

Corpografie multispecie: attivismo femminista e animali non umani

Federica Timeto

Università Ca' Foscari, Venezia

Abstract

In questo testo mi soffermo sulle *corpografie* attiviste delle artiste femministe che impiegano i corpi in modo costitutivo, cioè performativo, per scardinare i presupposti della rappresentazione tradizionale a partire da una critica della categoria di specie. Le loro azioni interferiscono con il feticismo della rappresentazione, basato sulla distanza del soggetto guardante dall'oggetto guardato, e inaugurano uno *spazio di implicazione* nel quale nessuno dei soggetti coinvolti, inclusi gli animali nonumani, occupa una posizione data prima dell'evento performativo. Queste artiste si muovono su un piano insieme estetico e sociale, facendo volutamente appello all'indeterminazione come risorsa politica, perché ogni soggettività emergente nelle intra-azioni performative eserciti la propria capacità di azione e di risposta.

In this text I focus on the activist *corpographies* of feminist artists who use bodies in a constitutive, that is, performative way, to undermine the presuppositions of traditional representation starting from a critique of the notion of species. Their actions interfere with the fetishism of representation, based on the distance of the beholder from the object of observation, and inaugurate *a space of implication* in which none of the subjects involved, including nonhuman animals, occupy a given position before the performative event. These artists move on both an aesthetic and social level, deliberately appealing to indeterminacy as a political resource, so that every emerging subjectivity in performative actions exercises its own capacity for action and response.

Parole chiave/Key Words

Attivismo femminista; corpografie; performatività; antispecismo; intra-azione.

Feminist activism; corpographies; antispeciesism; intra-action.

Implicazioni (una introduzione)

Considerato nell'ottica femminista, l'attivismo – fenomeno che si pone l'obiettivo di creare connessioni inaspettate attraverso interventi nelle reti sia analogiche sia digitali – non comporta solo una revisione dei contesti e dei posizionamenti della produzione e del consumo di arte, ma anche una revisione dell'asimmetria dei ruoli e delle prospettive su cui questi contesti sono edificati e si sostengono¹: ricorrendo alla tecnologia dei corpi, l'attivismo femminista si muove in uno spettro ampio che va dalle azioni dirette del pornoattivismo² a operazioni più dissimulate ma non per questo meno materialmente radicate, come quelle realizzate dalla cyberfemminista Cornelia Sollfrank, che con lo storico intervento *Female Extension* (1997) mirava a decostruire ogni forma di chiusura, da quella dei sistemi e delle istituzioni culturali a quella delle definizioni, inclusa la stessa nozione di hacker, fino a quel momento quasi esclusivamente declinata al maschile, hackerata al suo interno inventando anche l'alter ego *Clara Sopht* (1999).

Le artiste femministe performano e articolano una soggettività incarnata sottratta alle rigide opposizioni binarie che prevalgono nella tradizione occidentale, insieme a quelle socio-identitarie, soprattutto di genere ed etnia (una per tutte Adrian Piper nelle vesti del *Mythic Being*, 1973-75), anche quelle più legate allo specifico artistico di forma e contenuto, realtà e rappresentazione, osservatore e osservato. Allo stesso tempo, contrastando i *presupposti sociali*, prima ancora che estetici, di una visualità oggettivante e scorporata, queste artiste denunciano le norme, le istituzioni e le relazioni che l'ottica dominante impone sui corpi dei soggetti osservati. La loro è un'estetica relazionale e politica che certamente anticipa, e poi contribuisce a sostanziare, uno dei presupposti dell'attivismo secondo la definizione che ne dà Aldo Milohnić³, che sulla scorta di Negri e Hardt parla di «corpografie» attiviste, nelle quali il corpo non è rappresentativo, quanto piuttosto *costitutivo*.

La ricerca di media alternativi per la creazione e l'espressione artistica caratterizza l'arte femminista fin dal suo apparire, tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio degli anni

¹ S. Fadda, *Postfazione. Le maglie della rete e i ferri del mestiere*, in T. Bazzichelli, *Networking. La rete come arte*, Costa & Nolan, Milano 2006, p. 309.

² T. Bazzichelli, *op. cit.*, pp. 291-292.

³ A. Milohnić, *Artivism*, in «Maska», vol. 20, no. 1-2 (90-91), 2005, pp. 15-25.

Settanta. Svincolarsi dai canoni e dalle forme dell'arte modernista significa innanzitutto, per le artiste, ripartire dal corpo, non soltanto per visibilizzarlo e usarlo come strumento espressivo, ma anche per compiere una deviazione dai meccanismi della rappresentazione tradizionale in quanto veicolo e conferma di ideologie essenzialiste, patriarcali e antropocentriche. L'arte moderna occidentale concorre alla costruzione di un preciso modello di soggetto, solo apparentemente universale e non marcato, che è poi quello declinato nella tradizione filosofica che va da Cartesio a Hegel. Qui, le forme di rappresentazione mirano a riflettere e confermare la realtà ma non lasciano alcun margine per la sua trasformazione, né sul piano personale né su quello politico, poiché non hanno la funzione di articolare questa realtà, non intervengono nel processo di formazione stessa del reale, ma servono a restituirla, che sia per analogia o per antitesi⁴. Performando il corpo, le artiste femministe cercano e rivendicano un posizionamento, lo trasformano, lo scambiano, consapevoli del fatto che l'identità del soggetto femminista non è mai una premessa o una proprietà, ma emerge nelle *intra-azioni*⁵, e che l'artista occupa una posizione *eccentrica*, il che non significa affatto esterna o necessariamente marginale ma, secondo Teresa de Lauretis, «capace di molteplici identificazioni e appartenenze ma anche di disidentificazione e autodislocamento»⁶.

Parlando dell'estetica dell'attivismo, Gregory Sholette⁷ ha scritto che uno dei problemi che pone è proprio la sua indeterminazione «quantistica», una «elusività ontologica» oscillante tra l'estetico e il politico che rende difficile identificare queste azioni ricorrendo a categorie date dell'uno o dell'altro campo: «[n]on c'è nulla che porti più fuori strada gli studiosi di cultura di quegli artisti che affermano con forza la loro indeterminazione essenziale. Artisti che vogliono essere sia particelle sia onde, come la luce»⁸. Que-

⁴ Vedi a questo proposito J.D. Bolter e R. Grusin, *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, Guerini, Milano 2005.

⁵ Vedi *infra*.

⁶ T. de Lauretis, *La nemesi di Freud. Per un'archeologia degli studi su genere, sessualità e cultura*, in *Soggetti Eccentrici*, Feltrinelli, Milano 1999, p. 115.

⁷ G. Sholette, *Merciless Aesthetics. Activist Art as the Return of Institutional Critique. A Response to Boris Groys*, in «Field. A Journal of Socially Engaged Art Criticism», n. 4, 2016, <http://field-journal.com/issue-4/merciless-aesthetic-activist-art-as-the-return-of-institutional-critique-a-response-to-boris-groys>

⁸ *Ibidem*.

sta indeterminazione è in realtà una risorsa irrinunciabile cui le artiste femministe fanno appello, poiché è proprio ciò che consente loro non soltanto di rappresentare diversamente la realtà, ma di intervenire minando i presupposti stessi della rappresentazione e della realtà, per scollamento, dislocazione, e interferenza⁹, aprendo cioè un intervallo che delude il feticismo della rappresentazione, basato sulla distanza del soggetto guardante dall'oggetto guardato, e inaugura al contrario uno spazio di *implicazione*¹⁰ basato sulla prossimità dei soggetti intra-attivi.

La performatività, così nodale sia per la riflessione teorica sia per la pratica artistica¹¹ femminista, segue l'accadere delle differenze che si materializzano, e indaga gli effetti materializzanti delle «operazioni di taglio», in cui non c'è «una relazione di esteriorità radicale ma a una separabilità agenziale». Le «intra-azioni tagliano (con il medesimo gesto) le cose assieme-via [*together-apart*]»¹², cosicché l'identità accade nell'azione contingente di separazione che è anche di relazione, e non appartiene più al singolo. Venendo meno uno spazio di esteriorità assoluta/necessaria, decade anche la possibilità di un'ottica dominante che di questo spazio ha bisogno per esercitare il controllo su un altro tenuto a distanza e oggettivato.

In questo testo, ho scelto di soffermarmi in particolare sulle artiste femministe che hanno lavorato a scardinare il binarismo specista – cioè quello in cui si contrappone, gerar-

⁹ Questo, per esempio, il senso della diffrazione come metodologia secondo D. Haraway, in *Testimone_Modesta@FemaleMan@_incontra_OncoTopo™: femminismo e tecnoscienza*, a cura di L. Borghi, Feltrinelli, Milano 2000, ripreso poi anche da K. Barad che sottolinea come la metodologia della diffrazione sia una «pratica critica per fare la differenza nel mondo. Un impegno a comprendere quali differenze importino/materializzino [*matter*], come e per chi»: in *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Duke University Press, Durham & London 2007, p. 90.

¹⁰ «Queer non ha un significato fisso e ben determinato ed è un termine privo di una referenza stabile. Ciò non vuol dire che possa significare ciò che pare e piace al primo che passa. Queer è un organismo in mutazione, il desiderio di un'apertura radicale, una molteplicità in selvaggia differenziazione, un discepolo di Proteo, un'agency dis/continua, una spaziotemporalità ripiegata [*enfolded*], in preda a continue reiterazioni, in costante materializzazione e promiscuamente ingegnosa»: K. Barad, *La performatività queer della natura*, in M. Filippi ed E. Monacelli (a cura di), *Divenire Invertebrato. Dalla grande scimmia all'antispecismo viscido*, Ombre Corte, Verona 2020, p. 71. Vedi anche l'impiego analogo dell'approccio queer alle arti di A. Jones, *Seeing Differently. A History and Theory of Identification and the Visual Arts*, Routledge, London & New York 1992.

¹¹ T. de Lauretis, *Sui generis. Scritti di teoria femminista*, Feltrinelli, Milano 1996; J. Butler, *Questioni di genere. Il femminismo e la sovversione dell'identità*, Laterza, Bari 2017; R. Schneider, *The Explicit Body in Performance*, Routledge, New York 1997.

¹² K. Barad, *La performatività queer della natura*, cit., p. 78.

chizzandoli, l'animale umano e l'animale non umano –, anche se non sempre con azioni “dirette” in senso stretto, né solo con l'impiego di tecnologie digitali: artiste che coniugano la denuncia dello specismo come pratica politica all'antispecismo come pratica estetica, per portare l* spettator* dell'evento performativo a ritornare sul proprio posizionamento attraverso una revisione della rappresentazione nei termini sopra descritti. Il guardare e la specificazione dell'alterità si legano infatti intimamente già a partire dalla radice etimologica (dal latino *specĕre*), e per questo le artiste femministe, dal proprio vissuto dichiarato, denunciano una spettatorialità che priva il soggetto osservato di capacità di risposta e di agentività, come è da sempre accaduto non solo agli animali non umani ma anche ai soggetti animalizzati per genere, etnia o classe sociale, dunque anche alle artiste.

Se per Joseph Beuys, celebrato come uno dei “padri” dell'arte sociale, *Jeder Mensch ist ein Künstler* [Ogni uomo è un artista], come ha ripetuto in più di un'occasione al suo pubblico, per Rosemarie Trockel, invece, *Jedes Tier ist eine Künstlerin* [Ogni bestia è un'artista]: un'affermazione che denunciando l'inferiorizzazione per via di animalizzazione dell'arte delle donne, allo stesso tempo rivendica agli animali non umani autonomia, capacità di azione e relazioni *sociali* che lo specismo del rappresentare ha reso passive, statiche e mute.

Ma è arte? Seguendo le argomentazioni di Sholette, che in fondo potrebbero essere le medesime che si poneva Linda Nochlin scrivendo uno dei primi e più noti pamphlet di critica d'arte femminista¹³, già il fatto di porsi la domanda («stupida» per Nochlin) presuppone che l'Arte possieda un'essenza storica e delle proprietà immutabili, e altrettanto la Società rispetto alla quale si misurerebbe, impiegando quella logica esclusiva/escludente che ha impedito all'arte delle categorie sociali marginalizzate l'accesso ai luoghi materiali e ai luoghi del discorso dell'arte “propriamente” detta¹⁴.

Ogni bestia è un'artista, femminile singolare

Con questa affermazione, divenuta anche un libro d'artista (1993), Rosemarie Trockel riprende, cambiandola di specie e genere, una nota affermazione di Joseph Beuys, che per riportare l'arte all'essenza della natura, e della natura umana come energia creativa, affer-

¹³ L. Nochlin, *Perché non ci sono state grandi artiste?*, a cura di J. Perna, Castelvechi, Milano 2014.

¹⁴ G. Sholette, *op. cit.*

mava: *Ogni uomo è un artista*. Per Beuys, artista alchimista¹⁵ e sciamano influenzato dal Romanticismo tedesco e dall'antroposofia, ogni uomo è un artista, o perlomeno può esserlo purché trasformi la realtà in azione sociale attraverso la propria creatività lasciata libera di fluire. Trockel dice piuttosto che ogni bestia è un'artista donna non per conferire alla femminilità dell'artista i caratteri dell'animalità lasciando inesplorati i termini della relazione, ma per radicare la celebrazione della creatività artistica, il suo "genio", nei corpi delle donne e degli animali non umani, soggettività subalterne di una *storia* dominante scritta in lettere eteropatriarcali, dentro e fuori il mondo dell'arte, e così dissacrare, svuotare e persino inghiottire provocatoriamente la tradizione, interpellandone direttamente canoni e forme e mettendone in questione allo stesso tempo maschilismo e specismo.

Ciò appare ancora più chiaro nella lettera che l'artista Susan Silas scrive al controperformer ucraino Oleg Kulik, il quale spesso si presenta al pubblico come un cane pericoloso, talvolta mordendo gli spettatori incauti, come nella performance *I Bite America and America Bites Me*, in cui vive per due settimane a quattro zampe e nudo dentro una gabbia, per criticare, a suo dire, la società americana contemporanea. In *A Love letter to Oleg Kulik* (1997), Silas confronta Kulik sul suo definirsi animale, ricordandogli che le donne e le minoranze, non gli uomini bianchi, e certo non gli uomini bianchi in Russia, sono trattate come animali. Silas, nella lettera, racconta di essere entrata nella gabbia di Kulik (si chiede: sono state fatte entrare solo spettatrici donne?) e di aver deciso di leggergli *Mothers in the Fatherland: Women, the Family and Nazi Politics* di Claudia Koonz, per puntualizzare come secondo lei il lavoro di Beuys, opinione certamente impopolare – così scrive – non abbia affatto rotto con la cultura del nazionalsocialismo¹⁶.

¹⁵ Tra gli animali simbolo dell'arte di Beuys, la lepre e il coyote. Il cadavere di una lepre compare per la prima volta nella performance *Sinfonia Siberiana Sezione 1*, organizzata assieme a Fluxus nel 1963. In *How to Explain Pictures to a Dead Hare* (1965) l'artista con il volto coperto di una foglia d'oro e di miele (simboli alchemici) culla una lepre morta spiegandole il senso dei dipinti appesi al muro. Ancora più nota è la performance di Beuys *I Like America and America Likes Me* (1974) in cui l'artista trascorre tre giorni con un coyote, spirito del territorio americano, nella galleria Renè Block a SoHo, New York, con l'intento di entrare in profonda comunicazione con l'animale attraverso una sorta di comunione addomesticante.

¹⁶ S. Silas, *A love letter to Oleg Kulik*, inizialmente pubblicata su «ArtNet», 1997, ora disponibile all'indirizzo <https://susansilas.com/a-love-letter-to-oleg-kulik/> (ultimo accesso 19/01/2021).

Beuys e Kulik + Silas sono infine ripresi nella performance dell'artista slovena Maja Smrekar, *I Hunt Nature and Culture Hunts Me* (2014)¹⁷: qui Smrekar giace immobile e nuda, distesa supina per terra, mentre una voce legge brani dagli artisti menzionati, quando a un certo punto i lupi entrano in scena e la attorniano cibandosi quasi *sul* suo corpo, preda del movimento e del desiderio animale, l'una e gli altri ancora indivisi dalla macchina antropologica, l'una e gli altri vivi in mortale e rischiosa complicità: «voglio trovarmi in un posto bellissimo quando morirò, con te che incarni la mia intima memoria emozionale. Voglio che tu mi faccia comprendere qual è la differenza tra un bambino e un animale addomesticato. Sono un cane? Voglio un cane? Voglio essere il tuo cane», afferma Smrekar (Fig. 01).



Fig. 01. Maja Smrekar, *I Hunt Nature And Culture Hunts Me*, Recontres Festival, Bourges, 8th November 2014, performance, foto di scena dal sito web di Maja Smrekar.

Come Trockel, le Guerrilla Girls, collettivo di artiste anonime attivo a partire dalla fine degli anni Ottanta, nei loro travestimenti scimmieschi e volutamente “fuori contesto” fanno irruzione in musei e gallerie per smascherare le politiche sessiste del mondo dell'arte, che analizzano e di cui pubblicano dati e statistiche in manifesti, pamphlet e libri, recuperando in chiave affermativa una tradizione di esibizione *oscena* della femminilità ferina e

¹⁷ M. Smrekar, *I Hunt Nature and Culture Hunts Me*, 2004, video e testo disponibili all'indirizzo <https://www.majasmrekar.org/k9-topology-i-hunt-nature-and-culture-hunts-me> (ultimo accesso 19/01/2021).

razzializzata che da Josephine Baker arriva fino a Grace Jones. Nelle vesti di Dr. Zira, dal nome della scimpanzé psicologa della serie di film *Il Pianeta delle Scimmie*, l'artista Coco Fusco tiene una conferenza sul comportamento predatorio degli umani, dal titolo *Observations of Predations in Humans* (2013, Studio Museum, Harlem)¹⁸. Fusco attinge alla primatologia, alle neuroscienze e all'evoluzionismo, e rilegge attraverso una finzione speculativa dal tono afrofuturista l'accumulazione sfrenata del soggetto neoliberale attraverso l'osservazione del comportamento predatorio dei maschi alfa di babbuino (Fig. 02).

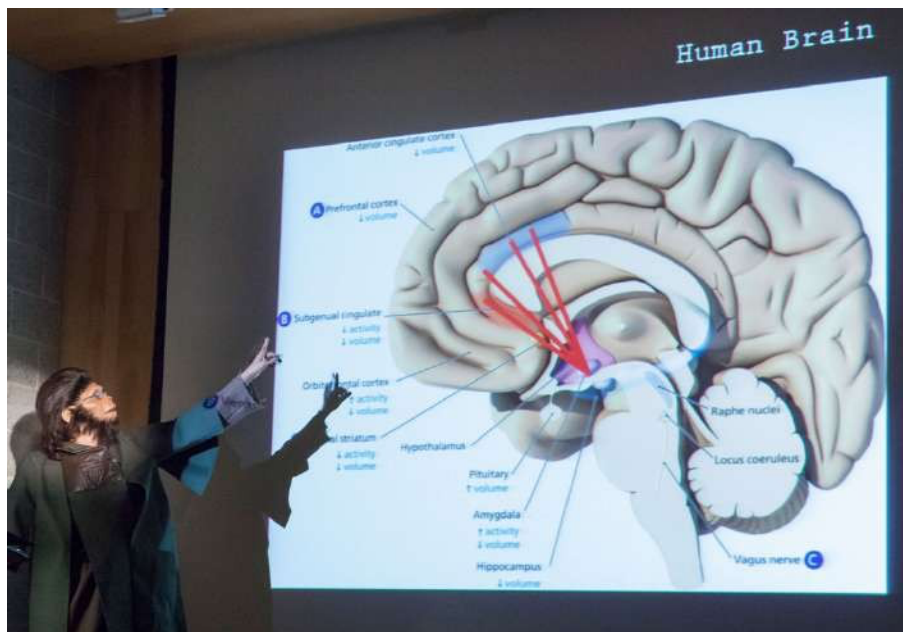


Fig. 02. Coco Fusco, *Observations of Predation in Humans: A lecture by Dr. Zira, Animal Psychologist*, performance, Studio Museum in Harlem, New York, 2013, foto di Noah Krell.

L'artista, che con *The Couple in the Cage. Two Undiscovered Amerindias* (1992-93) performava insieme a Guillermo Gomez Peña una coppia di nativi in gabbia non ancora "scoperti" mettendo in scena una feroce critica del colonialismo e degli zoo umani, attualizza qui i conflitti già evidenziati nella saga attraverso lo sfruttamento e la schiavitù dei soggetti razzializzati e animalizzati, ed evidenzia la fascinazione e allo stesso tempo le ansie della cultura popolare americana per il tropo culturale dei primati¹⁹.

¹⁸ Poi ripresa come una finta Ted Talk con il titolo *Primate Visions of the Human Mind* (2015).

¹⁹ Per un approfondimento, vedi anche D. Haraway, *Primate Visions. Gender, Race and Nature in the World of Modern Science*, Routledge, New York and London 1989; C. Fusco e B. Wallis (a cura di), *Only Skin Deep. Changing Visions of the American Self*, International Center of Photography/Harry N. Abrams Inc. Publishers, New York 2003.

Attraverso i primati, Fusco discute delle conseguenze sociali degli odierni conflitti economici, della violenza e delle disuguaglianze che questi comportano soprattutto per i non bianchi²⁰. Coniugando performance e “fabulazione speculativa”, Fusco approfondisce la comparazione interspecie tra le esperienze degli animali in cattività e gli esseri umani degradati, tra il tempo del postumano e il luogo del subumano, interpellando i primati come soggetto politico per porre fine all’eccezionalismo umano.

In *Kafka’s Monkey* (2009), la performer teatrale Kathryn Hunter assume le fattezze e le movenze di Peter il Rosso, la scimmia protagonista del racconto di Kafka *Una relazione per l’Accademia* (1917), catturata in Africa e condotta in Europa e forse ispirata a un reale fenomeno da baraccone del tempo, per parlare di colonialismo, immigrazione e politiche assimilazioniste (Hunter è di origine greca, in Kafka la scimmia simboleggiava probabilmente la condizione ebraica). In scena, Hunter cambia sia genere sia specie per comportarsi come Peter, che dal canto suo ha imparato a comportarsi come un umano e tiene addirittura una conferenza di fronte a un consesso di accademici; per Peter il Rosso l’abbandono dell’animalità resta l’unica via di fuga, poiché l’unico posto che l’umanità concepisce per l’animale selvaggio è la gabbia, l’unica relazione possibile il dominio.

Nei lavori di Trockel, da cui partivamo, la riflessione parallela sulla femminilità e sull’animalità impongono una torsione delle traiettorie in cui è incanalato lo sguardo spettatoriale, mettendone in discussione le dinamiche di distanziamento. La riflessione sull’agentività animale è il punto di partenza delle dimore realizzate dall’artista in collaborazione con il partner Carsten Höller: tra le più note *A House for Pigs and People* presentato alla documenta X di Kassel (1997): qui i due artisti creano un ambiente diviso da un vetro (a specchio verso gli umani, trasparente verso i maiali) che da un lato ospita dei maiali in uno spazio dotato di tutti i comfort, dall’altro gli umani in un ambiente di nudo cemento. L’installazione è una riflessione sulla violenza dello sguardo come senso privilegiato mobilitato dall’arte, ma obliterato dal complesso animal-industriale, e sulla violenza dell’addomesticamento (come si legge nelle dichiarazioni degli artisti che accom-

²⁰ C. Fusco, *A Performance Approach to Primate Politics*, Mit Graduate Program on Comparative and Media Studies podcast and liveblog, 25 Ottobre 2013, disponibile all’indirizzo <https://cms.mit.edu/podcast-and-liveblog-coco-fusco/> (ultimo accesso 19/01/2021).

pagnano il lavoro), e gioca sullo straniamento che l'immagine dei maiali, apparentemente una *still life*, suscita quando gli "spettatori" si accorgono dei loro movimenti, pur nella mancanza di contatto sonoro e olfattivo fra le due parti (Fig. 03).



Fig. 03. Rosemarie Trockel e Carsten Höller, *Ein Haus für Schweine und Menschen* (A House for Pigs and People), dettaglio della installazione alla Documenta di Kassel, 1997.

L'arte di prendersi cura

In un saggio²¹ contenuto nell'ultimo libro di Donna Haraway, purtroppo ommesso nella versione italiana, l'autrice riflette sulle reti di relazioni, reti di potere, ma anche di responsabilità e di cura, che legano lei, soggetto femminile in età non più fertile, la sua cagna Cayenne con problemi di incontinenza legati all'età, in cura con il DES (diethylstilbestrolo), e le cavalle gravide dalla cui urina viene ricavato il Premarin, un estrogeno coniugato molto impiegato nella TOS (Terapia Ormonale Sostitutiva). A essere *coniugati*, nella storia che Haraway racconta, non sono solo gli ormoni, ma i corpi che queste sostanze portano insieme oltre la specie. Corpi che si congiungono in un destino comune nel momento in cui, avendo acquisito consapevolezza del proprio privilegio, ci si accorge che non è più possibile non vedere diversamente e, dunque, non aggiungere altri fili al groviglio, restando implicati nella complessità del vivere e del morire condiviso, prendendosi cura delle specie compagne.

²¹ D. Haraway, *Awash in Urine*, in Id., *Staying with the Trouble*, Duke University Press, Durham & London 2016, pp. 104-116.

Egstrogen Farms (2015) è un finto video promozionale realizzato da Mary Maggic Tsang per un'ipotetica compagnia che produce le Egstro-Eggs, uova provenienti da galline geneticamente modificate, biologiche e allevate all'aperto, "addizionate" però con gonadotropine (ormoni che regolano la produzione ovarica). Per questo lavoro l'artista si richiama ai lavori del collettivo subRosa, uno dei primi gruppi di attiviste femministe a lavorare sul legame economico-politico fra il corpo delle femmine umane e non, il lavoro riproduttivo e le nuove tecnologie, che ripercorre soprattutto attraverso il *teatro situazionale* le reti in cui si intrecciano interessi e ideologie proprietarie, eugenetiche e colonialiste della ricerca medica²², della zootecnia e dell'industria agro-alimentare (Fig. 04).



Fig. 04. Mary Maggic Tsang, *Egstrogen Farms*, progetto multimediale, dettaglio, 2015, we-make-money-not-art.com

Nel progetto di bio-hacking collaborativo *Open Source Estrogen* (2016), Tsang offre la possibilità di riprodurre a casa questi ormoni femminili oggi ampiamente usati nei più diversi ambiti, dalla contraccezione alle terapie sostitutive in menopausa, dagli allevamenti intensivi, ai pesticidi, agli ftalati. L'intenzione di Tsang non è solo quella di fornire strumenti accessibili a tutti per contrastare la colonizzazione dei corpi delle donne e il binarismo dei generi che associa gli estrogeni a un preciso target di mercato, ma anche

²² subRosa, *Cultures of Eugenics*, prima edizione 2002, quarta edizione rivista 2008, <http://files.cargocollective.com/185982/COEbooklet04.pdf> (ultimo accesso 19/01/2021); M. Maggic Tsang et al., *Estrozine 1.0*, 2016, <http://files.cargocollective.com/185982/estrozine-1.1.pdf> (ultimo accesso 19.01.2021). Vedi anche F. Timeto, *Unmasking the Theater of Technoscience. The Cyberfeminist Performances of subRosa*, in «Feminist Media Studies», vol. 10, n. 2, pp. 244-248.

proporre forme di solidarietà trans-specie attraverso una riflessione sulla tossicità degli xeno-estrogeni e sulle conseguenze ambientali del loro abuso.

La cura richiede continuità nel tempo, è farsi carico delle esistenze invisibili, vulnerabili o precarie attraverso la creazione di legami di comunità trasversali, basati sul riconoscimento di forme di parentela radicale con gli altri umani e non umani. Nelle note che accompagnano il progetto, Tsang auspica anche l'allestimento di «cliniche ginecologiche» destinate alla cura degli organismi gravemente danneggiati dalla concentrazione di questi ormoni nell'acqua.

Sempre più spesso, «la tecnologia rende la vita così astratta che ci dimentichiamo da dove proviene. Che si tratti del ritaglio di una bistecca in un supermercato ormai rimosso dall'animale [...] non vediamo mai chi stiamo per uccidere»²³: è quanto scrive Ionat Zurr, fondatrice del Tissue Culture & Art Project (TC&A) insieme a Oron Catts, co-fondatore e direttore artistico di SymbioticA, centro di ricerca sui rapporti arte-scienza presso la University of Western Australia. Oggetto della ricerca artistica del TC&A sono gli organismi “semi-viventi”, cioè quella classe di organismi creati e tenuti in vita artificialmente, che necessitano di manutenzione e un nutrimento costanti per esistere. Per Zurr e Catts, il particolare statuto di questi esseri “parziali” pone delle domande sui confini del corpo e sulle gerarchie della vita, soprattutto a chi ha accesso alla loro manipolazione, inclusi gli artisti che indubbiamente possono godere del loro privilegio antropocentrico²⁴. Uno dei progetti più noti del duo è *Disembodied Cuisine* (2003), in cui Zurr e Catts lavorano alla produzione di *carne artificiale*, tema oggi quantomai dibattuto, chiedendosi quali siano le possibilità e le implicazioni di un consumo di carne senza vittime. Da un lato, la carne come risorsa rinnovabile sempre disponibile «zombifica» gli esseri viventi tramite la gestione ingegneristico-economica della materia vivente²⁵, dall'altro le colture in vitro di cellule viventi prelevate da cadaveri sono processi di resurrezione tecnologica. La carne prodotta in vitro è così, allo stesso tempo, vivente eppure mai nata. *Disembodied Cuisine* non offre facili risposte, ma mostra la problematicità dell'esperimento stesso su cui si basa,

²³ I. Zurr in P. Ross, «Art, Science and Wonder. A Conversation with Ionat Zurr», in «Art Practical», 29 Ottobre 2015, <http://www.artpractical.com/feature/a-conversation-with-ionat-zurr/> (ultimo accesso 19/01/2021).

²⁴ I. Zurr & O. Catts, *The Ethical Claims of Bio Art: Killing the Other or Self-Cannibalism?*, in «Australian and New Zealand Journal of Art», 5, 2004, disponibile all'indirizzo <http://www.tca.uwa.edu.au/publication/TheEthicalClaimsofBioart.pdf> (ultimo accesso 19/01/2021).

²⁵ I. Zurr & O. Catts, *Disembodied Livestock: The Promise of a Semi-Living Utopia*, in «Parallax», vol. 19, n. 1, 2013, pp. 101-113.

dove le vittime sono implicite e distanti: per esempio, non solo le cellule dei tessuti ma anche i nutrienti per le colture in vitro hanno derivazione animale, senza contare poi che anche in questi esperimenti si producono oggetti vivi potenzialmente sfruttabili per il mercato, le cui conseguenze economiche ed ecologiche non possono essere sottovalutate²⁶.

In *Embracing Animal* (2004), Katy High allestisce un laboratorio esteso che ospita l'appartamento-città di tre ratti transgenici HLAB27 in pensione: si tratta di ratti cui allo stadio embrionale è stato iniettato materiale genetico umano che li rende inclini a sviluppare un certo tipo di malattie autoimmuni, ma ormai inutili per la ricerca. High li nutre, li fa giocare, sperimenta cure alternative, insomma prova a garantire loro una vita dignitosa soprattutto per impedire lo sviluppo delle malattie autoimmuni alle quali, come l'artista, sono soggetti. High è consapevole del fatto che questi ratti non sono né mai potranno essere animali domestici²⁷, ma se ne prende ugualmente cura e invita anche gli spettatori a partecipare, perché intende renderci testimoni di quanto, in genere, resta invisibile oltre pareti del laboratorio – proprio come accade fuori dal perimetro degli allevamenti intensivi.

Anche *Dying for the Other* (2012), installazione video di Beatriz da Costa, attesta la pratica di usare topi di laboratorio per la ricerca sul cancro. La vita dei topi e quella dell'artista, che morirà di tumore l'anno seguente, si legano in un racconto costruito, anche tecnicamente, su continue interferenze e diffrazioni, dove il luogo del sé e dell'altro non è mai stabilito definitivamente. da Costa rende conto della molteplicità di attori che concorrono alla manutenzione della vita condivisa, ripercorrendo le reti e i luoghi dove questi agiscono e s'incontrano, attraversandoli e posizionandosi allo stesso tempo, e lasciando emergere il divenire congiunto²⁸ di umani e non umani. Nella *vita assistita* dell'artista e in quella degli oncotopi le specie compagne si incontrano. Gli oncotopi che muoiono per sperimentare le stesse cure che aiuteranno da Costa a prolungare la sua vita sono l'altro significativo per l'artista, e l'artista che a sua volta testimonia il lavoro di cura dei topi attraverso la sua riabilitazione post-operatoria è allo stesso tempo anche l'altro per i topi di cui si fa testimone, nonché per gli spettatori.

²⁶ I. Zurr & O. Catts, *Disembodied Livestock*, cit., pp. 101-113.

²⁷ K. High, *Rat Love Manifesto*, 2005, disponibile all'indirizzo <http://www.embracinganimal.com/rat-love.html> (ultimo accesso 19/01/2021).

²⁸ D. Haraway, *Awash in Urine*, cit.

Nel corso di una residenza a SymbioticA (2003-04), la performer Kira O'Reilly studia le tecniche di coltura artificiale di cellule animali per il suo progetto *Marsyas – Running out of Skin* (2003-2004), teoricamente finalizzato a una coltura dei propri stessi tessuti (poi non realizzata). Il progetto finale è anticipato da sette azioni realizzate nel corso degli anni precedenti²⁹. Nell'ottava azione, che si svolge in laboratorio, al posto del corpo dell'artista è il corpo senza vita di un maiale, dal cui orecchio viene prelevato il derma per la coltura in vitro: è l'artista stessa a eseguire questa biopsia, che nel racconto diventa una vera e propria allucinazione di fusione con l'animale, doppio "co-coltivato" che continua a esistere fuori dal corpo inanimato, che interferisce con la più lucida osservazione della progressiva volatilizzazione dei segni, sempre più disincarnati, dove una gamba diventa cellule, poi pezzo di carne, poi cibo per cani, infine rifiuto pericoloso.



Fig. 05. Kira O'Reilly, *inthewrongplaceness*, performance, Newlyn Art Gallery, Penzance, UK, 2006, foto di Steven Tanner, fonte: weeklyweird.net

La nona e ultima azione è la performance *inthewrongplaceness* (Penzance, UK, 2006): O'Reilly giace nuda in una stanza di una casa vittoriana per diverse ore insieme al cadavere di una scrofa appena macellata. L'artista e la scrofa si abbracciano, stanno sdraiate, rotolano e si lasciano toccare finendo per confondersi attraverso la pelle solcata dagli stessi tagli e da una storia condivisa di sfruttamento e strumentalizzazione. O'Reilly inscena e condivide col pubblico il proprio lavoro del lutto, "indossando" l'animale quasi per resuscitarlo e cercando di trattenere il calore che fugge inesorabilmente dal corpo ormai senza vita³⁰ (Fig. 05).

²⁹ K. O'Reilly, *Marsyas – Running Out of Skin*, in J. Hauser, a cura di, *Sk-interfaces, Exploding Borders: Creating Membranes in Art, Science and Technology*, catalogo della mostra, FACT – Liverpool University Press, Liverpool 2008, pp. 96-101.

³⁰ «Io la muovo la muovo la muovo/nello sforzo assurdo e futile di ricavarne/qualche forma di animazione/sparendo dentro di lei, fuori di lei», afferma l'artista in *Marsyas*, cit.

Agli spettatori sono forniti guanti sterili e disinfettante medico per *sentire* i due corpi, non soltanto guardarli. I gesti che O'Reilly richiede al pubblico ripetono quelli da lei stessa compiuti accarezzando e danzando col maiale: l'artista si offre infatti come tramite, perché attraverso di lei il pubblico intra-agisca con il corpo dell'animale, sottratto in questo modo sia all'invisibilità cui lo relega la scienza, sia al voyeurismo della rappresentazione artistica che ne vorrebbe fare soltanto un oggetto dello sguardo – lo stesso destino dei corpi delle donne nella storia dell'arte della tradizione occidentale, in fondo. Ognuno in questa performance è nel posto sbagliato, e *inthewrongplaceness* attraversa più limiti allo stesso tempo: quello fra umano e non umano, vita e morte, arte e scienza, ottico e aptico.

Una variazione su *inthewrongplaceness* sono le performance dell'artista slovena, antispesista militante, Betina Habjanič, che riprende O'Reilly soprattutto in *Love Act. Inversion* (2019), performance che può durare quasi cinque ore, in cui l'artista ricomponne e ricuce pazientemente una carcassa di maiale smembrata, un gesto frankensteiniano tuttavia finalizzato alla ricomposizione dell'animale come fine in sé, piuttosto che come supporto per la nascita di un nuovo umano. L'artista sostiene³¹ che l'azione del cucire impone un controllo della forma, ma non appena la performance si conclude, e la forma appare come l'animale ricomposto, ma cadavere, al controllo subentra una enorme fatica, quasi un cedimento strutturale: l'artista stanca, ferita, svuotata si lascia completamente andare nell'abbraccio animale. Se l'arte richiede in genere una distanza dal "prodotto" finale, per suscitare quella contemplazione che ne crea e preserva l'aura, l'artista paragona invece le sensazioni della performance a quelle dell'attivismo: sentire, stare dentro le cose mentre accadono, rendersi conto che poco è davvero controllabile, perché si è sempre parte di un meccanismo ben più ampio, nel sistema dell'arte così come in quello del mattatoio, infine cedere e cadere con l'animale (Fig. 06).

³¹ Intervista video a B. Habjanič, *Profil // Betina Habjanič: 'Climax: Mort'*, a cura di Kapelica Gallery, Ljubljana 2020, disponibile online all'indirizzo <https://www.youtube.com/watch?v=okgGqpWc5Ao> (ul-timo accesso 19/01/2021).



Fig. 06. Betina Habjanič, *Love Act. Inversion*, performance, Kapelica Gallery, Ljubljana, 2019, fonte: <https://www.mynewsdesk.com/dk/kulturvaerftet/images/betina-habjanic-si-skraastreg-love-act-1656980>

Quanto può essere utile l'arte, rispetto all'attivismo? Se l'attivismo ci pone in contatto col dolore animale in un confronto brutale, l'arte consente di acquisire una distanza che funziona come una terapia, "sterilizzando", per così dire, i numerosi stimoli innescati dalla militanza, eppure riproponendo la realtà del dolore animale in scena. Sia l'arte che l'attivismo consentono, dice Habjanič, quasi un'assoluzione, una forma di salvezza, che nell'arte deriva precisamente da una *presa di coscienza mediata* e per ciò stesso condivisibile con il pubblico, pur senza cancellare del tutto l'isolamento di chi agisce l'azione: «non voglio morire felice, voglio morire consapevole», dice Habjanič³².

Tecniche di speciazione

Le dinamiche identitarie e relazionali che si dispiegano nelle reti sociali e nel circuito di dataficazione dell'esperienza sono state oggetto del lavoro di alcune artiste femministe interessate alla relazione fra animali e umani e alla loro proiezione e rappresentazione negli ambienti digitali. Il collettivo anonimo di artiste femministe Neozoon, fondato nel 2009 e attivo tra Berlino e Parigi, indaga il confine umano/animale impiegando colla-

³² Intervista video a B. Habjanič, *op. cit.*

ge, installazioni, subvertising e soprattutto il found-footage per creare quello che Giovanni Aloï ha definito uno «zoopraxiscopio contemporaneo»³³.

I primi lavori di street art di Neozoon ricreano silhouettes animali sui muri delle città per mezzo di pellicce di scarto o rubate, che talvolta rivestono inquietanti automi, come i gorilla attaccati al respiratore di *Bestia Recreata* (2009), i primati in gabbia di *Das Manteltier* (2010) allo zoo di Münster o la volpe che si rotola a terra dal ridere, con una voce umana, di *Vulpes Laetus* (2012): usando questa forma di “graffitismo” tattile e tridimensionale, le artiste vogliono sia rispondere a chi sostiene che non ci sono più animali in città – basterebbe solo pensare a tutti i pezzi di corpi animali conservati nei frigoriferi dei magazzini pronti a occupare gli scaffali dei supermercati –, sia ricordare come quelle che appaiono come sagome erano un tempo corpi tridimensionali, vivi e semoventi, anche se quasi mai liberi.

Nei lavori più recenti, Neozoon si sofferma in particolare sull’affetto esagerato per i pet, attingendo soprattutto ai video trovati sulla piattaforma YouTube: la sovrapposizione di cani e gatti online, a prescindere dagli interessi economici che spesso si celano dietro la viralità di queste immagini, evidenzia come gli animali domestici diventino quasi una sorta di *enhancer* della personalità del proprietario, che *si performa* grazie all’animale che accudisce, così come, d’altra parte, a quello che uccide. Qui lo spettatore è anche il protagonista della scena, in un cortocircuito che fa esplodere, spingendola fino al paradosso, la dissonanza cognitiva fra l’animale visibile e quello invisibile, e le diverse declinazioni della responsabilità multispecie oltre la prossimità della relazione di rispecchiamento con l’animale domestico.

MY BBY 8L3W (2014)³⁴ è un video di 3 minuti che si compone di spezzoni montati insieme in cui diverse Youtubers esibiscono cani e gatti allo sguardo della videocamera, in modi talmente standardizzati e seguendo una narrazione così codificata e stereotipata anche in base al genere (si tratta prevalentemente di giovani ragazze), che sembra quasi che le protagoniste seguano linee-guida simili a quelle usate nei tutorial dedicati al make-up: descrizione dell’animale, dichiarazione d’amore, effusioni esplicite (Fig. 07).

³³ G. Aloï, *Neozoon: A YouTube Zoopraxiscope*, in «Antennae», n. 42, pp. 55-67, ripubblicato sul sito di Neozoon all’indirizzo <http://www.neozoon.org/text>

³⁴ Neozoon, *MY BBY 8L3W*, 2014, disponibile online all’indirizzo https://www.youtube.com/watch?v=mOOS_JYorZU

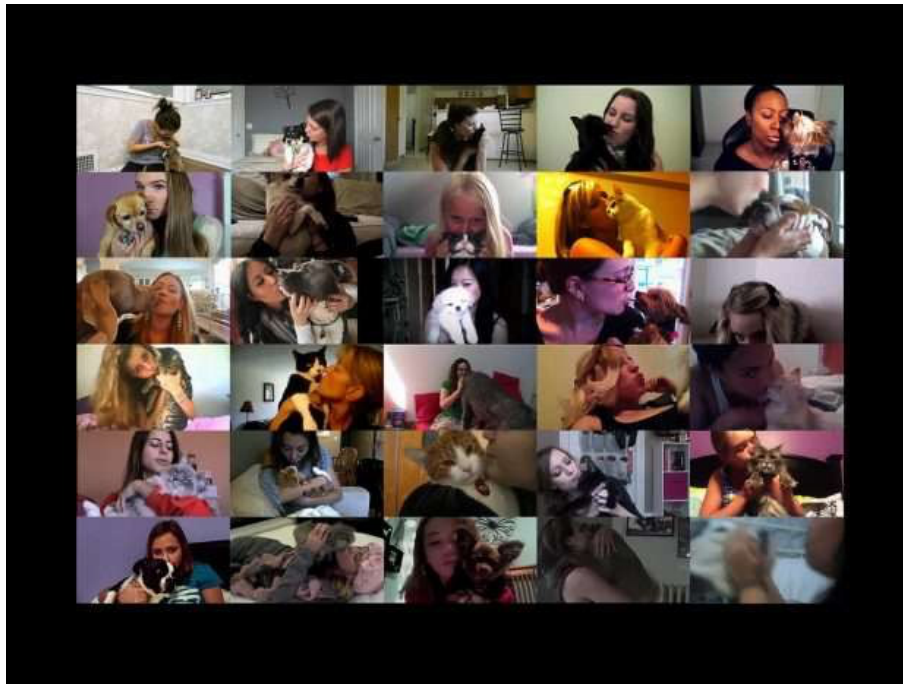


Fig. 07. Neozoon, *MY BBY 8L3W*, video, 3 min., 2014, still ripresa da www.fluxfm.de.

I brani video sono poi montati per analogia, usando loop, variazioni di ritmo e ripetizioni, come nel caso di *Buck Fever* (2012) e di *Big Game* (2013)³⁵, dove a essere combinate sono scene atroci di safari e di caccia commentate dalle esclamazioni delle famiglie di cacciatori eccitate e orgogliose di fronte alla morte animale.

Oltre ai media digitali, il collettivo indaga anche gli ingranaggi della contemporanea zootecnia e della distribuzione alimentare, dal *foodporn* di gente che mostra carrelli colmi di prodotti animali e che si filma mangiandoli di *Love Goes Through the Stomach* (2017) all'installazione *Everything Has an End* realizzata presso il Tollwoodfestival di Monaco nel 2015, un festival dell'artigianato e della gastronomia "sostenibili", che il collettivo hackera presentando una struttura in cui, nelle gabbie normalmente preposte a ospitare le scrofe e i loro piccoli, al posto dei suini sono installati degli insaccati di gomma decisamente sovradimensionati che si muovono appena (visto anche lo spazio limitato in cui sono compressi), mentre il sonoro volutamente dissonante trasmette il grufolare degli animali. Un approccio anticipato dalla performance in maschera (che le artiste indossano anche per rilasciare interviste) davanti al fondale di plastica di *Fair Game*

³⁵ Per degli estratti dei video citati, si veda il canale Vimeo del collettivo, all'indirizzo <https://vimeo.com/neozoon>

(2011), dove le protagoniste tirano gli insaccati confezionati direttamente fuori dal ventre delle loro (finte) prede appena cacciate.

Implicazioni (una breve conclusione)

L'attivismo femminista esplora il campo della performatività, del corpo e dello sguardo traendo vantaggio dall'indeterminazione della *materia* politica e della *luce* estetica. Le artiste di cui si è parlato in questo testo mostrano come soltanto abbandonando gli assunti della rappresentazione tradizionale, che distanzia e distingue creando una catena incessante di opposizioni binarie, è possibile riguardare il proprio posizionamento e rispettare quello dell'altro, rivendicando entrambi: ogni bestia è un'artista perché ogni bestia è stata osservata, misurata, passivizzata e silenziata proprio come le artiste nella tradizione della storia dell'arte occidentale.

Capovolgendo i presupposti della speciazione, che prima di tutto proviene dallo sguardo dello spettatore umano, maschio, bianco e occidentale, le artiste qui raccontate hanno performato una politica profondamente antispecista perché profondamente femminista: mostrando l'accadere intra-attivo delle soggettività in relazione, hanno scardinato l'asse dei dualismi e percorso, invece, i tagli che continuamente differenziano *con-senza*, coniugando nelle separazioni, da quella di genere a quella di specie.

Muovendosi nel vasto campo delle possibilità del performativo, ricorrendo o meno alla performance propriamente detta, con o senza l'ausilio delle nuove tecnologie e della azione diretta, queste artiste hanno delineato corpografie multispecie e interferito così, per mezzo di un apparato di osservazione femminista situata e dichiarata, con ogni posizionamento sicuro, da quello dell'artista a quello dello spettatore, per arrivare all' "oggetto" rappresentato, *life non più still*.

Riferimenti bibliografici

G. Aloï, *Neozoon: A YouTube Zoopraxiscope*, in «Antennae», n. 42, pp. 55-67.

K. Barad, *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Duke University Press, Durham & London 2007.

- K. Barad, *La performatività queer della natura*, in M. Filippi ed E. Monacelli (a cura di), *Divenire Invertebrato. Dalla grande scimmia all'antispecismo viscido*, Ombre Corte, Verona 2020, pp. 62-106.
- T. Bazzichelli, *Networking. La rete come arte*, prefazione di D. de Kerckhove, Costa & Nolan, Milano 2006.
- J. D. Bolter e R. Grusin, *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, Guerini, Milano 2005.
- J. Butler, *Questioni di genere. Il femminismo e la sovversione dell'identità*, Laterza, Bari 2017.
- A. Jones, *Seeing Differently. A History and Theory of Identification and the Visual Arts*, Routledge, London & New York 1992.
- T. de Lauretis, *La nemesi di Freud. Per un'archeologia degli studi su genere, sessualità e cultura*, in *Soggetti Eccentrici*, Feltrinelli, Milano 1999.
- T. de Lauretis, *Sui generis. Scritti di teoria femminista*, Feltrinelli, Milano 1996.
- S. Fadda, *Postfazione. Le maglie della rete e i ferri del mestiere*, in T. Bazzichelli, *Networking. La rete come arte*, prefazione di D. de Kerckhove, Costa & Nolan, Milano 2006.
- C. Fusco e B. Wallis (a cura di), *Only Skin Deep. Changing Visions of the American Self*, International Center of Photography/Harry N. Abrams Inc. Publishers, New York 2003.
- B. Habjanič, *Profil // Betina Habjanič: 'Climax: Mort'*, a cura di Kapelica Gallery, Ljubljana, 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=okgGqWc5Ao> (ultimo accesso 19/01/2021).
- D. Haraway, *Primate Visions. Gender, Race and Nature in the World of Modern Science*, Routledge, New York and London 1989.
- D. Haraway, *Testimone_Modesta@FemaleMan@_incontra_OncoTopo™: femminismo e tecnoscienza*, a cura di L. Borghi, Feltrinelli, Milano 2000.
- D. Haraway, *Awash in Urine*, in Id., *Staying with the Trouble*, Duke University Press, Durham & London 2016, pp. 104-116.
- A. Milohnić, *Artivism*, in «Maska», vol. 20, no. 1-2 (90-91), 2005.
- L. Nochlin, *Perché non ci sono state grandi artiste?*, a cura di J. Perna, Castelvechi, Milano 2014.
- K. O'Reilly, *Marsyas – Running Out of Skin*, in J. Hauser, a cura di, *Sk-interfaces, Exploding Borders: Creating Membranes in Art, Science and Technology*, catalogo della mostra, FACT – Liverpool University Press, Liverpool 2008, pp. 96-101.

- P. Ross, «Art, Science and Wonder. A Conversation with Ionat Zurr», in «Art Practical», 29 Ottobre 2015, <http://www.artpractical.com/feature/a-conversation-with-ionat-zurr/> (ultimo accesso 19/01/2021).
- R. Schneider, *The Explicit Body in Performance*, Routledge, New York 1997.
- G. Sholette, *Merciless Aesthetics. Activist Art as the Return of Institutional Critique. A Response to Boris Groys*, in «Field. A Journal of Socially Engaged Art Criticism», n. 4, 2016, disponibile all'indirizzo <http://field-journal.com/issue-4/merciless-aesthetic-activist-art-as-the-return-of-institutional-critique-a-response-to-boris-groys> (ultimo accesso 19/01/2021).
- F. Timeto, *Unmasking the Theater of Technoscience. The Cyberfeminist Performances of subRosa*, in «Feminist Media Studies», vol. 10, n. 2, pp. 244-248.
- M. Maggic Tsang et al., *Estrozine 1.0*, 2016, <http://files.cargocollective.com/185982/estrozine-1.1.pdf> (ultimo accesso 19/01/2021).
- I. Zurr & O. Catts, *The Ethical Claims of Bio Art: Killing the Other or Self-Cannibalism?*, in «Australian and New Zealand Journal of Art», 5, 2004, <http://www.tca.uwa.edu.au/publication/TheEthicalClaimsofBioart.pdf> (ultimo accesso 19/01/2021).
- I. Zurr & O. Catts, *Disembodied Livestock: The Promise of a Semi-Living Utopia*, in «Parallax», vol. 19, n.1, 2013, pp. 101-113.

Sitografia

- Kathy High, *Rat Love Manifesto*, 2005, <http://www.embracinganimal.com/ratlove.html> (ultimo accesso 19/01/2021).
- Mary Maggic Tsang, sito web <https://maggic.ooo>
- Neozoon canale video www.neozoon.org
- Neozoon sito web <https://vimeo.com/neozoon>
- Susan Silas, sito web <https://susansilas.com>
- Maja Smrekar, sito web www.majasmrekar.org
- Cornelia Sollfrank, sito web di *Female Extension*, 1997, <http://www.artwarez.org/femext/index.html> (ultimo accesso 19/01/2021).
- SubRosa, sito web <https://cyberfeminism.net/>

Biografia degli autori/ Author's biography

Federica Timeto insegna Sociologia delle Arti all'Università Ca' Foscari a Venezia. Si occupa di sociologia dell'arte e nuovi media, arte e teoria femminista, visualità e Critical Animal Studies. È membro della redazione della rivista accademica *Studi Culturali* e della rivista antispecista militante *Liberazioni*. Fa parte del gruppo di ricerca della *Technoculture Research Unit* (Napoli) e dell'*International Association of Vegan Sociologists*. Il suo ultimo libro è *Bestiario Haraway. Per un femminismo multispecie* (Mimesis, Milano 2020).

Federica Timeto is Associate Professor of Sociology of the Arts at the Ca' Foscari University in Venice. Her scholarship encompasses the sociology of art and new media, feminist art and theory, visuality and Critical Animal Studies. She is a member of the editorial board of the academic journal *Studi Culturali* and of the militant antispeciesist journal *Liberazioni*. She is a member of the *Technoculture Research Unit* (Naples) group and of *The International Association of Vegan Sociologists*. Her latest book is *Bestiario Haraway. Per un femminismo multispecie* (Mimesis, Milan 2020).

Articolo sottoposto a double-blind peer review