

# Immaginare il futuro di una complessa opera *mixed-media*: Il caso di *The Floating Museum* di Lynn Hershman Leeson<sup>1</sup>

Gabriella Giannachi

*Università di Exeter*

## **Abstract**

Recenti innovazioni riguardanti la documentazione della performance e i new media hanno rilevato l'importanza della documentazione del percorso di vita di questo tipo di opere. Per opera complesse come *The Floating Museum* di Lynn Hershman Leeson questo vuol dire considerare l'opera come un ibrido assemblaggio formato da documenti, record e documentazioni storiche e dalle loro rielaborazioni nel corso del tempo.

Recent innovation in performance and new media documentation has highlighted the importance of documenting the life trajectories of these works. For complex works such as *The Floating Museum* by Lynn Hershman Leeson this means considering the work as a hybrid assemblage made up of documents, records, and historical documentation, as well as their reworkings over time.

## **Parole chiave/Key Words**

*Documentazione; performance; mixed media; partecipazione.*

*Documentation; performance; mixed media; participation*

**DOI: 10.54103/conessioni/19535**

---

<sup>1</sup> Traduzione italiana di Vincenzo Sansone. Articolo originale: Gabriella Giannachi, *Imagining the Future of a Complex Mixed-media Work: The Case of Lynn Hershman Leeson's The Floating Museum*, in «Stedelijk Studies Journal», n. 10, 2020. DOI: 10.54533/StedStud.vol010.art06. This contribution is licensed under a CC BY 4.0 license.

Negli ultimi vent'anni i musei hanno sistematicamente digitalizzato i contenuti dei propri archivi, utilizzando sempre di più i dati e i documenti prodotti attraverso questi processi, accanto ai documenti storici, per coinvolgere il pubblico online e offline<sup>1</sup>. Per i musei d'arte, tale approccio ha comportato sempre più frequentemente anche la digitalizzazione dei materiali legati alla performance e ai nuovi media. Quando ciò è avvenuto, si è riscontrato che i musei spesso posseggono solo dati parziali relativi a questo tipo di opere. Tale constatazione ha a che fare con le questioni relative al modo in cui i musei originariamente documentavano performance e nuovi media, nonché con la complessità intrinseca della raccolta di documenti su questi generi specifici<sup>2</sup>.

Anche gli artisti, oggi, digitalizzano spesso documenti storici sul loro lavoro, inviando frequentemente documentazioni esistenti delle loro opere che non fanno ancora parte delle collezioni museali alle università o alle biblioteche e agli archivi nazionali per scopi di conservazione. Tuttavia, la semplice digitalizzazione dei dati esistenti relativi a queste opere non è spesso sufficiente per generare documentazioni di alta qualità e rivolte al futuro che possano comunicare la complessità di un'opera alle nuove generazioni. Questo perché, come hanno suggerito Renée van de Vall, Anna Hölling, Tatja Scholte e Sannike Stigter, «Il significato di un oggetto e gli effetti che ha sulle persone e sugli eventi possono cambiare durante la sua esistenza», il che significa che dovremmo costruire le «vite» di questi oggetti «come traiettorie individuali»<sup>3</sup>. I progetti di digitalizzazione, tuttavia, raramente fanno riferimenti incrociati alla documentazione contestuale raccolta prima, durante o dopo un determinato evento dal vivo, il che significa che spesso si perde la relazione tra diverse versioni di un'opera o opere diverse che possono far parte di un corpus più ampio di opere.

In questo contesto, suggerisco che i progetti di digitalizzazione non dovrebbero solo digitalizzare i documenti e i record, ma anche tentare di catturarne il contesto e, durante

---

<sup>1</sup> Si veda, per esempio, *Tate's Archives and Access project*, 2012–2017, <https://www.tate.org.uk/about-us/projects/transforming-tate-britain-archives-access> (ultimo accesso 02/03/2020).

<sup>2</sup> G. Giannachi e J. Westerman (a cura di), *Histories of Performance Documentation*, Routledge, London e New York 2017.

<sup>3</sup> R. van de Vall, H. Hölling, T. Scholte, S. Stigter, *Reflections on a biographical approach to contemporary art conservation*, 2011, in [https://www.hannahoelling.com/wp-content/uploads/2016/09/Reflections\\_on\\_a\\_Biographical\\_Approach\\_t.pdf](https://www.hannahoelling.com/wp-content/uploads/2016/09/Reflections_on_a_Biographical_Approach_t.pdf) (ultimo accesso 18/06/2020).

questo processo, generare nuove documentazioni e forse persino commissionare nuove opere d'arte che non trattino semplicemente i documenti creati o rimasti da determinate performance e nuovi media come prodotti storici, ma piuttosto come complessi assemblaggi *live* che tracciano la vita in evoluzione di un'opera. Per assemblaggio intendo non tanto il *readymade* o l'oggetto trovato, come è uso comune del termine nella storia dell'arte, ma mi riferisco piuttosto a un adattamento al campo dei performance e dei new media studies del termine filosofico usato da Gilles Deleuze e Félix Guattari in *A Thousand Plateaus* (1980)<sup>4</sup>. Il termine originale francese *agencement* si riferisce all'idea di una composizione come tropo per l'analisi della fluidità, della scambiabilità e della funzionalità multipla delle entità. Questo include la loro relazionalità o connettività ad altre entità. La nozione di assemblaggio, e quindi, più specificamente, quella di composizione, indica così la possibilità che sia l'assemblaggio piuttosto che l'entità di un'opera a fornirne il significato e il valore.

Documentazioni, documenti, record, fotografie, video, tweet, annotazioni, ecc., non sono solo resti di una performance, per usare il termine di Rebecca Schneider<sup>5</sup>, ma sono correlati<sup>6 7</sup>, e sebbene sia ovvio che nessuno di questi termini è sinonimo di performance, o addirittura sinonimi tra di loro, poiché possono originarsi da momenti diversi nel tempo, essi fanno parte di una più ampia struttura rizomatica a cui mi riferirò qui come un assemblaggio. Importanti studi hanno delineato la storia e l'evoluzione di questo termine. Prima di analizzare con precisione come funzionano gli assemblaggi e qual è il valore di questo termine in relazione ai campi della documentazione sulla performance e sulla new media art, descriverò più in dettaglio cosa intendo per documentazione, documenti e record in questo contesto. Qui, seguendo Annet Dekker, tendo a riferirmi alla documentazione come alle scartoffie che di solito sono prodotte dai musei al momento dell'acquisto o dell'esposizione, così come a quello che viene creato dagli artisti per una serie di

---

<sup>4</sup> G. Deleuze, F. Guattari, *A Thousand Plateaus*, trad. B. Massumi, The Athlone Press, Londra 1988.

<sup>5</sup> R. Schneider, *Performance Remains*, Routledge, Londra e New York 2001.

<sup>6</sup> A. Jones, 'Presence' in Absentia: *Experiencing Performance as Documentation*, in «Art Journal», vol. 56, n. 4, Inverno 1997, pp. 11–18.

<sup>7</sup> B. Clausen, *After the Act: The (Re)Presentation of Performance Art* (Coll. Theory Series 3), Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Vienna; Verlag für moderne Kunst, Nürnberg e Vienna, 2007.

motivazioni, a volte legate all'attribuzione di valore<sup>8</sup>. Altri ricercatori hanno utilizzato questo termine in vari modi e, naturalmente, questo termine ha una storia lunga e complessa che ha origine nel lavoro fondamentale di Suzanne Briet, *What is documentation* del 1951<sup>9</sup> e ha condotto negli ultimi anni alla realizzazione di importanti studi sulla documentazione dei nuovi media, che sono ben riassunti nelle analisi sul campo di Dekker<sup>10</sup> e Caitlin Jones<sup>11</sup>. Ai fini di questo articolo, vale anche la pena ricordare la definizione di documentazione di Toni Slant come «il processo di archiviare documenti e di conservarli in modo sistematico per un accesso a lungo termine attraverso un archivio»<sup>12</sup>, il che significa che, per lui, il processo di documentazione è indiscernibile da quello che altrove ho chiamato il sistema dell'archivio<sup>13</sup>. Qui, suggerisco che le documentazioni dovrebbero essere costruite come assemblaggi. Per comprendere il valore di questo suggerimento, è necessario fare ulteriori distinzioni tra i termini documento e record. Probabilmente, i documenti, come suggerisce l'etimologia del termine, tendono a insegnare e spesso comportano istruzioni, mentre i record sono generati come risultato di un'azione<sup>14</sup>. Pertanto, i documenti emergono come conseguenza della pianificazione o del pensiero sul futuro, mentre i record vengono creati come conseguenza di qualcosa che è accaduto in passato. Una documentazione, che spesso implica sia i documenti sia i record, è quindi rivolta sia al passato sia al futuro. Fotografie, video, tweet, annotazioni, ecc., sono dei record, ma possono anche essere documenti, far parte di documentazioni o addirittura essere parte di un'opera d'arte.

Il termine “assemblaggio”, come è stato sottolineato<sup>15</sup>, non si riferisce a una teoria, anche se altri interpreti sono giunti a considerarlo come tale<sup>16</sup>, e nemmeno il termine inglese riflette il fatto che il termine originale francese, *agencement*, «organizzare, disporre, mettere insieme», si riferisce meno a un raggruppamento o raccolta che a una

---

<sup>8</sup> A. Dekker in J. Noordegraaf, C. G. Saba, B. Le Maître, V. Hediger (a cura di), *Preserving and Exhibiting Media Art*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2014, p. 149.

<sup>9</sup> S. Briet, *What is documentation?*, trad. e curatela di R. E. Day e L. Martinet con H. G. B. Angheliescu, Scarecrow Press, Lanham, MD, 2006 [1951].

<sup>10</sup> Dekker in Noordegraaf et al., *Preserving and Exhibiting Media Art*, pp. 149–169.

<sup>11</sup> C. Jones, *Surveying the state of the art (of documentation)*, 2008, in <https://www.fondation-langlois.org/html/e/page.php?NumPage=2125> (ultimo accesso 27/01/2020); cfr. anche <http://www.docam.ca/en.html> (ultimo accesso 27/01/2020).

<sup>12</sup> T. Slant (a cura di), *Documenting Performance*, Methuen, Londra 2017, p. 1.

<sup>13</sup> G. Giannachi, *Archive Everything: Mapping the Everyday*, The MIT Press, Cambridge, MA 2016.

<sup>14</sup> Dekker in Noordegraaf et al., *Preserving and Exhibiting Media Art*, p. 150.

<sup>15</sup> M. DeLanda, *Assemblage Theory*, Edinburgh University Press, Edimburgo 2016.

<sup>16</sup> T. Nail, *What is an assemblage?*, in «SubStance», vol. 46, n. 1, 2017, pp. 21–37.

composizione o sistemazione<sup>17</sup>. Infatti, il termine implica «una molteplicità» che deve essere considerata «né una parte né un tutto»<sup>18</sup>, dove ciò che sta «in mezzo» agli elementi è tanto cruciale quanto l'assemblaggio stesso<sup>19</sup>. Manuel DeLanda suggerisce che una caratteristica distintiva degli assemblaggi sono le loro «proprietà emergenti», o «proprietà di un tutto causate dalle interazioni tra le sue parti»<sup>20</sup>. Per DeLanda, gli elementi di questi insiemi mantengono la loro autonomia in modo che possano «essere staccati da un tutto e inseriti in un altro, entrando in nuove interazioni»<sup>21</sup>. Mentre il tutto e le parti sono sullo stesso piano ontologico<sup>22</sup>, ogni assemblaggio è un'entità individuale<sup>23</sup> che è formata da «componenti eterogenei» (cioè, i suoi materiali e manufatti simbolici) e può far parte di assemblaggi più grandi<sup>24</sup>. Questa caratteristica dell'assemblaggio, che implica parti che si trovano su piani spaziotemporali diversi ma appartengono allo stesso piano ontologico, è significativa se si considera il rapporto tra i documenti, i record e la documentazione con le opere performative e le opere con i nuovi media.

Il caso studio qui discusso, *The Floating Museum*, illustra la complessità della documentazione di opere *mixed-media*. *The Floating Museum* potrebbe essere descritto, nel suo stato attuale, come un assemblaggio di documenti e record, di cui solo alcuni sono digitalizzati, che ora è conservato insieme alle documentazioni del resto dell'opera di Lynn Hershman Leeson presso il Department of Special Collections di Stanford University Libraries. *The Floating Museum* (1974-1978) era un museo temporaneo che comprendeva una serie di opere d'arte commissionate da oltre 300 artisti le cui visioni non si adattavano ai confini dei tradizionali spazi museali e delle gallerie. Le quote associative variavano da \$ 10 (Attivo) a \$ 500 (Patron). I partecipanti includevano Eleanor Antin, Bonnie Sherk, Darryl Sapien, Michael Asher, Newton Harrison e Helen Mayer Harrison, Terry Fox, Douglas Davis, Paul Cotton, Peter D'Agostino, Hilaire Dufresne, Robert Janz, Peter Wiehl, Robert Harris e Richard Lowenberg, così come la stessa Hershman Leeson.

---

<sup>17</sup> T. Nail, *op. cit.*, p. 22.

<sup>18</sup> Ivi, p. 23.

<sup>19</sup> *Ibidem*.

<sup>20</sup> M. De Landa, *op. cit.*, p. 9.

<sup>21</sup> Ivi, p. 10.

<sup>22</sup> Ivi, p. 13.

<sup>23</sup> Ivi, p. 19, corsivo originale.

<sup>24</sup> Ivi, p. 20.

*The Floating Museum* consisteva in due fasi curate da Hershman Leeson, una rinomata artista di San Francisco, per gli spazi pubblici a San Francisco (nella fase I) e in altre città negli Stati Uniti, in Italia e in Francia (nella fase II). La prima fase fu inaugurata il 6 novembre 1975 da due performance dell'artista della California del Sud Eleanor Antin: *King's Meditation*, al Palace of Fine Arts di San Francisco, e *Ballerina*, il giorno successivo, nelle settecentesche gallerie del California Palace of the Legion of Honor. Nel 1978 le attività della seconda fase culminarono in una mostra prodotta in collaborazione con il San Francisco Museum of Modern Art intitolata *Global Space Invasion (phase II)*, che presentava il lavoro di oltre cento artisti negli spazi pubblici della città, come il Bay Area Rapid Transit, un cortile su Sacramento Street e i paesaggi di Fort Point. Durante entrambe le fasi, gli artisti furono incoraggiati a utilizzare una serie di media, inclusi video e performance, paesaggi sonori e installazioni<sup>25</sup>.

L'intenzione di Hershman Leeson, dichiarata in un'intervista con Moira Roth, era «aiutare gli artisti a lavorare al di fuori delle strutture museali»; pertanto osservava: «Volevo dare l'esempio di un metodo che consentisse agli artisti di svolgere facilmente il proprio lavoro in tali siti. Volevo riciclare lo spazio che già esisteva, usando quello che c'era già, l'ambiente, e promuovendo quell'idea. Inoltre, volevo sviluppare l'idea di pagare gli artisti per quel lavoro, qualcosa che non era stato fatto molto in precedenza». Fatta eccezione per il San Quentin Mural, *The Floating Museum* implicava solo progetti temporanei ed era «di per sé solo temporaneo»<sup>26</sup>.

*The Floating Museum* doveva essere «integrato nella vita di tutti i giorni»<sup>27</sup>, con l'obiettivo di sviluppare «progetti temporanei» pur essendo «di per sé solo temporaneo»<sup>28</sup>, in modo da creare un lavoro che fosse «o situazionale o ambientale»; in altre parole, «opera realizzata per il luogo specifico, mostrata con le posizioni politiche, sociali e psicologiche

---

<sup>25</sup> L. Hershman Leeson, *The Floating Museum phase I and II*, in «La Mamelle Magazine: Art Contemporary», vol. 2, n. 8, Primavera 1977.

<sup>26</sup> C. E. Loeffler, D. Tong (a cura di), *Performance Anthology: Source Book for a Decade of California Performance Art*, Contemporary Arts Press, San Francisco 1980, p. 383.

<sup>27</sup> S. Fowley, *Space Time Sound Conceptual Art in the San Francisco Bay Area: the 1970s*, University of Washington Press, San Francisco Museum of Modern Art e Seattle 1981, p. 42.

<sup>28</sup> Leeson in Loeffler et al., *Performance Anthology*, p. 383.

incorporate nella sua costruzione»<sup>29</sup>. Il concetto fondamentale di *The Floating Museum* era quindi quello di *trasformare* la città, «riciclare spazi esistenti e risorse così come trasformare le aree locali in luoghi espositivi temporanei»<sup>30</sup>. Così, ad esempio, *Chalk Waves* (1976, fig. 1) di Robert Janz fu letteralmente disegnato per le strade di San Francisco con il gesso. L'opera, che «registrava i cambiamenti avvenuti in un disegno» mentre veniva calpestato o su cui pioveva, affrontava i temi di «riorganizzazione e cambiamento», entrambi impliciti nella visione curatoriale di transitorietà, effimero e trasformazione di *The Floating Museum*<sup>31</sup>.



**Fig. 1. Robert Janz, *Chalk Waves*, 1976, *The Floating Museum*.**

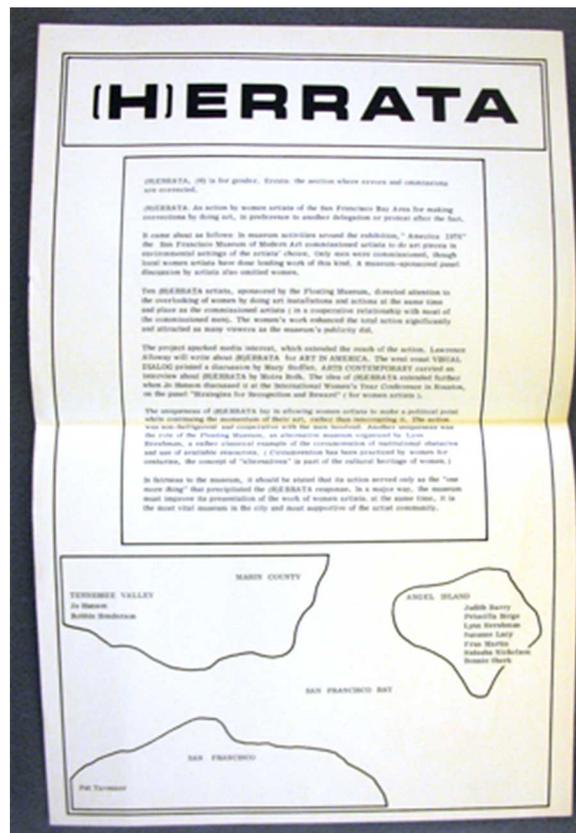
Foto: Courtesy of Lynn Hershman Leeson.

<sup>29</sup> L. Hershman Leeson, "*The Floating Museum*", *Global Space Invasion phase II: Global Passport*, 7 luglio–20 agosto, 1978, *The Floating Museum*, M1452, Box 26, Dept. of Special Collections, Stanford University Libraries, Stanford, CA.

<sup>30</sup> Ivi.

<sup>31</sup> R. Janz, "A project sponsored by *The Floating Museum*", 1976, M1452, Box 26, Dept. of Special Collections, Stanford University Libraries, Stanford, CA.

Un altro esempio di un evento temporaneo che faceva parte di *The Floating Museum* era *(H)errata* (1977, fig. 2), un progetto espositivo collaborativo sviluppato da Hershman Leeson con Jo Hanson e Pat Tavernier, che mirava a correggere gli errori e le omissioni riguardanti il lavoro delle donne nelle mostre dei musei locali. *(H)errata* consisteva in una mostra temporanea ad Angel Island, nell'Oceano Pacifico e nella Tennessee Valley. Tra gli artisti partecipanti c'erano Fran Martin, Robbin Henderson, Judith Barry, Bonnie Sherk, Natasha Nicholson, Suzanne Lacy e Priscilla Birge<sup>32</sup>.



**Fig. 2. Lynn Hershman Leeson, Jo Hanson, Pat Tavernier, *(H)errata*, 1977, *The Floating Museum*.**  
Foto: Courtesy of Lynn Hershman Leeson.

L'installazione *Battery Ledyard* di Fran Martin su Angel Island, che faceva parte di *(H)errata* (fig. 3), fu descritta dall'artista come un esercizio in articolazione. Il lavoro consisteva in una «processione da San Francisco ad Angel Island», «un movimento nello spazio dal generale al particolare, dalla cacofonia delle forme nella Città alla serenità della struttura della batteria e infine alle forme elementari all'interno»<sup>33</sup>. *Battery Ledyard* è, infatti, una delle tre batterie di cannoni

<sup>32</sup> Leeson, *The Floating Museum*, 1978.

<sup>33</sup> F. Martin, "Battery Ledyard" *The Floating Museum*, 1977, M1452, Box 29, Dep. Of Special Collections, Stanford University Libraries, Stanford, CA.

costruite su Angel Island intorno al 1900. Prende il nome da August C. Ledyard, 6a fanteria degli Stati Uniti, che fu ucciso in azione nelle Isole Filippine, la batteria fu dichiarata obsoleta nel 1909 e disattivata nel 1915, quando furono rimossi i cannoni e gli affusti. Situata in un ambiente tranquillo sul lato di una scogliera che domina San Francisco, il Golden Gate Bridge, e Marin County, è «un'austera struttura geometrica che evoca il pensiero di rovine ancora più antiche come il Palatino e Delfi»<sup>34</sup>. All'epoca la batteria conteneva quattro stanze separate da cumuli di terra. Non c'erano finestre e l'unica fonte di luce proveniva dalle porte. Martin scelse tre stanze all'interno della batteria e collocò «pezzi modulari di tetraedro fatti di legno e metallo ricoperti di stoffa verniciata in modo tale da sembrare pergamena»<sup>35</sup>. La forma dei pezzi ricordava la forma delle piramidi, e la sua trama di pergamena - comunemente usata per la scrittura, solo che qui il monumento era sminuito dal sito che lo ospitava - e la scrittura era assunta dagli spettatori mentre si muovevano attraverso gli spazi in disuso della batteria.



**Fig. 3. Fran Martin, *Battery Ledyard*, 1977, *The Floating Museum*.**

Foto: Courtesy of Lynn Hershman Leeson.

---

<sup>34</sup> F. Martin, *op. cit.*

<sup>35</sup> *Ivi.*

Un altro lavoro parte di *The Floating Museum* era *An environmental installation for the transformation of the old Sutro Bath House ruins* (1978) di Richard Kamler. Il Sutro Bath House fu aperto al pubblico nel 1806 come il più grande centro di piscine al coperto del mondo, ma fu distrutto da un incendio nel 1966 e mai stato riportato al suo antico splendore. Le rovine sono ancora aperte ai visitatori e fanno parte della Golden Gate National Recreation Area. Come sottolinea Kamler:

Seduto regalmente accanto all'Oceano Pacifico, il Sutro Bath House un tempo occupava un posto unico nelle esperienze collettive degli abitanti e anche dei visitatori di San Francisco: memorie di discesa a cascata lungo il Big Slide e di caduta nella lunga piscina, saltando dalla piscina fredda alla piscina calda, alla piscina tiepida e alla piscina fredda, alzando lo sguardo e guardando intorno con stupore l'effetto palazzo di cristallo della struttura stessa, pattinando sulla pista di ghiaccio al di sopra e girovagando per il museo soprastante, tutti riuniti per produrre la peculiarità del Sutro Bath House<sup>36</sup>.

Per Kamler, anche il segno del tempo che si notava nell'installazione era di per sé significativo:

La patina dell'antichità è già visibile: pareti parzialmente sommerse che incombono attraverso acque ricoperte di melma verde, cirripedi aggrappati a superfici di cemento consumate, l'oceano che attacca costantemente e minaccia di reclamare tutto, le dune e le pareti di sabbia che si spostano e scivolano in risposta a un ritmo senza tempo del passato<sup>37</sup>.

Questa visione spinse Kamler a dare al suo pubblico un compito condiviso. Nel lavoro furono utilizzate delle balle di paglia acquistate dalle fattorie delle contee di Sonoma, Mendocino e Marin, che furono caricate su una serie di camion a pianale con griglie laterali e impilate in forme piramidali. Furono poi caricate su chiatte, presumo presso il sito del Sutro Bath House, e da lì furono rimorchiate sotto il Golden Gate Bridge e nella baia di San Francisco, dove furono ancorate per un certo periodo di tempo per diventare «una parte temporanea del paesaggio marino della baia»<sup>38</sup>. Le chiatte furono poi spostate all'Embarcadero, dove «le balle furono donate e rimosse dai gruppi della comunità che le richiesero»<sup>39</sup>.

---

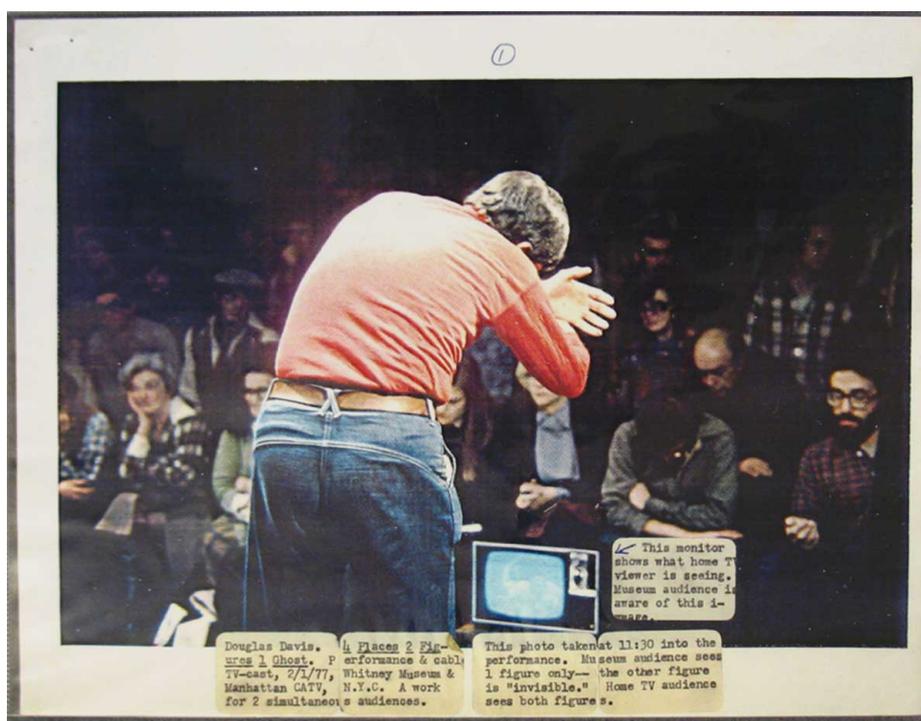
<sup>36</sup> R. Kamler, "An Environmental Installation for the Transformation of the Old Sutro Bath House Ruins", 1978, *The Floating Museum*, M1452, Box 26, Dept. of Special Collections, Stanford University Libraries, Stanford, CA.

<sup>37</sup> *Ibidem*.

<sup>38</sup> *Ibidem*

<sup>39</sup> *Ibidem*

*Two Cities, a Text, Flesh, and the Devil* (1977) di Douglas Davis, anch'esso parte di *The Floating Museum*, usa il corpo del performer come il *locus* attraverso il quale sono mediate posizioni distinte. Il lavoro video era un evento della California Cable Television performato e trasmesso dal vivo simultaneamente a Santa Monica e San Francisco, creando «uno scenario futuristico di connettività in tempo reale»<sup>40</sup>. L'obiettivo del lavoro era per Davis «di incontrarsi con un partner della performance apparendo come se viaggiassero attraverso l'etere»<sup>41</sup>. L'obiettivo di *The Floating Museum* di sviluppare opere temporanee è qui riassunto dal fatto che in questo primo esperimento di liveness e mediazione, lo spettatore che si trova insieme a Davis sperimenta l'opera solo parzialmente, mentre lo spettatore che non si trova insieme a Davis vive il lavoro come una prima forma di telepresenza (ovvero, in questo caso, sintesi di due presenze non co-localizzate in un luogo fisico) (fig. 4). Con l'avvento della rivoluzione tecnologica che ha segnato la fine del Novecento, il sito viene qui a coincidere con il medium.



**Fig. 4. Douglas Davis, *Two Cities, a Text, Flesh, and the Devil* (1977), *The Floating Museum*.**

Foto: Courtesy of Lynn Hershman Leeson.

<sup>40</sup> K. R. Huffman, *Art, TV, and the Long Beach Museum of Art: A Short History*, in G. Phillips (a cura di), *California Video: Artists and Histories*, Getty Publications, Los Angeles 2008, pp. 279–284, p. 281.

<sup>41</sup> *Ibidem*.

*Meditations on the Condition of the Sacramento River, its Delta and the Bays at San Francisco* (1975-1978) di Helen e Newton Harrison fu un altro lavoro complesso diviso in tre parti, cinque media e tre intervalli temporali. Il lavoro consisteva in una serie di mostre in giro per la città, che coinvolgevano anche il San Francisco Art Institute e il San Francisco Museum of Modern Art. Il lavoro fu presentato in un'esposizione cittadina senza precedenti che includeva *Meditations*, oltre a lavori precedenti, cartelloni pubblicitari, manifesti, graffiti, opere video e radiofoniche. In *Meditations*, gli Harrison, che descrivono la loro posizione come «post-concettuale»<sup>42</sup>, contestavano molte pratiche e politiche di gestione dell'acqua, suggerendo specificamente che la rimozione delle acque dal Sacramento River e dal California Delta per scopi di irrigazione o sviluppo e la restituzione di queste acque, non trattate, al delta fosse «ecologicamente immorale», suggerendo «modifiche e alternative alle modalità e alle pratiche attuali e presentando una proposta per un sistema esemplare di riuso dell'acqua come opera d'arte pubblica»<sup>43</sup>.

*The Floating Museum* coinvolse anche la creazione di un murale nella San Quentin State Prison (1974), concepito come parte del «primo programma artistico carcerario negli Stati Uniti»<sup>44</sup>. I detenuti nella prigione, guidati dal maestro muralista Hilarie Dufresne, dipinsero un murale di 45 x 28 piedi del paesaggio scenico che si trovava oltre il muro della prigione, delineando «la reclusione di ottocento detenuti»<sup>45</sup>. La location per il murale era un'area proprio all'interno del cortile, considerata uno spazio «carico» perché fu il luogo dell'omicidio del leggendario membro del Black Panther Party George Jackson nel 1971 (fig. 5). L'immagine fu selezionata attraverso un concorso di progettazione, vinto da un detenuto di nome Midget Rodriguez. La proposta di Rodriguez consisteva nel muro della prigione coperto da un dipinto del paesaggio che si trovava proprio dietro di esso<sup>46</sup>. Il murale rimase sul muro della prigione per vent'anni.

---

<sup>42</sup> P. Linhares, *From the Lagoon Cycle; From the Meditations Newton Harrison/Helen Mayer Harrison*, exh. cat., San Francisco Art Institute, San Francisco 1977.

<sup>43</sup> H. Mayer Harrison e N. Harrison, *The Floating Museum*, 1977, M1452, Box 26, Dept. of Special Collections, Stanford University Libraries, Stanford, CA.

<sup>44</sup> L. Hershman Leeson in B. Kellaway e D. Christopher (a cura di), *Lifen*, Hotwire Productions, San Francisco 2008, p. 35.

<sup>45</sup> Hershman Leeson in *ivi*, p. 36.

<sup>46</sup> *Ibidem*.



**Fig. 5. San Quentin State Prison mural team, 1974, *The Floating Museum*.**

Foto: Courtesy of Lynn Hershman Leeson.

Queste opere, pur impiegando diversi media ed estetiche, condividevano la visione principale di *The Floating Museum* di creare trasformazioni effimere di spazi trovati, di solito, ma non esclusivamente, nella città di San Francisco. La maggior parte delle opere sono locative e partecipative, in quanto collocano narrazioni in luoghi esistenti, coinvolgendo il pubblico in tempi e luoghi particolari, spesso esponendo la capacità dei siti di agire come palinsesti ambientali, sul piano delle loro storie ecologiche e archeologiche, sul fronte dei loro usi architettonici, storici e sociali. I posti, e le storie evocate, furono usati non solo come territori ma anche come lenti capaci di evocare altri tempi e altri spazi.

La documentazione di *The Floating Museum* presso le biblioteche della Stanford University include alcuni dei record di stampa originali di Hershman Leeson, documentazioni fotografiche e recensioni. I documenti e i record originali mostrano che il museo aveva una serie di obiettivi paralleli, tra cui una missione educativa (cioè comunicare idee attraverso i sistemi dei mass media come televisione, cartelloni pubblicitari, manifesti, giornali e volantini), un programma di costruzione e espansione (cioè riciclare risorse, spazio e

materiali esistenti), una strategia amministrativa (ovvero un sistema collaborativo, auto-organizzante e rotante) e una visione di un pubblico (ovvero le persone nel contesto della loro vita quotidiana) (fig. 6), che possono essere rintracciati attraverso i vari record, documenti e documentazioni<sup>47</sup>.

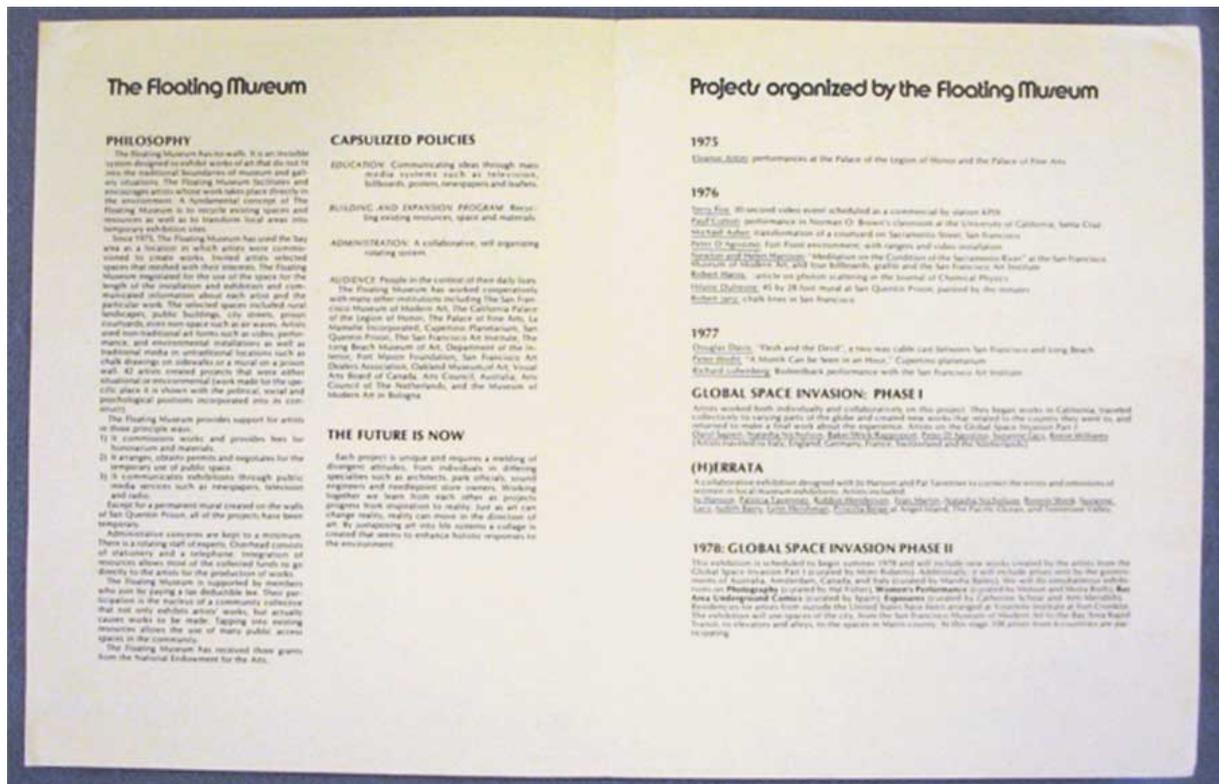


Fig. 6. The Floating Museum philosophy and policies, 1974–1978.

Foto: Courtesy of Lynn Hershman Leeson.

La documentazione include elementi catalogati, ma non si è verificata alcuna ulteriore acquisizione di dati retrospettivi. L'opera in sé non è stata spesso esposta, anche se elementi della collezione di Stanford furono esposti al New Langton Arts nel 2008, come parte di una più ampia retrospettiva organizzata dal Berkeley Art Museum e dal Pacific Film Archive, dal De Young Museum, dalla Hess Collection, dal San Francisco Museum of Modern Art e dal O1SJ Global Festival of Art on the Edge presso il San Jose Museum of Art. Ciò significa che questo lavoro fondamentale e pionieristico esiste ancora in gran parte come documentazione grezza, storica e non digitalizzata. Mentre è fondamentale che la documentazione sia

<sup>47</sup> L. Hershman Leeson, *The Floating Museum*, 1978.

preservata, il fatto che non sia stato condotto nessuno studio successivo per catturare le voci dei partecipanti (con questo intendo gli artisti e il loro pubblico in questo contesto) o per collegare l'opera storica ad altre iterazioni delle opere d'arte per la prima volta esposte in *The Floating Museum*, analizzando la sua possibile influenza sulla pratica museale successiva e futura, mette a rischio la documentazione storica perché, senza queste voci, è impossibile comprendere l'esperienza originaria dell'opera.

Questa documentazione mostra che, guardando un'opera in modo diacronico, termini come processo e partecipante, documentazione, record e archivio diventano significativi quanto termini come arte e artista, creatività e performance. L'insieme di questi fattori offre una comprensione più complessa dell'opera d'arte rispetto ai suoi elementi isolati. Se dovessi immaginare il futuro di questo lavoro complesso e rivoluzionario, fatto di altre opere e spesso sviluppato in collaborazione, suggerirei di catturare le traiettorie individuali che hanno attraversato queste opere durante la loro curatela originale e la successiva evoluzione. *The Floating Museum* non solo era un «museo partecipativo» *ante litteram*<sup>48</sup>, era concepito come uno spazio, usando il termine di Richard Sandell, per il cambiamento sociale<sup>49</sup>. Per saperne di più sull'esperienza di partecipazione e sugli impatti del cambiamento sociale dell'opera originale, si aggiungerebbe un ricco strato contestuale che ci consentirebbe di comprendere meglio non solo quest'opera, ma anche come gli artisti possano trasformare lo spazio urbano. Mentre *The Floating Museum* è di chiara importanza nelle storie sia della performance sia dei nuovi media, la visione curatoriale per il museo stesso rimane poco studiata, e mentre la stessa Hershman Leeson rielaborò alcuni di questi documenti nel suo film simbolo sull'arte femminista, *!Women Art Revolution* (2010), la maggior parte dei materiali di *The Floating Museum* aspettano letteralmente di essere riscoperti<sup>50</sup>.

Spero di aver mostrato come la prospettiva di digitalizzare una collezione come quella di *The Floating Museum* comporti nuove sfide legate al modo in cui attualmente produciamo e diffondiamo conoscenza. Questi richiedono nuove competenze e nuove

---

<sup>48</sup> N. Simon, *The Participatory Museum*, 2010, in <http://www.participatorymuseum.org> (ultimo accesso 05/03/2020).

<sup>49</sup> R. Sandell, *Museums as Agents of Social Change*, in «Museum Management and Curatorship», vol. 17, n. 4, 1998, pp. 401–418.

<sup>50</sup> Cfr. G. Giannachi, *Archive Everything*, cit.

forme di collaborazione. Non si tratta, in questo caso, solo di utilizzare strategie note per la documentazione della performance e dei nuovi media, o addirittura di crowdsourcing retrospettivo della documentazione dell'opera come forma di pratica partecipativa<sup>51</sup>. Sarebbe, invece, interessante escogitare nuovi metodi digitali per la conoscenza contestuale passata e attuale di ciascuna delle opere ospitate da *The Floating Museum*, nonché della visione curatoriale per questo e simili ambiti archivistici o museologici. Piattaforme come Accurator<sup>52</sup>, ad esempio, permetterebbero agli internauti di rintracciare conoscenze specifiche dei record e dei documenti originali attualmente non disponibili in archivio, mentre l'utilizzo di piattaforme come CREATE<sup>53</sup> o Time Machine<sup>54</sup> potrebbe rendere possibile l'uso del *machine learning* per collegare la documentazione ad altri documenti e record che potrebbero non essere stati acquisiti nella documentazione originale, in relazione a mostre più recenti dell'opera. Questo tipo di piattaforma, o qualcosa di equivalente, in grado di collegare gli open data, ci permetterebbe di mettere in relazione *The Floating Museum* con altre iniziative, anche se è fondamentale che nella formazione di questi nuovi tipi di assemblaggi, le informazioni contestuali non vadano perse. Naturalmente, il crowdsourcing di tali documenti potrebbe sollevare preoccupazioni relative all'autorità, all'accuratezza e all'etica, e l'uso di piattaforme digitali potrebbe sollevare questioni relative ai costi di manutenzione, all'accessibilità, all'agency e alla proprietà. Tuttavia, lasciare semplicemente intatte ricche e stimolanti documentazioni potrebbe comportare la perdita di informazioni importanti nel tempo.

È probabile che un'indagine contestuale su *The Floating Museum* non solo fornisca una riscrittura di una serie di pratiche storico-museali dell'arte, ma aiuti anche tutti noi a rivisitare come l'arte può e dovrebbe creare un cambiamento sociale. La documentazione mostrerà che il lavoro non è formato solo da una serie di opere d'arte e pratiche, ma anche dalla loro strategia curatoriale, che pose trasformazione e cambiamento sociale al centro di *The Floating Museum*. Inoltre, è probabile che un'indagine contestuale di un'opera così

---

<sup>51</sup> Cfr. G. Giannachi e J. Westerman, *Histories of Performance Documentation*; Dekker in Noordegraaf et al., *Preserving and Exhibiting Media Art*, pp. 149–169.

<sup>52</sup> Accurator (2020), <http://www.accumulator.nl/#Intro> (ultimo accesso 05/03/2020).

<sup>53</sup> Create (2020), <https://www.create.humanities.uva.nl/results/sntp-stedelijk-museum-textmining-project> (ultimo accesso 05/03/2020).

<sup>54</sup> Time Machine (2020), <https://www.timemachine.eu/about-us>, (ultimo accesso 05/03/2020).

complessa evidenzi l'affermazione secondo cui i prodotti culturali sono «incorporati in una logica interazionale secondo la quale il coinvolgimento attivo degli utenti e un processo di adattamento museale portano a co-creare valore attraverso un'esperienza continua per lo scambio di esperienze»<sup>55</sup>. Ciò suggerisce che il valore delle documentazioni non risiede attualmente solo nella loro capacità di generare forme meno gerarchiche di interazioni archivistiche dinamiche, che sono potenzialmente costruite come esperienze, ma anche che il loro assemblaggio ci consente di continuare a rivisitare la liveness dell'opera. Il futuro di *The Floating Museum* può quindi essere che la documentazione non solo ci riporta al lavoro originale di Leeson e all'esperienza da parte dei suoi partecipanti, ma opera nuovamente come uno spazio vivo e dinamico per praticare la trasformazione urbana.

Esprimo gratitudine a EPSRC e Horizon per il finanziamento di EP/G065802/1.

### Riferimenti Bibliografici

- S. Briet, *What is documentation?*, trad. e curatela di R. E. Day e L. Martinet con H. G. B. Anghelescu, Scarecrow Press, Lanham, MD, 2006 [1951].
- M. V. Ciasullo, O. Troisi, S. Cosimato, *How Digital Platforms Can Trigger Cultural Value Co-Creation? – A Proposed Model*, in «Journal of Service Science Management», vol 11, 2018.
- B. Clausen, *After the Act: The (Re)Presentation of Performance Art* (Coll. Theory Series 3), Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Vienna; Verlag für moderne Kunst, Nürnberg e Vienna, 2007.
- A. Dekker in J. Noordegraaf, C. G. Saba, B. Le Maître, V. Hediger (a cura di), *Preserving and Exhibiting Media Art*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2014.
- M. DeLanda, *Assemblage Theory*, Edinburgh University Press, Edimburgo 2016.
- G. Deleuze, F. Guattari, *A Thousand Plateaus*, trad. B. Massumi, The Athlone Press, Londra 1988.
- S. Fowley, *Space Time Sound Conceptual Art in the San Francisco Bay Area: the 1970s*, University of Washington Press, San Francisco Museum of Modern Art e Seattle 1981.
- G. Giannachi, *Archive Everything: Mapping the Everyday*, The MIT Press, Cambridge, MA 2016.
- G. Giannachi e J. Westerman (a cura di), *Histories of Performance Documentation*, Routledge, London e New York 2017.

---

<sup>55</sup> M. V. Ciasullo, O. Troisi, S. Cosimato, *How Digital Platforms Can Trigger Cultural Value Co-Creation? – A Proposed Model*, in «Journal of Service Science Management», vol 11, 2018, pp. 161–181, p. 167.

- L. Hershman Leeson, *The Floating Museum phase I and II*, in «La Mamelle Magazine: Art Contemporary», vol. 2, n. 8, Primavera 1977.
- L. Hershman Leeson, “*The Floating Museum*”, *Global Space Invasion phase II: Global Passport*, 7 luglio–20 agosto, 1978, *The Floating Museum*, M1452, Box 26, Dept. of Special Collections, Stanford University Libraries, Stanford, CA.
- L. Hershman Leeson, *The Floating Museum*, 1978.
- K. R. Huffman, *Art, TV, and the Long Beach Museum of Art: A Short History*, in G. Phillips (a cura di), *California Video: Artists and Histories*, Getty Publications, Los Angeles 2008.
- R. Janz, “A project sponsored by *The Floating Museum*”, 1976, M1452, Box 26, Dept. of Special Collections, Stanford University Libraries, Stanford, CA.
- A. Jones, ‘*Presence*’ in *Absentia: Experiencing Performance as Documentation*, in «Art Journal», vol. 56, n. 4, Inverno 1997.
- C. Jones, *Surveying the state of the art (of documentation)*, 2008, in <https://www.fondation-langlois.org/html/e/page.php?NumPage=2125> (ultimo accesso 27/01/2020); cfr. anche <http://www.docam.ca/en.html> (ultimo accesso 27/01/2020).
- R. Kamler, “An Environmental Installation for the Transformation of the Old Sutro Bath House Ruins”, 1978, *The Floating Museum*, M1452, Box 26, Dept. of Special Collections, Stanford University Libraries, Stanford, CA.
- B. Kellaway e D. Christopher (a cura di), *Lifen*, Hotwire Productions, San Francisco 2008, p. 35.
- P. Linhares, *From the Lagoon Cycle; From the Meditations Newton Harrison/Helen Mayer Harrison*, exh. cat., San Francisco Art Institute, San Francisco 1977.
- C. E. Loeffler, D. Tong (a cura di), *Performance Anthology: Source Book for a Decade of California Performance Art*, Contemporary Arts Press, San Francisco 1980.
- F. Martin, “Battery Ledyard” *The Floating Museum*, 1977, M1452, Box 29, Dep. Of Special Collections, Stanford University Libraries, Stanford, CA.
- H. Mayer Harrison e N. Harrison, *The Floating Museum*, 1977, M1452, Box 26, Dept. of Special Collections, Stanford University Libraries, Stanford, CA.
- T. Nail, *What is an assemblage?*, in «SubStance», vol. 46, n. 1, 2017.
- R. Sandell, *Museums as Agents of Social Change*, in «Museum Management and Curatorship», vol. 17, n. 4, 1998.
- R. Schneider, *Performance Remains*, Routledge, Londra e New York 2001.
- N. Simon, *The Participatory Museum*, 2010, in <http://www.participatorymuseum.org> (ultimo accesso 05/03/2020).

T. Slant (a cura di), *Documenting Performance*, Methuen, Londra 2017.

R. van de Vall, H. Hölling, T. Scholte, S. Stigter, *Reflections on a biographical approach to contemporary art conservation*, 2011, in [https://www.hannahoelling.com/wp-content/uploads/2016/09/Reflections\\_on\\_a\\_Biographical\\_Approach\\_t.pdf](https://www.hannahoelling.com/wp-content/uploads/2016/09/Reflections_on_a_Biographical_Approach_t.pdf) (ultimo accesso 18/06/2020).

## Sitografia

Accurator (2020), <http://www.accurator.nl/#Intro> (ultimo accesso 05/03/2020).

Create (2020), <https://www.create.humanities.uva.nl/results/smtp-stedelijk-museum-text-mining-project> (ultimo accesso 05/03/2020).

Tate's Archives and Access project, 2012–2017, <https://www.tate.org.uk/about-us/projects/transforming-tate-britain-archives-access> (ultimo accesso 02/03/2020).

Time Machine (2020), <https://www.timemachine.eu/about-us>, (ultimo accesso 05/03/2020).

## Biografia dell'autrice / Author's biography

**Gabriella Giannachi** è professoressa di Performance e New Media presso l'Università di Exeter, Regno Unito. Ha pubblicato numerosi libri, tra cui: *Virtual Theatres* (2004); *The Politics of New Media Theatre* (2007); *Performing Presence: Between the Live and the Simulated*, scritto in collaborazione con Nick Kaye (2011); *Performing Mixed Reality*, scritto in collaborazione con Steve Benford (2011); *Archaeologies of Presence*, curato con Michael Shanks e Nick Kaye; *Archive Everything* (2016); *Histories of Performance Documentation*, curato con Jonah Westerman (2018); *Archiviare Tutto. Una mappatura del quotidiano* (2021), trad. it. E. Dalgo, F. Iannelli (Treccani Libri). Ha scritto articoli per numerose riviste scientifiche e umanistiche ed è stata coinvolta in progetti finanziati da Innovate UK, EU e RCUK in collaborazione con Royal Albert Memorial Museum and Art Gallery, The Science Museum, the Natural History Museum, Factory 42 e Tate, inclusi i progetti Performance at Tate (2014–2016) e Documenting Digital Art (2019–2021).

**Gabriella Giannachi** is Professor in Performance and New Media at the University of Exeter, United Kingdom. She has published a number of books, including: *Virtual Theatres* (2004); *The Politics of New Media Theatre* (2007); *Performing Presence: Between the Live and the Simulated*, co-authored with Nick Kaye (2011); *Performing Mixed Reality*, co-authored with Steve Benford (2011); *Archaeologies of Presence*, co-edited with Michael Shanks and Nick Kaye; *Archive Everything* (2016); *Histories of Performance Documentation*, co-edited with Jonah Westerman (2018); *Archiviare Tutto. Una mappatura del quotidiano* (2021), trans. it. E. Dalgo, F. Iannelli (Treccani Libri). She has written papers for a number of humanities and science journals, and has been involved in Innovate UK, EU and RCUK funded projects in collaboration with Royal Albert Memorial Museum and Art Gallery, The Science Museum, the Natural History Museum, Factory 42, and Tate, including the Performance at Tate (2014–2016) and the Documenting Digital Art (2019–2021) projects.