione e i media di sorveglianza elettronica in generale cambino le strutture di comunicazione, offrano relazioni virtuali a personaggi virtuali (come Roberta) e, soprattutto, attraverso la programmazione interattiva preposta alla partecipazione e attraverso la delineazione dell'identità, li fa diventare strumenti per governare desideri e bisogni, che sono organizzati quando non controllati.⁴³

³⁸ M. Foucault, *The History of Sexuality: Volume 1, an Introduction*, tr. in. Robert Hurley, Vangate Books, New York 1978, pp. 61-62.

³⁹ D.E. James, "Lynn Hershman: The Subject of Autobiography" in *Resolutions: Contemporary Video Practices*, M. Renov, E. Suderburg (a cura di), University of Minnesota Press, Minneapolis 1996, p. 126.

⁴⁰ Ivi, 128.

⁴¹ G. Deleuze, F. Guattari, *L'anti-edipo: capitalismo e schizofrenia*, tr. id. A. Fontana, Einaudi, Torino 1975, p. 23.

⁴² Ivi, p. 81.

⁴³ Y. Spielmann, *Video: The Reflexive Medium*, cit., p. 212.

Il saggio di Michael Renov *Video-confessions* indaga l'uso della camera come strumento di confessione ed evidenzia come "la video-confessione in prima persona soddisfa la formula di Foucault della confessione come un discorso in cui il soggetto parlante è anche il soggetto delle dichiarazioni, in cui il soggetto parlante è al contempo e necessariamente il soggetto dell'enunciato"⁴⁴. Se, per Foucault, le pratiche di confessione hanno un impatto non solo sull'individuo ma anche sulla società, ciò è vero anche e soprattutto se vengono realizzate attraverso i media, nel caso di LHL un medium elettronico. In questo caso specifico, la sorveglianza diventa una forma di auto-sorveglianza, in un regime di trasparenza in cui il soggetto si confessa da sé. Byung-Chul Han in *Psicopolitica: il neoliberismo e le nuove tecniche del potere* evidenzia, attraverso un'indagine sui *big data* e sul *data mining*, un cambio di paradigma in atto nel sistema neoliberale dominato da forme di produzione immateriale: nel *panopticon digitale* in cui ciascuno comunica e si mette a nudo volontariamente con forme di confessione virtuale ciò che viene sfruttato come forza produttiva non è più il corpo, come nella società disciplinare, ma la psiche stessa. Ciascuno produce dati personali che sono costantemente monetizzati e commercializzati: nel *capitalismo dei like*⁴⁵ e *delle emozioni*⁴⁶ lo sfruttamento diventa autosfruttamento. In una forma di trasparenza portata all'eccesso il sé diventa un *quantified self*, determinato e determinabile da un'insieme di dati. Ciò si ricollega al pensiero di LHL: nell'intervista realizzata da Hou Hanru afferma che "così come noi usiamo la tecnologia, questa ci usa e ci sorveglia. C'è un doppio legame tra voyeurismo e sorveglianza. Il più perverso tipo di sorveglianza è il tracking biologico dei nostri corpi. Non siamo guardati solo esternamente ma anche internamente – dall'interno verso l'esterno"⁴⁷.

Tecnologie dell'osservatore

Il meccanismo della confessione con cui si manifesta la verità del soggetto costituisce una delle principali modalità con cui si sono progressivamente articolati un regime scientifico di verità e un insieme di tecniche di governo. Donna Haraway evidenzia lo sviluppo delle teorie legate al corpo politico durante l'intero periodo della rivoluzione industriale⁴⁸.

⁴⁴ M. Renov, "Video confessions" in *Resolution: A Critique of Video Art*, P. Podesta (a cura di), Los Angeles Contemporary Exhibitions, Los Angeles 1986, p. 85.

⁴⁵ B.C. Han, *Psicopolitica: il neoliberismo e le nuove tecniche del potere*, nottetempo, Roma 2016, p. 25.

⁴⁶ Ivi, p. 53.

⁴⁷ H. Haru, "Interview With Lynn Hershman", in *Civic Radar*, cit., p. 176.

⁴⁸ D. Haraway, *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*, Routledge, New York 1991, p. 8.

Sia la teoria di Adam Smith sul mercato e sulla divisione del lavoro, sia Thomas Malthus con il progetto di legge che metteva in relazione persone e risorse simboleggiano l'unione tra forze naturali e progresso economico nei primi anni dell'industrializzazione e del capitalismo. Per quanto riguarda Darwin, "senza dubbio la moderna concezione evoluzionistica della popolazione, come fondamentale gruppo naturale, deve molto alla classica idea di corpo politico, che è inestricabilmente intrecciato con le reazioni sociali di produzione e riproduzione"⁴⁹. Michel Foucault scrive: "Per il governo degli uomini nelle nostre società, ciascuno è chiamato non solo a obbedire, ma anche a produrre e rendere pubblica la verità su di sé"⁵⁰.

Nella sua analisi della prigione, della sessualità e della follia Foucault pone in questione le ragioni per le quali alcuni comportamenti iniziano a essere considerati come devianti in certi periodi e non prima (come il vagabondaggio e la schizofrenia), e come la nozione di normalità in molti campi sia diventata una questione chiave allo scopo di mantenere il controllo in maniera efficace. Il suo concetto di biopolitica riguarda il controllo della vita delle persone in un regime di trasparenza, ottenuto specialmente attraverso la pratica della confessione. Secondo Foucault, questa è un rituale in cui "la sola espressione, indipendentemente dalle conseguenze esterne, produce intrinseche modificazioni nella persona che le articola: lo esonera, redime e purifica; lo libera dal peso degli errori, lo libera e gli promette la salvezza". Un altro concetto chiave nei regimi di sorveglianza deriva dall'analisi del *panopticon* di Jeremy Bentham, un modello di prigione progettato nel 1791. Per la sua forma ciascun detenuto può essere visto senza che sia consapevole del momento esatto in ciò accade, obbligandolo così a mantenere un comportamento allineato agli standard. Questo tipo di regime di sorveglianza permette che il prigioniero sia mantenuto disciplinato e obbediente.

Queste nozioni sono importanti anche per la fondamentale analisi realizzata da Jonathan Crary sulla cultura visiva del Novecento attraverso il modo in cui si è costruita l'idea di osservatore. Da Foucault deriva l'importanza del potere sociale e delle istituzioni in relazione alla visione, che diventano sempre più standardizzate con l'industrializzazione e i nuovi apparati tecnologici. Nella sua discussione sui dispositivi del pre-cinema, Crary dichiara che "Foucault enfatizza incessantemente sui modi in cui le soggettività umane diventano oggetto di osservazione, in forme di controllo istituzionale o di studio scientifico e di comportamento; ma nega le nuove forme attraverso cui la visione in quanto tale è diventata una forma

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ M. Foucault, *Sull'origine dell'ermeneutica del sé*, cit., p. 114.

di disciplina o un modo di lavoro”⁵¹. Evidenza come il modello della camera oscura e la prospettiva inizino a essere messe in dubbio in relazione a nuovi bisogni di mobilità e controllo generati dall’industrializzazione e dal capitalismo. “Per Foucault, la modernità del diciannovesimo secolo è insuperabile dal modo in cui i diffusi meccanismi di potere coincidono con nuovi modelli di soggettività, e quindi descrive un range di tecniche pervasive e locali per controllare, mantenere e creare nuove utili molteplicità di individui”⁵². I dispositivi del pre-cinema, che sono costruiti inizialmente per lo più per scopi scientifici per studiare la percezione e la fisiologia, mettono in discussione la posizione e il ruolo dell’osservatore, dichiarando che non c’è nulla di fisso o stabile. È interessante notare che LHL abbia rivisitato alcuni di questi dispositivi del diciannovesimo secolo, come il kinoscopio di Edison in *Room of One’s Own* e il fucile cronofotografico di Etienne-Jules Maray per mettere in discussione la posizione del pubblico nelle gallerie d’arte.

Se, in riferimento a questo tema, il catalogo della mostra omonima allo ZKM di Karlsruhe *Ctrl: Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother* del 2002, editato da Thomas Y. Levin, Ursula Frohne e Peter Weibel, analizza diverse questioni relative alla sorveglianza attraverso differenti progetti artistici, non include la pratica di LHL. Nel saggio *Art in the Age of Biopolitics*, pubblicato originariamente nel 2002 all’interno del catalogo di Documenta11 e nel 2005 come capitolo del libro *Art Power*, Boris Groys, indagando la documentazione come forma d’arte, afferma: “Sotto le condizioni dell’era biopolitica di oggi, la vita stessa è diventata oggetto di intervento tecnico e artistico”⁵³ in quanto sia la vita sia l’arte sono profondamente influenzate dalla tecnologia. Attraverso la sua analisi si comprende che, poiché la vita non è più da considerarsi un mero evento naturale, la differenza tra realtà e finzione è unicamente una questione di narrativa.

Un’analisi interessante del concetto foucauldiano di biopolitica legato a LHL è il saggio di Milena Tomic *Biopolitical Effigies: The Volatile Life-Cast in the Work of Paul Thek and Lynn Hershman Leeson*. Si concentra in particolare sulle sculture in cera che, per le sue connotazioni volatili, da una parte sfidano il sistema biopolitico di controllo e, dall’altra, riducono gli individui a stereotipi. “Il corpo diventa un luogo di iscrizione sociale e politica piuttosto che una verità biologica già data”⁵⁴. L’articolo si rife-

⁵¹ J. Crary, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, MIT Press, Cambridge MA 1990, p. 25.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ B. Groys, *Art Power*, MIT Press, Cambridge MA 2008, p. 54.

⁵⁴ Rosemary Betterton, *An Intimate Distance: Women, Artists and the Body*, Routledge, Londra 1996, p. 15.

risce alla performance di *Roberta Breitmore* come un buon esempio di un autoritratto confessionale in cui si includono stereotipi di genere ed entità biopolitiche (per esempio, la sua identità viene raccontata attraverso fotografie scattate da un investigatore privato). Evidenzia come sia in *Roberta Breitmore* sia negli *Electronic Diaries* si abbia un eccesso di elementi radicanti nel trauma, che “fanno sì che i confini tra stereotipo e realtà vissuta, rappresentazione e irrapresentabile, finzione e realtà si sfumino”⁵⁵.

Oltre il cyborg

Un altro concetto importante per comprendere la pratica di LHL – in quanto lavora con le tecnologie e più recentemente con le biotecnologie e la genetica – è l’idea del cyborg delineata da Donna Haraway, per la quale è “una macchina cibernetica e un organismo, una creatura con una realtà sociale così come una creatura di finzione”⁵⁶. Il cyborg trascende i dualismi su cui si basa la cultura occidentale, ovvero maschile/femminile, corpo/mente e, non ultimo, natura/cultura: è “un’immagine condensata sia di immaginazione sia di realtà materiale”⁵⁷. Dalla sua analisi si evidenzia quanto gli esseri umani siano un prodotto della società e della cultura in cui sono immersi, mettendo in crisi il concetto di naturalità: la tecnologia ha trasformato notevolmente le nostre vite e il nostro concetto di corpo, trasformazione che non ha fine. In questo senso l’approccio femminista è un modo visionario per superare le differenze tra classe e genere.

L’immaginario cyborg può suggerire una via di fuga al dualismo con cui abbiamo sempre spiegato i nostri corpi e i nostri strumenti a noi stessi. È un sogno non per un linguaggio comune, ma per un’infedele eteroglossia. Significa che, al contempo, distruggiamo e costruiamo macchine, identità, relazioni.⁵⁸

Isabella Scott nell’articolo *A Brief History of Cyberfeminism* pubblicato su Artsy nel 2016 menziona LHL come pioniera della new media art in riferimento all’alter-ego di Roberta Breitmore di cui, negli anni ’90, crea una versione virtuale *CybeRoberta*: una bambola nei cui occhi è in-

⁵⁵ Milena Tomic, “Biopolitical Effigies: The Volatile Life-Cast in the Work of Paul Thek and Lynn Hershman Leeson”, *Tate Papers* no.24, Autunno 2015. Visualizzato il 12 marzo 2019, <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/24/biopolitical-effigies-paul-thek-and-lynn-hershman-leeson>.

⁵⁶ D. Haraway, “A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century” in *The Cybercultures Reader*, D. Bell e B.M. Kennedy (a cura di), Routledge, Londra 2000, p. 291.

⁵⁷ Ivi, p. 292.

⁵⁸ Ivi, p. 316.

corporata una camera che carica il mondo reale online. Più in generale, si può affermare che LHL abbia sin dall'inizio compreso il ruolo delle tecnologie nella creazione delle soggettività e dell'identità di genere.

Questa distinzione tra natura e artificio nella comprensione dei corpi viene rigettata non solo da Donna Haraway, ma – tra gli altri – anche da Paul B. Preciado nel suo *Manifiesto contrasexual* del 2002, che estende la sua analisi alla triade sesso-genere-sessualità. L'eterosessualità normativa governa i corpi, l'identificazione sessuale, il genere e la sessualità; è una forma di governo e di controllo della produzione e riproduzione delle forme capitaliste del controllo umano. Secondo Preciado non solo il genere ma anche sesso e sessualità vanno intese come una tecnologia socio-politica complessa.

La controsessualità non è la creazione di una nuova natura, piuttosto la fine della Natura come un'ordine che legittima la subordinazione di alcuni corpi ad altri. È in primo luogo un'analisi critica delle differenze di sesso e genere, prodotti di un contratto sociale eterocentrico, le cui performance normative sono state iscritte nei corpi come verità biologiche. [...] I corpi riconoscono loro stessi non come uomini o come donne, ma come corpi parlanti, e riconoscono gli altri come corpi parlanti. [...] Rinunciano non solo ad un'identità sessuale fissa e determinata naturalmente, ma anche ai benefici che potrebbero venire dalla naturalizzazione degli effetti sociali, economici e giuridici delle loro pratiche significanti.⁵⁹

Sostiene inoltre la necessità di non studiare e descrivere più il sesso come un elemento parte della storia naturale della società a favore di un'equivalenza (e non eguaglianza) di tutte le soggettività, al di là della produzione disciplinaria della sessualità descritta da Michel Foucault.

La storia dell'umanità beneficerebbe se venisse ribattezzata come la storia delle tecnologie, con sesso e genere intesi come apparati iscritti all'interno di un complesso sistema tecnologico. Questa storia delle tecnologie non è altro che l'effetto di una negoziazione permanente dei confini tra umano e animale, corpo e macchina, ma anche tra organico e plastico.⁶⁰

In *Binge* LHL, di cui viene inquadrato solo il volto, interroga il suo interlocutore riguardo la prima esperienza sessuale e su quanto questa abbia determinato la propria identità e percezione di sé. “In francese quando si ha un orgasmo si parla di *piccola morte*. È importante morire diverse volte nel corso della vita per comprendere ed essere responsabili per il resto della propria esistenza. Forse anche perdere perso è un

⁵⁹ P. Preciado, *Manifiesto Contra-sexual*, cit., p. 18.

⁶⁰ Ivi, p. 20.

modo per trasformarsi in un'altra forma che speriamo possa portare con sé tutti i valori positivi che desideriamo”⁶¹. La perdita di peso è quindi – secondo LHL – un esempio di tecnologia del corpo che permette la creazione di una forma di sé e che lascia spazio a una nuova identità da costruire e creare.

Bibliografia

- Berto G., *Il male oscuro*, Bur, Milano 2015.
- Betterton R., *An Intimate Distance: Women, Artists and the Body*, Routledge, Londra 1996.
- Bloom I., *The Autobiography of Video: The Life and Times of a Memory Technology*, Sternberg Press, Berlino 2016.
- Butler J., *Gender Trouble*, Routledge, Londra 1990.
- Braidotti R., *The Posthuman*, Polity Press, Cambridge 2013.
- Crary J., *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, MIT Press, Cambridge MA 1990.
- Deleuze D., Guattari F., *L'anti-edipo: capitalismo e schizofrenia*, tr. id. A. Fontana, Einaudi, Torino 1975.
- Fifer S., Jo, Hall D. (a cura di), *Illuminating Video: an Essential Guide to Video Art*, Aperture in association with the Bay Area Video Coalition, New York 1990.
- Foucault M., *Discipline and Punish: the Birth of the Prison*, Vintage Books, New York 1995.
- Foucault M., *The History of Sexuality: Volume 1, an Introduction*, tr. in. Robert Hurley, Vangate Books, New York 1978.
- Foucault M., *Sull'origine dell'ermeneutica del sé*, Edizioni Cronopio, Napoli 2012.
- Gadda C.E., *La cognizione del dolore*, Garzanti, Milano 1997.
- Groys B., *Art Power*, MIT Press, Cambridge MA 2008.
- Haraway D., “A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century” in *The Cybercultures Reader*, D. Bell e B. M. Kennedy (a cura di), Routledge, Londra 2000.
- Haraway D., *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*, Routledge, New York 1991.
- Han B.C., *Psicopolitica: il neoliberismo e le nuove tecniche del potere*, nottetempo, Roma 2016.
- Hatt M., Klonk C., *Art History. A Critical Introduction to Its Methods*, Manchester University Press, Manchester 2006.
- Jeronimidis A., *La scrittura della storia*, Jaca Book, Milano 2006.
- Jones A., *Body Art/Performing the Subject*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1998.

⁶¹ 13'06” – 13'42”.

- Krauss R., "Video: the Aesthetics of Narcissism." in *New Artists Video*, E.P. Dutton, New York 1979.
- Lacan J., *The Four Fundamental Concepts of Psycho-analysis*, tr. en. A. Sheridan, Penguin, Harmondsworth 1979.
- Levin T.Y., Frohne U., Weibel P., *Ctrl: Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother*, ZKM Center for Art and Media, Karlsruhe 2002.
- McGee M., *Narcissism, Feminism, Video: Some Solutions to the Problem of Representation*. Heresies 12, New York 1981.
- Mulvey L., "Visual Pleasure and Narrative Cinema" in *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, Braudy L., Cohen M. (a cura di), Oxford UP, New York 1999.
- Parker R., Pollock G., *Framing Feminism: Art and the Women's Movement, 1970-85*, Pandora, Londra 1987.
- Preciado P., *Manifiesto Contra-sexual*, Opera Prima, Madrid 2002.
- Podesta P. (a cura di), *Resolution: A Critique of Video Art*, P. Podesta (a cura di), Los Angeles Contemporary Exhibitions, Los Angeles 1986.
- Renov M., Suderburg E., *Resolutions: Contemporary Video Practices*, eds., University of Minnesota Press, Minneapolis 1996.
- Spielmann Y., *Video: The Reflexive Medium*, MIT Press, Cambridge MA 2008.
- Tomic M., "Biopolitical Effigies: The Volatile Life-Cast in the Work of Paul Thek and Lynn Hershman Leeson", *Tate Papers* no.24, Autunno 2015.
- Weibel P. (a cura di), Introduzione a *Civic Radar*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern 2016.
- Westgeest H., *Video Art Theory: A Comparative Approach*, Wiley Blackwell, Malden MA 2016.

Prima persona plurale. *The Electronic Diaries* (1984-1996)

Questo saggio si focalizza su Lynn Hershman Leeson (Cleveland, 1941 – conosciuta come Lynn Hershman fino al 1992), in particolare sul progetto *The Electronic Diaries* (1986-1998) in cui utilizza la video-camera non solo come uno strumento di confessione e di controllo, ma anche di costruzione identitaria e di genere. Dal racconto che fa di sé emerge una versione volutamente stereotipata del femminile, legata al divorzio con il marito e a problemi d'accettazione del proprio corpo. Lynn Hershman Leeson dimostra così che la stessa idea di genere non esiste *a priori*, ma che è una costruzione sociale, storica e tecnologica. Si analizza quindi la relazione tra tecnologia e soggettività, in questo caso specifico in riferimento alla video-arte secondo gli studi di Rosalind Krauss, Yvonne Spielmann, Ina Blom e Micki McGee. Sono le caratteristiche stesse del medium, in particolare la sua immediatezza, a farne lo strumento ideale per l'auto-biografia, per il racconto di sé e per la confessione. Un altro concetto importante nell'analisi della sua pratica artistica è quello del cyborg secondo Donna Haraway, che è concepito come una macchina cibernetica organica che trascende i dualismi su cui si basa la cultura occidentale, come maschile/femminile, corpo/mente, natura/cultura.

PAROLE CHIAVE: identità, cyberfemminismo, video, biopolitica, tecnologia

First Plural Person. *The Electronic Diaries* (1984-1996)

This essay focuses on Lynn Hershman Leeson (Cleveland, 1941 – known as Lynn Hershman until 1992), in particular on her project *The Electronic Diaries* (1986-1998) in which she uses the video-camera not only as a medium of confession and control, but also for the construction of gender and identity. On purpose, a stereotyped version of the feminine emerges from what she reveals about herself, as her main topics are the divorce from her husband and the acceptance of her body. In this way Lynn Hershman Leeson demonstrates that gender does not exist *a priori*, but is socially, historically and technologically constructed. The relationship between technology and subjectivity is analyzed with references to video-art according to Rosalind Krauss, Yvonne Spielmann, Ina Blom and Micki McGee: the characteristics of the medium itself, particularly its immediacy, make it the perfect instrument for auto-biography and confession. Another important concept for her research is the cyborg which, according to Donna Haraway, is conceived as a cybernetic organism that exceeds the dualisms on which western culture is based: male/female, culture/nature, mind/body.

KEYWORDS: identity, cyberfeminism, video, biopolitics, technology