

Prikaz žene u simbolizmu

Šimić, Dijana

Master's thesis / Diplomski rad

2024

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zadar / Sveučilište u Zadru**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:162:824611>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-11-23**



Sveučilište u Zadru
Universitas Studiorum
Jadertina | 1396 | 2002 |

Repository / Repozitorij:

[University of Zadar Institutional Repository](#)



zir.nsk.hr



DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJ

Sveučilište u Zadru

Odjel za povijest umjetnosti

Sveučilišni diplomski studij

Povijest umjetnosti, smjer: opći



Zadar, 2024.

Sveučilište u Zadru
Odjel za povijest umjetnosti
Sveučilišni diplomski studij
Povijest umjetnosti, smjer: opći

Prikaz žene u simbolizmu

Diplomski rad

Student/ica:

Dijana Šimić

Mentor/ica:

doc. dr. sc. Sofija Sorić

Zadar, 2024.



Izjava o akademskoj čestitosti

Ja, **Dijana Šimić**, ovime izjavljujem da je moj **diplomski** rad pod naslovom **Prikaz žene u simbolizmu** rezultat mojega vlastitog rada, da se temelji na mojim istraživanjima te da se oslanja na izvore i radove navedene u bilješkama i popisu literature. Ni jedan dio mojega rada nije napisan na nedopušten način, odnosno nije prepisan iz necitiranih radova i ne krši bilo čija autorska prava.

Izjavljujem da ni jedan dio ovoga rada nije iskorišten u kojem drugom radu pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj, obrazovnoj ili inoj ustanovi.

Sadržaj mojega rada u potpunosti odgovara sadržaju obranjenoga i nakon obrane uređenoga rada.

Zadar, 2024.

Sadržaj:

1. Uvod	2
2. Ciljevi	3
3. Pregled dosadašnjih istraživanja i korištene literature	4
4. Prava i status žena na prijelazu 19. u 20. stoljeće	5
5. Prikaz žene u umjetnosti, muški pogled i feminističke teorije	10
6. O simbolizmu	14
7. Prikaz žene u simbolizmu	20
<i>7.1. Kako su umjetnici prikazivali žene</i>	20
<i>7.2. Kako su umjetnice prikazivale žene</i>	28
8. Zaključak	32
9. Literatura	33
<i>9.1. Internetski izvori</i>	35
10. Popis slika	36
Likovni prilozi	39

Prikaz žene u simbolizmu

Sažetak

Ovaj rad istražuje prikaz žene u umjetničkom pravcu simbolizma krajem 19. i početkom 20. stoljeća, u kontekstu promjena društvenih normi i rodnih uloga. U to vrijeme, umjetnici simbolizma često su prikazivali žene kao arhetipske figure, povezujući ih s temama poput erotike, smrti, duhovnosti i misterije. Muški umjetnici su često idealizirali žene kroz prizmu muškog pogleda, predstavljajući ih kao muze, zavodnice ili utjelovljenja božanskih ili fatalnih sila. Takvi prikazi su reflektirali i poticali patrijarhalne vrijednosti društva, smještajući ženu u ambivalentne i često kontradiktorne uloge.

S druge strane, žene umjetnice, iako malobrojne, koristile su simbolizam kako bi izrazile vlastiti identitet i introspekciju, nastojeći preuzeti kontrolu nad prikazom svog lika u umjetnosti. Ovaj rad također analizira kako feministička teorija, uključujući autore poput Johna Bergera, Linde Nochlin i Griselde Pollock, preispituje ulogu žene u simbolizmu i kritički se osvrće na muški pogled koji dominira umjetničkim prikazima tog razdoblja.

Poseban naglasak stavljen je na radove ključnih umjetnika simbolizma, poput Gustava Moreaua, Odilona Redona, Gustava Klimta i Edvarda Muncha, analizirajući njihove prikaze žena u kontekstu kulturnih i društvenih normi toga vremena. Cilj ovog rada je prikazati složene odnose između umjetnosti, rodnih uloga i kulturnih promjena koje su oblikovale umjetničku reprezentaciju žene u simbolizmu.

Ključne riječi: simbolizam, prikaz žene, muški pogled, patrijarhat

1. Uvod

Na prijelazu iz 19. u 20. stoljeće, prava i status žena u društvu prolazili su kroz značajne promjene. Industrijska revolucija, rast ženskog pokreta za prava i sve veća prisutnost žena u obrazovanju i radnoj snazi doveli su do promjene u percepciji ženskih uloga i identiteta. U tom kontekstu, simbolizam kao umjetnički pravac nudio je specifičan uvid u promjene društvenih normi i kulturnih vrijednosti. Simbolizam, koji je nastao krajem 19. stoljeća kao reakcija na naturalizam i realizam, naglašavao je subjektivnost, mističnost i snove. Umjetnici su koristili simbole i metafore kako bi izrazili unutrašnje emocije i stanja svijesti, često istražujući teme kao što su erotika, smrt, misterija i duhovnost. U toj umjetničkoj struji, prikaz žene bio je posebno značajan, jer je često simbolizirao različite arhetipove i duhovne koncepte. Muški umjetnici simbolizma često su prikazivali žene kao misteriozne, fatalne figure, božice ili mučenice, odražavajući svoje fantazije, strahove i čežnje. Žena je bila predstavljena kao nositeljica tajanstvene moći, često u ambivalentnim ili kontradiktornim ulogama - kao muza, zavodnica ili utjelovljenje smrti. Ovakvi prikazi često su odražavali patrijarhalne stavove svog vremena, istovremeno ih i podržavajući i kritizirajući. S druge strane, umjetnice simbolizma, iako malobrojne, svojim su radom pružale drugačiji pogled na žensku egzistenciju. One su često istraživale vlastiti identitet i iskustva kroz umjetnost, prikazujući žene s više autentičnosti i osobne introspekcije. Njihova djela odražavala su borbu za samostalnost i pravo na vlastiti glas u svijetu umjetnosti, koji je tada bio dominantno muški. Ovaj rad istražiti će kako su umjetnici simbolizma prikazivali žene u svojim djelima te kako su žene umjetnice unutar istog pravca prikazivale same sebe. Analiza će obuhvatiti ključne motive, simbole i stilove, kao i društveni kontekst koji je oblikovao ove prikaze, s ciljem da se bolje razumije složeni odnos između umjetnosti, rodnih uloga i kulturnih normi tog perioda.

2. Ciljevi

Prvi cilj ovog rada jest uvesti čitatelja u sam rad kroz naraciju o pravima i statusu žena kroz povijest s naglaskom na razdoblje 19. stoljeća kako bi se što bolje razumio kontekst prikaza žena u umjetničkim djelima, kao i koncept muškog pogleda kojeg su razne feminističke teorije kritički analizirale i isticale potrebu za njegovom dekonstrukcijom. Zatim, idući cilj rada jest što opširnije i jasnije predstaviti simbolizam kao umjetnički pravac s kraja 19. stoljeća koji je nastao na području Francuske te što razumljivije prikazati njegove ciljeve, karakteristike i estetiku. Glavni cilj ovog rada jest razumjeti kako su umjetnici simbolizma interpretirali i prikazivali žensku figuru u svojim djelima, istražujući simboličke i estetske elemente koji su karakterizirali taj umjetnički period. Ali isto tako i ispitati kako su umjetnici simbolizma konstruirali žensku figuru kroz prizmu muškog pogleda, analizirajući načine na koje su žene često idealizirane ili reducirane na objekte žudnje i estetskog užitka. S obzirom na to, istaknuti će se važnost ženskih umjetnica u simbolizmu koje su možda bile zanemarene ili marginalizirane u povijesnom kontekstu, istovremeno naglašavajući njihov značajan doprinos umjetnosti. Potrudit ću se kontekstualizirati prikaz žene u simbolizmu unutar širih sociokulturnih trendova i ideologija tog razdoblja, uključujući promjene u statusu žena, društvene norme i percepcije rodnih uloga.

3. Pregled dosadašnjih istraživanja i korištene literature

Simbolizam, kao umjetnički pravac kraja 19. i početka 20. stoljeća, bio je predmet brojnih analiza, posebno u kontekstu prikaza žene i njezinih društvenih uloga. U radu su korištena djela koja obuhvaćaju kako feminističku teoriju tako i povijesne analize prikaza žene u simbolizmu. Autori poput Johna Bergera i njegove knjige *Načini gledanja* te Linde Nochlin, s esejom "*Zašto nije bilo velikih žena umjetnica?*", analiziraju muški pogled i povijesnu marginalizaciju ženskih umjetnica. Berger ističe dinamiku moći između promatrača i promatrane žene, dok Nochlin istražuje društvene prepreke koje su ženama onemogućile punu afirmaciju u umjetnosti. Korištena literatura također uključuje feminističke teorije autorica poput Griselde Pollock, koja se u svojim radovima osvrće na rodne podjele i marginalizaciju žena u svijetu umjetnosti. Proučavanje prikaza žene u simbolizmu ne može se promatrati bez analize djela umjetnika poput Gustava Moreaua, Odilona Redona, Gustava Klimta, Edvarda Muncha i mnogih drugih čija su djela duboko utemeljena u simbolističkoj estetici i često odražavaju patrijarhalne stavove svog vremena. Navedene umjetnike, njihove životopise s analizom njihovih djela možemo pronaći u knjigama poput *Symbolist Art* autora Edwarda Lucie-Smitha, zatim u knjizi *The Symbolist Generation* autora Pierre-Louis Mathieu-a i knjizi *Symbolism* autorice Nathalia Brodskaja, ali i na internetskim stranicama velikih svjetskih muzeja ili internetskim stranicama koje se bave analizom i kritikom umjetničkih djela.

4. Prava i status žena na prijelazu 19. u 20. stoljeće

Kroz povijest ljudskog postojanja i djelovanja puno toga se događalo i mijenjalo te je svako razdoblje donijelo nešto svoje, ali jedina stvar koja je nekako uvijek ostajala ista jest položaj i prava žena u društvu. Možemo reći da je bilo tako sve do jednog prijelomnog trenutka u ne tako davnoj prošlosti, kada su se stvari po tom pitanju, iako dosta sporo i uz puno naporna, počele mijenjati. Tako je razdoblje od 19. do kraja 20. stoljeća obilježeno značajnim promjenama u statusu, pravima i životu žena. Tijekom 19. stoljeća, društveni, kulturni i ekonomski konteksti su se postupno mijenjali, postavljajući temelje za duboke transformacije koje će uslijediti u 20. stoljeću. Ovo poglavlje istražuje te promjene, analizirajući evoluciju ženskih prava i društvenog položaja te razmatrajući kako su ove promjene utjecale na svakodnevni život žena. Prije nego što se u ovom poglavlju detaljnije pristupi promjenama u vezi sa ženskim pravima u 19. i 20. stoljeću, nužno je sagledati povijesni kontekst. Od prapovijesti, žene su bile zadužene za odgoj djece, brigu o kućanstvu i prikupljanje hrane. U ranim zajednicama, ženska uloga bila je jednako važna kao muška, ali s vremenom dolazi do razdvajanja zadataka prema spolu. Otkrićem načela razmnožavanja dolazi do uspostave patrijarhata. U starim civilizacijama poput Egipta, žene su uživale veća prava nego u Grčkoj ili Rimu, a tijekom srednjeg vijeka, status žena ovisio je o društvenom sloju i religijskim normama. U tom razdoblju Crkva je imala dosta veliki utjecaj na percepciju žene kao grešnice ili svetice. U kasnijim razdobljima, patrijarhat se nastavlja, raste i jača, zbog čega žena gubi određenu dozu slobode koju je do tada uživala. No, dobra strana je da se pojavljuju prilike za obrazovanje i umjetnički izraz, iako žene ostaju u sjeni muškaraca.

Kroz 19. stoljeće žena ostaje zarobljena patrijarhalnim okovima, podređena muškarcu u neravnopravnom odnosu. Kao i kroz prijašnja stoljeća, i u 19. stoljeću, muškarac ima dominantnu ulogu u obitelji i društvu te su oni bili glavni u donošenju odluka, ekonomski oslonac i zaštitnici obitelji. Time su žene bile ekonomski i pravno ovisne o muškarcima, bilo da se radilo o očevima, muževima ili drugim muškim rođacima te su bile podložne njihovoj volji. Također treba naglasiti da su se, bez obzira što su sve žene bile podložne patrijarhalnim normama koje su favorizirale mušku dominaciju, drastično razlikovali životi žena visokog i niskog sloja društva. Žene iz visokog društva, to jest aristokracije, živjele su u luksuznim uvjetima, okružene slugama te su bile fokusirane na društvene obaveze, umjetnost, kulturu i filantropiju. Njihovo obrazovanje bilo je usmjereno na jezike, glazbu, slikarstvo i domaće vještine, pripremajući ih za ulogu supruge i majke unutar visokog društva. S druge strane, žene iz nižeg društvenog sloja, iz radničke klase radile su naporne fizičke poslove, uključujući rad u

tvornicama, poljima ili kao kućne pomoćnice, kako bi preživjele. Njihova svakodnevica bila je obilježena teškim radnim uvjetima, dugim radnim satima i skromnim prihodima.

Iako je ženama sloboda znatno smanjena nakon udaje, pronalaženje muža bio je prioritet za mnoge žene tijekom 19. stoljeća. Ponajviše iz tog razloga što je društvo nalagalo kako je brak ključan za svaku ženu koja je željela živjeti u skladu s idealima odgovornosti u kućanstvu i majčinstvu.¹ Tako je, posebno što se tiče žena unutar visokog društva, cijeli njen život bio posvećen pripremanju za udaju te se od nje zahtijevalo dosta toga. Možemo reći kako su žene u visokom društvu 19. stoljeća imale specifične društvene obaveze i očekivanja koja su oblikovala njihove svakodnevne živote. Od njih se zahtijevalo da budu obrazovane u umjetnosti, jezicima, muzici i društvenim manirima, kako bi mogle ispravno predstavljati svoje obitelji u društvu.² Njihov svakodnevni život bio je obilježen luksuzom i društvenim događajima, kao što su balovi, večere i čajanke, gdje su održavale društvene veze i utjecaj.³ Najčešće su se bavile umjetnošću, glazbom, pisanjem, filantropijom, krojenjem i dizajniranjem odjeće, kao i raznim rukotvorinama te su im takve aktivnosti omogućavale kreativno izražavanje i doprinos zajednici unutar prihvaćenih društvenih normi. Iako su mogućnosti za aktivno sudjelovanje u političkim i ekonomskim pitanjima bile ograničene, žene su ipak imale određene neformalne kanale utjecaja. Kroz društvene salone i privatne razgovore, mogle su izražavati svoja mišljenja o politici i ekonomiji te su mnoge doprinosile javnim raspravama pišući, iako često pod pseudonimom, političke eseje i članke.⁴ Iako ženama nisu bila dopuštena ni ekonomska djelovanja, tu mogućnost su imale udovice i neudate žene kroz upravljanje imovinom. Valja napomenuti kako su od velikog značaja bila putovanja, primjerice Grand Tour, putovanje po Europi, bilo je važno za kulturno obrazovanje i društvene kontakte. Neke žene su sudjelovale u turističkim ekspedicijama i pisale o svojim iskustvima, čime su pridonosile geografskim i kulturnim saznanjima.⁵ No, unatoč ovim aktivnostima, društvene norme strogo su definirale uloge žena. Njihova prava i status bili su ograničeni pravnim i društvenim okvirima te nisu imale pravo glasa, formalni pristup većini profesija i pravnu autonomiju unutar braka. Žene su nekako kroz filantropiju, umjetnost i ograničeno upravljanje

¹ S. F. COOPER, 2001., 19.

² <https://newn.cam.ac.uk/about/history/womens-education/>

³ <https://recollections.biz/blog/the-social-season-19th-centurys-time-to-party/>

⁴ <https://www.friendsofdalnavert.ca/blog/2020/8/7/authorship-and-anonymity-women-writers-of-the-nineteenth-century>

⁵ <https://ehne.fr/en/encyclopedia/themes/gender-and-europe/gender-and-circulations-in-europe/women%E2%80%99s-travels-in-europe>

imovinom, uspjele pronaći načine za društveni utjecaj i izražavanje, postavljajući temelje za daljnju borbu za prava i ravnopravnost u 20. stoljeću.

Svakodnevni život žene iz nižih slojeva bio je obilježen teškim radnim uvjetima, ekonomskom nesigurnošću i ograničenim mogućnostima za obrazovanje. Neovisno o svim negativnim elementima života, u usporedbi s ženom iz visokog društva, žena iz radničkog sloja je ipak uživala u većoj slobodi. Ona je imala pravo upravljati poslom i imala je sve zakonske ovlasti potrebne za samostalno bavljenje različitim poslovima. Mogla je biti krojačica, trgovkinja, pralja i slično, a posao je obavljala u kući ili u malim poslovnim prostorima, a najvažnije je da joj je njena materijalna neovisnost dopuštala veću slobodu ponašanja, mogla je izlaziti gdje god je htjela i ponašati se kako je htjela. Tako je radna žena trpjela ugnjetavanje na ekonomskom planu, dok je na rodnom planu bila slobodnija. Što se tiče žene sa sela, ona je značajno sudjelovala u poljoprivrednom radu te je često više radila od muškarca, jer je obavljala poslove kako van kuće tako i sve one unutar kuće. No, kako je žena bila neophodna muškarcu on ju je poštivao te sva njihova dobra, kao i brige bile zajedničke te je žena imala velik autoritet u kući. Zbog toga je to žena koju je se moglo vidjeti kako čvrsto stoji uz svog muža u demonstracijama i neredima.⁶ Tako su, unatoč svim teškim uvjetima, žene iz tih nižih slojeva društva često te koje su pokazivale izuzetnu otpornost i snalažljivost, održavajući svoje obitelji i zajednice u surovim okolnostima. Stoga su se upravo one, koje su se suočavale s najviše problema poput nehumanih radnih uvjeta, niskih plaća i seksualnog uznemiravanja organizirale peticije i borile za pravo glasa.⁷ Tako je već krajem 19. stoljeća dolazilo do značajnih promjena u društvu kojih se tiču ženskih prava i sloboda te se životi žena polagano konceptualiziraju na nov način.

Važno je naglasiti kako je sve zapravo započelo Francuskom revolucijom 1789. godine te da su događaji koji su se odvijali u 19. stoljeću samo nastavak započetog te se sve završilo drugim velikim događajem, a to je Prvi svjetski rat. Tim događajima odvio se prijelaz zemalja Europe i Amerike u modernost te je došao kraj monarhijama i početak demokracije, kao i do jasnih razlika između privatnog i javnog života to jest civilnog i političkog društva.⁸ Možemo postaviti pitanje zašto je Francuska revolucija igrala važnu ulogu u pravima žena? Naime, nakon Francuske revolucije na vlast dolazi Napoleon te on uvodi Građanski zakonik 1804. godine u kojem su donesene neke manje, ali važne promjene i novosti po pitanju prava žena u društvu. Građanski zakonik ženama je priznao određeni pravni status, omogućio im je posjedovanje

⁶ S. DE BEAUVOIR, 1956., 131.

⁷ S. F. COOPER, 2001., 90.

⁸ G. FRAISSE I M. PERROT, 1992., 10.

imovine, ali je, s druge strane, ograničio njihovu autonomiju, podredivši ih autoritetu muževa u pravnim poslovima. Također je formalizirao patrijarhalne norme u braku, zahtijevajući poslušnost žena muževima i onemogućujući im sklapanje ugovora bez muževog odobrenja. Iako je uveo pravo na razvod pod određenim uvjetima, nasljeđivanje je i dalje stavljalo žene u nepovoljniji položaj u odnosu na muškarce, dok su muškarci zadržali glavnu riječ u obiteljskim pravima i odgovornostima.⁹ No, kako je teklo 19. stoljeće jurisdikcija je samo pojačavala strogost zakonika te kao što je već istaknuto naglašavane su patrijarhalne norme koje su favorizirale mušku dominaciju. Ono što je najviše preobrazilo sudbinu žene i otvorilo joj novo doba jest rast tvornica i urbanizacija. Iako su žene u tvornicama tijekom prve polovice 19. stoljeća bile jako potlačene, s dugim radnim satima i niskim plaćama, u drugoj polovici polagano dolazi do promjena po tom pitanju. Tako zakonom iz 1874. godine dvije odredbe odnose na žene, a to je da se noćni rad zabranio maloljetnicama i zahtijevalo se da im se omogući odmor nedjeljom i praznicima, a radni dan im je ograničen na 12 sati, a što se tiče žena starijih od dvadeset i jedne godine nije učinjeno ništa više od zabrane podzemnog rada u rudnicima i kamenolomima. Prva povelja o ženskom radu datirana je 2. studenog 1892. godine i njome je zabranjen noćni rad i ograničen je radni dan.¹⁰ Ovo je dodatno potaknulo organiziranje ženskih radnica i sindikalne borbe za poboljšanje uvjeta rada. O ženskim pravima općenito prvi je progovorio John Stuart Mill 1867. godine, koji je bio snažan zagovornik ženskih prava te je tvrdio da su društvena nepravda i ograničenja ženskih prava prepreka za napredak društva. To je dodatno potaknulo žene da se organiziraju i zatraže svoja prava. Stoga je jedan od ključnih razvoja bio je rast feminizma kao pokreta koji je aktivno zagovarao ženska prava. U drugoj polovici 19. stoljeća, feministički pokret počeo je artikulirati zahtjeve za pravima žena, uključujući pravo glasa, pristup obrazovanju i jednakost na radnom mjestu.¹¹ Tako su sufražetkinje bile ključne vođe pokreta za ženska prava u 19. i 20. stoljeću, posebno zagovarajući pravo žena na sudjelovanje u političkom procesu kroz pravo glasa. Osobito su istaknute bile Susan B. Anthony i Elizabeth Cady Stanton u SAD-u te Emmeline Pankhurst u Velikoj Britaniji, koje su organizirale masovne kampanje, prosvjede i borbe kako bi postigle političku emancipaciju žena. Njihovi napori kulminirali su usvajanjem prava glasa za žene u mnogim zemljama tijekom 20. stoljeća. Tako je Novi Zeland dao ženama puna prava već 1893. godine, a njega je pratila 1908. i Australija, dok su u Europi i Americi žene puno pravo glasa

⁹ G. FRAISSE I M. PERROT, 1992., 12.

¹⁰ S. DE BEAUVOIR, 1956., 137.

¹¹ S. DE BEAUVOIR, 1956., 144.

dobile tek nakon Prvog svjetskog rata ili u godinama koje su uslijedile.¹² Važno je napomenuti i da su žene postupno stjecale pristup obrazovanju i profesijama koje su tradicionalno bile rezervirane za muškarce. Pokreti za obrazovanje žena i širenje ženskih prava u akademskim i profesionalnim krugovima doprinijeli su stvaranju temelja za daljnje promjene u društvu. Ove su promjene i pokreti stvorili povoljan trenutak za postizanje veće ravnopravnosti među spolovima i osnaživanje žena u različitim aspektima života. Njihov utjecaj nije bio samo lokalni, već je imao globalne posljedice koje su oblikovale društvene norme i politike u 20. stoljeću.

¹² S. DE BEAUVOIR, 1956., 144.

5. Prikaz žene u umjetnosti, muški pogled i feminističke teorije

Tijekom povijesti žene su u umjetnosti bile najomiljenija tema, a posebno je zanimljivo da su većinu tih umjetničkih djela stvorili muški umjetnici. Tako je primjerice američka aktivistička umjetnička skupina Guerrilla Girls 1989. godine otkrila da su na odjelu moderne umjetnosti njujorškog Metropolitan muzeja manje od 5 posto umjetnika bile žene, ali da je zato čak 85 posto aktova ženskih.¹³ Stoga se sam prikaz žene u umjetničkim djelima gotovo uvijek isprepliće s takozvanim muškim pogledom, kojega su, rastom feminizma tijekom 20. stoljeća, feminističke teorije dosta kritički analizirale i isticale potrebu za njegovom dekonstrukcijom. Kako su žene prikazivane u umjetnosti najbolje možemo uvidjeti iz umjetnosti 19. stoljeća tijekom kojeg je poseban naglasak bio na razdvajanju muževnih i ženstvenih sfera, zbog čega je sam prikaz često oblikovan hegemonijskim muškim pogledom i ideologijama koje su dominirale u to doba. Stoga je umjetnost, poput slikarstva, skulpture i književnosti tog razdoblja često reflektirala društvene norme koje su ženu smatrale idealiziranim objektom muške divinizacije ili moralne čistoće. U slikarstvu, primjerice, žene su često prikazivane kao pasivne, s anđeoskom ili senzualnom estetikom, podređene muškom subjektu kao svojini. Ovi prikazi su često perpetuirali stereotipne uloge žena kao majki, ljubavnica ili djevoja, potvrđujući njihovu društvenu vrijednost kroz prizmu brige ili estetskog užitka. Takvi umjetnički prikazi ne samo da su odražavali većinske društvene vrijednosti, već su i aktivno oblikovali percepciju žena kao društvenih bića, često potiskujući njihove stvarne životne priče i osobne ambicije. Također, kao što smo u prethodnom poglavlju mogli vidjeti muškarci su oduvijek bili dosta slobodni te za njih nisu postojala nikakva određena pravila, već su oni ti koji su stvarali pravila za žene i uspostavili patrijarhat, što im je omogućavalo veliku moć. Od raznih moći koje su uživali, najvažnija je ona moć pogleda – da vide, a da ne budu viđeni. Pogled je vrlo značajan problem u rodnoj politici devetnaestog stoljeća jer funkcionira kao simbol dinamike moći između dominantne osobe koja promatra (često muškarac) i ranjive osobe koja se promatra (često žena).¹⁴ Politika pogleda u umjetnosti uključuje ne samo dinamiku moći tko gleda koga unutar slike, već i tko gleda sliku. Ključno pitanje je kome je slika bila namijenjena. Je li to djelo bilo u privatnom vlasništvu, dostupno samo nekolicini odabranih gledatelja, najvjerojatnije muškaraca? Takva djela često su bila stvarana za privatne kolekcije bogatih patrona, gdje bi žene bile prikazivane kao objekti muške žudnje i kontrole, osnažujući patrijarhalne vrijednosti unutar privatnog okruženja. S druge strane, ako bi slika bila izložena

¹³ <https://acca.melbourne/education/resources/unfinished-business-resources/12091-2/>

¹⁴ <https://arthistoryteachingresources.org/lessons/gender-in-nineteenth-century-art/>

na javnom mjestu poput Pariškog salona, bila bi dostupna širem auditoriju, uključujući i muškarce i žene. U takvom kontekstu, percepcija slike mogla bi se mijenjati, jer bi ženski gledatelji mogli doživjeti i interpretirati djelo iz vlastite perspektive, potencijalno izazivajući dominantne muške poglede. Ova razlika u namjeni i kontekstu gledanja slike odražava složene društvene strukture i dinamike moći koje utječu na percepciju i interpretaciju umjetnosti. Feminističke teorije, posebno one koje se bave kritikom muškog pogleda, nastoje razotkriti i analizirati ove dinamike, ističući kako one oblikuju naše razumijevanje umjetničkih djela i reprezentacije žena unutar njih.¹⁵ Pa tako John Berger unutar svoje knjige *Načini gledanja* iz 1972. godine istražuje kako kulturni konteksti, povijesne okolnosti i društvene norme oblikuju našu percepciju umjetničkih djela. No, jedan od ključnih pojmova u knjizi je muški pogled, koji se odnosi na način na koji su žene prikazane kao objekti muške žudnje i kontrole u umjetnosti. Berger naglašava kako su žene često prikazane kroz prizmu muške želje, što reflektira i perpetuira rodne nejednakosti. U tom kontekstu, žene su često prikazane pasivno, kao objekti za gledanje, dok su muškarci aktivni promatrači. Također, naglašava kako muška prisutnost ovisi o moći koju utjelovljuje, bilo da je fizička, ekonomska ili društvena, i sugerira što može učiniti za druge. Suprotno tome, ženina prisutnost odražava njezin stav prema samoj sebi i što joj može biti učinjeno te su žene naučene neprestano preispitivati same sebe, jer kako ih drugi vide, posebno muškarci, značajno utječe na njihov život. Kako kaže: „...muškarci djeluju, a žene se pojavljuju. Muškarci promatraju žene. Žene gledaju kako se njih same promatra.“¹⁶ S obzirom na to perspektiva preispitivanja žene same sebe polazi zapravo od pozicije muškarca, što dovodi do toga da ona samu sebe pretvara u objekt. U usporedbi sveobuhvatne umjetnosti i današnjih rastućih medija i društvenih mreža možemo reći da se način na koje se žene promatraju nije značajno promijenio. Žene se oduvijek prikazuje na drugačiji način nego muškarce, ne zbog inherentnih razlika između femininog i maskulinog, već zato što se uvijek pretpostavlja da je "idealni" promatrač muškarac te se prikazi žena konstruiraju kako bi laskali tom muškom pogledu.¹⁷ O tome kako muški pogled objektivizira i seksualizira žene piše i Laura Mulvey u svom eseju *Visual Pleasure and Narrative Cinema* iz 1975. godine. Mulvey tvrdi da filmovi često prikazuju žene kao pasivne objekte žudnje za muške gledatelje, dok muškarce prikazuju kao aktivne protagoniste s kojima se publika identificira. Ovaj muški pogled ne samo da reflektira već i učvršćuje patrijarhalne norme i rodne hijerarhije u društvu. Njena analiza otvara put za feminističku filmsku kritiku koja ispituje kako vizualni mediji oblikuju i utječu

¹⁵ <https://arthistoryteachingresources.org/lessons/gender-in-nineteenth-century-art/>

¹⁶ J. BERGER, 1972., 49.

¹⁷ J. BERGER, 1972., 66.

na rodne percepcije i dinamike moći.¹⁸ Također koncepti kao što su pogled, promatranje, gledanje i slično su dosta zanimljivi i kompleksni koncepti te ih ne treba olako shvaćati, jer iz njih proizlaze dosta duboke i višeslojne priče. Stoga, vratimo se na Bergera i jednu zanimljivu rečenicu iz njegove knjige *Načini gledanja* koja kaže: „Način na koji gledamo stvari i pojave oko sebe pod utjecajem je onoga što znamo i u što vjerujemo.“ gdje on dosta govori o gledanju kao činu izbora, a rezultat tog čina, to jest onoga što vidimo je unutar našeg dosega.¹⁹ Zbog čega treba naglasiti da kada se proučava neko djelo potrebno ga je „smjestiti u njegov vrijeme i okruženje“ kako bi mogli razumjeti razloge njegova nastanka i zašto je takvo kakvo je, ali isto tako to naše „gledanje“ nekog djela bit će ograničeno našim dosadašnjim postojanjem (odnosno našim dosadašnjim iskustvom, znanjem i svime onim što nas sačinjava kao biće). Nastavljajući se na takvo nešto, na početku ovog poglavlja iznesen je podatak da se na odjelu moderne umjetnosti njujorškog Metropolitan muzeja nalazi manje od 5 posto umjetnica, zbog čega se može postaviti pitanje zašto je to slučaj. Pa tako u svojem eseju „*Why Have There Been No Great Women Artists?*“ iz 1971. godine Linda Nochlin istražuje društvene i institucionalne prepreke koje su spriječile žene da postignu priznanje kao veliki umjetnici. Iako se na pitanje „Zašto nema velikih umjetnica?“ gotovo uvijek daju negativni i površni odgovori poput onih „Nije bilo velikih umjetnica jer su žene nesposobne za veličinu.“ te je Nochlin među prvima koja se odvažila i ne krivi individualne žene za nedostatak značajnih postignuća.²⁰ Već analizira kako su povijesni, edukativni i društveni sustavi sustavno isključivali žene iz umjetničkih krugova i ograničavali njihov pristup obrazovanju, vježbanju vještina i mogućnostima za profesionalni razvoj. Njena kritika usmjerena je na dekonstrukciju mitova o inherentnoj kreativnoj inferiornosti žena, naglašavajući kako su društvene strukture i rodne uloge oblikovale umjetničke karijere i mogućnosti za žene. Zanimljivo je kako se svi veliki umjetnici povezuju s konceptom genija, koji se često percipira kao bezvremenska i tajanstvena osobina koja je neodvojivo povezana s umjetnikom te se takve ideje temelje na neupitnim meta-povijesnim pretpostavkama koje su zapravo vrlo pojednostavljene i često nesvjesne. Tako stvoren koncept zanemaruje istraživanje uvjeta koji omogućuju stvaranje velike umjetnosti te se samo pojednostavljeno pripisuju određenom muškarcu.²¹ Stoga se autorice feminističkih teorija dosta zalažu za dekonstrukciju muških mitova i rodno određenih oblika umjetničke prakse te na revalorizaciju doprinosa žena umjetnosti. Jedna od najpoznatijih autorica u

¹⁸ L. MULVEY, 1975., 808.

¹⁹ J. BERGER, 1972., 10.

²⁰ L. NOCHLIN, 1971., 2.

²¹ L. NOCHLIN, 1971., 7.

području feminističke teorije umjetnosti jest Griselda Pollock. Pa tako ona u svom eseju "*Modernity and the Spaces of Femininity*" istražuje kako su žene bile prikazivane i kako su sudjelovale u umjetničkom svijetu tijekom moderne. Analizira kako su prostorni odnosi u umjetnosti, poput interijera i eksterijera, često odražavali rodne podjele i društvene norme. Ona naglašava da su ženske umjetnice bile marginalizirane i ograničene u svojim mogućnostima izražavanja i izlaganja zbog društvenih konvencija koje su ih stavljale u privatne, domaće prostore, dok su muškarci dominirali javnim, profesionalnim sferama.²² Pollockova kritika usmjerena je na dekonstrukciju tih rodnih prostora i isticanje kako su ženske perspektive i iskustva oblikovale modernističku umjetnost, unatoč njihovoj povijesnoj marginalizaciji. Umjetnost je, kao što smo vidjeli iz ovog kratkog poglavlja, kroz povijest često prikazivala žene kao objekte muškog pogleda, reflektirajući i očvršćujući patrijarhalne norme. Muški umjetnici dominirali su stvaranjem umjetničkih djela, dok su žene često bile prikazivane kao pasivni subjekti, podređene muškom subjektu. Feminističke teorije, poput onih Linde Nochlin i Griselde Pollock, ističu društvene prepreke i institucionalne barijere koje su ograničavale ženske umjetničke karijere. Stoga je jako važno preispitati kako su društvene norme oblikovale percepciju i prikaz žena u umjetnosti, a kako je tema ovog rada prikaz žene u simbolizmu tako će kroz ovaj rad biti više riječi o tome kako su unutar simbolističkog pokreta, koji je bio okrenut unutarnjoj i duhovnoj snazi, muškarci vidjeli i prikazivali žene te kako su one, kao umjetnice tog vremena, vidjele i prikazivale same sebe.

²² G. POLLOCK, 1988., 162.

6. O simbolizmu

U kontekstu umjetnosti simboli su oduvijek bili od ključne važnosti, jer omogućuju umjetnicima da prenose kompleksne ideje i emocionalna stanja na gledatelje na način koji nadilazi riječi ili jednostavne opise. Oni oduvijek djeluju kao jezik koji je univerzalan i prepoznatljiv širom kultura, pružajući dublje razumijevanje i interpretaciju umjetničkih djela te možemo pronaći po barem jedan simbol skoro na svakom umjetničkom djelu. Oni često nose povijesne, kulturne ili religijske konotacije koje dodaju slojevitost i kontekst umjetničkom izrazu istovremeno pružajući estetsku vrijednost i emocionalni poticaj. Primjerice, jedan od najčešće upotrebljivanih simbola jest „*momento mori*“ koji podsjeća na prolaznost života i važnost razmišljanja o vlastitoj smrtnosti, a u umjetnosti je najčešće prikazivan u obliku ljudske lubanje. Treba naglasiti, kako umjetnici koriste simbole zapravo varira ovisno o njihovim stilovima i ciljevima, no njihova upotreba je ključna za stvaranje duboko relevantne umjetnosti koja potiče na razmišljanje i razumijevanje šire publike. Tako su u razdoblju druge polovice 19. stoljeća, raznorazni društveni, politički i kulturni prevrati oblikovali temelje za intenzivnom potrebom za simbolima. Industrijska revolucija, urbano širenje i rastuće nezadovoljstvo materijalizmom doveli su do potrebe za dubljim, duhovnim istraživanjima i izražavanjem. U tom kontekstu, razvija se simbolizam kao reakcija na realizam i naturalizam, naglašavajući subjektivnost, mističnost i unutarnju stvarnost.

U početku, simbolizam se razvio kao francuski književni pokret 1880-ih godina, a objavom manifesta Jeana Moréasa u *Le Figaro* 1886. godine stekao je izrazitu popularnost. Manifest je nastao kao Moréasova reakcija na racionalizam i materijalizam koji je zavladao zapadnoeuropskom kulturom te je on istaknuo važnost subjektivnosti i izražavanja ideje nad realističkim opisom prirodnog svijeta. Takva filozofija, uključivala je i vjerovanja pjesnika Stéphane Mallarméa i Paula Verlainea da se stvarnost najbolje izražava kroz poeziju jer je usporedna s prirodom, a ne njezino repliciranje te su takva vjerovanja i načela postala središnje načelo simbolističkog pokreta.²³ Stoga je Mallarmé svakog utorka u svom stanu priređivao prijeme simbolista te je bio prijatelj s mnogim simbolističkim umjetnicima uključujući Paula Gauguina, Jamesa Abbotta McNeilla Whistlera, Odilona Redona i Edvarda Muncha.²⁴ Tako je simbolizam kao pokret u umjetnosti bio odraz književno-intelektualnih strujanja te je imao svoje izvore iz naglaska romantizma ranog 19. stoljeća gdje se stavljao naglasak na maštu, a ne

²³ E. LUCIE-SMITH, 1972., 54.

²⁴ E. LUCIE-SMITH, 1972., 56.

na razum.²⁵ Dodatne inspiracije dolazile su iz tema koje su prvi put izražene u djelu "Les Fleurs du Mal" (1857.) pjesnika Charlesa Baudelairea, ali i iz osobnih vizija slikara i pjesnika poput Williama Blakea, esteticizma preraphaelitskog pokreta u Engleskoj te poetskih, alegorijskih svjetova snova koje su stvarali Edward Burne-Jones, Dante Gabriel Rossetti i Pierre Puvis de Chavannes.²⁶ Također treba naglasiti kako je manifest simbolizma Alberta Auriera, objavljen 1891., imao značajan utjecaj na vizualnu umjetnost tog doba. Aurier je u njemu postavio temelje simbolističke estetike, naglašavajući da umjetnost treba izražavati ideje putem simbola, biti sintetička u interpretaciji oblika, subjektivna jer ideje proizlaze iz percepcije subjekta te dekorativna zbog sinteze tih elemenata.²⁷ Njegov manifest bio je odgovor na potrebu oslobađanja umjetnosti od naturalizma i akademizma, ističući subjektivni doživljaj i duhovnu dimenziju. Aurierove ideje inspirirale su mnoge umjetnike poput Paula Gauguina, kojeg je proglasio vođom simbolizma.²⁸ Ipak, temelje slikovnog simbolizma postavili su stariji umjetnici poput Gustava Moreaua, Puvisa de Chavannesa i Odilona Redona, čiji je rad duboko utjecao na Gauguina i njegove suvremenike.

Simbolizam, iako je započeo kao književni koncept, ubrzo je poistovjećen s umjetničkim djelima mlađe generacije slikara koji su na sličan način odbacivali koncepte naturalizma. Također, bio je način da se kaže 'ne' nizu stvari koje su bile suvremene s njim te je u mnogim aspektima bio i reakcija protiv moralizma, racionalizma i materijalizma u 1880-ima.²⁹ To razdoblje *fin-de-siècle*³⁰ obilježeno je osjećajem slabosti i nezadovoljstva te su umjetnici osjećali potrebu da prevladaju naturalizam u umjetnosti, a slično kao i kod drugih oblika umjetnosti i zabave tog vremena poput baleta i kabarea, simbolizam je poslužio kao sredstvo bijega.³¹ Slikari simbolisti vjerovali su da umjetnost treba odražavati emociju ili ideju, a ne predstavljati prirodni svijet na objektivan, kvazi-znanstveni način koji utjelovljuju realizam i impresionizam. Pa tako, za razliku od impresionista kod kojih je naglasak bio na realnosti stvorene površine, simbolisti su isticali simbole kojima su sugerirali ideje i naglašavali stvaranje emocionalnih iskustava i značenja iza oblika, linija, boja i kompozicija. Stoga, u slikarstvu simbolizam predstavlja sintezu forme i osjećaja, stvarnosti i umjetnikove unutarnje

²⁵ N. BRODSKAIA, 2012., 105.

²⁶ <https://www.theartstory.org/movement/symbolism/>

²⁷ N. BRODSKAIA, 2012., 113.

²⁸ E. LUCIE-SMITH, 1972., 59.

²⁹ E. LUCIE-SMITH, 1972., 54.

³⁰ *Fin-de-Siècle* označava razdoblje kraja 19. stoljeća, karakterizirano osjećajem dekadencije, pesimizma i društvene promjene, ali i inovacije u umjetnosti i književnosti, s posebnim naglaskom na simbolizam, estetizam i pobunu protiv tradicionalnih vrijednosti.

³¹ <https://www.theartstory.org/movement/symbolism/>

subjektivnosti. Na neki način možemo reći da simbolističko umjetničko djelo govori ponajprije gledateljevu srcu i njegovoj duši, a ne njegovim jednostavnim receptorima to jest očima.³² Stoga bi simbolistička djela bila primjer završetka tradicije reprezentativne umjetnosti koja dolazi iz klasičnog doba te da se simbolizam također može smatrati i predvodnikom modernizma, jer je razvio nova i često apstraktna sredstva za izražavanje psihološke istine i ideje da iza fizičkog svijeta leži duhovna stvarnost.³³ Simboliste je ponajviše zanimao bijeg od stvarnosti kroz izražavanje osobnih snova i vizija, također su odražavali osjećaje postimpresionista poput Vincenta Van Gogha i Paula Gauguina, koji su tugovali zbog duhovnog pada modernog svijeta.³⁴ Ipak, simbolisti su pokazivali veću brigu za unutarnji život nego za vanjsku stvarnost. Simbolisti su često uzimali neizrecivo i nevidljivo, nešto što nije lako opisati, poput snova i vizija, i dali im oblik. S obzirom na to radovi simbolista su vrlo osobni, izražavajući njihove vlastite ideologije i vjeru u umjetnikovu moć otkrivanja istine. Tako je, primjerice Edvard Munch svoje slikarstvo smatrao nekom vrstom samoanalize te u svom dnevniku kaže: „Poput Leonarda koji je proučavao ljudsku anatomiju i secirao leševe, ja nastojim secirati dušu. Bio je dužan napisati u šiframa, jer je u njegovo vrijeme bio zločin rezati otvorena tijela, a danas to seciranje psihičkih fenomena smatraju nemoralnim i bezobzirnim.“³⁵ Što se tiče tematike, kako je već spomenuto, simbolisti su spajali religijski misticizam s perverznom, erotičnim i dekadentnim motivima, često istražujući okultno, morbidno, svijet snova, melankoliju, zlo i smrt. Umjesto izravnog simbolizma ranijih oblika ikonografije, simbolisti su preferirali nijanse i sugestiju kroz osobne, poluizražene i opskurne reference, što su zapravo zahtijevali njihovi književni i glazbeni pandani. Stoga su simbolističke slike imale malo ili nimalo akcije, nisu sadržavale određenu priču niti narativne elemente, zbog čega možemo reći da čovjek dok ju promatra jednostavno meditira, razmišlja ili sanja. Omiljeno vrijeme simbolistima za takva sanjarenja su gotovo uvijek jesenja ili zimska zora, sumrak ili noć te je uvijek riječ o nekim osamljenim mjestima daleko od grada ili interijeri izolirani od vanjskog svijeta.³⁶ Važnost simbolizma ogleda se u tome što je omogućio prijelaz iz romantizma 19. stoljeća u modernizam 20. stoljeća, dok je njegov internacionalizam izazvao općeprihvaćenu povijesnu putanju moderne umjetnosti koja se razvijala u Francuskoj, od impresionizma do kubizma.³⁷ Razdoblje unutar kojeg simbolizam nastaje bilo je obilježeno

³² M. PIERRE-LOUIS, 1990., 9.

³³ <https://www.theartstory.org/movement/symbolism/>

³⁴ https://www.metmuseum.org/toah/hd/symb/hd_symb.htm

³⁵ M. PIERRE-LOUIS, 1990., 23.

³⁶ M. PIERRE-LOUIS, 1990., 20.

³⁷ <https://www.theartstory.org/movement/symbolism/>

konfuzijom u pogledu moralnih, društvenih, vjerskih i intelektualnih stavova te se svijet tada širio izvan europskih normi, a socijalizam je izgubio svoje prvobitne dobronamjerne namjere. To je razdoblje kada se postavljaju raznorazna pitanja, a posebno se u pitanje dovodio odnos između ljubavi i braka, kao i religija. Možemo reći da su se tada umjetnici, više nego ikad prije, osjećali izolirani i odvojeni od buržoazije, a njihova ideja duhovnog bila je ključna za razvoj simbolizma, odražavajući antimaterijalističke filozofije i misticizam. Zbog čega se razvilo zanimanje za okultno, morbidno i perverzno koje je bilo povezano s tim konceptima, koji su često opisivani kao razdoblje "dekadencije".³⁸ Tu posebno do izražaja dolazi jedan od najčešćih prikaza, a u pitanju je ženski lik. Pa tako Schubert u svom djelu „Women and Symbolism: Imagery and Theory“ posebno naglašava kako su simbolisti koristili ženske figure kao simbole nevinih djevojaka, majki, ali i kao figure povezane s požudom, smrću i destrukcijom. Takva estetika često se oslanjala na kontraste između pozitivnih i negativnih aspekata ženskih uloga, gdje su nevini i materinski prikazi bili povezani s čistoćom, dok su *femme fatale* figure bile sinonim za seksualnost i opasnost. Simbolisti su također bili inspirirani filozofskim idejama, osobito Schopenhauerovim pesimizmom, što je utjecalo na njihovu percepciju svijeta i ulogu žene kao predmeta muških fantazija. U toj estetici žene su često prikazivane kao nositeljice iluzorne ljepote, čije su privlačnosti povezane s opasnošću i moralnim padom, čime je stvorena slojevita, višeznačna umjetnička reprezentacija koja preispituje društvene norme. Simbolistička estetika je, dakle, kombinirala bogate vizualne prikaze s filozofskim promišljanjima, što ju je činilo složenim jezikom za istraživanje ljudske psihologije i društvenih odnosa.³⁹ Konceptom *femme fatale* dosta se bavi Elizabeth K. Menon posebno u svojoj knjizi *Evil by Design: The Creation and Marketing of the Femme Fatale* u kojoj istražuje kako je koncept *femme fatale* stvoren i promoviran u vizualnoj i književnoj kulturi 19. stoljeća. Menon tvrdi da slike *femme fatale* nisu naglo ušle u likovnu umjetnost, već su prvo prošle kroz popularnu kulturu, osobito novine i časopise, prije nego što su postale dio slikarstva i skulpture. Ona analizira kako su umjetnici kroz likovne motive poput Salome ili Evine kćeri stvorili negativnu sliku žene, često povezanu s grijehom, zlom i smrću. Kultura tog vremena koristi te slike kako bi kanalizirala muške strahove i želje, čineći *femme fatale* projekcijom muških tjeskoba u vezi s promjenama u društvenim ulogama žena. Također istražuje kako su umjetnici koristili simboliku, poput cvijeća i zmija, da bi ilustrirali dvoznačnost i opasnost ženskih likova, što se izravno nadovezuje na simbolističku estetiku i prikaz žene u toj umjetničkoj struji.⁴⁰

³⁸ <https://www.theartstory.org/movement/symbolism/>

³⁹ G. SCHUBERT, 1980., 29

⁴⁰ E. K. MENON, 2006.

Simbolistički umjetnici naglašavali su ideju umjetnosti radi umjetnosti, protiv utilitarnih primjena umjetnosti te su vjerovali da umjetnost ne treba biti povezana sa svakodnevnim iskustvom.⁴¹ Sintetizam, kao ključ za razumijevanje simbolističke estetike, uključivao je kombiniranje elemenata iz stvarnog svijeta ili drugih umjetničkih djela kako bi se stvorile nove stvarnosti. Simbolisti su, primjerice, integrirali glazbu u vizualnu umjetnost, inspirirani filozofom Schopenhauerom koji je glazbu smatrao formom koja izravno prenosi značenje. Umjetnici su koristili glazbene metode, poput lajtmotiva, za organiziranje svojih skladbi, a posebno su bili zainteresirani za glazbu Richarda Wagnera. Simbolisti su nastojali pretvoriti neartikulirano iskustvo u shvatljiv osjetilni oblik, bilo vizualno ili zvučno.⁴² Potrebno je osvrnuti se i na to da se često dosta toga smatra ili se samo povezuje sa simbolizmom. Tako se Art Nouveau, često smatra podvrstom simbolizma, jer se preklapa s njim u temama poput dekadencije vidljive u djelima Aubreyja Beardsleya. Međutim, secesija je konkretan dekorativni stil temeljen na organskim oblicima i primjenjiv na sve oblike umjetnosti, uključujući nakit i pokućstvo. Iako je teško pratiti njegovo podrijetlo, većina se slaže da je započeo u Belgiji s radom Victora Horta, ali se stil vrlo brzo internacionalizirao. Cilj secesije bio je stvaranje estetike primjenjive na sve umjetničke forme, usklađene s modernim svijetom. Simbolizam u vizualnim umjetnostima često se smatra stavom prema predmetu, a ne pokretom kao u književnosti.⁴³

Umjetnici iz različitih zemalja krajem 19. stoljeća suočavali su se s izazovima sociopolitičkih i moralnih promjena, izražavajući osobne, duhovne i mistične teme povezane s dekadencijom. Iako je simbolizam sustavno definiran u Francuskoj, proširio se i na druge europske zemlje. U Francuskoj su ključni umjetnici bili Gustave Moreau i Odilon Redon, dok je u Parizu djelovala i simbolistička skupina Nabis, koju je 1889. osnovao Paul Sérusier. U Njemačkoj su simbolistički umjetnici okupljeni oko Rozenkrojera pod vodstvom Josépha Péladana kombinirali okultno i religijsko. Belgijski umjetnici Fernand Khnopff i James Ensor bili su idiosinkratični, dok su u Engleskoj Aubrey Beardsley i Oscar Wilde donijeli dekadenciju s naglaskom na erotiku. Simbolizam je utjecao i na umjetnike u Švicarskoj, Italiji, Nizozemskoj, Rusiji, pa čak i Sjedinjenim Državama, gdje su umjetnici poput Alfreda Pinkhama Rydera stvarali mistične alegorije.⁴⁴

⁴¹ E. LUCIE-SMITH, 1972., 57.

⁴² E. LUCIE-SMITH, 1972., 61.

⁴³ <https://www.theartstory.org/movement/symbolism/>

⁴⁴ <https://www.theartstory.org/movement/symbolism/>

Kasnije simbolističko slikarstvo najbolje je prikazano u djelima Gustava Klimta i Edvarda Muncha. Klimt, koji je bio ključan za Bečku secesiju, spajao je simbolističke teme s apstraktnim stilom i Freudovim idejama. Munch, za razliku od Klimta, ostao je moderan i izuzetno utjecajan tijekom cijele karijere, s umjetnošću koja se isticala izražajnošću i snažnom upotrebom boja i oblika, dok su figure u njegovim djelima stvarale nova značenja kroz položaje i geste.⁴⁵ Kasnije simbolističke ideje vidljive su u djelima ekspresionističkog umjetnika Oskara Kokoschke, poput "*The Bride of the Wind*" (1914.), gdje se koristi dobro poznatim simbolom dvoje ljubavnika u čamcu. Čak je i mladi Pablo Picasso tijekom svog Plavog i Ružičastog razdoblja bio zainteresiran za simbolističke teme poput klauna kao simbola autsajdera. No, u godinama prije Prvog svjetskog rata, raslo je nezadovoljstvo simbolističkom sofisticiranošću i opskurnim motivima jer su mnogi umjetnici težili prema sirovijem i "primitivnijem" izričaju, vjerujući da bi to moglo donijeti novo razumijevanje svijeta - čak i ako je rat bio dio tog odgovora.⁴⁶

⁴⁵ <https://www.theartstory.org/movement/symbolism/>

⁴⁶ <https://www.theartstory.org/movement/symbolism/>

7. Prikaz žene u simbolizmu

U kontekstu umjetnosti, simbolizam je bio izrazito plodno tlo za različite interpretacije simbola koji su bili podloga za prikaz dubokih osobnih izraza, osjećaja, mišljenja, ideja i svega onog što se dešavalo unutar glave i srca jednog umjetnika. Kao umjetnički pokret koji se razvijao krajem 19. i početkom 20. stoljeća, simbolizam je ne samo pridonio estetskim inovacijama već je i duboko reflektirao društvene, duhovne i filozofske promjene toga vremena. Fokus ovog poglavlja je proučavanje načina na koje su umjetnici simbolizma interpretirali i rekonstruirali prikaz žene, istražujući njene složene uloge kao simbola i subjekta unutar njihovih umjetničkih djela. Umjetnici poput Puvisa de Chavannesa, Odilona Redona, Gustava Moreaua i drugi koristili su ženske figure da istraže teme poput majčinstva, djevičanstva, seksualnosti, smrti i uništenja. Njihova umjetnička djela često su koristila ženske likove kao simbole, pri čemu su tradicionalne slike majke i djevice prikazivale pozitivne attribute, dok su slike *femme fatale* poput Salome često bile povezane s razornim seksualnim požudama i destrukcijom.⁴⁷

7.1. Kako su umjetnici prikazivali žene

Prvo djelo koje će poslužiti kao primjer toga kako su umjetnici prikazivali žene u simbolističkim djelima je Prikaza (*The Apparition*) iz 1876.-1877. umjetnika Gustava Moreaua. Biblijski lik Salome je shvaćen kao fatalna žena koja je opsjedala simbolističku maštu, jer su muškarci za njom čeznuli, o njoj su sanjali, ali su je se i bojali. U prikazima fatalne žene dolazi do jedne vrste zamjene uloga, gdje sada žena posjeduje određenu moć i postaje opasan predator, zbog čega kod muškaraca strah nadjačava divljenje. Takva fantazija o fatalnoj ženi koja lovi muškarce dominirala je umjetnošću tog razdoblja, a Saloma i njena priča najbolje ilustriraju takav koncept.⁴⁸ Tako je u Moreauovoj bogatoj viziji Saloma prikazana kao plesačica koja je prizvala prikazu glave Ivana Krstitelja, čiji sjaj zasjenjuje njezin bogato odjeven oblik. Psihološki i narativno nejasna scena odvija se pred prijestoljem kralja i njege žene, kao i krvnikom, čiji je mač još uvijek mokr od krvi. Verziju ove slike opisao je francuski pisac Joris-Karl Huysmans u svom dekadentnom romanu iz 1884. godine, *À rebours (Nasuprot prirodi)*. Huysmans je, kao i mnogi pisci i umjetnici kasnog 19. stoljeća, smatrao Salomu krajnjim primjerom *femme fatale* te ju opisuje kao simboličku inkarnaciju vječite požude i božice besmrtno histerije, prokletu ljepotu koja se uzdiže iznad svih drugih ljepota. Kaže za nju da je

⁴⁷ G. SCHUBERT, 1980., 29.

⁴⁸ M. PIERRE-LOUIS, 1990., 25.

monstruoza Zvijer, indiferentna i bezosjećajna te koja, poput Helene iz antičke mitologije, otruje sve što joj se približi. Smatra kako ona predstavlja žensku silu koja uništava muškarce kroz svoje seksualne čari te u opisu kaže kako je ona prava bludnica, poslušna svom strastvenom i okrutnom temperamentu. „Prodorna i divlja, ispunjena mržnjom i izvanredna u svojoj prirodi... snažno podiže uspavane osjetilne sposobnosti muškarca, potčinjavajući njegovu volju svojim čarima koje su uzgojene u krevetu svetogrđa i stakleniku bezbožnosti.“⁴⁹ Iduće djelo Gustava Moreaua koje će poslužiti kao primjer je *Saloma sa stupom (Salome with Column)* iz 1885.-1890. Ovdje, iako se prikazuje kao biblijska figura, prikazana je ponovno na način koji je daleko od doslovnog narativa. I ovdje je prikazana kao simbol dekadencije, zavodljivosti i spiritualnog misticizma to jest simbol fatalne žene. Možemo reći da ova slika utjelovljuje simbolističku fascinaciju ženom kao destruktivnom silom, jer je prikazana kao snažna i zavodljiva figura koja izaziva propast muškaraca. Pa tako, takva kombinacija fizičke privlačnosti, požude i konačne propasti čini ključni dio simbolističkog prikaza *femme fatale*.⁵⁰ Umjetnik koristi figuru Salome kao medij za istraživanje ideja o grešnosti, iskušenju te ženskoj moći i destruktivnosti. Salome je prikazana kako stoji pred monumentalnim stupom, čija dekoracija odiše egzotikom i bogatstvom, a njezina figura djeluje gotovo nadnaravno, s odjevenom haljinom bogato ukrašenom draguljima i zlatnim ornamentima, čime umjetnik na određeni način simbolizira zemaljske užitke i zavođenje. Njezina poza, u kojoj nježno dodiruje stup, naglašava kombinaciju senzualnosti i aristokratske hladnoće, evocirajući figuru *femme fatale*. U pozadini su vidljive bogato ukrašene arhitektonske forme, koje pojačavaju dojam nadrealnog prostora koji je ispunjen duhovnom tišinom i misticizmom. Korištenje svjetlosti i sjene, uz upotrebu raskošnih boja poput crvene, plave i zlatne, naglašava kontrast između svetog i profanog. Svime time Moreau stvara atmosferu sna, a ne stvarnosti, koja odražava simbolistički cilj, a to je evocirati unutarnje osjećaje i spiritualne dileme, a ne realistički prikazati priču. Možemo reći da Moreau ovakvim prikazom Salome oživljava njenu dvojakost to jest ona je istovremeno božanski uzvišena i smrtonosno fatalna. Također, vidljivo je kako umjetnik nije zainteresiran za linearnu naraciju, već koristi biblijski lik kako bi istražio univerzalne teme poput moći, zavođenja i propadanja. Sljedeći primjer je djelo *Jupiter i Semela (Jupiter i Semele)* iz 1895. godine, također umjetnika Gustava Moreaua. Djelo ilustrira mit koji govori o ljubavi između Jupitera, božanskog kralja bogova, i Semele (utjelovljenje zemaljskog), koja na prijedlog Jupiterove supruge Junone, traži da Jupiter vodi ljubav s njom u njegovom

⁴⁹ B. COLE, 1993., 49.

⁵⁰ G. SCHUBERT, 1980., 30.

božanskom sjaju. Jupiter, iako svjestan da će ona biti proždрана njegovim svjetlom i vatrom njegove božanstvenosti, jer je okrunjen gromovima, ipak ne može odoljeti iskušenju njezine ljepote. Stoga slika simbolizira sjedinjenje čovječanstva s božanskim koje završava smrću te već na ovom djelu možemo vidjeti pojavu tema o smrti, korupciji i uskrsnuću. Moreau je na neki način slijedio primjer Wagnerove glazbe, gdje je komponirao slike u stilu simfonijskih poema u njihovom bogatstvu detalja i boje, iako ga je ta ista karakteristika sprečavala da naglasi modernije aspekte simbolizma. Izražavao se u tradicionalnijem stilu, ali vjeran simbolizmu dok se značenje razvija iz samih formi. Primjerice, čovječanstva koje je malih razmjera i ranjivo u svojoj tjelesnoj raskoši, dok androgin lik Jupitera sugerira izolaciju sanjivog umjetnika i život ideja.⁵¹ Lik Semele prikazan je kao nago idealizirano tijelo glatke kože bez ikakve nepravilnosti, duge plave kose ukrašene dragim kamenjima u izduženoj, pomalo erotskoj pozi. No, može se uočiti njezin uplašen pogled i krv koja joj šiklja iz boka, jer ju je Jupiter uništio svojim božanstvom. Iz ovog djela, unutar kojeg se umjetnik koristio mitološkim i Biblijskim simbolima, možemo vidjeti objektivizaciju žene na način da se njeno tijelo seksualizira kao što se i cijelo njeno biće podređuje muškoj požudi i potrebi, bez obzira na posljedice. Nadalje, djelo Gustava Moreaua, a to je *Galatea* iz 1880., čija tema potječe iz Ovidijevih *Metamorfoza*, je priča o Galateji, morskoj nimfi koju voli groteskni kiklop Polifem. Zanimljivo je da na svojoj slici Moreau nije prikazao ključnu scenu, a to bi bilo ubojstvo pastira Acisa, kojeg je prema priči Kiklop ubio iz ljubomore, jer je Galatea pokazivala izrazitu naklonost prema njemu. Već Moreau prikazuje dvosmislen ili slučajan trenutak iz priče, to jest prikazuje Galateju kako sanja u morskoj špilji, dok je Kiklop promatra spava - ili sanja o njoj zauzvrat.⁵² Na slici je cijeli naglasak na Galateji, njenom idealiziranom golom tijelu i dugoj zlaćanoj kosi dok je obavijaju raznorazne vodene biljke, zbog čega cijeli prikaz djeluje dosta strastven i erotiziran. Intenzivnost samog prikaza dodatno je pojačana i prikazom troklog Kiklopa koji izviruje iz tamnih sjena i promatra je s požudom. Na ovim primjerima, a biti će ih još, možemo vidjeti kako se umjetnik koristio mitološkim scenama kako bi mogao naslikati nago tijelo radi vlastitog užitka, jer jednostavno uživa promatrajući ga. O tome kako golotinja skoro nikada nije izraz ženinih osjećaja, već znak njezine podčinjenosti osjećajima i zahtjevima vlasnika, kako vlasnika žene tako i vlasnika slike pisao je i već spomenuti John Berger u svojoj knjizi *Načini gledanja*.⁵³ Ono što je najveća moć muškog pogleda jest ta da on kao promatrač, točnije kao glavni protagonist slike nikada nije naslikan, ali je ipak sve usmjereno na njega. Također, sve

⁵¹ <https://www.theartstory.org/movement/symbolism/>

⁵² <https://www.theartstory.org/artist/moreau-gustave/>

⁵³ J. BERGER, 1972., 54.

na slici se mora doimati kao da se on biva na tom mjestu te da su se figure za njega razotkrile, dok je on po definiciji stranac, koji je k tome i odjeven.⁵⁴ Iz ovog primjera možemo vidjeti određenu podčinjenost žene muškarcu te kao da je jedina svrha njenog postojanja kako bi muškarac mogao uživati u njoj, pa makar to bilo samo putem pogleda i sanjarenja.

Zatim, iduće djelo također sa sličnim prikazom je djelo *Kiklop* umjetnika Odilona Redona iz 1914. godine. Na slici je prikazano mitsko jednooko čudovište iz Homerove Odiseje, kako iza stjenovitog brežuljka promatra zarobljenu nimfu Galateu dok spava u svojoj špilji okružena cvijećem. No, za razliku od Gustava Moreaua koji svog kiklopa prikazuje kao čovjeka ili nekih drugih prikaza na kojima je prikazan kao čudovište, Redon ga prikazuje na nježniji i složeniji način. Dok Galateju prikazuje tijelom savinutim u stranu s licem koje je djelomično skriveno ispruženom rukom čime sugerira privatnost te okretanje unutarnjem svijetu snova. Prikazana je potpuno opuštena i gola, što može sugerirati ranjivost, nevinu ljepotu i mir. Njen položaj i ekspresija nemaju elemente izazovnosti ili senzualnosti, zbog čega se može interpretirati kao idealizirana mitska figura. Dok prikaz Polifema kako nježno promatra nimfu Galateju koja spava, može sugerirati teme neuzvraćene ljubavi, ranjivosti i čežnje. Cjelokupni sanjarski i simbolički efekt Redon je stvorio korištenjem meke boje i zamućenih oblika, dok kiklopovo veliko oko simbolizira budnost i žudnju, uvlačeći gledatelje u njegov emotivni svijet.⁵⁵

Iduće djelo, kako bi se odmaknuli od mitoloških tema je *Djevojke kraj mora* iz 1879. godine umjetnika Puvisa de Chavannesa. On je, kao što je već istaknuto u radu, jedan od pionira simbolizma te je nadahnuo simboliste svojom upotrebom širokih poteza nemodulirane boje i pojednostavljenih, često apstraktnih oblika, čime je jasno izražavao apstraktne ideje. Tako estetika i pristup temi u djelu *Djevojke kraj mora* ne pripada ni "akademizmu" ni impresionizmu. Jednostavnost kompozicije, shematski crtež silueta, ograničena paleta boja, minimalan reljef, nedostatak dubine, mat površina, opća pojednostavljenost i neutralnost subjekta inspirirana antikom, uz neobičan motiv figura prikazanih s leđa, svjedoče o potpuno originalnoj umjetnikovoj viziji.⁵⁶ Na slici su prikazane tri djevojke, jedna je u prvom planu okrenuta prema promatraču, dok su druge dvije okrenute leđima te jedna stoji, a druga leži. Naglasak je na njihovim polugolim tijelima i jako dugim kosama, ali on prikazuje žene na način koji se razlikuje od uobičajenih prikaza ženskih figura tog vremena. Žene su prikazane u jednostavnim, gotovo arhetipskim pozama, koje naglašavaju njihovu vezu s prirodom i univerzalnim idejama ljepote i mira. Također možemo reći da Chavannes nije imao za cilj

⁵⁴ J. BERGER, 1972., 56.

⁵⁵ J. HAUPTMAN, 1994., 346.

⁵⁶ <https://www.musee-orsay.fr/en/artworks/jeunes-filles-au-bord-de-la-mer-443>

seksualizirati žene u ovom djelu, jer je njegov pristup više apstraktan i idealiziran, s većim naglaskom na estetsku i simboličku vrijednost, nego na erotski ili seksualni aspekt. Žene u ovom djelu nisu prikazane kao objekti žudnje, već kao personifikacije prirodne ljepote i harmonije, često s naglašenom spokojnošću i introspektivnošću.

Slijedi umjetnik koji je neprestano bježao iz modernog svijeta u „egzotične zemlje“ tragajući za onim iskonskim i primitivnim, a riječ je o Paulu Gauguinu. Tražio je društvo u kojem su odnosi harmonični i skladni te društvo koje posjeduje tradiciju, jer je europsko društvo u tom razdoblju bilo poremećeno utjecajem industrijske revolucije.⁵⁷ Tijekom svog boravka na Tahitiju naslikao je brojna djela te je većinom prikazivao žene kroz prizmu svoje romantične i egzotične vizije, često ih idealizirajući i naglašavajući njihovu prirodnu ljepotu i senzualnost. Bio je fasciniran njihovom egzotičnošću, a često ih je prikazivao kao tajanstvene, erotične i senzualne figure, ali istovremeno i nevine, gotovo mitske. Takva primitivnost, prirodnost i „neukrotivost“ žena je za njega predstavljala suprotnost europskoj civilizaciji koju je smatrao sputavajućom. Također, ono što ga je ponajviše fasciniralo je otvoreno toleriranje nasilnog ponašanja prema ženama i olako prihvaćanje trudnoće, stoga je na Tahitiju pronašao raj koji mu je omogućio da se prepusti svojim najdubljim erotskim fantazijama užitka i boli.⁵⁸

Njegovi portreti tahićanskih žena često su prikazivali njihovu djelomičnu golotinju te su bile predstavljene s naglaskom na njihovoj prirodnoj i nesputanoj ljepoti, što je odražavalo Gauguinovu fascinaciju njihovom kulturom i načinom života. Međutim, njegov prikaz također nosi elemente egzotizacije i seksualizacije, često romantizirajući i idealizirajući Tahiti i njegove stanovnike kao kontrast europskom društvu koje je doživljavao kao restriktivno i kulturno osiromašeno. Takvo nešto možemo vidjeti na njegovu djelu *Dvije Tahićanke* iz 1899. godine, na kojem prikazuje portrete tahitskih žena, čija ga je ljepota, oblik i nedostatak srama zbog njihove djelomične golotinje istovremeno fasciniralo, privlačilo i inspiriralo, jer je to bilo izrazito drugačije od percepcije golotinje u europskoj kulturi 19. stoljeća.⁵⁹ Također, još jedno zanimljivo njegovo djelo je svakako *Duh mrtvih koji je gleda* iz 1892. godine na kojem je prikazana mlada Tahićanka koja leži na krevetu, gleda prema promatraču, dok iza nje stoji tamna figura koju Gauguin interpretira kao duha mrtvih, *tupapau*. Na ovom djelu je vidljivo kako je slikar često miješao mističnost i erotiku, prikazujući žene kao pasivne i ranjive, ali istovremeno povezane s duhovnim svijetom. Poput ranije spomenutih prikaza fatalnih žena u simbolizmu, Gauguinova žena je prikazana u ambivalentnoj ulozi to jest ona je istovremeno

⁵⁷ M. GIBSON, 1995., 41.

⁵⁸ N. M. MATHEWS, 2001., 170.

⁵⁹ <https://www.theartstory.org/artist/gauguin-paul/>

objekt erotske žudnje i simbol misterije smrti, što je ključno za razumijevanje njegovog prikaza žena. Kao što je već naglašeno, Gauguin je bio fasciniran Tahičankama, kako njihovom ljepotom tako i njihovom kulturom i načinom života. No, u stvarnom životu, njegove veze s njima često su bile neravnopravne i problematične, jer ih je tretirao kao muze, ali i iskorištavao njihove društvene i ekonomske slabosti.⁶⁰ Ipak, bez obzira na to, možemo se zapitati odakle tolika fascinacija Tahičankama? Naime, njegova fascinacija proizlazi iz toga što je on te žene vidio i smatrao kao potpuno 'primitivne' i naivne, kao žene koje ne znaju ništa o životu i kao žene kojima je muškarac centar njihovoga unutrašnjeg svijeta i kojima je muškarac sve. Gauguin je tako nečim bio očaran i to mu je silno odgovalo, jer se žene u Europi u to vrijeme 'bude' i postaju fatalne žene koje proždiru muškarce te kojima muškarac nije nužno potreban.

Potom, sljedeći umjetnik simbolizma, Gustav Klimt, prepoznatljiv je po svojim jedinstvenim prikazima koji nastaju korištenjem zlatne pozadine i složenih, detaljnih uzoraka kako bi stvorio senzualne i dekorativne portrete i pejzaže. U svojim djelima često je prikazivao žene na način koji je često bio kontroverzan, ali i duboko prožet simbolikom i estetikom secesije. Često je žene prikazivao kao misteriozne i dominantne figure, u skladu s tadašnjim konceptom *femme fatale* to jest opasnih i zavodljivih žena koje su bile oličenje moći i seksualnosti. Žene su u njegovim radovima prikazane u njihovom najintimnijem i najranjivijem obliku, ali i kao nositeljice simbolike vezane za život, smrt i erotiku. Možemo reći da je Klimt žene vidio kao višeslojne figure koje mogu biti istovremeno privlačne i prijeteće. Ovaj dualizam je u skladu s širim simbolističkim viđenjem žene kao božanskog i opasnog bića. Kroz simboliku, koristio je arhetipske figure žene kao majke, ljubavnice, muze i božice, pri čemu su njegova djela ispunjena snažnim erotskim nabojem, ali i misticizmom.⁶¹ Njegovo najpoznatije djelo *Poljubac* iz 1907. godine prikazuje par zaključan u intimnom zagrljaju na rubu livade, na što ukazuje svjetlucavi, gotovo poput popluna, uzorak cvijeća koji se proteže ispod njih. Figure su prikazane kao potpuno realizirane i simbolički uklopljene dok se suočavaju sa zlatnim ponorom savršenstva. Dominantna muška snaga označena je snažnim slojem muževnih crnih i sivih blokova, koji su pak omekšani ženskim organskim pomicanjem te je ženska energija prikazana kao rotirajući krugovi svijetlih cvjetnih motiva i valovitih linija koje teku prema gore, podsjećajući na "drvo života".⁶² No, ono što je na ovoj slici važno jest to da žena kleči pred muškarcem koji je 'okrunjen' bršljanom koji izrasta iz žene, koja je pak slaba i kojoj je potrebna podrška te koliko god žena izgledala podređena muškarcu ona je ta, to jest njegova ljubav prema

⁶⁰ N. M. MATHEWS, 2001., 182.

⁶¹ G. NÉRET, 2001., 17.

⁶² G. NÉRET, 2001., 57.

njoj, koja će ga uništiti i odvest ga u propast. Iako sada zagrljeni predstavljaju „drvo života“ ubrzo će postati „sasušeno drvo“.⁶³ Znači, i ovdje je žena prikazana kao fatalna žena, koja uništava muškarca, a da on nije ni svjestan toga. Upotreba zlata i bogatih dekorativnih elemenata daje njegovim djelima karakterističan izgled, ali i naglašava raskoš i vrijednost njegovih subjekata. U konačnici, Klimtovi prikazi žena su jedinstvena mješavina senzualnosti, ljepote i mistike, koja je obilježila njegovu karijeru i ostavila dubok trag u povijesti umjetnosti. Iduće djelo Gustava Klimta na kojem se može vidjeti njegova fascinacija bezvremenskom ljepotom i fluidnošću ženskog oblika su *Vodene zmije* iz 1901. godine. Kao i u mnogim drugim Klimtovim djelima iz tog razdoblja, žene su prikazane u fluidnim, senzualnim pozama, povezane s vodom, što je često korišten simbol za izražavanje ženskog principa, emocija i seksualnosti.⁶⁴ Slika prikazuje dvije žene koje se naizgled stopljene s vodom kreću kroz apstraktni prostor, okružene bogatom ornamentikom i nježnim, prozirnim bojama koje doprinose nestvarnoj atmosferi. Sam prikaz žena kao takvih karakterizira senzualnost i mirnoća. Njihova tijela su delikatno isprepletena, a poze naglašavaju njihovu gracioznost i nježnost. Indikativno je kako na ovom djelu nema vidljive muške prisutnosti ili muškog pogleda, kao što smo vidjeli na nekim drugim spomenutim djelima, već su žene prikazane kao autonomne i u potpunosti usredotočene na vlastitu unutarnju harmoniju. Takvo odsustvo muškog autoriteta omogućava Klimtu da prikaže žene kao slobodne i samodostatne u svom svijetu senzualnosti. Simbolika na tom djelu povezana je s idejama o ženskoj seksualnosti, mističnosti i prirodnoj snazi. Voda, kao dominantan element, često se povezuje s nesvjesnim, intuicijom i emocionalnim svijetom, a Klimt je kroz ovaj motiv želio naglasiti fluidnost i promjenjivost ženskog identiteta. Zmije, iako nisu doslovno prisutne u slici, aludiraju na transformaciju, skrivene strasti i simboličku povezanost s prirodom.⁶⁵

Dok je s druge strane, Edvard Munch kroz svoje umjetničko stvaralaštvo često prikazivao žene na način koji je odražavao njegovu osobnu i emocionalnu introspekciju. Njegov stil karakterizira ekspresionistički pristup, gdje je naglasak stavljen na emocionalnu ekspresiju i unutarnje stanje likova, uključujući i žene. Prikazivao je žene kao simbole dubokih emocionalnih i duhovnih doživljaja, često koristeći stilizirane figure koje izražavaju tugu, usamljenost, strah ili ekstazu. Njegove slike žena često su obilovale jakim kontrastima svjetla i sjene te izraženim linijama koje naglašavaju emotivnu napetost. Ovaj ekspresionistički pristup omogućavao mu je da istražuje univerzalne teme ljudske egzistencije kroz intimni i subjektivni

⁶³ <https://www.gustav-klimt.com/The-Kiss.jsp>

⁶⁴ G. NÉRET, 2001., 26.

⁶⁵ G. NÉRET, 2001., 47.

pristup prikazu ženskih figura.⁶⁶ Pa tako njegovo djelo *Madonna* iz razdoblja od 1895. do 1902. godine prikazuje ženu na naizgled jednostavan, ali jako simboličan način. Taj njegov prikaz Marije Djevice prkosi svim prethodnim "povijesnim" prikazima, od naturalizma iz doba renesanse do realizma 19. stoljeća, jer je predstavljena kao moderna žena. Prikazana je naga od struka naviše, zatvorenih očiju koje prenose osjećaj skromnosti, ali izgleda kao da je u činu vođenja ljubavi dok se njezino tijelo suptilno grči i savija prema neopisivom svjetlu. Crvena aureola na Madoninoj glavi, umjesto uobičajenog bijelog ili zlatnog prstena, naglašava strastvenu dimenziju koja je svojstvena baroknim tumačenjima teme, ali s minimalnim religijskim aspektom. Takav prikaz Madone uokviren je crvenim okvirom unutar kojeg plutaju spermatozoidi i u čijem se lijevom donjem kutu nalazi embrij. Takav prikaz je pun kontrastata i u sebi sadrži mnogo simbolike. Možemo reći da Munchova umjetnost predstavlja ženu u svjetlu traume, to jest navodi kako je samo zavodjenje izvor tjeskobe te da zadovoljstvo donosi grižnju savjesti, a po njemu su ljubomora i razdvojenost zastrašujuća i depresivna iskustva.⁶⁷ Također, valja napomenuti kako je Madona prikazana kao božanska figura, ali i kao fatalna žena. Ona je zaslužna kako za rađanje i stvaranje, tako i za gubitak i uništenje. Kroz taj kontrast, Munch istražuje kompleksne odnose između svetosti i tjelesnosti, nevinosti i grijeha, stvarajući ambivalentnu sliku ženskog lika. Također, Munch je imao buran i kompliciran odnos prema ženama, što se često odražava u njegovim djelima. Žene su za njega bile figure koje su istovremeno fascinirale i plašile, što je očito i u načinu na koji ih prikazuje kao zavodnice, majke, ali i nositeljice smrtnog opasnosti.⁶⁸ Iduće djelo Edvarda Muncha je *Pubertet* iz 1894. godine, na kojem je prikazana naga djevojčica koja sjedi na krevetu. Iz poze prekrštenih ruku koje oslanja na svoja bedra skrivajući svoje genitalije može se iščitati određena sramežljivost i zbunjenost. Djevojčica je u snažnom fokusu, dok joj se iza leđa s desne strane prikada crna sjena, za koju se ne zna što predstavlja te umjetnik ostavlja promatraču na maštu da to dokuči. Motiv se često smatra simbolom tjeskobe i straha, seksualnosti mlade djevojke koja se budi te promjena koje mlada osoba doživljava fizički i psihički na putu prema odrasloj dobi.⁶⁹

Umjetnik kojeg posebno treba istaknuti je Edgar Maxence, koji se umjetnički formirao kod Gustave Moreaua na *École des Beaux-Arts* u Parizu gdje je studirao slikarstvo i crtanje. Njegova umjetnička djela izrađena su u osebujnom stilu, a specijalizirao se za srednjovjekovne i mitološke teme kao i za hermetične slike koje su mu donijele priznanje kao francuskom

⁶⁶ <https://travelswithmyart.wordpress.com/2019/04/13/love-and-angst-the-psychological-roots-of-edvard-munchs-images-of-women/>

⁶⁷ M. GIBSON, 1995., 148.

⁶⁸ E. LUCIE-SMITH, 1972., 186.

⁶⁹ <https://archive.ph/20140402150031/http://www.munch.museum/content.aspx?id=170&mid=&lang=en>

simbolističkom slikaru.⁷⁰ U njegovom opusu nalazi se dosta djela s prikazima žena, kao što su *Profil s paunom*, *Fauness okružena cvijećem*, *Portret djeteta*, *Mlada zamišljena žena*, *Sveta Ivana Orleanska – Djeva Orleanska*, *Žena s orhidejom*, *Duh šume*, *Runolist* i mnoga druga djela.⁷¹ Takvi njegovi prikazi žena često su obavijeni mistikom i nadrealizmom, a žene su predstavljene kao eterična, duhovna bića s naglaskom na njihovoj ljepoti i mističnoj prirodi. U njegovim djelima žene su često prikazane u idealiziranim formama, koje naglašavaju njihovu čarobnu i gotovo božansku prisutnost, često s atributima koji ih povezuju s mitološkim ili alegorijskim figurama. Dosta se koristio simbolima kako bi produbio značenje svojih djela, često uključujući cvijeće, ptice i druge prirodne elemente koji simboliziraju čistoću, nevinost ili duhovnost. Njegove slike bogate su detaljima, s pažljivom brigom za teksturu i ornamentiku, što pridonosi bogatom vizualnom iskustvu i naglašava mističnu atmosferu.

7.2. Kako su umjetnice prikazivale žene

Od umjetnica kao prvu valja istaknuti Romaine Brooks, koja je dio prve generacije revolucionarnih i otvoreno boemskih umjetnica. Počinje djelovati prije Prvog svjetskog rata zbog čega je reflektirala trenutak u povijesti kada žene nisu imale pravo glasa, niti su uživale istu razinu poštovanja i mogućnosti kao muškarci. Da bi se istaknule ili bile primijećene, mnoge su žene tada prihvaćale muževniji izgled i odricale se tradicionalnih obilježja ženstvenosti, s obzirom na sva ograničenja i očekivanja.⁷² Umjetnost Romaine Brooks karakterizira izražajna upotreba bogatih boja i osjetljivih tonova, a posebnu pažnju posvećuje portretiranju žena. Njezina djela često prikazuju psihološku dubinu subjekata, ističući složene identitete i emocije. Brooks je bila ključna figura u boemskim krugovima Pariza, gdje je ostavila snažan utjecaj na druge umjetnice. Tematski, njezini radovi istražuju pitanja seksualnosti i identiteta, čime se istaknula kao pionirka u prikazivanju žena u umjetnosti svog vremena. Njena umjetnost spaja estetiku s dubokim emocionalnim izrazima, reflektirajući njezin život i kontekst u kojem je stvarala.⁷³ Njeno djelo *Azalees Blanches* to jest *Bijele azaleje* iz 1910. godine prikazuje blago nugu mladu ženu koja leži na velikoj sofi naslikanu u paleti prigušene smeđe, sive i krem boje. To djelo dosta je uspoređivano s djelima kao što je *Olimpija* Édouarda Maneta, ali dok osobe na tim slikama gledaju izravno u promatrača, žena ovdje gleda u daljinu. Ključna razlika je u tome što tu ženu vidi i slika druga žena, a ne muškarac te kao takva, žena se ne čini seksualno

⁷⁰ <https://lifedrawing.academy/life-drawing-masters/edgar-maxence>

⁷¹ <https://www.artrenewal.org/artists/edgar-maxence/775>

⁷² B. BREEKSIN, 1986., 10.

⁷³ B. BREEKSIN, 1986., 18.

dostupnom na isti način, već je ona nekako izgubljena u mislima i snu. Upravo kao što malene slike brodova iznad nje sugeriraju, ona zamišlja ono što je negdje drugdje, daleko, i čeka da bude pronađeno na horizontu. Sljedeće njezino djelo *Prijelaz* iz 1911. godine prikazuje nugu ženu, koja leži na leđima, ruku i nogu opuštenih i ispruženih uz bok, s dugom crnom kosom koja se raspušta iza nje te ona kao da lebdi u mračnoj praznini preko gornje polovice slike. Stječe se dojam da lik počiva na krilu ili na nježnom oblaku i ostaje nejasno je li živa ili je umrla te se može postaviti pitanje da li ona možda "prelazi" u zagrobni život. Zanimljivo je, međutim, da kada je Brooks izložila ovu sliku, nazvala ju je "Mrtva žena". Stoga se čini da kvalificira prvu intuitivnu interpretaciju djela, da je žena umrla i da zauzvrat umjetnik sprječava gledatelja da se može seksualno baviti tijelom.⁷⁴

Evelyn De Morgan je britanska slikarica koja je koristila svoje slike kako bi se bavila političkim, društvenim i moralnim pitanjima Engleske 19. stoljeća, uključujući reformu zatvora i pravo glasa. Kao jako odlučna i samostalna žena odbacila je rodne norme i stereotipe vremena u kojem je živjela i svojom umjetnošću ih komentirala. Ženske heroine stavila je u središte svog ranog rada, a u kasnijim djelima isticala je društvena ograničenja postavljena ženama te je svojim djelima komentirala i nedostižne ideale mladosti i ljepote. Bila je fascinirana ljudskim tijelom i izradila je brojne studije odjevenih i golih figura za svaku svoju sliku, pokazujući želju za preciznošću u prikazu ljudske forme. Njezin temeljni pripremni rad vidljiv je kroz detaljne, realistične figure, pažljive kompozicije i karakteristične izraze lica na njezinim slikama. Često je prikazivala žene u svojim djelima kao simboličke figure obdarene snagom duhovne i emotivne dubine. Njezini likovi često zrače mističnom snagom i unutarnjim mirom, okruženi elementima poput svjetlosti, boja i prirode koji dodatno naglašavaju njihovu povezanost s duhovnim svijetom i unutarnjim svjetlom. To je vidljivo na jednoj od njenih najpoznatijih slika, a riječ je o djelu *Flora* iz 1894. godine. Prikazan je rimska božica cvijeća, proljeća i grada Firence, gdje je De Morgan provela značajan dio svog života. Božica je prikazana u žutoj cvjetnoj haljini te kako stoji dok joj se kosa vijori na vjetru, a sama poza dosta podsjeća na pozu središnje figure Botticellijeve *Primavere*. Flora je okružena bujnim zelenilom, iza nje je stablo mušmula koje rađa žutim plodovima, a na granama mu sjede ptice. Ispod njezinih bosih nogu prostire se tepih od zelenih biljaka i raznobojnog cvijeća. Djelo upućuje na simboliku duhovnog buđenja i uskrsnuća. Tako je ova kombinacija poganskih mitova s kršćanskim aluzijama na ponovno rođenje omogućila umjetnici da konstruira vlastitu varijantu *Primavere*.⁷⁵ Djelo koje

⁷⁴ <https://www.theartstory.org/artist/brooks-romaine/>

⁷⁵ <https://www.theartstory.org/artist/de-morgan-evelyn/>

najbolje odražava svakodnevni život žena sve do promjena koje su se dogodile tijekom 20. stoljeća prikazuje djelo *Pozlaćeni kavez* iz 1905. godine. Na slici se prikazuje raskošan kućni interijer s dvije figure: mladom ženom i starijim muškarcem. Muškarac, možda djevojčin učitelj ili suprug, sjedi na desnoj strani s izrazom umora ili frustracije, dok žena stoji okrenuta leđima prema promatraču, gledajući kroz prozor prema vani s čežnjivim pogledom. Kroz prozor se vidi živahna scena ljudi koji plešu i sviraju. Simboli na slici, poput otvorenih knjiga, pozlaćenog kaveza s pticom unutra i crvenih ruža, naglašavaju kontrast između zatvorenosti doma i slobode vanjskog svijeta. De Morganina umjetnička vizija reflektira sufražistička uvjerenja i komentira očekivanja koja su se postavljala pred žene naglašavajući njihovu potlačenost u privatnoj sferi i ograničen pristup javnom životu.⁷⁶

Jedna od značajnih umjetnica simbolizma je Elisabeth Sonrel, francuska slikarica koja je živjela u drugoj polovici 19. i početkom 20. stoljeća. Tijekom svoje uspješne karijere postala je poznata po svojim secesijskim plakatima i velikim akvarelima s idealiziranim ženskim likovima. Duboko je bila inspirirana talijanskim renesansnim slikarima poput Botticellija, britanskim preraphaelitima i francuskim simbolističkim umjetnicima. Njezini radovi reflektiraju fascinaciju srednjovjekovnim legendama i temama, inspiriranim preraphaelitskim estetikom i modelima koje su slavili Dante Gabriel Rossetti i Edward Burne-Jones. Poznata je po svojim delikatnim i mističnim prikazima ženskih figura, često inspiriranim mitologijom i simbolizmom. Njezini radovi često istražuju duhovne i unutarnje svjetove kroz detaljne kompozicije i pažljivo odabrane simbole.⁷⁷ Njeno djelo *Cvjetna nedjelja* iz 1897. godine prikazuje dvije žene na zlatnoj pozadini te su one vjerojatno majka i kći, a prikazane su u molitvi. Dok je starija žena usredotočena na svoj molitvenik i drži grančicu, mlađa žena izgleda izgubljena u svojim mislima. Elisabethino majstorstvo vidljivo je iz crteža žena, gdje je koristila tanke slojeve smeđe boje akvarela kako bi oponašala meki baršun njihovih ogrtača, ali i iz najdelikatniji i taktilnih prikaza njihovih velova. Postavljanje na jednostavnu zlatnu pozadinu dočarava mističnu atmosferu, tipičnu za simbolističku umjetnost.⁷⁸

Argentinsko-talijanska umjetnica Leonora Fini poznata je po svom širokom spektru umjetničkih stilova, uključujući simbolizam. Njen *Autoportret s škorpionom* iz 1938. godine pokazuje njezinu sklonost ka simbolizmu i introspekciji. Svojim autoportretom izaziva gledatelja izravnim pogledom dok otkriva skrivenog škorpiona ispod jedne rukavice. Iako na prvi pogled žena izgleda ženstveno i privlačno, detaljniji pregled otkriva grabežljivo i otrovno

⁷⁶ <https://www.theartstory.org/artist/de-morgan-evelyn/>

⁷⁷ <https://www.ashmolean.org/article/elisabeth-sonrel-les-rameaux>

⁷⁸ <https://www.ashmolean.org/article/elisabeth-sonrel-les-rameaux>

stvorenje, kao i tragove poderotina u tradicionalnoj odjeći. Fini je poznata po svom namjernom razaranju odjevnih kombinacija, podsjećajući na strastveno narušavanje, često kroz tragove crvene boje ispod nabora tkanine, koji su možda vaginalna metafora koja poziva na užitek, ali i upozorenje. Njezina slika je seksualno nabijena i potiče gledatelja da zagleda ispod površine, istražujući slojeve i simbole.⁷⁹ Ovakav prikaz dosta se razlikuje od dotadašnjih, jer sada žena kao umjetnica prvi put putem slike komunicira s muškarcem i odražava određenu vrstu moći.

⁷⁹ <https://www.theartstory.org/artist/fini-leonor/>

8. Zaključak

Ovaj rad pruža uvid u složenost prikaza žene u simbolizmu, analizirajući različite aspekte uloga i simbolike koje su žene imale u djelima simbolističkih umjetnika. Prikaz žene kao figure misterije, erotike, fatalizma i duhovnosti bio je ključan za razumijevanje društvenih i kulturnih vrijednosti na prijelazu iz 19. u 20. stoljeće. Muški umjetnici, vođeni subjektivnim emocijama i fantazijama, često su žene prikazivali kao objekte estetskog užitka, idealizirane figure ili utjelovljenja straha, što je reflektiralo patrijarhalne norme tog razdoblja. S druge strane, rijetke umjetnice toga vremena donijele su drukčiji pogled na žene, prikazujući ih s više osobne introspekcije i autentičnosti. Simbolizam je pružao umjetnicima slobodu da istražuju unutarnje svjetove, snove i mistične dimenzije stvarnosti, što se očitovalo u bogatstvu simbolike koja je pratila prikaz žena u njihovim radovima. Iako su muškarci dominirali u umjetničkom diskursu, ženama je kroz simbolizam omogućen određeni prostor za izražavanje, posebno u kontekstu borbe za vlastiti identitet i društvenu ulogu. Kroz analizu ključnih umjetnika i njihovih djela, ovaj rad pokazuje kako su se različiti arhetipovi žena oblikovali i preoblikovali u skladu s kulturnim promjenama toga doba. Također, rad ističe važnost razumijevanja muškog pogleda u umjetnosti, ukazujući na to kako su rodne uloge i društvene norme značajno utjecale na umjetnički prikaz žene. Simbolizam je bio sredstvo za izražavanje složenih ideja, a prikaz žene u tom kontekstu predstavlja ogledalo društvenih i kulturnih promjena koje su oblikovale suvremeno doba.

9. Literatura

- B. BREEKSIN, 1986. – Adelyn Dohme Breeskin, *Romaine Brooks*, Washington, D.C.: Distributed for the National Museum of American Art, Smithsonian Institution, by the Smithsonian Institution Press, 1986.
- B. COLE, 1993. – Brendan Cole, *The Mythic Feminine in Symbolist Art: Idealism and Mysticism in Fin-de-Siècle Painting*, University of Cape Town, 1993.
- N. BRODSKAĀ, 2012. – Nathalia BrodskaĀ, *Symbolism*, New York: Parkstone Press International, 2012.
- J. BERGER, 1972. – John Berger, *Ways of Seeing*, London: British Broadcasting Corporation and Penguin Books, 1972.
- S. DE BEAUVOIR, 1956. – Simone de Beauvoir, *The Second Sex*, Translated and edited by H. M. Parshley, Vintage Books, 1956.
- G. FRAISSE i M. PERROT (Eds.), 1992. – Geneviève Fraisse i Michelle Perrot (Eds.), *Emerging Feminism from Revolution to World War. Vol. 4, Writing the History of Women*, edited by Georges Duby & Michelle Perrot, 1992.
- M. GIBSON, 1995. – Michael Gibson, *Symbolism*, Köln; London: Taschen, 1995.
- J. HAUPTMAN, 1994. – Jodi Hauptman, *Odilon Redon, Prince of Dreams: 1840–1916*, New York: The Museum of Modern Art, 1994.
- N. M. MATHEWS, 2001. – Nancy Mowll Mathews, *Paul Gauguin: An Erotic Life*, New Haven: Yale University Press, 2001.
- E. K. MENON, 2006. – Elizabeth K. Menon, *Evil by Design: The Creation and Marketing of the Femme Fatale*, Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2006.
- P.-L. MATHIEU, 1990. – Pierre-Louis Mathieu, *The Symbolist Generation, 1870-1910*, New York: Skira/Rizzoli, 1990.
- L. MULVEY, 1975. – Laura Mulvey, "Visual pleasure and narrative cinema", in S. Heath (Ed.), *Film: Psychology, Society and Ideology* (pp. 803-816), London: Macmillan, 1975.
- G. NÉRET, 2001. – Gilles Néret, *Gustav Klimt: 1862-1918*, Köln: Taschen, 2001.
- L. NOCHLIN, 1971. – Linda Nochlin, "Why have there been no great women artists?", in Lj. Kolečnik (Ed.), *Feministička likovna kritika i teorija likovnih umjetnosti* (pp. 1-27), Zagreb: Centar za ženske studije, 1971.

- G. POLLOCK, 1988. – Griselda Pollock, "Modernity and the Spaces of Femininity", in Lj. Kolečnik (Ed.), *Feministička likovna kritika i teorija likovnih umjetnosti* (pp. 157-197), Zagreb: Centar za ženske studije, 1988.
- S. B. POMEROY, 1975. – Sarah B. Pomeroy, *Goddesses, Whores, Wives, and Slaves: Women in Classical Antiquity*, Schocken Books, 1975.
- G. SCHUBERT, 1980. – Gudrun Schubert, "Women and Symbolism: Imagery and Theory", *Oxford Art Journal*, Vol. 3, No. 1, pp. 29-34, Oxford: Oxford University Press, 1980.
- M. E. WIESNER-HANKS, 2008. – Merry E. Wiesner-Hanks, *Women and Gender in Early Modern Europe*, Cambridge University Press, 2008.
- W. CHADWICK, 1997. – Whitney Chadwick, *Women, Art, and Society*, New York, N.Y.: Thames and Hudson, 1997.

9.1. Internetski izvori

<https://www.worldhistory.org/article/1345/women-in-the-middle-ages/> (zadnje gledano: 7. 6. 2024.)

<https://newn.cam.ac.uk/about/history/womens-education/> (zadnje gledano: 11. 6. 2024.)

<https://recollections.biz/blog/the-social-season-19th-centurys-time-to-party/> (zadnje gledano: 11. 6. 2024.)

<https://ehne.fr/en/encyclopedia/themes/gender-and-europe/gender-and-circulations-in-europe/women%E2%80%99s-travels-in-europe> (zadnje gledano: 11. 6. 2024.)

<https://www.friendsofdalnavert.ca/blog/2020/8/7/authorship-and-anonymity-women-writers-of-the-nineteenth-century> (zadnje gledano: 12. 6. 2024.)

https://www.metmuseum.org/toah/hd/symb/hd_symb.htm (zadnje gledano: 18. 6. 2024.)

<https://www.theartstory.org/movement/symbolism/> (zadnje gledano: 25. 6. 2024.)

<https://acca.melbourne/education/resources/unfinished-business-resources/12091-2/> (zadnje gledano: 25. 6. 2024.)

<https://arthistoryteachingresources.org/lessons/gender-in-nineteenth-century-art/> (zadnje gledano: 25. 6. 2024.)

<https://www.musee-orsay.fr/en/artworks/jeunes-filles-au-bord-de-la-mer-443> (zadnje gledano: 27. 6. 2024.)

<https://www.gustav-klimt.com/The-Kiss.jsp> (zadnje gledano: 27. 6. 2024.)

<https://www.ashmolean.org/article/elisabeth-sonrel-les-rameaux> (zadnje gledano: 27. 6. 2024.)

<https://archive.ph/20140402150031/http://www.munch.museum/content.aspx?id=170&mid=&lang=en> (zadnje gledano: 17. 9. 2024.)

<https://travelswithmyart.wordpress.com/2019/04/13/love-and-angst-the-psychological-roots-of-edvard-munchs-images-of-women/> (zadnje gledano: 27. 9. 2024.)

10. Popis slika

1. *Prikaza*, Gustave Moreau, 1876.-1877., Musée d'Orsay, Pariz (preuzeto s: <https://harvardartmuseums.org/collections/object/299926?position=1>)
2. *Saloma sa stupom*, Gustave Moreau, 1885.-1890., Musée Gustave Moreau, Pariz (preuzeto s: <https://www.wikiart.org/en/gustave-moreau/salome-with-column-1890>)
3. *Jupiter i Semela*, Gustave Moreau, 1894.-1895., Musée Gustave Moreau, Pariz (preuzeto s: <https://www.theartstory.org/artist/moreau-gustave/>)
4. *Galateja*, Gustave Moreau, 1880., Musée Gustave Moreau, Pariz (preuzeto s: <https://www.theartstory.org/artist/moreau-gustave/>)
5. *Kiklop*, Odilon Redon, 1914., Kröller-Müller Museum, Nizozemska (preuzeto s: <https://www.theartstory.org/artist/redon-odilon/>)
6. *Djevojke kraj mora*, Pierre Puvis de Chavannes, 1879., Musée des Beaux-Arts u Marseilleu, Francuska (preuzeto s: <https://artsandculture.google.com/asset/young-girls-by-the-seaside/CAGcDHZdQpEIXA>)
7. *Dvije Tahićanke*, Paul Gauguin, 1899., he Metropolitan Museum of Art, New York (preuzeto s: <https://www.theartstory.org/artist/gauguin-paul/>)
8. *Duh mrtvih koji gleda*, Paul Gauguin, 1892., The Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, NY (preuzeto s: <https://www.theartstory.org/artist/gauguin-paul/>)
9. *Poljubac*, Gustav Klimt, 1907.-1908., Osterreichische Galerie Belvedere, Beč (preuzeto s: <https://www.theartstory.org/artist/klimt-gustav/>)
10. *Vodene zmije I.*, Gustav Klimt, 1901., Kunsthistorisches Museum, Beč (preuzeto s: <https://arthur.io/art/gustav-klimt/water-serpents-i>)
11. *Madonna*, Edvard Munch, 1894.-1895., The National Gallery, Oslo (preuzeto s: https://en.wikipedia.org/wiki/Madonna_%28Munch%29)
12. *Pubertet*, Edvard Munch, 1894.-1895., National Gallery, Oslo (preuzeto s: <https://www.edvardmunch.org/puberty.jsp>)
13. *Profil s paunom*, Edgar Maxence, 1896., Kolekcija M. Gerard Levy, Pariz (preuzeto s: <https://www.artrenewal.org/artists/edgar-maxence/775>)
14. *Bijele azaleje*, Romaine Brooks, 1910., Kolekcija Smithsonian American Art Museum, Washington DC (preuzeto s: <https://www.theartstory.org/artist/brooks-romaine/>)
15. *Prijelaz*, Romaine Brooks, 1911., Kolekcija Smithsonian American Art Museum, Washington DC (preuzeto s: <https://www.theartstory.org/artist/brooks-romaine/>)

16. *Flora*, Evelyn De Morgan, 1894., Kolekcija De Morgan zaklade, London, Engleska (preuzeto s: <https://www.theartstory.org/artist/de-morgan-evelyn/>)
17. *Pozlaćeni kavez*, Evelyn De Morgan, 1905.-1910., Kolekcija De Morgan zaklade, London, Engleska (preuzeto s: <https://www.theartstory.org/artist/de-morgan-evelyn/>)
18. *Cvjetna nedjelja*, Elisabeth Sonrel, 1891., privatna kolekcija (preuzeto s: <https://www.artsy.net/artwork/elisabeth-sonrel-les-rameaux-palm-Sunday>)
19. *Autoportret sa škorpionom*, Leonor Fini, 1938., privatna kolekcija (preuzeto s: <https://www.theartstory.org/artist/fini-leonor/>)

Depiction of Women in Symbolism

Abstract

This paper explores the depiction of women in the Symbolist art movement of the late 19th and early 20th centuries, within the context of changing social norms and gender roles. During this period, Symbolist artists often portrayed women as archetypal figures, linking them with themes such as eroticism, death, spirituality, and mystery. Male artists frequently idealized women through the lens of the male gaze, representing them as muses, seductresses, or embodiments of divine or fatal forces. These depictions reflected and reinforced the patriarchal values of society, placing women in ambivalent and often contradictory roles.

On the other hand, although few in number, women artists used Symbolism to express their own identities and introspections, striving to take control of their representation in art. This paper also examines how feminist theory, including authors like John Berger, Linda Nochlin, and Griselda Pollock, reconsiders the role of women in Symbolism and critiques the male gaze that dominates artistic representations of that period.

Particular emphasis is placed on the works of key Symbolist artists such as Gustave Moreau, Odilon Redon, Gustav Klimt, and Edvard Munch, analyzing their portrayals of women within the cultural and social norms of the time. The goal of this paper is to illustrate the complex relationships between art, gender roles, and cultural changes that shaped the artistic representation of women in Symbolism.

Keywords: Symbolism, depiction of women, male gaze, patriarchy

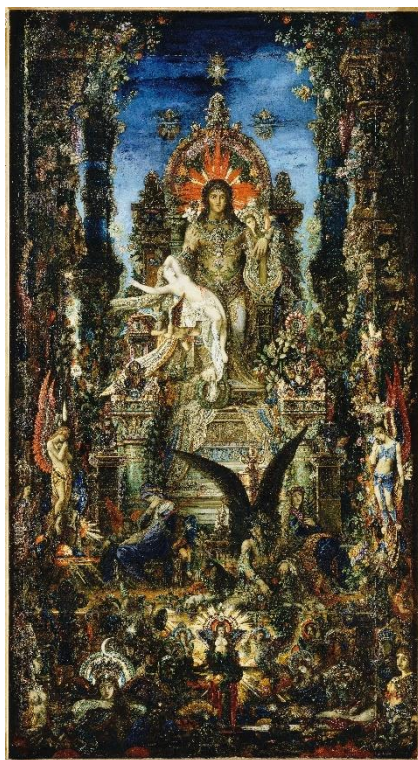
Likovni prilozi



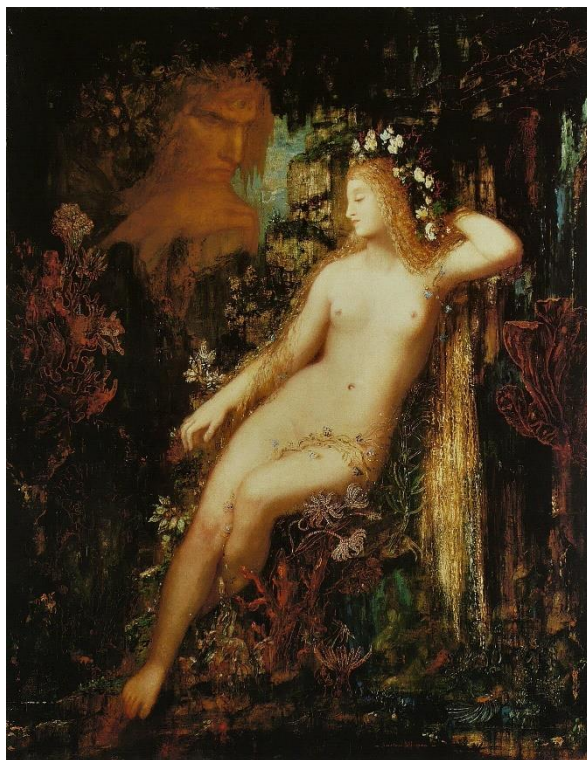
Slika 1 The Apparition, Gustave Moreau, 1876.-1877., Musée d'Orsay, Pariz



Slika 2 Salome with Column, Gustave Moreau, 1885.-1890., Musée Gustave Moreau, Pariz



Slika 3 Jupiter i Semele, Gustave Moreau, 1894.-1895., Musée Gustave Moreau, Pariz



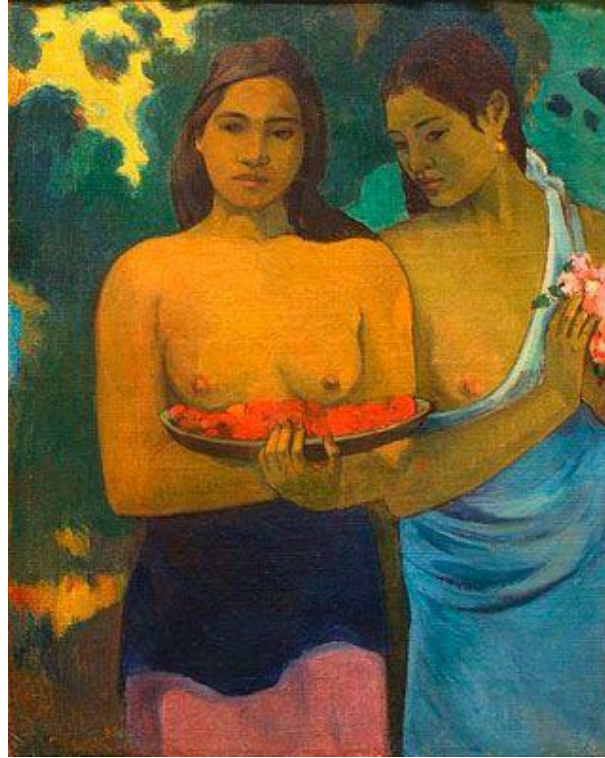
Slika 4 Galateja, Gustave Moreau, 1880., Musée Gustave Moreau, Pariz



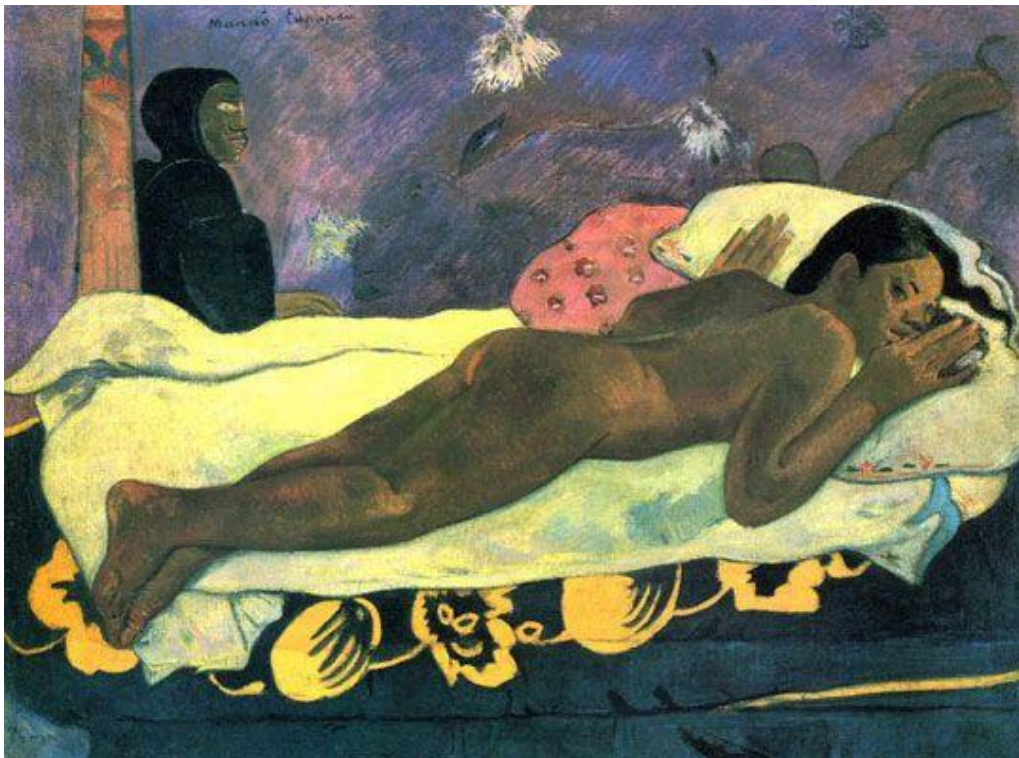
Slika 5 Kiklop, Odilon Redon, 1914., Kröller-Müller Museum, Nizozemska



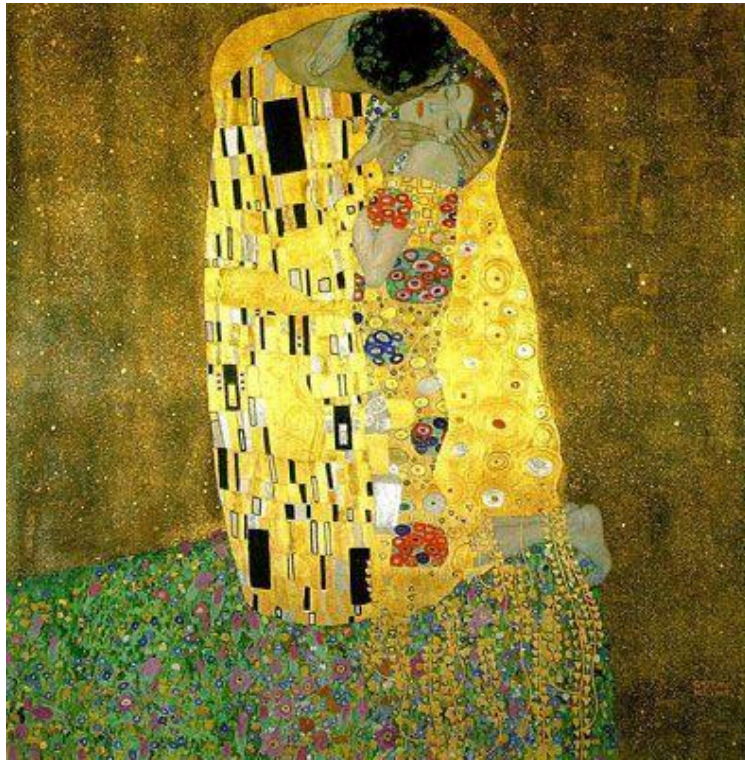
Slika 6 Djevojke kraj mora, Pierre Puvis de Chavannes, 1879., Musée des Beaux-Arts u Marseilleu, Francuska



Slika 7 Dvije Tahiti žene, Paul Gauguin, 1899., he Metropolitan Museum of Art, New York



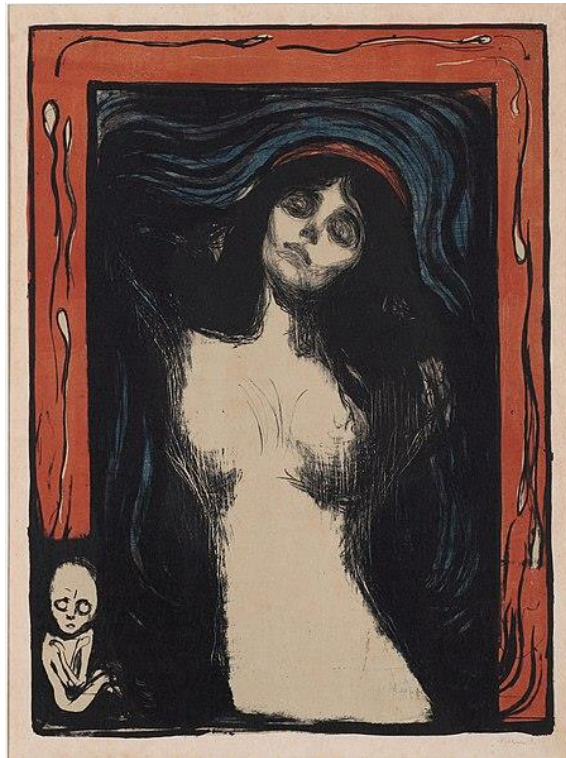
Slika 8 Duh mrtvih koji gleda, Paul Gauguin, 1892., The Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, NY



Slika 9 Poljubac, Gustav Klimt, 1907.-1908., Österreichische Galerie Belvedere, Beč



Slika 10 Vodene zmije I., Gustav Klimt, 1901., Kunsthistorisches Museum, Beč



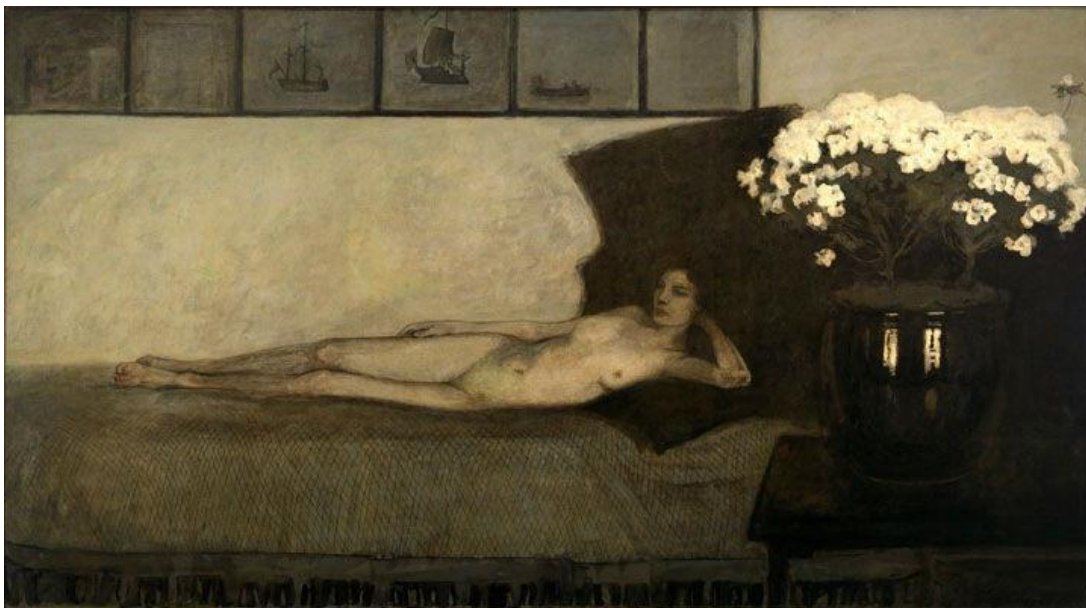
Slika 11 Madonna, Edvard Munch, 1894.-1895., The National Gallery, Oslo



Slika 12 Pubertet, Edvard Munch, 1894.-1895., National Gallery, Oslo



Slika 13 Profil s paunom, Edgar Maxence, 1896., Kolekcija M. Gerard Levy, Pariz



Slika 14 Bijele azaleje, Romaine Brooks, 1910., Kolekcija Smithsonian American Art Museum, Washington DC



Slika 15 Prijelaz, Romaine Brooks, 1911., Kolekcija Smithsonian American Art Museum, Washington DC



Slika 16 Flora, Evelyn De Morgan, 1894., Kolekcija De Morgan zaklade, London, Engleska



Slika 17 Pozlaćeni kavez, Evelyn De Morgan, 1905.-1910., Kolekcija De Morgan zaklade, London, Engleska



Slika 18 Cvjetna nedjelja, Elisabeth Sonrel, 1891., privatna kolekcija



Slika 19 Autoportret sa škorpionom, Leonor Fini, 1938., privatna kolekcija