

Federica Timeto

Zone di contatto: performance transpeciste e transgenere fra arte e scienza

Tutti gli animali, gli umani e le macchine sono invischiati nel lavoro (e nel gioco) ermeneutico per poter stare insieme in mondi vitali specifici. Si toccano, dunque sono. È una questione di azione in zone di contatto¹.

L'ospedale e il laboratorio sono stati, a partire dalla fine del Settecento², gli apparati privilegiati attraverso cui la società disciplinare ha esercitato la biosorveglianza sui corpi per mezzo di strategie di individuazione e isolamento. Nell'odierna società del controllo, invece, ai corpi che divengono vettori di informazione dai confini permeabili, non più modellati all'interno di forme fisse e strutture chiuse ma modulati in variazioni continue di «stati metastabili»³, corrisponde un laboratorio esteso, che Bruno Latour definisce «World Wide Lab»⁴, disseminato in un circuito di pratiche reticolari. In questo circuito integrato⁵, che intreccia reti mediche, militari, economiche e informatiche, i corpi dei soggetti subalterni umani e non umani sono controllati, valutati e scambiati come «dati» equivalenti: in questa equivalenza, però, i corpi non sono posti in relazione fra loro, ma semplicemente addizionati da un tecnobiopotere che attua un isolamento estensivo per via di frammentazione. In questo regime di calcolo, che connette luoghi, persone e tempi tutt'altro che immateriali in sequenze continue e ripetute, come scrive Massimo Filippi a proposito del mattatoio⁶, il numero allontana progressivamente la vita dalla materia

1 Donna J. Haraway, *When Species Meet*, University of Minnesota Press, Minneapolis e Londra, pp. 262-263.

2 Michel Foucault, *Nascita della clinica*, trad. it. di A. Fontana, Einaudi, Torino 1969.

3 Gilles Deleuze, «La società del controllo», 1990, trad. it. di G. Caccia, <http://www.gianfrancobertagni.it/materiali/filosofiacritica/societacontrollo.htm>.

4 Bruno Latour, *Reassembling the Social*, Oxford University Press, Oxford 2005, p. 119.

5 Secondo la definizione di Rachel Grossman ripresa da Haraway in *Manifesto Cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*, trad. it. di L. Borghi, Feltrinelli, Milano 1991, pp. 68 sgg.

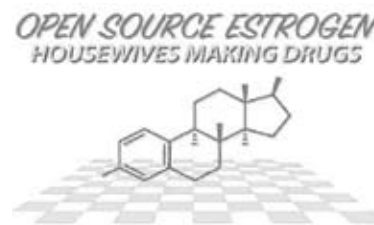
6 Massimo Filippi, *L'invenzione della specie. Sovvertire la norma, divenire mostri*, ombre corte, Verona 2016, pp. 33-51.

Dall'altro, gli artisti che scelgono di operare in una prospettiva meno umanocentrica e più ecosistemica non cedono al feticismo della verità, del gene come dell'artista, lavorando semmai sullo svelamento e la condivisione pubblica della produzione di verità da una prospettiva interna alle istituzioni sia dell'arte che della scienza. In questo caso, il rapporto arte/scienza non serve tanto a garantire uno statuto di verità *anche* all'arte, quanto a svelare il carattere performativo *anche* della scienza, attraverso la messa in scena, la replicazione o l'hackeraggio delle tecniche e delle pratiche laboratoriali. Coinvolti nella produzione della realtà e non solo nella contemplazione della sua rappresentazione, gli spettatori sono chiamati ad assumere un ruolo attivo, contribuendo a tracciare e materializzare, cioè *ri-membrare*, le storie e il divenire che condividono coi corpi s-membrati nel circuito integrato.

Egstrogen Farms (2015) è un finto video promozionale realizzato dall'artista Mary Maggic Tsang per un'ipotetica compagnia che produrrebbe le Egstro-Eggs, uova provenienti da galline geneticamente modificate rigorosamente allevate con cibo biologico e *cage-free*, e "addizionate" con gonadotropine (ormoni che regolano la produzione ovarica). Per questo lavoro l'artista afferma di essersi ispirata al collettivo subRosa, che con progetti come *Biopower Unlimited* (2002), *US Grade AAA Premium Eggs* (2002) e *U-Gen-A-Chicks* (2003) è stato uno dei primi gruppi di artiste femministe a lavorare sul legame economico-politico fra il corpo delle "chicks" umane e non umane, e a tracciare legami fra questioni solo apparentemente distinte come il commercio di ovociti, le tecniche di riproduzione assistita, l'industria alimentare, l'eugenetica, il colonialismo e la proprietà intellettuale. In particolare, Tsang si ricollega al pamphlet di subRosa *Cultures of Eugenics* (2002)¹⁰, in cui le artiste si soffermano sulle leggi della produzione industriale e sui meccanismi di controllo, manipolazione e selezione che regolano il potere riproduttivo degli animali femmina, siano essi umani o non umani.

l'accesso privilegiato all'invisibilità della creazione, facendosene testimone *tutt'altro che modesto* (vedi oltre nel testo). Al proposito, cfr. Cary Wolfe, *What is Posthumanism*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2010, p. 158 sgg., da cui è tratta anche l'affermazione di Kac qui citata (p. 160). Sulla fuorviante paradossalità di alcuni aspetti del dibattito, per esempio, intorno alle foto del coniglio e al suo colore "reale", cfr. inoltre Kristen Philipkoski, «Rip: Alba the Glowing Bunny», in «Wired», 8 Dicembre 2002, <https://www.wired.com/2002/08/rip-alba-the-glowing-bunny>.

¹⁰ subRosa, *Cultures of Eugenics*, prima edizione 2002, quarta edizione rivista 2008, <http://files.cargocollective.com/185982/COEbooklet04.pdf>; Mary Tsang et al., *Estrozine 1.0*, 2016, <http://files.cargocollective.com/185982/estrozine-1.1.pdf>.



Nel progetto di bio-hacking collaborativo *Open Source Estrogen* (2016), Tsang offre la possibilità di riprodurre comodamente a casa questi ormoni femminili oggi ampiamente usati nei più diversi ambiti e composti, dalla contraccezione alle terapie sostitutive in menopausa¹¹, dagli allevamenti intensivi ai pesticidi e

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 di genere che associa gli estrogeni essenzialmente ai corpi femminili, ma anche quella di proporre forme di solidarietà transpecie attraverso una riflessione sulla tossicità degli xeno-estrogeni e sulle conseguenze ambientali del loro abuso. Così, nelle note che accompagnano il progetto, l'artista si chiede se un giorno sarà possibile allestire delle cliniche ginecologiche anche per gli organismi gravemente danneggiati dalla concentrazione di questi ormoni nell'acqua. La cura, scrive infatti Johanna Hedva¹², non può essere un intervento circoscritto nel tempo necessario a ristabilire una condizione di normalità, ma implica invece un continuo *avere riguardo*¹³, un farsi carico delle esistenze invisibili, fragili o precarie attraverso la creazione di legami di comunità trasversali, basati sul riconoscimento di «una parentela radicale, una socialità interdependente»¹⁴ con gli altri umani e non umani.

Invece, sempre più spesso, «la tecnologia rende la vita così astratta che ci dimentichiamo da dove proviene. Che si tratti del riquadro di una bistecca in un supermercato ormai rimosso dall'animale, o delle persone che oggi lavorano come operatori di droni, non vediamo mai chi stiamo per uccidere»¹⁵: sono le parole di Ionat Zurr, fondatrice del *Tissue Culture & Art Project* (TC&A) insieme a Oron Catts, a sua volta co-fondatore e

¹¹ Un'interessante riflessione transpecista sull'impiego di ormoni di derivazione animale nella medicina umana si trova anche nel saggio di D. J. Haraway «Awash in Urine», in *Staying with the Trouble*, Duke University Press, Durham e Londra 2016, pp. 104-116.

¹² Johanna Hedva, «Sick Woman Theory», in «Mask Magazine», 19 gennaio 2016, <http://www.maskmagazine.com/not-again/struggle/sick-woman-theory>, traduzione italiana a cura di Les Bitches, <https://lesbitches.wordpress.com/2016/03/02/teoria-della-donna-malata/>.

¹³ È Haraway in *When Species Meet* (cit.) a sottolineare l'importanza dello sguardo rivolto verso le specie compagne, sguardo che capovolge la visione distanziante contenuta nell'etimologia della parola "specie" in "ri-guardo", cioè in uno sguardo di attenzione e cura, di presa in carico e responsabilità.

¹⁴ Johanna Hedva, «Sick Woman Theory», cit.

¹⁵ Ionat Zurr in Philip Ross, «A Conversation with Ionat Zurr», in «Art Practical», 29 ottobre 2015, <http://www.artpractical.com/feature/a-conversation-with-ionat-zurr/>.

direttore artistico di *SymbioticA*, centro di ricerca sui rapporti arte-scienza fondato nel 2000 presso la University of Western Australia. Oggetto della ricerca artistica del TC&A sono gli organismi «semi-viventi» o «oggetti di vita parziale», cioè quella classe di organismi creati e sostenuti artificialmente – che dunque necessitano di manutenzione e nutrimento costanti per poter esistere –, viventi fuori dai corpi.

Per Zurr e Catts, il particolare statuto degli esseri semi-viventi pone delle domande sui confini del corpo umano e sulla relazione meta-corporea fra umani e non umani. Come deve porsi l'arte rispetto a una tradizione che, come quella occidentale di matrice giudaico-cristiana, percepisce la vita dell'uomo come superiore a quella degli altri esseri viventi, tradizione spesso recepita e legittimata anche dalla bioarte? Che tipo di problematizzazione può apportare l'artista, dal momento che si trova già nella posizione privilegiata di chi ha accesso alla manipolazione di queste forme di vita? È possibile per l'artista che lavora con la materia vivente adottare una cornice etica che superi la dicotomia antropocentrica Io/Tu in una direzione transpecista e transgenere¹⁶?

La prospettiva del TC&A non prescinde mai dalle considerazioni delle altre forze in gioco (politiche, economiche, ideologiche) che contribuiscono alla costruzione delle verità della scienza e della loro definizione di vita, né dalla riflessione sugli interessi cui spesso si piega l'arte che fa uso di biotecnologie; gli artisti considerano il confine fra vita e non vita come un continuum di esseri interdipendenti¹⁷, dove non esistono separazioni nette e dove una «relazione indifferente con l'altro»¹⁸, sia da parte dell'artista che dello spettatore, è di fatto impossibile.

Per questo, ad esempio, gli organismi con cui il TC&A lavora sono sottoposti a un preciso *feeding ritual* che dura finché dura l'allestimento del lavoro, e che si conclude sempre con un *killing ritual* in cui è sostanzialmente il contatto tra l'opera viva e il pubblico a decretare la morte dei semi-viventi: tornati a essere dei «semplici» pezzi di carne, un po' come accade alle bistecche sugli scaffali dei supermercati una volta dissociate definitivamente dal corpo animale di cui erano parte; questi richiamano però gli spettatori anche all'azione compassionevole, sicché la loro «uccisione» diventa come una «eutanasia per un essere vivente che non ha

16 Ionat Zurr e Oron Catts, «The Ethical Claims of Bio Art: Killing the Other or Self-Cannibalism?», in «Australian and New Zealand Journal of Art», n. 5, 2004, <http://www.tca.uwa.edu.au/publication/TheEthicalClaimsofBioart.pdf>.

17 In riferimento alla teoria della simbiogenesi di Lynn Margulis e Dorion Sagan, sulla quale si basa anche buona parte della riflessione harawaiana.

18 I. Zurr e O. Catts, «The Ethical Claims», cit., p. 10.

nessuno che se ne prenda cura»¹⁹.

Uno dei progetti più noti del duo è senza dubbio *Disembodied Cuisine* (2003), in cui Zurr e Catts lavorano alla produzione di carne «artificiale» chiedendosi quali siano le possibilità e le implicazioni di un consumo di carne senza vittime. Se la prima *Tissued Steak* (2000) realizzata è il risultato di una coltura di cellule di pecora prelevate quando ancora in utero, la versione che il TC&A presenta alla mostra *L'art Biotech*, curata da Jens Hauser a Nantes nel 2003, è ottenuta da cellule prelevate da muscoli di rane d'allevamento, poi curate e liberate²⁰ – la scelta della rana serve a Zurr e Catts anche per



evidenziare come la «normalità»

del consumo di certi animali sia sempre un fatto culturale e contestualmente specifico. Successivamente, gli artisti mettono a punto anche un *DIY De-Victimizer Kit* (2006), un kit per la coltura in vitro di tutti quegli animali che sono stati uccisi, accidentalmente o intenzionalmente, per i motivi più diversi, e che prevede una durata della coltura fai-da-te pari all'estinzione del senso di colpa di chi lo utilizza.

Se il mito della carne come risorsa rinnovabile sempre disponibile «zombifica» gli esseri viventi tramite la gestione ingegneristico-economica della materia vivente, scrivono Zurr e Catts²¹, d'altra parte le colture in vitro di cellule viventi prelevate da corpi nella maggior parte dei casi già morti sono processi di resurrezione tecnologica della vita. La carne prodotta in vitro è così, allo stesso tempo, vivente eppure mai nata. Piuttosto che fornire un'alternativa economicamente, ecologicamente o eticamente sostenibile all'odierno consumo di carne, *Disembodied Cuisine* mostra la problematicità dell'esperimento stesso su cui si basa, dove le vittime continuano a esserci ma sono rese più implicite, e dunque più distanti: per esempio, non solo le cellule dei tessuti ma anche i nutrienti per le colture in vitro sono di derivazione animale, senza contare poi che anche in questi

19 *Ibidem*, p. 12.

20 In questa occasione, il TC&A è stato contattato dalla PETA, che si è offerta di collaborare a una successiva versione di bistecca artificiale ottenuta però da cellule di carne umana, offerte dall'allora direttore dell'organizzazione Ingrid Newkirk.

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

esperimenti si producono oggetti vivi potenzialmente sfruttabili per il mercato, le cui conseguenze economiche ed ecologiche non possono essere sottovalutate²².

Anche i più noti lavori con gli animali²³ della performer Kira O'Reilly si legano a una sua residenza a *SymbioticA*, dove tra il 2003 il 2004 l'artista ha modo di studiare le tecniche di coltura artificiale di cellule animali²⁴ per il suo progetto *Marsyas – Running out of Skin* (2003-2004), teoricamente finalizzato a una coltura dei propri stessi tessuti (poi non realizzata) e culminato nella performance *inthewrongplaceness* (2005-2009). Nella versione rivista e pubblicata del testo della conferenza *Marsyas*²⁵, tenuta alla *Biennale of Electronic Arts* di Perth nel 2004, che si può leggere come un resoconto dell'intero progetto, O'Reilly presenta sette azioni già realizzate negli anni precedenti, in cui si procura in vari modi delle ferite, sanguinando così davanti al pubblico che nel frattempo è invitato a compiere azioni del tutto irrelate, come bere vino o mangiare dolci. Nell'ottava azione, invece, 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" dell'artista 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.

Una vergogna profonda è quella che prova l'artista mentre maldestramente incide la carne del maiale nei punti sbagliati, sognando di entrare nel suo corpo svuotato e poterne assorbire il residuo di calore prima che sia troppo tardi:

L'artista inorridisce di se stessa. Il pubblico inorridisce sentendo il freddo

22 *Ibidem*.

23 Cfr. Jennifer Willet, «Bodies in Biotechnology: Embodied Models for Understanding Biotechnology in Contemporary Art», in *LEA*, vol. 14, nn. 7-8, 2006, <https://itp.nyu.edu/classes/germline-spring2013/files/2013/01/jen-willet-Bodies.pdf>; Rosemary Deller, «The Animated Aesthetics of Cultured Steak», in Karin Sellberg e Lena Wänggren (a cura di), *Corporeality and Culture: Bodies in Movement*, Routledge, Londra e New York 2015.

24 Macellati per essere usati in una ricerca sull'asma nello stesso dipartimento, come precisa Gianna Bouchard nel saggio «Skin Deep: Female Flesh in UK Live Art since 1999», in Dominic Johnson (a cura di), *Critical Live Art: Contemporary Histories of Performance in the UK*, Routledge, Londra e New York 2013, p. 137.

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

resoconto delle procedure di sacrificio animale allestite ogni giorno nei laboratori scientifici. O'Reilly funziona come un sostituto – una nostra controfigura – permettendoci di essere testimoni di quegli aspetti della ricerca scientifica normalmente preclusi allo sguardo del pubblico²⁶.



La nona e ultima azione con cui il progetto si chiude è proprio la performance *inthewrongplaceness*. Nella sua prima realizzazione (Londra, 2005), O'Reilly giace nuda in una stanza di una casa vittoriana per diverse ore insieme al cadavere di una scrofa appena macellata, a un cigno tassidermizzato e a diversi *specimen* di animali mostruosi e ibridi conservati in formalina: O'Reilly e la scrofa si abbracciano, stanno sdraiati, rotolano e si lasciano toccare finendo per confondersi attraverso la pelle solcata dagli stessi tagli e da una storia condivisa di sfruttamento e strumentalizzazione. A ogni spettatore

che lo desidera, sono forniti dei guanti sterili e del disinfettante medico per toccare i due corpi, e non soltanto guardarli. I gesti che O'Reilly richiede agli spettatori ripetono quelli da lei stessa compiuti accarezzando e danzando col maiale: l'artista si offre infatti come tramite, perché attraverso di lei il pubblico entri in contatto 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 un oggetto dello sguardo – assegnandolo allo stesso destino dei corpi delle donne nella storia dell'arte.

Per O'Reilly «non c'è mai un corpo separato dal contesto»²⁷, perché la pelle è una membrana permeabile che impedisce la chiusura e la fissazione dell'io, e perché «si tratta sostanzialmente di chi può fare cosa a chi, dove, perché, su quali basi e con quali implicazioni»²⁸. Ognuno in questa performance è nel posto sbagliato, materialmente e simbolicamente. *inthewrongplaceness*, infatti, vuole essere un'azione spiazzante, in cui più

26 Jennifer Willet, «Bodies in Biotechnology», in «Leonardo Electronic Almanac», vol. 14, n. 8, <https://itp.nyu.edu/classes/germline-spring2013/files/2013/01/jen-willet-Bodies.pdf>.

27 O'Reilly in Patrick Duggan, «The Touch and the Cut: An Annotated Dialogue with Kira O'Reilly», in «Studies in Theatre and Performance», vol. 29, n. 3, 2009, p. 316.

28 *Ibidem*.

di un limite viene attraversato dai corpi e dai luoghi messi in relazione fra loro: quello fra umano e non umano, vita e morte, arte e scienza, ottico e aptico. In modo simile, nella video-installazione *Dying for the Other* (2012) di Beatriz da Costa, l'utilizzo dei tre schermi, dove fra continue corrispondenze e reciproche interruzioni scorrono in parallelo le immagini della riabilitazione dell'artista dopo l'operazione al cervello a causa del tumore che la porterà alla morte e le immagini dei topi di laboratorio usati per la ricerca sul cancro, mostrano come il luogo dell'altro non sia mai né naturale né fisso, perché l'*altro in assoluto* non esiste, esistono solo «registri di alterità»²⁹.

L'odore dell'etanolo che pervade lo spazio di *inthewrongplaceness*, richiamando l'atmosfera igienica del laboratorio scientifico, si mescola a quello dolciastro e funerario dei liliu che addobbano questa paradossale natura morta *vivant*, in cui O'Reilly inscena e condivide col pubblico il proprio lavoro del lutto per esorcizzare la violenza subita dall'animale, e restituirgli così quella dimensione incarnata *per sé* di cui non ha mai goduto in vita. Contrariamente alla figura dell'artista solitario che sperimenta la propria potenza senza limiti creando la vita dentro un'ampolla di vetro, O'Reilly sembra assumere piuttosto un ruolo sciamanico, "indossando" e quasi volendo resuscitare la compagna animale per trattenere il calore che fugge inesorabilmente dal suo corpo morto. Nelle bellissime parole dell'artista che descrivono la performance leggiamo: «*I carry her and carry her and carry her / in absurd and futile efforts to achieve/ some kind of animation, / disappearing inside of her, out of her*»³⁰.

Alle pratiche sciamaniche³¹ di incontro e metamorfosi con gli animali non umani sono ispirate anche le ricerche di *Art Orienté Objet* (AOO), il duo francese formato dall'artista e antropologa Marion Laval-Jeantet e da Benoît Mangin, che si propone, nelle parole di Laval-Jeantet, di «dare una realtà incarnata alla fragilità della nozione di barriera interspecie»³². In *Felinanthropy* (2007), per esempio, ispirandosi alle teorie del biologo Jacob von Uexküll, Laval-Jeantet indossa delle calzature speciali da lei progettate che le permettono di assumere la postura di un felino ed abitare

29 Félix Guattari, *Caosmosi*, trad. it. di M. Guareschi, Costa & Nolan, Genova 2007, p. 49.

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», in K. O'Reilly, «Marsyas», cit.

31 Marion Laval-Jeantet si riferisce in particolare al mazzerismo – pratica sciamanica di origine corsa che vede protagoniste persone dotate del dono della bilocazione in grado di intraprendere forme di caccia onirica – nel testo «La part animale», 2011, <http://www.rurart.org/CENTRE-D-ART/LA-PART-ANIMALE-Art-Orient%C3%A9-Objet-rurart2011/art-oriente-objet-de-l-incorporation-du-sens-rurart2011.php#20>.

32 *Ibidem*.

così la medesima *Umwelt* del gatto. Per la stessa ragione in *Inversion: Sleeping Among Them* (2008) Laval-Jeantet dorme fra i macachi all'interno di una gabbia dell'istituto di primatologia di Inuyama, in Giappone, condividendo con loro la cattività prima ancora dell'animalità (perché un animale in gabbia non è un animale, ma un animale-in-gabbia).

In preparazione della performance più nota di AOO, *Que le cheval vive en moi*, realizzata con un cavallo³³ nella Galleria Kapelica di Lubiana nel 2011, Laval-Jeantet si fa iniettare gradualmente, per mesi, immunoglobuline equine, con l'assistenza di un laboratorio svizzero specializzato nella ricerca sull'uso del siero animale nella medicina umana, e potersi così sottoporre a una trasfusione di plasma di cavallo evitando complicazioni mediche. Anche in questo caso, per avvicinarsi il più possibile alla fisicità dell'animale incontrandolo nel suo spazio fisico e percettivo, l'artista indossa dei "trampoli" che terminano con degli zoccoli, sui quali cammina insieme al cavallo in una sorta di rituale che accompagna l'azione vera e propria.



Dopo la trasfusione, la performance si conclude con l'estrazione del sangue ibrido dal corpo dell'artista, che viene infine congelato. Laval-Jeantet racconta di aver avvertito una strana iperemotività e irritabilità dopo la performance, una sorta di infiammazione generale dell'organismo, di aver

avuto grossi problemi di sonno e l'impressione di aver assunto un'identità «extra-umana»³⁴: una condizione di disequilibrio data dall'attraversamento «trans-statico» interspecie, in contrasto con l'equilibrio omeostatico proprio del singolo organismo³⁵.

L'arte e la tecnoscienza, scrive Haraway, sono «pratiche consorelle ed entrambe si occupano delle specie compagne»³⁶; entrambe,

33 Inizialmente la performance prevedeva il coinvolgimento di un animale in via di estinzione, come il panda, ma le difficoltà pratiche hanno portato AOO a optare per un cavallo, anche per il riferimento alla figura del centauro.

34 Soizic Quéro, «Dans les veines de l'artiste coule le sang de cheval», in «Centre Presse», 15 marzo 2011, <http://www.centre-presse.fr/article-145011-dans-les-veines-de-l-artiste-coule-le-sang-de-cheval.html>.

35 Regine, «Que le cheval vive en moi (*May the horse live in me*)», *We Make Money not Art*, blog post, 8 agosto 2011, http://we-make-money-not-art.com/que_le_cheval_vive_en_moi_may/.

36 D. J. Haraway, *Compagni di specie. Affinità e diversità tra esseri umani e cani*, trad. it. di

infatti, si preoccupano di «invertire i significati; rimodellare, ricostruire»³⁷. Lavorando sui corpi, tuttavia, entrambe possono scegliere di occultare o rendere visibile la costruzione della verità sulla materia delle vite comunicanti, codificando e traducendo, oppure connettendo e ibridando, i loro confini. Gli esempi di bioarte qui discussi lavorano su molteplici «relazioni di diversità significante»³⁸ per sottrarre i corpi all'equivalenza numerica cui li sottopone la pervasività del tecnobiopotere contemporaneo, ri-tracciandone e ricomponendone le differenti relazioni e gli attraversamenti incarnati tra le specie e tra i generi.

Come insegna la «testimone modesta» della teoria harawaiana³⁹, testare è sempre anche «attestare» e, di conseguenza, la posizione dell'osservatore esterno è un'illusione, perché noi siamo sempre dentro ai processi che descriviamo. Scopo di questi artisti è dunque testimoniare e renderci testimoni da vicino del farsi e disfarsi della vita materiale, piuttosto che soltanto mostrarne le sue rappresentazioni a distanza, attraverso i confini condivisi dei corpi che si toccano.

R. Marchesini, Sansoni, Milano 2003, p. 33 (trad. lievemente modificata).

37 *Ibidem*, p. 32.

38 *Ibidem*, p. 19.

39 *Id.*, *Testimone-Modesta@femaleman-incontra-oncotopo. Femminismo e tecnoscienza*, trad. it. di M. Morganti, Feltrinelli, Milano 2000.