

La lotta per l'arte: politica, attivismo e felicità

Simonetta Fadda

Accademia di Belle Arti di Brera, Milano / Civica Scuola di Cinema Luchino Visconti, Milano

Abstract

Nel bene e nel male, l'arte ha sempre ricadute politiche, ma il legame tra etica ed estetica è spesso scomodo. Nel tempo sono state elaborate strategie raffinatissime per neutralizzarne le potenzialità emancipatorie. L'analisi parte da lontano, dalla "Lotta per l'arte" svoltasi in Germania alla fine degli anni Venti e dalle azioni del GAAG Guerilla Art Action Group, portate avanti dal 1969 in poi, per approdare al presente che ha visto azioni di protesta prendere forma e propagarsi proprio perché costruite intorno a comunicazioni artistiche potenti, come la performance *Un violador en tu camino* che dal Cile ha fatto il giro del mondo.

For better or worse, art always has political repercussions, yet the link between ethics and aesthetics is often uncomfortable. Over time, highly refined strategies have been developed to neutralize its emancipatory potential. The analysis starts from afar, from the "Fight for art" which took place in Germany at the end of the 1920s and from the actions of the GAAG Guerilla Art Action Group, carried out from 1969 onwards, to arrive at the present that has seen protest actions take shape and spread precisely because they are built around powerful artistic communications, such as the performance *Un violador en tu camino*, which from Chile travelled around the world.

Parole chiave/Key Words

Arte contemporanea; teoria critica; femminismo; attivismo; performance; teatro di strada.

Contemporary Arts; Critical Theory; Feminism, Artivism; Performance Art; Street Theatre.

La questione del rapporto tra arte e politica, che ci riporta sia al dibattito nato in seno alle avanguardie russe all'indomani della Rivoluzione d'Ottobre, sia alle utopie degli anni Sessanta-Settanta, quando gli artisti erano dichiaratamente anche attivisti politici, è tornata centrale nel momento in cui sulla scena artistica internazionale si è affacciata una nuova forma di "arte impegnata" «decisamente diversa dall'arte critica degli scorsi decenni»¹, come afferma Boris Groys. La sua novità consiste nel fatto che non si prefigge soltanto di dare una fisionomia estetica alla critica del sistema e del mercato dell'arte, come faceva l'arte impegnata degli anni Sessanta-Settanta del Novecento. Non è nemmeno lo specchio distorto di una realtà letta attraverso le sue contraddizioni, come si può affermare a proposito dell'arte moderna e contemporanea in generale. Questo nuovo attivismo artistico agisce per lo più all'esterno del mondo dell'arte propriamente detto per conseguire degli obiettivi concreti nell'ambito sociale, ma anche se la sua azione si svolge fuori dal mondo dell'arte, le sue azioni valgono come arte tout court: «Gli artisti attivisti vogliono essere utili, vogliono cambiare il mondo, vogliono renderlo un posto migliore, ma allo stesso tempo non vogliono smettere di fare gli artisti»², precisa Groys. È questa nuova centralità dell'arte, che si rivela capace di produrre mobilitazione e di essere al contempo strumento materiale per nuove pratiche sociali, a riproporre sotto una nuova luce il problema del rapporto tra arte e politica. Va detto che dal modernismo (1890-1910) in avanti, l'arte si confronta comunque col mondo industrializzato e dialoga con la società di massa – e già questo si rivela un'apertura politica in senso lato. In alcuni casi l'arte funziona da apripista, dando voce ad aspettative e desideri già presenti nel mondo, ma ancora inespressi, riuscendo a farli emergere sulla scena sociale³. Oppure, semplice-

¹ B. Groys, *On Art Activism*, in «e-flux journal» #56, giugno 2014, p. 1 (traduzione dell'autrice), <http://www.e-flux.com/journal/on-art-activism> (ultimo accesso 28/1/2021).

² *Ibidem* (traduzione dell'autrice).

³ Come nel caso del video, che viene "praticato" da artisti come Nam June Paik e Wolf Vostell ben prima del suo lancio sul mercato come tecnologia amatoriale (1965-1972). Le loro opere d'arte del periodo 1959-1964 prefigurano il desiderio diffuso tra i telespettatori, ma privo di voce, di gestire in proprio e dal basso l'evento televisivo (cfr. S. Fadda, *Definizione zero. Origini della videoarte tra politica e comunicazione*, Meltemi, Milano 2017). Tale desiderio potrà compiersi davvero solo negli anni Ottanta del Novecento, con l'arrivo del sistema VHS che abbassa i costi e garantisce una capillarità di diffusione dei prodotti (l'armamentario tecnologico di base – videoregistratore e telecamera – si unifica in tutto il mondo e nasce il circuito dell'Home Video, con la possibilità di acquisto o noleggio di

mente, indica prospettive estetiche che a prima vista appaiono improbabili, ma che presto o tardi s'impongono comunque anche nella quotidianità più ordinaria, apparentemente estranea all'arte⁴.

L'arte moderna e contemporanea manifesta la sua politicità in senso generico, anche quando le opere si presentano come "semplice" rappresentazione dei valori estetici, sociali ed economici dominanti. Spesso tale messa in scena, infatti, vale come denuncia, o messa alla berlina in senso ironico. L'esistente è messo in discussione grazie al fatto che «l'arte moderna e contemporanea ci permette di guardare il periodo nel quale viviamo dalla prospettiva della sua fine»⁵. In altri termini, lo *status quo* è espresso attraverso un distanziamento che permette di valutarlo in senso critico: «sembra che l'arte accetti la realtà così com'è, che approvi lo *status quo*. Invece, lo accetta per metterne in evidenza le disfunzionalità, per far emergere il fatto che è sbagliato in partenza»⁶, osserva ancora Groys. Per capire meglio quest'apertura sull'abisso che si nasconde tra le pieghe delle opere d'arte moderna e contemporanea, anche quelle più conciliatrici, possiamo pensare alle sculture iperrealiste di Duane Hanson (Fig. 01).

Sembrano riproduzioni spassionate dell'opulenza dell'*american way of life*, ma il senso di vuoto che affiora impercettibilmente sui volti inespressivi dei personaggi ritratti restituisce allo spettatore una sensazione inquietante di mancanza di felicità. Alla fine, quel benessere messo in scena in modo così dettagliato si trasforma nell'immagine di una nuova schiavitù economica, quella della coazione al consumo tipica della società contemporanea. Quella che sembrava un'innocua celebrazione, si rovescia in una feroce critica che lascia l'amaro in bocca.

film su videocassetta), per trasformarsi in una forma di comunicazione condivisa a tutti i livelli circa vent'anni dopo, col Web 2.0 e lo smartphone.

⁴ Come l'arte cinetica, che nasce già a inizio Novecento con le *Rotative Plaques* di Duchamp (1920), il *Modulatore di luce e spazio* di Moholy Nagy (1922-30) e le *Macchine inutili* di Munari (1930 in avanti), ma che diventa un movimento artistico vero e proprio, diffuso in Europa e negli Stati Uniti, solo negli anni Sessanta. A quel punto, il gusto *optical* invade la moda e l'oggettistica di consumo, caratterizzandosi come stile perfetto per un mondo che ha saputo superare i propri confini (allunaggio 1969) e proiettare il futuro nel proprio presente.

⁵ B. Groys, *op. cit.*, p. 10, (traduzione dell'autrice).

⁶ *Ibidem* (traduzione dell'autrice).



Fig. 01. Duane Hanson, *Turista II*, 1988

Tuttavia, non è sempre detto che l'arte moderna e contemporanea abbia comunque uno sguardo volto a suscitare perplessità, se non vero e proprio biasimo. Non è automatico che le sue intenzioni politiche siano di critica verso lo *status quo*. A volte, la rappresentazione del mondo esistente non è altro che una forma di adesione estrema al sistema sociale ed economico operante, esaltato – contraddizioni comprese – proprio perché ipostatizzato in un'opera d'arte. Anche se non è dichiarato apertamente, persino questo è un programma politico preciso. La sua efficacia spesso è straordinaria perché riesce a rivestire quel sistema di un'allure che abbaglia in particolar modo chi, nella realtà, è messo ai margini proprio dalle sue forme di organizzazione. Chi, per parafrasare Simone Weil, pur non potendo cogliere le promesse di quel sistema, s'illude che esse siano già realizzate per lui⁷.

Come fa *Rabbit* (Fig. 02), il celebre coniglietto creato da Jeff Koons nel 1986, con la sua apparente frivolezza che richiama le iconografie legate all'infanzia. L'acciaio di cui è fatto ricorda in modo allusivo l'argento e il miraggio del benessere a tutti i costi. Contemporaneamente, la sua riflessività fomenta il narcisismo e lo legittima come unica forma di

⁷ Queste le parole di Simone Weil: «Il vincitore vive il proprio sogno, il vinto vive il sogno altrui», S.Weil, *Venezia salva* (a c. di C. Campo), Adelphi, Milano 1987, p. 58.

felicità auspicabile. La sua levigatezza produce la rassicurante sensazione che i disequilibri economici e sociali in fondo non esistano, oppure che non siano così importanti, perché sarebbero sostanzialmente necessari alla realizzazione della ricchezza. In pratica, quest'opera non fa altro che esaltare lo *status quo*, presentato come meraviglioso e unico mondo possibile. È un potente monumento al capitalismo, perché alimenta le lusinghe del lusso sia per chi quel lusso lo gode, sia per chi quel lusso non sa proprio cosa sia. Così facendo, propone la mancanza di alternative al sistema esistente come massimo fine in sé.



Fig. 02. Jeff Koons, *Rabbit*, 1986.

Koons, che nel proprio lavoro gioca sapientemente sulle contraddizioni della società contemporanea, è del tutto consapevole dei significati messi in campo dalle sue opere. Sa perfettamente che «l'astrazione e il lusso sono i cani da guardia della classe dominante»⁸ e nel suo lavoro fa in modo che questi due elementi siano sempre intimamente connessi. Qui sta il segreto del suo successo. Come osserva Tatiana Bazzichelli, «gli artisti lavorano per trasformare il proprio lavoro in un affare vantaggioso. In questo modo, innovando l'arte, innovano anche il mercato dell'arte»⁹ e Koons, che ha un passato da broker finanzia-

⁸ J. Koons, *From Full Fathom Five*, in «Parkett» Vol. 19, p. 45, 1989 (traduzione dell'autrice).

⁹ T. Bazzichelli, *Networked Dsraption. Rethinking Oppositions in Art, Hactivism and the Business of Social Networking*, DARC Digital Aesthetics Research Center Aarhus University, Aarhus 2013, p. 202 (traduzione dell'autrice).

rio, non è da meno. Così, *Rabbit* appare come un innocente pupazzo stilizzato che sembra favorire la conciliazione, al punto che nei contesti dell'arte è acclamato come esempio di "democratizzazione" artistica, perché inclusivo (chiunque può specchiarsi nelle sue forme) e realizzato con un materiale povero (l'acciaio): «non è uno specchio per personaggi principeschi, ma per tutto il pubblico, perché riflette tutti noi e ci ingloba nel dramma in perenne cambiamento che si gioca davanti alla sua superficie. Questo totem ci comprende tutti quanti»¹⁰, scrive Joanna Szymkowiak nella scheda dell'asta di Christie's del 2019, in cui l'opera fu battuta per la cifra record di 91 milioni di dollari e rotti.

Inizia a essere più chiaro perché a un certo punto sia nata l'esigenza di un termine come "artivismo" per distinguere le pratiche che escono dagli spazi autoriflessivi dell'arte riconosciuta come tale, nell'intento di creare situazioni emancipatorie nella società. Sono operazioni di «political design», secondo l'efficace definizione di Boris Groys¹¹, che cercano di «portare nel mondo non solo qualcosa di nuovo, ma anche qualcosa di migliore – qualcosa che funzioni meglio, che sia più bello e più attraente da vedere»¹². Era necessario sottolineare la distanza tra quest'arte che è una forma progressiva di progettualità politica – dichiarata e responsabile – rispetto all'arte che invece non cerca l'emancipazione del proprio pubblico, ma tende piuttosto a mistificare i suoi desideri, a costruire delle false identità. L'arte che aderisce idealmente ai meccanismi di potere vigenti, e in questo modo occulta le disfunzionalità dell'esistente. Quella in cui la rappresentazione della realtà non corrisponde a ciò che si vive realmente nella società, ma alla sua mitizzazione. Quella che riesce a smaterializzare le istanze sociali concrete, perché le presenta come se fossero *già superate*.

L'esempio più radicale di questo utilizzo politico al negativo dell'arte, per nascondere le problematiche reali della società e, contemporaneamente, creare una falsa coscienza collettiva, fu la massiccia operazione di propaganda ideologica messa in pratica dal nazismo in Germania. Le immagini sono più efficaci delle parole per suscitare coesione, creare

¹⁰ J. Szymkowiak, scheda per il lotto 15 B (*Rabbit*, by Jeff Koons), 2019/Live Auction 16977 Post War and Contemporary Art Evening Sale, Christie's, (traduzione dell'autrice) <https://www.christies.com/en/lot/lot-6205139> (ultimo accesso 28/1/2021).

¹¹ B. Groys, *op. cit.*, p. 10 (traduzione dell'autrice).

¹² Ivi, p.12 (traduzione dell'autrice).

comunità, generare consenso. Lo sapevano anche i nazisti, che negli anni Venti utilizzarono fin da subito l'arte per guadagnarsi il consenso delle masse apolitiche, approfittando della "lotta per l'arte" (*Kampf um die Kunst*¹³) che si era creata nel mondo tedesco tra i fautori dell'arte moderna e i fautori di un ritorno all'arte ottocentesca. Un conflitto ideologico che fu gestito sapientemente dalla NSDAP, il partito nazionalsocialista dei lavoratori tedeschi, con l'obiettivo d'impadronirsi della coscienza di vasti gruppi sociali.

Dopo la Prima guerra mondiale, la massa dei tedeschi si era ritrovata in un mondo in cui non si riconosceva più. Il mito romantico nazionalista che aveva portato alla creazione del Reich nell'Ottocento, aveva anche causato il disastro della guerra, ma pochi lo avevano compreso. L'opinione diffusa era che la sconfitta bellica e la debolezza della Repubblica di Weimar fossero state una conseguenza diretta della rivoluzione socialista del 1918 e non del perdurare, con risultati sempre più catastrofici, dei rapporti di produzione e di proprietà dell'epoca guglielmina. Così, mentre l'arte moderna dava voce e forma all'alienazione che attanagliava la maggior parte dei tedeschi, i più, all'opposto, volevano un'arte che non rappresentasse quell'alienazione, ma che la occultasse. Per loro, l'arte moderna stava contribuendo alla rovina politica ed economica della nazione perché paralizzava le forze vitali dello spirito tedesco che ancora esistevano, instillandovi angoscia, insensatezza, disordine. In questa visione, l'arte moderna aveva tradito la Germania, voltando le spalle alla missione nazionalista di cui si era invece fatta carico l'arte romantica. Il nazismo riuscì a imporsi ideologicamente proprio facendo leva su questa nostalgia di un modello d'identità forte e positiva, come quello che aveva saputo proporre il romanticismo ottocentesco.

Gli slogan artistici propugnati dai nazisti difendevano un'arte tradizionale e popolare (*völkisch*), di casa (*heimisch*), che appartenesse alla patria (*Heimat*). Erano autentiche parole d'ordine mutate dalla tradizione nazionalista del *Blut und Boden* (sangue e suolo), in cui il concetto stesso di popolo (*Volk*) si caricava di valori di tipo razziale. Fu proprio nell'ambito delle numerose associazioni di amatori dell'arte nate in quel periodo, orientate

¹³ L'espressione si trova in più punti dello studio di Berhold Hinz sull'arte nazista (cfr. B. Hinz, *L'arte del nazismo*, Gabriele Mazzotta Editore, Milano 1975, pp. 25-44), ma all'epoca in Germania era usuale utilizzare l'espressione «lotta per...» per perorare la causa di una forma d'arte, cfr. p. es. il volume di Hans Richter, scritto nel periodo 1929-1939, *Der Kampf um den Film. Für einen gesellschaftlich verantwortlichen Film* (*La lotta per il film. Per un film socialmente responsabile*), ripubblicato dalla Carl Hanser Verlag, München, nel 1975.

sia a sinistra, sia a destra, che si formò ideologicamente la base di massa del nazismo. Indipendentemente dagli schieramenti politici iniziali delle singole associazioni, i loro aderenti ebbero poi un ruolo importantissimo nella presa del potere nazista. Infatti, nel clima d'impegno artistico in cui si svolgeva l'attività di queste associazioni, le masse disorientate dall'esito della guerra e dalla perdurante crisi economica poterono crearsi un quadro d'identificazione in cui riconoscersi come soggetti sociali, dando espressione a un potenziale politico ancora latente, che in poco tempo il nazismo riuscì a sfruttare politicamente.

Berthold Hinz spiega che nel 1928 la NSDAP fondò il «Kampfbund für Deutsche Kultur (Lega per la lotta in difesa della cultura tedesca), mascherato come organizzazione culturale sovrapartitica, costruita [...] allo scopo di diffondere il pensiero nazionalsocialista in ambienti che in linea generale non possono essere raggiunti mediante raduni di massa»¹⁴. La mobilitazione di vasti strati apolitici in una lotta di tipo culturale, realizzata attraverso l'arte, permise la creazione di un nuovo mito estetico, sostanzialmente antirealistico e anacronistico, con la funzione di costruire una falsa identità di massa¹⁵. I nazisti diedero una soluzione estetica al problema dell'identità¹⁶. Alla domanda di simboli in cui potersi identificare, il nazismo rispose offrendo la propria ideologia come materializzazione di un mito, il mito della "germanicità"¹⁷. L'arte nazista, prodotta in Germania dopo la presa di potere della NSDAP e sotto i suoi auspici, è diametralmente diversa dall'arte moderna «degenerata»¹⁸ perché, a differenza di quest'ultima, colloca la realtà fuori dalla storia: «l'arte aveva dovuto rinunciare alla percezione della realtà a favore di un appello all'"eterna" verità dell'uomo lontano dal mondo e del suo "sostanziale" essere, che non

¹⁴ B. Hinz, *op. cit.*, p. 36. La frase contiene una citazione tratta da H. Brenner, *La politica culturale del nazismo*, Laterza, Bari 1965, p. 31.

¹⁵ Su quest'aspetto, cfr. P. Lacoue-Labarthe, *La finzione del politico. Heidegger, l'arte e la politica*, il melangolo, Genova 1987.

¹⁶ In proposito cfr. anche W. Benjamin: «L'umanità che in Omero era uno spettacolo per gli dei dell'Olimpo, ora lo è diventata per se stessa. La sua autoestranazione ha raggiunto un grado che le permette di vivere il proprio annientamento come un *godimento estetico di prim'ordine*» (corsivo mio), in *Id.*, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 1966, p. 48.

¹⁷ In particolare, sul mito della "germanicità", cfr. P. Lacoue-Labarthe, J.-L. Nancy, *Il mito nazi*, a cura di C. Angelino, il Melangolo, Genova 1992.

¹⁸ «*Entartete Kunst*» fu definita tutta l'arte moderna dai nazisti, che ripresero il concetto di degenerazione dal famoso testo di M. Nordau *Entartung*, uscito nel 1892.

poneva alla società nessuna richiesta d'identificazione»¹⁹. Per esempio, nella pittura nazista il lavoro è inteso come sforzo fisico che unisce esseri umani e animali. Libero da qualsiasi legame concreto, è simbolo di un principio, non di una situazione. In questo modo, «si dà a intendere che il lavoro e le sue condizioni, cioè le condizioni del lavoratore, sono costanti e immutabili, che il progresso è escluso dalla condizione sociale del lavoro, che la forza produttiva è ferma, che si lavorerà di *più* [come accadde davvero in Germania dopo l'avvento al potere del nazismo, N.d.A.], ma non *diversamente*»²⁰. Come si evince dal trittico *Operai, contadini e soldati* di Hans Schmitz-Wiedenbrück (Fig. 03)²¹, in cui a differenza dei soldati raffigurati «con un'esattezza che non risparmia il dettaglio [...], operai e contadini danno senz'altro l'impressione di personaggi non databili, sottratti a qualsiasi riferimento contemporaneo. Non corrisponde al livello delle condizioni produttive del tempo il fatto che un agricoltore vada all'abbeveratoio per così dire a braccetto col suo toro di razza, o che il minatore sia fornito del piccone, invece che della martellina»²².



Fig. 03. Hans Schmitz-Wiedenbrück, *Operai, contadini e soldati*, 1941.

La tentazione di portare l'arte fuori dalla storia non appartiene certo all'attivismo, cui spesso è invece rimproverato proprio il contrario, cioè di essere troppo legato a situazioni o eventi particolari. Secondo i suoi detrattori, l'attivismo si lascerebbe "conta-

¹⁹ B. Hinz, *op. cit.*, pp. 165-166; in particolare, lo studioso descrive dettagliatamente opere e ideologia dell'arte promossa dal nazismo nei capp. III e IV, pp. 129-190.

²⁰ Ivi, p. 138.

²¹ Acquistato nel 1941 da Adolf Hitler per 30.000 marchi.

²² Ivi, pp. 137-138.

minare” da istanze contingenti e perciò transitorie, quindi estranee alle problematiche genuinamente estetiche. Le pratiche attiviste prenderebbero a pretesto l’arte per fare politica. Userebbero in modo strumentale l’estetica per forzarla in una direzione che non le apparterebbe e in questo modo non produrrebbero arte, ma cattiva politica.

In effetti, le pratiche attiviste tendono a uscire dai circuiti espositivi usuali, per portare l’arte in un altrove simbolico e produrre effetti concreti nello spazio sociale condiviso, in modo da evadere dall’autoreferenzialità del sistema dell’arte stesso. L’attivismo è inclusivo, si prefigge di sviluppare potenzialità di crescita positiva nel proprio pubblico e nella società in generale. Aspira a costruire nuovi mondi, o a prefigurarne l’arrivo. Coniuga il possibile al desiderabile, nel tentativo di concretizzare a livello sociale il risultato di questo connubio. Crea luoghi in cui la scena pubblica possa essere sempre più a misura delle relazioni, all’insegna della reciprocità, della condivisione e della consapevolezza.

Un esempio chiarissimo di contaminazione tra arte, politica attiva, immaginazione desiderante ed empowerment condiviso è la performance *Un violador en tu camino* (2019) creata dal collettivo Las Tesis di Valparaíso (Cile). Concepita per stimolare la mobilitazione collettiva intorno al problema globale della violenza sulle donne, il suo successo²³ è stato sensazionale, ben al di là di qualsiasi aspettativa. La sua fortuna dipende interamente dalla sapiente ricetta artistica creata da Dafne Valdés Vargas, Paula Cometa Stange, Lea Cáceres Díaz e Sibila Sotomayor Van Rysseghem, che hanno saputo fondere rap e dance da discoteca con un formato da dimostrazione politica, ai limiti della parata circense. Le parole sono state riprese da un testo di Rita Segado, antropologa femminista argentino-brasiliana che insegna all’Università di Brasilia, i cui libri purtroppo non sono stati ancora tradotti in italiano²⁴. Las Tesis hanno opportunamente riadattato il testo originale, facendolo diventare un breve rap facilmente memorizzabile e altamente corrosivo²⁵, il cui impatto è enfatizzato dalla coreo-

²³ In rete è possibile visionare i video delle performance inscenate in tutto il mondo tra novembre e dicembre 2019, semplicemente digitando il titolo della performance, *Un violador en tu camino*.

²⁴ Il suo ultimo saggio è *Contrapedagogías de la crueldad*, Prometeo Libros, Buenos Aires 2018.

²⁵ Ecco il testo della performance: «*El patriarcado es un juez que nos juzga por nacer, y nuestro castigo es la violencia que no ves. El patriarcado es un juez que nos juzga por nacer, y nuestro castigo es la violencia que no ves. Es femicidio. Impunidad para mi asesino. Es la desaparición. Es la violación. Y la culpa no era mía, ni dónde estaba, ni como vestía. Y la culpa no era mía, ni dónde estaba, ni como vestía. Y la culpa no era mía, ni dónde estaba, ni como vestía. El violador eras tú. El violador eres tú. Son los pacos, los jueces, el Estado, el Presidente. El Estado*

passo alla chiarezza del suo messaggio politico, ben compreso in tutto il mondo e tradotto in tutte le lingue. Tuttavia, nonostante la sua felicità artistica e la sua forza espressiva, l'azione ideata da Dafne Valdés Vargas, Paula Cometa Stange, Lea Cáceres Díaz e Sibila Sotomayor Van Rysseghem (Fig. 05) nella sfera artistica internazionale non ha goduto della medesima, enorme attenzione che le è stata tributata in quella politica dalle femministe di tutto il mondo. Non dipende da una presunta estraneità del collettivo rispetto alla scena artistica, perché le componenti del gruppo sono artiste a tutti gli effetti, per formazione e per pratica quotidiana. In particolare, Paula è designer, Lea stilista, mentre Dafne e Sibila fanno e insegnano teatro. Hanno creato il collettivo circa tre anni fa con l'intento d'inventare nuove forme di presentazione per diffondere le teorie femministe (le "tesi" del loro nome). Così, ogni volta escogitano il formato performativo e multimediale più adatto. Unico criterio adottato, deve essere comunque «una forma semplice, diretta e di presa immediata»²⁸, per poter comunicare con un pubblico ampio e diversificato. Per questo motivo, le loro azioni non durano più di quindici minuti.



Fig. 05. Il collettivo Las Tesis, da sinistra: Paula Cometa Stange, Dafne Valdés Vargas, Sibila Sotomayor Van Rysseghem, Lea Cáceres Díaz.

La prima, *El patriarcado del salario*, ispirata al saggio *Calibano e la strega* di Silvia Federici²⁹, è stata presentata a teatro, nelle accademie di belle arti e in alcuni festival. La seconda, *Un violador en tu camino*, invece, è stata pensata appositamente come azione di strada. La terza, *Manifiesto against Police Violence and State Repression*, è stata realizzata in piena

²⁸ Così si esprime Dafne Valdés Vargas nell'articolo di Paula Huenchumil *Las mujeres chilenas detrás de la performance 'Un violador en tu camino'*, «Interferencia» online (traduzione dell'autrice), <https://interferencia.cl/articulos/las-mujeres-chilenas-detras-de-la-performance-un-violador-en-tu-camino> (ultimo accesso 28/1/2021).

²⁹ S. Federici, *Calibano e la strega. Le donne, il corpo e l'accumulazione originaria*, Mimesis, Milano 2015.

pandemia davanti a un commissariato di Valparaíso, ripresa in video e diffusa via web³⁰. Questa terza azione ha messo in luce il vero scandalo rappresentato da Las Tesis: sono artiste, sono performer, ma sono soprattutto attiviste politiche. Le loro azioni sono più assimilabili a quelle delle Pussy Riot, fatte di provocazioni altamente urticanti che investono direttamente la sfera sociale e lo spazio pubblico, che a quelle di Marina Abramovich, in cui sono messe in gioco simbologie che passano attraverso il corpo e le sue interrelazioni personali e collettive, ma che si svolgono comunque negli spazi protetti³¹ dell'arte. Infatti, il video della loro ultima uscita davanti al commissariato contiene in coda un comunicato pronunciato proprio da Nadya Tolokonnikova, la *front woman* della *punk band* russa, che ora si trova in Messico. I due gruppi hanno deciso di unire le proprie forze anche perché entrambi mescolano arte e politica in un amalgama nel quale è impossibile discernere quale dei due elementi sia il più importante. «Come le Pussy Riot, Las Tesis non pensano che l'arte sia uno specchio per riflettere la realtà, ma la vedono come un martello con cui modellare il mondo³²» dice Tolokonnikova³³, che spiega: «Nessuno dovrebbe essere soltanto uno spettatore passivo. 'Siamo artiste, non intrattenitrici' è sempre stato il motto delle Pussy Riot. Il collettivo cileno Las Tesis oggi ci mostra fino a che punto l'arte possa diventare popolare se si mobilita per cambiare il mondo e non per fare intrattenimento»³⁴.

³⁰ Il video è visibile all'interno dell'articolo di Irupé Tentorio, *La paradossale denuncia dei carabinieri contro Las Tesis*, pubblicato online su «Dinamo Press» il 22 giugno 2020: <https://www.dinamopress.it/news/la-paradossale-denuncia-dei-carabinieri-collettivo-las-tesis/> (ultimo accesso 28/1/2021); oppure su: https://www.youtube.com/watch?v=UPfcb9aTcl0&feature=emb_imp_woyt (ultimo accesso 28/1/2021).

³¹ L'arte è un territorio nel quale è permesso agire in modo diverso da come si agisce nello spazio pubblico condiviso. Così, spesso (anche se non sempre) gli spazi espositivi dell'arte, sia pubblici, sia privati, possono dare ospitalità a forme e situazioni sovversive o provocatorie, anche altamente distruttive che, se presentate all'esterno, verrebbero subito lette come aggressioni verso i valori condivisi e tutelati della società. Un esempio è il nudo "dal vivo", che è interdetto nello spazio pubblico e che è ammesso nello spazio espositivo (e qui penso alla celebre performance *Imponderabilia* di Abramovich e Ulay alla Galleria d'Arte Moderna di Bologna nel 1977, nell'ambito della *Settimana della Performance*, cfr. il volume *La performance. Bologna 1977*, edizioni MamBO 2017, copia anastatica del catalogo originale).

³² La frase: «L'arte non è uno specchio con cui riflettere la realtà, ma il martello con cui forgiarla» è alternativamente attribuita a Vladimir Majakowskij e a Bertolt Brecht. Lascio aperta l'attribuzione, non avendo trovato fonti attendibili cui riferirmi.

³³ Dall'intervista a Nadya Tolokonnikova, *Pussy Riot and Chilean group join forces against state repression*, «The Guardian» online (traduzione dell'autrice), <https://www.theguardian.com/world/2020/may/29/pussy-riot-lastesis-chilean-group-release-manifesto-against-state-repression> (ultimo accesso 28/1/2021).

³⁴ N. Tolokonnikova, *The 100 Most Influential People of 2020: Las Tesis*, in «Times» online, (traduzione dell'autrice), <https://time.com/collection/100-most-influential-people-2020/5888485/lastesis/> (ultimo accesso 28/1/2021).

La differenza tra arte e intrattenimento messa in evidenza dalla cantante/attivista russa, con la forza politica derivante dalla presa di posizione a favore dell'arte e contro l'intrattenimento, non rappresenta soltanto il nucleo fondamentale da cui muovono le pratiche artiviste, ma è anche l'obiettivo specifico che si prefiggeva l'arte sperimentale degli anni Sessanta e Settanta, che era intesa in primo luogo come spazio di crescita personale, in vista di un miglioramento della qualità della vita in generale. La sperimentazione attraversava l'ambito estetico per riverberarsi in quello relazionale e approdare alla sfera collettiva. L'attivismo, che riesce a creare partecipazione proprio perché produce azioni che attivano la sensibilità estetica, attinge direttamente dalle esperienze artistiche degli anni Sessanta e Settanta, ma si prefigge di portare su un terreno concreto le utopie che le alimentavano, rivolgendosi direttamente alla piazza politica.

Proprio per questo loro situarsi nello spazio pubblico, creando forme dirette di mobilitazione politica, Las Tesis hanno puntualmente ricevuto anche una denuncia dalle forze di sicurezza cilene sostenute dal Ministro degli Interni Gonzalo Blumel, che è stata depositata a marzo 2020 presso il Tribunale di Valparaíso. L'accusa è di «attentato contro l'autorità e minacce contro il corpo dei Carabineros»³⁵. Numerose le manifestazioni di sostegno arrivate da tutto il mondo, soprattutto attraverso i social network. Stupisce, di nuovo, che su questa denuncia, invece, non ci sia stata una forte mobilitazione solidale all'interno del mondo dell'arte, come quella che si era verificata per il processo e l'incarcerazione delle Pussy Riot, quando numerosissimi protagonisti della scena musicale pop internazionale avevano preso posizione³⁶. Complice la pandemia, che catalizza l'attenzione e favorisce l'isolamento. Complice, soprattutto, la "marginalità" dell'attivismo, che quando compare come termine nei discorsi dell'*establishment* ufficiale dell'arte è spesso trasformato in

³⁵ Cfr. l'articolo di Irupé Tentorio cit., ma anche l'articolo a cura della redazione di Santiago del Cile, *Supporto di massa a Las Tesis*, pubblicato su «Presenza»: <https://www.presenza.com/it/2020/06/supporto-di-massa-a-las-tesis/> (ultimo accesso 28/1/2021); oppure l'articolo di Lydia Cacho, *La rabbia delle donne non si può fermare*, apparso su «Internazionale» online: <https://www.internazionale.it/opinione/lydia-cacho/2020/09/27/cile-donne-rabbia> (ultimo accesso 28/1/2021).

³⁶ Il mondo del pop era sceso in campo compatto, unendo personaggi diversissimi come Peter Gabriel o gli Antwoord, fino a Vasco Rossi e a Elio e le Storie Tese, per quanto riguarda l'area italiana, Cfr. https://it.wikipedia.org/wiki/Pussy_Riot (ultimo accesso 28/1/2021); ma anche: <https://www.instagram.com/p/BQOdvVhBLBL/> (ultimo accesso 28/1/2021); oppure: <https://ultimateclassicrock.com/sting-pussy-riot-jailed/> (ultimo accesso 28/1/2021);

un'etichetta utile a isolare le opere e le pratiche orientate politicamente in modo esplicito, rendendole di fatto aliene e poco assimilabili.

Un esempio storico in questo senso è il modo in cui fu liquidato il Guerrilla Art Action Group (1969-1976) da molti teorici dell'arte del periodo, che nel migliore dei casi riconoscevano al gruppo la sola capacità di mettere in scena un nuovo tipo di teatro di strada³⁷, cioè una pratica marginale, adatta a dare voce a istanze circoscritte come quelle di un luogo specifico, incapace di esprimere problemi generali con un forte peso. Nonostante il grande impatto pubblico delle loro azioni, che avevano un formidabile seguito di simpatizzanti anche tra chi non si occupava d'arte, il gruppo formato da Jean Toche e Jon Hendricks, con l'importante contributo di Virginia Toche, Poppy Johnson e Joanne Stamerra, non fu mai ammesso davvero nel sistema artistico istituzionale, anche perché il gruppo stesso oppose sempre una resistenza attiva contro l'ipotesi di una "normalizzazione" delle proprie pratiche politiche.

All'epoca, nel mondo dell'arte, "l'artisticità" delle azioni di GAAG era riconosciuta a denti stretti. Spesso era semplicemente un escamotage di facciata, utile per uscire a testa alta dalle imbarazzanti situazioni create dalle azioni del gruppo. Come accadde in occasione dell'azione n. 4, inscenata all'interno del Whitney Museum il 14 novembre del 1969, per protestare contro la decisione dei musei newyorkesi di non chiudere in occasione del Moratorium Day (il giorno di commemorazione delle vittime della guerra del Vietnam, indetto dal movimento pacifista). Nel corso dell'azione, l'ingresso del museo fu cosparso di vernice rossa, sapone, acqua e detergente. Quando finalmente intervenne sul posto Leon Levine, addetto alle pubbliche relazioni del museo, Hendricks gli diede il volantino in cui erano state scritte le motivazioni del gesto con la richiesta di chiusura di tutti i musei della città. A quel punto, l'addetto disse che riconosceva che si trattava di un'azione artistica e che prendeva atto del suo valore simbolico, ma chiese subito dopo ai Guerrilla Art Action Group e ai membri della Art Workers Coalition che avevano preso parte all'azione, di andarsene³⁸.

³⁷ Cfr. l'intervista rilasciata da Jean Toche e Jon Hendricks a Gregory Battcock il 18 ottobre del 1971, in cui il critico d'arte riporta i commenti sulle azioni del GAAG che circolavano nel mondo dell'arte newyorkese, in *GAAG The Guerrilla Art Action Group 1969-1976. A Selection*, Printed Matter Inc., New York, New York 1978, Number 25 - October 18, 1971: Guerrilla Art Action-Toche and Hendricks talk to Gregory Battcock-Interview.

³⁸ Cfr. *ivi*, Number 4 – November 14, 1969: statement and description of action at the Whitney Museum of American Art (NYC), to protest the refusal of museums to close on Moratorium Day.

Nell'intervista di Battcock è riportato un aneddoto che spiega l'“incorruttibilità” del gruppo che non aveva alcuna intenzione di farsi cooptare dal mondo dell'arte, ma agiva unicamente per portare allo scoperto le contraddizioni dell'arte nel mondo capitalistico, in generale, e negli Stati Uniti, in particolare. Pare, infatti, che a un certo punto il direttore del MoMA, John Hightower, avesse chiesto loro di realizzare appositamente un'azione al museo in occasione del Moratorium Day del 1970 (dopo l'imponente manifestazione del 1969 davanti alla Casa Bianca a Washington³⁹, la ricorrenza era stata “accettata” in forma ufficiale). Per la loro partecipazione, il museo si sarebbe anche fatto carico di tutte le spese di produzione. Alla proposta, il gruppo rispose con un telegramma in cui era scritto:

Performance del Guerrilla Art Action Group che sarà interpretata da John Hightower, direttore del MoMA, New York, per il Moratorium Day, nell'ambito di una conferenza stampa indetta per l'occasione nell'atrio del museo: quando tutta la stampa sarà arrivata, John Hightower dovrà prendere una fiala contenente un litro di sangue e versarsela lentamente sulla testa, dicendo dieci volte: “Sono colpevole, sono colpevole, sono colpevole...”⁴⁰

Inutile aggiungere che la performance non fu mai realizzata, perché Hightower si rifiutò d'interpretarla. Il gruppo era nato per combattere l'idea di un'arte separata dalla vita e trasformata in merce di lusso cioè in «qualcosa di privato, lussuoso, irrilevante ed elitario»⁴¹, ovvero per riconciliare arte e vita, secondo la tradizione delle avanguardie. La convinzione che li muoveva e contro cui, contemporaneamente, combattevano era che «la storia dell'arte non è altro che storia del fascismo»⁴². Per questo motivo, non avrebbero mai permesso di essere inglobati all'interno del sistema, a meno che il sistema stesso non avesse mostrato chiaramente di essersi trasformato in qualcos'altro: «Siamo contro le forme dell'arte di questo Stato corporativo e delle sue agenzie»⁴³. Ma all'epoca, e ancora oggi, il sistema non era pronto a cambiare.

³⁹ Sulla manifestazione del 15 novembre 1969, cfr. l'articolo *November 15 1969 Moratorium March on Washington: A Million Reasons to End the War...Or so We Thought*, ultimo accesso 28/1/2021, <https://www.ritadragonette.com/blog-content/2019/11/12/november-15-1969-moratorium-march-on-washington-a-million-reasons-to-end-the-war-or-so-we-thought>

⁴⁰ *Ibidem*

⁴¹ *Ibidem*, qui è Jean Toche che parla.

⁴² *Ibidem*, qui è Jean Toche che parla.

⁴³ *Ibidem*, qui è Jon Hendricks che parla.

Questo aneddoto ci porta alla partecipazione del movimento Occupy Wall Street alla Biennale di Berlino nel 2012. Le critiche che in quei giorni furono rivolte al movimento, accusato di essersi messo in mostra come opera d'arte (o, come fu detto all'epoca, di essersi lasciato ingabbiare in uno «zoo per umani»⁴⁴), puntano il dito sul fatto che gli attivisti di Occupy, a differenza di GAAG, non si erano accorti che «per l'espressione politica, le imposizioni e le leggi non scritte del mondo dell'arte sono, in un certo senso, un ostacolo altrettanto insormontabile quanto le forze di polizia a New York»⁴⁵. La scelta di non analizzare criticamente i meccanismi formali ed economici dell'istituzione che li aveva invitati, aveva trasformato dall'interno la stessa protesta in una «metodologia di legittimazione dell'evento artistico internazionale come piattaforma pubblica appropriata»⁴⁶. Così, la presenza di Occupy alla Biennale di Berlino si rivelò un'occasione mancata, esattamente come fu un'occasione mancata la sua presenza fuori dal Fredericianum a Kassel, subito dopo: «invece di protestare contro l'industria di armamenti Krauss-Maffei Wegmann che ha una delle sue due sedi proprio a Kassel, i manifestanti mantennero rapporti pacifici con il luogo, allestendo una propria installazione artistica fatta di ventotto tende bianche, allineate in modo ordinato e decorate con slogan come “avidità”, “massimizzazione del profitto”, “capitale umano”, “sconto” e “antropocentrismo”, portando apparentemente l'attenzione del pubblico sulla globalizzazione dalla prospettiva dei subalterni»⁴⁷.

In pratica, il trasferimento della protesta su delle piattaforme artistiche non aveva comportato automaticamente il suo potenziamento come azione politica efficace, ma il suo contrario, perché fu il movimento Occupy a essere neutralizzato dalla logica istituzionale degli spazi artistici in cui aveva traslocato⁴⁸.

Nel momento in cui s'inizia a ragionare sulla contrapposizione efficacia/neutralizzazione in politica, il discorso si fa complesso, soprattutto perché il “manicheismo politico” raramente porta a dei risultati positivi e progressivi. Nel mondo globale, la contaminazione è la regola

⁴⁴ Niklas Maak, *Kritik der Zynische Vernunft*, in «Frankfurter Allgemeine Zeitung», 9/3/2012, ultimo accesso 28/1/2021, www.faz.net-berlin-biennale-kritik-der-zynische-vernunft-11731589.html

⁴⁵ S. Loewe, *When Protest Becomes Art: Transformations of the Occupy Movement at Documenta 13 and Berlin Biennale 7*, in «Field. A Journal of socially-engaged Art Criticism» 1-Spring, 2015, p. 192.

⁴⁶ Ivi, p. 192.

⁴⁷ Ivi, p. 195.

⁴⁸ Cfr. ivi, pp. 195-199.

e questo riguarda soprattutto la comunicazione e l'arte, due ambiti strettamente intrecciati. L'efficacia politica oggi si misura anche dalla capacità di "entrare nel campo nemico per destabilizzarlo dall'interno". Oggi è necessario «ripensare il ruolo dell'arte e dell'attivismo [...] per inquadrare il significato della cooptazione e del recupero»⁴⁹, esorta Tatiana Bazzichelli che, alla domanda se l'arte sia uno strumento per la critica o un mezzo di consumo, risponde che l'arte «è *entrambe le cose*»⁵⁰. Ciò che conta è la capacità di «rendere palesi le contraddizioni e i paradossi»⁵¹. Bazzichelli promuove l'approccio dialettico che non scioglie le contraddizioni, ma le esibisce e, così facendo, riesce a rovesciarle. È l'idea di *disruption*, corto circuito che libera energia per trasformarla, deviandola dalla sua traiettoria prestabilita. Tradotto concretamente, è l'approccio attivista, che si appropria delle strategie operative del mercato e delle forme istituzionali della politica per convertirle in pratiche artistiche *felici* e condivisibili, dando vita a una forma di politica che è anche arte e, contemporaneamente, a una forma d'arte che fa anche politica.

Il lavoro del Guerrilla Art Action Group non ha cambiato il mondo, ma le loro azioni ironiche – al limite dell'assurdo – hanno comunque avuto la capacità di sensibilizzare sulla guerra in Vietnam e sul legame tra arte alta e grandi multinazionali delle armi e del petrolio un pubblico ben più ampio di quello ristretto che segue l'arte. Allo stesso modo, le performance di Las Tesis riescono a parlare anche a chi non conosce l'arte, o non se ne interessa, perché mettono in gioco situazioni concrete, indicando contemporaneamente dove e come è possibile agire per il cambiamento, magari semplicemente spostando il punto di vista. Come succede nel loro rap *Un violador en tu camino*, che ribalta la presunta colpevolezza della donna stuprata nell'accusa diretta verso il maschio imbevuto di cultura patriarcale (scopertamente misogina).

D'altra parte, l'utilizzo strumentale dell'arte operato dal Nazismo, carica di ombre il rapporto tra arte e politica, mostrando che è sempre possibile la deviazione in senso regressivo. Oggi, con la proliferazione di populismi di ogni genere che si basano su mitolo-

⁴⁹ T. Bazzichelli, *op. cit.*, p. 205.

⁵⁰ Ivi, p. 204.

⁵¹ Ivi, p. 205. In particolare, in queste pagine del suo studio Tatiana Bazzichelli indaga il rapporto tra arte e business nell'economia della rete sviluppatasi dopo il Web 2.0, attraverso una riformulazione dell'idea stessa di critica che prende spunto dalle rivoluzioni artistiche realizzate in tutto il Novecento.

gie identitarie di varia natura, è più che mai necessario non cadere nella trappola delle false identità che non producono felicità, ma imprigionano in appartenenze posticce e illusorie. In piena pandemia è difficile uscire dall'isolamento, coltivare l'empatia e l'altruismo. Ragionare sull'attivismo può essere un modo per iniziare a pensare a come sia possibile praticare davvero l'arte nella vita, fuori dai confini rarefatti di musei e gallerie e a come sia gioioso farlo collettivamente. Guerrilla Art Action Group e Las Tesis mostrano che è possibile trasformare l'arte in un'arma di felicità.

Riferimenti bibliografici

AA. VV., *La performance. Bologna 1977*, edizioni MamBO 2017.

T. Bazzichelli, *Networked Dsraption. Rethinking Oppositions in Art, Hacktivism and the Business of Social Networking*, DARC Digital Aesthetics Research Center Aarhus University, Aarhus 2013.

W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 1966.

Lydia Cacho, *La rabbia delle donne non si può fermare*, in «Internazionale», <https://www.internazionale.it/opinione/lydia-cacho/2020/09/27/cile-donne-rabbia> (ultimo accesso 28/1/2021).

S. Federici, *Calibano e la strega. Le donne, il corpo e l'accumulazione originaria*, Mimesis, Milano 2015.

B. Groys, *On Art Activism*, «e-flux journal» #56, giugno 2014, p. 1 (traduzione mia), <http://www.e-flux.com/journal/on-art-activism> (ultimo accesso 28/1/2021).

Guerrilla Art Action Group, *GAAG The Guerrilla Art Action Group 1969-1976. A Selection*, Printed Matter Inc., New York, New York 1978.

B. Hinz, *L'arte del nazismo*, Gabriele Mazzotta Editore, Milano 1975.

P. Huenchumil, *Las mujeres chilenas detrás de la performance 'Un violador en tu camino'*, «Interferencia», <https://interferencia.cl/articulos/las-mujeres-chilenas-detras-de-la-performance-un-violador-en-tu-camino> (ultimo accesso 28/1/2021).

C. Karlidag, *In Turchia le donne che si oppongono alla violenza finiscono in tribunale*, <https://www.internazionale.it/notizie/ceren-karlidag/2020/11/25/turchia-femminicidi-justizia> (ultimo accesso 28/1/2021).

J. Koons, *From Full Fathom Five*, in «Parkett» Vol. 19, p. 45, 1989.

P. Lacoue-Labarthe, *La finzione del politico. Heidegger, l'arte e la politica*, il melangolo, Genova 1987.

P. Lacoue-Labarthe, J.-L. Nancy, *Il mito nazi*, a c. di C. Angelino, il melangolo, Genova 1992.

S. Loewe, *When Protest Becomes Art: Transformations of the Occupy Movement at Documenta 13 and Berlin Biennale 7*, in «Field. A Journal of Socially-Engaged Art Criticism»1-Spring, 2015.

Niklas Maak, *Kritik der Zynische Vernunft*, «Frankfurter Allgemeine Zeitung», 9/3/2012, www.faz.net-berlin-biennale-kritik-der-zynische-vernunft-11731589.html (ultimo accesso 28/1/2021)

Ritadragonette Blog, *November 15 1969 Moratorium March on Washington: A Million Reasons to End the War...Or so We Thought*, <https://www.ritadragonette.com/blog-content/2019/11/12/november-15-1969-moratorium-march-on-washington-a-million-reasons-to-end-the-war-or-so-we-thought> (ultimo accesso 28/1/2021).

Redazione di Santiago del Cile, *Supporto di massa a Las Tesis*, «Presenza», <https://www.presenza.com/it/2020/06/supporto-di-massa-a-las-tesis/> (ultimo accesso 28/1/2021).

R. Segado, *Contrapedagogías de la crueldad*, Prometeo Libros, Buenos Aires 2018.

J. Szymkowiak, scheda per il lotto 15 B (*Rabbit*, by Jeff Koons), 2019/Live Auction 16977 Post War and Contemporary Art Evening Sale, Christie's, <https://www.christies.com/en/lot/lot-6205139> (ultimo accesso 28/1/2021).

I. Tentorio, *La paradossale denuncia dei carabinieri contro Las Tesis*, pubblicato online su «Dinamo Press» il 22 giugno 2020: <https://www.dinamopress.it/news/la-paradossale-denuncia-dei-carabinieri-collettivo-las-tesis/> (ultimo accesso 28/1/2021).

N. Tolokonnikova (intervista), *Pussy Riot and Chilean group join forces against state repression*, «The Guardian», <https://www.theguardian.com/world/2020/may/29/pussy-riot-lastesis-chilean-group-release-manifesto-against-state-repression> (ultimo accesso 28/1/2021).

N. Tolokonnikova, *The 100 Most Influential People of 2020: Las Tesis*, «Times», <https://time.com/collection/100-most-influential-people-2020/5888485/lastesis/> (ultimo accesso 28/1/2021).

S. Weil, *Venezia salva* (a cura di C. Campo), Adelphi, Milano 1987.

Sitografia

(ultimo accesso 28/1/2021)

<https://www.christies.com/en/lot/lot-6205139>

<https://www.internazionale.it/notizie/ceren-karlidag/2020/11/25/turchia-femminicidi-justizia>

<https://www.elperiodico.com/es/internacional/20191208/la-policia-de-estambul-carga-contras-el-himno-el-violador-eres-tu-7766896>

<https://www.youtube.com/watch?v=wbEnWgSFLxY>

<https://www.youtube.com/watch?v=7FNmfml83FU>

<https://interferencia.cl/articulos/las-mujeres-chilenas-detras-de-la-performance-un-violador-en-tu-camino>

<https://www.dinamopress.it/news/la-paradossale-denuncia-dei-carabinieri-collettivo-las-tesis/>

https://www.youtube.com/watch?v=UPfcb9aTcl0&feature=emb_imp_woyt

<https://www.theguardian.com/world/2020/may/29/pussy-riot-las-tesis-chilean-group-release-manifesto-against-state-repression>

<https://time.com/collection/100-most-influential-people-2020/5888485/las-tesis/>

<https://www.pressenza.com/it/2020/06/supporto-di-massa-a-las-tesis/>

<https://www.internazionale.it/opinione/lydia-cacho/2020/09/27/cile-donne-rabbia>

https://it.wikipedia.org/wiki/Pussy_Riot

<https://www.instagram.com/p/BQOdvVhBLBL/>

<https://ultimateclassicrock.com/sting-pussy-riot-jailed/>

www.faz.net-berlin-biennale-kritik-der-zynische-vernunft-11731589.html

<https://www.ritadragonette.com/blog-content/2019/11/12/november-15-1969-moratorium-march-on-washington-a-million-reasons-to-end-the-war-or-so-we-thought>

<http://www.e-flux.com/journal/on-art-activism>

Biografia dell'autore / Author's biography

Simonetta Fadda. Artista, i suoi principali interessi artistici e scientifici sono nel campo del linguaggio e dei media (arti visive, teoria del film, filosofia del linguaggio, teoria dei media). Le sue opere d'arte sono conservate in collezioni pubbliche e private in Italia e in Europa. Insegna a contratto all'Accademia di Belle Arti di Brera (Milano) e alla Civica Scuola di Cinema "Luchino Visconti" (Milano). Ha scritto *Definizione zero: origini della videoarte fra politica e comunicazione* (1999 e 2017: 2° edizione ampliata); *Media e arte. Dalle caverne dipinte agli ologrammi cantanti* (2020); ha curato

l'edizione italiana di *Neoism, Plagiarism and Praxis*, di Stewart Home (1997) e, con Pier Luigi Capucci, di *Expanded Cinema*, di Gene Youngblood (2013).

Simonetta Fadda. Artist. Her scientific and artistic interests are in media arts, including topics in film theory, science studies, philosophy of technology, visual arts and media theory. Her artworks can be found in private and public art collections in Europe. She is adjunct professor both at Accademia di Belle Arti di Brera, Milan – Italy, and at Scuola Civica di Cinema e Televisione “Luchino Visconti”, Milan – Italy. Among her books: *Definizione zero: origini della videoarte fra politica e comunicazione* (1999 and 2017 enlarged 2nd Edition); *Media e arte. Dalle caverne dipinte agli ologrammi cantanti* (2020); she edited the Italian version of *Neoism, Plagiarism and Praxis*, by Stewart Home (1997) and that of *Expanded Cinema*, by Gene Youngblood, along with Pier Luigi Capucci (2013).

Articolo sottoposto a double-blind peer review