

UNIVERSITATEA NAȚIONALĂ DE ARTE BUCUREȘTI

STUDII DOCTORALE

Domeniul: ARTE VIZUALE

DOCTORAT ȘTIINȚIFIC

TEZĂ DE DOCTORAT

REZUMAT

Coordonator științific,

Prof. univ. dr. SILVELIA RUXANDRA DEMETRESCU

Doctorand,

ILEANA-ALEXANDRA MITU

București

2026

UNIVERSITATEA NAȚIONALĂ DE ARTE BUCUREȘTI

STUDII DOCTORALE

Domeniul: ARTE VIZUALE

DOCTORAT ȘTIINȚIFIC

**REPREZENTAREA FEMEII ÎN PICTURA ROMÂNEASCĂ DIN
A DOUA JUMĂTATE A SECOLULUI AL XIX-LEA**

Rezumat

Coordonator științific,

Prof. univ. dr. SILVELIA RUXANDRA DEMETRESCU

Doctorand,

Ileana-Alexandra Mitu

București

2026

Această cercetare își propune să investigheze, într-o manieră integrată și contextualizată, reprezentarea femeii în pictura românească din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, cuprinsă între momentul revoluționar 1848 și începutul modernismului artistic în jurul anului 1916. Lucrarea urmărește să ofere o lectură iconologică și culturală a modului în care imaginea femeii, de la alegorie și ideal național până la personaj în spațiul privat, reflectă și modelează în același timp transformările femeii în societatea românească.

Demersul evită atât perspectiva convențională, care reduce figura feminină la un simplu obiect al privirii masculine, cât și tentația unei critici permanente a misoginismului epocii. În schimb, cercetarea pune în lumină figuri feminine excepționale și analizează felul în care corpul și reprezentarea lui au fost înțelese în cultura vizuală locală, cu intenția de a contribui la o mai profundă înțelegere a locului femeii în istoria artei românești.

Investigația presupune o analiză a felului în care artiștii români au integrat codurile vizuale occidentale și, în paralel, o înțelegere a statutului femeii în societatea românească a epocii. Totodată, cercetarea aduce în prim-plan pictori și picturi mai puțin cunoscute, care au reprezentat femeia în ipostaze surprinzătoare și originale. Baza documentară include nu doar bibliografia de specialitate, ci și o investigație directă în cadrul depozitului de artă românească modernă al Muzeului Național de Artă al României, precum și studiul integral al revistei *Ileana*, publicație fundamentală pentru începuturile modernismului artistic românesc.

Analiza unor lucrări mai puțin vizibile, descoperite în depozite, a permis formularea unor interpretări inedite și trasarea unor noi legături privind diversitatea reprezentărilor feminine de la sfârșitul secolului XIX și începutul secolului XX. În egală măsură, portretele de actrițe și imaginile cu dansatoare ilustrează modernitatea unei societăți aflate în pragul transformării.

Obiectivul final al cercetării este analizarea și gruparea unor figuri feminine notabile precum și a unor lucrări de artă plastică remarcabile, contribuind astfel la cultivarea unei memorii vizuale active și la sensibilizarea publicului față de patrimoniul artistic românesc.

Rezumatul de față urmează arhitectura lucrării și prezintă, pe rând, cele nouă capitole, subliniind pentru fiecare principalele direcții de analiză și concluzii.

Capitolul I

Eroine moderne într-un secol al bărbaților: Revoluționarii și căutarea idealului și a identității unei națiuni

Capitolul urmărește începuturile reprezentării feminine în pictura românească în contextul Revoluției de la 1848 și al formării identității naționale. În ciuda rolului social al femeii, cantonată în spațiul domestic și privată de acces la educație, asistăm la transformarea ei simbolică în imaginea patriei și a eroismului colectiv.

C.D. Rosenthal, cetățean al Imperiului Austro-Ungar, devenit revoluționar înflăcărat, găsește în Țara Românească cauza în care își proiectează idealurile romantice. Viața lui, scurtă și marcată de iubiri imposibile și sacrificiu, culminează cu implicarea în revoluția pașoptistă din România. Prin Maria Rosetti, Rosenthal creează imaginea alegorică a „României revoluționare”: o femeie brunetă, în ie, purtând tricolorul și un cuțit la brâu, care devine întruchiparea națiunii aflate în luptă pentru libertate. Alegoria feminină este reluată de artist și în „România rupându-și cătușele pe Câmpia Libertății”, unde femeia-patrie iluminată devine imagine a victoriei.

Maria Rosetti, eroină reală, soție și tânără mamă, urmează drumul pașoptiștilor exilați de oficialități și devine simbolul curajului feminin, model pentru națiune. Curajul individual al acestei femei se transferă în imaginarul colectiv, alimentând ideea României ca entitate feminină care se ridică și luptă pentru libertate. Se stabilește o paralelă cu alte figuri feminine revoluționare din Europa, precum Théroigne de Méricourt sau „Grecia pe ruinele de la Missolonghi” de Delacroix, dar și cu tipologia Femeii-Națiune.

În contrast, Gheorghe Tattarescu, prin „Renașterea României”, oferă o versiune mai convențională, în care o femeie simbolizează națiunea trezită din letargie, călăuzită de credință și știință. Lucrarea sa este primită elogios și devine reper pentru imaginarul patriotic. Critica epocii accentuează opoziția între umbră și lumină, între trecutul ruinat și viitorul luminos. Tabloul prezintă afinități cu poemul patriotic „Cântarea României” de Alecu Russo, și cu ideea trezirii naționale.

În concluzie, multiplicarea imaginilor feminine puternice în pictura de șevalet a modelat imaginarul colectiv și a hrănit discursul despre rolul femeii în societatea românească. Femeia apare ca purtătoare a idealurilor națiunii, chiar dacă în realitate, ea este menținută în sfera domestică. Prin pictura alegorică, femeia capătă o vizibilitate simbolică, devenind un vector al identității naționale.

Capitolul II

Tipologiile feminine la Theodor Aman

Capitolul prezintă diferitele tipologii feminine tratate de Theodor Aman. Prima dintre tipologiile studiate este figura mamei. În 1856 Aman realizează portretul mamei sale, Despina Aman („Pepica”, 1801–1868). Lucrarea este făcută din amintiri sau în timpul unei vizite în țară, înainte de reîntoarcerea definitivă din Franța (1857). Fundalul neutru, cromatică sobră (rochie neagră, voal fin, pene albe), lumina laterală și chipul îmbătrânit, nemachiat excesiv, trimit la o reprezentare gravă, meditativă, de tip leonardesc. Aman revine asupra figurii materne și după moartea acesteia (gravură din 1876, portret din 1880). Portretul mamei se înscrie într-o practică mai largă a lui Aman, care acordă portretului o importanță deosebită.

În al doilea subcapitol este tratată tipologia femeii mondene. Aman surprinde femeile din înalta societate bucureșteană în ipostaze variate: fie în scene ample (Bal mascat în atelier – Serată, 1884–1885), fie în compoziții intime, cu activități casnice sau de loisir: cântă la pian, citesc, croșetează, joacă cărți, fumează. Deși aparent lejere, aceste scene ascund o dimensiune psihologică: femeile apar fragile, solitare, blazate, captive în interioare. Personajele feminine sunt alfabetizate, emancipate parțial, dar în același timp prizoniere ale convențiilor și ale unui destin repetitiv, fără libertatea unor alegeri reale.

Povestea de iubire dintre Aman și Ana Niculescu-Dorobanțu este documentată în fragmente literare („Souvenirs et regrets”, „Un rêve réalisé” etc.), ce dezvăluie intensitatea trăirilor artistului. Ana devine soția sa în 1865, aducând cu sine terenul pentru casa-atelier, element cheie care va deveni spațiu de creație, spațiu de viață dar și spațiu monden. Portretul soției lui Aman subliniază caracterul nobil al acesteia precum și rafinamentul care o caracteriza și care contribuia la viața mondenă din jurul lui Aman.

Zina, fiica adoptivă a Anei Aman, a fost o soprană celebră pe marile scene europene. Aman o reprezintă însă doar în spații intime sau familiale, nu în rolurile lirice ce i-au adus notorietate. Aman este interesat de reverberațiile domestice ale vieții artistice.

Aman abordează tema orientală atât în compoziții istorice (*Vlad Țepeș și solii turci*, *Izgonirea turcilor de la Călugăreni*), cât și în scene de gen (*Interior de serai*, *Odaliscă culcată*, *Baia turcească*). Experiența personală (participarea la Războiul Crimeii, călătoria la Stambul în 1854) îi permite să reprezinte cu autenticitate contextul oriental. Aman se concentrează pe feminitatea haremului – femei retrase, languros reprezentate. Orientalele lui Aman participă la un

fenomen mai larg al secolului XIX european: fascinația pentru exotism, cu accent pe senzualitatea feminină.

În concluzie, tipologiile feminine din pictura lui Theodor Aman conturează un spectru larg al feminității în secolul al XIX-lea românesc: de la figura mamei și a femeii în intimitatea domestică, la aparițiile mondene și emanciparea artistică, până la imaginarul exotic oriental. Aman configurează o tipologie complexă a femeii, unde se îmbină realitatea socială, reflecția personală și convențiile vizuale ale epocii.

Capitolul III

Începuturile modernismului, Franța și experiența franceză.

Capitolul urmărește repoziționarea lui Nicolae Grigorescu între două etichete care i-au marcat imaginea publică: „emblema națională” și pionier al modernității picturale românești. Tonul este nuanțat și demitizant: fără a-i minimaliza popularitatea și rolul în canonul local, autoarea propune ieșirea din clișeul „Grigorescu=Național” și relectura operei în dialog strâns cu experiența franceză, cu transformările fundamentale ale picturii europene în a doua jumătate a secolului al XIX-lea.

Punctul de plecare este constatarea consolidării lui Grigorescu în panteonul cultural (retrospective recente, instituirea unei Zile naționale a pictorului). Această consacrare a fixat o lectură identitară persistentă, care a eclipsat alte calități ale demersului său artistică. Se propune astfel reevaluarea recepției critice – de la Iorga și Vlahuță, care îl legitimează ca descoperitor al „cerului și luminii” românești, până la pozițiile contradictorii care oscilează între elogiarea temelor rurale și reproșul idealizării țăranului. Întrebarea-cheie: de ce dimensiunea națională supraviețuiește critic tuturor celorlalte și cum poate fi revalorizată modernitatea pictorului?

Biografia de început conturează profilul unui artist format în lipsuri materiale. Întâlnirea providențială cu Kogălniceanu îi aduce bursa pentru Paris. Acolo, Grigorescu intră într-un mediu artistic în plină schimbare: ierarhia academistă a genurilor se fisura, peisajul câștiga teren, iar atelierelor fierbeau între romantism, realism (Courbet) și noile practici în aer liber. Trecerea prin atelierul lui Gleyre îl așază în proximitatea generației care va alimenta impresionismul (Monet, Renoir, Sisley), fie și doar prin comunitatea de practici didactice și prin ruptura de atelierul închis în favoarea plein-air-ului. Nodul formării este Barbizonul (din 1862), unde, în dialog cu Diaz,

Rousseau, Millet, Corot, Grigorescu își perfecționează metoda observației directe a naturii, rapiditatea execuției și primatul luminii atmosferei.

La întoarcerea în țară (după 1864) artistul operează un transplant cultural: își creează propriul Barbizon în mediul românesc (la Câmpina și prin călătoriile sale în țară), cultivând peisajul, arhitectura rurală și figura umană integrată în natură.

Proiectul nerealizat al unui atelier de gravură indică dorința de a-și populariza opera. În fapt, popularizarea se produce prin multiplicarea picturală a acelorași motive: țăranți, ciobănași, care cu boi. Ele devin o „formulă” vizuală de mare priză la public. Rezultatul: treptat, țăranca, ciobănașul și peisajul lui Grigorescu devin „Țărănuțele”, „Ciobănașii” și „Peisajul” României.

Capitolul propune o cheie de lectură istorică: lumea surprinsă de Grigorescu este, încă, o lume „înainte de dezvrăjire” (în sens weberian) – pre-industrială, cu ritmuri rurale. Această lume, pe care modernizarea o va eroda, devine obiect de nostalgie; tocmai de aceea imaginile pictorului sunt adoptate, după 1900, ca efigii ale „sufletului românesc”. Iorga și Vlahuță îl consacră drept poet al vieții țăărănești, iar discursul public îl fixează ca „pictor al ethosului românesc”.

În Concluzie, urgența de a picta specifică *plein-air*-ului, atenția la lumină și acceptarea schiței ca formă finală definesc modernitatea practică a lui Grigorescu. Repetarea motivelor – din nevoia de circulație și ca urmare a succesului de piață – transformă opera artistului în canon. Peisajul „vernacular” al lui Grigorescu mediază între real și idealizare: el este în același timp document al unei lumi dispărute și mit al imaginarului național.

Capitolul IV

Personajele lui Grigorescu între război și pace

Capitolul analizează reprezentarea personajelor lui Nicolae Grigorescu, oscilând între scene de război și viața pașnică a satului românesc, precum și felul în care acestea au fost receptate de public și critici.

Grigorescu participă pe front ca pictor de război, surprinzând scenele militare cu rapiditatea și sensibilitatea care îl caracterizează. Desenele sale devin „note urgente” luate din mijlocul evenimentelor. Artistul reușește să creeze lucrări memorabile precum „Atacul de la Smârdan” sau „Spionul”. Portretele prizonierilor turci surprind o dimensiune de empatie și umanitate rar întâlnită în pictura de război a epocii.

În compoziția „Unirea Principatelor”, Grigorescu folosește figura feminină ca alegorie a unității naționale, evocând fraternitatea Moldovei și a Țării Românești. Subiectul politic este transformat într-un tablou viu, în care femeia devine purtătoarea unei simbolistici a fraternității și a speranței.

Țărănuțele lui Grigorescu sunt probabil cea mai recognoscibilă tipologie din opera sa. Reprezentate aproape repetitiv, acestea transmit o imagine idealizată a feminității rurale: blândețe, grație, modestie, frumusețe și mândrie, adică calitățile ideale ale femeii române. Popularitatea acestor imagini le-a consacrat ca portrete morale ale țărăncii române.

Din anii 1870, Grigorescu începe să fie perceput drept pictor național, un ambasador al României prin pictura sa. Expozițiile sale impun imaginea unei arte naționale moderne, legată de școala de la Barbizon dar dedicată subiectelor românești. Colecționarii și monarhia, în special Carol I, îi conferă un rol diplomatic, lucrările fiind prezentate străinilor ca reprezentări autentice ale identității românești. Grigorescu realizează un portret memorabil al Reginei Elisabeta și portretează doamne din înalta societate. Critica epocii îl glorifică drept „rapsod al spiritului național” și „poet prin culori al României adevărate”, asocierile fiind păstrate până azi.

În concluzie, personajele lui Grigorescu, fie în ipostaza eroică a războiului, fie în cea intimă a țăranului și mai ales a țărăncii, au construit reperele vizuale românești.

Capitolul V

Modernitatea lui Luchian prin prisma reprezentărilor feminine

Capitolul urmărește tensiunea dintre biografia și opera artistului, chestionând felul în care privirea lui Luchian modelează și definește modernitatea prin tipologii feminine diverse, de la burgheze elegante *fin-de-siècle* până la muncitoare și figuri din familie, și cum, prin ele, sincronizează pictura românească la ritmul european al anilor 1890–1900.

Luchian asimilează modernitatea franceză. Dialogul cu Manet este central: simplificarea formelor, planurile coloristice mari, fondurile brun-roșcate, franchețea tonurilor și eliminarea modelajului academic. Lucrări precum „Ultima cursă de toamnă”, „Lăutul/Toaleta copilului” atestă această căutare a unei picturi directe, cu vibrație atmosferică și ritm coloristic personal.

Dezamăgit de arta oficială și de mecanismele salonului autohton, Luchian devine vector al modernizării instituționale: inițiază Salonul Independenților (1896), se implică în Societatea „Ileana” și în Tinerimea Artistică, redactează manifeste și propune un model de libertate a

expunerii – o versiune locală a „Indépendants-ilor” parizieni. Această dimensiune de „reformat” completează profilul artistului și explică, în parte, lupta sa contra convențiilor.

Capitolul arată că interesul pictorului pentru figura feminină este neobișnuit de larg pentru epocă: de la burgheze elegante, la femei modeste din mahalale, surprinse cu demnitate și empatie, până la tipologiile idealizate ale femeii *fin-de-siècle* în estetica Art Nouveau și de inspirație pre-rafaelită – culminând cu Ileana, echivalent autohton al Ofeliei, investită cu rol de muză pentru noul suflu artistic.

Boala progresivă îi transformă practica: Luchian își leagă pensula de mână pentru a continua să picteze. Biografia devine, inevitabil, parte din lectura operei iar Luchian devine emblema artistului care se jertfește pe altarul artei, muncind până la epuizare.

Ștefan Luchian apare ca figură pivot între tradiție și modernitate: un modernizator, un promotor al libertății artistice și un pictor al prezenței feminine privite cu empatie. Lectura operei sale permite să vedem în Luchian nu doar „artistul chinat”, ci pe creatorul care a învățat pictura românească să respire aerul timpului ei.

Capitolul VI

Primele încercări de emancipare artistică prin intermediul societăților și grupărilor de artiști

Capitolul urmărește configurarea primelor încercări de emancipare artistică din România sfârșitului de secol XIX – început de secol XX, prin apariția societăților și grupărilor de artiști care au căutat spații alternative de expunere, modalități de circulație a operelor în afara circuitelor oficiale și, treptat, o nouă cultură profesională (atelier comune, conferințe, reviste, cursuri, protecția drepturilor de autor). În centrul demonstrației se află ideea că disidența față de mediul oficial al academiilor a produs nu doar o modificare instituțională, ci și o schimbare de sensibilitate: subiectele, tehnicile și imaginarul – între care figurile feminine – se diversifică și capătă noi roluri simbolice și sociale.

În privința imaginarii feminine, capitolul arată cum trecerea de la academism la modernitate produce ipostaze noi: femeia-alegorie a libertății și adevărului în retorica Independențelor; femeia-decor și simbol în orizontul Art Nouveau și simbolist al *Ileanei*; femeia reală precum actrița, mondena sau muncitoarea, integrată treptat în expozițiile Tinerimii Artistice, inclusiv în teme de viață cotidiană. Aceste ipostaze, deși inegale ca pondere, indică reconfigurarea relației dintre reprezentare și statutul social al femeii în cultura vizuală de la 1900.

Capitolul VII

Suflul simbolist și Art Nouveau în reprezentările feminine

Capitolul VII analizează felul în care simbolismul și Art Nouveau-ul au remodelat reprezentările feminine în arta românească de la începutul secolului XX, între dorința de înnoire și persistența clișeeilor. Art Nouveau propune fuziunea artă-viață, decorativul curbiliniu și motivele naturale, filtrate local prin referințe bizantin și din folclorul românesc primitiv. Figura feminină devine pivot: femeia-natură, femeia-copil, prințesă/zână. În lectura lui Walter Benjamin, linia unduitoare și floarea sunt ultime încercări ale artei de a umaniza tehnicul; aceeași funcție o îndeplinește „interiorul feminin” din afișe și pictură. Simbolismul refuză natura ca model: arta trebuie să exprime idei, vise și stări. Criticul-colecționar A. Bogdan-Pitești atacă rutina realistă și pledează pentru simbolism.

„Femeia-floare” fixează idealizarea, efemeritatea dar și ambivalența feminină. Regina Maria cultivă florile atât în jurul ei cât și în desenele ei și în obiectele de design pe care le imaginează, ca temă decorativă. Imaginea femeii-floare este răspândită în pictură așa cum se observă în exemplele analizate.

Mitologia populară oferă un „rezervor de ideal”: basmele („Cele 12 fete de împărat”) la Loghi, Șt. Popescu și Vermont devin parabole vizuale despre puritate, grație și răsplata caracterului bun. Antichitatea furnizează modele morale și estetice: Vermont („Cele 9 muze”; „Visul lui Ulise”) și Loghi („Balada”; „Orfeu”; „Idila”) transfigurează mitul într-un „peisaj état d’âme” unde decorativul Sezession/Art Nouveau se întâlnește cu lirismul simbolist. În aceste scenarii, femeia rămâne muză, zână, prințesă, dar și ecranul pe care se proiectează fantasmele și neliniștile modernității.

Capitolul VIII

Muze moderne și personalități feminine care alimentează imaginarul colectiv

Capitolul analizează felul în care, la începutul secolului XX, personaje feminine reale se afirmă în spațiul vizual românesc, accesând simultan elemente iconografice moderne și elemente iconografice ce țin de tradiție. Analizăm cazul Reginei Maria, care, prin asumarea deliberată a repertoriului vestimentar bizantin (mantia-hlamidă, coroana cu pandantive, cerceii supradimensionați) își legitimează vizual propriul statut împrumutând elemente vizuale din

reprezentările Doamnei Despina-Milița de la Curtea de Argeș și din tradiția Imperiului Roman de Răsărit. Încoronarea de la Alba Iulia în cadrul căreia Regina Maria optează pentru accesorii supra-dimensionate amplifică ideea puterii ca dar divin. Pictura lui Gheorghe Popovici (1925) îi conferă suveranei alura unei împărătese bizantine prin aparența de mozaic și aura din jurul capului, în timp ce la Balcic, în capela privată Stella Maris, portretele votive ale Reginei și Principesei Ileana arată devoțiunea celor două față de ortodoxie. Alte imagini, precum portretele votive ale Reginei alături de copiii săi, realizate de Arthur Verona la Bran, explorează un tip pictura votivă modernă, cu accente Art Deco, iar tabloul lui Nicolae Grimani (1911) reprezentând-o pe Maria alături de două dintre fiicele sale, luând lumină, funcționează ca discurs de legitimare dinastică. Tot acest «Byzantine Revival» la care se adaugă și portrete în costum național, precum cel al lui Tini Rupprecht, decurge din strategia soft-power a Principesei – ulterior Reginei – Maria.

Modernitatea intră în artele vizuale și prin corp, coregrafie și mișcare: dansatoarea americană Loïe Fuller aduce la București spectacolul său fascinant, cu ample mișcări serpentine și lumini. Ecouri formale se regăsesc în lucrări de Kimon Loghi în care apare energia dansului cu mișcări serpentine. Edmond Van Saanen-Algi realizează sute de crochiuri în care surprinde mișcarea modernă din dansurile Isadorei Duncan, ale lui Nijinsky și ale dansatorilor ansamblului Ballets Russes. Femeia-dansatoare devine o paradigmă a modernității.

În sfera teatrului, actrițele devin muze și repere publice, dar artiștii români le consacră puține portrete: de la pioniera Eufrosina Popescu la emblematica Aristizza Romanescu și cosmopolita Maria Ventura, vizibilitatea lor în pictură rămâne redusă; aspect care contrastează cu varietatea reprezentărilor actrițelor în pictura occidentală.

Capitolul analizează și *passe-temps*-urile artistice ale femeilor burgheze: lectura, muzica, socializarea de salon, vizitele în ateliere și chiar orele de desen. Ștefan Dimitrescu, în lucrarea „Femei pictori” denunță restricția instituțională a educației artistice pentru femei (absența studiului după nud), indicând mecanismele de marginalizare ce vor explica uitarea unor creatoare precum Sonia Nădejde sau Sonia Rogouska pe care le întâlnim ca artiste în revista Ileana, dar care au fost insuficient validate și date uitării.

În fine, alegoria feminină servește unei pedagogii morale și naționale în spațiul public: de la „Spes Aeterna Dea” a lui Arthur Verona la programele decorative comandate lui Michel Simonidy pentru Palatul CEC. Întregul ansamblu arată cum feminitatea – de la cea atent construită

a Reginei Maria, la cea afișată de dansatoare și actrițe și până la cea exprimată de o anonimă burgheză în interior citind – devine un dispozitiv de vizualizare a modernității românești.

Capitolul IX

Reprezentarea unei lumi reale: prezențe feminine inedite în pictura românească

Ultimul capitol marchează o schimbare survenită în pictura românească la începutul de secol XX: trecerea de la idilizarea vieții rurale sau de la figurile simbolice către reprezentarea unei lumi reale, cotidiene, adesea dure, în care femeia apare surprinsă în ipostaze inedite pentru tradiția picturii românești. Dacă în paginile anterioare am urmărit figuri feminine idealizate, aici analiza se concentrează asupra imaginii femeii din mahalale, a muncitoarelor, spălătoarelor, a chivuțelor ori a croitorelor – figuri modeste, anonime, cărora artiștii generației de început a Tinerimii Artistice le dau vizibilitate.

Această deschidere spre realitatea socială din spațiul urban precum și din cel rural, aduce în artă ecoul tensiunilor epocii, al sărăciei, al violenței domestice și al luptei cotidiene pentru supraviețuire. În același timp, în paralel cu aceste chipuri aspre, apar și subiecte insolite, precum reprezentările femeii devoțiune – fie că este vorba de scene religioase sau scene plasate în universul monahal, al izolării spirituale. Astfel, artiști precum Jean Al. Steriadi, Apcar Baltazar, Nicolae Vermont sau Costin Petrescu dau glas unei dimensiuni noi a reprezentării feminine: aceea a existenței reale, în mediul urban sau în mediul rural.

Acest capitol încheie cercetarea propunând o reflecție asupra modului în care arta românească de la cumpăna secolelor a ales să privească femeia nu doar ca simbol al frumuseții sau al virtuții, ci și ca prezență concretă într-o lume reală, socială, adesea dificilă, marcând astfel o maturizare a reprezentării feminine.

Cuvinte cheie: Artă modernă românească, Reprezentări ale femeii, Alegorii feminine, Nicolae Grigorescu, Ștefan Luchian, C. D. Rosenthal, Femeia națiune, România revoluționară, Tinerimea Artistică, Salonul Independenților, Revista Ileana, Femeia mondenă, Fin-de-siècle, Art Nouveau, Simbolism, Stil național.