

ПРЕВАЗИЛАЖЕЊЕ ПОЛНОСТИ И ЕВОЛУЦИЈА ЉУДСКОГ ДУХА У СИМБОЛИСТИЧКОМ СЛИКАРСТВУ

Апстракт: У европском симболистичком сликарству идеје трансхуманизма и постхуманизма најјасније су изражене на оним делима која се баве преиспитивањем људске полности и њеног превазилажења зарад достизања супериорнијих облика постојања. Верујући да телесна ограничења овоземаљских људи спутавају њихов интелектуални и духовни развој, симболисти су неретко прибегавали мотивима андрогиних или митолошких бића којима су желели да представе надилажење материјалне стварности као пролазне етапе људске егзистенције. Рад ће се бавити идејом измирења или негирања полности зарад еволуције људског духа у стваралаштву троје уметника: Гистава Мороа, француског сликара друге половине XX века и његовим мотивом андрогиних античких хероја, затим Жана Делвила, белгијског симболисте и идејом стапања мушког и женског принципа у једно савршено биће, као и шведске уметнице Хилме аф Клинт, која је превазилажење полности на својим апстрактним сликама представила потпуним брисањем телесности сводећи мотиве из природе на основне геометријске облике. Анализом дела троје уметника који су на различите начине представили идеју развојног пута којим људи достижу изузетност бића лишених полности показало се колико је ова тема била блиска и распрострањена у симболистичком сликарству, на који начин је тумачена и како се њена представа мењала током последњих деценија XIX и првих деценија XX века.

Кључне речи: симболизам, полност, андрогинија, Гистав Моро, Жан Делвил, Хилма аф Клинт.

Полност и идеја андрогиније у уметности симболизма

Трансхуманизам и постхуманизам термини су који се односе на утицај технологије и начине на које она трансформише човека и људске вредности у модерном и савременом добу. Крајем XIX века у европском културном кругу јавили су се критика и отпор усмерени на нов начин живота и вредности модерног друштва проистеклих из великих индустријских револуција и открића претходног столећа: натурализам и дарвинизам у науци, реализам и импресионизам у уметности, те свеопшта деспиритуализација, секуларизам и капитализам (Kohle 2013: 46, Jumeau-Lafond 2006: 14, Vilson 1964: 7, 10). Та реакција, настала пре-

1 * joa1nikol@yahoo.co.uk

испитивањем граница и значења човека и људскости, те њиховом позицијом у модерном свету, посредно проблематизује нека од питања која ће се током наредног столећа развити и у оквирима идеја транс- и постхуманизма. Њихови зачеци могу се препознати и у радовима стваралаца блиских уметничком правцу званом симболизам.

Симболизам је књижевни и ликовни уметнички правац који се у европској култури појавио током друге половине XIX века, а чије ће се идеје и утицаји осећати у стваралаштву појединих уметника и писаца и током првих деценија XX века (Ehrhardt 2000: 9). Зачетником тог уметничког правца сматра се француски песник Шарл Бодлер (Charles Baudelaire), чија је збирка песама *Цвеће зла*, објављена 1857. године, скренула пажњу на неке од основних идеја, проблема и размишљања његових савременика (Елез 2016: 348, Рејмон 1958: 15). Снага иновативности и искрености Бодлерове поезије утицаће не само на песнике млађе генерације (који ће нешто касније, 1886. године, у француском листу *Фигаро* сажети идеје уметничког правца названог симболизам у својеврстан *Манифест*) већ и на француско, а потом и европско сликарство друге половине XIX века (Hofstätter 2000: 17).

Основна идеја симболистичких уметника јесте веровање да је појавни свет само илузија или реплика света који обичном човеку остаје тајанствен и недостижан будући да се његове законитости и тајне не могу спознати на уобичајене начине, разумом и чулима (Hofstätter 2000: 17). Истине ове више, супериорније сфере постојања током живота људи понекад успевају да наслуте кроз асоцијације, алузије, симболе, или током специфичних стања као што су снови, транс или екстаза (Hofstätter 2000: 17). Због тога људска душа, психа, свет потиснутих емоција, асоцијативних снова и архетипских слика постају најважније теме интересовања симболистичких уметника (Facos 2009: 9, Борозан 2021: 18–19, Мишић 2021: 39, 43–46).

Уметност симболизма настала је и као једна врста реакције или отпора на нов начин живота и вредности модерног друштва (Kohle 2013: 46, Jumeau-Lafond 2006: 14). Разочарани у сопствено друштво и дубоко забринути за будућност људске цивилизације, симболисти су својом уметношћу пропагирали повратак духовности и спиритуализму, истинитости, честитости, природи (Facos 2009: 65, Hofstätter 2000: 25–27, Beli 1984: 60, Vaura 1970: 10–11). Због тога ће чест мотив симболистичке уметности бити критика материјализма исказана дуалитетом духа и материје и њиховим сукобљавањем (Grigorian 2009: 46–48).

Критику материјалности симболисти нису ограничавали само на критику индустријализације већ и на читав материјални свет који

се спознавао кроз искуства чула. Материја је насупрот духу схватана не само као машина супротстављена човеку већ и као тело упоређено са разумом или душом, приликом чега је тело смештано у инфериорнију позицију. Слабост и ограниченост тела, инстинкти и нагони који га воде, приказивани су углавном као мане, насупрот чистоти и узвишености ума, па је телесност у симболистичком сликарству неретко поистовећивана с полношћу, а полност даље са сексуалношћу (Борозан 2018: 37–39).

Симболистичким уметницима посебно интригантна била је тема женске сексуалности која је средином XIX века у европском буржоаском друштву била махом табу (Frevert 2017: 31–36, Thompson 2016: 13–17). Мотив фаталне или зле жене један је од најчешћих мотива симболизма и може се препознати у раду великог броја уметника тог правца (Menon 2006: 4–5, Denisoff 2008: 53, Neginsky 2013: 72). Учесталост овог мотива у уметности једнака је учесталости тадашњих веровања да је женски пол мање интелигентан, а самим тим и мање продуховљен од мушког, те да је због тога женска популација ближа свету материје, тела, инстинкта и нагона који, у недостатку снаге ума, управљају њиховим понашањем (Mathews 2000: 92, 95). Покушај да се освешћивање питања слободне женске сексуалности деградира или успори негативним приказима у уметности и визуелној култури на крају XIX и почетку XX века може се посматрати и као одговор патријархалног друштва на појаву и јачање феминистичког покрета, излазак жена у јавну сферу и њихова нова социјална и економска права и слободе (Dijkstra 1988: 210, Facos 2009: 115–117, Berlanstein 2001: 8).

Негативном виђењу света материје, често приказиваном кроз телесну порочност, симболисти супротстављају чистоту и невиност андрогиних људи. Крајем XIX века андрогиност је била тумачена као једна врста идеала; андрогине особе лишене полности ослобођене су жудње за супротним полом, те самим тим не робују примарним инстинктима који обузимају остатак човечанства (андрогиност је у овом периоду још увек негирала телесност пре него трансхуманост) (Facos 2009: 138). Инспирисани идејом андрогиније уметници су се ослањали на истраживања научника Чарлса Дарвина (Charles Darwin), који је тврдио да су у далекој прошлости постојале андрогине животиње, а постојало је и веровање да ће представници људске цивилизације у далекој будућности такође бити ослобођени сексуалних порива (Kort, Hollein 2009: 258–259, Facos 2009: 40, Hénin 2016: 20, Lucie-Smith 1985: 68).

Оновремене идеје европског интелектуалног миљеа о супериорности андрогиних бића сабране су и објављене 1891. године у делу *Ан-*

дрогин, чији је аутор књижевник и ликовни критичар Жозефен Пеладан (Josphin Péladan) (Jullian 1977: 26). У том делу Жозефен Пеладан је изнео две важне тврдње: да су андрогини митска бића која у себи обједињују полове, у прошлости раздвојене прагрехом, у савршену, духовно чисту индивидуу и да ће цивилизација, огрезла у материјализму сваке врсте, сама себе довести до уништења (Jullian 1977: 26). Таквим тврдњама Пеладанова књига истакла је алузију да будућност припада супериорнијим бићима која су у стању да своје сексуалне потребе обуздају или занемаре зарад духовног и интелектуалног развика. Треба напоменути да је Жозефен Пеладан био веома утицајна фигура француске културе крајем XIX века будући да је као оснивач братства, а потом и Салона руже и крста имао утицај на уметнике млађе генерације симболиста чији је рад ценио, али и усмеравао својим идејама (Greene 2018: 15, 17, 22). Салон братства руже и крста одржаван је у Паризу током пет година (1892–1897) и имао је веома строг правилник: излагане су само алегоричне, митолошке и религиозне композиције, док су слике животиња, пејзажи, мртве природе и портрети одбијани, а учесници су морали бити мушког пола (Greene 2018: 15, 17). Такав систем правила Пеладан је конципирао надахнут стваралаштвом уметника у чијем је раду препознао сопствене идеале, међу којима су били француски симболисти Пјер Пиви де Шаван (Pierre Puvis de Chavannes) и Гистав Моро (Gustave Moreau) (Greene 2018: 16, 22).

Антички хероји Гистава Мораа

Поменути концепти чести у раду симболистичких уметника одликују и рад француског сликара Гистава Мораа (1826–1898), који је живео у Паризу и стварао током друге половине XIX века (Mathieu 2010: 10). Гистав Моро припада првој генерацији симболистичких сликара у Француској, те иако себе није доживљавао као припадника тог покрета, оновремена критика препознала је на његовим платнима симболистичке идеје које ће извршити снажан утицај на млађу генерацију уметника (Guyaux 2008: 9, 61–64, Forest 2011: 27–42, 48–53, Cooke 2014: 13).

Једна од најважнијих тема којима се Гистав Моро бавио током живота била је управо борба духа и материје која се континуирано одвија како кроз историју тако и у сваком људском бићу појединачно (Grigorian 2009: 46–48). Супериорност духа над материјом у Мороовом сликарству приказана је посредством митолошких, библијских, историјских или, нешто ређе, фолклорних наратива (Gerken 2013: 160). Јунаци његових слика најчешће су богови и хероји старог света и паганских религија

чији подухвати, одлуке, греси и херојска дела преносе универзалне поруке о добру и злу и судбини света која зависи од људске способности да се одупре искушењима и окрене путу врлине (Cooke 2014: 113).

Полност и сексуалност у Мороовом стваралаштву углавном су негативно тумачене, а најчешће су кривицу за последице неспутаног ужитка у телесним страстима сносиле жене. Захваљујући великом броју сачуваних бележака и дневничких записа, зна се да је Моро делио мишљење многих савременика о инфериорности женског рода и потенцијалној опасности коју њихово осамостаљивање може имати по будуће нараштаје (Cooke 2014: 132). Женска сексуалност на Мороовим сликама приказивана је гресима паганских хероина попут Јелене Тројанске, Медеје, Пасифаје, Леде, Дејанире, које су, подајући се својим жудњама, одвеле многе мушкарце у смрт (Slavkin 2009: 6, 25). Осим ових античких богиња, Моро је за приказивање концепта зле жене више пута употребио и слику библијске јунакиње Саломе, која својом лепотом и плесом осуђује Јована Крститеља на смрт (Neginsky 2013: 71–72, 105–117).

Понекад, истичући фаталну страну женске сексуалности, Гистав Моро одлази и корак даље, поистовећујући жену са животињом. Једна од најчешће приказиваних јунакиња античке митологије у симболичком сликарству била је Сфинга, полужена, полумачка, а заправо чудовиште које својом хировитом нарави у канцама држи судбину читавог града (Allan 2008). Њу побеђује Едип, симбол европске рационалистичке мисли, који за тај подухват користи снагу свог ума уместо војничке вештине (Allan 2008). Гистав Моро насликао је ово двоје јунака 1864. године. Његова слика *Едип и Сфинга* изложена је исте године на Париском салону и донела је аутору велики успех и мноштво позитивних критика (Mathieu 2010: 68) (сл. 1). Иновативност коју Моро уводи у приказ класичног мита јесте еротски моменат који је могуће уочити између њених протагониста. Сфинга, иако традиционално схваћена као жена с мачјим телом, на Мороовој слици добија наглашене атрибуте женске телесне лепоте, као што су женске груди, фризура и накит. Она се пење уз Едипово тело, а јунак јој допушта да му приђе веома близу не показујући страх или гађење, напротив, њих двоје остварују контакт очима који се може тумачити двосмислено (Allan 2008). Таквом позицијом јунака сликар истиче комплексност и значај Едипове победе над Сфингом. То није само победа интелекта, оличена у решавању загонетке, нити подвиг храбрости приликом суочавања са страшном звери, него и победа човека над сопственом анималном природом доведеном у искушење, а права опасност Мороове Сфинге не лежи у њеним канцама већ у оним одликама које је највише приближавају људској врсти, тј. жени – телесној лепоти и заводљивости (Krell 2010: 37).



Едип и Сфинџа (1864), Гистав Моро

Превазилажење полности и тријумф духа у стваралаштву Гистава Мораа често су приказивани сликом андрогиних хероја, најчешће античких песника. Антички песници су за Мораа представљали персонификацију универзалног уметника, ствараоца и креатора који својим интелектуалним радом човечанству дарује мудрост и лепоту и на тај начин својим деловањем унапређује цивилизацију (Rewald, Ashton, Joachim 1961: 114). Стварање уметничког дела Моро је сматрао врстом херојског чина који не зависи од тела и телесности (блиских материјалности) већ се у потпуности ослања на духовни и интелектуални напор. У исто време античке идеје о уметнику као одабраном појединцу којем Музе преносе поруке богова, почетком XIX века актуелизоване у уметности романтизма, јављају се и у симболизму друге половине тог столећа и налазе место у раду овог сликара (Berlin 2006: 101). Стога је антички песник у Мороовом схватању био један од ретких одабраних који су током живота имали прилике да досегну тајне и истине неке друге реалности, сфере олимписких богова и космичких тајни у чије су законитости симболисти веровали.

Захваљујући таленту и контакту с вишим сферама којима су даривани, велики уметници били су ближи свету духа, а даљи од света мате-

рије, због чега су на Мороовим сликама они готово увек представљани као андрогини. Сликари их најчешће приказују као веома младе, нежних црта лица и ненаглашених полних карактеристика, понекад у присуству Музе која их прати и увек у друштву лире, инструмента којим се истиче њихов позив и њихова мисија на овом свету (Cooke 2014: 65). На тај начин Моро је насликао историјске песнике као што је Хесиод, митолошке попут Орфеја, или оне безимене, песнике као метафоре уметности и стваралаштва.



Орфеј (1865), Гистав Моро

Међу сликама којима је Моро најуспешније скренуо пажњу публике на свој рад налази се и слика *Орфеј*, настала 1865. а изложена на Салону наредне, 1866. године (Mathieu 2010: 74) (сл. 2). Ово необично решење слике која носи име античког песника, али чију централну фигуру заузима женска фигура, једно је од многих Мороових одступања од званичног наратива мита и интерпретације класичне теме на личан и интиман начин (Cooke 2014: 59). Сликари бира да мит о Орфеју илуструје ретко приказиваном сценом у којој глава раскомаданог песниковог тела, бачена након одмазде у воду реке Хебар, стиже до обале острва Лезбос на којој је проналази млада Трачанка (Ovidije 1907: 278–279, Mathieu 2010: 74). Иако фигура девојке заузима већи део слике, у визуелном

средишту платна налази се Орфејева глава на лири, што је и централна идеја овог дела. Митски песник, на суров начин лишен тела, ипак остаје нетакнут у својој слави која ће након његове смрти трајати вековима. Орфејево име остало је упамћено захваљујући његовој уметности која потиче од ума и која се даље открива посредством његовог инструмента. Због тога су глава и лира песника остале нетакнуте и нераздвојне и након смрти Орфејевог тела и Моро их препознаје и приказује као симболични центар рађања уметничке и интелектуалне мисли, независне и неоптерећене материјалношћу овоземаљског постојања.

Андрогиност и јединство полова у сликарству Жана Делвила

Идеје о умном и интелектуалном усавршавању које води душу ка вишим сферама постојања могу се препознати и у раду белгијског уметника Жана Делвила (Jean Delville) (1867–1953), који је био Мороов савременик и у чијем се симболистичком опусу примећује утицај француског културног круга. Идеја андрогиније, заступљена на појединим Делвиловим сликама, блиска је становиштима Жозефена Пеладана, којег је Делвил упознао 1888. године у Паризу (Facos 2009: 104). Током наредне деценије, од 1892. до 1895. године, Делвилова дела излагана су на годишњим Салонима братства руже и крста. Неколико година након што се окончала присна сарадња између њих двојице, Делвил одлази на путовање по Италији и 1898. слика једно од својих најкомплекснијих дела, *Платонова школа* (Leshner 2013: 41) (сл. 3).



Платонова школа (1898), Жан Делвил

Слика *Платонова школа* приказује античког филозофа у врту, окруженог дванаесторицом ученика који слушају његово предавање. За разлику од учитеља ученици су наги, а андрогиношћу њихових фигура уметник алудира на антички мит о хермафродиту који се помиње у Платоновим списима, као и на Пеладанову идеју о андрогину као најсавршенијем облику живота на Земљи, једином способном да се издигне ван „времена, места и страсти“ у највиши домет људске мисли (Harris 2002, Leshner 2013: 43, Cole 2007: 357, 361). Нагошћу фигура Делвил истиче античку идеју о лепоти тела као одразу лепе душе, тј. идеалном људском телу као симболу склада и хармоније између његове унутрашњости и спољашњости (Cole 2007: 354).

Платонова школа испуњена је и мноштвом других симбола који указују да је у питању готово свети чин учења, прихватања знања и истина које филозоф преноси ученицима, идеалним представницима људске цивилизације. Доминантно плави тонови слике у Делвиловом раду означавали су небеску сферу из које човек црпе спознаје и апстрактна знања. Паун у позадини је хришћански симбол васкрсења и бесмртности, а сам физички изглед Платона и број приказаних ученика јасна су асоцијација на Христа с апостолима (Leshner 2013: 43).

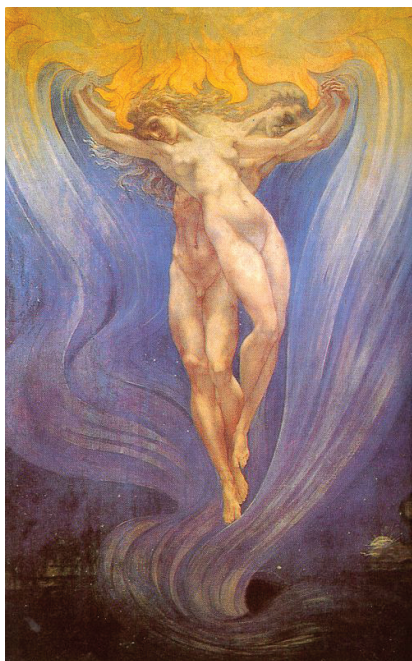
Сличност Платоновог лика с Христовим може се објаснити оновременим идејама филозофа Едуара Ширеа (Édouard Schuré) и теозофкиње Хелене Петровне, познате као Мадам Блавацки (Helena Blavatsky, Madame Blavatsky), који су сматрали да су сви велики мислиоци, филозофи и пророци у историји човечанства били овоземаљска еманација исте космичке, генијалне мисли, због чега није погрешно приказивати их истим ликом (Harris 2002, Leshner 2013: 44). Жан Делвил био је добро упознат с теоријама Едуара Ширеа, с којим је у једном периоду живота сарађивао, и Мадам Блавацки, с обзиром на што је и сам био веома заинтересован за езотеријске и теозофске идеје (Harris 2002). Почетком деведесетих година XIX века Делвил је постао члан Теозофског друштва у Бриселу и у једном периоду обављаће функцију секретара удружења (Facos 2009: 104).

Идеје окултизма и онога што ће наредних година Делвил дефинисати као нови правац у уметности назван идеализам, први пут се примећују у тексту *Дијалог међу нама* (*Dialogue Entre Nous. Argumentation Kabbalistique, Occultiste, Idéaliste*), објављеном 1895. године (Harris 2002). Наредне, 1896. године, сликар оснива часопис *Идеалистичка уметност* (*L'Art idéaliste*) и уметничко друштво *Салон идеалистичке уметности* (*Salons D'Art Idéaliste*), чији је циљ био промовисање естетике идеализма (Cole 2007: 331). Естетика идеализма противила се материјализму

који је завладао модерним друштвом крајем XIX века и позивала на повратак идеалним вредностима које су се за овог уметника налазиле у поштовању правила реда, симетрије, хармоније и јединства. Делвил је сматрао да су задатак уметника и мисија уметности откривање мистерије која се налази изван реалности чула и унапређивање друштва посредством уметничког деловања (Cole 2007: 339, 342). Све те идеје сабране су у књизи названој *Мисија уметности* (*La Mission de l'Art. Etude d'Esthétique Idéaliste*), коју је уметник објавио 1900. године и за коју је увод писао управо Едуар Шире (Facos 2009: 104).

Идеја еволуције и реинкарнације душе, често помињана у делима мистичара, фасцинирала је Делвила, који јој је посветио неколико дела, писаних и сликаних. У *Мисији уметности* уметник између осталог говори и о преласку из једне равни постојања у другу, објашњавајући да је такав прелазак могућ уколико се оствари комуникација и повезаност материје и духа на овом свету (Cole 2007: 346). Једна од најдиректнијих ликовних интерпретација ове идеје јесте Делвилова слика *Љубав душа*, настала исте, 1900. године, која приказује мушкарца и жену како се стапају у једно биће и путем плавичасте измаглице узносе у небо (Facos 2009: 104) (сл. 4). На небу, вишој сфери ка којој путују, пар дочекује купола златне светлости којом је сликар често представљао астралну светлост, невидљиви етар који окружује све у универзуму, укључујући и људску душу. Управо она, веровао је Делвил, омогућава поновно рођење душе, а боја астралног светла одговара нивоу духовног развитка човека, услед чега су земљаним тоновима, црвеним и окер, обасјани они на најнижим ступњевима развоја и најближи материји, док на вишим нивоима светлост прелази у љубичастоплаве нијансе, затим белу и на крају златну.² На сличан начин Делвил је осликао и куполу собе за медитацију коју је 1900. године доградио у својој кући (Harris 2002).

2 Делвилове теорије о астралној светлости и њеном утицају на човека познате су захваљујући његовом тексту *Дијалог међу нама* (Facos 2009: 104, Harris 2002).



Љубав душа (1900), Жан Делвил

Оно што је такође важно приметити на слици *Љубав душа* јесте и чињеница да Делвил, за разлику од својих пређашњих радова, више не користи историјски или митолошки наратив како би исказао сопствене идеје, већ апстрахује сцену представљајући анонимног мушкарца и жену као типичне представнике свог пола, а не одређене појединце из историје или литературе. Услед свођења јунака слике на тип, насликани мушкарац и жена немају дугих карактеристика осим што заступају свој пол, и путем њега симболишу људски род у целости. На тај начин Делвил уздиже тему ван традиције академског сликарства, које се ослања на илустрацију прича и јунака из митологије или Библије зарад преношења дидактичких поука, и чини своју визију коначног спајања мушкарца и жене универзалним симболом еволуције душе путем помирења и заједништва полова.

Брисање полности и еволуција у делима Хилме аф Клинт

Идеје полности, борбе и помирења полова веома су важне за разумевање великог опуса апстрактних дела шведске уметнице Хилме аф Клинт (Hilma af Klint) (1862–1944). На размишљања Хилме аф Клинт о

тим темама утицала су три фактора. Први је чињеница да је припадност женском полу одредила њен живот и рад на различите начине и да је она била једна од ретких уметника тог периода који су такозвану борбу полова сагледавали с друге стране фронта. Хилма аф Клинт припадала је другој генерацији жена уписаних на Краљевску академију лепих уметности у Стокхолму (Fer 2020: 105). У окружењу у којем се школовала и започела уметничку каријеру крајем XIX века њени професори и мушке колеге отворено су износили негативне ставове према питању школовања жена и њиховог пуштања у уметничку заједницу (Midavaine 2015: 11–12, Ryle 2019: 77). Упркос ситуацији у којој је била приморана да живи и ствара, Хилма аф Клинт се, заједно са својим колегиницама, борила против шовинизма на Академији и трудила да истакне значај женског стваралаштва у доминантно мушком окружењу (Midavaine 2015: 11–12).

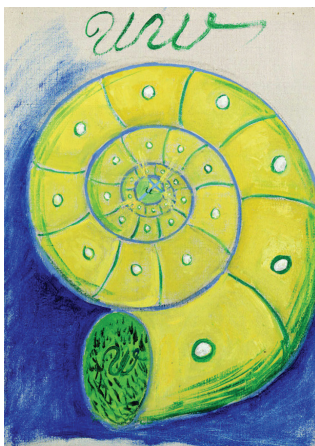
На Хилмино сагледавање полности и дуалности утицало је њено добро познавање биљног и животињског света. Још у детињству она се заинтересовала за свет природе и почела да га осликава, а током живота ће то интересовање развити усмеравајући своју каријеру ка ботаничкој илустрацији (Lomas 2020: 115). Једно време радила је и као цртач у Ветеринарском институту у Стокхолму, а то студиозно проучавање живог света пробудило је у њој свест о важности и неопходности оба пола у природи (Higgie 2016: 16). Само кроз унију и заједништво мушког и женског принципа могуће је доћи до креације и новог стварања, од којег зависи читав живот на Земљи, те ће стога заједништво, међусобна сарадња и мешање полова и поларитета постати једна од главних идеја водиља сликаркиног рада.

Трећи и најзначајнији утицај на стваралаштво Хилме аф Клинт извршила су учења популарних теозофа, као што је био Рудолф Штајнер (Rudolf Steiner), чији је рад уметница пратила и с којим је размењивала идеје (Leon 2020: 9, Higgie 2016: 13–14, Ryle 2019: 74). Са четири пријатељице 1896. године Хилма аф Клинт је основала групу „Пет“, у оквиру које су током десет година њене припаднице сваке недеље практиковале сеансе призивања духова, као и аутоматско цртање и писање, верујући да том приликом њихову руку води неко више биће, дух или божанство (Obrist 2020: 102, Henderson 2020: 72). Почетком XX века, 1904. године, Хилма је објавила да је током сеансе добила наруџбину од Великог учитеља, духа Амалијела (Amaliel), да наслика бесмртне аспекте човека (Obrist 2020: 102, Henderson 2020: 73, Pasi 2015: 105). Тада настају први циклуси уметничких апстрактних слика, испуњени њеном личном симболиком, обједињени у велики циклус назван *Слике за храм* (Birnbbaum, Enderby 2016: 10). Уметница је веровала да су ова дела на-

стала по диктату духа Амалијела, а да је њена рука само медиј кроз који се истине вишег света преносе у овоземаљску раван (Obrist 2020: 102).

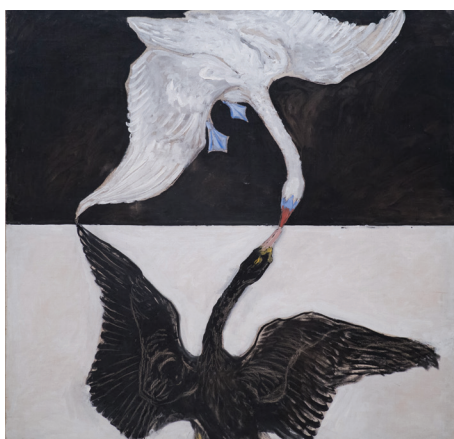
Захваљујући великом броју белажака које су остале за Хилмом аф Клинт (уметница је оставила око 25.000 страница на којима се налазе смернице и упутства за разумевање симболичке мотива њених апстрактних дела), могуће је разумети поруке које је овим личним и субјективним системом знакова желела да истакне (Higgie 2016: 13). *Слике за храм* представљају почетак студиозног бављења Хилме аф Клинт темама космогоније, путовања душе кроз астралне равни и дуалитетом полова. Попут већине симболиста и Хилма је женски принцип поистовећивала с материјом, а мушки с духом, приказујући их двома бојама: жута боја у раду ове уметнице представља мушкарца, плава жену, а зелена њихово јединство. Сматрала је да и одређена слова имају потенцијал једног или другог пола, па је тако на њеним сликама слово U означавало мушкарца, а W жену (Voss 2016: 34, Loreck 2015: 211–226).

Спирала је још један важан мотив који је ова уметница често користила. За Хилму аф Клинт спирала је представљала физички еквивалент духовне трансформације, а у зависности од смера у којем се креће означавала је један или други пол (Midavaine 2015: 42). Слично значење на њеним сликама имала је и пужева кућица, што наводи на закључак да је као добар познавалац света природе и теорија Чарлса Дарвина Хилма била свесна андрогине природе те животиње (Voss 2016: 28) (сл. 5). Симболику плаве, жуте и зелене боје, мотив спирале или пужеве кућице и специфична слова којима је уметница дала мистично значење појављују се у готово свим мањим групацијама слика великог циклуса *Слике за храм: Примордијални хаос, Ружа, Десећ највећих, Еволуција, Дрво знања, Лабуд, Голубица и Олшарске слике*.



Циклус *Слике за храм*, Хилма оф Клинт

Серија слика *Лабуд*, настала током 1914. и 1915. године, веома је важна за схватање Хилмине идеје борбе и коначног помирења полова (Ryle 2019: 77). На првој слици тог циклуса уметница платно дели на два веома јасно подељена поља, од којих једна раван припада женском лабуду (оном с плавим кљуном и ногама), а друга мушком (са жутим кљуном и ногама) (Ryle 2019: 79) (сл. 6). Употреба црне и беле позадине такође истиче дуалност њихових светова. Међутим, на сликама које следе однос ова два лабуда се компликује те они улазе у сукоб, њихове равни се деле и усложњавају, а на композицију се уводе нове боје. На слици *Лабуд 4* обе животиње имају по једну плаву и једну жуту ногу, чиме се алудира на повезаност и мешање које је међу њима настало, да би се на слици *Лабуд 8* њихова тела разложила у низ коцака где се свака сличност са животињом и њеним реалним телом губи. У каснијим приказима Хилма још више усложњава и апстрахује слику лабуда те он постаје само низ геометријских облика, све једноставнијих и сведенијих на свакој наредној слици, да би кулминацију доживела у представи *Лабуд 17* (сл. 7). Та слика представља последњи ступањ развоја на којем се телесност птице у потпуности брише и поништава, а лабуд се своди на идеју готово шематски приказану концентричним круговима у бојама мушког и женског принципа (Henderson 2020: 86). На тај начин Хилма аф Клинт приказује коначно сједињавање дуалитета у једну савршену космичку слику где геометризација и симболика постају главна визуелна средства комуникације (Leon 2020: 11). Борба полова превазиђена је њиховим уједињењем захваљујући којем је еволуција у вишу, апстрактну фазу постала могућа.



Лабуд 1 (1914), Хилма аф Клинт



Лабуг 17 (1915), Хилма аф Клинт

Закључак

Велике промене које су индустријске револуције и њихове многобројне последице оставиле на начин живота и међусобне односе људи XIX века узроковале су, између осталог, и преиспитивања појмова људскости и телесности, те њихове границе и ограничења у свету окренутом технолошком напретку и иновацијама. Оваква питања, блиска идејама транс- и постхуманизма, крајем XIX века јавила су се и у стваралаштву уметника симболизма који су им приступили на нешто другачији начин. Велики број симболистичких уметника дуалитет материје и духа посматрао је и приказивао сликом човека као примарно дуалног бића у којем се води стална борба интелекта и тела, идеала и сексуалних нагона. Један од уметника у чијем је раду борба духа и материје била примарна идеја био је француски сликар Гистав Моро, који је ову борбу најчешће приказивао сукобљавањем античких хероја и чудовишта, док је идеал људске егзистенције, андрогино биће лишено нагона за супротним полом, у његовом сликарству било истицано мотивом античких песника.

Као што су Мороови антички песници, хероји интелектуалне мисли, андрогини јер су цивилизацију духовно унапредили својим талентом и стваралаштвом, андрогини су и ученици *Плаћонове школе* белгијског симболисте Жана Делвила. Делвил је био близак круговима окултиста и теозофа свог времена из чијих је идеја узимао инспирацију за своје слике којима је пропагирао духовно усавршавање човека зарад његове еволуције у вишу сферу постојања. Делвилова слика *Љубав душа* приказује мушкарца и жену, типичне представнике својих полова, како се

сједињују у једно савршено и супериорно биће које се потом, ношено астралном светлошћу, уздиже из овоземаљског света материје у сферу чистог духа и идеја.

Теме еволуције људског духа и превазилажења телесности и полности најексплицитније су приказане у стваралаштву шведске уметнице Хилме аф Клинт, која овај процес поништавања људскости схваћене као телесности апстрахује свођењем облика из природе на просте геометријске облике и боје, чиме брише сваку визуелну сличност с њиховим материјалним постојањем. Уметница такође заступа идеју да је еволуција духа могућа само кроз спајање, сарадњу па и љубав супротних полова и попут многих симболиста верује да је виши облик егзистенције предодређен за оне који нађу начин да током живота на Земљи превазиђу своје примарне нагоне и инстинкте и духовно се уздигну изнад свог тела и пола.

Литература

- Allan, Scott C. „Gustave Moreau's 'Archeological Allegory'”. *Nineteenth-Century Art Worldwide* 8, no. 2, 2009. http://19thc-artworldwide.org/index.php?option=com_content&view=article&id=329&Itemid=98 (pristupljeno 10. 06. 2022.)
- Baura, S. M. *Nasleđe simbolizma*. Beograd: Nolit, 1970.
- Beli, Andrej. *Simbolizam*. Beograd: Vuk Karadžić, Institut za književnost i umetnost, 1984.
- Berlanstein, Lenard R. *Daughters of Eve: A Cultural History of French Theater Women from the Old Regime to the Fin de Siècle*. Harvard: Harvard University Press, 2001.
- Berlin, Isaija. *Koreni romantizma*. Beograd: Službeni glasnik, 2006.
- Birnbaum, Daniel, Emma Enderby. „Painting the Unseen”. *Hilma Af Klint: Painting the Unseen*. Eds. Emma Enderby, Melissa Blanchflower, Melissa Lerner. London: Serpentine Galleries, 2016. 9–12.
- Борозан, Игор. *Сликарство немачког симболизма и његови одјаци у култури Краљевине Србије*. Београд: Филозофски факултет Универзитета у Београду, 2018.
- Борозан, Игор. „Између глобалног (европског) и локалног (српског) симболизма”. *Европски оквири српског симболизма*. Ур. Игор Борозан. Нови Сад: Галерија Матице српске; Београд: Институт за историју уметности Филозофског факултета, 2021. 14–65.
- Cole, Brendan. „Jean Delville's La Mission De l'Art: Hegelian Echoes in Fin-De-Siècle Idealism”. *Religion and the Arts* 11, no. 3 (2007): 330–372. doi:10.1163/156852907X244557
- Cooke, Peter. *Gustave Moreu, history painting, spirituality and symbolism*. Yale university press, 2014.

- Denisoff, Dennis. „Decadence and aestheticism”. *The Cambridge Companion to the Fin de Siècle*. Ed. Gail Marshall. Cambridge: Cambridge University Press, 2008. 31–52.
- Dijkstra, Bram. *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*. Oxford: Oxford University Press, 1988.
- Ehrhardt, Ingrid. „Kingdom of the Soul – An Introduction”. *Kingdom of the Soul: Symbolist Art in Germany, 1870–1920*. Eds. Ingrid Ehrhardt, Simon Reynolds. Munich: Prestel, 2000. 9–15.
- Елез, Весна. „Преиспитивање модерности: Бодлерово место у Пантеону”. *Компаративна књижевност: теорија, тумачења, перспективе = Encompassing comparative literature : theory, interpretation, perspectives*. Ур. Адријана Марчетић, Зорица Бечановић Николић, Весна Елез. Београд: Филолошки факултет, 2016. 345–354.
- Facos, Michelle. *Symbolist Art in Context*. Berkeley: UC Press, 2009.
- Fer, Briony. „Hilma af Klint: The Outsider Inside Herself”. *Hilma af Klint: Seeing Is Believing*. Eds. Kurt Almqvist, Louise Belfrage. Stockholm: Bokförlaget Stolpe, 2020. 105–113.
- Forest, Marie-Cécile. *Gustave Moreau, Théophile Gautier: „le rare, le singulier, l'étrange”*. Paris: Musée Gustave Moreau, 2011.
- Frevert, Ute. „Men's Fears and Women's Desires: The Battle of the Sexes From 1850–1950”. *Battle of the Sexes: From Franz von Stuck to Frida Kahlo*. Ed. Felix Krämer. Munich: Prestel, 2017. 30–41.
- Gerken, Dorothee. „The Decadence and Demonism of the Self”. *Dark Romanticism: From Goya to Max Ernst*, Ed. Felix Krämer. Berlin: Hatje Cantz, 2013. 160–193.
- Greene, Vivien. *Mystical Symbolism: The Salon de la Rose+Croix in Paris, 1892–1897*. New York: Guggenheim Museum Publications, 2018.
- Grigorian, Natasha. *European Symbolism in search of myth*. New York: Oxford, 2009.
- Guyaux, André. *Huysmans-Moreau: féériques visions*. Paris: Musée Gustave-Moreau, 2008.
- Harris, Lynda. „Jean Delville: Painting, Spirituality, and the Esoteric”. *Quest magazine* 90.3 (MAY–JUNE 2002) <https://www.theosophical.org/publications/quest-magazine/1447-jean-delville-painting-spirituality-and-the-esoteric>. Приступљено 3. 6. 2022.
- Henderson, Linda Dalrymple. „Hilma af Klint and the Invisible in Her Occult and Scientific Context”. *Hilma af Klint Visionary*. Eds. Kurt Almqvist, Louise Belfrage. Stockholm: Bokförlaget Stolpe, 2020. 71–91.
- Hénin, Emmanuelle. *Ecrire la mythologie: D'Homère à Marguerite Yourcenar*. Paris: Citadelles et Mazenod, 2016.
- Higgle, Jennifer. „Longing for Light: The Art of Hilma af Klint”. *Hilma Af Klint: Painting the Unseen*. Eds. Emma Enderby, Melissa Blanchflower, Melissa Lerner. London: Serpentine Galleries, 2016. 13–20.
- Hofstätter, Hans H. „Symbolism in Germany and Europe”. *Kingdom of the Soul: Symbolist Art in Germany, 1870–1920*. Eds. Ingrid Ehrhardt, Simon Rey-

- nolds. Munich: Prestel, 2000. 17–27.
- Jullian, Philippe. *The Symbolists*. Oxford: Phaidon press, 1977.
- Jumeau-Lafond, Jean-David. *Painters of the Soul: Symbolism in France*. Tampere: Tampere Art Museum, 2006.
- Kohle, Hubertus. „Nightmare – Anxiety – Apocalypse”. *Dark Romanticism: From Goya to Max Ernst*. Ed. Felix Krämer. Berlin: Hatje Cantz, 2013. 42–50.
- Kort, Pamela, Max Hollein. *Darwin: Art and the Search for Origins*. Cologne: Wienand, 2009.
- Krell, Jonathan F. „Mythic Patterns in the Art of Gustave Moreau: The Primacy of Dionysus”, University of Georgia, 2010. <https://www.semanticscholar.org/paper/Mythic-Patterns-in-the-Art-of-Gustave-Moreau-%3A-The-Krell/96cafef0b42bf56f6d307495d12a021627ba578b#references>. Приступљено 20. 5. 2022.
- Leon, Emily. „Between the Physical & Psychical: Esoteric Representations of Nature in the Work of Hilma af Klint”, 2020. <https://desertsuprematism.com/between-the-physical-psychical-esoteric-representations-of-nature-in-the-work-of-hilma-af-klint/>. Приступљено 6. 6. 2022.
- Leshner, J. H. „The Philosophical Aspects of Jean Delville's *L'Ecole de Platon*”. *Nineteenth-Century Art Worldwide* 12, no. 2 (Autumn 2013), 41–52. <http://www.19thc-artworldwide.org/autumn13/lesher-on-the-philosophical-aspects-of-jean-delville-s-l-ecole-de-platon>. Приступљено 23. 5. 2022.
- Lomas, David. „Roots to Abstraction: Hilma af Klint and Botany”. *Hilma af Klint: Seeing Is Believing*. Eds. Kurt Almqvist, Louise Belfrage. Stockholm: Bokförlaget Stolpe, 2020. 115–129.
- Loreck, Hanne. „Hilma af Klint, Spiritual Alphabetisation”. *Hilma af Klint: The Art of Seeing the Invisible*. Eds. Kurt Almqvist, Louise Belfrage. Stockholm: Bokförlaget Stolpe, 2015. 211–226.
- Lucie-Smith, Edward. *Symbolist Art*. London: Thames & Hudson, 1985.
- Mathews, Patricia. *Passionate Discontent: Creativity, Gender, and French Symbolist Art*. Chicago: University of Chicago Press, 2000.
- Mathieu, Pierre-Louis. *Gustave Moreau; The Assembler of Dreams*. Paris: ACR PocheCouleur, 2010.
- Menon, Elizabeth K. *Evil by Design: The Creation and Marketing of the Femme Fatale*. University of Illinois Press, 2006.
- Midavaine, Bree Ann. „Hilma af Klint: The Medium of Abstraction”, 2015. https://www.academia.edu/24561527/HILMA_AF_KLINT_THE_MEDIUM_OF_ABSTRACTION. Приступљено 9. 6. 2022.
- Мишић, Снежана. „Између два света, чулног и духовног. Тематски оквири српског симболизма”. *Животи, сан, смрт: европски оквири српског симболизма = Life, dream, death: the European framework of Serbian symbolism*. Ур. Игор Борозан, Снежана Мишић. Нови Сад: Галерија Матице српске; Београд: Народни музеј у Београду, 2021. 36–61.
- Neginsky, Rosina. *Salome: The Image of a Woman Who Never Was; Salome: Nymph, Seducer, Destroyer*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2013.

- Obrist, Hans Ulrich. „An Extraordinary Opportunity”. *Hilma af Klint: Seeing Is Believing*. Eds. Kurt Almqvist, Louise Belfrage. Stockholm: Bokförlaget Stolpe, 2020. 101–102.
- Ovidije Nason, Publije. *Metamorfoze*. Zagreb: Matica hrvatska, 1907.
- Pasi, Marco. „Hilma af Klint, Western Esotericism and the Problem of Modern Artistic Creativity”. *Hilma af Klint: The Art of Seeing the Invisible*. Eds. Kurt Almqvist, Louise Belfrage. Stockholm: Bokförlaget Stolpe, 2015. 10–116.
- Rejmon, Marsel. *Od Bodlera do nadrealizma*. Sarajevo: Izdavačko preduzeće „Veselin Masleša”, 1958.
- Rewald, John, Dore Ashton and Harold Joachim. *Odilon Redon, Gustave Moreau, Rodolphe Bresdin*. New York: Museum of Modern Art, 1961.
- Ryle, Jadranka. „Feminine Androgyny and Diagrammatic Abstraction: Science, Myth and Gender in Hilma Af Klint's Paintings”. *The Idea of North: Myth-Making and Identities*, 2019. <https://birchandstar.files.wordpress.com/2019/05/the-idea-of-north-jadranka-ryle.pdf>. Приступљено 8. 6. 2022.
- Slavkin, Mary. „Moreau's Materiality: Polymorphic Subjects, Degeneration, and Physicality”, Florida State University, College of visual arts, theatre and dance, 2009. <https://yhc.academia.edu/MarySlavkin>. Приступљено 11. 6. 2022.
- Thompson, Richard. „Interpreting an imagery of social contradictions and sexual control”. *Splendours and Miseries: Images of Prostitution in France, 1850–1910*. Ed. Nienke Bakker. Paris: Flammarion, 2016. 12–29.
- Vilson, Edmond. *Akselov zamak ili O simbolizmu*. Beograd: Kultura, 1964.
- Voss, Julia. „Hilma af Klint and the Evolution of Art”. *Hilma Af Klint: Painting the Unseen*. Eds. Emma Enderby, Melissa Blanchflower, Melissa Larnier. London: Serpentine Galleries, 2016. 21–34.

Jovana Nikolić

OVERCOMING SEXUALITY AND THE EVOLUTION OF THE HUMAN SPIRIT IN SYMBOLISTIC PAINTING

Summary

The idea of transhumanism, expressed by the need to transcend human corporeality and sexuality, was common in the art of the Symbolism movement. A large number of Symbolist artists observed and portrayed man as a dual being in constant struggle between spirit and matter, intellect and body, ideals and basic

instincts. The struggle of spirit and matter was the primary idea in the work of the French painter Gustave Moreau, and one of his most famous paintings portraying this theme is the painting *Oedipus and the Sphinx*. The conflict between the ancient hero, a representative of rationalist thought, and the monstrous hybrid of animal and woman in Gustave Moreau's painting takes place on two levels, where the hero is put in a position to fight both the enemy and his own temptations, since the artist gives Sphinx emphasized female attributes. Overcoming sexual urges in the work of this artist was one of the features of heroism and the victory of the human spirit over the world of matter. The painter also used the idea of androgyny to accentuate this kind of victory.

The ancient idea of the androgyne, a perfect form of human existence that reconciles the so-called *battle of sexes*, was very popular among the educated people in Europe at the end of the 19th century. It was believed that, unencumbered by the desire for the opposite sex, the androgyne is capable of reaching the higher spheres of existence. Gustave Moreau, Jean Delville and other Symbolist painters were well acquainted with such ideas, primarily due to the writings and cultural engagement of the Parisian mystic and art critic Joséphin Péladan. In Moreau's painting, the androgyneity of figures is most common in the depictions of ancient poets which the painter considered to belong to a specific type of hero, the one who advances civilization on a spiritual level with their intellectual work, talent and intellect. Like Moreau's *Orpheus*, the students of *The School of Plato* by Jean Delville are portrayed as superior (androgynous) human beings whose physical beauty depicts the beauty of their souls dedicated to the sacred secrets of philosophical science.

Interested in theosophy, Jean Delville also developed his own theories about higher spheres and the transition of the human being from its earthly existence to a higher and spiritually more perfect creature. The artist believed in the existence of astral light that allows the human spirit or soul to rise to its superior form, and an example of such ideas in his creativity is *Love of Souls*. This painting no longer shows individual protagonists of ancient mythology or history, but anonymous Men and Women, typical representatives of their gender. Abstracting the idea of the union of the sexes into a single, superior being and its spiritual evolution is also one of the basic ideas of the Swedish artist Hilma af Klint, who was interested in theosophical teachings and world of nature and natural sciences as well.

Hilma af Klint, whose abstract paintings were created at the beginning of the 20th century, portrayed the transcendence of humanity and corporeality in a unique way. The idea of duality of spirit and matter and the feminine and masculine principles was very common in her work, but unlike the other artists, this painter was more openly committed to reconciling the sexes rather than portraying their battle. As someone who spent much of her life studying plants and animals and drawing every form of life in nature, Hilma af Klint was aware that the formation of new life and the transition from one stage of the life cycle to another is possible only by combining female and male sex. Therefore, in the cycles of her abstract paintings, such as *The Swan*, the idea of evolution and transition to a higher cosmic plane by merging, mutual cooperation and mixing of sexes stands out. At the same

time, the artist completely erases the corporeality of natural beings by reducing them to simple geometric symbols and colors, where any resemblance to the body, a symbol of materiality and the center of instinct, lust and desire, is erased and annulled.

Keywords: Symbolism, sexuality, androgyny, Gustave Moreau, Jean Delville, Hilma af Klint.