



# Donne Artiste in Italia

Presenza e Rappresentazione



Dipartimento di Arti Visive  
Master Accademico  
in Contemporary Art Markets

**La pubblicazione *Donne Artiste in Italia – Presenza e Rappresentazione* è il risultato di un seminario interdisciplinare sugli studi di genere nelle arti visive promosso dal Dipartimento di Arti Visive di NABA, Nuova Accademia di Belle Arti di Milano nel contesto del Master in Contemporary Art Markets tra 2016 e 2018.**

La ricerca si è posta l'obiettivo di colmare un vuoto di informazioni relative al sistema italiano, ed è di particolare attualità in un momento in cui il lavoro delle artiste fa registrare un'attenzione senza precedenti.

Punto di partenza della pubblicazione è un report che rileva le percentuali delle presenze femminili tra gli artisti attivi nel sistema dell'arte in Italia per l'anno 2016-17. I dati raccolti sono relativi a cinque ambiti, utili a monitorare la presenza delle artiste e lo sviluppo dei percorsi professionali, sia nella sfera della produzione culturale sia in quella commerciale.

I dati del report vanno letti nel contesto più ampio del seminario, che ha integrato ricerca quantitativa e strumenti della ricerca storica, della critica e della curatela per comporre un quadro articolato sui discorsi di genere nelle arti visive. Così le testimonianze di artiste che hanno attraversato la stagione del femminismo sono affiancate nella pubblicazione alle riflessioni di curatrici, galleriste, collezioniste che lo hanno scelto come tema d'indagine e a un'inchiesta con artiste attive oggi nel sistema dell'arte.

9

## INTRODUZIONE

*di Silvia Simoncelli, Caterina Iaquina, Elvira Vannini*

## I. SISTEMA E MERCATO DELL'ARTE. LE DONNE IN CIFRE

*a cura di Silvia Simoncelli*

24

### Genere e arte. Statistiche e posizioni al vertice nel campo internazionale

*di Katrin Hassler*

44

### Donne artiste in Italia – Report 2017

66

### Ri-stabilire nuovi valori

Tavola rotonda con Barbara Casavecchia, Anna Daneri, Francesca Kaufmann, Donata Pizzi, Iolanda Ratti moderata da Silvia Simoncelli, Caterina Iaquina, Elvira Vannini

## II. PERCORSI DI ARTE E DI VITA

*a cura di Caterina Iaquina e Silvia Simoncelli*

84

### Anna Valeria Borsari. L'anonimato come forma d'arte

92

### Maria Mulas. Storie di volti

100

### Donata Pizzi. Collezionare con un nuovo sguardo

## III. DONNE AL LAVORO

*a cura di Caterina Iaquina e Silvia Simoncelli*

112

### Lavorare con le donne. Interviste parallele

Raffaella Cortese

Francesca Pasini

Emanuela De Cecco

Stefania Miscetti

Raffaella Perna

124

### Donne artiste e lavoro – Inchiesta 2018

# Indice

# Introduzione

Silvia Simoncelli, Caterina Iaquina,  
Elvira Vannini

Era il 1971 quando su ARTnews la storica dell'arte americana Linda Nochlin pubblicava *Perché non ci sono state grandi donne artiste?* testo che sanciva la nascita di una nuova consapevolezza sulla posizione sociale delle artiste e dava voce al movimento femminista nei dipartimenti di storia dell'arte. Quarantacinque anni dopo la situazione è certamente cambiata, le donne sono riconosciute tra i protagonisti della stagione del contemporaneo e alcune riscoperte stanno contribuendo a restituire visibilità ad artiste storiche a lungo rimaste nell'ombra. Mostre internazionali, convegni, così come il mercato delle gallerie private, hanno contribuito a generare un'attenzione in costante crescita negli ultimi anni. Seppur maggiormente presenti, le donne artiste tuttavia rimangono spesso nei contesti citati un fenomeno da tematizzare e presentare in forma separata, e solo alcuni grandi nomi spiccano in autonomia tra tutti. E' dunque ancora attuale chiedersi quale sia la condizione delle donne nel campo dell'arte ovvero quale sia la reale inclusione delle artiste nel sistema, e in particolare se la visibilità oggi dedicata al loro lavoro sia un elemento di effettivo cambiamento, sufficiente a rendere la disparità di genere un ricordo del secolo scorso. Questa pubblicazione è il risultato di un progetto didattico interdisciplinare che ha inteso indagare questo tema integrando ricerca quantitativa e storia dell'arte, prospettiva critica e sociologica, interviste e incontri pubblici per comporre un quadro articolato sui discorsi di genere nelle arti visive.

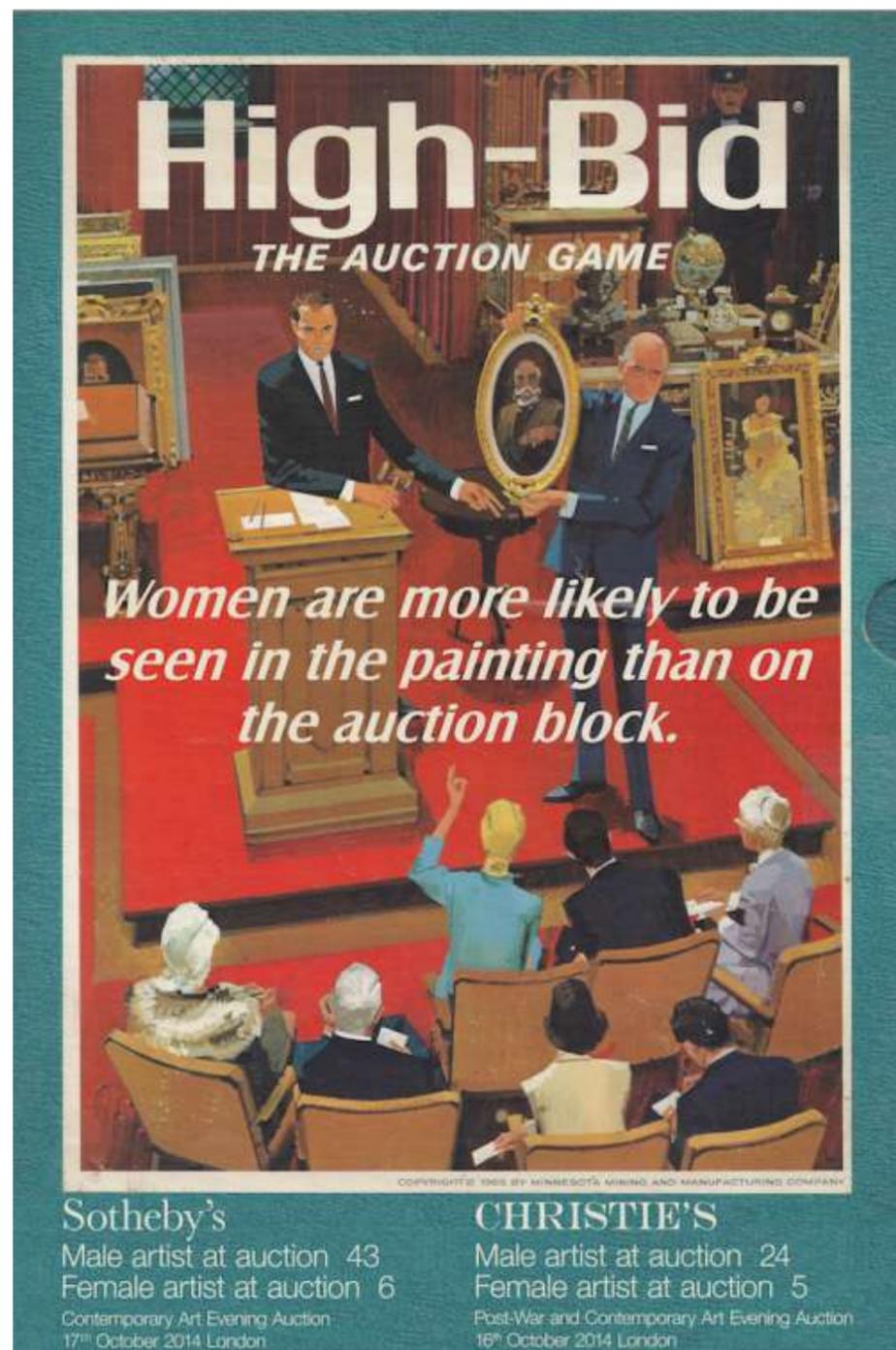
Sono state le artiste a comprendere per prime l'importanza di una descrizione in termini quantitativi della presenza femminile nel sistema dell'arte come strumento di emancipazione. Lo ricorda Katrin Hasler nell'articolo pubblicato in queste pagine: era il 1985 quando le Guerrilla Girls iniziavano a diffondere i loro iconici poster dove, con sferzante ironia, davano conto dell'esiguo numero di donne presenti nelle collezioni delle istituzioni museali e nei programmi delle gallerie commerciali, negli Stati Uniti e non solo. Il loro lavoro è stato d'esempio anche per generazioni

## GUERRILLA GIRLS' 1986 REPORT CARD

GALLERY	NO. OF WOMEN 1985-6	NO. OF WOMEN 1986-7	REMARKS
Blum Helman	1	1	No improvement
Mary Boone	0	0	Boy crazy
Grace Borgenicht	0	0	Lacks initiative
Diane Brown	0	2	Could do even better
Leo Castelli	4	3	Not paying attention
Charles Cowles	2	2	Needs work
Marisa del Rey	0	0	No progress
Allan Frumkin	1	1	Doesn't follow directions
Marian Goodman	0	1	Keep trying
Pat Hearn	0	0	Delinquent
Marlborough	2	1	Failing
Oil & Steel	0	1	Underachiever
Pace	2	2	Working below capacity
Tony Shafrazi	0	1	Still unsatisfactory
Sperone Westwater	0	0	Unforgivable
Edward Thorp	1	4	Making excellent progress
Washburn	1	1	Unacceptable

Source: Art in America Annual 1985-6 and 1986-7

A PUBLIC SERVICE MESSAGE FROM **GUERRILLA GIRLS** CONSCIENCE OF THE ART WORLD



Kate Jones, *High Bid, The Auction Game*, 2014  
courtesy Micol Hebron e Gallery Tally

successive - si veda il caso di Micol Hebron e del suo progetto Gallery Tally - che idealmente hanno continuato un compito che non può considerarsi esaurito: evidenziare il gap nella presenza delle donne artiste nel sistema, e domandare una maggiore attenzione per il loro lavoro. Ad oggi è possibile reperire diversi studi che utilizzano un approccio quantitativo rispetto a questo tema; Hassler puntualizza che manca tuttavia una sistematicità della ricerca sul piano internazionale, poiché diversi sono gli scopi per cui tali studi sono prodotti, così come le metodologie e i contesti geografici che analizzano. A partire da questi limiti, Hassler conduce una ricerca che analizza la posizione non solo delle artiste, ma anche di galleriste e direttrici di museo, al fine di evidenziare continuità e differenze rispetto alla presenza di questi diversi gruppi nel campo dell'arte, utilizzando un approccio sociologico per interpretare i risultati ottenuti dalla comparazione dei dati disponibili. I risultati dimostrano che i dati concreti non solo possono fornire un quadro chiaro della situazione, ma offrono contributi positivi anche alla riflessione teorica, affiancandosi a discipline come la storia dell'arte e gli studi di genere. Per questo l'autrice sottolinea la necessità di incentivare gli studi in questo ambito e affinare gli approcci metodologici, così che le ricerche quantitative raggiungano anche nel campo dell'arte l'efficacia che hanno dimostrato relativamente al tema del genere in altri campi, come ad esempio quello dell'economia.

Il Report 2017 *Donne artiste in Italia*, muove da una serie di domande di ricerca circoscritte e si è proposto di rilevare, relativamente al nostro Paese, se esiste una correlazione tra genere e carriera nel sistema dell'arte e quale sia la posizione delle istituzioni culturali e del mercato in questo contesto. Il report trova la sua principale motivazione nella constatazione dell'assenza di dati quantitativi aggiornati relativamente alla presenza delle donne artiste nel sistema dell'arte nazionale, contrariamente a quanto accade per Stati Uniti, Francia, Gran Bretagna, Australia. A partire dagli studi

realizzati in questi Paesi è stato possibile individuare una metodologia e dei punti di osservazione da privilegiare, al fine di comporre una descrizione dettagliata della situazione in Italia. Il processo di raccolta dei dati e di successiva elaborazione ha visto la partecipazione attiva degli studenti che hanno in questo modo potuto accompagnare allo studio delle fonti disponibili sui casi internazionali osservazioni puntuali sui dati italiani, e comprendere nella pratica presupposti e metodologia della ricerca. Cinque sono gli ambiti su cui si è concentrata la mappatura: accademie, gallerie, musei e fondazioni di arte contemporanea, La Biennale di Venezia e case d'asta. Le rilevazioni relative a ciascuno di essi hanno permesso di individuare la percentuale di donne artiste presenti nei singoli contesti selezionati e, disposte in successione l'una all'altra, di tracciare un itinerario che descrive, per tappe sintetiche, lo sviluppo di un ideale percorso professionale. L'analisi comparata dei dati evidenzia il modo in cui il *glass ceiling* pesa nei diversi contesti: appare così evidente, eccezion fatta per le accademie, dove le

studentesse sono la maggioranza, come vi sia una costante inferiorità numerica delle donne nei confronti dei colleghi uomini in tutti i livelli considerati, e una progressiva crescita del divario di genere con l'avanzare dei diversi passaggi di carriera. Un risultato che pone l'Italia in parallelo a quanto accade anche negli altri contesti per cui sono disponibili dati comparabili, ma non esime dalla discussione di quali possano essere le strade percorribili per superare questa situazione.

In occasione della prima presentazione pubblica del Report nell'ottobre 2017 è stata organizzata a NABA una tavola rotonda per accompagnare l'esposizione dei risultati con una riflessione che, a partire da esperienze concrete e posizioni teoriche individuali, potesse essere utile a identificare pratiche e azioni in grado di promuovere una maggiore diversità di genere all'interno del sistema dell'arte in Italia. Francesca Kaufmann, gallerista milanese, che presenta - rara eccezione - oltre il cinquanta per cento di artiste nel suo programma, ha dialogato con Donata Pizzi, collezionista la cui raccolta traccia una storia ancora non

pienamente narrata, ovvero quella delle autrici italiane che hanno lavorato con la fotografia dagli anni '60 fino ad oggi. Iolanda Ratti, conservatrice del Museo del Novecento di Milano, ha ribadito l'importanza del lavoro di ricerca all'interno del museo, per ricostruire percorsi individuali con rigore scientifico, mentre Barbara Casavecchia, critica d'arte e curatrice indipendente, ha richiamato l'importanza del linguaggio come strumento di emancipazione e inclusione, rifacendosi alla tradizione del femminismo. Un punto di partenza condiviso anche da Anna Daneri, curatrice e coordinatrice per Artissima della sezione Back to the Future, che ha mostrato come il contesto commerciale possa essere una piattaforma per recuperare esperienze minoritarie e promuovere una diversa rappresentazione della figura della donna.

Nel contesto del dibattito è emersa inoltre un'altra peculiarità della ricerca, ovvero il fatto di essere stata concepita anche con una prospettiva storica. In questo modo all'approccio quantitativo si sono aggiunti rimandi, cause ed effetti non secondari alle valutazioni più scientifiche e fonte di continue e sempre più attuali letture.

Se si considera la presenza e l'esperienza delle artiste nel periodo degli anni Settanta in Italia, infatti, è necessario affiancare alla questione numerica della presenza la situazione sociale e politica provocata dai movimenti di protesta che coinvolgono in prima linea le donne in lotta per l'affermazione dei loro diritti e per la rimessa in discussione del loro ruolo e posizione all'interno della società.

La stessa ondata rivoluzionaria ha un altro epicentro importante, il contesto culturale, che con esiti radicali si estende anche a quello artistico. In quel particolare momento, la presenza delle donne nel mondo dell'arte, infatti, è resa più problematica dalle logiche interne, legate sia ai linguaggi che al sistema dell'arte, che non possono più essere sottovalutate.

Per una donna negli anni Settanta entrare in un sistema, quello dell'arte, cercando di assicurarsi un circuito di mercato e collezionismo come forma di sussistenza, entra in collisione col dato di fatto che l'adesione a quel sistema, da sempre immaginato come uno spazio del pensiero libero e democratico, significa invece cedere alla reiterazione di quei valori contro cui la donna è in lotta, per l'obbligata accettazione, senza sfumature, del solo unico movente di tutto quel sistema: la creatività maschile.

Proprio in Italia il problema viene sollevato in maniera esplicita da Carla Lonzi quando nel marzo del 1971 dà alle stampe, subito dopo il *Manifesto di Rivolta Femminile*, un altro manifesto, *Assenza della donna dai momenti celebrativi della manifestazione creativa maschile*.

Il problema è posto da Carla Lonzi in modo molto chiaro: nel sistema dell'arte la sola creatività ammessa è quella maschile; più di qualsiasi altro settore, esso necessita della passività femminile, senza la quale

sembra impossibile esaltare le qualità maschili. La donna, secondo Carla Lonzi, nel sistema dell'arte ha avuto e avrà sempre un ruolo di supporto, di conferma, quando non acclamazione, della creatività artistica maschile. La distanza posta da Carla Lonzi tra le radicali teorie femministe del Movimento di Rivolta e il mondo dell'arte si acuisce al punto da costringere nel 1978 Carla Accardi, una delle fondatrici del movimento, a prendere le distanze dal gruppo e soprattutto a troncare la lunga amicizia con Carla Lonzi per proseguire la sua carriera di artista. Quella parte di femminismo intellettuale italiano, prediligendo l'autocoscienza a qualsiasi forma visiva per giungere alla costruzione e ad un auto-riconoscimento in un nuovo soggetto femminile emancipato, non poteva accettare che fosse un sistema di immagini (atavicamente patriarcale e autoritario nei confronti delle donne) a veicolare la battaglia dell'emancipazione della donna.

Si pone allora una questione: in quel momento può una donna essere anche un'artista? O meglio, come può un'artista essere anche una femminista senza entrare prima o poi in contraddizione?

Questo tema resta centrale nel momento in cui ci accingiamo ad affrontare la presenza della donna nel sistema dell'arte italiana. Allora, ma forse tutt'oggi, quantificare la presenza o meno della donna in quel sistema può risultare quindi complicato se si considera che il suo permanervi o meno possa derivare da una scelta autonoma di non farne parte o, come più spesso accade, che sussista invece una parte di artiste irrinunciabilmente vincolate ai linguaggi visivi senza coinvolgimento per le rivendicazioni femministe.

Su questo punto si gioca infatti un'altra spinosa questione: una volta decisa a far parte del mondo dell'arte, su quale piano si posizionerà la proposta creativa femminile? Eguagliare sullo stesso piano la visione maschile cercando delle nicchie, delle sacche di "anti-creatività maschile", oppure differenziare l'uso del medium per arrivare a giocare la differenza sul piano della costruzione di un nuovo linguaggio tipicamente femminile?



Maria Mulas, *Sonia Delaunay*, 1979  
courtesy Archivio Maria Mulas, Milano  
© Maria Mulas



Anna Valeria Borsari, *L'orto privato del custode del museo*, 1977  
courtesy l'artista

Per rispondere a queste domande ma anche stimolare nuove riflessioni, abbiamo coinvolto nel nostro studio artiste storiche con profili di lavoro molto diversi, dati anche dall'impiego di medium e linguaggi artistici differenti, accomunate tutt'oggi dalla volontà di mantenere attiva e autentica la propria creatività.

Abbiamo avvicinato le artiste in luoghi privati, istituzionali e pubblici per degli scambi proficui sulla loro attività e sui loro interessi: Maria Mulas ci ha regalato la sua testimonianza mostrandoci foto e documenti nel suo studio/archivio; Anna Valeria Borsari ha tenuto una lecture presso gli spazi di NABA ripercorrendo il suo lavoro attraverso immagini e documenti dal suo archivio; Grazia Varisco che ha incontrato gli studenti in occasione della sua personale *Extrapagine* presso la Galleria Ca' di Fra' nel marzo 2017.

Oggi, queste come molte altre artiste che non hanno mai abbandonato il sistema dell'arte e che hanno lottato per l'affermazione della loro creatività, come dovrebbero essere rappresentate dal mercato, dal collezionismo e dalle gallerie? Quale tipo di riconoscimento dovrebbe il sistema stesso attribuire loro? È già così lontana e distante la visione di Carla Lonzi o forse la prospettiva di assentarsi dal mondo dell'arte significa in fondo assentarsi solo da una parte di questo la cui rappresentanza può anche essere lasciata solo agli uomini?

Altri quesiti, questi, che hanno invece trovato nelle voci di galleriste, studiose e curatrici italiane la conferma non solo dell'impegno nel recuperare e rileggere l'opera di molte artiste, ma anche ipotizzare nuovi modelli di lavoro e nuove prospettive di ricerca: Raffaella Cortese e Stefania Miscetti da anni impegnate con le rispettive gallerie a Milano e Roma nel disvelamento e valorizzazione dell'opera di artiste storiche e non, italiane e internazionali, Francesca Pasini, Emanuela De Cecco, Raffaella Perna che hanno contribuito sia dal punto di vista curatoriale che teorico ad un'espansione del fenomeno dell'attività artistica femminile riportando alla luce importanti radici storiche e dando voce alle proposte più giovani.

Un ultimo tassello di questa pubblicazione è rappresentato da un'inchiesta che ha coinvolto artiste di diverse generazioni grazie a cui è stato possibile integrare le esperienze individuali nel contesto della ricerca, aggiungendo uno spaccato sulle reali condizioni in cui si trovano le dirette protagoniste, in particolare relativamente ai temi del bilanciamento tra pratica artistica e lavoro retribuito, del supporto economico pubblico e privato, dei fattori di esclusione percepiti e reali ancora oggi rilevanti nel sistema dell'arte italiano.

Nel contesto del seminario si sono inoltre prese in considerazione alcune mostre recenti, che danno conto del modo in cui sul piano internazionale si stia assistendo all'emersione di saperi, scritture, funzioni creative ed espositive che hanno attraversato il pensiero femminista. Nel 2017 una serie di significativi episodi hanno marcato questa tendenza mettendo al

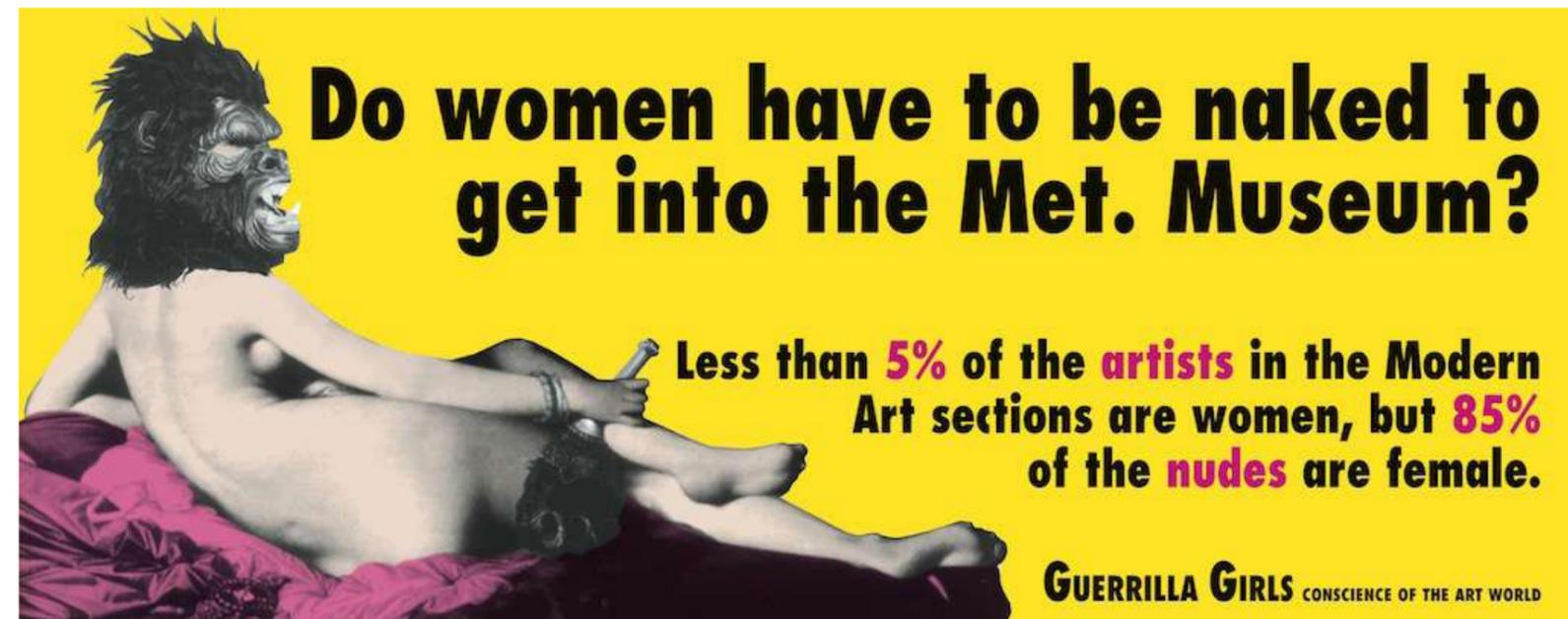
centro le donne: l'esposizione *Feminist Avant-Garde of the 1970s*, con opere della Sammlung Verbund Collection di Vienna, una collezione corporate che possiede un'estesa raccolta di arte femminista degli anni Settanta, curata da Gabriele Schor; la mostra *A Year of Yes: Reimagining Feminism at the Brooklyn Museum*, con cui il Brooklyn Museum ha inaugurato un programma espositivo interamente dedicato al femminismo, promosso dall'Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art e dalla sua curatrice Maura Reilly, durante il quale è stata anche ripresentata la mostra *Radical Women: Latin American Art*, precedentemente ospitata da Hammer Museum a Los Angeles. Questa è stata l'occasione per la classe per avviare una lunga conversazione con la co-curatrice Cecilia Fajardo-Hill, il cui risultato è un'intervista pubblicata sulla rivista online Hot Potatoes. Infine va ricordato lo spazio no-profit 98Weeks Research Project di Beirut, gestito da Marwa e Mirene Arsanios che ha organizzato una se-

rie di gruppi di lettura intitolati *Feminism*. Se dunque il dibattito internazionale continua a dimostrare un sempre crescente interesse per le questioni di genere, insieme all'assorbimento di esperienze artistiche legate al femminismo radicale, che oggi riscuotono una vasta risonanza mediatica e di pubblico, l'arte femminista, cui abbiamo guardato e che abbiamo studiato, cerca di correggere le immagini stereotipate del femminile che la maschera egemonica ha gradualmente marginalizzato e penalizzato, attraverso la consapevolezza che la superiorità maschile possa essere esercitata ma anche combattuta.



# I. Sistema e mercato dell'arte. Le donne in cifre

# Genere e arte. Statistiche e posizioni al vertice nel campo internazionale



A partire dalla nascita delle Guerrilla Girls, note per i loro poster e le loro performance, con cui a partire dal 1985 hanno messo in luce la disparità di genere nel mondo dell'arte, molti sono stati gli approcci utilizzati per realizzare statistiche relative al tema genere e arte.

Per citare solo due esempi, basta pensare al ben noto manifesto delle Guerrilla Girls, in cui si segnala che meno del 5% delle artiste nella sezione di arte moderna del Metropolitan Museum sono donne, mentre il 85% dei nudi esposti sono femminili.<sup>1</sup> Esiste inoltre un poster realizzato dal progetto Countess.org, nato in modo spontaneo e successivamente professionalizzato, che raccoglie dati sulla disparità di genere relativamente all'arte australiana, in cui si legge: "Nel pool degli artisti ci sono molte più donne che uomini, e tuttavia più numerosi sono gli uomini che espongono nelle nostre gallerie e musei."<sup>2</sup> Il poster riporta che, tra i diplomati in arti visive, il 74% sono donne, mentre gli uomini rappresentano solo il 26%; le percentuali si ribaltano quando si considerano i risultati in campo professionale. Un ulteriore esempio è dato

dal progetto di Micol Hebron che raccoglie dati relativamente al settore delle gallerie. Hebron ha iniziato il suo *(en)Gendered (in)Equity: Gallery Tally Project* nel 2013, lanciando una richiesta di contributi sui social media. Alcuni artisti hanno realizzato poster che illustrano la proporzione tra i generi nelle scuderie di alcune gallerie.<sup>3</sup> Tra questi, uno si riferisce alla galleria tedesca Sprüth/Magers, particolarmente rinomata per la promozione delle donne artista. Ma anche questa istituzione – secondo il poster creato da Serena Potter – rappresenta nel 74% dei casi artisti uomini, mentre le colleghe donne si fermano al 26%.<sup>4</sup> L'articolo di Maura Reilly *Taking the Measure Of Sexism: Facts, Figures and Fixes* pubblicato su ArtNews nel 2015 si basava su statistiche relative alla rappresentazione delle donne artista nelle mostre e nelle biennali. Nonostante si sottolineassero segnali positivi relativamente al miglioramento di status e visibilità delle donne nel mondo dell'arte, Maura Reilly sostiene:

"L'esistenza di qualche superstar così come di qualche caso simbolico di grande successo – come Marina Abramovic, Tracey Emin, e Cindy Sherman –



— pagina precedente:  
Guerrilla Girls, *Do Women Have To Be Naked To Get Into The Met. Museum?*, 1989  
courtesy Guerrilla Girls

Elvis Richardson, *The Pool of Artists*, 2014  
courtesy l'autore e The Countess Report



non significa che le donne artista abbiano raggiunto la parità. Più si osservano da vicino le statistiche sul mondo dell'arte e più diventa palesemente ovvio che, nonostante decenni di attivismo e di teorie post-coloniali, femministe, antirazziste, queer, la maggioranza dei soggetti continua ad essere identificata come bianca, euroamericana, eterosessuale, privilegiata, e, soprattutto, di genere maschile. Il sessismo è ancora così saldamente intrecciato nel tessuto istituzionale, nella lingua e nella logica del mondo dell'arte ufficiale da rimanere spesso celato.”<sup>5</sup>

La recente mostra delle Guerrilla Girls alla Whitechapel (2016-2017) arriva a conclusioni simili a quelle di Reilly, chiedendosi se non sia “even worse in Europe”. In un nuovo sondaggio relativo a 383 musei e istituzioni pubbliche, meno di un quarto (1/4) ha risposto fornendo informazioni relative ad analisi di genere della propria collezione. I dati mostrano tra l'altro, che solo due musei hanno 40% o più donne artista nella loro collezione.<sup>6</sup> Un ulteriore studio da considerare, che si distingue in quanto si concentra sulla figura dei direttori di museo – e non sugli artisti come nella maggior parte dei casi considerati – è *The Gender Gap in Art Museum Directorships* relativo all'anno 2014 e il successivo, relativo al 2017. Realizzato dall'Association of Art Museum Directors (AAMD) lo studio non solo indica che i direttori di museo donna guadagnano sensibilmente meno dei loro colleghi uomini, ma dimostra anche che le posizioni apicali sono nella maggior parte dei casi occupate da uomini. Le donne dirigevano il 32% dei musei statunitensi nel 2005 e nel 2014 occupavano non meno del 42,6% delle posizioni principali come direttori, sebbene concentrate in istituzioni con i budget operativi di minor entità tra gli associati dell'AAMD.<sup>7</sup>

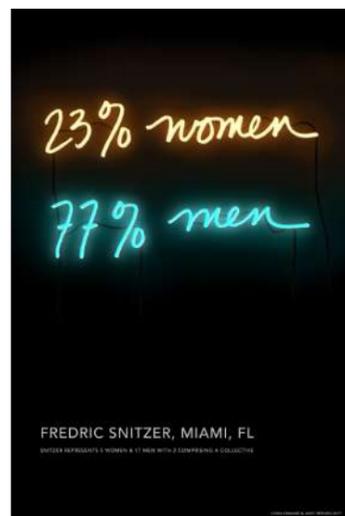
I diversi esempi mostrati illustrano l'esistenza di una varietà di studi che si occupano del genere nelle arti, a partire da una prospettiva quantitativa; oltre a ciò, le informazioni disponibili non si limitano a poster e affermazioni di protesta, poiché su questi temi sono stati condotti anche alcuni studi parzialmente

scientifici o semi-scientifici.<sup>8</sup> Ma uno sguardo più ravvicinato e sincero a questo gruppo di dati mostra che permangono diverse sfide con cui confrontarsi in quest'area di ricerca. Per nominarne solo alcune: esiste una mancanza di visione statistica a livello internazionale.<sup>9</sup> Un problema che potrebbe essere affrontato a partire dai dibattiti, intensificatisi di recente, sulla *creative class* e sulla *creative economy* a livello globale – ma solo se aspetti di genere fossero presi in considerazione in quanto parte del modello di analisi del modo in cui questi mercati del lavoro funzionano.<sup>10</sup> Inoltre è raramente preso in considerazione quanto la discriminazione nei vari segmenti delle arti operi in modo verticale, piuttosto che orizzontale. In termini di femminilizzazione di specifiche aree professionali, è necessaria una conoscenza più vasta e approfondita oltre a quella relativa alla professione dell'artista.

Un esempio recente è quello offerto dallo studio

condotto dall'AAMD. Inoltre il campo appare essere fortemente non strutturato, in quanto in esso agiscono soggetti provenienti da diverse aree. Le ricerche sono spesso promosse dalla politica, qualche volta da agenti attivi nel campo dell'arte; più raramente è possibile reperire dati prodotti in ambito accademico.<sup>11</sup> È necessario un esame attento degli aspetti tecnici della valutazione e dell'interpretazione delle informazioni, in quanto i soggetti che si occupano di questo argomento perseguono scopi diversi e il modo in cui i dati vengono strutturati, tanto quanto quello in cui vengono interpretati, varia a seconda della loro professione. Ciò implica necessariamente uno sguardo critico e informato su queste ricerche, che sono il prodotto di universi sociali molto differenti. Allo stesso tempo, l'incontro tra agenti di sfere così diverse offre la possibilità di un contesto fortemente transdisciplinare, che costituisce una grande opportunità per il panorama

della ricerca sull'arte e sul genere e per i professionisti del campo. Un ulteriore punto su cui è necessario porre l'accento è che il discorso relativo al dibattito di genere nella sfera dell'arte a livello statistico può venire considerato come piuttosto marginale, spesso a causa di una mancanza di riconoscimento dei suoi risultati. Un esempio delle riserve da parte dei curatori è offerto da Katy Deepwell, una tra i protagonisti in questo campo, professoressa di Contemporary Art, Theory and Criticism alla Middlesex University: "Quando io e un altro relatore abbiamo presentato i livelli di rappresentazione delle donne artista, abbiamo scatenato una reazione negativa nell'audience, e in particolare modo di molti giovani curatori presenti. L'argomento della loro critica era che le cifre sulle proporzioni tra artisti uomini e donne nelle mostre o nella società non sono pertinenti e che citarle o usarle non solo era inadeguato, ma nemmeno permessibile."<sup>12</sup>



Serena Potter, *Spruth Magers*, 2015  
 Nancy Baker Cahill, *Poster for Catherine Edelman*, 2015  
 Jody Servon e Lydia Orange, *Fredric Snitzer, Miami, FL*, 2017  
 courtesy le artiste, Micol Hebron e Gallery Tally

Al di là delle avversioni individuali, questa citazione rivela un atteggiamento radicato nelle tradizioni (iper)idealistiche, costruttiviste e individualiste del campo, evidente sia dal punto pratico che accademico. Considerata l'importanza di distinguere tra approcci idiografici, che descrivono la specificità di casi particolari, e approcci nomotetici, da intendersi per significare tendenze generali o "leggi"<sup>13</sup>, i focus metodologici delle discipline accademiche che prevalentemente si occupano dei temi di genere nelle arti – ovvero la storia dell'arte e in parte gli studi di genere – sono principalmente associati con la prima delle due prospettive; e questa è anche una delle ragioni per cui sono stati raccolti o analizzati dati insufficienti sulla relazione tra i generi nel campo dell'arte, se paragonato ad altre sfere economiche o accademiche e specialmente per quanto riguarda la sfera internazionale. Senza sovrapporre questa discussione nel contesto dato, si dovrebbe evidenziare che ci sono diversi approcci per analizzare il genere nel campo dell'arte – la grande sfida è rappresentata dal fatto che il discorso necessariamente richiede una struttura più solida e un sostegno accademico. Il tema genere e arte o più precisamente della disparità di genere nel campo dell'arte, viene spesso discusso senza fare affidamento su una chiara idea dei dati concreti; una situazione quasi inconcepibile se si pensa ad altri campi sociali come quello economico o scientifico, dove si ha a disposizione un'enorme quantità di dati che fornisce una visione sulla situazione di genere a diversi livelli professionali.

Nel momento in cui parliamo del campo dell'arte come di un campo altamente femminilizzato, dobbiamo superare questa mancanza di dati. Allo stesso modo lo studio così come la raccolta dei dati presentati di seguito costituiscono un richiamo per una riflessione più incisiva e un'integrazione di ricerche quantitative nell'attuale panorama dell'indagine su genere e arte, per mettere in discussione pregiudizi metodologici e aprire a ricerche basate su metodi misti. Quanto segue darà conto di una parte della mia ricerca pubblicata nel 2017, utilizzando campioni di

diversi gruppi di agenti, come artisti, direttori e galleristi.<sup>14</sup> I due principali scopi dello studio erano analizzare i dati a livello internazionale e successivamente prendere in esame e confrontare differenti aree del campo artistico. L'analisi dei dati mostra chiaramente che il livello rappresentato dagli artisti nella classifica dei Top 100 risulta caratterizzato da una più marcata disparità di genere – in relazione al conseguimento delle posizioni più alte – di quanto non avvenga nel caso di un'analisi più esaustiva delle prime 2500 posizioni. Ciò è di particolare interesse in quanto i dati che eccedono il livello dei Top 100 non sono stati presi in considerazione fino ad oggi. La mia ricerca suggerisce di dividere il campo esaminato in tre livelli dettagliati nella tabella seguente:

**Tabella 1: Percentuali di artiste donna nelle aree principali del campo internazionale – tre livelli di segmentazione (posizione/ percentuale di artiste donna) (fonte dei dati: ArtFacts.net 04/2010)**

Posizione	Artiste Donna
	%
1-100	12,6
101-500	20,4
501-2500	27,0

**Tabella 2: Artiste donna al vertice ai più alti livelli internazionali\* (fonte dei dati: ArtFacts.net 04/2010)**

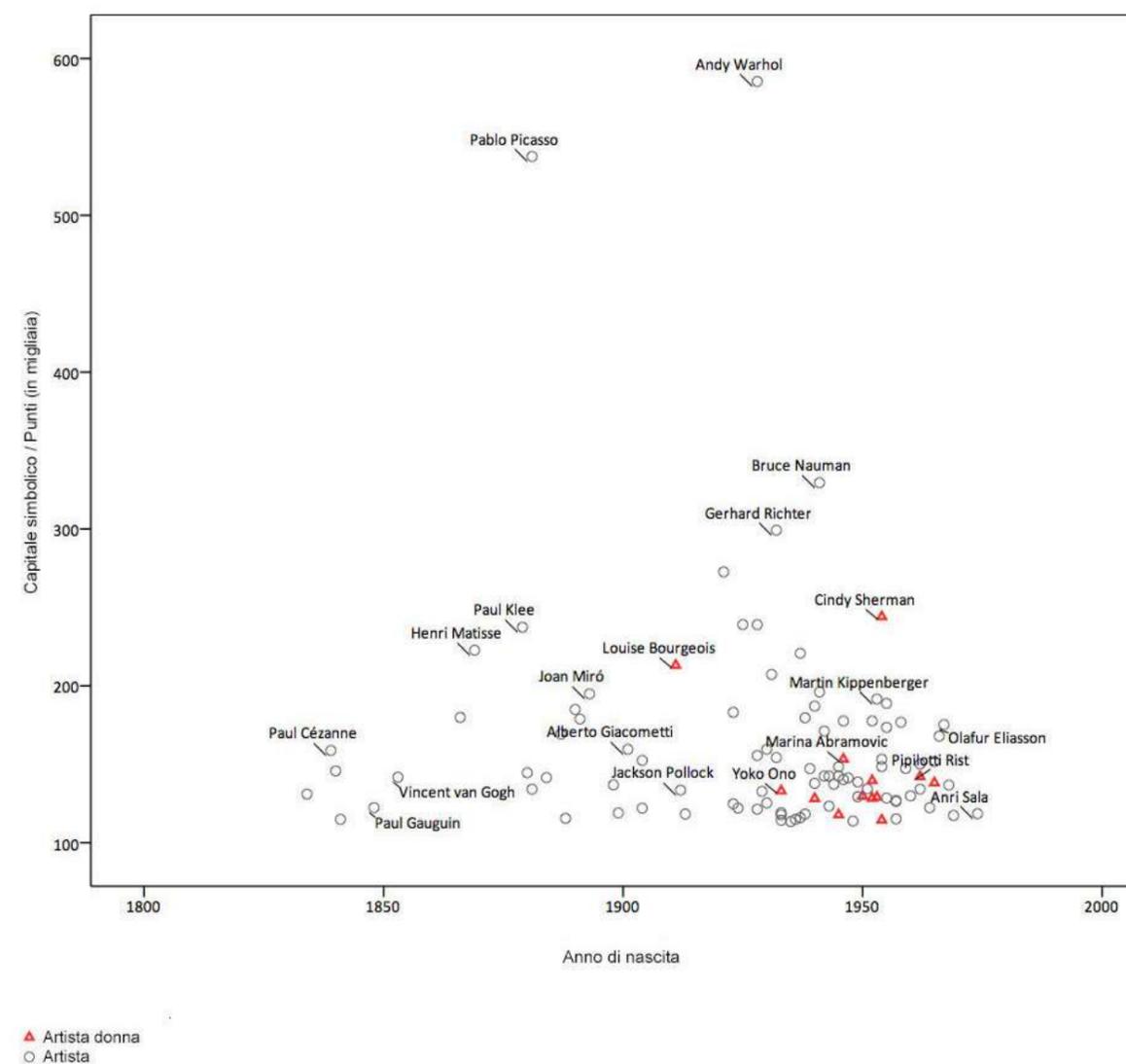
Posizione (capitale simbolico)	Totale Artisti	Artiste Donna
	n.	%
Top 10	10	10,0
Top 50	52	7,7
Top 100	103	12,6
Top 500	514	18,9
Top 1000	1037	22,9
Top 1500	1552	24,4
Top 2000	2079	24,9
Top 2500	2612	25,4

I dati descrivono un divario di genere relativamente marcato nella fascia dei primi 100 artisti; dove circa il 12,6% degli artisti elencati sono donne – a livello internazionale. Nel secondo livello, che include le posizioni da 101 a 500, su ArtFacts.net si registra un incremento nel numero di donne fino al 20,4% e nel terzo livello, la proporzione delle donne artista cresce al 27%. Una più dettagliata divisione fornita nella Tabella 2 rivela che la quota di donne artista si attesta al 7,7% per i Top 50 e al 12,6% complessivamente per le posizioni Top 100. La proporzione di donne artista aumenta in percentuale tra i Top 500 e i Top 1000, raggiungendo il 25,4% nei Top 2500.

\* Nel caso una posizione risulti occupata da più artisti, per esempio nel caso di collettivi di artisti, tutti gli artisti sono conteggiati individualmente.

Il seguente grafico a dispersione visualizza la distanza che esiste tra artisti uomini e donne. Dai dati risulta che nel campo due sono le superstar tra gli uomini – Andy Warhol e Pablo Picasso – che non hanno eguali né tra le artiste donna né tra i loro colleghi uomini. Sorprendentemente si rileva un posizionamento quasi identico di due donne artista: Louise Bourgeois – la grande signora dell’arte – e Cindy Sherman; queste due artiste sono situate nel campo femminile in modo simile a quello di Warhol e Picasso in relazione all’intero campo. Risulta chiaro che Bourgeois e Sherman detengono una posizione specifica e dominante tra le principali donne artista e nell’intero campo artistico; le artiste vengono a trovarsi in un intervallo molto ristretto dell’intero diagramma per quanto riguarda il campo dei Top 100 nella sua totalità. E la posizione delle donne “clustering at the bottom” si riferisce a una caratteristica ben nota per le donne nel contesto di professioni a dominanza maschile: tuttavia bisogna considerare che il “fondo” in questione riguarda ancora un livello di eccellenza internazionale e la proporzione dei professionisti donna appare in questa prospettiva comparativamente elevata, come mostrerò anche in quanto segue. Non di meno risulta chiaro che le donne sono in ritardo, anche nelle posizioni principali. L’argomentazione avanzata dal critico d’arte Brian Boucher – citando il testo di una canzone di Beyoncé – “le ragazze dominano il mondo. Questo è forse particolarmente vero nel mondo dell’arte”<sup>15</sup> non sembra avere alcuna base nei fatti, relativamente al loro ruolo come artiste nelle classifiche internazionali. Al contrario, una posizione più appropriata e differenziata sostenuta dal sociologo Pierre Bourdieu nella sua analisi di genere *Il dominio maschile* sostiene che il settore culturale sia una delle poche aree professionali in cui le donne possono occupare posizioni di rilievo.<sup>16</sup>

Bourdieu individua le donne come agenti responsabili per la conversione del capitale economico in capitale simbolico nel contesto domestico, arrivando alla conclusione che l’emancipazione professionale delle donne, anche nel campo culturale, può essere consi-



**Artisti della classifica Top 100 del campo dell'arte internazionale ordinati per anno di nascita e capitale simbolico (ovvero artisti uomini e donne con il punteggio più elevato per ciascuna decade [anno di nascita]) (fonte dei dati: ArtFacts.net 04/2010)**

derata come una semplice estensione del tradizionale ruolo delle donne – fino a garantire la sottomissione delle donne a questa dominazione.<sup>17</sup> Questa prospettiva diventa evidente quando i risultati prima citati relativamente alla classifica di ArtFacts.net vengono confrontati con i dati relativi al campo economico, sulla base di Catalyst.org.<sup>18</sup> A causa delle differenze tra gli indicatori scelti in ciascuno studio, non può essere fatta una diretta comparazione dei dati; e tuttavia i risultati indicano una tendenza secondo cui la disparità di genere nella sfera dell'arte è relativamente moderata se paragonata al campo dell'economia – al-

meno per quanto concerne i ruoli esecutivi e manageriali a livello internazionale. Per fare solo due esempi: le donne detenevano il 5% delle posizioni fra i CEO censiti nel Fortune 500 e il 5,3% tra quelli del Fortune 1000 nell'anno 2014.<sup>19</sup> La tabella seguente mostra che questa situazione di discriminazione non è relativa esclusivamente alla figura dell'artista ma anche ad altri agenti della sfera dell'arte, come i direttori di importanti musei e gallerie.

Secondo questi dati, le galleriste donna detengono una quota approssimativamente del 40% nelle prime 200 posizioni, le direttrici di museo rappresentano il

**Tabella 3: Percentuale di donne in diversi gruppi professionali ai più alti livelli internazionali\***

	Totale Artisti		Totale Direttori		Totale Galleristi	
	n.	%	n.	%	n.	%
<b>Top 10</b>	10	10,0	10	10,0	11	27,3
<b>Top 50</b>	52	7,7	–	–	62	32,3
<b>Top 100</b>	103	12,6	–	–	129	37,2
<b>Top 200</b>	206	18,0	186	32,4	251	39,8

\* Le indicazioni per i singoli gruppi di agenti si basano su diversi set di dati: per gli artisti, ArtFacts.net 04/2010, per i direttori di museo, Kunstkompass 2009 (l'elenco include solo 186 musei), per i galleristi, Artinvestor Ranking 2008. I direttori di museo sono stati classificati come segue: livello 1, i primi dieci musei, livello 2, tutti gli altri musei in elenco. Non è stato possibile

inserire alcun valore per le posizioni Top 50 e Top 100. In più i dati comprendono solo 186 musei. Nel caso di galleristi e artisti, si verificano occupazioni di posizioni multiple. Ciò si traduce in valori differenti nei numeri assoluti delle singole categorie.

32,4%, mentre le artiste donna il 18%. Inoltre i dati rivelano una differenziazione tra le professioni relative alla produzione d'arte e alla mediazione, dove la prima delle due – la professione di artista – è caratterizzata da una più marcata distribuzione asimmetrica di genere rispetto alla seconda. Questo confronto mostra inoltre una eccezionale alta visibilità delle galleriste, chiara anche quando misurata valutando le prime 10 posizioni in cui le donne rappresentano leggermente più di un quarto – 27,3% – dei soggetti elencati. Per entrambi i gruppi, artiste e direttrici di musei, solo 1 su 10 degli agenti elencati sono donne al livello apicale. Osservando le classifiche dei primi 50 e dei primi 100 artisti e galleristi chiaramente le percentuali si differenziano quando le donne sono messe a confronto con gli uomini – a causa della mancanza di dati in questo caso non è possibile far ulteriori specificazioni per quanto riguarda i direttori di musei. Solo il 7,7% delle prime 50 posizioni è occupato da donne artista, mentre le galleriste rappresentano il 32,3% della relativa classifica delle migliori 50 posizioni. Mentre la proporzione delle donne nella classifica dei Top 100 registra il 12,6% di artiste e il 37,2% di galleriste.

Una spiegazione per questa differenziazione tra ruoli di produzione e ruoli di mediazione può essere rintracciata nel concetto di abilità artistica e del relativo persistente, mitico e naturalizzato topos del genio maschile.<sup>20</sup> È interessante notare che, nonostante le affermazioni relative alla “morte dell'autore”, del venir meno della “distinzione tra arte e vita” e la “riformulazione del concetto di lavoro artistico” che si sono susseguite per quarant'anni,<sup>21</sup> la persistenza della caratterizzazione mitologica secondo cui l'eccellenza creativa trova origine nel genio individuale e maschile, rimane visibile nei dati presentati. Il tema qui sollevato, relativo alle motivazioni per le quali le donne accedono e perseguono carriere nel settore della mediazione del campo artistico – specialmente come galleriste di professione – può essere ulteriormente chiarito rivolgendo uno sguardo ravvicinato ad alcune figure storiche

e perfino letterarie, considerate anche da Bourdieu ne *Le regole dell'arte*; tuttavia, il sociologo non ha definito esplicitamente gli aspetti di genere in questa analisi del campo. La principessa Matilde Bonaparte (1820-1904) è un esempio nella Parigi del diciannovesimo secolo di un soggetto che ha agito come rilevante mediatore in campi artistici – come protettrice e patrona delle arti – e ha investito il suo elevato capitale sociale ed economico per questi scopi: si è adoperata per far acquisire benefici e protezione ai suoi amici, come nel caso della Legione d'onore per Flaubert o del Premio dell'Académie Française per George Sand.<sup>22</sup> Il capitale ereditato le ha permesso di assumere una (forte) posizione di influenza nella sfera pubblica – in particolare relativamente a questioni culturali – altrimenti preclusa ad altre donne, incluse quelle borghesi che pure, all'epoca, avevano dato vita al proprio *salon*. Quando Bourdieu descrive le attività e l'influenza delle donne borghesi come un'autentica articolazione tra i campi dell'arte,<sup>23</sup> sottolinea quanto solo poche donne avessero una limitata e relativa influenza nella produzione simbolica, attraverso il proprio *salon*. Queste istituzioni borghesi possono inoltre venir riconosciute come in grado di offrire l'opportunità unica alle donne di assumere una funzione (semi)pubblica presentando artisti e uomini di lettere – per lo più uomini – e mettendoli inoltre in contatto tra loro,<sup>24</sup> sebbene questi

spazi di opportunità rimanessero circoscritti al campo culturale. Questi modelli sono un esempio del modo in cui le donne hanno fatto esperienza di una relativa inclusione nel campo culturale e sociale – in relazione al loro status sociale – accompagnata da un'esclusione dalle posizioni di potere politiche ed economiche.<sup>25</sup>

Una struttura di dominio che continua ad esistere oggi, anche se in una forma moderata – la cui influenza diviene parzialmente visibile nei dati discussi precedentemente. Anche se le donne continuano ad occupare con minor frequenza posizioni di potere nel campo dell'arte rispetto ai loro colleghi maschi – considerando artisti, direttori di museo e galleristi in egual misura – queste acquistano una relativa inclusione in questa sfera se considerata in relazione al campo dell'economia. La percentuale particolarmente alta di galleriste può venir spiegata in quanto riguarda un'occupazione, nota per la sua relativa opacità e informalità, che non richiede un percorso di carriera predeterminato né tantomeno una specifica istruzione universitaria;<sup>26</sup> al contrario, diventare gallerista richiede un alto livello di capitale (per esempio economico e sociale) e pertanto sembra piuttosto una estensione e professionalizzazione del ruolo precedentemente svolto dalle *salonnières*.<sup>27</sup> La disposizione evidente delle donne all'interno del campo dell'arte – o addirittura le concessioni fatte agli agenti di genere femminile per

quanto riguarda la professionalizzazione e l'accesso a posizioni di leadership nella sfera sociale – può anche venir considerata come una questione di dominio al macro-livello dello “spazio sociale” (così come inteso nel contesto della teoria del campo dell'arte di Bourdieu), perché questa inclusione coesiste con un'esclusione dai centri del potere (al polo economico) e gli agenti donna sono pertanto posizionati come dominanti dominati. Questa è la ragione per la quale il dominio delle donne nel campo dell'arte è duplice: relativo e in definitiva paradossale; e la rappresentazione di genere nel campo, per quanto riguarda il ruolo di mediazione dei galleristi e dei direttori, deve essere messa a confronto con l'idea del genio artistico. In conclusione, questi esempi mostrano che l'uso di ricerche orientate quantitativamente unito a riflessioni teoriche contribuisce a chiarire le ipotesi e i “bei discorsi” sugli effetti del genere nel campo dell'arte. L'esposizione di fatti e cifre reali fornisce nuovi stimoli e impulsi al discorso sul genere nell'arte, integrando approcci storico-artistici e sociologici con aspetti degli studi di genere in modo imparziale e richiama a una più solida organizzazione e riconoscimento dei modelli e dei cambiamenti all'interno del panorama della ricerca sul genere e l'arte, al fine di rendere la disparità di genere visibile – unica base per dare avvio al cambiamento.

## GUERRILLA GIRLS' 1986 REPORT CARD

GALLERY	NO. OF WOMEN 1985-6	NO. OF WOMEN 1986-7	REMARKS
Blum Helman	1	1	No improvement
Mary Boone	0	0	Boys crazy
Grace Borgenicht	0	0	Lacks initiative
Diane Brown	0	2	Could do even better
Leo Castelli	4	3	Not paying attention
Charles Cowles	2	2	Needs work
Marisa del Rey	0	0	No progress
Allan Frumkin	1	1	Doesn't follow directions
Marian Goodman	0	1	Keep trying
Pat Hearn	0	0	Delinquent
Marlborough	2	1	Failing
Oil & Steel	0	1	Underachiever
Pace	2	2	Working below capacity
Tony Shafrazi	0	1	Still unsatisfactory
Sperone Westwater	0	0	Unforgivable
Edward Thorp	1	4	Making excellent progress
Washburn	1	1	Unacceptable

Source: Art In America Annual 1985-6 and 1986-7

A PUBLIC SERVICE MESSAGE FROM **GUERRILLA GIRLS** CONSCIENCE OF THE ART WORLD  
532 LAGUARDIA PLACE, #237, NY, NY 10012  
TELEPHONE: GUERRILLAGIRLS@VOYAGER.CO.COM  
© Guerrilla Girls 1986

## PUSSY GALORE'S 2015 REPORT CARD

GALLERY	% OF WOMEN	GALLERY	% OF WOMEN
303 Gallery	41%	Matthew Marks	16%
Alexander & Bonin	29%	Marlborough	16%
Mary Boone	13%	Metro Pictures	33%
Leo Castelli	15%	Pace	16%
Cheim & Read	36%	Petzel	35%
Paula Cooper	29%	Postmasters	39%
Derek Eller	15%	PPOW	53%
Zach Feuer	59%	Andrea Rosen	29%
James Fuentes	33%	Salon 94	50%
Gagosian	15%	Tony Shafrazi	5%
Marian Goodman	22%	Jack Shainman	26%
Casey Kaplan	23%	Sikkema Jenkins	50%
Paul Kasmin	11%	Sonnabend	31%
Anton Kern	21%	Sperone Westwater	8%
Lehmann Maupin	41%	Edward Thorp	50%
Galerie Lelong	61%	Tracey Williams	58%
Luhring Augustine	21%	David Zwirner	27%

A PUBLIC SERVICE MESSAGE FROM **PUSSY GALORE** KICKING IDIOCY IN THE ARSE

© Pussy Galore 2015

# Note

1. Si veda <https://www.guerrillagirls.com/projects> [Ultima consultazione 14 gennaio 2018].

2. Per il poster si veda <http://www.thecountessreport.com.au> [Ultima consultazione 9 gennaio 2018].

3. Si veda <http://gallerytally.tumblr.com> [Ultima consultazione 9 gennaio 2018].

4. Si veda <http://gallerytally.tumblr.com/post/105568919472/serena-potters-poster-for-spruth-and-magers> [Ultima consultazione 9 gennaio 2018]. (I dati si riferiscono all'anno 2013).

5. Maura Reilly, “Taking the Measure Of Sexism: Facts, Figures and Fixes”, in *ArtNews*, 25 maggio 2015.

6. Informazioni e materiali relative alla mostra possono venir reperite sul sito: <http://www.whitechapelgallery.org/exhibitions/guerrilla-girls/> [Ultima consultazione 14 gennaio 2018].

7. Anne Marie Gan, Zannie Giraud Voss et al., “The Gender Gap in Art Museum Directorships” (New York, 7 marzo 2014) <https://aamd.org/standards-and-practices> [Ultima consultazione 14 gennaio 2018].

8. Per ulteriori approfondimenti si veda il compendio pubblicato in Katrin Hassler, *Kunst und Gender. Zur Bedeutung von Geschlecht zur Einnahme von Spitzenpositionen im Kunstfeld*, Transcript Verlag, Bielefeld 2017, pagg. 23–68.

9. Si veda per esempio il report della Katarzyna Kozyra Foundation, “Little Chance to Advance? An Enquiry into the Presence of Women at Art Academies in Poland” (2016), <http://katarzynakozyrafoundation.pl/en/projects/research> [Ultima consultazione 10 novembre 2016], Elvis Richardson, “The Countess Report” (2016), <http://www.thecountessreport.com.au/The%20Countess%20Report.FINAL.pdf> [Ultima consultazione 15 novembre 2016], Susanne Schelepa, Peter Wetzl et al. (ed.), “Zur sozialen Lage der Künstler und Künstlerinnen in Österreich. Endbericht” (2008), [http://www.bmukk.gv.at/medienpool/17401/studie\\_soz\\_lage\\_kuenstler\\_en.pdf](http://www.bmukk.gv.at/medienpool/17401/studie_soz_lage_kuenstler_en.pdf) [Ultima consultazione 8 marzo 2010], Annette Brinkmann, Andreas Joh. Weisand, “Frauen im Kultur- und Medienbetrieb III. Fakten zu Berufssituation und Qualifizierung, 2. Report für das Bundesministerium für Bildung, Wissenschaft, Forschung und Technologie” (Bonn, 2001) o Bonnie Nichols, “Women Artists: 1990–2005” NEA Research Note #96 (dicembre 2008).

10. Si veda per esempio i seguenti report: UNESCO “ReShaping Cultural Policies” (Parigi, 2015); UN, UNDP, UNESCO “Creative Economy Report 2013” (New York, 2013).

11. Gli studi sui differenti gruppi di agenti possono venir distinti secondo il loro scopo. Se le ricerche promosse dalla politica più frequentemente contengono raccomandazioni per azioni da intraprendere (si veda per esempio Danielle Cliche, Ritva Mitchell, Andreas Joh. Weisand, *Pyramid or Pillars: Unveiling the Status of Women in Arts and Media Professions in Europe*, ARCUlt Media, Bonn 2001; Jens Leberl, Gabriele Schulz,

*Frauen in Kunst und Kultur II, 1995–2000, Partizipation von Frauen an den Kulturinstitutionen und an der Künstlerinnen- und Künstlerförderung der Bundesländer* (Berlino 2003)), gli approcci accademici spesso si concentrano sul mostrare strutture (general) e sono più di frequente fondati su approcci teoretici come su diversi modelli statistici academic approaches often focus on revealing (general) structures and are more frequently based on a theoretical foundation such as distinct statistical models (si veda Marita Fliesbäck, “Creating a Life: The Role of Symbolic and Economic Structures in the Gender Dynamics of Swedish Artists”, *International Journal of Cultural Policy*, Vol. 19, n. 4, 2012, pagg. 462–480 o Jukka Savolainen, “Style Matters: Explaining the gender gap in the Price of paintings”, *Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften*, Vol.17, n. 2&3, 2006, pagg. 83–97). Gli approcci artistici (come ad esempio le Guerrilla Girls, Micol Hebron) spesso si concentrano su un livello di protesta, tuttavia continue transizioni possono venir identificate tra i tre gruppi.

12. Katy Deepwell, “Equal but different: questions about rights, statistics and feminist strategies for change”, in *FKW/Zeitschrift für Geschlechterforschung und Visuelle Kultur*, Vol. 47, 2009, pag.10.

13. Sulla distinzione tra approcci nomotetici e idiografici si veda per esempio Earl Babbie, *The Practice of Social Research*, Wadsworth Pub Co, Boston 2014, pag. 23 e pag. 93.

14. Si veda Katrin Hassler, *Kunst und Gender*, cit. Questi dati e le gerarchie esaminate si basano sull'analisi delle classifiche stilate da ArtFacts.net, *Kunstkompass* e dalle classifiche delle gallerie d'arte pubblicate da *Artinvestor* — ma non senza una discussione critica sul modo in cui tali strumenti di ranking operano e sul motivo per il quale si presuppone questi rappresentino il segmento principale (si veda per esempio, Katrin Hassler, *Kunst und Gender*, cit., pagg. 146–152 e Katrin Hassler, “On Gender Statistics in the Art Field and Leading Positions in the International Sphere”, in *n.paradoxa*, vol. 39, 2017). Pertanto i dati presentati qui sono parte di un più ampio progetto di valutazione del divario di genere in differenti aree di ricerca, che includono tra gli altri lo sviluppo diacronico per quanto riguarda le generazioni di artisti, modelli che seguono la provenienza geografica degli agenti, con un focus particolare sulla regione MENA e specialmente sull'Iran e su temi legati al capitale economico. Oltre a ciò, sono stati impiegati altri strumenti di visualizzazione dei dati come i diagrammi a dispersione e le analisi regressive (si veda Katrin Hassler, *Kunst und Gender*, cit.).

15. Brian Boucher, “25 Women Curators Shaking Things Up”, in *ArtnetNews*, 17 marzo 2015. Anche il riferimento al termine “ragazze” suggerisce una capacità limitata di riflessione teoretica sul genere.

16. Si veda Pierre Bourdieu, *Masculine Domination*, Stanford University Press, Stanford 2001, p. 101.

17. *Ibid.*

18. Catalyst è un'importante organizzazione non profit che si prefigge la mission di accelerare il progresso delle donne attraverso l'inclusione professionale. Nel 1984 Catalyst ha dato avvio al suo censimento annuale delle donne nei board delle società elencate nel Fortune 500; nel 1993 ha

iniziato la pubblicazione di uno studio annuale e così ha continuato a fare in seguito (si veda a riguardo Mary Elizabeth Gross, “Experiences of Women Directors of U.S. Corporations. An Exploratory Study of the Experiences of Women Directors of U.S. Public Corporation Boards of Directors”, Tesi di Dottorato di Ricerca, Rutgers, The State University of New Jersey, 2015, pp. 1). Ulteriori dati e approfondimenti sono in Katrin Hassler, *Kunst und Gender*, cit.

19. L'analisi si basa sulle principali aziende orientate al mercato azionario. (<http://www.catalyst.org/knowledge/women-ceos-fortune-1000> [Ultima consultazione 10 ottobre 2016]. Si veda anche Katrin Hassler, *Kunst und Gender*, cit.

20. Si veda ad esempio Beatrice von Bismarck, *Auftritt als Künstler — Funktionen eines Mythos*, König, Walther, Köln 2010, p. 8 o Linda Nochlin, “Why Have There Been No Great Women Artists?”, in *ArtNews*, 69, 1971, pagg. 22–39 e 67–71.

21. Si veda ad esempio von Bismarck, *op. cit.*, p. 8.

22. Pierre Bourdieu, *The rules of art*, Stanford University Press, Stanford 1996, pp. 51.

23. *Ibid.*

24. Si veda anche Jens Kastner, *Die ästhetische Disposition. Eine Einführung in die Kunsttheorie Pierre Bourdieus*, Turia + Kant, Vienna 2009, pag. 60.

25. Si veda Pierre Bourdieu, *The rules of art*, cit. Per un'analisi di queste strutture di potere e per un approfondimento sulla dimensione relativa al genere si veda Katrin Hassler, *Kunst und Gender*, cit., pagg. 174–192.

26. Un'analisi dei percorsi formativi dei galleristi, direttori di museo e artisti elencati mostra che gli ultimi due gruppi hanno perseguito una traiettoria educativa e professionale appropriata. I direttori in particolare si distinguono per un capitale educativo elevato e specifico: il 30.1% possiede un dottorato in storia dell'arte, un altro 29.6% ha una laurea nella stessa disciplina; il 26.4% ha una formazione universitaria in studi umanistiche o architettura (di questi, il 7% con un diploma di dottorato). Solo il 2.7% non ha una qualifica accademica (si veda Katrin Hassler, *Kunst und Gender*, cit., pag. 236).

27. Esempi includono Peggy Guggenheim (1889–1979) o Ileana Sonnabend (1914–2007).

# Donne artiste in Italia – Report 2017

La ricerca intende rilevare la presenza delle donne artiste nel sistema dell'arte italiano, attraverso l'osservazione del modo in cui il loro lavoro circola ed è visibile, sia in ambito culturale, sia commerciale. La constatazione della mancanza di dati aggiornati in questo senso si pone come punto di partenza di uno studio che ha lo scopo di supportare con dati statistici le analisi di tipo storico-critico, che rilevano sistematicamente l'esclusione femminile nel contesto della produzione artistica in Italia. Una tale indagine è inoltre volta a produrre informazioni che rendano possibile confrontare la situazione locale con quella internazionale, per cui sono disponibili di studi analoghi. Utilizzando un approccio quantitativo la ricerca si è orientata verso una mappatura dei principali ambiti della sfera culturale e commerciale del sistema dell'arte per valutare se esista una correlazione tra genere e carriera. Queste osservazioni puntuali permettono di fotografare la situazione nei singoli contesti individuati e, disposte in successione l'una all'altra, di tracciare un itinerario ideale che descrive, per tappe sintetiche, il percorso professionale delle artiste.

L'analisi comparata dei dati, ordinati in una tale successione cronologica, evidenzia il modo in cui il *glass ceiling* pesa – rispetto alla presenza delle donne artista nel sistema dell'arte – nei diversi contesti. Di conseguenza, appare chiaramente visibile il divario di visibilità e di riconoscimento, anche in termini di valore economico, che separa le artiste dai colleghi uomini.

La prima rilevazione riguarda le accademie di belle arti, luogo di formazione e sperimentazione, nonché porta di accesso al sistema dell'arte; a questa fa seguito l'osservazione della visibilità delle artiste nella sfera commerciale, rappresentata dalle gallerie private, considerate sia nella loro relazione di supporto continuativo al lavoro degli artisti rappresentati direttamente, sia nella loro attività espositiva – limitatamente alle mostre personali. La programmazione delle istituzioni pubbliche e private, ovvero musei e fondazioni, che in Italia si occupano di arte contemporanea, fornisce l'opportunità di valutare lo spazio riservato alle artiste nella sfera culturale, misurato attraverso l'offerta di mostre personali. Il padiglione italiano alla Biennale di Venezia rappresenta in questa stessa sfera l'evento di maggior prestigio e visibilità su scala internazionale e costituisce dunque motivo di sicuro interesse anche per la nostra ricerca. L'ultima rilevazione ritorna ad appuntare l'attenzione sulla sfera commerciale considerando l'attività delle case d'asta, un settore che offre dati utili a rilevare sia la disparità di presenza tra donne e uomini relativamente al numero di lotti offerti per ciascun gruppo, sia relativamente ai prezzi massimi realizzati nell'uno e nell'altro raggruppamento.

**Accademie di Belle Arti**

⋮

**Gallerie**

⋮

**Istituzioni pubbliche  
e private**

⋮

**Biennale di Venezia**

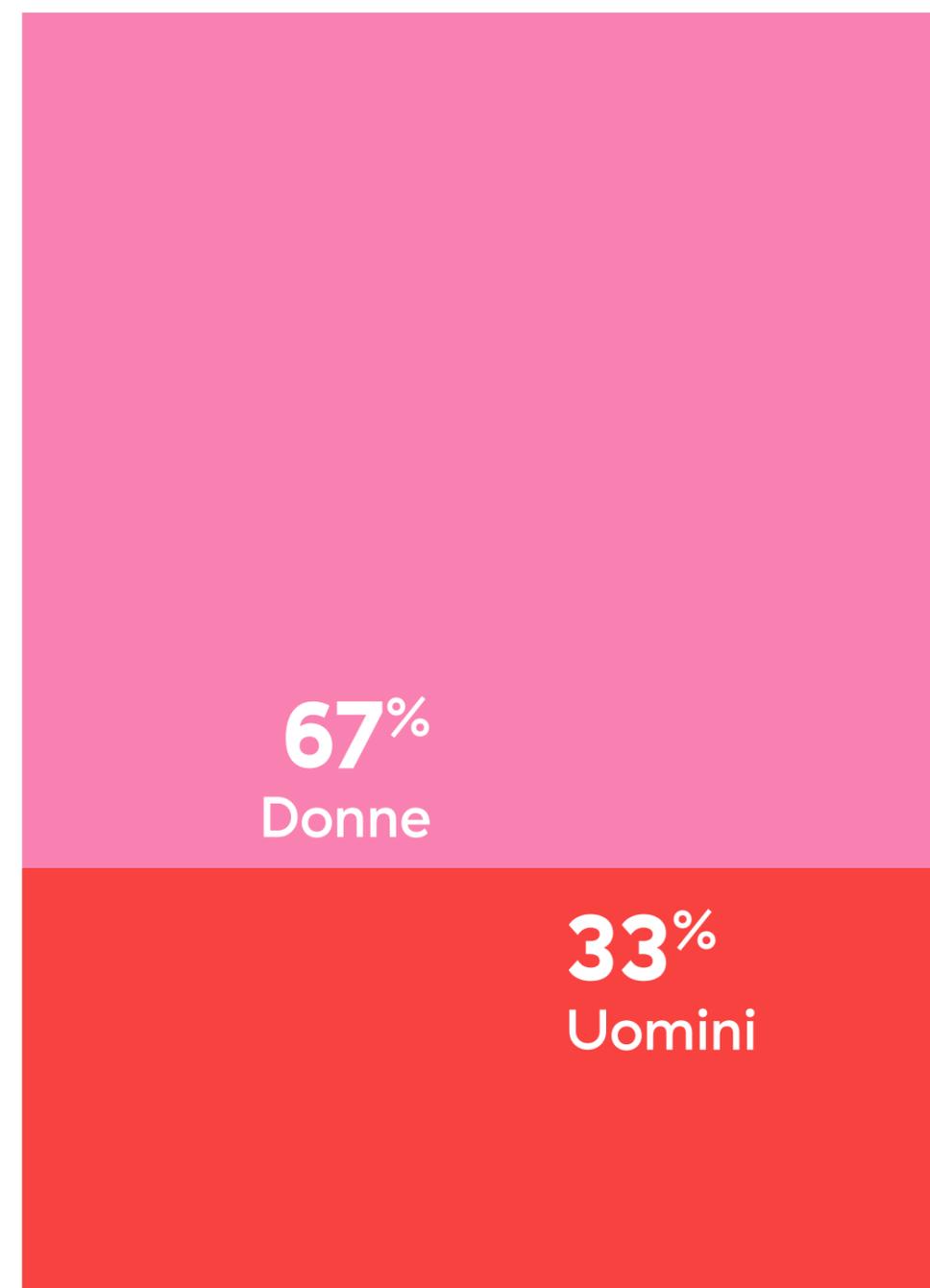
⋮

**Case d'asta**

## Accademie di Belle Arti

I dati forniti dal MIUR per l'anno accademico 2016-17, relativamente agli iscritti alle accademie pubbliche di belle arti in Italia, mostrano che le donne rappresentano la maggioranza della popolazione degli studenti, raggiungendo il 67% del totale.<sup>1</sup> Questo dato dimostra, da un lato, la forte propensione femminile per le professioni creative a cui si può accedere a partire dalla formazione offerta sia dai dipartimenti di arti visive sia di arti applicate, e dall'altro dimostra che gli istituti di Alta Formazione Artistica sono luoghi in cui, anche grazie alle norme in materia di diritto allo studio, il genere non rappresenta un fattore di esclusione.

## Isritti 2016/2017

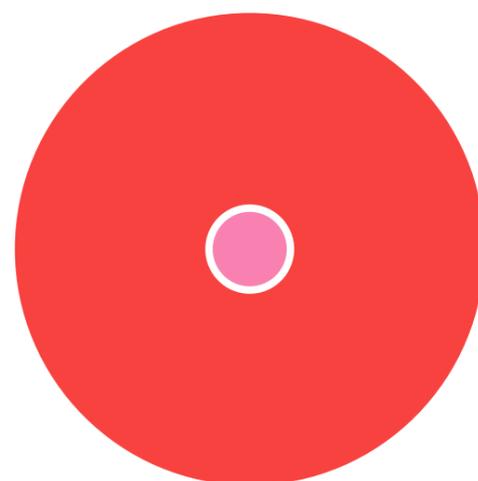


## Gallerie

Nel panorama delle gallerie commerciali italiane che trattano arte moderna e contemporanea, osservato tramite un campione selezionato, la presenza delle donne tra gli artisti rappresentati risulta marginale rispetto a quella dei colleghi uomini, ed è valutabile in meno di un quinto del totale. I dati migliorano sensibilmente quando il campione viene ristretto alle sole gallerie che trattano arte contemporanea: qui la presenza delle donne sale dal 18% al 25%, ovvero un quarto degli artisti rappresentati. Lo scarto può essere spiegato con la minore presenza di artiste tra quegli autori storicizzati che compongono il gruppo più cospicuo all'interno dell'offerta delle gallerie operanti nel settore dell'arte moderna. A questo dato si contrappone quello relativo esclusivamente al settore dell'arte contemporanea, dove un maggior numero di artiste viventi e attive concorre a determinare una minore disparità di genere. La distanza si attenua ancora lievemente se il campione analizzato viene ristretto ulteriormente, a considerare le gallerie di arte contemporanea fondate dopo il 2000. Queste infatti, che anche per ragioni anagrafiche sono maggiormente legate alla produzione delle ultime generazioni, registrano una percentuale di artiste donna del 27%.<sup>2</sup>

## Artisti rappresentati

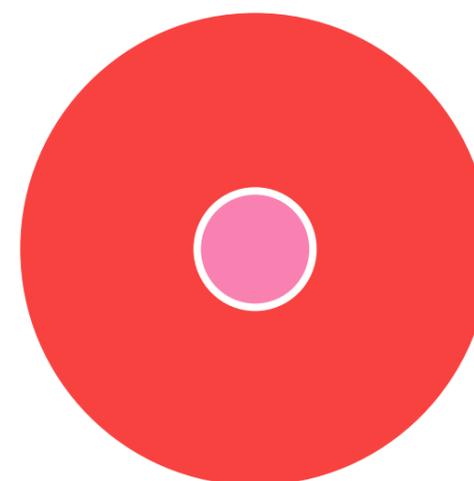
Gallerie arte moderna e contemporanea



**18%**  
Donne

**82%**  
Uomini

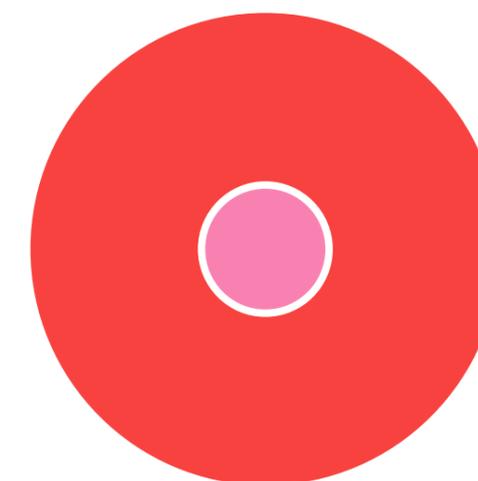
Gallerie arte contemporanea



**25%**  
Donne

**75%**  
Uomini

Gallerie arte contemporanea (fondate dal 2000)

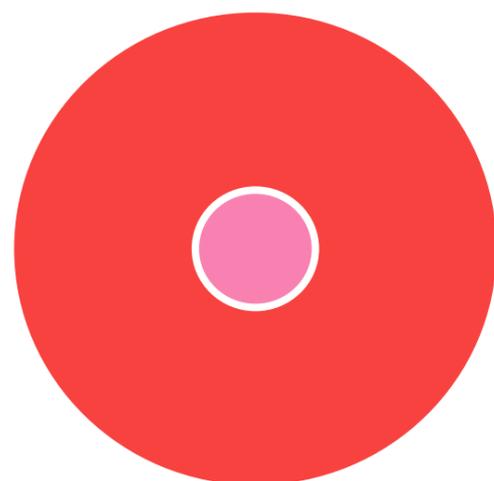


**27%**  
Donne

**73%**  
Uomini

## Mostre personali

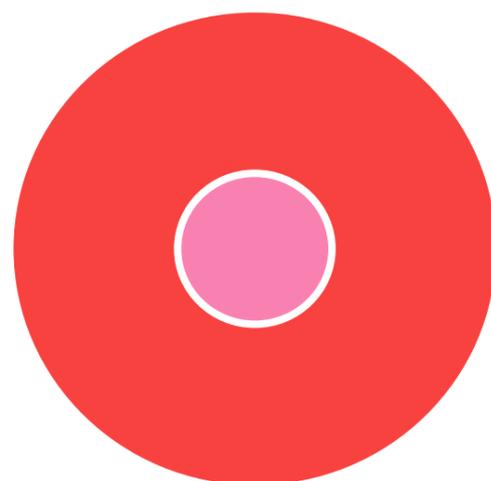
### Gallerie arte moderna e contemporanea



**25%**  
Donne

**75%**  
Uomini

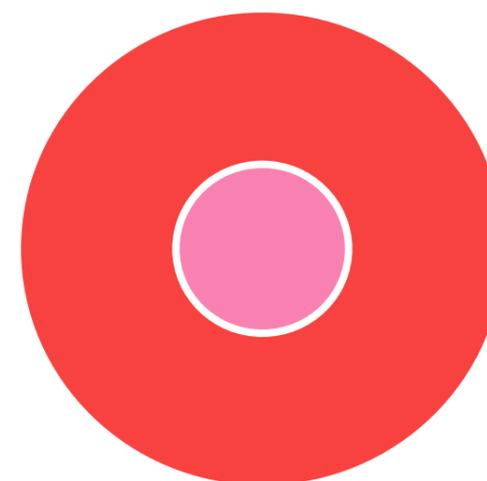
### Gallerie arte contemporanea



**32%**  
Donne

**68%**  
Uomini

### Gallerie arte contemporanea (fondate dal 2000)



**36%**  
Donne

**64%**  
Uomini

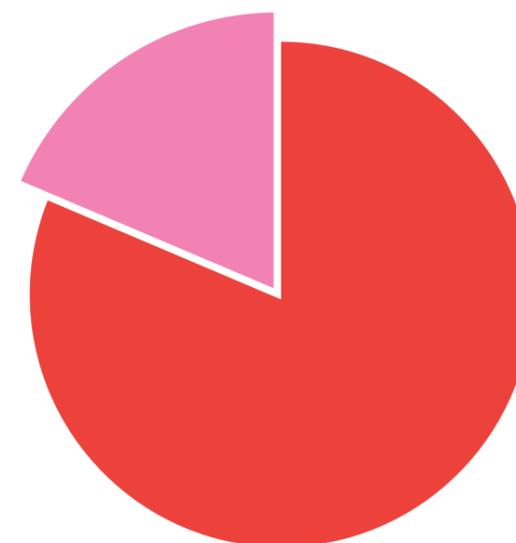
## Gallerie

Quando si considera invece l'attività espositiva delle gallerie commerciali italiane per l'anno 2016, relativamente all'offerta di mostre personali, si rileva in tutti i settori analizzati una maggiore presenza femminile rispetto ai dati precedenti, con incrementi del 7% sia per le gallerie che trattano arte moderna e contemporanea sia per quelle che offrono esclusivamente arte contemporanea, dove le artiste rappresentano rispettivamente il 25% e il 32% della programmazione annuale. Di nuovo un dato ulteriormente positivo è riscontrabile per le gallerie di arte contemporanea fondate dopo il 2000, dove l'incremento è del 9%, pari al 36% delle mostre personali. Ciò è in generale indice di un interesse condiviso e trasversale per l'attività delle donne artiste, siano queste storiche nomi da riscoprire o rivalutare, o artiste viventi – grazie anche alla visibilità che le donne hanno raggiunto nel contesto internazionale degli ultimi anni e che trova riscontro anche nel sistema italiano.

## Istituzioni Pubbliche e Private

Il terzo campo di indagine riguarda il settore culturale, osservato attraverso l'attività dei musei pubblici e delle fondazioni private attive in Italia e consorziate nelle rispettive associazioni di riferimento.<sup>3</sup> Data la mancanza di una collezione permanente in tutte le istituzioni considerate, si è scelto di prendere in esame i soli dati relativi all'offerta di mostre temporanee, sia collettive sia personali. Nel primo caso le artiste donna rappresentano poco meno di un quarto del totale degli artisti esposti, un valore che scende di cinque punti percentuali e raggiunge il 19% quando si osservano le sole mostre personali. Questo dato acquisisce un particolare rilievo se si considera l'impatto che le mostre individuali in istituzioni culturali di rilievo nazionale rivestono per gli artisti, nei termini di una conferma e di un consolidamento dei percorsi individuali, a qualsiasi età e stadio di carriera, e da cui le donne risultano escluse in una proporzione superiore rispetto a quanto avviene per le mostre personali nella sfera commerciale.

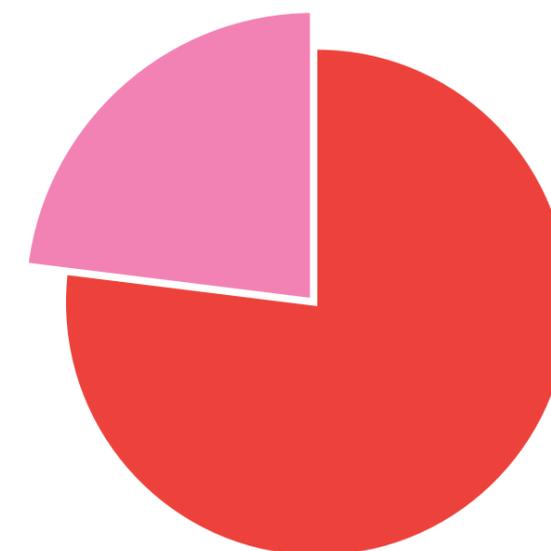
### Mostre personali



**19%**  
Donne

**81%**  
Uomini

### Mostre collettive

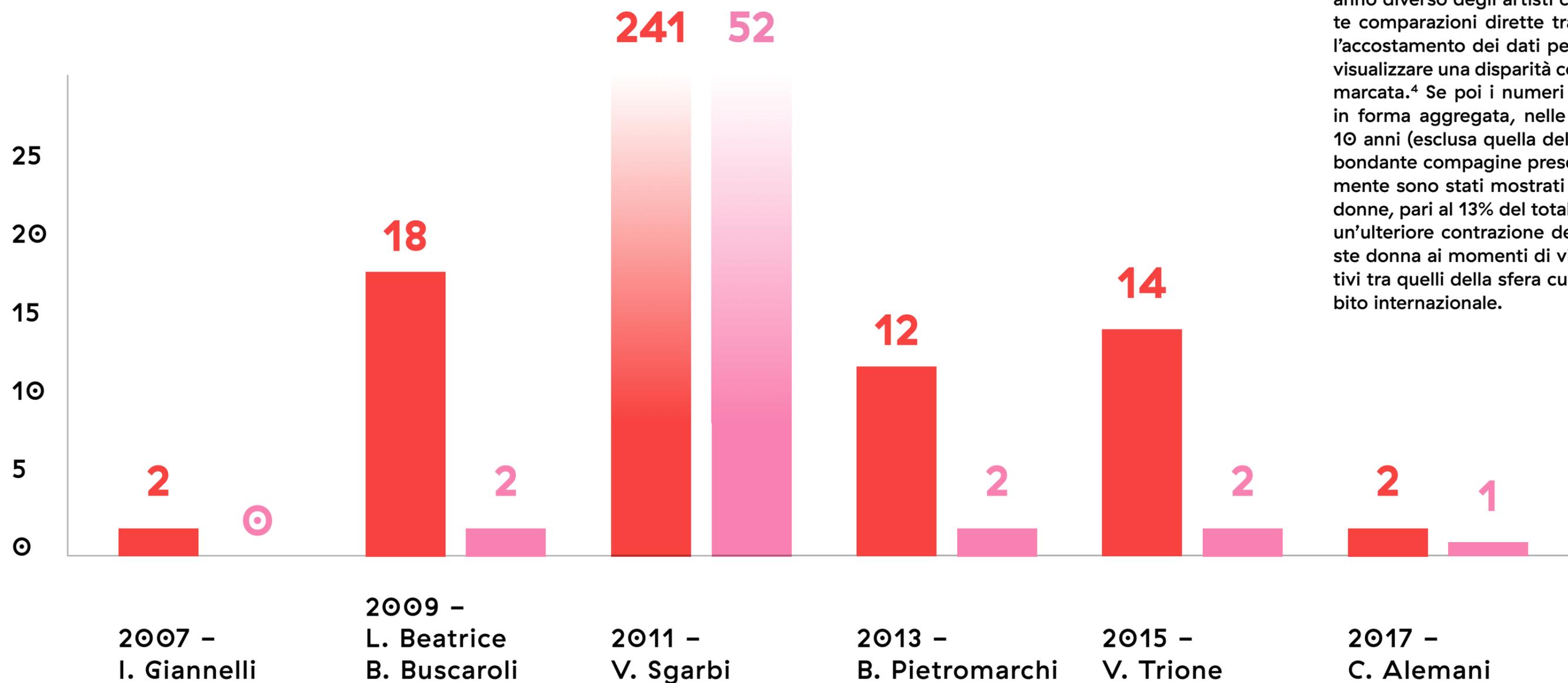


**24%**  
Donne

**76%**  
Uomini

## Biennale di Venezia Padiglione Italia

Uomini Donne



La possibilità di rappresentare il proprio Paese nel padiglione nazionale alla Biennale di Venezia rappresenta ancora oggi, a oltre cento anni di distanza dalla sua prima edizione nel 1895 e nonostante il costante moltiplicarsi delle biennali a tutte le latitudini, un momento di eccezionale importanza nella carriera di un artista. Non fa eccezione il Padiglione Italia, dove artisti di diverse generazioni sono presentati ogni due anni, in un formato che nelle ultime sei edizioni ha sempre visto la mostra collettiva o bi-personale preferita da tutti i curatori che si sono succeduti dal 2007. Se certamente il numero ogni anno diverso degli artisti coinvolti non consente comparazioni dirette tra le diverse edizioni, l'accostamento dei dati permette comunque di visualizzare una disparità costante quasi sempre marcata.<sup>4</sup> Se poi i numeri vengono considerati in forma aggregata, nelle edizioni degli ultimi 10 anni (esclusa quella del 2011 per la sovrabbondante compagine presentata) complessivamente sono stati mostrati 48 artisti uomini e 7 donne, pari al 13% del totale, un dato che segna un'ulteriore contrazione dell'accesso delle artiste donna ai momenti di visibilità più significativi tra quelli della sfera culturale, anche in ambito internazionale.

## Case d'asta

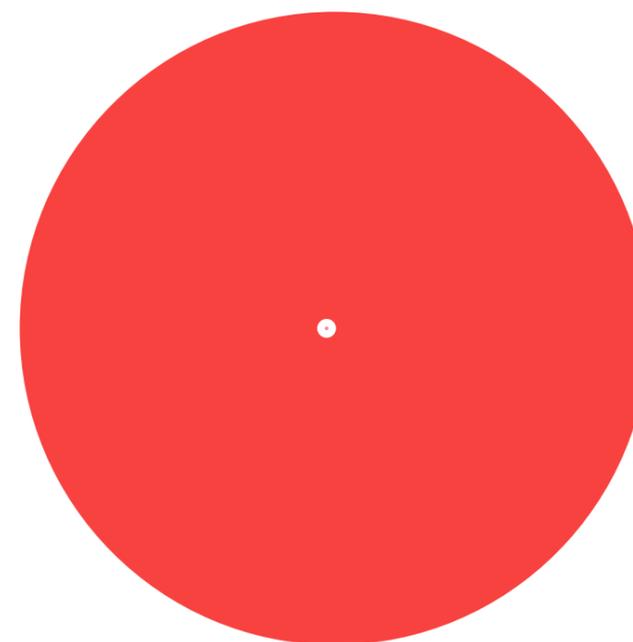
Le case d'asta costituiscono l'ultimo ambito di osservazione individuato. Le vendite all'asta rappresentano nella sfera commerciale il luogo in cui si stabiliscono i prezzi di riferimento per gli autori storicizzati e per quegli artisti viventi la cui visibilità ha raggiunto un pari grado di risonanza. È dunque un mercato in cui, per quanto riguarda gli artisti, vige una selezione programmata rispetto all'accesso, basata su parametri di notorietà e capacità di attrarre l'attenzione di un vasto pubblico, al fine di ottenere il miglior risultato economico possibile, tanto per le singole opere che per la vendita nel suo complesso. L'analisi dei cataloghi delle case d'asta internazionali e nazionali che operano sulla piazza di Milano, che rappresenta il mercato più importante per le vendite all'incanto di arte moderna e contemporanea in Italia, mostra un ulteriore incremento nel divario tra presenze maschili e femminili in questo settore.<sup>5</sup> Considerando i lotti offerti complessivamente nel 2016, solo 5 ogni 100 sono opere di artiste donna. La scarsità di opere si accompagna inoltre a risultati proporzionalmente inferiori, a prescindere dalla rilevanza storica dell'autrice: il lotto record d'asta per una donna nel 2016 – un *Oggetto ottico dinamico* di Dadamaino del 1962 venduto a 76.800 euro – ha stabilito un prezzo pari al 3% del risultato più elevato raggiunto da un uomo nel medesimo anno. Non fa eccezione il contesto internazionale delle aste dedicate all'arte italiana a Londra: qui la presenza femminile nei cataloghi scende dal 5% al 3%, e il top lot di Carol Rama raggiunge il 3,8% del valore totale dell'opera record nella sessione di vendita, un *Rosso plastica* di Alberto Burri aggiudicato per 4.685.000 sterline.

## Lotti offerti Arte Moderna e Contemporanea Milano, 2016



■ Uomini ■ Donne

## Top lot — Arte Moderna e Contemporanea Milano, 2016



€ 2.576.250

Domenico Gnoli,  
*Sofa, 1968*

Sotheby's – Arte Moderna e  
Contemporanea Milano, Novembre 2016

€ 76.800

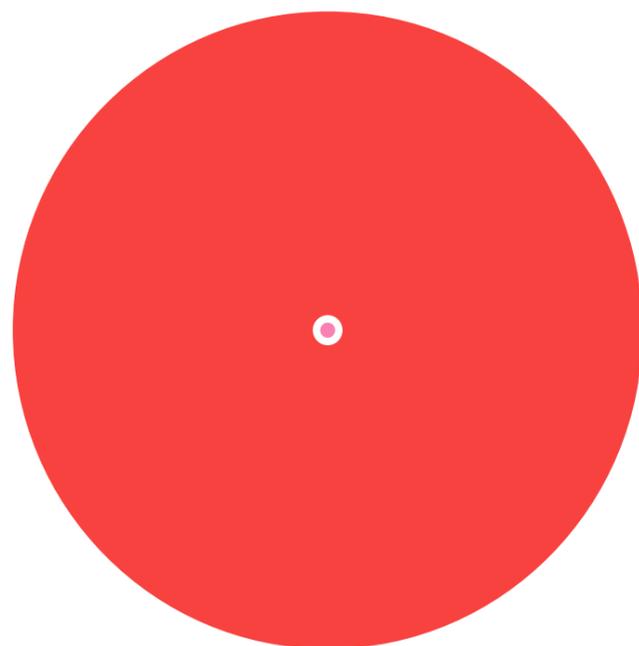
Dadamaino, *Oggetto  
ottico dinamico, 1962*

Christie's – Arte Moderna e  
Contemporanea Milano, Aprile 2016

## Lotti offerti — Italian Sale Londra, 2016



## Top lot — Italian Sale Londra, 2016



**GBP 4,685,000**

**Alberto Burri**  
*Rosso Plastica 5*  
1962

Sotheby's – Italian Sale  
Londra, 7 Ottobre 2016

**GBP 179,000**

**Carol Rama**  
*Presagi di Birnam*  
1994

Christie's – Italian Sale  
Londra, 6 Ottobre 2016

## Conclusioni

I risultati prodotti dalla ricerca mostrano che le artiste donne sono sotto-rappresentate in tutti gli ambiti considerati, con l'unica eccezione dell'accademia, che si configura tuttavia come momento propedeutico al percorso professionale. Gallerie, musei, fondazioni, così come la Biennale di Venezia e le case d'asta, applicano processi di selezione nella scelta degli artisti da cui le donne risultano costantemente in posizione marginale rispetto ai colleghi uomini. Quando le istituzioni della sfera commerciale e culturale vengono considerate in successione l'una all'altra, è possibile inoltre constatare che il divario di genere risulta progressivamente più marcato con l'avanzare dei passaggi di carriera. La popolazione femminile passa dal 67% al 3% ai due poli della ricerca, accademia e case d'asta. Per quanto riguarda le mostre personali, che costituiscono un momento rilevante nel percorso di un'artista, l'accesso risulta di nuovo progressivamente ristretto quando dalle gallerie di arte contemporanea si passi a considerare le istituzioni museali e le fondazioni: qui la presenza delle donne scende dal 32% al 19%. E la Biennale di Venezia, dove il Padiglione Italia rappresenta un riconoscimento professionale tra i più significativi per la carriera di un'artista nel nostro Paese, segna un ulteriore calo del 5% nella presenza delle artiste donne.

Nonostante le donne nell'arte abbiano ottenuto riconoscimenti importanti e occupino oggi posti chiave nel settore, come direttrici di museo, curatrici, galleriste, le artiste rimangono una minoranza. Le ragioni di questa esclusione sono di natura culturale, storica e sociale e ancora molto rimane da fare per abbattere le barriere invisibili che limitano la loro presenza. I risultati di questo studio, che si è posto l'obiettivo di rendere maggiormente trasparente lo stato dei fatti, si offrono come ulteriore spunto alla discussione già molto articolata sul tema della disparità di genere nell'arte, e si affiancano ad approcci teorici, storico-critici, militanti nell'intento di tenere alta l'attenzione e promuovere il cambiamento in questo campo.

## Note e Metodologia

1. I dati si riferiscono agli studenti iscritti alle Accademie di Belle Arti statali e alle Accademie legalmente riconosciute, rilevati annualmente dal MIUR Ministero dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca e disponibili sul Portale dei dati dell'istruzione superiore: <http://statistica.miur.it/scripts/AFAM/vAFAM1.asp>, data di consultazione settembre 2017.

2. La ricerca ha utilizzato un campionamento a scelta ragionata delle gallerie attive sul suolo nazionale per circoscrivere l'indagine alla fascia più professionalizzata del mercato dell'arte. Il campione è costituito dalle gallerie italiane presenti a tre delle fiere più rappresentative del mercato dell'arte in Italia, durante la stagione 2016-17, così individuate: Artissima 2016, Arte Fiera 2017 e Miart 2017 (con l'eccezione delle gallerie di design e degli antiquari presenti tra gli espositori) per un totale di 216 operatori. I dati presentati sono rispettivamente esclusivamente alle gallerie per le quali è stato possibile reperire dai relativi siti internet informazioni riguardo a: anno di fondazione, artisti rappresentati e mostre personali svoltesi nell'anno 2016 - per un totale di 176 operatori. Le tre rilevazioni riportate considerano in prima istanza il totale dei dati rilevati, dai quali vengono successivamente estrapolati esclusivamente quelli relativi alle gallerie di arte contemporanea e in ultima osservazione alle gallerie che tra queste sono state fondate dopo il 2000. Nel conteggio degli artisti uomini e delle artiste donne sono stati osservati i seguenti criteri: in caso di collettivi di artisti, questi non sono stati inclusi nel conteggio; in caso di coppie di artisti, sono stati conteggiati singolarmente i due artisti della coppia. (Rilevazione dati: aprile 2017)

3. Il campione considera i musei appartenenti all'Associazione dei Musei d'Arte Contemporanea Italiana (AMACI) e le fondazioni appartenenti al Comitato Fondazioni Italiane Arte Contemporanea, per un totale di 38 istituzioni. Per ciascuna istituzione sono stati presi in considerazione i dati forniti dai siti web ufficiali, relativi alle mostre personali e collettive svoltesi nel 2016, tenendo conto solo della programmazione relativa all'arte contemporanea. (Rilevazione dati: aprile 2017)

4. I dati relativi a curatori e artisti esposti nel Padiglione Italia dal 2007 al 2017 sono stati reperiti sul sito ufficiale della Biennale di Venezia. (Rilevazione dati: aprile 2017)

5. Il campione è costituito dai lotti offerti nelle aste di arte moderna e contemporanea che si sono tenute a Milano nell'anno 2016, ossia le vendite organizzate dalle case d'asta internazionali con sede di vendita in Italia, Christie's e Sotheby's, e da quelle associate all'ANCA, Associazione Nazionale Case d'Asta, ottenuto aggregando i dati disponibili sui siti dei singoli operatori. (Rilevazione dati: aprile 2017)

Progetto e testi: Silvia Simoncelli

Elaborazione dati: Francesco Paini, Giulia Lopalco, Cristina Masturzo

Raccolta dati: Elena Casarotto, Chiara Celoria, Francesca Cucinotta, Irena Ivanova Filipova, Giulia Lopalco, Cristina Masturzo, Claudia Mazzoleni, Francesco Paini, Marta Sangiovanni, Juliana Soares Curvellano, Yang Zi

# Ri-stabilire nuovi valori

Tavola rotonda con **Barbara Casavecchia**, critica d'arte e curatrice indipendente; **Anna Daneri**, curatrice, coordinatrice della sezione Back to the Future di Artissima; **Francesca Kaufmann**, gallerista; **Donata Pizzi**, collezionista e **Iolanda Ratti**, conservatrice del Museo del Novecento di Milano, moderata da **Silvia Simoncelli**, **Caterina laquinta** e **Elvira Vannini**, in occasione della presentazione di *Donne Artiste in Italia – Report 2017*, NABA, Nuova Accademia di Belle Arti, Milano, 23 ottobre 2017.



— **Silvia Simoncelli:**

Guardando i dati che illustrano la presenza delle donne nel sistema dell'arte è chiaro che la disparità di genere sia presente anche in questo contesto, e che certamente è più marcata per quanto riguarda le artiste, rispetto a quanto accada per altre professioni del settore, come ha illustrato Katrin Hassler. I dati sul sistema italiano che abbiamo raccolto osservando l'attività di gallerie, fondazioni private e istituzioni pubbliche non fanno eccezione

e riconfermano la necessità di una continua riflessione sulle motivazioni dell'esclusione, così come di azioni che a diversi livelli e in diversi contesti favoriscano la circolazione e anche la riscoperta del lavoro delle artiste donna. Figure femminili si trovano tuttavia in posti chiave del sistema dell'arte — galleriste, direttrici di fiera, curatrici di museo, collezioniste, storiche dell'arte — e proprio da queste posizioni possono avere la possibilità di fare la differenza e lanciare segnali forti per arrivare a una

più ampia rappresentazione, senza passare per rivendicazioni o "quote rosa".

— **Francesca Kaufmann:**

Noi siamo tra le gallerie con il più alto numero di donne nel programma. Come si possono cambiare le cose? Le donne sono note per non fare squadra, non c'è abbastanza attivismo. Noi abbiamo organizzato forse proprio per questa ragione una serie di group show sul tema del gender, ispirati ai testi di Gloria

Steinem, che io amo molto, e che mi ha insegnato che l'attivismo è fondamentale. Continuare a lamentarsi guardando questi numeri non serve.

Per farvi capire quanto è oscura la situazione in cui ci troviamo, voglio riportare un aneddoto capitato di recente a Fiac, dove un collega uomo mi raccontava di non aver ottenuto risultati soddisfacenti in una fiera precedente a causa di uno stand "eccessivamente concettuale" in cui erano esposte sette artiste donne. Un commento che mi ha fatto sorridere, visto che la nostra galleria rappresenta 28 artisti di cui 15 donne, più una donna in transito, dunque molto di frequente ci capita di avere stand di sole donne! Un altro aneddoto che vorrei accostare al precedente riguarda invece Christine Macel, curatrice del Centre Pompidou a Parigi. Dopo aver domandato in un talk a un artista uomo come mai non ci fossero brave artiste donne, è stata ovviamente subissata di critiche dalla stampa e per recuperare, si è dovuta precipitare a fare nuove acquisizioni di artiste donne per il museo. Il risultato è stato la mostra *Elle*, in cui si poteva rilevare che la maggior parte dei lavori di artiste donne nella collezione del Pompidou faceva parte proprio di quell'ultima tranche di acquisti.

Questo per dire quanto la discriminazione provenga sia dagli uomini che dalle donne. Le donne artiste esistono, sono numerosissime, ma non si vedono, le si nasconde.

Una collega di New York della mia generazione, donna e gay, mi disse un giorno: "Io non lavoro molto con le donne, perché vanno su e giù d'umore, poi fanno figli e tralasciano la carriera". Un commento davvero inaspettato nel suo caso direi!

— **Silvia Simoncelli:**

**Francesca, credo che tu abbia illustrato con questi esempi in modo molto chiaro la situazione, in particolare concordo con la tua affermazione che le donne "non le si fa vedere" o comunque non abbastanza. Una questione di scelte, che trovano nei contesti delle istituzioni pubbliche o del mer-**

**cato delle resistenze su cui siamo tutte chiamate a lavorare. Nel contesto privato — soprattutto per quanto riguarda il collezionismo — le scelte individuali possono dare forse con maggiore incisività segnali diversi, di grande attenzione e apertura.**

— **Donata Pizzi:**

In questo senso la mia è una collezione rara e due volte debole se vuoi, perché di fotografia e perché di sole donne. Io sono partita dalla fotografia, essendo stata io stessa una fotografa, e l'obiettivo per me era mettere sulla scena internazionale la fotografia italiana, sconosciutissima sia in Italia che all'estero.

Dovendo definire un'area di ricerca ho scelto molto naturalmente delle fotografe, alcune sono state mie colleghe, e sono mie coetanee, altre sono molto più giovani e altre ancora sono artiste storiche.

Ho poi dovuto anche scegliere un periodo, restringere il mio campo d'azione, visto che non sono una collezionista con risorse infinite! Sono partita con la data della prima foto che ho comprato, un'opera di Lisetta Carmi del 1965, e sono arrivata fino al 2015, che è l'anno fortunato per me, in cui ho deciso di assemblare la collezione e ho avuto la possibilità di mostrarla alla Triennale di Milano. Questo è stato un momento di visibilità fondamentale, e ha offerto un palcoscenico perfetto al mio obiettivo: divulgare una collezione di fotografia e di artiste donne che usano la fotografia. In questo percorso dal '65 al 2015 volevo mostrare, attraverso scelte legate al mio gusto personale, come la fotografia italiana abbia anticipato e anticipi spesso molto di quello che più tardi sarebbe successo e forse succederà altrove. Queste artiste usano la fotografia all'interno del femminismo per renderla lo strumento privilegiato di molta arte contemporanea.

— **Silvia Simoncelli:**

**Che relazione c'è tra la tua collezione e la visibilità pubblica del lavoro delle fotografe che hai selezionato?**

— **Donata Pizzi:**

La mostra in Triennale è stata importante proprio perché io ho sempre pensato che la mia collezione dovesse avere una destinazione pubblica, perché si conosca la fotografia italiana e vorrei che questa mostra andasse anche all'estero, ma per quello ho bisogno di istituzioni, delle gallerie che sostengano le artiste e quindi speriamo che questo accada, anche a livello di attenzione da parte del Ministero. Staremo a vedere!

— **Silvia Simoncelli:**

**Conoscere è sempre il primo passo verso l'emancipazione in ogni campo. Nonostante nelle collezioni dei musei le donne rappresentino sempre una minoranza, il problema non è situato nella collezione in sé, ma nella selezione che della collezione si fa quando si pianificano le mostre. Le opere ci sono, anche nelle collezioni pubbliche, ma non vengono mostrate, o non vengono mostrate abbastanza.**

— **Iolanda Ratti:**

In realtà credo che il problema sussista. Le artiste donne hanno avuto, come è stato ampiamente mostrato dalla ricerca di cui oggi parliamo, un accesso limitato al sistema dell'arte in generale, e quindi in realtà le opere di artiste donne nei musei sono state per diversi decenni molto poche. Quando abbiamo aperto nel 2010 il Museo del Novecento, si contavano nel percorso espositivo due opere di Dadamaino, due lavori concessi in comodato da Grazia Varisco, un dipinto, anch'esso in comodato, di Carla Badiali, tre bellissime tele di Carla Accardi e un'opera sonora di Marzia Migliora, prodotta dal Museo in occasione di un progetto intermuseale tra 2006 e 2007. La collezione comprendeva inoltre in quel momento altre opere, poche, di artiste conservate in deposito, tra cui Jenny Mucchi, Lina Arpesani, Adriana Bisi Fabbri o di epoca più recente Grazia Varisco. A oggi la situazione è molto cambiata: abbiamo ricevuto in comodato d'uso una bellissima opera di Nanda Vigo, una donazione

di una scultura di Amalia Del Ponte e a breve una serie fotografica di Paola Mattioli. Inoltre, tramite la donazione dalla collezione Acacia, che ogni anno si arricchisce grazie all'omonimo premio, si è molto ampliata e aggiornata la presenza femminile in collezione, con moltissime artiste tra cui Rosa Barba, ancora Grazia Toderi, Lara Favaretto, Tatiana Trouvè, Paola Pivi, Linda Fregni Nagler, Rà di Martino.

Negli ultimi anni sono state anche dedicate iniziative espositive ad artiste donne. Quest'anno il museo ha ospitato due mostre monografiche di Paola Di Bello, curata da Gabi Scardi, e Amalia Del Ponte, curate da Elena Fiorani e da me, in due sedi. Molte altre iniziative dedicate ad artiste donne, pur senza la volontà di perseguire un programma "al femminile" sono in lavorazione.

— **Silvia Simoncelli:**

**Nell'organizzare queste mostre quali sono stati gli aspetti per te più importanti a cui dare attenzione?**

— **Iolanda Ratti:**

È stato fondamentale non solo esporre il lavoro di Amalia, ma anche studiarne in maniera capillare una produzione limitata nel tempo, quella dei *Tropi*. Quello che ho inteso fare, e che spero di proseguire con altri artisti che per vari motivi sono rimasti al lato del sistema più "mainstream" è stato rimettere in un certo senso "in circolo" un lavoro pionieristico, ma mai davvero riconosciuto. Per fare questo è stato importante studiare l'archivio dell'artista nonché analizzare il lavoro critico contemporaneo alla produzione dei lavori, tra la metà degli anni '60 e il '73. L'idea è appunto quella di attuare dei primi passi per riposizionare e rileggere il lavoro dell'artista. Questo, ci tengo a sottolinearlo, non viene fatto in ottica "femminile". Lungi da me proporre mostre di artiste donne in quanto tali. È pur vero che se penso ad artisti che hanno lavorato nel corso della seconda metà del Secolo e che a mio parere meriterebbero una riconsiderazione "istituzio-

**Se penso ad artisti che hanno lavorato nel corso della seconda metà del Secolo e che a mio parere meriterebbero una riconsiderazione "istituzionale", penso davvero a tante donne.**

**Riflettere sul linguaggio con cui il mainstream, o gli organi di informazione o la pubblicità, danno o non danno spazio all'arte delle donne, o al femminile, è secondo me un passaggio fondamentale. La lezione del femminismo è stata preziosa nei termini del riappropriarsi di un linguaggio che non fosse identico a quello che usavano tutti.**

nale”, penso davvero a tante donne: Renata Boero, Valentina Berardinone, Elisa Montessori, Anna Valeria Borsari... Sono solo alcune delle artiste che mi vengono in mente.

— **Elvira Vannini:**

Vorrei a questo punto sottolineare che parlando di donne artiste è necessario non dimenticare come vi sia una differenza tra l'arte al femminile e l'arte femminista. Nel primo caso, si tratta di una formazione discorsiva, dentro le strutture di potere patriarcali, che inserisce la donna ancora in un codice binario, con le relative costrizioni sociali e di genere. Di recente, invece, alcune esperienze internazionali hanno ragionato in direzione dell'arte femminista. Erano mostre esplorative rispetto a un contesto storico-critico, da *Radical Women* a Los Angeles alla Collezione Verbund focalizzata sull'arte femminista, ai reading group dello spazio non profit 98 weeks di Beirut, con una serie di workshop dedicati al femminismo, fino alle esposizioni del Brooklyn Museum. Nel contesto italiano questo è di particolare interesse in quanto il momento inaugurale e fondativo del femminismo è stato profondamente legato al mondo dell'arte – basti pensare alla figura di Carla Lonzi, in particolare al suo testo *Taci, anzi parla*. E al tempo stesso il femminismo nel mondo dell'arte non avanzava richieste di posizionamento e di rappresentanza limitatamente a quel sistema, ma si rivolgeva in modo più ampio alla società, mettendone in discussione l'organizzazione del lavoro, i rapporti sociali, le discriminazioni sessuali.

— **Barbara Casavecchia:**

Mi sono appropriata del titolo che hai appena citato di Carla Lonzi per un mio saggio, un gesto che nasceva dal fatto che per me la radice di tutto quel lavoro di scavo – che ci ho messo un po' a mettere a fuoco, perché il mio incontro col femminismo, studiando all'estero, è stato con quello americano e ci

sono voluti anni per capire che avevo bisogno di trovare quel discorso formulato nella mia lingua – è stato l'uso che allora si faceva delle parole o il modo con cui si raccontavano alcuni passaggi, che è stato scatenante dal punto di vista dell'interesse per me.

Riflettere sul linguaggio con cui il mainstream, o gli organi di informazione o la pubblicità, danno o non danno spazio all'arte delle donne, o al femminile, è secondo me un passaggio fondamentale. La lezione del femminismo è stata preziosa nei termini del riappropriarsi di un linguaggio che non fosse identico a quello che usavano tutti. Il femminismo italiano fa delle distinzioni importanti, insegna a usare il linguaggio in maniera autocritica, si parla di autocoscienza, ci si scambiano ruoli e informazioni. Con le parole in quel periodo si è riscritta l'educazione, i rapporti tra maschi e femmine, si facevano tante altre cose, in un modo diverso da quello con cui si era cresciuti e con cui i modelli erano fino ad allora stati perpetrati – e uso per scelta consapevole il termine perpetrati che fa riferimento a dei crimini. Nel momento in cui si cerca di cambiare il linguaggio si fa qualcosa, nel momento in cui si inizia ognuno a proprio modo ad usare un altro lessico, un'altra linea di ricerca, un'altra linea di collezione, un'altra capacità di manifestare interesse all'interno del sistema commerciale, un nuovo modo in cui fare galleria, si cambiano un po' le cose. È anche un'azione di sovversione lenta, quotidiana e anche un po' faticosa, ma con le parole si può fare. Per me il linguaggio resta tuttora uno dei territori su cui un po' di battaglia si può fare, pacificamente e serenamente, ma anche con un po' di cocciutaggine perché io non desidero che alcune parole si continuino ad usare nello stesso modo, e quindi cerco di non usarle nella stessa chiave e nella stessa accezione.

— **Iolanda Ratti:**

Il linguaggio, certo. Io insisto ad esempio per essere chiamata conservatrice o curatrice, come d'altro canto vorrebbe la lingua italiana...

— **Caterina Iaquina:**

**Una parte importante del lavoro rispetto all'arte delle donne è legato alla riscoperta e alla valorizzazione di percorsi rimasti in ombra, come già accennava Iolanda. Questi si trovano in tutti i periodi storici, non solo negli anni '70 che costituiscono ovviamente un riferimento imprescindibile in questo discorso, ma anche quelli successivi, certamente meno indagati. Penso per esempio agli anni '80 – che sono un buco nero della critica e della storia dell'arte e su cui quindi c'è ancora tanto lavoro da fare – e mi chiedo come dei percorsi di recupero e rivalutazione riusciranno a convivere nella dimensione espositiva con la dimensione commerciale che spesso gli si accompagna e che rischia di creare forzature o semplificazioni del discorso.**

— **Anna Daneri:**

A volte le fiere possono essere dei luoghi in cui unire queste due dimensioni. Nel 2017 ad Artissima nella sezione Back to the Future con altre tre curatrici, di cui un'artista, Dora García, Zasha Colah, Chus Martínez, abbiamo lavorato proprio sugli anni '80, un periodo – come dicevi – di grande esplosione di mercato, ma anche un periodo in cui sono state attive tante donne. Da qui è nata l'idea che fosse prioritario rappresentare in questa sezione anche l'arte femminile, femminista, delle donne, perché tante di loro sono state marginalizzate. Quello di Anna Valeria Borsari è stato un percorso esemplare in questo senso, anche di auto-marginalizzazione, rispetto a un mercato che allora parlava un altro linguaggio che era quello dell'esplosione formale, un approccio che non rispondeva agli interessi di molte artiste di allora, tra cui anche Anna Valeria. Rispetto alle tante donne che avremmo voluto rappresentare nella sezione siamo arrivate a poterne mostrare 14, su un totale di 27 artisti, una leggera maggioranza, ma, considerata la rosa di nomi che avremmo desiderato, è stato più difficile avere una conferma di partecipazione alla sezione di artiste

donne da parte delle gallerie.

Se si fosse trattato di una mostra avremmo potuto lavorare più a fondo, e sondare pratiche artistiche marginalizzate dal mercato o dalla storiografia o auto-marginalizzatesi: perché appunto quando si discutono i numeri relativi alla disparità di genere nell'arte non bisogna dimenticare che ci sono state artiste che si sono rifiutate di seguire logiche di successo, di carriera e che sarebbe importante includere in un discorso sulla rappresentazione femminile, perché credo che tante siano le esperienze di automarginalizzazione come quella di Anna Valeria che meriterebbero di essere indagate.

Il discorso risponde anche a un'esigenza biografica, come diceva Barbara: siamo figlie del femminismo, io ho avuto una mamma femminista, è un linguaggio che per biografia ho assunto e mi ritrovo anche con difficoltà a dover ancora rivendicare e credo che l'Italia soffra un'arretratezza particolare. È chiaro che poi le donne artiste si trovano a doversi misurare con un linguaggio critico arretrato che va sempre a toccare gli stessi topos della fragilità, o dell'uso del corpo (che è il portato di una mancanza di consapevolezza, in quanto donna e artista). Soffriamo questa mancanza di discorso critico e di letteratura e accessibilità a testi che ci permettano anche di essere più consapevoli.

— **Barbara Casavecchia:**

Io vorrei aggiungere un piccolo supplemento! Quando dicevo che il linguaggio è importante, vorrei chiarire che mi riferivo a un linguaggio che poi serve a tutti. Imparare ad usare il linguaggio in un altro modo vuol dire per me parlare anche dell'arte al maschile in un altro modo, così come di molti altri aspetti dell'arte, e questo è uno degli insegnamenti che è stato per me più prezioso trarre dallo studio del femminismo, della queerness o le altre esperienze che venivano da posizioni non esattamente maggioritarie: l'idea che acquisire un tipo di consapevolezza e parole e atteggiamento critico mi rendesse una persona più acuta nel momento in cui guardavo anche lo

spazio del mainstream.

— **Francesca Kaufmann:**

Tornando alle artiste, non dimentichiamoci che le artiste donne ci sono sempre state. La situazione intorno a loro sta cambiando, ma troppo lentamente. Anche l'ultima artista con cui abbiamo iniziato a lavorare, Talia Chetrit, che ha 32 anni e ha cominciato a lavorare con noi 4 o 5 anni fa è venuta da noi proprio perché le piaceva il nostro programma e la nostra sensibilità per le artiste donne. C'è la consapevolezza che non sono tante le gallerie che accolgono donne. Noi ne facciamo anche un fatto di attivismo, necessario purtroppo perché tutti restano in uno stato di inerzia, forse provocato anche dal fatto che le donne artiste non fanno prezzi alti alle aste. E non vale solo per l'arte, se pensiamo che Zaha Hadid è stata il primo Pritzker Architecture Prize donna, ovvero il Pulitzer dell'architettura: vale per tutto! C'è consapevolezza del fatto che esistono e però dobbiamo ricordarci i numeri continuamente, c'è chi adesso ne fa una questione di political correctness.

— **Donata Pizzi:**

Considerando il clamore della campagna #MeToo lanciata dopo il caso Weinstein a Hollywood credo sia necessario sottolineare la necessità di trovare un modo per tenere alta l'attenzione su tutti i temi di cui stiamo discutendo, alla fine forse qualcosa si potrebbe conquistare ancora in termini di posizioni, non solo per le artiste, ma per la situazione in generale che si sta risvegliando e bisognerebbe cavalcare questo momento.

— **Caterina Iaquina:**

La prospettiva da cui si affronta un argomento può essere più efficace di un'altra in questo senso. Mi è sembrato di avere avuto l'occasione, avendo scelto come cornice teorica della nostra ricerca i termini del mercato e della rappresentazione delle donne a livello di sistema, di aver aggirato l'ostacolo, di non aver riproposto una ricerca sulle don-

**C'è ancora il bisogno da parte delle giovani artiste di occuparsi di femminismo e nelle proprie pratiche artistiche di portare avanti dei discorsi fortemente politici.**

ne artiste e sul femminismo, ma di essere ripartita dal presente per decostruire lo schema del passato. E questo è interessante per quanto riguarda le categorie e il rispecchiamento delle donne artiste, perchè spesso le donne artiste non vogliono parlare di sé nei termini del femminismo e rifiutano il discorso sul genere quando devono parlare del loro lavoro. Tutte le artiste con cui abbiamo dialogato durante il seminario – Anna Valeria Borsari, Maria Mulas, Grazia Varisco – e che sono state scelte anche perché costituiscono percorsi diversi tra loro, hanno negato una propria partecipazione al femminismo, affermando invece di essere state artiste a prescindere da tutto quello che andava accadendo. Ci aspettavamo un tipo di risposta e invece ne abbiamo avute altre.

— **Barbara Casavecchia:**

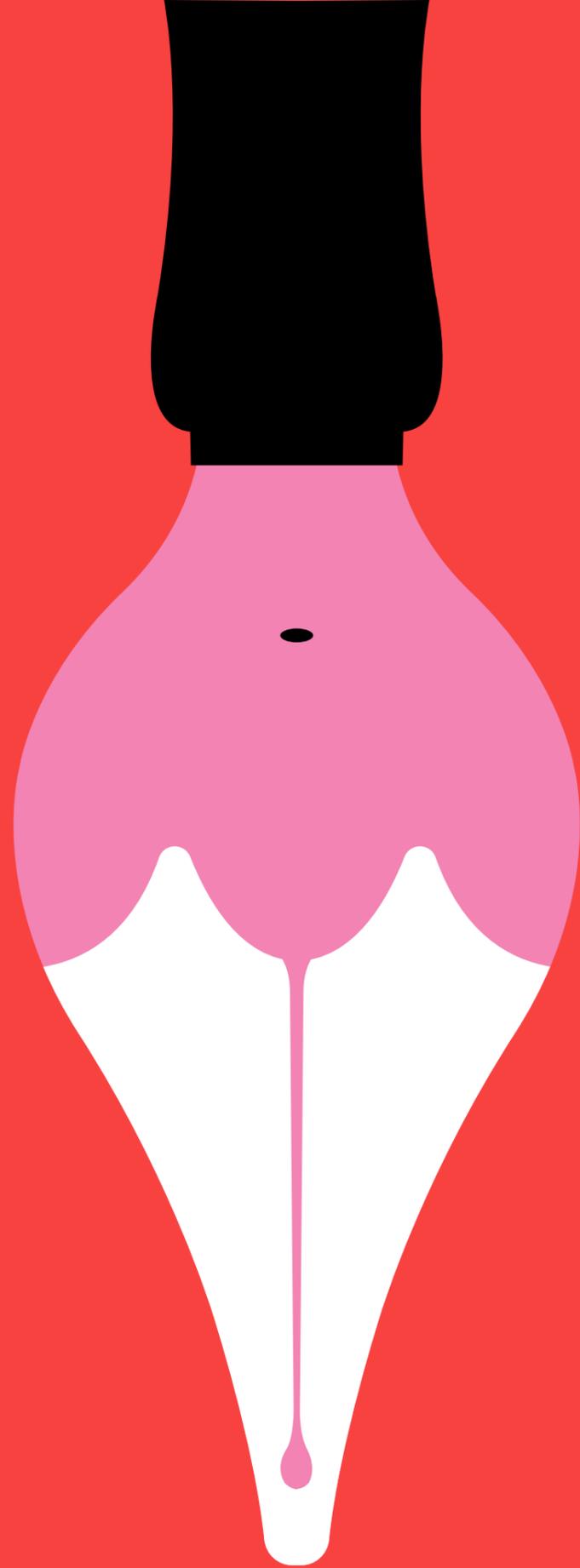
Nel testo a cui facevo riferimento prima, che ho scritto per la rivista di Documenta, parlo di tante

artiste italiane legate alla stagione del femminismo, ma quasi tutte le artiste non usano quella categoria per parlare di sé, è una categoria che viene messa a fuoco dalla critica, che poi smette di essere critica in quel momento. Carla Accardi, così come altre donne, quando lavorano in termini femministi, non lo fanno né come artiste né come critiche, ma lo fanno come redattrici del *Manifesto di Rivolta Femminile*. Per me è stato interessante questo bisogno di uscire dalle categorie, la possibilità di recuperare le parole e i silenzi delle artiste e le parole della critica che erano quasi sussurrate rispetto alle voci che erano della critica di quegli anni. Per quello mi viene difficile dire se mi sono occupata o meno di arte femminista in senso stretto, di sicuro di linguaggio nell'ambito di quei termini sì, e anche di altezza cronologica, e penso come Anna che volenti o nolenti siamo figlie delle nostre madri e che magari ci è voluto un po' per recuperare quell'eredità – che poi tra figlie e madri i conflitti non finiscono mai – ma forse il bisogno di trasmettere al-

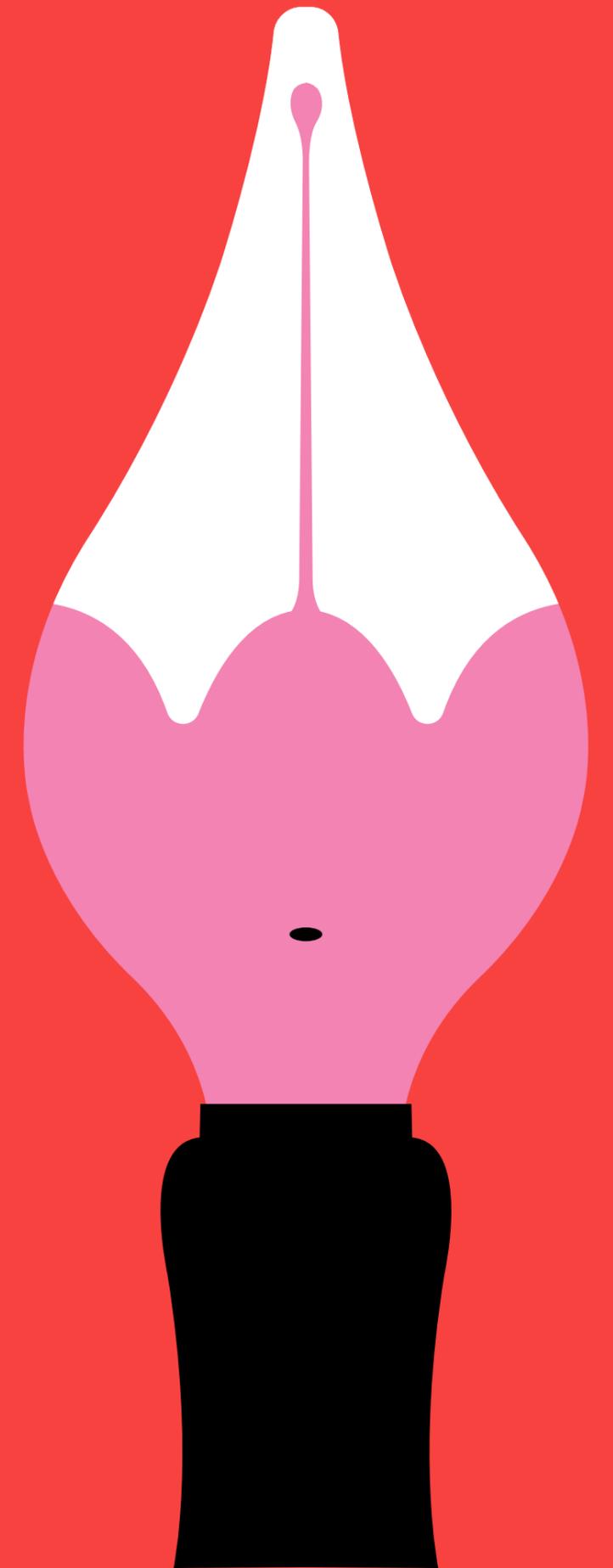
cuni passaggi fa anche parte di un'eredità che in parte si raccoglie inconsapevolmente e che poi si costruisce un pezzo alla volta.

— **Anna Daneri:**

Certo che fa impressione pensare alla figura di Carla Lonzi come donna che ha deciso di non occuparsi più di critica d'arte e di dedicare la sua vita alla lotta femminista, c'è stato proprio un crinale in cui il suo percorso si è disgiunto: non posso incidere come donna nel sistema e mi dedico totalmente alla lotta femminista. Un momento storico e molto forte che ci permette anche di comprendere le dinamiche di un mondo, di un sistema che forse non è cambiato poi molto per cui c'è ancora il bisogno da parte delle giovani artiste di occuparsi di femminismo e nelle proprie pratiche artistiche di portare avanti dei discorsi fortemente politici. Proprio come ha fatto Chiara Fumai, che ha portato avanti il discorso di Carla Lonzi in maniera molto forte e molto personale.



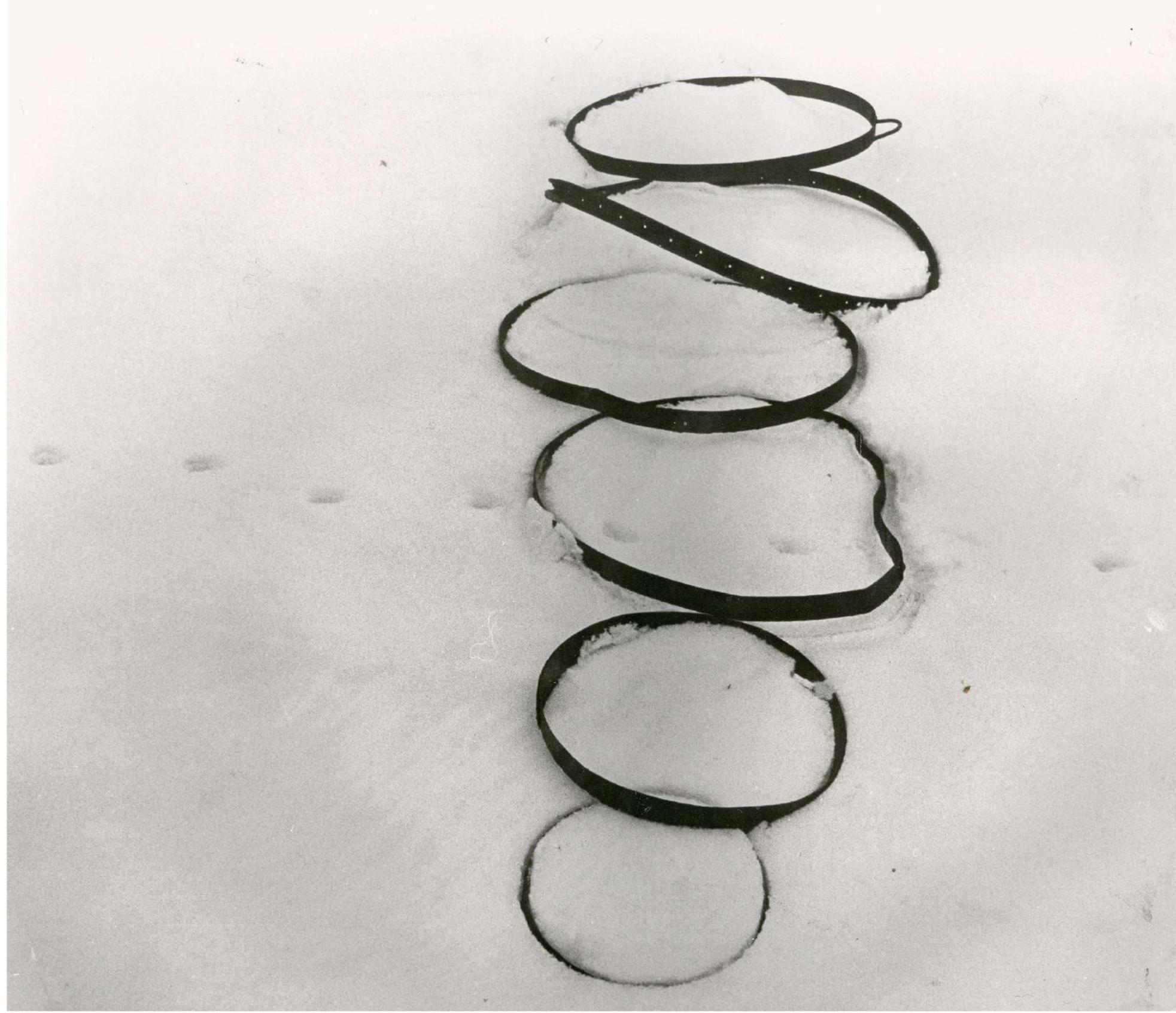
## II. Percorsi di arte e di vita



# Anna Valeria Borsari

L'animato come forma d'arte

**Conversazione raccolta da:**  
Elena Casarotto e Francesca Cucinotta



**Il suo percorso artistico ha preso avvio dalla fotografia. Come si è confrontata con quel contesto professionale, all'epoca prettamente maschile?**

Inizialmente volevo anzitutto analizzare la relatività delle nostre percezioni, ed operavo sul tema del riferimento e dell'identità sia come linguista, sia come artista. La fotografia mi parve uno strumento ottimale per questo tipo di ricerca, e mi iscrissi ad un corso serale ove peraltro ero l'unica donna. Non mi sono però mai avvicinata al contesto della fotografia professionale, al tempo ben distinto da quello dell'arte visiva. Una profonda evoluzione mi ha portata, nel 1976, ad un nuovo modo di operare: ho superato lo schermo, il "vetro" che separa l'osservatore dal mondo, e vi sono entrata, fino a sparirvi. Alcune opere di quell'anno come *Labirinto*, ove vari percorsi portano ad un luogo con un piedistallo ormai vuoto, e *Testimonianze*, ove ciò che resta è la carta fotografica, anticipano quello che dal '77 è poi divenuto il mio modo di lavorare, e da allora anche il mio uso della fotografia è cambiato.

**Quale potrebbe essere un'opera emblematica di tale passaggio?**

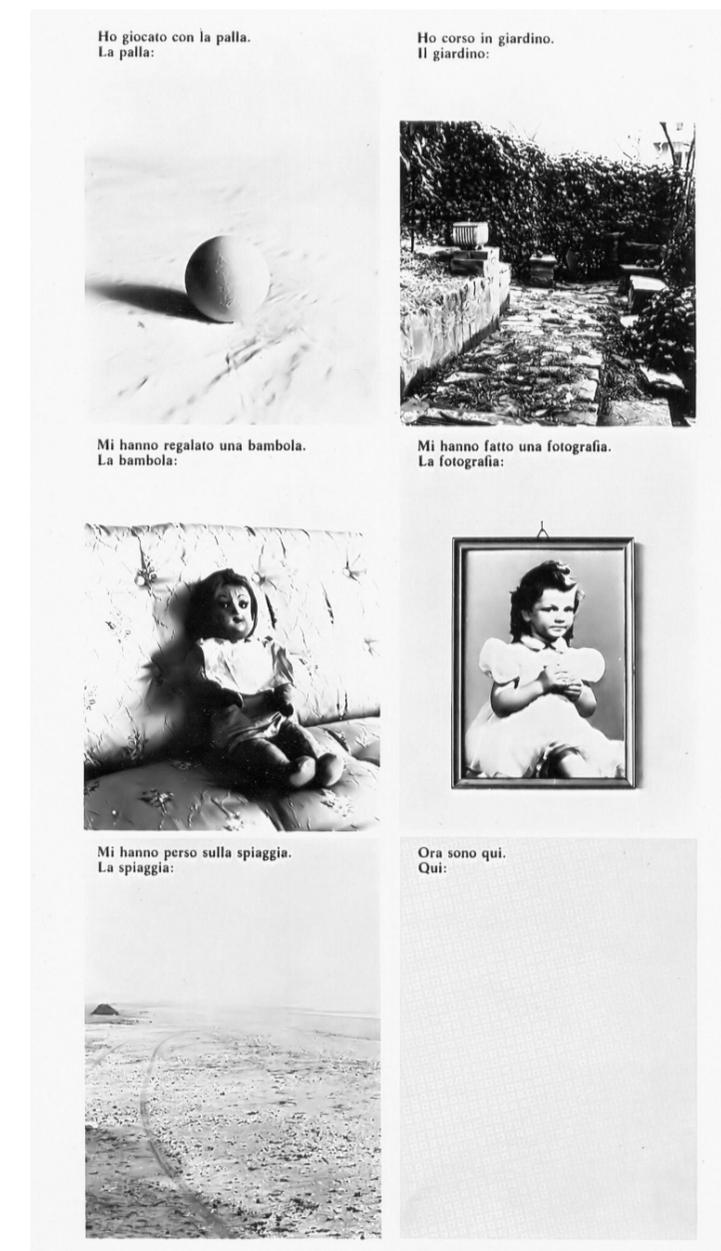
Può esserlo *Narciso*, del '77, che sparisce nello specchio; ma anche *Attraversarsi*, sempre del '77, una serie

di diapositive scattate a brevi intervalli regolari dalle due estremità di un portico di Bologna, mentre io lo percorrevo. Volevo documentare il mio passaggio dai due opposti punti di vista, fino a quando al centro del percorso la mia immagine non risultava equidistante da entrambe le parti, ed allora, proseguendo, in qualche modo io "mi attraversavo".

**Con quale opera ha sentito la necessità di innescare un meccanismo di condivisione con "l'altro"?**

Con una delle mie opere forse più conosciute, *Madonna di monete e cereali*, un'azione "pubblica", realizzata in tre piazze diverse d'Italia, a Bologna nel 1977, a Firenze nel 1978 ed a Milano nel 1979.

In tutte le occasioni avevo portato con me monete e cereali per realizzare a mosaico, per terra, una madonna, come facevano una volta con i colori a gessetto i madonnari. Dopo un poco di tempo la gente iniziava ad accalcarsi alle mie spalle, incuriosita. Ad azione conclusa andavo via, lasciando solo un fotografo mimetizzato tra la folla a documentare cosa accadeva. Ed è stato interessante registrare quanto le reazioni siano state differenti, anche se poi in tutti i casi le persone hanno finito per raccogliere le monete ed i piccioni per mangiare i cereali, cancellando la madonna.



— pagina precedente:  
Anna Valeria Borsari, *Sulla neve*, 1967  
courtesy l'artista

Anna Valeria Borsari, *Testimonianze*, 1976  
courtesy l'artista

**È strettissimo il suo rapporto con i luoghi: c'è un'opera particolarmente esplicativa in tal senso?**

Probabilmente *Donna isola e ponte*, del 1982; un'opera precaria eseguita su un isolotto del fiume Reno, che vista dai treni che passavano su un vicino ponte appariva come una figura di donna in movimento, mentre chi si trovava a camminarvi sopra non riusciva a decifrarla, e dagli elicotteri o aerei si vedeva piuttosto un feto, dato che l'immagine, di grandi dimensioni, era stata disegnata con la tecnica dell'anamorfosi. Preferii realizzare l'opera in modo autonomo, senza il supporto delle gallerie con cui lavoravo, ma con l'aiuto di un collezionista che finanziò l'impegnativo intervento.

**Descrivendo *Donna isola e ponte*, ha fatto riferimento al suo rapporto con le gallerie; come racconterebbe il suo rapporto con galleristi, collezionisti ed artisti?**

Fino agli ultimi anni Settanta ho collaborato senza problemi con alcune delle più importanti gallerie del tempo, come la Galleria del Cavallino di Venezia, Schema di Firenze, e con la galleria G7 di Bologna, ove esponevano Paolini, Penone ed altri per me sempre interessanti. Poi verso l'inizio degli anni Ottanta in tutto il mondo dell'arte, oltre che della cultura in genere, si è verificato un cambiamento epocale. Il mercato è divenuto predominante, e le gallerie con cui lavoravo – che erano di ricerca – hanno avuto grosse difficoltà. Sono stati anni complicati, in cui a molti è risultato difficile mantenere una coerenza. Pur avendo diversi amici artisti, non ho mai fatto parte di gruppi o movimenti, e riuscii a fare allora scelte abbastanza radicali: operando su territorio, in spazi pubblici e no profit, mi allontanai dalle fiere, dalle gallerie private. Mi trovo però ora nella necessità di rientrarvi, se pur in modo critico, poiché nel nostro ambito non resta altro cui far riferimento, dato che non si è creata una cultura alternativa.





Anna Valeria Borsari, *Spaccato urbano*, 1999  
courtesy l'artista

**Tornando proprio agli anni '70, quale era la sua posizione in relazione all'attivismo femminista? Ha mai collaborato con le artiste impegnate nel Movimento?**

Ho condiviso ideologicamente molte battaglie femministe, ma le problematiche di fondo che muovevano il mio lavoro erano di altro tipo. Ho comunque sempre partecipato alle mostre organizzate da Romana Loda, cui ero legata da grande amicizia; noi artiste lamentavamo in genere le evidenti discriminazioni che dovevamo subire, solo alcune però producevano opere che si potevano definire "femministe".

**Nel 2013 è stata tra le artiste invitate alla mostra *Autoritratti. Iscrizioni del femminile nell'arte contemporanea*, tenutasi al MAMbo. È stata un'esperienza, legata a tematiche relative al femminile, a cui ha sentito quindi di poter aderire?**

Anche se oggi le presenze femminili nell'arte sono numerosissime, e non si può parlare di discriminazioni in questo senso, ritengo che certe tematiche siano un argomento di discussione ancora molto vivo nel tessuto sociale. Della mostra in questione inoltre ho apprezzato il taglio critico e curatoriale, la volontà di rappresentare esempi di innovazioni metodologiche e di narrazione nate grazie a donne artiste italiane.

**La sua produzione fotografica si è spesso artico-**

**lata attraverso sequenze di fotografie legate l'una all'altra, quasi in progressione. Esiste un legame tra questo tipo di opere e la sua produzione video?**

Esiste una profonda differenza tra questi due metodi di produzione, entrambi centrali nel mio percorso artistico. Nella fotografia si verifica una scissione di una determinata azione, o narrazione, in singoli momenti, e le cesure, che si pongono letteralmente e fisicamente nel mezzo tra uno scatto e l'altro, hanno un significato determinante; al contrario nel video il fruitore si trova alle prese con un tempo continuato, un dettaglio, questo, che va a cambiare il significato dell'opera.

**Un aspetto ricorrente nella sua produzione è la ricerca di anonimato per cercare una più diretta interazione con gli spettatori. Che significato assume questa componente nel suo lavoro?**

In diverse opere, quando è stato possibile, ho ricercato l'anonimato, o per lo meno ho cercato di non essere immediatamente riconosciuta come artista che produce un'opera d'arte, a partire dall'esecuzione delle mie madonne, nelle piazze. La cosa si è ripetuta in molte altre occasioni, come in *Spaccato urbano* (1999) o *Fuori dal monumento* (2009); e questo per non creare barriere di preconcetti, per interagire in modo casuale con le persone, per suscitare emozioni aderenti a ciò che la mia volontà di artista persegue.

# Maria Mulas

Storie di volti

Intervista a cura di:  
Giulia Lopalco e Cristina Masturzo



— pagina precedente:  
 Maria Mulas e Gianni Colombo, Capodanno 1985  
 courtesy Archivio Maria Mulas, Milano  
 © Maria Mulas

Maria Mulas, *Autoritratto allo specchio*, 1981  
 courtesy Archivio Maria Mulas, Milano  
 © Maria Mulas

Tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Sessanta, mentre si modificava il paradigma delle ricerche visive, il sistema dell'arte andava assumendo la fisionomia che tuttora presenta. In questo processo di configurazione, si evidenziava allora il bisogno di affermare la propria identità anche attraverso la fotografia, di farsi accompagnare da un testimone attivo che producesse un'immagine degli artisti che lo attraversavano e delle mostre che ne scandivano l'evoluzione. Una tale richiesta di immagini per l'arte, di fotografie oggi di altissimo valore documentale, ma non solo, si legava ad una vera e propria committenza — da parte di istituzioni o dei mezzi di informazione — e quindi diventava uno strumento per una autonomia economica, oppure era un fenomeno per lo più spontaneo, orientato dalle relazioni interpersonali e informali?

È più il secondo caso che il primo. Ho fotografato per la maggior parte persone per le quali non avevo ricevuto una commissione da parte di giornali o edito-

ri, perché interessava a me averli nel mio archivio. La maggior parte degli artisti o intellettuali ritratti erano miei amici, li conoscevo tutti, io volevo ritrarli e loro volevano essere ritratti da me. In altri casi, invece, si è trattato, di vere e proprie commissioni, come il ritratto di Moretti a Cannes, in occasione dell'uscita di *Ecce Bombo* o il dopo-Scala dai Falck in cui ho immortalato Liz Taylor e Richard Burton, con Franco Zeffirelli e Valentina Cortese. Di sicuro però preferivo essere libera di fare quello che volevo!

Tra i fotografi più attivi come lei in quegli stessi anni nel mondo dell'arte si ricordano i grandi nomi di Giorgio Colombo, Johnny Ricci, Claudio Abate, Paolo Mussat Sartor, oltre naturalmente a suo fratello Ugo, solo per nominarne alcuni. Si trattava in gran parte, o esclusivamente, di uomini o c'erano altre donne fotografe insieme a Lei e a cui si sentì vicina o con cui ha collaborato?

Di donne non ce n'erano quasi! Ho fatto una mostra con Carla Cerati alla Galleria Il Milione, negli





anni Ottanta. Non sono mai stata sua grande amica, forse entrambe troppo prese dal lavoro, siamo state però affiatate colleghe. Ho incontrato spesso Elisabetta Catalano, quando veniva a Milano, o quando io andavo a Roma; il nostro lavoro ci accomunava, sia per metodologia che per ideologia, seppur sviluppato con le diversificazioni del caso. Eravamo comunque sempre contente di incontrarci, ho un bel ricordo di Elisabetta. Per il resto la mia vera compagnia era quella dei miei cari amici Pardi, Tadini, Colombo, Pericoli. Forse è perché è vero che noi donne abbiamo un problema a legare tra di noi. L'ho sempre desiderato, io, ma molte non l'hanno pensata allo stesso modo.

**Ha mai attribuito peso al suo essere donna, rispetto al lavoro che portava avanti ed è mai incappata in meccanismi di esclusione dal lavoro basati sul genere?**

Non ho mai fatto distinzioni maschio-femmina, non sono mai stata femminista. Mi consideravo una persona. Ho sempre pensato: "Io voglio fare questo e se a qualcuno non va bene io lo faccio lo stesso". Non ho mai subito particolari "insulti" al mio essere fotografa-donna. Il problema l'ho sempre avvertito come una sensazione, il leggero fiato di indignazione da parte di qualche uomo che mi vedeva entusiasta e volenterosa di "fare". Ma vi ho saputo convivere benissimo, tanto dal non ricordarmi più ora alcun aneddoto in particolare su eventuali esclusioni.

**La mostra *L'Altra metà dell'Avanguardia 1910-1940* è stata la prima ricognizione sistematica delle artiste attive all'interno dei principali movimenti d'avanguardia internazionali. Lea Vergine ha operato in quell'occasione una ricostruzione accurata dell'identità femminile dell'avanguardia,**

**approfondita caso per caso, con ampie biografie accompagnate dalle foto delle opere e soprattutto delle singole artiste, affidate a Lei. Ricordando quell'esperienza, com'è nata la collaborazione con Lea Vergine? Come si è poi sviluppato il suo lavoro, come aveva inteso rappresentare queste donne?**

È stato tutto molto semplice: Lea Vergine mi chiese di ritrarre queste artiste, artiste di una certa età allora, che per motivi di genere erano spesso state messe da parte e non conosciute e stimate dai più come avrebbero meritato a volte, forse a causa della figura ingombrante di qualche uomo al loro fianco.

Come sempre quando realizzo ritratti, anche in quell'occasione ho cercato di catturare l'interiorità del soggetto. Quindi ho voluto ritrarre una Sonia Delaunay impellicciata nella casetta dove viveva con la sua badante; o Vieira da Silva seduta nel suo soggiorno. Ho voluto immortalare la loro condizione di allora: una Marevna con il volto quasi risucchiato dal fumo, le sue dita bruciate dal mozzicone della sigaretta e gli occhietti vispi, quasi novantenne, su una panchina a Roma.

**Nel suo archivio ci sono diverse fotografie che lei ha scattato a Lea Vergine, anche di grande intimità, come quelle con la figlia nata da poco, che ne restituiscono un'immagine inedita, lontana da ogni posa. Eravate amiche o avevate soprattutto una relazione professionale? Vi è mai capitato di condividere riflessioni sulla condizione femminile, da un punto di vista sia sociale che artistico?**

Io e Lea eravamo molto amiche, e mi ha coinvolto anche in diversi suoi lavori. Tutt'oggi mi arrivano in studio persone mandatemi da lei per pubblicazioni ed altro che la riguardano.



# Donata Pizzi

Collezione con un nuovo sguardo

Conversazione raccolta da:  
Claudia Mazzoleni



Lei è entrata molto presto nel mondo della fotografia, svolgendo diverse professioni: è stata archivista a L'Espresso e alla sede romana dell'archivio Getty Images, dopo aver collaborato all'organizzazione di Venezia 79. La fotografia. Ha lavorato come fotografa freelance per Capital, Anna e Venerdì di Repubblica. Ha realizzato inoltre reportage per importanti aziende italiane in Azerbaijan e Kazakistan e si è dedicata a progetti personali ritraendo paesaggi e architetture tra Italia e Africa. Oggi è una delle più importanti collezioniste italiane di fotografia, con una raccolta dedicata a fotografe e artiste donna. Come è nata la sua collezione e quanto ha inciso la sua precedente esperienza nel settore?

La collezione nasce nel 2015 dalla volontà di mettere a frutto le conoscenze sviluppate nel corso degli anni in ambito fotografico e di far fronte alla situazione italiana, caratterizzata da una limitata considerazione per il mezzo fotografico, dall'assenza quasi totale di gallerie dedicate alla fotografia e dalla scarsa attenzione del settore per le fotografe donne, fino a non molto tempo fa ignorate ed escluse, rispetto ai colleghi uomini.

**Quali criteri ha scelto per articolare la sua collezione e quante opere e artiste vi sono ad oggi incluse?**

Ho individuato facilmente un'area di ricerca privilegiata e, per darle maggiore forza, ho ritenuto fondamentale restringere il campo a un periodo preciso e focalizzare l'attenzione sul genere femminile. In quest'ottica ho selezionato allora fotografe italiane che hanno lavorato tra il 1965 e il 2015. I primi pezzi che ho acquisito sono state tre fotografie della serie dei *Travestiti* che Lisetta Carmi realizzò nel 1965, anno che è diventato il punto d'inizio della mia collezione, attualmente costituita da circa 200 fotografie, realizzate da 56 fotografe.



— pagina precedente:  
Monica Carocci, *Senza titolo*, 2015  
courtesy l'artista e Collezione Donata Pizzi

Lisetta Carmi, *I travestiti*, 1965  
courtesy l'artista, Martini & Ronchetti e Collezione Donata Pizzi



Paola Agosti, *Salvador Gilli con la figlia Gloria, Las Varillas, 1990*  
courtesy l'artista e Collezione Donata Pizzi

**Rispetto alla pittura o alla scultura, la fotografia ha rappresentato, secondo lei, uno spazio maggiormente accessibile per le donne e per le artiste negli anni Sessanta e Settanta?**

La fotografia ha sicuramente permesso alle donne di entrare in ambienti fortemente maschili, come quello del giornalismo, anche perché la documentazione delle manifestazioni femministe degli anni '60, ad esempio, non poteva che essere realizzata da donne. Attraverso la fotografia le donne sono state in grado di rendere diretto un messaggio, come emerge anche dalle foto presenti in collezione. Ciò che colpisce è la capacità di queste fotografe di guardare oltre la situazione che si palesa ai loro occhi e di entrare in relazione in modo empatico con il soggetto del loro scatto. Nelle fotografie realizzate dalle donne non c'è violenza, non c'è aggressività, ma la possibilità di stabilire un contatto che consente loro di approfondire l'oggetto del lavoro. Un esempio è il reportage realizzato nel 1979 da Lina Pallotta, una fotografa italo-americana: si tratta di scatti che immortalano lavoratrici messicane mentre si avviano a lavorare alle quattro del mattino e, nonostante la loro condizione, sorridono verso l'obiettivo, orgogliose del lavoro che andranno a svolgere. Questa predilezione per la ricerca, unita al coraggio di esplorare, è un tratto che accomuna le fotografe di ieri e di oggi.

**La collezione abbraccia un ampio numero di artiste a rappresentare cinquant'anni di storia, un arco di tempo piuttosto esteso. Come è riuscita a raccogliere le opere in collezione? In che modo il progetto è stato interpretato dalle artiste e quali rapporti si sono instaurati con le protagoniste di questa stagione artistica?**

Con tutte queste donne ho intessuto una relazione personale: grazie al confronto diretto con ognuna di loro, ho potuto selezionare le fotografie che ora si trovano in collezione. Questo rapporto personale è stato



Giovanna Borgese, *Le Ragazze terroriste - Le ragazze di Prima Linea*, 1981  
courtesy l'artista e Collezione Donata Pizzi

fondamentale anche per entrare in contatto con alcune di loro, come nel caso di Letizia Battaglia ad esempio, che mi ha consentito di raggiungere Marialba Russo.

Anche se tutte le fotografe hanno compreso l'importanza della presenza di un proprio lavoro all'interno della collezione, soprattutto all'inizio alcuni rapporti sono stati difficili, ma con il passare del tempo e con lo sviluppo della rete è stato più semplice costruire relazioni solide. Un altro aspetto fondamentale che vorrei sottolineare è il contributo dato da tutte le fotografe nella creazione di attenzione da parte del pubblico: sono state loro ad evidenziare quanto fosse significativo e importante essere presenti nell'unica collezione italiana interamente dedicata alla fotografia.

**Quali sono, se dovesse citare solo due nomi, le fotografe che maggiormente hanno suscitato il suo interesse?**

Sono sicuramente tutte interessanti, ma tra le fotografe che nell'ultimo periodo hanno fatto parlare di sé non possiamo non ricordare Letizia Battaglia, che, dopo aver vinto importanti riconoscimenti internazionali, ha finalmente cominciato a essere apprezzata anche in Italia. Tra le più giovani spicca Silvia Camporesi. Fotografa italiana, originaria di Forlì, è una delle poche artiste ad essere riuscita anche a creare un solido mercato per le proprie opere, grazie all'attività promozionale e alla capacità di creare una rete sul territorio.

**In passato ha potuto riscontrare, anche attraverso la sua esperienza personale che l'ha portata a lavorare a lungo a Londra, una carenza nella cultura fotografica in Italia e in particolar modo per la fotografia delle donne? Quale pensa sia l'attuale grado di attenzione al mezzo fotografico nel sistema dell'arte e in che modo le sembra si posizionino le fotografe più giovani?**

Per quanto riguarda il sistema artistico, mi pare che attualmente la tendenza dei galleristi sia di portare in

Italia bravi artisti stranieri, mentre dovrebbero imparare a fare il contrario e promuovere all'estero artisti italiani, cercando di farsi valere anche sul piano internazionale, così da creare una reputazione al di fuori dei confini nazionali. Il rapporto con le nuove generazioni di fotografe è per me sicuramente più facile, da un lato perché conoscono bene il mondo della fotografia e le sue criticità e dall'altro, perché trovo siano molto più partecipative e attive e ciò consente di lavorare insieme alla promozione e alla diffusione del loro lavoro.

**Nel 2016 La Triennale di Milano ha organizzato, in collaborazione con il Museo di Fotografia Contemporanea di Cinisello Balsamo (MuFoCo), la mostra *L'altro sguardo. Fotografie italiane 1965-2015*, in cui sono state esposte più di 150 fotografie provenienti dalla sua collezione. È stata la prima volta che ha esposto la sua collezione come progetto organico. Come è nata la collaborazione con La Triennale?**

Avevo già collaborato con La Triennale per la realizzazione di un'altra mostra, *Intolerance Zero*, nel 2011. In quell'occasione esponevo, però, fotografie realizzate da me. Nel febbraio 2016, La Triennale mi ha contattata, perché, su richiesta diretta del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali, desiderava realizzare una mostra dedicata alla fotografia. La proposta era estremamente interessante e si legava a un periodo di transizione importante delle istituzioni dedicate alla fotografia nell'area milanese: La Triennale stava decidendo infatti di partecipare alla Fondazione Museo Fotografia Contemporanea, già costituita dal Comune di Milano e di Cinisello Balsamo.

A luglio di quell'anno è stata definita la data di apertura della mostra, prevista nel mese di ottobre, e, nonostante il poco tempo a disposizione per l'organizzazione – e le difficoltà connesse – la mostra è stata un successo in termini di afflusso e di interesse, raggiungendo 25.000 visitatori e ottenendo grande visibilità, grazie al passaparola e all'uso efficace dei so-



Alba Zari, *Self-portrait*. Bangkok, 2016  
courtesy l'artista e Collezione Donata Pizzi

cial network. Molto importante, per un risultato così incoraggiante, è stato anche il contributo del MuFoCo, il Museo di Fotografia Contemporanea di Cinisello Balsamo, che ha organizzato visite guidate ed eventi collaterali e che ha contribuito alla comunicazione attraverso i propri canali. Così come per la mostra è stato nodale il contributo di Raffaella Perna, giovane curatrice romana che mi ha aiutato nella definizione del percorso, scandito, su suo suggerimento, in quattro capitoli: *Dentro le storie*, *Che cosa pensi tu del femminismo?*, *Identità e relazione*, *Vedere oltre*.

**Quali traiettorie e quali progetti immagina per il futuro della collezione e per la sua attività di promozione dell'arte fotografica delle donne? E quali le eventuali nuove acquisizioni che potrebbero interessarla?**

Nata principalmente per passione, la collezione si prefigge come obiettivo quello di mostrare, attraverso

le opere che la compongono, il ruolo che questo medium e le fotografe italiane hanno avuto nell'arco dei 50 anni presi in considerazione.

Proprio per questo motivo desidero che la mia collezione sia utile alla società, che sia pubblica, ossia fruibile. Ispirandomi al lavoro svolto da diverse realtà, come la Fondazione Trussardi, il mio obiettivo è far conoscere le fotografie promuovendone la presenza in mostre presso istituzioni culturali, come La Triennale o il Palazzo delle Esposizioni, che nel 2018 ha ospitato, come tappa successiva di un'esposizione itinerante, la mostra *L'altro sguardo*.

Per il futuro vorrei continuare a operare in questa direzione, puntando anche a incrementare il numero di foto in collezione. Sicuramente non acquisirò pezzi antecedenti il 1965, piuttosto preferirei focalizzare la mia attenzione sulle opere prodotte dopo il 2015.

# III. Donne al lavoro

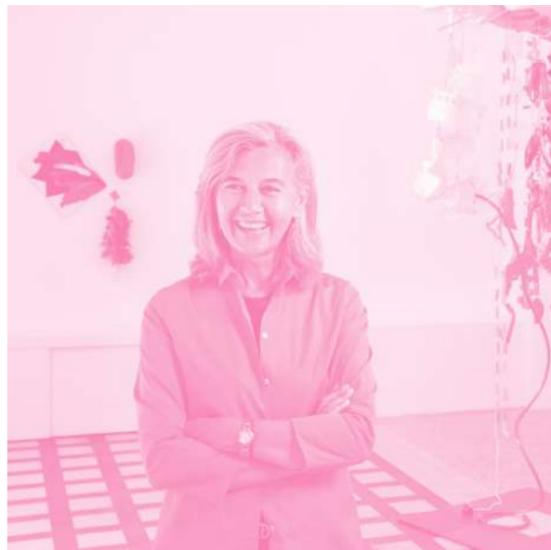


# Lavorare con le donne

Interviste parallele a **Raffaella Cortese**, gallerista, **Francesca Pasini**, critica d'arte e curatrice, **Emanuela De Cecco**, critica d'arte e curatrice, **Stefania Miscetti**, gallerista, **Raffaella Perna**, critica d'arte e curatrice.

# Raffaella Cortese

gallerista



riferimenti importanti sono stati per me: la scrittura di Susan Sontag, Linda Nochlin, Lea Vergine, Anne Marie Sauzeau, Carla Lonzi.

**2. I dati relativi alla partecipazione nel 2016 a mostre in galleria, esposizioni in istituzioni pubbliche, biennali evidenziano un forte divario di visibilità tra artisti e artiste in Italia, in linea con quanto rilevato anche in altre nazioni. Secondo lei quali sono le motivazioni di tali differenze?**

L'umanesimo maschile è ancora parametro di valutazione e di forza preponderante. Molte conquiste delle donne sono ancora relativamente recenti e tanti sono i retaggi e i pregiudizi non ancora scardinati. I criteri del successo e del riconoscimento sono tutto fuorché neutri o universali, come messo in evidenza sin dai primi anni Settanta da un numero importante di artiste, critiche e storiche dell'arte, donne a cui sono grata per aver aperto la strada alla mia generazione e a quelle successive. Credo che riconoscendo questa eredità e continuando a lavorare con intelligenza, cura e qualità anche noi potremo contribuire a un cambiamento futuro.

**3. Nel panorama artistico italiano, quali sono le artiste più rappresentative degli ultimi cinquant'anni? E tra le nuove generazioni?**

Tra i nomi storici, i primi che mi vengono in mente: Marisa Merz, Carla Accardi, Ketty La Rocca, Carol Rama. Tra le generazioni più vicine di certo Lara Favaretto, Rosa Barba; e poi Monica Bonvicini: la sua è una pratica rigorosa che ragiona a partire dall'archi-

**1. Nel suo percorso professionale ha dedicato spesso attenzione al lavoro delle donne artiste. Com'è nato questo interesse? Quali riferimenti storici o teorici sono stati importanti per lei?**

Mi sono sentita vicina alle artiste donne per una questione di sensibilità, e perché notavo una evidente disparità non solo nella rappresentazione, ma anche nelle quotazioni di mercato. Negli anni mi sono innamorata del loro lavoro e ne ho seguito il percorso, un rapporto che è diventato oltre che professionale anche intimo, fatto di amicizia, rispetto e intesa. Essere vicina all'artista e instaurare un dialogo è fondamentale per me. La galleria al momento rappresenta ventotto artisti, di cui diciannove donne, con un programma espositivo che nel 2017 ha presentato Karla Black, Monica Bonvicini, Keren Cytter, Nora Schultz, Kiki Smith. Relativamente al livello critico e teorico,



Monica Bonvicini, *Blind Date*, 2004  
courtesy l'artista e Galleria Raffaella Cortese, Milano

— pagina a fianco:  
Raffaella Cortese  
foto: Lorenzo Palmieri

tettura, dal costruito e mina i territori del linguaggio in quanto sito in cui si articolano i rapporti di potere, genere, sesso, identità e autorità.

**4. Può raccontarci un progetto per lei significativo legato alla riscoperta, valorizzazione o promozione del lavoro delle artiste in Italia?**

Lea Vergine, *L'Altra metà dell'avanguardia 1910-1940* (Palazzo Reale, Milano, 1980). La mostra e il catalogo sono un'operazione curatoriale e critica importantissima, che ha rotto il silenzio che aveva circondato le artiste donne, ha posto in rilievo le qualità e la rilevanza storico-artistica della loro pratica e ci ha fatto ragionare sui meccanismi della loro esclusione. È anche la mostra che ha fatto conoscere Carol Rama, artista su cui trovo abbia svolto un puntuale lavoro Rachele Ferrario.

# Francesca Pasini

critica d'arte e curatrice



**1. Nel suo percorso professionale ha dedicato spesso attenzione al lavoro delle donne artiste. Com'è nato questo interesse? Quali riferimenti storici o teorici sono stati importanti per lei?**

Com'è noto, fin dalla filosofia presocratica la specie è stata definita col termine *gli uomini - i mortali*, di conseguenza il maschile si è imposto come valore universale.

A partire dagli anni Sessanta del secolo scorso, tuttavia, un grande movimento di donne ha spezzato l'universalismo maschile. Artiste, scrittrici, filosofe, scienziate, architette, donne di tutte le età, i saperi

e i lavori, hanno preso parola e hanno capovolto la percezione del mondo. Anch'io appartengo a questa percezione.

**2. I dati relativi alla partecipazione nel 2016 a mostre in galleria, esposizioni in istituzioni pubbliche, biennali evidenziano un forte divario di visibilità tra artisti e artiste in Italia, in linea con quanto rilevato anche in altre nazioni. Secondo lei quali sono le motivazioni di tali differenze?**

Alla contrapposizione maschile - femminile, nascosta nel creatore neutro, si sostituisce la reciproca differenza: è questa la svolta. Oggi le creatrici non sono più rare eccezioni, ma una realtà diffusa. I confini cambiano. La libertà dell'arte si compie nella libertà delle donne. Ci vorrà tempo, ma il processo è iniziato e non conta la parità numerica, ma la differenza reciproca: è questa che aumenta la libertà riconosciuta.

**3. Nel panorama artistico italiano, quali sono le artiste più rappresentative degli ultimi cinquant'anni? E tra le nuove generazioni?**

Preferisco non fare elenchi, la novità sta in un panorama di artiste italiane multigenerazionale ampio, con linguaggi diversi e in continuo sviluppo.

**4. Può raccontarci un progetto per lei signifi-**



— pagina a fianco:  
Francesca Pasini,  
foto: Paola Mattioli

Bruna Esposito, *Segnalibro*, 2018,  
veduta dell'installazione  
alla Libreria delle Donne, Milano

**cativo legato alla riscoperta, valorizzazione o promozione del lavoro delle artiste in Italia?**

Negli ultimi dieci anni in tutto il mondo è in corso un'attenta rilettura del rapporto tra artiste visive e femminismo degli anni Sessanta e Settanta. Mostre e convegni si susseguono con regolarità; mentre nelle gallerie, nelle fiere riemergono sempre più spesso opere di quel periodo. Non è azzardato ritenere che sia proprio l'affermazione delle artiste contemporanee a influenzare il desiderio di approfondire questo legame e quel momento.

Partendo da questa realtà, da ottobre 2015, alla Libreria delle donne di Milano, curo il progetto *Quarta vetrina*, dove artiste di varie generazioni progettano un'opera *site specific* per una delle vetrine. Il giorno dell'inaugurazione è dedicato al dialogo con l'artista e le persone che partecipano all'incontro e, cosa di questi tempi rara, anche il pubblico prende liberamente parola.

Fino ad aprile 2018 hanno partecipato Marta Dell'Angelo, Alice Cattaneo, Concetta Modica, Helena Asmar, Elisabetta Di Maggio, Margherita Morgantini, Eugenia Vanni, Maria Papadimitriou, Goldschmied-Chiari, Maria Morganti, Chiara Camoni, Claudia Losi, Sabrina Mezzaqui, Gabriella Ciancimino, Marina Ballo, Enrica Borghi, Paola Di Bello, Caterina Saban, Loredana Longo, Marzia Migliora, Bruna Esposito, Sophie Ko, Elisa Sighicelli. E la festa continua.

# Emanuela De Cecco

critica d'arte e curatrice

**1. Nel suo percorso professionale ha dedicato spesso attenzione al lavoro delle donne artiste. Com'è nato questo interesse? Quali riferimenti storici o teorici sono stati importanti per lei?**

All'Università ho scoperto l'arte degli anni Settanta, le diverse declinazioni dell'arte concettuale. Era il passato, incredibilmente distante dal clima culturale della fine degli anni Ottanta, lo consideravo la mia ancora di salvezza. Non ero sola. In quegli anni più artisti iniziavano i loro percorsi con riferimenti analoghi. Ero cresciuta pensando che le donne delle generazioni precedenti avessero risolto il "problema", a posteriori un'assurdità. Quando con Gianni Romano abbiamo deciso di scrivere *Contemporanee* sono andata a studiare prima a Londra, poi negli Stati Uniti: Griselda Pollock, Linda Nochlin, Rozsika Parker, Lucy Lippard...

**2. I dati relativi alla partecipazione nel 2016 a mostre in galleria, esposizioni in istituzioni pubbliche, biennali evidenziano un forte divario di visibilità tra artisti e artiste in Italia, in linea con**

**quanto rilevato anche in altre nazioni. Secondo lei quali sono le motivazioni di tali differenze?**

L'Italia è un Paese prevalentemente conservatore e spesso compiaciuto di esserlo. Ciò determina una catena rilevante di conseguenze sul ruolo e sulle vite delle donne: rispetto alla famiglia, al lavoro, alla vita privata e alla vita pubblica. Credo che non sia possibile considerare il mondo dell'arte e della cultura come un mondo a sé, di conseguenza.

**3. Può raccontarci un progetto per lei significativo legato alla riscoperta, valorizzazione o promozione del lavoro delle artiste in Italia?**

Maria Antonietta Trasforini (a cura di), *Arte a parte. Donne artiste fra margini e centro* (F. Angeli, 2000). Per la tessitura tra storia e contemporaneità, per l'apertura interdisciplinare diversificate nel tempo e nello spazio, per avere coinvolto voci teoriche internazionali di rilievo: Rose Marie Arbour, Diana Crane, Penny McCracken, Griselda Pollock, Janet Wolff.



Rozsika Parker (al centro) ad una manifestazione con il collettivo del magazine Spare Rib  
© Jill Posener / British Library, Londra  
con licenza Creative Commons

# Stefania Miscetti

gallerista

**1. Nel suo percorso professionale ha dedicato spesso attenzione al lavoro delle donne artiste. Com'è nato questo interesse? Quali riferimenti storici o teorici sono stati importanti per lei?**

Ho avuto la fortuna di conoscere e frequentare lo studio di una grande artista, Maria Lai, fin da quando ero studentessa di architettura: quello è stato il mio primo contatto con il mondo dell'arte, che poi ho esplorato con naturalezza, curiosità e grande senso di libertà, frutto sicuramente del suo insegnamento. I temi di ricerca che mi hanno più interessato sono quelli che vertono intorno alla ritualità e spiritualità del corpo, che chiaramente mi hanno portato ad esporre artiste come Marina Abramovic, Nancy Spero, Orlan, Yoko Ono come antesignane, fino a Bruna Esposito e Silvia Giambone, solo per nominarne alcune.

**2. I dati relativi alla partecipazione nel 2016 a mostre in galleria, esposizioni in istituzioni pubbliche, biennali evidenziano un forte divario di visibilità tra artisti e artiste in Italia, in linea con quanto rilevato anche in altre nazioni. Secondo lei quali sono le motivazioni di tali differenze?**

Superati i tempi della rivendicazione dello spazio e definizione dei ruoli, le artiste sono entrate in un



Stefania Miscetti



Maria Lai, *Pagine*, veduta della mostra allo Studio Stefania Miscetti, 18 gennaio – 5 maggio 2018  
foto: Simon d'Exéa  
courtesy Studio Stefania Miscetti, Roma

terreno solo apparentemente sgombro da pregiudizi. Le regole del gioco implicite del mondo dell'arte sono state fortemente stravolte dall'avvento della finanza e le variabili si sono moltiplicate a svantaggio del reale valore del lavoro di tutti gli artisti. In particolare le donne devono comunque lottare per uscire dall'invisibile recinto di una categoria in cui sono relegate, anche quando sono apparentemente esaltate e messe in luce.

**3. Nel panorama artistico italiano, quali sono le artiste più rappresentative degli ultimi cinquant'anni? E tra le nuove generazioni?**

Le grandi antesignane Carla Accardi, Tomaso Binga, Dadamaino, Maria Lai, Ketty La Rocca, Carol Rama, non ancora riconosciute quanto meriterebbe-

ro sulla scena internazionale, e tante tra le giovani, troppe per nominarne solo alcune.

**4. Può raccontarci un progetto per lei significativo legato alla riscoperta, valorizzazione o promozione del lavoro delle artiste in Italia?**

Tra i molti progetti meritevoli di essere segnalati ne ricordo due, molto distanti nel tempo e anche nella visione critica: *L'Altra metà dell'avanguardia 1910-1940* a cura di Lea Vergine nel 1980, mostra storica che contribuì a rifondare la visione della storia dell'arte al "femminile" e *Artae*, a cura di Achille Bonito Oliva, del 1991, che fu un ampio tentativo di censire l'attività delle artiste italiane.

# Raffaella Perna

critica d'arte e curatrice



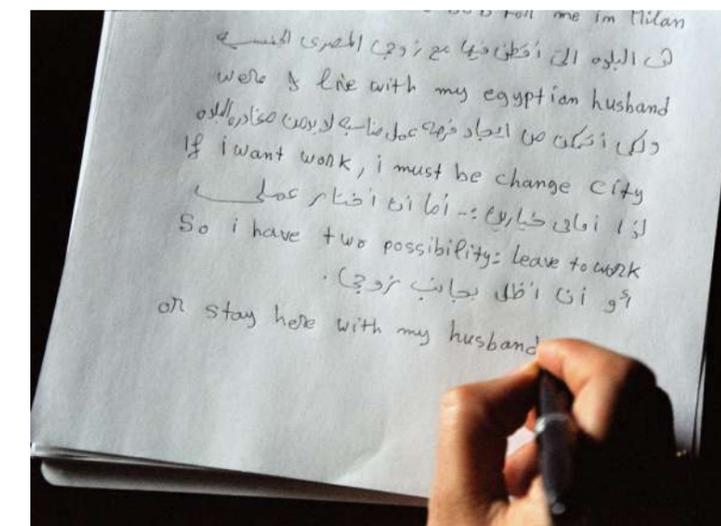
pro, in anni in cui questi argomenti venivano ignorati. Ricordo inoltre un bel seminario, durato due giorni, tenuto all'università da Griselda Pollock. Durante gli anni del dottorato ho condotto ricerche sui rapporti tra le artiste italiane e il femminismo negli anni Settanta presso Archivio - Casa Internazionale delle Donne e da lì ho iniziato a studiare il lavoro delle protagoniste di quella stagione.

**2. I dati relativi alla partecipazione nel 2016 a mostre in galleria, esposizioni in istituzioni pubbliche, biennali evidenziano un forte divario di visibilità tra artisti e artiste in Italia, in linea con quanto rilevato anche in altre nazioni. Secondo lei quali sono le motivazioni di tali differenze?**

La disparità di genere, com'è noto, non riguarda soltanto il mondo dell'arte, ma è un fenomeno con radici profonde e dai contorni molto più ampi. Lo squilibrio in campo artistico è conseguenza della discriminazione che le donne vivono a tutt'oggi nella sfera pubblica e in quella privata. Il fatto che nelle università italiane s'incontrino ancora docenti che affermano pubblicamente di non essere interessati "alla questione femminile" la dice lunga sul ritardo culturale del nostro Paese. Finché gli studi di genere continueranno a non avere piena legittimità e i critici d'arte si sentiranno

**1. Nel suo percorso professionale ha dedicato spesso attenzione al lavoro delle donne artiste. Com'è nato questo interesse? Quali riferimenti storici o teorici sono stati importanti per lei?**

La formazione e gli incontri sono stati decisivi: alla Sapienza ho avuto la fortuna di avere come docente di storia dell'arte contemporanea Silvia Bordini, che a lezione ci parlava di Carla Lonzi e *Processo per stu-*



autorizzati a esporre per lo più opere di artisti maschi, senza peraltro spiegarne il motivo, è difficile pensare che il divario venga colmato.

**3. Nel panorama artistico italiano, quali sono le artiste più rappresentative degli ultimi cinquant'anni? E tra le nuove generazioni?**

Più che proporre una classifica, preferisco fare i nomi di alcune artiste italiane su cui lavoro: Ketty La Rocca, Tomaso Binga, Paola Mattioli, Giosetta Fioroni, Lucia Marcucci, Libera Mazzoleni, Nicole Gravier e, tra le più giovani, Paola Di Bello.

**4. Può raccontarci un progetto per lei significativo legato alla riscoperta, valorizzazione o promozione del lavoro delle artiste in Italia?**

Dal 1984 l'UDI di Ferrara organizza la *Biennale Donna*, che si avvale di un comitato scientifico di prim'ordine e in oltre trent'anni di attività ha realizzato mostre antologiche dedicate ad artiste importanti, come Mona Hatoum, Carol Rama, Bice Lazzari e, nell'edizione di quest'anno, Ketty La Rocca. Insieme alle mostre personali, la *Biennale Donna* ha organizzato interessanti esposizioni tematiche e ha proposto al pubblico italiano le ricerche di artiste attive in America Latina e in Iran.

— pagina a fianco:  
Raffaella Perna

Paola Di Bello, *Le dodici fatiche di Marwa*, 2005  
courtesy l'artista

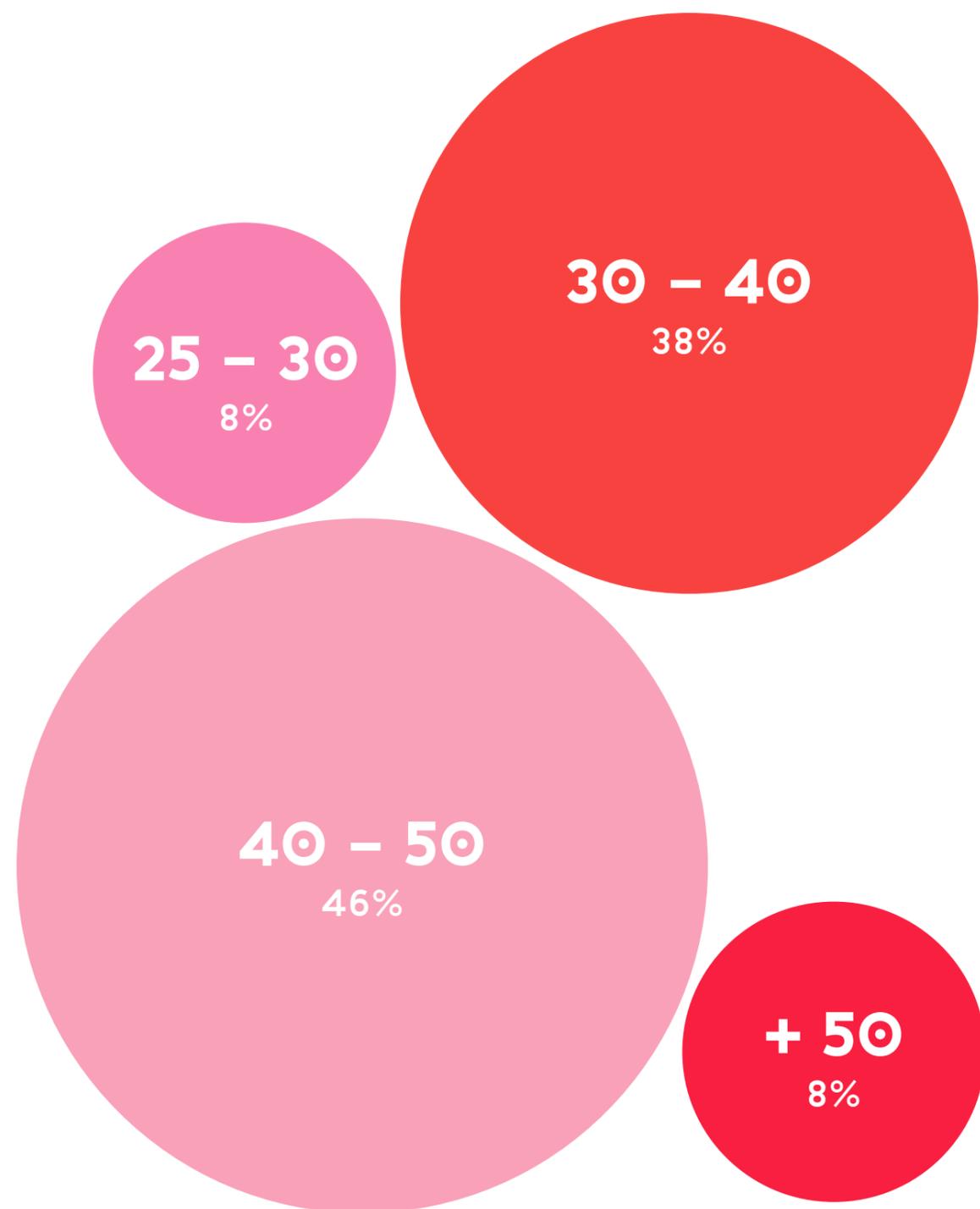
# Donne artiste e lavoro

—

# Inchiesta 2018

“ Cara artista,  
ti invitiamo a partecipare a una breve intervista  
per aiutarci a comprendere quali siano le  
condizioni di lavoro per le artiste nel sistema  
dell'arte italiano.  
Tutti i dati raccolti saranno inclusi in forma  
anonima in una pubblicazione digitale insieme  
a interviste, testi e contributi teorici, e a *Donne  
Artiste in Italia - Report 2017* sulla visibilità delle  
donne artiste in Italia. Grazie per la tua  
collaborazione! Se vorrai lasciare un commento  
personale alla fine del sondaggio sarà per noi  
prezioso per arricchire la discussione su questo  
tema!

## 1. Quanti anni hai?



- “ Dopo Brera, vent'anni fa sono andata fuori a studiare fuori dall'Italia e non sono più tornata.
- “ Ho l'impressione che in Italia manchi un'organizzazione generalmente professionale e professionalizzata dell'arte contemporanea e che molto venga lasciato all'iniziativa dei singoli.

## 2. Oltre al lavoro di artista svolgi un'altra professione?



## 3. Se hai risposto sì alla domanda precedente, quale professione svolgi oltre al lavoro di artista?



arte  
e  
c  
o  
o  
o



#### 4. Sei attualmente rappresentata da una galleria?



“ I fattori di esclusione sono spesso alla base dei processi di valorizzazione. Questo dipende dal modo in cui il valore si crea nella nostra società; è un problema di fondo, sistemico, non di “quote rosa”.

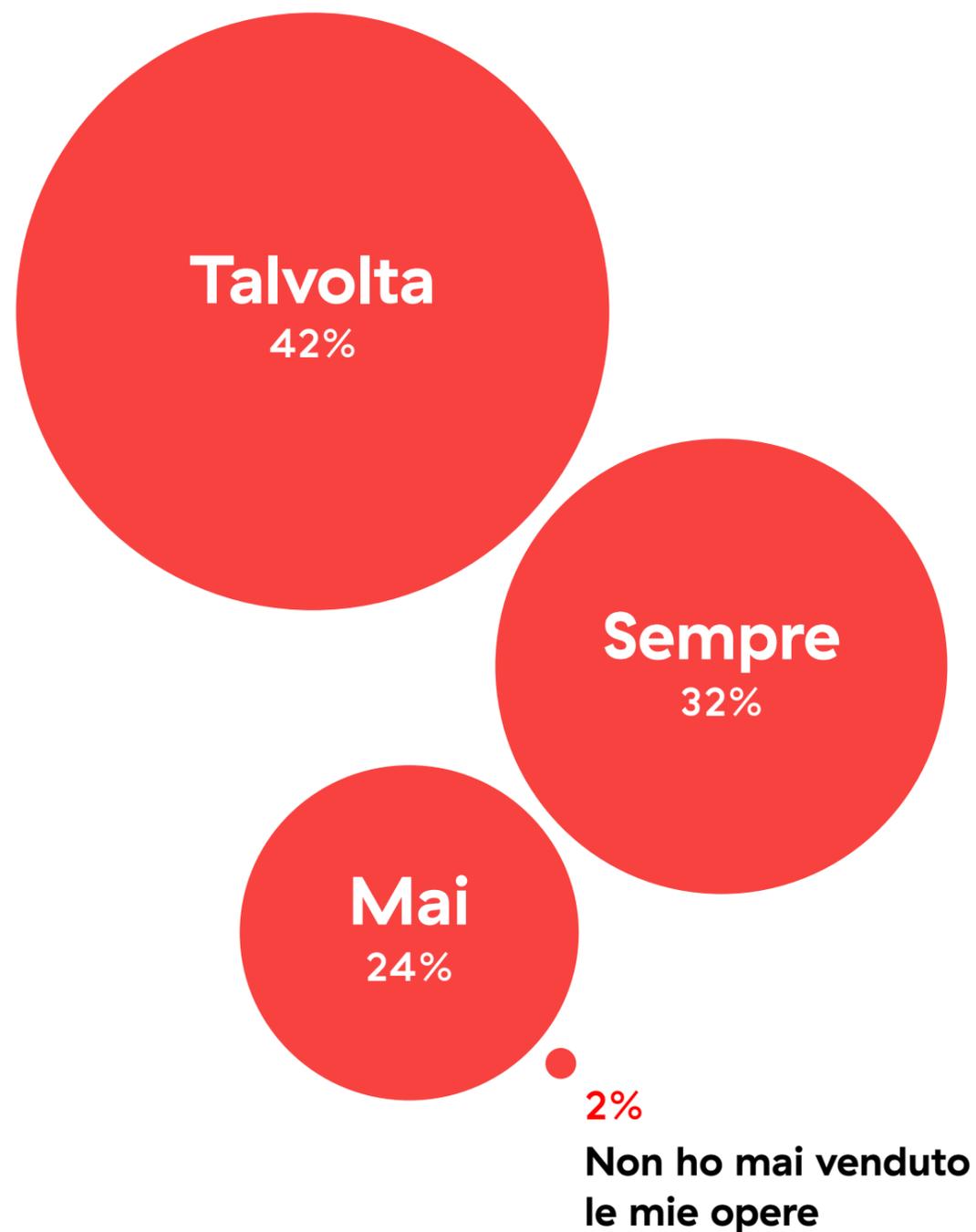
“ Penso che lo status dell'artista donna sia il medesimo di qualsiasi altra donna lavoratrice. Nell'ambito dell'arte ho percepito spesso la discriminazione di genere e purtroppo, spesso, attuato dalle stesse donne.

## 5. Come organizzi il tuo lavoro?\*

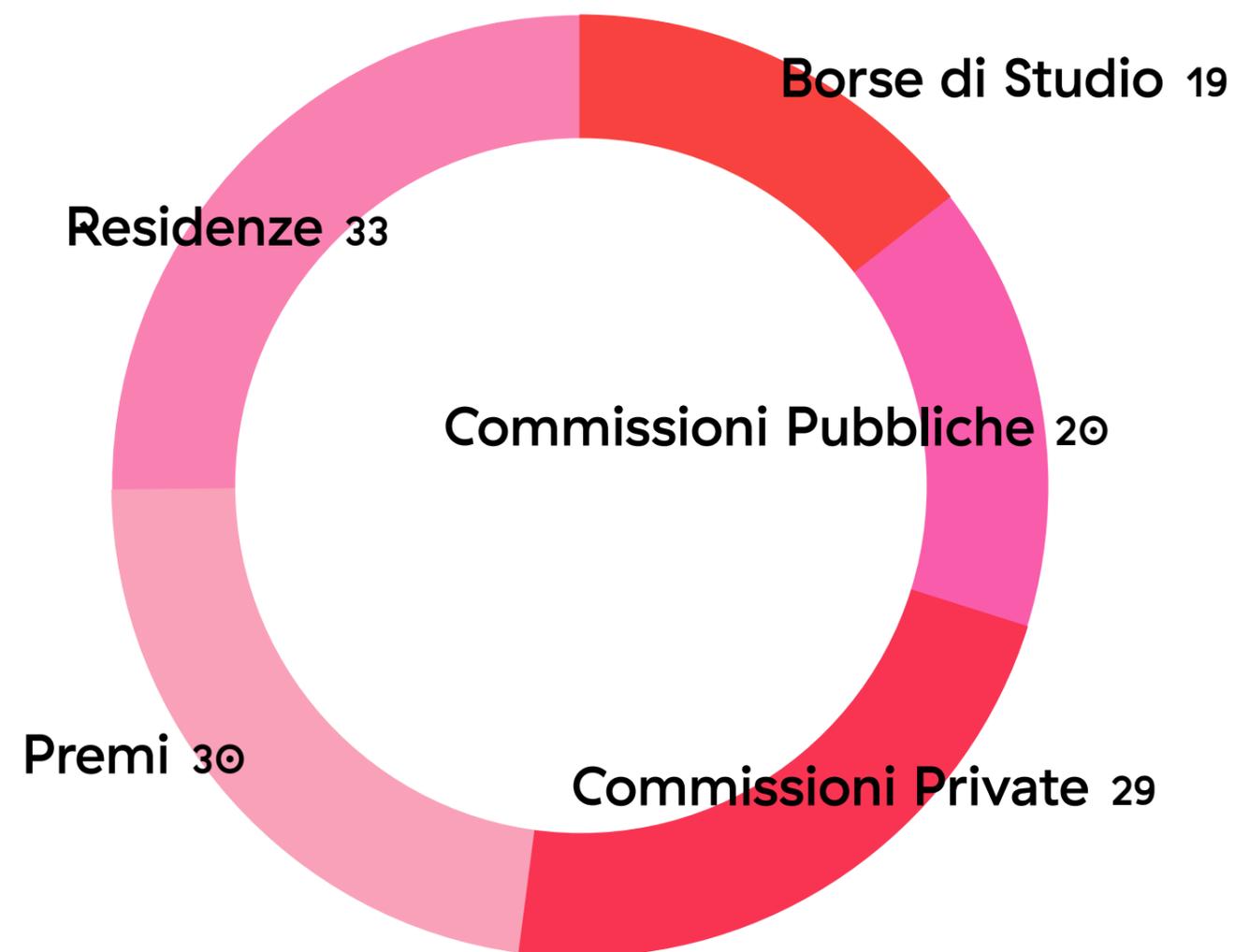


\*Risposte multiple consentite

**6. Per la vendita delle tue opere ti avvali dell'intermediazione di un professionista (gallerista, agente, art advisor)?**

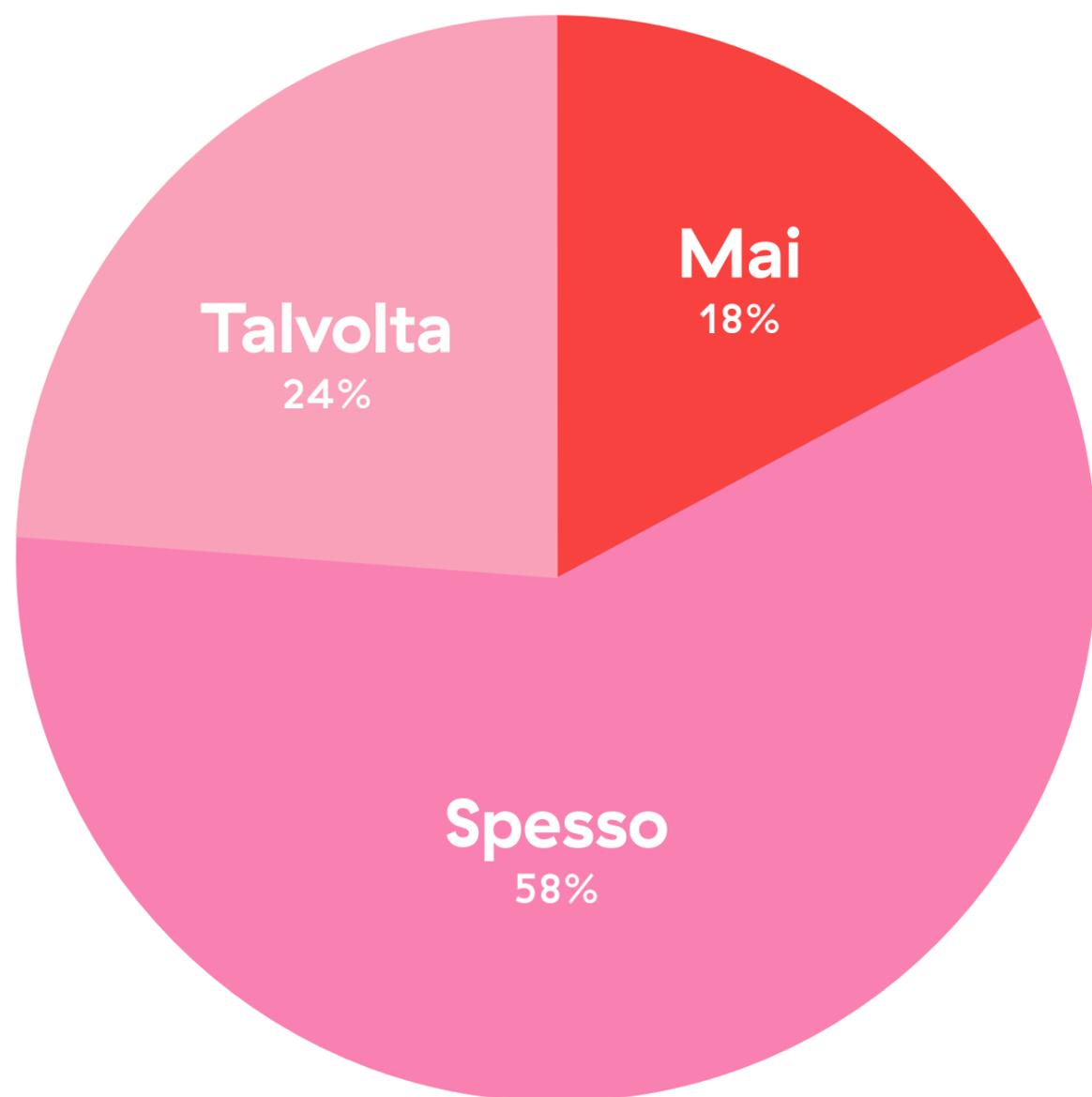


**7. Hai mai ricevuto supporto economico tramite:\***



\*Risposte multiple consentite

## 8. Come artista, hai mai riscontrato episodi di esclusione sociale e/o professionale?



“ Le artiste con figli sono viste come un problema piuttosto che come una risorsa. Siamo dispendiose e impegnative se invitate in residenza. Per alcuni galleristi non siamo un buon investimento, dato che non siamo disposte a sacrificare tutta la nostra vita privata per la nostra produzione creativa, e forse non corrispondiamo neanche a quell’immaginario bohémien dell’artista totalmente perso ed immerso nella sua ricerca e nel suo creare. In verità noi lavoriamo il triplo per poter far fronte alle esigenze che la produzione creativa e quella familiare ci richiedono e non esiste in Italia nessuna forma di aiuto o di agevolazione dedicata alla nostra categoria.

**9. Quali sono i fattori di esclusione più rilevanti secondo te nel sistema dell'arte italiano?\***



“ Se fossi rimasta un'Italia non so se avrei avuto dei bambini. In Francia è un po' più facile, ma lo status di artista e mamma è abbastanza acrobatico, come se la carriera esigesse una forma di monachesimo mondano.

- “ Mi è stato detto più volte che il mio lavoro, se fosse stato fatto da un uomo, sarebbe stato meglio considerato perché in quanto donna poteva essere riletto superficialmente come pizzo.
- “ C'è anche un grado di autodeterminazione. Siamo attrici attive, talvolta, della nostra volontaria esclusione da un mondo che non riconosciamo, per costruirne altri: abbiamo proprio bisogno della sua approvazione?  
THE MATTER IS NOT HOW WOMAN IS REPRESENTED IN ART SYSTEM BUT HOW WOMAN DOES ART OUTSIDE OF IT.

Una pubblicazione



Dipartimento di Arti Visive  
Master Accademico in  
Contemporary Art Markets

—a cura di

Silvia Simoncelli  
Caterina Iaquinta

—coordinamento editoriale

Cristina Masturzo

—editing

Caterina Iaquinta  
Cristina Masturzo  
Silvia Simoncelli

—traduzioni

Silvia Simoncelli  
Cristina Masturzo

—progetto grafico

caso studio, Milano

—seminario a cura di:

Silvia Simoncelli, Caterina  
Iaquinta, Elvira Vannini

—hanno partecipato al  
seminario gli studenti del  
Master Accademico in  
Contemporary Art Markets  
(a.a. 2016/2017):

Elena Casarotto, Chiara  
Celoria, Francesca  
Cucinotta, Irena Ivanova  
Filipova, Giulia Lopalco,  
Cristina Masturzo, Claudia  
Mazzoleni, Francesco  
Paini, Marta Sangiovanni,  
Juliana Soares  
Curvellano, Yang Zi

—ringraziamenti

–Archivio Maria Mulas,  
Milano;  
–Collezione Donata Pizzi;  
–Galleria Ca' di Fra', Milano;  
–Galleria Raffaella Cortese,  
Milano;  
–Guerrilla Girls;  
–Micol Hebron;  
–kaufmann repetto, Milano;  
–Elvis Richardson;  
–Andrea Simeone;  
–Studio Stefania Miscetti,  
Roma;  
–Silvana Vassallo;  
–Anna Wates, Whitechapel,  
Londra.

*Le curatrici ringraziano Barbara  
Casavecchia, Anna Daneri,  
Francesca Kaufmann, Donata  
Pizzi, Iolanda Ratti, Katrin  
Hassler, Anna Valeria Borsari,  
Maria Mulas, Grazia Varisco,  
Beatrice Catanzaro, Raffaella  
Cortese, Francesca Pasini,  
Emanuela De Cecco, Stefania  
Miscetti, Raffaella Perna e tutte  
le artiste che hanno partecipato  
all'inchiesta.*

© 2018 Master Accademico  
in Contemporary Art Markets  
— NABA Milano  
© le autrici per i testi  
© le artiste, le collezioniste,  
le curatrici, le galleriste  
per le immagini

Tutti i diritti riservati

*Le curatrici della pubblicazione  
sono a disposizione degli  
aventi diritto per eventuali  
referenze iconografiche e  
fotografiche involontariamente  
omesse o non identificate.*

Milano, 15 novembre 2018