



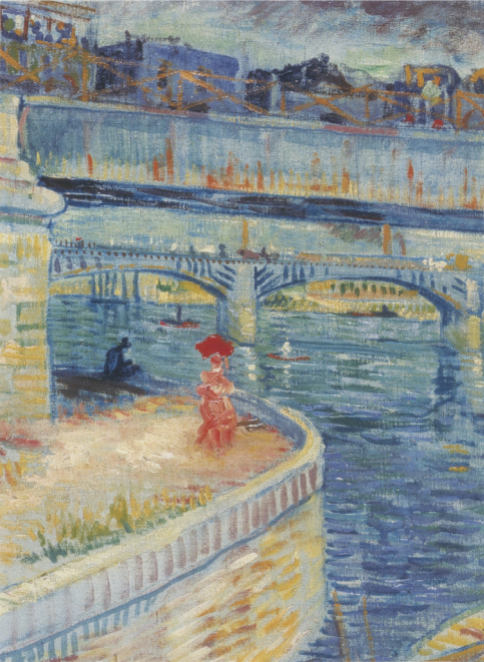
Van Gogh

VAN GOGH
en het
impressionisme

John House

Van Gogh Museum

Van Gogh en het impressionisme





VAN GOGH
en het
impressionisme

John House

Van Gogh Museum



TOEN VINCENT VAN GOGH het werk van de Franse impressionisten leerde kennen, onderging zijn werk een gedaanteverandering. Het sombere palet van de doeken uit zijn Hollandse periode maakte plaats voor de intense, zinderende kleuren die karakteristiek zijn voor zijn meest bejubelde werken. Maar in haar doelstellingen verschilde zijn kunst grondig van het impressionisme. Terwijl de impressionisten in hun schilderijen de vluchtige effecten van licht en kleur vastlegden, was voor Van Gogh kleur hoofdzakelijk een middel om zijn gevoelens en zijn visuele ervaring van de hem omringende wereld uit te drukken.

Van Gogh ontdekte het impressionisme tijdens de twee jaar die hij in Parijs doorbracht, van eind februari 1886 tot februari 1888. Het kan op het eerste gezicht verrassend lijken dat hij tot dan toe nauwelijks iets over de impressionisten en hun schilderwijze wist. Hij was in mei 1873 enkele dagen in Parijs geweest en had bij die gelegenheid de tentoonstelling van de Salon bezocht. In de herfst van 1874 en tussen mei 1875 en maart 1876 had hij in de Parijse galerie van de kunsthandelaar Adolphe Goupil gewerkt. De eerste twee groepstentoonstellingen van de impressionisten, in 1874 en 1876, en de veiling die zij in maart 1875 organiseerden, had hij dus net gemist. In de kunstwereld interesseerde slechts een kleine minderheid zich voor de impressionisten en hun activiteiten. Goupil specialiseerde zich in die tijd in academische genrestukken, tafereelen uit het leven van de beau monde en voorstellingen van het boerenleven; Van Gogh voelde zich, voordat hij kunstenaar werd, vooral aange trokken tot het werk van schilders van landelijke onderwerpen zoals Jean-François Millet en Jules Breton, en van de kunstenaars die in en rond het bos van Fontainebleau werkten.

Vincent van Gogh,
Olijfgaard, 1889
(detail afb. 52)
Kröller-Müller
Museum, Otterlo

In een brief van maart 1876 vermeldde Van Gogh dat hij bij de kunsthandelaar die gespecialiseerd was in dat soort schilderijen, Paul Durand-Ruel, geëteste reproducties van werken van Millet had gekocht. Hij beschrijft ook de andere geëteste reproducties die in diens galerie te koop waren, en die deel uitmaakten van de driehonderd bladen reproductiegrafiek die de kunsthandelaar tussen 1873 en 1875 uitgaf. Een klein aantal daarvan was gemaakt naar schilderijen van Claude Monet, Camille Pissarro en Alfred Sisley van wie Durand-Ruel veel doeken in voorraad had. Maar niets wijst erop dat de kunsthandelaar schilderijen van hen exposeerde toen Van Gogh de galerie bezocht, en de zwart-witreproducties van hun werken trokken op geen enkele manier zijn aandacht. Van Gogh lijkt ook niet op de hoogte te zijn geweest van de voorbereidingen voor de tweede groepstentoonstelling van de impressionisten, die drie dagen na zijn bezoek – op de dag van zijn vertrek uit Parijs – in de galerie van Durand-Ruel opende.

DEBUUT IN NEDERLAND

Na een tijdlang als leraar en als predikant werkzaam te zijn geweest, besloot Van Gogh in 1880 kunstenaar te worden. Hij woonde in 1881-1883 in Den Haag of bij zijn familie op het platteland, eerst in Etten en daarna in Nuenen, waar zijn vader, een dominee, in 1882 was benoemd. Zijn broer Theo had in 1881 de leiding gekregen over het filiaal van galerie Goupil aan de boulevard Montmartre in Parijs en hield hem op de hoogte van de artistieke ontwikkelingen in de hoofdstad, maar Van Gogh bleef ervan overtuigd dat geen enkele nieuwe ontwikkeling het werk van de kunstenaars die hij bewonderde, in het bijzonder Millet, kon overtreffen. Hij las Zola's teksten over Edouard Manet en vroeg Theo om informatie over het postume Manetretrospectief in de Ecole Nationale des Beaux-Arts in 1884. Toch was voor hem, zo schreef hij, 'niet Manet doch Millet die essentieel moderne schilder die den horizon opende voor velen'. Over het impressionisme, moest hij toegeven, wist hij daar in Holland weinig of niets. Een paar weken voordat hij in 1886 naar Parijs verhuisde, vroeg hij zich zelfs af 'of't impressionisme zijn laatste woord reeds heeft gezegd'.



Toch raakte Van Gogh meer en meer geboeid door kleur, al was die belangstelling vooral gewekt door wat hij las en minder door de studie van de kunstwerken zelf. Hij was gefascineerd door Eugène Delacroix' ideeën over kleur zoals zij werden beschreven in handboeken van Charles Blanc en Théophile Silvestre, waaruit hij in zijn brieven aan Theo uitvoerig citeerde. In 1884, toen zijn eigen palet nog erg donker was, schreef hij over zijn ambitie om schilderijen van de vier seizoenen te maken en voor elk seizoen een specifiek contrast van complementaire kleuren te gebruiken: groen en roze voor de lente, blauw en oranje voor de zomer, geel en violet voor de

Vincent van Gogh,
De aardapprinters, 1885
Van Gogh Museum,
Amsterdam

herfst en zwart en wit voor de winter. Het jaar daarop begon hij te onderzoeken hoe hij die ideeën in praktijk kon brengen. Het coloriet van zijn belangrijkste werk van 1885, *De aardappeleters* (1), is heel gedempt en suggereert de kleur van de aardappelen die de boeren aan het eten zijn, maar met subtiele mengsels van warme en koude kleuren bereikte hij toch het gewenste resultaat. Later dat jaar beschreef hij een groep stillevens, waaronder *Mand met appels* (2), aan de hand van de kleurencombinaties en de contrasten waaruit ze zijn samengesteld.

Zolang hij bij zijn familie woonde, had Van Gogh weinig gelegenheid om schilderijen van andere kunstenaars in het echt te zien. Toch opende een korte reis naar Amsterdam in oktober 1885, en zijn verhuizing naar Antwerpen in november, zijn ogen voor de manier waarop de oude meesters – Rembrandt van Rijn, Frans Hals en Pieter Paul Rubens – kleur hadden gebruikt. De schilderijen die hij van hen zag, bevestigden de ideeën die zijn boekenstudie hem had bijgebracht, namelijk dat de kunstenaar kleur niet moest gebruiken om de werkelijkheid na te bootsen, maar veeleer om har-



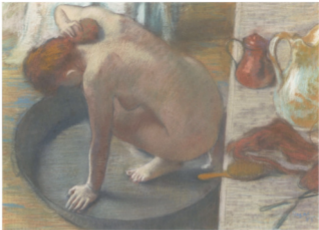


3
Eugène Delacroix,
Christus slaapt tijdens
de storm, ca. 1853
Metropolitan Museum
of Art, New York

monieën tot stand te brengen die vergelijkbaar waren met de natuur, omdat, zoals hij in kapitalen aan Theo schreef, 'KLEUR OP ZICHZELF IETS UITDRUKT'. De kunstenaars die naar zijn gevoel in de afgelopen jaren die ideeën het meest consequent hadden toegepast waren Delacroix (3) en de landschapsschilder Jules Dupré.

PARIJS 1886: PASTEUS SCHILDEREN

Nadat Goupil in 1884 met pensioen was gegaan, werd de naam van de galerie veranderd in Boussod, Valadon & Cie. De nieuwe eigenaren stonden meer open voor de recente ontwikkelingen in de schilderkunst en Theo kreeg toestemming om een klein aantal schilderijen van de belangrijkste impressionisten te kopen. Slechts een daarvan, een doek van Sisley, bevond zich nog in de galerie toen Van Gogh in Parijs aankwam. Theo had op dat moment vermoedelijk nog geen persoonlijke contacten met de impressionistische kunstenaars.



Een paar maanden later kreeg Van Gogh voor het eerst een groot aantal impressionistische schilderijen te zien op de achtste en laatste impressionistische groepstentoonstelling, die van midden mei tot midden juni plaatsvond. Hier zag hij onder meer recente pastels van badende vrouwen van Edgar Degas (4) en ook al de eerste neo-impressionistische werken van Georges Seurat, Paul Signac, Pissarro en anderen, uitgevoerd in kleine 'stipjes' van verschillende kleur. Vlak daarna bezocht hij de vijfde *Exposition Internationale*, georganiseerd door de kunsthandelaar Georges Petit, met recent werk van Pierre-Auguste Renoir en Claude Monet, die voor Van Gogh altijd de impressionistische schilder bij uitstek zou zijn (5).

Van Gogh kon aanvankelijk moeilijk uit de voeten met deze nieuwe manieren van schilderen, die zo verrassend anders waren dan alles wat hij daarvoor had gezien, zoals hij een jaar later aan zijn zus Willemien schreef: 'Men heeft van de impressionisten gehoord, men stelt er zich veel van voor en.... als men ze voor t'eerst ziet is men bitter en bitter teleurgesteld en vindt het slordig, leelijk, slecht geschilderd, slecht geteekend, slecht van kleur, al wat miserabel is. Dat was mijn eigen eerste indruk ook toen ik (...)

in Parijs kwam.⁷ Maar tegen de herfst van 1886 was hij van mening veranderd en schreef hij aan de Engelse schilder Horace Mann Livens: 'In Antwerpen wist ik niet eens wat de impressionisten waren, nu heb ik ze gezien en hoewel ik daar niet bij hoor, heb ik toch veel bewondering voor bepaalde impressionistische schilderijen, Degas, naaktfiguur, Claude Monet, landschap.' In dezelfde brief schreef hij ook dat hij weer de gelegenheid had gehad om het werk van Delacroix te bestuderen.

Zoals uit deze brief blijkt, begon Van Gogh de impressionisten al zeer te waarderen, maar in zijn schilderijen uit de lente, de zomer en de herfst van 1886 is de invloed van de impressionistische schilderkunst nog niet merkbaar. Het beperkte coloriet en de vrij gedempte tonaliteit van *La Butte Montmartre* (6) herinneren sterk aan het werk van de landschap schilders

5
Claude Monet,
Tulpenveld, Holland,
1886
Musée d'Orsay, Parijs

>> 6
Vincent van Gogh,
La Butte Montmartre,
1886
Köller-Müller
Museum, Otrero









7
Charles-François
Daubigny,
Rotses bij Villefranche-
sur-Mer, 1864-1872
De Meisdag Collectie,
Den Haag

van de vorige generatie, zoals Charles-François Daubigny (7) wiens schilderijen Van Gogh sinds zijn eerste bezoeken aan Parijs al bewonderde; in 1884 noteerde hij dat Daubigny 'veel durft in kleur'.

De heuvel van Montmartre ('La Butte'), die vanaf het noorden over Parijs uitkijkt, had op dat ogenblik twee verschillende gezichten. De kamers waar Van Gogh sinds juni 1886 woonde, bevonden zich aan de zuidkant, die al helemaal verstedelijkt was, en boden een panoramisch uitzicht over het zuidwesten van Parijs. De noordkant daarentegen begon zich pas te ontwikkelen. Het gebied dat op La Butte Montmartre is voorgesteld, bestond nog uit volkstuintjes en groentekwekerijen, terwijl de molens op de heuveltop Van Gogh aan de landschappen van zijn geboorteland deden denken. Maar terwijl hij deze relatief landelijke scène schilderde, beseftte hij duidelijk dat het landschap werd bedreigd door de oprukkende voorstad. Een tekening van hetzelfde uitzicht in een meer panoramisch formaat (8) is rechts begrensd door een reeks flatgebouwen, waarvan een in aan-



bouw; in het schilderij *La Butte Montmartre* koos hij ervoor die niet op te nemen.

Het stedelijke en voorstedelijke landschap was overigens geen nieuw thema in Van Goghs kunst, op veel van de schilderijen en tekeningen uit Den Haag zijn soortgelijke plekken voorgesteld. In enkele doeken, waaronder *De molen Blute-fin* dat hij in de herfst van 1886 schilderde (9), beeldde hij modieus geklede figuren af en onderstreepte daarmee de rol van Montmartre als een soort stedelijk recreatiegebied. De impressionisten waren de eersten die zulke figuren in olieverfschilderijen van stedelijke taferelen afbeeldden, maar tegen het midden van de jaren 1880 presenteerden vele kunstenaars even eigentijdse stadslandschappen op de Parijse Salon; Paul François Quinsac exposeerde een vergelijkbaar gezicht, zij het heel anders behandeld, op de Salon van 1887 (10).

Van Gogh vermeldde niet welke landschappen van Monet op de tentoonstelling van Petit zijn bewondering hadden gewekt, maar twee recente

8

Vincent van Gogh,
Gezicht op Montmartre,
1886
Van Gogh Museum,
Amsterdam





9
 Vincent van Gogh,
 De molen Blate-fin, 1886
 Museum de Fundatie,
 Zwolle

10
 Paul François Quinsac,
 Bij de Moulin de la
 Galotte, 1887
 Particuliere collectie

>> 11
 Vincent van Gogh,
 Vaas met Chinese asters
 en tuingladiolen, 1886
 Van Gogh Museum,
 Amsterdam

>> 12
 Adolphe Monticelli,
 Bloemstillevens, ca. 1875
 Van Gogh Museum,
 Amsterdam

gezichten van Hollandse tulpenvelden hebben ongetwijfeld zijn aandacht getrokken (5). Toch verschillen Monets levendige kleuren en doorwrochte, pasteuze oppervlakken volkomen van de gedempte tonaliteit en de eenvoudige, directe techniek van Van Goghs landschappen uit 1886. In Degas' pastels van badende vrouwen zag hij hoe kleur en tekening gecombineerd konden worden, maar ook dat had geen directe weerslag op zijn eigen werk.

Van Goghs andere grote schilderkunstige project in de late zomer en de herfst van 1886 was een reeks ambitieuze bloemstillevens (11). Krachtig en heel pasteus geschilderd, met sterke contrasten van kleur en textuur, zijn ze overduidelijk schatplichtig aan de bloemstukken van de kort daarvoor overleden Provençaalse schilder Adolphe Monticelli; de broers Van Gogh hadden verscheidene schilderijen van hem gekocht voor hun collectie (12). In die nieuwe stillevens zette Van Gogh zijn onderzoek naar kleurgebruik





13

Georges Seurat,
De Seine bij Courbevoie,
1883-1884
Van Gogh Museum,
Amsterdam



14

Vincent van Gogh,
Besiedeld de Gichy,
1887
Van Gogh Museum,
Amsterdam

uit zijn laatste jaar in Nederland voort. In zijn brief aan Livens beschreef hij zijn recente landschappen, waaronder vermoedelijk *La Butte Montmartre*, als 'zuiver groen, zuiver blauw', en legde hij de kleurcontrasten in zijn bloemstillevens uit als 'een poging om een intense KLEUR te bereiken en geen grijze harmonie'.

Tentoonstellingen waren voor Van Gogh één manier om te ontdekken hoe er op dat ogenblik in Frankrijk werd geschilderd, persoonlijke contacten waren een andere. Na zijn aankomst in Parijs studeerde hij ongeveer drie maanden in het atelier van de academische kunstenaar Fernand Cormon. Hij maakte er kennis met medestudenten zoals Henri de Toulouse-Lautrec en Louis Anquetin, en ook met Anquetins vriend Emile Bernard, die net uit het atelier was weggestuurd. Zij hadden niet onmiddellijk invloed op zijn werk, maar in de loop van dat jaar leerde hij Bernard en Toulouse-Lautrec beter kennen, en blijkbaar was het vooral via hen, en niet zozeer door tentoonstellingsbezoeken, dat hij bij de discussies over de eigentijdse kunst betrokken raakte.



BEGIN 1887: DE EERSTE EXPERIMENTEN

Het impressionisme van kunstenaars als Monet was in de eerste plaats gebaseerd op *la sensation*: de persoonlijke, rechtstreekse visuele ervaring van de wereld. Vanaf 1880 schilderde Monet die *sensation* in steeds complexere vormen, met rijke harmonieën van kleur en penseelstreek. Maar op





dat ogenblik waren jonge kunstenaars alweer op zoek naar manieren om verder te gaan dan een dergelijke subjectieve visie. Het neo-impressionisme van Seurat (13) en Signac maakte aanspraak op een meer objectieve en wetenschappelijke benadering, vertaald in de onpersoonlijke eenvormigheid van naast elkaar aangebrachte kleine kleurstippen, een techniek die bekend werd als pointillisme. Toulouse-Lautrec werd meer en meer geboeid door de lijn om menselijke beweging en expressie weer te geven, Paul Gauguin zocht naar een 'synthese' om in zijn kunst herinnering en verbeelding uit te drukken in plaats van de uitwendige vormen van de natuur, en Bernard en Anquetin vervuilden de impressionistische gefragmenteerde verfbehandeling voor scherp afgelijnde kleurvlakken, in een poging de essentie en niet zozeer de verschijningsvorm van een onderwerp te vatten. Van Gogh experimenteerde in de eerste maanden van 1887 op een karakteristiek onsystematische manier met verschillende elementen van die visies op de schilderkunst, soms in onverwachte combinaties. Terwijl hij in 1886 met relatief dikke verflagen had geschilderd, begon hij nu heel zuinig te werken, vermengde zijn verf met *essence*, een op olie gebaseerde verdunner, en voorzag de vormen vaak van een omtreklijn. Toulouse-Lautrec werkte in die tijd op een soortgelijke manier. Soms, zoals in *Montmartre: molens en moestuinen* (15), combineerde Van Gogh dit met kleine verspreide kleurvlekjes die zijn belangstelling voor de neo-impressionistische stippeltechniek veraden. Hij gebruikte ze echter niet stelselmatig; ze verlevendigen de kleur laag en suggereren de texturen van het tafereel, maar zijn niet gecombineerd in een eenvormig en samenhangend netwerk van penseelstreken van dezelfde grootte. In *Boulevard de Clichy* (14), dat hij rond dezelfde tijd tegen het einde van de winter schilderde, gebruikte hij weinig omtreklijnen, maar modelleerde hij de vormen in trefzekere, delicate penseelstreken in contrasterende kleuren: groen tegen rood op het gebouw links, en geel tegen purper in het verst verwijderde gedeelte van de boulevard. In allebei deze doeken is een groot deel van de luminositeit het gevolg van de heldere grondlaag van het doek die zichtbaar is gelaten tussen de gekleurde toetsen.



ASNIÈRES EN MONTMARTRE: VAN GOGHS IMPRESSIONISME

Van Goghs manier van schilderen onderging nog meer snelle veranderingen aan het einde van de lente en bij het begin van de zomer van 1887. Gedurende een korte tijd, klaarblijkelijk in mei, gebruikte hij een techniek die veel dichter bij die van Seurat en Signac lag, waarbij hij het hele oppervlak van het schilderij opbouwde uit kleine kleurvlekken en toetsen. Dit is het opvallendst in het zorgvuldig afgewerkte doek *Arbeider op een landweg* (16). Die verandering kwam misschien doordat hij opnieuw in de gelegenheid was geweest om de recentste schilderijen van de neo-impressionisten te zien, waaronder Seurats *De brug van Courbevoie* (17), tijdens de tentoonstelling van de Société des Artistes Indépendants van eind maart tot begin

16
Vincent van Gogh,
*Arbeider op een
landweg*, 1887
Particuliere collectie



17

Georges Seurat,
De brug van Courbevoie,
1886
The Courtauld Gallery,
Londen

18

Paul Signac,
Quai de Clichy, zonlicht,
1887
Baltimore Museum
of Art

mei. Pas nu leek hij te begrijpen wat de behandeling van het hele schilderijoppervlak betekende. Het feit dat hij Signac had leren kennen, speelde daarbij waarschijnlijk een rol. Zij gingen samen schilderen aan de oevers van de Seine in Asnières, aan de westelijke rand van Parijs, en vermoedelijk zag hij daar Signacs nieuwste schilderijen, waaronder *Quai de Clichy, zonlicht* (18). Het is geschilderd in een fijne, delicate techniek die veel gelijkenis vertoont met die van *Arbeider op een landweg*.

Paradoxaal genoeg begon Van Gogh in de schilderijen die hij zelf in Asnières maakte te werken met bredere, dynamischer penseelstreken, waardoor zijn kunst veel dichter bij het impressionisme van Monet kwam. In zekere zin volgde hij in de eerste helft van 1887 de recente ontwikkeling van de Franse schilderkunst in omgekeerde richting – eindigend met een manier van schilderen die juist het startpunt was geweest voor jonge kunstenaars die tegen het impressionisme reageerden. Dat jaar had hij weer de gelegenheid om Monets recente schilderijen te zien in de *Exposition Internationale* van Georges Petit, die liep van begin mei tot begin juni. Bovendien begon Theo in april bij Monet zelf schilderijen te kopen voor Boussod, Valadon & Cie en we mogen aannemen dat Van Gogh deze werken aandachtig heeft bekeken, ook al bestaan daarvoor geen echte bewijzen.

De eerste aankoop was *Rotsen in Port-Coton, de Rocher du Lion, Belle-Ile* (19),



dat Monet schilderde toen hij op Belle-Ile aan de westkust van Bretagne verbleef. In dat doek en in Monets andere schilderijen uit die periode werd de dynamische, soepele penseelstreek aangewend om een levendige impressie van de krachten van de natuur op te roepen. In zekere zin bleef de penseelvoering beschrijvend, maar tegelijkertijd creëerde zij kalligrafische patronen en een weefsel van kleurenharmonieën. Kleur en penseelstreek samen brachten een algemene eenheid in het werk. Dat was de fundamentele les die Van Gogh uit Monets impressionisme meenam en tijdens de rest van zijn carrière op steeds inventievere manieren bleef onderzoeken.

Aan het einde van de lente en in de zomer van 1887 waagde Van Gogh zich aan enkele typische impressionistische onderwerpen: riviergezichten met bruggen en boten, weerspiegelingen in het water, tuinen, weiden en akkers. Ongetwijfeld had hij impressionistische schilderijen met die thema's gezien (20), misschien bij Durand-Ruel. *Oever van de Seine* (21) komt het dichtst bij een archetypisch impressionistisch riviergezicht, met een veelkleurig palet dat de verschillende elementen op de rivieroever beschrijft, en rijk gekleurde horizontale borstelstreken die de reflecties op het bewegende water suggereren. *Vissen in het voorjaar: de brug van Clichy* (22) behandelt het vaak terugkerende impressionistische thema van het contrast tussen boten op de rivier en het verkeer op de brug. Van Gogh gebruikte

19
Claude Monet,
*Rotsen in Port-Coton,
de Rocher du Lier,
Belle-Ile, 1885*
Fitzwilliam Museum,
Cambridge

20
Claude Monet,
*Lente op het eiland
La Grande Jatte, 1878*
The National Museum
of Art, Architecture
and Design, Oslo

21
Vincent van Gogh,
Oever van de Seine, 1887
Van Gogh Museum,
Amsterdam









22

Vincent van Gogh,
Vissen in het voorjaar:
de brug van Clichy,
1887
Art Institute of
Chicago



dezelfde gevarieerde techniek, maar hier zijn de krachtig geborstelde weer-
 spiegelingen van de boten op de voorgrond vooral bedoeld om de onderste
 zone van het doek te verlevendigen. De geschilderde rode rand rondom het
 tafereel moest door simultaancontrast het effect van de dominante groene
 tonaliteit van het schilderij verhogen.

Vrouw in een tuin, dat hij rond dezelfde tijd maakte en dat een soortge-
 lijke rode rand heeft (23), vertoont veel gelijkenis met Monets *Lente* (24),
 een recent doek dat Van Gogh zeker kan hebben gezien. In beide werken
 zijn de gezichten van de vrouwen herleid tot eenvoudige verftoetsen, en
 wordt het spel van licht en schaduw op hun kleding gesuggereerd aan de
 hand van penseelstreken in verschillende kleuren. En hoewel in Van Goghs
 doek het gras en het gebladerte met krachtiger penseelstreken zijn weer-
 gegeven, zijn ook de rijk uitgewerkte texturen in beide tafereelen zeer verge-
 lijikbaar. De landschapsthema's die Van Gogh in Asnières schilderde, vari-
 eerden van bosgezichten en half-landelijke scènes tot gezichten waarin de



24
Claude Monet,
Lez de l'eau, 1886
Fitzwilliam Museum,
Cambridge

voortschrijdende industrialisering van de streek werd benadrukt. Het waren de onderwerpen die ook de impressionisten in de vijftien jaar daarvoor hadden gekozen wanneer zij in de vallei van de Seine gingen schilderen. Samen tonen zij op levendige wijze de diversiteit van dat snel veranderende gebied aan de rand van Parijs, waar oude dorpen geleidelijk opgingen in de voorstedelijke en industriële periferie van de hoofdstad. In enkele doeken nam Van Gogh de industrie zelf als hoofdonderwerp, zoals *De fabriek* (25). Mogelijk was Signac hier zijn voorbeeld, met *De gashouders, Clichy* (26), dat te zien was op de laatste impressionistische tentoonstelling en bij de *Indépendants* in 1886.

In zijn portretten uit die tijd werd Van Gogh wellicht beïnvloed door Monet. Diens *Poly, visser in Kervillaouen* (27) hing op de tentoonstelling in de galerie van Petit in 1887. Monet gebruikte de krachtige, dynamische penseelvoering waarmee hij de zee en de door de storm geeselde rotsen van Belle-Ile had voorgesteld om het gezicht en de haren van de visser te schilderen, wiens trekken door dezelfde stormen verveerd waren. De



25
Vincent van Gogh,
De fabriek, 1887
The Barnes Founda-
tion, Philadelphia

zelfportretten die Van Gogh in de zomer van 1887 schilderde, vertonen dezelfde krachtige techniek (28). Door zichzelf met een strohoed af te beelden suggereerde hij dat het werken in de buitenlucht als landschapschilder ook zijn uiterlijk had gevormd. Toch zag hij Monet in de eerste plaats als een landschapschilder, niet als een figuurschilder. In 1888 schreef hij: 'Liever wacht ik op de komende generatie, die met het portret zal doen wat *Claude Monet* doet met het landschap.'

Later die zomer keerde Van Gogh terug tot de landschappen van Montmartre, in het bijzonder de plaats die hij het jaar daarvoor had afgebeeld in *La Butte Montmartre* (6). Het contrast tussen dat doek en *Moestuintjes op Montmartre* (29) onthult de verrassende ontwikkeling die



zijn kunst in tijd van twaalf maanden had doorgemaakt. Het onderwerp is vrijwel identiek, maar in plaats van de gedempte tinten en het onopvallende penseelwerk van 1886 bestaat het nieuwe schilderij uit een wirwar van korte, helder gekleurde toetsen in verschillende richtingen. Gelen en oranjes suggereren zonlicht, blauwen duiden op schaduw naast de groene toetsen van gras en gebladerte, maar de kleurstippels zijn niet systematisch op het doek gezet, zoals in het werk van Seurat en Signac. De kleur is veeleer intuïtief aangebracht, om de algemene indruk zo krachtig mogelijk te maken. Er is bijvoorbeeld geen objectieve realistische reden voor de over het hele doek verspreide orangerode accenten, die sterk afsteken tegen de dominante groenen.

26
Paul Signac,
De goeshuizen, Clichy,
1886
National Gallery of
Victoria, Melbourne,
Felton-legaat

27

Claude Monet,
Polg, visser in
Kerillanzen, 1886
Musée Marmottan-
Monet, Parijs

28

Vincent van Gogh,
Zelfportret met strohoed,
1887
Van Gogh Museum,
Amsterdam



Deze werkwijze is in zekere zin een voortzetting van de impressionistische toets die Van Gogh in zijn werk in Asnières gebruikte, maar met een nieuwe helderheid en precisie. Dat komt nog sterker tot uiting in een groep aquarellen die hij rond diezelfde tijd in de omgeving van Montmartre maakte, zoals *Een buitenwijk van Parijs, gezicht vanaf Montmartre* (30). Hier blijft de onderliggende tekening in potlood en inkt zichtbaar, en ook de penseelstreken in waterverf zijn opvallend grafisch. Tekenen was een cruciaal element in Van Goghs benadering van de kunst. Eerder in zijn carrière was er relatief weinig rechtstreekse wisselwerking geweest tussen zijn tekenwerk en zijn schilderen in olieverf; een tekening (8) kon dienstdoen als visualisering van een idee of als voorbereiding van een schilderij, maar de uiteindelijke werken vertoonden geen uitgesproken grafisch karakter (6). Maar nu, in de tweede helft van 1887, begon hij de mogelijkheden te onderzoeken om teken- en schilderkunst te doen samensmelten. De kalligrafische penseelvoering in Monets schilderijen van stormachtige kusten kan hem





29
Vincent van Gogh,
Moestuinjes op
Montmartre, 1887
Stedelijk Museum,
Amsterdam

hebben beïnvloed, evenals de manier waarop Degas in zijn pastels tekende met kleuren. Maar het resultaat was zeer karakteristiek voor Van Gogh; het vormt een allesomvattende synthese van de twee elementen die in de academische theorie elkaars tegenpolen waren – *dessin* en *couleur*, lijn en kleur.

KLEUR EN JAPAN

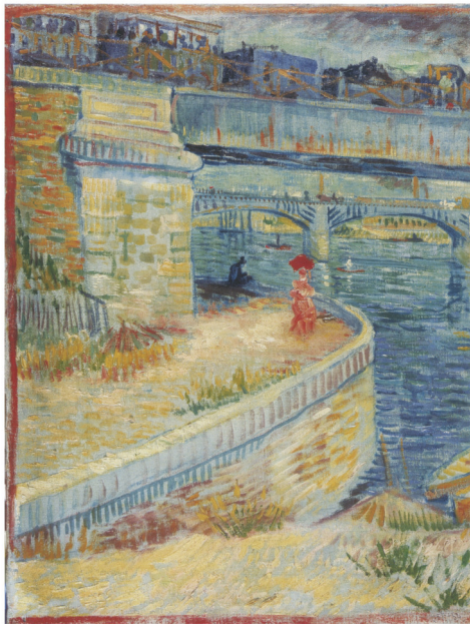
In de herfst van 1887 kwam Van Gogh opnieuw in contact met Bernard en Anquetin, en zag hij hoe zij een radicaal alternatief voor het impressionisme ontwikkelden. Zij streefden niet naar een vluchtige impressie van het onderwerp maar wilden het innerlijke wezen ervan uitdrukken. Daartoe gaven zij, in plaats van het penseel vrij spel te laten, de vormen weer in effen kleurvlakken met donkere omtreklijnen. Tijdens de winter van 1887-1888



onderhield Van Gogh ook contacten met Paul Gauguin, die gelijksoortige ideeën over schilderen begon te ontplooiën. Die zomer had Van Gogh in een van zijn meest impressionistische doeken de bruggen over de Seine tussen Asnières en Clichy geschilderd (31). In de herfst behandelde Bernard hetzelfde onderwerp in zijn nieuwe schilderij (32). Intussen had Anquetin een nieuwe dimensie aan die schilderwijze toegevoegd in *De oogst: de maaiër op het middaguur* (33), door het hele tafereel te schilderen in een goudgele tonaliteit die de essentie van de oogst uitdrukte.

Van Gogh verkende die uiteenlopende benaderingen in een reeks stillevens. Tijdens het afgelopen jaar had hij de invloed van Monticelli verwerkt in een serie bloemstukken (11); nu legde hij zich toe op fruit, soms in schalen of manden (34), maar vaak ook gewoon losjes over een tafelkleed verspreid (35). Opnieuw is in die werken de invloed van Monet voelbaar. Van Gogh

30
Vincent van Gogh,
Een buitenswijk van
Parijs, gezicht vanaf
Montmartre, 1887
Stedelijk Museum,
Amsterdam





31
Vincent van Gogh,
Bruggen over de Seine
in Asnières, 1887
Collection E.G.
Bührle, Zürich

creëert hier het ruimtelijk effect op eenzelfde manier als Monet doet in bijvoorbeeld *Appelen, peren en druiven* (36). Maar terwijl in Monets schilderij het onderwerp wordt weergegeven in een scala van zeer gevarieerde kleuren laten Van Goghs doeken vanaf de herfst van 1887 eenvoudiger en schematischer kleurschikkingen zien – *Druiven* is hoofdzakelijk een contrast tussen geel/oranje en paars/blauw, terwijl *Kweeperen, citroenen, peren en druiven* net als Anquetins *De oogst: de moaier op het middaguur* wordt gedomineerd door één enkele kleur, een effect dat op een dramatische manier wordt versterkt door de geschilderde omlijsting. Ondanks de vereenvoudigde kleurschema's behouden deze werken toch het krachtige, vibrerende en gerichte penseelwerk van Van Goghs recente landschappen – geheel verschillend van de effen kleurvlakken van de doeken van Anquetin en Bernard.

In deze werken slaagde Van Gogh erin drie schijnbaar onverenigbare manieren van schilderen met elkaar te verzoenen: de theoretische benadering van kleur door de neo-impressionisten, het op *sensation* gebaseerde impressionisme van Monet (dat de neo-impressionisten als 'romantisch' bestempelden) en de vernuftige vereenvoudigingen van Bernard en Anquetin (die het jaar daarop door een criticus 'cloisonnisten' werden genoemd). Ook in zijn persoonlijke contacten lijkt Van Gogh te hebben gestreefd naar een verzoening van deze vijandige klieken in de kunstwereld. In een brief aan Bernard probeerde hij een ruzie tussen Bernard en Signac bij te leggen en zijn vriend te overtuigen van de verdiensten van het pointillisme.

Hoe verschillend hun benaderingen ook waren, Van Gogh beschouwde de jonge kunstenaars als een soort groep die hij de 'schilders van de *petit boulevard*' noemde. De schilders van de *grand boulevard* konden hun werk aan gevestigde kunsthandelaars verkopen – aan Durand-Ruel, aan Petit en aan Theo bij Boussod, Valadon & Cie. De kunstenaars van de *petit boulevard* daarentegen verkochten hun werk overal waar ze konden, meestal aan kleine clandestiene handelaars die bereid waren ze voor een prijke te kopen of te verruilen voor schildermateriaal. Net als Van Gogh zelf – die zijn werk soms voor andere schilderijen verruilde – slaagden zij er vaak helemaal niet in om hun werk te verkopen.



De handelaar met wie Van Gogh het nauwste contact had was Julien 'Père' Tanguy, wiens verfwinkelje in Montmartre een vaste ontmoetingsplaats voor de jonge kunstenaars was. Van Gogh maakte drie portretten van Tanguy; het laatste, geschilderd eind 1887, beeldt hem af als een priesterlijke figuur, zittend tegen een achtergrond die geheel uit Japanse prenten bestaat (37). Het is geen echt interieur, de prenten zijn te groot en niet in verhouding met de figuur van Tanguy. Het is duidelijk dat Van Gogh ze als een symbolisch decor voor de kunsthandelaar bedoelde, maar ze lijken eerder zijn eigen interesse dan die van Tanguy te weerspiegelen. Van Gogh was in 1885 in Antwerpen Japanse prenten beginnen te verzamelen, maar pas in Parijs kreeg hij er werkelijk belangstelling voor. Begin 1887 organiseerde hij een tentoonstelling ervan in café Le Tambourin op Montmartre, en kocht hij nog veel meer prenten.

In prenten als *Ishiyakushi: de Yoshitsun-kersenboom nabij de Noriyori-tempel* van Utagawa Hiroshige uit 1855 (38), de houtsnede die hij bovenaan rechts in het portret van Tanguy afbeeldde, ontdekte Van Gogh een wereld van licht en heldere kleuren. Hij vergeleek ze met de kleurige landschappen van de impressionisten die, zoals hij wist, ook inspiratie hadden gevonden

32
 Emile Bernard,
 De oodervoagsters. Ijzeren
 bruggen in Aunis, 1887
 Museum of Modern Art,
 New York

33
 Louis Anquetin,
 De oogst: de masier
 op het middaguur, 1887
 Particuliere collectie





34
Vincent van Gogh,
Druiven, 1887
Van Gogh Museum,
Amsterdam

35
Vincent van Gogh,
Kweperen, citroenen,
peren en druiven, 1887
Van Gogh Museum,
Amsterdam

36
Claude Monet,
Applet, peren en
druiven, 1880
Kunsthalle, Hamburg

in de heldere tinten en verrassende composities van de Japanse houtsneden. Zijn liefde voor de Japanse kunst lag ook voor een deel aan de basis van zijn besluit om in februari 1888 Parijs te verlaten en naar Arles te trekken, aan de Rhône in Zuid-Frankrijk. Enkele maanden later verklaarde hij in een brief aan Theo: 'Kijk, we houden van de Japanse schilderkunst, we zijn erdoor beïnvloed – alle impressionisten hebben dat met elkaar gemeen – en dan zouden we niet naar Japan gaan, d.w.z. naar wat gelijk staat met Japan, het Zuiden?'

Wellicht heeft Monets vertrek midden januari 1888 naar Antibes aan de Middellandse Zee ook invloed gehad op zijn beslissing. Monet stond nu onder contract bij Boussod, Valadon & Cie en ging naar het Zuiden om er een tijdlang te gaan schilderen. Van Gogh wist ongetwijfeld dat de schilderijen die hij er maakte naar Theo zouden worden gezonden.





37
Vincent van Gogh,
Père Tanguy, 1887
Musée Rodin, Parijs

38
Utagawa Hiroshige,
*Ishigekoshi: de
Yashitsune-kersenboom
nebij de Norigori-
tempel*, 1855
Van Gogh Museum,
Amsterdam

ARLES 1888: DE KLEUR VAN HET ZUIDEN

In Arles moet Van Gogh al snel de indruk hebben gekregen dat zijn droom over een ideale fusie van impressionisme en Japan werkelijkheid was geworden. In de reeks bloeiende boomgaarden, de eerste grote serie die hij in het zuiden schilderde, leek het alsof Monet (24) versmolten was met Hiroshige (38), ook al zijn de doeken heel verschillend uitgevoerd. *Roze perzikbomen* (39) is misschien het meest impressionistische werk. Het lijkt in één sessie te zijn geschilderd, losjes en zonder aarzeling, met krachtige en vaak zeer pasteuze penseelstreken. Maar in de donkere omtreklijnen die de structuur van de boom benadrukken, is de invloed van prenten zoals die van Hiroshige merkbaar, in tegenstelling tot de geïntegreerde kleurenharmonieën van Monet. In sommige boomgaardschilderijen verraden krullende grafische tekens (40) de invloed van de 'japonaiserieën', terwijl andere bezaaid zijn met kleine stippen, een overblijfsel van zijn belangstelling voor het neo-impressionisme in het jaar daarvoor.

Terwijl hij aan die schilderijen werkte, schreef Van Gogh aan Bernard: '[Ik] volg geen enkel systeem van penseelvoering, ik bewerk het doek met onregelmatige penseelstreken die ik laat voor wat ze zijn; impasto's,

onbeschilderde stukken doek – hier en daar onvermijdelijk onvoltooid gelaten partijen – overschilderde stukken, grove streken, enfin, het resultaat is, denk ik, verontrustend en schokkend genoeg om mensen met vooropgezette ideeën over techniek allesbehalve te verblijden.’ Het is duidelijk dat hij hier uitlegde waarom hij geen systematische methode had aangenomen, zoals die van Bernard (32); maar de verscheidenheid in techniek waarmee de boomgaardschilderijen zijn uitgevoerd wijst erop dat hij zelfbewuster en doelgerichter te werk ging dan uit deze brief blijkt. Het motief van de boomgaarden bood hem de mogelijkheid om verschillende soorten toetsen uit te proberen om het licht en de kleur van het zuiden weer te geven.

Van Gogh vond *Roze perzikbomen* (39) ‘de beste studie die ik hier heb gemaakt’. Toen Anton Mauve overleed, zijn aangetrouwde neef bij wie hij in 1881-1882 in Den Haag een paar weken teken- en schilderles had gevolgd, besloot hij het schilderij aan hem op te dragen en het naar zijn weduwe te sturen. Hij legde aan Theo uit waarom hij dit schilderij had gekozen: ‘Het leek me dat het ter nagedachtenis aan Mauve iets teders én heel vrolijks moest zijn en niet een studie in een serieuzere toonaard.’ Uit dit citaat blijkt Van Goghs groeiende vertrouwen dat zijn kunst meer kon zijn dan louter een weergave van de zichtbare wereld – dat de onderwerpen die hij schilderde door hun kleur en toets gevoelens en stemmingen konden uitdrukken. Korte tijd later legde hij zijn veranderende visie op kleur uit in een brief aan de Australische schilder John Peter Russell die hij in Parijs ontmoet had: ‘Natuurlijk geeft Monticelli ons geen – en hij pretendeert dat ook niet – lokale kleur of zelfs lokale waarheid. Maar hij geeft ons iets gepassioneerds en eeuwigs – de rijke kleur en rijke zon van het schitterende Zuiden als een waar colorist, overeenkomstig de opvatting van Delacroix over het Zuiden. Namelijk dat het Zuiden nu wordt weergegeven door het gelijktijdige contrast van kleuren en hun afleidingen en harmonieën en niet door vormen of lijnen als zodanig.’ Deze opvattingen verschillen niet veel van de ideeën die hij in 1885 in Nederland begon uit te diepen, maar pas door zijn kennismaking met de impressionistische schilderkunst beschikte hij over de visuele taal om ze volledig te kunnen uitdrukken.



Souvenir de Mauve
Vincent



Tezelfdertijd vond Van Gogh in de omgeving van Arles echo's van het landschap van zijn geboorteland: 'Veel motieven hier zijn – qua karakter – absoluut hetzelfde als in Holland, het verschil zit in de kleur.' Hij schilderde een reeks doeken van een brug over een kanaal die er opvallend Hollands uitzag (en inderdaad door Nederlandse ingenieurs was gebouwd). Hij schilderde het tafereel in heldere kleuren en op een gevarieerde impressionis-

tische manier, maar omliggende heel nauwkeurig de vormen van de brug (41). Hij begon ook de uitgestrekte vlakke in het oosten en noordoosten van Arles te verkennen, tussen de Rhône en de Alpilles-bergketen: 'Ik heb een nieuw motief onder handen, groene en gele velden tot zover het oog reikt, die ik al twee keer heb getekend en waar ik opnieuw aan begin in een schilderij, helemaal als een Salomon [Philips] Koninck, je weet wel, de leerling van Rembrandt die die immense vlakke landschappen maakte' (42, 43, 44).

Het is opvallend dat Van Gogh toen zo gemakkelijk overschakelde tussen tekenen en olieverfschilderen. Sommige tekeningen gaven later de aanzet tot schilderijen (43), sommige waren kopieën van eerdere doeken en andere stonden geheel los van de geschilderde werken (45). De stijl die hij had ontwikkeld, een combinatie van krachtige diagonale lijnen en duidelijke contouren, kon even vlot met pen en inkt als met penseel en verf worden aangewend. In die zin waren zijn procedés radicaal verschillend van Monets impressionisme, dat geen grafisch equivalent had.

Toen Theo hem in juni in een brief de tentoonstelling beschreef van Monets schilderijen van Antibes die hij bij Boussod, Valadon & Cie aan het organiseren was, kreeg Van Gogh weer belangstelling voor deze kunstenaar. 'Het is waar dat ik maar één kant van de Provence heb doorkruist en dat aan de andere kant de natuur is zoals bijvoorbeeld Claude Monet die maakt.' Aan Russell schreef hij: 'Mijn broer heeft een tentoonstelling van 10 nieuwe schilderijen van Claude Monet, zijn laatste werk, bijvoorbeeld een landschap met een rode zonsondergang en een groep donkere sparren langs de zee. De rode zon veroorzaakt een oranje of bloedrode weerkaatsing op de blauwgroene bomen en de grond. Ik wou dat ik ze kon zien' (46).

Van Gogh ondervond ook aan den lijve de praktische problemen van het schilderen in de openlucht toen hij probeerde te werken tijdens de mistral. Hij had *Korenveld met ondergaande zon* (47) geschilderd, schreef hij aan Bernard, 'in één enkele sessie. (...) ik ben immers in de volle mistral expres naar buiten gegaan om dat te maken.' De fysieke handeling van het schilderen in die omstandigheden werd voor hem echter de uitdrukking van een gemoedsgesteldheid; in dezelfde brief ging hij verder: 'Is het niet veeleer





41
Vincent van Gogh,
De brug van Langlois
met struiken die de
ans doen, 1888
Kröller-Müller
Museum, Otterlo



42
Philips Koninck,
Rivierlandschap, 1576
Rijksmuseum,
Amsterdam

43
Vincent van Gogh,
De blauwe wegen, 1888
Fogg Art Museum,
Cambridge, Mass.

44
Vincent van Gogh,
De oogst, 1888
Van Gogh Museum,
Amsterdam

de intensiteit van de gedachte dan de beheersing van de penseelstreek waar we naar streven – en in de gegeven omstandigheden van impulsief werken ter plaatse en naar de natuur, is dan een kalme en beheerste penseelstreek wel altijd mogelijk?' Hij eindigde met een vergelijking van het werk van de kunstenaar in de zon met dat van de maaier tijdens de oogst: 'Landschappen in geel oud goud – snel, snel, snel en in haast gemaakt, zoals de maaier die zwijgt onder de brandende zon, zich concentrerend op zijn maaierwerk.'

Voor Van Gogh was de intense kleur van schilderijen als *De oogst* (44) en *Korenveld met ondergaande zon* (47) een soort synthese van het impressionisme en de Japanse kunst. Maar toen hij in juli 1888 schreef over '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?' (45), doelde hij niet op zo'n synthese; de kwaliteit die Van Gogh in deze tekeningen als Japans beschouwde, was de nauwgezette aandacht voor de alledaagse en ogenschijnlijk triviale details van het tafereel. In augustus voelde Van Gogh zich in staat om die verschillende ideeën te verenigen in een samenvatting van zijn toenmalige positie als kunstenaar: '(...) dat wat ik in Parijs heb geleerd, verdwijnt en dat ik terugkeer naar de opvattingen die ik heb opgedaan op het platteland, voordat ik de impressionisten kende. En het zou me nauwelijks verbazen als de impressionisten binnenkort iets aan te merken zouden





Vincennes



46

Claude Monet,
*Onder de pijnbomen
aan het eind van de dag*,
1888
Philadelphia Museum
of Art



47

Vincent van Gogh,
*Korensild met onder-
gaande zon*, 1888
Kunstmuseum
Winterthur

hebben op mijn manier van werken, die meer gevoeld is door de ideeën van Delacroix dan door die van hen. Want in plaats van te proberen precies weer te geven wat ik voor me zie, gebruik ik de kleur meer naar eigen willekeur om me krachtig uit te drukken.' Hij beschreef hoe hij die ideeën in praktijk had gebracht in een portret van de boer Patience Escalier (48). Het portret knoopte aan bij de koppen die hij in Nederland had geschilderd en bij *De aardappeleters* (1), maar toch was het ook helemaal anders, want in het nieuwe schilderij 'roept de kleur het beeld op van de zinderend hete lucht tijdens de oogst midden op de dag in de volle hitte'.

Kleur was hier het middel waarmee Van Gogh probeerde nieuwe betekenislagen toe te voegen. Heel andere associaties gaven een bredere betekenis aan zijn reeks schilderijen van het park dicht bij zijn huis (49). Hoewel het bij uitstek een impressionistisch onderwerp was, wist Van Gogh het park een meer omvattende betekenis te geven als een plek van artistieke inspiratie. Hij had een artikel over de Italiaanse en Provençaalse dichters uit de renaissance gelezen, waarbij hij zich 'de dichters van de renaissance, Dante,





Petrarca, Boccaccio, wandelend tussen die struiken op het grasperk met bloemen' voorstelde. Hij gaf die reeks schilderijen de naam 'De tuin van de dichter'.

Van Goghs schilderwijze werd in die tijd eenvoudiger. Nadat hij het portret van Escalier had voltooid, schreef hij: 'Ik begin meer en meer te zoeken naar een eenvoudige techniek die misschien niet impressionistisch is. Ik zou op zo'n manier willen schilderen dat uiteindelijk iedereen die ogen heeft, het goed kan begrijpen.' Toen hij de schilderijen van 'de tuin van de dichter' beschreef, merkte hij op: 'De huidige studies zijn echt uit één enkele stroom van verf gemaakt. De penseelvoering is niet erg in losse toetsen opgedeeld en de tonen zijn dikwijls gebroken. En uiteindelijk ben ik onwillekeurig gedwongen de verf naar het voorbeeld van Monticelli dik op te brengen. Soms denk ik echt dat ik het werk van die man voortzet (...).'

Toch bleef Van Gogh zichzelf beschouwen als een impressionist, al was het in enigszins negatieve termen: 'Nu zie ik weliswaar in het impressionisme de wederopstanding van Eugène Delacroix, maar aangezien de interpretaties zowel uiteenlopend als enigszins onverenigbaar zijn, zal het nog niet het impressionisme zijn dat de leer zal formuleren. Daarom blijf ik bij de impressionisten, want dat zegt niets en verplicht tot niets.' Meer specifiek bleef hij zich gebonden voelen naar de natuur te werken, zoals hij in oktober aan Bernard uitlegde: 'Ik kan niet werken zonder model. Ik zeg niet dat ik de werkelijkheid niet ronduit de rug toekeer om een studie uit te werken tot een schilderij – door de kleur aan te passen, door te vergroten, door te vereenvoudigen – maar ik ben zo bang om wat de vorm betreft af te wijken van wat mogelijk en juist is.'

De reden waarom hij daar zo de nadruk op legde, was dat Bernard en Gauguin, door hun onafgebroken pleidooi voor het schilderen uit de verbeelding, zijn hele opvatting over schilderen op losse schroeven zetten. Van Gogh experimenteerde met hun methodes tijdens de twee maanden die Gauguin bij hem in Arles doorbracht, vanaf eind oktober: 'Gauguin moedigt me aan om uit mijn verbeelding te werken, en de dingen uit de verbeelding krijgen inderdaad een mysterieuzer karakter.' Maar in de nasleep van hun

Vincent van Gogh,
Park (De tuin van
de dichter), 1888
Art Institute of
Chicago





kortstondige en rampzalige periode samen, realiseerde hij zich dat wat hij 'abstractie' noemde, indruiste tegen zijn instinct en tegen alles waarin hij als kunstenaar geloofde.

NASLEEP

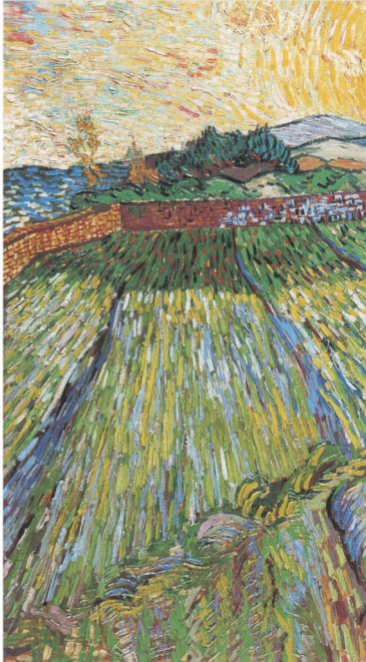
Na zijn verhuizing naar de inrichting in Saint-Rémy in mei 1889 begon Van Gogh opnieuw buiten te werken. In zijn brieven kwam het impressionisme nu veel minder ter sprake. Tijdens zijn eerste maanden in Arles had hij het als het voornaamste referentiepunt voor zijn eigen kunst beschouwd, maar nu was het gewoon een van vele schilderkunstige alternatieven geworden. Kort voordat hij Arles verliet, beschreef hij opnieuw zijn positie: 'Natuurlijk, de kleur is in opmars, juist door de impressionisten, zelfs als zij het spoor bijster raken. Maar Delacroix was al completer dan zij. En verdomd, Millet, die vrijwel helemaal geen kleur heeft, wat een oeuvre heeft die! (...) En zo zullen wij altijd een zekere hartstocht blijven houden voor het impressionisme, maar ik voel dat ik steeds meer terugkeer naar de opvattingen die ik al had voor ik naar Parijs kwam.' In een brief van begin 1890 plaatste hij zich zelfs nog in een langer historisch perspectief: 'Wat de impressionisten hebben ontdekt ten aanzien van de kleur, dat zal nog meer worden, maar er is een verband dat velen vergeten, dat het aan het verleden verbindt, en ik zal mijn best doen om te laten zien dat ik helemaal niet geloof in een rigoureuze onderscheid tussen impressionisten en anderen. Ik vind het heel goed dat er in deze eeuw schilders zijn geweest zoals Millet, Delacroix, Meissonier, die niet te overtreffen zijn.'

Ondanks zulke beschouwingen bleef Van Gogh zich verdiepen in de rivaliteit tussen schilderen naar de natuur en werken uit de verbeelding. Hij formuleerde zijn standpunt bijzonder duidelijk in een brief aan Bernard vanuit Saint-Rémy in november 1889. Hij bekritiseerde diens recente schilderijen van scènes uit het leven van Christus en beklemtoonde: 'Ik adoreer het ware, het mogelijke.' Hij beschreef twee van zijn eigen recente doeken, een gezicht van de tuin van de inrichting met een door de bliksem getroffen boom (50) en een schilderij van een zonsopgang boven een korenveld (51),



51

Vincent van Gogh,
Korenveld bij zons-
opgang, 1889
Particuliere collectie







Vincent



52
Vincent van Gogh,
Olijfgaard, 1889
Kröller-Müller
Museum, Otterlo



'om je eraan te herinneren dat je een gevoel van angst kunt proberen uit te drukken zonder meteen naar het historische Gethsemane te verwijzen; dat het om een troostrijk en zacht motief uit te drukken niet nodig is om de figuren uit de Bergrede uit te beelden'. In dezelfde brief vermeldde hij een reeks recente schilderijen van een olijfgaard (52); hij beschouwde deze werken als natuurgetrouwe equivalenten van de doeken van Christus in Gethsemane die zowel Bernard als Gauguin kort daarvoor hadden geschilderd (53), en als een kritiek op hun werkwijze: 'Als ik hier blijf, zal ik niet proberen een Christus in de Hof van Olijven te schilderen, maar wel het plukken van de olijven zoals je dat nu nog ziet, en als je de menselijke figuur daarin de juiste proportie geeft, dan doet het er misschien toch aan denken.' In die schilderijen wordt het effect gedeeltelijk teweeggebracht door Van Goghs gebruik van kleurcontrasten, maar ook door de pure energie en dynamiek van het cursieve penseelwerk, dat aan de natuurlijke vormen een intense emotionele spanning verleent.

Toen Van Gogh zich in mei 1890 in Auvers vestigde, dertig kilometer ten noorden van Parijs, keerde hij terug in de landschappen die de impressionisten hadden geschilderd. Hij sloot vriendschap met dokter Gachet, die in de jaren 1870 een trouwe kameraad van de impressionisten was geweest, en zag zijn collectie van hun werken, waaronder een schilderij van Cézanne van het huis van Gachet (54). Spoedig na zijn aankomst schilderde Van Gogh op zijn beurt in een aantal doeken de kronkelende wegen en de huizen van het dorp (55). Maar van al zijn voorgangers die in Auvers hadden geschilderd, was het vooral Daubigny die hem interesseerde, meer dan de impressionisten, en hij schilderde een reeks doeken van Daubigny's tuin (56). Toen Theo hem midden juli schreef dat hij op het punt stond Monet te bezoeken, leek dit nieuws bij Van Gogh weinig belangstelling te wekken.

In 1887 was het impressionisme voor Van Gogh een openbaring geweest, toen hij begreep welke mogelijkheden de vibrerende kleuren en het dynamische penseelwerk boden om de vormen en krachten van de natuur weer te geven. Hoewel hij aan het eind van de zomer van 1888 het gevoel kreeg dat wat hij in Parijs had geleerd aan het 'wegdeemsteren' was,

53
Paul Gauguin,
Christos in Gethsemane,
1889
Norton Museum of
Art, West Palm Beach

54
Paul Cézanne,
Het huis van deïner
Gezicht, 1872-1873
Musée d'Orsay, Parijs

55
Vincent van Gogh,
Huizen in Aavers, 1890
Museum of Fine Arts,
Boston,
legaat van John T.
Spaulding

>> 56
Vincent van Gogh,
De tuin van Doubligny,
1890
Kunstmuseum Basel,
bruikleen van
de Staechelin
Foundation



bleven die lessen tijdens de laatste twee jaar van zijn leven de fundering van zijn werk. Hij keerde weliswaar terug naar de ideeën over de betekenis van kleur die hij al in Nederland begonnen was te ontwikkelen, maar het impressionisme had hem laten zien hoe hij die ideeën op de meest efficiënte manier in praktijk kon brengen. De impressionistische penseelstreek, en in het bijzonder het effect daarvan in Monets schilderijen, hadden hem de basis verschaft om de vloeiende en krachtige toets te ontwikkelen die in zijn laatste werken de levenskracht van de natuur zo bevolgen uitdrukt. Zonder het impressionisme zou Van Gogh niet de schilder zijn geworden die we tegenwoordig zo bewonderen.







CITATEN

De citaten uit de brieven van Van Gogh zijn overgenomen uit *Vincent van Gogh – De brieven. De volledige, geïllustreerde en gecommenteerde uitgave*, red. L. Jansen, H. Luijten en N. Bakker, Amsterdam/Brussel 2009, 6 dln. De volledige correspondentie van Van Gogh is eveneens te vinden op de Engelstalige wetenschappelijke webeditie www.vangoghletters.org.

BIBLIOGRAFIE

- F. Cachin, B. Welsh-Ovcharov e.a., *Van Gogh à Paris*, Parijs (Musée d'Orsay) 1988
- C. Homburg e.a., *Vincent van Gogh and the Painters of the Petit Boulevard*, tent.cat., Saint Louis (Saint Louis Art Museum) & Frankfurt (Städtisches Kunstinstitut und Städtische Galerie) 2001
- C. Homburg e.a., *Vincent van Gogh: Timeless Country – Modern City*, tent.cat., Rome (Complesso Monumentale del Vittoriano) 2010-2011
- J. House, *Monet: Nature into Art*, New Haven/Londen 1986
- S. Naifeh en G. White Smith, *Van Gogh: The Life*, New York/Londen 2011
- J. Rewald, 'Theo van Gogh, Goupil and the Impressionists', in: *Studies in Post-Impressionism*, Londen 1986
- C. Stolwijk en R. Thomson, *Theo van Gogh 1857-1891: kunsthandelaar, verzamelaar en broer van Vincent*, tent.cat., Amsterdam (Van Gogh Museum)/(Parijs (Musée d'Orsay) 1999
- E. Hendriks en L. van Tilborgh, *Vincent van Gogh: Paintings 2. Antwerp & Paris 1885-1888*, Van Gogh Museum, Amsterdam/Zwolle 2011
- M. Vellekoop en S. van Heugten, *Vincent van Gogh: tekeningen 3. Antwerpen & Parijs 1885-1888*, Van Gogh Museum, Amsterdam/Biaricum 2001
- B. Welsh-Ovcharov, *Vincent van Gogh and the Birth of Cloisonism*, tent.cat., Toronto (Art Gallery of Ontario)/Amsterdam (Van Gogh Museum) 1981

AUTEUR

John House (1945-2012) was emeritus hoogleraar van het Courtauld Institute of Art in Londen, waar hij doceerde van 1980 tot 2010. Hij publiceerde onder andere *Monet: Nature into Art* (1986), *Impressionism: Paint and Politics* (2004) en *Renoir in the Barnes Foundation* (2012, in samenwerking met Martha Lucy). Hij schreef talrijke artikelen en essays over aspecten van de Franse 19de-eeuwse schilderkunst en was conservator van vele internationale tentoonstellingen, waaronder *Post-Impressionism* (Londen, Royal Academy of Arts, en Washington, National Gallery of Art, 1979-1980), *Renoir* (Londen, Hayward Gallery, Parijs, Palais des Congrès, en Boston, Museum of Fine Arts, 1985-1986), *Landscapes of France* (Londen, Hayward Gallery, en Boston, Museum of Fine Arts, 1995-1996), *Monet in the Twentieth Century* (Londen, Royal Academy of Arts, en Boston, Museum of Fine Arts, 1999-2001), en *Impressionists by the Sea* (Londen, Royal Academy of Arts, Washington, Phillips Collection, en Hartford, Wadsworth Atheneum Museum of Art, 2007-2008).

VAN GOGH IN FOCUS

Van Gogh in focus is een door het Van Gogh Museum in Amsterdam gelinieerde 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 bijzondere 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.

Reeds verschenen in deze serie:

Peter Hecht, *Van Gogh en Rembrandt* (2006)

Louis van Tilborgh, *Van Gogh en Japan* (2006)

Leo Jansen, *Van Gogh en zijn brieven* (2007)

Hans Luijten, *Van Gogh en de liefde* (2007)

Louis van Tilborgh, *Van Gogh en de zonnebloemen* (2008)

Leo Jansen, *Van Gogh en zijn brieven*, tweede, herziene druk (2009)

Nienke Bakker, *Van Gogh en Montmartre* (2011)

Voor informatie: www.vangoghmuseum.nl/publicaties

Alle afgebeelde werken en brieven 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 de fotografen: ill. 4 RMN-GP (Musée d'Orsay)/Hervé Lewandowski; ill. 5 RMN-GP (Musée d'Orsay)/Frank Raux; ill. 25 Bridgeman Art Library.

Omslag voorzijde: Vincent van Gogh, *Vissen in het voojjaar: de brug van Clichy*, 1887, Art Institute of Chicago

Titelpagina: Vincent van Gogh, *Bruggen over de Seine in Asnières*, 1887, Collection E.G. Bührle, Zürich

Omslag achterzijde: Vincent van Gogh, *Oever van de Seine*, 1887, Van Gogh Museum, Amsterdam

COLOFON

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

Auteur

John House

Redactieraad

Maite van Dijk, Hans Luijten, Chris Stolwijk

Hoofd Publicaties

Suzanne Bogman

Vertaling

Irene Smets

Eindredactie

Aggie Langedijk

Coördinatie

Hannelore Duflou, Tijdsbeeld & Pièce Montée, Gent

Geri Klazema, Van Gogh Museum, Amsterdam

Vormgeving

Griet Van Haute, Gent

Productie

Tijdsbeeld & Pièce Montée, Gent,

onder leiding van Ronny Gobyn en Rik Jacques

Fotogravure en druk

Die Keure, Brugge

© 2012 Van Gogh Museum, Amsterdam

www.vangoghmuseum.nl

ISBN 978 90 79310 32 6

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



Vincent van Gogh maakte in Parijs kennis met de kunst van de Franse impressionisten. De bijzondere effecten van kleur en licht die zij in hun werken wisten te vangen stimuleerden hem om zijn donkere palet te verruilen voor heldere, levendige kleuren. In dit boek wordt belicht hoe Van Gogh in aanraking kwam met het impressionisme, welke weerslag de kunst van Monet, Renoir, Pissaro en Degas op zijn werk had, en hoe hij werd beïnvloed door andere kunstenaars die reageerden op het impressionisme, zoals Bernard, Gauguin en Signac. Van Gogh bleef trouw aan zijn ideeën over expressief kleurgebruik die zo kenmerkend zijn voor zijn schilderstijl in de eerste jaren in Nederland. Toch inspireerden de impressionisten hem tot een meer vloeiende en energieke penseelvoering, die zijn latere schilderijen hun indringende karakter geeft. Zonder het impressionisme zou Van Gogh niet de schilder zijn geworden die we tegenwoordig zo bewonderen.

JOHN HOUSE (1945-2012) was emeritus hoogleraar aan het Courtauld Institute of Art in Londen, waar hij doceerde van 1980 tot 2010.

Van Gogh in focus

Van
Gogh
Museum
Amsterdam

ISBN 978-90-79310-32-0

