

ВИНСЕНТ ВАН ГОГ (1853–1890)



Ван Гог репрезентује тип „уклетог уметника“, усамљеног и несхваћеног генија трагичне судбине, који је славу и признање стекао тек након смрти. Био је активан на уметничкој сцени само једну деценију, али је за собом оставио богато, вишезначно и самосвојно уметничко наслеђе. Доследан у жељи да буде до краја истинит, он је у свакој од својих стваралачких фаза артикулисао особен изражајни језик. Како није имао систематско уметничко образовање, до оригиналног уметничког израза дошао је самостално, фанатичним радом, промишљањем и посматрањем туђих дела. Иако се у његовим делима тамне реалистичке фазе, светлог париског периода и експресивне последње етапе у Арлу читавају утицаји старих мајстора, јапанских естампи и савременика, неприклањање ниједном стилу и оданост субјективној уметничкој визији и етичким начелима обезбедили су му самосвојну позицију у контексту постимпресионизма.

Основу његове уметничке концепције чинили су **реалистички однос према предметном мотиву** комбинован са спонтаним извођењем, **експресивним линеаризмом** и **емоционално-симболичким значењем боје**. Иако је за живота успео да прода само једно дело, његову уметничку заоставштину чини преко хиљаду слика и исто толико графика, цртежа и скица. Сачувана кореспонденција са братом Теом, открива филантропску црту Ван Гогове личности, широку ерудицију, те мотиве и начине настанка многих његових дела, која су не само обележила епоху ране модерне већ и утирала путеве развоја уметности 20. века (експресионизам).

Уметничко формирање – реалистичка, тамна фаза (до 1886)

Ван Гог потицао је из холандске буржоаске породице свештеника, златара и трговаца уметнинама. Настављајући породичну традицију, 1869. одлази у Хаг, где се школује код Гупила, оснивача међународне корпорације за трговину уметнинама. Године 1873, послат је на усавршавање у Лондон. Тада почиње да сакупља црно-беле репродукције, углавном новинске илустрације социјалних проблема у Енглеској, које ће оставити трајан утицај на његову уметност ране фазе. По доласку у Париз 1875, интензивно проучава дела старих мајстора у Лувру и чита дела класичне и савремене европске књижевности, посебно експонената натурализма: браће Гонкур, Де Мопасана и Емила Золе. Његов појачан религиозни занос убрзо долази у сукоб са комерцијалним интересима трговине уметнинама, те убрзо добија отказ код Гупила. Поново одлази у Енглеску, где једно време ради као учитељ, али се 1877. враћа у Холандију. Будући да му је отац био евангелистички пастор, Ван Гог је одлучио да га наследи у свештеничком позиву. Исте године уписује студије теологије у Амстердаму, али успева да заврши само кратак курс за проповедника у Бриселу. Потом добија намештење у белгијској рударској области Боринаж, где ради као проповедник до 1880.



Искрен и посвећен вери и сиромашним људима којима је био окружен, он се саживљава са њиховим тежачким животом и патњама. Поново добија отказ зато што се усудио да од власника рудокопа тражи правду и заштиту за рударе. Скандализован синовљевим покушајем да промени друштвену хијерархију, отац неколико пута покушава да га пошаље у лудницу на лечење. Ходочашће у једно село на северу Француске 1879/80, представљало је прекретницу у Ван Гоговом опредељењу да постане уметник, тачније сликар сељака и радника, по узору на Милеа.

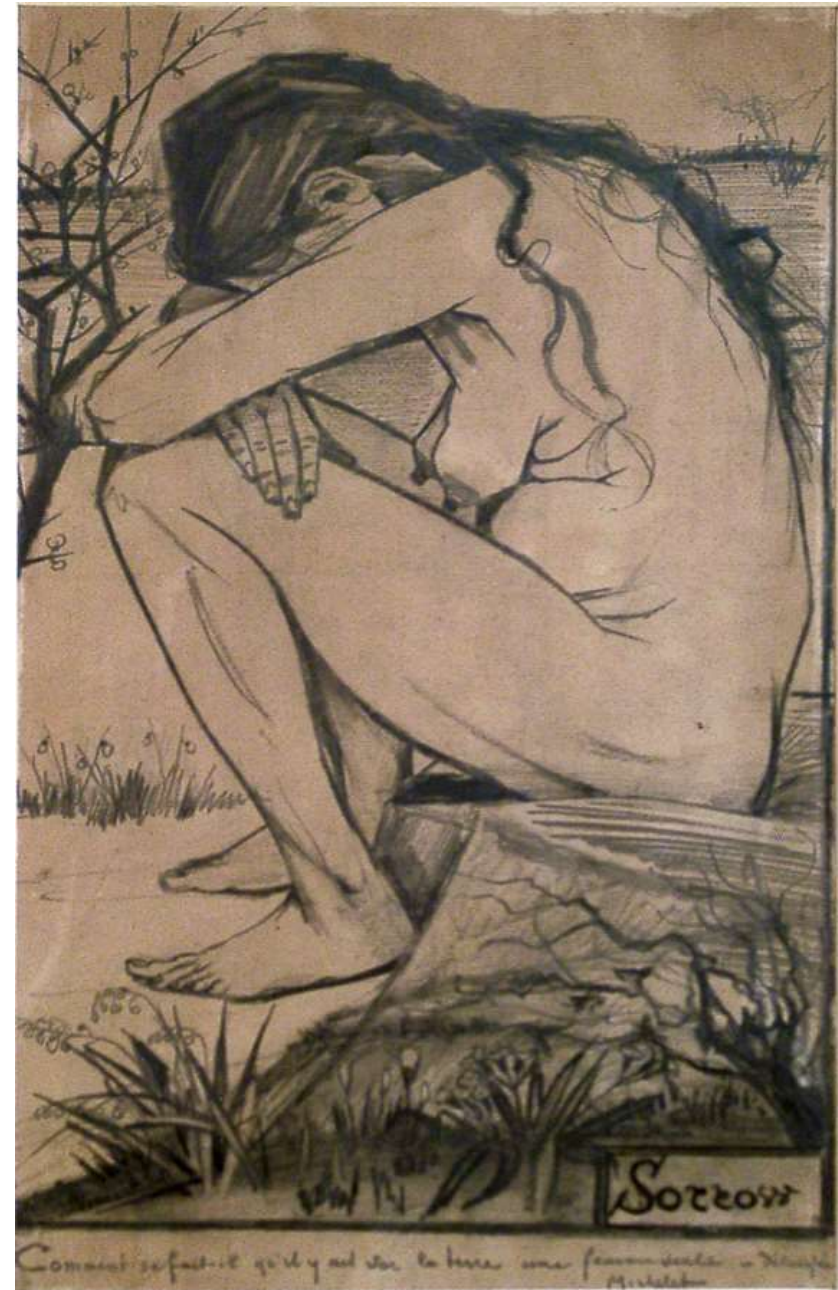


У сликарству, Ван Гог је био аутодидакт. Осим кратких и испрекиданих периода формалног уметничког школовања, на његово формирање пресудан утицај имала су дела старијих холандских и фламанских сликара, чије је репродукције заједно са јапанским естампама колекционирао и копирао. Током 1880. неколико месеци учи сликање, цртање и анатомију на Краљевској академији лепих уметности у Бриселу, а лето 1881. проводи код куће у Брабанту, где настају његови цртежи и слике локалних становника (**Старац потпаљује ватру** 1881) и пејзаже са ниским хоризонтом, перспективном пројекцијом планова до у бесконачност као код Ројздала и Хобеме (**Пејзаж са динама** 1881). То су дела изведена у тамнијој гами и валерски, са тврдим контурама и оштрим контрастима светла и сенке.



Због конфликта са оцем, али и потребе да буде у контакту са другим уметницима, Ван Гог се 1881. сели у Хаг. Убеђен да треба „учити од природе“, тамо слика без предаха све што види (**Море код Шевенингена** 1881), укључујући себе самог (**Аутопортрет**), али не из нарцизма, већ у недостатку других модела.

Током зиме на улици среће Кристин, несрећну трудну праљу и бившу проститутку склону алкохолизму и, у жељи да јој помогне и заштити њено дете, почиње да живи са њом. Кристин, коју он зове Син, тада је била његов једини модел, а она и њено дете једина утеха и замена за породицу, која га је константно спутавала и није имала разумевања за његову борбу за социјалну правду и помоћ потлаченима. На литографији и цртежу **Туга** (1882), приказао је Син као склупчану нагу жену у очају.





Због намере да ожени Син, Ван Гог поново долази у сукоб са породицом и 1883. одлази на север земље сам. Жудео је за сеоским амбијентом и његовим обичним живљем, јер га је још увек држао ентузијазам да постане сликар сељака и радника. По повратку кући, Ван Гог изнова долази у сукоб са оцем због посве различитих животних и етичких ставова, као и наклоности према књижевним делима натуралиста, чији су описи реалности по мишљењу конзервативаца били скандалозни и неморални. Тај сукоб симболички је представио на мртвој природи **Отворена Библија, угашена свећа и роман** (1885), насталој у знак сећања на недавно преминулог оца. Закупљен етичком и симболичком вредношћу мотива, Ван Гог крај отворене Библије (*memento mori*) слика угашену свећу (очева смрт) и Золин роман „Радост живљења“ (симбол нове слободе) са читљивим насловом на корицама, што ће бити чест мотив његових слика.



У периоду 1882–1885. настају цртежи, графике, акварели и слике **ентеријера са ткачима, мртвих природа са радничким цокулама,**



представе **рудара, рибара и сејача,**





глава **сељака** грубих и пљоснатих лица са ниским челима и израженим уснама, по узору на Милеа. Они су изведени у складу са Золиним кредом „да је уметничко дело део природе изражен кроз темперамент уметника“.



Једна од најзначајнијих слика из тог периода је **Људи који једу кромпир** (1885). То је суморан, мрачан ентеријер баракe у којој простодушни радници обедују кромпир под светлошћу лампе. Читав приказ делује као велика мртва природа, у којој је Ван Гог покушао да дочара достојанство беде и рада помоћу готово монохромне палете и доминантно тамних тонова оживљених светлосним акценатима. Овај објективни симболизам густе фактуре и наглашене експресије конвенирао је садржају слике.



Појединим делима из тог периода Ван Гог даје француске називе надајући се успеху на париском тржишту уметнинама. Међутим, туробни социјални садржаји, експресивно-натуралистички стил и тамна хроматска гама Ван Гогових слика и акварела (***Канцеларија Државне лутрије*** 1882), нису конвенирали тадашњем укусу париске публике наклоњене оптимистичним темама импресионизма.



Тада започињу Ван Гогова истраживања симултаних контраста боје заснована на проучавању теоријских списа Шарла Блана, као и формално-техничких аспеката дела Рембранта, Халса и Делакроа изложених у новоотвореном Ријксмузеуму у Амстердаму. Утицај Делакроа читавао се у Ван Гоговом преласку са тврдог линеаризма на сликарско моделовање форми, у израженијој фактури бојене материје. Потом неколико месеци похађа Академију у Антверпену (1885/86), где усавршава композицију и цртеж радећи по живим моделима и гипсаним одливцима. У овом великом центру међународне поморске трговине, Ван Гог се сусреће са јапанским естампама, које га фасцинирају својом експресивношћу. Проучава дела Рубенса и, инспирисан изражајном истином ликова на његовим делима, слика **проститутке**. Међутим, ни у Холандији нико није желео да купи његове слике.

Париски период – светла фаза (1886–1888)

У нади да ће његова дела у Француској наићи на бољи пријем Ван Гог 1886. одлази у Париз, где је брат Тео радио као застужник Гупила. Он га је повезао са кругом импресиониста и неоимпресиониста, под чијим се утицајем Ван Гог ослобађа суморне социјалне тематике и расветљава палету, чему у прилог говоре његови **улични призори са Монмартра** из 1886/87.





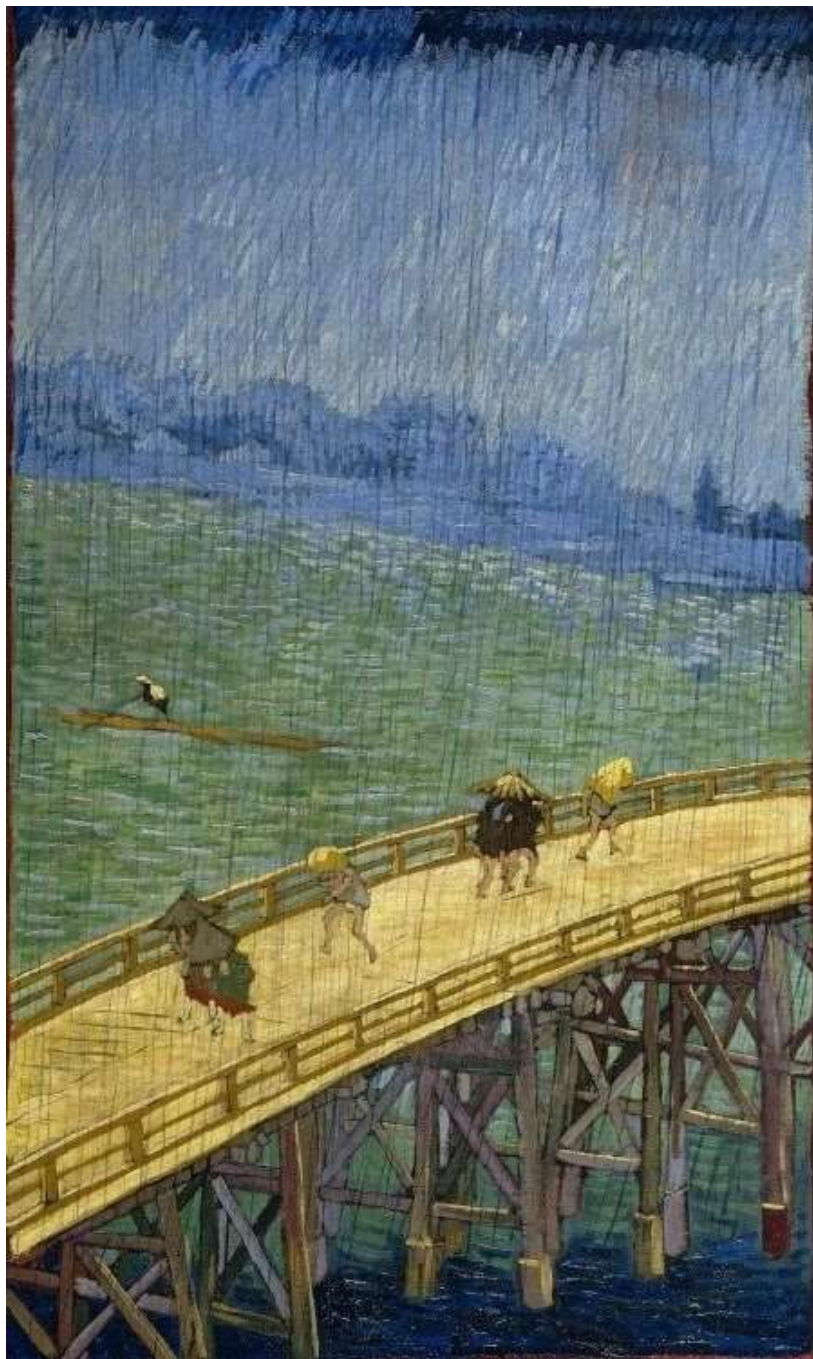
На слици ***Тераса у Луксембуршкој башти*** (1886) Ван Гог је насликао пролећни дан у париском парку слојевитим наносима боје и видљивим потезима четке, који антиципирају његов индивидуални стил, иако је однос према предметном мотиву импресионистички.



Ван Гог потом усваја, уз знатне модификације, дивизионизам и поентилистички поступак неоимпресиониста, фокусирајући се на принципе оптичког мешања боја. Његови експерименти са комплементарним бојама и поентилистичком техником евидентни су у серији флоралних мртвих природа (**Цвеће у бакарном бокалу** 1887). Како није био у стању да дисциплиновано и доследно примени дивизионистички метод и поентилистичку технику, он је помоћу ритмичних потеза четке артикулисао сличан, али спонтанији и експресивнији сликарски поступак. У то време Ван Гог прати традиционални програм наставе сликања и цртања у Атељеу Кормон.



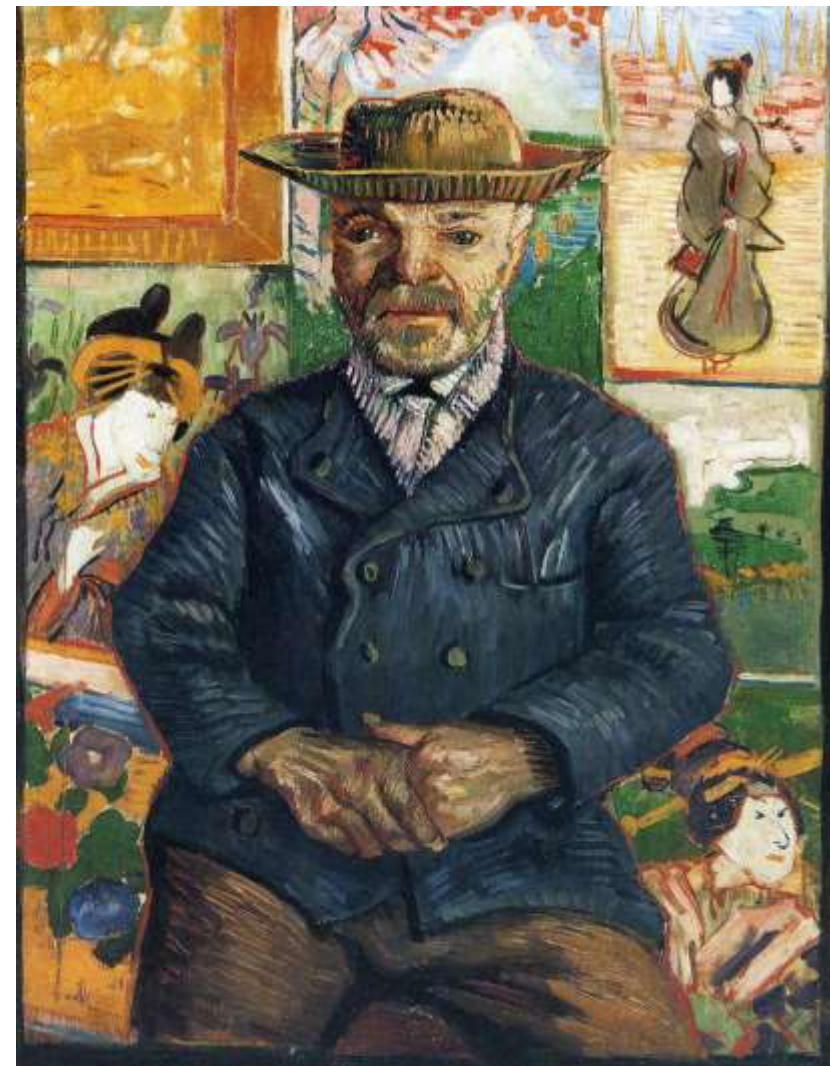
Изузев неколико мртвих природа и ведута (**Поглед из Винсентове собе на улицу Лепик** 1887), Ван Гог је претежно сликар људске фигуре и портрета, одан конвенционалним жанровима. Томе у прилог говори његов париски **Аутопортрет** (1887), у којем је комбиновао традиционално композиционо решење са иновативном техником, која представља парафразу Сераовог поентилизма.



Ван Гог у том периоду интензивно проучава дела старих мајстора у Лувру и Луксембуршкој палати, а по узору на романтичарска дела Адолфа Монтичелија, његов импаст постаје дебљи, слојевит. Наставља да колекционира и израђује копије јапанских дрвореза необичне ведрине и прецизности, као што је ***Хирошигин Охаши мост на киши*** (1887).



Јапанске естампе му повремено служе као споредни мотив, декор позадине на сликама, као у делу **Агостина Сегатори у кафеу Тамбуриин** (1887), где је одржана изложба јапанских естампи, или **Портрету Пјера Тангија** (1887/88), чувеног париског трговца уметнинама и сликарским материјалом. У овим делима, комбинује композициона решења Манеа, Дега и Сезана са широким бојеним површинама и линеарним формама јапанских естампи.



Током боравка у Паризу упознаје Гогена и Бернара, али њихове синтетичко-симболистичке концепције нису оставиле значајнијег трага у његовом делу, осим у другачијем „читању“ поука јапанских уметника. Ван Гогов еклектицизам био је у функцији оптичке и духовне истине. Страст којом је била прожета његова уметничка визија проистицала је из његове снажне емоционалне реакције на свет у којем је живео, као и на људе које је познавао.

- Током боравка у Паризу, Ван Гог је своја сликарска дела успео да прода само старинарницама, које су их препродавале другим уметницима као сликарску подлогу. Иако уметнички агент, Тео се није усуђивао да клијентима покаже братовљеве слике, чак ни ове својеврсне „оде светла и радости“ настале у париском периоду, јер је и према мишљењу прогресивних уметника тог времена Ван Гогово сликарство деловало „екстравагантно, претерано“. Једини који је схватао његов значај и револуционарност био је Гоген, али је он био сувише егоцентричан и закупљен својим делом. Разочаран неразумевањем уметничких дилера и међуљудским односима у уметничким круговима Париза, Ван Гог осећа потиштеност и потребу да се повуче из тог миљеа.



Арл – почетак експресивне фазе (1888)

Потакнут жељом да постане сликар изворности и природе, Ван Гог фебруара 1888. одлази у Провансу и стационира се у Арлу. Сјајна сунчева светлост и топла клима, директан додир са природом и простодушним људима Југа делују подстицајно на његов стваралачки елан и маштања о „домаћем Јапану“. Најчешће слика флоралне мотиве, **воће у цвату**, канале са дрвеним мостићима (**Покретни мост у Арлу 1888**), брвнаре са сламеним крововима и чамце на пешчаним обалама, односно мотиве који га подсећају на Холандију, али и на призоре са јапанских естампи.



Такође, обрађује традиционалну тему **Сејача** (1888) чију фигуру смешта у пејзаж којим доминира залазак сунца са библијским конотацијама и по узору на Милеа. Исти мотиви закупљали су га и у домовини, али их је сада сликао спонтанијим, системски и сукцесивно изведеним потезима и интензивнијим, чистим бојама. Истовремено, ради серију пејзажа реализованих у црвеној оловци или тушу, на којима је структура стења, руина и поља дочарана линијама или бојеним мрљама.



Такође, слика ноћне **призоре на улицама и унутрашњост кафеа и ресторана у Арлу.**

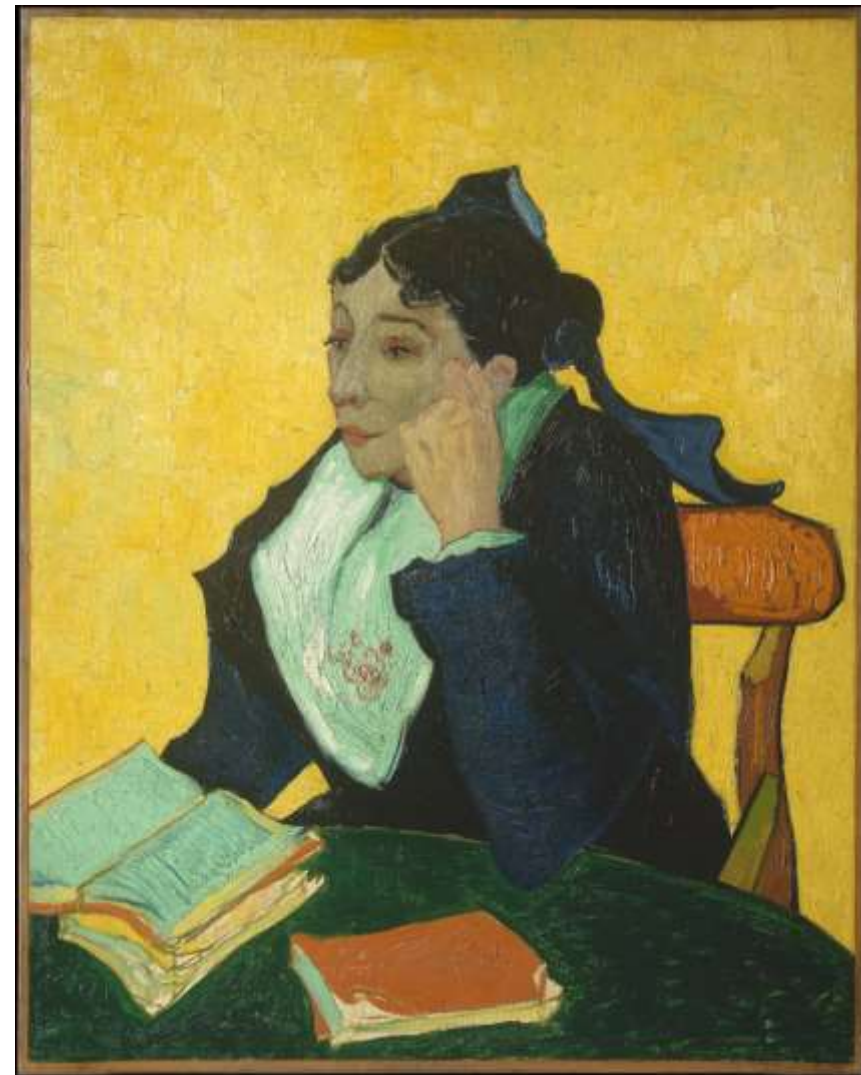
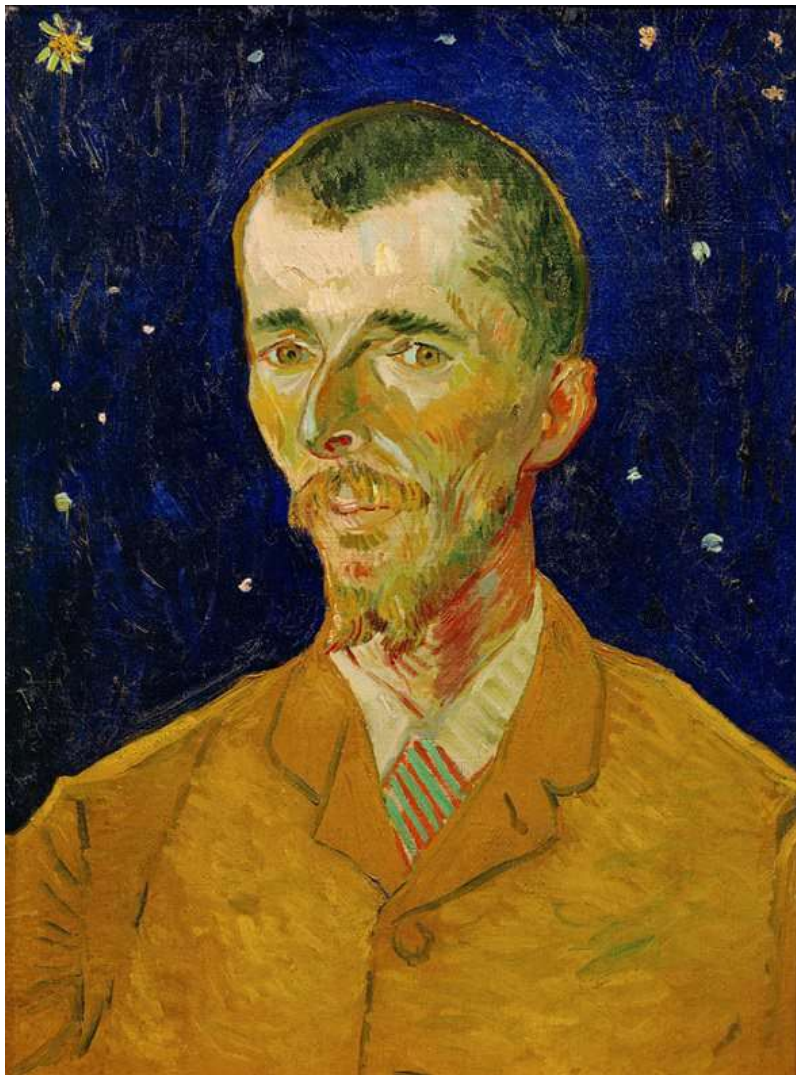


Сликом **Ноћна кафана** (1888) Ван Гог без анегдотике изражава унутрашњу садржину властитог бића: патњу, самоћу, очај и девијантност (алкохолизам), ослањајући се искључиво на сликарска средства. На слици је приказана унутрашњост провинцијског ноћног свратишта чији власник, одевен у бело, стоји поред великог билијарског стола у средишту, док малобројни поспани гости седе за столовима у угловима. Контрастним бојама ови мотиви преведени су у паклену визију психолошког стања властитог бића, чему у прилог говоре Ван Гогове речи у писму брату: „У тој слици сам тежио да изразим да је кафана место где човек може да се упропасти, да полуди, да учини злочин“. Боју наноси директно из тубе на платно и врло мало обликује четком, како би појачао њено психолошко дејство и пише: „тежио сам да изразим црвеном и зеленом страшне људске страсти“.

Слика је кошмарни приказ амбијента тамнозелене таванице, крвавоцрвених зидова и нескладно зелено-жуте боје намештаја. Јарко жути под је дат у перспективи и тако искошен да намештај прети да склизне у простор посматрача. Резултат емоционално конципиране перспективе и колорита јесте застрашујући утисак клаустрофобичне компресије. Била је то, према Ван Гоговом мишљењу, најгора слика коју је икада насликао.



Ван Гог је имао идеју да у Арлу оснује „Атеље Југа“ по узору на средњовековна братства и жарко желео да му се придруже Гоген и Бернар, будући да у провинцијској средини није имао адекватног интелектуалног и уметничког саговорника. Размена аутопортрета међу уметницима који су се узајамно ценили и поштовали била је уобичајена пракса у то доба, а Ван Гог је поседовао аутопортрете Гогена и Бернара, који су настали 1888. на његову иницијативу. Ван Гогов лик на **Аутопортреу посвећеном Гогену** (1888) прожет је источњачким мистицизмом, а истовремено одаје снагу уметничких уверења аутора. Ритмичка организација ликовних елемената слике, брижљиво степеновање колористичких акцената од главе, преко бисте, до позадине, указује на Ван Гогову вештину моделовања. „Овом сликом желим да кажем нешто утешно, као што је музика“ и



у наставку писма пише брату: „Желим да сликам мушкарце и жене са оним нечим вечним, оним што је некада симболизовао ореол, а што ми покушавамо да прикажемо сјајем и трептајима наших боја“. Тада настаје и серија портрета локалних становника, као што су **Песник/Сликар Ежен Бош**, **Поштар Рулен** (1888) или **Арлежанка** (1888/89), у којима Ван Гог успева да дочара унутрашња, емоционална стања модела.



Те јесени настаје велика мртва природа **Моја соба** (1888), у којој је чистим бојама без сенки сугерисао одмор и починак. Серија слика **Сунцокрети** (1888) била је намењена декорисању просторија за живот и рад у Жутој кући, коју је Ван Гог изнајмио у Арлу ишчекујући Гогенов долазак.



По доласку у Арл, Гоген је тај
ентузијазам овековечио сликом **Ван
Гог слика сунцокрете** (1888).





Утицај Гогенове апстраховане, синтетичко-симболистичке концепције очитава се у Ван Гоговој слици ***Сећање на врт у Етену*** (1888), конципираној помоћу широких бојених површина оивчених израженом контуром. Међутим, разлике у уметничким афинитетима и темпераментима двојице уметника кулминирале су крајем године, када је Ван Гог у тренутку нервног растројства напао Гогена бритвом и себи одсекао лево ухо.



Крајем децембра 1888. Гоген се вратио у Париз, а Ван Гог је хоспитализован у Арлу. Тада настаје неколико *Аутопортрета са завијеним ухом*



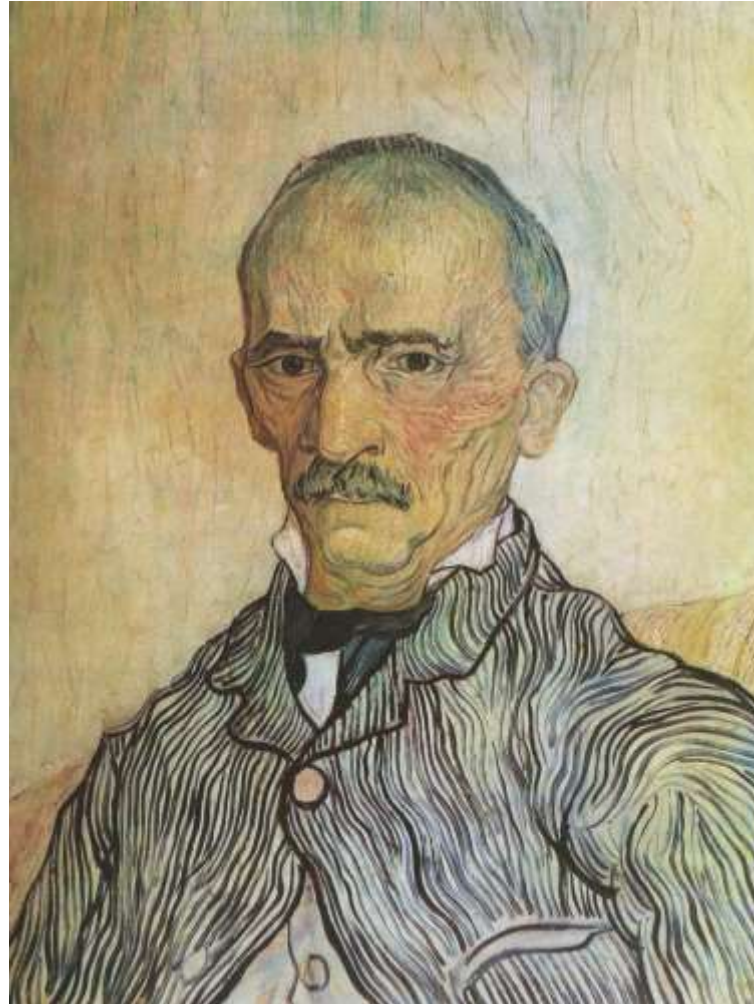
и мртвих природа са столицама (**Ван Гогова столица и Гогенова наслоњача** 1888), у тренуцима осећања усамљености и гриже савести због изгреда. Упркос овом инциденту и разлазу, двојица уметника остала су у контакту и наставила су да се поштују. Ипак, Ван Гог је одустао од примене Гогенове симболичко-синтетичке концепције и вратио се сликању по природи, коју је у својим делима третирао на крајње субјективан, експресиван начин.

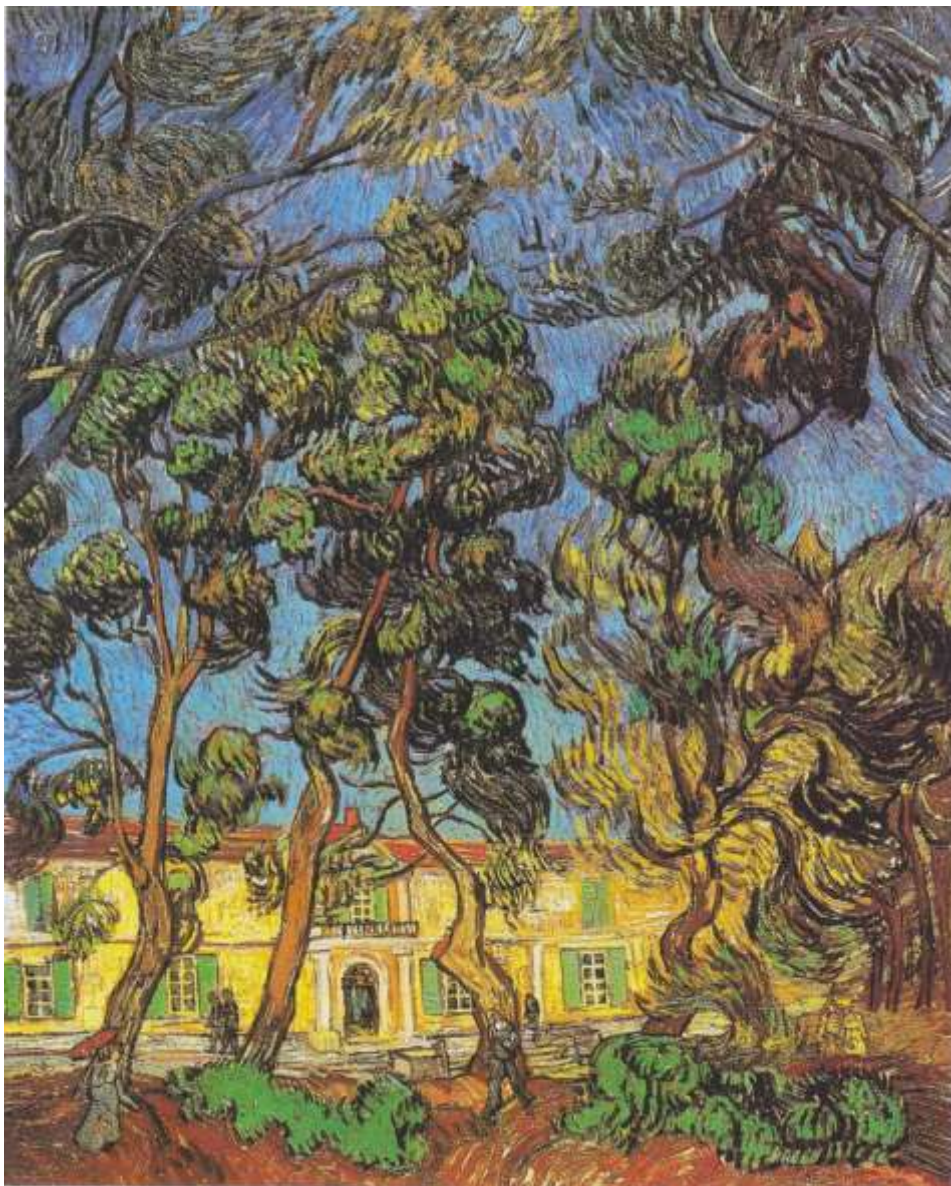


Он слика брзо, енергичним, сумарним потезима и сировим, експлозивним бојама, које не одговарају реалности. То потврђује коментарима у писму упућеном брату: „Уместо да покушам да верно репродукујем оно што видим, ја се слободно користим бојом како бих се снажније изразио“. Уколико је дело сматрао добрим, сликао је више верзија, од којих је једну увек слао Теу у Париз. Примивши од Ван Гога прву слику на поклон, лекар локалне болнице у Арлу је већ код друге устукнуо, а због ауторове лоше репутације она је касније завршила у кокошињцу.

Последња фаза – Сен Реми и Овер на Оази (1889/90)

Манифестације менталног поремећаја, вероватно епилепсије праћене депресијом и манијом гоњења, крајем 1888. постале су све учесталије и интензивније због Ван Гоговог неумереног конзумирања алкохола. На основу петиције Арлежана априла 1889. пребачен је у болницу за ментално оболеле у Сен Ремију, недалеко од Арла. У периодима лудости, Ван Гог фанатично, али концентрисано слика портрете медицинског особља (*Трабуко, болничар болнице Св. Павле* 1889) и болнички ентеријер (*Ходник болнице Св. Павле* 1889),





као и погледе кроз прозор своје болесничке собе на болничку башту (*Башта болнице Св. Павле и Перунике* 1889)



и околне пејзаже (*Ограђено житно поље при изласку сунца* и *Житно поље са чемпресима* 1889).



Средином 1889. насликао је једно од најпознатијих дела **Звездана ноћ** (1889), у којој је елаборирао мотив ноктуралног неба, који је годину дана пре представио на слици **Звездана ноћ над Роном** (1888). Каснија верзија је више експресионистичка и није изведена у природи, него на основу скица. Композицијом доминирају плава и љубичаста боја ноћи, на којима пулсира жута боја светлости. У центру је приказана црква, средиште друштвеног и духовног живота села. Шиљата форма чемпреса понавља облик црквеног звоника и, заједно са драмом која се одвија на небу, симболизује природу – централни извор инспирације уметника. Слика има снажан религиозно-маштовити призвук, а звезде које се вртложе на небу и форме чемпреса извијене у ковитлацу ветра поједини истраживачи тумаче као визуелни израз Ван Гогове „измучене душе“.



Јарке боје и силовити потези упућују на виталну енергију својствену уметниковом унутрашњем бићу, али и на божанску енергију која прожима универзум. Сваки потез засебан је ентитет, а боја и линија ослобођене су дескриптивне функције и граде декоративни патерн дводимензионалног сликовног поља. Боја и форма су интензивирани са циљем да укажу на везу између уметникове креације и његовог субјективног доживљаја, емоционалног искуства природе. Формални узор овог специфичног стила представљале су експресивне дрворезне илустрације у едицији књижевних дела Чарлса Дикенса, којима је Ван Гог био фасциниран још током боравка у Лондону.

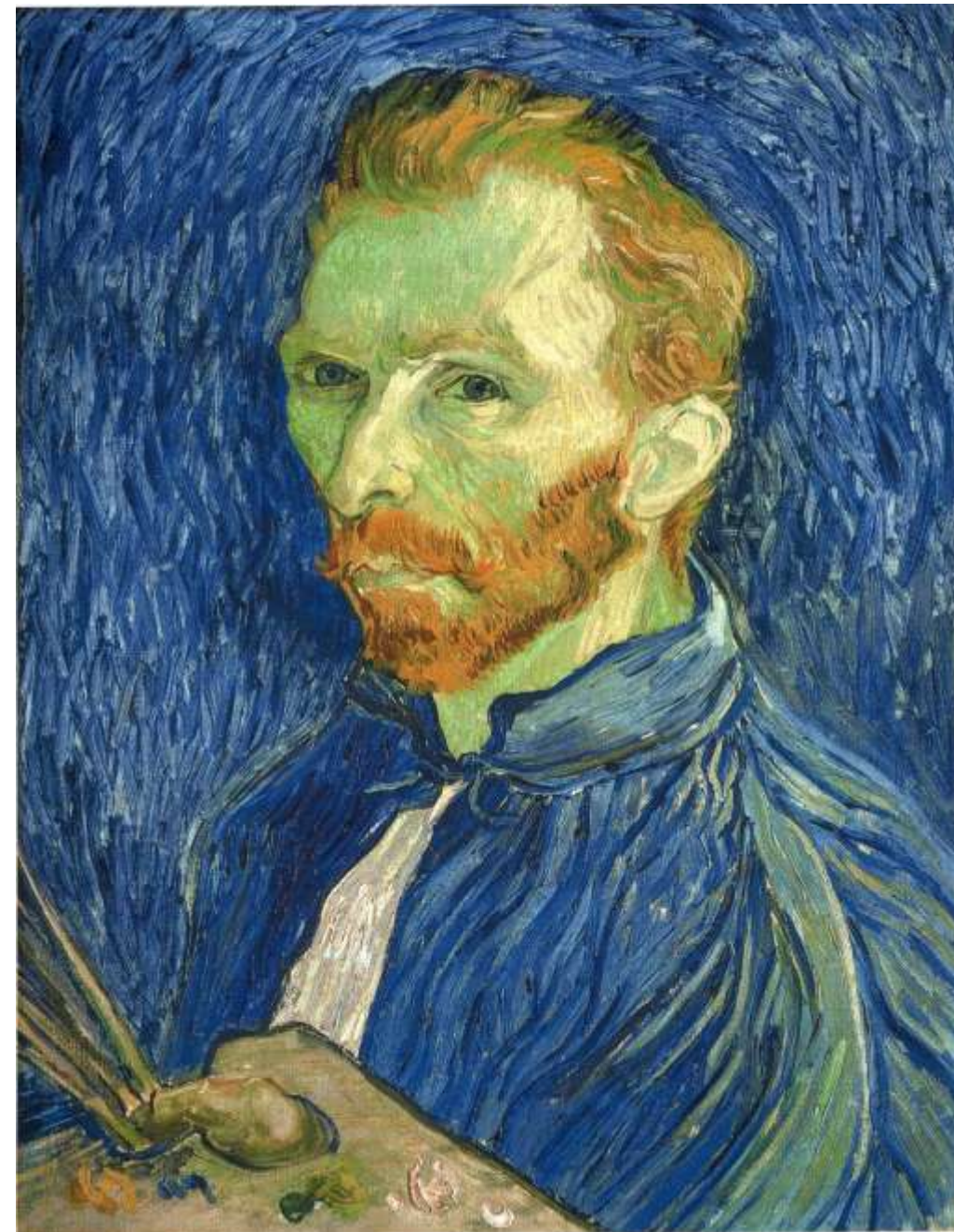


У истом периоду настаје и серија Ван Гогових литографија у боји изведених по узору на црно-беле графике Делакроа (*Пиета*) и Рембранта (*Васкрсење Лазарево*), које се могу тумачити као одговор на Гогенов и Бернаров синтетички симболизам у композицијама религиозне тематике. Инспирисан управо овим делима, Ван Гог слика серију маслињака са референцама на религиозну тему Христа на маслиновој гори (*Пејзаж са маслинама* 1889).

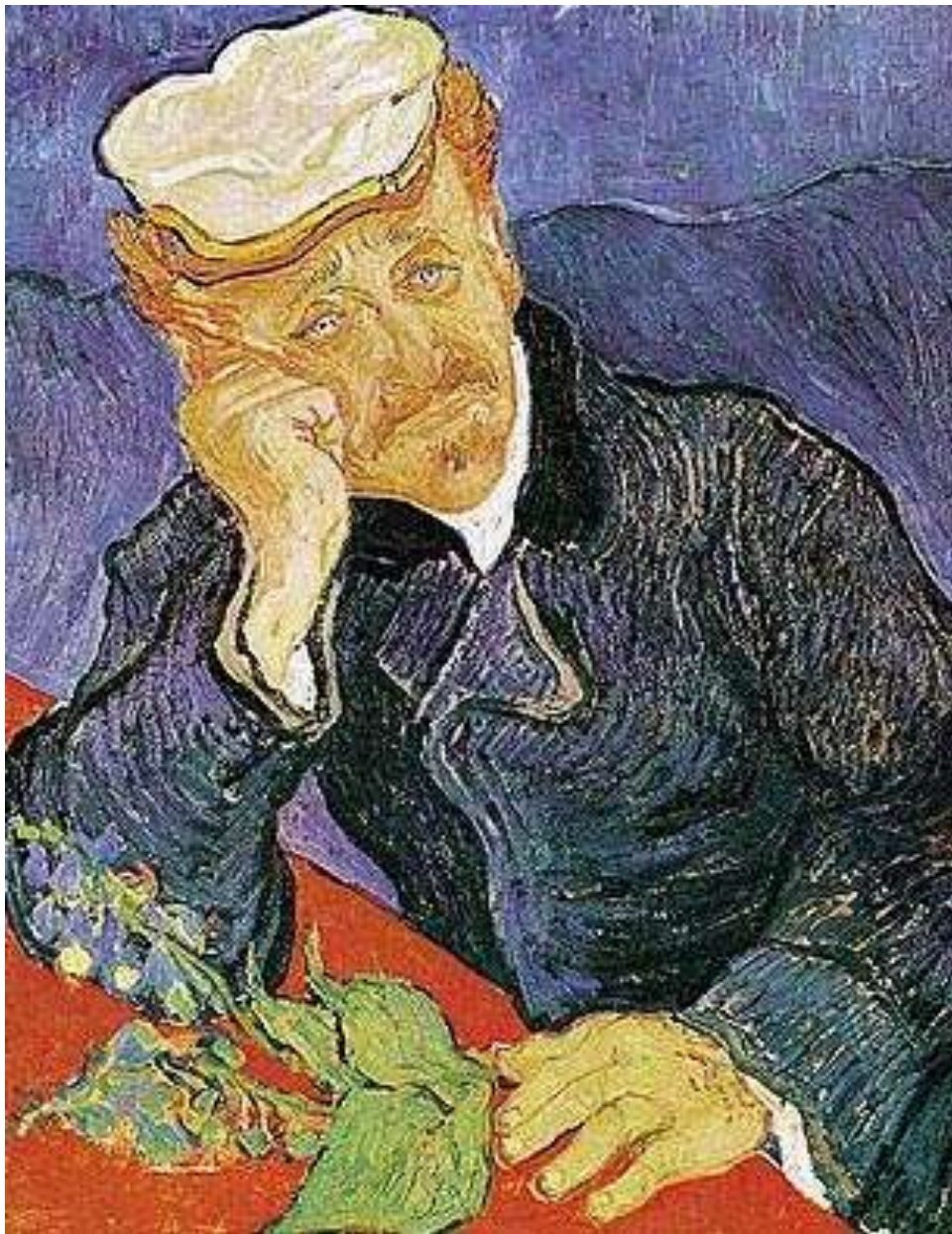


Иако ни у Сен Ремију нико није желео да купи његове слике, он је имао снаге и вере у себе да настави да слика. Композиције ***Косач у жутом житу*** и ***Брежуљци у Сен Ремију*** (1889) одликују експресивни, вртложни потези четке, променљиве колористичке хармоније и арабескни линеаризам.

За Ван Гога олујна драма у природи представљала је еквивалент патње у животу човека (**Аутопортрет са палетом** 1889). Он није успео да се прилагоди лажима и хипокризији света, јер је дословно и озбиљно схватао идеале и вредности којима је друштво манипулисало. Чињеница да су све његове филантропске тежње и труд били узалудни довела га је до менталног слома. Само једном у том периоду он одлази у Париз да посети братовљеву породицу и види актуелну уметност, укључујући и своја дела која је претходних година слао Теу у замену за материјалну помоћ.



Последњу годину живота (1889/90) Ван Гог проводи у Оверу на Оази, северно од Париза, под надзором доктора Пола Гашеа, колекционара и сликара аматера. У Оверу слика меланхоличне **портрете Гашеа** и чланова његове породице,





Градску већницу на Дан Бастиље и Стару цркву у Оверу (1890),

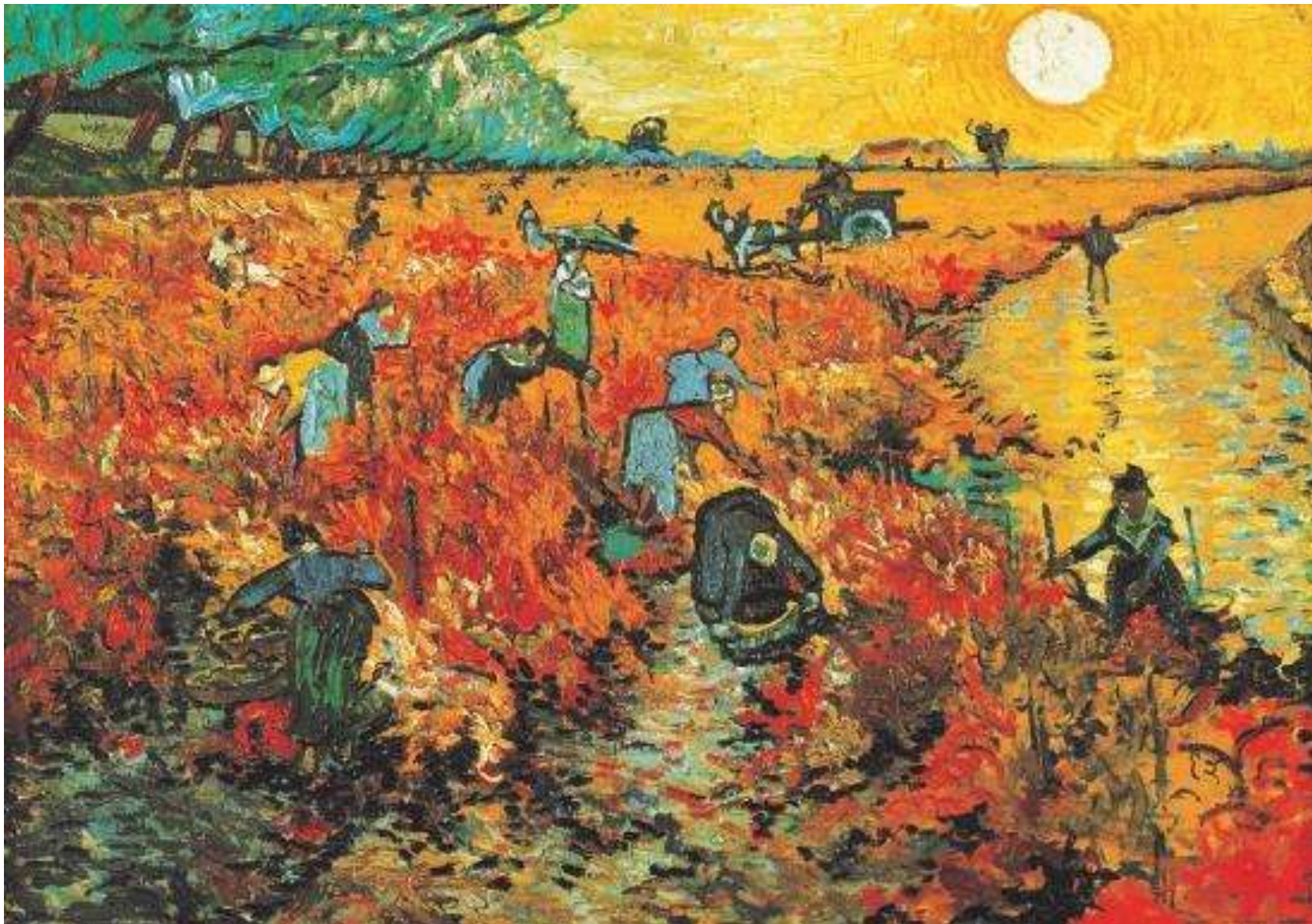


а потом истражује околину у којој слика, **куће са
сламеним крововима** и руине, пшенична поља.





Композиција ***Житно поље са гаврановима*** (1890) јесте сублимни приказ апокалипсе, својеврсна најави смака света, иако је на њој приказано само оно што се сваке године почетком јула месеца види на свим још непожњевеним пшеничним пољима усред олује: жуто житно класје усквитлано ветром, које пресеца једна стаза са јатом гаврана и претећим облацима изнад. То је слика егзалтираног психолошког набоја, искиданог ритма, високих хроматских вредности и снажне експресије.



Париски критичар Албер Орије објављује први афирмативни чланак о Ван Гоговом делу у престижном листу *Mercure de France* (1890), а уметнику убрзо стиже званични позив да излаже са групом *Двадесеторица* (*Les XX*) у Бриселу. Позитивне критике дела која је изложио том приликом и откуп слике **Црвени виноград** (1888) одушевили су, али истовремено и узнемирили ментално нестабилног Ван Гога. Нервни напади нису се стишавали, а у наступу депресије јула 1890. Ван Гог се упуцао. Умро је два дана касније у Теовом наручју, који га је надживео само шест месеци. Године 1912, Теови посмртни остаци похрањени су поред братовљевог гроба у Оверу.