

INTRODUZIONE

L'invisibilità delle donne nel mondo dell'arte è un assioma di cui non si può dubitare. L'oblio ha caratterizzato la produzione delle artiste in tutte le epoche e solo negli anni Settanta del XX secolo, grazie a pionieristici studi, soprattutto nel mondo anglosassone, sono riapparse alla memoria artiste come Artemisia Gentileschi, Rosalba Carriera, Frida Kahlo o Benedetta.

Il divario tra la presenza di artisti maschi in confronto alle artiste donne resta macroscopico e soprattutto inversamente proporzionale alla visibilità del corpo femminile nella pittura e nella scultura di tutti i periodi.

Per secoli l'immagine femminile è stata l'oggetto prediletto della creatività: il nudo femminile come forma da studiare, modello di bellezza, di erotismo o di ludibrio, mentre la modella, diventava alternativamente, la musa ispiratrice, la fonte di ogni peccato, l'esempio di doti domestiche e di virginale maternità.

La selezione delle opere presentate in questa mostra, tutte appartenenti alle collezioni capitoline, documentano come nel Ventesimo secolo inizino ad apparire delle incrinature e delle contraddizioni nel modo di rappresentare l'immagine della donna, per lo più da parte di artisti maschi.

Tra la fine dell'Ottocento e i primi anni del XX secolo la figura femminile è incardinata in un ossimoro che ne mostra l'ambivalenza: da una parte viene rappresentata come immagine angelica, figura impalpabile ed eterea, puro spirito immateriale, dall'altra come minaccia tentatrice, fonte di peccato e perdizione. Da *Le Vergine savie e le vergini stolte* di Sartorio, alle modelle discinte in pose provocanti dei pittori divisionisti, passando a *L'angelo* tra i fiori di Carosi, la donna vive sospesa tra il suo essere allo stesso tempo ninfa gentile e crudele seduttrice, Musa o Sfinge, analogamente a quanto avveniva nella contemporanea letteratura simbolista e decadente di D'Annunzio e dei poeti d'oltralpe e nelle stupefacenti pellicole cinematografiche che facevano vivere sullo schermo le prime dive dell'epoca moderna.

È probabile che la Grande Guerra abbia rappresentato la prima grande rottura di quell'immaginario consolidato. Di pari passo all'emancipazione sociale delle donne - dai primi movimenti delle suffragette in Europa alla prepotente entrata nel mondo del lavoro maschile a causa delle contingenze storiche - anche la raffigurazione dell'immagine femminile nelle arti visive riflesse le contraddizioni di una società che stava cambiando. Alla trasformazione delle dinamiche sociali si aggiunse l'impatto che ebbero le teorie freudiane (*L'interpretazione dei sogni* è del 1900) su tutta la cultura occidentale del Novecento che scardinarono per sempre l'immagine armonica della famiglia tradizionale, ora descritta come coacervo di pulsioni e conflitti.

Nella serie dei ritratti esposti al secondo piano della mostra spicca il volto di Elisa Marcucci, la moglie di Giacomo Balla, ritratta mentre si volta per guardare qualcosa o qualcuno dietro di sé. Il valore iconico dell'immagine, accentuato dal viso illuminato che emerge dal fondo scuro, è racchiuso nello sguardo che muta lo stupore in seduzione e curiosità trasformando il ritratto della giovane donna da oggetto da ammirare a soggetto misterioso.

Figure allo specchio si interrogano sulla propria identità, volti enigmatici restano ermetici allo sguardo, realistici nudi espressionisti si alternano a visioni di un'umanità felice in uno spazio senza tempo.

Il forte richiamo alla famiglia italiana tradizionale propagandato dal Fascismo, insieme al decremento dell'occupazione femminile, al fine di sottolineare l'esclusivo ruolo della donna come madre, trovò riscontro in molte delle espressioni artistiche coeve. Eppure quel modello, fatto proprio da molta arte degli anni Trenta e Quaranta, venne spesso disatteso pur nella ripresa di un analogo soggetto. (Antonietta Raphaël, *Riflesso allo specchio*; Luigi Trifoglio, *Maternità*). L'intimità delle mura domestiche diventò un luogo segnato dalla solitudine esistenziale dove la donna è raffigurata racchiusa nei confini di una stanza, (Mario Mafai, *Donne che si spogliano*, Baccio Maria Bacci, *Vecchie carte*), quasi appartenesse a un universo indecifrabile.

Il voto delle donne nel 1946, conquista ottenuta anche grazie alla partecipazione femminile alla guerra di liberazione, rappresentò una svolta radicale nella storia italiana. Fu solo a partire dalla fine degli anni Sessanta, però, che le lotte per il raggiungimento della parità di diritti produssero un profondo cambiamento nella percezione di sé da parte delle donne e delle loro possibilità e un ampliamento delle prospettive nei più vasti ambiti compreso quello dell'arte.

Contemporaneamente alla contestazione sociale dei modelli patriarcali, la consapevolezza di una nuova identità femminile fu al centro della ricerca di molte artiste. (Tomaso Binga, *Bacio indelebile*, Giosetta Fioroni, *L'altra ego*).

Se appare problematico descrivere le dinamiche e le relazioni tra gli sviluppi dell'arte contemporanea, l'emancipazione femminile e le lotte femministe, resta il fatto che fino ad oggi sembra che il tempo continui ad operare una selezione di genere nel mondo dell'arte e che "le donne devono essere nude per entrare nei musei" (Guerrilla girls).
È o sarà ancora così?

AMOR SACRO E AMOR PROFANO

Nella rappresentazione della donna tra Otto e Novecento si manifestano i segnali delle profonde mutazioni e della progressiva presa di coscienza del mondo femminile che porteranno all'inarrestabile processo di emancipazione da un sistema sociale e familiare di tipo patriarcale verso la consapevole ricerca di una identità e di un'autonomia. In una realtà in continua trasformazione segnata dal progresso, dalle ricerche scientifiche, dalle contraddizioni del pensiero positivista e la sua crisi, si evidenziano inquietudini culturali che dalla scoperta dell'inconscio e le sue conseguenti ricadute nell'ambito della sessualità e dei ruoli di genere, trovano espressione anche in nuovi linguaggi narrativi.

Le lotte per l'uguaglianza e la conquista della parità dei diritti, tra cui quello di voto, che i movimenti femminili sostennero in Europa e negli Stati Uniti, mettono in discussione la convenzionale posizione della donna all'interno della famiglia e della vita culturale e politica. In letteratura, come nelle arti visive, all'ideale femminile della donna angelicata (G.A. Sartorio, *Le vergini savie e le vergini stolte*, 1890-91; G. Carosi, *L'Angelo dei crisantemi*, 1921) si affiancano modelli e canoni estetici di derivazione decadentista in cui si confermano stereotipi idealizzanti legati al mito, alla leggenda, al divino (C. Innocenti, *La sultana*, 1913, L. Kuzmiki Papini, *Judith*, 1928).

Lilith, Eva, Salomè, Circe, Giuditta, Medea, Cleopatra, Armida sono solo alcuni degli archetipi che nell'immaginario trovano una nuova incarnazione nella figura destabilizzante della donna fatale in cui, ambigualmente, l'aspirazione alla libertà e all'emancipazione convive con l'idea della donna spregiudicata e distruttiva.

La *femme fatale*, nata dalla fantasia maschile, temuta e desiderata e protagonista di opere letterarie, artistiche, teatrali e cinematografiche, prende le sembianze della donna tentatrice e della donna vampiro, che si nutre dell'energia vitale dell'uomo fino a consumarlo e distruggerlo. Simbolo negativo in una società maschilista la donna fatale nella sua declinazione cinematografica trova però nella figura della *diva* la sua valenza positiva, un modello di donna indipendente che è in grado di gestirsi da sola, di elevare il suo status sociale e intellettuale diventando lei stessa imprenditrice e artefice del proprio destino.

Attrici capocomiche come Lyda Borrelli che, applaudita interprete teatrale di *Salomè*, è la prima diva riconosciuta del cinema italiano; veste moderno, ama la velocità dell'automobile e i voli in aeroplano, nelle sale si propone in ruoli che spaziano dai drammi passionali di *Ma l'amor mio non muore!* alla complessità di personaggi come Alba d'Oltrevita, protagonista di *Rapsodia Satanica*, con la sua ricca gamma di sfaccettature della passione femminile, vitalistica, erotica e sensuale, fino agli estremi della follia e della morte.

Attrici produttrici come Francesca Bertini, Diana Karenn, icone del divismo insieme a Pina Menichelli, Leda Gys, Lina Cavalieri che, fino agli anni Venti, faranno tendenza incidendo sulla moda e sulla società proponendo modelli lontani dai ruoli subalterni tradizionalmente riservati alle donne. Ruoli che tra melodramma e commedia il fascismo riproporrà nel cinema tra gli anni Venti e Trenta, insieme all'immagine convenzionale e rassicurante della donna-madre angelo del focolare.

IL CORPO NUDO

La raffigurazione del corpo umano che, per implicazioni filosofiche, sociali, identitarie, è stata oggetto di molteplici variazioni, ha trovato spazio in ogni epoca e in ogni ambito figurativo con forme in grado di conciliare l'espressività dell'artista con la sensibilità e il gusto del tempo.

Se alla fine dell'Ottocento i seguaci della tradizione e i partigiani della modernità propugnavano visioni contrastanti - da un lato la perfezione fisica e dall'altro il realismo anatomico con il tentativo, rafforzato dall'invenzione della fotografia, di considerare il corpo in modo più naturalistico -, nel Novecento si diffuse un'acuta sensibilità per la complessa e polimorfa realtà del corpo che, lontano dall'essere considerato un'entità immota nella sua fissità, iniziò ad essere offerto dagli artisti come un gioco di forze molteplici.

Il corpo nudo femminile, in particolare, acquista con il tempo un'essenzialità sempre più marcata, capace di trasmettere attraverso il linguaggio figurativo i moti sottili dell'anima divenendo, nel

secolo scorso, oggetto di indagine: la donna rappresentata nella sua più intima nudità, nella sua grazia e nella sua bellezza, incarna come nessun altro soggetto la poetica degli artisti presenti in questa sezione.

Nelle opere esposte le figure femminili sono una presenza che va ben al di là di un normale interesse di pittori e scultori per questo tema classico. Al contrario, attraverso un'indagine appassionata ed interrotta, vi è il tentativo di cogliere nella rappresentazione della donna, in tutte le possibili variazioni coerenti con la propria estetica, il senso profondo dell'esistenza e, in termini più specifici, di elaborare la formulazione più autentica, secondo la propria sensibilità, del rapporto fra arte e realtà umana. La donna, tra forma e vita, nella sua dimensione più intima, come presenza nuda, indifesa, inerme, fragile, come immagine di grazia e bellezza, diventa l'incarnazione dell'essenza poetica dell'artista, la figura emblematica della sua estetica.

Dalla visione più realistica a quella impregnata di suggestivi psicologismi e valenze allegoriche; dalla figura della donna spogliata di ogni connotazione quotidiana e messa in posa nella sua nuda identità; da oggetto, più che soggetto, fino al trionfo della nudità come purezza e armonia, il corpo nudo femminile sembra porsi la questione fondamentale del senso dell'esistenza e, al tempo stesso, dichiara la sua paziente disponibilità come oggetto di pittura e scultura fino ad arrivare, nell'arte più contemporanea, a mostrarsi come mezzo di riscatto, segno dell'emancipazione, capace di raggiungere una nuova vitalità espressiva, un corpo reduce di un'unità perduta, parziale e incompleto, che racchiude ed esprime pulsioni, desideri e fragilità.

SGUARDI DELL'ANIMA

Allo sguardo, alle emozioni ed espressioni che veicola, al suo dichiararsi, ripararsi, allo sguardo che indaga, cura e protegge, è dedicata questa sezione. Gli occhi e la vista sono, come dichiarò Platone nel *Fedro*, "il più chiaro dei sensi che si possiede, brillante di una superiore chiarezza". Lo sguardo genera un incontro, un colloquio intimo tra chi ritrae e chi del ritratto è oggetto, colmando una distanza che diventa vicinanza, e il rapporto che si crea è tra il soggetto ritratto, il suo esecutore e l'osservatore. Il ritratto è il modo in cui il pittore "cicatizza" sul volto il fissarsi d'occhi e, catturando una parte della persona raffigurata, ne crea l'immagine eterna, rendendo il visibile oltre l'invisibile: l'incontro dello sguardo di chi quello sguardo osserva ha l'ambizione di eternità. La storia degli sguardi è storia dei ritratti e il ritratto è espressione di una tensione di rapporto che non racconta, ma trattiene per in-trattenere un rapporto esclusivo con sé e gli altri.

Nel Novecento l'irruzione della fotografia e dell'indagine psicologica trasformano il ritratto non solo in un genere, ma in una rappresentazione della percezione che gli artisti hanno di sé e dell'umanità raccontando quanto l'apparecchio meccanico non era in grado di offrire nel suggerire lo spazio di un sentimento, di un'emozione.

Abili nel catturare al di là della "finestra" dello spazio figurativo un momento rubato nella vita delle donne ritratte - sedute o in piedi, per lo più immobili, con lo sguardo fisso o perso altrove, non sempre identificabili e ordinari per abbigliamento e contesto - gli artisti le scelgono credendo di riconoscerli, in un gioco di spazio interno ed esterno, il loro animo e rivelano attraverso l'attenzione riservata allo sguardo una tale sensibilità per le sfumature del comportamento umano da realizzare una sorta di incursione privata, profondamente empatica, nella vita del ritratto tale da creare empatia tra chi guarda e il soggetto, ove ciò che sembra veramente importante è fermare un attimo che appaia fuggevole.

Attraverso lo sguardo dei personaggi ritratti, pittori e scultori sembrano spiare intimità consapevoli dello sguardo altrui, espressione, a volte, di solitudini esistenziali che, spesso, sono quelle degli artisti stessi che, seppur consapevoli della propria "onestà" nella rappresentazione, sono altresì convinti delle oggettive difficoltà – se non impossibilità – di dipingere e scolpire senza mentire.

Per mezzo della forza visiva ed evocativa dello sguardo, oltre che della sua influenza sugli altri da parte di chi guarda su chi è guardato e viceversa, molte delle opere esposte diventano snodi affettivi e mentali che l'artista conosce, prova e restituisce all'osservatore cogliendo ed immortalando particolari sfumature del comportamento femminile in un singolo momento che si fissano così per sempre come semplici attimi che diventano eterni.

FAUSTO PIRANDELLO.

L'UMANITÀ SOSPESA: OPERE A CONFRONTO DEGLI ANNI TRENTA

Il remo e la pala è un'opera dipinta nel 1933 da Fausto Pirandello (1899-1975) in prestito speciale dal Museo del Novecento di Milano. Sulla tela di grandi dimensioni sono ritratte quattro figure: un marinaio, una donna, un vecchio e un giovane. Gli oggetti che completano la composizione sembrano alludere alla scelta fra il lavoro della terra e la via del mare, fra le radici e il viaggio. Il gesto dell'anziano suggerisce prudenza e fedeltà alla famiglia. La donna, centrale, è ritratta in bilico nel gesto di scavalcare la panca che taglia in due il quadro, ulteriore riferimento al dilemma tra restare e partire: dirigendosi verso il marinaio in primo piano, con un piede già dall'altra parte, indica con la mano ciò che si lascia alle spalle. L'atmosfera incantata colloca la narrazione in un tempo remoto, elevandola a metafora universale dell'esistenza.

La tela è un'opera esemplare della produzione degli anni Trenta dell'artista romano, periodo in cui porta a maturazione, in una sintesi personale, gli spunti derivati dall'esperienza parigina conclusa nel 1931: la frequentazione di Picasso, Braque, Derain e de Chirico gli aveva offerto la chiave per orientarsi verso una frammentazione dei piani, mentre nell'opera di Soutine e Pascin trova conferma la sua naturale inclinazione alla deformazione delle figure. Rientrato a Roma, Pirandello, attraverso una pennellata materica e spessa, dà vita a una realtà deformata nelle anatomie, nelle prospettive e nelle atmosfere, ma che si caratterizza per l'immediatezza espressiva. Le figure umane, spesso monumentali e inserite all'interno di una struttura spaziale che rinnega ogni ambizione di esemplarità, sono ferme e fisse in un equilibrio instabile.

L'eccellente prestito dal Museo del Novecento di Milano diventa occasione per mettere in dialogo *Il remo e la pala* con due opere degli stessi anni appartenenti alla collezione della Galleria di Arte Moderna di Roma - *Figura meravigliata* (1930-1935) e *Palestra (Bagnanti)* (1934-1935) - entrambe esposte alla II Quadriennale romana del 1935. La rappresentazione della figura umana possente e vigorosa, ma allo stesso tempo deformata, ritorna sia nel ritratto della moglie dell'artista, Pompilia d'Aprile, nella tela *Figura meravigliata*, che negli atleti in *Palestra (Bagnanti)* in cui la composizione serrata tendente al monocromo dà origine a "un'aria spessa, densa e soffocante in cui uomo e ambiente sono un amalgama terreno".

MOGLI E MADRI

La mobilitazione femminile che durante la prima guerra mondiale aveva consentito a molte donne di occupare posti di lavoro tradizionalmente ricoperti dagli uomini e impegnarsi in opere di supporto e assistenza in ambito civile attraverso forme di aggregazione moderni ed efficienti, trova in organizzazioni come il Consiglio delle Donne Italiane uno strumento per confermare l'impegno patriottico e le aspirazioni emancipazioniste.

L'impegno, le responsabilità, l'abnegazione e i risultati raggiunti dalle donne durante il conflitto, peraltro riconosciuti ed apprezzati anche da molti politici, non ebbero tuttavia alcun riscontro nel riconoscimento del diritto al voto o al principio di parità di trattamento e di pari opportunità nel mondo del lavoro. Sebbene in ambito letterario e artistico anche un movimento d'avanguardia come il Futurismo avesse nella sua fase iniziale sostenuto l'idea di una donna consapevole dei propri diritti e propugnato la liberalizzazione dell'istituto matrimoniale, il divorzio e l'abolizione dell'autorizzazione maritale, il ruolo della donna restò ambiguamente in bilico tra l'acquisita consapevolezza di sé, insieme al conseguente desiderio di partecipazione alla vita sociale, e i richiami al "ritorno all'ordine" che negli anni Trenta il fascismo attuerà con una capillare politica sociale ed economica. Strumento esemplare, tra i molti, i Fasci Femminili, ebbero come obiettivo la "ricostruzione della famiglia suprema base sociale" cui dovevano concorrere le qualità spirituali e morali della donna, esaltata e "modernizzata", nella sua presunta vocazione identitaria e nelle sue funzioni, attraverso la disciplina e l'organizzazione scientifica della gestione della casa, apprese nei corsi di economia domestica. Insieme alla cura del focolare suo destino-dovere primario era quello della maternità intesa soprattutto come valore sociale e finalizzata a preservare e perpetuare la razza italica (B. Saetti, *Madre veneziana*, 1937; V. Tomescu Scrocco, *Mater dolorosa*, 1931 c.; E. Drei, *Intimità familiare*, 1930).

Ma l'immagine femminile, che nel ventennio tra le due guerre attraversò due generazioni, accanto all'immagine tipo della madre prolifica, propose anche quella della "donna nuova", cara anch'essa alla propaganda di regime perché plasmata ai suoi valori da una politica ambigua che guardando al composito mondo femminile diverso per cultura, ceto, ambiente, promosse attività sociali e collettive, al di fuori della famiglia, finalizzate al consenso e a formare cittadine pronte a rispondere

alle necessità della patria. L'italiana moderna trovò anche nella letteratura, nel cinema, nella stampa specializzata e nei rotocalchi, modelli e suggestioni che concorsero a modificarne abitudini e comportamenti aprendo varchi alla riflessione e all'inquietudine e al desiderio di emancipazione.

IDENTITÀ INQUIETA

Se la pubblicazione nel 1900 de *L'interpretazione dei sogni* di Sigmund Freud, rivelando nuovi campi di esplorazione sulle immagini e sulle pulsioni che abitano la psiche di cui la donna e il desiderio sessuale ne sono l'epicentro, ha modificato completamente la percezione della famiglia e del rapporto tra i sessi, la massiccia immissione delle donne nel mondo del lavoro, causata dalla Prima Guerra mondiale, ha comportato una trasformazione strutturale irreversibile nel tessuto sociale e culturale del paese.

Pur senza allontanarsi dal perimetro formale dell'arte figurativa e di una composta normalità, le opere esposte in questa sala sono attraversate da un sentimento di crisi e di inquietudine che riflette, anche nell'universo artistico, l'incertezza interpretativa di ruoli fino allora codificati. Le dinamiche del rapporto amoroso, così come la rappresentazione dell'intimità femminile diventano terreni sdruciolevoli non più ancorati a significati certi.

L'opera di Casorati, *Susanna*, rievoca la storia narrata nell'Antico Testamento: nel racconto la bellissima protagonista si bagna nel giardino della sua casa ma viene spiata da due anziani che le intimano di concedersi minacciando, altrimenti, di denunciarla come adultera. Nel dipinto la donna nuda è seduta su una sedia, il suo corpo formoso è in piena luce, il volto reclinato è impassibile, mentre un uomo vestito di grigio, alle sue spalle, la osserva immobile. L'iconografia consolidata della rappresentazione del desiderio maschile e della virtù femminile diviene nel dipinto di Casorati espressione dell'incomunicabilità e del silenzio.

Silenziose sono anche le raffigurazioni di interni dove donne sole, in meditazione, per lo più assortite, occupano uno spazio interiore, un rifugio nascosto o in penombra. Spesso le donne sono ritratte mentre leggono, quasi che la lettura possa rappresentare una maggior consapevolezza di sé e dei propri sentimenti, l'espressione di una vita intellettuale vissuta in solitudine.

Anche il *topos* dello specchio, per secoli espressione della vanità femminile e da sempre accompagnato alla nudità, non è più uno strumento attraverso il quale trasformare la donna in connivente del suo essere osservata ma diviene espressione di una ricerca identitaria. Ci si guarda per capire il proprio essere femminile, la propria identità, oltre l'apparenza e lo schermo corporeo.

Nei ritratti di gruppo femminili, i volti si scompongono e ricompongono nel confronto tra l'uno e l'altro, facendo affiorare diversità e somiglianze (*Le sorelle* di Breviglieri, *Composizione* di Ferrazzi). Perfino il tema della donna alla finestra, con il suo portato simbolico di confine tra due mondi – il mondo esterno e il segreto paesaggio interiore protetto dalle mura domestiche – sembra perdere il suo significato originario. Se in precedenza solo le prostitute potevano atteggiarsi senza impedimenti per essere ammirate ora è la donna stessa che si affaccia liberamente alla vita sociale. Anche le gambe accavallate, postura considerata poco appropriata per la donna "per bene" secondo un consolidato galateo gestuale, diviene il segnale di una maggiore libertà nei comportamenti.

Il percorso di liberazione da un destino segnato dall'"obbligo" biologico della maternità e da una penalizzante divisione dei ruoli passa attraverso la consapevolezza che "Donna non si nasce, lo si diventa", come scrisse Simone de Beauvoir. Ed anche per questo molte delle opere più recenti di donne artiste riflettono sull'analisi e ricomposizione di un corpo disgiunto, diviso, a volte ostile, ma vivo nella sua complessità, soggetto attivo e non più oggetto della rappresentazione maschile (Binga, *Bacio indelebile*, Gandolfi, *Ambra Jovinelli*).

DONNE NON SI NASCE SI DIVENTA

Da oggetto del desiderio e della rappresentazione, il corpo femminile diventa, a partire dagli anni Sessanta, protagonista del dibattito politico e strumento diretto dell'espressione artistica. All'interno del movimento femminista le attiviste sollecitano in vario modo l'analisi dei modelli e dei ruoli femminili codificati, degli stereotipi ereditati dalla cultura tradizionale e spesso perpetuati anche dai nuovi *media*. L'azione dei collettivi femministi è fondamentale nell'alimentare la riflessione sulla differenza di genere e sul sessismo e maschilismo che permeano da secoli il "sistema" politico, sociale, culturale occidentale. Finalmente il punto di vista delle donne rivendica visibilità e voce. Alcuni gruppi diventano culla di giornali, periodici, testate radiofoniche, esperienze editoriali, o

autogestiscono spazi dedicati all'informazione e alla formazione, al teatro e alle mostre; altri promuovono una produzione artistica politicamente impegnata, contenutisticamente provocatoria, che in molte occasioni abbandona deliberatamente i luoghi istituzionali per svolgersi nelle strade e nelle piazze.

Nella produzione delle artiste *performer*, partecipi della stagione internazionale della Body Art e del teatro sperimentale, il corpo - nudo, vestito, travestito, ferito, smembrato - si fa, proprio dai decenni Sessanta-Settanta, potente strumento linguistico e diventa segno ancestrale, parola, azione. Scegliendo la via dell'ironia o quella della drammatizzazione, la parodia dissacrante o l'enfasi, le artiste indagano il mistero dell'identità femminile e della sessualità, esplorano famiglia e istituzioni, mettono in luce inquietudini e paure profonde, portavoce del nuovo desiderio di partecipazione alla vita pubblica e di un'espressione individuale finalmente libera da fraintendimenti e sovrastrutture.