



Corso di laurea magistrale in Economia e Gestione delle Arti e
delle attività culturali

Tesi di laurea

**IL GENDER GAP NEL MERCATO DELL'ARTE
CONTEMPORANEA: DISUGUAGLIANZA DI GENERE
NELLA RAPPRESENTAZIONE E NELLE
OPPORTUNITA' PER LE DONNE ARTISTE**

Relatore

Prof. Andrea Baldin

Correlatrice

Prof.ssa Valeria Maggian

Laureanda

Margherita Crosera

883786

Anno accademico

2024/2025

A oma, mamma e Angela

INDICE

Abstract	pag. 9
Introduzione	pag. 11
Capitolo I – Cause del gender gap artistico	pag. 15
1.1 Premessa	pag. 15
1.2 Perché il genio creativo è maschio?	pag. 17
1.3 Caratteristiche tipiche del lavoro artistico	pag. 22
1.4 Bias e pregiudizi	pag. 25
1.5 Esiste l'”Arte femminile”?	pag. 31
Capitolo II – Funzionamento del mercato dell’arte	pag. 35
Capitolo III – Gender gap nel mercato dell’arte contemporanea	pag. 43
3.1 Premessa	pag. 43
3.2 Gallerie	pag. 44
3.3 Case d’asta	pag. 52
3.4 Musei	pag. 59
3.5 Conclusione.....	pag. 67
Capitolo IV – Gender gap artistico in Italia	pag. 69
4.1 Premessa.....	pag.69
4.2 Studi sul gender gap artistico italiano.....	pag. 70
4.3 Composizione di genere degli studenti e delle studentesse delle università italiane e tassi di occupazione.....	pag. 75
4.4 Analisi personale sulla situazione del gender gap artistico in Italia	pag. 77
4.4.1 Gallerie.....	pag. 77
4.4.2 Mostre monografiche in istituzioni culturali e musei.....	pag. 84
Capitolo V – Attivismo e soluzioni	pag. 89
Conclusione	pag.99
Bibliografia	pag. 101

INDICE DELLE IMMAGINI

Grafico 1: Minuti al giorno di tempo libero per donne e uomini in Europa, 2018	pag. 24
Grafico 2: Tempo trascorso giornalmente in ore nelle attività di tempo libero tradizionali in venti Paesi Europei	pag. 25
Grafico 3: Prezzi mediani per le opere di artiste e artisti, divisi per gruppi di galleria.....	pag. 46
Tabella 1: Percentuale di mostre di artiste donne organizzate dalle principali megagallerie di New York e percentuale di crescita di questo dato	pag. 48
Tabella 2: Percentuale di mostre di artiste donne organizzate dalle principali gallerie-dimezzo di New York e percentuale di crescita di questo dato.....	pag. 48
Tabella 3: Percentuale di mostre di artiste donne organizzate dalle principali gallerie emergenti di New York e percentuale di crescita di questo dato.....	pag. 49
Tabella 4: Sconto di prezzo per il genere delle opere vendute in asta, diviso per periodi	pag. 54
Tabella 5: Percentuale di opere di artiste donne nelle collezioni dei maggiori musei americani.....	pag. 61
Grafico 4: Percentuale di mostre monografiche dedicate a uomini e a donne nelle principali istituzioni americane, 2007-2014	pag. 64
Grafico 5: Percentuale di mostre monografiche dedicate a uomini e donne nelle principali istituzioni francesi, spagnole e tedesche, 2007-2014	pag. 65
Grafico 6: Percentuale di artiste donne e artisti uomini rappresentati dalle gallerie commerciali di arte contemporanea italiane	pag. 73
Grafico 7: Percentuali di mostre monografiche di artiste donne e di artisti uomini organizzate dalle gallerie commerciali di arte contemporanea italiane	pag. 73

Grafico 8: Percentuale della presenza di artiste donne e artisti uomini nelle mostre personali e collettive organizzate dai principali musei e dalle principali fondazioni di arte contemporanea d'Italia	pag. 74
Tabella 6: Numero di gallerie di arte contemporanea presenti nel campione relativo a ciascuna città analizzata nella ricerca	pag. 80
Tabella 7: Presenza femminile tra le artiste rappresentate nel campione delle gallerie analizzato.....	pag. 82
Tabella 8: Percentuali di mostre monografiche dedicate ad artiste donne sul totale delle mostre monografiche organizzate da alcune delle principali istituzioni museali e fondazioni culturali italiane	pag. 86
Figura 1: “Dearest Art Collector”, Guerrilla Girls, 1986	pag. 92
Figura 2: “Do women have to be naked to get into the Met Museum?”, Guerrilla Girls, 1989	pag. 94
Figura 3: “The advantages of being a woman artist”, Guerrilla Girls, 1987-88	pag. 95
Figura 4: “Benvenuti alla Biennale Femminista!”, Guerrilla Girls, 2005	pag. 96

ABSTRACT

Il *gender gap* artistico si riferisce al divario di genere applicato al contesto specifico del mercato dell'arte contemporanea. Si vuole analizzare quanto e in che modo le donne artiste siano spesso svantaggiate rispetto ai loro colleghi uomini: faticano a raggiungere alti livelli di riconoscimento, sono meno rappresentate nelle gallerie, le loro opere finiscono meno spesso nel mercato secondario, raggiungono prezzi molto inferiori e vengono acquisite meno di frequente dai musei.

L'obiettivo di questa tesi è quello di analizzare la situazione del *gender gap* artistico a livello globale e, in particolare, in Italia. Dato che la ricerca nel contesto del nostro Paese è ancora scarsa e insufficiente, ho condotto un'indagine empirica. In particolare, ho analizzato la percentuale di artiste donne rappresentate dalle gallerie d'arte di alcune delle maggiori città italiane e la percentuale di mostre monografiche di artiste donne organizzate dalle principali istituzioni museali o fondazioni private italiane. I risultati della mia ricerca evidenziano che, anche in Italia, esiste un marcato *gender gap*. Le implicazioni di questi risultati suggeriscono la necessità di politiche culturali più inclusive e di un impegno concreto per ridurre il divario di genere nel mondo dell'arte.

In conclusione, ci sarà un approfondimento sull'attività di attivismo svolta dalle *Guerrilla Girls*, che per prime hanno iniziato a raccogliere dati sul *gender gap* artistico e a denunciarne il problema con una comunicazione efficace e sofisticata. Ci si chiederà se questo tipo di attivismo sia valido ancora oggi e come abbia impattato il sistema dell'arte contemporanea nel mondo.

INTRODUZIONE

Il *gender gap* artistico si riferisce alle disparità di genere che caratterizzano il mondo dell'arte e che portano allo svantaggio delle donne artiste. Questo fenomeno si manifesta in diversi ambiti: nella sotto-rappresentazione delle artiste nelle gallerie d'arte, nella minore presenza di mostre monografiche a loro dedicate da musei o istituzioni, nei prezzi di aggiudicazione in asta delle loro opere, spesso significativamente inferiori rispetto a quelli delle opere di artisti uomini, e, infine, nella limitata attenzione che studiosi ed esperti riservano alle artiste nella ricerca e nella critica.

Di conseguenza, il divario di genere crea delle disparità tra artiste e artisti in termini di opportunità, riconoscimento, visibilità, rappresentazione e compenso.

Il sociologo Pierre Buordieu, nel suo saggio “Il Dominio Maschile” (1998) – in cui analizzava le dinamiche di potere che perpetuano l'egemonia maschile nella società - esponeva la sua tesi, secondo la quale il settore culturale avrebbe rappresentato una delle poche aree professionali in cui le donne sarebbero riuscite ad occupare posizioni di rilievo. Secondo lui, infatti, le donne sono le agenti responsabili della conversione del capitale economico in capitale simbolico nel contesto domestico. Partendo da questo assunto, arrivava alla conclusione che l'emancipazione professionale delle donne nell'ambito culturale potesse essere considerata come una semplice estensione del ruolo femminile tradizionale.

L'interpretazione sviluppata da Bourdieu si è rivelata, purtroppo, non perfettamente esatta. Infatti, il *gender gap* interessa numerosi ambiti sociali, compreso quello artistico, nonostante questo venga spesso ritenuto da molti un ambito più inclusivo e progressista. Tuttavia, analizzando i dati attuali che riguardano il divario di genere nel mondo dell'arte e della cultura, le artiste e le professioniste del settore culturale restano sistematicamente svantaggiate in termini di visibilità, riconoscimento, opportunità, rappresentazione e compenso. Lo svantaggio delle donne nel mondo culturale è sancito anche dall'Unione Europea: “Le donne devono ancora affrontare molti ostacoli, come ad esempio l'accesso egualitario al mercato del lavoro culturale e creativo, ad una paga equa e alla

rappresentazione nei ruoli creativi e di decisione, oltre a eguale apprezzamento e riconoscimento del loro lavoro”. E “la mancanza di accesso, partecipazione e visibilità delle donne nel contesto culturale tende a perpetuare delle discriminazioni basate sul genere, che portano la società a ignorare talenti e a far mancare la diversità del contenuto culturale e delle forme di espressioni artistiche”¹.

L’obiettivo di questa tesi è analizzare e quantificare il fenomeno del *gender gap* nel mondo dell’arte contemporanea, con particolare attenzione al contesto italiano. Attraverso l’analisi di dati e studi esistenti, che riguardano vari contesti nazionali e internazionali, si intende poi concentrare l’indagine sulla situazione italiana. Nel nostro Paese, infatti, come è emerso nel corso della ricerca, la letteratura sul tema risulta ancora limitata. Pertanto, uno degli scopi principali di questo lavoro è comprendere se e in che misura il divario di genere artistico in Italia sia paragonabile a quello osservato in altri contesti. In particolare, la tesi si propone di misurare in maniera concreta la rappresentazione delle artiste nelle gallerie d’arte contemporanea italiane e nelle mostre temporanee organizzate dalle principali istituzioni culturali nazionali.

Non essendo stato possibile, a causa della mancanza di dati disponibili, condurre un’analisi quantitativa, si è optato per un approccio descrittivo. Nello specifico, sono state selezionate otto tra le principali città italiane e, per ciascuna di esse, sono state individuate le gallerie d’arte contemporanea presenti. Una volta definito il campione, sono stati consultati i siti web di ciascuna galleria, al fine di individuare il numero e il genere degli artisti che rappresentano. I dati raccolti hanno poi consentito di elaborare delle riflessioni e dei confronti interessanti. Successivamente, per le stesse otto città, sono stati individuati alcuni dei più importanti musei o fondazioni culturali che organizzano mostre di arte contemporanea di rilievo. Attraverso la consultazione dei relativi archivi, è stato possibile determinare la percentuale di mostre monografiche dedicate ad artiste donne negli ultimi dieci anni circa.

Anche in questo caso, le percentuali ottenute hanno permesso di fare delle valutazioni e

¹ Council of the European Union, Presidency conclusion on gender equality in the field of culture, Brussels, 2020, disponibile a <chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcgclefindmkaj/https://data.consilium.europa.eu/doc/document/ST-13097-2020-INIT/en/pdf>

degli approfondimenti utili alla comprensione del fenomeno del *gender gap* nel panorama artistico italiano contemporaneo.

La tesi è articolata in cinque capitoli. Il primo capitolo si propone di individuare le cause storiche, sociali e culturali che stanno alla base del *gender gap* artistico. Si evidenzia come, storicamente, il genio creativo sia stato attribuito esclusivamente agli uomini, anche a causa dell'esclusione sistematica delle donne dalle istituzioni educative e dalla possibilità di cimentarsi in grandi temi storici.

Successivamente si analizzano le specificità del lavoro artistico, un lavoro autonomo, incerto, basato sull'auto-promozione, che spesso entra in conflitto con le responsabilità genitoriali e familiari che socialmente vengono attribuite con maggiore frequenza alle donne.

Il capitolo affronta anche i bias e i pregiudizi che influenzano l'educazione e la crescita e che orientano uomini e donne verso ruoli e attitudini differenti, penalizzando le donne in ambito professionale. Infine, viene messa in discussione l'idea dell'esistenza di un'"arte femminile", che tende a generalizzare e marginalizzare la produzione artistica delle donne, attribuendole caratteristiche stereotipate.

Il secondo capitolo analizza il funzionamento del mercato dell'arte contemporanea, con l'obiettivo di comprenderne le dinamiche interne e ricostruire il percorso canonico che solitamente caratterizza la carriera di un artista. Questo consente di individuare i passaggi chiave in cui il divario di genere incide negativamente sulla carriera delle artiste.

Il terzo capitolo presenta vari studi, rapporti e dati statistici relativi al *gender gap* artistico negli Stati Uniti e nel mondo, con l'obiettivo di offrire una comprensione quantitativa e qualitativa del fenomeno. L'analisi si concentra innanzitutto sulle gallerie d'arte, evidenziando la sotto-rappresentazione delle artiste e le disparità nei prezzi di vendita delle opere. Si osserva come il *gender gap* risulti minore nelle gallerie emergenti. Successivamente si analizzano le case d'asta. In questo ambito, le donne rappresentano una minima parte del mercato, sia in termini di volumi, che in termini di valore. Tuttavia, alcuni studi segnalano che, nonostante per le donne esista una barriera nell'accesso alle aste, quando le loro opere riescono ad essere vendute in questo

mercato, possono ottenere un *premium price*. Infine, l'ultima parte del capitolo si concentra sui musei, analizzando le acquisizioni e la capacità delle istituzioni di offrire una panoramica dell'arte del nostro tempo equa e inclusiva. Particolare attenzione viene dedicata alla percentuale di mostre monografiche riservate alle artiste donne.

Il quarto capitolo è dedicato all'analisi della situazione italiana. Innanzitutto vengono presentati di dati emersi da alcuni studi condotti in Italia sul tema del *gender gap* artistico. Successivamente, dopo aver illustrato l'obiettivo e la metodologia della ricerca, vengono esposti i risultati di un'indagine condotta personalmente e finalizzata a rilevare le percentuali di rappresentazione femminile nelle gallerie di alcune delle maggiori città italiane e le percentuali di mostre monografiche dedicate ad artiste donne negli ultimi dieci anni circa da parte di alcune delle istituzioni museali o culturali italiane più importanti.

Infine, il quinto capitolo offre una panoramica sulle pratiche di attivismo artistico femminista che, nel secolo scorso, hanno denunciato e contrastato le disuguaglianze di genere nel mondo dell'arte. Un focus particolare sarà sull'esperienza delle *Guerrilla Girls*, collettivo anonimo che ha svolto un ruolo fondamentale nell'analisi quantitativa del *gender gap* artistico, nella denuncia delle sue dinamiche e nella spinta verso un cambiamento concreto all'interno delle istituzioni culturali.

Attraverso questa tesi, si intende offrire un contributo alla comprensione critica del *gender gap* nel sistema dell'arte, individuandone le cause e le manifestazioni attuali. L'analisi, insieme ai dati quantitativi, gli studi e le riflessioni teoriche, non vuole solo documentare le disuguaglianze di genere ancora presenti, ma anche proporre una riflessione più ampia sul modo in cui istituzioni e professionisti del settore possono costruire un panorama artistico più equo e inclusivo.

CAPITOLO 1

CAUSE DEL GENDER GAP ARTISTICO

1.1 PREMESSA

L'uguaglianza di genere è un principio importante e fondamentale per lo sviluppo della nostra società, in particolare per raggiungere crescita, occupazione e coesione sociale. Viene sancito dall'Unione Europea, che nelle Conclusioni del summit sull'uguaglianza di genere nell'ambito della cultura, afferma che "l'uguaglianza tra uomini e donne deve essere garantita in tutte le aree, incluse occupazione, lavoro e salario"². Come si può leggere anche nell'articolo 2 del Trattato dell'Unione Europea³, i valori su cui essa si fonda sono comuni a tutti gli stati membri, che devono lavorare per creare una società in cui prevalga il pluralismo, la non discriminazione, la tolleranza, la giustizia, la solidarietà e l'uguaglianza tra uomini e donne. Nonostante questo, purtroppo, il divario di genere è ancora una realtà in tutte le sfere della società e in tutti gli stati membri dell'Ue.⁴

Le donne lavoratrici devono affrontare delle difficoltà in più rispetto ai loro colleghi uomini. Infatti, pregiudizi e bias contribuiscono a creare una barriera, un ostacolo, che le donne devono superare per raggiungere i loro obiettivi lavorativi. Questo ostacolo viene chiamato anche *Glass ceiling*, letteralmente tetto di vetro, cioè una barriera trasparente, quasi invisibile e difficile da percepire, che le donne che vogliono

² Council of the European Union, Presidency conclusion on gender equality in the field of culture, Brussels, 2020, disponibile a [chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcgclefindmkaj/https://data.consilium.europa.eu/doc/document/ST-13097-2020-INIT/en/pdf](https://data.consilium.europa.eu/doc/document/ST-13097-2020-INIT/en/pdf)

³ Treaty on the European Union, Maastricht, 1992, disponibile a [chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcgclefindmkaj/https://eur-lex.europa.eu/resource.html?uri=cellar:2bf140bf-a3f8-4ab2-b506-fd71826e6da6.0023.02/DOC_1&format=PDF](https://eur-lex.europa.eu/resource.html?uri=cellar:2bf140bf-a3f8-4ab2-b506-fd71826e6da6.0023.02/DOC_1&format=PDF)

⁴ Womarts, State of the arts: report about the situation of women artists and professionals in the cultural and creative industries sector in Europe, 2020, disponibile a [chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcgclefindmkaj/http://www.womarts.eu/upload/01-LI-WOMART-1-20-6.pdf](http://www.womarts.eu/upload/01-LI-WOMART-1-20-6.pdf)

raggiungere posizioni lavorative di prestigio si trovano davanti. In sostanza il termine *Glass ceiling* indica “l’esistenza di una barriera per le donne nell’avanzamento nella professione” (Currier, 2019). Quello che sta al di sopra della barriera di vetro è riservato agli uomini. Alle donne, invece, non resta che fare i conti con questo ostacolo.

Le donne sono ancora vittime di pregiudizi e luoghi comuni e rimangono ancorate ad una situazione di inferiorità occupazionale, salariale ed economica. Le donne artiste ovviamente non sono un’eccezione. Non solo sono soggette ai pregiudizi comuni che vengono applicati a tutte le donne, ma anzi ne hanno di specifici per la propria categoria. Come sottolineato anche dal Primo Rapporto annuale prodotto dall’Osservatorio per la parità di genere del Ministero della Cultura (2022)⁵, esiste il luogo comune secondo il quale se le donne artiste non riescono a vendere le loro opere o ad essere rappresentate dalle gallerie d’arte è perché la qualità delle loro opere è inferiore rispetto a quella delle opere realizzate da artisti maschi. E, quindi, secondo questa visione, la spiegazione del gender gap artistico sarebbe molto semplice: le opere di artisti uomini hanno una qualità maggiore, di conseguenza vengono scelte con più frequenza, si vendono meglio sul mercato e riescono a raggiungere un prezzo più elevato.

Un altro pregiudizio, che viene usato come giustificazione della sotto-rappresentazione delle artiste nel mercato dell’arte contemporanea e che viene menzionato sempre nello stesso rapporto del 2022 prodotto dall’Osservatorio del Mic, è quello secondo cui sono poche le donne che decidono di proseguire la carriera artistica, rispetto agli uomini. E questo ha forti implicazioni perché vorrebbe dire che le donne non vogliono diventare artiste o abbandonano questo tipo di carriera, perché scelgono di essere madri, quindi avere una famiglia, accudire i figli e occuparsi della casa. In particolare, come scritto nel report dell’Osservatorio per la Parità di Genere del Ministero della Cultura italiano (2022)⁶: “quando si parla di gender gap ci si scontra con

⁵ Primo rapporto annuale dell’Osservatorio per la parità di genere del Ministero della cultura “La questione di genere tra immaginario e realtà”, 2022, disponibile a chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcgclefindmkaj/https://media.beniculturali.it/mibac/files/boards/be78e33bc8ca0c99bffa70aa174035096/PDF/2022/OssPariGenere/Primo%20rapporto%20annuale_22%20novembre%202022.pdf

⁶ Primo rapporto annuale dell’Osservatorio per la parità di genere del Ministero della cultura “La questione di genere tra immaginario e realtà”, 2022, disponibile a <chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcgclefindmkaj/https://media.beniculturali.it/mibac/files/boards/>

due tipi di risposte: noi non guardiamo al genere ma al merito. E poi: vorremmo sostenere le donne ma non ci sono. Entrambe queste affermazioni omettono degli elementi di verità e di realtà. Banalmente, non si può guardare al merito se uomini e donne non hanno lo stesso punto di partenza, non dispongono delle medesime opportunità”.

Nei paragrafi successivi cercheremo di smontare i luoghi comuni e i pregiudizi appena descritti, capendone le cause e individuandone l’origine nei processi sociali e culturali che ci coinvolgono tutti da secoli. In particolare si vuole analizzare il motivo per cui le donne faticano ad emergere e ottenere un ruolo di rilievo all’interno del mondo dell’arte.

1.2 PERCHE’ IL GENIO CREATIVO E’ MASCHIO?

L’esempio classico e ideale di artista è implicitamente maschio. Infatti, se pensiamo ai Grandi Maestri della storia dell’arte, cioè a pittori o scultori come Michelangelo, Caravaggio, Bernini e molti altri, che sono stati innovatori, iniziatori di nuove correnti artistiche e pilastri della disciplina, ci accorgiamo che tra questi non compare mai nessuna donna. Le donne non esistono nella categoria di Grandi Maestre. Ma per quale motivo? Innanzitutto, occorre notare che in passato le donne, anche qualora avessero voluto diventare pittrici e anche qualora fosse stata concessa loro la possibilità di dipingere, avrebbero potuto concentrarsi esclusivamente sulla pittura di soggetti semplici, come fiori e frutta (Nochlin, 1971). Solo gli uomini potevano occuparsi delle grandi opere a tema storico o allegorico. E questa divisione netta, questa esclusione impenetrabile è rimasta immutata nel tempo: era valida nell’antichità, è rimasta valida nel Rinascimento e rimarrà valida nel periodo delle Accademie.

Un’altra ragione che ha impedito alle donne di accedere al ruolo di Grandi Maestre viene spiegata da Parker e Pollock, (1981), che scrivono: “gli uomini sono i veri artisti, loro hanno il genio, mentre le donne hanno solo il gusto. Gli uomini sono impegnati nei grandi lavori di immaginazione su grande scala, mentre le donne sono occupate in passatempi minori, delicati e personali”. Infatti, anche in ambiti non artistici a

maggioranza femminile o simbolicamente femminili, la trasformazione della visione creativa e il genio creativo sono attribuiti molto più frequentemente agli uomini rispetto che alle donne. Ad esempio, la cucina è stata tradizionalmente considerata un ambito femminile, ma è agli uomini che viene riconosciuto il merito di aver trasformato la cucina in un'arte. Queste osservazioni, pur essendo evidenze empiriche, rivelano un fenomeno più profondo: infatti, tendiamo ad associare il concetto di genio creativo alla figura maschile, ovvero all'idea di essere uomini (Miller, 2016). E se l'unica creatività ammessa è quella maschile, la donna nel sistema dell'arte spesso si ritrova a ricoprire un ruolo subordinato, limitato a sostenere, convalidare o, al massimo, celebrare la creatività maschile (Lonzi, 1974).

Se il genio creativo è maschio, e se è sempre stato così, ne consegue che anche gli scrittori, gli studiosi e i professori di storia dell'arte hanno sempre applicato questa assunzione nei loro testi, che centinaia di migliaia di studenti e artisti hanno studiato e su cui si sono formati. Esiste infatti una produzione di monografie (testi critici che si concentrano sulla biografia e sulla produzione di un singolo artista), che possiedono una sottostruttura romantica, elitaria e di glorificazione dell'individuo. Questa sottostruttura è quella che ha contribuito alla creazione del mito del Grande Artista, che è unico, è come un dio perché riesce a creare la meraviglia dal nulla e ha un'essenza misteriosa e magica. L'assegnazione di queste doti divine viene sottolineata attraverso dei luoghi comuni. Ad esempio molti autori sostengono che alcuni grandi artisti siano diventati tali, senza aver mai avuto la guida di un maestro perché avrebbero avuto come unica maestra la Natura⁷. E ancora, ci raccontano di come il talento si sia sempre manifestato molto presto ed indipendentemente da incoraggiamenti esterni. Ad esempio Poussin, Courbet e Monet, già mentre erano a scuola, invece di impegnarsi a studiare le materie richieste o seguire le lezioni, disegnavano delle vignette o delle caricature ai margini dei libri scolastici⁸. Anche lo stesso Michelangelo, secondo il suo biografo Vasari, da bambino disegnavo invece di studiare. E ancora, un esempio più moderno: Picasso passò tutti i suoi esami per entrare all'Accademia di Belle Arti all'età di 15 anni con solo un giorno di preparazione, mentre per tutti gli altri candidati era stata necessaria

⁷ Si veda Buchon (1856) con riferimento alla biografia di Courbet.

⁸ Riportato da Felibien (1666-1688) con riferimento alla biografia di Poussin, da Buchon (1856) con riferimento alla biografia di Courbet, da Wildenstein (1996) con riferimento alla biografia di Monet.

una preparazione lunga mesi (Cabanne, 1977). Se, come negli esempi sopra citati, per gli artisti maschi si sottolinea sempre il loro carattere di unicità, si evita sempre di sottolineare il ruolo che la famiglia ha ricoperto nella formazione e nella promozione degli artisti maschi. Ritornando all'esempio fatto prima su Picasso, non si parla mai del ruolo svolto dal padre di Picasso (uno stimato professore di arte) nella precocità pittorica del figlio. "E se Picasso fosse nato femmina? Il signor Ruiz avrebbe posto la stessa attenzione o avrebbe stimolato così tanto l'ambizione al successo di una piccola Pablita?" (Nochlin, 1971).

Se l'immagine del Grande Maestro e del grande artista uomo è quella appena descritta, com'è che la storia dell'arte parla della "Lady Painter", cioè della ragazza pittrice? Questa etichetta, istituita nei testi del XIX secolo, indica fin da subito per le artiste donne un livello di dilettantismo modesto, un impiego da svolgere nel tempo libero, consono ad una giovane signora di buona famiglia, che per natura vuole dare le sue principali attenzioni al benessere degli altri, principalmente famiglia e marito (Nochlin, 1971). Il vero impegno è sempre trasformato in auto-indulgenza. Per questo, per una ragazza sarebbe stato meglio tralasciare la pittura ad olio o la scultura. Sarebbe stato più consono, invece, concentrarsi sulla pratica del disegno, più semplice, veloce e meno impegnativa, un passatempo che non distrae troppo dai compiti sociali e domestici. Le donne artiste sono quindi state storicamente imprigionate nel ruolo di dilettanti, perché oltre alla pittura hanno comunque sempre dovuto mantenere il loro impiego a tempo pieno come casalinghe.

La *Lady Painter* non solo viene descritta come una ragazza la cui produzione artistica rientra nell'ambito del dilettantismo, ma si sottolinea anche sempre il suo aspetto. Come se il suo essere fisicamente attraente o meno, avesse una qualche influenza sul giudizio delle opere.

Infine, se i dettagli delle biografie degli artisti uomini vengono innalzati e esasperati in positivo, al contrario, per le artiste donne le biografie sono usate per sottolineare quanto loro abbiano rappresentato un'eccezione rispetto alla normalità, e quanto fossero diverse rispetto alle altre donne. Ad esempio, nelle biografie di artiste donne, anche influenti e famose, si enfatizzano sempre le circostanze delle loro vite atipiche, sottintendendo il fatto che grazie a queste siano riuscite ad avere successo: l'avere genitori accondiscendenti che hanno permesso alle figlie di ricevere un'istruzione artistica

oppure il fatto di aver scelto di non avere figli per poter avere la libertà di continuare a lavorare nell'arte (Nochlin, 1971).

Una delle ragioni della disparità che esiste nella descrizione delle artiste donne e degli artisti uomini, rispettivamente come *Lady Painter* e Grandi Maestri, è riscontrabile nel percorso istituzionale che in passato era necessario svolgere per diventare artisti. Nel XIX secolo, per diventare artisti occorreva frequentare l'Accademia di Belle Arti e seguire il percorso personale, formativo e professionale che l'istituzione offriva. Solo così si poteva diventare artisti, in quanto il sistema escludeva qualsiasi possibilità di riuscita professionale al di fuori dei suoi confini. Le donne che riuscivano ad entrare in Accademia, perché abbienti e perché le veniva concesso dalla famiglia o dal marito, dovevano scontrarsi con un primo grande ostacolo: alle artiste, dal Rinascimento fino alla fine del XIX secolo, era preclusa la possibilità di ritrarre il modello nudo da vivo. Questo divieto incideva profondamente sulle possibilità di carriera future, dato che lo studio del modello nudo era fondamentale per la formazione di ogni giovane artista, per la realizzazione di opere destinate ad essere considerate di grande valore e per catturare la vera essenza della pittura storica, ritenuta la forma d'arte più elevata (Nochlin, 1971). Il fatto di non poter avere accesso a questo tipo di formazione, il fatto di essere private della possibilità di creare grandi opere d'arte di storia, faceva sì che le donne fossero costrette a limitarsi ai campi artistici considerati minori, come il ritratto, il paesaggio o la natura morta. Il sistema delle Accademie, inoltre, prevedeva una serie di competizioni, che contribuivano allo slancio della carriera dell'artista e che servivano a scovare i nuovi talenti. Uno di questi era ad esempio il Prix de Rome, un premio, che se vinto permetteva al giovane vincitore di lavorare nell'Accademia Francese di quella città. Ovviamente, le donne non avranno accesso alla possibilità di concorrere per il premio fino alla fine del XIX secolo, un periodo in cui, comunque, il sistema accademico aveva già perso gran parte della sua rilevanza. Basta guardare i dati sulle Accademie del tempo per rendersi conto delle limitazioni che una donna artista si trovava a dover superare. In Francia, nella metà del XIX secolo, nessuna artista aveva partecipato al Ecole des Beaux-Arts (premio che sanciva il successo artistico), solo il 7% aveva ricevuto una commissione ufficiale, solo il 7% aveva ricevuto la medaglia del Salon, e nessuno aveva ricevuto la Legion d'Onore. "Private degli incoraggiamenti, delle strutture educative e dei premi, è anche incredibile

che una certa percentuale di donne abbia deciso comunque di perseverare e cercare una professione nelle arti” (Nochlin, 1971).

Gli artisti uomini hanno sempre potuto occuparsi di dipingere i grandi temi, mentre, le artiste donne, sia per ragioni sociali legate all'accudimento della famiglia, sia per ragioni istituzionali legate all'impossibilità di ricevere una formazione artistica completa, sono state costrette a dipingere solo i soggetti minori. Ancora oggi esistono delle distinzioni in questo senso. Le arti domestiche, ad esempio, cioè quelle arti che storicamente sono state fatte in casa, come le arti decorative o le arti minori (ricamo e tessitura), sono tradizionalmente associate alle donne. Anche gli acquerelli o la fotografia, che prevedono materiali relativamente economici e che non richiedono grande formazione, sono stati un mezzo che per secoli è stato assegnato all'ambito specifico dell'arte femminile. Nei campi, invece, in cui è richiesta un'alta formazione, le donne sono meno rappresentate. Ad esempio esistono poche donne scultrici o architette, dato che sono ambiti in cui sono richieste abilità e capacità elevate e in cui i materiali usati sono molto costosi (Cowen, 1996). Si dà il caso, che le opere tradizionalmente realizzate dalle artiste donne (e quindi acquerelli, fotografia e ricami) siano anche quelle con meno valore economico all'interno dei circuiti del mercato dell'arte contemporanea. E se le donne, ad esempio, tendono più spesso a creare opere ad acquarello (come in effetti è probabile che accada), e se questi medium, considerando tutte le altre variabili, sono generalmente meno apprezzati dai collezionisti, ciò potrebbe spiegare la minore domanda per le opere di artiste femminili (LeBlanc, Sheppard, 2021).

Cosa accade, però, quando sono gli artisti uomini ad usare le tecniche che tradizionalmente sono assegnate alle donne? In anni recenti abbiamo visto come artisti uomini, che si sono appropriati di materiali e metodi tradizionalmente considerati femminili, siano stati celebrati come innovativi e trasgressivi (si pensi ai pupazzi o alle coperte usate di Mike Kelley o alla cucina di Tiravanija). Questa dinamica mette in luce come le categorie di "genio creativo" e "innovatore" siano appannaggio di chi infrange le convenzioni, ma solo nel caso in cui queste azioni vengano compiute da uomini. In altre parole, il fatto che un uomo utilizzi tecniche o simboli che appartengono a un dominio ritenuto inferiore, cioè quello femminile, non solo non svaluta la sua opera, ma la rende interessante e degna di attenzione. Questo sottolinea quanto il nostro giudizio sull'arte e sulla creatività sia profondamente influenzato da pregiudizi di genere.

”I termini “arte” e “artista” sono neutrali, ma comunque la storia dell’arte ha strutturalmente e attivamente escluso le donne dal parteciparvi, lasciando la mascolinizzazione della storia dell’arte come un effetto ideologico” (Parker, Pollock, 1981).

1.3 CARATTERISTICHE TIPICHE DEL LAVORO ARTISTICO

Le carriere artistiche richiedono un impegno e una dedizione totale. Infatti, forse di più rispetto che in altre professioni, ci si aspetta che l’artista consideri come assoluta priorità la carriera e la creazione artistica, e che dimostri un impegno visibile per l’arte, come se fosse una passione o addirittura una chiamata.

Il fatto di aspettarsi un impegno totalizzante per una singola chiamata è un’aspettativa fortemente legata al genere. Come scriveva Nochlin nel suo saggio del 1971, “le donne sono state storicamente scoraggiate a sviluppare una sola competenza in profondità, dato che le competenze moderate in più aree erano considerate più adatte al loro ruolo. La libertà di concentrarsi su una sola abilità era riservata unicamente ai maschi”.

Anche la dedizione totale alla carriera artistica era una possibilità esclusivamente riservata agli uomini. Le donne non potevano avere un lavoro vero e dedicarsi unicamente alla pittura, dato che questa poteva essere svolta solo nell’ambito del dilettantismo o dell’hobby. L’unico lavoro che poteva essere considerato come un vero lavoro per le donne era quello che indirettamente o direttamente serviva la famiglia; ogni altro tipo di impegno da parte delle donne veniva visto come una deviazione, un segno di egoismo o di narcisismo. Anche se una donna avesse dimostrato di essere seriamente propensa all’impegno nella carriera artistica, ci si sarebbe comunque aspettati che rinunciasse a tutto, mettendo da parte le sue ambizioni per privilegiare l’amore e la famiglia. Per le donne, la scelta sembra sempre essere quella tra il matrimonio e la carriera: quindi tra la solitudine come prezzo del successo o la compagnia e l’intimità in cambio della rinuncia alla propria realizzazione professionale (Nochlin, 1971).

Esistono esempi di alcuni grandi artisti uomini che, per diventare tali e continuare il loro percorso professionale con maggiore intensità, hanno scelto di rinunciare agli obblighi e alle distrazioni che una vita familiare avrebbe comportato. Tra questi si possono citare

Delacroix, Courbet, Degas, Van Gogh and Toulouse-Lautrec. Per nessuno di questi artisti, però, la determinazione a raggiungere delle soddisfazioni personali in ambito lavorativo ha mai significato un sacrificio della propria mascolinità o del proprio ruolo all'interno della società.

Quindi, ritornando alla questione iniziale, il lavoro artistico non è solo un lavoro per il quale ci si aspetta che l'artista riceva una chiamata e la segua intensamente rinunciando a tutto, soprattutto se donna; ma si tratta anche di un lavoro che si articola in singoli progetti e che alterna periodi di nessuna o limitata attività a momenti di intensa produttività (Miller, 2016). Alcuni lavori creativi, inoltre, possono presentarsi in momenti inaspettati o possono richiedere la disponibilità a compiere lunghi viaggi all'ultimo minuto. Questo indubbiamente crea conflitti tra responsabilità personali e responsabilità familiari. E proprio per questo le donne artiste sono dei soggetti molto vulnerabili nel settore artistico: essendo soggette a determinate condizioni lavorative, tendono ad essere anche quelle che scendono maggiormente a compromessi quando emergono necessità genitoriali.

Non è un caso che molte artiste donne, che nella loro carriera hanno goduto di grande successo, abbiano deliberatamente scelto di non fare figli, a causa del prezzo che questo avrebbe avuto sulla loro arte.

Abbiamo detto che le donne sono i soggetti più vulnerabili nel settore artistico perché tendono ad abbandonare il lavoro per dedicarsi alla cura dei figli e della casa. Ma perché avviene questo? La risposta è che il ruolo che la società impone alle donne è prima di tutto quello di mogli e madri. Come emerge anche dal report prodotto da Womart⁹, sappiamo che, a partire dal XIX secolo, il tempo delle donne è stato suddiviso in tre categorie: tempo libero effettivo, tempo dedicato ai lavori domestici e infine tempo dedicato alla cura della famiglia. Pertanto il tempo libero delle donne non si limita a momenti di svago vero e proprio, ma include anche lavoro non retribuito. Fatte queste premesse, lo stesso report si propone di capire: come donne e uomini hanno distribuito il loro tempo negli ultimi decenni? Qual

⁹ Womarts, State of the arts report about the situation of women artists and professionals in the cultural and creative industries sector in Europe, 2020, disponibile a chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/http://www.womarts.eu/upload/01-LI-WOMART-1-20-6.pdf

è lo stato attuale della situazione nei paesi europei in termini di *leisure gender gap*? C'è una differenza sul tempo libero trascorso da uomini e donne?

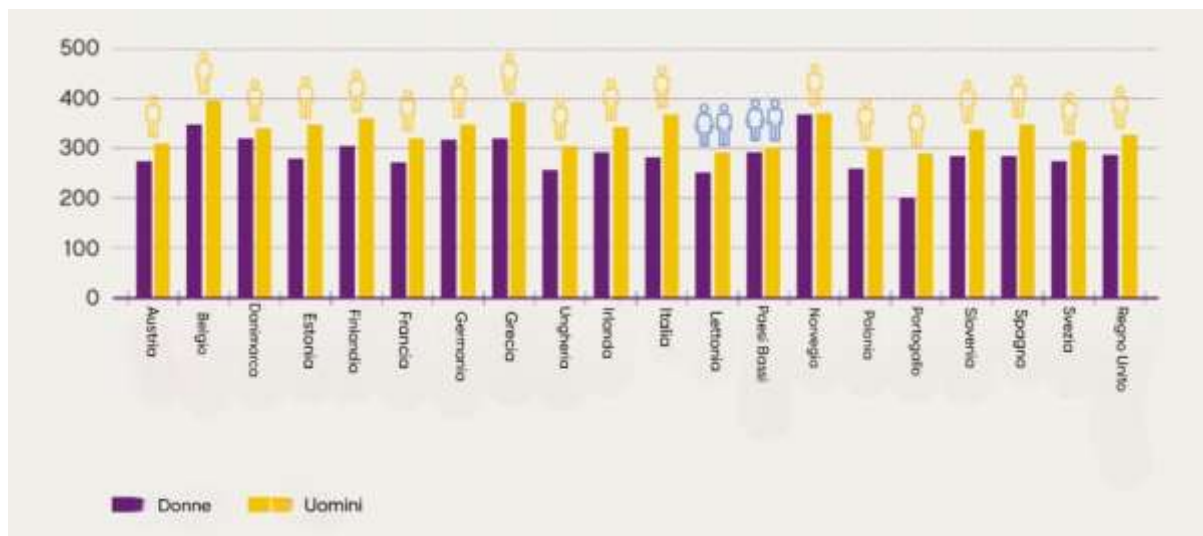


Grafico 1: Minuti al giorno di tempo libero per donne e uomini, 2018. Fonte: elaborazione di Womart basata sul database OECD.

Il grafico 1 riporta il numero di minuti che donne e uomini impiegano giornalmente nel loro tempo libero. In generale, emerge una differenza notevole riguardo il tempo libero trascorso da uomini e donne in tutti i paesi, tranne che per la Norvegia e i Paesi Bassi. Il Portogallo, ad esempio, ha il *leisure gender gap* maggiore con 89.36 minuti di media: nello specifico gli uomini hanno 289,12 minuti disponibili al giorno contro i 199,78 minuti per le donne. L'Italia segue il Portogallo con 85,15 minuti in più di tempo libero per gli uomini. Complessivamente in Europa, gli uomini hanno in media 335 minuti (circa 5 ore e mezza) di tempo libero al giorno, mentre alle donne rimangono solo 285 minuti (circa 4 ore e 45). Quindi, gli uomini hanno il 18% in più di tempo libero rispetto alle donne.¹⁰

Ma il dato più impressionante è come viene usato questo tempo libero. Esiste una differenza tra uomini e donne? La differenza esiste ed è a dir poco significativa.

¹⁰ Womarts, State of the arts report about the situation of women artists and professionals in the cultural and creative industries sector in Europe, 2020, disponibile a chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcgclefindmkaj/http://www.womarts.eu/upload/01-LI-WOMART-1-20-6.pdf

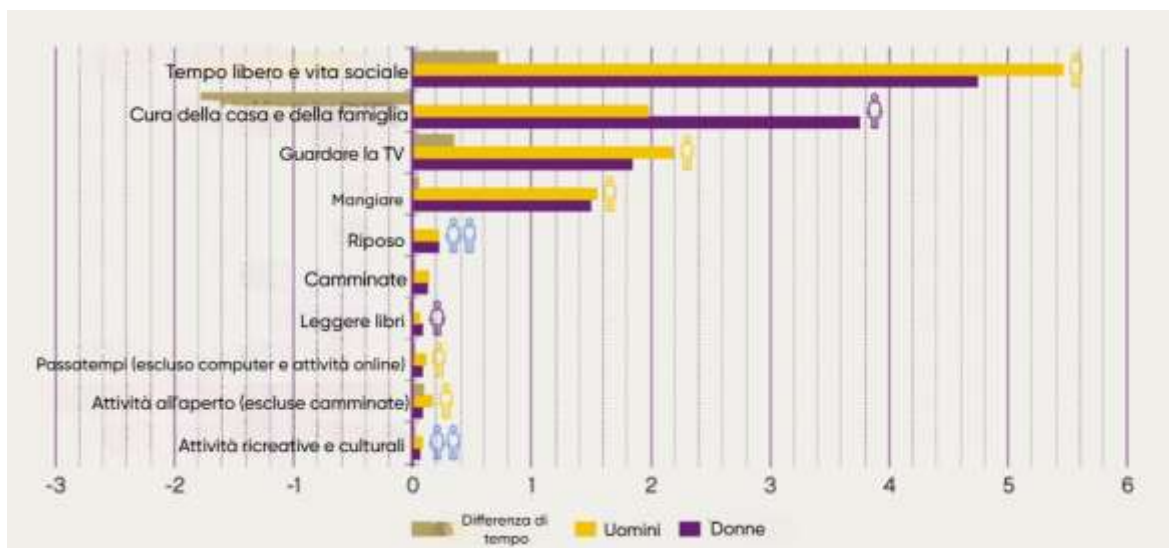


Grafico 2: Tempo trascorso giornalmente in ore nelle attività di tempo libero tradizionali in 20 Paesi Europei. Fonte: elaborazione di Womart basata sui dati Eurostat, 2010.

Le donne trascorrono 1 ora e 45 minuti al giorno in più degli uomini a svolgere attività dedicate alla cura della casa e della famiglia. Di conseguenza, gli uomini hanno più tempo libero effettivo, circa 75 minuti in più al giorno, da trascorrere in attività di svago e vita sociale (Graf. 2).¹¹

Considerando questi dati, “per entrare nel mondo dell’arte bisogna scegliere di non sottomettersi al ruolo socialmente accettato di madre e moglie, il solo ruolo che ogni istituzione sociale assegna automaticamente alle donne. È solo adottando gli attributi “maschili” di determinazione, concentrazione, tenacia, assorbimento nelle idee e maestria per sé stesse, che le donne hanno avuto successo e continuano ad averlo nel mondo dell’arte” (Nochlin, 1971).

1.4 BIAS E PREGIUDIZI

Un’altra causa del gender gap che oggi esiste tra gli artisti è costituita da quell’insieme complesso di bias e di pregiudizi che permeano la nostra società e che da sempre contraddistinguono le lavoratrici donne in generale.

¹¹ Womarts, State of the arts report about the situation of women artists and professionals in the cultural and creative industries sector in Europe, 2020, disponibile a chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/http://www.womarts.eu/upload/01-LI-WOMART-1-20-6.pdf

Per molte generazioni, l'educazione della famiglia e della scuola ha incoraggiato le giovani donne a sviluppare caratteristiche comportamentali di ubbidienza, sottomissione e conformismo. I ragazzi invece sono stati incoraggiati o obbligati in alcuni casi, a mostrarsi sicuri di loro stessi e a nascondere fragilità e paura. Queste specificità caratteriali sono state considerate delle norme sociali e hanno contribuito a far crescere ragazze e ragazzi all'interno di canoni separati e ben distinti. L'impatto di questi canoni sullo sviluppo personale di ogni individuo è significativo, perché porta a credere che esista un'unica normalità, cioè quella per cui le donne sono in un modo e gli uomini in un altro, con una forte separazione di genere delle caratteristiche comportamentali. Fa sì che, per esempio, la formazione di qualità come la fermezza e la competitività venga incoraggiata nei maschi e non tollerata per le femmine (Miller, 2016).

Questi stereotipi sono talmente consolidati, anche a livello culturale, che, come la letteratura su lavoro e genere ha evidenziato, anche i posti di lavoro, i processi di assunzione e la valutazione dei risultati professionali sono costruiti con la stessa logica: Spesso i manager ignorano la scortesie, l'aggressività o la mancanza di eleganza in uomini altamente produttivi a livello lavorativo, mentre chiedono alle donne di essere più affabili per esercitare influenza e autorità (Miller, 2016). La grazia richiesta alle donne non concede loro la possibilità di ricercare attenzioni. E se ad una donna non è concesso ricercare attenzioni, risulta meno attiva ed entusiasta nella promozione del proprio lavoro. Promozione che nella maggior parte dei casi è necessaria per assicurarsi delle valutazioni positive e delle posizioni di prestigio.

Si tratta di un circolo vizioso. La cultura impone delle caratteristiche comportamentali e caratteriali alle donne e la società fa acquisire loro queste caratteristiche, che però sono anche quelle che vengono maggiormente svalutate nei posti di lavoro. Le donne pertanto sono considerate meno meritevoli, il gender gap si alimenta e per le donne è sempre più difficile emergere a livello lavorativo.

Ci sono altri esempi, oltre a quelli già citati, di caratteristiche che le donne hanno culturalmente assorbito come proprie, ma che le relegano purtroppo ad ambiti professionali inferiori o per i quali è prevista una retribuzione minore.

Le donne, infatti, risultano essere più avverse al rischio degli uomini (LeBlanc, Sheppard, 2022). Tuttavia, chi è meno propenso a correre dei rischi ha più probabilità di

ritrovarsi in carriere lavorative con ricompense basse, mentre le carriere con più rischio tendono ad essere ricompensate con salari maggiori.

Anche la competitività è una qualità che socialmente è stata tolta alle donne. Ma, ancora una volta, i lavori con le ricompense maggiori richiedono una competizione più intensa. Dato che la competitività è una qualità che porta ad un vantaggio professionale nella maggior parte degli ambiti lavorativi, le donne implicitamente crescono con meno possibilità di costruirsi una carriera di successo. Cercando di capire il motivo per cui le donne sono in media meno competitive, possiamo analizzare i risultati dello studio di Gneezy et al. (2003). È stato eseguito un esperimento in cui veniva chiesto ai partecipanti di risolvere un rompicapo con due diversi schemi di gioco: nel primo gli individui erano pagati un prezzo fisso per ogni rompicapo che risolvevano, mentre nel secondo, gli individui venivano pagati con una ricompensa più alta, ma solo se finivano per primi. L'analisi ha rivelato che gli uomini miglioravano la loro performance nel secondo schema di gioco e risolvevano il 40% dei rompicapi in più rispetto alle donne. Quando, però, le donne giocavano contro altre donne, risolvevano lo stesso numero di rompicapi degli uomini. Questo dimostra l'ipotesi che le donne sono meno propense ad entrare in competizione con gli uomini.

Un'altra caratteristica che viene attribuita più frequentemente alle donne è quella di essere più amanti del sociale e di avere più preferenze di redistribuzione, il che si traduce ancora una volta in livelli minori di ricompense lavorative. La preferenza per la redistribuzione delle donne è stata dimostrata da Funk e Gauthmann (2015) che, analizzando il voto delle donne in Svizzera, hanno scoperto che queste esprimevano in maggioranza delle preferenze associate a politiche che puntavano alla redistribuzione e alla spesa nella sanità pubblica.

Le donne, poi, hanno anche attitudini diverse nei confronti della negoziazione. È stato scoperto che le abilità di negoziazione delle donne dipendono dal motivo della loro negoziazione. Ovvero, le donne tendono ad essere più abili nelle negoziazioni quando rappresentano gli interessi di altri, mentre, quando negoziano per sé stesse, emerge un divario di genere significativo (LeBlanc, Sheppard, 2022). Questo va a supporto dell'ipotesi secondo la quale le donne si sentono meno meritevoli oppure hanno paura delle reazioni negative che possono suscitare quando negoziano per sé stesse.

Questo ha delle implicazioni specifiche nel lavoro artistico delle donne, e su come questo sia sottovalutato rispetto al lavoro dei loro colleghi uomini. Come si è già visto nel paragrafo precedente, le donne sono state considerate per secoli più come muse o modelle, che come potenziali creatrici di arte, dato che il genio creativo è implicitamente maschile. “Le donne artiste, poi, che si ritirano dalla società e ignorano i bisogni degli altri per concentrarsi sulla creazione artistica sono considerate egoiste, pericolose e ribelli [perché] la reclusione, il carattere forte e i comportamenti asociali sono più socialmente accettati negli uomini piuttosto che nelle donne” (Miller, 2016).

Per le donne, poi, la valutazione del loro lavoro artistico si concentra in modo sproporzionato sull'apparenza e la sessualità. Se una donna riesce ad avere successo si pensa che abbia usato la sua bellezza per raggiungerlo. Se invece una donna comunica la sua sessualità come parte della sua produzione creativa, questo crea un doppio vincolo: se rifiuta di mostrare la sua sessualità è vista come una persona con cui è difficile lavorare e quindi perde delle opportunità, se invece evidenzia troppo la propria sessualità può trovarsi nella situazione in cui il suo lavoro e talento vengono ignorati, per concentrarsi solo sull'aspetto, il che danneggia la sua credibilità. In generale il successo delle donne è attribuito all'aspetto fisico piuttosto che al talento. E questo perché le donne sono percepite come meno competenti degli uomini e di conseguenza vengono anche valutate in modo meno favorevole (Miller, 2016).

Se la società dà per assodato che le artiste donne siano meno competenti rispetto agli uomini, allora vengono prese meno sul serio e vengono trattate come principianti quando in realtà hanno elevate competenze professionali. In questo contesto, una donna dovrà sempre lavorare di più rispetto ad un uomo per avere lo stesso riconoscimento.

Ci sono degli esempi concreti che possono essere portati a sostegno di questa tesi e che aiutano a comprendere meglio, quanto bias e pregiudizi abbiano un'influenza reale sulla vita e la carriera delle artiste. Ad esempio, non è un caso che molte artiste donne adottino nomi maschili o nomi neutri, grazie ai quali non è possibile intuire il loro genere. In ambito letterario, abbiamo la scrittrice Mary Ann Evans che si firmava come George Eliot e abbiamo J.K. Rowling, alla quale è stato consigliato di usare solo le iniziali del nome in modo da non rivelare il genere. In ambito prettamente artistico, invece, abbiamo ad esempio Leonor

Kresner, artista e moglie di Jackson Pollock, che sceglie di firmare i suoi quadri usando l'abbreviativo Lee, nome proprio che può essere sia femminile che maschile. Anche nei secoli precedenti esistono esempi di artiste, come Artemisia Gentileschi, Judith Leyster o Caroline Louisa Daly, i cui dipinti sono stati volutamente attribuiti per decenni ad artisti uomini dello stesso periodo. Il motivo è che “i soggetti che rivendevano le loro opere d'arte nel mercato secondario preferivano usare queste attribuzioni errate, in quanto sapevano che i collezionisti sarebbero stati disposti a pagare un prezzo maggiore per opere che pensavano fossero state create da artisti uomini” (LeBlanc, Sheppard, 2022).

Un altro meccanismo che contribuisce al maggiore riconoscimento di artisti maschi è il fatto che per i familiari di artisti uomini defunti sia consuetudine tutelare il loro lavoro e la loro eredità. Ad esempio, i parenti di numerosi artisti sono spesso coinvolti nell'organizzazione di mostre retrospettive o nella creazione di fondazioni per rafforzare il posto dei loro familiari uomini all'interno del panorama artistico. Al contrario, per le famiglie di artiste donne scomparse, questo lavoro di conservazione e valorizzazione avviene in modo molto meno strutturato e sistematico (Miller, 2016). Se, come dicevamo all'inizio, le donne sono punite quando cercano attenzioni positive, si autopromuoveranno meno mentre saranno in vita, e saranno meno propense ad avere l'attenzione attirata su di sé da qualcun altro dopo la morte. Ed è questo meccanismo che fa sì che le artiste donne siano più frequentemente escluse dalla lista di figure leggendarie e canoniche della storia dell'arte.

Esistono, poi, delle specificità che riguardano il lavoro dell'artista. Questo raramente avviene all'interno di un impegno tradizionale a tempo pieno. Invece, quasi sempre, gli artisti lavorano attraverso accordi informali, che siano lavori a contratto o lavori freelance. Questi accordi di lavoro informali hanno una cosa in comune, e cioè prevedono e richiedono che gli artisti facciano un lavoro imprenditoriale significativo per avanzare nella propria carriera, per farsi organizzare delle mostre, per avere pubblicazioni o per avere l'opportunità di mostrare le proprie opere. In sintesi, i lavoratori creativi devono continuamente promuovere sé stessi e il proprio lavoro a sponsor, a finanziatori, a galleristi, e infine al pubblico. Ma, dato che il lavoro imprenditoriale richiede il saper prendere dei rischi, l'auto-promuoversi, il chiedere risorse e ricercare attenzioni, e dato che tutto ciò è più socialmente accettato negli

uomini rispetto alle donne, queste sono percepite più negativamente rispetto agli uomini che hanno lo stesso comportamento (Miller, 2016).

Oltre a questo, il lavoro imprenditoriale in ambito artistico avviene attraverso relazioni informali, più che attraverso processi di assunzione formali. E queste relazioni sociali informali spesso avvantaggiano gli uomini. Infatti, le reti sociali nel mondo dell'arte ricordano molto dei "circoli esclusivi maschili", in cui informazioni, risorse e opportunità si diffondono attraverso legami di amicizia tra uomini, rimanendo così meno accessibili alle donne. Le relazioni informali che circondano molto del lavoro creativo fanno aumentare il rischio di disuguaglianza di genere. Il lavoro imprenditoriale, infatti, può essere implicitamente considerato maschile perché richiede una sicurezza in sé stessi estensiva, che è sistematicamente erosa nelle artiste donne. Pertanto, le donne riportano uno scetticismo significativo nei confronti delle loro abilità (Miller, 2016).

Anche quando si analizza il modo in cui gli artisti riescono a farsi rappresentare dalle gallerie, è spesso attraverso relazioni personali praticamente invisibili. Questo spiega come la mentalità del *boys' club* si replica, consciamente o inconsciamente.

I bias di genere sono particolarmente accentuati nella pratica artistica in cui, per esprimere un giudizio sull'opera d'arte, è prevista la valutazione di qualità estetiche, che per definizione sono soggettive. Non esiste cioè uno standard definito per decidere cosa renda di "buona qualità" un'opera d'arte. Infatti, le valutazioni estetiche prevedono sempre una soggettività e un certo grado di incertezza. Ed "è proprio quando gli individui esprimono giudizi in condizioni di incertezza, che sono più propensi ad usare criteri intuitivi e non esaminati, come gli stereotipi di genere" (Miller, 2016).

Come ha notato John Stuart Mill (1869), ciò che di solito viene considerato naturale, come la sottomissione delle donne agli uomini, fa sì che ogni deviazione da questa norma appaia come qualcosa di innaturale. E la maggior parte degli uomini sono riluttanti a lasciare questo ordine naturale delle cose che gli porta così tanto vantaggio.

1.5 ESISTE L'“ARTE FEMMINILE”?

Molti pensano che il gender gap che esiste tra uomini e donne artisti rifletta una diversa qualità delle opere d'arte prodotte rispettivamente dai professionisti dei due generi. Secondo questa tesi, quindi, le opere realizzate dalle artiste sono valutate economicamente meno e hanno una qualità minore, perché le donne nei secoli non hanno avuto un accesso egualitario all'educazione artistica e alle risorse. Ma, dato che il talento è una caratteristica personale fissa, potrebbe esserci un'altra spiegazione al gender gap artistico: se l'arte è un riflesso delle esperienze personali, si potrebbe pensare che i temi e gli stili dell'arte femminile siano considerati meno interessanti e di minore valore per i collezionisti (Adams, 2017).

“Esisterebbe quindi un'“arte femminile”, chiaramente distinguibile e riconosciuta, diversa sia nelle sue qualità formali che espressive e che si basa sul carattere speciale della situazione della donna e della sua esperienza” (Nochlin, 1971). E certamente potremmo chiamare “arte femminile” un'arte prodotta da un gruppo di donne consciamente e stilisticamente unite. Ma, mentre per altre correnti artistiche, come il futurismo, il surrealismo o il cubismo, si possono riconoscere delle caratteristiche stilistiche ed espressive chiaramente definite (spesso anche in un manifesto), queste caratteristiche comuni di femminilità non sembrano poter essere attribuite a tutte le opere delle artiste donne in generale. Le opere delle artiste sembrano essere legate più al contesto culturale e al periodo storico in cui sono state prodotte, piuttosto che al lavoro delle loro colleghe donne. Nessuna sottile essenza di femminilità collega il lavoro delle artiste e, in ogni caso, anche la semplice scelta di un soggetto tradizionalmente femminile, come un vaso di fiori o una scena legata alla maternità, non può essere paragonata allo stile, di certo non in assoluto allo stile femminile. Inoltre, l'idea che l'arte sia un'espressione dell'esperienza emotiva personale e che quindi esista un'“arte femminile” che unisce le esperienze di tutte le donne non ha un fondamento solido. L'arte non è mai solo una sorta di traduzione della vita personale dell'artista in termini visuali, o almeno, la grande arte non lo è mai. Il fare arte implica una padronanza del linguaggio della forma, la confidenza con i materiali pittorici e la conoscenza delle convenzioni e degli schemi teorici che esistono e che cambiano in ogni periodo storico (Nochlin, 1971).

A questo proposito è utile ricordare l'esperimento di Adams (2017) ideato per rispondere alla domanda: esiste un'"arte femminile"? Se sì, si riesce a capire il genere dell'artista solo guardando un quadro? Adams (2017) considera un campione di partecipanti che siano rappresentativi della popolazione statunitense in termini di genere, età, stipendio e distribuzione geografica. Ad ogni partecipante vengono chieste informazioni sul sesso, l'età, gli introiti annui, l'educazione, la frequenza con cui visitano gallerie d'arte o mostre, e infine, lo stato o il territorio di residenza. Inoltre, per ogni partecipante viene stabilita una ricompensa, consistente in una donazione da devolvere ad un ente benefico a scelta. Nell'esperimento vengono mostrati ai partecipanti alcuni dipinti. Si chiede loro di indovinare il sesso dell'artista, e di valutare i dipinti su una scala da 1 a 10. Questo ha permesso di comprendere se fosse possibile indovinare il genere dell'artista solo guardando il quadro. Perché, se è vero che i dipinti delle donne artiste hanno caratteristiche distinguibili visivamente, allora il gender gap potrebbe essere spiegato con una differenza legata al gusto, che non avrebbe nulla a che vedere con il genere dell'artista in sé. Inoltre, l'esperimento permette di capire se il genere percepito dal partecipante all'esperimento abbia un'influenza sul suo apprezzamento per l'opera. Se così fosse, questo effetto rinforzerebbe la tesi che il gender gap non è legato al gusto ma alla cultura.

Per l'esperimento vengono scelti 10 dipinti, 5 di donna e 5 di uomo e tutti con un prezzo di aggiudicazione sotto i 100mila dollari. Questo per assicurarsi che i dipinti siano tutti relativamente sconosciuti. Alle due domande sul sesso dell'artista e sulla valutazione dell'opera, ne vengono aggiunte altre. Una chiede di indovinare la provenienza geografica dell'artista e l'altra di indicare il periodo in cui si presuppone che l'artista abbia realizzato il quadro. Queste ulteriori domande vengono aggiunte per non rendere troppo ovvio ai partecipanti il tema della ricerca sul gender gap. I risultati emersi dicono molto e sono consistenti con l'affermazione che non esiste un'"arte femminile". Emerge che l'arte delle donne viene valutata economicamente e qualitativamente meno, non perché sia diversa, ma solo perché è fatta dalle donne, che sono culturalmente soggette a bias sociali che le svantaggiano. Nel primo esperimento, i partecipanti hanno ipotizzato che l'artista fosse uomo il 62,7% delle volte. E il fatto che la frequenza di risposte sia significativamente sopra il 50% per gli uomini, indica che i rispondenti si aspettino un'incidenza più alta di pittori maschi, piuttosto che femmine. L'unico dipinto per cui una significativa maggioranza dei

partecipanti ha indovinato il genere femminile dell'artista è il "Vaso di fiori" di Marie Lucie Nessi-Valtat. Questo suggerisce l'idea che alcuni temi e soggetti siano percepiti come a predominanza femminile. Rispondenti che sono uomini, facoltosi e che visitano spesso gallerie d'arte, hanno un minore apprezzamento per le opere che associano ad artiste femminili. Per esempio, per i rispondenti uomini che percepivano la femminilità dell'artista è associata una riduzione dell'apprezzamento di 0.66, che rappresenta un 13% di sconto dal voto medio. Però, sono proprio gli individui maschi facoltosi, quelli che statisticamente sono più propensi ad acquistare opere d'arte all'asta o nelle gallerie d'arte, specialmente se le visitano spesso.

In conclusione, possiamo affermare che le principali cause del gender gap che caratterizza il sistema dell'arte possono essere fatte risalire a disuguaglianze storiche, sociali e culturali. Queste si sono susseguite nel corso dei secoli e hanno fatto sì che le artiste donne fossero ostacolate in termini di visibilità e riconoscimento. In particolare sono state evidenziate le barriere istituzionali che hanno limitato le opportunità per le artiste, ma anche la predominanza di modelli patriarcali e di stereotipi di genere che hanno influenzato la percezione del loro lavoro. Nel prossimo capitolo analizzeremo il sistema dell'arte contemporanea, il suo funzionamento e i principali passaggi che solitamente compongono una carriera artistica. In questo modo sarà possibile capire in che modo e in quali momenti le donne artiste incontrino maggiori difficoltà di rappresentazione e considerazione.

CAPITOLO 2

FUNZIONAMENTO DEL MERCATO DELL'ARTE

Nel capitolo precedente abbiamo analizzato le cause del gender gap che esiste tra artiste e artisti. Ora, invece, passiamo ad analizzare le dinamiche interne che caratterizzano il mondo complesso del mercato dell'arte contemporanea. In questo modo, possiamo capire come il divario di genere si espliciti nella realtà della pratica artistica e possiamo comprendere come e in quali passaggi le differenze di genere influenzino la carriera delle artiste donne, svantaggiandole. La descrizione di questi meccanismi, poi, aiuterà ad analizzare meglio i dati che verranno esposti nel capitolo 3.

Il mercato dell'arte è un mercato diverso rispetto ad altri, perché si fonda “sulla rarità di oggetti portatori di valori irriproducibili derivanti dal genio individuale” (Poli, 2011). Le opere d'arte, infatti, non solo sono irriproducibili, ma sono anche uniche e portatrici di valore simbolico e soggettivo. Ed è proprio l'insieme di queste caratteristiche che rende particolarmente difficile l'elaborazione di una valutazione in termini monetari dei beni che vengono scambiati in questo mercato. Tuttavia, come spiegano Beckert e Rossel (2013), esistono dei parametri che possono essere usati per stabilire indicativamente un livello di prezzo per le opere d'arte. Come in altri mercati, anche in quello artistico, la formazione del prezzo dipende innanzitutto dalla domanda e dall'offerta. Tuttavia, nel contesto specifico del mondo dell'arte, questa affermazione necessita di ulteriori precisazioni. La domanda, e quindi di conseguenza il grado di desiderabilità di un'opera d'arte, dipende, in questo contesto, dal giudizio estetico che ogni soggetto formula in modo diverso secondo le proprie preferenze, e che quindi è soggettivo ed è legato al gusto. Tuttavia, nel mercato artistico, la principale determinante dell'aumento del valore di un'opera è il riconoscimento che essa ha ricevuto all'interno dei circuiti ufficiali del mondo dell'arte. In altre parole sono gli esperti, come proprietari di gallerie, curatori, critici, mercanti d'arte, giornalisti o collezionisti, che conferiscono e consolidano nel tempo una determinata reputazione artistica ad un'opera o ad un artista. Ad esempio, la partecipazione a mostre di rilievo in musei prestigiosi o in grandi manifestazioni espositive, la pubblicazione del proprio lavoro in monografie, riviste riconosciute o libri

di storia dell'arte, l'acquisizione delle proprie opere da parte di collezionisti privati famosi, oppure una precedente aggiudicazione all'asta, sono tutti fattori che contribuiscono ad accrescere il valore di un certo artista sul mercato. La qualità di un'opera d'arte, pertanto, non dipende direttamente dalla sua esecuzione tecnica o dai costi di produzione, ma è il risultato di un processo più ampio di costruzione e conferimento di reputazione operato da esperti, istituzioni e media. Sebbene non esistano determinanti oggettive per la formulazione del prezzo di un'opera, è comunque possibile individuare delle caratteristiche che possono orientare approssimativamente nella valutazione economica. Innanzitutto, un'opera tende ad aumentare di valore se rientra nella produzione tipica dell'artista in questione, ovvero quella maggiormente conosciuta, richiesta e apprezzata dal pubblico ristretto e specializzato di esperti, galleristi, mercanti, critici collezionisti che hanno conferito a quel particolare filone artistico un certo tipo di reputazione. In secondo luogo, occorre tenere conto anche della dimensione delle opere, perché in generale, le opere di maggiori dimensioni tendono ad essere valutate più favorevolmente.. Anche la tecnica ha una grande influenza. Ad esempio, la maggior parte dei collezionisti considerano l'olio su tela, gli acrilici o le tecniche miste, come le tecniche più prestigiose, in quanto sono spesso associate alle opere di maggior rilievo. Al contrario, i lavori come stampe, disegni, oppure fotografie sono generalmente percepiti come meno impegnativi e, di conseguenza, risultano di minor valore economico rispetto ai dipinti.. Le differenze di prezzo delle opere d'arte possono dipendere, oltre che dalle dimensioni e dalla tecnica, anche da altre caratteristiche, come il soggetto dell'opera, lo stile, le condizioni di conservazione, la presenza o meno della firma, l'età dell'artista al momento della realizzazione del dipinto e dove e quando è stato venduto (Agnello and Pierce, 1996). Infine, occorre considerare che il prezzo, solitamente, viene deciso anche comparando l'opera in questione con opere di altri artisti dello stesso periodo o appartenenti a correnti stilistiche simili (Poli, 2011).

Qui emerge il primo problema: mentre le opere degli artisti uomini sono paragonate a quelle di altri colleghi a loro stilisticamente affini o contemporanei, le opere delle artiste donne vengono spesso paragonate solo a quelle di altre artiste donne (Nochlin, 1971). Questo perché, come spiegato nel precedente capitolo, si crede nell'esistenza di un'"arte

femminile”, che accomuna indistintamente tutti i lavori delle artiste, anche se appartenenti a correnti stilistiche differenti o a periodi storici diversi. Un secondo problema è che se un indicatore di maggiore valore delle opere sono le pubblicazioni ricevute, sulle artiste donne è stata fatta meno ricerca, gli studiosi si sono interessati meno al loro lavoro e hanno pubblicato meno contributi scientifici (Chadwick, 1990). E questo fa sì che le difficoltà a creare valore per le opere di artiste donne aumentino.

Infine, per ragioni storiche e culturali già approfondite in precedenza, sappiamo che in media le donne realizzano meno sculture o pitture ad olio su tela, che invece sono le tecniche valutate in modo migliore dal mercato.

La professione di artista è caratterizzata da un’elevata eterogeneità e non segue un percorso formativo o professionale canonico (Baldin, Billie, 2021). Alcuni artisti provengono da scuole d’arte o accademie, altri si formano in modo autonomo o informale. Tuttavia, un aspetto che spesso è comune a molti percorsi è l’importanza di trovare una galleria d’arte disposta a rappresentare il proprio lavoro: una condizione determinante per accedere al mercato, ottenere visibilità e legittimazione nel mondo dell’arte contemporanea. Infatti le gallerie agiscono come degli agenti: ad esempio, cercando di esporre le opere dei propri artisti in mostre di gruppo o in mostre monografiche, e cercando di farle acquisire da collezionisti importanti o da musei. Ma non si tratta solo di questo, perché le gallerie offrono all’artista anche l’accesso alla propria rete di compratori e collezionisti. In sintesi, quindi, il lavoro della galleria consiste nel cercare di creare un mercato per l’artista. E in cambio la galleria ottiene una percentuale di commissione sul prezzo delle opere vendute. Per quanto riguarda il processo di selezione da parte delle gallerie, invece, come spiega Currier (2019), i galleristi trovano gli artisti da rappresentare visitando i loro studi, magari perché hanno ricevuto un consiglio o una raccomandazione da qualcuno, o forse perché osservano da tempo il loro lavoro e ne sono interessati. Se l’artista viene scelto, viene inserito in una mostra di gruppo nella galleria e poi viene annunciata ufficialmente la sua rappresentazione. Questo processo potrebbe durare anni e spesso non viene reso pubblico quando un artista entra o esce da una galleria.

Le gallerie rappresentano il mercato primario, cioè quello in cui le opere d’arte vengono vendute per la prima volta. Nel mercato secondario, invece, troviamo le case d’asta che si occupano di rivendere le opere che erano state precedentemente acquistate nel

mercato primario. Tranne nei casi in cui la vendita avviene per necessità economiche (le cosiddette 3 D: *death*, *disease* e *divorce*, cioè morte, malattia o divorzio¹²), un'opera viene messa all'asta principalmente se si pensa che il suo valore sia cresciuto e che ci sia una domanda di mercato (Bocart, et al., 2018). Il settore delle aste rappresenta una componente fondamentale del mercato artistico, in quanto arriva a coprire circa la metà del valore complessivo delle transazioni nel mondo dell'arte. È dominato dalle due case d'asta più importanti al mondo, Christie's e Sotheby's, che costituiscono quello che possiamo definire un duopolio, in quanto controllano gran parte del mercato internazionale. Queste hanno la propria sede centrale a Londra e New York, ma hanno sedi e uffici anche in altre città del mondo. Le vendite all'asta rappresentano un luogo importantissimo per la carriera di un artista, dato che la comparsa di un'opera all'asta segna un raggiungimento e un riconoscimento professionale notevole. Infatti, finiscono all'asta solo le opere di autori storicizzati o di artisti viventi affermati la cui visibilità ha raggiunto un pari grado di risonanza. Inoltre, durante le aste vengono stabiliti dei prezzi di aggiudicazione, che diventano poi quelli di riferimento per tutto il mercato di un determinato artista e vengono usati per giudicarne la qualità. Ne consegue che i prezzi stabiliti nel mercato secondario hanno un profondo effetto anche sui prezzi del mercato primario, perché più il prezzo di aggiudicazione all'asta è alto, e più l'artista ha talento e merita attenzione e riconoscimento.

La figura principale all'interno della casa d'asta è quella del banditore d'asta, che acquisisce informazioni sulle preferenze dei clienti in eventi o party pre-asta e in base alle quali sviluppa una strategia di vendita e stabilisce dei prezzi di stima. Proprio per il ruolo che devono ricoprire, solitamente le case d'asta assumono banditori che provengono da un background culturale simile a quello della clientela stessa. La clientela delle case d'asta è formata da collezionisti che, come sottolinea il report sul

¹² Morte: in caso di decesso del collezionista o dell'artista, le opere d'arte entrano a far parte dell'eredità e spesso vengono vendute per liquidare il patrimonio, suddividerlo tra i vari eredi o pagare le tasse di successione.

Malattia: in caso di malattia, il proprietario potrebbe decidere di vendere le proprie opere per coprire spese mediche o ottenere liquidità necessaria al proprio sostentamento.

Divorzio: durante il divorzio, i beni comuni, comprese le opere d'arte, necessitano di essere divisi; spesso la vendita all'asta rappresenta il modo più rapido e trasparente per liquidare questi beni.

mercato dell'arte prodotto da Art Basel e UBS¹³, sono in maggioranza uomini. Ecco che di conseguenza la professione del banditore d'asta è una professione a prevalenza maschile e anche tutto l'ambiente legato alle case d'asta è a maggioranza maschile (Adams et al., 2017). Questo ovviamente non ha delle implicazioni dirette nella scelta delle opere da vendere o nei prezzi di aggiudicazione delle opere, ma è comunque un elemento da considerare quando si parla di gender gap artistico.

All'interno del mercato dell'arte, il più alto riconoscimento a cui un artista può aspirare è quello di riuscire a far sì che una propria opera entri a far parte di una collezione museale. Questo rappresenta per l'artista la sua vera consacrazione all'interno del sistema dell'arte contemporanea e determina un aumento di valore che si riverbera su tutta la sua produzione. Infatti, ormai i musei non ricoprono più esclusivamente i tradizionali ruoli di conservazione ed esposizione al pubblico delle collezioni di opere di artisti ormai storicizzati. Sono diventati anche dei luoghi dinamici dove, attraverso le acquisizioni, si valorizzano e legittimano ufficialmente i nuovi valori delle ultime tendenze.

In sintesi, analizzando i meccanismi che stanno alla base del riconoscimento e dell'acquisizione di valore da parte di un artista in questo specifico mercato, possiamo dire che “le opere acquistano effettivamente lo status di “opere d'arte” solo quando vengono legittimate come tali all'interno dei circuiti di valorizzazione culturale e di promozione commerciale, quando cioè vengono accettate ufficialmente nel mondo dell'arte” (Poli, 2011). Ci sono i mercanti che cercano di vendere le opere, ci sono i collezionisti che difendono e cercano di valorizzare i loro acquisti, ci sono i direttori e curatori dei musei che legittimano ufficialmente alcuni artisti, e ci sono i visitatori che consolidano e allargano il successo di artisti e opere ma che non incidono per nulla nella prima fase di selezione e affermazione dei nuovi artisti e delle nuove tendenze. Quindi l'opera d'arte non dipende solo dall'artista, ma nasce dall'interazione di tutti i protagonisti del sistema artistico, i quali possono essere considerati, in diversa misura, dei veri e propri coautori. Infatti, il valore e il riconoscimento di un'opera vengono determinati dagli operatori del settore e dal pubblico ristretto del microambiente artistico, che è composto a livello globale da poche migliaia di persone (Poli, 2011).

¹³ The Art Basel & UBS Art Market Report, 2023, disponibile a [chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://theartmarket.artbasel.com/download/The-Art-Basel-and-UBS-Art-Market-Report-2023.pdf](https://theartmarket.artbasel.com/download/The-Art-Basel-and-UBS-Art-Market-Report-2023.pdf)

Se questo è il processo che occorre seguire e se il successo di un artista dipende dall'intero sistema di soggetti che fanno parte del mondo dell'arte contemporanea, cosa fa sì che le artiste donne siano escluse e svantaggiate? Innanzitutto, come verrà evidenziato nel Capitolo 3, le facoltà artistiche sia italiane che statunitensi sono frequentate da una maggioranza di studentesse donne. Tuttavia, una volta terminato il percorso di formazione, le aspiranti artiste faticano a trovare una rappresentazione da parte delle gallerie, che infatti rappresentano per la maggior parte artisti uomini. I motivi che stanno alla base di questo problema sono molti. Per prima cosa ci sono delle ragioni culturali che, come abbiamo visto, fanno sì che le donne crescano in una società in cui sono portate a non auto-promuoversi, ad avere un'avversione nei confronti del rischio e ad essere meno sicure di loro stesse. Queste, però, sono delle capacità che sono richieste per farsi notare dalle gallerie, per relazionarsi con i nuovi collezionisti e in generale per entrare in quella rete di conoscenze di artisti, studiosi, critici, galleristi, direttori di musei, curatori, che è fondamentale per l'avanzamento professionale nella carriera artistica. Infatti è proprio questa rete di conoscenze che spesso introduce un artista in una galleria. Un'altra ragione che fa sì che le donne abbiano meno probabilità di essere rappresentate da una gallerie d'arte, è il fatto che statisticamente le opere di artiste donne si vendono meno sul mercato e, anche quando si vendono, raggiungono un prezzo mediamente più basso¹⁴. Anche per questa ragione i galleristi, il cui introito consiste sostanzialmente in una percentuale sul prezzo di vendita dell'opera, hanno meno interesse nel selezionare artiste donne da inserire nei loro programmi. Cioè sanno che i collezionisti (generalmente uomini) non le comprerebbero o le valuterebbero meno. La direzione del nesso causale può essere invertita, ovvero: è probabile che le artiste donne vendano meno sia in termini di volume che in termini di valore, perché non vengono rappresentate abbastanza dalle gallerie (Bocart et al., 2018). Infatti, se le donne hanno meno probabilità di essere selezionate da parte delle gallerie, allora il loro lavoro sarà meno promosso sul mercato. La galleria non esporrà le loro opere, non promuoverà la pubblicazione di articoli o cataloghi a riguardo e non si impegnerà affinché vengano esposte nelle mostre. E questo innesca un circolo vizioso, perché meno promozione significa anche meno probabilità di finire nel mercato secondario e vedere la propria opera aggiudicata in una casa d'asta. E dato che la casa d'asta rappresenta il luogo e il

¹⁴ I dati e le fonti riguardanti i volumi di vendita e i prezzi di mercato delle opere di artiste e artisti verranno esportati nel capitolo successivo.

modo in cui viene sancita l'affermazione dell'artista all'interno del mercato dell'arte contemporanea, le donne si ritrovano con meno possibilità di raggiungere tale affermazione.

Le artiste donne, infine, hanno meno probabilità di far acquisire le loro opere da parte delle collezioni museali, il che segnerebbe la loro consacrazione e l'acquisizione di un ruolo di prestigio nella storia dell'arte. Questo accade perché spesso il museo acquisisce le nuove opere, basandosi sui prezzi di aggiudicazione delle aste e sulle pubblicazioni che esistono a riguardo. E se le donne ne hanno meno, i consigli responsabili delle acquisizioni museali propenderanno con più frequenza per l'acquisto di opere di artisti uomini. Sebbene il museo persegua fini sociali e di arricchimento culturale, piuttosto che obiettivi economici, nel processo di acquisizione di opere che ambiscono a rappresentare in modo significativo il proprio tempo si tendono a privilegiare artisti riconosciuti o affermati, il cui lavoro ha ottenuto già un certo riconoscimento all'interno dei circuiti artistici istituzionali, ed è dunque presente nelle pubblicazioni più autorevoli o negli storici delle aggiudicazioni d'asta, Un altro canale attraverso cui le opere entrano nelle collezioni dei musei è quello della donazione. Esistono infatti importanti collezionisti che decidono di donare le loro opere a musei per ragioni di filantropia. Come abbiamo già visto, però, i collezionisti sono più frequentemente uomini, che collezionano opere di altri uomini, e che di conseguenza non possono donare altro che opere di artisti uomini.

Il sistema dell'arte contemporanea opera attraverso delle dinamiche che sono sostanzialmente identiche in tutto il mondo. Infatti, il processo di affermazione di un artista segue i medesimi passaggi in ogni parte del mondo e le gallerie di rilievo internazionale sono sempre le stesse e hanno sedi in diversi continenti. Il mercato secondario, inoltre, è dominato da due principali case d'asta, che gestiscono la compravendita di opere di artisti provenienti da tutte le nazioni. Questo elevato grado di globalizzazione del mercato implica che le condizioni strutturali che generano il gender gap artistico si manifestano con modalità sostanzialmente analoghe su scala internazionale.

Il fulcro, quindi, del gender gap artistico è il giudizio, che per le ragioni che abbiamo spiegato nel capitolo precedente, fa sì che le donne vengano sempre valutate in modo differente rispetto agli uomini. È il giudizio dei galleristi che non le ritengono abbastanza meritevoli di essere rappresentate, è il giudizio dei collezionisti che

preferiscono non comprare le loro opere, è il giudizio degli studiosi che preferiscono fare ricerca su altro, ed è il giudizio dei musei che non le ritengono idonee ad entrare a far parte delle loro collezioni. Il giudizio, soprattutto in ambito artistico, in cui non ci sono mezzi di valutazione oggettivi, svantaggia le donne. Infatti, è proprio quando non è possibile formulare un giudizio su basi oggettive, che bias e pregiudizi possono annidarsi. Questa affermazione è stata dimostrata da uno studio, condotto da Goldin e Rouse (2000) in ambito artistico, che ha analizzato le audizioni sostenute da musicisti e musiciste per entrare a far parte di un'orchestra sinfonica. La ricerca ha dimostrato che l'introduzione di cosiddette "audizioni alla cieca" (durante le quali i giudici valutano la performance senza poter vedere l'esecutore e, di conseguenza, senza conoscerne il genere), ha determinato un incremento del 30% nella selezione di musiciste donne. L'utilizzo di uno schermo che nascondeva l'identità dei candidati si è rilevato determinante, perché ha avuto un impatto profondo sul giudizio della giuria e ha fatto aumentare la percentuale di donne scelte e assunte.

In questo capitolo è stato illustrato il funzionamento del sistema dell'arte contemporanea. In particolare sono stati descritti i passaggi fondamentali che generalmente un artista deve affrontare per affermarsi ed è stato messo in luce come, lungo questo percorso, le donne si trovino spesso in una posizione di svantaggio strutturale.

Sebbene le dinamiche descritte abbiano già evidenziato gli elementi critici, nel prossimo capitolo verranno presentati in modo più dettagliato studi, dati e statistiche che confermano e approfondiscono la validità delle osservazioni qui esposte, offrendo una base quantitativa solida alle riflessioni sviluppate finora.

CAPITOLO 3

GENDER GAP NEL MERCATO DELL'ARTE CONTEMPORANEA

3.1 PREMESSA

Dopo aver definito il fenomeno del gender gap artistico e aver analizzato come questo si inserisca all'interno del sistema dell'arte contemporanea, passeremo ora all'analisi di dati che concretamente permettano di capire la portata delle differenze di genere tra artiste e artisti all'interno del mercato dell'arte.

Rispetto ad altri campi economici e accademici, in cui i dati sulle relazioni di genere sono stati raccolti in maniera più sistematica, nel campo dell'arte questi sono ancora spesso insufficienti. Infatti, ci sono delle grandi lacune nelle analisi periodiche, nei micro-censimenti e nelle statistiche nazionali in campo artistico, e questo rappresenta un problema, in quanto rende spesso impossibile separare il mercato del lavoro artistico dal mercato del lavoro in generale.

Uno dei fattori che causa questa mancanza di dati è la peculiarità che caratterizza il mercato dell'arte, e cioè la sua poca trasparenza. Nel mercato primario, infatti, le transazioni avvengono spesso attraverso relazioni personali e informali e i prezzi non sempre vengono resi noti. Questo fa sì che sia poi molto difficile determinare l'esatta disparità tra i prezzi di artiste e artisti nel mercato primario. Perfino nei musei, che in quanto luoghi pubblici dovrebbero garantire la massima trasparenza, mancano i dati. Molti musei, infatti, non hanno storicamente registrato il genere degli artisti nei database delle loro collezioni; questo perché, soprattutto nelle collezioni costituite nei secoli scorsi, non si dava valore a quest'informazione, che quindi era ignorata.

Ma l'acquisizione di dati è fondamentale. Anche l'Ue ne sancisce l'importanza: per raggiungere una parità di genere in ambito culturale consiglia di “considerare la promozione di ricerche, di studi e di statistiche, l'acquisizione di dati disaggregati per

genere e l'analisi dell'uguaglianza di genere nel campo della cultura".¹⁵ Occorre visualizzare la percentuale di donne effettivamente presenti in questo specifico campo, occorre individuare come il genere si relazioni rispetto alla discriminazione e infine confrontare i diversi aspetti. Solo dopo aver integrato l'analisi qualitativa anche con i dati quantitativi è possibile fare una riflessione più approfondita sulla relazione tra il genere e l'arte e aprirsi ad una ricerca più ampia. È solo grazie ai dati che possiamo confutare le affermazioni secondo le quali il campo dell'arte è uno di quelli in cui le donne sono favorite e in cui l'uguaglianza di genere è stata raggiunta.

È vero che oggi le donne artiste godono di una popolarità mai vista prima, che riescono a raggiungere prezzi record nelle aste, che a loro vengono dedicate sempre più di frequente mostre retrospettive nei musei, e che la globalizzazione del mercato dell'arte contemporanea sta fornendo alle donne sempre maggiori possibilità di esporre il proprio lavoro (Currier, 2019). Tuttavia, la parità di genere è ancora un traguardo lontano.

Nei prossimi paragrafi sono presentati i dati che riguardano la presenza delle artiste donne rispettivamente nelle gallerie, nelle case d'asta e nei musei.

3.2 GALLERIE

Raccogliere e analizzare i dati e le percentuali che riguardano il gender gap nelle gallerie d'arte non è un procedimento facile. Infatti, come si è visto anche nel capitolo 2, il processo di acquisizione di un artista da parte di una galleria è un procedimento fluido e quindi difficile da tracciare: spesso non viene reso noto quando le gallerie iniziano a rappresentare un artista e la procedura di acquisizione potrebbe durare anche anni. Quindi, mentre nei musei i dettagli delle opere acquisite e di quelle facenti parte le collezioni sono praticamente sempre resi pubblici, nelle gallerie non è così semplice raccogliere dati. Spesso le statistiche che riguardano la rappresentazione degli artisti da parte delle gallerie sono meno comuni. È vero che in tempi recenti, molte gallerie, soprattutto quelle più grandi e importanti, hanno iniziato a pubblicare nei loro siti web

¹⁵ Council of the European Union, Presidency conclusion on gender equality in the field of culture, Brussels, 2020, disponibile a <chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://data.consilium.europa.eu/doc/document/ST-13097-2020-INIT/en/pdf>

le liste degli artisti che rappresentano, e questo costituisce certamente un fondamentale contributo per la ricerca sul gender gap artistico. Tuttavia, rimane praticamente impossibile tracciare il fenomeno nel tempo: non è possibile sapere in quale anno un artista sia entrato a far parte della galleria, e di conseguenza non si riesce a capire in che modo la composizione di genere degli artisti rappresentati sia cambiata nel corso degli anni.

In ogni caso rimane possibile verificare la composizione di genere degli artisti rappresentati dalle gallerie d'arte in un determinato anno. In particolare, il report di Art Basel e UBS Global Art Market¹⁶ del 2019 prende come campione le 3050 gallerie internazionali presenti nel database di Artsy¹⁷ e offre un enorme contributo alla ricerca sul gender gap artistico perché dimostra che esiste una grande disparità: il 48% delle gallerie rappresentano il 25% o meno di donne artiste; il 10% non rappresenta nessuna donna artista; solo l'8% rappresenta più donne che uomini.

Per quanto riguarda invece i prezzi relativi alle opere d'arte vendute dalle gallerie, un importante contributo è offerto dalla ricerca condotta da Brown (2019), che ha analizzato un campione di 208.654 opere d'arte prodotte dal 1999 da 11.675 artisti individuali associati a 2069 gallerie. Tutte le opere del campione presentavano un prezzo di listino su Artsy, in modo che fosse possibile fare delle valutazioni. Quello che è emerso dalla ricerca è che esiste una differenza significativa nel prezzo delle opere di artiste e artisti.

Per prima cosa, sono stati identificati il prezzo mediano e il prezzo medio di tutte le opere d'arte presenti nel campione: il prezzo mediano era di 5000\$, mentre il prezzo medio era 14670\$. Si presuppone che la grande differenza tra prezzo mediano e medio sia causata da una forte inclinazione del prezzo di listino delle opere, che ha permesso ad alcune opere molto costose di alzare la media molto al di sopra del prezzo mediano. Successivamente si cercano di analizzare i prezzi mediani e medi rispettivamente raggiunti da artisti uomini e da artiste donne. Per gli uomini, il prezzo mediano era

¹⁶ Art Basel and UBS Global Art Market Report 2019, as reported in The Art Newspaper article, "Gallery representation dwindles for established female artists, new research finds", Anny Shaw, 2019.

¹⁷ Artsy è una piattaforma digitale che consente a gallerie o a singoli individui di vendere o acquistare opere d'arte online.

5500\$ (con un prezzo medio di 17160\$), mentre il prezzo mediano delle donne era 4000\$ (con un prezzo medio di 10070\$). La differenza è significativa: 1500\$ per il prezzo mediano e quasi 70000\$ per il prezzo medio. Per rendere l'analisi ancora più approfondita, gli autori scelgono di dividere le gallerie in 4 gruppi. Il primo gruppo riunisce le gallerie più famose e riconosciute, che hanno sedi internazionali e che partecipano annualmente a fiere d'arte. Il secondo gruppo riunisce gallerie che operano principalmente in una singola nazione e che espongono regolarmente i propri artisti a fiere d'arte. I gruppi 3 e 4 includono gallerie regionali o locali. I risultati sono esposti nel grafico 3 e mostrano che, per le gallerie del gruppo 1, le opere delle donne hanno un prezzo mediano del 27% inferiore a quello degli uomini. Questa percentuale è il 30% per le gallerie del gruppo 2, il 28% per quelle del gruppo 3, e il 16% per quelle del gruppo 4. Quindi i risultati dimostrano che il gender gap esiste ed è significativo, ma il fenomeno ha una portata minore nel caso delle gallerie più piccole, nuove o emergenti. Dato che sappiamo che le dimensioni dell'opera possono rappresentare un indicatore di prezzo, la ricerca si preoccupa di capire se la differenza di prezzo sia dovuta al fatto che le opere di uomini e donne siano differenti in termini di grandezza. Quello che è emerso è che le opere degli uomini tendono ad essere più grandi ma questa differenza non è statisticamente significativa.

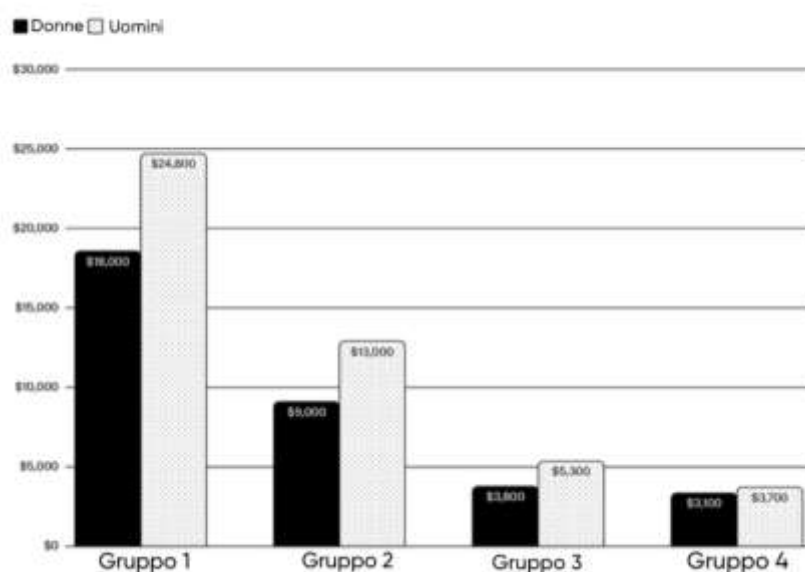


Grafico 3: Prezzi medi per le opere di artiste e artisti, divisi per gruppi di galleria. Fonte: Brown, T. W. (2019).

Ci si chiede ora se sia possibile comprendere come le percentuali di artiste e artisti che riescono ad ottenere una rappresentazione da parte delle gallerie d'arte siano cambiate nel tempo.

Come abbiamo detto in precedenza, sappiamo che, per il problema della mancanza di trasparenza, è difficile riuscire a capire in quale momento un artista riesca effettivamente ad essere rappresentato da una galleria. Non essendo stato possibile avere accesso a questo tipo di dati, quindi, Currier (2019) sceglie di analizzare le mostre che le gallerie hanno organizzato rispettivamente per i loro artisti uomini e le loro artiste donne dal 2008 al 2017. Nello specifico, l'autrice ha preso in esame 20 gallerie influenti di New York. Alcune di queste gallerie hanno sedi anche in altre città, ma la ricerca considera solo gli artisti per cui le gallerie hanno organizzato mostre nelle sedi di New York. Inoltre, nella ricerca non vengono inclusi i dati sulle mostre di gruppo. Anche se nelle mostre di gruppo solitamente gli artisti uomini rappresentano la maggioranza, queste informazioni sarebbero state inconsistenti e difficili da manovrare. Le gallerie sono state divise in tre categorie, in base alla loro grandezza e alla loro influenza: mega-gallerie, gallerie-di-mezzo e gallerie nuove ed emergenti. Nelle mega-gallerie troviamo ad esempio la Galleria Gagosian, la David Zwirner, la Pace e la Hauser & Wirth. Queste hanno molte sedi internazionali e rappresentano gli artisti più costosi, con una carriera già riconosciuta, una fama stabile e che hanno le loro opere nelle collezioni delle istituzioni più importanti. Queste gallerie fanno mostre di livello, e di solito vendono le loro opere tra i 10.000\$ e i 10.000.000\$. Le gallerie-di-mezzo, invece, sono le più numerose, sono presenti nel mercato da più di dieci anni e rappresentano gli artisti emergenti attualmente più famosi. Tra queste gallerie troviamo la Metro Pictures, la Paula Cooper Gallery e la Petzel, che non vendono lavori molto costosi così regolarmente come le mega-gallerie e i loro artisti di solito sono rappresentati da più gallerie. Le gallerie emergenti e nuove, infine, sono state fondate meno di dieci anni fa, non organizzano mostre così di frequente, le loro opere hanno prezzi più bassi e raramente superano qualche centinaia di migliaia di dollari. Dopo aver definito il campione della ricerca, quindi, lo studio si occupa di raccogliere i dati sulle mostre di artiste donne organizzate da ciascuna galleria dal 2008 al 2017. Nelle tabelle 1, 2 e 3, vengono presentati i risultati elaborati da Currier (2019). Le gallerie prese in esame sono divise nei tre gruppi appena spiegati. Per ogni galleria

viene indicata la percentuale di mostre di artiste donne organizzate dal 2008 al 2017. Nella terza colonna, poi, abbiamo la percentuale di crescita, che indica quanto effettivamente il numero di mostre di artiste donne sia cresciuto (o diminuito) nel periodo preso in esame. Per ogni gruppo di gallerie, infine, è indicata la media complessiva delle percentuali.

Mega-gallerie	% di mostre di artiste donne (2008-2017)	% di crescita
David Zwirner	23.3%	0.5394
Pace	13.2%	-0.0606
Gagosian	11%	-0.1333
Hauser & Wirth	44%	-5
	Media: 22.875%	Crescita media: -1.1636%

Tabella 1: Percentuale di mostre di artiste donne organizzate dalle principali mega-gallerie di New York e percentuale di crescita di questo dato. Fonte: Currier, (2019).

Gallerie-di-mezzo	% di mostre di artiste donne (2008-2017)	% di crescita
Paula Cooper	19.6%	0.4727
Metro Pictures	22.7%	1.8485
James Cohan	25.9%	0.903
Paul Kasmin	10.5%	-0.0667
Matthew Marks	14.4%	1.2242
Cheim & Read	40.9%	-0.3333
Luhring Augustine	15.7%	-1.4485
Maccarone	28.1%	0.4182
Marianne Boesky	25.8%	-0.2424
Jack Shainman	24.7%	1.3152
Postmasters	29%	-0.2303
Greene Naftali	33.3%	3.4364
Petzel	24.4%	-0.2485
	Media: 24.23%	Crescita media: 0.5422%

Tabella 2: Percentuale di mostre di artiste donne organizzate dalle principali gallerie-di-mezzo di New York e percentuale di crescita di questo dato. Fonte: Currier, (2019).

Gallerie emergenti	% di mostre di artiste donne	% di crescita
Simone Subal	37.6% (2011-2017)	2.7143
The Hole	19.7% (2011-2017)	1.6071
Greenspon	22.5% (2010-2017)	5.7619
Karma	15.1% (2011-2017)	1.25
Morgan Lehman	38.6% (2010-2017)	3.1548
JTT	40.17% (2012-2017)	0.6571
Pierogi	29.7% (2008-2017)	-0.6242
Venus over Manhattan	8.3% (2012-2017)	2.4
Marc Straus	12.7% (2011-2017)	2.7143
Luxembourg and Dayan	0%	0

	Media: 22.437%	Crescita Media: 1.96353%
--	----------------	--------------------------

Tabella 3: Percentuale di mostre di artiste donne organizzate dalle principali gallerie emergenti di New York e percentuale di crescita di questo dato. Fonte: Currier, (2019).

Dall'analisi di queste tabelle, possiamo vedere che non c'è una differenza statisticamente significativa nella percentuale di artiste in mostra nelle mega-gallerie, nelle gallerie-di-mezzo e nelle gallerie emergenti. La percentuale media delle mostre di artiste donne nelle mega-gallerie è circa il 23%, quella nelle gallerie-di-mezzo è circa il 24%, mentre nelle gallerie emergenti è del 22%. Nonostante questo, il settore che ha registrato il miglioramento più importante negli ultimi dieci anni è quello delle gallerie emergenti, con una crescita media del 1,96%. Le gallerie-di-mezzo hanno avuto un incremento più contenuto, ma comunque positivo, pari al 0,54%. Al contrario, le mega-gallerie mostrano un andamento negativo, con una crescita media del -1,16%. Questo significa che queste gallerie molto grandi e influenti hanno iniziato nel tempo a mostrare sempre meno artiste donne. (Tab. 1-2-3)

Se, come è stato dimostrato, le gallerie emergenti sono quelle in cui il *gender pay gap* è minore e in cui le opere di artiste donne sono state esposte nel tempo sempre con più frequenza, queste sono anche quelle che hanno più difficoltà a sopravvivere. Nel mercato dell'arte, infatti, le gallerie più affermate e famose crescono sempre di più e conquistano posizioni sempre più dominanti nel mercato. Ad esempio, investono nell'acquisto di nuovi spazi espositivi per realizzare mostre più grandi, ampliano il personale per includere bookshop, progettano piattaforme digitali più sofisticate e attirano a sé i talenti provenienti dalle gallerie più piccole, in quanto riescono a promettere loro compensi maggiori e prospettive di carriera più promettenti. Le gallerie-di-mezzo ed emergenti, intanto, faticano ad investire somme considerevoli in tutti questi ambiti, hanno costi operativi troppo alti, si ritrovano private dei loro talenti migliori che vengono acquisiti dalle mega-gallerie, e quindi sono costrette a chiudere con una frequenza maggiore. Ad esempio, solo a New York, nel periodo tra 2011 e 2015, hanno chiuso 310 gallerie¹⁸. Si tratta del cosiddetto fenomeno dello *squeezing out of mid-market galleries*. In pratica, le grandi gallerie diventano sempre più ricche e famose, mentre quelle minori hanno sempre più difficoltà a sopravvivere (Currier, 2019). Ma le

¹⁸ Secondo il rapporto *Creative New York* (2015), pubblicato dal Center for an Urban Future, che documenta l'impatto economico delle organizzazioni artistiche no-profit e delle aziende creative for-profit nella città di New York.

gallerie-di-mezzo e quelle emergenti sono cruciali per l'avanzamento di carriera delle donne nel mercato dell'arte. Come abbiamo visto, sono quelle che organizzano più mostre di artiste donne e nelle quali c'è meno differenza di prezzo tra le opere di artisti e artiste. L'effetto *squeezing out* nelle gallerie, quindi, è una potenziale minaccia per la minima crescita percentuale delle donne nelle gallerie.

Dopo aver analizzato le differenze di prezzo delle opere vendute nelle gallerie e le percentuali di artiste e artisti rappresentati, ci si chiede ora quale sia il genere prevalente all'interno della professione del gallerista. Cioè, è probabile che le artiste abbiano più difficoltà ad essere rappresentate da parte delle gallerie, perché queste sono dirette e gestite in maggioranza da uomini? Sappiamo che quella del gallerista d'arte è una professione caratterizzata da una certa opacità e informalità. Infatti, per intraprenderla, non è richiesta una carriera precedente predefinita o un'educazione accademica precisa. Ciò che risulta invece fondamentale è il possesso di alti livelli di capitale, sia economico che sociale (Hassler, 2017). Serve cioè il capitale economico da investire per l'acquisizione degli spazi e delle opere che poi andranno rivendute, e serve il capitale sociale, costituito dalla rete di conoscenze e relazioni che rappresenterà poi il nucleo principale di compratori e clienti che acquisteranno le opere d'arte, in quanto si fideranno delle proposte del gallerista. Nonostante la relativa opacità della professione, Hassler (2017) riesce a mettere in luce le percentuali di galleriste donne, e a collocarle in relazione alla posizione delle gallerie nel mercato, secondo il ranking di Artinvestor del 2008. Nelle top 200 gallerie, le galleriste donne rappresentano circa il 40%. Quando, però si sale alle top 10 gallerie, le galleriste donne sono solo poco più di un quarto del totale (27,3%). Questa disparità evidente viene successivamente messa in relazione anche con i dati del passato. Quello che emerge è che non si sta procedendo verso un miglioramento e che, anzi, la disparità di genere è sempre più accentuata. Infatti, mentre, negli altri ambiti professionali si registra una rappresentazione di genere sempre più bilanciata, nelle gallerie fondate dagli anni 80 del 900 in poi, i dati indicano un'asimmetria considerevole a favore degli uomini. Basti pensare che nelle gallerie fondate tra gli anni 1990 e 1999, solo il 12,4% delle posizioni di potere sono occupate dalle donne.

Ritornando ora alla domanda iniziale: il fatto che le gallerie siano dirette in maggioranza da uomini ha un impatto sul gender gap artistico? La risposta è che l'influenza del genere del gallerista è molto relativa (Hassler, 2017). Infatti, una

maggiore percentuale di galleriste donne non significa necessariamente maggiore rappresentazione di artiste donne. Anzi, le più grandi galleriste donne del 900, come ad esempio Peggy Guggenheim o Ileana Sonnabend, non hanno combattuto molto per sostenere artiste donne o creare loro un mercato. È anche vero che forse “erano già impegnate a dover dimostrare che sarebbero state in grado di mantenere il proprio ruolo professionale rispetto ai mercanti d’arte uomini” (Halperin, Burns, 2019). In ogni caso anche nel contesto contemporaneo, non è detto che il fatto di avere donne in posizioni di potere, contribuisca a ridurre le disparità di genere.

Spesso si sostiene che se le donne sono poco rappresentate dalle gallerie è perché la vendita delle loro opere porta a risultati economici inferiori. E questo è un dato di fatto, non perché le opere delle donne siano di minore qualità, ma perché il gender gap fa sì che le artiste siano ostacolate nella carriera e ottengano prezzi di aggiudicazione più bassi nelle aste.

Nonostante questo ci sono esempi di gallerie che hanno deciso di rappresentare artiste donne e che ottengono risultati economici più che positivi. Halperin e Burns (2019) ne citano alcune. Ad esempio, la galleria internazionale Pace rappresenta 19 artiste donne, tra cui Agnes Martin, su un totale di 92 artisti (circa 21%). Tuttavia, le vendite delle loro opere generano oltre un terzo (39%) del fatturato totale. Un caso simile è quello della galleria Lisson, dove solo il 23% degli artisti (13 su 65) sono donne, ma contribuiscono a circa un terzo delle vendite complessive. Infine, alla galleria Hauser & Wirth, 30 degli 88 artisti rappresentati sono donne (34%) e generano il 33% delle vendite totali.

Il fatto di vendere opere di artiste donne non implica quindi necessariamente guadagni minori. Anzi, il mercato per le opere di donne sta vivendo un trend ascendente, perché è più che raddoppiato passando da 230.000.000\$ a 595.000.000\$ in un decennio dal 2008. Questo è un indice di crescita che è più veloce della crescita del mercato in generale, che è aumentato del 72% nello stesso periodo (Halperin, Burns, 2019). È bene notare, però, che il fatto che la crescita delle artiste nel mercato sia così rilevante, non vuol dire necessariamente che il gender gap non esista o che si stia raggiungendo una situazione di parità. Quello che mettono in evidenza questi numeri è che la crescita delle artiste è esponenziale semplicemente perché sono state assenti per secoli dal mercato. Quindi, anche se il mercato per le opere realizzate da donne è raddoppiato, le artiste rappresentano comunque una minoranza rispetto al totale.

Un altro trend positivo è quello delle donne collezioniste. Mentre, nel secolo scorso, le donne collezioniste erano principalmente mogli di uomini ricchi e facoltosi o eredi di grandi fortune, ora sempre più donne diventano imprenditrici e riescono a costruire autonomamente la propria fortuna. Più donne che mai prima stanno costruendo dei veri e propri imperi professionali e stanno creando liquidità da investire per creare grandi collezioni. E questa rappresenta una grande novità che potrebbe portare ad una riduzione del gender gap artistico. Infatti, l'unica fiera di Art Basel che negli ultimi anni ha aumentato di molto la percentuale di artiste donne esposte è stata quella di Hong Kong. È passata dal 21.1% di artiste donne nel 2015 al 26.5% nel 2018 (Halperin, Burns, 2019). Forse non è una coincidenza che la Cina ospiti più di metà delle donne miliardarie self-made del mondo. Il fatto che sempre più donne oggi dispongano di proprie fonti di reddito è un'anomalia storica, un cambiamento che potrebbe trasformare profondamente il mercato.

3.3 CASE D'ASTA

Le case d'asta rappresentano il mercato secondario, cioè il luogo in cui le opere d'arte precedentemente acquistate vengono rivendute. Sono un campo d'analisi ideale per la ricerca sul gender gap, in quanto la maggior parte delle transazioni sono rese pubbliche e vengono riunite in database che consentono la comparazione e l'analisi approfondita dei dati. In particolare, i dettagli relativi ai volumi di vendita e ai prezzi di aggiudicazione delle opere all'asta, suddivisi in base al genere degli artisti, permettono di quantificare effettivamente la portata del gender gap nel mercato dell'arte. Questa analisi, tuttavia, si concentra solo sugli artisti più affermati e riconosciuti all'interno del mercato dell'arte. Infatti, quelli che riescono a raggiungere il mercato secondario, sono solo quelli più famosi, con le quotazioni più alte e con le carriere più stabili.

Partendo dallo studio dei volumi di vendita delle opere in asta, quello che emerge è un gender gap molto elevato. Basti pensare che, secondo quanto calcolato da Cameron et al. (2019), nel periodo tra il 2010 e il 2015, il 92% di tutte le opere vendute nelle maggiori case d'asta (Sotheby's, Christie's e Philips) erano di artisti uomini, mentre solo l'8% erano state create da artiste donne.

Anche per quanto riguarda i prezzi la disparità è più che evidente. Tra il 2008 e i primi 5 mesi del 2019, più di 196,6 miliardi di dollari sono stati spesi per comprare opere d'arte all'asta. Di questi, le opere delle artiste donne rappresentano solo 4 miliardi (circa il 2%) (Halperin, Burns, 2019). Questo è significativo se si pensa che solo per le opere di Pablo Picasso sono stati spesi in totale 4,8 miliardi durante lo stesso periodo: più di quello che è stato speso in totale per ogni singola donna artista. Nel novembre del 2014, il "Jimson Weed, White flower No. 1" di Georgia O'Keefe ha stabilito il record di opera di artista donna aggiudicata al prezzo più alto mai registrato, con un prezzo di 44,4 milioni di dollari. L'anno seguente "Le donne d'Algeri" di Pablo Picasso è stata venduta per 179 milioni di dollari (Cameron et al., 2019).

Se finora abbiamo introdotto il tema delle disuguaglianze di genere nel mercato delle aste di arte contemporanea attraverso dati generali relativi ai volumi di vendita, passiamo ora all'analisi più dettagliata delle differenze nei prezzi di aggiudicazione delle opere realizzate da artiste donne rispetto a quelle realizzate da artisti uomini. In particolare, lo studio condotto da Adams (2017) analizza un campione di 1,5 milioni di transazioni d'asta, che riguardano il periodo tra il 1970 e il 2013 e che comprendono 62.442 artisti¹⁹. Per ogni transazione vengono raccolte informazioni sul titolo dell'opera venduta, il nome dell'artista, il suo genere, la sua nazionalità e l'anno di nascita e/o morte, la casa d'asta nella quale l'opera è stata venduta, l'anno di creazione dell'opera, le sue dimensioni, la firma o meno dell'artista, il medium e il prezzo di aggiudicazione in dollari²⁰. L'analisi di questi dati ha rivelato che i prezzi d'aggiudicazione in asta delle opere delle artiste donne sono significativamente più bassi rispetto ai prezzi per le opere di artisti uomini. Più precisamente, il prezzo medio è di circa 48.212\$ per gli artisti uomini e 25.262\$ per le artiste donne. Quindi, relativamente al prezzo medio, lo sconto per l'arte delle donne è del 47,6%. Tuttavia, dato che il mercato è molto influenzato dallo *superstar effect*, che spiegheremo successivamente nel corso di questo paragrafo e che fa sì che poche transazioni di artisti molto affermati e nella maggior parte dei casi uomini aumentino il

¹⁹ Dati provenienti dal Blouin Art Sales Index (BASI), un database indipendente di opere d'arte vendute in più di 1380 case d'asta in tutto il mondo. Contiene circa 6,1 milioni di transazioni di più di 500.000 artisti dal 1922.

²⁰ Per tenere conto dell'inflazione i prezzi sono convertiti in dollari del 2016 usando il software CPI Inflation.

valore totale del mercato, si decide di escludere dal campione le transazioni sopra al milione di dollari. Così facendo, infatti, i ricercatori vogliono eliminare l'effetto di questi artisti superstar e ottenere numeri che siano più rappresentativi del mercato in generale. Quello che emerge è che, togliendo le mega-transazioni, lo sconto si abbassa e raggiunge il 28,8%. Gli autori scelgono poi di verificare l'evoluzione dello sconto nel tempo: escludendo le mega-transazioni, lo sconto passa da un -40,7% nei primi anni 70 fino ad una media del -18,5% dopo il 2010 (Tab. 4). Il trend quindi è in miglioramento, il *gender price discount* si sta riducendo nel tempo, anche se rimane comunque alto e rilevante.

Periodo	Totale del campione				Escluse le mega-transazioni		
	Numero di transazioni	% di transazioni incl. donne artiste	Sconto di genere (2013 US\$)	Sconto di genere (%)	% di mega-transazioni	Sconto di genere (2013 US\$)	Sconto di genere (%)
1970 - 1974	26.704	3.01%	-18,361*** (4,298)	-47,0%	0.25%	-14,212*** (2,789)	-40,7%
1975 - 1979	59.203	3.63%	-8,934*** (1,549)	-46,5%	0.07%	-7,681*** (1,066)	-42,8%
1980 - 1984	89.815	4.10%	-8,616*** (2,147)	-43,4%	0.10%	-5,795*** (916)	-34,0%
1985 - 1989	152.721	5.72%	-28,060*** (7,118)	-53,0%	0.61%	-10,165*** (920)	-33,5%
1990 - 1994	162.832	6.20%	-16,868*** (5,668)	-41,7%	0.44%	-8,954*** (734)	-37,4%
1995 - 1999	217.979	6.70%	-19,929*** (3,978)	-61,8%	0.35%	-7,215*** (519)	-39,9%
2000 - 2004	280.513	7.69%	-14,610*** (2,721)	-50,9%	0.34%	-5,531*** (413)	-33,4%
2005 - 2009	321.776	8.19%	-31,262*** (4,487)	-48,3%	0.89%	-8,009*** (549)	-27,5%
2010 - 2013	236.267	8.17%	-44,376*** (7,527)	-51,4%	1.22%	-5,474*** (695)	-18,5%

Tabella 4: Sconto di prezzo per il genere, delle opere vendute in asta, diviso in periodi. Fonte: Adams, R., et al., (2017).

Altri ricercatori, che si occupano di calcolare l'ammontare dello sconto per le opere d'arte contemporanea delle artiste donne, arrivano ad una conclusione differente. Nello studio di Bocart e al. (2018), lo sconto di genere per le artiste donne sarebbe dell'8,3%, quindi più basso rispetto a quello calcolato da Adams. Tuttavia, occorre tenere conto del fatto che gli autori di quest'ultima ricerca si limitano ad analizzare solo le transazioni di opere d'arte vendute all'asta che riguardano il periodo che va dal 2000 al 2017, quindi un periodo successivo e meno ampio rispetto a quello che considerava Adams. Inoltre, escludono dalla ricerca gli artisti non

occidentali, per i quali si ritiene che sarebbe difficile fare un'identificazione accurata del genere.

Anche Cameron e al. (2019) si occupano di analizzare il gender gap nel mercato delle aste d'arte, ma, a differenza dei ricercatori citati in precedenza, non basano la loro indagine sull'insieme delle transizioni registrate dalle case d'asta. Si concentrano, invece, ad esaminare la carriera di 4000 laureati alla Yale School of Art. Scelgono di analizzare i risultati degli studenti provenienti proprio da questo Istituto perché notoriamente raggiungono alti livelli di successo, di riconoscimento e di vendite nel mercato, necessari per lo studio. Inoltre, essendo una scuola molto prestigiosa e costosa, l'intento professionale degli studenti risulta chiaro fin da subito: l'investimento considerevole in termini di tempo e denaro per la propria istruzione all'interno della Yale School of Art indica una sostanziale motivazione a perseguire la carriera artistica. Il campione quindi si concentra sugli artisti diplomati alla Yale nel periodo che va dal 1891 al 2014. La prima cosa che emerge è che la percentuale delle donne iscritte è cambiata radicalmente nel tempo. Prima del 1974 le studentesse donne rappresentavano solo il 33% circa del totale. Durante la Seconda Guerra Mondiale, invece, quando molti giovani uomini vengono chiamati al fronte, si raggiunge la parità. Negli anni 50 e 60, poi, ritorna nuovamente una forte disparità e le donne iscritte rappresentano solo il 16% del totale degli studenti. L'equilibrio di genere tra diplomati maschi e femmine viene raggiunto ancora negli anni 70 e rimane pressoché invariato nel corso degli ultimi decenni.

Dopo aver analizzato la composizione di genere degli studenti dell'Istituto, vengono identificate le opere degli artisti diplomati alla Yale che sono apparse nei database delle case d'asta. Si vuole in questo modo analizzare la carriera professionale di quegli studenti e artisti che sono riusciti ad ottenere un riconoscimento professionale importante all'interno del mercato dell'arte. Si tiene in considerazione anche il prezzo di aggiudicazione delle opere.

Il risultato della ricerca ha dimostrato che le opere delle diplomate donne comparivano nelle aste meno di frequente. In particolare, se il 10,5% dei diplomati nel periodo dal 1922 al 2016 ha complessivamente venduto almeno un'opera all'asta, questa percentuale è il 7,4% e il 12,2% rispettivamente per le donne e per gli uomini. Successivamente, la ricerca si concentra sull'analisi dei prezzi. Usando il metodo della regressione edonica, i ricercatori vogliono capire se il genere rappresenti una variabile

significativa per il prezzo delle opere all'asta, cioè se abbia una qualche influenza. Il risultato è che, quando si considera il prezzo medio delle opere vendute all'asta, le donne si posizionano significativamente al di sopra degli uomini. Quindi, è vero che l'arte delle diplomate alla Yale ha meno probabilità di essere venduta nelle aste e infatti appare in questa sede meno di frequente, ma è anche vero che quando l'opera di una donna riesce ad essere aggiudicata all'asta, questa viene venduta ad un prezzo maggiore, cioè ad un *premium price*.

In realtà potrebbero esserci alcuni limiti a questo studio, derivanti dal fatto che la ricerca si concentra su artisti che provengono da una scuola d'arte d'élite, e che quindi non sono rappresentativi del mercato in generale.

Tuttavia, da un'altra ricerca, Bocart e al. (2022) trovano dei dati che non si discostano molto da quelli di Cameron (2019). Quindi, anche se gli autori stavolta scelgono di analizzare i dati provenienti da un dataset molto più ampio, i risultati sono sostanzialmente gli stessi.

Usando il dataset Artnet OG, considerano quasi tutte le transazioni di arte all'asta che hanno avuto luogo tra il 2000 e il 2017. Il campione definitivo consiste in 2.677.190 transazioni di opere di 116.550 artisti. Viene fatta una premessa ulteriore: analizzando la composizione di genere di tutti questi artisti, emerge che il 96.1% di tutte le opere d'arte vendute all'asta tra il 2000 e il 2017 erano di artisti uomini. Alle donne artiste è invece riservata solo una piccola parte del mercato totale, sia in termini di volume (4.2%), che in termini di valore (5%).

La ricerca si propone, infine, di analizzare i prezzi reali delle opere, tenendo conto delle rispettive caratteristiche grazie alla regressione edonica. Il risultato della ricerca è che le opere delle artiste donne risultano circa il 4,4% più costose dei dipinti degli uomini. Questi risultati sono consistenti con i risultati dello studio di Cameron sul campione degli studenti di Yale. Anche se le donne rappresentano solo una piccola minoranza delle transazioni totali che avvengono nelle case d'asta, le loro opere che riescono a finire nel mercato secondario tendono ad essere aggiudicate ad un prezzo maggiore. In particolare, ottengono un *premium price* del +4,4%. Differenziando la ricerca a seconda delle tipologie di opere, risulta che se si considerano solo i dipinti, quelli delle donne artiste sono il 15,5% più costosi rispetto ai dipinti di artisti uomini. Se si analizzano solo le opere prodotte nel periodo del dopo-guerra la differenza di prezzo è la più alta con un +14,9% per le opere delle artiste donne. Il

motivo potrebbe derivare dal fatto che in questo periodo un gran numero di donne, come ad esempio Agnes Martin, Helen Frankenthaler e Joan Mitchell, ottennero un riconoscimento notevole. Quindi vengono confermati i risultati dello studio di Cameron: è meno probabile che le donne raggiungano il mercato secondario, ma quando lo fanno ottengono prezzi più alti.

Proviamo ora a capire quali potrebbero essere i motivi del *premium price* per l'arte delle donne all'asta. La ricerca di Bocart (2018) offre un contributo in questo senso. La prima considerazione che emerge è che il *premium price* potrebbe essere legato al fatto che per le artiste, soprattutto nelle prime fasi della carriera, esiste un filtro professionale più severo. Di conseguenza, per acquisire legittimità e riconoscimento e per arrivare nel mercato secondario, una donna artista deve essere in media migliore di un artista uomo. La seconda considerazione invece riguarda l'offerta limitata. Nelle posizioni top 1% del mercato, dove si trovano gli artisti migliori e più quotati, ci sono un numero molto ristretto di opere di donne artiste. E quindi, se l'offerta di opere di artiste donne di qualità è limitata, il prezzo per le opere delle artiste aumenta, dato che i collezionisti sono disposti a pagare un *premium price* per aggiudicarsela. E a sostegno di questa seconda considerazione c'è anche il fatto che il *premium price* per l'arte delle artiste sembra essere diminuito dal 2010 in poi, periodo in cui l'offerta delle opere di donne artiste è aumentata. Quindi all'aumentare dell'offerta, il prezzo è diminuito.

Ma se le donne artiste che riescono a vendere le loro opere nelle case d'asta sono sempre di più, si può dire che il gender gap si stia estinguendo progressivamente? In realtà la risposta è no, perché le nuove donne artiste che riescono ad entrare nel mercato secondario non finiscono quasi mai ai vertici. Si ritrovano, invece, al margine, e cioè dove i prezzi di aggiudicazione sono più bassi. Il mercato artistico, infatti, e soprattutto quello delle aste nello specifico, si basa su un modello *winner takes it all* oppure sullo *superstar effect*. Si tratta di un contesto in cui pochi individui assorbono la maggior parte del valore totale. Cioè il mercato si concentra in modo estremamente sproporzionato su pochi artisti. Nello specifico, “nel 2017, l'1% degli artisti si è aggiudicato il 64% del valore totale delle vendite all'asta. E, al contrario, il 90% di tutto il valore delle vendite è in mano al 2,2% degli artisti” (Bocart e al., 2018).

Lo *superstar effect* si applica a tutto il mercato dell'arte in generale, ma quando si guarda al sotto-mercato delle donne la portata dell'effetto è molto più ampia. Anche se le artiste donne costituiscono un segmento minimo dell'intero mercato delle aste, il loro segmento è molto più concentrato rispetto a quello degli uomini. Infatti, il top 0,03% del mercato, dove si concentra il 40% del valore totale delle vendite, appare escluso alle donne ed è interamente occupato dagli uomini (Bocart e al., 2018). Guardando ai ranking di mercato di Artfacts del 2010²¹, cioè alle classifiche che si basano sull'ordinare gli artisti con le migliori aggiudicazioni in asta e con le vendite più alte, possiamo vedere che nei top 50 le donne rappresentano solo il 7,7%. Nei top 100 artisti, invece, sono il 12,6%. Nel secondo livello, dalla posizione 101 alla 500, la percentuale delle donne aumenta fino al 20,4%. Infine, nel terzo livello, tra i top 2500, la proporzione delle donne si alza ancora fino a raggiungere il 27% circa. Questo mostra che, anche se le donne artiste nel mercato stanno aumentando e anche se sempre più donne hanno la possibilità di vendere le proprie opere nelle case d'asta, queste sono comunque destinate ad occupare posizioni di mercato inferiori: *“women are clustering at the bottom”* (Hassler, 2017). Guardando al ranking di Artnet, vediamo che nel 2015, nella lista delle 100 opere vendute al prezzo più alto, c'era solo un'opera di un'artista donna, Yayoi Kusama. Nel 2017 nella stessa lista, troviamo ancora solo una donna, Louise Bourgeois, ed era posizionata al 93° posto.

Quindi possiamo dire che sicuramente il mercato per le donne è cresciuto. Dal 2000 al 2017 le vendite di opere di donne sono aumentate di 6 volte, mentre le vendite di opere di uomini sono aumentate di 2.8 volte nello stesso periodo. Anche per quanto riguarda i prezzi la situazione sta migliorando. I prezzi delle opere di artiste donne che sono stati venduti all'asta più di una volta negli ultimi 6 anni sono aumentati del 72,9%, rispetto ad un più modesto 8,3% per le vendite degli artisti uomini (Halperin, Burns, 2019). Se è innegabile che i miglioramenti ci siano, questi non sono abbastanza. Infatti, le donne artiste rimangono ancora una piccola parte del mercato totale, sia in termini di volume (4.2%), che in termini di valore (5%) (Bocart e al., 2022).

²¹ Riportati da Hassler, K., (2017) *On Gender Statistics in the Art Field and Leading Positions in the International Sphere*, in “N. paradoxa - international feminist art journal”, 39, pp. 48-55.

Dato che le donne rappresentano una percentuale minima nel mercato delle aste, Bocart et al. (2018) si propongono di quantificare la portata del *glass ceiling* che ostacola le donne artiste nel passaggio dal mercato primario a quello secondario. La barriera di vetro è minima ma comunque statisticamente significativa: le donne sono il 2,2% meno propense a partecipare alle aste rispetto agli uomini²². La ricerca non si ferma a questo risultato e cerca anche di indagare sui motivi che causano il *glass ceiling*. Questi potrebbero essere ricondotti ad una precoce interruzione di carriera per le artiste donne, che riduce l'offerta e che impatta negativamente la domanda di mercato per le opere esistenti. Perché è vero che più bassa è l'offerta e più alta è la domanda, ma è anche vero che se l'offerta è troppo bassa, le opere non circolano abbastanza, non vengono conosciute abbastanza e quindi l'interesse per quel tipo di arte rimane minimo. È necessario che una certa offerta di opere circoli nel mercato in modo che si possa soddisfare la domanda in caso di aumento di valore. Un'altra causa della barriera che ostacola le donne nel raggiungere le case d'asta è il principio dell'auto-selezione. Alcune donne artiste, infatti, potrebbero scegliere di terminare i loro sforzi artistici dato che si aspettano meno successo. Il motivo potrebbe derivare anche dal fatto che le gallerie investono poco nelle donne artiste dato che pensano che la loro probabilità di successo sia inferiore. Infine, i collezionisti che abitualmente comprano arte di donne potrebbero essere più interessati a mantenere i propri acquisti rispetto ad altri compratori che magari sono più interessati alla realizzazione di ritorni finanziari. In questo caso le opere non vengono rivendute, non circolano nel mercato, e quindi non aumentano di valore.

3.4 MUSEI

I musei sono i luoghi in cui vengono raccolte, conservate, collezionate ed esposte le opere d'arte che la nostra società ritiene degne di tramandare ai posteri. I direttori e i curatori dei musei, quindi, oggi hanno un ruolo molto importante, perché decidono di esporre e di acquistare opere che secondo loro sono degne di spiegare al meglio il nostro tempo. Le acquisizioni formano il canone e sono il modo in cui la storia viene registrata

²² Stima che considera solo artisti occidentali e gli artisti presenti nei database di Artnet, che racchiude solo gli artisti più di successo che sono già membri di una rete di gallerie online che hanno risorse che le gallerie più piccole non hanno.

per i posteri. Le opere che vengono acquisite oggi saranno utili a chi verrà nei secoli successivi al nostro per capire il nostro tempo e quello che stiamo vivendo come società. E quindi, partendo da questa considerazione, è utile capire quanto le collezioni escludano o abbiano escluso le donne artiste e quanto i musei stiano lavorando oggi per colmare la disparità di genere grazie alle nuove acquisizioni.

Sappiamo che in passato il dibattito sul *gender gap* era inesistente. Alle donne era praticamente preclusa la possibilità di lavorare come artiste. Pertanto è comprensibile che nei musei di arte antica, di arte medievale o rinascimentale le opere di donne rappresentino una percentuale veramente minima. Tuttavia, partendo da questa assunzione, come si posizionano oggi i grandi musei in termini di rappresentazione?

Topaz et al. (2019) analizzano questo aspetto e si propongono di analizzare il livello di diversità degli artisti le cui opere sono presenti nei musei. La ricerca si focalizza sui grandi musei americani e su quanto questi siano in grado o siano stati in grado di includere nelle loro collezioni opere di artiste donne o di persone non bianche. Per fare questo analizzano i cataloghi online di 18 dei musei più importanti degli Stati Uniti. Il risultato della ricerca è che tra gli artisti individuali e identificabili di tutti i musei, solo il 12,6% sono donne (l'85% sono bianchi e l'87% sono uomini). Una volta identificata la percentuale complessiva riguardante la disparità, si vuole capire quali siano i musei che hanno una rappresentazione significativamente alta (celle in verde) o significativamente bassa (celle in rosso) di opere di artiste donne (Tab. 5). Come riportato nella Tabella 5, il Detroit Institute of Arts, il Metropolitan Museum of Art e il Museum of Fine Arts di Boston sono quelli in cui possiamo trovare la percentuale di artiste donne più bassa (da 7,4% a 8,2%). Mentre, il Museum of Contemporary Art di Los Angeles, il Museum of Modern Art di San Francisco e il Whitney Museum of American Art sono i musei in cui troviamo la percentuale più alta di artiste donne (da 18,1% a 24,9%).

Museo	% di donne
DIA	7,4
MMA	7,3
MFAB	8,2
NGA	10,4
PMA	8,8
AIC	12,5
NAMA	11,6
RISDM	13,1
YUAG	11,6
DMA	15,1
DAM	13,3
HMA	10,7
LACMA	10,6
MFAH	16,1
MOCA	24,9
MOMA	11
SFMOMA	18,1
WMAA	22,1
Totale	12,6

Tabella 5: Percentuale di opere di artiste donne nelle collezioni dei maggiori musei americani.²³ Fonte: Topaz, et al. (2019).

Sono emerse alcune limitazioni nel contesto di questo studio, derivanti dal fatto che, nell'analisi delle caratteristiche demografiche degli artisti presenti nelle collezioni museali, Topaz et al. (2019) hanno preso in considerazione esclusivamente artisti individuali e identificabili. Ad esempio, nel Museum of Fine Arts di Boston sono presenti 85.000 opere d'arte provenienti dall'Antico Egitto, dall'Antica Grecia, dall'Italia e da altri stati, per le quali non è stato ovviamente possibile rintracciare il nome dell'artista, e quindi nemmeno il genere. Per altre collezioni, invece, che incentrano la propria ricerca più sull'arte contemporanea è stato possibile identificare il genere dell'artista per quasi tutte le opere della collezione, come nel caso del Museum of Contemporary Art di Los Angeles. Un altro limite della ricerca deriva dal fatto che questa si concentri solo sugli artisti presenti nei cataloghi dei musei e non tiene conto di quante opere di ciascun artista

²³ DIA = Detroit Institute of Arts; MMA = Metropolitan Museum of Art; MFAB = Museum of Fine Arts, Boston; NGA = National Gallery of Art; PMA = Philadelphia Museum of Art; AIC = Art Institute of Chicago; NAMA = Nelson-Atkins Museum of Art; RISDM = Museum of Art, Rhode Island School of Design; YUAG = Yale University Art Gallery; DMA = Dallas Museum of Art; DAM = Denver Art Museum; HMA = High Museum of Art; LACMA = Los Angeles County Museum of Art; MFAH = Museum of Fine Arts, Houston; MOCA = Museum of Contemporary Art, Los Angeles; MOMA = Museum of Modern Art; SFMOMA = San Francisco Museum of Modern Art; WMAA = Whitney Museum of American Art.

siano nelle collezioni del museo, di quando e come siano state acquisite e se questi lavori fossero esposti o meno.

Nel caso dei musei di arte antica è comprensibile che le donne siano quasi totalmente assenti dalle collezioni. Le acquisizioni passate, infatti, non dipendono dalla responsabilità dei direttori e dei curatori di oggi, ma riguardano decisioni che sono state prese da soggetti vissuti in epoche passate e che di conseguenza non possedevano la stessa sensibilità verso certi valori, che abbiamo oggi. Pertanto sono i direttori e i curatori di oggi, che hanno la responsabilità di lavorare per colmare le lacune temporali della propria collezione e integrare nella stessa opere di artiste donne, che rappresentino la contemporaneità e che rendano il racconto della nostra storia attuale, più inclusivo e più veritiero. Ma questo in molti casi non sta accadendo e le nuove politiche museali spesso non lavorano in questa direzione. Reilly (2015) spiega che nel 2012 solo il 4% degli artisti esposti al Metropolitan Museum erano donne, una percentuale più bassa rispetto a quella registrata nel 1989. Il Moma a New York nel 2004, ha inaugurato la sua nuova sede proponendo una re-installazione della collezione permanente. Delle 410 opere che ha deciso di esporre al pubblico, solo 16 erano di artiste donne (circa il 4%). Nel 2015, poi, sempre al Moma, solo il 7% delle opere esposte erano di artiste donne. Nonostante in questo caso si assista ad un leggero miglioramento, questo è comunque troppo limitato e mostra una poca attenzione e una debole e superficiale presa in considerazione dell'arte delle donne.

I musei oggi sono molto attenti ai messaggi che veicolano. Spesso nelle *mission* scrivono di concentrarsi su percorsi artistici alternativi e di impegnarsi per ampliare i canoni artistici. Ma nella maggior parte dei casi, gli impegni sanciti nella *mission* non trovano riscontro nella realtà e il numero delle opere di donne acquisite non aumenta. Anzi, secondo la ricerca di Lozano (2019), nel periodo compreso tra il 2008 e il 2018, le acquisizioni museali hanno riguardato opere di artiste donne in una percentuale pari appena all'11% del totale. Quelle dei musei sono quindi, nella maggior parte dei casi, solo “narrative persuasive e convincenti: quelle di un cambiamento progressivo, di artisti che una volta erano marginalizzati e a cui ora viene garantita una equa rappresentazione nelle istituzioni artistiche. Almeno quando si tratta di parità di genere, questa storia è un mito” (Halperin, Burns, 2019).

Occorre tuttavia considerare anche altri aspetti, sottolineati da alcuni curatori museali che hanno sollevato una problematica specifica. Infatti, anche volendo proporre l'acquisto di opere di artiste donne, si tratta nella maggior parte dei casi di donne relativamente anziane e ignorate, a cui di conseguenza manca una storia di aggiudicazioni all'asta, che possono essere usate come base per validare il prezzo richiesto per l'acquisto. E quindi per i curatori museali è spesso difficile convincere la commissioni per le acquisizioni a comprare delle opere che non rientrano nei parametri previsti.

Inoltre, le collezioni non si arricchiscono solo grazie alle acquisizioni, ma anche attraverso le donazioni. E come abbiamo visto nel capitolo 2, i collezionisti sono solitamente uomini che comprano opere di altri artisti uomini. Di conseguenza, soprattutto nei musei americani che godono più spesso delle donazioni, il museo finisce per riflettere la comunità di collezionisti.

Infine, analizzando la composizione del personale museale americano, emerge che, nonostante nelle istituzioni museali vengano assunte più donne che uomini, queste ricoprono con meno frequenza ruoli di potere o di responsabilità. Ovviamente, non si può assumere con certezza che una direzione femminile avvantaggi necessariamente le donne artiste o che possa portare addirittura alla soluzione del problema del gender gap. In ogni caso, è da notare che “i musei con la percentuale più alta di mostre di donne degli ultimi decenni (la Dia Art Foundation di New York con il 39%, la Hammer Museum di Los Angeles con il 32% e il Brooklyn Museum di New York con il 29%) hanno tutti direttrici femminili” (Halperin, Burns, 2019).

Oltre alla gestione delle collezioni e alle acquisizioni, il museo lavora e persegue i suoi fini di ricerca ed esposizione, grazie all'organizzazione di mostre temporanee. Queste mostre durano di solito alcuni mesi e si concentrano su un argomento o un artista nello specifico. Un indicatore utile per misurare il divario di genere all'interno dei musei è rappresentato dal numero e dalla percentuale di mostre monografiche che ciascun museo decide di dedicare ad artiste donne rispetto agli artisti uomini.

Reilly (2015) si occupa di analizzare le mostre monografiche organizzate da alcune delle istituzioni museali ed espositive più importanti del mondo, nel periodo che va dal 2007 al 2014. Guardando alle istituzioni americane, vediamo che la percentuale complessiva delle

mostre personali dedicate ad artiste donne si colloca tra il 20 e il 30% circa. Nel periodo preso in esame, questa percentuale non è mai salita sopra al 30% al Whitney, al Moma, al Guggenheim, al Museum of Contemporary Art di Los Angeles, o al Los Angeles County Museum of Art (Graf.4).

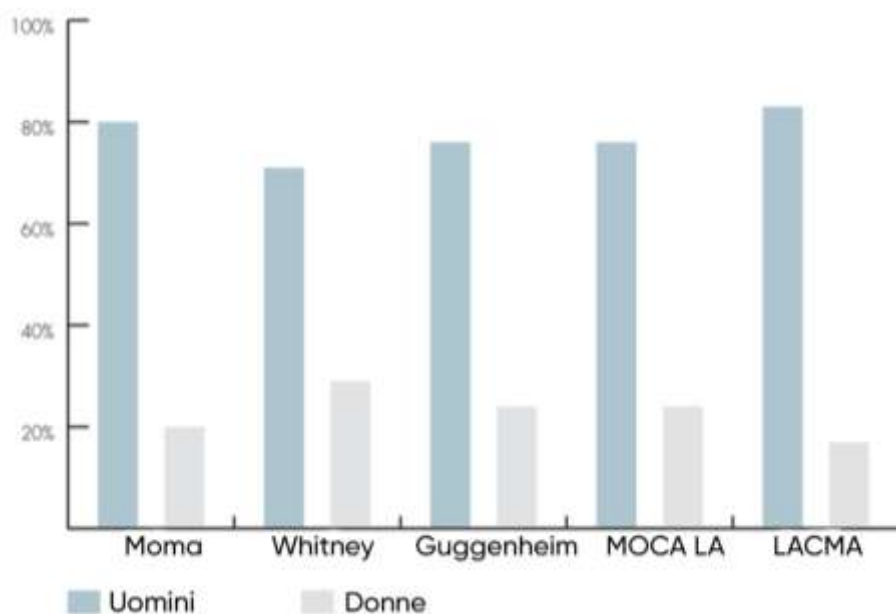


Grafico 4: Percentuale di mostre monografiche dedicate a uomini e a donne nelle principali Istituzioni Americane, 2007-2014. Fonte: Reilly, M. (2015)

Concentrandosi invece sulle istituzioni francesi, tedesche e spagnole, si ottengono delle percentuali leggermente più discostate rispetto a quelle dei musei americani.

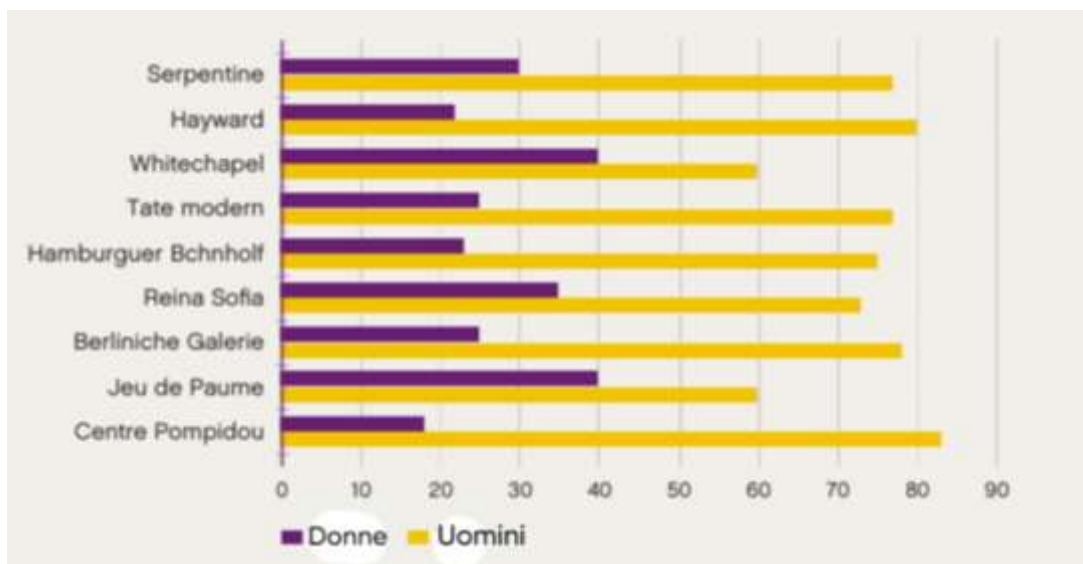


Grafico 5: Percentuale di mostre monografiche dedicate a uomini e donne nelle principali istituzioni francesi, spagnole e tedesche, 2007-2014. Fonte: elaborazione di Halperin, J.. (2015).

Il Centre Pompidou di Parigi è una delle istituzioni con la percentuale più bassa di mostre monografiche di donne (solo il 16%). Il Jeu de Paume di Parigi e la Whitechapel di Londra, invece, riescono quasi a raggiungere la parità con più del 40% di mostre personali dedicate ad artiste donne. Anche il Reina Sofia di Madrid ottiene dei buoni risultati, con un 35% di mostre monografiche di donne. La Tate Modern, invece, ha concesso alle artiste donne mostre personali sono il 25% delle volte da 2007 al 2014. (Graf. 5)

Alcuni potrebbero pensare che le mostre di artiste donne vengono realizzate meno di frequente perché, trattandosi di figure poco conosciute specialmente per il pubblico generalista, ottengono meno successo. Si pensa che i visitatori saranno pochi, i biglietti venduti saranno di meno e quindi il museo non guadagnerà quanto potrebbe guadagnare con una mostra di un artista uomo famoso e riconosciuto da tutti. Halperin e Burns (2019) mostrano che il realtà non è così e portano come esempio la mostra di Hilma af Klint organizzata al museo Guggenheim di New York nel 2019. Oltre ogni aspettativa, questa mostra ha attratto più di 600.000 visitatori, diventando la mostra più visitata nella storia del museo. Ha anche attirato il pubblico più giovane rispetto a qualsiasi altra mostra, da quando il museo ha iniziato a misurare le caratteristiche demografiche dei suoi visitatori. Le *membership* sono aumentate del 34%; i prodotti tematizzati af Klint hanno ottenuto più del 40% delle vendite totali allo shop del museo. Il catalogo ha venduto più di 300.000 copie, un nuovo record. Il

successo della mostra ha messo in discussione le convenzioni tradizionali su ciò che il pubblico desidera vedere, considerando che si trattava, dopo tutto, di una mostra di un'artista donna poco conosciuta, straniera, il cui lavoro non era supportato dal mercato dell'arte.

Come abbiamo già detto in precedenza, il fatto che i musei di arte antica, medievale o rinascimentale abbiano nelle loro collezioni opere principalmente di uomini, rappresenta una disuguaglianza di genere insita nella pratica collezionista del passato, che non può essere cambiata in modo retroattivo. Di fronte a questa eredità storica, quali strategie possono adottare oggi i musei per promuovere una maggiore equità di genere? Innanzitutto, è necessario che i musei si assumano la responsabilità per le acquisizioni del loro tempo. Le acquisizioni raccontano una storia, quindi occorre chiedersi quale storia il museo vuole raccontare.

Un esempio di pratica museale che riflette sui quesiti appena citati è quella messa in atto dalla Pennsylvania Academy of the Fine Arts. Nel 2013 il museo ha scelto di vendere un dipinto di Edward Hopper per 40,5 milioni di dollari con l'intento di usare i ricavi proveniente dalla vendita per diversificare in modo strategico la collezione. Da allora, il museo ha acquisito opere di donne con un livello 5 volte superiore rispetto alla media nazionale (Halperin, Burns, 2019).

I musei, in passato, hanno fallito nella rappresentazione delle donne artiste: il loro lavoro è stato spesso visto come una ricerca specialistica e parallela rispetto allo studio canonico della storia dell'arte. Il loro lavoro non è stato collezionato dalle grandi istituzioni mentre erano in vita, non è stato tracciato dagli storici dell'arte e non è stato conservato o promosso dai mercanti d'arte. È tempo di invertire questa tendenza. Come sancisce anche l'Unione Europea, è arrivato il momento di riconoscere che l'uguaglianza di genere contribuisce alla diversità artistica e culturale e fornisce un contributo importante per tutta la società. Occorre iniziare a porre il gender gap al centro delle politiche culturali e delle agende museali. Bisogna comprendere innanzitutto la situazione della parità di genere nella propria istituzione, e chiedersi come si possano fare dei passi avanti, anche confrontandosi con altre realtà simili alla propria. Nelle linee guida per il raggiungimento della parità di genere in campo culturale, l'Unione Europea consiglia di “considerare scambi regolari tra chi lavora nell'uguaglianza di genere in altri campi, includendo riunioni e incontri per scambiarsi le informazioni, condividere le strategie e avere una coordinazione

migliore [...] Infine incoraggiare le istituzioni culturali e i settori culturali e creativi a pubblicare dati disaggregati per genere, in modo da creare trasparenza e una base per un dibattito sul processo di rafforzamento dell'uguaglianza di genere nel campo della cultura”²⁴.

3.5 CONCLUSIONE

Dall'analisi dei dati riportati in questo capitolo è emerso che la disparità di genere nel mondo dell'arte esiste. C'è disparità nella rappresentazione di artiste e artisti nelle gallerie, ci sono grandi differenze nei prezzi di aggiudicazione delle opere nelle aste, la copertura mediatica spesso si concentra solo su artisti uomini e l'inclusione in collezioni permanenti e nei programmi di mostre personali riguarda in percentuale molte meno artiste donne, rispetto ad artisti uomini. Si tratta di un vero e proprio circolo vizioso che si auto-alimenta: le donne sono meno propense ad ottenere mostre personali nei musei. Il fatto di esporre le proprie opere in una mostra personale, però, contribuisce al raggiungimento di un significativo successo commerciale. La conseguenza è che se è meno probabile che alle donne siano dedicate mostre personali, è anche meno probabile che ottengano successo ed è meno probabile che vengano notate e rappresentate dalle gallerie. Se le artiste, poi, non vengono rappresentate dalle gallerie, le loro opere non vengono promosse, non vengono vendute nel mercato primario, ed è meno probabile che finiscano per essere vendute nel mercato secondario, cioè nelle aste. Dato che l'aggiudicazione di un'opera di un artista in asta ne segna la consacrazione, per chi non riesce a raggiungere questo traguardo c'è meno attenzione, meno citazioni sulla stampa, scarsa pubblicità, meno recensioni e meno acquisizioni da parte di musei o altre istituzioni importanti. In poche parole enormi ostacoli per trovare il proprio posto all'interno del mercato artistico e per sperare di entrare nella storia dell'arte.

Un altro fattore che porta allo svantaggio delle donne e che è comune a tutti e tre gli ambiti d'indagine considerati nei paragrafi precedenti, quindi gallerie, case d'asta e musei, è che storicamente la maggioranza delle collezioni, pubbliche o private, sono

²⁴ Council of the European Union, Presidency conclusion on gender equality in the field of culture, Brussels, 2020, disponibile a <chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://data.consilium.europa.eu/doc/document/ST-13097-2020-INIT/en/pdf>

state costruite da uomini potenti e benestanti, che hanno quasi sempre collezionato opere di altri uomini. Ancora oggi, gli uomini superano le donne per quanto riguarda il collezionismo d'arte. Come riporta Currier (2019), secondo l'U.S. Trust's National Arts Services le donne rappresentano il 36% dei collezionisti d'arte, comunque un grande numero rispetto al 2017, in cui le donne rappresentavano solo il 16% di tutti i collezionisti.

In conclusione, i dati sono uno strumento fondamentale per capire, analizzare e spiegare il *gender gap* nel sistema artistico. Infatti, non solo consentono di mettere in luce dinamiche che altrimenti rimarrebbero nascoste, ma costituiscono anche la base per un possibile confronto critico e l'elaborazione di soluzioni efficaci. In questo capitolo sono stati esaminati alcuni studi relativi al *gender gap* applicato a gallerie d'arte, case d'asta e musei, con ricerche che spaziano dal contesto statunitense a quello globale. Nel prossimo capitolo, l'attenzione si sposterà al contesto italiano, in modo da valutare se la situazione nel nostro Paese rispecchi le tendenze appena viste, oppure se ci siano delle specificità proprie nel divario di genere artistico a livello nazionale.

CAPITOLO 4

GENDER GAP ARTISTICO IN ITALIA

4.1 PREMESSA

Nel capitolo precedente sono state presentate ricerche, dati e statistiche, che nella grande maggioranza dei casi descrivono e riguardano il fenomeno del *gender gap* artistico riferito al contesto specifico degli Stati Uniti. In questo Paese, infatti, soprattutto dagli anni 2000 in poi, gli studi di genere hanno rappresentato una tematica importante e molto sentita, anche dalla popolazione accademica, che ha offerto fondamentali contributi per la ricerca.

Questo in Italia non è avvenuto in modo così evidente. Ovviamente esistono studi sul *gender gap*, ma questi si concentrano per la maggior parte sul mercato del lavoro in generale. Per quanto riguarda il divario di genere applicato al mercato dell'arte contemporanea, infatti, i dati e le ricerche risultano ancora troppo pochi.

L'obiettivo di questa tesi è quello di analizzare le percentuali e le statistiche che riguardano il *gender gap* artistico in Italia. Siccome i dati relativi al divario di genere nel mercato dell'arte contemporanea nel nostro Paese sono scarsi, si potrebbe pensare che la situazione degli artisti in Italia e quella degli artisti negli Stati Uniti sia sostanzialmente la stessa. Sappiamo, infatti, che il sistema dell'arte di oggi è estremamente globalizzato e che i meccanismi che regolano questo mercato sono pressoché identici in tutto il mondo: le gallerie d'arte rappresentano artisti provenienti da tutti i continenti, le case d'asta vendono opere realizzate da artisti internazionali a collezionisti internazionali, e anche i musei generalmente offrono una panoramica sull'arte prodotta anche al di fuori dei propri confini. Occorre chiedersi, quindi, se veramente la globalizzazione del mercato dell'arte contemporanea ha fatto sì che il problema del *gender gap* artistico risultasse lo stesso sia negli Stati Uniti, che in Italia. La domanda che emerge è pertanto la seguente: la situazione del *gender gap* artistico negli Stati Uniti può essere considerata equivalente a quella italiana?

4.2 STUDI SUL GENDER GAP ARTISTICO ITALIANO

Per rispondere alla domanda appena formulata nel paragrafo precedente, ho iniziato innanzitutto a cercare contributi scientifici che parlassero della situazione italiana. Come detto, le pubblicazioni non sono molte. Tuttavia, nel 2022 il Ministero della Cultura, con il D.M. 387 del 29/10/2021, ha dato vita all'istituzione dell'Osservatorio per la parità di genere, che ha pubblicato un primo rapporto annuale. L'attività dell'Osservatorio si è ispirata a quella dell'*Observatoire de l'égalité entre femmes et hommes dans la culture et la communication*, creato dallo stato francese. Il ministero ha sentito la necessità di creare questo spazio di lavoro e di ricerca perché ha ritenuto che fosse di fondamentale importanza per fornire uno strumento di riflessione sulla tematica delle disuguaglianze di genere, che potesse essere messo anche al servizio delle istituzioni. L'obiettivo dell'Osservatorio, quindi, è stato quello di riuscire ad attivare collaborazioni e creare una rete che promuovesse un supporto reciproco e uno scambio tra enti, istituzioni, gruppi, associazioni. Nello specifico sono stati approfonditi temi come “la veicolazione di stereotipi di genere, l'assenza di voci femminili nel dibattito pubblico, il differente livello di accesso ai mezzi di produzione artistica, le opportunità (o la loro mancanza) di programmazione e di consacrazione artistica per le artiste donne e le loro opere, le differenze di genere nelle pratiche culturali” (Osservatorio per la parità di genere, 2022).

Sono stati riuniti registi, attori, ballerini, esperti di comunicazione culturale o di settori culturali, una statistica, e alcuni dirigenti del Mic, che hanno preso parte al lavoro dell'Osservatorio. Per prima cosa l'Osservatorio ha instaurato un dialogo e soprattutto un ascolto delle principali istituzioni culturali italiane, sia pubbliche che private, in modo da rendere possibile la raccolta dei dati prodotti alle istituzioni stesse. In secondo luogo, la ricerca ha coinvolto anche l'Istat, in modo che potesse supportare la ricerca dell'Osservatorio con un lavoro di elaborazione e analisi dei dati, anche in vista di una possibile comparazione dei dati stessi nel tempo. In un anno sono state svolte 7 riunioni interne, 1 evento pubblico e 20 audizioni. Infine, è stato stilato un report.

È interessante notare che nelle conclusioni del report stesso, i ricercatori dell'Osservatorio scrivono che la costituzione di quest'ultimo ha senso solo se riesce a svolgere la sua ricerca con una certa continuità, e quindi se riesce a produrre dati che anno dopo anno possono essere usati per creare uno storico e studiare l'andamento del

fenomeno del *gender gap* artistico. Purtroppo, però, nonostante le premesse, il primo rapporto annuale, pubblicato il 22 novembre del 2022, rimane anche l'ultimo.

Oltre al limite temporale, cioè al fatto che il report dell'Osservatorio non fa parte di un ciclo di studi e che quindi non compara i dati e le analisi nel tempo, esiste anche un altro limite. Infatti, mentre la ricerca di questa tesi si concentra sugli artisti visivi, il report dell'Osservatorio non include nessuna o nessun artista visivo, come possiamo vedere anche dalla composizione delle personalità scelte per partecipare alle discussioni dell'Osservatorio. Sono presenti per la maggior parte persone che lavorano nel mondo dello spettacolo, delle arti performative o del cinema. E quindi anche il report prodotto dall'Osservatorio, analizza principalmente la situazione del *gender gap* applicato a questi campi di indagine. Gli artisti visuali, sui quali si vuole concentrare questa tesi, sono solo brevemente citati. In particolare, vengono riportati i dati di un altro studio, condotto dal NABA, la Nuova Accademia di Belle Arti di Milano.

Il Dipartimento di Arte Visive di NABA, infatti, nel 2017 ha pubblicato "Donne artiste in Italia: Presenza e rappresentazione". Lo studio è il risultato di un seminario interdisciplinare sugli studi di genere nelle arti visive, prodotto nel contesto del Master in Contemporary Art Markets tra 2016 e 2018. Come è emerso da questa tesi e come è stato sottolineato in precedenza, anche i ricercatori e le ricercatrici del NABA hanno riscontrato delle forti lacune nelle informazioni e nei dati riguardanti il *gender gap* artistico in Italia.

La ricerca del NABA si compone di varie sezioni e si propone di individuare le percentuali di artiste donne presenti in ognuna di queste sezioni. Per prima cosa vengono analizzate le Accademie d'Arte, cioè gli ambienti dove artisti e artiste si formano. Capire la composizione di genere degli studenti e delle studentesse è utile per vedere come queste percentuali si traducano poi nel mercato del lavoro. Successivamente vengono analizzate le gallerie d'arte, e in particolare la rappresentazione delle donne artiste in questo specifico ambito. In seguito, c'è la sezione che si occupa dell'analisi delle mostre organizzate da musei e fondazioni di arte contemporanea. In particolare si vuole capire su quale genere di artisti si concentri la ricerca di queste istituzioni. Infine il report analizza il contesto della Biennale di Venezia e nello specifico del Padiglione Italia, individuando la composizione di genere degli artisti esposti in questi ultimi anni.

Per l'analisi degli iscritti alle Accademie pubbliche di Belle Arti in Italia, vengono riportati i dati del MIUR. Questi indicano che per l'anno accademico 2016-2017, le donne rappresentano il 67% della popolazione complessiva degli studenti. Ovviamente non è detto che chi frequenta un'Accademia artistica poi debba o voglia necessariamente diventare artista visivo. Tuttavia, se le studentesse donne rappresentano la maggioranza degli iscritti in istituti dedicati alla formazione artistica, ci si aspetterebbe che questa maggioranza si mantenesse tale anche nel mercato artistico e nella percentuale di donne impiegate in questo settore. Ma, come vedremo, questo non avviene.

Lo studio passa poi ad analizzare le gallerie di arte contemporanea. Il campione scelto per questo tipo di analisi è composto dalle gallerie italiane presenti a tre delle fiere artistiche più importanti in Italia, ovvero Artissima 2016, Arte Fiera 2017 e Miart 2017. In totale il campione contava 216 gallerie, che sono poi state ridotte a 176, perché si sono escluse le gallerie per le quali non è stato possibile reperire sul sito web informazioni sull'anno di fondazione, sugli artisti rappresentati e sulle mostre personali svoltesi nell'anno 2016.

Il risultato è che complessivamente nelle gallerie di arte contemporanea le donne sono solo il 25% del totale degli artisti rappresentati. Tuttavia, se si considerano solo le gallerie di arte contemporanea fondate dopo il 2000, la percentuale di artiste donne aumenta fino a raggiungere il 27% (Graf. 6). Questo risultato è consistente anche con quello che abbiamo visto nel capitolo 3. In molte ricerche condotte da studiosi che analizzavano la situazione statunitense, infatti, era già emerso il fatto che le gallerie in cui si riscontrava un gender gap meno accentuato fossero proprio le gallerie nuove o emergenti.

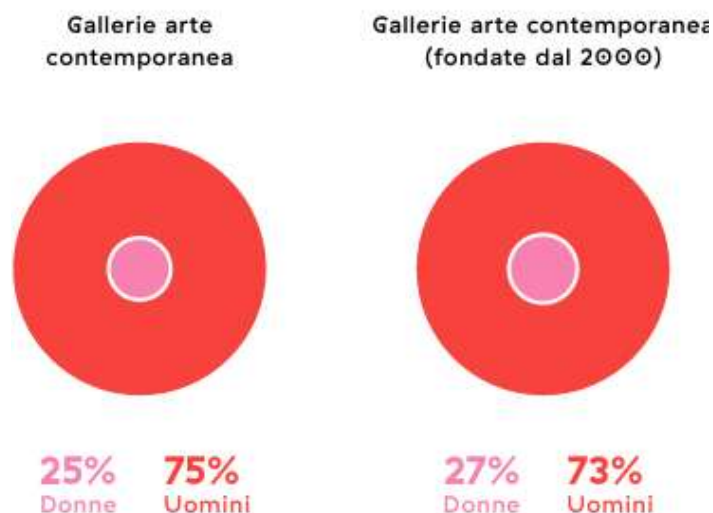


Grafico 6: Percentuale di artiste donne e artisti uomini rappresentati dalle gallerie commerciali di arte contemporanea italiane. Fonte: NABA, 2017.

Sempre rimanendo nell'ambito delle gallerie, la ricerca NABA analizza anche la loro attività espositiva. Nelle gallerie d'arte contemporanea l'attività espositiva riguarda artiste donne solo il 32% delle volte. Ancora una volta, i risultati migliori in termini di gender gap si registrano nelle gallerie che possiamo definire nuove o emergenti, cioè quelle fondate dopo il 2000. In questo caso, infatti, le mostre personali di artiste donne rappresentano il 36% del totale delle mostre organizzate dalle gallerie (Graf. 7).

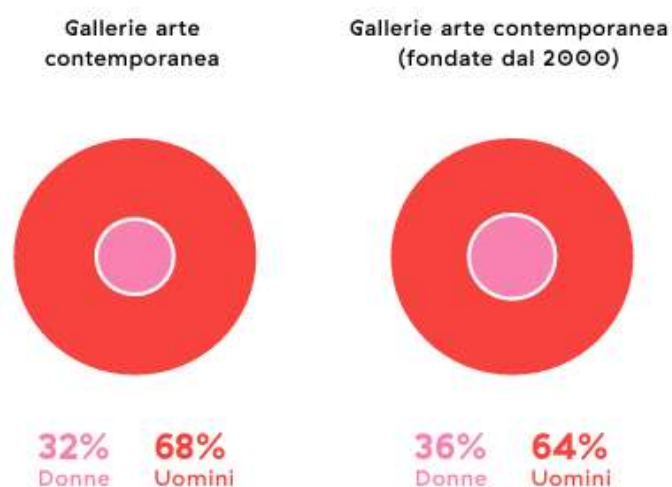


Grafico 7: Percentuali di mostre monografiche di artiste donne e di artisti uomini organizzate dalle gallerie commerciali di arte contemporanea italiane. Fonte: NABA, 2017

Successivamente il report si concentra sull'analisi del gender gap artistico riferito all'ambito specifico delle mostre organizzate da musei pubblici e fondazioni private attive in Italia. Il campione considera i musei che fanno parte dell'Associazione dei Musei d'Arte Contemporanea Italiana (AMACI) e le fondazioni appartenenti al Comitato Fondazioni Italiane Arte Contemporanea, per un totale di 38 istituzioni. Per ciascuna istituzione sono stati considerati i dati presenti sui siti web, relativi alle mostre personali e collettive svoltesi nel 2016. Il risultato è che, come riportato nel grafico 8, alle artiste donne vengono dedicate mostre monografiche solo il 19% delle volte. Nelle mostre collettive, invece, le artiste donne rappresentano il 24% del totale (Graf. 8). Questo dato assume un'importanza particolare se si tiene conto dell'impatto che le mostre personali in prestigiose istituzioni culturali di rilievo nazionale hanno nella carriera degli artisti. Queste, infatti, rappresentano un riconoscimento significativo e portano ad un consolidamento della carriera artistica professionale.

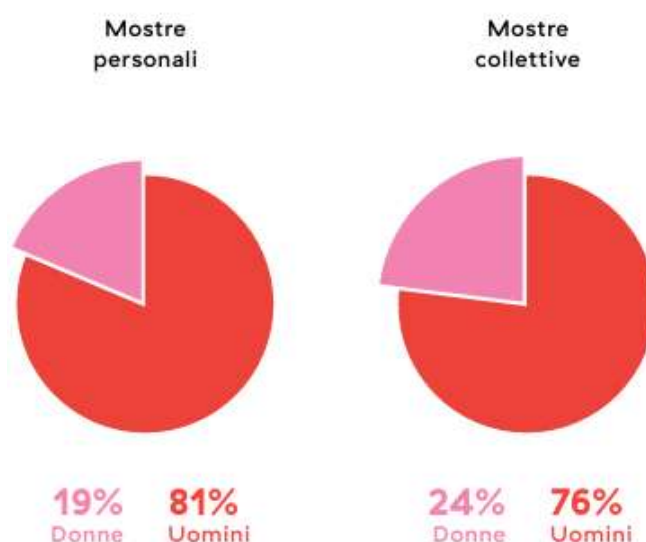


Grafico 8: Percentuale della presenza di artiste donne e artisti uomini nelle mostre personali e collettive organizzate dai principali musei e dalle principali fondazioni di arte contemporanea d'Italia. Fonte: NABA, 2017.

Il report si concentra infine sull'analisi della rappresentazione di genere degli artisti esposti nel Padiglione Italia della Biennale Arte di Venezia. Il risultato è che la disparità

è costante e quasi sempre marcata. Dal 2007 al 2017 sono stati esposti complessivamente 289 artisti uomini e 59 artiste donne. Le donne quindi rappresentano solo il 20% circa del totale. La rilevanza di questi dati per quanto riguarda l'analisi del gender gap artistico è molto alta, in quanto la Biennale rappresenta una delle occasioni di visibilità più rilevanti nel panorama culturale, anche in ambito internazionale.

Cercando informazioni sul sito online della Biennale di Venezia si può notare che la situazione non è cambiata di molto dal 2017 fino ad oggi. L'unico trend positivo si registra nella Biennale del 2019, in cui nel Padiglione Italia sono stati esposti 1 uomo e 2 donne. Tuttavia, sia nel 2022, che nel 2024, il trend ritorna negativo e i curatori del Padiglione Italia scelgono di mostrare un solo artista, in entrambi i casi uomo.

4.3 COMPOSIZIONE DI GENERE DEGLI STUDENTI E DELLE STUDENTESSE DELLE UNIVERSITA' ITALIANE E TASSI DI OCCUPAZIONE

Prima di arrivare alla ricerca che ho condotto empiricamente per calcolare la rappresentazione delle artiste nelle principali gallerie e nelle principali istituzioni espositive italiane, passiamo ora ad un altro argomento fondamentale per la ricerca sul *gender gap*, quello sulla formazione. Vedere quale sia la composizione di genere di studenti e studentesse nelle Università e vedere come questa poi si traduca in termini di occupazione e salario medio, offre una panoramica sul mondo del lavoro attuale. Si tratta di uno sfondo imprescindibile che mostra come sia strutturato in termini di *gender gap* il mercato del lavoro in generale e che ci permette poi di fare delle specifiche e delle discriminazioni più approfondite sul mercato del lavoro artistico.

Analizzando il profilo delle laureate e dei laureati nelle Università italiane vediamo che, secondo il report di AlmaLaurea (2022), dall'anno accademico 1991-1992, le donne costituiscono oltre la metà dei laureati in Italia. Ad esempio, nel 2019 le laureate rappresentano il 56,9% del totale. Ci si aspetterebbe quindi, che i tassi di occupazione riflettano la stessa composizione. Ma non è così. Sempre secondo lo stesso report di AlmaLaurea il tasso di occupazione tra i laureati di primo livello nel 2020, ad un anno di distanza dal conseguimento del titolo, si attesta al 72% tra gli uomini e al 67,5% tra le donne. Se si considerano i laureati di secondo livello il tasso di occupazione diventa il

72,9% per gli uomini e il 64,6% per le donne. Nel 2020, a 5 anni dal conseguimento del titolo, per i laureati di primo livello il tasso di occupazione è 92,4% per gli uomini e 86% per le donne, mentre per i laureati di secondo livello il tasso di occupazione è 91,2% per gli uomini e 85,2% per le donne. Uno specifico approfondimento del rapporto Almalaurea ha mostrato che a un anno dalla laurea, a parità di condizioni, gli uomini hanno il 17,8% di probabilità in più di essere occupati rispetto alle donne. Lo svantaggio femminile si rileva anche in termini retributivi: a 5 anni dalla laurea, gli uomini percepiscono, in media, circa il 20% in più.

Quali sono le ragioni del *gender pay gap* e del divario di genere relativo ai tassi di occupazione? Queste vengono spiegate in un altro rapporto di Almalaurea (2024) dedicato al gender gap. Innanzitutto bisogna considerare le diverse scelte professionali maturate da uomini e donne. Le donne tendono ad orientarsi più frequentemente verso percorsi di studio umanistici, piuttosto che verso quelli scientifici, in particolare quelli dell'area STEM (*science, technology, engineering, mathematics*) (Almalaurea, 2024). Tuttavia, i laureati che risultano maggiormente favoriti nel mercato del lavoro sono proprio quelli che appartengono ai gruppi disciplinari dell'informatica e delle tecnologie ICT, del settore medico-sanitario e farmaceutico, dell'ingegneria industriale e dell'informazione, nonché dell'architettura e dell'ingegneria civile. Al contrario, invece, i laureati dei gruppi disciplinari frequentati in maggioranza da donne, come quello psicologico, letterario-umanistico o del design, risultano meno favoriti. Infine, le donne sono più penalizzate sul lavoro se hanno figli. Il differenziale occupazionale a 5 anni dal conseguimento del titolo è pari a 2,7 punti percentuali tra quanti non hanno figli; tale differenziale sale addirittura a 20,4 punti percentuali tra quanti, invece, hanno figli.

Chiaramente questi studi non possono essere portati a sostegno di una discussione che riguarda il *gender gap* applicato al mondo dell'arte contemporanea. Infatti, non è detto che tutti gli artisti siano laureati, e anzi ci sono molti artisti che non hanno ricevuto una formazione accademica. Tuttavia, si ritiene che una panoramica sullo stato del gender gap tra gli studenti e le studentesse italiane sia comunque utile. Capire come i percorsi universitari di donne e uomini si traducano poi in tassi di occupazione e retribuzione salariale media, permette di creare una panoramica sulla situazione generale del lavoro in Italia, che può costituire la base di ulteriori ricerche.

4.4 ANALISI PERSONALE SULLA SITUAZIONE DEL GENDER GAP ARTISTICO IN ITALIA

Considerato che, come abbiamo detto, i dati sul gender gap artistico, a parte per quelli riportati nel report NABA (2017), sono quasi inesistenti, mi sono chiesta in che modo potessi apportare un contributo alla ricerca.

Inizialmente, ho deciso di consultare il sito web dell'Istat. In particolare volevo analizzare i documenti pubblicati in merito alla rilevazione sulle forze di lavoro (RFL)²⁵, che sono la principale fonte di informazione riguardante il mercato del lavoro italiano. Grazie alla consultazione dei documenti che riportano i dati trasversali trimestrali dal 2009 in poi, volevo trovare tra tutti i soggetti presenti nei vari campioni, quanti fossero gli artisti. Successivamente, infatti, individuando il sesso di quest'ultimi, avrei potuto capire la composizione di genere nel settore specifico degli artisti visuali presenti nel mercato dell'arte contemporanea italiana. Questo purtroppo non è stato possibile. Gli artisti visivi, infatti, rappresentano una percentuale minima rispetto al totale della popolazione italiana e comparivano nei vari file trimestrali troppo poco di frequente: ho trovato un'artista donna nel secondo trimestre del 2024, tre artisti uomini nel quarto trimestre del 2022 e un artista uomo nel quarto trimestre del 2013. Ovviamente, con la sola presenza di 5 artisti nel totale dei campioni trimestrali dal 2009 al 2024, non è stato possibile elaborare un'analisi adeguata.

4.4.1 GALLERIE

Non riuscendo a fare un'analisi quantitativa, ho scelto di condurre un'analisi descrittiva. L'idea è stata quella di individuare le gallerie presenti in alcune delle maggiori città italiane, contare per ognuna il numero di artiste donne e il numero di artisti uomini che rappresentano ed individuare infine delle percentuali relative alla rappresentazione di genere.

Per prima cosa è stato necessario scegliere quali città analizzare. È stata scelta Venezia, in quanto città universitaria, ricca di attività culturali, che, grazie alla Biennale gode di

²⁵ <https://www.istat.it/microdati/rilevazione-sulle-forze-di-lavoro-dati-trasversali-trimestrali/>

un pubblico che apprezza e cerca arte contemporanea, anche da acquistare. La seconda città è naturalmente Roma, capitale e centro fisico e simbolico dell'Italia, rappresenta ovviamente un luogo fondamentale per le arti e la cultura. Successivamente, è stata inserita anche Milano, snodo economico e commerciale del nostro Paese, che attrae personalità facoltose interessate alla Fashion week, alla Triennale, al design o all'arte in generale. La scelta è ricaduta poi su Bologna, in quanto città universitaria, ricca di cultura, che anche grazie alla fondazione del corso di studi Dams ha formato un gran numero di artisti italiani. Infine nell'elenco sono state inserite anche Firenze, per l'importanza che sta acquisendo nel mondo dell'arte contemporanea grazie all'attività espositiva di Palazzo Strozzi, e Torino, prima città industriale italiana, con un'importante università e una grande presenza culturale. Per una maggiore rappresentazione del Sud Italia sono state aggiunte nella lista Napoli e Palermo, perché sono due città la cui importanza turistica sta crescendo molto soprattutto negli ultimi anni: a Napoli il museo MADRE ha un'agenda culturale ricca e valida, mentre Palermo è il capoluogo di una regione che sta investendo molto in cultura e che ad esempio vede Agrigento capitale italiana della cultura 2025 e Gibellina che sarà la prima Capitale italiana per l'Arte contemporanea per il 2026. Le città analizzate, quindi, sono in totale otto.

Per ogni città ho cercato online la lista di gallerie d'arte contemporanea presenti. Dato che la lista non sempre risultava completa, per essere sicura di non tralasciare nessuna galleria, mi sono servita dell'applicazione Google Maps e, scorrendo il cursore sulla mappa della città, ho individuato le gallerie che non comparivano nella lista iniziale. Sono state escluse dalla ricerca le gallerie di arte antica o moderna, e in generale tutte le gallerie che non vendevano opere d'arte prodotte nel XX o nel XXI secolo. Il motivo di questa scelta è che la nostra ricerca si concentra ad analizzare la situazione del mercato dell'arte contemporanea, e cioè quello che riguarda gli artisti viventi o al massimo deceduti nel secolo scorso. Inoltre, nel caso delle gallerie di arte antica, sarebbe scontato constatare che gli uomini rappresentano la quasi totalità degli artisti. Fino al 900, infatti, alle donne è stata praticamente preclusa la possibilità di diventare artiste a parte per qualche raro caso. Quindi, anche se alcune delle gallerie analizzate rappresentano tutti artisti giovani ed emergenti ed alcune invece si concentrano su artisti già affermati, anziani o addirittura

deceduti, in ogni caso entrambe le tipologie di gallerie vengono considerate contemporanee e inserite nel campione.

Dalla lista delle gallerie vengono escluse quelle che non possiedono un sito web. Il sito web, infatti è fondamentale perché riporta la lista con i nomi degli artisti rappresentati dalla galleria, la loro biografia e le loro opere. Solo attraverso il sito, quindi, è possibile individuarne il genere e raccogliere i dati indispensabili per la ricerca. Inoltre, se le gallerie non possiedono un sito web, possiamo dedurre che il loro lavoro di promozione degli artisti sia lacunoso e quindi il loro inserimento nel campione non sia fondamentale ai fini della ricerca. Infatti, ormai praticamente tutte le gallerie hanno un sito perché lo usano per promuovere sé stessi, i propri artisti e per presentarsi ai nuovi collezionisti.

Infine, sono state escluse dal campione le gallerie il cui sito era in manutenzione al momento della ricerca. Non essendo stato possibile accedere alle informazioni sul genere degli artisti che rappresentano, non sono state prese in considerazione.

Per quanto riguarda le gallerie che possiedono più di una sede in Italia, dato che queste rappresentano gli stessi artisti in entrambe le sedi, sono state considerate due volte.

Venezia e Milano sono città in cui l'arte contemporanea è molto importante e quindi hanno un numero elevato di gallerie. A Milano sono state individuate 83 gallerie, mentre a Venezia ne sono state contate 41, comunque tante se consideriamo la ridotta grandezza geografica di Venezia. A Firenze, le gallerie d'arte sono di meno e tendono a concentrarsi maggiormente sulla promozione e sulla vendita di arte antica e di antiquariato. Le gallerie di arte contemporanea che rimangono sono solo 26. Roma è la città con il più alto numero di gallerie, infatti ne sono state inserite nel campione ben 104. Anche a Torino abbiamo un numero considerevole di gallerie, 41 per essere precisi. A Bologna troviamo per la maggior parte gallerie molto piccole, di cui alcune anche prive di sito web. Di queste ne sono state inserite nel campione 27. Anche a Palermo e a Napoli le gallerie sono poche, rispettivamente 9 e 19. (Tab. 6)

Sommando il numero di gallerie presenti nel campione di ciascuna città, troviamo che in totale è stata analizzata la composizione di genere degli artisti rappresentati da 350 gallerie di arte contemporanea italiane.

	Venezia	Milano	Firenze	Roma	Torino	Bologna	Napoli	Palermo
N° di gallerie	41	83	26	104	41	27	19	9

Tabella 6: Numero di gallerie di arte contemporanea presenti nel campione relativo a ciascuna città analizzata in questa ricerca.

Concentriamoci ora sull'analizzare i risultati che sono emersi dall'analisi dei contesti delle singole città (Tabella 7).

A Venezia, su 41 gallerie totali, le uniche che rappresentano il 50% o più di artiste donne sono solo 8, circa il 16%. Le gallerie con i valori più alti di rappresentazione femminile sono la A plus A Gallery e la Made in Art Gallery con il 60%. Le migliori, con una percentuale di artiste donne del 67%, sono la Stefania Carrozzini Gallery e la Galleria Garance e Marion. Le gallerie invece che mostrano meno del 20% di donne sono 12, cioè il 29% del totale. In particolare abbiamo la Marina Bastianello Gallery e la Galleria Luce che non rappresentano nessuna artista donna. Valori bassi sono riscontrabili anche alla Galleria Contini, la Bugno Art Gallery, la Ravagnan Gallery e la Galleria Alessandro Casciaro. Sommando tutte le artiste e tutti gli artisti analizzati nelle varie gallerie veneziane presenti nel campione possiamo trovare una percentuale totale di artiste rappresentate pari al 32%.

Per quanto riguarda la città di Milano, circa il 18% delle gallerie (15 su 83) rappresentano il 50% o più di artiste donne, un valore comunque molto simile a quello delle Gallerie Veneziane. In particolare è da segnalare la Eastcontemporary che rappresenta per il 100% artiste donne. Anche la Gilda Contemporary art Milano ha una buona percentuale di rappresentazione femminile, con il 75%. Sono da segnalare anche la Kaufman Repetto e la Era Gallery, rispettivamente con il 71% e l'80%. Ben 30 gallerie su 83 (il 36,2%) rappresentano meno del 20% di artiste donne. In particolare, Ikonica Art Gallery, Galleria Poliart Contemporary, Galleria Tonelli, Primo Marella Gallery, Poleschi Fine Art, Galleria Six, Miart Gallery, Galleria il Castello, Galleria Christian Stein e Galleria Gaburro hanno tutte meno del 5% di artiste donne.

Sommando tutte le artiste e tutte gli artisti analizzati nelle varie gallerie milanesi possiamo trovare una percentuale totale di artiste rappresentate pari al 23,7%.

A Firenze sono solo 5 le gallerie che rappresentano il 50% o più di artiste donne, cioè il 19,2% del totale. Le uniche gallerie degne di menzione sono la Galleria 360 Arte Contemporanea con ben il 72,4% di rappresentazione di artiste donne e la Crumb Gallery con il 100%. Ben 11 gallerie rappresentano meno del 20% di artiste donne, in tutto il 42,3%. Valori sotto il 5% sono stati riscontrati nella Florence Art Gallery, nella Beast Gallery, nella Tethys Arte, in Cartavetra e in Spazio Arte di Andrea Lucchesi. Sommando tutte le artiste e tutte gli artisti analizzati nelle varie gallerie fiorentine possiamo trovare una percentuale totale di artiste rappresentate pari al 23,6%.

A Roma le gallerie che rappresentano il 50% o più di donne artiste sono solo 22 su 104, cioè il 21,1% del totale. Valori sopra al 70% si possono trovare nella Richard Saltoun Gallery, nella Emmeotto Arte, nella Galleria Tibaldi Arte Contemporanea, in Lettera E, Spazio Gomma e Art Gallery Roma. Il 39,4% di tutte le gallerie della capitale rappresentano meno del 20% di artiste donne. Con valori inferiori al 5% abbiamo ad esempio la Are Arte, la Galleria Edouard Design Roma, la Nuova Officina delle Arti, la Galleria Simmi, la Futurism and co art Gallery, la Galleria Lombardi, l'Art Gallery Marchetti e la Galleria Russo. Sommando tutte le artiste e tutte gli artisti analizzati nelle varie gallerie possiamo trovare una percentuale totale di artiste rappresentate pari al 24,1%.

A Torino, 7 gallerie sul totale di 41 (17,1%), rappresentano il 50% o più di donne artiste. Le sole gallerie che superano il 60% sono la Galleria Moitre, la Simondi e la Galleria Elena Salamon. Le gallerie in cui la percentuale delle artiste donne è inferiore al 20% sono 20 su 41, cioè il 48,7%. Una rappresentazione addirittura nulla di donne si riscontra nella Galleria in Arco e nella Gallery La Rocca. Sommando tutte le artiste e tutte gli artisti analizzati nelle varie gallerie possiamo trovare una percentuale totale di artiste rappresentate pari al 23,4%.

A Bologna ci sono solo 2 gallerie che rappresentano il 50% o più di artiste donne, circa il 6,9% del totale delle gallerie. Solo la Galleria Adiacenze ha una percentuale di rappresentazione maggiore del 60%.

Le gallerie in cui la percentuale delle artiste donne rappresentate è inferiore al 20% sono 11 e rappresentano il 40,7% del totale delle gallerie. L'unico valore sotto al 5% si può trovare nella Otto Gallery. Sommando tutte le artiste e tutti gli artisti analizzati nelle varie gallerie possiamo trovare una percentuale totale di artiste rappresentate pari al 23,1%.

A Palermo solo la Galleria Francesco Pantaleone rappresenta più del 50% delle artiste donne. Essendoci nel campione delle gallerie palermitane, solo 9 gallerie, troviamo che la percentuale è dell'11,1% (1 su 9). Le gallerie in cui la percentuale delle artiste è inferiore al 20% sono 5 su 9, quindi il 55,6%. In particolare la Galleria Raffaello Centro d'Arte rappresenta solo il 3,4% di donne artiste sul totale. Sommando tutte le artiste e tutti gli artisti analizzati nelle varie gallerie possiamo trovare una percentuale totale di artiste rappresentate pari al 12,5%.

Napoli conta solo 2 gallerie che rappresentano il 50% o più di donne, nello specifico il 10,5% del totale delle gallerie. Nessuna galleria si alza fino al 60%. Le gallerie che rappresentano meno del 20% delle artiste donne sono 5, cioè il 26,3%, ma per fortuna non si riscontrano valori inferiori al 5%. Sommando tutte le artiste e tutti gli artisti analizzati nelle varie gallerie possiamo trovare una percentuale totale di artiste rappresentate pari al 20,3%.

	% di gallerie con rappresentazione di donne > o = al 50%	% di gallerie con rappresentazione di donne < del 20%	Percentuale totale di artiste rappresentate
Venezia	16%	29%	32%
Milano	18%	36,2%	23,7%
Firenze	19,2%	42,3%	23,6%
Roma	21,1%	39,4%	24,1%
Torino	17,1%	48,7%	23,4%
Bologna	6,9%	40,7%	23,1%
Palermo	11,1%	55,6%	12,5%
Napoli	10,5%	26,3%	20,3%

Tabella 7: Presenza femminile tra le artiste rappresentate nel campione delle gallerie analizzato.. Le caselle evidenziate in rosso indicano le città che si posizionano peggio in termini di gender gap, mentre quelle verdi, quelle che hanno i valori migliori rispetto alle altre.

Possiamo passare ora alla comparazione e all'analisi delle percentuali individuate per ciascuna città italiana selezionata. Partiamo dalla prima colonna, cioè quella che riguarda la percentuale di gallerie che rappresentano il 50% o più di artiste rispetto al totale. In questo caso il valore più alto si trova nella città di Roma, in cui il 21,1% delle gallerie rappresenta almeno per la metà artiste donne. A Venezia, Milano, Firenze e Torino le percentuali rimangono pressoché invariate, oscillando tra il 16% e il 19%. Palermo e Napoli, invece, si collocano decisamente più in basso, con il 10-11% di gallerie che rappresentano almeno il 50% di artiste donne. I valori peggiori, però, si registrano a Bologna in cui la percentuale scende al 6,9%.

Successivamente, analizzando i dati riportati nella seconda colonna (relativi alle gallerie in cui le artiste donne rappresentate sono meno del 20% del totale degli artisti), emerge che queste sono presenti con una frequenza maggiore nella città di Palermo, in cui il 55,6% delle gallerie rappresenta in misura minima le artiste. Appena sotto si colloca Torino con il 48,7%, poi c'è Firenze con il 42,3%, Bologna con il 40,7% e infine Roma con il 39,4%. Valori leggermente più bassi a Milano, con il 36,2%. Le città migliori, cioè quelle in cui la percentuale di gallerie che mostrano meno del 20% di artiste donne sono più basse, sono Venezia e Napoli, rispettivamente con il 29% e il 26,3%.

Quando facciamo l'analisi delle città che si posizionano meglio in termini di percentuale complessiva di donne rappresentate dalle gallerie di quel luogo, troviamo nuovamente Venezia con il 32%. Tutte le altre città si collocano al di sotto con una percentuale di rappresentazione totale che oscilla tra il 20-24% circa. L'unico valore nettamente al di sotto di queste percentuali lo troviamo a Palermo, in cui le donne rappresentate nelle gallerie della città sono solo il 12,5%. Comparando questi risultati con quelli emersi dallo studio NABA (2017), vediamo che questi non si discostano di molto. I ricercatori avevano calcolato nel 2016 una rappresentazione generale delle gallerie del 25-27% di artiste donne. A parte il caso di Venezia, la ricerca attuale ha generato valori leggermente inferiori.

In conclusione, dopo aver analizzato tutti questi aspetti e aver ragionato sulle comparazioni tra le varie città, possiamo dire che da questa ricerca condotta empiricamente emerge chiaramente che il gender gap artistico esiste anche nel mercato delle gallerie d'arte contemporanea italiane. Infatti, anche nelle città che si posizionano meglio in termini di gender gap, le percentuali sono comunque troppo basse e le artiste donne risultano fortemente sotto-rappresentate.

4.4.2 MOSTRE MONOGRAFICHE IN ISTITUZIONI CULTURALI E MUSEI

Per quanto riguarda la ricerca sul gender gap artistico, dopo aver analizzato la situazione delle gallerie d'arte contemporanea italiane, un importante contributo alla ricerca potrebbe essere quello di analizzare la situazione museale. Prendendo cioè come campione le principali istituzioni museali o fondazioni culturali private italiane che organizzano mostre di artisti contemporanei di rilievo, possiamo capire quale sia la composizione di genere delle mostre monografiche organizzate rispettivamente per artiste donne e per artisti uomini.

Anche in questo caso, come per la ricerca sulle gallerie, l'analisi è puramente descrittiva.

Per prima cosa ho iniziato individuando il campione da analizzare. Ho scelto di concentrarmi sulle città che avevo già scelto per la ricerca sulle gallerie. Per ognuna di queste città ho selezionato poi alcune istituzioni culturali, musei o fondazioni, pubbliche o private, che sono considerate le più rilevanti e le più riconosciute per quanto riguarda l'organizzazione di mostre di arte contemporanea.

Nel caso di Venezia l'analisi ha riguardato Palazzo Grassi e Punta della Dogana, il Museo Guggenheim e il Museo Ca' Pesaro. A Milano è stata studiata la composizione di genere delle mostre monografiche organizzate da Palazzo Reale, dal Mudec, dalla Fondazione Prada e da Pirelli Hangar Bicocca. Per quanto riguarda Firenze le istituzioni con le attività espositive più rilevanti sono state considerate Palazzo Strozzi e il Museo del Novecento. Successivamente per Roma sono state individuate la Galleria Nazionale di Arte Moderna e Contemporanea, il museo MACRO e il museo MAXXI. A Torino ancora abbiamo la Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea e la Pinacoteca

Agnelli. Infine, a Napoli abbiamo il museo MADRE e a Palermo la Galleria d'Arte Moderna.

Per ogni istituzione appena citata, sono stati consultati gli archivi delle mostre organizzate dall'anno 2012-2014 fino al 2025. Sono state considerate unicamente le mostre monografiche in modo che, individuando il genere degli artisti protagonisti delle rispettive mostre, fosse possibile individuare delle percentuali di rappresentazione delle artiste donne e sviluppare un discorso in questo senso.

Venezia	
Palazzo Grassi e Punta della Dogana (2012-2025)	25%
Museo Guggenheim (2012-2025)	16,7%
Museo Ca' Pesaro (2012-2025)	21%
Milano	
Palazzo Reale (2019-2025)	15,9%
Mudec (2015-2024)	22,5%
Fondazione Prada (2015-2024)	21,1%
Pirelli Hangar Bicocca (2014-2025)	42,5%
Torino	
GAM (2016-2025)	20,5%
Pinacoteca Agnelli (2015-2024)	30%
Firenze	
Palazzo Strozzi	30%

(2010-2025)	
Museo del Novecento (2016- 2025)	31,3%
Roma	
GNAMC (2017- 2024)	20%
MACRO (2016- 2024)	32,5%
MAXXI (2016- 2024)	27,1%
Napoli	
MADRE (2014- 2015)	26,7%
Palermo	
Galleria d'Arte Moderna (2014- 2025)	33.3%

Tabella 8: Percentuali di mostre monografiche dedicate alle artiste donne sul totale delle mostre monografiche organizzate da alcune delle principali istituzioni museali e fondazioni culturali private italiane. La casella evidenziata in rosso indica l'istituzione che si posiziona peggio in termini di gender gap, mentre quella verde indica l'istituzione con la percentuale maggiore di mostre monografiche dedicate ad artiste donne.

È necessario premettere che, nel caso di alcune delle istituzioni culturali sopra-citate, i progressi in termini di riduzione del *gender gap* artistico si sono manifestati solo di recente. Esistono infatti realtà che, per lungo tempo, hanno privilegiato esclusivamente artisti uomini nelle loro programmazioni espositive e che, solo negli ultimi anni, hanno iniziato a dedicare maggiore attenzione anche alle artiste donne. Ad esempio, nel caso di Palazzo Grassi e Punta della Dogana dal 2012 al 2021 sono state organizzate solo mostre di uomini. Tuttavia negli ultimi anni c'è stata una maggiore attenzione nei confronti delle artiste. Ad esempio, nel 2022 è stata organizzata

una mostra a Marlene Dumas, e nel 2024 è stato il turno di Edith Dekyndt e di Julie Merethu. Nel 2025 ci sarà una mostra dedicata a Tatiana Trouve. Una situazione molto simile è anche quella del Museo Guggenheim. Qui dal 2012 al 2024 le mostre hanno sempre riguardato artisti uomini. Solo il programma dell'anno 2025 prevede la presenza di due artiste: Marina Apollonio e Maria Helena Vieira.

L'istituzione che ha dedicato la maggioranza delle mostre ad artiste donne è il Pirelli Hangar Bicocca di Milano. Dal 2014 al 2025 le mostre monografiche di artiste donne hanno rappresentato il 42,5% del totale. I musei che invece hanno le percentuali più basse di presenza femminile nelle mostre monografiche sono il Museo Guggenheim di Venezia e Palazzo Reale a Milano, rispettivamente con il 16,7 e il 15,9% (Tab. 8). Le ragioni che causano la poca rappresentazione delle donne nelle mostre monografiche di questi due musei potrebbe derivare dal fatto che entrambi si concentrano prevalentemente sull'arte delle Avanguardie, concentrandosi quindi su l'organizzazione di mostre dedicate alla produzione artistica della prima metà del Novecento. In quel periodo, per ragioni storiche e sociali, il numero di artiste donne era significativamente più basso rispetto a quello degli uomini. In tutte le altre istituzioni, invece, la percentuale di mostre monografiche dedicate ad artiste donne oscilla tra il 20 e il 30% circa (Tab. 8). Se compariamo questi risultati con quelli emersi dallo studio NABA (2017), si osserva una sostanziale continuità. I ricercatori, infatti, avevano calcolato nel 2016 una percentuale di mostre monografiche dedicate ad artiste donne pari al 19% del totale. Nella nostra ricerca i valori si mantengono intorno al 20-30%, segnalando che, nonostante alcuni passi avanti, la parità di genere nelle esposizioni artistiche è ancora un traguardo lontano. Infatti, è significativo notare che nessuna istituzione riesce ad avvicinarsi ad una parità per quanto riguarda l'organizzazione di mostre monografiche di artiste donne e artisti uomini. Non solo nessuno ha percentuali superiori al 50%, ma addirittura, a parte il caso del Pirelli Hangar Bicocca di Milano, nessuno supera il 35% (Tab. 8).

In conclusione, questo capitolo ha analizzato il tema del gender gap artistico in Italia, attraverso l'esame di diverse fonti e ricerche. Sono stati presi in considerazione il report dell'Osservatorio sulla parità di genere del Ministero della cultura, il report di NABA, e infine è stata condotta un'indagine personale volta a rilevare le percentuali di

rappresentazione delle artiste donne all'interno di gallerie e istituzioni culturali italiane. Tutti questi studi convergono e sanciscono che il *gender gap* nel sistema artistico italiano non è solo presente, ma si manifesta in modo significativo. Esiste ancora una forte disparità nelle opportunità e nel riconoscimento professionale tra artisti uomini e artiste donne.

CAPITOLO 5

ATTIVISMO E SOLUZIONI

Per rispondere al problema della disparità di genere nel sistema dell'arte, sono state attuate nel tempo diverse forme di attivismo e strategie comunicative. Questo capitolo di concentra in particolare sulle pratiche di attivismo messe in atto dal collettivo delle *Guerrilla Girls*, che si sono impegnate per denunciare il problema del gender gap artistico, dare più visibilità alle donne artiste e promuovere un cambiamento concreto. Le *Guerrilla Girls* rivestono un ruolo fondamentale: sono state tra le prime ad analizzare, anche a livello statistico, le disuguaglianze di genere all'interno del mondo dell'arte. Attraverso un linguaggio diretto, ironico, intelligente e moderno, il gruppo ha strutturato la propria attività, ponendosi l'obiettivo di chiedere e ottenere pari opportunità, in particolare nell'ambito del collezionismo e nel lavoro svolto da gallerie e musei.

Le *Guerrilla Girls* nascono nel 1985 a New York come collettivo composto principalmente da artiste e professioniste del mondo dell'arte che si riuniscono con lo scopo di combattere contro le discriminazioni di genere in ambito artistico. Si propongono di mettere in luce gli ostacoli formali e informali che le donne si ritrovano a superare per ottenere un accesso alle istituzioni artistiche. La loro attività consiste e si è concentrata soprattutto nella creazione di poster, pubblicazioni editoriali, volantini e azioni di protesta pacifica, diffuse a livello internazionale e che hanno come fine quello di esporre il sessismo del mondo dell'arte e della cultura in generale. Attraverso un linguaggio innovativo, intelligente, radicale, ironico, creativo hanno spinto intere generazioni a ripensare in modo critico il presente e hanno aperto un dibattito dove prima regnava il silenzio.

Il loro lavoro è fondamentale, poiché rappresentano il primo gruppo di attiviste che, riconoscendo l'importanza della ricerca, ha iniziato a denunciare il problema della disuguaglianza di genere supportando le proprie affermazioni con numeri e dati concreti. Solo attraverso le statistiche, infatti, è stato possibile fornire al pubblico una panoramica chiara e sintetica sul gender gap nell'ambito artistico.

I primi lavori delle *Guerrilla Girls* sono dei poster, che sono stati affissi inizialmente nei principali luoghi pubblici della città di New York, principalmente sui muri di Soho e dell'East Village, e che espongono sinteticamente le disuguaglianze di genere che esistono nel mondo delle gallerie, tra i critici d'arte e anche tra gli artisti stessi. Ad esempio, nel poster "Queste gallerie mostrano non più del 10% di artiste donne" vengono citate 22 tra le gallerie principali di New York, tra cui la Leo Castelli, Mary Boone, Blum Helman e la Dia Art Foundation. In un altro poster "Questi critici non scrivono abbastanza delle donne artiste" vengono nominati 22 critici d'arte, come ad esempio Hilton Kramer, Gary Indiana, Roberta Smith e Calvin Tomkins. Infine, in "Cos'hanno in comune questi artisti? Permettono che il loro lavoro venga esposto in gallerie che mostrano non più del 10% di donne artiste", elencano più di 42 artisti uomini molto conosciuti, come Keith Haring, Claes Oldenburg e Julian Schnabel. Attraverso questi brevi annunci, non tentano solo di mettere in imbarazzo gallerie, artisti, critici e musei, ma vogliono rendicontare numericamente il problema del gender gap, perché solo in questo modo riescono a mettere in evidenza in modo sintetico e diretto la natura sessista del mondo dell'arte.

Un altro ambito di ricerca e di lavoro, su cui le *Guerrilla Girls* si sono concentrate è quello che riguarda l'assenza delle donne artiste dai libri di storia dell'arte e dalle mostre nei musei. Non lottano solo affinché alle donne artiste venga data la possibilità di esporre le proprie opere, ma vogliono sovvertire anche il canone della storia dell'arte occidentale che si è concentrata solo sugli uomini. In particolare, hanno pubblicato un libro, intitolato "The Guerrilla Girls Bedside Companion to the History of Art"²⁶, nel quale indagano la storia delle donne artiste dall'Antica Grecia in poi. Il libro contiene sia piccoli estratti autobiografici che non sono citati nei libri di storia dell'arte canonica, ma anche vignette, liste o curiosità che sdrammatizzano sulle barriere formali e informali che le donne artiste hanno affrontato nel corso della storia. In questo modo, mostrano i raggiungimenti delle donne in relazione al contesto storico ed evidenziano le barriere istituzionali che hanno causato il silenzio artistico delle donne.

La caratteristica fondamentale su cui si fonda l'attività del gruppo è l'anonimato. Tutte le *Guerrilla Girls*, infatti, indossano delle maschere di gorilla. Questa scelta è legata al

²⁶ Guerrilla Girls, (1998) *The Guerrilla Girls' bedside companion to the history of Western art*, Penguin Books.

fatto che la maggior parte dei membri del gruppo lavora in ambienti artistici e quindi, occupando una posizione interna rispetto alla situazione che vogliono criticare, la maschera rappresenta una forma di protezione. Inoltre, nascondendo la loro identità, permettono alla platea a cui si rivolgono di concentrarsi sui problemi che vogliono evidenziare, piuttosto che sul loro aspetto esteriore.

Non essendo riconoscibili, non usano i loro nomi ma se ne assegnano altri: quelli di alcune delle più grandi artiste donne della nostra storia. Ad esempio, la *Guerrilla Girl* Rosie Carriera ha scelto il nome di un'artista di corte veneziana del XVII secolo. Anche la scelta di adottare il nome di artiste donne non riconosciute all'interno dei canoni tradizionali, permette al gruppo di far concentrare l'attenzione del pubblico sul contributo storico e creativo di figure marginalizzate o dimenticate.

Un'altra specificità delle *Guerrilla Girls* è il tipo di linguaggio che utilizzano. Adottano un tipo di comunicazione diretta, immediata, che arriva subito al punto. Ma non è solo questo, è anche un linguaggio carico di umorismo, che mostra che anche il femminismo può essere divertente. Riescono a prendere in giro i fallimenti della struttura sociale e allo stesso tempo ad offrire delle correzioni comiche a questi fallimenti. Nella pratica si appropriano in modo ironico di codici simbolici che convenzionalmente appartengono al patriarcato e creano delle contraddizioni, esponendo l'incongruenza che esiste tra i diritti formali e le azioni concrete o le statistiche (Demo, 2000).

Una delle strategie di comunicazione che il gruppo sceglie di mettere in atto e che si rivela efficace per la comunicazione, è chiamata *Mimicry*, cioè mimica o imitazione. Questa strategia consiste nell'esagerare consapevolmente alcune caratteristiche che tradizionalmente appartengono alla femminilità, per rendere quel linguaggio che prima rappresentava una subordinazione del genere, un'affermazione forte e decisa. "Dimostrando quanto sia inappropriata la logica maschile che definisce le donne in termini univoci, espone l'incongruenza di uno standard normativo senza che si venga ridotti a quello" (Demo, 2000).

Un esempio che spiega bene come il gruppo abbia usato la strategia del *Mimicry* è rintracciabile fin dal nome che il gruppo sceglie di assegnarsi. Le attiviste scelgono infatti di farsi chiamare *girls*, cioè ragazze. Quando viene chiesto loro se il fatto di chiamarsi *girls* non rappresenti una contraddizione rispetto alla loro ideologia femminista, la *Guerrilla Girl* Frida Kahlo spiega che il chiamare una donna adulta *girl*

potrebbe suggerire che non sia completa, matura o cresciuta. Tuttavia, il gruppo ha deciso di riappropriarsi di questo termine, trasformandolo in uno strumento di affermazione e sottraendolo ad un uso potenzialmente denigratorio.

Le caratteristiche di femminilità volutamente accentuate non si ritrovano solo nel nome, ma anche nel colore simbolo delle *Guerrilla Girls*, cioè il rosa. Questo colore è dominante nei poster, nelle cartoline e nei volantini. Inoltre, spesso, insieme al colore rosa, vengono scelti font decorativi e un tipo di scrittura molto posata, quasi sottomessa. Un esempio è il poster del 1986 che, riferendosi ai collezionisti d'arte, recitava: "Caro collezionista d'arte. Abbiamo notato che la tua collezione, come quella di tutti, non contiene abbastanza arte di donne. Sappiamo che sei desolato per questo e che rimedierai immediatamente alla situazione. Tutto il nostro amore, *Guerrilla Girls*" (Fig. 1). In questo poster, ad esempio notiamo lo sfondo rosa, il corsivo e un tono della scrittura quasi docile e passivo. Quindi la comunicazione in questo caso espone gli stereotipi legati alla femminilità, ma allo stesso tempo li prende di mira.

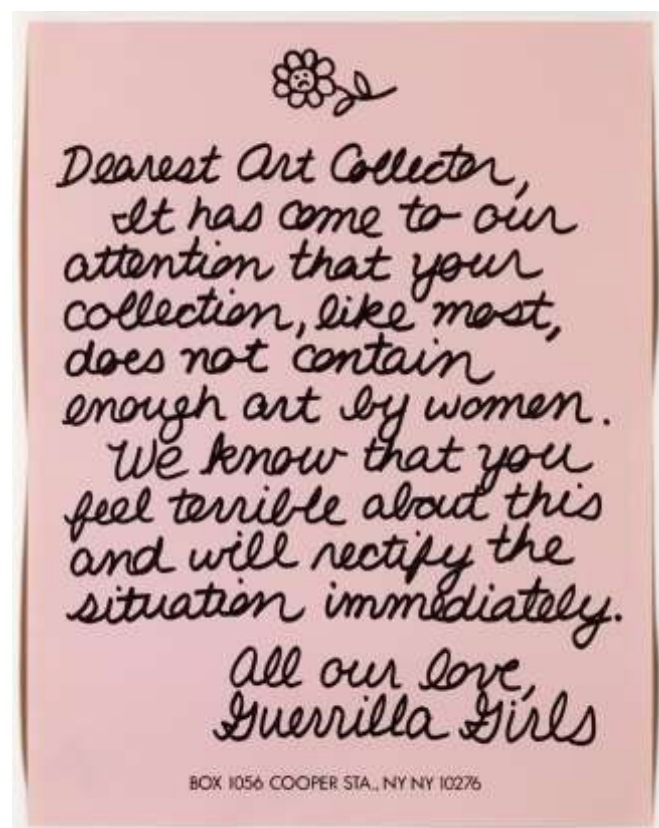


Figura 1: "Dearest Art Collector", Guerrilla Girls, 1986. Fonte: <https://www.guerrillagirls.com/projects>

E se la femminilità in molti casi è forzatamente accentuata, viene anche contrastata da una forma di aggressività. L'aggressività viene suggerita già dal nome del gruppo "*Guerrilla*" (volutamente associato all'innocuo *girls*) e viene suggerita anche dalle maschere di gorilla, animale feroce ritratto nell'atto di mostrare i denti, che le attiviste indossano durante le proteste pubbliche.

Un'altra caratteristica tipica della comunicazione del gruppo consiste nell'uso di elementi e immagini provenienti dalla cultura dominante, come la Mona Lisa e la Grande Odalisca di Ingres. In particolare, l'Odalisca di Ingres è stata la protagonista del poster risalente all'autunno del 1989, attraverso il quale le *Guerrilla Girls* ponevano ai visitatori dei musei una domanda: "Le donne devono essere nude per entrare nel museo Metropolitan?". Il sottotitolo invece recita: "Meno del 4% degli artisti nella sezione delle arti moderne sono donne, ma il 76% dei nudi raffigurano donne" (Fig. 2). Come abbiamo detto inizialmente, l'immagine scelta per il poster in questione proviene dalla "Grande Odalisca" dipinta da Auguste Dominique Ingres nel 1814. Il pittore raffigura una donna vulnerabile, con la schiena rivolta verso l'osservatore e il seno parzialmente esposto. È un'abitante di un harem turco e aspetta, sottomessa e indifferente. Questa immagine è stata presa dalle *Guerrilla Girls* come soggetto del poster, ma è stata completamente ribaltata e usata per criticare l'istituzione che ha canonizzato questo tipo di immagine. L'odalisca del poster, infatti, è stesa su un letto con lenzuola fucsia e indossa una maschera da gorilla. Quindi, la visione di bellezza femminile tradizionale, idealizzata e maschilista di Ingres, è contrapposta all'aggressività suggerita dalla maschera di gorilla. I denti sono evidenziati e il volto appare feroce. L'immagine, quindi, accompagnata dalle statistiche e dai numeri, non solo mette in discussione la costruzione ideologica dell'idealizzazione della femminilità come sottomessa, ma evidenzia l'oggettificazione delle donne all'interno delle istituzioni artistiche che le hanno ridotte a tre ruoli: muse, modelle o oggetti. Il fatto che una donna avesse più probabilità di apparire sulle pareti del museo come un modello nudo piuttosto che come artista evidenzia in modo incisivo il sessismo istituzionalizzato del mondo dell'arte (Demo, 2000).



Figura 2: “Do women have to be naked to get into the Met. Museum?”, Guerrilla Girls, 1989. Fonte: <https://www.guerrillagirls.com/projects>

La comunicazione in chiave ironica è l’emblema anche di un altro poster molto famoso, che, ancora una volta, vuole sottolineare il sessismo e gli ostacoli che una donna artista deve affrontare nel corso della sua carriera professionale. In questo caso, le *Guerrilla Girls* scelgono di elencare, in modo fortemente ironico, quali sono i vantaggi dell’essere una donna artista. Tra questi, riportandone alcuni: “Lavorare senza avere la pressione di ottenere successo”, “Non esporre le proprie opere insieme a uomini”, “Non dover sopportare l’imbarazzo di essere chiamata un genio”, “Avere l’opportunità di scegliere tra carriera e maternità” (Fig. 3).



Figura 3: “The Advantages of being a woman artist”, Guerrilla Girls, 1987-88. Fonte: <https://www.guerrillagirls.com/projects>

L’attivismo delle *Guerrilla Girls* si è concentrato non solo su problemi relativi al *gender gap* artistico americano, ma anche a quello italiano. In particolare, nel 2005, in occasione della Biennale d’Arte di Venezia sono sorte alcune proteste in seguito alla nomina delle due curatrici: Maria de Corral, responsabile dell’allestimento del Padiglione centrale e Rosa Martinez, curatrice degli spazi dell’Arsenale. In quell’occasione, per la prima volta sono state scelte due curatrici donne. Ma, la protesta che sorge è questa: se i curatori uomini della Biennale sono sempre stati figure singole e autonome, perché quando la curatrice è donna, non ne basta una sola e invece se ne scelgono due? È come se si volesse insinuare che il lavoro di una singola donna non possa essere considerato abbastanza affidabile. Inoltre, un’ulteriore fonte di indignazione è sorta durante le conferenze stampa, quando i giornalisti si rivolgevano alle due curatrici soprannominandole le *Spanish girls*. Il fatto di chiamarle “le ragazze spagnole” contribuiva infatti a sminuire il loro ruolo, la loro responsabilità e la loro professionalità. Le *Guerrilla Girls* rispondono a questa protesta con un poster in cui, oltre ad esprimere ironicamente il loro dissenso nei confronti dell’appellativo usato per riferirsi alle curatrici, si occupano anche di analizzare il numero di artiste donne esposte alla Biennale di Venezia di quell’anno (Fig. 4).



Figura 4: “Benvenuti alla Biennale Femminista!”, Guerrilla Girls, 2005. Fonte: <https://www.guerrillagirls.com/projects>

Pur essendo difficile misurare concretamente il successo delle *Guerrilla Girls*, la loro longevità e l'ampia visibilità ottenuta indica che il gruppo ha avuto senz'altro un forte impatto (Demo, 2000). Il loro linguaggio e la loro attività hanno permesso a intere generazioni di comprendere in maniera chiara e diretta i problemi e le ingiustizie a cui si riferiscono e ha permesso l'identificazione anche per coloro che tipicamente rigetterebbero o ignorerebbero qualsiasi retorica femminista.

Ancora oggi, sono molto presenti nel panorama contemporaneo. Quest'anno hanno organizzato una mostra alla Tate Modern di Londra e nel 2019 hanno partecipato alla Biennale di Kochi-Murzis in India. Hanno esposto anche all'Asia Art Archive di Art Basel a Hong Kong nel 2018, al Museu de Arte Sao Paulo e alla Galleria Whitechapel di Londra. Hanno pubblicato diversi libri, tra cui l'ultimo nel 2020, che raccoglie tutti i progetti che sono stati realizzati dalla fondazione del gruppo fino ad oggi. I loro poster sono stati acquisiti negli anni da alcune delle più importanti collezioni del mondo, tra cui: l'Art Institute di Chicago, il Centre Pompidou, il Getty Research Institute, il Museo di Arte Moderna di Istanbul, il Museo di Arte di Sao Paulo, il Reina

Sofia, il Moma, il Museo di Arte contemporanea di Barcellona, la Tate Modern di Londra e molti altri. I loro poster sono stati tradotti in tutte le lingue del mondo ed esposti nella maggior parte dei Paesi.

Se il lavoro delle *Guerrilla Girls* è stato fondamentale, perché ha iniziato a registrare numericamente quanto il gender gap fosse radicato all'interno del mondo dell'arte, esistono anche delle ricerche e dei progetti che hanno cercato di fare lo stesso. Un esempio è il *Gallery Tally Project*²⁷, un progetto ideato e fondato dall'artista Micol Hebron nel 2013. Questo si proponeva di creare una comunità digitale che collaborasse per identificare i dati statistici riguardanti le artiste e gli artisti rappresentati nelle migliori gallerie d'arte. Si tratta di un progetto che è partito dal basso, in particolare da un gruppo Facebook, ma che solo nei primi anni ha raccolto oltre 1200 partecipanti. Questi hanno potuto avere accesso ad un documento condiviso che teneva traccia di oltre 500 gallerie situate in 17 città in tutto il mondo e che indicava la percentuale di artiste e artisti presenti in ciascuna galleria. I partecipanti al progetto sono stati poi chiamati a realizzare dei poster artistici che permettessero al pubblico di visualizzare i dati raccolti. Sono stati realizzati oltre 400 poster. È stato scelto il mezzo di comunicazione e di protesta del poster, in quanto, come lo è stato anche nel caso delle *Guerrilla Girls*, i poster sono un mezzo accessibile, diretto, poco costoso e facile da produrre.

Ovviamente è chiara l'ispirazione del progetto al lavoro molto più ampio e rilevante delle *Guerrilla Girls*. Tuttavia, pur non avendo avuto la stessa risonanza è comunque fondamentale per aprire un dibattito, iniziare a raccogliere dati che rendicontino il gender gap artistico e per continuare a chiedere una più equa rappresentazione di genere nel mondo dell'arte contemporanea.

L'importanza del lavoro del *Gallery Tally Project* e delle *Guerrilla Girls* risulta ancora maggiore se si considera la generale mancanza di una protesta politica contro l'esclusione delle donne artiste dal mondo dell'arte. Per la maggior parte delle persone e per la politica, l'esclusione delle donne dal mondo dell'arte non rappresenta un problema reale. E di conseguenza: "Non c'è nessun tentativo di inserire le donne

²⁷ Hebron, M., (2014) *The Gallery Tally Poster Project: A Call for Gender Equity in the Art World*, in "Brooklyn Rail", disponibile a <https://brooklynrail.org/2014/09/criticspage/gallery-tally-poster-project/>

all'interno dei canoni della storia dell'arte. Nessuno sembra fare il lavoro delle *Guerrilla Girls* di tracciare statisticamente le disuguaglianze del mondo dell'arte. Non si organizzano occupazioni nei maggiori musei, o proteste quando nessuna donna artista viene inclusa in mostre importanti. Il femminismo nasce soprattutto fuori dalle istituzioni e dalle accademie. Cresce indipendentemente in piccoli collettivi o centri culturali” (Dimitrakaki, Perry, 2013). Ma questo non basta: occorre tenere traccia del problema, perché è solo conoscendolo in ogni sua sfumatura e in ogni suo dettaglio che si riesce a comunicare bene e soprattutto che si riescono a costruire delle politiche specifiche e veramente efficaci. Le *Guerrilla Girls* hanno dimostrato l'efficacia della pratica del contare usata come strategia politica. Ma ora tocca ai musei rispondere. È necessario sviluppare nuovi approcci per contrastare la discriminazione di genere, strategie capaci di generare cambiamenti veri e strutturali. Per ottenere un vero cambiamento, i musei devono avviare una riflessione critica sul proprio lavoro, sulle pratiche interne, le politiche istituzionali, i programmi e le mostre (Callihan, Feldman, 2018).

CONCLUSIONE

L'obiettivo principale di questa tesi è stato quello di analizzare il *gender gap* nel mondo dell'arte contemporanea, con un focus specifico sulla realtà italiana. Dopo aver esaminato alcuni studi che si concentrano sulla situazione internazionale e sulla situazione statunitense, si è passati alla presentazione dei risultati di una ricerca empirica volta ad indagare la situazione del divario di genere artistico nel nostro Paese.

Attraverso il calcolo della percentuale di artiste rappresentate nelle gallerie d'arte contemporanea di alcune tra le principali città italiane e della percentuale di mostre monografiche dedicate alle donne in alcuni dei musei o delle istituzioni culturali nazionali più importanti, è emerso che il *gender gap* artistico è un fenomeno radicato anche in Italia. Questi risultati sono consistenti con quelli emersi anche dalle altre ricerche analizzate e confermano la persistenza di una sotto-rappresentazione delle artiste.

Va tuttavia sottolineato che la ricerca presenta alcuni limiti. Si tratta, infatti, di un'analisi prevalentemente descrittiva e non quantitativa. Infatti non è stato possibile condurre una ricerca quantitativa, in quanto, analizzando i dati trasversali trimestrali sulla forza lavoro dell'Istat, il codice riferito alle artisti e alle artiste compariva nei campioni troppo poco di frequente. Per la mancanza di dati sufficientemente rappresentativi, la ricerca ha riguardato le gallerie e le istituzioni culturali di otto città italiane. I limiti della ricerca pertanto riguardano anche il fatto che non sono state prese in esame tutte le gallerie d'arte contemporanea italiane ma solo quelle di alcune città. Inoltre, la ricerca esclude le gallerie i cui siti web erano inaccessibili durante il periodo d'indagine. Infine, sono state prese in considerazione le gallerie d'arte contemporanea, cioè quelle che vendevano opere d'arte prodotte negli ultimi 25 anni oppure nel secolo scorso. Questo implica che le gallerie analizzate rappresentano sia artisti emergenti e poco conosciuti, sia artisti contemporanei affermati, o addirittura deceduti, rendendo il quadro complesso e sfaccettato.

Nonostante tali limitazioni, la tesi apre numerose prospettive di riflessione e solleva delle domande fondamentali.

Ad esempio, ci si interroga se esistano attualmente strategie espositive, curatoriali o manageriali veramente inclusive, oppure se stiamo assistendo solo ad una “femminilizzazione di facciata”, senza che avvenga un reale cambiamento strutturale. Inoltre, la ricerca potrebbe aprirsi anche ad altri ambiti di indagine ed analizzare ad esempio, se il gender gap colpisca allo stesso modo donne cisgender, persone non binarie, queer oppure appartenenti a minoranze etniche.

In conclusione, i musei devono sviluppare nuovi approcci, riflettendo criticamente sul proprio lavoro, in modo che le policy portino a cambiamenti veri e strutturali. Inoltre è fondamentale continuare a fare ricerca: analizzare la situazione, continuare a raccogliere dati aggiornati, redigere report e approfondire lo studio del *gender gap* rappresenta l'unico modo per costruire una base solida per lo sviluppo di politiche veramente efficaci per combattere il divario di genere artistico. Come hanno dimostrato le *Guerrilla Girls*, la pratica del “contare” non è solo uno strumento statistico, ma una potente azione politica che può sostenere la lotta per un sistema artistico più giusto, equo e inclusivo.

BIBLIOGRAFIA

- Acker, J., (1990) *Hierarchies, Jobs, Bodies: A Theory of Gendered Organizations*, in “Gender & Society”, 4(2), pp. 139-158.
- Adams, R., et al., (2017) *Is gender in the eye of the beholder? Identifying cultural attitudes with art auction prices*, CFS Working Paper Series no. 595, Center for Financial Studies (CFS).
- Agnello, R., and Pierce, R., (1996), *Financial Returns, Price Determinants, and Genre Effects in American Art Investment*, in “Journal of Cultural Economics”, 20(4), pp. 359-383.
- Almalaurea, (2024) *Focus Gender Gap*.
- Almalaurea, (2022) *Laureate e laureati: scelte, esperienze e realizzazioni professionali*.
- Baldin, A., and Bille, T. (2021). *Who Is an Artist? Heterogeneity and Professionalism among Visual Artists*, in “Journal of Cultural Economics”, 45(4), pp. 527-556
- Beckert, J., and Rossel, J., (2013), *The price of art: Uncertainty and reputation in the art field*, in “European societies”, 15(2), pp. 178-195.
- Bocart, F., et al., (2022) *An empirical analysis of price differences for male and female artists in the global art market*, in “Journal of Cultural Economics”, 46 (3), pp. 543–565.
- Bocart, F., et al., (2018) *Glass ceilings in the art market*, in “SSRN Electronic Journal”, DOI: 10.2139/ssrn.3079017
- Bourdieu, P., (2014) *Il dominio maschile*, Milano, Feltrinelli, trad. It. Alessandro Serra.
- Brown, T. W., (2019) *Why is work by female artists still valued less than work by male artists?*, in “Artsy”.
- Callihan, E., et al., (2018) *Presence and power: Beyond feminism in museums*, in “Journal of Museum Education”, 43(3), pp. 179-192.

Cameron, L., et al., (2019) *Art and gender: market bias or selection bias?*, in "Journal of Cultural Economics", 43 (2), pp. 279-307.

Chadwick, W. (1990). *Women, Art, and Society*. Thames & Hudson.

Corbett, R., (2019) *The art world is considered a progressive place, but it has a big blind spot: supporting working mothers*, in "ArtNet", from the series "Women's place in the Art World".

Council of the European Union, Presidency conclusion on gender equality in the field of culture, Brussels, 2020, disponibile a chrome-extension://efaidnbnmnibpcajpcgclefindmkaj/https://data.consilium.europa.eu/doc/document/ST-13097-2020-INIT/en/pdf

Currier, C., (2019) *The Glass Ceiling: Female Artists' Gallery Representation in the New Millennium and a History of Imbalance*, Sotheby's Institute of Art, New York.

Davis, B., (2015) *Why are there still so few successful female artists?*, in "Artnet News".

Demo, A. T., (2000) *The Guerrilla Girls' comic politics of subversion*, in "Women's Studies in Communication", 23(2), pp. 133-156.

Dimitrakaki, A. e Perry, L., (2013) *Politics in a glass case: feminism, exhibition cultures and curatorial transgressions*, Liverpool University Press.

NABA, (2017), *Donne artiste in Italia: Presenza e rappresentazione*.

Funk, P., et al., (2015) *Gender Gaps in Policy Making: Evidence from Direct Democracy in Switzerland*, in "Economic Policy", 30(81), pp. 141–181.

Gneezy, U., et al., (2003), *Performance in Competitive Environments: Gender Differences*, in "The Quarterly Journal of Economics", 118(3), pp. 1049-1074.

Goldin, C., et al., (2000) *Orchestrating impartiality: The impact of "blind" auditions on female musicians*, in "American economic review", 90(4), pp. 715-741.

Guerrilla Girls, (2020) *Guerrilla Girls: The Art of Behaving Badly*. Chronicle Books.

Guerrilla Girls, (1998) *The Guerrilla Girls' bedside companion to the history of Western art*, Penguin Books.

Halperin, J., et al., (2019) *Case studies: how four museums are taking dramatic measures to admit more women artists into the art historical canon*, in “Artnet”, from the series “Woman’s place in the Art World”.

Halperin, J., et al., (2019) *Female artists represent just 2 percent of the market. Here’s why and how it can change*, in “Artnet”, from the series “Woman’s place in the Art World”.

Halperin, J., et al., (2019) *Museums Claim They’re Paying More Attention to Female Artists. That’s an Illusion*, in “Artnet”, from the series “Women’s Place in the Art World”.

Hassler, K., (2017) *On Gender Statistics in the Art Field and Leading Positions in the International Sphere*, in “N. paradoxa - international feminist art journal”, 39, pp. 48-55.

Hebron, M., (2014) *The Gallery Tally Poster Project: A Call for Gender Equity in the Art World*, in “Brooklyn Rail”, disponibile a <https://brooklynrail.org/2014/09/criticspage/gallery-tally-poster-project/>

LeBlanc, A., et al., (2022) *Women artists: gender, ethnicity, origin and contemporary prices*, in “Journal of Cultural Economics”, 46(3), pp. 439-481.

Lozano, B., (2019) *Visualizing the numbers: see infographics tracing the representation of women artists in museums and the market*, in “ArtNet”, from the series “Women’s place in the Art World”.

Miller, C. C., (2016) *As women take over a male-dominated field, the pay drops*, in “The New York Times”.

Miller, D. L., (2016) *Gender and the artist archetype: Understanding gender inequality in artistic careers*, in “Sociology Compass”, 10(2), pp. 119-131.

Nochlin, L., (2021) *Why have there been no great women artists?*, Thames & Hudson.

- Parker, R., e Pollock, G., (2020) *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*, Bloomsbury Academic.
- Poli, F., (2011) *Il sistema dell'arte contemporanea: produzione artistica, mercato, musei*. Laterza.
- Osservatorio per la parità di genere del Ministero della cultura, (2022), *La questione di genere tra immaginario e realtà*.
- Reilly, M., (2015) *Taking the measure of sexism: Facts, figures, and fixes*, in "ARTnews", 114(6), pp. 39-47.
- Report Center for an Urban Future "Creative New York", 2015, disponibile a chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcgclefindmkaj/https://nycfuture.org/pdf/Creative-New-York-2015.pdf
- Sartori, L., et al., (2017) *The social roots of the gender gap in political participation: The role of situational and cultural constraints in Italy*, in "Social Politics: International Studies in Gender, State & Society", 24(3), pp. 221-247.
- Savolainen, S., (2006) *Style Matters: Explaining the Gender Gap in the Price of Paintings*, in "Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften", 17(2&3), pp. 83-97.
- Topaz, C. M., et al., (2019) *Diversity of artists in major US museums*, in "PloS one", 14(3).
- Treaty on the European Union, Maastricht, 1992, disponibile a chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcgclefindmkaj/https://eur-lex.europa.eu/resource.html?uri=cellar:2bf140bf-a3f8-4ab2-b506-fd71826e6da6.0023.02/DOC_1&format=PDF
- Viveros-Fauné, C., (2016) *The Middle Market Squeeze, Part II: An Art Gallery Reality Check*, in "Artnet News".
- Womarts, State of the arts report about the situation of women artists and professionals in the cultural and creative industries sector in Europe, 2020, disponibile a chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcgclefindmkaj/http://www.womarts.eu/upload/01-LI-WOMART-1-20-6.pdf

SITOGRAFIA

Art Basel and Ubs, <https://theartmarket.artbasel.com/>

Artfacts, <https://artfacts.net/>

Artnet, <https://www.artnet.com/>

Artsy, <https://www.artsy.net/>

Guerrilla Girls, <https://www.guerrillagirls.com/work>

Istat, <https://www.istat.it/microdati/rilevazione-sulle-forze-di-lavoro-dati-trasversali-trimestrali-file-per-la-ricerca/>

National Museum of Women in the Arts, <https://nmwa.org/learn/publications/>

Osservatorio per la parità di genere del Ministero della Cultura
<https://cultura.gov.it/osservatorio-per-la-parita-di-genere>