



Koninkrijk
der
Neder-
land-
en
Indië

VAN GOGH
en Japan

Louis van Tilborgh

VAN GOGH MUSEUM

Van Gogh en Japan





Kunstcentrum

VAN GOGH

en Japan

Louis van Tilborgh

VAN GOGH MUSEUM



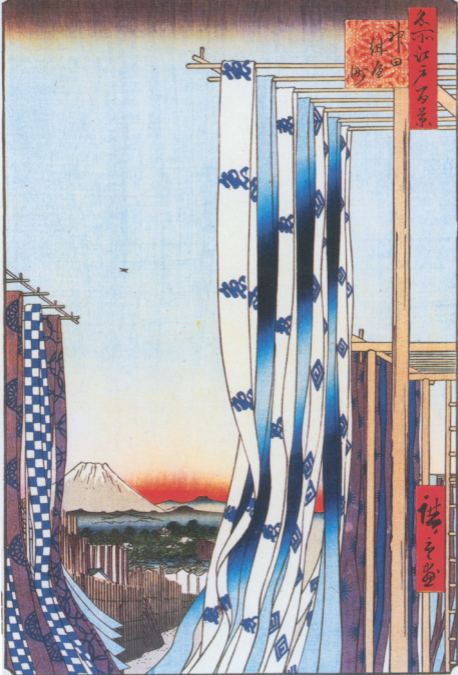
VINCENT VAN GOGH (1853-1890) WERD 'GELUKKIG EN VROLIJK' VAN JAPANSE GRAFIEK, zoals hij schreef tijdens zijn verblijf in Arles, toen hij als kunstenaar op zijn best was. In deze prentkunst vond hij iets van zijn eigen idealen terug, en die artistieke herkenning had in korte tijd zijn werk ingrijpend veranderd en zijn capaciteiten spectaculair doen toenemen. Dat gebeurde tussen begin 1887 en eind 1888, tijdens het tweede jaar van zijn verblijf in Parijs en zijn eerste jaar in de Provence. Japane kunst kende Van Gogh al langer. Zijn eerste uitgebreide kennismaking vond plaats aan het einde van 1885, toen hij vanuit Nuenen naar Antwerpen was vertrokken. Niet lang na zijn aankomst in de Belgische havenstad verwierf hij 'een partij japanse prentjes [...] die mij erg amuseren', zoals hij aan Theo schreef. 'Ge weet wel, van die vrouwenfiguurtjes in tuinen of aan 't strand, ruiters, bloemen, knoestige doorntakken.' Hij spelde zijn aanwinsten op de muur en beschreef Antwerpen met deze voorstellingen in gedachten: 'die dokken [hier] zijn een fameuse Japonaiserie, grillig, eigenaardig, ongehoord.'

1
Detail uit:
Utagawa Hiroshige,
Blariende bomen
bij Arashiyama,
ca. 1835
Rijksmuseum,
Rijksprentenkabinet,
Amsterdam

糸川三石堂

糸川三石堂
絹倉

絹倉



Die woorden tonen ons hoe Van Gogh deze exotische kunst destijds zag – als intrigerend en hoogst bijzonder. Maar er was nog geen sprake van artistieke herkenning. De bladen hadden geen invloed op zijn werk. Dat veranderde tijdens zijn verblijf in Parijs, waar hij begin 1886 bij zijn broer introk. Vanaf de winter van 1886-1887, toen hij al een grote collectie Japanse prenten had opgebouwd, vatte hij ze niet langer op als amusante rareiteit, maar als artistiek voorbeeld – de tweede fase in zijn interesse.

Aanvankelijk nam hij slechts enkele inventies over, maar aan het einde van 1887 liet hij elke reserve varen. Hij schatte de houtsneden vanaf dat moment even hoog in als de erkende hoogtepunten in de klassieke westerse kunst. 'De Japanse kunst is iets als de primitieven, als de Grieken, als onze oude Hollandse schilders, Rembrandt, Potter, Hals, Vermeer, Van Ostade, Ruysdael. Dat kent geen einde', schreef hij in Arles, waar hij begin 1888 ging wonen. Zijn bewondering voor Japanse kunst werd toen haast een religie, waarmee een nieuwe, derde fase werd bereikt. Het welslagen en de toekomst van de moderne kunst achtte hij nu voor een groot deel, zo niet het aller grootste deel afhankelijk van de navolging van dat voorbeeld. Dit hield in dat hij zich liet inspireren door de houding en de mentaliteit van de kunstenaars uit dat land. Japan kreeg hiermee vrijwel dezelfde functie als voorheen Jean-François Millet, de Franse schilder van de plattelandarbeid, die in zijn Hollandse jaren voor hem 'raads- en leidsman in alles' was geweest.

Even snel als deze veelomvattende bevlogenheid was ontstaan, verdween ze weer. Na het einde van 1888 zou Van Gogh de Japanse prentkunst in zijn brieven nauwelijks meer te berde brengen. Zijn liefde ervoor bleef wel bestaan, maar als artistiek voorbeeld bij uitstek had deze kunst in waarde ingeboet. Over de opkomst en neergang van zijn kortstondige bezetenheid gaat dit boek. Hoe kwam hij in de greep van Japan en waarom raakte deze liefde zo plotseling op de achtergrond?

2
Utagawa Hiroshige,
Gevefde stof,
opgehangen ter
draging, 1856-1858
Collectie Gerhard
Pulverer, Keulen

JAPONISME

Dat de Japanse kunst, en dan met name de prentkunst, zo bijzonder was, bleef lang voor het Westen verborgen. Japan had zich vanaf 1639 vrijwel hermetisch voor de buitenwereld afgesloten; alleen Nederland was (samen met China) een – beperkte – vrijheid tot handelen gegund. Hierin kwam verandering in 1854, één jaar na de geboorte van Van Gogh. Gedwongen door kanonnen van de vloot van de Verenigde Staten stelde Japan zijn havens ook voor dit land open en vanaf 1859 tevens voor andere westerse naties.

Dat had ingrijpende culturele gevolgen. Japan raakte in de ban van het moderne Westen, terwijl het Westen gebiologeerd keek naar het traditionele Japan, waarvan de cultuur sterke overeenkomsten vertoonde met die van de middeleeuwen, althans met het toen gangbare, sterk geïdealiseerde beeld van die cultuur. Zo ontstond het zogenoemde japonisme, de bewondering voor en de navolging van vrijwel alles wat uit Japan kwam – kunst (nijverheid), kledij, architectuur – die tot ver in de twintigste eeuw zou duren.

De charme van de Japanse prentkunst werd van meet af aan onderkend – met name in Frankrijk. Kunstenaars, critici en verzamelaars hadden plezier in die afwijkende, relatief goedkope en vrolijk gekleurde bladen. Schilders van de School van Barbizon, zoals Jean-François Millet en Théodore Rousseau, waren geïmponeerd, maar ook kunstenaars uit de hierop volgende generatie – Edgar Degas, Edouard Manet, Claude Monet, Camille Pissarro – toonden zich grote bewonderaars. De prenten weken met hun grote kleurvlakken sterk af van wat in het Westen gangbaar was, en met name de impressionisten stelden de eenvoudige, uitgesproken kleuren en de ongewone, ‘exotische’ motieven sterk op prijs.

Behalve verschillen zagen de Europese kunstenaars echter ook overeenkomsten. Het streven van de Japanse kunstenaars om de eigen omgeving gedetailleerd vast te leggen, leek identiek aan hun eigen, westerse realisme. Ook ontdekten zij in het ongewone, soms zelfs tamelijk gemaniëerde perspectief van Utagawa Hiroshige en Katsushika Hokusai nieuwe mogelijkheden om de eigen opvatting over de illusie van ruimte verder te perfectioneren. Deze Japanners verkozen soms de horizon buiten beeld te laten



vallen, maakten ongewone afsnijdingen van beeldelementen aan de randen, lieten vaak het middenplan in de compositie weg en vergrootten onbekommerd motieven op de voorgrond (2). Hieruit kon onder meer geleerd worden dat het niet altijd noodzakelijk was om de ruimte naar de westerse traditie in te delen van dichtbij naar ver, zoals in een kijkdoos. De toeschouwer vult het ontbrekende deel zelf wel in.

Interessant genoeg hadden de Japanse kunstenaars zich bij hun ruimtelijke inventies deels laten leiden door westerse voorbeelden, en dit proces van wederzijdse beïnvloeding is wel beschreven als een 'culturele boemerang'. Zij toonden hun Europese collega's de nog ongeëxploiteerde mogelijkheden van het traditionele perspectief, waarna hun prenten uitgroeiden tot katalysatoren bij het ontstaan van een nieuw soort esthetiek in het Westen (3).

3
Edgar Degas,
*Place de la Concorde,
Groaf Lepic en zijn
dochters*, 1875
Hermitage,
Sint-Petersburg,
Gerstenberg collectie

GROEIENDE INTERESSE

Aan Van Gogh ging het japonisme in de eerste jaren van zijn kunstenaarschap onopgemerkt voorbij, althans tot 1885. Terwijl de Parijse avant-garde in de ban raakte van deze nieuwe, onverwacht sensationele kunst uit het Verre Oosten, verkende hij de vroeg negentiende-eeuwse Franse School van Barbizon en de hieraan verwante Haagse School. Hoewel hij in zijn vroege brieven nooit over Japanse houtsneden sprak, had hij er vermoedelijk wel voorbeelden van gezien. Dat kan althans worden opgemaakt uit zijn eerste, hierboven reeds geciteerde omschrijving ervan aan Theo, waarin gesuggereerd wordt dat deze bladen hem en zijn broer niet helemaal onbekend waren ('Ge weet wel, van die vrouwenfiguurtjes in tuinen').

Als dat waar is, betekent dat dat Van Gogh de Japanse prentkunst voor die tijd eenvoudigweg niet de moeite van het vermelden waard vond, en dat was in overeenstemming met de gangbare opinie in Nederland. Vanwege de eeuwenoude band met Japan waren er vele voorbeelden van het oosterse erfgoed in Nederland aanwezig, maar het duurde er langer dan elders voordat de artistieke waarde ervan werkelijk werd onderkend.

Van Gogh was in die periode wel op de hoogte van Japan als exotische reisbestemming voor kunstenaars. Zijn verzameling van illustraties uit eigentijdse tijdschriften bevatte meerdere exemplaren met afbeeldingen van het land. De meeste hiervan waren van Félix Elie Régamey, die zeer sterk is 'in de Japanezen', zoals hij in 1883 schreef. Vier jaar voordat hij in 1872 voor het eerst naar Azië reisde, bracht deze Franse kunstenaar reeds scènes uit Japan in beeld (4), waarbij hij gebruik maakte van het werk van de Britse fotograaf Felice Beato, die tussen 1863 en 1884 in Yokohama woonde en zijn omgeving in die jaren nauwgezet had vastgelegd (5). Van Goghs collectie bevatte meerdere gravures naar zulke foto's.

Van Gogh kreeg pas belangstelling voor Japanse prenten toen hij aan het einde van zijn verblijf in Nuenen de roman *Chérie* van Edmond de Goncourt uit 1884 las, waarin het japonisme ter sprake werd gebracht. De waardering voor Japan had in 1883 met *L'art japonais* van de gezaghebbende Louis Gonse – hoofdredacteur van het kunsttijdschrift *Gazette des Beaux-*



4
R. Loudan, naar een
tekening van Félix Elie
Régamey naar een
foto van Felice Beato,
Schetsen uit Japan:
reizend in de Kago,
1872
Van Gogh Museum,
Amsterdam

5
Felice Beato,
Dragers in een rivier,
ca. 1868-1869
Musée Nicéphore
Niepce, Chalons-
sur-Saône



Arts – een hoogtepunt bereikt, en de gebroeders De Goncourt, schrijvers, chroniqueurs van het Parijse literaire leven en gepassioneerde verzamelaars van de kunst uit dit land, meenden hierbij een leidende rol te hebben gespeeld. In zijn voorwoord bij *Chérie* schreef Edmond zonder gêne, zijn broer Jules citerend: 'het onderzoek naar *waarheid* in de literatuur, de herleving van de kunst uit de 18de eeuw, de zege van het japonisme: dat zijn [...] de drie grote literaire en artistieke stromingen in de tweede helft van de 19de eeuw ... en wij hebben die geleid, die drie stromingen ... wij, arme onbekenden.'

Van Gogh had een zwak voor de twee broers als realisten en deze verwijzing naar de populariteit van zowel 18de-eeuwse als Japanse kunst in Frankrijk wekte zijn belangstelling. Dat laatste had alles te maken met zijn recente idee om naar Antwerpen te vertrekken en zich niet meer te richten op het voorbeeld van de boerenschilderkunst à la Millet. Hij zocht naar alternatieven – en vandaar die interesse voor de buitenlandse modes van de dag. Hij begon vlak hierna over de Franse 18de-eeuwse kunst te lezen, en het japonisme resoneerde in zijn hoofd toen hij in Antwerpen bij toeval dat reeds genoemde partijtje prenten aantrof en vervolgens kocht.

Pas in Parijs, waar Van Gogh begin 1886 aankwam, begreep hij wat die door De Goncourt beschreven Japanse mode werkelijk inhield. Alles wat uit dit land kwam stond hier in de belangstelling en kunsthandelaren speelden er gretig op in. De stad had in 1886 zo'n veertig *japonneries* en *chinoiseries*, en Aziatische goederen vond men ook in *curiosités* – ja, zelfs in de grote, moderne warenhuizen. Het aanbod was zelfs zo groot dat de prijzen in 1886-1887 sterk daalden.

VERZAMELING

Al dan niet verleid door de lage prijzen van de Japanse prenten begon Van Gogh in Parijs met het aanleggen van een collectie. Wellicht spiegelde hij zich aan het voorbeeld van de Australische kunstenaar John Peter Russell en de Franse schilder Henri de Toulouse-Lautrec, die hij beiden in de loop van 1886 had leren kennen. Russell verzamelde deze kunst al vanaf 1877,

6
Maurice Guilbert,
foto van Henri de
Toulouse-Lautrec
als Japanner,
ca. 1890
The Museum of
Modern Art,
New York





7
 Vincent van Gogh,
 Agostina Segatori
 in het café Le Tambourin,
 1887
 Van Gogh Museum,
 Amsterdam

8
 Achterkant van
 het schilderij:
 Vincent van Gogh,
 Stilleven met boeken,
 1887
 Van Gogh Museum,
 Amsterdam

Lautrec vanaf 1883. Die laatste had er zelfs aardigheid in om zich als Japanner te verkleeden, zoals foto's uit die tijd laten zien (6).

Begin 1887 was Van Goghs eigen verzameling al zo omvangrijk dat hij een tentoonstelling samenstelde voor het café, restaurant en cabaret Le Tambourin op nummer 62 van de Boulevard de Clichy. De eigenares van dit etablissement was de Italiaanse Agostina Segatori, zijn toenmalige geliefde, die hij ten tijde van de expositie vereeuwigde in een fraai portret (7). Zij zit aan een tafeltje van haar eigen café, en op de achtergrond zien we Japanse prenten, waarvan er slechts één werkelijk herkenbaar is: een voorstelling met twee geisha's.

Waar Van Gogh zijn prenten aanvankelijk kocht in Parijs, weten we niet goed. Enkele bladen uit zijn collectie, die nu in het Van Gogh Museum in Amsterdam bewaard wordt, vermelden het stempel van Decelles L'Empire Chinoise, maar deze in 1856 opgerichte winkel op 53, rue Vivienne, een van de eerste in Parijs met Japanse goederen, bestond in 1886 niet meer. Hij zal ze dus elders hebben verworven.

Er is een kans dat hij prenten kocht bij Kiryū Kōshō Kaisha, de handelsfirma die in 1873 in Japan was opgericht om nationale goederen en kunst op de West-Europese markt af te zetten. Deze firma leverde sinds 1878 ook waar aan Frankrijk, en aangezien Van Gogh begin 1887 twee stillevens (8) op



9
Utagawa Kunisada,
De courtesane Takao,
1861
Van Gogh Museum,
Amsterdam



10
Utagawa Hiroshige,
Fuji gezien vanaf
de Sagami rivier,
1858
Van Gogh Museum,
Amsterdam



11
Utagawa Hiroshige,
Ishiyakushi:
de Yoshitsune kensho-
boon bij het heiligdom
van Norijori,
1855
Van Gogh Museum,
Amsterdam

12
Vincent van Gogh,
Portret van Julien
Tanguy, 1887
Musée Rodin, Parijs

hout van kratten van dit handelshuis schilderde, mogen we aannemen dat hij (of Theo) japonneries frequenteerde die deze organisatie als hoofdleverancier hadden. Na Van Goghs overlijden tekende een tijdgenoot voorts op dat de kunstenaar bij de handelaar Delarebeyrette – vermoedelijk Gabriël – een honderdtal Japanse prenten zou hebben geruild tegen enkele olie-
verfstudies, maar of dat klopt, is niet bekend.

Werkelijk zeker is dat Van Gogh aan het einde van zijn verblijf in Parijs prenten kocht bij Siegfried Bing. Deze van oorsprong Duitse kunsthandelaar had in 1878 een galerie voor Chinese en Japanse kunst geopend, die vrijwel onmiddellijk aandacht trok door de hoge kwaliteit van het aangeboden. Later werd de firma omgedoopt tot S. Bing et Cie en kwamen er meerdere filialen, waarvan Van Gogh er eind 1887 één meermalen heeft bezocht, zoals we uit zijn correspondentie weten. Uit deze tijd dateert zijn portret van de verfleverancier en kunsthandelaar Julien Tanguy (12), die hij weergaf tegen een achtergrond van louter Japanse prenten – wellicht zijn recentste aanwinsten bij Bing (9, 10, 11). Nadat hij begin 1888 naar Arles was verhuisd, maande hij Theo hun collectie verder uit te breiden met bladen uit de zolder van dit filiaal, waar goedkope exemplaren lagen.



KUNSTENAARSMATERIAAL

De precieze omvang van Van Goghs toenmalige verzameling is niet bekend. De collectie zoals die vandaag is overgeleverd, telt 531 prenten (en albums). Of die werken allemaal uit Vincents en Theo's verzameling afkomstig zijn, valt niet met volledige zekerheid te zeggen. Begin 1888 meldde Van Gogh aan zijn zus Willemien dat hij en Theo 'honderden van die Japanse prenten' bezaten. Er is wel eens gesuggereerd dat Vincent Willem van Gogh, Theo's zoon, de collectie met eigen aanwinsten heeft uitgebreid, maar dat is niet controleerbaar. Wel weten we dat Theo exemplaren uit de collectie heeft weggegeven, zoals aan zijn zus Willemien, die op haar beurt hiervan 'een stuk of 15' aan een vriendin schonk.

Van Goghs ongebreidelde kooplust kwam behalve uit pure liefde voor de Japanse prentkunst, ook voort uit economische overwegingen. Hij wilde met zijn verzameling gaan handelen. Zijn presentatie bij het café Le Tambourin was een poging tot het vinden van klanten geweest, maar dat liep op een fiasco uit. 'In geld uitgedrukt heb ik er eerder op verloren dan op gewonnen', zo bekende hij later over deze expositie. Erg vond hij dat niet. Als kunstenaar was hij gebaat bij een gedegen studie van de 'japonaiserieën', zoals hij de prenten noemde, en de 'praktische kant [ervan] interesseert me natuurlijk meer dan de handel' erin. Kortom, zijn collectie was bovenal kunstenaarsmateriaal, bedoeld om ervan te leren, en de serieuze liefhebber van Aziatische kunst, zo vermoedde hij, zou zelfs 'een beetje geërgerd' zijn en 'medelijden' vertonen 'vanwege mijn onwetendheid en slechte smaak'.

Hij kocht voordelig in, want *en gros*. Bij Bing hadden de prenten zelfs niet meer dan '3 sous per stuk' gekost, vijftien centimes. Zijn beperkte financiële middelen bepaalden uiteraard niet alleen de kwaliteit, maar ook de keuze van de kunstenaars. De drie belangrijkste Japanse prentenmakers waren Hiroshige, Utamaro en Hokusai, maar hij had alleen van de eerste voorbeelden in zijn collectie. Van de andere twee waren afdrucken zeldzamer – en bijgevolg duurder. Hij was zich kennelijk wel van deze lacunes bewust, want hij gaf in Arles te kennen dat Theo op Bings zolder 'de 300 gezichten op de heilige berg en de genrestukjes van Hokusai' moest verwerven.

Hoe groot Van Goghs kennis van de Japanse kunst was, valt moeilijk precies in te schatten, maar een specialist was hij zeker niet. Evenmin viel hij in de categorie van de breed geïnformeerde verzamelaar, waartoe bijvoorbeeld de gebroeders De Goncourt behoorden. Dat 'er nog wel wat anders was' dan de 'gewone prent', was aan hem voorbij gegaan, zo schreef hij zelf. Of hij als liefhebber zonder kennis van het Japans de makers van zijn prenten en de samenhangende series altijd heeft herkend, kan bijvoorbeeld worden betwijfeld. In zijn gehele correspondentie noemde hij slechts twee Japanse kunstenaars bij naam: Monorou – een verhaspeling van Hishikawa Moronobu – en de reeds genoemde Hokusai. Wie Hokusai zegt, denkt automatisch aan Hiroshige, maar deze tijdgenoot liet Van Gogh onvermeld, net als Utagawa Kunisada, die als kunstenaar minder hoog werd aangeslagen, maar wel met de meeste prenten in zijn en Theo's collectie vertegenwoordigd is.

Veel van Van Goghs toenmalige kennis was vermoedelijk afkomstig van handelaren, onder wie Nephtalie Lévy, filiaalhouder bij Bing, die hij prees als 'een serieuze liefhebber van de japonaiserie'. Informatie haalde hij ook uit Gonses *L'art japonais*, waarvan in 1886 een herdruk was verschenen. In Arles schreef hij dat Japanse kunstenaars werken met elkaar ruilden en dat zij 'snel, heel snel, bliksemsnel' tekenden, en beide opvattingen ontleende hij aan Gonses tekst. Voorts bezat hij een exemplaar van het speciaal aan Japan gewijde nummer van *Paris Illustré* uit 1886, waarin een essay was opgenomen over de kunst en cultuur van dit land door de handelaar Tadamas Hayashi, die al sinds 1879 in Parijs woonde.

Of hij nog meer van dit soort lectuur kende, weten we niet, maar het lijkt onwaarschijnlijk. Toen hij in de zomer van 1888 Pierre Loti's pas verschenen roman over Japan las, *Madame Chrysanthème*, groeide dat – tamelijk fantasierijke – boek voor hem uit tot de bron bij uitstek over dit land. In Arles leerde hij ook het tijdschrift *Le Japon Artistique* kennen, dat de handelaar Bing in de lente van dat jaar was gestart. Theo stuurde hem enkele afleveringen van dit blad, maar Vincent was niet onder de indruk van deze publicatie, al liet hij zich er wel door inspireren (40, 42). 'De tekst van Bing over Japan is





13
 Vincent van Gogh,
 Belofde bij de molen
 de Blute-fin, 1887
 The Art Institute of
 Chicago, Helen Birch
 Bartlett Memorial
 Collection

14
 Utagawa Hiroshige,
 Miya: het station
 Atsuta, de opstaplood
 naar de 'zeven-mijl-
 oestrek', 1855
 Van Gogh Museum,
 Amsterdam



15

Zes prenten uit:
Utagawa Hiroshige II,
Ginges van sinaas
geselcterde bloemen
en vogel, ca. 1850
Van Gogh Museum,
Amsterdam



16

Schets in brief aan
Theo van Gogh,
28 mei 1888
Van Gogh Museum,
Amsterdam

17

Vincent van Gogh,
Ijvogel, 1887
Van Gogh Museum,
Amsterdam





een beetje droog en laat nogal te wensen over – hij zegt: er is een grote, karakteristieke kunst, maar hoewel hij er wel iets van laat zien, toch laat hij het karakter van deze kunst niet goed naar voren komen.’

INVLOED

Toen Van Gogh in Parijs met het verzamelen van Japanse prenten begon, viel dat vrijwel samen met zijn eerste pogingen om zich de verworvenheden van de moderne Franse schilderkunst eigen te maken. Hij volgde de neo-impressionisten grof na en bewonderde het werk van kunstenaars als Degas en Monet. Onder deze schilders was de bewondering voor het Japanse voorbeeld eerder regel dan uitzondering en Van Gogh wist dat maar al te goed. In hun voetspoor interesseerde hij zich aanvankelijk vooral voor de perspectivische inventies en de ongewone composities van de Japanse prentkunst. Hij experimenteerde vanaf begin 1887 met afsnijdingen van beeld-elementen aan de randen, met grote, schijnbaar onbelangrijke objecten op de voorgrond en met het aanbrengen van sterke diagonalen in de compositie, waarmee het realisme in zijn voorstellingen aan kracht won (13, 14).

Slechts in een enkel geval was zijn navolging vrij letterlijk, zoals in zijn IJsvogel (15, 17). Van Gogh hield in dit kleine schilderijtje de horizon buiten beeld en gaf de vogel weer tussen rietstengels, die het beeldvlak vrijwel van boven naar beneden doorsnijden. De compositie ontleende hij aan een prent,

Emile Bernard,
Stiltesen met begonia's,
1887
Norton Simon Art
Foundation, Pasadena.
Geschenk van Jennifer
Jones Simon



die opgenomen was in een Japans album uit zijn eigen collectie, en waar-
op hij bijzonder gesteld was. Het is een zogeheten leporelloalbum: de bla-
den zijn in een harmonicavorm gevouwen en kunnen dus uitgeklaapt wor-
den. Deze aantrekkelijke wijze van presenteren bracht hem in Arles op het idee
om zijn toenmalige tekeningen in de Japanse stijl op een identieke manier te
bundelen (16), maar het bleef bij een plan.

Van Goghs navolging van de Japanse prentkunst werd ingrijpend ver-
diept in de herfst van 1887, toen zijn jonge vriend Emile Bernard nieuwe
ideeën ontwikkelde over de richting van de moderne kunst. Net als Van Gogh
had Bernard zich tot dusver laten inspireren door het neo-impressionisme,
maar hij maakte zich nu – samen met Louis Anquetin – sterk voor een schil-
derkunst, waarvan de composities sterk in vlakken waren gedacht en het
coloriet zo eenvoudig mogelijk was (18). Aangestoken door Bernards revo-
lutionaire, op de Japanse prentkunst gebaseerde ideeën, begon Van Gogh
vanaf dat moment ruimte en perspectief ondergeschikt te maken aan de

uitdrukking van het platte vlak (19), waarmee zijn kunstenaarschap sterk van karakter veranderde.

Anders dan Bernard deed, combineerde hij dit streven naar platheid met een haast golvende beweging in de penseelstreek, waaruit blijkt dat hij het voor de neo-impressionisten centrale idee van vibrerend licht niet wilde verlaten. Hij zocht kennelijk naar een compromis tussen het Japanse voorbeeld en het pointillisme en dat leverde vreemde, intrigerende schilderijen op, zoals zijn *Stilleven met rode kolen en uien* zo goed laat zien (19).

19
Vincent van Gogh,
*Stilleven met kolen
en uien*, 1887
Van Gogh Museum,
Amsterdam

KOPIEËN

Om zich te oefenen in de nieuwe opvatting was Van Gogh simpelweg begonnen met het naschilderen van een Japanse houtsnede uit zijn collectie met ongebruikelijk grote kleurvlakken: Hiroshiges *De pruimenboomgaard bij Kameido* (20, 21, 22). Afgebeeld is een destijds beroemde boomgaard aan de oostelijke kant van Edo (het huidige Tokio), met als hoofdattractie een zeer oude pruimenboom met een ongewoon lage vertakking. De ondergrondse







wortels van deze boom deden nieuwe, even laag vertakte exemplaren verderop in de tuin groeien, waarna de ontstane groep beroemd werd als 'slapende draak pruimenboom' – maar of Van Gogh op de hoogte was van deze poëtische naam, is twijfelachtig.

Hij hield zich niet aan de kleuren van Hiroshiges prent maar koos conform de moderne kleurenleer alleen de drie primaire kleuren uit (rood, blauw en geel) en de drie secundaire (paars, oranje en groen) – het zwart, grijs en wit uit de prent negerend, die niet als kleuren werden beschouwd. Hij maakte gebruik van doek met een standaardformaat, waardoor er links en rechts grote delen overbleven, die oranje werden gekleurd. Toen ze al bijna droog waren, kreeg hij het idee om Japanse lettertekens toe te voegen, die hij uit een andere houtsnede overnam. Het schilderij veranderde zo van een oefening in vlak en fel kleurgebruik plotseling in een bewuste japonaiserie, een curiositeit in de Japanse stijl.

20
Vincent van Gogh,
De slaapende pruimenboom
naar Hiroshige, 1887
Van Gogh Museum,
Amsterdam

21
Utagawa Hiroshige,
De pruimenboomgaard
bij Kan'ido
1857
Van Gogh Museum,
Amsterdam

22
Vincent van Gogh,
Overtrekkingen
van alb. 21
Van Gogh Museum,
Amsterdam

因入長吉家宮小

善休夫
徳三



大黒屋の船水長吉原川景

ていしん

聖水原

吉原川景長吉原水

11
11
713
277

新吉原大町



23
 Vincent van Gogh,
Brug in de regen:
 naar Hiroshige, 1887
 Van Gogh Museum,
 Amsterdam

24
 Utagawa Hiroshige,
*Onsenwachte bui op de
 Grote Brug bij Atake,*
 1857
 Van Gogh Museum,
 Amsterdam

Het resultaat was zonder weerga en Van Gogh besloot een tweede, grotere japonaiserie te maken (23), waarvoor hij Hiroshiges *Onverwachte bui op de Grote Brug bij Atake* als voorbeeld nam (24). Het onderwerp, regen, was karakteristiek voor de Japanse prentkunst en dat zal zijn keuze hebben bepaald. Hij omkaderde de voorstelling nu niet alleen links en rechts met een decoratieve rand, maar ook boven en beneden, en schilderde hierin opnieuw Japanse karakters – nog gestileerder dan voorheen.

Van Gogh maakte vervolgens een derde kopie in een nog groter formaat, nu naar een prent van Keisai Eisen, waarin een courtisane was afgebeeld (25, 26), een even typisch Japans onderwerp als regen en bloeiende boomgaarden. Hij volgde nu niet de houtsnede zelf na, maar een reproductie ervan uit *Paris Illustré*, waarin de vrouw als spiegelbeeld is weergegeven ten opzichte van het origineel (27). Ze is als courtisane herkenbaar aan haar obi, de ceintuur om haar middel, waarvan de knoop niet aan de achterkant, maar aan de voorkant van haar kimono is bevestigd. Haar kapsel en rijke kledij,





bestaande uit een kimono met een draak in opspattend water, laten zien dat zij behoorde tot de hoogste klasse van de Japanse prostituees, maar of Van Gogh dat wist, weten we niet.

Hij omrandde de afbeelding dit keer niet met karakters, maar koos voor het schilderen van een tweede voorstelling. Deze entourage bestaat uit een met bamboestengels, kikkers en kraanvogels gevulde waterkant, waarvan de meeste details aan Japanse voorstellingen zijn ontleend (28, 29, 33). Hij gebruikte voorts felle kleuren en sterke contouren, alsof we hier een houtsneede zien. Ondanks deze pogingen om de voorstelling er zo natuurgetrouw en Japans mogelijk te laten uitzien, is zij fictief. Bamboe is geen riet en groeit niet in water, en een van de kikkers op het waterlelieblad onderaan de voorstelling is bovendien geen kikker – al dacht Van Gogh vermoedelijk van wel –, maar een pad, die zich niet op zonbeschenen, waterige plaatsen vertoont.

Interessant genoeg heeft zijn fantasievolle bijwerk een verborgen betekenis. In de toenmalige Franse volkstaal betekende het woord kraanvogel

25
Vincent van Gogh,
Courtesane naar Eisen,
1887
Van Gogh Museum,
Amsterdam

26
Vincent van Gogh,
*Overtrekening van
Eisens preet op het
omslag van Paris
illustré*, 4 (1886),
mei, 1887
Van Gogh Museum,
Amsterdam

27
*Omslag van Paris
illustré*, 4 (1886), mei
Van Gogh Museum,
Amsterdam

新編三才圖會 卷之三

神保 明治十六年九月 日

西工藤出板人 浅草区森田町土著製具井忠兵衛





<< 28

Utagawa Yoshimaru,
Nivuae prenten oan
uorsee en insecten,
1883

Van Gogh Museum,
Amsterdam



< 29

Satō Torakiyo,
Geisha's in een
landschap,

begin 19de eeuw
Courtauld Institute of
Art Galleries, Londen



30, 31

Details uit afb. 29

32

Detail uit afb. 28



33

Illustratie uit Paris
Illustré, 4 (1886), mei
Van Gogh Museum,
Amsterdam



(grue) ook prostituee, terwijl het woord kikker (*grenouille*) van oudsher stond voor een vrouw met een slechte reputatie. Het woord kikkerpoel (*grenouillère*) werd door hem bovendien gebruikt als een aanduiding voor een huis van lichte zeden, en dit alles suggereert dat Van Gogh, een regelmatige borddeelbezoeker, een indirecte maar voor de goede verstaander zeer duidelijke verwijzing gaf naar het beroep van de fraai geklede vrouw. De omringende voorstelling van de courtisane op het omslag van *Paris Illustré* bestond uit een bloeiende boom (27), en hij leverde hierop dus ironisch commentaar. Liever dan dit symbool van een poëtisch, onschuldig Japan over te nemen, onthulde hij de tamelijk prozaïsche werkzaamheden van de vrouw.

JAPAN IN ARLES

Twijfelde Van Gogh aan het einde van zijn verblijf in Parijs nog enigszins of het neo-impressionisme of de Japanse prentkunst het belangrijkste richtsnoer voor de kunst van de toekomst moest zijn, in Arles koos hij definitief voor de laatste richting. Het pointillisme lag hem vanwege zijn eigen spontane manier van schilderen in feite niet. Wellicht speelde ook mee dat hij aan het einde van 1887 Paul Gauguin had leren kennen, die net als hij aan de Japanse prentkunst was gehecht. Deze kunstenaar had binnen een kleine kring van kenners al een zekere reputatie, en Van Goghs geheime hoop was dat als Gauguin zich bij hem zou aansluiten, dit het welslagen van de nieuwe richting zeer ten goede zou komen.

Japan leek in Arles bovendien niet verweg. Van Gogh dacht in de Provence 'de helderheid van de atmosfeer en de vrolijke kleureffecten' van de oosterse prenten aan te treffen en werd hierin niet teleurgesteld. Op zijn reis naar Arles had hij 'zitten kijken of het al Japans was! Kinderlijk, hè', zo schreef hij achteraf aan Gauguin. De met bloemrijke velden omringde stad noemde hij 'net een Japanse droom', en een jong meisje uit zijn directe omgeving typeerde hij als een 'mousmé', een benaming die hij had ontleend aan Pierre Loti's roman over Japan, *Madame Chrysanthème*. Kortom, hij woonde in Zuid-Frankrijk maar waande zich eigenlijk elders. 'Ik houd mezelf altijd voor dat ik hier in Japan ben; en dat ik derhalve mijn ogen maar open hoeft te houden





34
Vincent van Gogh,
Zelfportret als boez,
1888
Fogg Art Museum,
Cambridge
(Massachusetts)

35
Illustratie van Felician
von Myrbach in:
Pierre Loti, Madame
Chrysothème, Parijs
1888
Bibliotheek Van Gogh
Museum, Amsterdam

en maar hoeft te schilderen wat in mijn onmiddellijke omgeving indruk op me maakt.' Deze beleving van de streek bracht ongekende krachten in hem boven, zoals hij zelf goed begreep. 'Na verloop van tijd verandert je kijk, je kijkt meer op z'n Japans, je ondergaat de kleur anders. Ik ben er dan ook van overtuigd dat mijn persoonlijkheid zich zal ontwikkelen als ik hier lange tijd blijf.'

Hoezeer hij er zelf ook in geloofde, Van Goghs opvatting van Zuid-Frankrijk als Japan moet in de eerste plaats worden gezien als een artistieke rechtvaardiging voor zijn verblijf in Arles, waarvan de omgeving door niemand van zijn kunstenaarsvrienden als interessant werd ervaren. Sinds zijn kennismaking met Paul Gauguin was hij van mening dat moderne kunstenaars op zoek moesten naar zuidelijke, meer primitieve streken. Door de Provence af te schilderen als een onbedorven Japan probeerde hij Gauguin en Bernard,



36
Paul Gauguin,
Zelfportret met
portret van Bernard,
'Les misérables', 1888
Van Gogh Museum,
Amsterdam

zijn twee in Bretagne verblijvende vrienden, niet alleen te overtuigen van de redelijkheid van zijn ongewone keuze voor dit deel van Frankrijk, maar ze ook over te halen om hem hier gezelschap te houden.

Ter verzegeling van zijn band met Japan, gaf hij zichzelf in de herfst van 1888 weer als een bonze, een boeddhistische monnik uit dit land (34). Zijn ogen hebben in dit zelfportret Japanse trekken en zijn schedel is glad geschoren. Hij was op dit idee gekomen door Loti's *Madame Chrysanthème*, waarin de wereld van zulke bonzen is beschreven (35). Zij hadden zich teruggetrokken uit de wereld en leefden eenvoudig; hierin zag hij overeenkomsten met zijn eigen ideaal. Alleen met zo'n houding was het zijns inziens



mogelijk zich te concentreren op wat van belang was: de kleine, veelzeggende details uit de ongerepte, primitieve natuur.

Van Gogh beschouwde dat laatste als iets typisch Japans. 'Als je de Japanse kunst bestudeert, dan zie je een ontegenzeggelijk wijs, filosofisch en intelligent mens die zijn tijd doorbrengt – met wat? Met het bestuderen van de afstand tussen de aarde en de maan? Neen. Met het bestuderen van de politiek van Bismarck? Neen. Hij bestudeert één enkele grasspriet', waarmee hij refereerde aan een reproductie in Bings *Le Japon Artistique*, waarvan Theo enkele afleveringen had opgestuurd. 'Kijk', zo vervolgde hij, 'is dat niet bijna een ware religie die ons wordt geleerd door de zo eenvoud-

37
Emile Bernard,
Zelfportret met portret
van Goguin, 1888
Van Gogh Museum,
Amsterdam

dige Japanners, die in de natuur leven alsof ze zelf bloemen waren.' Hun kunst doet ons 'terugkeren naar de natuur, ondanks onze opvoeding en ons werk in een wereld vol conventies'.

Van Gogh maakte zijn zelfportret in ruil voor dat van Gauguin (36) en zijn beslissing om zichzelf hierin als een bonze weer te geven kwam hieruit voort. Hij had Gauguin en Bernard gevraagd om portretten van elkaar te schilderen, maar beiden stuurden een zelfportret (zij het met een afbeelding van de ander op de achtergrond) (36, 37). Gauguin had het verzoek serieus genomen door in zijn zelfbeeltenis zijn visie op het kunstenaarschap vast te leggen. Hij presenteerde zichzelf en Bernard als 'les misérables', zoals uit de inscriptie op zijn schilderij blijkt. Hiermee verwees hij naar Jean Valjean, de hoofdpersoon uit Victor Hugo's *Les Misérables*, de paria bij uitstek. Hij had deze uitgestotene als het ware 'zijn eigen gelaatstrekken gegeven', zo schreef hij Van Gogh, waardoor het werk een portret werd 'van ons allen, arme slachtoffers van de maatschappij'. De 'kinderlijke bloemen' in het 'meisjesachtige' fond waren opgenomen om te getuigen van het gemeenschappelijke streven naar 'artistieke maagdelijkheid'.

Door zichzelf als een boeddhistische monnik af te beelden, antwoordde Van Gogh met instemming én kritiek op de ideeën van Gauguin. Hij gaf zo blijk het streven van zijn collega naar primitieve zuiverheid te delen maar tegelijkertijd zette hij zich af tegen Gauguins opvatting van de kunstenaar als paria. Bonzen leven nu eenmaal in een gemeenschap, en dat laatste hield hij hem in zijn zelfportret als ideaal voor. Hij dacht hiermee bovendien in het voetspoor van Japanse kunstenaars te treden. Zij hadden 'van nature een soort broederlijk leven [...], en niet een leven vol intriges. Hoe meer wij in dat opzicht op hen lijken, des te beter zal het ons vergaan'.

KIJKEN OP Z'N JAPANS

Bernard was in zijn zelfportret veel minder uitgesproken over zijn kunstenaarschap dan Gauguin. Hij gaf zichzelf wel weer met een Japanse prent (37), maar ook zo'n kleine knipoog naar het gemeenschappelijke artistieke ideaal werd in Arles goed begrepen. Van Gogh ruilde het werk tegen zijn *Kade*



met zandschuiten, dat een recente, zeer geslaagde poging was om zijn woon-omgeving als een Japanse houtsnede af te beelden (38,39).

We zien geen horizon en kijken vanaf een hoge kade op de (door Arles stromende) Rhône, waarin afgemeerde zandschuiten – het hoofdonderwerp – haast terloops lijken te zijn opgenomen. Van Goghs idee voor deze simpele, maar verrassend effectieve compositie was geboren tijdens een eerdere waarneming op dezelfde plek, toen hij ‘een heel grote schuit, geladen met kolen [...], vastgemeerd aan de kade’ zag. ‘Van boven was hij helemaal glimmend en vochtig van een regenbui. [...]’. Het was puur Hokusai.’ Dat citaat bewijst eens te meer hoe sterk Van Gogh in die tijd ‘op z’n Japans’ observeerde. Zijn prentenverzameling was, op slechts enkele bladen na, achtergebleven bij zijn broer Theo in Parijs, maar ook zonder zich geheel met

38
 Utagawa Hinoshige,
 Bloeiende bomen
 bij Arashiyama,
 1835
 Rijksmuseum,
 Rijksprentenkabinet,
 Amsterdam

39

Vincent van Gogh,
Kade met zandschieten,
1888
Museum Folkwang,
Essen





40

Katsushika Hokusai,
Krabben. Uit: Le Japon
Artistique. Documents
d'Art et d'Industrie, 1
(1888), mei
Bibliotheek Van Gogh
Museum, Amsterdam



41

Utugawa Hiroshige,
Bloriede iriszen bij
Horokin, ca. 1857
Rijksmuseum,
Rijksprentenkabinet,
Amsterdam



42

Vincent van Gogh,
Krabben, 1888
Particuliere collectie,
bruikleen aan
National Gallery,
Londen



> 43

Vincent van Gogh,
Distels, 1888
Particuliere collectie





zijn houtsneden te omringen, was hij in Arles uitstekend in staat om schilderijen en tekeningen in de oosterse stijl te maken. Soms vond hij vergelijkbare onderwerpen, zoals krabben (40, 42); soms viel zijn oog op een enkel, ogenschijnlijk nietszeggend detail uit de bloeiende natuur, waaronder distels, die hij dan naar Japans voorbeeld groot op de voorgrond afbeeldde (41, 43); soms omrandde hij vormen met sterke contouren; soms liet hij de schaduwen weg (45); soms koos hij voor het gebruik van felle en 'platte' kleuren, en ook maakte hij enkele aquarellen met brede kleurvlakken (44).

Van Gogh experimenteerde met al deze elementen, maar zijn meest ambitieuze werken waren schilderijen waarin kleurvlakken een belangrijke rol speelden. Hij combineerde dit altijd met een verfrijke schilderwijze, waarmee de platheid weer als het ware teniet werd gedaan – een interessante tegenstrijdigheid, die van geloof in eigen kracht getuigde. Zo streefde hij in *De slaapkamer* naar 'vlakke kleuren, maar met grove penseelstreken' (45). Hij liet in het schilderij met opzet ook de schaduwen weg en koos voor het gebruik van heldere tinten, zoals hij aan Theo meldde.

TEKENINGEN

Achteraf gezien was de Japanse invloed wellicht nog sensationeler in Van Goghs tekeningen dan in zijn schilderijen. Al snel na zijn aankomst in Arles ontstonden bladen waarin hij geheel naar de geest van de Japanse kunstenaars had getekend (46). Ze zijn adembenemend fris en opzienbarend van stijl, en hij beseftte dat zelf heel goed. Hij stelde voor er schilderijen naar te maken. Later kwam hij op een aanvullend idee. 'Weet je wat we met die tekeningen moesten doen? Er albums van maken van 6 of 10 of 12, zoals die albums met originele Japanse tekeningen', waarmee hij refereerde aan het voorbeeld van zo'n boekwerk in hun eigen collectie (15, 16). 'Ik heb veel zin om zo'n album te maken voor Gauguin en een voor Bernard. Want die zullen nog beter worden, de tekeningen.' Met dit laatste had Van Gogh inderdaad geheel gelijk. Hij werkte in zijn tekeningen met punten, verticale streepjes, arceringen, korte haaltjes en wat niet al, en dit haast stenografische vocabulaire leerde hij steeds beter te beheersen (48, 49). Hij had goed

44
Vincent van Gogh,
Boten op het strand
van Les Saintes-Maries-
de-la-Mer, 1888
Particuliere collectie

45
Vincent van Gogh,
De slaapkamer, 1888
Van Gogh Museum,
Amsterdam

46

Vincent van Gogh,
Boerderij in een
korenveld, 1888
Van Gogh Museum,
Amsterdam



47

Katsushika Hokusai,
Zeven bruggen in één
beeld met de berg Fuji.
Uit: Hokusai's gezichten
van de berg Fuji, 1835,
deel 2
Van Gogh Museum,
Amsterdam

48

Vincent van Gogh,
Tuin met bloemen, 1888
Particuliere collectie



> 49

Vincent van Gogh,
Landschap bij
Montmajour met trein,
1888
British Museum,
Londen







Compagnie des côtes de bord
M. J. 1878

50
Katsushika Hokusai,
Twee bomen, ca. 1830
Rijksmuseum voor
Volkenkunde, Leiden



gekeken naar de stijl in Hokusai's prenten, en aan diens werk ontleende hij niet alleen het vocabulaire, maar ook de gedoseerde, natuurlijke en spontane wijze, waarop die moest worden toegepast (47). Van Gogh vond dat de grote tekeningen in deze trant dan ook op een passende manier moesten worden bekeken. 'Heb je Madame Chrysanthème gelezen? Het heeft me heel wat te denken gegeven dat de echte Japanners *niets aan de wand hebben* [...] Dus zo moet je naar een japonaiserie kijken – in een heldere kamer, helemaal kaal, met uitzicht op het landschap. Wil je het eens proberen met die twee tekeningen van de Crau en de oevers van de Rhône, *die er niet Japans uitzien*, maar het in wezen misschien meer zijn dan andere' (49).

Deze bladen zijn spontaan en trefzeker tegelijk, en Van Gogh dacht hiermee in de stijl van de Japanners te werken. 'De Japanner tekent snel, heel snel, bliksemsnel, dat komt omdat zijn zenuwen verfijnder zijn, zijn gevoelens eenvoudiger'. Dat oordeel was uiteraard niet gebaseerd op hout-sneden, maar op tekeningen van Japanse meesters (50). Vincents en Theo's collectie bevat hiervan geen enkel voorbeeld, maar de kans is groot dat hij



zulke bladen tijdens zijn verblijf in Parijs wel onder ogen heeft gehad. De Japanse tekeningen onderscheiden zich door een eenvoudige en krachtige, zij het wel altijd soepele lijnvoering. Deze kenmerken zijn wel verklaard vanuit de Aziatische gewoonte om te schrijven en te tekenen vanuit de elleboog, niet de pols. Het is deze kalligrafische kwaliteit die Van Gogh in zijn toenmalige, met de rietpen vervaardigde bladen probeerde te evenaren, maar als we voorbeeld en navolging naast elkaar leggen, blijkt wel dat hij misschien spontaner, ja zelfs sneller was dan zijn Japanse collega's.

51
Vincent Van Gogh
Les Alcyons, 1888
Kröller-Müller
Museum, Otterlo





TE HOOG GEGREPEN

Hoewel het voorbeeld van de Japanse kunst Van Gogh inmiddels had verleid tot een wat meer abstracte opvatting, bleef zijn werk in vergelijking met dat van Bernard en Gauguin realistisch van karakter. Hij nam de natuur nog steeds als uitgangspunt, en dat stoorde hem zelf enigszins. Naar het voorbeeld van zijn vrienden wilde hij meer uit de verbeelding putten, en toen Gauguin hem eind oktober 1888 in Arles gezelschap kwam houden, begon hij gestileerder te werken dan hij ooit had gedaan (51).

Voorafgaand aan diens komst had Van Gogh *De voren* geschilderd, waarin de compositie een duidelijk Japans karakter had (52, 53). Hij plaatste brutaal een boom op de voorgrond en liet het eigenlijke onderwerp – het geploegde veld – daarachter schuilgaan. De stijl ervan is nog geenszins gestileerd, maar niet lang nadat Gauguin was gearriveerd, ging hij zijn metgezel tonen dat hij als modern kunstenaar meer in zijn mars had dan dat.

52
Vincent van Gogh,
De voren, 1888
Particuliere collectie

53
Katsushika Hokusai,
*Mishima, de oengang
in de Kai-provincie*,
ca. 1831
Rijksmuseum,
Rijksprentenkabinet,
Amsterdam

54

Anoniem
Herfstbloemen,
laat 19de eeuw
Van Gogh Museum,
Amsterdam

55

Vincent Van Gogh,
Vlinders en klaprozen,
1890
Van Gogh Museum,
Amsterdam







56
Vincent van Gogh,
Amandelblossem, 1890
Van Gogh Museum,
Amsterdam

Les Alyscamps was een van de eerste gelukkige resultaten hiervan (51). Hij liet in dit werk de horizon weg, bracht een sterke diagonaal en een vogelvluchtperspectief aan, doorsneed de compositie in het midden met bomen en schilderde de voorstelling grotendeels in kleurvlakken. Met deze combinatie van perspectivische inventies en sterke nadruk op het platte vlak was dit werk in alles het resultaat van zijn studie van de Japanse prentkunst uit de afgelopen tijd. Dergelijke voor hem zeer extreme schilderijen zou hij tijdens zijn creatieve wedijver met Gauguin blijven toepassen.

Hun samenwerking eindigde twee maanden later echter in een tragedie, zoals maar al te goed bekend is. Gauguin vertrok, Van Gogh achterlatend in het ziekenhuis. De eerste tekenen van Vincents ziekte, vermoedelijk een vorm van epilepsie, hadden zich zojuist geopenbaard. Hij was



57
Bumpö,
Studie een enjeliere,
in: *Le Japon Artistique*,
Documents d'Art et
d'Industrie, 1 (1888)
mei
Bibliotheek Van Gogh
Museum

hevig geschrokken, al liet hij dat aan Theo niet zozeer blijken. Niet alleen was zijn droom van een op Japanse leest geschoeide kunstenaarsgemeenschap mislukt, maar het onbegrip over zijn ziekte en de vijandelijke reactie van angstige omwonenden, dreven hem tot wanhoop. Aanvankelijk wist hij zich geen raad; later besloot hij zich te laten verplegen in de inrichting te Saint-Rémy.

Door deze persoonlijke, in feite toevallige omstandigheden verloor hij het geloof in zijn eigen kunnen. Zijn pogingen uit het recente jaar om door middel van navolging van het Japanse voorbeeld mee te doen aan het verder brengen van de moderne, eigentijdse kunst, vond hij nu te hoog gegrepen. 'Welnu als schilder zal ik nooit iets belangrijks betekenen, dat beseft ik ten volle', schreef hij aan het einde van zijn verblijf in Arles. 'Soms heb ik er spijt van dat ik me niet gewoon gehouden heb aan het Hollandse palet met de grijze tonen en domweg landschappen op Montmartre heb geschilderd'. Hij zou zijn geliefde oosterse prentkunst vanaf dat moment nog maar een enkele keer te berde brengen.

- > 58
Vincent van Gogh,
Landschap in de regen,
1890
Ampweddla ac
Orielau Cenedlaethol
Cymru / National
Museums & Galleries
of Wales, Cardiff
- >> 59
Utagawa Hiroshige,
Regenstem bij Shono,
ca. 1833
Collectie Gerhard
Pulverer, Keulen





東協道

五月廿二日

之月

庄野

白雨

横重三郎

保永堂





Dat betekende evenwel niet dat hij de Japanse inventies voortaan links liet liggen. Sommige ervan behoorden inmiddels tot zijn standaardreper-toire, dus hij bleef 'op z'n Japans' kijken. Abrupte afsnijdingen van motie-ven op de voorgrond, het buiten beeld houden van de horizon en het uit-vergroten van details uit de natuur – dat alles paste hij nog meermalen toe, soms met een verrassend mooi resultaat (54, 55, 56, 57). Ook verleide de Japanse prentkunst hem nog tot het zelfstandig schilderen van een uitzon-derlijk moeilijk motief, namelijk striemende regen. Slechts weinige schil-ders hadden zich aan dat onderwerp gewaagd, maar Van Gogh maakte er iets zeer persoonlijks van, waardoor het weer on-Japans werd (58, 59), zoals de Engelse schilder Walter Sickert goed begreep, toen hij het schilderij als volgt beschreef: 'Het ongemak, de misère, de wanhopigheid van regen zit-ten erin. Zo'n intensiteit is misschien krankzinnig, maar het resultaat is interessant en aanmoedigend.'

Van Gogh liet zich in deze periode echter niet meer verleiden tot com-posities met grote kleurvlakken. Ook vermeed hij het gebruik van felle, hoog-opgevoerde kleuren, en alles wijst erop dat hij de meest revolutionaire ele-menten van zijn eerdere navolging van de Japanse houtsneden niet meer aandurfde. Zijn krachten schoten naar eigen inzicht tekort om nog een bij-drage aan de kunst van de toekomst te kunnen leveren.

Achteraf kan worden gesteld dat Van Gogh, als realist van huis uit, zich vooral had herkend in de obsessie waarmee meesters als Hiroshige en Hokusai de natuur zo overtuigend mogelijk in hun prenten hadden willen vastleggen. Hun wijze van observeren leek identiek aan de zijne en dat maak-te de kern uit van zijn bewondering. Tegelijkertijd droegen hun bladen met de grote kleurvlakken en stileringen in zowel lijn als perspectief hem oplos-singen aan om te voldoen aan de moderne roep naar een wat abstractere schilderkunst, zoals die na het impressionisme was ontstaan. Vanaf zijn kennismaking in Parijs met de Franse avant-garde worstelde Van Gogh met het probleem dat hij wel aan die eis wilde voldoen, maar zonder de natuur als uitgangspunt te verloochenen.

Welnu, de Japanse prentkunst wees hem de weg. Vandaar zijn gelukzaligheid in Arles, toen hij er zo voortreffelijk in slaagde om dit voorbeeld te vertalen in werk met een geheel eigen signatuur.

> 60
Detail uit afb. 59

>> 61
Detail uit afb. 58

東協道

五月廿三日

之月

庄野

白雨

白雨





GEBRUIKTE LITERATUUR

Over de invloed van Japan op de westerse kunst is buitengewoon veel geschreven. Hieronder is slechts literatuur opgenomen waarin Van Gogh centraal stond of veel aandacht kreeg.

Child, Elisabeth C. 'Seeking the Studio of the South: Van Gogh, Gauguin, and Avant-Garde Identity', in: Cornelia Homburg et al. tent. cat. *Vincent van Gogh and the Painters of the Petit Boulevard, Saint Louis (Saint Louis Art Museum) 2001*, pp. 113-152.

Clergue, Y. Tent. cat. *Le regard de Vincent van Gogh sur les estampes japonaises du xv^e siècle*, Arles (Fondation Vincent van Gogh) 1999.

Groot, Marijke de et al. Tent. cat. *Vincent van Gogh and Japan, Kyoto en Tokio (The National Museum of Modern Art en Setagaya Art Museum) 1992*.

Kôdera, Tsukasa. *Vincent van Gogh, Christianity versus Nature*, Amsterdam en Philadelphia 1990.

Nishimatsu, Norihiro et al. *Gogh ga aishita ukigoe*, Tokio 1988.

Orton, Fred. 'Vincent's interest in Japanese prints', *Vincent*, 1 (1971), nr. 2, pp. 2-12.

Rappard-Boon, Charlotte van et al. *Catalogue of the Van Gogh Museum's collection of Japanese prints*, Amsterdam en Zwolle 1991.

Varndoe, Kirk. *A fine disregard. What makes modern art modern*, New York, 1990.

Wichmann, Siegfried. *Japonismus. Ostasien-Europa. Begegnungen in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts*, Hersching 1980.

VAN GOGHS CORRESPONDENTIE

De citaten uit Van Goghs correspondentie in dit boek zijn met enkele aanpassingen overgenomen uit de Nederlandstalige editie van *De brieven van Vincent van Gogh*, red. H. van Crimpen en M. Berends-Albert, 4 dln., Den Haag 1990.

VAN GOGH IN FOCUS

Van Gogh in focus is een door het Van Gogh Museum in Amsterdam geïnitieerde boekenreeks over het leven en werk van Vincent van Gogh. Deze beknopte, en met zorg vormgegeven boeken onderzoeken het oeuvre van de kunstenaar, plaatsen het in zijn context en belichten Van Goghs leven in zijn verschillende fases. Elk deel in de serie benadert het werk van Van Gogh vanuit een verrassende invalshoek en biedt de lezer nieuwe inzichten en ontdekkingen: over de intrigerende schilderijen met zonnebloemen, de gepassioneerde correspondentie, de inspiratie in de Japanse kunst en de liefde voor de natuur. De reeks is rijkelijk geïllustreerd met schilderijen, tekeningen en brieven.

Eerder verschenen in deze serie: Peter Hecht, *Van Gogh en Rembrandt* (2006)

Voor informatie: www.vangoghmuseum.nl/museumpublicaties

BEELDVERANTWOORDING

Alle werken uit de collectie van het Van Gogh Museum zijn eigendom van de Vincent van Gogh Stichting. De fotorechten behoren toe aan de instellingen, zoals vermeld in het bijschrift en aan de fotografen.

Omslag voorzijde: Vincent van Gogh, *De bloeiende pruimenboom: naar Hiroshige (detail)*, 1887.
Van Gogh Museum, Amsterdam

Titelpagina: Vincent van Gogh, *Les Alyscamps*, 1888. Kröller-Müller Museum, Otterlo

Omslag achterzijde: Utagawa Hiroshige, *De pruimenboomgaard bij Kameido (detail)*, 1857.
Van Gogh Museum, Amsterdam

COLOFON

Van Gogh in focus wordt gepubliceerd onder auspiciën van het Van Gogh Museum, Amsterdam

Redactie Van Gogh in focus

Chris Stoelwijk, Leo Jansen, Heidi Vandamme, Suzanne Bogman

Met medewerking van

Fieke Pabst, Hans Luijten, Nienke Bakker, Kris Schiermeier

Redactionele begeleiding serie

Iris Roggema, Taal & Tekstwerk, Nijmegen

Hoofd publicaties

Suzanne Bogman

Redactie-assistent

Geri Klazema

Productie

Tijdsbeeld & Pièce Montée, Gent

Onder leiding van Ronny Gobyn

Coördinatie

Hans Cottyn, Tijdsbeeld & Pièce Montée, Gent

Vormgeving

Griet Van Haute, Gent

Fotografie en druk

Die Keure, Brugge

© Van Gogh Museum, Amsterdam / Mercatorfonds, Brussel / Louis van Tilborgh

www.vangoghmuseum.nl

ISBN 90 6153 696 3, EAN 978 90 6153 696 3, D/2006/703/49, NUR 642

Distributie in België: Mercatorfonds, ISBN 90 6153 694 4, EAN 978 90 6153 694 9, D/2006/703/58

Distributie in Nederland: Waanders Uitgevers, Zwolle, ISBN 90 400 8256 1

EAN / ISBN 978 90 400 8256 6

Niets uit deze publicatie mag door middel van druk, fotokopie, microfilm of op welke wijze ook worden vervoelvuldigd of openbaar gemaakt zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.

No part of this book may be reproduced in any form, by print, photoprint, microfilm or any other means without written permission from the publisher.

Deze publicatie werd mede mogelijk gemaakt door

Canon

'De Japanse kunst is iets als de primitieven, als de Grieken, als onze oude Hollandse schilders, Rembrandt, Potter, Hals, Vermeer, Van Ostade, Ruysdael. Dat kent geen einde' (brief van Vincent van Gogh aan zijn broer Theo).

In *Van Gogh en Japan* beschrijft Louis van Tilborgh de liefde van Vincent van Gogh voor Japanse grafiek. Van Gogh begon met het verzamelen van deze prentkunst tijdens zijn verblijf in Parijs en raakte overtuigd van de noodzaak om op 'zijn Japans' te kijken en te werken. Toen hij begin 1888 naar Arles verhuisde, groeide dit bijna uit tot een religie. Het welslagen en de toekomst van de moderne kunst achtte hij nu vrijwel geheel afhankelijk van de navolging van dit exotische voorbeeld. Maar hoe sterk ook, na een jaar verdween Van Goghs liefde voor Japan naar de achtergrond. Zijn bewondering voor de oosterse prestatie bleef groot, maar zijn eigen pogingen om in hun geest verder te werken, vond hij nu te hoog gegrepen. 'Welnu als schilder zal ik nooit iets belangrijks betekenen, dat besef ik ten volle', zo schreef hij teleurgesteld. Hoe onterecht dat eigen oordeel was, laat *Van Gogh en Japan* goed zien.

LOUIS VAN TILBORGH is conservator Van Gogh-onderzoek in het Van Gogh Museum in Amsterdam.

VAN GOGH IN FOCUS



ISBN 90-6153-606-0



9 780607 596901