

PRELIMINARII LA IMAGINEA FEMEII ÎN ARTA 1900. CAZUL GUSTAVE MOREAU

Anca Maria Zamfir

“În jurul meu într-una se învâрте Necuratul
Mă împrejmue cu boarea ce nu se poate prinde;
Îl sorb și simt în pieptu-mi, ca jarul, cum aprinde
Umplându-mă cu poște de neânvins, păcatul.
Adesea, cunoscându-mi iubirea pentru artă,
Mi-apare în chipul unei femei ispititoare,
Și, născocind fățarnic vreo pricină deșartă,
Îmi năvăleşte buza cu zămi otrăvitoare...”¹

Imaginea femeii în Arta 1900, senzuală și, în același timp, înfricoșătoare, fascinantă cu nuditatea sa, este rezultatul modificării lente a mentalității secolului al XIX-lea, cu precădere în a doua sa jumătate. Dorindu-se modern, acest 1900 se dovedește a fi, ca orice moment de răscruce, orientat spre viitor și, în același timp, cu rădăcini adânci în trecut. Cât de tributară este Arta 1900, din punct de vedere formal, acestui trecut s-a scris. Ne propunem să urmărim tributul pe care ea îl plătește, din punct de vedere ideologic, secolului care tocmai se încheia și cum se reflectă acest lucru în artă prin imaginea femeii, reevaluarea nudului feminin și instaurarea senzualității. Subiecte tabu în pictura primei jumătăți a secolului al XIX-lea, dominată de preceptele morale burgheze, acestea se infiltrează încet în mentalitatea secolului, pătrunde disimulat în arte, modelând conștiințele și pregătindu-le pentru o nouă schimbare de mentalitate și, implicit, pentru un alt tip de imagine și acceptarea sa.

Imaginea femeii în Arta 1900 este rezultatul a doi factori aparținând mentalității secolului al XIX-lea pe de o parte, societatea burgheză, a cărei mentalitate impune un anumit tip de imagine a feminității; pe de altă parte, individul, aflat între modelele impuse de aceasta și necesitățile proprii, care cer alt tip de imagine. Dacă, în prima jumătate a secolului, societatea “înghite” individualitatea, în cea de-a doua jumătate observăm că începe să țină seama de individ ca parte componentă a sa, realizându-se astfel compromisul necesar bunului mers al mecanismului. Cum vede fiecare dintre acești doi factori femeia și cum se realizează compromisul, care înseamnă, de fapt, schimbarea de mentalitate care va pregăti imaginea femeii din Arta 1900?

Într-o foarte bună analiză a mentalității epocii², s-a observat că societatea burgheză a secolului al XIX-lea este tributară permanentei dicotomii dintre suflet și trup, centrul de coordonare al tuturor atitudinilor, care generează practici venind dintr-un trecut îndepărtat, care se mențin pe tot parcursul secolului. Mesajul creștin fondat pe antagonismul dintre suflet și trup, conform căruia corpul compromite sufletul cu instinctele sale, justifică războiul permanent împotriva pulsionilor organice. Sexualitatea poartă stigmatul păcatului, peste ea așternându-se tăcerea. Ea este acceptată ca un rău necesar, doar în scopul procreării și în absența plăcerii, inoculând individului culpabilitatea intimă. Împotriva amenințărilor dorinței se elaborează strategii ale aparenței, care să restrângă aportul senzualității, și se impune controlul de sine. Codul moral impune polul alb al feminității, modelul feminin angelic în cazul fetelor, virtuos în cazul femeilor căsătorite. Imaginea femeii exclude senzualitatea. Pe de altă parte, o viziune laicizantă a existenței în a doua jumătate a secolului, generată de discursul medical, care privilegiază organicul, desenează o morală a moderației, care asigură o sănătate mulțumitoare și o bunăstare mai căutată decât plăcerea. Discursul medical acordă o atenție crescândă raporturilor dintre fizic și moral, determinând un

anume mod de ascultare a corpului. Atent mai ales la specificitatea corpului feminin, el va revela rolul instinctelor și al inconștientului în comportament și pericolul pe care acestea îl reprezintă, denunțând astfel polul negru al feminității și amplificând spaima ancestrală de femeie. În acest context, individul este prins la mijloc, între presiunea socială și propriile necesități. Între păcat și virtute, între amenințarea culpabilității intime și propria vitalitate, el va deveni duplicitar. Atent la modelul feminin impus de către societate, pe care îl acceptă în societate, el este atent și la discursul interior care impune un alt ideal. Strategiile aparentei vor genera instaurarea distorsiunii dintre atitudine și discursul interior, deci prefăcătorie. Plăcerea solitară va hrăni dialogul interior cu ceea ce societatea trece sub tăcere. Nudul feminin, profund ascuns, îi va face pe bărbați să fantasmeze. Controlul de sine, propovăduit de către predicatori, va genera ispita flaubertiană a vieții visate, nu a vieții trăite. Modelului angelic al iubirii romantice i se substituie iubirea carnală și figurile voluptății care obsedează imaginarul. Obscenitatea, omniprezentă și ascunsă, evocarea paroxismului erotic, tot acest teatru al voluptății, în care se amestecă extazul și degradarea, devin subiectele romanului și ale poeziei, cu implicații în artele plastice. Deși au opinii diferite în privința senzualității și a femeii, individul și societatea sunt de acord asupra unui singur lucru: teama de femeie. Stigmatizată de păcatul original, ea este cauza tuturor relelor și mai ales, calea spre păcat. Discursul medical revelează pericolul pe care îl prezintă natura ei care nu trebuie stărnită și pe care ea nu o poate controla. Însămănță cu pecetea alianței cu demonul, ea riscă în orice clipă să se prăbușească în prăpastia păcatului prin însăși natura ei, ea face necesar exorcismul. Mai apropiată de lumea organică, ea se bucură de o cunoaștere intimă a vieții și a morții. Asociată cu demonul, nimfomania și sfinxul, ea va hrăni anxietatea sexuală și spaima de femeie și necesitatea supunerii ei². Această imagine a polului negru al feminității, cu o sexualitate debordantă și amenințătoare, va hrăni sensibilitatea sfârșitului secolului al

XIX-lea și a începutului de secol XX, contribuind la elaborarea tipologiei feminine din Arta 1900.

Din dilema morală – necesitățile individului se va ieși printr-o soluție tipică societății epocii: disimularea, care legiferează compromisul. Pictura epocii reflectă din plin aceste tribulații și soluțiile adoptate pentru rezolvarea lor. Dacă, în prima jumătate a secolului al XIX-lea ea va satisface cu precădere mediile oficiale și moralitatea, oferind portrete de burghez respectate, în cea de a doua jumătate a secolului, deși păstrează aparențele, ea are tendința să se adreseze mai mult individului, manifestând un interes crescând pentru un alt tip de imagine feminină, cu conotații erotice. Tipul de pictură realistă din a doua jumătate a secolului, așa numitul “realism burghez”, iubit și prețuit de către contemporani, își păstrează, aparent, conținutul ideologic și moral, reflectând idealul social. El propune un mesaj cu audiență generală, care se sprijină pe morala epocii și face din el o operă alegorică. Analizând raporturile picturii cu mentalitatea acestei epoci, Aleksa Čelebonović remarcă faptul că “transpunerea picturală a unor idei și concepte morale sub forma unor femei dezbrăcate trădează fața ascunsă a moralității burgheze. Ea corespunde nevoii de a restabili echilibrul dintre idealurile afișate și cele ale discursului interior, tolerate, dar ascunse. Compromisul din viața curentă trece mai nuanțat, în artă: înclinarea de a prezenta aspectele hedoniste ale vieții (vezi aspectul uman și carnal al modelelor) compromite forța mesajului simbolic sau moral”³.

În acest context, vedem evoluând două categorii de teme care au ca personaj central femeia. În paralele cu imaginea femeii virtuoză și pioasă, având ca model fizic și moral pe Fecioara Maria, răsrângere a moralei și a modului de viață burghez, în care rolul femeii este capital în îngrijirea familiei și în economia casnică, vedem evoluând imaginea femeii – ispită. Ea își face apariția în tablouri cu subiecte religioase (vezi imaginea ispititoare, hrănind imaginația, a Mariei Magdalena), al căror mesaj de pioșenie și de morală este contrazis de

prezentarea generoasă a farmecelor feminine, astfel încât “ai sentimentul că se face aluzie la altceva”⁴. Antichitatea, care se impune ca sursă de inspirație tradițională, și viața secretă a orientului vor furniza la rândul lor, pictorului abil și erudit, capabil să măgulească gusturile și înclinațiile unei clientele bogate, subiecte pretext pentru a celebra trupul și farmecele sale. Introdus clandestin sub masca acestor subiecte, erotismul invadează cea mai mare parte a operelor cu conținut clasic, răspunzând aspirațiilor secrete ale burgheziei. La acestea se adaugă temele legate de imperiul nopții, în care femeia senzuală devine simbol nocturn, vis și coșmar⁵. Produse și oglinzi ale unui mediu al compromisului și al disimulării, aceste opere răspund unor necesități multiple și variate, chiar antagonice, reușind astfel să-și impună legitimitatea și în același timp, să infiltreze un alt tip de imagine al feminității.

Cazul Gustave Moreau este elocvent. Pictor de mare succes în epocă, dar și cu mulți detractori, membru în juriul Saloanelor, profesor la Academie, el primește onorurile și privilegiile oferite de societatea burgheză. El știe să împace pe toată lumea, răspunzând atât necesităților individului, cât și moralei burgheze. Într-o continuă căutare intelectuală și mistică a legendei și a divinului, el oferă tablouri cu subiecte biblice și mitologice cu trimiteri morale și intelectuale. Dar, în același timp, el dă o atmosferă stranie, de coșmar, încărcându-le cu un erotism latent, uneori înfricoșător, populându-și pânzele cu imagini ambigui și rafinate de femei cu farmec enigmatic și crud, care trădează atracția și în același timp, spaima de femeie și o misoginie profundă, pregătind percepția și tipologia femeii din Arta 1900.

Moreau aduce în centrul atenției și reușește să facă acceptată imaginea femeii văzută nu din perspectiva societății, ci din perspectiva individului care îi impune acesteia propriile necesități și dorințe. Femeia – reprezentare reflectând idealul social, este înlocuită de Moreau cu femeia – ființă, a cărei existență, deși bântuie conștiința individului este trecută sub

tăcere. Fantasmă care atrage și înspăimântează în același timp, fascinantă în nuditatea ei etalată ipocrit, al cărei erotism latent, inconștient (“Inorogi”) sau asumat (“Dansul Salomeei”) reflectă discursul interior al bărbatului epocii, ea își impune și își face acceptată prezența. Întâlnirea cu femeia – ființă – dorință se petrece în afara cadrului social, într-un spațiu imaginar și permisiv, care nu are nimic în comun cu realitatea. Simbolic, fantastic, de vis, el face din aceste tablouri concretizări ale imaginarului masculin, evadări din realitate. Aici ea este cea care este cu adevărat ființă biologică, făcută din carne, care își poartă firesc goliciunea, care are pulsuni și instincte de care este sau nu conștientă și a cărei misterioasă sexualitate ademenește și înspăimântă. Ea reprezintă eternul feminin. Imaginea ei iese din gândurile bărbaților în lumea fizică. Ea devine o prezență a cărei existență nu mai este ascunsă decât de voalul străveziu al titlului tabloului, concesie făcută moralei, artificiu pentru a face acceptat inacceptabilul. Strategia este subtilă. Ea implică mai multe niveluri de citire a operei, reușind, în acest fel, să obțină atât acceptul oficial, cât și legătura intimă cu publicul.

Primul nivel, intelectual, care face apel la cultura privitorului, înscrie imaginea în tipul acceptat fără rezerve în epocă: ilustrarea legendelor biblice și mitologice, “Salomeea dansând”. (cca 1876), “Iason și Medeea” (1865), “Leda” (cca 1865), “Orfeu” (1865), “Himere” (1884), “Unicorni” (1887), “Oedip pribeag” (1888), “Jupiter și Semele” (1895), “Întoarcerea argonauților” (1897) sunt titluri care oferă legitimitatea tablourilor. Abilitatea pictorului de a face acceptată imaginea merge și mai departe: prin subiectul lor, aceste tablouri prezintă situații din care moraliștii epocii pot extrage argumente pentru discursul lor. Personajele sunt vicioase, iar faptele lor reprobabile sunt pedepsite crunt, prin moarte. Medeea, fecioara păcătoasă, orbită nu de dragoste, ci de patimă bolnavă, trădătoare de patrie și de părinți, sfârșește prin a fi părăsită de iubitul său și prin a-și ucide copiii născuți în păcat. Exemplul este util unei societăți care veghează asupra moralei fecioarelor pe care le



Gustave Moreau, **Iason și Medeea**, 1865, 204X115,5 cm,
Muzeul Orsav, Paris.



Gustave Moreau, **Leda**, cca. 1865-1875, 220X205 cm, Muzeul
"Gustave Moreau", Paris.

modelează după tiparul inocenței absolute, făcând din ele ceea ce s-a numit "gâștele albe"⁶. Leda și Salomeea sunt adulterine, Oedip este incestuos. Iubirea fizică este păcatul, pericolele sunt imense, iar deznodământul este înfricoșător. Aceea care plătește este femeia, întotdeauna vinovată, păcătoasă prin definiție, periculoasă prin natura ei, ispită, sursă și instrument al păcatului. "Vestală a unui mister care o depășește", senzualitatea ei potențială ("Unicorni"), pasivă ("Leda"), împlinită (Medeea), amenințătoare (Salomeea, Sfînxul) nu atacă direct, ci pervers,



Gustave Moreau, **Unicorni**, 1887, 115X90 cm, Muzeul "Gustave Moreau", Paris.

disimulat. Bărbatul, potențială victimă, participant sau privitor, domină, prin compensație, scena. Victoria finală este a sa, reflectând mentalitatea epocii, care îi atribuie rolul dominant în societate și în cuplu. Tablourile lui Gustave Moreau ilustrează misoginia profundă a unei societăți care nu acceptă dreptul femeii la plăcerile iubirii, dar închide ochii în cazul bărbatului. Atunci când Jupiter este adulterin, soția sa, Hera, o ucide pe Semele.

Al doilea nivel de citire al tablourilor lui Gustave Moreau este nivelul simbolic. Accesibil doar inițiaților, el implică o interpretare a elementelor tabloului dincolo de aspectul lor anecdotic, accesibil publicului și util moraliștilor. Dacă se ia în considerare ansamblul simbolurilor din aceste lucrări, se poate observa apartenența lor la aceeași idee și anume iubirea, sub toate aspectele ei, căreia artistul îi dă un înțeles mistic. Lucrarea “Leda” (cca 1865) este semnificativă în acest sens. Celebrată în Grecia antică mai ales pentru frumusețea ei masculină, lebăda albă încarnează cel mai adesea lumina solară, masculină și fecundatoare. Aparent cu aceeași interpretare masculină și divină, mitul Ledei se constituie în realitate, în simbol hermafrodit, în care Leda și lebăda sunt una. Imaginea lebedei se sintetizează ca imagine a dorinței, ca o chemare la împreunare adresată celor două polarități ale lumii – simbol al dorinței primare care este dorința sexuală. În același timp, lebăda face parte din simbolistica alchimiei. Emblemă a mercurului, ea exprimă un centru mistic și unirea contrariilor (apa – focul), unde se regăsește valoarea sa arhetipală de androgin⁷. Androginul, ființă iubită și de simbolism, își va prelungi existența în imaginarul 1900. Lucrarea “Unicorni” prezintă, și ea, elemente simbolice. “O insulă fermecată cu o ceată de femei – acesta constituie cel mai valoros apropo pentru orice temă de artă plastică” va spune artistul. Trimiterea la Cythera, insula mitică a iubirii libere, este mai mult decât evidentă. Dar personajele sunt fecioare. Alături de ele unicorni. Iată două ființe misterioase și fascinante, două simboluri polare: inorogul și fecioara, activul

și pasivul, mereu împreună, asociate purității. Simbol al puterii exprimată mai ales prin cornul său unic, care a fost comparat cu un falus psihic, inorogul transcende sexualitatea, constituindu-se într-un simbol al virginității spirituale și psihice. S-a văzut în licornă tipul marilor îndrăgostite, decise să respingă împlinirea mării iubiri pe care o inspiră și pe care o împărtășesc. Aici se opun lirismul renunțării și lirismul posesiunii, supraviețuirea fetei și revelarea femeii. Mitul licornei este cel al fascinației pe care puritatea continuă să o exercite asupra inimilor celor mai corupte. Asociată fecioarei, licorna evocă întotdeauna ideea sublimării miraculoase a vieții trupești și pe cea a unei puteri supranaturale care emană din ceea ce este pur⁸. Fecioara este starea de virginitate, ceea ce nu s-a revelat. Tocmai acestui aspect al feminității i se acordă o atenție sporită în epocă. Moraliștii fac eforturi să îl păstreze intact, să păstreze mitul. Individul este fascinat însă de sexualitatea ei pe cale de a se declanșa și care ar putea deveni, într-o zi, sexualitatea nestăpânită și ucigătoare a Salomeei. Fecioara atrage și înspăimântă în același timp. Lucrarea este, de fapt, o alegorie a trecerii de la starea de fecioară la starea de femeie. Departe de a restrânge aportul senzualității prin exaltarea modelului angelic, Moreau propune o imagine nouă a fecioarei, care va contribui la modelarea imaginii femeii din Arta 1900. Dar sexualitatea femeii poate deveni periculoasă. Conform discursului medical din epocă, ea nu poate controla această forță telurică sub amenințarea căruia trăiește și care se manifestă în excesele nimfomaniei și ale isteriei. Când aceste lăve clocotind ajung să se manifeste fără nici o reținere, sexul slab se dezlănțuie, insașiabil în iubirile sale, înspăimântător⁹. Acesta este polul negru al feminității, care întreține spaima ancestrală de femeie. Imaginea erotismului feminin pe care o prezintă Gustave Moreau contravine mentalității epocii, dar resursele ei își au obârșia aici. Iată cum o descrie artistul pe Salomeea, personajul central a două dintre lucrările sale (“Apariția” și “Salomeea dansând”): “Plictisită, capricioasă, animalică, simte foarte puțină

satisfacție la vederea adversarului învins, cuprinsă de dezgust, după împlinirea oricărei dorințe /.../ Când vreau să redau toate aceste nuanțe, nu le găsesc în temă, ci în natura femeii înseși, care caută emoții nesănătoase și care este atât de toantă încât nu simte nici monstrozitatea celei mai oribile situații. Este unul dintre lucrurile ce pot fi spuse pe această temă și pe care îl storc ca pe o lămâie.” Prezentând-o pe Salomeea în toată splendoarea nudității sale, el oscilează, la fel cum vor face și simbolistii, între viziunea idealistă și cea satanică și perversă a femeii. Forma ei minunată este instrumentul Diavolului și duce, inevitabil, la pierzanie. Artiștii celei de a doua jumătăți a secolului al XIX-lea vor pune accent pe enigma feminității. “În același timp marmoreană și bestială, femeia-sfinx, încinsă cu șarpele, cu ochii strălucind de o lumină sălbatică, răspunde codului hieratic al Modern-Style-ului.”¹⁰ Sfinxul lui Moreau (“Oedip pribeag”- 1888) este o ființă hibridă, femeie-pasăre-animal, fascinantă și monstuoasă în același timp. Poziția maestrasă și chipul arată seninătatea certitudinii puterii sale. Creatura aparține spațiului imaginar al Greciei antice, în care existau leoaice înaripate cu cap de femeie, enigmatice și pline de cruzime, un soi de monștri înfricoșători în care se poate vedea simbolul unei feminități pervertite. Mentalitatea celei de-a doua jumătăți a secolului al XIX-lea preia această idee. Sfinxul simbolizează “dezmățul și dominarea perversă...el nu poate fi învins decât de intelect, de perspicacitate, formă ce se opune îndobitocirii sau prostirii obișnuite. E așezat pe o stâncă, simbol al pământului: la care aderă, e parcă ținut, înfipt definitiv acolo, simbol al absenței puterii de a se înălța, al unei ascensiuni inexistente... Deși are aripi, el nu se poate înălța, destinul lui fiind acela de a aluneca în prăpastie. El nu desemnează decât vanitatea tiranică și distrugătoare.”¹¹ Aceasta este, de fapt, caracterizarea pe care o face femeii misoginia secolului al XIX-lea în încercarea de a compensa spaima de femeie prin proclamarea superiorității masculine, iar Gustave Moreau nu face decât să ilustreze această concepție pe care, firesc, o împărtășește.

Dar Sfinxul mai simbolizează enigma, o taină țesută din constrângeri. Pentru mentalitatea epocii, această taină este iubirea fizică. De fapt, “sfinxul apare la începutul unui destin, care este în același timp mister și necesitate”¹². Abordarea acestei teme de către artist ilustrează discursul interior al individului epocii și temerile sale. Imaginea Sfinxului, cu conotațiile sale erotice, va fi preluată de pictura simbolistă și va atinge plenitudinea în Arta 1900, unde va primi valențe noi.

Al treilea nivel de citire al lucrărilor lui Gustave Moreau se adresează subconștientului. Artistul creează un tip de imagine care circulă “subteran”, venind în întâmpinarea imaginarului și dorinței individului prin erotismul său implicit. Evocarea paroxismului erotic inițiat de roman și poezie la sfârșitul secolului, reflectă o stare de fapt. “Tabuurile – inevitabile – conduc la marginalizarea sau la respingerea “celorlalt”, dar, în același timp și invers, hrănesc fantasmele. Față de comportamentul efectiv, imaginarul sexual este cu mult mai bogat, mai liber, mai diversificat. El construiește spații de libertate pe care societatea n-ar putea să le acorde. Mulțumită “celuilalt”, se pot trăi, cel puțin în imaginar, vieți și experiențe noi: un joc care evoluează încontinuu între refuz și seducție.”¹³ Ca și în literatură, obscenitatea, omniprezentă și ascunsă totodată în subrefugiile textului/imaginii, impune privitorului un decodaj, care întetește plăcerea transgresiunii, punând imaginația la lucru. Mai eficientă decât literatura, care evocă sexualitatea aluziv, stârnind totuși scandal (vezi cazul Flaubert), pictura, sub refugiul titlului lucrării pune în fața ochiului privitorului însuși obiectul dorinței și fantasmele sale: nudul feminin. Trezind poftele, acesta își asumă toate fantasmele unei societăți represive. Doza de erotism introdusă de pictura celei de a doua jumătăți a secolului al XIX-lea de către “realismul burghez”, ca o compensație la interdicțiile moraliștilor va servi, la rândul ei, literatura¹⁴. Impactul imaginii este mai mare decât al cuvântului. Pictura satisface voyeurismul spectatorului, care își regăsește și își hrănește cu ea visele. Fascinat și mulțumit, el contemplă confortabil o imagine care

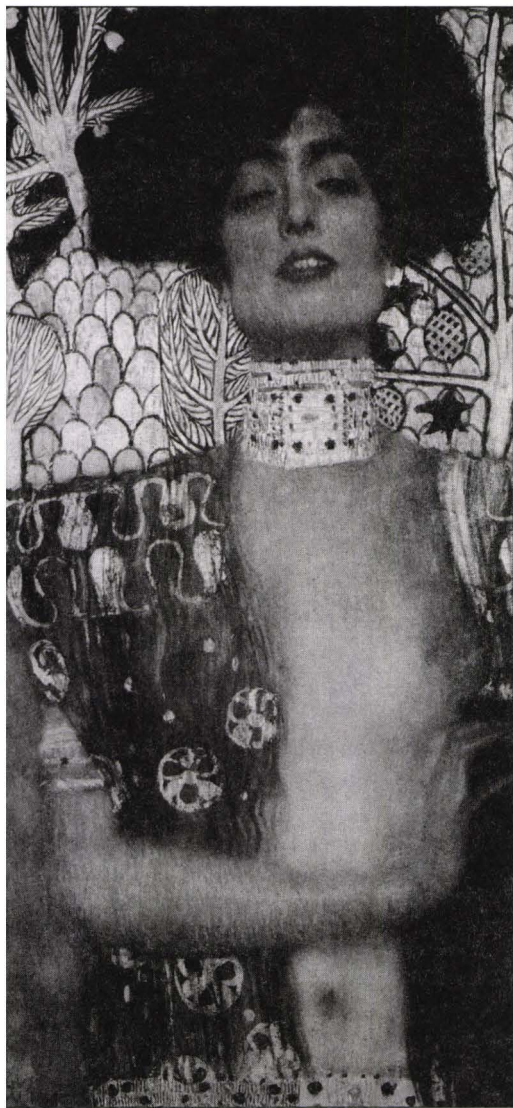
nu mai este interzisă pentru că a știut cum să își asigure legitimitatea. Mitologia masculină a imaginii care conține elemente erotice potențiale, creând o rezonanță puternică cu privitorul, constituie suportul pentru promovarea valorilor care apar ca expresii personale. Artistul își încadrează lucrarea într-un sistem (moral) pentru a crea reprezentări vizuale acceptabile ale unei noi ordini. Situația nu este nouă. Pictorii, oameni ale căror imagini s-au adresat în primul rând oamenilor și apoi sistemelor, au știut întotdeauna să rezolve problema. Referindu-se la scenele mitologice sau biblice din pictura Renașterii italiene care reprezintă baia femeilor ("Venus" sau "Diana în baie", "Suzana și bătrânii", "Betsabe"), Sabine Melchior-Bonnet afirmă: "În zadar vom căuta în aceste motive mesajul moral; ele nu au nimic în comun cu amenințarea diavolului și sunt doar pretexte pentru îndrăzneli iconografice spre deliciul spectatorilor. Trupurile, idealizate, reflectă perfectă armonie; rușinea privirii interzise se transformă în plăcere a privirii indiscrete, în timp ce culpabilitatea dispare sub magia estetică...".¹⁵ Moreau a reușit să impună, cu abilitate, prin intermediul imaginii, necesitățile individului în fața unei societăți a cărei ordine și morală făcea abstracție de ele. Disimularea, arma care apăra morală acestei societăți, a fost folosită inteligent, făcând acceptat inacceptabilul, făcând văzut ceea ce altă dată ar fi fost ascuns, făcând să se vorbească despre ceea ce altă dată ar fi fost trecut sub tăcere, să se recunoască un lucru a cărui existență era înainte ascunsă: sexualitatea și rolul ei în viața individului, și implicit, în viața societății. Viziunile sale reflectă o personalitate senzuală și exaltată, ale cărei complexe sunt surmontate de creație, iar fantasmagoriile sale îi vor seduce pe poeții simbolști, care vor căuta fantasme paralele, oscilând între viziunea idealistă și cea satanică și perversă a femeii. Totul se centrează în jurul nucleului constituit de femeie și sexualitatea sa, terra incognita misterioasă, minunată și înfricoșătoare, care atrage și respinge în același timp. Dacă această forță este latentă la Gustave Moreau, femeile sale părănd, în general, a nu fi conștiente de

ea (în sens mistic, principiul feminin este pasiv), în Arta 1900 ea este manevrată conștient. Imaginea femeii creată de Gustave Moreau este imaginea sexualității inconștiente, neasumate, pasive, care va deveni conștientă, asumată și activă în Arta 1900, când femeia își va privi victima direct în ochi, hipnotizând-o.

Înainte ca Freud să fi spus lucrurilor pe nume, Moreau propune, printr-un estetism fin - de - seicle, o tipologie feminină căreia Arta 1900 îi va fi tributară poate nu atât din punct de vedere fizic, cât din punct de vedere psihologic. Depășind limitele de abordare a nudului de către “realismul burghez”, artistul îi dă conotații simbolice adresându-se unei zone mai adânci a subconștientului, pregătind astfel imaginea și perceperea sa în Arta 1900. Nudurile sale sunt ființe impecabile, strălucitoare, de o măreție regală și în același timp, cu grație de androgin. Melancolia lor implacabilă și cruzimea se împletesc într-un memento al imperceptibilei granițe dintre Eros și Thanatos.



Gustav Klimt, Foaie de calendar a lunii ianuarie din revista “Ver Sacrum”, 1904.



a.



b.

a. Gustav Klimt, **Iudita și Holofrenes I**, 1901, 84X92 cm, Österreichische Galerie, Viena.

b. Gustav Klimt, **Iudita II**, 1909, 178X46 cm, Galleria d'Arte Moderna, Veneția.

1. Charles Baudelaire, *Pierzania*, în vol. *Florile răului*, Ed. Helicon, Timișoara, 1987, p. 7, traducere Mihai Beniuc.
2. Vezi Alain Corbin, Cap. *Culise*, în vol. coordonat de Philippe Ariés și Georges Duby, *Istoria vieții private*, Ed. Meridiane, București, 1997, vol.8, din care am extras aspecte ale acestei analize.
3. Aleksa Čelebonović, *Realismul burghez la sfârșitul secolului al XIX-lea*, Ed. Meridiane, București, 1982, p.58.
4. *Ibidem*, p. 79.
5. *Ibidem*, p. 79.
6. Vezi Alain Corbin, *op.cit.*, p. 109.
7. Vezi Jean Chevalier și Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, Ed. Artemis, București, 1995, vol.II, p. 207.
8. *Ibidem*, p. 215-218.
9. Alain Corbin, *op.cit.*, p. 166.
10. *Ibidem*, p. 166.
11. Jean Chevalier și Alain Gheerbrant, *op.cit.*, p. 225.
12. *Ibidem*, p.225.
13. Lucian Boia, *Pentru o istorie a imaginarului*, Ed. Humanitas, București, 2000, p.121.
14. Asupra relațiilor dintre literatură și pictură și a influenței picturii lui Gustave Moreau asupra literaturii epocii, vezi Maurice Rheims, *Infernul curiozității*, Ed. Meridiane, București, 1987.
15. Sabine Melchior-Bonnet, *Istoria oglinzii*, Ed. Univers, București, 2000, pag.266.

PRELIMINAIRES À L'IMAGE DE LA FEMME DANS L'ART NOUVEAU LE CAS GUSTAVE MOREAU

Résumé

L'image de la femme dans L'Art Nouveau, sensuelle et terrible, séduisante dans sa nudité, est l'effet du lent changement de la mentalité du XIX-eme siècle, surtout dans sa deuxième partie. Cet article se propose de surveiller le tribut qu'elle paye du point de vue idéologique à la fin du siècle et comment ça se reflète dans l'art par l'image de la femme, la réévaluation du nu féminin et l'instauration de la sensualité. Sujets tabou dans la peinture de la première moitié du XIX-eme siècle, ils se glissent lentement dans la mentalité, penetrent dissimulés dans l'art, modelant les consciences et les préparent pour un nouveau changement de mentalité et, implicitement, pour un autre type d'image et son acceptation.

Avant que Freud ne donne aux choses leur vrai nom, Gustave Moreau propose, par un esthétisme fin-de-siècle, une typologie féminine à laquelle L'Art Nouveau sera tributaire peut-être plus du point de vue psychologique que physique. En dépassant les limites d'aborder le nud par le "réalisme bourgeois", il lui donne des connotations symboliques, en s'adressant à une zone plus profonde de subconscient, préparant ainsi l'image de la femme et sa perception dans L'Art Nouveau. Ses nus sont des êtres impeccables, éclatantes et d'une rigidité royale, grâce d'androgynie dort la mélancolie et la cruauté s'entrelacent, memento de l'imperceptible frontière entre Eros et Thanatos.