

ПОЛ ГОГЕН (1848–1903)



Пол Гоген био је сликар, графичар, скулптор и керамичар постимпресионизма. Његов **синтетички** изражајни језик артикулисан је из *импресионизма* и *клоазонизма* Емила Бернара, а био је заснован на шавановској варијанти **симболизма** комбинованог са елементима **примитивизма** – древне староегипатске и азијске уметности и домородачких култура Океаније (Полинежанска острва), као и средњовековне и народне уметности Бретање. Филтрирани кроз једну крајње личну оптику, сви наведени утицаји су у Гогеновим делима синтетисани и транспоновани у самосвојну, антинатуралистичку и субјективну уметничку визију прожету метафизиком, теозофијом, алхемијом и езотеријом. Гогенова уметност је почивала на синтези садржаја и форме, идеје и боје.

За разлику од симболиста, Гоген је одбацио идеју дословног транспоновања књижевног предлошка у слику, моделаацију помоћу контраста светло-тамно и перспективну илузију дубине, а предметни мотив ослободио литерарних наслага и свео на бојену површину уоквирену наглашеном контуром. Истражујући односе **чистих боја** и инсистирајући на њиховом **симболичком значењу и експресивном интензитету** дао је значајан допринос артикулацији модерног примитивизма. Снажно уверен у иновативност и револуционарни потенцијал својих уметничких решења Гоген је стекао лидерску позицију у оквиру групе уметника активних у Понт Авену, а недескриптивном бојом и деформацијама облика умногоме је утицао на изражајни језик групе *Наби* и отворио путеве развоја различитим, експерименталним моделима модерне уметности 20. века (фовизам, кубизам, експресионизам).



У Гогеновом креирању имица „цивилизованог дивљака“ и бунтовног уметика, од пресудног значаја било је његово Инка порекло. Његова баба по мајци, Флора Тристан била је кћи перуанског племића, социјалистички оријентисана активисткиња и списатељица блиска Прудону и Жорж Санд, склона путовањима у егзотичне крајеве света. Одрастање у таквој атмосфери породичног дома у Лими (престоници Перуа), умногоме је утицало на формирање Гогеновог карактера и личности, такође склоне ескапистичким путовањима у далеке земље. Гоген је веровао да његов и спас читаве његове генерације лежи у напуштању модерне цивилизације и повратку једноставнијем, елементарнијем облику живота. У то време веровало се да образовани европски уметник, уколико успостави контакт са примитивним културама, може да допре до исконске, примордијалне стране сопствене личности и изрази је кроз уметност. Таква схватања била су актуелна током 19. века, када су европске земље агресивно колонизовале управо оне друштвене заједнице за којима су трагали уметници Запада. Гогенов ескапизам имао је двоструку димензију:

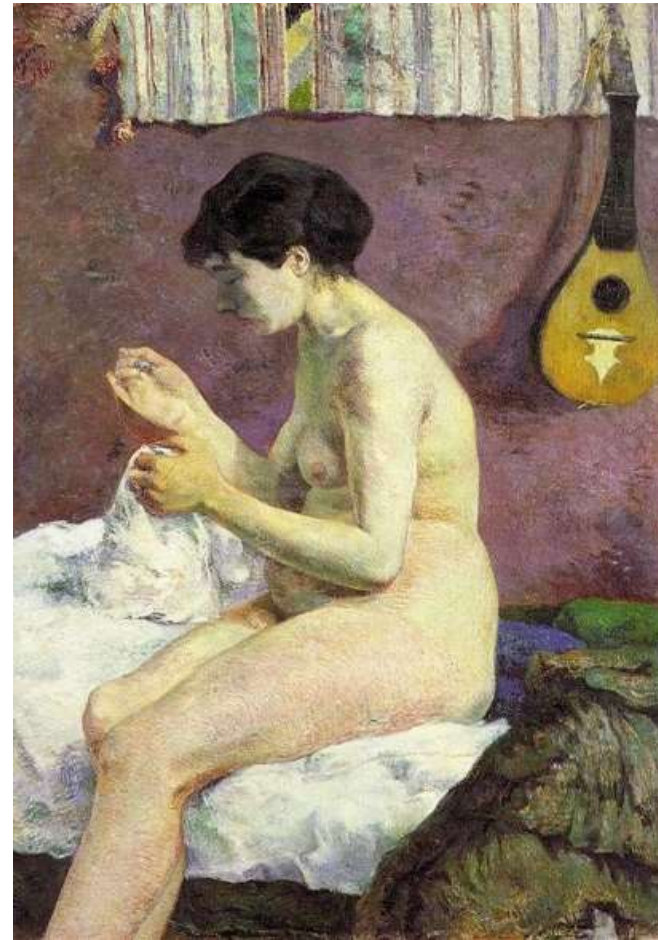
- 1) временску – повратак у митску прошлост, Аркадију - „златно доба“ аутентичног живота и хармоније са природом (пантеизам);
- 2) просторну – одлазак у далеке, егзотичне земље исконске једноставности и неспутане слободе (ескапизам).

После пресељења породице у Француску, седамнаестогодишњи Гоген се 1865. упушта у прво авантуристичко путовање бродом до обала Јужне Америке. Након смрти мајке, Гогенов старатељ постаје богати рођак и уметнички колекционар Гистав Ароза, који му налази посао банкарског агента и уводи га у свет уметности. Године 1873. Гоген се жени са Данкињом Мете-Софи Гад и почиње аматерски да слика заједно са Емилом Шуфнекером, такође берзанским агентом и сликаром аматером. Редовно посећује Лувр и колекционира дела Монеа, Реноара, Писароа и Сезана, егзотичне сагове и ешарпе живих боја и необичних дезена. Приликом обиласка Прве импресионистичке изложбе 1874, Гоген се упознаје и сарађује са Писароом на Академији Колароси, те улази у круг импресиониста са којима излаже од 1881.





Гогенова рана дела настала до 1882, изведена су у импресионистичком маниру, али загаситом и претежно сивом тоналитету. Рурални пејзажи, као што је рани **Пропланак II** (1874), поседују извесне реминисценције на дела уметника Барбизонске школе, док слике предела настале током 1881. у Понтоазу одликује писароовска луминозност и расветљена палета, са повременим искорацима ка дивизионистичком поступку (**Суседни зид** 1881).



Мртве природе одликује сезановска композициона схема (*Мртва природа са мандолином* 1885), док су фигуре у ентеријеру, као што је неидеализована студија женског акта *Сузана шије* (1880), изведене под утицајем Дегаа. Међутим, третман садржаја умногоме одваја Гогена од импресиониста. Наиме, основу његових слика чиниле су првенствено скице и студије настале у атељеу, а тај традиционалан приступ Гоген ће задржати и касније, у разрадама сопствених ликовних решења.



После краха берзе 1882, Гоген остаје без посла и са породицом одлази најпре у Руан, а потом Копенхаген. Инспирисан ковчезима из бронзаног доба које су пронашли дански археолози, за супругу је изрезбарио једну необичну дрвену **кутију за накит**, у чијој се унутрашњости налази лежећа женска фигура у улози мумије. На поклопцу су представљене две играчице, старица са великим грудима и глава старца са великим носом, као и низ схематизованих лобања. Иконографски мотиви представљају конгломерат примитивистичких цитата различите провенијенције. Старица упућује на Кали, хиндуистичко божанство деструкције, које се обично приказује са огрлицом од лобања. На бочним странама су представе балерина изведених по узору на Дегаове слике, јапанских „Нетсуке фигура“ и оријенталних маске. Попут Пандорине кутије, Гогенова кутија овим бизарним мотивима упућује на смрт, сва зла света, женску таштину и разузданост као претњу.



Убрзо потом, Гоген се враћа у Париз и одлучује да се бави сликарством. Године 1886, ступа у контакт са керамичарем Ернестом Шаплеом и почиње да прави **керамичке кефаломорфне вазе** - у виду мушких и женских глава. Моделујући глину као прави скулптор, Гоген је артикулисао самоствојан изражајни језик заснован на **стилизацији форми**, делимично инспирисан Инка узорима и народном уметношћу Бретање, где исте године неколико месеци борави и ствара у Понт Авену.



Тај први боравак у Бретањи није донео радикалне промене у Гогеновом сликарском језику, али је његов импресионистички манир обогаћен стилизацијом форми и чвршћом композиционом структуром (*Праље у Понт Авену* 1886). У то време започиње артикулацију **синтетичког метода**, супротног импресионистичком сликању у пленеру. Он се састојао у изради низа скица форме по различитим узорима, које су потом реорганизоване у завршним делима, а импресионистичке боје усклађене су са колористичком схемом Де Шаванових фреско циклуса.

Током боравка у Панами и на острву Мартиник 1887. са сликаром Шарлом Лавалом, Гоген артикулише композиције помоћу широких површина јарке боје, чија је кредаста структура оживљена вибрантним, паралелним потезима сезановске провенијенције (*Тропско растиње* 1887).



Током другог боравка у Понт Авену 1888.
Гогенов синтетички метод достиже зрелост
у делима насталим под утицајем јапанских
естаMPI (*Бретонски дечаци у рвању* 1888).





Међутим, круцијелна промена у његовом стилу настала је у сарадњи и размени идеја са Емилом Бернаром, творцем *клоазонизма* – специфичне просторне концепције засноване на алтернацији широких површина јарких боја и уоквиравању форми снажним контурама, попут средњовековних витража. Инспирисан Бернаровим експериментом, пре свега делом *Бретонке на ливади* (1888), Гоген слика *Визију након проповеди: Јаков се рве са анђелом* (1888).



Иако утемељена на бернаровском клоазонизму, ова слика показује његово превазилажење кроз заокрет ка симболизму. Мада су поставка фигура и широка равна површина црвене боје изведене по узору на Бернарво дело, Гогенови мотиви примене оваквог решења били су посве другачији. Док је Бернар закупљен искључиво формалним експериментом и декоративним аранжманом слике, Гоген настоји да материјализује визију коју је недељна проповед свештеника изазвала у машти верника који су је чули. У религиозности бретонских сељана Гоген проналази идеал изворног и искреног народног хришћанства, а у њиховом начину живота друштвену хармонију утемељену на поштовању традиције и природе. Оригиналноост ове слике огледа се у постављању иреалне сцене, визије у којој се Јаков рве са анђелом у исту раван са реалним људима, сељанкама и свештеником приказаним у првом плану с леђа (као на јапанским естампама). Та два нивоа реалности раздваја једино стабло јабуке које дели композицију по дијагонали. Широке површине црвене, плаве, беле и црне повезане су вијугавим линијама.

На црвеном пољу насликани су Јаков и анђео, изведени по узору на јапанске „Нетсуке фигуре“. Боја, иако пригушенија од Бернарове, на Гогеновом делу има снажан емоционални и симболистички призвук, она је усклађена са духовним садржајем слике. Они „видовити“, којима је проповед изазвала визију супротстављени су оним „невидовитима“ са леве стране, које проповед није духовно потакла. Физичка сличност између Гогена и главе проповедника са тонзуром приказаног са десне стране, навела је поједине критичаре да ово дело тумаче као представу инспирисаног сликара који открива мистерију уметности.

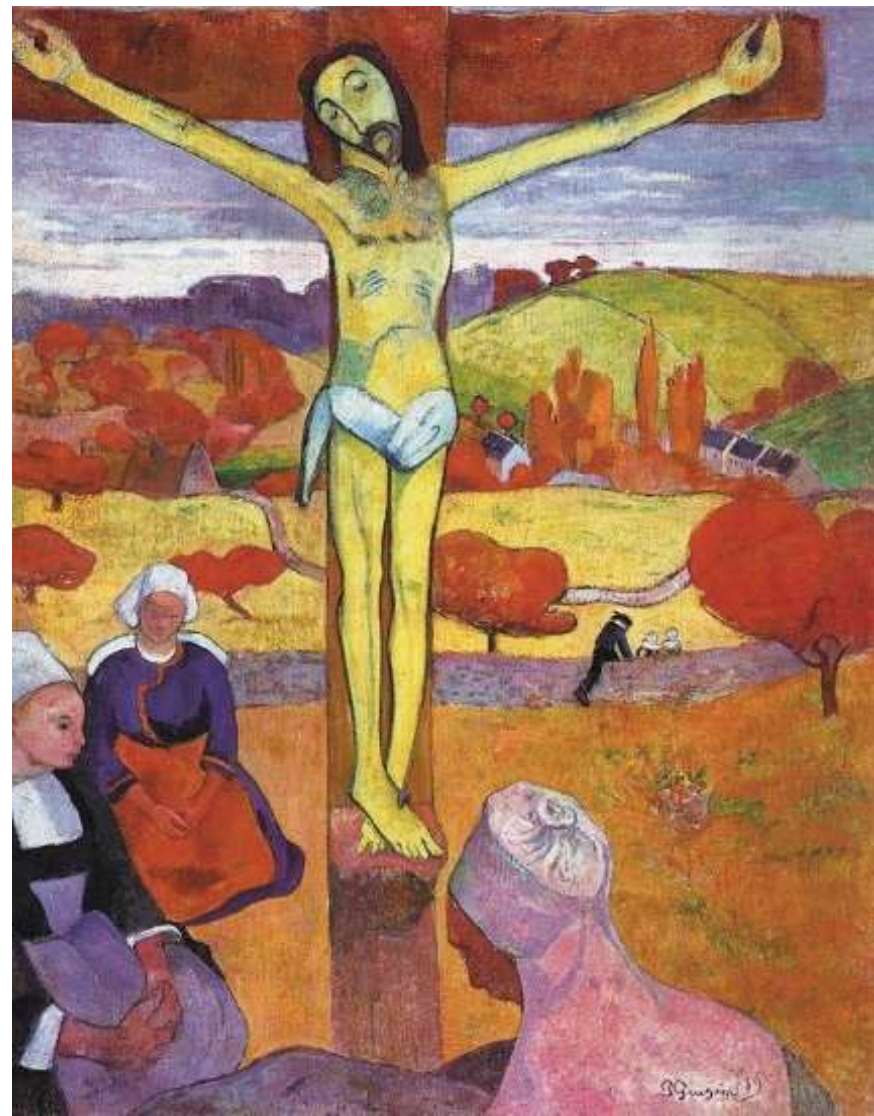
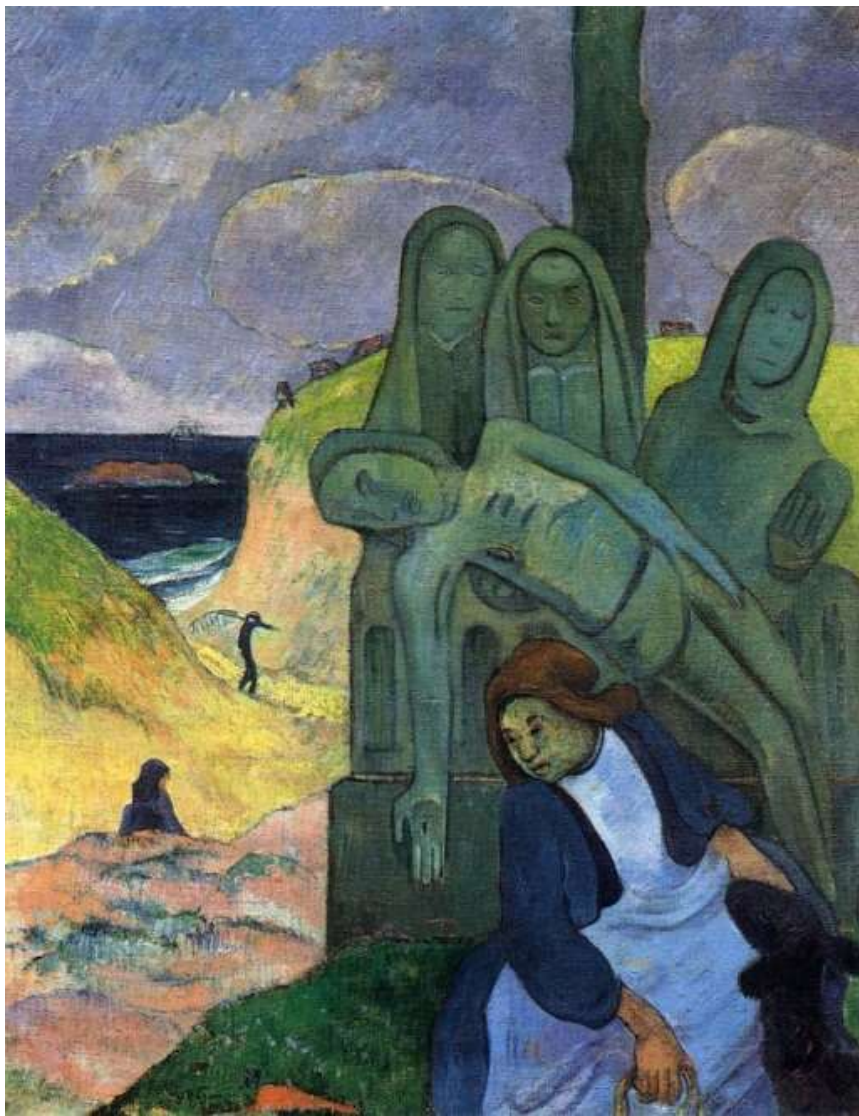




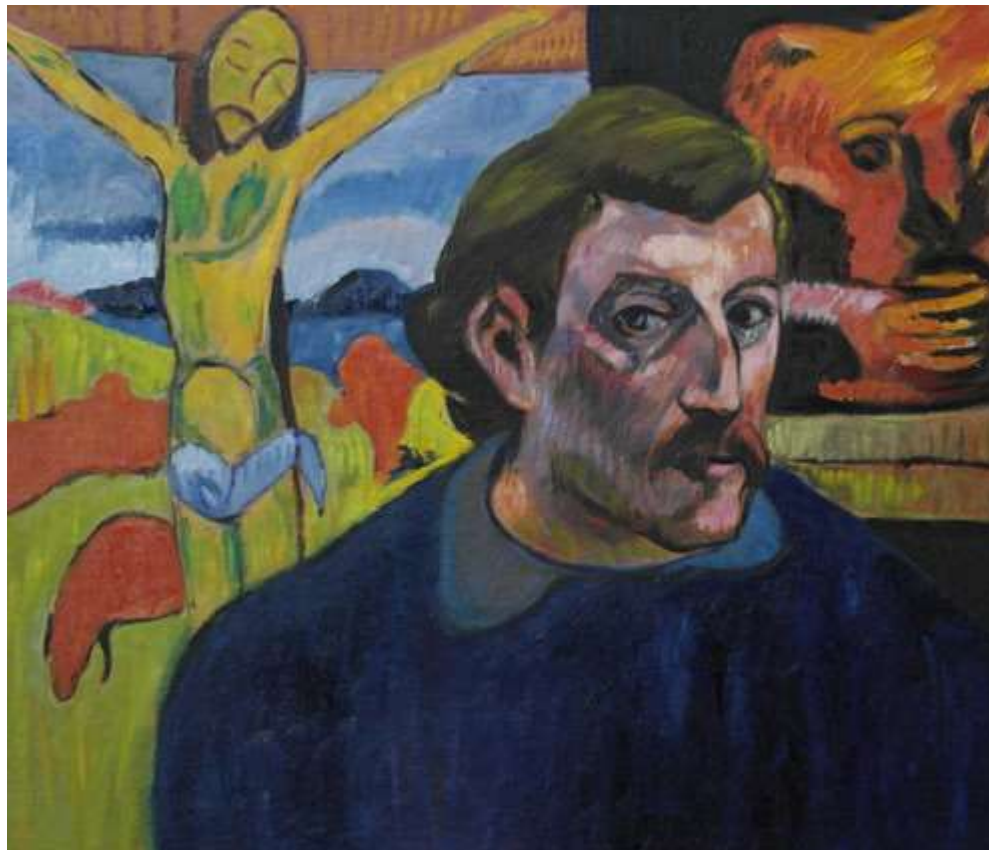
Одступајући од натуралистичког приказа Гоген сугерише посматрачу да слика представља надреални, метафизички догађај, тј. идеју сугерисану искључиво путем ликовних елемената и дисторзија: боје (црвено поље), форме (поједностављеним цртама лица попут маски) и композиције (дводимензионалност и компресија планова). Ова слика означава Гогенов дефинитиван раскид са импресионизмом и улазак у подручје синтетичког симболизма.



Током тог, другог боравка у Понт Авену Гоген подучава сликара Пола Серизјеа да слика пејзаж техником широких равних површина и субјективној, ненатуралистичкој употреби боја. Сугестија дата Серизјеу: „Не сликајте превише према природи. Уметност је апстракција, извуците ту апстрактност из природе док сањате пред њом, али више мислите о чину стварања него о крајњем резултату“, представља сублимацију Гогенове уметничке концепције. На тим премисама заснована, Серизјеова слика **Талисман** (1888) реализована на граници апстракције снажно је утицала на сликарски израз уметника окупљених у групи *Наби* (хебрејски – пророк), која је Гогена сматрала духовним вођом.



У то време заокупљен идејом мучеништва, Гоген представу **Зелени Христ** (1889) смешта у околину села Низон недалеко од Понт Авена, подручје укрштања средњовековних ходочасничких путева и древних калварија. Слика **Жути Христ** (1889) конципирана је као представа несхваћеног човека, који због изгубљених идеала дубоко пати и бива напуштен чак и од најближих следбеника. Као таква, она се може тумачити и у аутобиографском кључу.

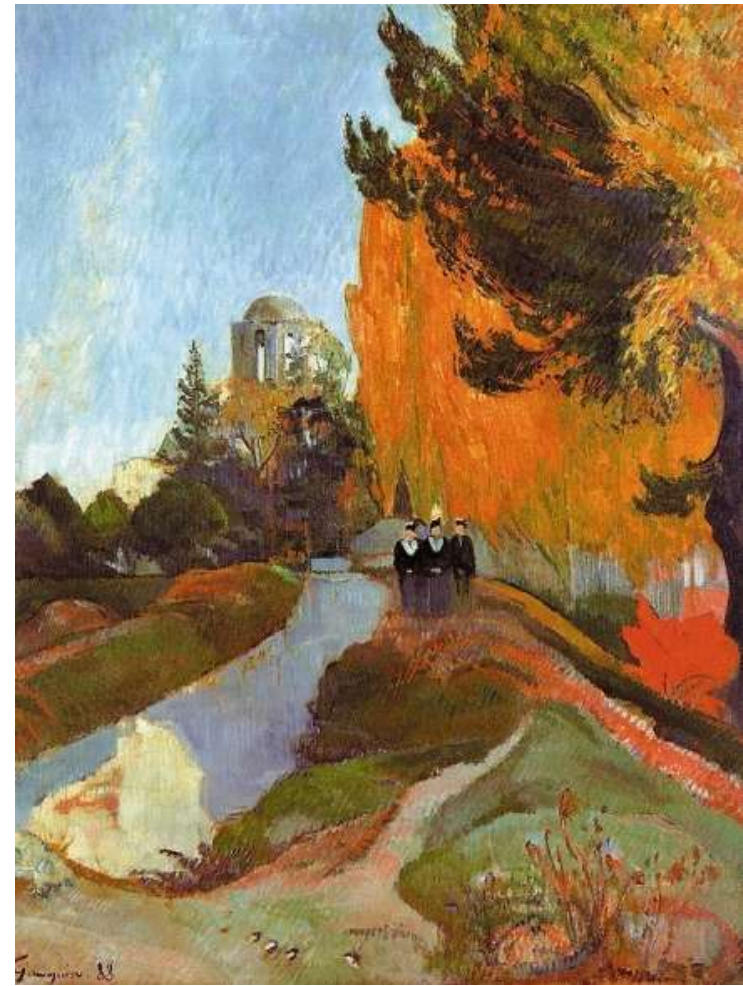


У Гогеновом поистовећивању са судбином Христа кроз слике *Голгота* (1896), *Аутопортрет са жутим Христом* и *Аутопортрет са ореолом и змијом* (1889), читава се његов модерни стоицизам и усамљеничка побуна против доминантних сликарских конвенција и естетичких канона. У ненатуралистичкој употреби чистих боја Гоген је видео претпоставку своје духовне слободе.

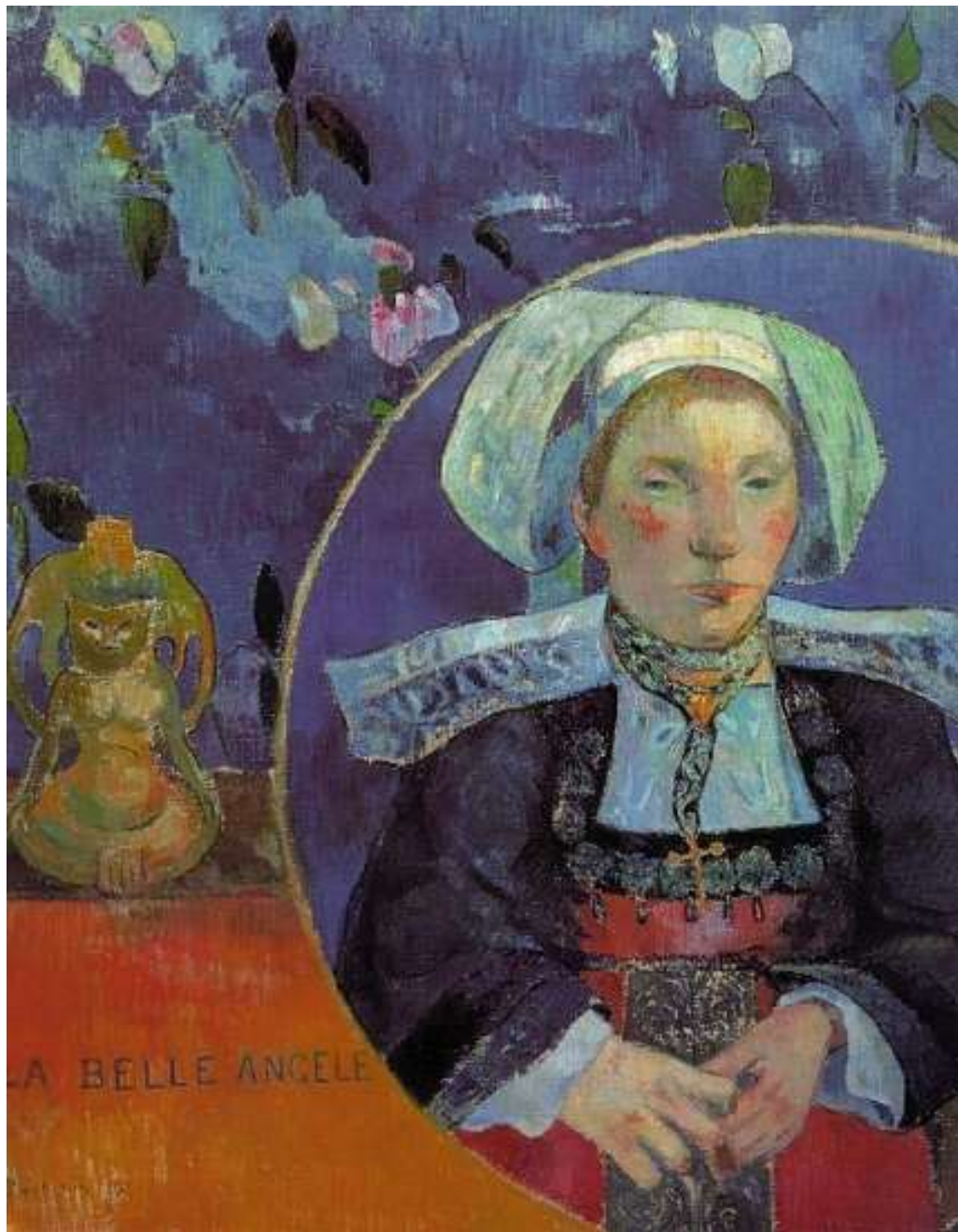


Аутопортрет **Јадник** (1888) стилизованих форми лица на жутој основи са цветним мотивима и „сликом у слици“ – Бернаровим профилним портретом у јапанском кимону, настао је као поклон пријатељу. Препознавши у овом делу бол и очај аутора, Ван Гог позива Гогена да дође у Арл. Већ од њиховог првог сусрета у Паризу 1887, Гоген је добијао честе позиве да дође у Арл и придружи се Винсенту, чије је ментално здравље тада већ било нарушено. Тео ван Гог, предузимљиви трговац уметнинама и колекционар, финансијски је помагао брата и Гогена откупљујући његове радове. За Винсента ван Гога, који је као и Гоген трагао за егзотиком, Арл је представљао „замишљени Јапан“. Он се надао да ће њих двојица ту основати „Атеље Југа“, који ће привући многе уметнике, чији би Гоген био духовни вођа. Коначно, октобра 1888. Гоген стиже у Арл и током два месеца, колико је трајао његов боравак у Прованси, заједно са Ван Гогом води дуге, али жучне расправе о уметности и слика у пленеру и у атељеу.

Због Ван Гогове напрасите нарави и опредељења за посве различите узоре у уметности прошлости, Гоген се убрзо дистанцирао од њега. Наиме, Ван Гог се дивио Домијеу, Мијеу, Добинију и Теодору Русоу, који нису конвенирали Гогеновом укусу, а није уважавао Рафаела, Енгра и Дега, које је Гоген изузетно ценио. Приликом једне расправе Ван Гог је доживео нервни напад, претио бритвом Гогену, а себи одсекао лево ухо. Убрзо потом, Гоген се вратио у Париз.



Током та два месеца заједничког живота и рада двојице уметника у Арлу настала су изванредна дела која нису донела суштинске промене у њиховом стилу, али указују на узајамне утицаје. Томе у прилог говоре вангоговски експлозивне боје, гушћи импаст и експресивнији потези четке на Гогеновим сликама ***Праље у Арлу, Гробље у Арлу и Алеја у Арлу*** (1888).



Период између 1889. и 1891. био је обележен Гогеновим путовањима и испрекиданим боравцима у Паризу и Бретањи. Године 1889. Гоген излаже са групом *Двадесеторица (Les XX)* у Бриселу, али његова дела нису позитивно примљена. Исте године жири *Светске изложбе* у Паризу одбио је да изложи Гогенова и дела његових пријатеља из Понт Авена у оквиру националне селекције, па је Шуфнекер организовао изложбу у кафеу *Волпини*, на којој Гогеновом интервенцијом нису излагали неоимпресионисти (Сера, Сињак, Писаро и др.). То несумњиво говори о Гогеновој свести о сопственом и стилском идентитету групе уметника Понт Авенске школе, чији је био предводник. Напуштајући Понт Авен он слика портрет гостионичарке **Лепе Анжел** (1889), у чијем је пансиону становао, али је она одбила да прими поклон. Гостионичарки се није свидела ова високостилизована представа инспирисана уметношћу бретањских примитиваца, у којој је Гоген спровео синтезу примитивизма и симболизма. Сliku је касније купио Дега сматрајући је ремек-делом свог пријатеља.



Разочаран негативним kritikama и скандалима који су пратили изложбе у којима је учествовао, Гоген се повлачи дубље у провинцију, у бретањско село Ле Пулди, далеко од високософистициране и извештачене атмосфере Париза у жељи да сачува „примитивни“ карактер и изворну снагу своје уметности. Тада настаје барелеф у дрвету **Буди заљубљен и бићеш срећан** (1889), који одликује усклађеност форми са структуром, годовима дрвета. Приказује Гогена као демона који хвата за руку жену која се отима. Међупростор је испуњен малим, неопримитивистчким приказима људских фигура инспирисаних средњовековним каменим рељефима Бретање, као и лисице, индијанског симбола сексуалног разврата. Тема борбе између добра и зла, невиности и знања, живота и смрти биће актуелна у читавом Гогеновом стваралаштву.



Приликом kratkotrajnog boravka u francuskoj prestonici Gogen se upoznae sa Malarmeom i drugim francuskim simbolistima chiju podršku uživa i slika delo ***Gubљење невиности*** (1890/91). Оно представља кулминацију његове романтичарске склоности ка егзотици и парадигматични је пример синтетичке стилизације форми и симболистичке концепције слике. По први пут композиција је артикулисана хоризонтално, а форма облака поновљена је у форми лежећег акта младе девојке са лисицом, индијанским симболом сексуалног разврата. Два различита плана повезана су у јединствен простор слике: иреална, симболистичка представа у првом плану указује се као ехо реалног догађаја, сеоске свадбене поворке приказане у позадини. Читавом мрежом симбола Гоген креира паганску визију егзистенције прожете немиром и мистицизмом. У питању је потрага за исконском емоцијом човечанства, коју Гоген настоји да пронађе у сеоским ритуалима, веровањима и обичајима. То директно повезује овог уметника са симболистима, који су оживели легенду и мит.

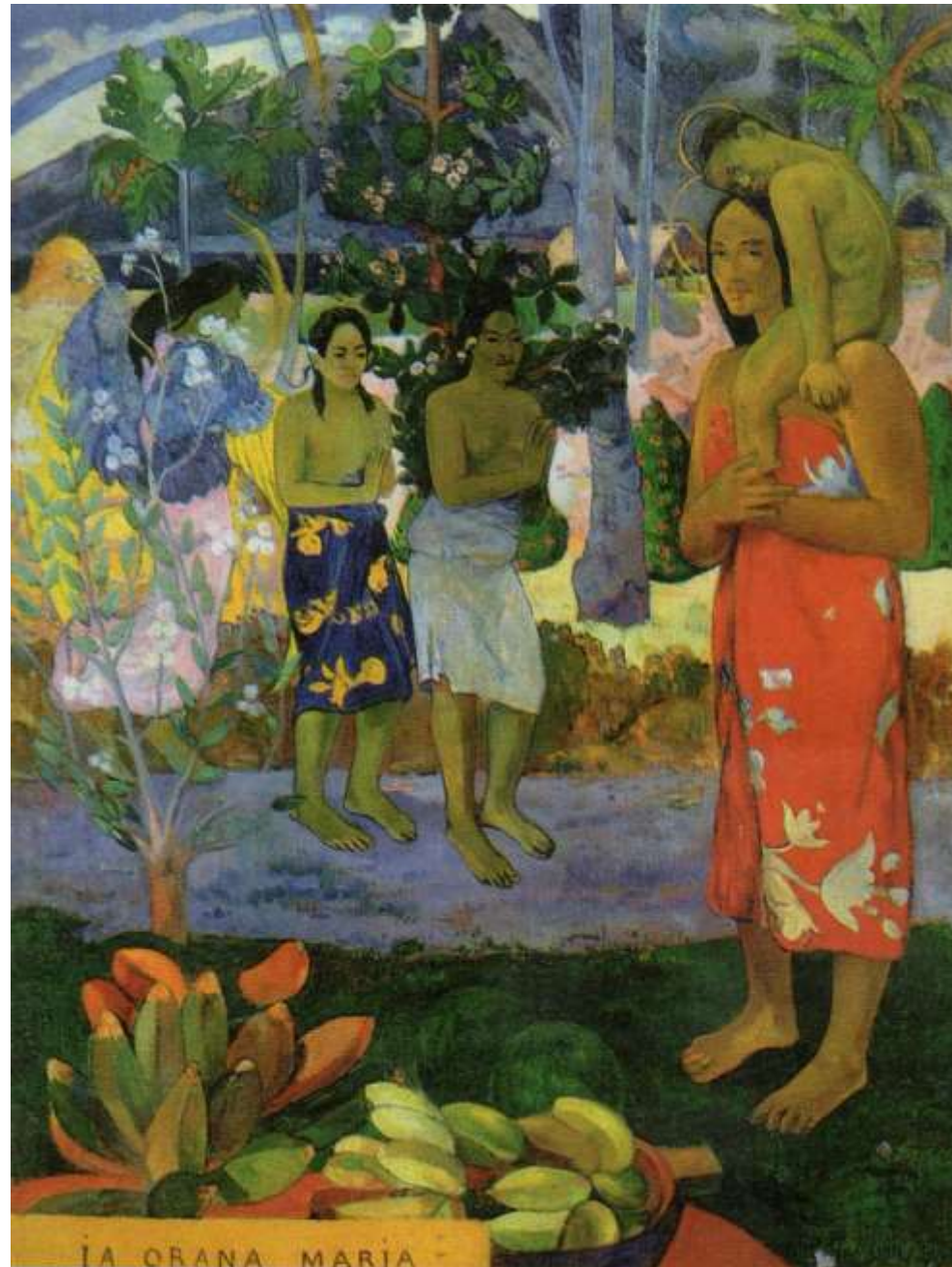
Одлучан у намери да оде на Тахити, Гоген у Паризу 1891. организује аукцију својих слика и донаторско вече, како би сакупио новац за пут. Средином године стиже у Полинезију, али доживљава потпуно разочарење. Уместо открочења идиличног примитивног раја, суочио се са чињеницом да је интервенцијом француских колониста Тахити претворен у пародијску верзију европске цивилизације. Његове слике, као што је **Жена са цветом** (1891), још увек садрже извесне реминисценције на Сезана.





Међутим, убрзо потом настају дела попут *Тахићанки* (1891/92), које одликују смеле инвенције у погледу поједностављивања, синтезе форми и редукције моделовања, сведености слике на равне бојене површине, чији мат ефекти подсећају на фреске (Шаван). Гоген наглашава здепасте облике женских тела, намерно их чинећи још ширим у лицу, врату и чланцима руку како би истакао њихову примитивну робусност. Женска фигура са леве стране целом тежином се ослања на десну руку положену на тло, што је став који ће Гоген често понављати у представама жена са Тахитија. И док фигуре задржавају волуминозност, пејзаж је сведен на неколико хоризонталних планова, слично решењима примитиваца и јапанских мајстора естампи.

Фасциниран маорском женом у којој види старозаветну Еву или новозаветну Богородицу (*La Orana/Ave Maria* 1891), Гоген је приказује у ставовима „позајмљеним“ из сопствених или уметничких дела других аутора ближе и даље прошлости.



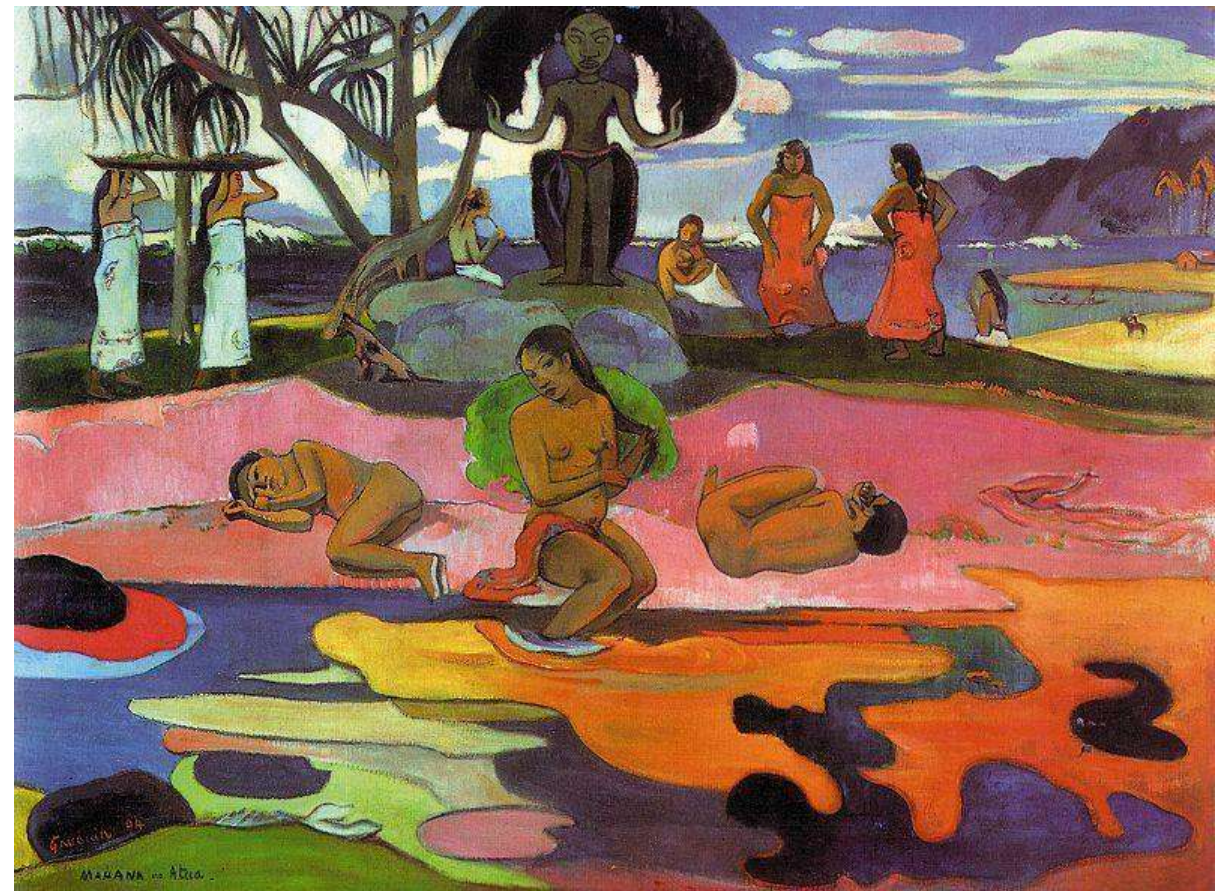


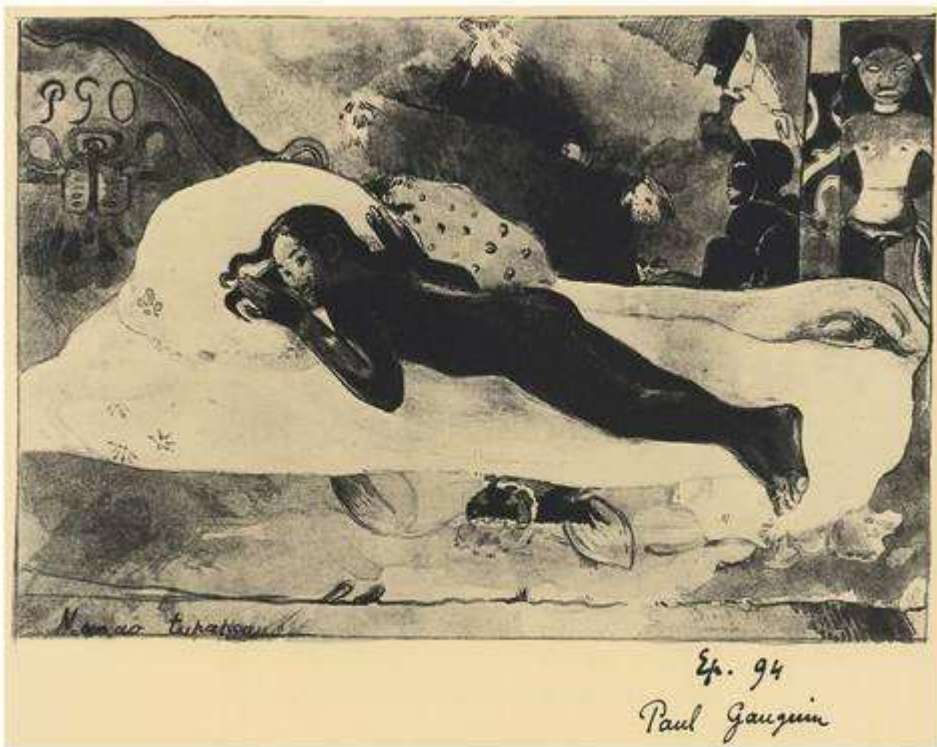
У дрвеним скулптурама малих димензија, комбиновао је грубу скулпторалну форму полинежанске пластике са иконографским мотивима из азијске уметности. Томе у прилог говори скулптура **Идол са бисером** (1892), која представља фигуру Буде у златној ниши комбинованој са „Ти фигурама“ Океаније. Гоген је први спознао духовну снагу ових тотемских, архетипских фигура од дрвета, по узору на које је настало његово дело **Oviri** (1894). Та креативна асимилација елемената различитих култура (египатске, будистичке, полинежанске, европске) указује да је Гоген тежио да примитивни религиозни дух изрази помоћу грубе занатске израде.





То је евидентно и у сликама *Ta Matete/Пијаца* (1892) и *Божји дан* (1894), које делују плакатски.





На дрворезу **Дух мртвих мотри/Mana'o turarau** и истоименој слици (1891–1893), приказан је лежећи акт младе девојке чији израз лица, а још више однос боја, сугерише исконски страх Тахићана од духа мртвих, утварне прилике која се промаља из ноћне тмине. Уверен да ће његов повратак у Париз бити тријумфалан, Гоген се надао да ће својим „дивљачким стилем“ опчинити естетски суд европске критике и шире јавности.





Непосредно пред повратак у Европу, настаје слика којом евоцира зимски амбијент Бретање ***Бретањско село под снегом*** (1894) смиренијег колорита. На распродаји Гогенових слика после његове смрти 1903, ово дело било је окренуто наопако и названо „Нијагарини водопади“.

Noa Noa



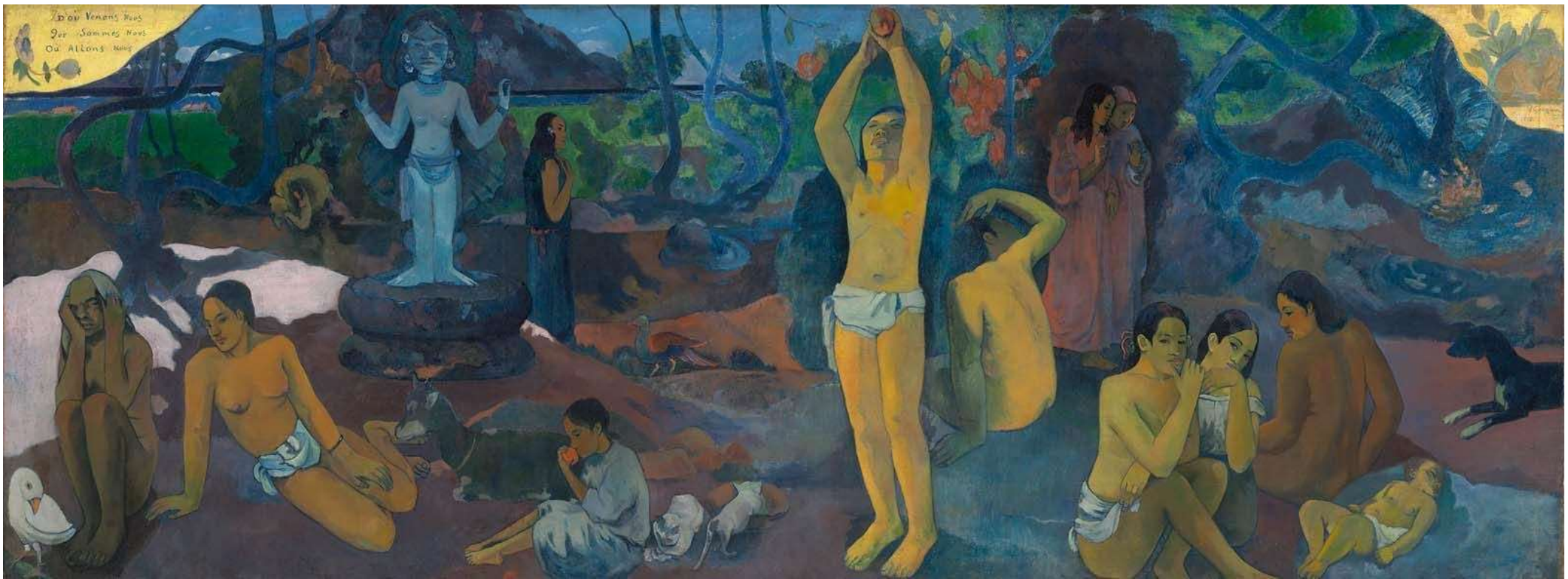
Paul Gauguin

THE TAHITI JOURNAL OF PAUL GAUGUIN
TRANSLATED BY O. F. THEIS

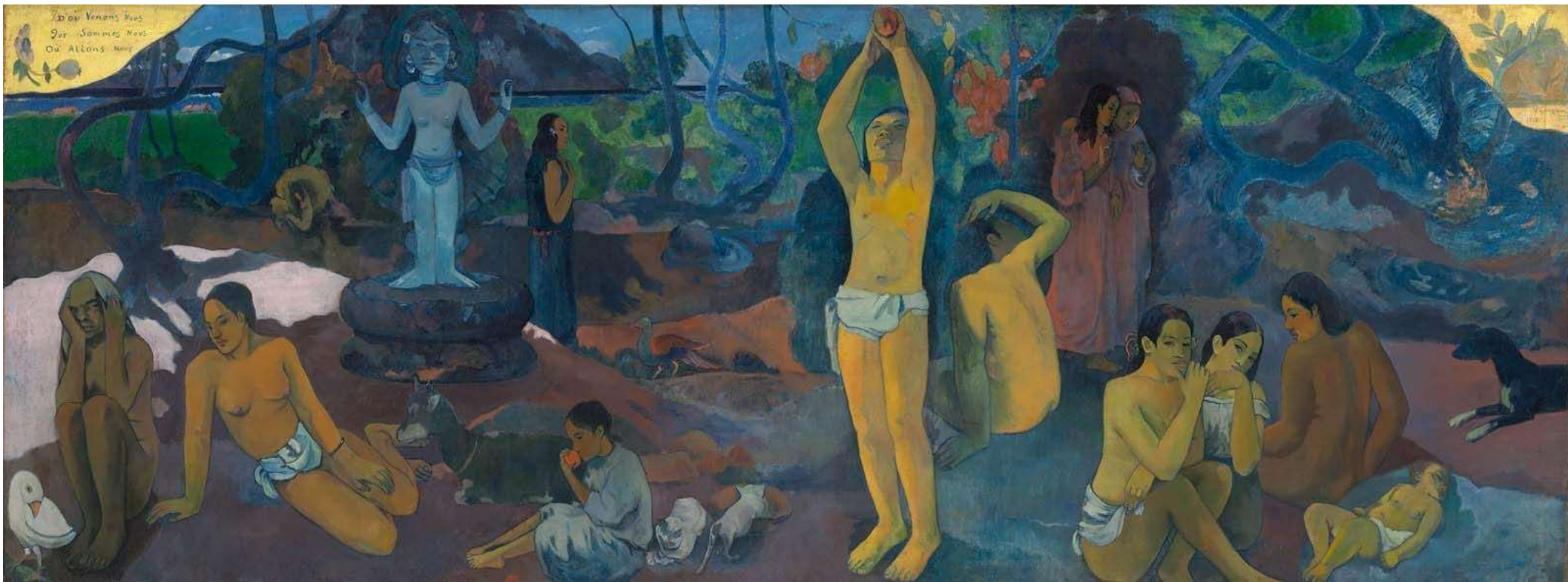
По доласку у Париз 1894. Гоген у галерији Диран Риел приређује изложбу. Још током боравка на Тахитију води дневничке белешке, које ће постати основ његове књиге „**Ноа-Ноа**“ (у слободном преводу „Оно чим одише Тахити“), у којој је описао своја сећања на прву океанијску пустоловину и открића везана за религиозну традицију домородаца. Са намером да га објави, текст је дао на прераду свом пријатељу и књижевнику-симболисти Шарлу Морису, уверен да ће то помоћи европској критици да боље разуме његову уметност. Међутим, како су његова изложба и радови имали скроман одјек у Паризу, он се поново повлачи у Понт Авен. У физичком обрачуну са локалним морнарима задобија прелом ноге, повреду од које се никада неће у потпуности опоравити. У међувремену, његова љубавница, мулаткиња звана Ана Јованка опљачкала је његов атеље у Паризу и нестала. Уздрман овим догађајима и обесхрабрен неприхватањем његове уметности, одлучује да напусти Француску и у том циљу организује још једну аукцију својих слика, али без очекиваног успеха.



Гогенов други одлазак у Океанију 1894, значио је опроштај од европског начина живота. Упркос нарушеном здрављу, био је то период интензивног креативног рада на пољу ликовне уметности и списатељске активности, у којима је отишао корак даље у метафизичком промишљању смисла људске егзистенције и сопствене судбине. Оригинални рукопис „Ноа-Ноа“ допуњује новим размишљањима: „Распоред боја, светлости и сенки – то је оно што називамо музиком слике“ или „Уметничко дело, за оног ко уме да гледа, јесте огледало у којем се одражава стање уметникове душе“, а потом илуструје текст акварелима, монотипијама и дрворезима (**Mauru**). У то време опсесивно размишља о смрти, а вест о смрти ћерке Алин, за коју је био највише емотивно везан, нагнала га је на покушај самоубиства.



Неколико критичких текстова на рачун римокатоличке цркве означило је Гогенов дефинитивни раскид са хришћанском религијом. У питању је побуна против система вредности западног друштва кроз симболично убијање католичанства и препуштање сугестивном анимизму Маора. Тада настаје енигматично дело филозофске садржине ***Одакле долазимо? Ко смо? Куда идемо?*** (1894), као својеврсно тестаментарно завештање уметника. То је монументално, лапидарно сликано дело изведено на платну грубе текстуре, које је умногоме одредило ликовни израз каснијих Гогенових радова. Фигуре са ове слике преузете су или изведене по узору на оне из Гогенових ранијих дела и транспоноване у нову пластичку целину, која се чита с десна на лево.



Женске фигуре са дететом са десне стране симболизују почетак живота и уравнотежене су са две фигуре у позадини, које су одевене у гримизне одоре и персонификују религију и искуство/знање. Кроз те две групе фигура Гоген открива две супротне стране властите личности: прву, безбрижну, окренуту неспутаној сексуалности и другу, скептичну, заокупљену егзистенцијалним питањима. Стојећа фигура у средини, која бере воће, репрезентује животну свакодневицу младих. Женски идол са подигнутим рукама са леве стране у позадини, симболизује загробни живот. Млада жена у првом плану као да слуша њену опомену, а старица као да се мири са доласком смрти. Таква концепција слике поништава конвенцију јединства места и времена радње, као и једнозначне поруке.



Упркос просторним пасажима сцена се одвија у континуитету, по хоризонтали у пошумљеном пејзажу са потоком, у чијој се позадини назире море и планине суседног острва. Доминира плави и зелени тоналитет, који читавој слици даје мистериозан карактер. Троделност ове алегоријске композиције асоцира на триптих, а њене монументалне димензије указују на значај који је слика имала за Гогена. Намерна поједностављења форми и недескриптивне боје, као и акценат на ликовним елементима и материјалним аспектима слике, конципиране као аутономна пластичка целина ослобођена референција на реални изглед ствари, отворили су путеве артикулацији апстрактне уметности.

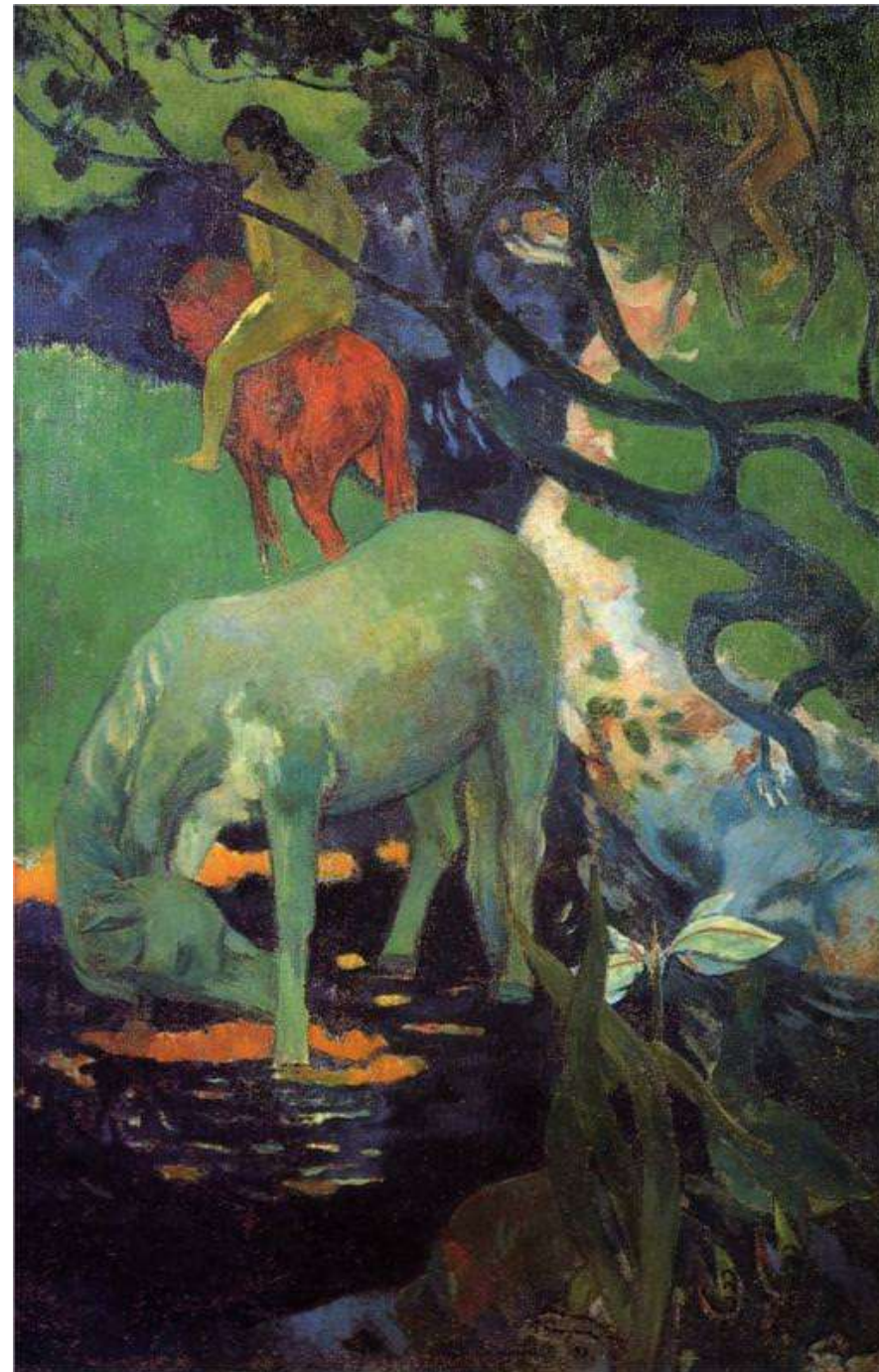


Претходно дело представља увод у завршну серију Гогенових тахићанских слика са религиозном тематиком, којој припада и **Рођење Христа, Божјег сина** (1896). У поменутим и другим делима из тог периода Гоген инсистира на поетској атмосфери призора и симболистичким елементима.



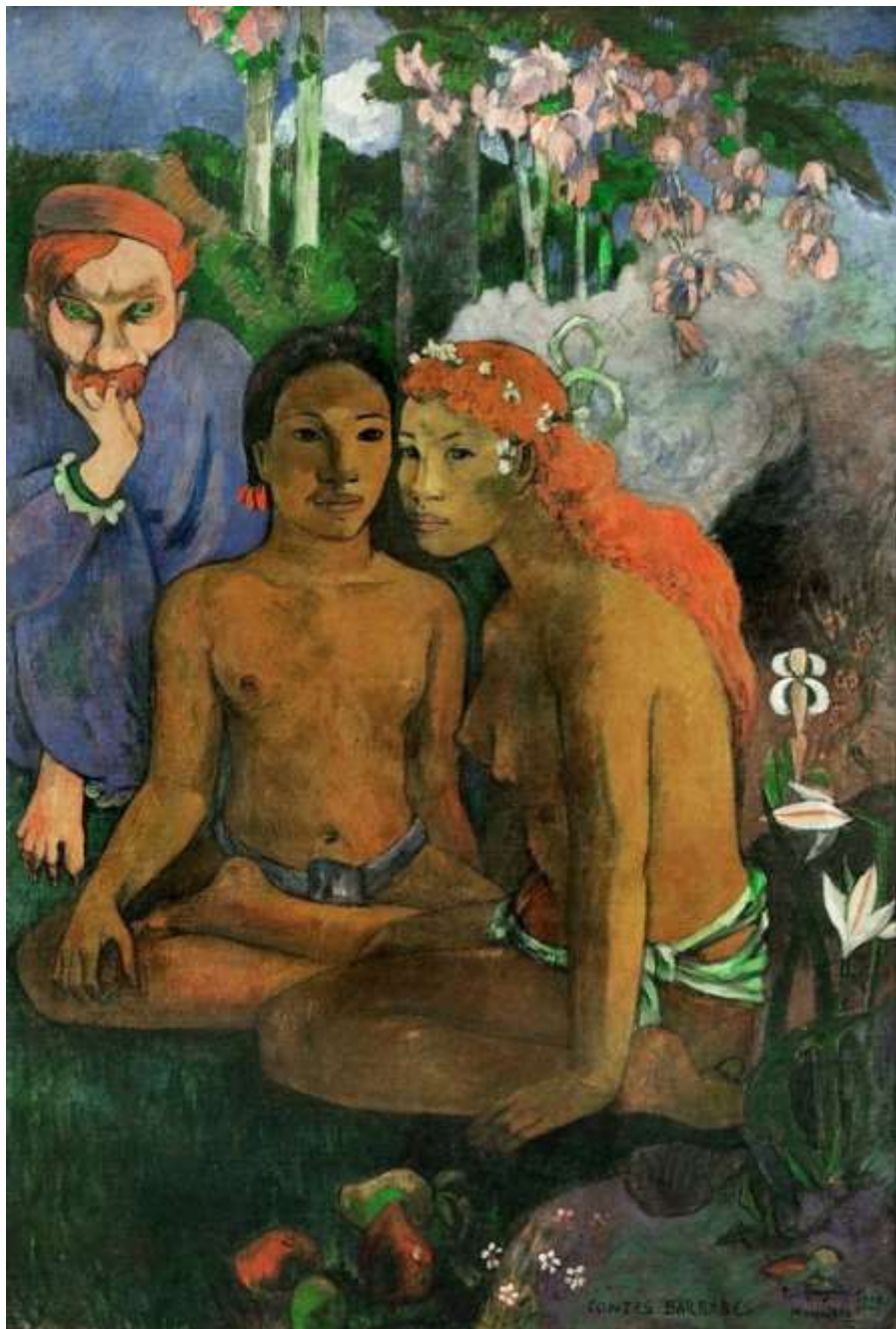
Женска фигура на слици **Vairumati** (1897) није рађена по моделу и представља личност из локалне легенде. Преузета је са слике *Одакле долазимо? Ко смо? Куда идемо?*, на којој је приказана на левој страни. Поред ње је бели пеликан, који држи у канџама гуштера – симбол ништавности празних речи, а у позадини са десне стране назиру се две женске фигуре. Као и девојке на слици **Злато њихових тела** (1901), она делује робусно и готово непомично, а израз лица је сањалачки и меланхоличан. Потенцирајући масивност њихове конституције и готово мушке пропорције, као и специфичност боје инкарната, Гоген подвлачи разлику између маорских и европских жена.

Слика **Бели коњ** (1898) настала као илустрација за „Ноа-Ноа“, представља једну од најтајанственијих Гогенових композиција. Коњ на појилишту је пре зелен него бео, док наги урођеник јаше црвеног коња. Густа вегетација и потпуно одсуство неба појачавају мистичност атмосфере овог бајковитог призора. Гране дрвета дијагонално пресецају композицију. У том периоду Гоген често слика бујну природу са честарима и сеновитим потоцима са циљем да дочара мистерију Тахитија. Отуда потичу интензивне, ненатуралистичке боје, којима је засићен ваздух и атмосфера, испуњена тишином и спокојем. Сликарски простор је плошан, заснован на алтернацији бојених површина. Гоген свесно одбацује илузију просторне дубине и инсистира на декоративним ефектима боје и линеарним ритмовима.





Током 1902. настаје неколико слика са мотивом **јахача коња на плажи**. Ипак, већи део енергије Гоген је трошио у свађама са локалном администрацијом бранећи острвљане од неправди и злоупотреба колонизатора, због чега је био осуђен на вишемесечну затворску казну. Да би обезбедио средства за живот са тринаестогодишњом Техуром, прихватио се канцеларијског посла. Истовремено, писао је за локални сатирични часопис *Осе*, а покренуо је и сопствени лист *Журнал*, који је илустровао дрворезима. Незадовољан ситуацијом на острву, осећао је потребу за поновним бекством и новим открићима.



У потрази за примитивним светом неисквареним негативним утицајима декадентне европске цивилизације, Гоген 1901. предузима своје последње путовање у егзотични амбијент Маркишких острва. Мање колонизована и више дивља, ова дестинација утицала је на пораст Гогеновог ентузијазма и стваралачког елана. Слике из тог периода одликује строг изглед због уравнотежених композиција и линеарног третмана форми. У лазурно сликаним ***Урођеничким причама/Егзотичним разговорима*** (1902) Гоген је спојио представу два привлачна тахићанска женска акта са злокобним приказом свог пријатеља, сликара Мејера де Хана, транспонујући их на декоративну подлогу. На тај начин сугерисао је контраст између урођеничке наивности и невиности с једне стране, а с друге, знања и препредености западноевропске цивилизације. Године 1903, Гоген је умро од сифилиса на Маркишким острвима не очекујући више да ће његов рад стећи признање, али апсолутно свестан ослобађајуће и подстицајне снаге његове уметности на потоње генерације стваралаца.



Разапет између цивилизације која му доноси патњу и варварства које му доноси слободу, Гоген путује на егзотична и удаљена места, у примитивна друштва и заједнице неконтаминирани западноевропском цивилизацијом. Стога сви његови ескапизми у Бретању и на Пацифик имају карактер индивидуалне катарзе, ритуалног прочишћења и рађања новог човека, „дивљака“. Јер, пориве које је у Европи морао да потискује и задовољава са осећањем кривице (сексуалност, алкохолизам), на пацифичким острвима могао је да испољава слободно. За разлику од уметника романтизма који инситуирају на спољашњој живописности Оријента задржавајући европоцентричну дистанцу, Гоген посматра примитивни свет Океаније изнутра настојећи да проникне у оно истинско и суштинско, аутентичну духовну вредност живота на пацифичким острвима. Стога његова дела својом непосредношћу и убедљивошћу увлаче посматрача у своју орбиту и бришу све границе, разлике између европског и ваневропског човека. У Гогеновом сликарству, тај духовни преображај се манифестовао у одбацивању принципа западноевропског рационализма и објективизма, као и на њима засноване линеарне перспективе. Његова дела смелог колорита, рудиментарних форми и локалне иконографије представљала су тоталну деконструкцију академског и импресионистичког сликарства.