

„ПОВРАТАК РЕДУ“ И ПАРИСКА УМЕТНИЧКА СЦЕНА



Године трагичних страдања у Првом светском рату потиснуле су иницијално одушевљење рушилачким идејама и експериментима авангарде, а као реакција на авангардни нихилизам и апстракцију јавља се широки покрет заснован на идеји повратка вредностима традиционалне уметности. Овај општи тренд у европској уметности послератног периода **Жан Кокто** - француски песник, драматург и филмски уметник, окарактерисао је синтагмом **„повратак реду“** (*retour à l'ordre*, 1926). Нови сензибилитет који афирмише овај широки покрет, доноси париској уметничкој сцени расположење просвећене толеранције у погледу коегзистенције различитих ликовних језика. Водећи ликовни критичари и шира публика показивали су афинитет према мање радикалним, умереним решењима модернизма. Многи уметници, неоптерећени императивом формалног експеримента, посветили су се синтези решења древних и примитивних култура, старих мајстора и умереног модернизма настојећи да креирају уметност трајних, музејских вредности. Тако је артикулисана широка уметничка струја **„нових реализама“**. У питању су формално-језички различите, али у основи **фигуративне поетике засноване на реалистичкој парадигми**. Тај либерални приступ привукао је велики број даровитих уметника, који су у Паризу налазили уточиште бежећи од репресије ауторитарних режима (Русија), економских недаћа (Немачка) или провинцијализма (САД) у домицилним срединама.

„ПАРИСКА ШКОЛА“

Термин „париска школа“ односи се на неформалну уметничку асоцијацију интернационалног састава која је деловала у Паризу. У критичарски дискурс увео га је Роже Алар (1924), а Андре Варно (1925) проширује његово значење на француске ауторе који су се у међувремену прикључили овој уметничкој асоцијацији.

Без имена, „париска школа“ незванично је постојала и пре Великог рата, када су у француску престоницу стигли њени први будући експоненти: Кис ван Донген, Амедео Модилјани, Хаим Сутин, Жил Паскен, Жак Липшиц, Марк Шагал, Наталија Гончарова, Михаил Ларионов и многи други. Она није имала лидера, чврсту организациону структуру и манифесте, нити је заступала конкретан уменички програм или одређени стилски правац. Иако углавном нису били заступници авангардних схватања, њени се експоненти нису приклањали ни академским естетичким канонима.

Поједини уметници-емигранти били су блиски са Пикасом и Аполинером, а шире контакте стекли су у Школи лепих уметности и у „слободним“ академијама на Монпарнасу. То су аутори претежно фигуративног израза, али различитих стилских опредељења. Заједничка им је била модернистичка оријентација, односно спремност на извесне деформације форме у циљу веће експресивности приказа.

Струји „повратка реду“ припадале су снажне ауторске личности, попут Пикаса, Брака, Андреа Лота, Лежеа и Матиса. Осим ових истакнутих представника „париске школе“, као њено подудружење деловали су представници неформалне групе **„Проклети“** (*Les maudits*), коју су чинили: Италијан Амедео Модилјани, Литванац Хаим Сутин, Францускиња Сузан Валадон и њен син Морис Утрило. Епитет „проклети“ реферирао је не само на њихово сиромаштво и отуђеност, већ и на деструктиван боемски живот који су водили. Већина уметника је гравитирала кафеима Монпарнаса и Сен Жермен де Преа.

Сликара **АМЕДЕО МОДИЉАНИ** (1884–1920) долази из Ливорна у Париз 1906, а живот на ивици егзистенције успева да одржи продавајући цртеже настале „на лицу места“ гостима париских кафеа. Под утицајем Бранкусија, који му је био пријатељ, у периоду 1910–1914. почиње да се бави и скулптуром. Сматрајући погрешним поступак моделовања скулптуре, реализовао је људске главе клесане у камену. Осим Бранкусијевих дела, инспирацију је налазио у уметности средњег века и примитивних култура. Његове скулптуре имају геометризоване црте лица, наглашене очи и издужен нос и врат (**Глава жене 1911–1913**). Имајући идеју да та скулпторална дела обједини у ансамбл, задњу страну појединих глава остављао је необрађену, чиме су оријентација и посматрање били ограничени на предњу страну.





Када је сликао, Модилјани се држао уског тематског репертоара. Били су то портрети, главе, актови, торзои и целе фигуре представљене на неутралној позадини.

Еволуција његовог сликарства кретала се од симболистичког приказа фигуре интегрисане у ентеријер ка линеарности и скулпторалном издвајању фигуре из амбијента. Готово све портрете одликују елегантно издужене форме или облици изведени из ахајске грчке уметности. Углавном су то портрети пријатеља, познатих сликара и критичара с почетка 20. века, који представљају деликатне визуелне приказе личности модела, њихових мана и ексцентричности.

Портрет Ане Зборовски (1917) настао је у знак пријатељства и захвалности уметника за професионалну и финансијску подршку коју су му пружили париски галериста Леополд Зборовски и његова супруга.



Портрет Хаима Сутина (1916),
приказује ноншалантан изглед овог
Литванца разбарушене косе,
неуредне одеће и ситних,
асиметрично постављених очију.
Ипак, ово је првенствено психолошка
студија, у којој је физичка сличност са
моделом од другоразредног значаја.
Осим пријатеља, Модилјани је
сликао анонимне студенте и децу,
свакога ко би му бесплатно позирао,
док је за актове ангажовао
професионалне моделе.

Приликом сликања лежећих актова Модилјани је примењивао одређени образац. Издужену фигуру обично је постављао по дијагонали у плитком, скученом простору, тако да је представа ногу била одсечена испод колена. Цртеж је прецизан, изведен наглашеном, континуираном линијом, док је волумен моделован градираним тоновима инкарната. Поједина дела одликују снажни контрасти, који су на **Акту (1917)** постигнути помоћу црвене, црне и беле. У компоновању овог дела Модилјани се угледао на Тицијанову *Урбинску Венеру*, коју је могао да види у Галерији Уфици у Фиренци.



Ипак, особеност Модилјанијевог приказа огледа се у незнатном померању ракурса посматрања одозго. На тај начин успостављана је перспективна визура ближа посматрачу, која је имплицирала сексуалну расположивост, доступност модела. Својом отвореном сексуалношћу и лажно чедним, кокетним изразом, Модилјанијеви актови симбол су модерног еротицизма, који је у оно време представљао увреду јавног морала.



ХАИМ СУТИН (1894–1943) уз помоћ покровитеља у Русији 1913. долази у Париз, где наставља школовање. За његово уметничко формирање одлучујући значај имала су дела Сезана и нарочито Ван Гога. Суштина Сутиновог експресивног израза лежи у интуитивном приступу и наизглед неконтролисаном, али дескриптивном потезу четке. Током боравка у француским Пиринејима 1919–1922, планински пејзаж инспирисао га је да радикализује свој извођачки поступак, чему у прилог говоре силовити, слободни и експресивни потези на слици ***Чворновато дрвеће* (1922)**. Сутин је таквим рукописом креирао илузију понирања у пејзаж, јер се зграде на падинама једва разазнају међу дрвећем и спиралама боја.

На Сутиновим портретима и другим радовима из двасесетих година доминирају колористички акценти, најчешће црвене, плаве и беле, који представљају упориште грађења композиције. На слици **Жена у црвеном (1924/25)** модел који седи на столици, постављен је дијагонално. Црвена боја волуминозно моделоване хаљине као да се рефлектује на лицу и рукама модела, огрлици и самој позадини изведеној смеђим тоновима. Само тамно плави шешир представља колористичку противтежу доминантној црвеној. Руке су деформисане, а црте лица асиметрично представљене, те општи утисак асоцира на сурову карикатуру. Истовремено, то је психолошка студија луцидне и проницљиве личности модела.





Рембрант ван Ријн,
Заклани во, 1655.



Из Сутинове фасцинираности Рембрантовим делом настао је низ слика, које представљају слободну интерпретацију иницијалног предлошка. У слици ***Рашчеречено говече (1925)*** Сутин је транскрибовао Рембрантовог *Закланог вола*, дајући композицији карактер застрашујућег, крвавог призора. Насупрот холандском мајстору, Сутин је изоловао тему, лишио је сваког анегдотског контекста и поставио у први план. Овај бизарни призор представља парадигму „естетике ружног“, која је била веома подстицајна за надреалисте, а после 1945. и за Френсиса Бејкона.

СУЗАН ВАЛАДОН (1867–1939) иницијално је била ариста у циркусу и популаран сликарски модел, а потом и сликар-аутодидакт. Сликала је мртве природе и пејзаже, а највише портрете и актове. Тема изразито декоративног платна ***Плава соба (1923)***, спаја последања два жанра. Иако постављена у типичну позу одалиске, ова крупна, анонимна жена, неконвенционално одевена у пругасте панталоне нема аналогија у делима уметника који су раније сликали ову тему. Валадон наговештава интелектуалност модела књигама постављеним на кревету. Истовремено, приказује је са цигаретом у устима, што у је то време била одлика жена које нису „достојне поштовања“. Реч је о осмишљеном уметничком нападу на друштвене конвенције и клишее, који су у приказивању ове теме успоставили мушки експоненти сликарске професије.



МОРИС УТРИЛО (1883–1955) интересовање за сликарство испољио је још током периода проблематичне и хаотичне адолесценције, вероватно под утицајем мајке. Као и Сузан Валадон, био је самоук, али је његов израз ближи наивном и примитивном сликарству Анрија Русоа. Рана дела, настала у периоду 1903–1909, одликује груба фактура и смирени колорит, а углавном приказују париско предграђа Монтмањи и Монмартр. Са ретких путовања доносио је приказе сеоских цркава и улица, а ***Улица у Асниеру (1913–1915)*** један је од типичних примера. Зграде дуж уске, пуне улице губе се у дубокој перспективи. Да би дочарао грубу текстуру креча на испраним фасадама, Утрило је често додавао креч у цинк белу, па се због тога ова фаза његовог рада назива и „белим периодом“.

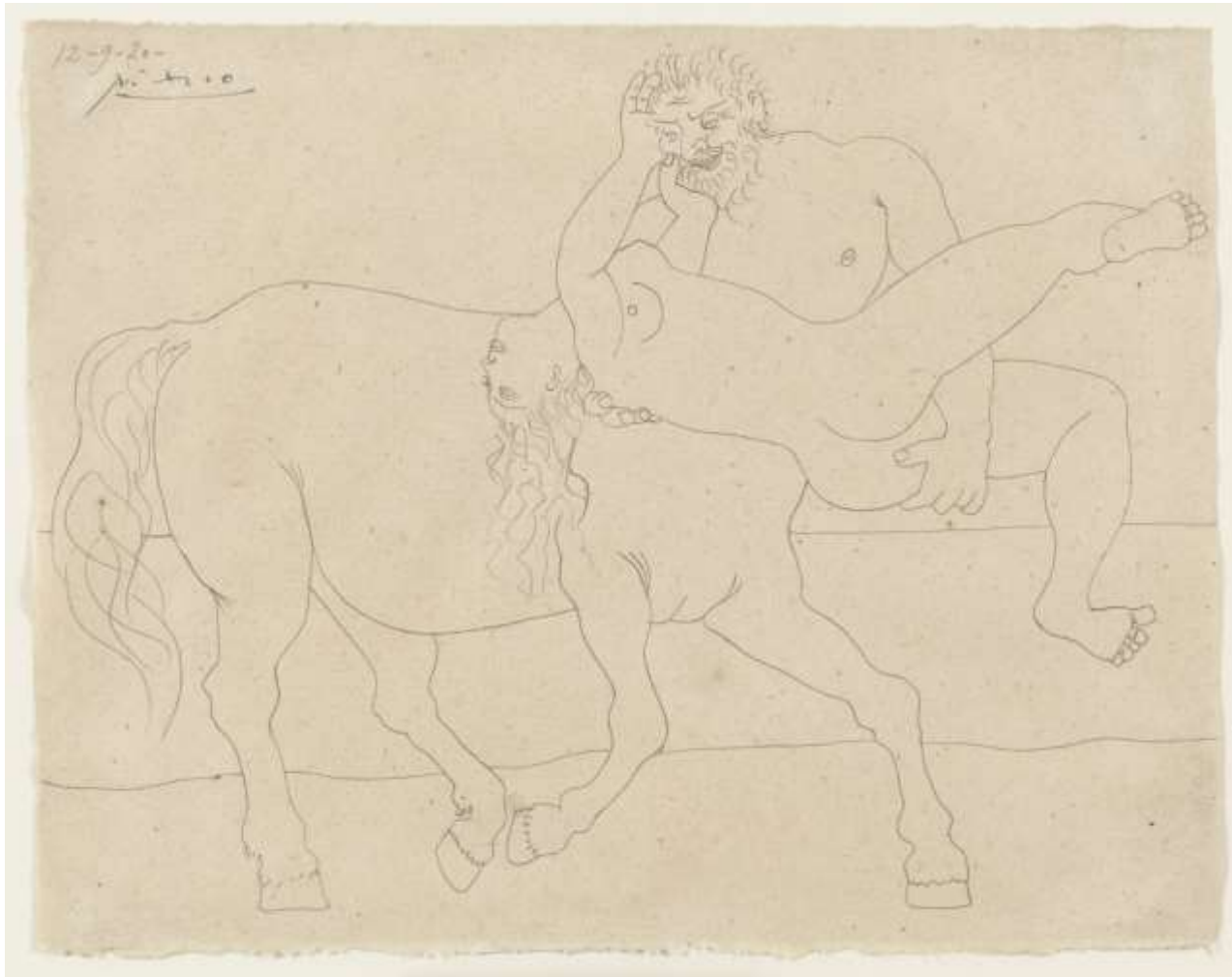


Пред крај Првог светског рата његов колорит постаје још светлији, а у представама се појављују фигуре. У последњем периоду 1930–1935, док је живео у Ле Везинеу надомак Париза, Утрило је углавном варирао раније артикулисана решења и сликао градске призоре по угледу на фотографије репродуковане на дописницама.

ПИКАСО ПОСЛЕ КУБИЗМА показује спремност да одговори на изазов „повратка реду“ и приклањајући се **новом класицизму**, асимилује искуства различитих уметничких идиома и техника. Његова дела настала у међуратном периоду, одражавају интелектуалне струје и уметничке токове датог времена, почев од класицистичког „повратка реду“, до надреалистичких утицаја. Током Првог светског рата Пикасо углавном борави у Паризу и ради у изолацији. Године 1917. у Риму реализује сценографију и костиме за балетску представу *Парада* Сергеја Дјагиљева. Тада настаје и портрет руског композитора **Игора Стравинског (1917)** у техници цртежа, који одражава Пикасово поштовање према Енгру.



STRAVINSKY by Picasso



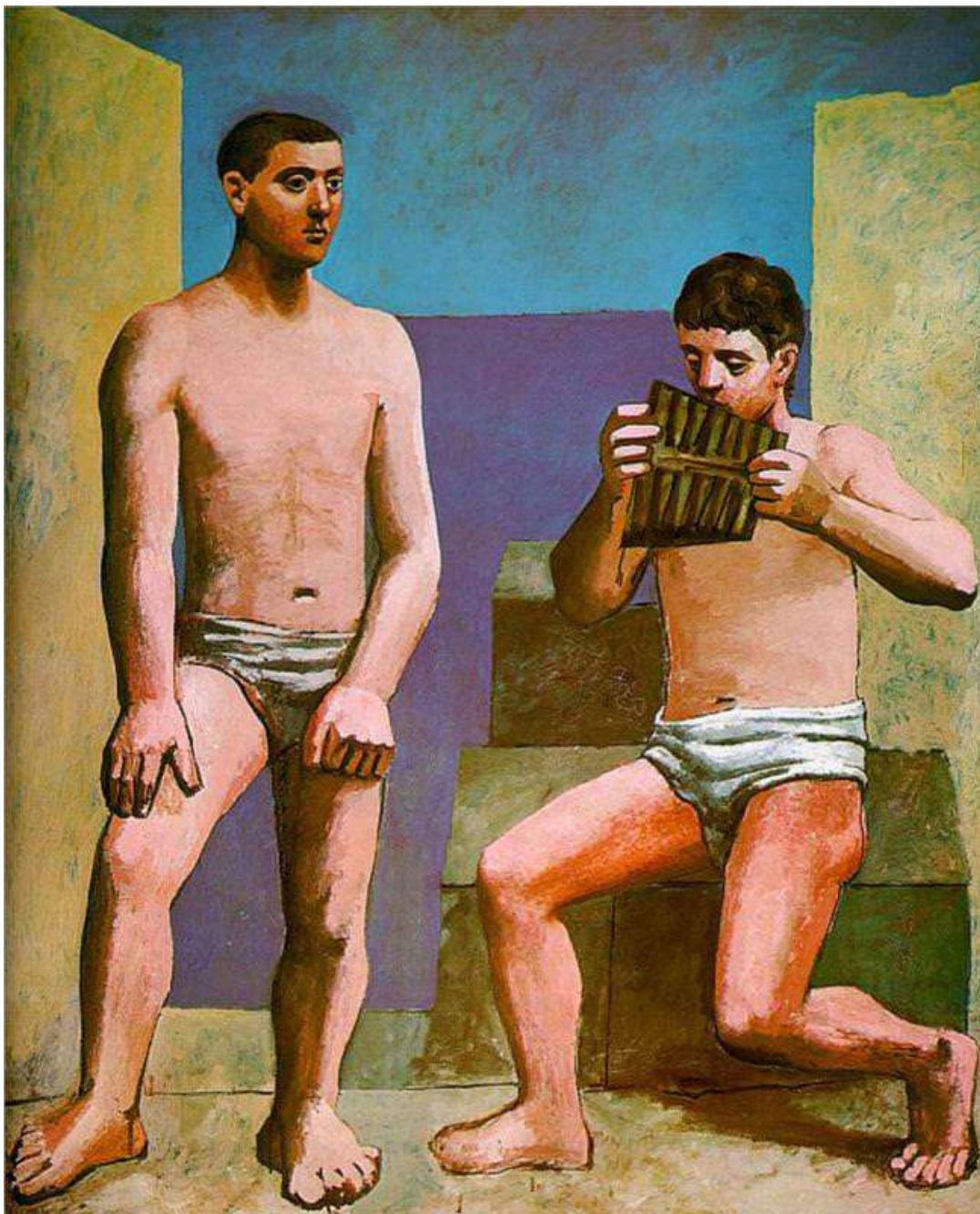
У послератном периоду најчистији неокласицистички стил Пикасо је достигао на цртежима који имају особине црвенофигуралних грчких ваза из 5. века п.н.е. Већ око 1920. извео је неколико цртежа ове тематике, коју је наставио да истражује у наредним годинама. Цртеж **Нес и Дејанира (1920)** приказује сцену описану у Овидијевим *Метаморфозама*, у којој кентаур Нес покушава да силује Дејаниру, Херкулову жену. Овидијев мотив је толико фасцинирао Пикаса да је начинио верзије ове сцене у оловци, силверпоинту, акварелу и гравирима.



Док су се поједини уметници раније везани за кубизам и фовизам, попут Лота, Дерена, Вламенка и Дифија, вратили на реалистички идиом, Пикасове слике изведене у духу *новог класицизма* биле су повод за преиспитивање решења кубизма. То су слике великих формата, на којима концепт класичног поприма монументални карактер. Фигуре су добиле чврстину, а приказ лица је поједностављен и груб, сличан античким римским скулптурама. Оне су обично смештене у сведени пејзажни амбијент, а њихови фронтализовани прикази затварају простор компонован по узору на рељефни фриз. Гигантске фигуре са композиције ***Три жене у пролеће (1921)*** подсећају на Микеланђелове сибиле. Међутим, Пикасове жене нису отелотворење традиционалних пропорција класичног канона, иако поседују достојанство и ванвременост. На овој компактној, строго конструисаној слици елементи композиције ротирају се око крчага постављеног у средиште, као и око огромних шака.



Понекад, Пикасове фигуре делују незграпно, као на слици ***Две жене трче по плажи/Трка (1922)***. Колорит је бљештав и усклађен са класицистичком, ведром атмосфером слике. И мада су удови жена изразито масивни, оне се крећу са лакоћом. Године 1924, Пикасо је исту композицију извео у већем формату, као сценографију за балетску представу *Плави воз* Сергеја Дјагиљева.



У наредне две-три године Пикасо је наставио да ради у класицистичком маниру, али са прецизнијим алузијама на дух Атине из 5. века п.н.е. Томе у прилог говори слика **Панова свирала (1923)**, на којој су приказана двојица младића као масивне, али грациозне атлете уклопљене у далеки, митски свет. Праволинијски геометријски облици позадине негирају илузију просторне дубине, дајући представи изглед медитеранског позоришног мизансцена.



Паралелно, Пикасо је радио дела изведена у маниру синтетичког кубизма, али базирана на представи фигуре, а истовремено сликао реалистичке верзије истих тема. Тако су и настале две верзије композиције **Три музичара (обе из 1921)**. На њима су фигуре музичара представљене у седећем положају фронтално, испред тамног зида. Иако јасно демонстрирају идеје синтетичког кубизма, ове слике садрже и компоненту новог. Наиме фигуре као да су заробљене у првом плану, а њихов идентитет је могуће утврдити. Музичар у монашкој ризи са десне стране је вероватно Макс Жакоб, који се повукао у манастир, десно је промотер кубизма Гијом Аполинер, који је умро 1918, а музичар у костиму Арлекина у средини је сам аутор. Слика је очигледно конципирана као омаж преминулим песницима, Пикасовим пријатељима, па отуда њена злослутна атмосфера.

Други правац у којем су се кретала Пикасова преиспитивања кубизма био је усмерен ка истраживањима простора слике. Између 1924. и 1926. настала је серија просторно компликованих мртвих природа. Слика **Мандолина и гитара (1924)** демонстрира уметникову контролу над кубистичком концепцијом простора. У центру слике су предмети својствени кубистичким мртвим природама, мандолина и гитара, које се окрећу и увијају у мадорлама апстрактних форми, изведеним јарком црвеном, плавом, љубичастом и окер бојом. Столњак је начињен од различитих и различито бојених декоративних патерна, док угао собе са отвореним прозором представља компликовани склоп линија и површина датих у искошеној перспективи.



Илузија дубине није фиксна, него оставља утисак константног померања и трансформације у равне површине боје, због комбиновања косе и фронталне перспективе. Цела слика осветљена је интензивном медитеранском светлошћу, која је наглашена дубоком сенком која пада преко ружичастог пода.



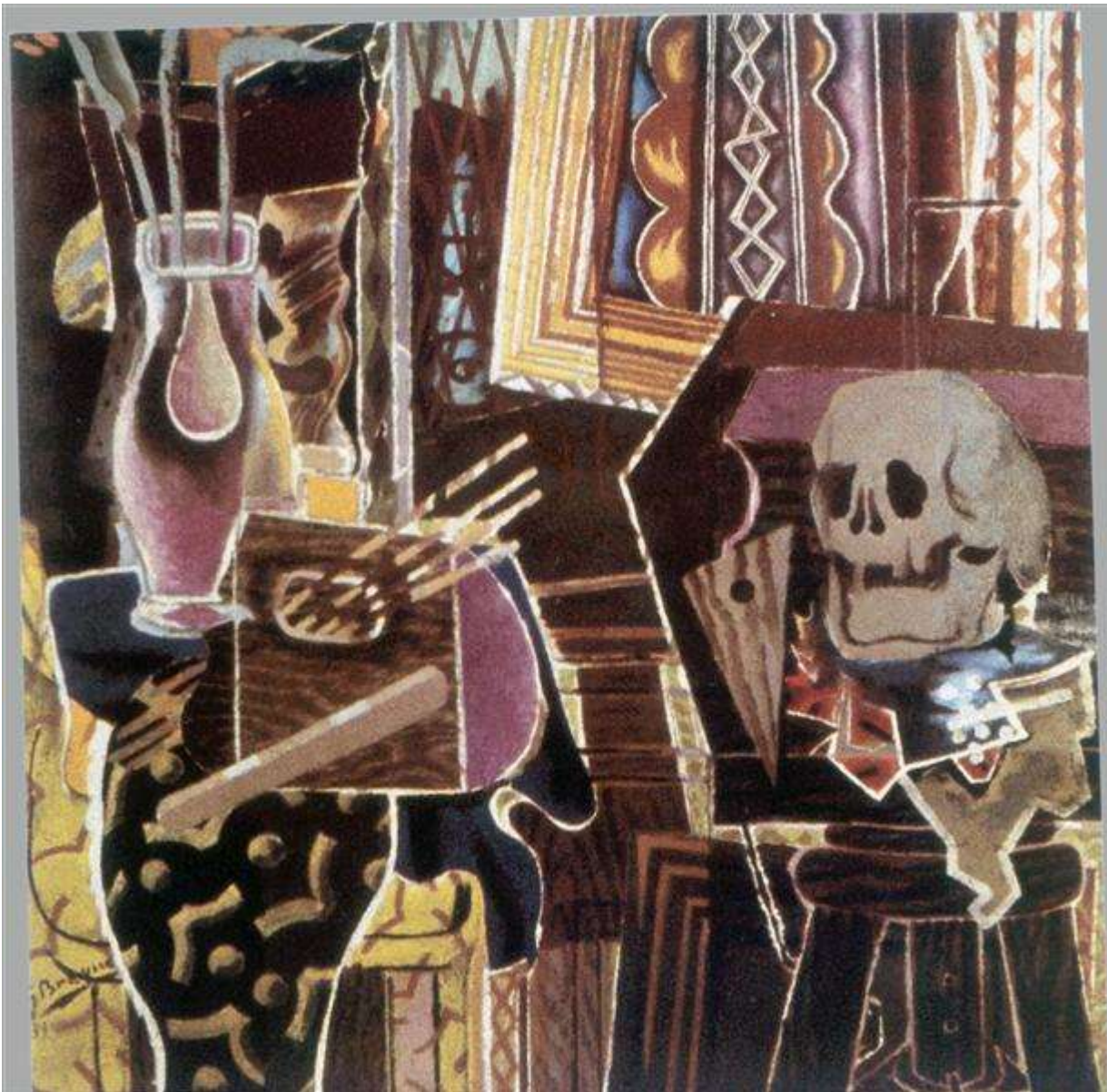
У поједине мртве природе настале током двадесетих година Пикасо је уводио мотив класичне бисте, као на пример у слици ***Гипсана глава у атељеу (1925)***, која указује на његово преиспитивање класичног идеала, али и експресионистичке визије. Смиреност ранијих мртвих природа уступила је сада место помпезности класицизма, а биста уноси у слику мистериозност својствену Де Кириковим делима. Приказани су и други атрибути уметности, али су ти предмети тако аранжирани да у композицију уносе снажну психолошку тензију. Иза гипсане фигуре назиру се фрагменти дечјег луткарског позоришта, чиме се имплицира да је мртва природа, у ствари, римска позорница. Глава коју Пикасо успева да искриви у простору, од строгог профила са десне, до фронталности у плавосивој сенци са леве стране, делује као карикатура. Сломљена гипсана рука стеже палицу толико чврсто, тако да делује живо.



БРАК се, после учешћа у рату и периода реконвалесценције, 1917. вратио у измењени Париз. Тамо је затекао Грија и Анри Лорена, који су радили у маниру који га је надахнуо да артикулише другачији ликовни израз. Браков нови приступ синтетичком кубизму постао је видљив већ 1918/19. у серији слика, као што је **Кафе-бар (1919)**. Реч је о мртвој природи, где су гитара, лула, новине и други предмети вертикално постављени на мали, мермерни сто. Елементе окружења, који су тек наговештени, на окупу држе хоризонталне правоугаоне зелене површине, које су постављене паралелно са равни слике, као нека врста архитектонског рама. Ипак, слика поседује илузију дубине и стварног окружења. Мада су боје богате, а текстуре изражене, општи утисак је да се ради о монохроматској представи. Чак и у делима у којима се највише приближио класицистичком фигуративном сликарству током двадесетих година, Брак је задржао боје из репертоара аналитичког кубизма (сива, зелена, смеђа и окер). Главна одлика његових дела после 1919. јесте истицање текстуре и претапање угластих форми у органске облике.

Током двадесетих година Брак је сликао фигуративне композиције, а почетком тридесетих инспирисан античким сликарством грчких ваза ради серију слика на којима се јављају контурне линије људских тела. То су представе уметника и модела или људских фигура у атељеу. Композицијом **Жена са мандолином (1937)** доминира висока, тамна силуета жене која седи испред постамента са нотним записом. Иза ње, декоративни патерн на зиду подсећа на тапете са Бракових кубистичких папирних колажа. Профил жене осликан је тамно смеђом бојом и она се претвара у сенку, мање материјалну од осталих објеката богате текстуре. Она има улогу музе, а цела композиција је одраз Бракових промишљања о уметности и музици.





Пред почетак и tokom Drugog svetskog rata Brak je radio *vanitas* mrtve prirode sa lobaњama, koje simbolizuju efemerност љudskog postojanja. Na slici ***Ваза, палета и лобања*** (1939), Brak lobaњу смешта у контекст атељеа и представља је поигравајући се са просторном илузијом. Лобању поставља тако да она као да стоји на штафелају, што ствара утисак сликане илузије, а не „стварног предмета“. Да би површини слике дао тактилни квалитет, Brak је и овом приликом додао песак у бојени пигмент.



ЛЕЖЕОВА слика *Три жене/Велики доручак (1921)* такође припада тенденцији „повратка реду“. На њој су приказане деперсонализоване фигуре жена погледа директно усмереног у посматрача. Њихови чврсти волумени, моделовани на правоугаоној површини, личе на машине. Иако фигуративна и тематски везана за класицизам, ова слика делује модерно. Геометризовани, праволинијски облици позадине откривају Лежеову свест о фигуративним, постсупрематистичким сликама Маљевича. Ипак, Леже је био један од ретких уметника који никада није у потпуности напустио кубизам, али је у свакој наредној фази иновирао своја решења. Због једноставних, ар деко елемената, његова дела из овог периода блиска су пуристичким остварењима Ле Корбизијеа и Озанфана.



ПУРИЗАМ је покрет проистекао из критике кубизма, који су у Паризу основали архитекта и сликар Шарл Едуар Жанере *alias* **Ле Корбизије** (1887–1965) и сликар **Амеде Озанфан** (1886–1966). У манифесту *После кубизма* (1918), осудили су тадашњи стадијум кубизма као „раскошну декорацију“, настојећи да из његових решења извуку креативне косеквенце.

Године 1920, Ле Корбизије и Озанфан покрећу часиопис *Нови дух* (*L'Esprit nouveau*), у којем су публиковали своје програмске текстове и прогласе, афирмишући **јасноћу, ред, објективност и пропорционалност** као главне креативне принципе. Инсистирали су на постојаним и непромењивим основама уметности, а то су: **форма, линија и боја**, којима се постиже хармонија, функционалност и прецизност. У својој књизи *Ка правој архитектури* (1923), Ле Корбизије афирмише „страст“ као способност уметника да интуитивно појми ред унутар нереда, тј. препозна уметност у материјалном свету. Зато се пуристи фокусирају на типске предмете који својом општом и непромењивом формом имплицирају уравнотежени систем и поредак.



Ле
Корбизије,
*Вертикална
виолина II*,
1920.



Амеде
Озанфан,
*Гитара и
боце*,
1920.

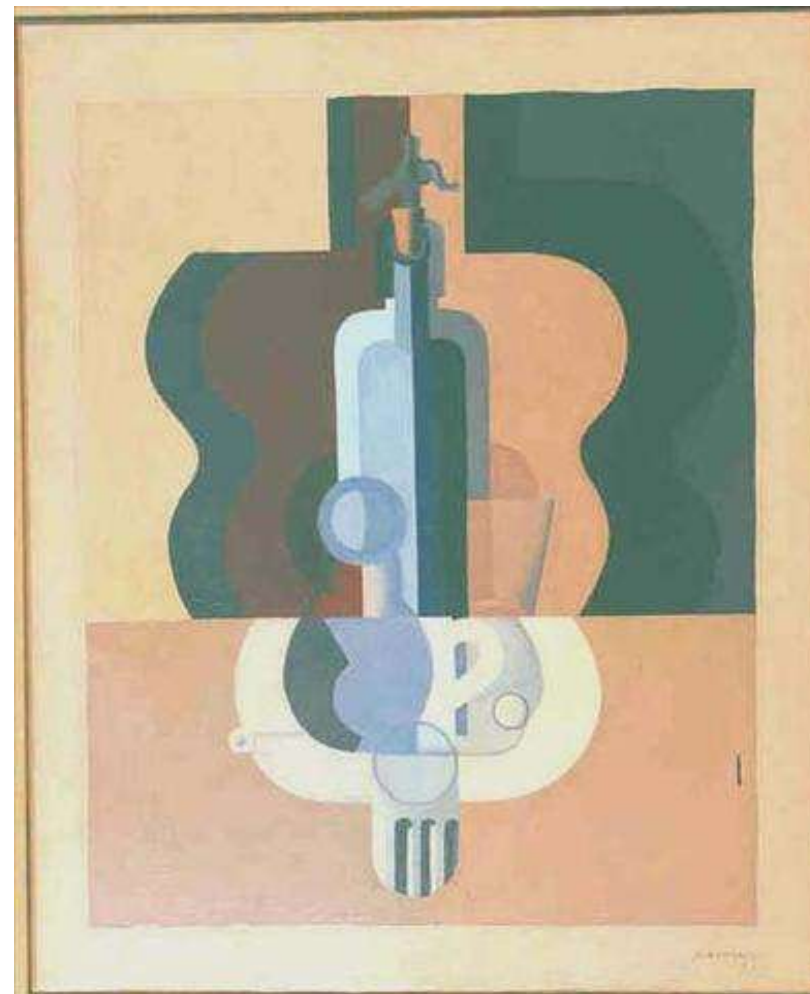
Предмети унутар којих су пуристи пронашли јасноћу и ред биле су првенствено чаше, боце, зделе, гитаре преузете из кубистичког репертоара мотива, али наглашене уопштености и једноставности. Тежили су једноставној, архитектонској структури слике и елиминацији декоративних елемената, илустративних и фантастичних тема. За њих је машина била савршени симбол чистог, функционалног сликарства. Њихове мртве природе из 1920. имају фронтално постављене предмете, изведене пригушеним колоритом, док су форме обликоване тако да стварају илузију масе, пројектоване у простору. Симетрично постављене на плошни композициони растер, форме предмета креирају потпуно нову машину. Кубистички метод анализе форме пуристи су лишили сваке двосмислености и дали му нову јасноћу променом тачке посматрања, тј. стварајући континуиране прелазе са „битног“ аспекта једног предмета ка другом.



Осим избора мотива и правила компоновања, концепција простора имала је средишњу улогу у теорији и пракси пуризма. Ле Корбизијеове слике ***Црвена чинија*** и ***Бела чинија*** (обе из **1919**) проблематизују питање натуралистички конципираног простора. Предмети делују као да лебде у плитком простору, а читава композиција подвргнута је двема различитим перспективама – косој и централној. Просторној амбиваленцији композиције уметник додаје још један, суптилнији ефекат. То је сложен систем унутрашњих правила који владају предметима – подударност форми и паралелизам линија, тј. њихово повезивање и преклапање.



На слици ***Мртва природа са тањирима и књигом*** (1920), оса пројекције предметног мотива заснива се на ортогоналној (обрнутој) перспективи, а приказ је постављен на равну површину слике. Посматрач се суочава са фронтално конципираним призором, који ствара илузију аксонометријске пројекције. У питању су просторне манипулације засноване на комбинацији косе и фронталне пројекције, које приморавају посматрача на „разроко“ гледање како би дешифровао визуелни приказ.



Поменути и други контрадикторни просторни призори, као што је Ле Корбизијеова ***Мртва природа са црвеном виолином (1920)*** или ***Мртва природа са сифоном (1921)***, декомпоновани су помоћу перспективних пројекција у којима се комбинују основа, профил, пресек и „бачена“ сенка предмета. Својим скраћењима они варају око посматрача, а боје излазе из равни слике или тону у њу. Два или више предмета полажу једнако право на линију и површину преклапања, али то оптички не нарушава њихов изглед.

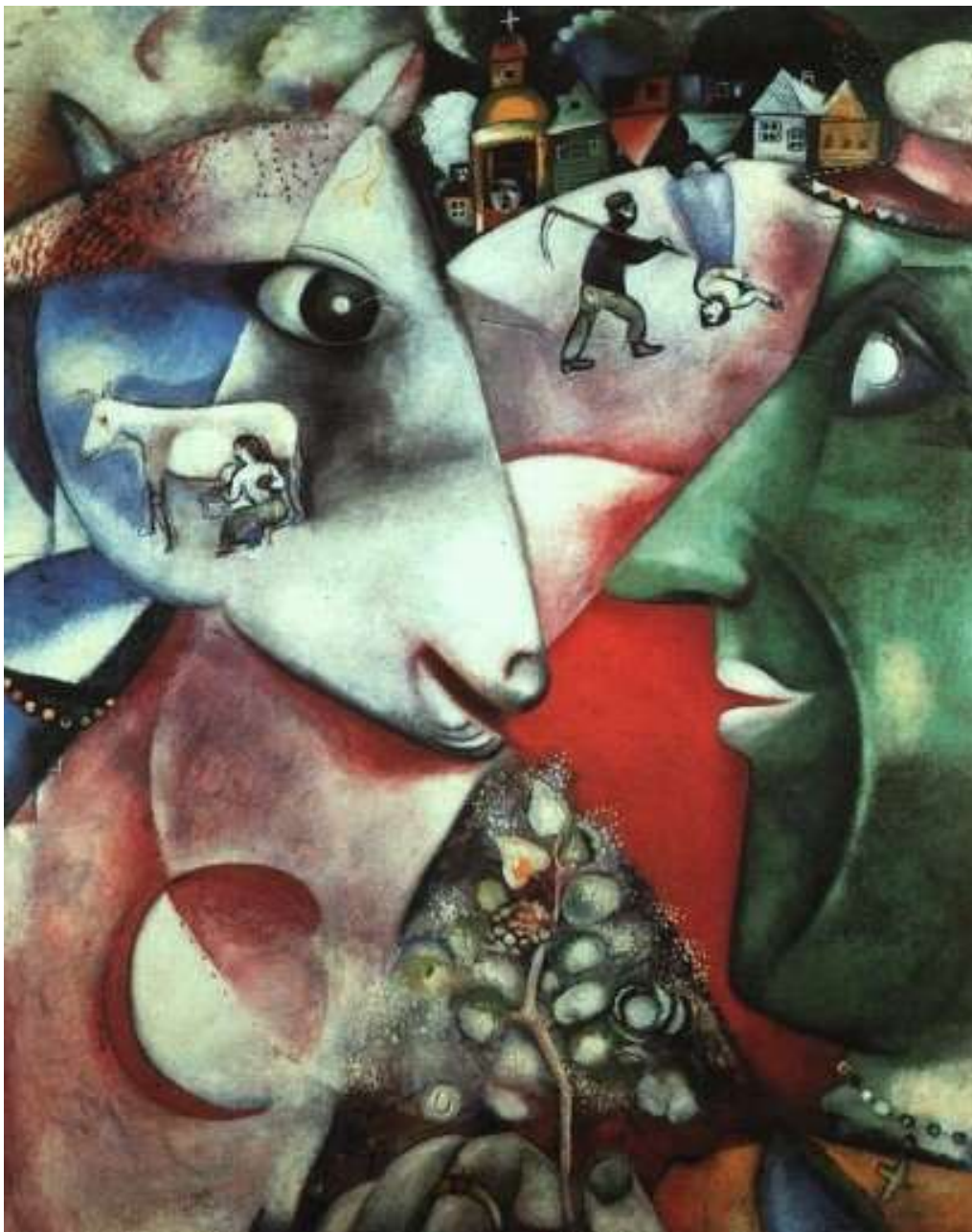


Ле Корбизијеов прелаз са једне жижне тачке ка полицентричним композицијама одиграо се **1922**, када настају слике ***Наранџаста флаша вина*** и ***Бледа мртва природа са светиљком***. Свака од ових слика има композициону схему са два центра, који се читавају у односу на осовину слике, обележну неким мање значајним композиционим елементом, као што је винска чаша. Одликује их плошност и антиперспективност, симултано распоређивање и приказивање планова, изгледа, пресека и профила предмета. Захваљујући Ле Корбизијеовим пројектима инвенције пуристичког сликарства транспоноване су у домен архитектуре и биле кључне за артикулацију „интернационалног стила“ у градитељству.

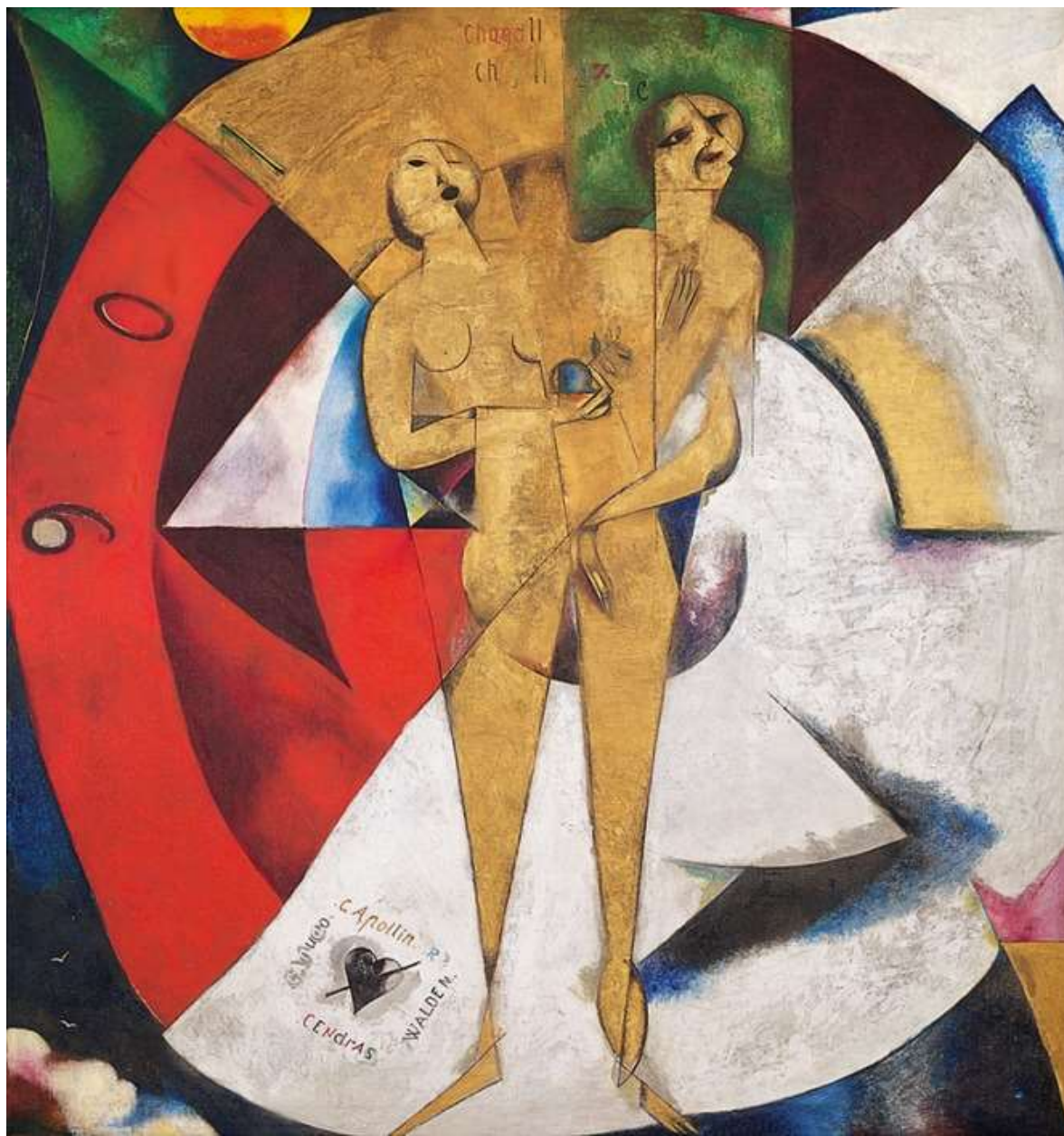


Истраживања ирационалног и фантастичног, личне, ексцентричне, мистичне или визионарске експресије, праћена интересовањем за наивне и примитивне облике изражавања својствена романтизму и симболизму, реактуелизована су почетком 20. века у стваралаштву Марка Шагала.

МАРК ШАГАЛ (1887–1985) био је савременик носилаца руске авангарде, али су се његове уметничке преокупације кретале у посве другачијем смеру, у домену фигурације. Усредсређен на визуелизацију сновиђења, имагинарног и маштовитог, Шagal креира самосвојан уметнички дискурс који припада сфери фантастичног и представља антиципацију надреализма. Дубоко везан за своје јеврејске корене, културу и народну традицију као примарне изворе инспирације, Шagal се није уклапао ни у једну тада актуелну уметничку концепцију, како у Русији тако и у Паризу.



По доласку у Париз 1910, под утицајем актуелних уметничких стујања Шагал експериментише са фовистичким бојама и кубистичком концепцијом простора артикулишући јединствену поетику засновану на искуствима руског фолкора, личној имагинацији и фантазмагорији (***Ја и село 1911***).



Шагалова слика **Омаж Аполинеру (1911/12)**, први пут приказана 1914. у Валденовој галерији Штурм у Берлину, проистекла је из уметникове потребе да изрази поштовање према прегаоцима европске културе и уметности. Њихова имена исписана су око срца у доњем левом углу, док се Шагалов латинични и потпис на хебрејском налази у врху представе. Кружни исечци интензивних боја надахнути Делонеовим орфистичким радовима окружују фигуру, чији се горњи део грана и претвара у приказ Адама и Еве. Езотеријска симболика ове слике тумачена је на више начина. Осим библијског значења, овај приказ у свом подтексту садржи елементе алхемије и других мистичних учења. Специфичан приказ Адама и Еве, који указује на јединство и супротност мушког и женског принципа, изведен је из средњовековних представа *Изгнанства из Раја*. Бројеви на левом луку спољашњег полукруга уводе у слику идеју о времену, а саме фигуре постављене су као казаљке сата. Тема нераскидиве везе мушко-женског пара, као и конотације на хришћанство и јудаизам, провлаче се кроз велики број Шагалових дела.

У наредним годинама Шагал арикулише самосвојну маштовиту визију света који га је окруживао. У слици **Париз виђен кроз прозор (1913)** двојна природа призора потенцирана је фигуром римског бога Јануса у доњем десном углу. Онеобичавање призора постигнуто је алогичним поставкама, као што је лебдећи воз изврнут на кров, пешаци који левитирају над тротоаром, човек који лети на змају. Поред полихромног прозорског оквира седи мачка са људским ликом, која попут припитомљеног Кербера дели два света. Небо је издељено на сегменте различитих боја, а зграде су представљене у поретку који ствара незнатан кинетички ефекат. Ајфелова кула представљена је као јединствена, али транспарентна површина.



И док већини савременика тај наглашени уплив маште није био близак, вођа француских надреалиста Андре Бретон је у Шагаловим делима препознао вредност и интенцију да се предмет ослободи „тежине и гравитације“.



По избијању Првог светског рата 1914. Шагал се враћа у Русију, где љубав према Бели крунише браком и слика циклус са темом љубавног пара. Тој серији припада слика **Рођендан (1915)**, чију је реплику Шагал насликао 1923, а то копирање сопствених слика било је својствено и Де Кирику. Шагалова композиција приказује сусрет са Белом у атељеу, поводом уметниковог рођендана. Шагал је себе представио како лебди у екстази, неприродно савијеног врата док љуби Белу.

После Револуције Шагал са Маљевичем и другим авангардним уметницима оснива уметничку школу у Витебску, али је његов најплоднији период везан за рад у позоришту Државне јеврејске коморе у Москви, где је сликао мурале и креирао сценографију и костиме. Могућност рада у великом формату надахнула је Шагала да створи нека од најинвентивнијих дела у својој каријери. Једно од тих је слика **Зелени виолиниста (1922)**, чију је реплику насликао 1923. по повратку у Париз. Виолиниста је био честа тема Шагалових слика, која је везана за традиционалну јеврејску музику извођену у руралним срединама. Свирач зеленог инкарната, одевен у љубичасто, лебди изнад смеђих и сивих кровова сеоских кућа.





Током касније каријере Шагал је радио литографије у боји и скулптуре за Амброаза Волара, париског колекционара и трговца уметнинама, костиме за балетску представу **Жар птица** (1945) Игора Стравинског, мурале за Париску оперу (1963) и метрополитен оперу у Њујорку (1966), као и витраже за више цркава (Св. Стефан у Мајнцу).

