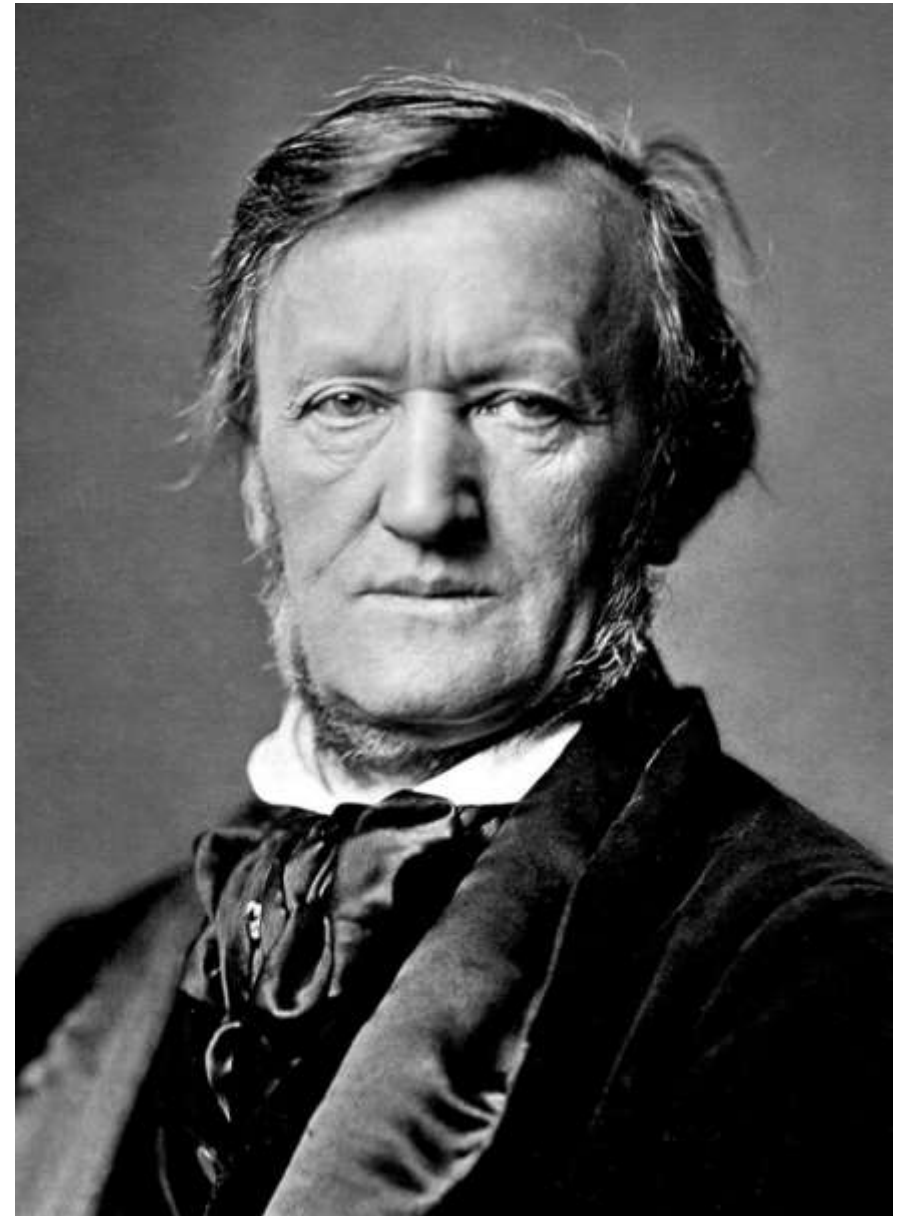


СИМБОЛИЗАМ У ФРАНЦУСКОЈ, БЕЛГИЈИ И ЕНГЛЕСКОЈ

- Симболизам је био покрет у књижевности, музици и визуелним уметностима артикулисан током последње две деценије 19. века. Као директан изданак романтизма представљао је реакцију на реализам у уметности, идеологију материјализма и научни позитивизам, изражавајући отклон и сумњу у идеју прогреса. Обележило га је трагање не само за новом изражајном формом, већ и за новим садржајем и методама стварања уметничког дела. Теме којима су уметници симболизма инклинирали биле су егзотичне и мистичне, припадале су свету изван опажајне реалности и имале порекло у литератури, филозофији, психологији, религији, окултизму. Симболизам је афирмисао оностране/трансценденталне садржаје и ирационална искуства (снови, машта, визија, хипноза) до којих се долазило путем теозофије, алхемије, езотерије и дрога.

Немачки филозоф Артур Шопенхауер сматрао је музику за најузвишенију уметност због њене нематеријалности, најтешње повезаности са имагинацијом и способности да евоцира емоције и сећања. Осим књижевности, музика немачког композитора **Рихарда Вагнера** снажно је обележила сликарство европског симболизма. Нарочито подстицајна била су Вагнерова дела инспирисана старогерманским митовима и легендама, као и амбиција да се посредством тих наратива искажу универзалне идеје. У питању је принцип **синестезије** - евокације једног чулног исуства помоћу другог и њихово спајање, која је својствена симболизму. Креирајући универзалну, свеобухватну изјаву о људском искуству Вагнер је искористио изражајне потенцијале речи, музике и сценографије. Његово најпознатије дело, серија „Прстен“ која се састоји од четири повезане опере (*Злато Рајне, Валкира, Зигфрид и Сумрак богова*), у садржају представља „тотално уметничко дело“ (*Gesamtkunstwerk*), које отелотворује опречне људске емоције и искуства: радост и патњу, губитак и откриће, рођење и смрт, слободу и судбину – теме актуелне у симболизму. Вагнерове опере су сублимне: колосалне, мистичне, језиве и застрашујуће. Ликовни критичари посебно су ценили Де Шавана, Редона и Вистлера као носиоце „вагнеријанизма“ у сликарству.



- Символизам у визуелним уметностима проистекао је из интуитивних идеја романтичара, а представљао је превасходно садржински феномен фокусиран на проналажење митског, заумног језика. То је подразумевало специфичан приступ реалности, који је превазилазио чулно (опажајно) искуство. Његови експоненти стварали су уметничка дела која нису представљала видљиву реалност, него су проистицала из њихових емоција, визија и идеја, а слично уверење јавља се и касније код уметника 20. века.
- За симболисте је најважнија била „реалност“ идеје, сна или симбола, која се изражавала у назнакама, тј. заобилазним путем, посредством серија слика или аналогија, које су доводиле до откривања. Значило је то стварање интуитивних, субјективних уметничких дела, чија је сврха била искрено саопштавање митске идеје, трансценденталних садржаја и универзалних истина, а не њихова дескрипција или илустрација. Трансфер садржаја из литературе у сликарство извршен је помоћу звука и симболике речи, којима су сугерисана стања људског ума и душе, срца и маште. Уметници су такве садржаје визуализовали манипулишући формом, бојом, линијом и композицијом. Апстрактне идеје и садржаји њихових дела, неретко су имплицирани називима.
- У естетском смислу символизам је проистекао из реакције на импресионизам, натурализам и реализам, али постоје и други, извануметнички фактори који су утицали на његову артикулацију средином осамдесетих година 19. века. То су пре свега појачани индивидуализам, песимистичка филозофија и вера у постојање невидљиве реалности.

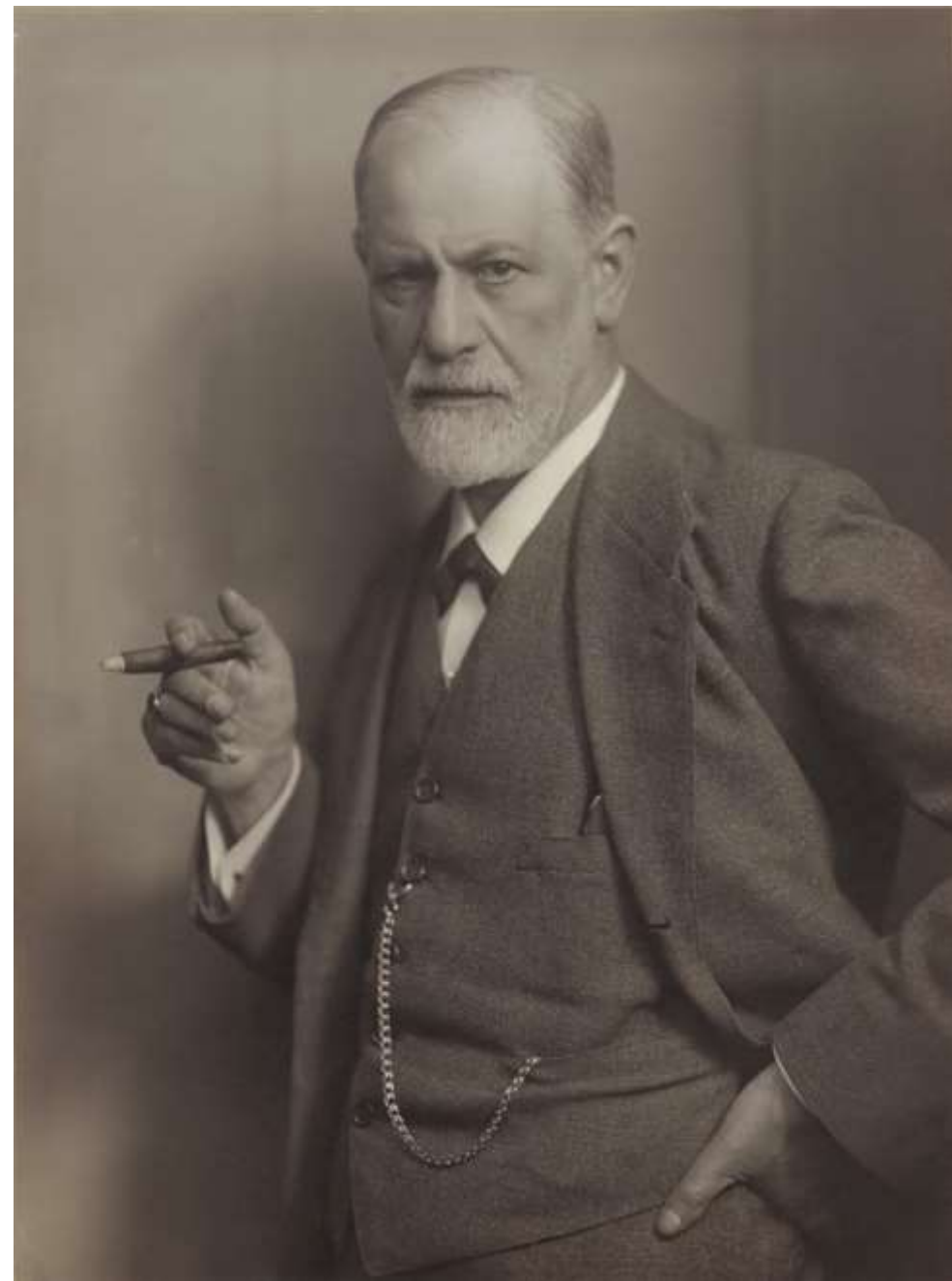
Индивидуализам је проистекао из просветитељског поверења у једнакост и вредност свих људи, а то је тада значило мушкараца, јер су тезе о инфериорности жена и даље биле на снази. Песимизам је имао корене у филозофским ставовима **Артура Шопенхауера**, чија су дела током седамдесетих година 19. века била веома популарна. У књизи *Свет као воља и идеја* (1819) немачки филозоф наглашава да све изван сопства постоји само уколико је човек свестан тога. Консеквентно, истина је недокучива, јер број реалности зависи од броја људи способних да је замисле. Шопенхауерова екстремна субјективност је песимистична зато што пориче постојање једне, универзалне истине и система вредности. Она изражава атмосферу очаја својствену крају века. Таквим схватањем уврежене претпоставке о функционисању света су доведене у питање, а место појединца у њему пољуљале су промене које су захватиле филозофију, политику, религију, науку и друштво. Вера у постојање невидљивих реалности била је подстакнута научним открићима звучних таласа и рендгенских зрака, уверењима да се на спиритистичким сеансама може успоставити контакт са мртвима, затим новим религијама, као што је теозофија, које су афирмисале идеју виших нивоа реалности које су недостижне непросвећеним појединцима, као и повећаном употребом психоделичних супстанци (апсинт, хашиш, опијум).



Симболизам је поједине уметнике одвео ка организованој религији, друге ка мистицизму и тајанственим верским култовима, а остале ка естетичким начелима која су у суштини била атеистичка. Дела немачког филозофа **Фридриха Ничеа**, нарочито *Рођење трагедије* (1872), подстакла су веровања у постојање невидљивих феномена. Ничеова теза да „суштина природе треба да буде симболички исказана“ деловала је веома подстицајно на симболисте. Трансцендентални садржаји и мистериозна расположења исказивана у сликама симболиста подстицала су посматрача на ауторефлексију и контемплацију. **Значење симболистичког дела налази се пре свега у свести посматрача и зависи од његове спремности да прихвати онострано.** Поједини уметници прибегавали су песимистичкој анализи стања људске душе и нагона настојећи да укажу да истине леже скривене испод слојева свести и појавности. Научна открића доказала су постојање феномена који се не могу детектовати помоћу чула и потврдила уверења мистика и филозофа, као што је Емануел Сведеборг, у паралелно постојање још једног, невидљивог света.



Људе с краја 19. века фасцинирала је могућност успостављања контакта са мртвима, а новија научна открића су подстицала ту идеју. Хипнотисани женски медијуми наводно су успостављали контакт са душама покојника пред лаковерном публиком. Рационално објашњење људске подсвести понудио је **Сигмунд Фројд** у делу *Тумачење снова* (1900), у којем је образложио механизме помоћу којих снови изражавају реална, иако потиснута, људска искуства и осећања. Током осамдесетих година 19. века, када су уметници почели да трагају за начинима транспоновања сомнабулних садржаја у уметничко дело, значајан подстрек у том правцу дала су управо Фројдова теоријска тумачења снова и несвесног.



- Разочарани у реални савремени свет, симболисти су се поделили у две струје, **идеалистичку** и **декадентну**, у зависности од тога да ли су гајили оптимистички или песимистички став према будућности човечанства. *Идеалистичку* фракцију чинили су оптимистични уметници који су стварали симболистичка дела са тенденцијом да реформишу друштво. *Декaдентну* струју симболиста чинили су песимистични уметници, чија су дела била дубоко лична и експресивна. *Екстрoвертни* оптимисти гајили су утопијску веру у моћ сликарства да доведе до промена и побољша друштво, док су *интpовертни* оптимисти били више усмерени ка спиритуалности и досезању личног откровења. *Екстрoвертни* песимисти славили су хедонизам и дегенерацију, а *интpовертни* песимисти афирмисали су идеју ескапизма (бекства) из окрутног света реалности.
- Идеалисти, попут Де Шавана, изражавали су носталгичну чежњу за имагинарном прошлoшћу, када су људи били здрави и срећни, а друштво складно. Веровали су да ће се човечанство, поштујући поуке прошлости и ослушкујући интуицију, унутрашње подстицаје душе, моћи вратити у холистичко и идеално стање хармоније, које је постојало у имагинарном „златном добу“ или „аркадији“. Декаденти су испољавали песимистички поглед на свет, руководећи се идејама Вагнера, Шопенхауера и Ничеа (теза „Бог је мртав“). Према њиховом уверењу, човечанство је у својој бити корумпирано, себично и ситничаво, те је као такво довело до декаденције и деструкције цивилизације. Њихов песимизам проистиче и из разочарења у католичанство, које је постало материјалистичко и, као такво, изгубило морални кредибилитет.

- Ослањајући се на Фројдову фалусоцентричну теорију, и оптимисти и песимисти истраживали су подсвест и ирационалне силе, из чега су проистекле контрадикторне, типске **представе жене** као девице – *femme fragile* (идеалисти) или развратнице – *femme fatale* (декаденти). Обично су приказиване у композицијама са митолошким и религиозним подтекстом. То су типске фигуре античког света (Медуза, Сфинга, Кирка, Медеја) или старозаветне хероине (Ева, Салома, Јудита). Такође, актуелна тема у сликарству симболизма је **декапитација** - одсечене главе са затвореним очима, којима је алудирано на надмоћ ума у односу на тело.
- Осим тога, симболистичку тематику чини постојање реалности изван чулне перцепције, улога уметника у друштву, смисао живота и паралелизам између божанске и људске креативности. Тако **музика** као најапстрактнија од свих уметности и **пејзаж** као метафора људске душе улазе у тематски регистар симболистичког сликарства. Закупљеност властитом и личношћу других јединки експлицирана је у **портретима**.

- У сликарству, симболизам се манифестовао у низу различитих морфолошких израза. Ради се о хетерогеним формално-језичким моделима у распону од академизма до експресионизма, и концепту слике као симбола, алегорије, метафоре, загонетке прожете кошмаром, мистеријом или визионарским идејама. Другим речима, симболизам у сликарству представљао је потрагу за новим, **антинатуралистичким** формама израза, којим би се метафорички визуализовали или сугерисали садржаји засновани на емоцијама и идејама с друге стране појавности и разума. Стога су дела симболизма отворена за читавање низа различитих значења.
- Заједничко свим тим делима јесу форма, композиција, боја и светлост, који немају обликовну функцију и, самим тим, деконструишу правила академског декорума. Простор слике је обично плитак, а посматрач је најчешће приморан на успостављање интимног односа са представом, чија значења умногоме зависе од начина његове перцепције.
- Експериментишући са нестандартним материјалима и техникама, као што су пастел, цртеж и литографија, симболисти су демонстрирали **артифицијелност** уметничког дела на различите начине. Подразумевало је то примену неконвенционалних композиционих решења, експресивних боја са симболичким значењем, откривање нових техника сликања лазурним или слојевитим наносима боје, наглашавање дводимензионалности сликане површине кроз примену равних, графички решених форми. Порицање физичности простора и корпоралности људских фигура значило је порицање илузије материјалне реалности. Такав визуелни идиом изведен је из решења примењиваних у фрескосликарству и штафелајном сликарству Фра Анђелика, Пјера дела Франческе, Ботичелија, Карпача и других италијанских мајстора позног средњег века и ране ренесансе, којима су се симболисти дивили.

- Мада поникао у Француској, симболизам је био међународни покрет са значајним експонентима у Белгији, Енглеској, Немачкој, Русији и другим земљама. Оно што је повезивало ове уметнике различитог порекла и изражајног језика, било је интересовање за проблеме субјективног израза и структуру слике. Дух симболизма снажно је утицао на Пола Гогена и уметнике са којима је радио у Понт-Авену и Ле Пулдију у Бретањи (група „Наби“), али и на сликаре који са њима нису блиско сарађивали, као што су **Гистав Моро, Пјер Пиви де Шаван, Одилон Редон** – утемељивачи и носиоци симболистичког покрета у Француској.

ГИСТАВ МОРО (1826–1898) стварао је инспирисан делима Делакроа, а његова дела сублимирала су „зло века“ (*mal-du-siècle*), склоност ка дубокој меланхолији и болести душе, која се манифестовала у избору декадентних, језивих и морбидних тема, као што је декапитација. Томе у прилог говори његова слика ***Трачанка носи главу Орфеја*** (1865). Према античком миту Орфеј је, после повратка његове вољене Еуридике у подземни свет, водио усамљен и тужан живот. Ожалошћени музичар суочио се са смрћу када је група менада, Бахусових следбеница, у екстатичној помами растргла његово тело. На магичан начин, Орфејева глава наставила је да пева плутајући на лири све до грчког острва Лезбос. Са изванредним осећајем за детаље Моро је приказао последице овог насилног чина, тренутак када једна од девојака њише главу човека у чијем је уморству учествовала. Та секвенца није описана ни у једном познатом извору и представља плод маште самог уметника. Моро је насликао чудан, нестваран приказ испуњен контрадикторним асоцијацијама на окрутност и контемплацију, који представља демонстрацију симболистичког принципа ***синестезије*** (синтеза звука и слике).





Мороов приказ повезан је са растућом анксиозношћу мушког дела популације тог времена проистеклу из ирационалне перцепције и предрасуда о жени као претећем бићу. Моро се никада није женио и имао је мизогин став према женама, посебно уметницама. Својим делима пројектовао је екстремно неповерење према женама као варљиво покорним бићима. Иза привлачне спољашњости женског шарма, сматрао је да вреба насилна, немилосрдна и неспутана женска природа, фатална по мушкарца. Осим што реферира на Мороов лични став и осећања према женама, ова слика отворена је за читавања низа различитих значења. У погледу сликарске технике и литерарне инспирације она је традиционална, али уводи у симболистички дискурс тематику декапитације која је постала веома популарна међу експонентима овог покрета.



На неколико композиција насталих око 1876, као што је ***Визија/Утвара***, Моро се бавио библијском темом Саломе, младе принцезе која је својим еротичним плесом забављала очуха Ирода Антипу, римског краља Јудеје. На наговор мајке, за узврат је тражила главу светог Јована Крститеља, зато што је он одбио њену наклоност. Моро приказује тренутак када се глава светитеља указује Саломи, која екстатично плеше у заслепљујућем сјају светлости. Њен дионизијски плес у чулном заносу имплицира опасну игру живота и смрти, а као такав представља манифестацију *пантомимског* симболизма. Окрвављена глава светитеља делује као утварна прилика призвана гротескном халуцинацијом. Тајанствени, бесперспективни простор позадине испуњен егзотичним детаљима изведеним сјајним бојама богате текстуре евоцира идеју о источњачкој раскоши и свирепости, а оно што је натприродно прецизно је приказано. Та симбиоза натуралистичке и апстрактне форме, академске прецизности и модерне декоративности представља парадигматичну демонстрацију симболистичког принципа ***стилске пермутације***.



Мороова уметност допринела је гламуризацији декаденције кроз преставу фаталне жене (**Саломина игра** око 1876). Концепт жене као еротске и деструктивне силе био је поткрепљен Бодлеровом збирком песама „Цвеће зла“ (1857) и песимистичком филозофијом Шопенхауера, а касније и Фројдовом фалусоцентричном теоријом о жени као нижем бићу које настоји да мушкарцу одузме потенцију (кастрација) са циљем да га у потпуности потчини. Стога се страх од *еманциповане жене* (*femme nouvelle*) појављује као нови, психолошки фактор у друштвеним односима полова с краја 19. века. Еманципација жена омогућила им је освајање јавне сфере, до недавно искључиво мушког домена деловања, чиме је дошло до дестабилизације старог друштвеног поретка. За већину уметника тог доба Салома је била архетип те нове, еманциповане жене која кастрира и представља отелотворење сексуалне грабљивости и перверзије, ирационалних и анималних порива. Фатална жена била је централни мотив дела композитора Вагнера и Рихарда Штрауса, писаца Гистава Флобера, Јориса Карла Уисманса, Малармеа, Марсела Пруста и Оскара Вајлда, као и ликовних уметника, попут Мороа, Редона и Обрија Бирдслија, те Густава Климта, Егона Шилеа, Едварда Мунка, Пикаса (*Госпођице из Авињона*) и надреалиста (мотив „луде љубави“/*amour fou*). Као и већина декадентних симболиста Моро је био заокупљен сублимним темама, као што су: ужас, насиље и смрт.

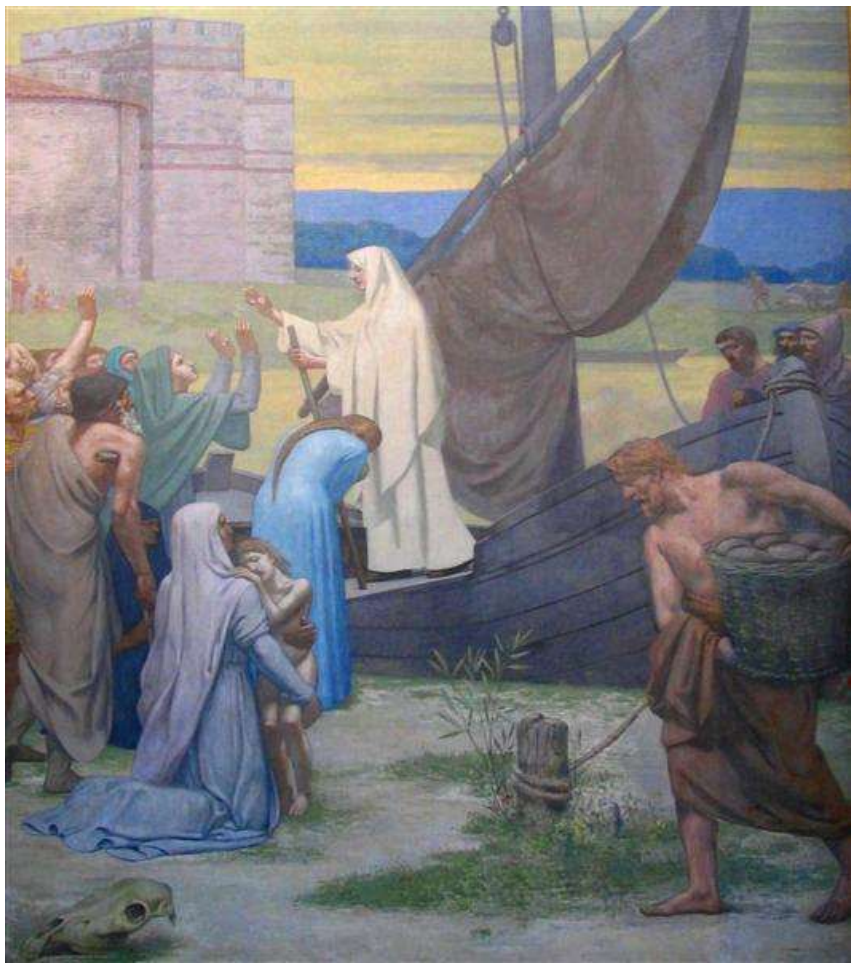


Мороова раскошна хроматска скала и експресивна техника била је праћена комплексном концепцијом простора развијеног сукцесијом планова (*Галатеа* 1880). Слика **Мистични цвет** (око 1890), која приказује Богородицу и светитеље који јој се клањају у бизарном пејзажу, представља типичан пример алузивних метаморфоза религиозне теме. Испод слоја митолошке и религиозне иконографије назире се свет егзотичне фантазије и мистичне еротике.



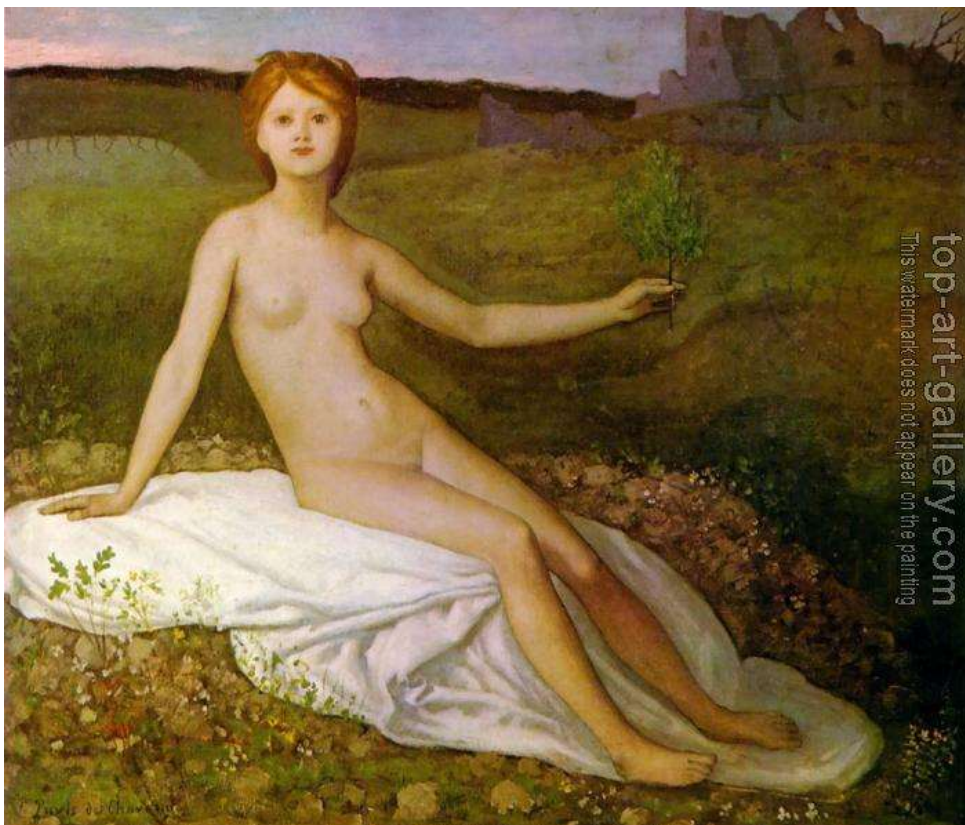
ПЈЕР ПИВИ де ШАВАН (1824–1898) стварао је дела бледих боја и једноставног, наивистичког и архаичног израза, која су била сушта супротност Мороовим раскошним остварењима. Док је песимизам Мороових тема снажно утицао на декадентну струју, контемплативна атмосфера Де Шаванових дела деловала је подстицајно на идеалистичку фракцију симболиста. Најзад, стилски еклектицизам његових остварења подједнако је одговарао конформистичким ауторима наклоњеним академизму и уметницима склоним формалном експерименту.





Као признати академски сликар Де Шаван добија низ великих државних наруџбина. Најпознатији је религиозни **циклус** са сценама из живота **свете Женевије**, који је извео у париском Пантеону (1874–1878). Приказе одликује мирна, контемплативна атмосфера и искрена побожност, а заштитница Париза је представљена као анти-Саломе. Потом су уследиле декорације Сорбоне (1887), Градске куће у Паризу (1894) и државних установа у другим француским градовима.





Пролог у Шаванов артикулисани симболистички дискурс представља слика **Нада** (1872), која приказује нагу младу девојку са храстовом гранчицом у руци као персонификацију Наде у обнову Француске након рата са Пруском и пада Комуне, који су сугерисани руинираним кућама и гробљем у позадини. Затим настаје низ световних, ванвременских слика, као што је **Младе девојке на обали мора** (1879), на којој су приказане три женске фигуре у три различите позе, које имплицирају три различита стања људске свести: пасивно, активно и контемплативно.





Године 1881. када је било изложено на званичном Салону, најпознатије Де Шаваново дело ***Сиромашни рибар*** (1881) изазвало је опречне реакције критике и јавности. Реч је о наизглед једноставном призору. Док назив дела упућује на тему својствену друштвено ангажованом реализму, формални елементи слике генеришу читав спектар нових вредности. Рибарева мршава фигура и пасивна поза су лишене театарности, његова спуштена глава и прекрштене шаке имплицирају покорност. Христолики изглед рибара, комбинован са нагошћу детета са мајком у позадини, евоцирају идеју свете породице. Читав призор делује узвишено и ванвременски мирно, статично и тихо, што слици даје мистериозан призив и контемплативни карактер. Управо та евокација и сугестија јесу особине које одређују ово дело као симболистичко.

Де Шаван је своје слике ретко у потпуности заснивао на академској традицији или везивао за стварне, актуелне догађаје. За разлику од већине уметника тог доба, он никада није правио скице у природи. Уместо тога, сликао је по сећању тврдећи да „скраћења и поједностављења“ најбоље транспонују суштину природе у слици. Ипак, правио је студије композиција за слике статичних и мирних призора, које указују на процес брижљиво планираног, а не спонтаног поступка извођења. Закупљеност укупним утиском слике, а не детаљима, оновремена критика је тумачила као „декоративност“. Најзад, Де Шаван је експериментисао додавајући восак у уљане боје светлијих тонова, са циљем да на површини слика постигне мат ефекат сличан оном на фрескама.



По својој амбивалентности слика *Сиромашни рибар* представља модерно дело. Њено значење није фиксно, него рефлектује скуп вредности и искустава који је својствен сваком појединачном посматрачу. Пасивне фигуре се могу тумачити као афирмација постојећег социјалног поретка, док пригушене боје и статична, хијератична композиција подстичу унутрашње рефлексије код посматрача. Огорчен конзервативизмом салонског жирија који је критиковао квазиапстрактну једноставност његових симплификованих форми, Де Шаван је 1889. одлучио да више не излаже на званичном Салону и, заједно са Роденом, основао либералнију излагачку асоцијацију – *Удружење лепих уметности*.



У међувремену настала су парадигматична дела Де Шавановог и француског симболизма: **Сан** (1883) и **Света шума драга уметностима и музама** (1884–1889).

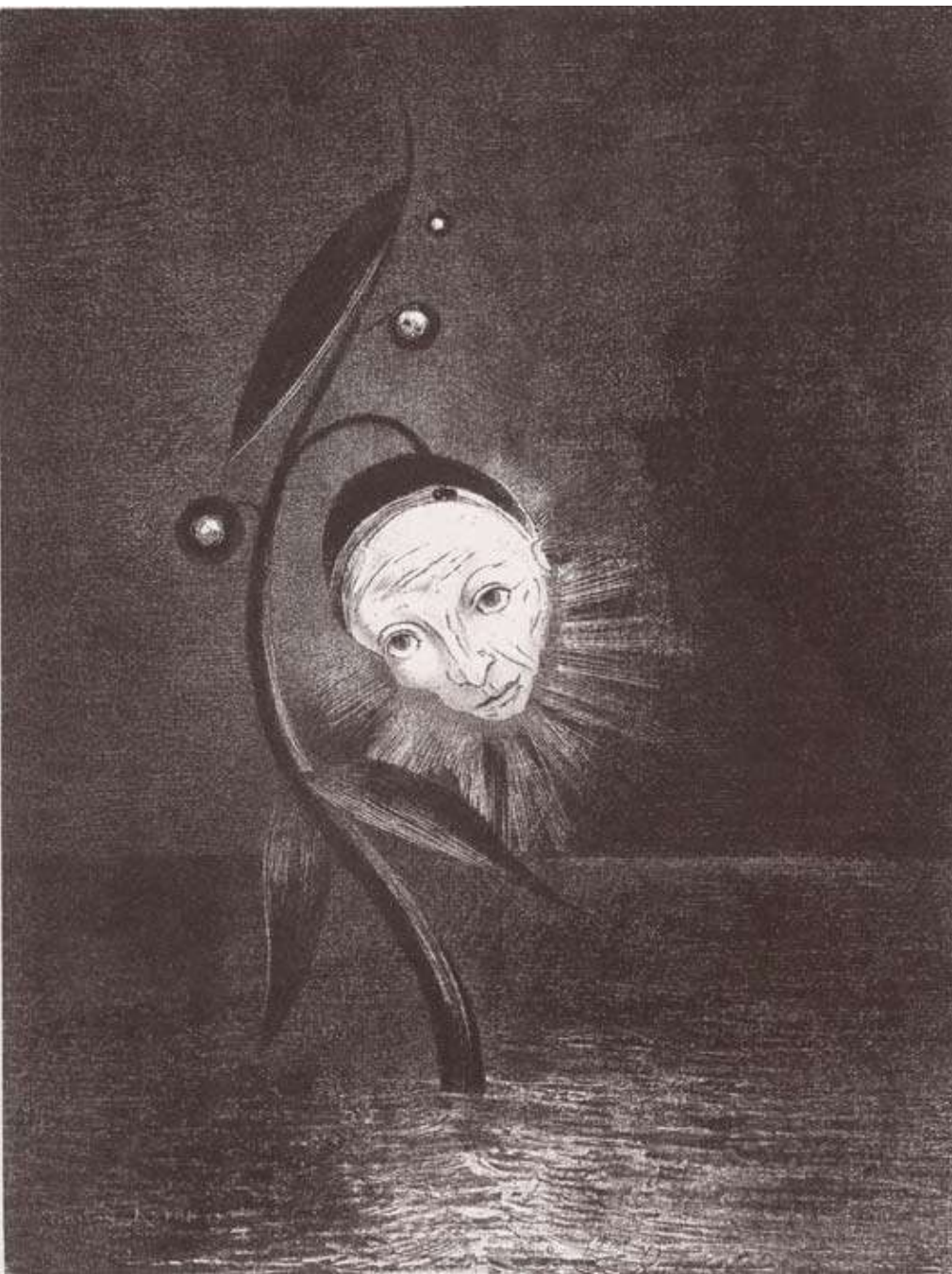


Де Шаваново наративно дело **Лето** (1891) демонстрира традиционалан приступ алегоријској теми, али је организација слике заснована на широким, равним површинама боје. Класицистички третман фигура подстицао је машту уметника који су трагали за новим идеализмом у сликарству. Непомичне и тихе, оне су преобраћене у амблеме унутрашње светлости и подсећају на фигуре са фресака Пјера дела Франческе. Де Шаван је креирао композиције изведене из субјективних, емоционалних и имагинативних подстицаја његове психе. Сlike овог уметника функционисале су као визуелни еквиваленти идеја, пре него као дескрипције одређених догађаја и места. У питању је креативни приступ који ће снажно утицати на друге симболисте.

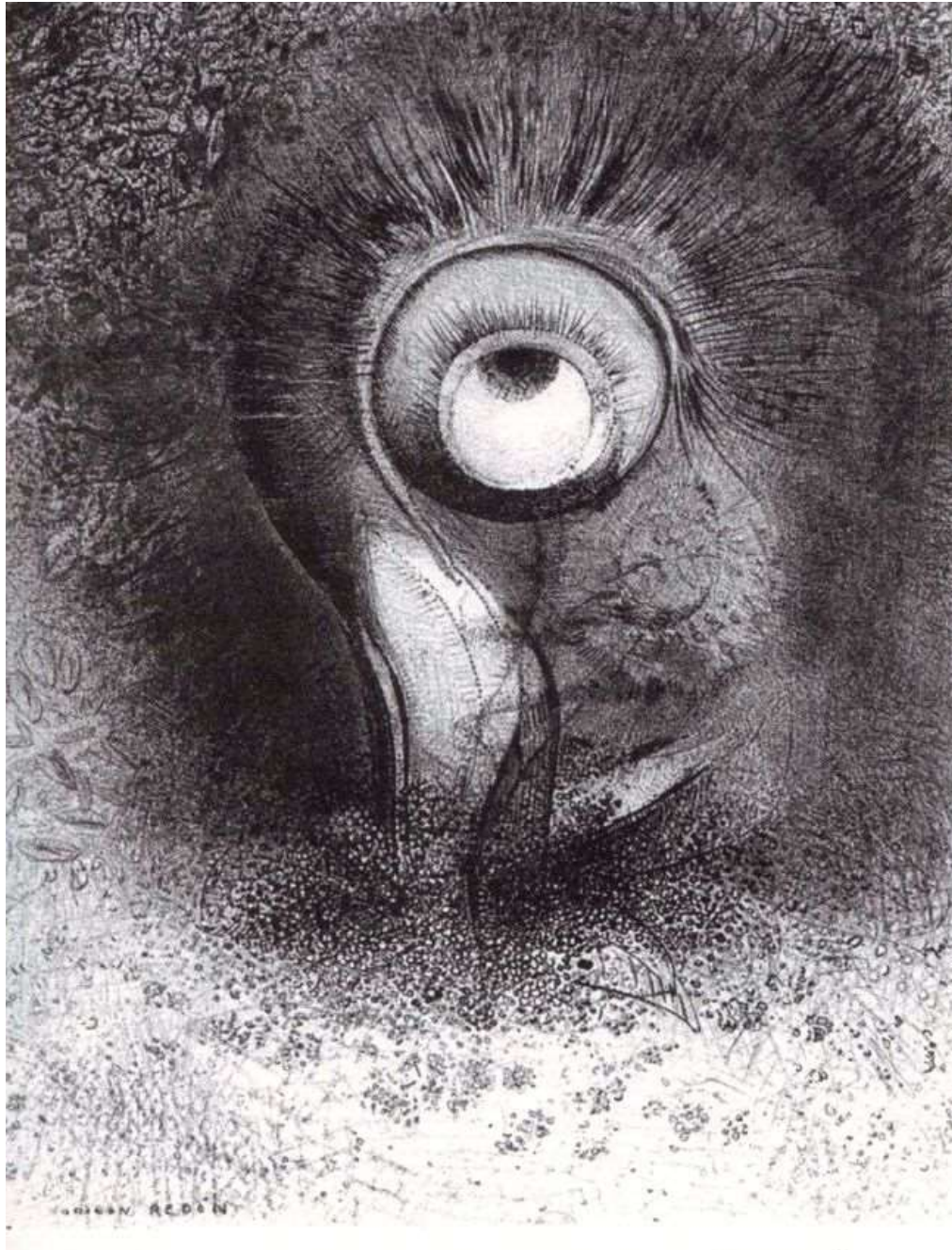


Аутопортрет

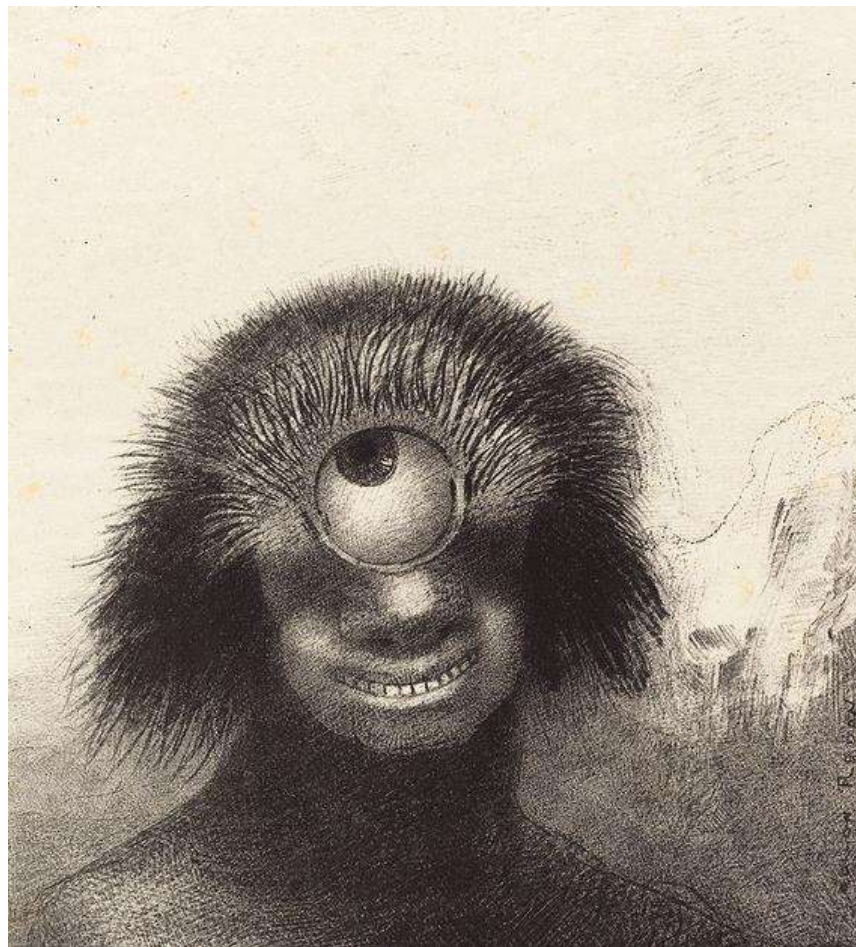
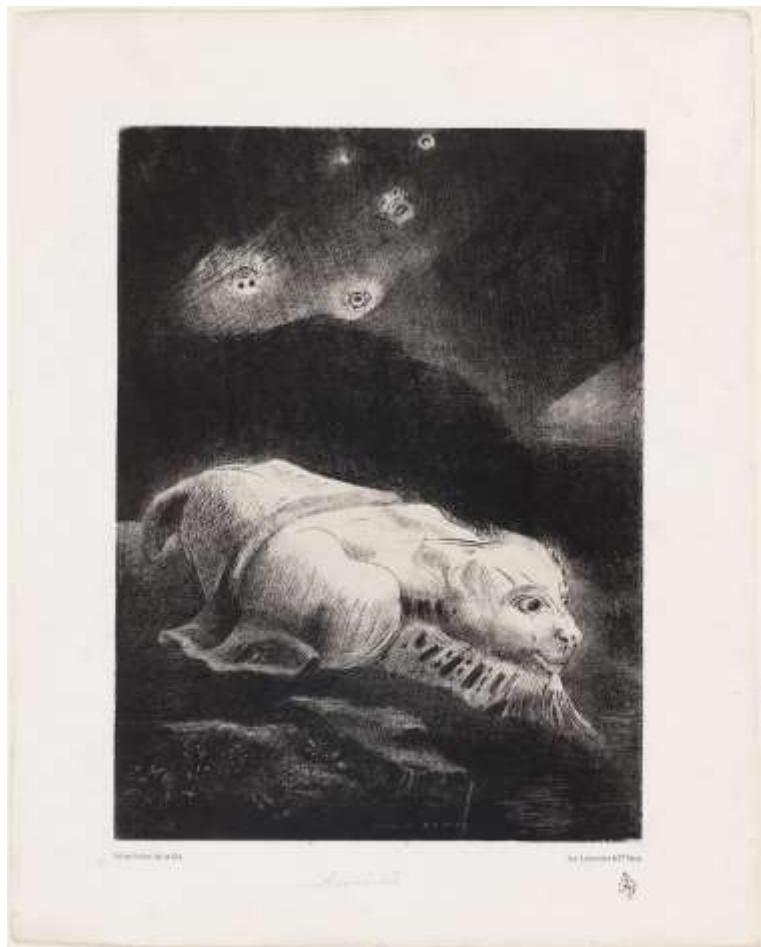
ОДИЛОН РЕДОН (1840–1916) један је од првих и најрепрезентативнијих представника декадентног симболизма редуктивног типа. Повремено је патио од депресије, коју је називао „уобичајеним стањем меланхолије“, својствене „сатунијанском“ (песимистичном) типу личности. Иако је сликао природу, коју је понекад посматрао кроз микроскоп, она се у његовим делима претварала у привлачне или монструозне, фантазмагоричне приказе. То су у почетку цртежи и графике, изведени у црним, сивим и белим тоновима. Технику бакрописа учио је од Рудолфа Бресдена, необичног и усамљеног уметника, чији су графички радови приказивали фантастичан свет препун детаља, заснован на традицији северноевропских мајстора, пре свега Дирера и Рембранта. Касније, Редон се окреће Гојиним графикама, као извору инспирације. У литографским радовима приказивао је свет снова и ноћних мора заснован на искуству старих мајстора, али и сопственим проучавањима анатомије.



Литографија **Мочварни цвет: тужна људска глава** (1885) припада серији названој „Омаж Гоји“. Инспирисана је циклусом *Los Capricos* чија тема, везана за ирационално малтеретирање људских бића, представља ултимативни израз Гојиног песимизма. Редон овде креира фантазмогорични приказ са хибридном представом људске главе на стабљици воденог цвета, која исијава светлост. Приказом доминира атмосфера меланхолије. То је парадигматично симболистичко дело, чији је извор надахнућа у имагинацији уметника, а изведено је у складу са његовом интуицијом. Композиција је сведена на суштину, а палета смишљено редукована на црну и белу које су, према мишљењу Редона, најпогодније за представљање невероватних, иреалних приказа. Потврду оваквом приступу налазимо у древним алхемијским теоријама, према којима је универзум у свом иницијалном стадијуму хаоса био црн (простор) и бео (звезде). У складу с тим, садржаји Редонових дела често су маштовито везани за универзум у првобитној, раној фази настанка названој *Negredo*. Симболистичка амбивалентност читава се како у садржају тако и у композицији дела. *Мочварни цвет* појављује се из просторно недефинисане тамне празнине, а кроз ову фантазмогоричну представу Редон демонстрира знања стечена увидом у новија научна открића фосила и компаративне зоологије везана за постојање бизарних креатура. Све Редонове хибридне биљке и ембрионална бића у суштини су хуманоидни и захтевају да буду поимани „унутрашњим оком“ посматрача.



У делу *Порекло врста* (1859) Чарлс Дарвин објашњава да су многе хибридне врсте с временом изумрле зато што су заостајале у конкуренцији за храну и борби за опстанак. Редоново познавање ове теорије евидентно је у серији његових илустрација за албум „Порекло“ (1883), којој припада цртеж цвета са оком у центру и натписом ***Вероватно је природа у почетку цвећу дала очи,***

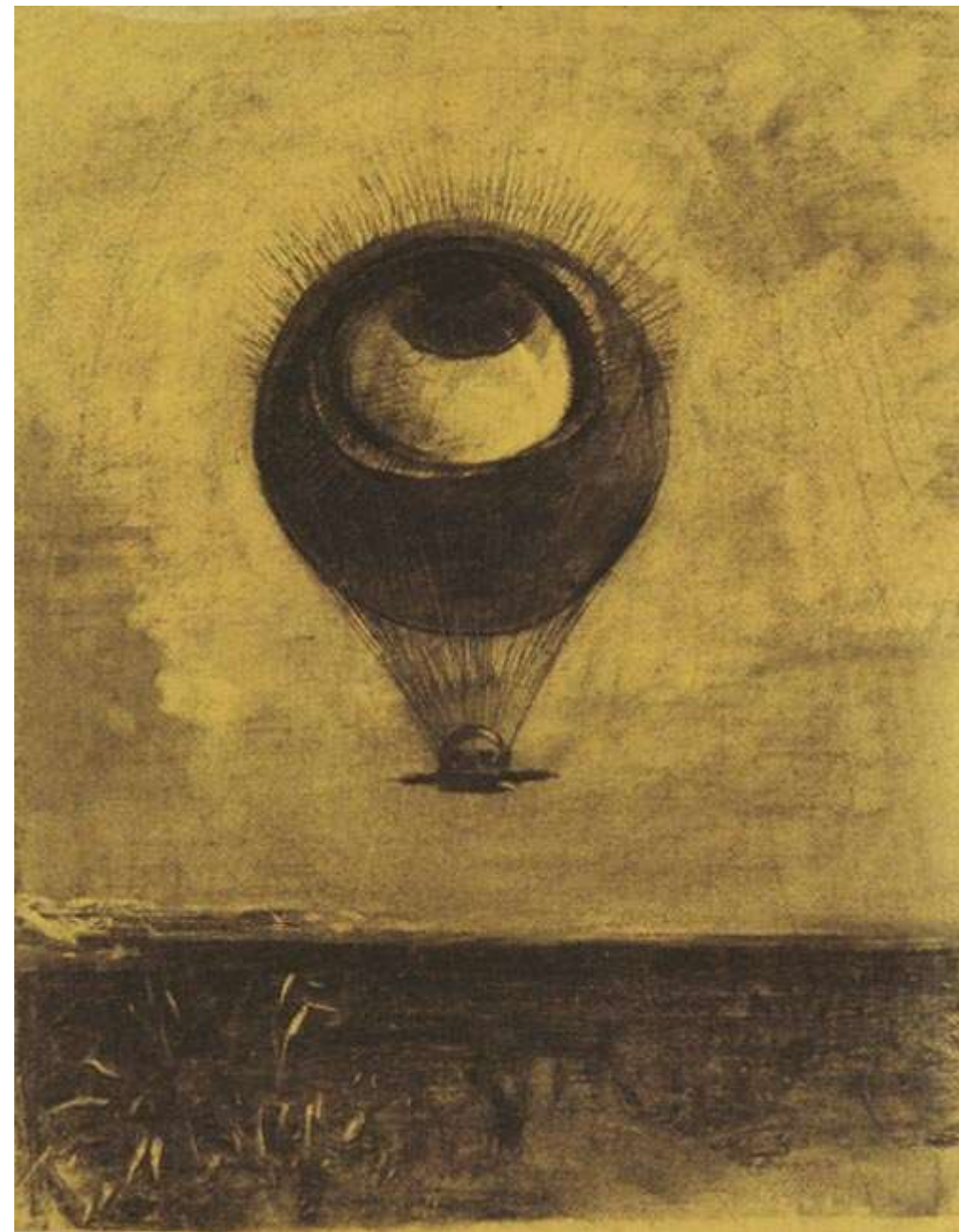


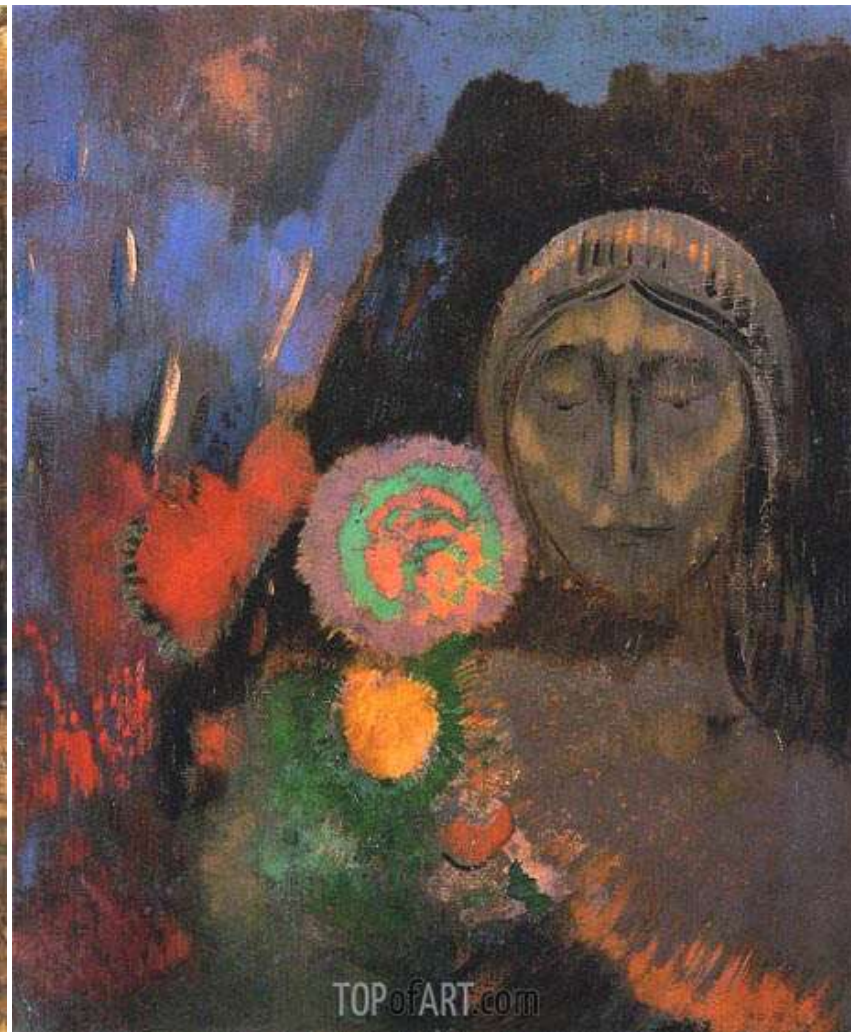
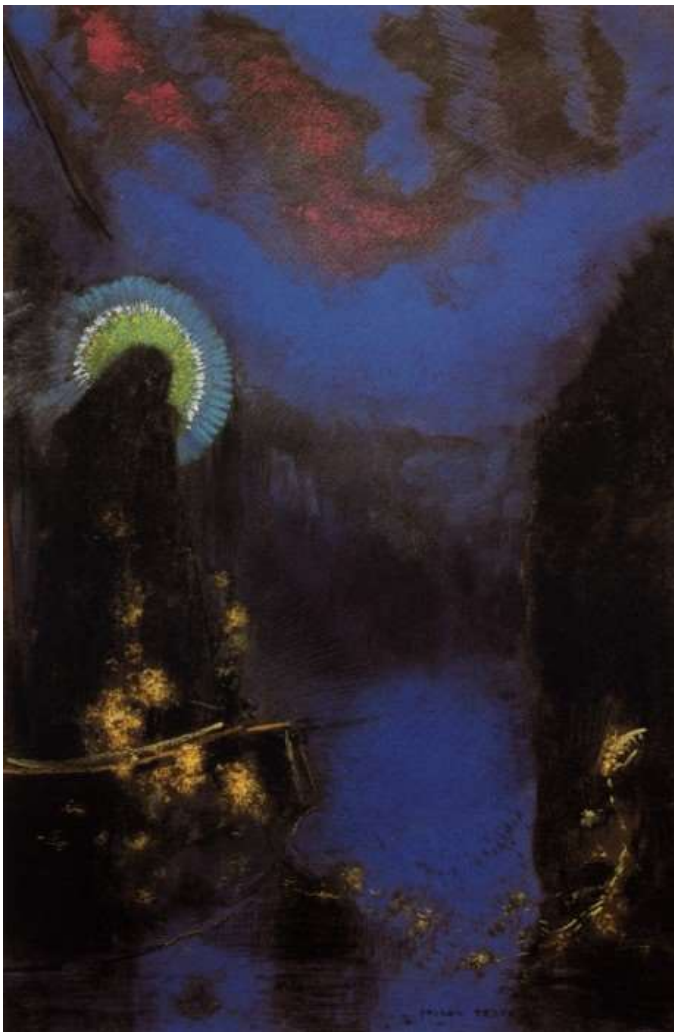
као и цртежи ***Буђење живота у дубинама мрачне материје*** и ***Безоблични полип пловио је дуж обала***. Такође, Редонове визионарске представе евоцирају описе из научнофантастичне литературе везане за мистериозни свет насељен фантастичним бићима, као што је *Две хиљаде миља под морем* (1871) Жила Верна. Чудна и нестварна бића која срећемо у Редоновим радовима (***Гном*** 1879) примери су ***натуралистичке пермутације***, другог важног принципа симболистичког сликарства, којим су антиципиране надреалистичке представе ирационалног света људске подсвести.



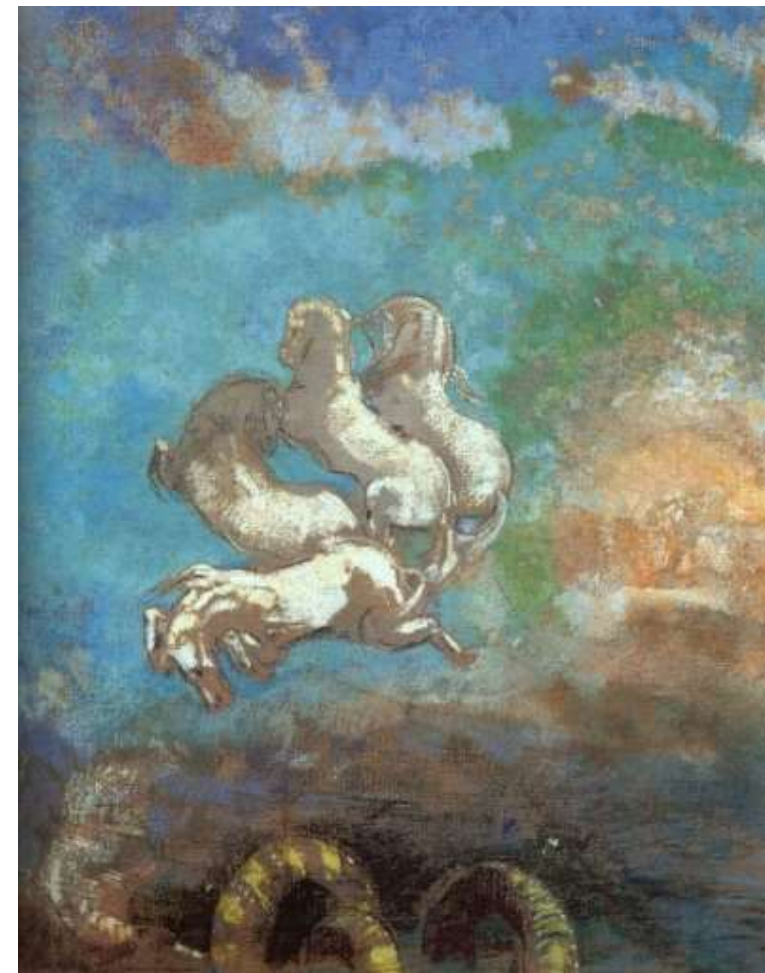
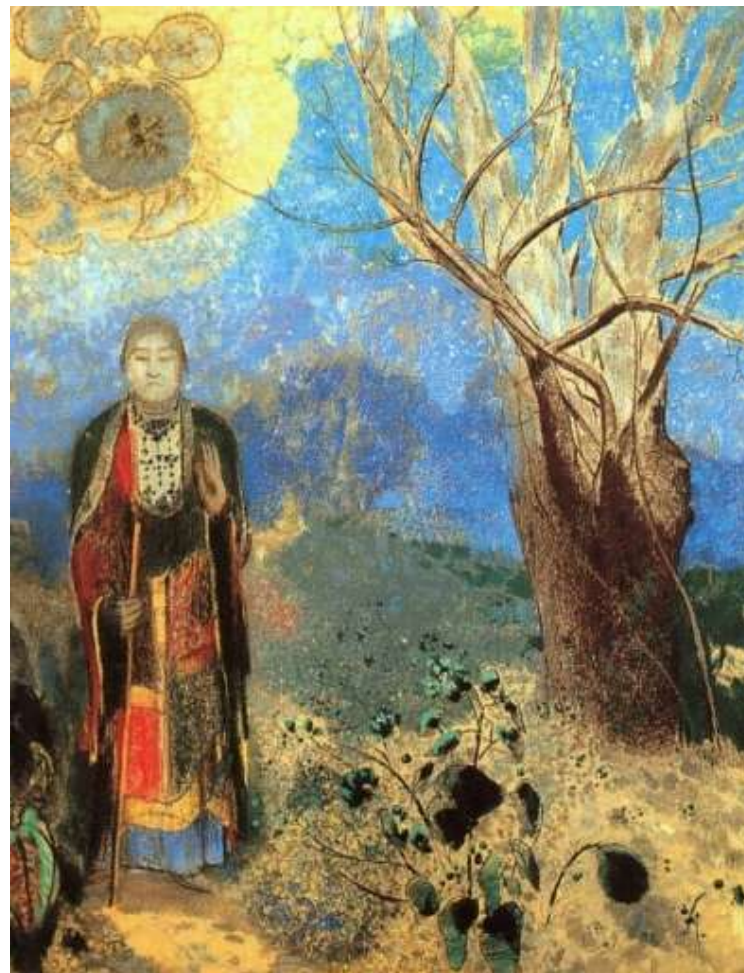
У другим цртежима и литографијама Редон је представио кошмарне визије или трагично-романтичне теме позајмљене из митологије и књижевности. Близак песницима симболизма, он је био готово једини уметник који је успешно претварао њихове речи у визуелне представе. Серију литографија реализовао је инспиришући се Флоберовим романом *Искушења светог Антонија* (1874), делом које је стекло култни статус међу писцима и уметницима симболизма. На једном од литографских листова приказан је Христ Пантократор са огромним нимбом, који је изведен по узору на византијске представе господара света, док други носи назив ***Смрт: моја иронија превазилази све остале*** (1896).

Мучан живот и имагинативно дело америчког песника Едгара Алана Поа учинили су га парадигмом „проклетог песника“ (*poète maudit*), који је био веома популаран међу француским симболистима. Редонове литографије нису илустрација Поових стихова, него су пре њихови визуелни еквиваленти који евоцирају мрачан, халуцинантан свет песникове имагинације. На литографији **Балон-око** (1882) приказано је једно, божје свевидеће око. Међутим, оно се разликује од традиционалног приказа овог симбола. Код Редона цела очна јабучица је издвојена из дупље и претворена у морбидни визуелни парадокс, балон који бесциљно лебди небом.





После 1890, Редон у својим делима изведеним у техникама уља на платну и пастела примењује боју, показујући способност за оригиналне колористичке хармоније. Дела **Богородица са короном**, **Меланхолија** и **У сну** (1904) одликује типично симболистичка ноктурална, лунарна атмосфера и меланхолично расположење.



Постепено, боје су Редонове језовите и кошмарне, тмурне призоре трансформисале у енигматичне портретне представе (**Гоген** 1903–1905) и раскошне композиције религиозних садржаја (**Буда**) и митолошких тема (**Икаров пад**, **Аполонове кочије** 1905–1914), испуњене оптимизмом, надом и светлошћу које извиру из дубина уметникове душе.



На Редоновој слици ***Роже и Анђелика*** (око 1910), надахнутој једном ренесансном поемом, тема је постала споредна. Две сићушне фигуре, Рожеа на минијатурном коњу лево и наге Анђелике оковане за стену десно, једва се разазнају и губе у безобличној маси сјајне, звучне боје. Ништа у простору слике није фиксирано, него је усковитлано, нестабилно и подређено атмосфери свепрожимајуће сензуалности.

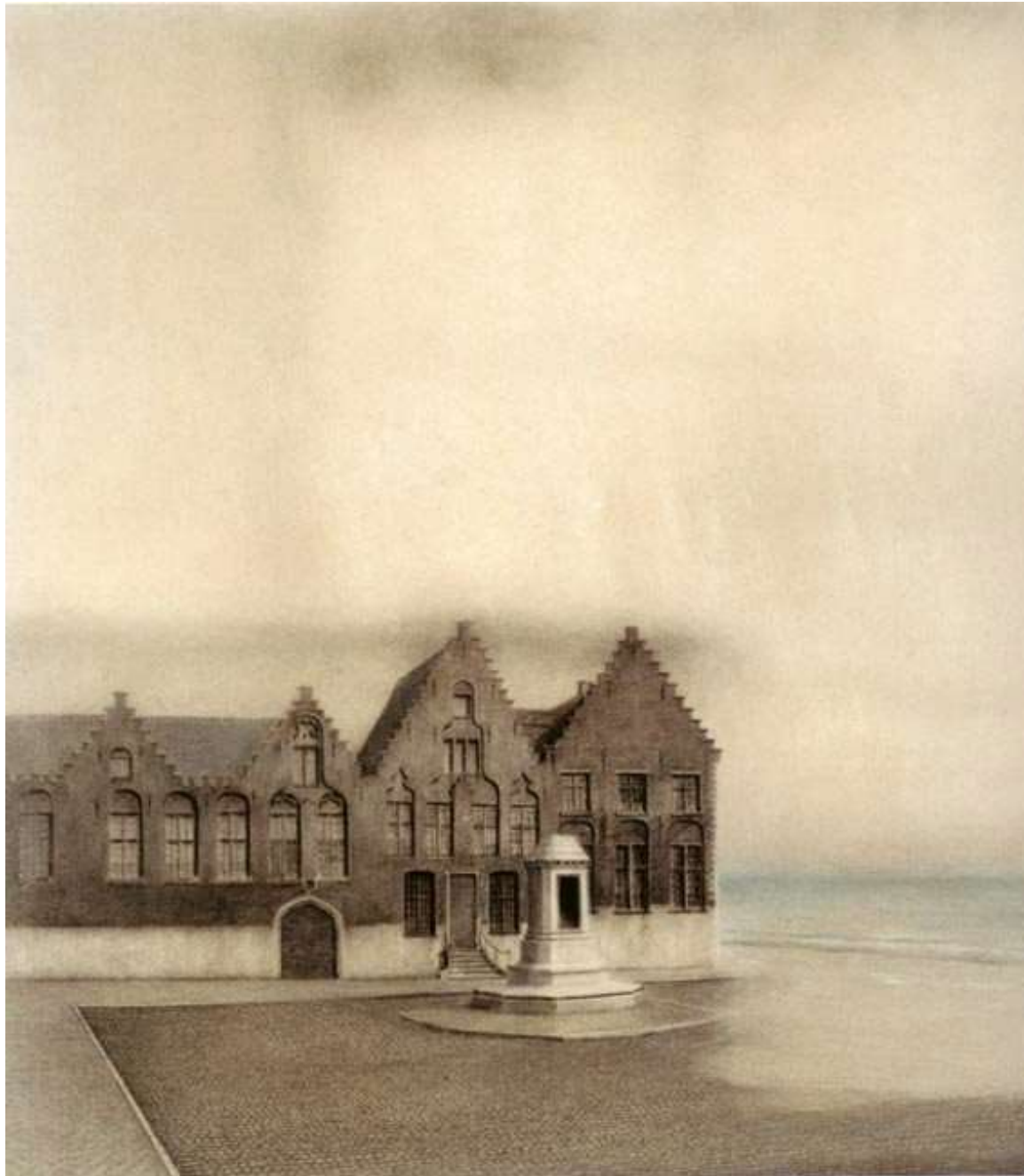


Белгијски уметник **ФЕРНАНД КНОПФ** (1858–1921) похађао је Шопенхауерова предавања у Паризу 1878, а његова слика ***Кроз закључана врата гледам у себе*** (1891) представља отелотворење песимизма чувеног филозофа. Назив је изведен из песме Кристине Росети, прерафаелитске песникиње, која говори о самоћи. Фантастични свет слике који су креирали Прерафаелити, насељен лепим, вретенастим женама са дугим, валовитим риђим косама, инспирисао је Кнопфа и друге уметнике, који су желели да побегну од окрутног, бучног, стресног свакодневног живота у свет снова. Кнопфов мото „човек има само себе“ одражава декадентни поглед на свет, снажни индивидуализам, неповерење и отклон према модерном индустријском друштву. На овој слици представљена је соба, конципирана попут лавиринта, са намерно погрешно успостављеним просторним односима.



Та просторна амбивалентност, клаустрофобичност амбијента имлицира декадентно осећање несигурности и неповерења у односима индивидуе и света. Неизвесност појачава енигматична, црвенокоса жена, која се одмара ослањајући се на сто, клавир или ковчег. Њене су очи упрте у правцу посматрача, али га не региструју. Лишена иконографских атрибута који прецизно одређују њен идентитет, женска фигура функционише као универзални симбол женског ероса.

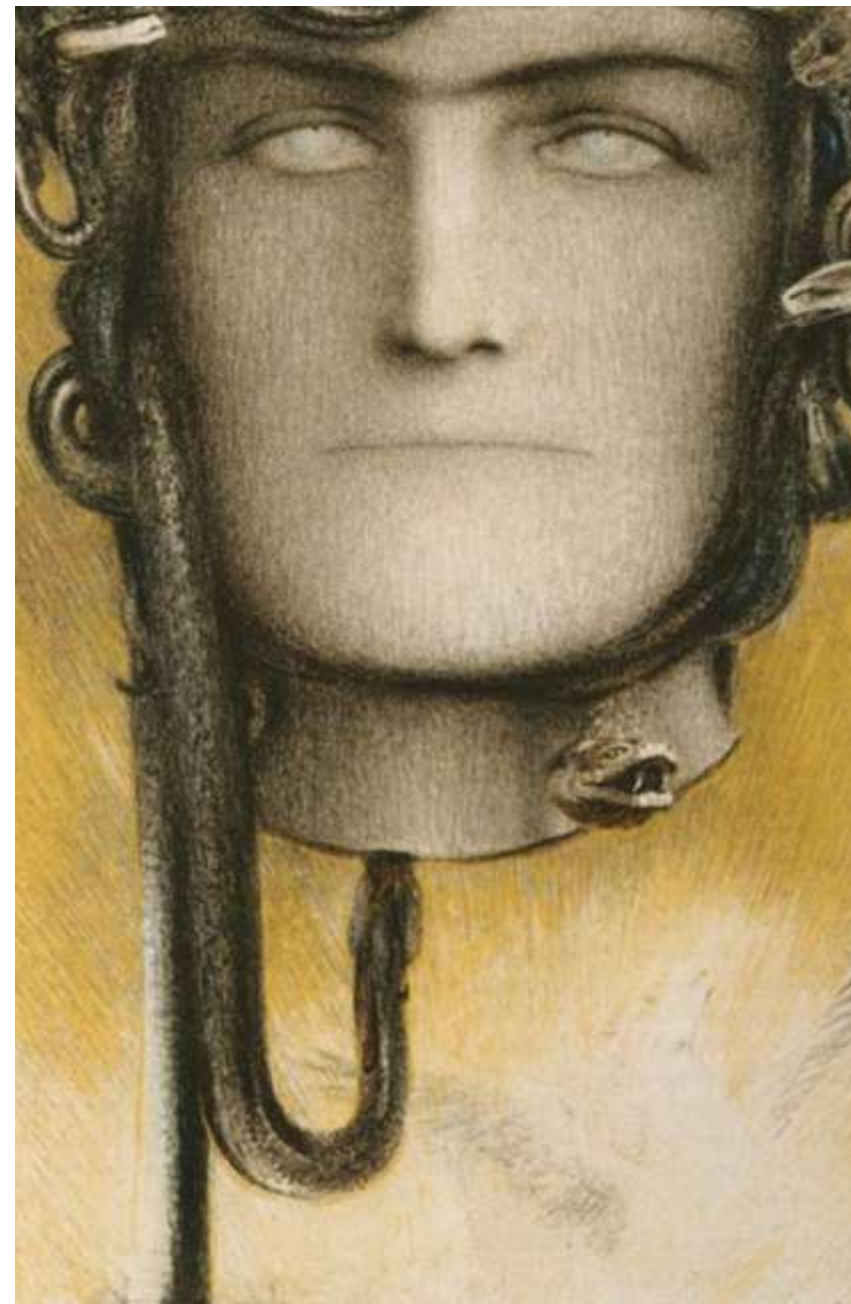
Иза ње је биста Хипноса, бога сна, снова и подсвести. Скулптура означава средиште светилишта, које је уметник сам дизајнирао за свој дом у Бриселу, конципираног као духовно уточиште од вулгарног спољног света. Инспирацију за конструисање овог луксузног личног скровишта Кнопф је могао наћи у тада популарном роману *Ван памети* (1884) Јориса Карла Уисманса. Главни јунак је хиперосећајни аристократа који је изградио луксузни свет личног сна. Изолован у свом окружењу, он је типични декадент, импотентни и изопачени аристократа, продукт корумпираног и дегенерисаног друштва: размажен и непоуздан човек незаинтересован да конструктивно партиципира у модернизацијским и демократским процесима савременог друштва.



Идеја о крају света метафорички је експлицирана у Кнопфовој слици ***Одбачени град***, која приказује трг у Брижу на којем нема ни трага живота, чак је и статуа уклоњена са постамента. Под светлим небом надлази море које преплављује трг. Тако је само посматрач сведок краја света.



Енигматична слика **Уметност/Миловања** (1896) представља метафору односа између усамљеног уметника и његове имагинације. Приказана су два лика која се додирују образима: уметник је приказан као хермафродитско биће, а његов *alter ego* је хибридно биће људске главе и леопардског тела, налик на Сфингу, које персонификује његову имагинацију. То је представа духовне усамљености и анксиозног задовољства аутора. Као на тој слици, уметникова сестра била је модел и за представу **Крв Медузе** (1898), архетипске фигуре зле жене чији хипнотички поглед замрзава посматрача. Њена глава обавијена змијама је симбол смрти и уништења који, у контексту деветнаестовековне борбе полова, представља претњу за мушкарца.





Кнопф је напустио студије уметности на Краљевској академији у Бриселу, а материјална ситуираност му је дала слободу. Заједно са Џејмсом Енсором, био је један од оснивача белгијске групе *Двадесеторица*, а током деведесетих година излагао је на *Салону Ружа и крст*. Бриселска група ***Двадесеторица* (Les XX 1883–1893)** основана је са циљем да промовише прогресивну савремену уметност. Иако није имала програм, учешће уметника на њеним годишњим изложбама остваривано је по позиву, а преферирани стилови били су импресионизам, неоимпресионизам и симболизам. *Spiritus movens* групе био је адвокат **Октав Мус**, који је супериорност Белгије демонстрирао излажући дела домаћих сликара Енсора, Кнопфа, Јана Торопа, Анри ван де Велдеа, Георга Минеа, као и међународно признатих аутора и младих, још неафирмисаних уметника из различитих земаља, као што су Вистлер, Моне, Сера, Гоген, Морис Дени, Винсент ван Гог, Анри Тулуз-Лотрек, Редон, Ђовани Сегантини, Фердинанд Ходлер и други. У жељи да информише бриселску публику о иновацијама на европској уметничкој сцени, Мус је организовао предавања праћена концертима, на којима су учествовали књижевници Маларме и Верлен, а извођена музичка дела Александра Бородина и Петра Иљича Чајковског. За *Двадесеторицу*, као и за већину прогресивних уметника с краја 19. века, уметност је била у функцији идеје друштвене промене.

Париски *Салон Ружа и крст* (*Salon de la Rose + Croix*, 1892) назван по древном мистичном култу ревитализованом током 17. века, представљао је међународно удружење симболиста. Његов организатор био је песник **Жозефин Пеладон**, оснивач истоименог уметничког реда окултистичког карактера. Правило бр. 5 гласи: „Ред фаворизује пре свега католички идеал и мистицизам. Осим легенди, мита, алегорије, сна, парафразе велике поезије и сваког лиризма, ред преферира дело које има карактер мурала“. Да би тај програм учинио одрживим, ред је селекцију радова поверио одбору чији су чланови били посвећени вредностима католичанства и одани идеалима удружења Ружа и крст. Њихова ригидна платформа и ексклузивност биле су у супротности са либералним тенденцијама већине излагачких асоцијација формираних крајем 19. века. Свако дело са примесама реализма, натурализма и импресионизма било је одбијено због тематике која је била окренута свакодневном, модерном животу. Уместо таквих дела, свих шест изложби *Салона Ружа и крст* (1892–1897) укључивало је само радове који су оцењени као мистериозни, алегоријски или религиозни. На изложбама тог салона учествовало је преко двеста уметника различитих националности и порекла.





Швајцарски уметник **Карлос Швабе** (1877–1926) дизајнирао је **плакат за прву изложбу Салона Ружа и крст**, одржану **1892.** у париској Галерији Диран Риел. У том призору прожетом теозофским идејама, жена у белом води своју земаљску дружбеницу уз степенице ка божанској светлости. Посматра их трећа, допојасна женска фигура заокупљена овоземаљским материјализмом. Бордура испуњена симболистичким детаљима, која окружује централни приказ, потцртава мистичне и духовне аспирације селектора изложбе.



Белгијанац **Фелисијен Ропс** (1833–1898) бавио се темама опаких жена (*Искушење светог Антонија* и *Порнократе* 1878),





ђавола (*Библиотекар* 1878) и смрти (*Смрт на балу* 1870), а инспирацију је црпео из сопствене маште. Такође, илустровао је збирку песама Стефана Малармеа (1887).



Типично симболистичко повлачење у приватне светове, скривене кутке властите психе, видљиво је у скулптурама белгијског вајара **ГЕОРГА МИНЕА** (1866–1941). Клећеће фигуре са рукама притиснутим уз тело појављују се прво у Минеовим скицама из девесесетих година 19. века, а први пут су реализоване у скулптури 1898, када настаје ***Клећећи младић*** за „Фонтану клечећих младића“. Овај слабашни младић указује на Минеову фасцинацију готичком скулптуром и средњим веком као добом истинске духовности, насупрот изопачености савремене епохе. Као и други декаденти, он је веровао да ће повратак на здраве средњовековне вредности и животну праксу вратити човечанство на прави пут. Гипка физичност фигуре адолесцента подсећа на ренесансне скулптуре, као што је Донателов *Давид*, али је њен снажан патос готичке провенијенције. Почев од Назарена, уметници су Фиренцу 15. века сматрали врхунцем западне цивилизације, јер су сликари, скулптори и архитекти заједнички радили на обликовању објеката.





Мине је реализовао *Клечећег младића* у различитим димензијама и материјалима (бронза, мермер и гранит). Идеја понављања једне исте форме у „Фонтани клечећих младића“ потекла је од средњовековних фунерарних скулптура или Роденовог рециклирања одређених делова тела у *Грађанима Калеа*. Ипак, Минеове мршаве фигуре умногоме се разликују од Роденових робусних форми, а сваки од њих изабрао је облике који су највише одговарали њиховој идеји. За Минеа, била је то контемплација, духовност и повлачење, док се Роден определио за акцију, конфликт и ангажованост.



DESIGN FOR "SALOME"
From "The Studio"

Попут француских књижевника симболиста и америчког песника Едгара Алана Поа, енглески уметник **ОБРИ БИРДСЛИ** (1872–1898) био је фасциниран романтичарским визијама зла, еротике и декаденције. Инспирисан „декадентном“ литературом Оскара Вајлда, илустрацију ***Саломе са главом св. Јована Крститеља*** (1894) извео је у маниру еротске гротеске. Саломе је шчепала светитељеву главу и победнички је пољубила. Овај и други Бирдслијеви црно-бели цртежи развијене стилизације и декоративности критиковани су због еротизације садржаја, а умногоме су допринели артикулацији стила ар нуво.