



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale in
Economia e Gestione
delle Arti e delle attività culturali (EGArt)

Tesi di Laurea

Attivismo curatoriale come pratica di dissenso verso le discriminazioni di genere

Relatore

Ch. Prof. Federica Maria Giovanna Timeto

Correlatore

Ch. Prof. Matteo Bertelé

Laureanda

Barbara Giannelli

Matricola 888262

Anno Accademico

2021 / 2022

Indice	
<i>Abstract</i>	4
<i>Introduzione</i>	5
<i>Capitolo 1 Che cos'è l'attivismo?</i>	7
1.1 Attivismo sociale e politico	8
1.2 Attivismo artistico / artivismo	11
1.3 Attivismo curatoriale	16
1.3.1 Contro il sessismo	21
1.3.2 Pratiche per la riscrittura curatoriale	25
1.4 Il museo come contesto attivista	31
1.4.1 Il curatore attivista	38
<i>Capitolo 2 La pratica curatoriale attivista nei confronti delle discriminazioni di genere</i>	44
2.1 Mezzi di comunicazione della curatela attivista	45
2.2 Come la teoria ha cambiato la pratica curatoriale femminista	48
2.3 Mostre pionieristiche femministe e strumenti di pratica curatoriale	51
<i>Capitolo 3 Interviste a testimoni privilegiati</i>	71
3.1 Questionario strutturato	71
3.2 L'intervista semi-strutturata	72
3.2 La scelta dei testimoni privilegiati	72
3.3 I testimoni privilegiati	72
3.4 L'analisi dei dati	75
<i>Conclusioni</i>	88
<i>Appendice</i>	96
<i>Bibliografia</i>	109
<i>Sitografia</i>	116

Abstract

Questa ricerca si occupa di indagare le caratteristiche della pratica curatoriale attivista, partendo dalla definizione di attivismo sociale, politico e artistico per arrivare a delineare quali aspetti caratterizzino quello curatoriale. L'attenzione è volta in particolar modo all'applicazione della pratica curatoriale attivista come elemento sensibilizzante e antidiscriminatorio verso le questioni di genere. Vengono indagate le problematiche che ruotano attorno alla questione di genere e come il curatore e il museo stesso possano lavorare affinché si costruisca un'esposizione inclusiva. Attraverso l'analisi di alcune delle più importanti mostre a carattere attivista e femminista, è possibile valutare gli elementi che sono stati impiegati, la loro rilevanza ed efficacia. Le interviste ai curatori che hanno realizzato mostre volte alla sensibilizzazione verso la parità di genere fanno luce sulle tecniche impiegate per garantire l'inclusione nelle pratiche curatoriali. L'indagine consente di delineare quali elementi della pratica curatoriale attivista possano essere impiegati per sensibilizzare il visitatore sulle discriminazioni di genere e ragionare sull'inclusività in modo consapevole.

Introduzione

L'elaborato propone un'analisi sull'attivismo curatoriale, sulle pratiche e strumenti impiegati in esso.

L'attivismo curatoriale non può essere ricondotto ad una definizione unica, ma grazie all'osservazione degli stessi movimenti attivisti così come degli elementi discriminatori che sono l'oggetto delle contestazioni, è possibile avere un'idea più approfondita di quello che si intende con "l'essere un/una attivista in ambito curatoriale". Attraverso questa pratica curatoriale è possibile sollecitare e sensibilizzare i pubblici sulle questioni discriminatorie presenti all'interno delle istituzioni museali o in un qualsiasi contesto della vita quotidiana.

Nello specifico, la tesi indaga le problematiche che ruotano attorno alla questione di genere e come il curatore e il museo stesso possano lavorare affinché si costruisca un'esposizione inclusiva, per esempio attraverso nuovi mezzi espressivi e una riscrittura del classico canone artistico presentato da una storia dell'arte tradizionalista.

Nel primo capitolo si fornisce una definizione di attivismo e la si applica ai contesti sociali e politici, alle forme di attivismo presenti nell'ambito artistico e più specificatamente curatoriale, approfondendo le contestazioni dei movimenti più emblematici e analizzando il ruolo del curatore attivista così come del museo attivista. Vengono inoltre descritti alcuni approcci per la riscrittura curatoriale e dei supporti mediali in grado di porre l'attenzione sui temi discriminatori.

Nel secondo capitolo, vengono presentate delle figure teoriche che sono state in grado di ispirare alcune delle più importanti esposizioni sulla questione di genere con orientamento verso l'approccio femminista. L'analisi delle mostre è essenziale per comprendere quanto la parità di genere sia stata fino a qualche decennio fa del tutto ignorata. L'arte delle artiste è stata sempre considerata una forma di espressione meno degna di essere esposta rispetto a quella proposta dagli uomini. Attraverso lo studio della realizzazione di queste mostre è possibile comprendere il contesto discriminatorio nel

quale gli artisti hanno realizzato i loro lavori e si indagano gli strumenti messi in atto dai curatori affinché le mostre risultassero inclusive sulla questione di genere.

Nel terzo capitolo presento e comparo le interviste di tre curatori che hanno realizzato mostre volte alla sensibilizzazione verso la parità di genere e la discriminazione nei confronti delle donne, evidenziando le modalità impiegate per garantire l'inclusione durante l'esposizione. Da queste interviste emerge una strada percorribile rispetto alla domanda di ricerca, che intende indagare se esistano delle pratiche, tecniche e strumenti curatoriali che possano comporre delle linee guida per rendere l'esposizione legata alla questione di genere, e non solo, maggiormente inclusiva e che possano quindi essere riutilizzate ogni qual volta si vogliano realizzare delle esposizioni che abbiano un approccio antidiscriminatorio, per sensibilizzare i visitatori e ragionare sui temi legati alla inclusività in modo consapevole.

Capitolo 1 Che cos'è l'attivismo?

Tutte le culture del mondo hanno le loro storie sulle epiche lotte di individui e gruppi della società civile in cerca di libertà e cambiamento. Queste lotte sono una reazione alle molteplici forme di oppressione e di regressione che sono esistite fin dalla storia umana documentata. “Nel corso dei secoli le persone si sono unite per proteggere il bene pubblico, [...] e opporsi a coloro i quali vogliono mantenere le risorse e il potere nelle mani di pochi. E, sebbene sia passato molto tempo, questo non è cambiato” (Goris & Hollander, 2017, p. 15).

Attivismo è un termine relativamente nuovo, introdotto a metà degli anni '70 che si riferisce all'abilità di agire e fare o cambiare la storia (Cammaerts & Carpentier, 2007). Come ha scritto Todd Gitlin (2003), docente di cultura, giornalismo e sociologia alla New York University e University of California a Berkeley, il termine attivismo ci ricorda che il mondo non solo è, ma è fatto (Gitlin, 2003) L'agency e la possibilità di creare la società sono al centro di qualsiasi definizione provvisoria di attivismo. Come sottolinea Jordan (2002), professore di sociologia alla Open University di Londra, l'attivismo è in grado di generare il futuro delle società (Jordan, 2002). L'attivismo, da questa prospettiva, rappresenta la pratica di lottare per il cambiamento e può essere alimentato da tendenze e obiettivi reazionari, sebbene perlopiù sia riferito a quelli progressisti.

Il termine attivismo considera, dunque, preminente il momento dell'azione rispetto a tutti gli altri tipi di attività. L'azione attivista ha quindi lo scopo di produrre un cambiamento a livello sociale o politico e le sue forme sono a tal punto distinte che hanno preso rilevanza in ogni contesto di vita, anche in quello artistico. Almeno dalla fine degli anni Novanta, in molti contesti diversi, gli attivisti hanno cercato di instaurare un dialogo critico con le istituzioni, che di solito rispondono alle loro richieste e si appropriano delle loro competenze per orientare i processi di trasformazione sociale (Diego, 2018). Il concetto di attivismo non si riferisce solo alle azioni di un movimento o gruppo strutturato; alcune delle più importanti azioni attiviste sono nate dall'incontro non organizzato di individui accomunati dalla voglia di cambiare una condizione di oppressione.

1.1 Attivismo sociale e politico

È necessario ricordare alcuni dei movimenti o che ci hanno permesso di utilizzare il termine “attivismo” con un’accezione carica di significati e valori, permettendoci di individuare le tematiche di cui si fanno portavoce e l’attrazione suscitata in contesti diversi tra loro. L’attuale momento di intensa ed estesa contestazione riprende ed adatta, infatti, rivendicazioni di giustizia sociale e democrazia che erano state articolate anche da movimenti sociali precedenti (Della Porta, 2019).

Tra questi i movimenti femministi, movimenti ecologisti, i movimenti contro le discriminazioni razziali e quelli per la lotta ai diritti delle comunità LGBTQAI+, hanno conquistato una certa risonanza battendosi al fine di ottenere un riconoscimento a livello sociale e politico. Le motivazioni sostanziali che si celano dietro queste manifestazioni riguardano un avvertito sentimento di disuguaglianza e ingiustizia. Per quanto riguarda il riconoscimento del ruolo politico e sociale delle donne, il movimento femminista, nelle sue varie generazioni o “ondate” ha esercitato un enorme cambiamento. Ispirato dal clima della Rivoluzione Francese, la nascita ufficiale del movimento femminista è datata al 1848, anno dello storico Congresso sui diritti delle donne, a Seneca Falls, nel quale fu chiesta la cittadinanza politica per “negri” e “donne”. Tutto ciò avveniva nello stesso periodo in cui scienziati dell’epoca cercavano riscontro scientifico per dimostrare l’inferiorità del cervello femminile e dei neri. L’obiettivo delle femministe della prima ondata riguardava la parità giuridica, che oltre al diritto di voto e di istruzione, comprendeva il diritto di partecipare alla vita pubblica e di lavorare. In Italia, il diritto di voto alle donne sarà concesso solo dopo la fine della Seconda guerra mondiale, nel 1946 con il referendum sulla forma dello Stato istituzionale di fronte alla scelta della monarchia o della repubblica. Gli eventi, le pubblicazioni e i decreti successivi garantiscono oggi alle donne i diritti a livello civile, politico e giuridico, ma le disparità a livello professionale, su salari o ruoli ricoperti negli ambienti di lavoro, rende l’uguaglianza di genere un obiettivo ancora da conquistare.

L'emancipazione delle donne ha inciso inevitabilmente sulla concezione tradizionale di maschilità e sulle sue reali possibilità di manifestazione; infatti, gli uomini hanno visto mettere in discussione la propria autorità paterna in casa, il proprio privilegio di lavorare e percepire uno stipendio, nonché, più in generale, la propria esclusività in tutti gli ambiti di prestigio e di potere. Essendo ancora oggi presente una disparità di genere, gruppi quali "Ni una di menos" (<https://www.cospe.org/partecipa/campagne/non-una-di-meno/>) da 4 anni unisce attiviste femministe e migliaia di persone che vogliono dire "basta" al femminicidio e alle varie forme di violenza maschile contro le donne e chiedono un cambiamento politico e sociale strutturale. In Italia "Non una di meno" arriva subito dopo con lo stesso intento, e molte sono state fino ad oggi le iniziative a livello nazionale e locale: dalla celebrazione delle giornate del 25 novembre fino allo sciopero del "Lottomarzo" passando per la stesura del "Piano antiviolenza femminista", realizzato a Pisa durante l'assemblea nazionale dell'ottobre 2017. Per quanto riguarda la tutela della qualità della vita e dell'ambiente, i movimenti ecologisti hanno assunto un consistente peso nell'opinione pubblica e, di conseguenza, un significativo ruolo sia politico che elettorale.

Negli anni '60 a causa dell'inquinamento prodotto dal boom industriale, divampano i primi dibattiti sull'ambiente innescati da numerosi scienziati. Dagli anni '70 con le prime imbarcazioni, per esempio quelle di Greenpeace, a difesa del clima, delle balene, e negli anni successivi con la nascita dei primi partiti verdi, è stato possibile ottenere una profonda trasformazione delle tradizionali organizzazioni per la difesa della natura che sono all'origine degli attuali movimenti ecologisti. Fin dalla sua nascita, il pensiero dei movimenti ecologisti può differire sostanzialmente da ciò che costituiva la principale critica organica allo sviluppo capitalistico, il pensiero marxista. La tutela per l'ambiente, del vivere rispettosamente l'uno con l'altra sono le radici su cui ogni attivista ambientalista si sostiene. Nato nel 2018 il movimento internazionale Fridays for Future si occupa di giustizia climatica e rivendicazioni politiche atte a prevenire il riscaldamento globale e il cambiamento climatico. Oggi le loro manifestazioni avvengono nella maggior parte dei Paesi mondiali con manifestazioni in 1664 città e in almeno 125 paesi.

Contro la segregazione razziale, la discriminazione nei confronti degli afroamericani e il riconoscimento dei diritti civili degli stessi, dagli anni '60 gli Stati Uniti sono stati territorio di manifestazioni. Durante "l'era dei diritti civili degli afroamericani" ci fu un massiccio uso di proteste non violente o del tutto pacifiche (Erikson, 1969). Il movimento, attraverso marce, boicottaggi, sit-in, ottenne verso la fine degli anni '60 leggi sul divieto della discriminazione basata sulla razza, il colore della pelle, la religione, il sesso o le origini sul lavoro. La tutela al diritto di voto esteso a tutti i cittadini americani venne approvata nel 1965 e nel 1968 si vietò la discriminazione di vendita o locazioni a cittadini afroamericani. Impegnato dal 2013 nella lotta contro il razzismo, il movimento BlackLivesMatter si fonda su ideali di libertà, rispetto ed uguaglianza. Il gruppo, che ha donato coraggio a moltissime persone afroamericane per opporsi ai continui abusi e soprusi subiti, ha ottenuto moltissimo supporto. Negli ultimi anni il suo seguito è accresciuto conseguentemente agli omicidi di afroamericani come George Floyd, ucciso dall'abuso di potere della polizia del Minnesota nel 2020. Successivamente all'accaduto, enormi proteste anti razziste e contro i soprusi esercitati da parte della polizia hanno raccolto moltissime adesioni da diversi Stati americani, e si sono diffuse in tutto il mondo a macchia d'olio. La discriminazione razziale si combatte ormai da decenni; eppure, le azioni violente contro i neri non sono finite.

La storia LGBTQAI+ ha radici profondissime che risalgono alle civiltà più antiche anche se i movimenti che si sono battuti per il riconoscimento della comunità, hanno visto i loro momenti salienti alla fine degli anni '60. La notte del 27 giugno 1969, presso lo Stonewall, uno dei locali LGBTQAI+ più famosi di New York, ebbe luogo una retata della polizia dove i poliziotti arrestarono chi non possedeva il documento di identità, ma soprattutto i dipendenti e chi vestiva abiti del sesso opposto al proprio. Dato anche il momento di contestazione giovanile di quegli anni e la rivendicazione dei diritti da parte di donne e della comunità LGBTQAI+, la folla numerosa dello Stonewall creò disordini che continuarono anche nei giorni successivi. Questo clima portò alla creazione di associazioni volte alla tutela dei diritti della comunità e alla sensibilizzazione della comunità all'interno della società. Nonostante dalla fine degli anni '60 le conquiste ottenute da parte della comunità LGBTQAI+ siano state numerose, la strada da percorrere

è ancora lunga. Molte persone LGBTQAI+ vivono una condizione di fragilità dovuta all'allontanamento dai nuclei familiari a causa dell'orientamento sessuale o dell'identità di genere e alle conseguenti difficoltà a trovare un alloggio in cui vivere e un lavoro con il quale sostenersi. Infatti, l'inclusione sociale, intesa come processo multidimensionale, presuppone la disponibilità dell'alloggio e l'inserimento nel mondo del lavoro. Già alla fine del XIX secolo esistevano forme più o meno ufficiali di associazionismo omosessuale (Castañeda, 2006), ma il movimento omosessuale contemporaneo nasce negli anni sessanta del XX secolo negli Stati Uniti d'America.

Oggi il movimento LGBTQAI+ è il nome collettivo attribuito alla serie di gruppi, organizzazioni e associazioni accomunati dal progetto di cambiamento della condizione sociale, culturale, umana, giuridica e politica delle persone omosessuali, bisessuali e transessuali. Marce di protesta, capaci di mobilitare milioni di cittadini, si intrecciano con forme di disobbedienza civile e, a volte, con violenti scontri con la polizia e l'esercito, che interviene a reprimere le proteste. "Giornate mondiali di protesta si sono succedute sui temi del cambiamento climatico, ma anche della violenza contro le donne con una larga adesione di giovani e giovanissimi attivisti, di generazioni sempre più interessati alla politica" (Della Porta, 2019, p. 8) che trovano le proprie radici nelle contestazioni dalla seconda metà degli anni '50; le proteste e le marce di allora sono oggi una forma di incoraggiamento nella lotta per riconoscimento dei diritti di oggi.

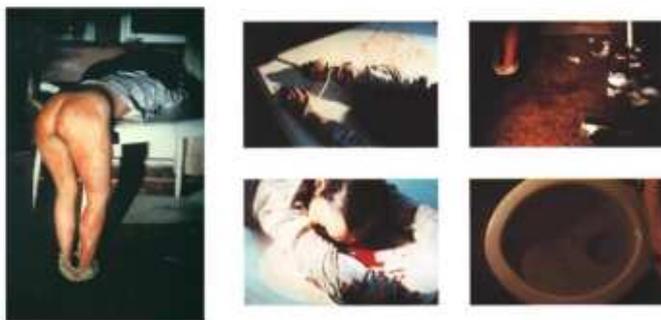
1.2 Attivismo artistico / artivismo

Verde (2007) dichiara che l'artivismo è tale quando un'opera d'arte è accompagnata volontariamente da un'azione politica o quando mette consapevolmente in campo un valore politico. (Verdi, 2007). Il termine viene coniato per la prima volta da Aldo Milohnić nel suo saggio *Artivism* (2005), dove questo viene descritto come forma di interventismo che si appropria di tecniche di manifestazione culturale per inserirsi nel campo politico e che questa natura ibrida permette di passare dalla sfera prevalentemente artistica a quella prevalentemente politica e viceversa (Milohnić, 2005). Seguendo la definizione di

Milohnić, l'arte essendo impegnata politicamente, non può essere caratterizzata da neutralità ideologica, anzi la combatte.

L'attivismo sorge dalla necessità dell'arte di utilizzare il suo carattere politico e di denuncia, fornendo considerazioni volte alla sensibilizzazione. Per Verdi (2007), infatti, l'ibridazione tra arte e attivismo dovrebbe produrre un'azione reciproca: nel campo attivista donare maggiore attenzione alla comunicazione creativa e nel campo artistico aumentare la responsabilità politica delle nostre scelte (Verdi, 2007). In linea complessiva l'attivismo si configura attraverso le azioni di artisti e collettivi caratterizzati da una forte vocazione all'impegno sociale e politico (Bazzichelli, 2006) e attraversa diversi campi espressivi come performance, street art, video arte, net art, subvertising, guerrilla marketing e molti altri. Servendosi di supporti molto diversi tra loro, le forme di attivismo artistico offrono un approfondimento unico di espressione del contenuto politico e sociale.

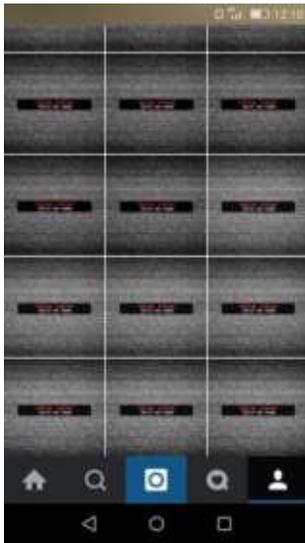
Un esempio di attivismo artistico è rappresentato dal lavoro realizzato nel 1973 da Ana Mendieta che racconta una tragedia avvenuta presso l'Università dello Iowa, dove l'artista stava studiando: una studentessa era stata stuprata e assassinata da un coetaneo e Ana, calatasi nei panni di Sara, la vittima, aveva deciso di invitare studenti, studentesse, professori e professoressa nel suo appartamento per mettere in scena il momento successivo allo stupro.



Ana Mendieta, Untitled (Rape Scene), 1973

L'artista è rimasta in posizione per circa un'ora mentre i presenti si sedevano e parlavano della performance e dello stupro. Nel 1980 Ana Mendieta in un'intervista ha commentato che lo stupro l'aveva "commossa e spaventata" e ha aggiunto: "Penso che tutto il mio lavoro sia stato così: una risposta personale a una situazione... Non riesco a pensare di essere teorica su una questione del genere" (Moure, 1996). In un'altra occasione ha spiegato di aver creato quest'opera come reazione all'idea di violenza contro le donne (Viso, 2004). L'artista ha esposto la violenza e la morte, mettendo in scena un atto deplorabile e violento di cui spesso sentiamo parlare ai telegiornali o leggiamo sui giornali e che raramente osserviamo da vicino, come gli spettatori di Rape scene. Alcuni artisti hanno manifestato una predisposizione tecnologica con una vocazione sperimentale attivista (Monteverdi, 2020) con la volontà politica di hackerarne i linguaggi, percorrere le affordance in chiave dialettica e per realizzare progetti diretti al collettivo e alla partecipazione (Carpentier, 2011).

Una ricerca di attivismo, che vede i media non solo mezzi divulgativi, ma soprattutto come parte integrante della vita di ognuno, viene condotta da Biancoshock, creatore del non-movimento *Ephemerism* (2004). L'artista si occupa di ripensare lo spazio pubblico, servendosi dei media digitali come strumenti per la critica o come oggetto della critica stessa e indaga il rapporto tra spazio reale e virtuale e il rapporto di una società iperconnessa con la sua dimensione reale. Secondo l'artista, è l'arte stessa attraverso la sua realizzazione a far diventare pubblico uno spazio. Muovendo i primi passi nel graffiti-writing, arriva oggi ad essere uno degli attivisti urbani di fama mondiale, che sferra le sue critiche verso quelle che sono le dinamiche di una società già da tempo immersa in una crisi (Ioalé, 2021). *Social Strike* (2016), si presenta come uno sciopero digitale che interrompe la condivisione dei lavori dell'artista sulle sue pagine social. I social network diventano i luoghi della protesta, dell'accusa, del giudicare liberamente. Nella loro attività forniscono in realtà un distacco enorme nei confronti dello stesso atto di protesta.



Fonte: <http://www.biancoshock.com/social-strike.html>

Un altro esempio di attivismo dove la partecipazione attiva del visitatore è fondamentale, è riscontrabile nella ricerca artistica di Tania Bruguera. L'artista cubana fonda la sua arte di denuncia sull'alfabetizzazione civica di ogni cittadino, affinché ciascuno possa prendere atto e riconoscere i propri diritti umani, personali e collettivi. Ispirandosi a "Le origini del totalitarismo"(1951) della filosofa tedesca Hannah Arendt, l'artista si fa portavoce delle parole utilizzate dalla filosofa, mostrando attraverso la sua arte una società basata sulla libertà di esistere e sulla verità, e non basata sul giustizialismo. La mostra "La verità anche a scapito del mondo", che prende spunto da una frase di Hannah Arendt, realizzata a Milano al Padiglione d'arte Contemporanea, ospita come opera cardine e prima nell'ordine del percorso, "Il misero trattamento riservato ai migranti oggi sarà il nostro

disonore domani". Questa è una denuncia corale contro le ingiustizie ai danni dei migranti, in grado di generare un parallelismo tra i campi profughi e i campi di concentramento (Auteri, 2021).



Tania Bruguera, *Donde tus ideas se convierten en acciones cívicas (100 horas de lectura de Los Orígenes del Totalitarismo)*, 2015-21, performance e installazione. Courtesy l'artista. Foto Lorenzo Palmieri

Le stelle gialle dell'opera sono cucite dall'Associazione Nazionale Ex Deportati nei campi nazisti, che accompagnano in mostra i visitatori. In questo gesto collettivo è racchiusa la denuncia contro le ingiustizie subite dai migranti, siano essi in campi profughi o di concentramento.

Ognuna di queste pratiche attiviste mostra la possibilità di rendere un'opera carica di valore politico e sociale. Gli artisti ben accolgono la possibilità di denunciare atti violenti e caricare le opere di valori di sensibilizzazione, quello che risulta essere più complesso nel contesto artistico è rendere attivista tutto ciò che ruota attorno all'opera d'arte, comprese le pratiche curatoriali che per lo più si eclissano dietro l'artista attivista e rinunciano ad integrare le prospettive ermeneutiche del curatore. Difatti, l'esposizione di

opere d'arte attiviste dovrebbe essere accompagnata da una comunicazione e scelta di strumenti curatoriali che siano a loro volta carichi di valore sociale e politico.

1.3 Attivismo curatoriale

Per comprendere appieno che cosa significhi attivismo curatoriale, è necessario introdurre il saggio di Maura Reilly, *Curatorial Activism* (2018).

La curatrice, allieva di Linda Nochlin e fondatrice dell'E. Sackler Center for Feminist Art al museo di Brooklyn, fornisce una definizione di attivismo curatoriale che consideri le minoranze marginalizzate e generalmente ignorate dai contesti museali disimpegnati socialmente.

La sua prospettiva rispetto alla pratica curatoriale implica obbligatoriamente un'osservazione fortemente polarizzata ed etnicizzata nella considerazione delle minoranze. Secondo l'autrice è necessario che le mostre vengano realizzate seguendo una logica politicizzata e postcoloniale, eliminando le sole esibizioni d'arte di uomini bianchi, occidentali ed etero. L'azione attivista è intesa come un insieme di "problemi che richiedono un'azione" (Reilly, 2018, p. 21), implica l'adozione di un punto di vista particolare, spesso estremo, sottorappresentato, in contrapposizione al "monologo dell'uguaglianza" (Diego, 2018, p. 2). Per l'autrice i non inclusi o rappresentati all'interno dei musei sono identificati con le minoranze. L'autrice si focalizza sulle iniziative contro-egemoniche che diano voce a coloro che sono stati storicamente messi a tacere o del tutto omessi. Il focus dell'attivismo curatoriale si concentra sull'inclusione di un altro, inteso come il diverso da sé (Said, 1978).

Maura Reilly si occupa di un attivismo curatoriale che vada verso la costruzione di un'etica della curatela; viene indagato quanto e come i musei e le gallerie espongano narrazioni di progressiva inclusività, portando una linea culturale orientata all'accettazione delle diversità identitarie, culturali, razziali, etniche e religiose.

L'idea di fare dell'attivismo attraverso una pratica curatoriale implica degli impegni etici; la curatrice, infatti, riconosce l'azione attivista e contro-egemonica come il suo primario obiettivo (Reilly, 2018). L'autrice ha coniato l'espressione attivismo curatoriale esaminando una selezione di mostre dagli anni Settanta a oggi che avrebbero partecipato alla lotta contro il sessismo, il razzismo e l'omofobia dilaganti nel mondo dell'arte. Natalie Bayer, Belinda Kazeem-Kamiński e Nora Sternfeld, in *Curating as Anti-Racist Practice* (2018) riprendono alcune delle questioni trattate maggiormente in *Curatorial Activism* di Maura Reilly.

Se da un lato l'autrice americana si è occupata principalmente di definire e dare rilievo al ruolo del curatore attivista e alle pratiche curatoriali attiviste, ha dall'altro tralasciato i processi curatoriali collaborativi e la realizzazione degli stessi in spazi lontani dai circuiti e dai centri egemonici. Le autrici, infatti, sostengono che una pratica curatoriale antirazzista dovrebbe essere in grado di trasformare il DNA delle istituzioni con cui il curatore lavora e non mettere in evidenza il suo solo ruolo. La visione delle autrici riguardo la curatela attivista antirazzista indaga la possibilità di sconfiggere il razzismo insito nelle istituzioni culturali, il che significherebbe affrontare e superare i difetti del modello. Molti dei contributi raccolti in *Curating as Anti-Racist Practice* (2018) si muovono in questa direzione e suggeriscono che un buon punto di partenza sarebbe quello di evidenziare i modi di lavorare piuttosto che enfatizzare la mostra stessa come prodotto pronto per il consumo di massa (Bayer, Kazeem-Kamiński, Sternfeld, 2018).

Per comprendere di cosa si occupi la curatela attivista è necessario scindere i due termini e fornire una delucidazione. L'attivismo viene interpretato come atto capace di trasporre i conflitti nella sfera pubblica; la pratica curatoriale è un'attività istituzionalizzata che mira a guidare l'esperienza dello spettatore e che tende a produrre un tipo di conoscenza riconosciuta all'interno dei circoli culturali (Diego, 2018). Sulla base delle definizioni finora riportate, possiamo chiarire che per attivismo curatoriale si intende l'impiego di pratiche, strumenti e tecniche curatoriali rivolte non solo all'opera d'arte o alla mostra in sé, ma anche alla sensibilizzazione nei confronti di temi legati alla discriminazione, alla salvaguardia ambientale, alla tutela del proprio orientamento sessuale e via dicendo,

portando nella sfera pubblica tematiche rilevanti nell'esperienza dello spettatore. Infatti, l'attivismo curatoriale è strettamente legato alla figura del visitatore. Anche se non ci si può augurare di ottenere gli stessi effetti positivi su persone di contesti, fasce di età, ideologie completamente diverse, quantomeno l'intento deve essere rivolto all'ampliamento del pensiero critico di ciascun individuo.

L'accessibilità alle opere d'arte è di rilevante importanza per il visitatore che può fruire non solo dell'opera, ma anche dei valori di cui questa è carica, fornendogli nuovi spunti di riflessione. Il dato fondamentale è impedire che sia un'unica opinione a sovrastare le altre. Claire Bishop (2015) sottolinea quanto sia importante l'attivazione del pubblico nell'arte partecipativa, in contrasto con il passivo consumo spettatoriale (Bishop, 2015). La partecipazione è la forma di contrasto più imponente alle logiche di contemplazione e di spettatorialità delle masse paralizzate. L'autrice sostiene che l'arte partecipativa è un impulso e un mezzo indispensabile alla realizzazione di spazi comuni e collettivi fondati sull'impegno sociale condiviso (Bishop, 2015). L'artista concede al visitatore di guardare al lato aperto del suo lavoro come un procedimento di produzione attivo e positivo. La peculiare caratteristica dell'opera è dunque, la sua contingenza, poiché essa resta un elemento provvisorio, un cammino che ricerca la profondità e un più alto grado di comprensione. Le riflessioni di Claire Bishop sono fortemente suggestionate dalla considerazione di Rancière sulla "spectatorship" (2018) come forma di partecipazione.

Per il filosofo francese la spettatorialità è un fenomeno a cui l'uomo è abituato poiché ogni atto agito implica la condizione di spettatore (Rancière, 2018). Liberando lo spettatore dalla logica della passività, in favore della valorizzazione della sua comprensione delle percezioni, questo/a raggiunge l'emancipazione poiché diviene cosciente sulla possibilità di variare il senso delle cose.

Il saggio di Juan Albarrán Diego, *"Curating Activism: Art, Politics and Exhibitions (In, Around and Beyond Institutions)"* (2018) si occupa di sottolineare il ruolo dell'istituzione museale in quanto elemento in grado di rappresentare i problemi del mondo. Il museo, luogo educativo, è divulgatore di narrative significative per i diversi pubblici. Il discorso sul contemporaneo si sposta dai musei e dalle linee tematiche specifiche e si applica ad

un qualsiasi museo depositario di memorie e capace di renderle diversamente significative, legandole ad esempio, a conflitti o temi caldi.

Diego (2018) sottolinea che l'attivismo curatoriale si occupa delle realtà meno visibili, riportando i disordini delle società e divulgando eredità difficili, eventi traumatici e opinioni pubbliche diverse (Diego, 2018). L'azione attivista in sé e per sé non deve necessariamente essere eclatante e rumorosa per produrre degli effetti positivi. I luoghi della cultura, come le scuole o i musei, sono centri educativi dediti alla divulgazione della conoscenza e come tali hanno il dovere morale di rendere ciascun individuo rispettoso dell'altro e in grado di accettare le "diversità" da sé. "Nonostante decenni di attivismo e teorizzazione postcoloniale, femminista, antirazzista e queer, il mondo dell'arte continua a escludere "altri" artisti (questi sono donne, persone di colore e LGBTQAI+)" (Reilly, 2018, p. 17). La discriminazione nei confronti di questi altri artisti avviene non solo nelle gallerie e nei musei, ma in ogni contesto della vita quotidiana.

"In Occidente, la grandezza è stata definita sin dall'antichità come bianca, Occidentale, privilegiata, e, soprattutto, maschile" (Nochlin citata da Reilly, 2018, p. 17, tda). L'affermazione di Linda Nochlin riporta all'attenzione tutti i temi che si cercano di affrontare all'interno di una pratica di dissenso. Negli ultimi decenni sono state portate avanti molte critiche nei confronti di alcune delle più importanti mostre/gallerie per la disparità numerica di donne, persone bipoc/nere, di etnie diverse e della comunità LGBTQAI+; alcune di queste critiche sono diventate talmente rilevanti da essere state pubblicate e da aver fatto il giro del mondo. È il caso delle Guerrilla Girls che hanno presentato, tra i loro tanti progetti attivisti, una Report Card in cui si presentava la situazione all'interno di moltissime gallerie. Era fortemente evidente la disparità numerica di genere degli artisti esposti. Ovviamente i risultati sono stati allarmanti, quasi il 90% delle gallerie aveva esposto prevalentemente uomini, bianchi ed occidentali. L'azione è stata ripetuta circa trent'anni più tardi dalle Pussy Galore, considerando le stesse gallerie di New York e mostrando le percentuali di donne presenti all'interno dell'istituzione. Queste azioni sono sicuramente di impatto per chi non si è mai concentrato sulla parità di genere all'interno del contesto lavorativo. Ottenere un numero

quanto più possibile equilibrato di donne e uomini in uno stesso contesto lavorativo è estremamente importante, così come è fondamentale una formazione adeguata dello staff affinché creda nei principi antidiscriminatori di cui la galleria/museo attivista si fa portavoce.

Reilly sostiene che grazie agli sforzi pionieristici di alcuni curatori, la curatela etica è più ampiamente accettata, anche se non necessariamente più popolare (Reilly, 2018).

Tutte queste tematiche inserite all'interno di un contesto artistico producono un impatto notevole anche sul loro mercato poiché molto apprezzate da chi è già attento a questi discorsi e vuole far sì che diventino oggetto di interesse quotidiano. Purtroppo, la direzione dei musei è spesso costretta a limitare le azioni e gli interventi più radicali sia sulla scelta delle collezioni da esporre, che spesso vengono presentate seguendo la storia dell'arte tradizionalmente conosciuta, che sui temi divulgati attraverso lo storytelling espositivo.

Ad esempio, la mostra di un museo pubblico avrà meno libertà nell'esposizione poiché la direzione deve prestare attenzione a non risultare di parte sul piano politico e sociale. I musei privati hanno invece più libertà di scelta poiché le indicazioni su tematiche, mostre, artisti sono interne all'istituzione stessa. È importante dunque sfruttare questa libertà di azione all'interno di questi ultimi luoghi, per rendere la mostra non solo un'esposizione d'arte, ma un luogo divulgativo di atti volti alla sensibilizzazione contro le discriminazioni di ogni tipo. Le stesse mostre Old Masters sono a-politicizzate e continuano a tenere un'impronta che risulta essere quasi naturale nella loro esposizione, senza prendere posizione rispetto ai discorsi discriminatori o rispetto a tematiche sociali e politiche.

John Stuart Mill (1971) sostiene che ciò che è tradizione viene visto come naturale. Anche la subordinazione delle donne agli uomini è un costume universale, e ogni deviazione da esso appare automaticamente innaturale (Mill, 1971 citato da Nochlin 2014). Il concetto di naturale torna a far parte di un discorso di disuguaglianza non riconosciuto nei confronti delle donne o di molte altre categorie. Considerare qualcosa come naturale, è un atteggiamento che implica una scelta di posizione, quella orientata al silenzio Scegliendo

di non portare all'attenzione tematiche di questa importanza, infatti, si parla ad un pubblico generalizzato fingendo che questo non si componga di persone di ogni razza, orientamento sessuale o genere.

Se per molto tempo le mostre sono state considerate importanti per gli artisti esposti, o per le novità artistiche riscontrate, oggi l'attenzione dovrebbe essere spostata anche verso le pratiche curatoriali. Scegliere di non esporsi su temi sociali e politici è già una presa di posizione. Se non si affrontano tematiche di questo genere negli ambienti culturali e artistici, che da sempre raccontano il contesto in cui viviamo, e si sceglie di occuparsi della divulgazione dell'arte in quanto elemento puramente estetico, la comunicazione di cui ogni pratica curatoriale si avvale risulta ingiusta e debole. Scegliere il silenzio significa tollerare le violenze che vengono esercitate ogni giorno e lasciare che siano altri ad esprimere un'opinione.

1.3.1 Contro il sessismo

Molte teoriche femministe hanno rintracciato nella storia dell'arte tradizionalmente scritta e tramandata, un esempio lampante di esclusione radicale. Difatti l'arte delle donne è stata nella maggior parte dei casi completamente ignorata o nascosta a causa del genere di appartenenza delle artiste. Le artiste donne sono state fondamentali, così come i curatori che hanno deciso di dare spazio ai loro temi, per creare un discorso attorno alle tematiche discriminatorie di genere che da sempre sono state ignorate. L'arte delle donne, dunque, è stata un elemento di sensibilizzazione e in grado di apportare cambiamenti nella scrittura della storia dell'arte e della sua divulgazione. L'azione delle teoriche, curatrici ed artiste sulle questioni legate alla discriminazione di genere ha permesso alle istituzioni museali più attente ai temi di inclusione di focalizzarsi su temi fino ad allora non riconosciuti come fondamentali.

Linda Nochlin (2014) in "Perché non ci sono state grandi artiste?" scrive: "Non esistono corrispettivi femminili di Michelangelo o Rembrandt, Picasso o Matisse... Così come non se ne trovano fra i neri d'America" (pag. 29); ed aggiunge: "il difetto non è [...] nei nostri cicli mestruali o nelle cavità del nostro apparato genitale, bensì nelle regole e

nell'educazione che riceviamo;" (pag. 30). Se gli artisti che oggi riteniamo emblematici di alcuni movimenti sono solo uomini, questo non è direttamente correlato ad una questione meritocratica, ma è fortemente dovuto alle norme e istituzioni sociali dominanti. In società patriarcali, in cui la figura dell'uomo è sempre stata legittimata come rappresentante del potere e dell'autorità, diventa "naturale" che l'uomo ricopra un ruolo del genere. Ad oggi, però, abbiamo gli strumenti necessari per raccontare una storia seguendo un nuovo punto di vista attento alle dinamiche sociali contemporanee e a tutte le problematiche che comportano. È possibile dunque allontanarci dai condizionamenti sociali e culturali del passato che fino ad oggi hanno tramandano schemi "naturali" come habitus¹ collettivo.

Il raggiungimento dell'uguaglianza è un progetto in corso. La chiave, come afferma Nochlin (2014), è la pratica critica. Piuttosto che inserire semplicemente le donne nel canone, dobbiamo aprire il canone stesso. Dobbiamo mettere in discussione i modi convenzionali di pensare, scrivere, vedere e sfidare le contraddizioni (Nochlin, 2014). Oggi le artiste sono presenti in importanti musei e collezioni private; sono le protagoniste di mostre monografiche, sono rappresentate nei libri di testo di storia dell'arte, e visibili nelle gallerie, nei media e nel panorama artistico in generale. La prospettiva sembra dunque essere migliorata e alcune delle più importanti esposizioni d'arte si interrogano sempre più sulla possibilità di eliminare il gender gap nelle proprie mostre.

La Biennale di Venezia del 2009 curata da Daniel Birnbaum, dove quasi la metà delle opere presentate erano di donne, ha rappresentato un enorme passo in avanti per il raggiungimento di parità di genere tra gli artisti esposti. Purtroppo, la Biennale del 2013, guidata da Massimiliano Gioni, è stata un disastro, con il numero di artiste rappresentate che è crollato a un triste 16%. Questo cambio di prospettiva di una delle più importanti esposizioni d'arte, mostra ancora una volta quanto sia importante tenere in

¹ Secondo Bourdieu l'habitus è un sistema di schemi percettivi, di pensiero e di azione acquisiti collettivamente e dettati da condizioni oggettive che tendono a perdurare anche dopo il mutamento delle stesse e che influenzano il comportamento individuale e delle classi sociali.

considerazione la questione di genere, non solo per l'effettiva immagine generale dell'istituzione, legata solo al numero delle artiste donne presenti a confronto con gli artisti uomini, ma nella possibilità di creare un progresso che si orienti sempre più verso il raggiungimento della parità di genere. Non essendo arrivati ancora a quel punto è importante porre l'attenzione su questi temi.

È proprio la 59° edizione della Biennale di quest'anno che si fa portavoce di temi legati all'accettazione di sé e degli altri. Cecilia Alemani, direttore artistico di questa edizione, spiega il titolo dell'Esposizione Internazionale d'Arte, Il latte dei sogni. "La mostra prende il nome da un libro dell'artista surrealista Leonora Carrington (1917-2011), che negli anni Cinquanta in Messico immagina e illustra favole misteriose dapprima direttamente sui muri della sua casa, per poi raccoglierle in un libricino chiamato appunto Il latte dei sogni. Raccontate in uno stile onirico che pare terrorizzasse adulti e bambini, le storie di Carrington immaginano un mondo libero e pieno di infinite possibilità, ma anche l'allegoria di un secolo che impone sull'identità una pressione intollerabile, forzando Carrington a vivere come un'esiliata, rinchiusa in ospedali psichiatrici, perenne oggetto di fascinazione e desiderio ma anche figura di rara forza e mistero, sempre in fuga dalle costrizioni di un'identità fissa e coerente (<https://www.labiennale.org/it/news/biennale-arte-2022-il-latte-dei-sogni-milk-dreams>).

In questo scenario l'attivismo curatoriale è stato messo in atto grazie alla divulgazione di temi quali la rappresentazione dei corpi e delle loro metamorfosi; la relazione tra individui e tecnologie; i legami che si intrecciano tra i corpi e la Terra. L'attenzione è stata rivolta non solo alle tematiche, ma anche agli strumenti attraverso cui gli stessi venivano divulgati; oltre ad un'attenzione particolare per la sostenibilità ambientale, la mostra ha impiegato tecniche utili alla sensibilizzazione dei temi trattati, con l'impiego di opere, oggetti e documenti rigorosamente femminili e non binari. La mostra legittima la possibilità di trasformarsi e diventare altro da sé.

Negli anni '70 e '80, le mostre nel Regno Unito, in Europa, in Canada e negli Stati Uniti hanno attirato l'attenzione sulle donne artiste come importanti produttrici culturali

degne di considerazione. Alcuni dei progetti hanno recuperato e scavato nella storia queste artiste e le hanno inserite nel canone storico dal quale erano state escluse. La volontà delle artiste stesse così come dei curatori museali, o di qualsiasi altro spazio culturale, di porre in evidenza le tematiche discriminatorie legate alla questione di genere racchiude in sé una forma di attivismo artistico. L'intento di questo atto è supportato dalla necessità e voglia di raccontare, sensibilizzare e fornire gli strumenti in grado di sviluppare il senso critico di ciascuno di noi, sulle tematiche portate in mostra.

Molte artiste degli anni '80 e '90 come Cindy Sherman, Kiki Smith, Mona Hatoum e Tracey Emin hanno dimostrato le immense possibilità per le artiste nel mondo moderno. L'intento artistico di ciascuna ha una storia tutta al femminile da raccontare, che si fa portavoce dell'accettazione di sé stessi e degli altri, attraverso una lotta alla rappresentazione della figura della donna per eliminare i canoni di bellezza imposti dal mondo occidentale.

Come sostiene Susan Hiller (1990), la pratica artistica senza un contenuto politico palese può essere comunque in grado di sensibilizzarci politicamente (Hiller, 1990). Definire un'"opera femminista" indica un lavoro nato all'interno di un particolare contesto, che ha relazioni con certi codici e convenzioni ed indica la volontà di alimentare l'attenzione e creare scompiglio nei canoni tradizionali con cui si guarda l'arte, per riscriverli considerando in modo attento gli orientamenti di genere ma anche, l'intersezionalità² delle identità sociali e le relative discriminazioni, oppressioni, o dominazioni.

Come sostiene la critica d'arte e curatrice Lea Vergine in *L'altra metà dell'avanguardia* (1980): "forse sarà utile far notare che man mano che le poetiche alle quali queste artiste appartenevano riscuotevano credibilità sociale, esse venivano lentamente emarginate, accantonate, epurate" (Vergine, 1980, p. 11). L'attivismo delle donne del passato troverà

² La studiosa di diritto Kimberlé Crenshaw ha coniato il termine "intersezionalità" nel 1989 per descrivere come i sistemi di oppressione si intersechino per creare esperienze distinte per le diverse persone, ciascuna situata all'intersezione di categorie identitarie multiple; <https://daily.jstor.org/kimberle-crenshaws-intersectional-feminism/>

moltissime discriminazioni a cui far fronte prima di poter ottenere alcuni dei diritti dovuti.

Negli anni '70 le artiste hanno spesso utilizzato il corpo come mezzo di espressione, come ad esempio in *Up to and Including Her Limits* (1973-76), Carolee Schneemann usava il suo corpo nudo come strumento per creare una tela, mentre Hannah Wilke, in *S.O.S. Starification Object Series: An Adult Game of Mastication* (1974-75), ha incollato su se stessa minuscole sculture a forma di vulva realizzate con chewing-gum.

Negli anni '90 il progresso verso la questione di genere si è sempre più verificato, con progetti contro-egemonici, attraverso i quali sono stati rivisti i canoni della storia dell'arte portando ad una riscrittura del modello fino a quel momento rifiutata: questo comprendeva, in particolare, le donne.

Dopo il 2000, si è registrato un diffuso interesse per l'arte femminista, raccontato non solo attraverso le mostre, ma in libri, riviste, simposi e panel; questo scenario riflette l'ascesa di curatrici, storiche dell'arte e, in particolare, mecenati, che hanno lavorato per cambiare l'arte delle istituzioni dall'interno. Mecenati d'arte, collezionisti e filantropi stanno giocando un ruolo importante nell'affrontare il sessismo sistemico, così come le azioni portate avanti dai direttori di musei. Ognuna delle mostre che ha lo scopo di riscrivere e riconsiderare la storia dell'arte fa luce sugli artisti trascurati e aumenta la visibilità e la fattibilità commerciale degli altri. Questi spettacoli stanno recuperando il ritardo dopo secoli di marginalità e invisibilità delle donne (Sheets, 2016) e l'impegno della pratica curatoriale è rendere queste storie visibili affinché potenzi la considerazione di esse nella storia dell'arte e nei contesti quotidiani.

1.3.2 Pratiche per la riscrittura curatoriale

In *Curatorial Activism* (2018), Maura Reilly esamina diverse strategie curatoriali, sottolineandone i punti di forza e di debolezza. Tra queste, la revisione del "canone" per ampliarne i limiti, la produzione di mostre basate su studi di area (donne artiste, arte afroamericana, arte mediorientale, arte LGBTQ e così via), la costruzione di narrazioni

storiche non lineari, capaci di incorporare voci diverse senza evitarne gli attriti (Diego, 2018). I problemi legati alle questioni discriminatorie coinvolgono tutti i contesti di vita quotidiana.

È fondamentale realizzare delle azioni promotrici di sensibilizzazione per rendere prima di tutto nota la problematica di interesse e per cercare poi di educare al vivere comunitario secondo logiche egualitarie. Le azioni realizzabili non sono necessariamente legate ai cambiamenti dello stato attuale delle cose, ma possono creare cambiamenti nella scrittura di ciò che è stato tradizionalmente tramandato come vero. La riscrittura della storia dell'arte è il punto di partenza per contemplare in essa le categorie escluse a priori dai manuali. Ad oggi le strategie di riscrittura sono molte e forniscono la possibilità di tramandare una storia dell'arte diversa, riscritta appunto con maggiore interesse nei confronti delle categorie escluse dal canone maschile e tradizionale. Alcune delle possibili strategie implicabili alla riscrittura della storia dell'arte vedono tecniche di revisione della storia dell'arte per introdurre chi ne è stato escluso per ragioni discriminatorie, gli studi realizzati per aree che aiutano ad analizzare in profondità una categoria esclusa dai discorsi tradizionali dell'arte, l'approccio relazionale che implica la partecipazione attiva dello spettatore affinché l'esposizione acquisti nuove forme di comprensione.

- **Approccio rivalutativo**

Dagli anni 70' circa, è sorta la necessità di cambiare la storia che sembra essere stata scritta solo dagli uomini. Adrienne Rich (1972), saggista femminista, spiegò l'utilizzo dell'approccio rivalutativo che indicava come **una revisione**, l'atto di guardare indietro, l'atto di entrare in un vecchio testo da una nuova direzione critica; questo è per le donne molto più di un capitolo di storia culturale, è un atto di sopravvivenza (Rich, 1980). L'approccio rivalutativo è importante per riscoprire quale sia stato lo sguardo del passato sulla storia, donandone uno nuovo, composto dalla necessità e voglia di considerare le imprese compiute da tutti coloro i quali sono stati rifiutati, dimenticati o nascosti, a prescindere dall'identità sessuale, dall'etnia, razza, religione o cultura per riscrivere in

questo senso le vicende con un punto di vista diverso da quello maschilista, riconosciuto come l'unico esistente.

Lea Vergine per la realizzazione della mostra *L'altra metà dell'avanguardia* realizzata nel 1980 al Palazzo Reale di Milano, si è occupata di rappresentare le artiste, pittrici e scultrici del periodo che va dal 1910 al 1940. L'intenzione della curatrice, si discostava dalla volontà di sottolineare l'appartenenza delle stesse artiste a uno o più movimenti d'avanguardia, quanto a sottolineare il percorso di emancipazione realizzato. Attenta, dunque, ai dettagli d'identità che si costruiscono nel tempo, qualsiasi sia il genere in questione. L'identità è un elemento in divenire tanto che anche il corpo è coinvolto in questi cambiamenti repentini connessi al contesto in cui è immerso.

Negli anni '90 si diffonde il fenomeno dell'identità mutante, delle contaminazioni tecnologiche e degli ibridismi. I corpi vengono integrati da protesi d'ogni tipo e torna ad essere orfano di vincoli sessuali o razziali a quasi trent'anni di distanza da quella allora scandalosa body art, ritorna, dunque, ad essere un corpo multi-identitario, in perenne trasformazione. La strategia rivalutativa è in grado di rendere i curatori capaci di rappresentare una più integrata ed inclusiva selezione di lavori e di artisti in relazione ad un soggetto: è l'esempio di Norman Kleeblatt con la mostra *Action/Abstraction: Pollock, De Kooning and American Art, 1940-1976* al Museo Ebraico di New York nel 2008, in cui ha stravolto la narrativa classica del tema aggiungendo 5 artiste donne e un artista di colore. Sebbene la rivalutazione sia un'importante strategia curatoriale, esso presuppone tuttavia come suo centro il canone bianco, maschilista, occidentale e accetta la sua gerarchia come un dato naturale. Quindi, all'interno di una strategia rivalutativa, viene mantenuta un'opposizione binaria fondamentale, il che significa che l'Altro rimarrà sempre necessariamente subordinato (Reilly, 2018). E, come avverte la teorica letteraria femminista Elaine Showalter (1970), "l'ossessione femminista di correggere, modificare, integrare, rivedere, umanizzare o persino attaccare la teoria dei critici maschili ci fa dipendere da essa e ritarda il nostro progresso nella risoluzione dei nostri problemi teorici (Showalter, 1970, p. 183).

Nel revisionare un aspetto, un tema, una storia è importante non cadere nell'estremizzazione di ciò che si vuole sottolineare, poiché significherebbe reificare il potere a cui ci si oppone (Aiken, 1986). La strategia curatoriale rivalutativa deve essere sicuramente trattata con attenzione affinché non sfoci nella critica esasperata ed improduttiva dei temi. Nella realizzazione di una mostra femminista, ad esempio, si deve considerare che criticare nettamente la figura dell'uomo in quanto genere diverso da quello femminile, renderebbe la mostra sterile del suo messaggio fondamentale, quello di inclusione e rappresentanza della parità di genere e porterebbe alla divulgazione di temi discriminatori. Questa strategia curatoriale è tuttavia in grado di produrre moltissimi approfondimenti sul tema indagato con una prospettiva onnicomprensiva, in grado di introdurre le categorie escluse precedentemente e donare loro una visibilità connessa a tematiche inclusive.

- **Studi per aree e intersezionalità**

Un altro approccio negli anni '70 si è fatto spazio nelle pratiche curatoriali attraverso la produzione di nuovi canoni includendo, nel discorso tradizionale, anche le questioni relative alla razza, al genere, all'orientamento sessuale e così via.

Gli studi per aree sono un modo effettivo di diversificare il discorso contemporaneo. Mostre quali *Old Mistresses* (1972), curata da Ann Gabhart ed Elizabeth Broun al Walters Art Gallery a Baltimora, *Women Artists: 1550-1950* (1976), curata da Linda Nochlin e Ann Sutherland Harris, realizzata a Los Angeles presso il Country Museum of Art, nel 1976 e al Brooklyn museum, New York nel 1977; *Africa Remix* (2005), al Museum Kunst Palast di Düsseldorf, alla Hayward Gallery di Londra, al Centre Pompidou di Parigi, al Mori Art Museum Tokyo e alla Johannesburg Art Gallery; esposizione curata da Simon Njami in collaborazione con Els van der Plas, David Elliott, Jean-Hubert Martin, Marie-Laure Bernadac e Roger Malbert; *Queer British Art 1861-1967* (2017), al Tate Britain di Londra, curata da Clare Barlow, sono un chiaro esempio di cosa si intende per studi per aree tematiche. Queste mostre sono viste come interamente separate dal canone vigente, e per questo moltissimi teorici postcoloniali e femministi hanno dichiarato l'isolamento per

aree tematiche completamente sbagliato per il raggiungimento di una parità e un'inclusione effettiva nella società. L'isolamento per aree tematiche può rappresentare un esempio limitante di selezione.

La realizzazione di mostre suddivise per artisti di genere, razza, etnia, orientamento sessuale e così via, implica un'attenzione limitata alla sola categoria di riferimento che è sintomo di una mancata inclusione ed accettazione totale delle altre categorie. È stato in ogni caso necessario realizzare delle mostre che settorializzassero un tema per focalizzare l'attenzione su quali siano state le categorie escluse dal mondo dell'arte e delle esposizioni. Ad oggi abbiamo identificato quali queste siano state, ma dobbiamo ancora far sì che si normalizzi l'inclusione di ciascuna di esse nelle esposizioni. Difatti anche se le stesse mostre femministe hanno suscitato grande attenzione sui temi legati alla discriminazione di genere, il loro limite risiede nell'incapacità di considerare anche le altre categorie esistenti. Grazie alle mostre divise per aree tematiche che fino ad oggi sono state realizzate, siamo tuttavia culturalmente più sensibili rispetto alla parità di genere.

Un approccio che si discosta profondamente dalla categorizzazione è il femminismo intersezionale, definito e studiato approfonditamente da Kimberlé Crenshaw (1989) nell'articolo *Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics*. L'autrice riporta ad esempio un'analogia con il traffico di un incrocio, che viene e va in tutte e quattro le direzioni, per indicare come la discriminazione possa scorrere nell'una e nell'altra direzione. La nascita del femminismo intersezionale è riscontrabile in una prima critica al femminismo tradizionale riconosciuto come eurocentrico. Queste critiche riguardano soprattutto l'incapacità di riconoscere simultaneamente più discriminazioni in una stessa persona. Ad esempio, quando una donna di colore viene discriminata, il femminismo intersezionale riconosce l'atto discriminatorio sia per quanto riguarda il genere, ma anche per la sua etnia, le due categorie infatti si intrecciano in una discriminazione multipla. Kimberlé Crenshaw scrive: "Metterò al centro di questa analisi le donne nere per contrastare la multidimensionalità dell'esperienza delle donne nere con l'analisi monoassiale che distorce queste esperienze" (Crenshaw, 1989, p. 139, tda). Il femminismo

intersezionale si impegna nella realizzazione di azioni volte a destrutturare ed eliminare gli atti discriminatori multipli, considerandoli nel loro complesso.

- **Approccio relazionale**

Ella Shohat, professoressa di studi culturali presso la New York University, propone un approccio relazionale attraverso il quale è possibile riconsiderare la storia in un'ottica multi-osservativa, ad esempio ripensandola in chiave dialogica anziché sincronica.

Aiken (1989) lo descrive come un'interazione di molte voci, in grado di interrompere le spinte monologiche, colonizzatrici e centriste della civiltà (Aiken, 1989). In una mostra "scritturale", quindi, il lettore, o spettatore, può essere visto come un partecipante attivo nella costruzione, o scrittura, del significato rispetto alle opere esposte (Reilly, 2018). La moltitudine di voci è ad esempio presente in mostre quali *Documenta 11* (2002), curata da Okwui Enwezor e realizzata a Kassel al Museum Fridericianum; *Global Feminisms* (2007), curata da Linda Nochlin e Maura Reilly e realizzata all' Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art at the Brooklyn Museum; *Carambolages* (2016), realizzata al Grand Palais e curata da Jean-Hubert Martin, dove gli oggetti esposti sono liberati del proprio contesto a dimostrazione del fatto che non bisogna essere esperti d'arte per apprezzare un'opera. Dopo l'ambito delle relazioni fra l'umanità e la divinità, poi fra l'umanità e l'oggetto, la pratica artistica si concentra ormai sulla sfera delle relazioni interpersonali dall'inizio degli anni Novanta. L'artista si concentra sui rapporti che il suo lavoro creerà nel pubblico, o sull'invenzione di modelli di partecipazione sociale (Bourriaud, 2010).

L'arte relazionale non è il revival di questo o quel movimento, non è il ritorno ad alcuno stile; nasce dall'osservazione del presente e da una riflessione sul destino dell'attività artistica (Vettese, 2012). In questo modo è possibile reinvestire nelle opere d'arte una riscrittura soggettiva sintesi della relazione instaurata con lo spettatore.

1.4 Il museo come contesto attivista

I luoghi di produzione del sapere non sono e non possono essere neutrali. Come sostiene Raicovich (2022), il problema della neutralità dei musei è che essa neutralizza le critiche, il dissenso o la costruzione di narrazioni alternative, creando contraddizione con qualsiasi pretesa di disponibilità alla formazione e al libero e aperto scambio di idee (Raicovich, 2022). La neutralità può essere raggiunta nel momento in cui il visitatore e l'artista sono posti sullo stesso piano e si sentono rappresentati in modo esaustivo. I musei e tutti gli spazi culturali fanno parte di quel sistema che i movimenti attivisti citati precedentemente, vorrebbe smantellare e reinstallare da zero.

Dato il periodo storico e l'interesse politico da parte di un mondo che esige considerazione ed uguaglianza, le istituzioni culturali devono poter tramandare messaggi di rispetto ed accettazione delle differenze. Ma, in un'epoca di contestazioni sempre più accese, le istituzioni culturali sono oggetto di feroci critiche. Molte mostre e opere d'arte vengono fortemente attaccate perché poco attente alle comunità marginalizzate, come gli afroamericani o i nativi.

I mutamenti sociali, culturali ed economici che attraversano la nostra società hanno determinato un sostanziale cambiamento di senso e di significato delle istituzioni museali (Angeli, 2007). In generale l'istituzione museale viene presentata fin dai primi anni di scuola come un luogo di cultura e diffusore di conoscenza. Le modalità con cui il sapere viene trasmesso hanno molto spesso un lato "noioso" ed è di conseguenza difficile incanalare nuove percezioni se queste non arrivano al visitatore. L'interesse, ad esempio, per l'esclusione etnica nella cultura e nelle arti risale agli studi postcoloniali degli anni Ottanta, dove non solo venne ricercato materiale sulla colonizzazione in questo ambito, ma vennero anche ricercati gli strumenti linguistici e teorici utili a scardinare il repertorio di immagini e pregiudizi che ancora sopravvivono nella contemporaneità. Le critiche rivolte alle istituzioni museali, pensate come azioni volte alla decolonizzazione, hanno da una parte determinato la crescente democratizzazione dell'istituzione museale ma, dall'altra, non sono riuscite del tutto a conseguire la finalità di questa posizione critica: la

normalizzazione delle differenze (Mattola, 2020). Un museo, una galleria, o qualsiasi altro spazio che si occupi di arte, deve poter essere un punto di riferimento per la sensibilizzazione all'uguaglianza.

La normalizzazione delle differenze dovrebbe implicare il riconoscimento delle differenze, con l'integrazione delle stesse secondo principi di uguaglianza. Non esiste una categoria più forte o una più debole, quello che può esistere è la convivenza tra le diversità senza che questo atto sia riconosciuto come qualcosa di eccezionale, ma che sia abitudinarmente praticato. Di norma nelle istituzioni museali non si tiene conto della differenza salariale di genere o del personale poco sensibile ai temi antidiscriminatori che occupano un ruolo importante all'interno delle mostre stesse. In generale, i musei hanno difficoltà a gestire l'imprevedibile. Si direbbe che siano più interessati a seguire procedure stabilite piuttosto che a immaginare futuri sconosciuti (Baravalle, 2021). Questo avviene perché ripensare ad un luogo culturale come punto di partenza per suscitare un cambiamento a livello sociale e politico, anche ma non solo attraverso una didattica mirata, mette in discussione la struttura dell'istituzione. Inoltre, il rumore provocato da temi "delicati" viene spesso ritenuto dai direttori o curatori dei musei un'azione inopportuna e pericolosa da intraprendere. Si pensa sia meglio cambiare gli allestimenti, le opere, ma non la connotazione totale della mostra.

Ciò che si chiede oggi a questi luoghi è di occuparsi non solo di arte, ma di educazione verso temi che ci riguardano in ogni contesto di vita. Questo coinvolge un quadro molto più vasto che si ritrova nei problemi di emarginazione dalla società per origine, genere, classe, livello di istruzione o competenze. Una mostra che si occupa di dare spazio alle categorie marginalizzate a livello sociale, è *Documenta fifteen*, curata dal collettivo artistico Indonesiano ruangrupa, tenutasi a Kassel dal 18 giugno al 25 settembre 2022. Il collettivo dichiara: "Vogliamo creare una piattaforma artistica e culturale globale, collaborativa e interdisciplinare che rimanga efficace anche dopo i 100 giorni di *documenta* quindici. Il nostro approccio curatoriale mira a un diverso tipo di modello collaborativo di utilizzo delle risorse – in termini economici ma anche di idee, conoscenze, programmi e innovazioni" (<https://documenta-fifteen.de/en/about/>). L'indagine portata

avanti nelle varie edizioni di Documenta si traduce nella ricerca di opportunità per un maggior impatto sociale, l'arte reagisce in misura crescente al suo ambiente socialmente definito come mezzo per ottenere nuova credibilità oltre i confini del contesto espositivo (<https://documenta-fifteen.de/en/about/>). La mostra ha ospitato collettivi di artisti, attivisti, collettivi creativi, ma anche associazioni impegnate in territori difficili dando voce ai temi di emarginazione sociale. Il tema centrale della mostra e i suoi sviluppi interdisciplinari si realizzano attorno al "lumbung", termine indonesiano che indica quel luogo dove viene conferito il raccolto in eccesso di riso. Chi è stato meno fortunato durante la raccolta può attingere alle riserve di chi invece ha avuto un raccolto più prospero. Il collettivo artistico ruangrupa ha invitato collettivi, organizzazioni e istituzioni di tutto il mondo orientati alla comunità, per praticare il lumbung e lavorare su nuovi modelli di sostenibilità e pratiche collettive di condivisione. Gli artisti e i collettivi artistici si accomunano per i temi di collettività, di condivisione delle risorse comuni e l'equa ripartizione, che sono fondanti per il lumbung e questo si concretizza in tutte le parti della collaborazione e della mostra.



Yaya Coulibaly, 'The Wall of Puppets', 2022, installazione, Documenta 15. Foto: Maja Wirkus; Documenta; <https://artreview.com/documenta-15-review-who-really-holds-power-in-the-artworld-ruangrupa/>



Asia Art Archive, 2022, The Black Archives, 2022, vista dell'installazione, Documenta 15. Foto: Frank Sperling; Documenta; <https://artreview.com/documenta-15-review-who-really-holds-power-in-the-artworld-ruangrupa/>

I musei devono posizionarsi come centri di apprendimento, non come luoghi impenetrabili di autorità autoconvalidante (MTL Collective, 2018). L'istituzione museale deve essere aperta al cambiamento sollecitato dalle molteplici contestazioni attiviste, non solo per mantenere la sua funzione divulgativa, ma, e soprattutto direi, per impersonare il dissenso nei confronti delle discriminazioni e assumendo così una posizione dichiaratamente esplicita.

La svolta infrastrutturale dei movimenti attivisti racchiude l'idea che l'arte non sia autonoma dai contesti economici, dalle ideologie e dagli spazi istituzionali all'interno dei quali è prodotta e diffusa. Sarebbe proprio questo il motivo per il quale gli spazi culturali sono oggi concepiti come luoghi di rappresentazione della supremazia dell'uomo bianco, del patriarcato e del colonialismo, proprio perché la storia è stata dominata da questi profili. I movimenti attivisti partono dall'utilizzo di una critica post-coloniale come riferimento teorico, per ottenere un confronto con le istituzioni e presentare ad ogni spazio espositivo un dibattito orientato alla accessibilità e inclusioni negli stessi. Affinché si possa essere cittadini del mondo più consapevoli sulle questioni discriminatorie e sulle diverse politiche culturali, la storia narrata oggi attraverso i musei dovrebbe essere

composta di novità ed inclusione. L'inclusione riguarda le competenze e le prospettive che ogni comunità ha da offrire come strumento di crescita e divulgazione.

La novità indica la possibilità di tramandare tematiche delicate e delle volte anche difficili alla comprensione di chi non è coinvolto in prima persona nelle questioni di interesse, impiegando mezzi interattivi al fine di rendere l'apprendimento dinamico e partecipativo. Questi due elementi dovrebbero quindi collaborare per la divulgazione di uno storytelling museale più idoneo ai tempi e alle tematiche di rilievo del momento. Le contraddizioni nella società di oggi sono presenti in molti campi anche riguardo le tematiche di genere poiché spesso il sentimento di rivalsa dei diritti e del riconoscimento sfocia in un attacco al genere opposto aprioristico che oscura le cause sociali. Il museo ha il compito di gestire questi paradossi, impiegando in modo intelligente e democratico le risorse disponibili, in modo tale da donare una molteplicità di panorami del mondo esterno ad un pubblico con un pensiero critico personalmente flessibile.

Le istituzioni consolidano usi, costumi, pratiche e capacità collettive che sono le sostanze di nuove forme di vita. Infine, le istituzioni sono caratterizzate da una temporalità aperta in quanto sono incessantemente trasformate dalle singolarità che le costituiscono (Baravalle, 2021). Il museo ha a tutti gli effetti la stessa rilevanza, dal punto di vista educativo, di una scuola di formazione e in quanto soggetto così fondamentale ha come conseguenza moltissime responsabilità.

Tra le questioni più delicate di questo secolo, le lotte per i diritti da parte della comunità LGBTQAI+ hanno sicuramente suscitato un dibattito pubblico acceso. Le tematiche complesse e delicate legate ad ogni orientamento sessuale o identitario sono troppo spesso ignorate all'interno dei musei. Ne consegue, quindi, che la mancanza di volontà da parte dei musei di riconoscere e affrontare intenzionalmente le cause e le conseguenze della discriminazione diffusa per le comunità LGBTQAI+, indica essere complici delle pratiche che rendono ammissibile questo trattamento discriminatorio (Janes & Sandell, 2019).

Nel 2019, l'International Council of Museums (ICOM) ha modificato la definizione di musei, aggiungendo un'accezione politicizzata dell'istituzione: "I musei sono spazi democratizzanti, inclusivi e polifonici per il dialogo critico sul passato e sul futuro, salvaguardano i ricordi per le generazioni future e garantiscono per i diritti e pari accesso al patrimonio per tutte le persone...; contribuiscono alla dignità umana e alla giustizia sociale, all'uguaglianza globale e al benessere planetario" (<https://icom.museum/en/resources/standards-guidelines/museum-definition/>). Precedentemente il museo veniva definito come luogo senza scopo di lucro, che aveva il compito di esporre, effettuare ricerche e comunicare il patrimonio materiale ed immateriale con intenzione educativa o per diletto. Il cambio di prospettiva ha trovato una netta disapprovazione da parte di moltissimi Paesi europei e non, poiché la definizione risulta "ideologica". Un museo, come dicevamo in precedenza, non può essere neutro se l'uguaglianza non è stata effettivamente raggiunta ed è proprio per arrivare a questo obiettivo che ogni spazio culturale ha il dovere di impegnarsi nella sensibilizzazione a queste tematiche centrali, affinché vengano portate alla luce e interrogate da ognuno di noi. Se la possibilità di un collasso dei sistemi a causa di tutti i disordini mondiale è reale o meno, il mondo ha bisogno di musei attivisti e di operatori attivisti che forniscano quadri culturali per identificare e sfidare i miti e le percezioni errate che minacciano tutti noi, come l'assurda idea che la continua crescita economica sia la chiave del nostro benessere. Crescita significa consumo, e il consumo sfrenato sta distruggendo il pianeta. Abbiamo bisogno di un nuovo tipo di museo, un'istituzione transitoria, vale a dire attenta al passaggio ad un altro stato, al mutamento; attivista, un'istituzione impegnata politicamente e socialmente; e sostenibile, che persegue lo sviluppo nei diversi ambiti che guardi al benessere generale, sociale e ambientale.

Tutte queste caratteristiche sono necessarie per articolare e presentare una nuova narrazione che superi le tendenze espansionistiche innate e obsolete dell'umanità. L'attenzione sulle pratiche inserite all'interno dei musei ricade sempre sul "come" le esposizioni sono allestite, come sono organizzate, come hanno comunicato un messaggio e la riflessione non è quasi mai spostata sul "perché" le scelte siano state prese. Anche questo è fondamentale quando si parla di un museo attivista, poiché solo scegliere di

esserlo, implica una serie di perché su cui il personale interno si è interrogato ed è bene che venga allo stesso modo divulgato al pubblico.

Diversamente da quanto sostenuto in questa prospettiva che si fonda sull'impegno sociale dell'istituzione museale e dell'arte in sé, Gregory Sholette (2017) denuncia invece nell'intreccio tra arte e capitale una nuova nudità dell'arte, spogliata di ogni pretesa di autonomia (Sholette, 2017). L'autore sostiene che a spingere il neoliberismo verso la produzione artistica sia stata l'estrazione di valore da una larga popolazione in surplus e non i fattori sociali. Questa integrazione tra arte e capitalismo mostra il carattere fondante del capitale, quello di una espansione costante, che non può avere un'economia a crescita zero poiché andrebbe contro la sua stessa natura.

Nonostante questa prospettiva, l'estetica relazionale descritta da Bourriaud, ovvero quell'estetica che considera lo spazio di partecipazione del pubblico creato dall'arte, e le pratiche a essa afferenti, hanno attecchito proprio in natura del carattere governamentale dei circuiti artistici, in particolare di quelli legati alle biennali, la cui esplosione numerica si è registrata parallelamente alla diffusione di queste estetiche dell'intersoggettività (Baravalle, 2021). La governamentalità istituzionale dei luoghi di cultura implica una direzione pari a una qualsiasi altra istituzione improntata a una logica aziendalista e questo comporta delle enormi limitazioni rispetto all'autonomia dell'arte e dei luoghi stessi di cultura. L'interazione tra arte e pubblico è dunque limitata dalle logiche finora descritte. L'estetica relazionale è ben dipinta nell'intervista a Bourriaud pubblicata su Artforum nel 2001. L'autore infatti dichiara che l'estetica relazionale è un metodo critico e che l'arte dovrebbe sempre permettere al suo pubblico di esistere nello spazio in cui essa stessa esiste, creando un rapporto di coesistenza. L'estetica relazionale è un modo di considerare l'esistenza produttiva dello spettatore dell'arte, lo spazio di partecipazione che l'arte propone (Simpson, intervista a Bourriaud, 2001). L'autore sottolinea come le pratiche artistiche abbiano come inizio e fine ultimo l'intersoggettività, la relazionalità e il coinvolgimento del pubblico che non è più spettatore ma esso stesso artefice in qualche modo dell'opera (Simpson, intervista a Bourriaud, 2001).

Numerose e variegata le opinioni sull'estetica relazionale di Bourriaud; Claire Bishop (2004) critica la sostanziale assenza di criteri in grado di guidare il giudizio critico rispetto alla "qualità" della relazione prodotta dalle pratiche relazionali care a Bourriaud, preferendo l'opera di alcuni artisti che presentano un carattere antagonista, in grado cioè di spiazzare, di mettere in discussione la soggettività dello spettatore, interrogandolo problematicamente (Bishop, 2004). La sua critica nei confronti dell'arte dialogica, sia essa socialmente impegnata o relazionale, risiede nel carattere opportunistico che la contraddistingue, poiché rinunciando alla dimensione estetica in nome di un'ingenuità etica che, eludendo il dato formale, finiva, paradossalmente, per inficiarne il potenziale politico stesso.

In *Critique of Relational Aesthetics* (2007), Stewart Martin, inquadra l'estetica relazionale come un momento di sviluppo della dialettica tra l'arte e la sua mercificazione, tra autonomia ed eteronomia (Stewart, 2007, citato da Baravalle, 2021). L'autore critica a Bourriaud di non aver indagato a sufficienza la relazione tra economia politica ed estetiche relazionali. Queste, infatti, dovrebbero mettere in atto forme di scambio differenti rispetto a quelle regolate dalla logica capitalistica. Inoltre, Martin si sofferma sul carattere eteronomo delle estetiche relazionali, poiché queste prediligono una concezione eteronoma dell'arte quale strumento di costruzione di relazione sociale, rifiutando l'autonomia. Il pubblico è dunque richiesto per completare l'evento, riconsiderando il proprio quotidiano e mettendo in discussione il proprio comportamento (Vergine, 2000). Ad oggi l'arte viene considerata oggetto d'interazione e non più un elemento immutabile, osservabile, contemplabile.

1.4.1 Il curatore attivista

La figura del curatore è parecchio recente e molto legata alle necessarie trasformazioni espositive degli anni '70 e '90. Finita l'epoca delle avanguardie e dei manifesti artistici, terminato il momento delle utopie e dell'azione di gruppo, gli artisti stessi rifiutano di farsi omologare sotto etichette e correnti. L'obiettivo di un critico era un tempo quello di portare visibilità a un artista, un gruppo di artisti, delle opere e delle idee. L'obiettivo del curatore di oggi è quello di costruire un

proprio discorso teorico, con l'aiuto di opere prescelte e degli artisti selezionati. Ne consegue un prestigio che aumenta il capitale relazionale composto dalla rete di rapporti con gallerie, collezionisti, sponsor, amministrazioni, direttori di musei e soprattutto con gli artisti medesimi (Vettese, 2000).

Come è stato esplicitato precedentemente, gli anni '70 hanno portato al centro dell'attenzione molte questioni discriminatorie presenti da secoli, nel tentativo di suscitare una riflessione appropriata sui temi dell'inclusione e del rispetto per le minoranze.

Alla fine degli anni '90, sulla scia delle contestazioni degli anni Sessanta e Settanta, i curatori hanno cambiato campo d'azione concentrandosi sulla critica all'istituzione. In questa fase cruciale, il ruolo del conservatore, del sorvegliante, ha lasciato il posto a quello del conoscitore. I curatori non si limitavano più a sorvegliare il territorio, ma lo fortificavano, lo organizzavano, disegnavano il paesaggio (Balzer, 2015). Se inizialmente però il ruolo di creatore di mostre si differenziava dalla figura del curatore, è con l'avvento degli anni '90 che i due ruoli si fondono. Grazie all'impegno di alcuni curatori e delle loro esposizioni, (per esempio Germano Celant, critico e curatore, Walter Hopps, Pontus Hultén e Lucy Lippard) la critica ha continuato a commentare le opere presenti, ma ha cominciato ad osservare anche la scelta espositiva. Dalla metà degli anni Novanta, ci troviamo a vivere nell' "epoca del curazionismo" (Balzer, 2015, p.51). Compiti un tempo riservati a critici d'arte, fundraiser, conoscitori, artisti, mercanti, politici culturali, progettisti museali, archivisti, ecc., si fondono in un vero e proprio *mélange* postmoderno. Al pari di qualsiasi artista, critico o direttore di museo, il nuovo curatore comprende, ed è in grado di articolare, la capacità dell'arte di toccare e mobilitare le persone e di incoraggiare dibattiti sulla spiritualità, la creatività, l'identità e la nazione (Brenson, 1998, p.17).

È in questo discorso che si introduce l'importanza del curatore attivista. Il curatore, a stretto contatto con gli artisti e in quanto creatore di una linea teorica ha la possibilità di portare in risalto i temi legati alle discriminazioni con l'impiego di spazi e piattaforme alternative in modo tale da aumentare l'attrattività dell'esposizione e degli argomenti

trattati. In un contesto in cui le istituzioni museali cercano di attuare le loro modifiche affinché si mostrino quanto più possibile inclusive nei confronti del pubblico, comprendendo tutte le categorie a cui esso appartiene, nasce la figura del curatore indipendente. Il concetto di inclusione è stato descritto ampiamente, soprattutto per quanto riguarda gli studi pedagogici. L'inclusione è un processo che problematizza gli aspetti della vita sociale, delle istituzioni e delle politiche: si presenta come un processo dinamico, instabile, in continua costruzione, poiché l'essere inclusivi comporta una continua strutturazione e destrutturazione delle organizzazioni e dei contesti istituzionali e sociali (Meneghini, 2010). O ancora viene intesa "come metodo e prospettiva in grado di realizzare un processo di riconoscimento reciproco, in cui le ragioni di ciascuno si incastrano in un percorso di crescita comune" (Gaspari, 2011, p.23). Per questo motivo oggi più di prima l'attenzione è focalizzata su una nuova intenzione nel rendere i luoghi e le relazioni sociali che al loro interno ospitano, forme di comunità coese in cui i principi fondanti e divulgati rimandano all'inclusione di tutti. I curatori museali dovrebbero insistere in diversi programmi espositivi nel tentativo di riscrivere la storia tradizionalmente divulgata e nella rappresentazione egualitaria delle diverse categorie.

Maura Reilly nel suo libro "Curatorial Activism, Towards an ethics of curating" (2018) descrive il curatore attivista come una persona che ha dedicato i suoi sforzi curatoriali quasi esclusivamente alla cultura visiva nei, dei e dai margini (Reilly, 2018). I curatori attivisti si dovrebbero occupare degli artisti non bianchi, non Occidentali, quelli identificati come donne, femministe e queer.

I curatori attivisti sono coloro i quali propongono il margine sopra il centro, le minoranze sopra le maggioranze, ispirando dibattiti intelligenti, disseminando nuove conoscenze ed incoraggiando nuove strategie e resistenze. Continua l'autrice sottolineando l'importanza del ruolo dei curatori di fare qualcosa per quegli artisti che non hanno avuto la fortuna di essere già esposti in mostre monografiche, ma che hanno necessità di essere rappresentati e di dare voce ai loro lavori, che non sono stati ancora pienamente introdotti nel discorso dell'arte (Reilly, 2018).

Il curatore attivista lavora seguendo un canone che accompagna l'esposizione. La scelta dello stesso canone è complessa in quanto deve contenere delle tematiche ben esposte e soprattutto deve dare la possibilità ad un pubblico eterogeneo di cogliere l'orientamento della mostra. L'importanza del canone è finalizzata a fornire le basi per un dialogo potenziale, un discorso proficuo, in grado di generare accordo o disaccordo per darci una ragione per continuare a discutere. La condotta disinteressata dei curatori rispetto alla sensibilizzazione verso temi antidiscriminatori dovrebbe essere criticata a tal punto da ritenerla illegittima.

Oscar Wilde scriveva che l'unico dovere che abbiamo nei confronti della storia è quello di riscriverla (Wilde, 2007). In effetti questa è una responsabilità di tutti, ed è scoraggiante che così tanti professionisti dell'arte che hanno il potere di istituire il cambiamento attraverso una narrazione, spesso non facciano nulla per contrastare la discriminazione aperta nei confronti di "Altri" artisti, soprattutto quando è prontamente disponibile un lavoro adeguato da parte loro. In un'era che segue i movimenti delle donne, dei gay e dei diritti civili, i curatori continuano a organizzare mostre internazionali di arte contemporanea che includono quasi esclusivamente artisti maschi provenienti dagli Stati Uniti e dall'Europa (Reilly, 2018).

Oggi, le questioni discriminatorie sono temi all'ordine del giorno e, nonostante ciò, continuano ad essere moltissime le occasioni per impiegare la logica eurocentrica, eterocentrica e maschilista. Il curatore attivista dovrebbe essere attento alla narrazione ideata in un percorso espositivo tanto da riconoscere le inclusioni ed esclusioni delle categorie esistenti. Il tentativo nella pratica curatoriale dovrebbe andare, poi, oltre alla distinzione per categorizzazione e dovrebbe far sì che l'inclusione di tutti diventi un atto implicito e correlato alla pratica stessa. I curatori non possono essere visti come eroi che lottano contro l'establishment per dare maggiore visibilità a una minoranza, che tengano conto o meno dei suoi membri. Sono agenti che devono mettere in discussione le strutture stesse in cui operano e, da lì, il loro ruolo e la loro legittimità nel rendere visibili gli altri. È solo sulla base di questa messa in discussione radicale che possono produrre apparati

curatoriali e discorsi in grado di trasformare il contesto sociale di odio e disuguaglianza che le istituzioni e gli altri agenti del campo culturale devono gestire (Diego, 2018).

Ad esempio, la discriminazione e la violenza nei confronti delle donne sono ancora oggi tema allarmanti poiché la predominanza maschile ha un radicamento storico e come Linda Nochlin dichiara non è realistico sperare che la maggior parte degli uomini scopra che è nel loro stesso interesse concedere completa uguaglianza con le donne (Nochlin, 1971). La domanda che un curatore dovrebbe porsi nella realizzazione di una mostra interessata ad indagare la questione di genere riguarda la capacità di denaturalizzare un tema da sempre inteso come naturale. Affinché si possa accettare e riconoscere la parità di trattamento è fondamentale prima di tutto riconoscere le differenze, accettarle, legittimarle e solo una volta che queste vengono trattate come argomenti abituali, sarà possibile ottenere la parità di trattamento.

Per questo motivo, come avviene all'interno della Galleria Nazionale di Arte Moderna e Contemporanea di Roma, le artiste donne hanno una didascalia personalizzata che sottolinea "questo dipinto/scultura è stato eseguito da un'artista donna". Essendo i musei dei luoghi didattici, devono fornire anche a coloro i quali non hanno mai avuto l'occasione di riflettere sulle discriminazioni legate alla questione di genere, la possibilità di ragionare sulla lettura della storia dell'arte anche da un punto di vista femminile. Le persone che riconoscono la parità di genere come un elemento già interiorizzato trovano che questa pratica curatoriale remi contro il raggiungimento dell'obiettivo di uguaglianza, poiché sottolinea una differenza. In realtà non tutti hanno la stessa opinione sui seguenti temi e poter sottolineare all'interno di un museo di tale importanza la presenza di opere realizzate da donne è una tecnica che parla a chi è digiuno di tolleranza e lo spinge a pensare a quale possa essere il suo punto di vista sul tema in risalto.

La maggior parte dei curatori mainstream (non attivisti) tende a riprodurre un mondo artistico imbiancato, offrendo poco più di una semplice esclamazione al concetto di inclusione razziale.

Maurice Berger si è domandato nel suo articolo “I musei d’arte sono razzisti?” (1990) e rispondendo ha dichiarato che finché i bianchi, che ora detengono il potere nel mondo dell’arte, non esamineranno le proprie motivazioni e atteggiamenti nei confronti delle persone di colore [*sic*], sarà possibile disimparare il razzismo (Berger, 1990).

Spesso ci si chiede secondo quale criterio gli artisti vengano scelti e per quale motivo abbiano bisogno degli spazi culturali e soprattutto di esporre in mostre personali e collettive, di essere recensiti ed ottenere visibilità mediatica per essere apprezzati e riconosciuti per il loro lavoro.

In quest’ottica sarebbe importante che la figura del curatore, che detiene il potere di valorizzare o meno la figura dell’artista, si occupasse di includere tutti quelli che sono considerati gli “Altri” artisti e, essendo proattivi, supportarli e promuoverli. L’azione politica è ovviamente ancora necessaria in quanto non viene ancora effettuato l’atto di inclusione di tutte quelle categorie escluse dalla storia dell’arte tradizionalmente tramandata. Ad oggi è ancora difficile trovare un’esposizione permanente o itinerante che non sia monografica e che inglobi nella comunicazione generale dell’esposizione, un’attenzione particolare all’identità delle persone e non solo all’opera d’arte in quanto tale.

Capitolo 2 La pratica curatoriale attivista nei confronti delle discriminazioni di genere

Per analizzare in modo adeguato alcune delle mostre più significative che hanno proposto tematiche discriminatorie sulla questione di genere o sulla rivendicazione dei diritti delle donne, è prima importante considerare quali pratiche curatoriali si possano impiegare nelle mostre impegnate socialmente. La pratica curatoriale può infatti essere essa stessa una forma di denuncia ed è importante comprendere come impiegare gli strumenti curatoriali affinché le mostre siano radicalmente attiviste.

La nuova museologia ha posto, a partire dagli anni Settanta e Ottanta del Novecento, l'accento sull'importanza di sottoporre ad analisi critica l'intero sistema di organizzazione e di trasmissione del sapere all'interno del museo, intendendolo come uno strumento, tutt'altro che neutrale, di costruzione di senso, spazio di controllo e di scontro tra culture e strati sociali differenti. È necessario, dunque, delineare le scelte di allestimento che i curatori possono effettuare, poiché queste guidano volutamente le modalità di approccio del pubblico alla mostra stessa. Il museo, infatti, è uno spazio percettivo, dove sono presenti contemporaneamente un osservatore, un osservabile e un osservato (Massinori, 1998), tra i quali si crea interazione. Ed è proprio nell'interazione tra museo, oggetto e visitatore che risiede la chiave dell'esperienza educativa. I concetti di comunicazione ed educazione non devono apparire in antitesi tra loro, quanto più la nozione di educazione può affiancare e legarsi alla funzione comunicativa museale (Cataldo & Paraventi, 2007, p. 196).

Il museo comunica soprattutto attraverso gli oggetti, ma non solo tramite essi. Insieme entrano in gioco lo spazio, il suo allestimento, le forme e il modo di presentazione delle collezioni, le vetrine, l'illuminazione, le immagini, gli apparati testuali che altro non sono se non oggetti della comunicazione museale. L'impiego degli elementi comunicativi in uno spazio espositivo attivista richiede un adattamento degli stessi ai temi denunciati.

2.1 Mezzi di comunicazione della curatela attivista

La comunicazione museale attivista orienta l'attenzione su temi che generalmente vengono omessi negli allestimenti di mostre non impegnate socialmente. Le pratiche comunicative impiegate sono invece le stesse di qualunque mostra con la differenza sostanziale che queste si occupano di sensibilizzare sulle tematiche discriminatorie in modo più o meno esplicito. La comunicazione museale può garantire pari opportunità di accesso alla cultura tramite l'abbattimento di molteplici barriere, siano esse fisiche, intellettuali, culturali o economiche.

Si riportano qui di seguito i principali strumenti di comunicazione impiegati in ogni tipologia di mostra, ma ne viene sottolineato il potenziale impiego in un quadro socialmente impegnato volto all'eliminazione delle disuguaglianze.

- Nuove tecnologie interattive

Le tecnologie interattive di cui le realtà museali si servono sono audioguide, dispositivi mobili touchscreen (tablet) e dispositivi fissi (totem, tavoli, touch wall, stand olografici, videogiochi, chioschi multimediali..). L'ampliamento della fruizione museale mediante le tecnologie digitali, a favore di un pubblico sempre più ampio ed eterogeneo, può effettivamente rispondere a una maggiore democraticità del sapere in ambito museale (Nardi, 2012). Grazie alla multimedialità è possibile ridurre la distanza tra chi apprende e chi veicola la conoscenza. I dispositivi interattivi devono riportare le informazioni considerando tutte le categorie di visitatori, attraverso la stessa scrittura inclusiva e cercando di riportare l'approfondimento in modo comprensibile a persone di nazionalità differenti (includendo più lingue possibili), a culture e religioni diverse.

- Realtà virtuale e aumentata

La realtà virtuale e quella aumentata sono due tecnologie interattive che hanno un notevole impatto sul visitatore, sia per la sensazione della presenza che per quella di immersione. Gli oggetti più utilizzati per ricreare ambienti virtuali sono i visori, che permettono una visuale tridimensionale immersiva a 360 gradi e quindi capace di immergere totalmente l'utente in un mondo digitale. Molto spesso i visori riproducono le

realtà storiche, anche se, introdurre scenari di vita quotidiana che portino alla luce le molte disuguaglianze presenti intorno a noi sia ieri che oggi, potrebbe rappresentare di per sé una nuova modalità didattica.

- Audioguida

Le audioguide possono rivelarsi uno strumento estremamente opportuno per l'inclusione e il coinvolgimento del visitatore; un'efficace narrazione permette al pubblico di ricordare con maggiore facilità la storia raccontata e di ottenere un punto di vista diverso da quello personale che può suscitare nuove riflessioni nel destinatario. A questo proposito una delle modalità attraverso cui si può realizzare un percorso personalizzato, implica l'utilizzo di audioguide con la possibilità di scegliere il proprio percorso che possa questo essere di breve durata, per chi non ha molto tempo, di lunga durata, per gli appassionati e un percorso dedicato ai bambini e alle famiglie affinché la visita sia più divertente e coinvolgente.

- Visita guidata

La guida dovrà essere in grado di adattare la propria narrazione a seconda del target del pubblico che compone il gruppo. Talvolta, però, ancora oggi, l'esperienza della visita guidata segue un approccio di tipo nozionistico verso le opere e consiste nell'assistere al monologo della guida che cerca di offrire informazioni quanto più abbondanti e corrette possibile sull'oggetto artistico (Xanthoudaki, 2001).

Per l'esposizione di contenuti che permettano una riflessione di tipo personale, la visita guidata potrà assumere nuova valenza se invece di fornire informazioni o spiegazioni, verrà condotta attraverso un dialogo impostato su provocazioni e riflessioni (Fiorillo, 2001).

- Pannelli didascalici

I classici cartellini informativi posti accanto alle opere sono sempre più sostituiti da strumenti digitali che permettono all'utente di interagire e scegliere le informazioni da approfondire. Lo stesso impiego della tecnologia ha grandi potenzialità nei confronti della sensibilizzazione e delle pari opportunità. Per quanto riguarda le mostre che si fanno portavoce di tematiche attiviste, il linguaggio deve essere inclusivo, tenendo conto del pubblico eterogeneo che si ha di fronte e della sensibilità di ciascuno ove possibile.

- Workshop e laboratori

Le nuove frontiere dell'allestimento museale contemplan forme di apprendimento attivo mediante la partecipazione a workshop e laboratori. Essi consistono nella produzione artistica da parte del pubblico, utilizzando gli stessi mezzi usati dagli artisti, sia per soddisfare esigenze espressive, sia per comprendere la creazione di opere d'arte. Le attività svolte consistono nel "procedere da artisti senza la pretesa di essere artisti" (De Bartolomeis, 1991, p. 35).

Si entra a stretto contatto con la propria creatività, con i materiali e con la propria sensibilità, condividendo l'esperienza con gli altri componenti del gruppo. I laboratori di approfondimento possono essere una perfetta modalità didattica inclusiva e accessibile a tutti.

- Conferenze e testimonianze

Il museo allarga la sua influenza in senso sociale ed educativo anche al di fuori delle sale d'esposizione. Come strumento di sensibilizzazione o semplicemente di informazione, le conferenze e le testimonianze sono un ottimo espediente per dare voce a plurimi punti di vista, rendendo possibili gli interventi del pubblico e dunque un'interazione tra vedute differenti. I temi impiegati all'interno della mostra possono essere sviluppati attraverso le conferenze ospitando le testimonianze di esperti o nel caso di persone discriminate, ascoltare la loro preziosa testimonianza permettendo una considerazione di vedute diverse a tutti i presenti.

Tutte le pratiche sopra descritte hanno la possibilità di ottenere un'accezione antidiscriminatoria e di sensibilizzazione. Le pratiche minime curatoriali attiviste prevedono l'impiego di una comunicazione inclusiva e accessibile, ma una pratica radicale ed efficace prevede il contributo della comunicazione museale con i temi riportati, realizzando ad esempio mostre monografiche e denuncianti che siano attente all'allestimento con un occhio accessibile e che sia quanto più possibile inclusivo.

2.2 Come la teoria ha cambiato la pratica curatoriale femminista

Per molto tempo le artiste donne non si conoscevano e quindi si ignorava totalmente la loro esistenza. Per rivendicare la loro esistenza e la loro professionalità vennero realizzate diverse mostre in tutta Europa che portarono ad un certo radicalismo femminista. L'impatto che le donne femministe dagli anni Settanta in poi hanno avuto sul mondo dell'arte è stato forte, sono riuscite a spostare l'enfasi sul corpo rifiutando il controllo maschile, esplorando la sessualità e allo stesso tempo rifiutando il concetto di perfezione stabilito dalla tradizione (Weller, 2010).

Le teoriche femministe hanno portato all'attenzione le discriminazioni presenti in ogni contesto di vita, lavorativo, familiare, sociale, economico, decidendo di soffermarsi non solo sulla sensibilizzazione ai temi, ma impegnandosi anche nella riscrittura della storia, considerando le categorie fino ad allora escluse. Moltissimi sono stati gli autori e le autrici che si sono impegnati nella riscrittura di una pratica curatoriale che fosse maggiormente attenta alle questioni discriminatorie di genere. Il concetto di genere, ad esempio, deve essere considerato non solo come la costruzione culturale del sesso, ma anche come una pratica relazionale che emerge dalle interazioni tra individui. In questa prospettiva, piuttosto che qualcosa "che abbiamo", come suggerisce il linguaggio comune, il genere si configura come qualcosa "che facciamo" con e per gli altri. E, dunque, non qualcosa che necessita di un corpo di un determinato sesso per esistere (per esempio la corrispondenza necessaria tra il sesso femminile e il genere femminile), ma qualcosa che si dà come repertorio culturale disponibile agli individui per costruire le proprie performance di genere (Gamberi & Maio & Selmi, 2010, p. 19).

In *Questioni di genere* (2017), Judith Butler sottolinea che categorie quali sesso, genere e sessualità sono modellate storicamente e stabilizzate nel tempo attraverso la ripetizione di rituali (Butler, 2017). Gli atti rituali sono performanti: genere e sessualità sono le costruzioni performative che essi producono, al di là della scelta consapevole e della volontà dei soggetti implicati nell'azione. Due tra le più importanti pensatrici contemporanee, Donna Haraway e Judith Butler, attraverso percorsi differenti hanno

riconcettualizzato il genere e la sessualità come performativi (Stryker & Whittle, 2003). Per quanto riguarda la pratica curatoriale e dunque la possibilità di esporre dei contenuti che abbiano una rilevanza fondata sui temi legati alle questioni di genere, Judith Butler sostiene che la rappresentabilità completa e inclusiva non è l'unico scopo. Includere, interpretare, attirare ogni posizione marginale e bandita entro un dato discorso significa affermare che quel discorso non ha limiti, in quanto può offrire nuove prospettive (Butler, 2006).

La neutralità in una pratica curatoriale significa essere d'accordo con una storia dell'arte scritta da maschi, bianchi, etero ed occidentali. "Il compito è quello di delineare l' 'esterno' necessario come un orizzonte futuro, nel quale si cerca continuamente di sopraffare la violenza dell'esclusione" (Butler, 1996, p. 165). Chi segue il canone apparente della neutralità di temi, delle mostre e delle pratiche curatoriali impiegate, sta in realtà legittimando, ignorandole, le violenze e l'esclusione delle categorie marginalizzate. Il problema della neutralità risiede nella sua incapacità di muovere critiche, manifestare il dissenso o fornire narrazioni alternative che permettano un aperto scambio di idee. Le molteplici azioni volte alla denuncia delle discriminazioni provenienti da considerazioni maschiliste sulle donne hanno permesso la riscrittura e la divulgazione di una nuova storia, scritta con il tentativo di accogliere gli esclusi e di generare nuove riflessioni sull'essere umano e sulle sue ibridazioni.

In questo senso la filosofa femminista americana Donna Haraway ha posto l'essere umano in relazione all'evoluzione tecnologica e alle scienze. Nel suo "Manifesto Cyborg" (1999) si è soffermata sulla lettura moderna non solo del corpo, ma della ibridazione reciproca che si ottiene con le macchine (Haraway, 1999).

La società cambia così come cambiano le immagini e i pensieri ad essa collegati; il nesso tra scienza e patriarcato di cui tratta la filosofa permette di superare i tradizionali dualismi propri della cultura occidentale quali sé/l'altro, mente/corpo, cultura/natura, maschio/femmina, e con la caduta di queste dicotomie si assisterebbe ad un punto di rivoluzione nel quale la natura dell'essere umano verrebbe messa a confronto con la scienza. Donna Haraway sostiene che l'io e l'altro sono questioni prospettiche, anche se

questo non implica rifiutare la visualità, ma trasportarla altrove così da essere “capaci di unirsi a un altro, per vedere insieme senza pretendere di essere un altro” (Haraway, 1999, p. 117).

In questo modo è possibile sfuggire alle strategie rappresentazionali (di dominazione, incorporazione, opposizione o strumentalizzazione). Molte delle esposizioni realizzate negli ultimi decenni hanno incluso artisti, quali ad esempio Neil Harbisson e Moon Ribas, ed hanno lavorato proprio sul pensiero di Donna Haraway; hanno accolto e divulgato l’idea dell’autrice secondo cui è possibile adattare sé stessi ed aprirsi a nuove possibilità di esistenza con l’impiego della scienza. Un’artista non può essere ristretta solo alla sua esperienza biologica di donna per guardare e interpretare l’arte, così come un artista non può essere ristretto solo alla sua esperienza di uomo biologico (Nesbit in Armstrong & Zegher, 2006, p.125). Si può anche scegliere di non essere ciò che la società etichetta con categorie, ma di inventarne di nuove o di non definirle affatto.

Secondo l’artista Barbara Kruger “Se facciamo esperienza della vita solo attraverso i filtri di rigide categorizzazioni, e di opposizione binaria, le cose saranno definitivamente come sempre. Il bene batterà il male. L’obiettività sarà sul trono e la politica sospetta” (Kruger, 1993, p.2). L’attenzione della pratica curatoriale sulla questione di genere è necessaria poiché può fornire un percorso di visita che tenga in considerazione le donne escluse sia come artiste che come persone dai diversi contesti quotidiani, e raccontare ciò che non ha permesso loro di ottenere una pari reputazione con l’uomo.

Linda Nochlin, storica dell’arte, nel suo libro *Perché non ci sono state grandi artiste?* Tenta di rispondere al quesito (ironico) che lei stessa pone. L’autrice sostiene che rispondere a questa domanda rinforzerebbe lo status delle donne in quanto soggetti esclusi, quando in realtà bisognerebbe considerare un diverso tipo di grandezza per l’arte delle donne rispetto a quella per gli uomini, implicando l’esistenza di uno stile femminile distintivo e riconoscibile (Nochlin, 2014). Seguendo le dichiarazioni della scrittrice, sono state realizzate diverse mostre che hanno permesso di esporre lo stile peculiare delle donne artiste, di fornire loro l’attenzione che la storia non gli ha riservato e di attualizzare le discriminazioni del passato con le problematiche di oggi. Attraverso un’analisi della

pratica curatoriale di ciascuna mostra riportata, è possibile notare quali siano stati gli strumenti impiegati radicalmente nella causa attivista e quali invece avrebbero potuto essere impiegati in modo più radicale. Se l'attivismo è una pratica del dissenso nei confronti di un tema, un'idea o di un atteggiamento, per descriverlo all'interno della pratica curatoriale è importante riportare degli esempi che ne possano far cogliere la sua potenza emblematica.

2.3 Mostre pionieristiche femministe e strumenti di pratica curatoriale

Vengono qui analizzate alcune mostre emblematiche per il ruolo che hanno svolto nella riconsiderazione delle donne nel mondo dell'arte. L'impegno sociale delle mostre è riscontrabile nella pratica curatoriale e nella scelta dei temi legati alla discriminazione di genere. In ciascuna di queste mostre i curatori e le curatrici si sono impegnati nel creare una relazione fra pratiche d'arte e azione sociale attraverso l'impiego di strumenti che fossero in grado di denunciare l'ambiente sociale in cui le artiste hanno operato e che non ha permesso loro di essere riconosciute in quanto professioniste. Infatti, come Linda Nochlin sostiene nel suo saggio *Perché non ci sono state grandi artiste?* (2014), non si può essere grandi se l'ambiente sociale in cui si è immersi non lo rende possibile, se questo ci ostacola e non rende accessibili le risorse economiche, formative e relazionali (Nochlin, 2014).

Le mostre osservate si differenziano tra loro per la scelta comunicativa degli allestimenti che ognuna ha scelto di adottare, per i vari contesti portati in luce e per gli strumenti curatoriali impiegati.

Linda Nochlin e Ann Sutherland Harris; *Women Artists 1550-1950*;

- Los Angeles County Museum of Art, 1976;
- Brooklyn Museum, New York 1977



Suzanne Valadon, *La stanza blu*, olio su tela, 1923, Musée National d'Art Moderne, Centre G. Pompidou, Parigi.

Negli anni '70 gli studi di genere, le teorie femministe e gli approcci postcoloniali non si erano ancora fatti strada nel contesto artistico; la storia dell'arte doveva, infatti, essere riscritta considerando le artiste donne, o gli artisti afroamericani. Quegli anni hanno però rappresentato un enorme punto di partenza, sia all'interno del mondo accademico che nel mondo dell'arte e l'impatto è stato enorme (Nochlin, 2014).

Il testo di Linda Nochlin, *Perché non ci sono state grandi artiste donne?* (2014), è stato il punto di partenza per le successive ricerche sulla presenza/assenza delle donne all'interno del mondo dell'arte. Come sostiene la storica dell'arte femminista, ciò che è importante indagare è quanto la coscienza che abbiamo del mondo sia stata condizionata dal modo in cui si pongono le questioni cruciali (Nochlin, 2014). Il saggio ha contribuito alla nascita di quella che viene definita la storia femminista dell'arte, che comprendeva non solo il recupero delle artiste dimenticate nella storia dell'arte, ma anche la decostruzione della stessa, nel tentativo di una riscrittura più inclusiva. Il titolo al passato indica e dichiara che l'esclusione del genere femminile dalla storia dell'arte è legata a un fenomeno culturale, cioè storico-sociale. Linda Nochlin indaga la distribuzione di potere

legata al genere e ai suoi effetti nella struttura delle disuguaglianze con un rimando costante ai campi dell'arte della politica e del sociale. Il saggio era dunque attento alla figura delle donne dimenticate nel contesto dell'arte, ma si preoccupava di sottolineare le disuguaglianze presenti in ogni campo. L'analisi di Nochlin è una breve grande lezione di metodo sulla complessità del contesto storico e lavorativo di un'artista: dalle istituzioni dell'arte, ai rapporti di classe; dalla costruzione di nuovi generi e di un nuovo gusto, alle strategie della nuova figura del gallerista; dal ruolo della famiglia nel sostenere o no un'aspirante artista, alle costruzioni dei ruoli di genere.

A dimostrare l'esclusione della figura femminile dalla scrittura e dall'esposizione della storia dell'arte, è stata realizzata nel 1976 la mostra *Women Artists 1550-1950* presso il Brooklyn Museum, New York, a cura di Linda Nochlin e Ann Sutherland. È stata la prima mostra su larga scala negli Stati Uniti dedicata esclusivamente alle donne artiste in una prospettiva storica (Hughes, 1977). L'intenzione delle due curatrici è stata quella di far conoscere al pubblico il lavoro di artiste, la cui dimenticanza è in gran parte dovuta al loro sesso (Harris & Nochlin, 1976). La mostra non ha avuto la Presunzione di essere una riscrittura di 400 anni della storia dell'arte, ma il suo scopo centrale era il recupero delle artiste e il loro reinserimento nel canone tradizionale della storia dell'arte da cui erano state invisibilizzate, o dimenticate, o semplicemente liquidate come insignificanti (Reilly, 2018). L'esposizione comprendeva centocinquanta opere di ottantaquattro pittrici, dalle miniature del XVI secolo alle astrazioni moderne, provenienti da ogni parte del mondo. Dal punto di vista della pratica curatoriale, la letteratura storico-artistica sulle artiste era scarsa, le monografie dedicate alle donne erano un'assoluta rarità e musei e gallerie erano negligenti, se non contrari, a esporre i lavori delle donne in quel momento. L'esposizione ha fornito una rilettura polarizzata storiografica del problema.

Come ha sostenuto Sutherland Harris nel suo saggio in catalogo, alle donne del Rinascimento era stato sistematicamente negato l'accesso a una corretta educazione artistica e la possibilità di raggiungere il successo alla pari degli uomini, indipendentemente dal loro talento o genio (Harris, 1976). La più grande mostra di artiste fino a quel momento mai realizzata ha suscitato delle reazioni poco entusiaste anche da

parte dei curatori e dei musei stessi che solo grazie agli sforzi delle curatrici hanno concesso le opere in loro possesso. Molte delle artiste esposte erano sconosciute proprio perché non accolte all'interno dei libri di storia dell'arte e questo suscitava un disinteresse generalizzato, poiché inesplorato. *Women Artists* era un progetto intrinsecamente femminista che sfidava non solo il canone maschilista della storia dell'arte, ma anche la storia delle pratiche espositive dei musei, che per secoli avevano contribuito a sostenere il canone tradizionale. Gli studi delle due curatrici si legavano a una visione occidentale, quella dominante, e le artiste coinvolte erano originarie degli USA o dell'Europa Occidentale. Questa scelta è criticabile in quanto se da un lato, la mostra, ha concesso visibilità alle donne artiste fino ad allora ignorate nel panorama artistico a causa dei pregiudizi imposti dal tradizionale canone maschilista nel mondo dell'arte, dall'altra sono state esposte solo le opere di artiste provenienti dal contesto eurocentrico.

Come sostiene la sociologa Maria Antonietta Trasforini dagli anni '80 si è effettuato un lavoro di riscoperta che ha investito tutti i settori dell'arte e tutte le principali correnti artistiche in gran parte dei paesi europei ed extraeuropei (Trasforini, 2006). Sono stati istituiti nuovi luoghi di ricerca e nuove istituzioni dedicate alle donne artiste, luoghi dove la memoria finalmente riconquistata è stata consolidata. I canoni accademici della storia dell'arte, della letteratura e della filosofia venivano contestati dalle femministe in quel momento principalmente per le loro tendenze maschiliste, non tanto per il loro pregiudizio eurocentrico e imperialista (Reilly, 2018). John Perrault, critico d'arte statunitense, ha dichiarato che la ricerca delle due curatrici ha dimostrato che ci sono state donne artiste di grande successo da sempre (Perrault, 1977). La mostra ha permesso non solo di sfidare il canone maschilista della storia dell'arte, ma anche di riconsiderare la storia delle pratiche museali fino ad allora riconosciuta come quella istituzionalmente accettata.

Per quanto gli strumenti impiegati nella pratica curatoriale fossero tradizionali, poiché l'intento fondamentale era quello di mostrare l'esistenza delle artiste fino ad allora sconosciute, la mostra ha ottenuto un impatto rilevante a tal punto da essere presa ad esempio per le successive mostre femminili e femministe. L'allestimento si presenta

semplice, con sale molto ampie e luci ben orientate sulle opere delle artiste. Gli strumenti curatoriali impiegati quali ad esempio le audioguide, le guide o le conferenze e testimonianze connesse ai temi esposti, non hanno orientato il percorso verso riflessioni sulla questione di genere nel contemporaneo, ma hanno in ogni caso concesso ai visitatori di godere di un'arte che fino ad allora era rimasta nascosta. È inoltre importante ricordare che questa è stata una delle prime mostre femministe che ha permesso ai visitatori di conoscere le opere delle donne realizzate tra il 1550 e il 1950 donando loro una nuova lettura della storia dell'arte che comprendesse le artiste fin ad allora emarginate.



Mostra Women Artists: 1550-1950 al Brooklyn Museum, New York (Dal 1 Ottobre al 27 Novembre 1977)

Kate Brush, Emma Dexter e Nicola White; *Bad Girls*

- Institute of Contemporary Arts, Londra 1993
- The Centre for Contemporary Arts, Glasgow 1994

Marcia Tucker *Bad Girls* seconda parte

- New Museum of Contemporary Art, New York, 1994

Marcia Tanner *Bad Girls West*

- Wight Art Gallery, University of California, Los Angeles, 1994

Negli anni '80 e '90' sono state moltissime le mostre che si sono occupate di fornire un percorso originale dell'esposizione della produzione artistica femminile in particolare quella realizzata dagli anni '70 in poi. La prima mostra londinese ha preso luogo all'Institute of Contemporary Art ed è stata curata da Kate Brush, Emma Dexter e Nicola White. L'intento dei curatori risiedeva nella volontà di rappresentare il lavoro di sei artiste britanniche e americane con umorismo: Helen Chadwick, Dorothy Cross, Nicole Eisenman, Rachel Evans, Nan Goldin e Sue Williams. Il termine "bad girls" è stato definito nel catalogo londinese con i termini: furbe, sfacciate, disturbanti, provocatorie, inquietanti, sottili, sensuali, scioccanti, sexy (Smith, 1996). La mostra non si è occupata di fornire un percorso cronologico o contemporaneo delle più importanti artiste femministe o del movimento stesso, piuttosto ha proposto un raggruppamento che consentiva corrispondenze intriganti e provocatorie tra le opere.

Le opere emblematiche dell'umorismo e della beffa, ma anche la durezza di alcune violenze e atti discriminatori rappresentati, sono presenti in opere quali ad esempio *Betty Gets It* (1992) di Eisenman, parodia dell'eterosessualità tra Betty e Wilma de "I Flintstones"; *A Funny Thing Happened* (1992) di Sue Williams, che raffigura una serie di scene di stupro in acrilico nero su tela bianca, con lettura di testi scarabocchiati; immagini di Amazzoni che castravano i pirati (Eisenman), romanticismo platonico (Evans) e molte altre. Le opinioni dei critici sono state fortemente contrastanti, molti hanno colto una

denuncia del mondo femminista, dichiarando l'effetto cumulativo del lavoro liberatorio piuttosto che deprimente (Eshun, 1993); mentre altri hanno dichiarato la mostra infantile mentre in realtà c'era una spinta molto seria e potente in gran parte del lavoro nella mostra (Blazwick & Cottingham, 1994).

L'anno successivo alla mostra *Bad Girls* viene realizzata una mostra in due parti, curata da Marcia Tucker al New Museum of Contemporary Art di New York e un'altra dal nome *Bad Girls West* alla Wight Art Gallery, University of California, Los Angeles (UCLA) curata da Marcia Tanner. Le curatrici, Tanner e Tucker, si sono confrontate per la realizzazione delle mostre e hanno condiviso lo stesso catalogo, ma la resa è stata profondamente indipendente per ognuna di esse. Entrambe le curatrici erano interessate a portare in mostra una nuova ondata di artiste che usavano l'umorismo (spesso osceno, rauco 'non signorile') nel loro lavoro come strategia per coinvolgere gli spettatori con questioni femministe (Tanner, 1994). L'esito sperato si componeva prima di un effetto di stupore e poi di una più attenta riflessione sui temi realmente portati ad esposizione e ben più carichi di significato rispetto all'impatto iniziale con l'opera. Nei loro lavori, le artiste dispongono i materiali cosicché quasi tutti possano entrarvi, partecipare con una risata e poi fare un passo indietro per esaminare le questioni, a volte personali, a volte politiche, e il proprio rapporto con esse. I lavori spaziavano da sculture a testi murali a fotografie, video e fumetti; affrontavano questioni come il matrimonio, l'educazione dei figli, il cibo, i genitali, il lesbismo, la maternità, l'identità di genere, l'inversione dei ruoli, l'invecchiamento, il sesso, la razza, la classe e la violenza. Le due curatrici hanno fortemente sostenuto l'uso dell'umorismo come strategia sovversiva, arma divulgatrice necessaria ed elemento attrattivo efficace in grado di portare all'attenzione temi tutt'altro che divertenti. L'umorismo sovversivo era la forza di collegamento tra gli oltre cento artisti, artisti, registi, donne e uomini, presenti in *Bad Girls* e *Bad Girls West*. Alcune delle opere portate in mostra sono la stravagante e vistosa scultura di Rona Pondick, dal titolo *Double Bed* (1989), composta da un materasso, cuscini e dozzine di biberon.

Sue Williams ha realizzato *Manly Footwear* (1992), che presentava una serie di volti di donne schiacciati in gomma siliconica, in riferimento alla violenza contro le donne;

Ritratto (Futago) (1988) di Yasumasa Morimura, è un autoritratto fotografico dell'artista nel ruolo sia di cameriera che di modella in un'immagine ricostruita dell'Olympia di Edouard Manet. Utilizzare l'umorismo permette di focalizzare l'attenzione su come i materiali presentati siano legati alle nostre vite. L'intento dei lavori esposti è, infatti, quello di creare spazi in cui gli esseri umani (neri, bianchi, maschi, femmine) possano comunicare.

Tanner, curatrice di *Bad Girls West*, ha spiegato l'importanza dell'umorismo come strategia sovversiva che opera al di fuori dei limiti della correttezza femminile. La risata, infatti, viene presentata come un antidoto al silenzio e all'oggettivazione e come la "strategia più trasgressiva" di queste artiste. L'allestimento semplice e neutro lascia spazio alle opere che travolgono le stanze, invadendole nello spazio e attraverso colori sgargianti. La narrazione delle visite guidate, così come degli altri elementi impiegati nella comunicazione delle opere e delle artiste, si focalizza sulla sensibilizzazione alle esperienze di violenza e discriminazione che le stesse opere raccontano. Il visitatore si trova a godere di opere che sono stravaganti e di denuncia allo stesso tempo; infatti con lo stupore iniziale suscitato da queste si vuole solo cogliere l'attenzione, ma i temi che affiorano in una osservazione dell'opera più attenta, portano i visitatori a ragionare sulla condizione storica e attuale delle donne, permettendo loro di sviluppare una riflessione personale sul tema con il proprio senso critico.



Installazione di "Bad Girls (Part 1)," 1994, al New Museum of Contemporary Art, New York.



Installazione di “Bad Girls (Part 2)” al New Museum of Contemporary Art, New York

Linda Nochlin e Maura Reilly: Global Feminism: New Directions in contemporary art;

- Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art, Brooklyn Museum 2007
- The Davis Museum and Cultural Center, Wellesley College, Wellesley, Massachusetts, Usa, 2007

Il presupposto della mostra realizzata nel 2007 si concentra sulle donne quali produttrici culturali a livello globale, con il tentativo di eliminare la visione eurocentrica e non solo maschilista dell’arte. Presentando il lavoro di ottantotto artiste (di cui solo quattro nate negli Stati Uniti) provenienti da sessantadue paesi, la mostra ha raccolto una moltitudine di voci, richiamando l’attenzione sul fatto che il femminismo è una questione globale.

Lo stesso titolo implica una riflessione necessaria; “Feminisms” è al plurale proprio per sottolineare che non esiste un unico femminismo, così come non esiste un’unica figura di donna. Il “global” del titolo, rimanda all’idea di una sorellanza tra tutte le donne senza fare alcun tipo di distinzione su razza, etnia, cultura o condizioni socio-economiche. Il termine comprende inoltre l’idea di una comunità fondata sulle differenze come punto di partenza per una maggiore integrazione. Global Feminisms contiene argomenti impegnativi che alcuni visitatori potrebbero trovare inquietanti o offensivi. La mostra è composta da

opere di circa ottanta artiste provenienti da tutto il mondo e comprende lavori in tutti i media: pittura, scultura, fotografia, film, video, installazioni e performance. L'obiettivo non è solo quello di presentare un'ampia campionatura dell'arte femminista contemporanea da una prospettiva globale, ma anche di andare oltre il marchio di femminismo specificamente occidentale che è stato percepito come la voce dominante della pratica femminile e artistica fin dai primi anni '70 (https://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/global_feminisms/).

L'organizzazione della mostra è stata concepita con una logica a sezioni, per cui ogni parte poteva essere intrecciata ed interconnessa alle altre storie raccontate.

La prima sezione, "Cicli di vita", ha tracciato le fasi della vita, dalla nascita alla morte in modo non tradizionale con gravidanze maschili, maternità lesbica, matrimoni cyber-femministi.

La seconda sezione, "Identità", è stata realizzata partendo dalla dichiarazione di Donna Haraway, sulle identità-cyborg e includeva opere che cercavano di rivelare che l'identità della persona non può essere limitata a un'unica definizione, e che le identità riconosciute di – razza, classe, genere, sesso – sono fluide e mai stabili.

La terza sezione, "Politica", comprendeva opere che esplorano il rapporto problematico tra l'individuo e quelle forze istituzionali o politiche che danno origine alla guerra, al razzismo, al traffico sessuale, alla repressione della sessualità femminile, al colonialismo, allo sfollamento geografico e all'inquinamento industriale.

Nell'ultima sezione, "Emozioni" sono stati indagati gli stati emotivi e psicologici che passano dal disgusto di sé al pieno apprezzamento. Questa sezione è ritenuta di forte impatto poiché gli stessi stati d'animo sono comuni ad ogni essere umano e il tentativo fondante di questa sezione implicava la legittimità nel provare ogni tipo di emozione. La mostra all'Elisabeth A. Sackler Center for Feminist Art è stata allestita in uno spazio che ha come fulcro l'installazione permanente "The Dinner Party" di Judy Chicago, un'importante icona dell'arte femminista degli anni Settanta e una pietra miliare dell'arte

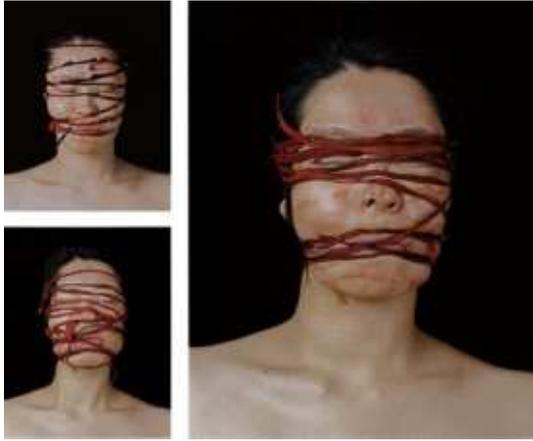
del XX secolo. L'opera comprende un enorme banchetto cerimoniale, disposto su un tavolo triangolare con un totale di trentanove coperti, ognuno dei quali commemora una donna importante della storia. I coperti sono costituiti da runner ricamati, calici e utensili d'oro e piatti di porcellana con motivi centrali in rilievo basati su forme vulvari e resi in stili appropriati alle singole donne onorate. I nomi di altre 999 donne sono incisi in oro sul pavimento di piastrelle bianche sotto il tavolo triangolare.



Judy Chicago, The Dinner Party, 1974–79



Installazione, Global Feminisms, Brooklyn Museum; Ghada Amer; Encyclopedia of Pleasure 2001



Ryoko Suzuki; Bind; 2001; Tokyo Metropolitan Museum of Photography

Cornelia Butler, Wack! Art and the feminist revolution

- Museum of contemporary art, Los Angeles, 2007;
- National Museum of women in the arts, Washington, DC, 2007;
- MoMA PS.1 contemporary Art center, Long Islands City, New York, USA 2008,
- Vancouver Art gallery, Vancouver, Canada, 2008-2009

“WACK! Art and the Feminist Revolution” è la prima mostra istituzionale che esamina in modo esaustivo le basi internazionali e l’eredità dell’arte realizzata sotto l’influenza del femminismo. Questa innovativa e attesa indagine storica si concentra sul periodo cruciale che va dal 1965 al 1980, quando la maggior parte dell’attivismo femminista e della produzione artistica ha avuto luogo in tutto il mondo. Con opere in un’ampia gamma di media – tra cui pittura, scultura, fotografia, film, video e performance – di circa 120 artisti provenienti da 21 Paesi, la mostra esplora connessioni e temi intercontinentali basati su media, geografia, questioni formali, collettivi estetici e impulsi politici (<https://www.moca.org/exhibition/wack-art-and-the-feminist-revolution>).

Cornelia Butler ha costruito la mostra partendo dalla definizione di Peggy Phelan (2001) di femminismo, secondo cui il genere è stato, e continua ad essere, una categoria fondamentale per l’organizzazione della cultura (Phelan, 2001). La mostra si basa

sull'idea che il genere era e rimane fondamentale per la cultura e che una comprensione contemporanea del femminismo nell'arte deve necessariamente guardare alla fine degli anni '60 e '70.

Il titolo esclamativo della mostra vuole ricordare l'audace idealismo che caratterizzò il movimento femminista in quel periodo. Sebbene "WACK" non sia un acronimo, è un titolo che pone l'attenzione sui gruppi di attivisti e comunità politiche che a partire dagli anni '70 si sono concentrati sulle questioni femminili e sulla produzione culturale. Cornelia Butler dichiara che il suo intento per "WACK!" era sottolineare l'impatto del femminismo sull'arte degli anni '70 e di quanto questo costituisse il movimento internazionale più influente di qualsiasi altro durante il dopoguerra, perché non si è mai unito in un unico movimento, al contrario dell'Espressionismo astratto, Minimalismo o persino gli artisti Fluxus (Butler, 2007).

La curatrice si è inoltre servita della proposta di bell hooks di risignificare il termine "movimento femminista", per liberarlo dalla sua fissità nomenclatoria e di ricollegarlo all'idea di movimento (Hooks, 2000). Infatti, il femminismo si compone di un'ideologia dai criteri mutevoli, influenzata e mediata da una miriade di altri fattori. Le strategie impiegate dalla curatrice si sono focalizzate sulla possibilità di far dialogare artisti di confini sociali, politici, geografici e cronologici diversi. Per fare ciò, la curatrice ha creato una struttura in cui i temi sono stati concepiti come proposizioni piuttosto che come categorie definitive, ad esempio, chiedendosi se potesse esistere un'opera in dialogo con quelle di altri contesti internazionali e se esistessero preoccupazioni parallele (Butler, 2007). Non si può porre l'attenzione su una singola opera, poiché questa farà necessariamente parte di un contesto di gruppo ed è fondamentale creare delle connessioni con realtà tra loro lontane, ma con tematiche comuni o completamente opposte.



Installazione di WACK! Art and the Feminist Revolution, 4 Marzo – 16 Luglio, 2007 a The Geffen Contemporary al MOCA.



Installazione di WACK! Art and the Feminist Revolution, 4 Marzo – 16 Luglio, 2007 a The Geffen Contemporary al MOCA

I temi servono a moltiplicare le possibilità di ingresso nell'opera. Mentre alcuni artisti sono presenti in modo più approfondito e in molteplici temi, come si addice al loro contributo al discorso femminista, la curatrice ha tentato di presentare una narrazione aperta e discorsiva nella sua considerazione di una gamma diversificata e potente di pratiche. Le uniche gerarchie previste sono quelle che indicano i livelli di realizzazione e

di impegno in relazione al femminismo e all'arte (Butler, 2007). Ad ognuno, dunque, la possibilità di sviluppare un pensiero critico, ma anche dinamico durante tutta la mostra.

Dal punto di vista curatoriale, la mostra ha reso possibile la convivenza di strumenti molto diversi tra loro che potessero creare un dialogo, quali ad esempio l'accostamento di pannelli didascalici e di tecnologie interattive che erano presenti all'interno della mostra. Questo è stato possibile grazie all'idea ambiziosa della curatrice di voler sperimentare quanto più possibile le connessioni non solo tra le opere, ma anche tra le pratiche curatoriali impiegate. L'allestimento è minimalista e lascia spazio alle opere ed installazioni che invadono per grandezza e per i colori sgargianti le stanze. Per quanto con il supporto delle tecnologie interattive siano state divulgate alcune testimonianze di vittime di violenza di genere o messaggi volti alla sensibilizzazione sulla parità di genere, gli strumenti curatoriali non sono stati sufficientemente investiti del ruolo attivista che invece dovrebbero assumere in una mostra socialmente impegnata.

Marco Scotini e Raffaella Perna; "Il soggetto imprevisto. 1978. Arte e femminismo in Italia"

- FM Centro per l'Arte Contemporanea 2019

"Chi non è nella dialettica servo-padrone diventa cosciente e introduce nel mondo il Soggetto Imprevisto" (Lonzi, 1974, p.60). Figura cardine del femminismo italiano radicale, Carla Lonzi si è occupata del rapporto tra i movimenti femministi e l'arte. Durante tutto il periodo degli anni Settanta, l'arte corrisponde per l'autrice a una struttura dell'umanità che non si lascia codificare in modelli culturali, e rappresenta una possibilità di incontro (Lonzi, 1969). Non credeva che la donna potesse trovare nell'arte la forza liberatrice a lei necessaria, dal momento che la cultura e la creatività erano ormai e irreversibilmente appannaggio del potere maschile (Zapperi, 2017).

Le donne, infatti, rifiutano la cultura secondo un processo di deculturalizzazione, poiché smentire la cultura significa smentire la valutazione dei fatti in base al potere. La cultura

è una forma di colonizzazione di cui l'arte ne è l'ambito più raffinato. Nella lotta al sistema patriarcale la donna non può produrre un'antitesi, non può metter via l'uomo: sul piano donna-uomo, afferma Lonzi, non esiste una soluzione che elimini l'altro (Lonzi, 1974). Carla Lonzi ha cercato di mettere in discussione il mondo dell'arte partendo dal suo interno, contestandolo in quanto sistema e in quanto tradizione, abbandonando quel mondo della critica d'arte dominato da convenzioni maschiliste e chiuso all'innovazione.

Per Carla Lonzi la costruzione di una nuova identità doveva partire da un vuoto, una mancanza necessaria a riappropriarsi della propria autenticità e di un nuovo concetto di femminile. La donna di Lonzi era un soggetto imprevisto, libero e trascendente: imprevisto, perché la storia l'aveva privata di ogni soggettività; libero, perché poteva definire sé stessa al di fuori di ogni logica patriarcale; trascendente, perché doveva sottrarsi all'immanenza di esperienze pregresse e già determinate e alla falsa alternativa tra identità femminile e uguaglianza con l'altro sesso. Il tentativo di sprigionare questa forza liberatrice e svincolarla dal potere maschile, seguendo dunque gli scritti ed il pensiero di Carla Lonzi, è stato espresso con la mostra "Il soggetto imprevisto. 1978. Arte e femminismo in Italia".



Il soggetto imprevisto, 1978 Arte e femminismo in Italia. Curata da Marco Scotini e Raffaella Perna 4 Aprile – 26 maggio 2019 FM Center for Contemporary Art, Milan Foto: ALTO PIANO STUDIO

I curatori di “Il soggetto imprevisto” hanno realizzato la mostra con l’intento di rappresentare la stretta connessione tra il movimento femminista degli anni ’70 e la produzione nelle arti visive di quegli anni. Così facendo, hanno individuando nel 1978 l’anno catalizzatore di tutte le energie in campo, con opere di oltre 100 artiste italiane e internazionali attive in quegli anni in Italia.

Il 1978 è anche l’anno in cui Mirella Bentivoglio presenta ottanta artiste alla Biennale di Venezia con la mostra “Materializzazione del linguaggio” che si occupava di collegare le pratiche artistiche alla storia contemporanea, sottolineando l’emergere di un nuovo soggetto, per l’appunto quello imprevisto di cui Carla Lonzi parlava. I lavori esposti risalgono quasi interamente al decennio degli anni ’70, periodo durante il quale furono molte le conquiste del movimento femminista in merito ai diritti civili, ad esempio con l’istituzione degli asili nido, l’approvazione della legge sull’aborto, la parità di trattamento tra sessi in materia di lavoro, almeno a livello formale. Questo periodo fondamentale per le donne si riverbera inevitabilmente anche nel mondo dell’arte e secondo la curatrice Raffaella Perna, si crea una “simbiosi tra etica ed estetica volta ad una completa ridefinizione del concetto di genere” (Perna, 2009, p. 71).

Dal campo verbo-visivo, all’oggettuale, al performativo e così via, si realizzano delle prese d’atto della storia della marginalizzazione e oppressione delle donne durante gli anni Settanta. In gran parte della poesia visiva di quegli anni, poi, la lingua respinge la normalizzazione anche al costo di divenire incomprensibile (Scotini, 2019), inventando così nuove forme espressive che non fanno parte del canone linguistico tradizionale. La mostra mette in crisi la lettura storico-critica consolidata che relega le artiste in una posizione di marginalità. Le opere scelte, fondate in larga parte sull’esplorazione del linguaggio verbale e del corpo, sono volte a demistificare gli stereotipi di genere e a riflettere sul ruolo della donna nella società e nella cultura. È il caso delle *Partiture Asemantiche* (1973) su carta pentagrammata di Betty Danon, dei libri ricamati di Maria Lai, oppure dell’*Alfabetiere murale* (1976) di Tomaso Binga, alter ego provocatoriamente maschile di Bianca Pucciarelli, a sottolineare l’inevitabile esclusione della donna dal mondo dell’arte (Perna, 2009).

In molte delle opere esposte l'ironia e il nonsense intervengono a problematizzare i luoghi comuni intorno all'essere donna, sedimentati nell'immaginario e nella coscienza collettiva. Inoltre, sono numerosi i lavori supportati da video e fotografia, strumenti privilegiati per l'esplorazione del campo, insieme di ricerca e di battaglia, del corpo sessuato. Quest'ultimo è immortalato mentre si fa mezzo performativo nelle opere di diverse artiste italiane e internazionali, attive in quegli anni, tra cui Marina Abramovic, Natalia LL (Consumer Art, 1972-5), Carolee Schneemann (Interior Scroll, 1975) e Gina Pane.

Chiudono la mostra i nuclei teorici del movimento femminista attraverso documenti, riviste, materiali grafici e reperti d'archivio. La mostra "Il soggetto imprevisto" evoca l'idea del ritrovamento di materiale d'archivio, che in un primo momento viene studiato, catalogato e poi ricollocato dall'archivio all'esposizione per testimoniare e divulgare il coinvolgimento nelle arti visive e nelle questioni sociali del movimento femminista degli anni '70.

L'intento fondante della mostra non si limita al solo scopo divulgativo di storie di artiste e di attiviste che denunciano i fatti discriminatori di quegli anni, ma come riporta Raffaella Perna, riprendendo le parole di Carla Lonzi, "la deculturalizzazione per la quale optiamo è la nostra azione. Essa non è una rivoluzione culturale che segue e integra la rivoluzione strutturale. Smentire la cultura significa smentire la valutazione dei fatti in base al potere" (Lonzi, 1974, p. 47). Una visione della cultura che non adotti i punti di vista tradizionali e che quindi permetta una reinterpretazione, può introdurre nel mondo inedite soggettività. La mostra ha permesso la divulgazione di documenti e testimonianze legate ai movimenti femministi che prima di allora non erano state rese accessibili a un così vasto pubblico. I prestiti provengono da importanti collezioni private, dalle artiste e dai loro archivi e da istituzioni pubbliche e musei, come il MART di Trento e Rovereto, Museo MADRE di Napoli, CAMEC di La Spezia. La mostra si presenta colma di manifesti, fanzine, copertine di LP, insieme a fotografie e libri fotografici che documentano le lotte per il divorzio, l'aborto, la legge contro la violenza. Il forte aspetto documentaristico necessitava di essere affiancato da una comunicazione altrettanto potente; infatti, le opere esposte vengono raccontate attraverso una narrazione storica, ma anche emotiva, di chi ha vissuto

la condizione di persona oppressa per molto tempo. Qui gli strumenti curatoriali sono stati impiegati seguendo il principio attivista e fornendo, quanto più possibile, un'idea chiara di ciò che i movimenti femministi chiedevano e come questo si rispecchiava nell'arte prodotta negli anni '70. La realizzazione di una mostra che abbia come intento quello di essere attivista a livello sociale, favorisce sicuramente l'impiego degli strumenti curatoriali in quella direzione e rende i visitatori immediatamente consapevoli delle tematiche che emergeranno durante tutto il percorso.



Natalia LL, Consumer Art, 1972 (Collezione Marinko Sudac / Museum of the Avantgarde)

La forza dei temi impiegati nelle mostre impegnate socialmente, quali ad esempio quelle femministe precedentemente descritte, comporta spesso una forte concentrazione, da parte dei curatori, sulle tematiche affrontate e poca sugli strumenti utilizzati anche se questi potrebbero essere adoperati come elementi attivisti. In una mostra permanente, temporanea o itinerante che sia, è sempre possibile impegnare attivamente gli strumenti curatoriali e di comunicazione presenti nel museo, fornendo la possibilità ai visitatori di immergersi in un ambiente dove ogni cosa parla di impegno sociale di cui tutti dobbiamo essere consapevoli.

Non è dunque necessario che le mostre siano impegnate socialmente perché trasmettano uno spunto di riflessione sulle dinamiche sociali che noi tutti viviamo, è fondamentale però che l'attenzione sia rivolta non solo all'opera d'arte, ma alle connessioni con i temi che questa può suscitare e quale riflessione può fornire allo spettatore affinché formuli una propria opinione al riguardo. Ancor di più quando le mostre manifestano un impegno

a livello sociale, è necessario che anche la comunicazione si presti ad essere attivista, tutti gli strumenti impiegati all'interno della mostra devono necessariamente essere in grado di apportare un cambiamento e divulgare riflessioni sulla sensibilizzazione dei temi esposti. Molti curatori nel mondo stanno combattendo per raggiungere una condizione di uguaglianza e ci si dovrebbe chiedere cosa ognuno di noi può fare per garantire che quella pluralità di voci sia inclusa. In altre parole, poiché le selezioni curatoriali sono generalmente basate su standard arbitrari ed eurocentrici di "gusto" e "qualità", dobbiamo cambiare quei valori o lavorare per crearne di nuovi o diversi intorno ad altri artisti.

Capitolo 3 Interviste a testimoni privilegiati

La stesura di questo capitolo si è svolta utilizzando lo strumento di rilevazione dell'intervista semi-strutturata a testimoni privilegiati, cioè i curatori identificabili come attivisti, per le mostre realizzate e per i testi scritti, nella scena artistica italiana. La scelta dell'intervista è dipesa dalle opportunità che essa mi offriva di realizzare una conversazione che potevo orientare verso i miei interrogativi di ricerca attraverso sei domande aperte replicate nello stesso ordine per ogni soggetto intervistato. In questa fase della ricerca intendevo verificare se le prime conclusioni alle quali stavo giungendo rispetto ai miei interrogativi di ricerca fossero plausibili, e avvertivo la necessità di confrontarmi con studiosi e curatori che avessero avuto esperienze di attivismo curatoriale: in sostanza, dopo la consultazione di fonti, sentivo la necessità di una ricognizione diretta sul campo (Losito, 1988, 33). La tecnica dell'intervista si è rivelata un'opportunità preziosa per indagare in modo diretto sia il lavoro del curatore attivista che le pratiche impiegate in una mostra impegnata socialmente.

3.1 Questionario strutturato

La stesura delle domande doveva avere un grado di standardizzazione tale da consentirmi di ricavare dati empirici utili alla mia ricerca. Tuttavia, sapevo che, per quanto replicate a tutti nello stesso ordine, le domande avrebbero lasciato libero l'intervistato di scegliere come rispondere, e un'analisi qualitativa a posteriori avrebbe comportato un impiego di tempo cospicuo. Mi sono prefissata di indagare almeno **due aree tematiche principali**: la pratica curatoriale attivista (strumenti, spazi, rapporto arte e società) e le questioni di genere nella curatela attivista. Le domande che dovevo porre agli intervistati non potevano essere troppo generiche, né troppo specifiche. Ho stilato e condiviso con la mia relatrice la lista di domande aperte da sottoporre agli intervistati limitando il *pre-testing* alla sola formulazione lessicale e sintattica delle domande, vista la specificità della materia trattata. Tutte le interviste sono state integralmente registrate in formato digitale.

3.2 L'intervista semi-strutturata

Tutti gli intervistati hanno manifestato disponibilità verso la ricerca e affabilità nei miei confronti. Ogni intervista è stata preceduta da una premessa che ribadiva gli scopi dell'intervista, già esplicitati nei contatti iniziali e la precisazione che ne sarebbe stato trascritto il contenuto in formato digitale. Gli intervistati hanno acconsentito al trattamento dei loro dati.

3.2 La scelta dei testimoni privilegiati

La scelta degli intervistati è stata fatta sulla base delle esperienze e contributi degli esperti e curatori intervistati conosciuti nella fase di analisi della letteratura, durante l'esperienza di Erasmus a Bruxelles e confrontandomi con i miei relatori. Preliminarmente sono stati contattati quattro testimoni privilegiati; tre di loro mi hanno accordato la loro disponibilità a sottoporsi a un'intervista semi-strutturata indicando una finestra temporale di circa 20 giorni per la realizzazione. A ciascuno è stata inoltrata preliminarmente la lista delle domande e sono stati presi accordi per la realizzazione dell'intervista.

3.3 I testimoni privilegiati

Testimone privilegiato 1

Elena Savini, curatrice del museo KBR della biblioteca Nazionale del Belgio, si occupa, insieme al suo team, della selezione, dell'allestimento e della comunicazione dei manoscritti medievali esposti all'interno del museo. Sono venuta a conoscenza del museo durante il mio Erasmus a Bruxelles tramite l'università ULB poiché la curatrice Elena Savini aveva contribuito alla realizzazione di una mostra attivista chiamata "Witches", che si occupava dello stereotipo delle streghe medievali, sollevando domande sulla sessualità femminile, sul rapporto con la natura e sulla storia della medicina. Ho contattato quindi la stessa, che si è resa dapprima disponibile ad un incontro e poi a sostenere l'intervista. Ciò che mi ha incuriosito del suo lavoro e che mi ha spinto a considerarla una testimone

privilegiata è stata la sua capacità nel rendere un contesto espositivo limitato dall'esposizione di manoscritti medievali, uno spazio in grado di impegnare qualsiasi ragionamento rapportandolo al contesto contemporaneo. Il museo ha infatti una linea comunicativa volta all'accessibilità, in grado di estrapolare tematiche e contenuti della storia medievale e renderli coerenti con le riflessioni sul quotidiano. Ha inoltre realizzato la mostra "Sorcières avant la lettre", che mette in luce la figura della donna al tempo del Medioevo. Al contrario di ciò che il nostro immaginario ci suggerisce, il reato di eresia non era ancora associato, di preferenza, al genere femminile. Le donne, quindi, non dovevano ancora affrontare la minaccia di essere bruciate sul rogo al minimo sospetto. In particolare, ciò che mi ha spinto a raccontare l'attività di Elena Savini, è stata la sua propensione a trattare le discriminazioni di genere in chiave contemporanea, permettendo ai visitatori di divenire soggetti partecipativi di una riflessione durante tutto il percorso, poiché l'arte partecipativa è un impulso e un mezzo indispensabile alla realizzazione di spazi comuni e collettivi fondati sull'impegno sociale condiviso (Bishop, 2015).

Testimone privilegiato 2

Raffaella Perna, docente di Storia dell'arte contemporanea all'Università di Roma La Sapienza, è stata individuata per i suoi studi su arte e femminismo e più in generale sul contributo delle donne nell'arte, la fotografia e la critica d'arte in Italia e in Nord America. La sua attività come curatrice di mostre femministe come "L'altro sguardo. Fotografe italiane 1965-2018" (Triennale di Milano e Palazzo delle Esposizioni, Roma), "Ketty La Rocca 80" (XVII Biennale Donna, Ferrara 2018, con F. Gallo), "Grandi fotografi a 33 giri e Synchronicity. Record Covers by Artists" (Auditorium Parco della Musica, 2010 e 2012) e soprattutto "L'oggetto femminista. L'arte di Lydia Sansoni negli anni Settanta" organizzata nel 2022 da Archivia alla Casa Internazionale delle Donne di Roma, e "Il Soggetto Imprevisto. 1978 Arte e Femminismo in Italia" in cocuratela con Marco Scotini (FM Centro per l'arte contemporanea di Milano) fanno di lei una testimone nodale per rispondere alle domande di ricerca. In particolare "Il soggetto imprevisto" ha rappresentato un momento topico dell'attivismo curatoriale proponendosi come prima rassegna esaustiva dedicata

ai rapporti tra arti visive e movimento femminista in Italia. La mostra con l'intento di demistificare gli stereotipi di genere e sollecitare una riflessione sul ruolo delle donne nella società e nella cultura tardo capitalista, ha accolto opere provenienti da collezioni e istituzioni private, dagli artisti e dai loro archivi e da importanti istituzioni pubbliche e musei italiani, come il Museo MART di Trento e Rovereto, il Museo MADRE di Napoli, il CAMEC di La Spezia. L'essere, inoltre, responsabile di unità del progetto PRIN 2020 "Italian Feminist Photography" e membro del Centro di ricerca FAF - Fotografia, arte, femminismo, per l'Università di Bologna e curatrice della rubrica "Arte e femminismi" pubblicata dalla rivista "Flash Art" (Milano) accanto alla sua costante indagine sulla relazione tra arte e femminismo, mi ha permesso di individuare Raffaella Perna come un punto di riferimento della comunità scientifica del settore.

Testimone privilegiato 3

Marco Baravalle, ricercatore, curatore e attivista, è stato individuato come testimone privilegiato per i suoi interessi di studio e di ricerca. È membro di Sale Docks, uno spazio collettivo e indipendente per arti visive, attivismo e teatro sperimentale che ha riqualificato un deposito di sale abbandonato a Dorsoduro, Venezia, per il quale si occupa di programmare incontri di gruppi di attivisti, mostre formali e proiezioni. Il suo punto di vista era interessante per le esperienze vissute come curatore attivista, per gli ambiti di insegnamento universitario (Fenomenologia dell'Arte Contemporanea al Master in Arti Visive e Studi Curatoriali di NABA (Nuova Accademia di Belle Arti, Milano) e gli interessi di studio. La sua indagine è militante e il suo saggio "L'autunno caldo del curatore" (riferimenti) è stato una suggestiva fonte di ispirazione per alcuni interrogativi che mi sono posta documentandomi sulla letteratura, quali ad esempio il ruolo delle istituzioni oltre che dei curatori nella pratica attivista. Dopo i primi contatti nei quali ho illustrato gli scopi della ricerca, mi ha proposto di rispondere alle domande dell'intervista in forma scritta, intenzionato a facilitare il mio lavoro di trascrizione. Tuttavia, mi sono più volte trovata nella condizione di chiedermi se potessi mettere sullo stesso piano sequenze di frasi codificate in forma scritta con analoghe sequenze di frasi contenute nelle interviste

orali. Il dubbio si è sciolto al termine della trascrizione in formato digitale delle interviste orali che hanno di fatto reso omogenee le informazioni.

3.4 L'analisi dei dati

L'analisi è stata finalizzata a far emergere temi e pattern comuni dai dati seguendo il modello della Grounded Theory (Corbetta, 2005) in quanto non si è limitata soltanto a esplorare e descrivere, ma ha tentato di produrre concettualizzazioni basate su strutture di associazione tra i dati attraverso una comparazione costante tra gli stessi. È stata elaborata una "mappatura" carta e matita del punto di vista dei partecipanti per avanzare interpretazioni relativamente al fenomeno osservato ed è stata individuata una categoria per ogni domanda entro la quale è stato possibile ricondurre tutte le risposte degli intervistati.

Domanda 1

Facendo riferimento al suo lavoro/alla sua personale esperienza, come descriverebbe una pratica curatoriale attivista; cosa la caratterizza?

La categoria entro la quale è stato possibile ricondurre le risposte degli intervistati può essere etichettato come *scopo sociale*: L'azione attivista è intesa come un insieme di "problemi che richiedono un'azione" (Reilly, 2018, p. 21). La pratica curatoriale attivista è caratterizzata dallo scopo di agire sulla società, cambiare un paradigma diffuso a livello sociale. Per questo scopo la pratica curatoriale ha bisogno di dialogare e deve poter contare sui partenariati, sulle relazioni con le istituzioni. La curatela è intesa come uno strumento dell'arte, che può essere impiegato in modo radicale per mettere in comunicazione l'arte con il sociale.

Elena Savini riconosce alla pratica curatoriale attivista il compito di sensibilizzare i visitatori su tematiche sociali, denunciare le ingiustizie o porsi in opposizione ad altre pratiche. La prospettiva dalla quale muove le sue considerazioni è quella pedagogica, per sollecitare il senso critico rispetto alle questioni sociali e trasmettere saperi che sono stati

oggetto di decostruzione da parte di contesti politici o sociali. “Ho riflettuto molto sull’importanza della decostruzione di dinamiche di oppressione, di potere, ma anche di invisibilizzazione per proporre invece nel museo dinamiche più inclusive”, afferma Savini.

L’accessibilità per questa curatrice è una forma di attivismo che armonizza le 5 P del modello museale: Programmazione, Personale, Place, luogo fisico e virtuale, il rapporto con il Pubblico e i Parteneriati. Sceglie di esemplificare il concetto ipotizzando una mostra sulla questione di genere che dalla programmazione alla scelta degli artisti fino al luogo e al personale deve essere inclusiva e accessibile, ad esempio, scegliendo personale femminista per una mostra femminista perché a suo giudizio la coerenza è inclusiva e solo così si può parlare alle generazioni future. È importante che le finalità educative di una mostra sopravvivano ad essa e siano trasmesse attraverso la condivisione col mondo della scuola e attraverso gli archivi. Parlando della mostra realizzata nel 2021 al KBR dal titolo “Sorcières avant la lettre” la curatrice rivela le intenzioni di realizzare un focus sul ruolo della donna durante il periodo medievale che, al contrario di ciò che suggerisce il nostro immaginario, non si componeva affatto di streghe poiché in quel periodo il delitto di eresia non era ancora associato, preferibilmente, al genere femminile. La mostra attraverso i manoscritti borgognoni esposti intende mettere in luce il modo in cui la condizione femminile e la magia erano percepite e vissute poco prima della vertiginosa ascesa di processi e condanne per eresia, prima del radicamento profondo di questo stereotipo.

Diego (2018) sottolinea che l’attivismo curatoriale si occupa delle realtà meno visibili, riportando al centro dell’attenzione i disordini delle società e divulgando eredità difficili, eventi traumatici e opinioni pubbliche diverse (Diego, 2018). Questo, per Raffaella Perna, è vero solo in parte poiché a definire una pratica attivista non basta dedicarsi a questioni legate alla marginalità delle donne o alla marginalità di soggettività escluse dal canone dominante, occorre andare oltre e comprendere che tipo di narrazione viene fatta di queste storie ai margini del dibattito storiografico dominante, capire con quali strumenti e con quali finalità. Il dialogo con le istituzioni e la scelta dello spazio museale sono anche per lei importanti per l’impatto sociale. Riferisce di aver realizzato delle mostre nella Casa Internazionale delle donne che, in quanto spazio femminista, ha permesso la realizzazione

di mostre militanti, e cita invece la mostra “Il soggetto imprevisto” come esperienza solo parzialmente attivista perché è stato un tentativo di ricostruzione storiografica che partiva dal suo essere femminista e dagli studi specifici, ma senza la possibilità di una vera pratica attivista. La sua narrazione de “Il soggetto imprevisto” è puntuale, riferisce l’intenzione della mostra di “riguardare all’arte degli anni ’70 con uno sguardo diverso rispetto a quello a cui siamo stati abituati, a cui io sono stata abituata durante i miei anni di studio, in cui gli anni ’70, grosso modo vent’anni fa, coincidevano con il racconto dell’Arte Povera”. Scopo della mostra era, dalle parole della curatrice, riscattare la prassi femminista dal racconto mainstream degli anni ’70 traendo spunto dagli esempi di realtà attiviste che avevano fatto dell’impegno politico, della pratica dell’autocoscienza, del separatismo, una base importante per ripartire da un’arte che fosse diversa rispetto a quella dominante. Cita in proposito l’influenza sulla mostra dell’esempio offerto da Mirella Bentivoglio con le sue mostre sulle operatrici visuali, e da Ketty la Rocca, esponente del Gruppo 70 che attraverso la fotografia sotto forma di collage verbo-visivi ha denunciato il ruolo della donna all’interno della comunicazione di massa criticando il capitalismo e l’influenza della Chiesa all’interno della società moderna. L’interesse per il modello offerto da Ketty La Rocca, Raffaella Perna l’ha recentemente confermato curando con Monica Poggi la mostra *Ketty La Rocca. Se io fotovivo. Opere 1967-1975* conclusasi nell’ottobre scorso a Torino negli spazi espositivi di Camera, centro italiano per la fotografia. Dalle sue parole, “Il soggetto imprevisto” ha il merito di essere stata una mostra fondativa di un nuovo modo di raccontare la prassi femminista ma per la quale lei, da donna e da femminista ha dovuto sottostare all’imposizione del co-curatore che da uomo e direttore dello spazio espositivo ha imposto il suo nome per primo.

“Alcune istituzioni ti consentono dei dialoghi anche nella costruzione di relazioni e di rapporti che sono politicamente orientati e altre istituzioni non te lo consentono”. Per Marco Baravalle, ciò che caratterizza una pratica curatoriale attivista è la voglia di andare oltre il contesto istituzionale dell’arte e radicare la pratica stessa all’interno di una dimensione sociale. Attraverso il progetto Sale Docks, spazio indipendente per le arti contemporanee fondato nel 2007 da un gruppo di attivisti che ha occupato uno dei Magazzini del Sale a Venezia, Marco Baravalle racconta di come in uno spazio fisico

occupato, la curatela possa costituire una forma di militanza. L'intento, infatti, è quello di rovesciare quei processi che privatizzano i commons culturali, analizzando i rapporti tra i soggetti del mondo culturale e tra arte, finanza, rendita e gentrificazione. La sua risposta conferma lo scenario delineato ne "L'autunno caldo del curatore", in cui descrive l'attuale mondo dell'arte influenzato dalla logica neoliberale invitando tutte le soggettività – artisti, curatori, operatori culturali, ma anche le istituzioni stesse – coinvolte nella crisi della pandemia da Covid-19 a sperimentare soluzioni radicali per stimolare processi creativi di ordine collettivo e per innescare mutamenti sociali.

Domanda 2

Quali strumenti possono essere impiegati in modo più radicale e come?

Il campo semantico prevalente rispetto a questa domanda è *la relazione*: la curatela attivista deve coinvolgere esperti, ricercatori, visitatori e istituzioni, suscitando dibattito intorno al soggetto per poterlo rapportare al contemporaneo e rispettare le istanze di trasformazione sociale che la caratterizzano. La categoria di riferimento è stata individuata nel coinvolgimento di esterni.

Elena Savini esemplifica riferendosi nuovamente alla mostra "Sorcières avant la lettre" in cui sul tema della mostra sono state realizzate conferenze, co-organizzate con ULB Culture, workshop e visite guidate tematiche per discutere con personalità caratterizzate da interessi diversi, questioni di genere in epoca medievale, di discriminazioni di minoranze e delle colonizzazioni. Come d'altronde afferma Marco Baravalle quando sottolinea che le istituzioni sono caratterizzate da una temporalità aperta in quanto sono incessantemente trasformate dalle singolarità che le costituiscono (Baravalle, 2021), anche Elena Savini sottolinea questo aspetto dichiarando: "È stato interessante lavorare con persone esterne al museo, abbiamo realizzato le aperture del museo in notturna nelle quali abbiamo invitato degli artisti che si occupano di attivismo e di contestazione politica e le loro opere potevano essere messe in relazione con i discorsi che abbiamo sviluppato nella mostra". Dal suo racconto emerge come la mostra si sia arricchita progressivamente di testi poetici sulla questione delle streghe moderne ad opere di artisti che sono stati

invitati, delle testimonianze di un collettivo di donne di origine migrante che ha proposto un lavoro artistico sulle streghe in Medio Oriente. La sua risposta ha suscitato in me l'idea di una curatela che si fa arte a sua volta e che introduce il problema posto da Raffaella Perna, quello dei limiti nella realizzazione delle curatele attiviste degli ultimi dieci anni, soggette a tempi strettissimi che rendono difficile l'instaurarsi di relazioni profonde e sinergiche con tutte le figure che sono coinvolte nel progetto, dagli artisti coinvolti, al personale, al fruitore: "Gli eventi che animano la mostra dovrebbero dare la possibilità di un'interazione vera invece in genere al massimo per ravvivare l'interazione con il pubblico si realizza l'evento Facebook o un talk". Il pubblico è dunque richiesto per completare l'evento, riconsiderando il proprio quotidiano e mettendo in discussione il proprio comportamento (Vergine, 2000).

Nella risposta di Marco Baravalle la domanda è stata riformulata: la curatela è di per sé uno strumento dell'arte ma non è detto che esso sia anche espressione dell'autonomia dell'arte o piuttosto uno strumento di potere che riduce l'arte a merce:

La parola strumento è ambigua, la curatela è già, di per sé, uno degli strumenti di quel campo chiamato arte. Potremmo aggiornare il *j'accuse* che Carla Lonzi muove alla critica ne La critica è potere. Emergerebbe una questione urgente, pur nella sua generalità. Come utilizzare la curatela per affermare la radicale autonomia del fatto artistico? E, di converso, come evitare di fare della curatela un dispositivo di potere che agisce non solo sulle opere, ma anche sul disciplinamento generale dell'arte, sulla sua riduzione a merce, a prodotto?

Domanda 3

Perché è importante che la pratica curatoriale sia attivista e militante nel contesto odierno?

Partendo dal presupposto che la curatela può essere intesa "come metodo e prospettiva in grado di realizzare un processo di riconoscimento reciproco, in cui le ragioni di ciascuno si incastrano in un percorso di crescita comune" (Gaspari, 2011, p.23), per gli

intervistati è importante che la pratica curatoriale sia attivista e militante per contrastare le dinamiche di potere e di invisibilizzazione che operano selezioni al patrimonio artistico da consegnare alla cultura condivisa. La categoria entro la quale è possibile ricondurre le loro risposte può essere etichettata come *tutela della libertà dell'arte* contro segnali reazionari che vengono dal contesto contemporaneo.

La curatrice del KBR di Bruxelles sostiene che la cultura debba avere un carattere sovversivo che le permetta, e di conseguenza permetta alla società, di riflettere su certe domande rivoluzionarie in grado di ribaltare le dinamiche di potere vigenti. Chi decide cosa rientra nel concetto di patrimonio culturale ha un'enorme responsabilità, e rischia di escludere e di rendere invisibili alcuni lavori, artisti o conoscenze. È infatti importante evitare che quella storia di oppressione e di invisibilizzazione si possa ripetere. Per Raffaella Perna, il contesto odierno, non solo quello italiano, rischia di portarci indietro nella storia per quanto riguarda i diritti civili e rispetto ai valori culturali. I concetti di comunicazione ed educazione non devono apparire in antitesi tra loro, tanto più che la nozione di educazione può affiancare e legarsi alla funzione comunicativa museale (Cataldo & Paraventi, 2007, p. 196). È quindi necessario evitare il riemergere di fenomeni di razzismo e forme di sovranismo, attraverso una comunicazione che sappia veicolare i valori che si configurano dietro ogni ricerca artistica.

Per Marco Baravalle, il contesto odierno è permeato da limitazioni della libertà e spesso l'arte viene impiegata come strumento di governo per mantenere un certo status quo, fingendo, però, di avere un carattere sovversivo. Ne "L'autunno caldo del curatore" Baravalle ha dichiarato la propria ambizione trasformativa introducendo il concetto di "alteristituzionalità": la necessità di sorpassare la teorizzazione delle pratiche artistiche relazionali e antagoniste genera una lucida e puntuale decostruzione delle retoriche della necessaria autonomia dell'arte. La svolta alteristituzionale non si limita alla semplificazione univoca delle differenze sociali e alla critica come sola enunciazione, "non è un movimento artistico ma un'operatività che si sviluppa su piani differenti: produzione artistica, produzione teorica, management e curatela". Tra gli esempi di alteristituzioni con finalità simili e problematiche costanti vengono indicati progetti quali *The*

Immigrant Movement International di Tania Bruguera³, *The Silent University* di Ahmet Ögüt⁴ o *The New World Summit* di Jonas Staal⁵ che condividono l'intento pedagogico, il lavorare frequentemente sul rapporto tra visibilità-invisibilità di soggetti marginalizzati e minoranze e il tentativo di un utilizzo consapevole delle nuove tecnologie. Baravalle definisce queste esperienze "alteristituzioni culturali governamentali", opere autoriali subordinate ai flussi di finanziamento che ricevono e che ne mettono in discussione l'esistenza stessa. Baravalle definisce governamentale "quella modalità che procede per cattura, non soffocando le libertà e le eccedenze, ma piuttosto basandosi sulla loro continua valorizzazione". Per contro "alteristituzioni culturali autonome" sono luoghi

³ The Immigrant Movement International (IMI) è un progetto long term sotto forma di un movimento socio-politico avviato da Tania Bruguera nel 2011. L'artista cubana ha iniziato il progetto trascorrendo un anno gestendo uno spazio comunitario flessibile nel quartiere multinazionale e transnazionale di Corona, nel Queens, che è stato il primo quartier generale del movimento. Ha coinvolto le comunità locali e internazionali, organizzazioni di servizi sociali, funzionari eletti e artisti incentrati sulla riforma dell'immigrazione, esaminando le crescenti preoccupazioni circa la rappresentanza politica e le condizioni che devono affrontare gli immigrati. Bruguera ha anche approfondito l'implementazione dell'arte nella società, esaminando cosa significa creare "Arte utile", un'arte che può aiutare a tener vivo il dibattito e contribuire a individuare possibilità e alternative. Per l'artista cubana le zone di confine in cui si mette in atto il riconoscimento di una diversità culturale non possono più essere rappresentate da quelle determinate dalle mappe geografiche degli stati-nazione, ma all'interno di aree di rigenerazione interne ai tessuti urbani in cui l'integrazione diventa un fenomeno possibile.

⁴ La Silent University, istituita da Ahmet Ögüt nel 2012, è una piattaforma autonoma per gli accademici che non possono condividere le proprie conoscenze a causa del loro status di residenza, perché i loro titoli di studio non sono riconosciuti o l'accesso al mondo accademico è bloccato per altri motivi. È una scuola solidale di rifugiati, richiedenti asilo e migranti che contribuiscono al programma come docenti, consulenti e ricercatori. The Silent University rappresenta una nuova istituzione al di fuori delle restrizioni delle università esistenti, delle leggi sull'immigrazione e degli altri ostacoli burocratici o giuridici che molti migranti devono affrontare. Allo stesso tempo imita l'idea di uscire dalle università, usando le loro logiche rappresentative sviluppando strutture pedagogiche alternative oltre la politica di confine, la razza/etnia e l'educazione normativa. Le sedi attuali della Silent University includono Amburgo, Stoccolma e Mülheim/Ruhr. Le precedenti filiali si trovavano ad Amman, Atene, Londra e Copenaghen.

⁵ Nel 2012 Jonas Staal ha fondato il New World Summit, un'organizzazione politica ed artistica il cui scopo è quello di sviluppare parlamenti alternativi per organizzazioni senza stato. Si tratta di un'installazione su larga scala che cerca di creare uno spazio democratico dove le organizzazioni perseguitate dagli ordini statali esistenti possano discutere dei loro obiettivi e della criminalizzazione subita dal massiccio apparato di sicurezza globale responsabile di aver creato le condizioni e la legittimazione per l'emergere di nuove minacce "terroristiche" che rappresentano un grave pericolo per le libertà civili in generale. La questione del diritto alla rappresentazione è il punto di incontro dell'arte e della politica. L'"alfabetizzazione visiva dell'arte", la sua morfologia è ritenuta funzionale ad una pratica diversa della democrazia.

come il Sale Docks (Venezia), l'Ex Asilo Filangeri (Napoli), il Macao (Milano) e il Teatro Valle Occupato (Roma), che, nel tempo, sono state in grado di creare tensioni nei rapporti di forza tra costruzione di autonomia e cattura governamentale. Si tratta di esperienze nate da processi di occupazione e riflessione sopra il bene comune, si distinguono per modalità di gestione collettiva, processi di soggettivazione alternativi, per il ripensamento costante delle loro identità ed economie e per la loro resistenza ai processi di privatizzazione della città contemporanea. In quest'ottica la pratica curatoriale attivista si focalizza sulla possibilità di donare un altro approccio, una nuova riflessione su uno stesso tema che impartisca a chi ne fruisce la possibilità di utilizzare o giudicare con il proprio senso critico.

Domanda 4

Come sono affrontate oggi le questioni di genere – su cui verte il mio lavoro – nel contesto curatoriale attivista?

Rispetto alle questioni di genere, come analizzato precedentemente, ed in particolare nel secondo capitolo, le mostre realizzate dagli anni '70 ad oggi hanno apportato modifiche nelle scelte curatoriali proponendo sia una riscrittura della storia dell'arte tradizionalmente tramandata, sia una maggiore attenzione alle disuguaglianze storicamente presenti, rapportandole al contesto odierno. Il punto di vista degli intervistati sulle questioni di genere nella pratica curatoriale attivista rafforza alcune posizioni emerse nelle risposte precedenti e fornisce a questa ricerca informazioni preziose circa la mancanza di strumenti ben definiti della pratica curatoriale attivista. Le risposte raccolte sono riconducibili ad una categoria specifica: Una curatela attivista ha di per sé una mission sensibile alle questioni di genere. Le variabili che gli intervistati hanno evidenziato sono il luogo in cui si allestisce e il grado di coinvolgimento in termini di ragionamento collettivo.

Così Elena Savini: "Ci sono spazi come musei o luoghi culturali attivisti che nascono proprio con questa missione... ci sono dei luoghi culturali che dipendono da poteri

politici... questi non sono poteri pubblici e quindi non nascono specificatamente con una missione attivista”.

Le sue parole, tuttavia, non dipingono una dicotomia netta, è possibile che una Biblioteca Nazionale come KBR ospiti mostre temporanee attiviste sulle questioni di genere, infatti spiega:

qui in Belgio c'è una biblioteca-archivio della storia LGBTQAI+ che ha proposto delle mostre temporanee con un'intenzione chiaramente attivista. Sfortunatamente questo dipende dalla soggettività poiché non è qualcosa di propriamente iscritto nel core business del progetto.

In definitiva, la volontà di trattare tematiche sociali attiviste ricade sulla possibilità delle istituzioni e sulle scelte dei curatori.

Per Raffaella Perna negli ultimi anni in Italia sono state molte le mostre che hanno espresso una riflessione sul genere anche non limitandosi a scoprire le artiste “[...] ma nel capire come incide nella storia dell’arte [...] l’appartenenza ad un genere e riconoscersi all’interno di esso. Allo stesso tempo però queste mostre non hanno introdotto delle pratiche attiviste”. Esemplifica facendo riferimento a due mostre: la prima realizzata a Bolzano a Museion, “Doing deculturalization”⁶ dagli scritti di Carla Lonzi, la seconda “I say I”⁷ allestita alla Gnam; si tratta di mostre che non possono essere definite attiviste

⁶ Doing Deculturalization è una mostra svoltasi al Museion di Bolzano nel 2019 con esplicito riferimento agli scritti della storica e critica d’arte italiana Carla Lonzi (1931–1982). La mostra curata da Ilse Lafer prendeva spunto dagli scritti della Lonzi che riguardano il rapporto tra femminismo e arte femminile in Italia. “La deculturazione per la quale optiamo è la nostra azione” scriveva Carla Lonzi in *Sputiamo su Hegel* (1970), intendendo con ciò una rottura o vuoto radicale all’interno di una cultura dominata fino ad allora esclusivamente dall’uomo. La mostra da un lato, si concentrava sul femminismo italiano degli anni Settanta e sul suo difficile rapporto con l’arte, dall’altro considerava l’arte femminista sia da una prospettiva storica che attuale alla luce della deculturazione. La mostra dichiarava lo scopo di indagare quanto i processi di “deculturizzazione” liberino forme di autonomia e di resistenza, cioè siano in grado di sviluppare e incarnare una critica effettiva delle strutture colonizzatrici del potere

⁷ La mostra “I say I” è stata realizzata alla Galleria Nazionale d’arte moderna nel 2021 a cura di Cecilia Canziani, Lara Conte e Paola Ugolini. Il titolo è stato ripreso dall’incipit del saggio “La presenza dell’uomo nel femminismo”

perché non hanno prodotto un ragionamento collettivo su quali debbano essere i parametri femministi interni ad una mostra. Nell'esperienza della curatrice, la mostra che ha avuto un carattere maggiormente volto alla militanza è stata quella alla Casa Internazionale delle Donne, poiché l'istituzione ha già delle finalità di promozione della conoscenza della storia delle donne conquistata a fatica e negli anni. Marco Baravalle riferisce il modo in cui Sale Docks a Venezia affronta le questioni di genere citando due modalità: la prima implica l'utilizzo dello spazio per la realizzazione di progetti transfemministi; la seconda vede lo spazio come sede di incontri collettivi all'interno del quale è possibile generare nuove metamorfosi grazie all'assenza di gerarchie e alla presenza di cooperazione tra i soggetti implicati nei progetti. In sostanza, Sale Docks esprime tanto la mission propria della curatela attivista rispetto alle questioni di genere, quanto il luogo di relazione in cui il dibattito prende vita per agire sulla società.

Domanda 5

Come si caratterizza il rapporto tra arte e società nella pratica curatoriale attivista?

Le risposte a questa domanda convergono tutte sull'idea che una pratica curatoriale attivista abbia *un rapporto strettissimo con la società* in termini di sensibilizzazione e di denuncia, un rapporto metabolico, uno scambio ai limiti dell'indistinzione per citare Marco Baravalle. Il problema sollevato da Elena Savini è che la pratica curatoriale ricerchi uno scambio osmotico tra arte e società.

redatto dalla Lonzi nel 1978 alla quale è dedicato l'allestimento di "Time is Out of Joint" che contiene i preziosi documenti dell'Archivio Carla Lonzi, presentati al pubblico per la prima volta in occasione della mostra. Proprio nel titolo si può rintracciare la ricerca di autoaffermazione che sottende ai lavori delle protagoniste esposte, un IO maiuscolo, che non ha paura di prendere la parola e di autorappresentarsi, riferendosi a sé stesso con tratti sia politici che introspettivi, sempre alla ricerca della propria autenticità in un mondo che gli concede ancora troppo poco spazio.

“La relazione dovrebbe essere a specchio, qualunque persona dovrebbe poter avere accesso a questa arte ed è necessario che il museo non trasmetta un’immagine elitista, ma che sia veramente inclusivo”.

La curatrice esplicita che l’inclusività non riguarda solo la comunicazione, ma anche l’accessibilità in termini economici e culturali. “È importante che una persona vittima di razzismo o che non ha un’educazione universitaria, o una minoranza di genere si senta la benvenuta, ma anche valorizzata dal museo stesso”. Il riferimento ai dati sui visitatori di musei avvalorava il punto di vista, cita le analisi dei dati che ricostruiscono le caratteristiche dei visitatori dei musei: bianchi, alto livello di istruzione, condizione socioeconomica medio alta. L’8,9% della popolazione secondo l’ISTAT (<https://www.istat.it/it/archivio/167566>) visita musei e mostre ma le rilevazioni privilegiano i numeri di accesso più che l’appartenenza ad una categoria socioculturale. Anche le indagini sull’accessibilità riguardano più le barriere architettoniche o la presenza di percorsi per visitatori portatori di handicap che altri criteri di inclusività.

Domanda 6

Quali contesti/luoghi/spazi espositivi si prestano maggiormente ad ospitare mostre attiviste? Perché?

Le risposte degli intervistati sono state concordi nell’indicare *i luoghi che nascono con volontà attiviste* come quelli più idonei ad ospitare mostre attiviste.

Marco Baravalle aggiunge la preferenza per i luoghi non istituzionali, o se istituzionali che però consentano di affermare modelli curatoriali non neoliberali in cui non si promuovano “mitologie individuali” come chiede il mercato globale, e dove il curatore non sia maschilizzato anche quando è donna.

Raffaella Perna attinge alla sua esperienza presso gallerie private come Simone Frittelli⁸ per esemplificare che si può restare sorpresi nel vedere che alcune gallerie d'arte private abbiano carattere politico e sociale al di là della riflessione sul valore economico di ciò che si espone, ma luoghi come la Casa delle Donne consentono di sviluppare un'autenticità di relazione che rende facile, diretto e poco burocratico esprimere le esigenze, le urgenze o le criticità. Un discorso a parte, riferisce, va fatto per i musei che presentano problematiche dovute al fatto che su uno stesso progetto lavorano molte persone, diversi uffici, e il grado di burocratizzazione è alto. In linea generale sarebbero gli spazi pubblici più di quelli privati che si prestano alla militanza, ma non sempre è così. Elena Savini per esemplificare i luoghi idonei alle mostre attiviste cita sia in Belgio che in Italia musei della storia ebraica che sono nati per una missione educativa e attivista per contrastare il ripetersi della storia, e cita anche fondazioni e luoghi femministi o impegnati nella storia della colonizzazione o della storia della migrazione. L'esempio che riporta è quello del museo della migrazione di Bruxelles, un luogo in cui l'ideale politico e attivista fa parte proprio della definizione dello spazio e ciò facilita la realizzazione di una mostra attivista.

Ho visitato il Foyer de Molenbeek-Saint Jean e il Migratie Museum Migration durante il mio soggiorno Erasmus a Bruxelles. Si trova a Molenbeek -Saint Jean, un quartiere popolare con un tasso di immigrazione molto alto e un indice di criminalità tra i più preoccupanti del Belgio. Il Museo della Migrazione fa parte di un progetto per la coesione sociale e la partecipazione delle persone migranti. Quando l'ho visitato il Foyer stava conducendo una campagna di mediazione interculturale nel campo della salute e della prevenzione, dedicando tavoli di dialogo all'argomento. Il Migratie Museum Migration ha una sezione dedicata alle donne, il centro femminile Dar Al Amal, dove si svolgono attività

⁸ Raffaella Perna è stata curatrice della mostra "Altra misura", dedicata al rapporto fra arte, fotografia e femminismo che ha citato esplicitamente per rispondere alla domanda 2 in cui chiedevo quali strumenti potessero essere impiegati in modo più radicale e come. In un'intervista rilasciata ad Artribune nel 2016 su "Altra misura" esprime una riflessione sulle discriminazioni, sulle differenze di genere e di appartenenza culturale legate in profondità all'affermazione del concettualismo in arte. Riferendosi ad artiste italiane come Ketty La Rocca, Lucia Marcucci e Anna Oberto ne mette in luce il potere di denuncia del sessismo implicito nel linguaggio verbale, percepito come una forma di espressione inautentica e legata alla cultura maschile. Intervista consultata il 26 Ottobre 2022 <https://www.artribune.com/attualita/2016/02/dialoghi-di-estetica-raffaella-perna/>

per donne di ogni estrazione, etnia ed età. Mi è sembrato davvero un luogo attivista, ho compreso facilmente le ragioni per le quali lo citava.

Tuttavia, il discorso di Elena Savini prosegue con un avvertimento sulla reale natura attivista di alcune mostre sulle questioni di genere: “I musei e le esposizioni sono dei business come tanti altri ed il femminismo è diventato un tema sfruttato dai business culturali”.

Da quanto acquisito grazie alla disponibilità degli intervistati la curatela spesso si fregia della valenza attivista senza esserlo realmente. Non è sufficiente trattare le tematiche sociali in mostre che non hanno però alcun tipo di coerenza nell’impiego dei contesti, degli strumenti e delle finalità all’interno della pratica curatoriale attivista. Dalle dichiarazioni degli intervistati, tuttavia, è possibile di comprendere quali elementi caratterizzino la pratica curatoriale attivista, e rispetto alle domande di ricerca, il loro contributo è risultato significativo e ne verrà data evidenza nel capitolo conclusivo.

Conclusioni

La ricerca ha permesso di delineare alcune strategie di cambiamento per la pratica curatoriale attivista all'interno dei luoghi dell'arte contemporanea. Bisogna preliminarmente sottolineare che l'attivismo curatoriale ritrova nell'arte lo strumento per sostenere il cambiamento sociale, il pensiero critico, la discussione e il dibattito, la scoperta e l'immaginazione per dare visibilità a storie e realtà differenti.

Il luogo espositivo dovrebbe avviare progetti nati dall'ascolto attivo dei bisogni e delle aspirazioni delle comunità che serve. Deve inoltre tener conto e rispettare la diversità culturale, ampliare l'accesso al mondo della cultura e offrire occasioni di impegno civile. L'attivismo curatoriale utilizza ogni risorsa disponibile (umana, finanziaria, ambientale e di altro tipo) per creare maggiore giustizia, inclusività e sostenibilità, sia all'interno dell'istituzione, sia nella società nel suo complesso. L'istituzione culturale così come le pratiche inserite e realizzate al suo interno devono rimettersi in discussione; per affrontare le disuguaglianze che permeano le nostre istituzioni e la società intera, non può esserci miglior punto di partenza della demolizione del mito della neutralità (Raicovich, 2022).

Tendiamo a considerare le persone marginalizzate come ideologizzate mentre quelle al centro sarebbero neutrali, come se la decisione di non possedere un'automobile fosse politica, ma averla non lo fosse o come se sostenere una guerra fosse una posizione neutra, ma esservi contrari no. Tentare di analizzare come il ruolo di ciascun soggetto coinvolto nella rappresentazione di una mostra possa essere più attivo a livello sociale è sicuramente una delle prime azioni da svolgere quando si parla di attivismo curatoriale. Uno dei ruoli dei curatori prevede anche la selezione delle opere, attraverso le quali scelgono chi includere nell'esposizione e chi no. Nel saggio di Maura Reilly (2018) vengono proposte alcune strategie per il cambiamento che i soggetti coinvolti nella realizzazione delle mostre dovrebbero attuare per applicare una curatela attivista.

Quanto viene riportato nel saggio *Curatorial Activism* (Reilly, 2018) suggerisce che i curatori dovrebbero tentare di assicurare che il lavoro di artisti non bianchi, non maschi

e non eterosessuali sia accessibile e leggibile attraverso coloro i quali costruiscono la storia e l'influenza del mercato. I curatori dovrebbero essere molto più informati sulle ricerche artistiche e la curatela discriminatoria andrebbe criticata e boicottata per evitare di realizzare le riproduzioni di narrative egemoniche e offrire nuove prospettive su storie vecchie per riscriverle.

Un altro aspetto fondamentale per la pratica curatoriale riguarda la capacità di porsi le giuste domande e per fare ciò, è necessario partire dalla consapevolezza che dobbiamo vedere i problemi strutturali e sistemici che esistono e solo successivamente tentare di correggerli. Porsi le domande giuste può sviluppare un lavoro orientato alla collettività e al senso di comunità che ciascuna pratica curatoriale attivista dovrebbe considerare. Una caratteristica sostanziale della curatela attivista risiede nella potenza politica non solo dell'opera d'arte, ma dello stesso luogo espositivo entro il quale la mostra si realizza. La contro-egemonia deve essere un modello da perseguire in ogni suo aspetto, contrastando i modelli neoliberali che tramandano l'idea di curatore-genio, artista-genio, museo-luogo sacro. I soggetti coinvolti nella realizzazione di una mostra si dovrebbero interrogare maggiormente su chi sia il pubblico a cui si sta parlando, su chi decide gli argomenti prioritari, quali artisti vengono scelti e perché, chi detiene il potere e perché. Gli stessi luoghi espositivi e i collezionisti d'arte possono avere un ruolo proattivo supportando e promuovendo l'arte degli artisti abitualmente marginalizzati, poiché il successo nel mondo dell'arte ha bisogno della promozione nelle gallerie.

Negli ultimi anni, alcune delle statistiche generate dai sondaggi sulla discriminazione di genere e razziale nelle gallerie del Regno Unito e negli Stati Uniti sono state scoraggianti (Reilly, 2018). Con la diffusione di queste statistiche e grazie all'intervento di alcuni gruppi di attivisti, sono state individuate molte delle gallerie incriminate chiedendo loro di adeguare i rapporti interni seguendo principi egualitari e antidiscriminatori. Per quanto concerne la rappresentazione mediatica, i critici d'arte dovrebbero prestare maggiore attenzione a chi supportano, promuovono e su cui scrivono nei giornali o nelle riviste d'arte. Scegliere di supportare un artista può rappresentare una presa di posizione politica e valorizzare qualcuno che promuove posizioni antidemocratiche o

discriminatorie significa ostacolare l'azione attivista. Più donne critiche permetterebbero, poi, di eliminare lo standard di grandezza creato ed alimentato da uomini per uomini. Gli editori dovrebbero essere più consapevoli e frenare dichiarazioni esplicite di sessismo e razzismo nelle loro pagine, e anzi dovrebbero denunciarle. Anche la selezione degli artisti da parte delle gallerie suscita un enorme impatto sull'interesse che ricevono da collezionisti e musei. È all'interno di quest'arena che le artiste e soprattutto le artiste non bianche sono particolarmente discriminate. I direttori dei musei possono avere un impatto diretto nella battaglia contro il sessismo e il razzismo, chiedendo una rappresentanza più ampia nelle mostre, assumendo curatori e personale non bianchi, donne, e via dicendo. Le stesse esposizioni nei musei dovrebbero fare uno sforzo molto più concreto per diversificare la loro programmazione. Fino a quando non ci sarà uguaglianza, c'è ancora un urgente bisogno di musei specializzati che offrano una concentrazione di tematiche e discorsi in grado di riconoscere le discriminazioni e di denunciarle.

Se i curatori tradizionali possono essere incoraggiati a visitare questi spazi alternativi, è possibile acquisire nuove conoscenze e l'inclusione diventerà una possibilità più probabile. Come sottolinea bell hooks, è necessario produrre "un atto di intervento critico, favorendo fundamentalmente un atteggiamento di vigilanza piuttosto che di negazione" (hooks, 1989). I curatori devono chiedersi chi stanno escludendo e perché, se sono orientati da pregiudizi e il perché. Parlare, dice bell hooks, "non è solo un'espressione di potere creativo; è un atto di resistenza, un gesto politico che sfida la politica di dominio che ci renderebbe senza nome e senza voce [...] Rispondere è liberare la propria voce" (hooks, 1989). È necessario che tutti siano proattivi nei confronti del cambiamento perché questo avvenga.

Nella stesura della tesi si è cercato di configurare un percorso attraverso l'attivismo curatoriale, fornendo prima di tutto una più chiara idea di cosa si intenda per attivismo nei contesti sociali, politici e poi in quelli artistici e curatoriali. È stato possibile delineare, in particolare grazie al lavoro di Maura Reilly, che cosa si intenda per pratica attivista nell'ambito curatoriale. L'azione attivista è intesa come un insieme di "problemi che

richiedono un'azione" (Reilly, 2018, p. 21), implica l'adozione di un punto di vista particolare, spesso estremo, sottorappresentato, in contrapposizione al "monologo dell'uguaglianza" (Diego, 2018, p. 2). Reilly si è inoltre impegnata nella definizione di un attivismo curatoriale che vada verso la costruzione di un'etica della curatela, fondata non solo sulla volontà di includere le minoranze marginalizzate, ma che si soffermi sugli strumenti impiegati nella stessa. Questa riflessione è in particolar modo emersa nell'intervista realizzata alla curatrice e docente di Storia dell'arte contemporanea, Raffaella Perna, la quale ha sottolineato come in una pratica curatoriale femminista non sia sufficiente dedicarsi a questioni legate alla marginalità delle donne o alla marginalità di soggettività escluse dal canone dominante, non è sufficiente recuperare storie e nomi ai margini del dibattito storiografico pubblico, ma è invece opportuno analizzare la narrazione di queste, i loro strumenti e finalità.

Attraverso alcune proposte di riscrittura curatoriale, infatti, è possibile realizzare delle mostre a carattere attivista che tengano conto non solo degli artisti o delle artiste esposte, ma permettano la costruzione di narrazioni non lineari, capaci di incorporare voci diverse senza evitarne gli attriti (Diego, 2018), includendo i punti di vista dei soggetti coinvolti. Dalle interviste ai curatori e alle curatrici, impegnati in mostre attiviste e nella teorizzazione di esse, è emersa una strada percorribile rispetto alla domanda di ricerca, che intende indagare se esistano delle pratiche, tecniche e strumenti curatoriali che possano comporre delle linee guida per rendere l'esposizione legata alla questione di genere, e non solo, maggiormente inclusiva, e che possano quindi essere riutilizzate ogni qual volta si vogliono realizzare delle mostre che abbiano un approccio antidiscriminatorio, per sensibilizzare i visitatori e ragionare sui temi legati alla inclusività in modo consapevole.

La ricerca della tesi intendeva, dunque, individuare se esistano o meno dei lineamenti curatoriali applicabili a tutte le tipologie di mostre, indipendentemente dal tema proposto, affinché le stesse si impegnino nella sensibilizzazione rispetto alle discriminazioni ed in particolare alle discriminazioni di genere. Per quanto sia possibile suggerire un criterio generale nell'applicazione di strumenti della pratica curatoriale

attivista, non è stato invece possibile ritrovare degli strumenti generali che possano essere impiegati in ogni tipologia di mostra, poiché la stessa pratica curatoriale attivista si è dimostrata uno strumento dell'arte che varia con il variare dei temi, degli spazi e dei soggetti coinvolti. Infatti, con pratica curatoriale attivista, ci si riferisce ad una forma di curatela impegnata socialmente e ciò presuppone che ci sia il proposito di occuparsi di temi quali ad esempio le discriminazioni di genere, l'eurocentrismo o il razzismo. I curatori e le curatrici intervistati hanno sottolineato prima di tutto che cosa significhi per loro la curatela attivista riportando esempi e in qualche caso avanzando definizioni.

L'accessibilità e l'inclusività hanno un ruolo fondamentale nella realizzazione di mostre a carattere attivista. In particolar modo la novità degli ultimi due decenni sta nell'aver finalmente compreso come la dimensione sociale e quella culturale sono di fatto strettamente interconnesse, al punto che ogni intervento volto a migliorare l'una giova automaticamente anche all'altra. Oltre che occasione di confronto, socializzazione e intrattenimento, la cultura può rappresentare un utilissimo strumento di coesione sociale, che aiuta a sviluppare nuove capacità, ma soprattutto consapevolezza identitaria. Quanto emerso dalle interviste ci indica che l'elemento che maggiormente caratterizza una pratica curatoriale attivista è la possibilità di creare relazione, di condividere, di realizzare lavori, ma anche favorire gli interventi dei soggetti coinvolti nella mostra. Uno spazio culturale dovrebbe rivendicare il proprio impegno in difesa della libertà di espressione e nella celebrazione delle diversità e delle pluralità come fondamenti della liberazione collettiva.

Considerando l'arte un mezzo attraverso il quale è possibile cambiare la nostra conoscenza del mondo, la collaborazione tra artisti ed istituzioni culturali ricopre un ruolo importante nella società. Come dichiarato dagli intervistati, i luoghi che maggiormente fanno spazio a questa tipologia di pratica curatoriale sono quelli che hanno una missione sociale di fondo. Anche le personalità coinvolte nei vari luoghi espositivi possono impegnarsi in pratiche di questo tipo, ma è importante che ci sia una coerenza profonda con la possibilità di mettere in relazione i soggetti con lo spazio stesso. Almeno dalla fine degli anni '90, in molti contesti diversi, gli attivisti hanno cercato di instaurare un dialogo

critico con le istituzioni, che di solito soddisfano le loro richieste e si appropriano persino delle loro competenze nell'orientamento dei processi di trasformazione sociale (Diego, A., J., 2018, p. 1). L'intento dei nuovi curatori non si limita a produrre una mostra attivista che possa suscitare solamente delle riflessioni o provocare i visitatori, ma la loro indagine si propone di risolvere i problemi inerenti alla rappresentazione di musei, gallerie e biennali. È stato individuato dai curatori intervistati che l'attivismo curatoriale tiene conto degli impegni etici dentro e fuori dallo spazio espositivo. Quest'ultimo può assumere un carattere attivista, scegliendo di non essere neutrale.

Come già sottolineato in *Il museo come contesto attivista* (1.4), il problema della neutralità dei musei è che essa neutralizza le critiche, il dissenso o la costruzione di narrazioni alternative, creando contraddizione con qualsiasi pretesa di disponibilità alla formazione e al libero e aperto scambio di idee (Raicovich, 2022). Si tratta di un luogo portatore e produttore di processi identitari fondamentali, che in quanto tale, è sempre esposto in quanto spazio di enunciazione, alla propria stessa vulnerabilità, alla possibilità di essere interrotto, interrogato, contraddetto, contestato, usurpato, reinventato (Grechi, 2021). Il museo attivista, infatti, vede l'opera mobilitata essa stessa come oggetto relazionale, allo scopo di liberare il fruitore psicologicamente, fisicamente, socialmente, politicamente. (Bishop, 2017). È dunque fondamentale che il contesto espositivo assuma una natura attivista per rendere il lavoro coerente e permettere la realizzazione di una pratica curatoriale socialmente impegnata. Spesso però i luoghi di cultura sono innegabilmente spazi di egemonia culturale, parte di quel sistema che i movimenti di protesta vorrebbero smantellare.

Come è stato dichiarato da Marco Baravalle, il discorso curatoriale, per quanto si ammanti di progressismo e radicalità, mantiene in realtà uno status quo che non permette una crescita innovatrice dei valori sociali tramandati. Per l'intervistato è necessario che la pratica curatoriale ecceda l'istituzione e si situi nel sociale. Ciò che accomuna le pratiche descritte dagli intervistati è l'impegno a coinvolgere ed "attivare" il pubblico nel processo creativo: azioni svolte per realizzare un cambiamento nell'ambito sociale, economico e

politico di una determinata comunità. Il carattere militante deve essere una peculiarità della pratica curatoriale, soprattutto in quella attivista.

Nel contesto odierno, oggi più che mai, sono presenti forme di oppressioni e di marginalizzazione che, se non interrotte, permetteranno la legittimazione delle disuguaglianze e non sarà possibile riconoscere l'aspetto egualitario che dovrebbe caratterizzare l'accessibilità ai sistemi educativi. Nelle moderne democrazie, in particolare, il comparto artistico-culturale ha assunto un carattere propulsivo e centrale che non può essere disconosciuto, intrecciandosi saldamente con il tessuto produttivo e sociale del territorio di riferimento (Caramiello, 2012) e costituendo un fattore decisivo di crescita civile ed economica, oltre che un essenziale strumento di coesione e integrazione sociale. Tutto ciò è conforme al ruolo specifico dell'arte di proporre universi alternativi nei confronti dell'esistente (Mauri, 1973).

In Italia, così come negli Stati Uniti, sono state realizzate diverse mostre negli ultimi anni, che non si sono soltanto dedicate alla valorizzazione delle donne, ma hanno in particolar modo indagato la loro incidenza sulla storia dell'arte o nella narrazione, attraverso la rappresentazione visiva, dell'appartenenza a un genere diverso da quello dominante e alla possibilità di riconoscersi in esso. È dunque importante affermare che una mostra che abbia una lettura attivista debba essere caratterizzata da una coerenza di inclusività e cooperazione che non si riduca semplicemente alla rappresentazione del tema, ma che si impegni a proporre nuove chiavi di lettura ai visitatori rispetto alle tematiche indagate, che sia spazio di condivisione e di sostegno, ma anche generatore di nuovi significati in costante evoluzione. Il fondamentale rapporto tra arte e società, emerso attraverso le interviste, suggerisce che, se è vero che l'arte influenza la società, è altresì importante che la società nel suo insieme possa partecipare all'esperienza dell'arte. Questo permette di lavorare alla decostruzione delle totalità e dei pericoli che una logica totalizzante comporta, dando priorità al *come* piuttosto che al *cosa* includere. È infatti necessario che più punti di vista su uno stesso contenuto emergano o che si generino nuove prospettive su di esso, evitando di proporre una logica dominante. Non ci sono assolutamente rappresentazioni buone o cattive della realtà perché non ci sono rappresentazioni che

riflettono la realtà, ma modi di dare senso che possono essere oppressivi o liberatori, momenti di negoziazione, rottura, stabilizzazione.

La complessità della rappresentazione della nostra realtà richiede consapevolezza nella lettura delle varie tematiche e deve saper generare una rilettura che sia inclusiva, accessibile e attivista. Non è possibile dunque elencare un insieme di strumenti della pratica curatoriale che possano essere impiegati ogni qual volta si voglia tentare di sensibilizzare e denunciare, ma se si continua a tramandare un modello tradizionale e canonico della storia dell'arte non sarà possibile rendere comprensibile gli aspetti che si celano nella scelta di una rappresentazione, dei suoi temi, dei suoi ragionamenti. Per interrompere la storia dominante, bisogna rompere lo status quo intraprendendo un'azione affermativa e proattiva per trovare strategie e soluzioni che garantiscano pari opportunità nel mondo dell'arte.

Appendice

Intervista realizzata in collegamento da remoto con Elena Savini, KBR Museum, Bruxelles. 12 gennaio 2023.

1. Facendo riferimento al suo lavoro/alla sua personale esperienza, come descriverebbe una pratica curatoriale attivista; cosa la caratterizza?

Elena Savini: Penso che si tratti di pratiche che si ispirano ad una missione sociale; chiaramente ogni pratica è differente, ma penso che sia importante che abbiano come scopo la sensibilizzazione sulle tematiche sociali, denunciare le ingiustizie o porsi in opposizione ad altre pratiche; L'educazione è sempre presente in ogni mostra perché ognuna ha una logica pedagogica, ma in una pratica curatoriale attivista la volontà educativa è data dalla riflessione politica e etica, e diviene quindi una scelta cosciente. Un altro elemento potrebbe essere la volontà di risvegliare un senso critico rispetto alle questioni sociali senza dare già una risposta morale o etica, che susciti dibattiti in corso nella società. Un altro elemento importante è la trasmissione, cioè impegnarsi per trasmettere certe conoscenze e certi saperi che sono stati occultati da politiche o da contesti sociali. Trasmettere non solo in funzione di una mostra, ma andando oltre. Infatti, una mostra può dissotterrare dal dimenticatoio scrittrici o pittrici, ma è importante che poi tutto ciò venga trasmesso alle scuole o che si possa trasmettere questa conoscenza nel futuro ad esempio attraverso gli archivi. Ho riflettuto molto sull'importanza della decostruzione di dinamiche di oppressione, di potere, ma anche di invisibilizzazione per proporre invece nel museo delle dinamiche più inclusive. Questo progetto è applicabile in vari campi, ad esempio nella scelta del tema, nella scelta delle opere, ma deve essere applicato non solo nella parte curatoriale. Nel mio campo si parla spesso di 5 p che sono: la programmazione, il personale, il place nel senso di luogo fisico e anche virtuale, il rapporto con il pubblico e i partenariati. In questi 5 ambiti è necessario riflettere sul carattere inclusivo, sull'accessibilità, ad esempio, sulla questione di genere è importante riflettere in termini di programmazione e di scelta degli artisti che si vuole esporre, ma non solo. Per quel

che riguarda il personale, è importante che una mostra femminista sia accompagnata da politiche contro la discriminazione di genere nell'impiego del personale dell'istituzione o della struttura, poiché si deve essere coerenti su tutte le scelte prese. Per quanto riguarda il place, ad esempio, trovo contraddittorio realizzare una mostra femminista o attivista in un luogo che non lavora sulla propria accessibilità perché non ha senso che una mostra femminista non sia pensata per poter accogliere una donna con disabilità. Partendo dalla mia esperienza il lavoro è stato più difficile di quel che credessi, perché quando si riflette su queste tematiche si deve considerare che non si può pretendere di trasformare il mondo della cultura dall'oggi al domani. Questo anche in riferimento alla mostra che abbiamo realizzato qui al KBR, dal titolo "Sorcières avant la lettre" perché spesso si lavora con un ideale di inclusione, accessibilità e diversità però poi bisogna fare i conti con la realtà. Ad esempio, per quanto riguarda il rapporto con il pubblico, una conquista c'è stata grazie all'introduzione della scrittura inclusiva che prima era molto dibattuta. Questo chiaramente rientra nel campo della comunicazione, ma è stata una grande conquista perché, dal termine della mostra, tutti gli eventi di cui si occupa la biblioteca e il museo vengono comunicati in scrittura inclusiva.

2. Quali strumenti possono essere impiegati in modo più radicale e come?

Elena Savini: Esistono già tanti collettivi e individui che lavorano su questioni politiche attiviste in modo radicale, anche facendo ricorso a varie forme di lotta politica, ci sono molti ricercatori e ricercatrici all'università che hanno dei progetti di ricerca impegnati politicamente quindi forse la cosa più importante da fare sarebbe riuscire a mettere in comunicazione tutte queste persone. Sicuramente nella scelta di un tema da sviluppare in un'esposizione o nella selezione delle opere ci si può ispirare all'attivismo, ma si dovrebbe soprattutto mettere in comunicazione esperti diversi e proporre il loro lavoro, dare spazio a chi per varie ragioni non ha spesso diritto ad esprimere la propria voce. Con "Sorcières avant la lettre" abbiamo discusso di questioni di genere in epoca medievale, ma rapportandolo al contemporaneo, poiché si parlava di filosofie profemministe.

Abbiamo messo in risalto le pittrici miniaturiste donne sottolineando che i loro nomi sono stati dimenticati, si faceva anche riferimento a questioni molto più attuali, ad esempio, si è parlato di misoginia all'epoca medievale o anche dell'humor misogino medievale e odierno, o ancora di questioni riproduttive, di orientamento sessuale, di discriminazioni di minoranze in epoca medievale o delle colonizzazioni. È stato interessante lavorare con persone esterne al museo, abbiamo realizzato le aperture del museo in notturna nelle quali abbiamo invitato degli artisti e delle artiste il cui lavoro mette in dialogo la propria esperienza di discriminazione con una certa contestazione politica. Il dialogo tra le loro performances e l'esposizione ci ha permesso di esplorare diverse questioni di femminismo intersezionale. Alcuni di questi artisti hanno prodotto dei testi poetici sulla questione delle streghe moderne, di femministe o persone queer, percepite come anomale, mostruose e perseguitate dalla società. Questo ha dato agli artisti l'opportunità di esprimersi artisticamente poiché sono persone per esempio non binarie, trans. C'è stato un collettivo di donne razializzate di origine migrante che ha proposto un lavoro artistico sulle streghe in Medio Oriente. Ad esempio, attraverso una lettura di testi poetici scritti da un'artista non binary che evoca la figura della "strega moderna" come emblema di diversità o *queerness*, anormalità percepita come mostruosa dalla società e perseguitata. O ancora la performance di un artista di origine senegalese che utilizza la metafora dello sguardo "bianco" o *white male gaze* come un sortilegio invisibile. Come curatrice è stato interessante scegliere una programmazione artistica impegnata in una riflessione politicizzata. Quindi credo che uno strumento che possa essere radicalmente impegnato nella pratica curatoriale sia dare spazio a voci esterne più radicali creando dibattito, ad esempio invitando un artista con una visione più radicale o semplicemente per la sua natura che rappresentano già una presa di posizione. La semplice scelta di programmare un intervento di una persona queer, trans, non bianca o portatrice di handicap è un gesto "radicale" in sé, anche se l'artista in questione non afferma posizioni attiviste, proprio perché la gestione culturale discrimina questi profili.

3. Perché è importante che la pratica curatoriale sia attivista e militante nel contesto odierno?

Elena Savini: Per me è importante perché è fondamentale che la cultura sia sovversiva, che la cultura si ponga sempre un certo tipo di domande rivoluzionarie, che si interroghi su dinamiche di potere e di invisibilizzazione. La curatela è un lavoro di editoria nel senso che è un lavoro di selezione e di presentazione alla società e quindi le persone che decidono che cos'è il patrimonio e che cosa comprende, ma anche cosa esclude, hanno un ruolo molto importante nella definizione della cultura e della memoria condivisa. Il lavoro di curatore dovrebbe rappresentare un ruolo più collettivo e più partecipativo anche perché quando un'élite di intellettuali decide che cosa è il patrimonio, spesso si decide di trasmettere solo alcuni archivi, alcune conoscenze. Come nel caso delle miniaturiste donne, il cui nome è stato dimenticato perché discriminate sul lavoro nella loro epoca e soprattutto nei secoli successivi, in cui gli studiosi e gli esperti hanno valorizzato unicamente i "grandi maestri" al maschile. Se non si tengono in considerazione le dinamiche di invisibilizzazione, di oppressione e di cancellazione la storia si ripeterà.

4. Come sono affrontate oggi le questioni di genere – su cui verte il mio lavoro- nel contesto curatoriale attivista?

Elena Savini: A mio avviso è importante distinguere due tipi di pratiche curatoriali attiviste: da un lato ci sono iniziative che nascono con una chiara missione attivista, definita fin dall'inizio, con lo scopo di affrontare questioni di genere. Dall'altro lato ci sono luoghi ed enti culturali che dipendono da poteri pubblici, come KBR, un museo nazionale, un museo regionale, o fondazioni private che nascono attorno a collezioni patrimoniali, senza una visione attivista in sé, ma che potrebbero integrarla. Nel primo caso le questioni di genere sono portatrici del progetto. Ne è un esempio la mostra "Witches" (curata da Valérie Piette e promossa dall'ULB) sulla strega come figura femminista atemporale. Spesso queste iniziative sono limitate nel tempo (esposizioni dipendenti da prestiti o doni, non musei fissi con una propria collezione) e dipendono da finanziamenti precari (sussidi e

investimenti spesso motivati da pink-washing). Sono eventi importanti, ma il loro impatto è limitato. Invece, nel caso degli enti culturali come KBR, sfortunatamente non c'è sempre una visione attivista inscritta nelle missioni dell'istituzione e il tutto dipende dalla soggettività che ci lavorano. Nella mia esperienza io ho avuto l'opportunità di poter proporre nel progetto "Sorcières avant la lettre" la mia selezione di opere, ho invitato delle ricercatrici e dei ricercatori a tenere delle conferenze impegnate, ho invitato gli artisti a fare delle performance a tema queer o femminista, ma al di là di questo non c'è una visione d'insieme, né alcuna direttiva, almeno per ora. A livello internazionale la situazione sta cambiando. Per esempio, l'anno scorso è cambiata la definizione dell'ICOM di museo, che assuma d'ora in avanti anche un ruolo in senso sociale. Nonostante i dibattiti molto accesi fra tutti i membri di questo organismo, questo è un grande passo che può rappresentare un cambiamento anche se per ora rimane superficiale.

5. Come si caratterizza il rapporto tra arte e società nella pratica curatoriale attivista?

Elena Savini: Sicuramente in una pratica curatoriale attivista c'è già la convinzione che l'arte abbia una possibilità di entrare in comunicazione con la società che possa influenzarla o risvegliare il senso critico, porre delle questioni di sensibilizzazione, di denuncia, insomma proporre ideali e valori su cui la società poi può interrogarsi e svilupparsi rispetto a queste questioni. Dal mio punto di vista in una pratica curatoriale attivista è molto importante prendere in considerazione le questioni di elitismo; quindi, è vero che l'arte deve influenzare la società, ma è anche importante che la società nel suo insieme possa partecipare veramente all'arte, alla cultura e al patrimonio. La relazione dovrebbe essere a specchio, qualunque persona dovrebbe poter avere accesso a questa arte ed è necessario che il museo non trasmetta un'immagine elitista, ma che sia veramente inclusivo, accessibile e per quanto possibile costruito da e per le comunità che lo frequentano. È importante che una persona vittima di razzismo o che non ha un'educazione universitaria o una minoranza di genere si senta la benvenuta, ma anche valorizzata dal museo stesso. Penso sia importante un rapporto simmetrico e su questo c'è molto da lavorare perché basta guardare le analisi dei dati per

capire che i musei sono visitati principalmente da persone bianche, che hanno un alto livello di istruzione, che possono permettersi di avere del tempo libero e di pagare un ingresso. E allo stesso tempo questo stesso profilo decide cosa succede dentro a un museo, che cosa guardare e come, quale narrativa trasmettere. Potremmo addirittura immaginare la definizione stessa di “patrimonio” come qualcosa di molto più partecipativo. Solo in questo modo, ovvero sorpassando l’idea di canoni prefissati, l’arte e la cultura possono includere veramente le minorità e diventare più accessibili.

6. Quali contesti/luoghi/spazi espositivi si prestano maggiormente ad ospitare mostre attiviste? Perché?

Elena Savini: Esistono dei luoghi che nascono prettamente con volontà attiviste e politiche, ad esempio, sia in Belgio che in Italia esistono vari musei della storia ebraica e questi sono luoghi che nascono con una missione educativa e attivista e che vogliono evitare che la storia non si ripeta. Esistono anche fondazioni e luoghi femministi o impegnati a trasmettere la memoria della colonializzazione, nella lotta contro il razzismo o per lavorare su migrazione e integrazione. Qui a Bruxelles c’è un museo della migrazione, il “Migratie Museum Migration”, e questo è un luogo dove l’ideale politico e attivista fa parte proprio della definizione dello spazio ed è più facile poter proporre una curatela attivista. Quindi per me i luoghi più propensi ad ospitare mostre impegnate socialmente sono i luoghi che nascono con questa missione, ma che purtroppo dipendono sempre dalla richiesta di sussidi da parte del Comune, dello Stato o della Regione e quindi è per loro difficile sopravvivere. Nel caso del Migratie Museum Migration di Bruxelles, per esempio, le mostre sono create in collaborazione con le comunità di migranti, le opere esposte sono i loro ricordi ed artefatti. Il budget per l’art management e i prestiti è chiaramente meno importante, ma dal punto di vista umano e culturale è un progetto preziosissimo. I musei e le esposizioni sono dei business come tanti altri e quindi ormai molti luoghi di cultura programmano mostre sulla questione di genere con una certa dose di attivismo, ma non vuol dire che il luogo sia veramente attivista, nel senso che il femminismo è diventato un tema sfruttato dai business culturali. Spesso a

parte il tema che crea un'esca, la riflessione non è così profonda o rivoluzionaria, quindi bisogna valutare i contesti, chi ci lavora e soprattutto come.

Intervista telefonica a Raffaella Perna, docente di Storia dell'arte contemporanea a La Sapienza, Roma. 16 gennaio 2023.

1. Facendo riferimento al suo lavoro/alla sua personale esperienza, come descriverebbe una pratica curatoriale attivista; cosa la caratterizza?

Posso dire soprattutto cosa non è, all'interno di una pratica attivista, non basta semplicemente dedicarsi a questioni legate alla marginalità delle donne o alla marginalità di soggettività escluse dal canone dominante. Non credo che basti solo recuperare storie e nomi ai margini del dibattito storiografico dominante, ma credo che occorra cercare di capire che tipo di narrazione di queste storie viene fatta e con quali strumenti e per quali finalità. Detto questo ogni mostra nasce da un rapporto con le istituzioni e fare una teoria generale è complesso. Per quel che è stata la mia esperienza in cui volta per volta si negozia un tipo di uno spazio, una possibilità di manovra e di movimento all'interno dell'istituzione nel quale la mostra si colloca. Mi viene da pensare a Griselda Pollock nel momento in cui vuole fare un museo virtuale, nel senso di potenziale e non digitale, e viene utilizzato un medium libro per poter realizzare un museo femminista virtuale. Lo fa perché in un museo è difficile inserire una prassi femminista, è quasi impossibile, perché l'istituzione stessa è connotata di alcuni sistemi che sono ancora legati a un canone del passato, in particolare sessista, con il quale faticosamente le istituzioni fanno i conti, ma dal quale in realtà non si è usciti. Realizzare una mostra in uno spazio museale o in uno spazio privato è frutto di una scelta di diplomazia, ad esempio ho realizzato delle mostre alla Casa delle Donne e quello è un luogo di istituzione femminista e chiaramente per me quelle per me erano delle mostre militanti. Mi sono sentita partecipe di un'istituzione che aveva delle finalità di promozione della conoscenza di una storia delle donne conquistata a fatica e conquistata negli anni. Ho quindi lavorato sia in contesti attivisti, con gli archivi della Casa Internazionale delle Donne e in altre situazioni dove ho cercato di proporre la mia visione

scientifiche che ho sviluppato nelle pubblicazioni e nei libri all'interno del display espositivo. Sicuramente "Il soggetto imprevisto" è una mostra che ha come intenzione di riguardare all'arte degli anni '70 con uno sguardo diverso rispetto a quello a cui siamo stati abituati, a cui io sono stata abituata durante i miei anni di studio, in cui gli anni 70 grosso modo vent'anni fa coincidevano con il racconto dell'arte povera però c'era anche molto altro ad esempio, Mirella Bentivoglio con le sue mostre sulle operatrici visuali, c'era Ketty la Rocca, l'attività di questi gruppi militanti del gruppo XX, o del gruppo del mercoledì. C'erano moltissime realtà attiviste che avevano fatto dell'impegno politico, della pratica dell'autocoscienza, del separatismo una base importante per ripartire da un'arte che fosse diversa rispetto a quella dell'arte povera. Quindi si trattava di una mostra che non fosse il racconto mainstream degli anni 70 dal punto di vista della prassi femminista io non me la sento di definirla femminista perché la mia relazione, ad esempio, con il co-curatore è stata una relazione dal punto di vista femminista disastrosa perché da uomo, direttore dello spazio mi ha imposto il suo nome per primo. "Il soggetto imprevisto" è stato un tentativo di ricostruzione storiografica che partiva da studi e dal mio essere femminista però non posso dire che la pratica che sono riuscita ad introdurre in quella situazione fosse una pratica femminista. Alcune istituzioni ti consentono dei dialoghi anche nella costruzione di relazioni e di rapporti che sono politicamente orientati e altre istituzioni non te lo consentono.

2. Quali strumenti possono essere impiegati in modo più radicale e come?

Mi sento di avere avuto la possibilità di applicare una pratica curatoriale attivista più nella mostra "Altra Misura" poiché era una delle primissime volte in cui si mettevano insieme tutte artiste che avevano negli anni 70 militato con un esplicito focus sulle relazioni tra arte e femminismo. Si trattava di un recupero interessante perché fino a pochi anni prima era stata sempre raccontata la storia dell'arte italiana come un mancato incontro tra l'arte e femminismo ed in ogni caso in quella mostra, basata su documenti e con un approccio diretto alle fonti orali, tramite le interviste nella mia pratica curatoriale di rottura. Dal punto di vista curatoriale in realtà è difficile dire qual è stata la mostra più significativa perché ad esempio "Il

soggetto imprevisto” ha avuto risonanza maggiore ed un maggior numero di visitatori. Quindi direi che dal punto di vista storiografico ha avuto un enorme rilevanza, ma dal mio punto di vista emotivo biografico vedo “Altra Misura” come una mostra che ha permesso la nascita dell’altra. Dal mio punto di vista la mostra non è mai un sistema utopico, si può pensare a una mostra solamente nella contingenza della realizzazione di questa mostra, è un’incarnazione la mostra. Le mostre impegnate socialmente dovrebbero scardinare un qualcosa, per statuto dovrebbero sguardo diverso su una situazione, su un concetto, su un’idea di relazione e partecipazione. Queste sono le parole chiave che hanno dominato la scena dell’arte e delle mostre negli ultimi dieci, vent’anni in realtà con delle radici ovviamente nel passato negli anni 60 e 70 molto forte, ma che negli ultimi 10 anni sono diventate veramente alla base di tutte le grandi rassegne espositive. Nella mia pratica curatoriale spesso vedo più dei limiti di azione che sono dovuti ad una serie di cose, dalla velocità con la quale si fanno i progetti in Italia perché si sviluppano in un arco di tempo microscopico e quindi non consente l’instaurarsi di rapporti fondamentali nella costruzione di un progetto. Una delle cose che penso caratterizzino una pratica attivista è sicuramente quella di dare un peso fondamentale alla relazione con tutte le figure che sono coinvolte nel progetto, dagli artisti coinvolti, al personale, al fruitore. Gli eventi che animano la mostra dovrebbero dare la possibilità di un’interazione vera invece in genere al massimo per ravvivare l’interazione con il pubblico si realizza l’evento Facebook o un talk. Essendo una docente universitaria prima di essere una curatrice, credo sia normale interrogarmi su come si possa fare una didattica non gerarchica, non patriarcale. In una mostra attivista se le persone coinvolte sono sensibili a tematiche di disuguaglianza e hanno lo scopo di sensibilizzare, è normale che ci sia un’osmosi tra questi due piani anche perché io sono sia una docente, una femminista e una curatrice.

3. Perché è importante che la pratica curatoriale sia attivista e militante nel contesto odierno?

Credo che stiamo attraversando una fase non soltanto in Italia, ma anche a livello internazionale in cui sia dal punto di vista politico che da quello culturale ci sono rischi di tornare indietro, dai diritti civili alla considerazione dei valori culturali. In questo momento storico c'è bisogno di tenere le antenne dritte, di fare attenzione a quali scelte dal punto di vista estetico ma anche dal punto di vista politico si fanno nel momento in cui si veicolano delle opere e di essere in grado di comunicare i valori che sono dietro alla ricerca artistica. Stanno emergendo nuovamente i fenomeni di razzismo, a forme di sovranismo.

4. Come sono affrontate oggi le questioni di genere – su cui verte il mio lavoro- nel contesto curatoriale attivista?

Molte mostre hanno messo al centro della propria indagine una riflessione sul genere. In Italia ce ne sono state diverse negli ultimi anni, che non si sono soltanto dedicate alla scoperta delle donne, ma nel capire come incide nella storia dell'arte una rappresentazione visiva dell'appartenenza ad un genere e riconoscersi all'interno di esso. Allo stesso tempo però queste mostre non hanno introdotto delle pratiche attiviste. Ad esempio, la mostra *Doing Deculturalization*, realizzata a Bolzano al Museion sulla deculturalizzazione (dagli scritti di Carla Lonzi) o quella alla Gnam "I say I" sono sicuramente mostre interessanti anche belle, ma non so se le definirei delle mostre attiviste. Un esperimento più attivista è stata la mostra al Mambo di Bologna "Autoritratti, iscrizioni del femminile nell'arte italiana contemporanea", dove vi era un ragionamento collettivo, esplicitato nel catalogo, di una radicale rimessa in discussione dei parametri femministi interni ad una mostra.

5. Come si caratterizza il rapporto tra arte e società nella pratica curatoriale attivista?

La pratica curatoriale attivista è calata nella società e non esiste nulla nel culturale o nel politico che non sia immerso nella società e questo vale sia per chi continua a raccontare un modello tradizionale e canonico di storia dell'arte sia per chi si

occupa di pratiche che invece lo mettano in discussione e lo interrogano chiedendosi ad esempio per chi è fatta quest'arte, come si è sviluppata, a chi si rivolge, da chi viene finanziata e per quali scopi. Sia nella pratica attivista sia nella pratica non attivista curatoriale il rapporto con la società è strettissimo e in quella attivista sicuramente è basato su uno sguardo critico e di analisi rispetto alle motivazioni per le quali ha un posizionamento rispetto alla società. È importante dichiarare una posizione di partenza, ad esempio nel mio caso di donna occidentale femminista che si riconosce in una determinata storia e da qui provo a raccontare quella che è la mia visione di una parte della storia dell'arte italiana.

6. Quali contesti/luoghi/spazi espositivi si prestano maggiormente ad ospitare mostre attiviste? Perché?

Sempre partendo dall'esperienza, quando ho lavorato alla Casa delle Donne è stato un lavoro molto semplice, molto diretto e poco burocratico e in questa autenticità di relazione, capacità esprimere le esigenze, le urgenze o le criticità permettono di sviluppare alcuni ragionamenti. Interagire con una galleria privata sicuramente porta a dei ragionamenti diversi introduce ad esempio un pensiero sul valore economico di ciò che ci espone mentre alcuni spazi pubblici e a maggior ragione gli spazi più militanti non hanno. Nella mia esperienza personale però ho lavorato anche con gallerie private, in particolare con Simone Frittelli, che ha chiaramente rappresentato un interesse nella valorizzazione dell'opera però in realtà ha manifestato una cura rispetto alle artiste e agli artisti e alle loro opere. Quindi dalle gallerie private non ci si aspetta necessariamente che abbiano un carattere politico e sociale dell'esposizione. Il museo ha invece un'altra serie di problematiche legate alla quantità di persone diverse che interagiscono nello stesso progetto, a competenze che sono spesso frammentate tra più uffici e che è una forma di burocrazia molto più sviluppata. In linea generale gli spazi pubblici più di quelli privati si prestano alla militanza, ma non è una legge.

Intervista compilata per iscritto dal curatore e attivista Marco Baravalle, Sale Docks, Venezia. 21 gennaio 2023.

1. Facendo riferimento al suo lavoro/alla sua personale esperienza, come descriverebbe una pratica curatoriale attivista; cosa la caratterizza?

Il fatto di non svolgersi completamente all'interno dell'ambito istituzionale dell'arte, ma di eccederlo, ovvero di situare la pratica nel sociale. Nel mio caso è stata fondamentale l'esperienza di Sale Docks a Venezia, ovvero quella di avere deterritorializzato la curatela all'interno di una dimensione collettiva e di militanza, in uno spazio fisico che nasce attraverso un'occupazione. In questa dimensione, curatela è qualcosa di più rispetto alla cura di mostre o programmi.

2. Quali strumenti possono essere impiegati in modo più radicale e come?

La parola strumento è ambigua, la curatela è già, di per sé, uno degli strumenti di quel campo chiamato arte. Potremmo aggiornare il *j'accuse* che Carla Longhi muove alla critica ne *La critica è potere*. Emergerebbe una questione urgente, pur nella sua generalità. Come utilizzare la curatela per affermare la radicale autonomia del fatto artistico? E, di converso, come evitare di fare della curatela un dispositivo di potere che agisce non solo sulle opere, ma anche sul disciplinamento generale dell'arte, sulla sua riduzione a merce, a prodotto?

3. Perché è importante che la pratica curatoriale sia attivista e militante nel contesto odierno?

Perché, da una parte, la reazione avanza e chiude spazi di libertà di pensiero ed espressione. Al tempo stesso, il modello neoliberale, tipicamente utilizza l'arte come strumento di governo. Cosa significa? Che troppo spesso il discorso curatoriale si ammantava di progressismo e radicalità, quando è, in realtà, strumentale al mantenimento dello status quo.

4. Come sono affrontate oggi le questioni di genere – su cui verte il mio lavoro- nel contesto curatoriale attivista?

In molti modi diversi, al Sale ad esempio, diamo ampio spazio a progetti transfemministi, ma questo certo non basterebbe. Ciò che mi pare cruciale è che spesso lo spazio venga utilizzato da collettivi transfemministi per le loro attività, pubbliche e non. Al tempo stesso, siamo un collettivo, ciò significa che tutte le decisioni vengono prese collettivamente in assemblea. Non ci sono rigide o formali gerarchie. L'assemblea è aperta, il gruppo è in continua metamorfosi. In quello che facciamo, i confini tra arte e politica cadono, sfidando discipline, senso comune e, credo, arricchendo i percorsi soggettivi di chi partecipa. Insomma, senza abusare del termine, c'è qualcosa di queer in quello che facciamo.

5. Come si caratterizza il rapporto tra arte e società nella pratica curatoriale attivista?

Domanda complessa. C'è un rapporto metabolico tra arte e sociale. Uso il termine metabolico poiché implica uno scambio (che a volte può avvicinarsi all'indistinzione), ma anche il fatto che l'arte, in quanto tale, ha nella propria autonomia un grande strumento di radicalità (pure politica), differentemente da quello che il discorso sull'*art pour l'art* vorrebbe farci credere.

6. Quali contesti/luoghi/spazi espositivi si prestano maggiormente ad ospitare mostre attiviste? Perché?

Quelli non istituzionali, oppure quelli istituzionali quando è possibile praticare una contro-egemonia, quando è possibile affermare modelli curatoriali non neoliberali, ovvero legati all'idea di curatore come eroico genio individuale (maschilizzato anche quando il curatore è donna), dedito alla promozione di "mitologie individuali", esattamente come chiede il mercato globale dell'arte.

Bibliografia

Aiken, S., H., 1986, *Women and the question of Canonicity*, College English Vol. 48, No. 3.

Angeli F., 2007, *Comunicare la cultura*, Angeli Franco, collana Pubblico, professioni, luoghi della cultura.

Arendt, H., 2009, *Le origini del totalitarismo*, Piccola Biblioteca Einaudi Ns, Bologna.

Auteri, M., 2021, Articolo *Tania Bruguera in mostra a Milano: attivismo politico come opera d'arte*, 10 Dicembre 2021, <https://www.artribune.com/arti-visive/arte-contemporanea/2021/12/mostra-tania-bruguera-pac-milano/>.

Balzer D., 2016, *Curatori d'assalto. L'irrefrenabile impulso alla curatela nel mondo dell'arte e in tutto il resto*, Johan & Levi Editor, Monza.

Baravalle, M., 2021, *L'autunno caldo del curatore. Arte, neoliberalismo, pandemia*, Marsilio editori, Venezia.

Bayer, N., & Kazeen-Kamiński, B., & Sternfeld, N., 2018, *Curating as Anti-Racist Practice*, Helsinki: Aalto University.

Bazzichelli, T., 2013, *Networking. La Rete come arte*, Costa & Nolan, Milano 2006, T. Bazzichelli, *Net- worked Disruption: Rethinking Oppositions in Art, Hacktivism and the Business of Social Network- ing*, Digital Aesthetics Research Center of the Aarhus University, Aarhus 2013.

Berger, M., 1990, Articolo *Are art museums racist?*, Art in America.

Bishop, C., 2004, *Antagonism and Relational Aesthetics*, in «October», 110.

Bishop, C., 2015, *Inferni Artificiali, la politica della spettacolarità nell'arte partecipativa*; a cura di Cecilia Guida; Luca Sossella Editore; Bologna.

Bishop, C., 2017, *Museologia radicale*, Johan and Levi, Milano.

Blazwick, I., & Cottingham L.; 1994, *who's bad? A mixed response to season of Bad Girls*, Frieze.

Bourriaud N., 2010, *Estetica relazionale*. Edizioni Postmedia Books, Milano.

Brenson M., 1998, *The curator's moment*, "Art Journal", vol.57, No. 4.

- Brown, M., 2016, *Frances Morris to become new Tate Modern Chief*, The Guardian.
- Butler C., 2007, *Art and Feminism: An Ideology of Shifting Criteria*, WACK! Art and the Feminist Revolution, ed. Cornelia Butler and Lisa Gabrielle Mack, Los Angeles: Museum of Contemporary Art; London: MIT Press.
- Butler, J., 1996, *Corpi che contano: i limiti discorsivi del sesso*, Feltrinelli, Milano.
- Butler, J., 2006, *La disfatta del genere*, Meltemi, Roma.
- Butler, J., 2017, *Questioni di genere. Il femminismo e la sovversione dell'identità*, trad. it. Adamo, S., Laterza, Roma.
- C. Lonzi, 2010, *Autoritratto. Accardi, Alviani, Castellani, Consagra, Fabro, Fontana, Kounellis, Nigro, Paolini, Pascali, Rotella, Scarpitta, Turcato, Twombly*, Milano.
- Cammaerts, B. & Carpentier N., 2007, *Reclaiming the media: communication rights and democratic media roles*, Intellect; Bristol.
- Caramiello, L., 2012, *Frontiere culturali. Nuovi percorsi di sociologia e comunicazione*, Guida, Napoli.
- Carpentier, N., 2011, *Media and Participation: A site of ideological-democratic struggle*, Intellect, Bristol.
- Castañeda, M., 2006, *Comprendere l'omosessualità*, Armando Editore; Roma.
- Cataldo, L., & Paraventi, M., 2007, *Il museo oggi. Linee guida per una museologia contemporanea*, Hoepli, Milano.
- Corbetta, P, 2005, *La ricerca sociale: metodologia e tecniche*, Il Mulino, Bologna
- Crenshaw K., 1989, *Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics*; University of Chicago Legal Forum: Iss. 1, Articolo 8. <https://daily.jstor.org/kimberle-crenshaws-intersectional-feminism/>
- De Bartolomeis, F., 1991, *Un metodo di valutazione produttiva per la conoscenza dell'opera d'arte contemporanea*, in *Il sapere dell'immagine: arte contemporanea e scuola*; La nuova Italia; Firenze.

Della Porta, D., 2019, *Movimenti democratici e partecipazione democratica*; Fondazione Giangiacomo Feltrinelli; Milano.

Diego, J. A., 2018, *Curating Activism: Art, Politics and Exhibitions (In, Around, and Beyond Institutions)*, in "Critique d'art". <https://journals.openedition.org/critiquedart/36506>.

Erikson, E., 1969, *Gandhi's Truth: On the Origins of Militant Nonviolence*, New York City, Norton.

Eshun, E., 1993, *Bad Girls!*, Elle (UK).

Fiorillo, M., T., 2001, *Documenti, Educare all'arte contemporanea, l'esperienza del Mart*, Skira, Ginevra-Milano.

Gamberi, C., & Maio M. A., & Selmi G., 2010, *Educare al genere. Spunti per una cornice interpretativa*, Carocci Editore, Roma.

Gaspari, P., 2011, *Sotto il segno dell'inclusione*, Anicia, Roma.

Gitlin T., 2003, *Letters to a young activist*, Basic Books, New York.

Goris, Y., & Hollander, S. 2017, *Activism, Artivism and Beyond; Inspiring initiatives of civic power*, Partos. <https://www.partos.nl/wp-content/uploads/2021/06/Activism-Artivism-and-Beyond-PDF-2017.pdf>.

Grechi, G., 2021, *Decolonizzare il museo*, Mimesis Edizioni, Sesto San Giovanni.

Haraway D., 1991, *Manifesto Cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*, trad. it. Feltrinelli, Milano 1999

Hiller S., 1990, *Antropology into Art: Susan Hiller intervistata da Sarah Kent e Jacqueline Morreau* in *Women's Images of Men*; Pandora Press, Londra.

hooks b., 2000, *Feminism is for Everybody: Passionate Politics*; South end Press; Boston.

hooks, b., *Exepertease*, Artforum, Vol.27, No. 9, Maggio 1989

hooks, b., *Talking Back*, Boston, South and Press, 1989

Hughes, R., 1977, *Rediscovered: Women Painters*, Time.

Ioalé, A., 2021, Articolo: *L'artivismo. Forme, esperienze, pratiche e teorie*; <https://riviste.unimi.it/index.php/connessioniremote/issue/view/1643/319>.

Janes R., Sandell R., 2019, *Museum activism*, Routledge, Londra.

Jordan, T. 2002, *Activism! Direct Action, Hacktivism and the Future of Society*”, Reaktion Books; Londra.

Kruger B., 1993, *Remote Control: Power, Cultures and the world of appearances*, Cambridge, The MIT Press.

Lonzi, C., 1974, *Sputiamo Su Hegel. La Donna Clitoridea E La Donna Vaginale E Altri Scritti*, Milano: Scritti di Rivolta Femminile.

Losito, G., 1988, *Metodi e tecniche della ricerca sociale empirica sull'emittenza*. Livolsi M., Rositi F. (a cura di), *La ricerca sull'industria culturale*, NIS, Roma.

Massironi, M., 1998, *Fenomenologia della percezione visiva*, Il Mulino, Bologna.

Mattolla, C., 2020, *Decolonizzare il museo. Tate Modern e Brooklyn Museum fra nuovo istituzionalismo e attivismo*, in “Abside. Rivista di Storia dell'Arte”, 2.

Mauri, F., 1973, *Der Politische Ventilator*. D.P.V., Milano.

Meneghini, A. M., 2010, *Sentire e Condividere, Componenti psicologiche e correlati biologici dell'empatia*, Seid Editori; Firenze.

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

Monteverdi, A. M., *Nuovi media, nuovo teatro. Teorie e pratiche tra teatro e digitalità*, Franco Angeli, Milano 2011; A.M. Monteverdi, *Leggere uno spettacolo multimediale. La nuova scena tra video mapping, interaction design e Intelligenza Artificiale*, Dino Audino, Roma 2020.

Moure, G., 1996, *Ana Mendieta. Barcelona*, Fundació Antoni Tàpies.

MTL Collective, *From institutional Critique to institutional Liberation? A Decolonial Perspective on the Crises of Contemporary Art*, in “October Magazine”, Ltd. And Massachusetts Institute of Technology, 2018.

Nardi, E., 2012, *Forme e messaggi del museo*, Milano, Franco Angeli.

Nesbit M., 2006, *Question of perspective*, in Armstrong C., De Zegher C., *Women artists at the 113illennium*, Cambridge, The MIT Press.

Nochlin, L., 2014, *perché non ci sono state grandi artiste?*, Castelvecchi, Roma.

O. Viso, *Decolonizing the Art Museum: The Next Wave*, in "The New York Times", 2018.

Obrist, H., U., 2001, *Panel Statement and Discussion*, in Paula Marincola (a cura di), *Curating Now: Imaginative Practice? Public Responsibility*, Philadelphia Exhibitions Initiative, Philadelphia, 200, p. 30-32; Id. "Conversation with Gilane Tawadros", in Sarah Martin, *The Producers: Contemporary Curators in Conversation*, v. 3, Newcastle.

Perna, R., 2009, *In Forma Di Fotografia. Ricerche Artistiche in Italia Dal 1960 Al 1970*, Roma, Derive Approdi.

Perrault, J., 1977, *Women Artists*, SoHo Weekly News.

Phelan P., 2001, "Survey" in Helena Rickett and Phelan, Eds, *Art and Feminism*, Phaidon Press, London.

Raicovich, L., 2022, *Lo sciopero della cultura, Arte e musei nell'epoca della protesta*, Nomos Edizioni, Varese.

Rancière J., 2018, *Lo spettatore emancipato*, DeriveApprodi, Roma.

Ravaioli G., 2019, *Un'antologia-archeologia di arte e femminismo nell'Italia degli anni Settanta*. "Il Soggetto Imprevisto" in mostra a FM Centro per l'Arte Contemporanea, ZoneModaJournal.

Reilly M., 2018, *Curatorial Activism, Towards an ethics of curating*; Thames & Hudson Ltd, New York, 2018.

Rich, A., 1980, *On Lies, secrets and silence*, W. W. Norton & Co, London.

Said, E., 1978, *Orientalism*, Pantheon Books, New York.

Scotini, M., 2019, *The Unexpected Subject. 1978 Art and Feminism in Italy*, in *The Unexpected Subject. 1978 Art and Feminism in Italy* (Milano: Flash Art srl)

Sheets, H., 2016, *Female artists are (finally) getting their turn*, New York Times, 29 Marzo.

- Sholette, G., 2017, *Delirium and Resistance: Activist Art and the Crisis of Capitalism*, London, Pluto Press.
- Showalter, E., 1970, *Feminist Criticism in the wilderness*, *Critical Inquiry*, Vol.8 No. 2.
- Simpson, B., 2001, *Public relations*. An interview with Nicolas Bourriaud, in *Artforum*.
- Smith C., 1996, *Bad Girls*, in Laura Cottingham e Cheryl Smith (eds.) *Bad Girls*, ICA Editions; Londra.
- Stryker, S., & Whittle, S., 2003, *The transgender studies reader*, Routledge, New York.
- Sutherland Harris, A.; *Women Artists: 1550-1950* (catalogo), Los Angeles Country Museum of Art, 1976.
- Tanner, M., 1994, *Bad Girls*; (catalogo della mostra) New Museum of Contemporary Art and Cambridge; MA: MIT press, New York.
- Trasforini, M. A., 2006, *Donne d'arte: storie e generazioni*. Meltemi Editore srl.
- Verde, G., 2007, *Artivismo tecnologico*, Edizioni BFS, Biblioteca Franco Serantini, Pisa.
- Vergine L., 1980, *L'altra metà dell'avanguardia. 1910-1940*, Milano, Mazzotta Editore.
- Vergine, L., 2000, *Body Art e storie simili. Il corpo come linguaggio*, Milano, Skira.
- Vettese, A., 2000, *Ma questo é un quadro? Il valore dell'arte contemporanea*; Roma, Carrocci.
- Vettese, A., 2012, *Si fa con tutto. Il linguaggio dell'arte contemporanea*. Edizioni Laterza, Roma, 2012.
- Viso, Olga M., 2004, *Ana Mendieta: Earth Body, Sculpture and Performance 1972-1985*, exhibition catalogue, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington DC.
<https://www.nytimes.com/2018/05/01/opinion/decolonizing-art-museums.html>.
- Weller, S., 1976, *Il complesso di Michelangelo. Ricerca sul contributo dato dalla donna all'arte italiana del novecento*, Pollenza-Macerata.

Wilde, O., 2007, *The Critic as Artist; The collected works of Oscar Wilde*, London, Wordsworth Editions.

Xanthoudaki, M., 2001, *La visita guidata nei musei: da monologo a metodologia d'apprendimento*, in *Nuova museologia*, n°4.

Zapperi, G., 2017, *Carla Lonzi. Un'arte Della Vita*, Derive Approdi, Roma.

Sitografia

Mostra Documenta fifteen (2022): <https://documenta-fifteen.de/en/about/>

Brooklyn Museum, mostra Global feminisms (2007):

https://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/global_feminisms/

Biennale Arte (2022): Il latte dei sogni: <https://www.labiennale.org/it/news/biennale-arte-2022-il-latte-dei-sogni-milk-dreams>

Moca, WACK! Art and the feminist revolution (2007):

<https://www.moca.org/exhibition/wack-art-and-the-feminist-revolution>