



Vincent

**VAN GOGH**  
en de  
zonnebloemen

Louis van Tilborgh

VAN GOGH MUSEUM



## Van Gogh en de zonnebloemen







**VAN GOGH**  
en de  
zonnebloemen

Louis van Tilborgh

VAN GOGH MUSEUM



GROTE KUNSTENAARS blijven vaak in de herinnering voortleven dankzij één kunstwerk, waarin hun artistieke kwaliteiten als het ware samengebald zijn. Bij Leonardo da Vinci is dat de *Mona Lisa*, bij Rembrandt *De nachtwacht*, bij Seurat *La grande Jatte* en bij Van Gogh de *Zonnebloemen*. In dat stilleven zou Van Gogh zichzelf als kunstenaar overtroffen hebben, waardoor het nu wordt beschouwd als zijn belangrijkste werk, zijn chef d'oeuvre. Nu schilderde hij niet één maar elf werken met zonnebloemen, maar bij 'de *Zonnebloemen*' denkt men in eerste instantie aan het schilderij dat zich thans in de National Gallery te Londen bevindt (37). Dit stilleven uit zijn tijd in Arles betekende veel voor Van Gogh, en hij maakte er eind 1888 en begin 1889 dan ook twee nieuwe versies van – nu in het Seiji Togo Memorial Sompo Japan Museum of Art in Tokio en het Van Gogh Museum in Amsterdam (46, 49). Afgebeeld is een Provençaalse vaas met zestien zonnebloemen, waarvan er verscheidene uitgebloeid zijn. Al zijn er ook groene, blauwe en oranje verven gebruikt, het geel overheerst en lacht ons toe in vele varianten. De betekenis van dit schilderij is een bijzondere en kan niet los gezien worden van zijn andere stillevens met zonnebloemen. Deze werken worden hieronder allemaal besproken, maar eerst wordt stilgestaan bij Van Gogh als bloemenschilder en de vraag waarom hij zich in dit specifieke genre verdiepte.

<sup>1</sup>  
Vincent van Gogh  
*Zonnebloemen*,  
detail van afb. 37  
1888  
National Gallery,  
Londen

## LIEFDE VOOR DE NATUUR

Van Gogh hield van bloemen, zijn leven lang, en zag ze even graag in een vaas als buiten in het veld of de tuin. Begin 1882, toen hij het ouderlijk huis met ruzie had verlaten, kocht hij voor zijn nieuwe en kale woning in Den Haag ondanks een vrijwel lege beurs bloemen en 'een paar bakjes bollen', vermoedelijk narcissen en hyacint- of krokusbollen, zoals uit zijn correspondentie valt op te maken. We weten verder dat hij voor 'bloemen in 't venster' zorgde toen zijn toenmalige vriendin Sien Hoornik na de geboorte van haar zoon uit het ziekenhuis terugkeerde, en hij was werkelijk ontroerd toen zijn familie hem tijdens zijn verblijf in 1877 te Dordrecht verblijdde met een boeket uit de eigen tuin, meegegeven aan een huisgenoot.

Van Gogh groeide op in het Brabantse plattelandsdorp Zundert en in deze landelijke omgeving ontstond zijn 'grote liefde voor dieren en planten', om de woorden van zijn zus Elisabeth aan te halen. Hij wist waar hij zeldzame exemplaren als zwanebloemen kon vinden en leerde spelenderwijs dat als er paardenbloemen in de wei stonden, margrietten en viooltjes spoedig zouden volgen. Zijn ouders beschouwden deze liefde voor en kennis van de natuur als deel van de algemene ontwikkeling en stimuleerden dit bij al hun kinderen. De familie wandelde als het even kon elke dag een uur buiten, waarbij in het bloeiseizoen doorgaans 'het een & ander' werd geplukt 'om een bloemenmandje mee te vullen'.

Vooraf zijn moeder had een innige liefde voor de natuur, en toen Van Gogh haar in 1888 uit de herinnering portretteerde (2), schilderde hij haar (en zijn zus Willemien) tegen de achtergrond van een tuin met veelkleurige dahlia's, scharlakenrode geraniums, fletsgroene en rode kolen. Ook Van Gogh hield van zulke informele tuinen. Waar hij ook was, hij zocht ze op, en het is verleidelijk om deze passie te herleiden tot de tuin van het ouderlijk huis in Zundert. Die tuin had, zo weten we van Elisabeth, bessen- en frambozenstruiken en bloemperken met vuurrode geraniums, reseda en portulak, een aan onze postelein verwante soort bloem.

Van Gogh vertrok op zestienjarige leeftijd naar de stad en werd vervolgens verteerd door heimwee naar dit landelijke leven. Of hij nu in Den Haag,



Londen of Parijs woonde, hij zocht naar 'een of ander kijkje op n'importe quoi van buiten'. De pijn werd verzacht door het bezoeken van de plaatselijke parken en bloemenmarkten, want het was 'goed van bloemen te houden en van mastegroen en klimop en heggen van meidoorn', zoals hij in 1877 noteerde. Later, toen hij schilderde en tekende, schreef hij dat het bestuderen van 'een grasspriet, een dennetak, een korenaar' hem wijsheid en rust verschaftte. Veldbloemen deden hetzelfde, want als je 'wilt doen wat kunstenaars doen', zo legde hij in 1889 uit aan Willemien, 'kijk dan naar de witte en rode papavers met hun blauwachtige bladeren, met hun knoppen bovenop die sierlijk gebogen stengels. De uren van onrust en strijd weten ons toch wel te vinden'.

2  
Vincent van Gogh  
Herinnering aan de tait  
te Etten, 1888  
Hermitage, St. Peters-  
burg

## BLOEMSTILLEVENS

Onlangs zijn liefde voor de natuur schilderde Van Gogh in de eerste jaren van zijn kunstenaarschap veel minder bloemen dan je zou verwachten. Hij nam soms bloemen op als details in zijn park- en tuingezichten, maar gaf ze nooit als afzonderlijk motief weer. Hij wilde in het voetspoor treden van kunstenaars als Jean-François Millet, Théodore Rousseau, Anton Mauve en Jozef Israëls, en deze voormannen van de School van Barbizon en de Haagse School schilderden landschappen dan wel (boeren)figuren – geen bloemstillevens. Hij volgde hun voorbeeld, en in zijn brieven uit zijn Hollandse tijd is het dan ook vergeefs zoeken naar een vermelding van specifieke bloemstilleveners: ze vielen buiten zijn artistieke blikveld.

Verwonderlijk is dat niet, want het stilleven stond in de hiërarchie der genres van oudsher op de laagste plaats. Bij het schilderen van levenloze zaken zou geen beroep worden gedaan op de verbeeldingskracht, en de 'ware', universele kunstenaar deed er beter aan het genre te vermijden – tenzij hij wilde laten zien dat hij werkelijk alles goed kon schilderen. Ondanks deze lage reputatie waren er rond het midden van de negentiende eeuw talrijke stilleveners en zij 'knaagden als ratten' aan de traditionele rangorde, zoals de Franse criticus Jules-Antoine Castagnary zo beelddend schreef. Vergeleken met andere genres had de beoefening van stilleven immers belangrijke voordelen. Wilde je excelleren in figuren, dan moest je modellen inhuren en dat kostte veel geld, en had je ambitie in het landschap, dan was je gedwongen je warme en windvrije atelier te verlaten. Deze nadelige factoren waren bij het schilderen van stilleveners afwezig.

Er was bovendien een zekere markt voor stilleveners – en vooral die met bloemen. Veel kunstenaars legden zich dus op dit onderwerp toe, en gelokt door de financiële voordelen ervan waren zelfs sommige van de in figuur of landschap gespecialiseerde schilders geneigd tot een tijdelijk uitstapje naar het bloemstuk. Henri Fantin-Latour bijvoorbeeld, die liever allegorische, romantische onderwerpen schilderde, maakte vooral in het begin van zijn carrière veel bloemstilleveners, waarbij hij permanent door een slecht geweten werd gekweld. 'Sinds ik ze kwijt kan raken, beschouw ik het als

zaken doen. Ik voel me een kunsthandelaar. Nooit eerder heb ik meer ideeën over kunst in mijn hoofd gehad en nu ben ik gedwongen om bloemen te schilderen', zo klaagde hij. 'Wanneer ik ze schilder – staande voor pioenen en rozen – denk ik aan Michelangelo. Dit kan zo niet doorgaan.'

Geld verdienen wilde Van Gogh ook graag, maar zijn favoriete onderwerpen inwisselen voor die van bloemstillevens vond hij aanvankelijk geen optie. Hij had in de winters van 1881-82 en 1884-85 al wel stillevens met voorwerpen geschilderd, maar die vatte hij alleen op als oefeningen in vorm en kleur. Pas aan het einde van zijn verblijf in Nuenen, toen hij van zijn broer Theo begreep dat deze hem niet ten koste van alles financieel kon en wilde onderhouden, deed hij water bij de wijn. Hij wilde zich tijdelijk gaan bekwamen in populaire, goed lopende onderwerpen en vestigde zijn hoop op portretten, stadsgezichten én bloemstillevens.

3  
Vincent van Gogh  
Kruisje pot met bloemen,  
1885  
Philadelphia Museum  
of Art



Hoewel zijn eerste bloemstukken uit deze periode dateren (3), begon Van Gogh zich pas een jaar later – in 1886 – werkelijk in het onderwerp te verdiepen. Hij woonde toen bij Theo in Parijs en schilderde in de zomer ‘bijna niets anders dan bloemen’, waartoe behulpzame kennissen hem elke week ‘een mooie bezending’ stuurden. Dankzij de circa veertig bewaard gebleven schilderijen weten we wat hij kreeg. Dat waren de voor dat seizoen gangbare soorten: in de vroege zomer onder meer pioenrozen, klaprozen en korenbloemen, en in de nazomer stokrozen, gladiolen en Chinese asters. Hij hoopte deze bloemstillevens te kunnen verkopen, maar omdat dit niet lukte, maakte hij ze ook ‘met het doel om zijn volgende schilderijen frischer van kleur’ te krijgen, zoals Theo schreef.

Deze uitbreiding van Van Goghs repertoire ging hand in hand met een smaakverbreding. Hij kreeg nu plotseling oog voor de verdiensten van bijvoorbeeld Ernest Quost en Georges Jeannin (4, 5), waaraan de voorkeur van







zijn broer debet zal zijn geweest. Theo leidde in Parijs een filiaal van de Franse kunsthandel Boussod, Valadon et Cie en had verscheidene werken van deze bloemstillevenspecialisten verhandeld. De prijs van hun schilderijen lag rond de 250 francs, en verondersteld mag worden dat Van Gogh – die slechts 50 francs voor een werk vroeg – op klandizie hoopte uit dezelfde, bij zijn broer bekende koperskring. Theo bezat twee stukken van Jeannin (5), maar niets van Quost. Dat was een gemis, en Vincent zou in 1890 voorstellen om werk met deze in Montmartre wonende schilder te ruilen. Hij overleed echter kort hierna, waarna Quost een werk aan Theo schonk (4).

Van Gogh prees het natuurgevoel van deze twee bloemenschilders, maar had artistiek gesproken eigenlijk meer op met Édouard Manet, van wie hij een stilleven zag op een veiling in juni 1886 (6). Dat werk blonk uit door een luchtige vrije schildertrant, waarbij de afgebeelde pioenrozen naar Vincents mening toch goed herkenbaar waren gebleven. 'Net zo luchtig en net zo bloem als wat dan ook, en toch in dikke en stevige verflagen opgezet', schreef hij later. 'Dat noem ik nu eenvoud van techniek.' Verder was hij diep geraakt door de bloemstillevens van de Provençaalse kunstenaar Adolphe Monticelli. Hij herkende in het oeuvre van deze kort tevoren overleden colorist zijn eigen

5  
Georges Jeannin  
Vas met bloemen,  
ca. 1875  
Van Gogh Museum,  
Amsterdam

6  
Édouard Manet  
Pioenrozen in een vaas,  
1864  
Musée d'Orsay, Parijs

7  
Adolphe Monticelli  
Bloemstilleven, ca. 1875  
Van Gogh Museum,  
Amsterdam





<8

Vincent van Gogh  
Vaas met Chinese asters  
en tulpladialen, 1886  
Van Gogh Museum,  
Amsterdam

<9

Vincent van Gogh  
Vaas met springen,  
margrietten en  
azemonen, 1887  
Musée d'Art et  
d'Histoire, Genève

zoektocht naar uitgesproken, felle kleuren en een ongepolijste schilderwijze. Zijn bewondering was zelfs zo groot dat hij zijn broer kon overtuigen een bloemstillevens van hem aan te schaffen (7). Het werk, dat 'kunstzinniger en mooier was dan een boeket van Diaz', Monticelli's grote voorbeeld, liet volgens Van Gogh zien dat het mogelijk was om op 'één paneel het hele gamma' van de 'rijkste en meest uitgebalanceerde tonen bijeen te brengen', maar helaas valt die rijkdom tegenwoordig niet meer zo goed te zien door de sterk vergeelde, moeilijk te verwijderen vernislaag.

Om de verkoopbaarheid van zijn bloemstillevens te verhogen, koos Van Gogh voor conventionele, weinig experimentele composities. Hij plaatste de vaas altijd keurig in het midden van de voorstelling en viel vaak terug op de populaire, rond 1830 geïntroduceerde methode om het beeld te verlevendigen door op de voorgrond losse bloemen weer te geven. Soms nam hij in boeketten enkele verlepte bloemen op, met gebroken stelen, waardoor de compositie eveneens minder stijf werd (8). Hoewel hij niets verkocht, deed hij wel pogingen zijn bloemstukken onder de aandacht van potentiële kopers te brengen. Hij boekte een klein succes in de eerste maanden van 1887, toen hij het grootste deel van zijn bloemstillevens mocht ophangen in het restaurant *Le tambourin* van zijn vriendin Agostina Segatori.

Al dan niet met de bedoeling hieraan nieuwe stillevens toe te voegen, begon Van Gogh in de lente opnieuw met het schilderen van bloemen (9), maar in een wat andere stijl dan voorheen. Hij had in de voorafgaande winter zijn oude, uit zijn Nederlandse tijd afkomstige voorbeelden definitief achter zich gelaten en een overstap gemaakt naar de meest moderne richting. Als colorist bouwde hij nu voort op de verworvenheden van het (neo-)impressionisme, zij het wel op een vrij losse en persoonlijke wijze. Deze nieuwe oefening in het genre bleef beperkt tot enkele stukken, maar in hartje zomer was er wederom sprake van een opleving. Hij raakte toen gebiologeerd door één soort – de zonnebloem.



10  
Erasmus von Engert  
Weniger Garten,  
ca. 1828-30  
Staatliche Museen  
zu Berlin, Alte  
Nationalgalerie

## ZONNEBLOEMEN

De *Helianthus annuus* – de officiële, Latijnse naam van de zonnebloem – is een uitheemse plant, afkomstig uit Amerika. Spaanse zeelieden namen in de zestiende eeuw zaden ervan mee naar Europa, waarna de soort hier populair werd als een exotische sierplant. De eenjarige bloem was sindsdien te zien in de tuinen van de aristocratie, maar aan het einde van de achttiende eeuw daalde de waardering. Velen beschouwden hem toen als plomp, waarna hij uit de siertuinen verdween.

Niet lang daarna, rond 1800, kreeg de zonnebloem een tweede leven in de minder strikt georganiseerde tuintjes van de gewone burgerij (10). Gebleken was dat de *Helianthus annuus* na het zaaien nauwelijks verzorging nodig had en vrijwel overal gedijde, zolang er maar zon was. Zo ontstond een nieuwe reputatie. De grote plant met zijn stevige, wat harige stengel en felgeel gekleurde bloembladen – formeel straalbloemen geheten – werd niet meer gezien als exotisch, maar als alledaags en vooral rustiek. De plant veroverde een vaste plaats in tuinen met een informeel, landelijk karakter (12), waar-

>11  
Claude Monet  
De tuin van de kunstenaar in Vétheuil, 1880  
National Gallery of Art, Washington

>12  
Édouard Manet  
De wasroos, 1875  
The Barnes Foundation, Merion, Pennsylvania











13  
Vincent van Gogh  
De molen Le Blute-Fin,  
1886  
Glasgow Art Gallery  
and Museum

14  
Vincent van Gogh  
Wandelend paar, 1887  
Van Gogh Museum,  
Amsterdam

toe bijvoorbeeld de kunstenaarstuinen van Claude Monet (11) en Gustave Caillebotte behoorden.

Van Gogh was al vroeg geïnteresseerd in zulke landelijke plekken met zonnebloemen als aandachttrekkend element. In 1883, tijdens zijn verblijf in Den Haag, schilderde hij een bleekveld met zonnebloemen, maar dat werk is helaas verloren gegaan. Toen hij in Parijs ging wonen, werd zijn interesse gewekt door de rustieke moestuinen op de heuvel van Montmartre die in de zomer talrijke hoge zonnebloemen bevatten. Hij beeldde ze in 1886 af op de voorgrond van zijn gezicht op de molen Le Blute-Fin (13), maar in de zomer van het daaropvolgende jaar, toen zijn heimwee naar het platteland sterk was toegenomen, exploiteerde hij dit motief pas ten volle (14–17). In één studie legde hij zelfs een groot exemplaar – minstens twee meter hoog – nauwgezet vast (16). Aan het einde van het bloeiseizoen nam hij bovendien enkele forse uitgebloeide bloemen mee naar zijn atelier, waar hij ze in vier uitzonderlijke stillevens nader bestudeerde (18–21).

De bloemen waren te zwaar voor de vazen die hij gewoonlijk gebruikte en hij beeldde ze liggend af op een onduidelijke ondergrond, waarschijnlijk een tafel. Hoewel uit nood geboren, was deze compositie niet ongewoon. Naast het schilderen van boeketten in vazen bestond er in het negentiende-



15  
 Vincent van Gogh  
 Zonnebloem in de tuin  
 van Debray bij de molen  
 Le Blute-Fie, 1887  
 Particuliere collectie

16  
 Vincent van Gogh  
 Moestuin met zonne-  
 bloem, 1887  
 Van Gogh Museum,  
 Amsterdam



17  
 Vincent van Gogh  
 Schuurtje met zonne-  
 bloemen, 1887  
 Van Gogh Museum,  
 Amsterdam





18  
Vincent van Gogh  
Zonnebloemen, 1887  
Kunstmuseum, Bern

eeuwse stillevens een traditie om bloemen schijnbaar willekeurig op de grond (of een tafel) weer te geven en Van Goghs stillevens sloten hierbij aan. In elk ervan zien we twee afgesneden zonnebloemen, behalve in zijn laatste – grootste – doek, waarop er vier staan. Hij gaf de bloemkoppen in zijn laatste drie stukken zowel van boven als van onderen weer en baseerde zich hiervoor op zijn stillevens met schoenen uit het jaar daarvoor (41).

Van Gogh koos in zijn eerste studie van de zonnebloemen voor een grafische, bijna tekenachtige schilderwijze (18), die ideaal was om de spiraalvormige koppen met zaden goed te treffen. Om variatie in de twee even grote bloemenhoofden te brengen, maakte hij het linkerexemplaar donker en het rechter licht, waardoor die laatste bloem enigszins wegviel tegen het lichte fond. Hij onderzocht vervolgens in een zeer kleine schets de consequenties van een nieuwe compositie met een donkere achtergrondkleur (19). Hij maakte de linkerbloem nu licht, draaide de rechter om en verplaatste deze bovendien wat naar de achtergrond. De compositie won door deze eenvoudige ingrepen sterk aan levendigheid, en Van Gogh werkte deze



19  
Vincent van Gogh  
Zonnebloem, 1887  
Van Gogh Museum,  
Amsterdam

voorstelling hierna uit op een veel groter doek (20). Hij hield de achtergrond aanvankelijk net zo groenig als in de voorafgaande studie, maar verkoos uiteindelijk een uitgesproken blauw.

Het resultaat was werkelijk verbluffend. Mede door de krachtige gelen werd een grote kleurkracht bereikt en Van Gogh besloot dit succes te verzilveren op een nog veel groter doek met vier in plaats van twee zonnebloemen (21). Hij toonde in dit nieuwe schilderij meer van de grote, dikke stengels dan voorheen, waarmee hij het robuuste karakter van de zonnebloem sterk benadrukte. Vanwege de schaalvergroting was er meer variatie in de achtergrond nodig dan in het voorgaande stuk, dus gebruikte hij naast blauw ook het contrasterende oranje en aanverwante roden. Die kleuren bracht hij met een gevarieerde toets aan, en het resultaat was hoogst intrigerend – een ware lust voor het oog van de hedendaagse, met de twintigste-eeuwse expressionisten opgegroeide kunstliefhebber, maar in Van Goghs eigen ogen waarschijnlijk wat onrustig. Hij voltooide het niet.





20  
Vincent van Gogh  
Zonnbloemen, 1887  
The Metropolitan  
Museum of Art,  
New York

21  
Vincent van Gogh  
Zonnbloemen, 1887  
Krolier-Müller  
Museum, Otterlo







Maria van Oosterwijck  
Boeket met zonnebloem,  
ca. 1685  
Gemäldegalerie Alte  
Meister, Staatliche  
Kunstsammlungen  
Dresden



### TRADITIE

De zonnebloem was in stillevens destijds lang niet zo populair als bijvoorbeeld de pioenroos, maar hij had wel een respectabel verleden. De eerste afbeeldingen ervan dateren uit de zeventiende eeuw, toen Hollandse schilders het genre van het bloemstuk ontwikkelden. Hun geschilderde boeketten waren bedoeld als een staalkaart van de zeldzaamste soorten en sommige kunstenaars, zoals Maria van Oosterwijck, namen de exotische



23  
Auguste Renoir  
Bloemen in een pot,  
ca. 1869  
Museum of Fine Arts,  
Boston

zonnebloem op als kroonstuk (22). Deze weergave van exclusieve, soms uit verschillende seizoenen afkomstige soorten bloemen verloor in de negentiende eeuw echter aan populariteit. Meer en meer werd gekozen voor boeketten zoals die thuis in een vaas konden staan, dus samengesteld uit de op dat moment leverbare snijbloemen, afkomstig van de markt of uit de eigen tuin. De zonnebloem werd in dit nieuwe type bloemstuk soms opgenomen. De plant was vanwege zijn felle kleur en grote formaat wat moei-

Claude Monet  
Stilleven met bloemen  
en fruit, ca. 1869  
J. Paul Getty Museum,  
Los Angeles



lijk met andere bloemen te combineren, maar sommigen gingen de uitdaging aan. Monet en Renoir kozen bijvoorbeeld voor een combinatie met voornamelijk chrysanten (23, 24), terwijl Van Gogh in het eerste jaar van zijn verblijf in Parijs de zonnebloem afbeeldde met pioenrozen en Chinese asters (25). Interessant genoeg werden zonnebloemen anders dan chrysanten, dahlia's en pioenrozen zelden als boeket afgebeeld. Men vond deze bloemen nu eenmaal niet zo geschikt om zonder andere soorten in een vaas



te tonen – te groot, te overweldigend, te eenzijdig – en bloemenschilders *pur sang* hielden zich om die reden vervan het motief. Alleen een enkele niet-specialist had die moed wel, onder wie Claude Monet die in 1881 een weelderig boeket van zonnebloemen in een vaas schilderde (26). Hij deed dat met het oog op verkoop, maar hij herhaalde het niet.

Van Gogh week dus sterk af van de gebaande wegen toen hij zich in 1887 op zonnebloemen begon te concentreren. Hij had 'eerder dan anderen de zonnebloem' gekozen, zoals hij later met nauwelijks verhulde trots schreef. Werkelijk origineel was de wijze waarop hij de plant weergaf. Bloemen werden altijd op hun paasbest afgebeeld, maar hij schilderde de fase *na* de bloeitijd, dus met zaden en verwelkte straalbloemen. Anders dan bij de meeste

25  
Vincent van Gogh  
Vaas met zonnebloemen,  
rozen en andere  
bloemen, 1886  
Städtische Kunst-  
halle, Mannheim

andere soorten was dit stadium bij de zonnebloem boeiend en schilderachtig, en hij maakte dat tot het eigenlijke onderwerp van zijn stillelevens. Hij zocht hiermee niet naar waardering van de gemiddelde koper van bloemstillelevens, maar naar die van 'sommige lui die de natuur goed kennen', zoals hij twee jaar eerder had geschreven naar aanleiding van zijn even ongewone schilderijen met vogelnesten.

Bij zijn keuze om zich zo verregaand in het motief van de zonnebloemen te verdiepen of te specialiseren, kan meegespeeld hebben dat de populariteit ervan in de Franse toegepaste kunsten aan het stijgen was. Vanaf de jaren zeventig van de negentiende eeuw was de bloem in Engeland een veelgebruikt motief in decoraties, en deze vooral door William Morris gecultiveerde smaak waaide over naar Frankrijk, waar in de jaren tachtig een met zonnebloemen versierd behang naar Britse snit vrij gangbaar was (27). We weten dat Van Gogh één decoratie met zonnebloemen goed kende, namelijk die in een filiaal van de Bouillon Duval, een keten met goedkope eethuizen die was opgericht door de Parijse slager Pierre Louis Duval. Het bewuste eethuis was gevestigd op 21 Boulevard Montmartre, pal naast de galerie van Bousod, Valadon et Cie, waar Theo gérant was. Vincent verwees ernaar in een brief uit de nazomer van 1888, toen hij het plan had opgevat om zijn atelier in Arles met stillelevens van zonnebloemen te decoreren. 'Naast jouw winkel', zo schreef hij aan Theo, 'in het restaurant, je weet wel, is zo'n mooie bloemdecoratie; ik herinner me nog altijd de grote zonnebloem in de vitrine.'

Van Gogh schilderde zijn vier stillelevens met zonnebloemen in Parijs vlak nadat hij zijn podium voor het exposeren van zijn bloemstukken was kwijtgeraakt, en wellicht was er een verband. Segatori, inmiddels zijn ex-vriendin, verloor in juli 1887 haar positie als uitbaatster van *Le tambourin*, waardoor er een einde kwam aan zijn expositiemogelijkheden aldaar. Bij tegenslag bedacht Van Gogh altijd nieuwe oplossingen, en het is denkbaar dat hij het hierboven genoemde eethuis op de boulevard Montmartre zag als een geschikte nieuwe tentoonstellingsruimte, al was het maar vanwege de aanloop van bezoekers uit Theo's galerie. Misschien bracht dit hem op het idee van het schilderen van zonnebloemen. Door met zijn stillelevens aan te slui-







ten bij de decoratie van het restaurant, zo dacht hij dan, had hij meer kans de beheerder over te halen zijn werk te exposeren. Dit soort van opportunisme was Van Gogh zeker niet vreemd, maar hoe dan ook: als hij dit al werkelijk heeft geprobeerd, tot resultaat leidde het niet.

Pas in de herfst vond hij een nieuwe expositieruimte. Een zekere Etienne-Lucien Martin stelde de zaal van zijn 'Grand Bouillon-restaurant du Chalet' op 43 Avenue de Clichy ter beschikking, waarna Van Gogh en enkele van zijn artistieke vrienden dit eethuis annex café-concert met hun schilderijen vulden. Ten minste twee van zijn stillevens met zonnebloemen kwamen er te hangen (18, 20), en tot zijn plezier had hij er succes mee. De stukken trokken de aandacht van Paul Gauguin, en al kenden de twee kunstenaars elkaar net, zij besloten tot een ruil. Kreeg Gauguin beide stillevens, Van Gogh moest het stellen met slechts één schilderij – een recent werk uit Martinique (28) – waaruit blijkt hoe bescheiden hij zich tegenover Gauguin opstelde.

27

Anoniem

Behang met zonnebloemen, 1885

Musée du papier peint, Rixheim

28

Paul Gauguin

Aan de oever van het meer op Martinique, 1887

Van Gogh Museum, Amsterdam





## DECORATIE

De ruil met Gauguin was van grote betekenis voor Van Gogh. Hij vertrok begin 1888 naar Arles en vroeg Gauguin in de zomer of hij met hem wilde samenwerken in de Provence. Dit was in zijn ogen het voorzichtige begin van een kunstenaarsgemeenschap, waarbij het doel was om van elkaars kennis en ervaring te profiteren. De in Bretagne verblijvende Gauguin accepteerde het aanbod, maar liet in het ongewisse wanneer hij zou komen. Wellicht om zijn collega te overtuigen van zijn goede bedoelingen en hem te verleiden tot een snelle komst, kwam Van Gogh in augustus op het idee zijn atelier te decoreren met 'niets dan grote zonnebloemen' – wetende dat Gauguin dit motief op prijs stelde.

Hij dacht aan een zestal stukken, maar verhoogde dit later tot twaalf. Hij was uit op 'een decoratie waarin de felle of gebroken chromaatgelen scherp afsteken tegen verschillende blauwe achtergronden, van het bleekste veronnes tot *koningsblauw*, met een lijst van dunne latjes, geschilderd in *loodmenie*. Vergelijkbaar met het effect van glas-in-lood ramen in een gotische kerk', zoals hij schreef aan Emile Bernard, een andere kunstenaarsvriend, die in Bretagne bij Gauguin verbleef. Dit voornemen leidde al snel tot het plan zijn hele woning met schilderijen te decoreren. Het achterliggende idee was dat het huis zo als een expositieruimte zou kunnen dienen – een nieuw podium voor zijn kunst, net zoals *Le tambourin* dat in Parijs was geweest.

Van Gogh had in Arles tot dusver slechts enkele bloemstillevens gemaakt. Hij schilderde akkeronkruid (29), oleanders, asters en goudsbloemen, maar kreeg pas in augustus zin om zich in het genre uit te leven. Dat was na het zien van de tuin van een plaatselijk badhuis (31) en een kleine, maar zeer kleurrijke boerentuin (30), waarin de bloemen net zo zinderden als in 'het boeket van Monticelli dat jij hebt' (7), zoals hij aan Theo schreef. In beide tuinen stonden grote zonnebloemen, en kort hierna begon hij aan zijn ambitieuze decoratie.

Van Gogh deed in zijn brieven uitgebreid verslag van zijn vorderingen. Zonnebloemen verwelken snel, en hij schreef dat het zaak was om de geplande serie van twaalf 'in één ruk te maken'. Hoewel hij werkte 'met het

> 29  
Vincent van Gogh  
Sollesien, 1888  
The Barnes  
Foundation, Merion  
Pennsylvania

> 30  
Vincent van Gogh  
Tuin met bloemen, 1888  
Particuliere collectie

> 31  
Vincent van Gogh  
Tuin aan een badhuis,  
1888  
Van Gogh Museum,  
Amsterdam





32

Antieke Franse  
inmaakpot, groen  
geglaceerd

33

Antieke Provençaalse  
inmaakpot, deels geel  
geglaceerd

enthousiasme van een Marseillaan die bouillabaisse zit te eten', zou hij voor het bloeiseizoen over was geen zes, laat staan twaalf stukken schilderen, maar slechts vier – twee kleine en twee grote (34–37). Hij koos in afwijking van zijn Parijse stillevens met zonnebloemen voor een conventionele compositie, waarbij de vaas – een exemplaar van de gangbare Provençaalse gebruikskeramiek – in het midden is geplaatst. In zijn eerste twee schilderijen was dat een op de onderrand na geheel groen geglaceerde pot (32), in de volgende twee een pot met een geel geglaceerde bovenkant en een ruwe onderkant (33).

Van Gogh begon met het nauwgezet portretteren van drie bloemen (34), waarvan twee in volle bloei en een in een later stadium. Hij werkte deze voorstelling uit in zijn tweede studie (35) en voegde op de voorgrond twee stengels met zonnebloemen toe, een van voor en een van na de bloei. Belangrijker is dat hij het motief vertaalde in een andere beeldtaal, namelijk die van Japanse prenten. Hij was tijdens zijn verblijf in Parijs door Bernard sterk gestimuleerd om naar het voorbeeld van deze kunst te werken, en aan dit doel hield hij zich hier streng. Hij bracht in het werk nadrukkelijk contouren aan, een uitgesproken kleurcontrast en een decoratieve vlakverdeling, en gebruikte het donkere koningsblauw voor de achtergrond. Zo bereikte hij het effect van glas-in-loodramen.

Het resultaat beviel hem niet. Hij besloot in zijn derde, veel grotere schilderij niet meer zo extreem te stileren en prefereerde 'eenvoud van tech-





niek' (36), een radicale verandering. In zijn penseelvoering gaf hij de voorkeur aan niets anders dan 'de verscheidenheid in de toets', waarbij hij verwees naar de luchtige, door hem zo bewonderde schildertrant in Manets *Pioenrozen in een vaas* (6). Het streven naar kleurcontrast werd vervangen door het zoeken naar een 'licht op licht-effect', waardoor er net als in het vorige werk nog wel degelijk sprake was van een decoratief effect. Als hoofdkleuren koos hij weliswaar blauw en geel, maar hij bracht hiertussen nauwelijks een licht-donker contrast aan. De compositie is beduidend ambitieuzer, want we zien maar liefst veertien bloemen in een vaas. Hij portretteerde ze van verschillende kanten – van voren, van opzij en zelfs een van achteren – en net als voorheen schilderde hij bloeiende en verwelkte exemplaren.

Van Gogh perfectioneerde de aldus verkregen voorstelling in zijn vierde, even grote stilleven (37), waarbij hij het aantal bloemen verhoogde tot zestien. Hij slaagde erin de compositie luchtiger te maken dan in het voorafgaande werk, waarin de grote uitgebloede bloemen waren samengesmolten

34  
Vincent van Gogh,  
Zonnebloemen, 1888  
Particuliere collectie

35  
Vincent van Gogh,  
Zonnebloemen, 1888  
Verloren gegaan  
in W.O.II



36 Vincent van Gogh, Zonnebloemen, 1888, Neue Pinakothek, München





37 Vincent van Gogh, Zonnebloemen, 1888, National Gallery, Londen

in een groot cluster. Hij plaatste nu drie exemplaren onderin en drie bovenin en liet de achtergrond in het boeket doorschemeren. Door te kiezen voor uitgebloeide bloemen als kroonstukken kreeg het aspect van de verwelking veel meer nadruk dan in de voorafgaande stukken, en vermoedelijk was dat ook zijn bedoeling. Ook voegde hij een nieuw element toe. Zonnebloemen hebben markante, vrolijk gebogen stengels, en hij bracht dat treffend in beeld bij de onderste bloemen.

De penseelbehandeling werd geraffineerder. In overeenstemming met zijn zoeken naar 'de verscheidenheid in de toets' nam hij nu zelfs vlakke, dunne partijen op – in de pot, de voorgrond en de meeste straalbloemen. Hij verbeterde het 'licht op licht-effect' door het licht-donker contrast tussen achtergrond en voorstelling te verminderen. Hij maakte het roodbruine



hart van sommige bloemenhoofden bijvoorbeeld minder prominent en schilderde de bladeren niet meer met donker- maar met lichtgroen. Ook schilderde hij het fond niet meer met wit gemengd turkoois. Hij koos voor lichtgeel, dat vanwege zijn natuurlijke hoge lichtwaarde uiteraard een betere keuze is bij het licht op licht schilderen.

Van Gogh verliet zo zijn aanvankelijke plan om in zijn serie geel en blauw te laten domineren. Hij had die twee hoofdkleuren al experimenterend veranderd in 'de drie chromaatgeelen, geel oker en veroneesgroen en anders niets'. Zo was het stilleven uitgegroeid tot een demonstratie van technische virtuositeit: hij liet zien dat het mogelijk was om binnen een voorstelling gebruik te maken van vele varianten van één kleur zonder hierbij aan picturale rijkdom en vorm in te boeten. Hij vergeleek het werk met zijn in Parijs ontstane *Kweeperen, citroenen, peren en druiven* (38), dat ook voornamelijk in geel is uitgevoerd, maar waarvan de toets veel minder direct en los was.

Het valt de leek misschien nauwelijks op, maar Van Gogh streefde anders dan in zijn stilleven met zonnebloemen uit Parijs nu niet naar een juiste morfologische weergave. Zo schilderde hij in zijn eerste studie (34) het hart van het uitgebloede exemplaar rechtsonder groen, en dat nam hij over bij de verwelkte bloemen in zijn grotere boeketten (36, 37). Die kleurkeuze is echter vreemd. Bijna uitgebloede koppen zijn geel-bruinig, en in het centrum zijn ze hoogstens wat donkerder. Overeenkomstig dit laatste bracht Van Gogh dus een accent aan, maar hij koos vermoedelijk voor het onrealistische groen om wat contrast te hebben met de andere, wel bloeiende zonnebloemen, waarvan het hart oranje-bruinig was. Even onnatuurlijk is de bloeiende bloem in het midden van het boeket uit zijn laatste stilleven (37). Van Gogh had hier behoefte aan groen om het overheersende geel te doorbreken, en liet daarom de helft van de straalbloemen gewoon weg, waardoor de onderliggende kelkbladeren in beeld kwamen.

Hoewel de compositie van het boeket natuurlijk oogt, zal ook zij gemanipuleerd zijn. In het eerste stilleven (34) zien we zonnebloemen met korte stengels, en dat was zonder twijfel natuurgetrouw. De koppen van de bloemen zijn groot en zwaar, en omdat de stengels kort waren, viel de vaas ken-

nelijk niet om. In de laatste twee stillevens zien we wel lange stengels en ook vele bloemen, wat erop wijst dat deze boeketten niet naar de natuur zijn geschilderd, maar op het doek zijn samengesteld. Zijn laatste stillevens waren dus, ook gezien de andere, eerdergenoemde morfologische afwijkingen, een fraai voorbeeld van zijn stelling dat hij een realist was, maar zonder zich letterlijk aan de werkelijkheid te houden: 'Ik overdrijf, ik verander soms het motief; maar uiteindelijk bedenk ik niet het hele schilderij, ik vind het daarentegen kant en klaar in de natuur, maar moet het daar nog uithalen.'

### BETEKENIS

Voor fijnproevers viel en valt er veel beleven aan zijn laatste schilderij (37). Van Gogh had met zijn uitgesproken kleurgebruik en sculpturale penseelvoering gewerkt in de geest van de door hem zo bewonderde Monticelli (7), maar wist het ruwe van deze vrijwel onbekende meester te combineren met de luchtigheid en de eenvoud van Manet (6). Gezien de grote verschillen tussen deze twee schilders was dat een prestatie van formaat. De vormen van de bloemen doen hier en daar nogal primitief aan, waarmee Van Gogh wellicht Gauguin wilde plezieren, die hem recent had laten weten samen met Bernard naar een 'kinderlijke schilderkunst' te streven. Aangezien Van Gogh ook tegemoetkwam aan de eis van zijn vrienden om naar het voorbeeld van de Japanse houtsnedes meer in kleurvlakken te denken, was er alle reden om trots te zijn.

'Welnu, voldoende in vuur geraken om die goudkleuren en die bloemintinten te harmoniëren, dat kan de eerste de beste niet, daarvoor is de energie en aandacht van een hele persoonlijkheid nodig', merkte hij later op. Hij verzekerde Theo dat 'een of andere Schot of Amerikaan' elk van de laatste twee stillevens wel 500 francs waard zou vinden (36, 37), waarmee zij in zijn ogen net zo veel zouden opbrengen als Theo's bloemstilleven van Monticelli (7). Hij realiseerde zich echter wel dat hij deze hoge prestatie had bereikt in een laag, in wezen wat commercieel genre. Pas als hij de kwaliteiten van deze stillevens in een figuurstuk zou weten te vertalen, zo schreef hij, 'zal ik me als kunstenaar met wie dan ook kunnen meten'.



39  
Vincent van Gogh  
Sonna, 1882  
Walsall Museum and  
Art Gallery



40  
Vincent van Gogh  
Disteis, 1888  
Particuliere collectie

41  
Vincent van Gogh  
Stilles met schoenen,  
1886  
Fogg Art Museum,  
Cambridge (Mass.)



Zo lijkt het alsof de schilderachtige, ten dele uitgebloeide zonnebloemen niet meer dan een excuus voor Van Gogh waren om zijn picturale talenten tot bloei te laten komen, maar niets is minder waar. Zijn uit 1887 daterende keuze om de bloemen niet alleen op hun paasbest, maar ook in het stadium van verval te tonen was beslist geen willekeurige. Hij was als kunstenaar gevormd door het realisme en die stroming had de klassieke schoonheid bestempeld als oppervlakkig. Kunstenaars moesten hun motieven juist 'laag bij de weg' zoeken, en hij ontwikkelde in lijn met deze nieuwe esthetiek een voorkeur voor dingen waar 'het leven en werkelijkheid overheen [waren] gegaan', zoals hij in 1881 treffend uitdrukte. Zijn zonnebloemen behoorden hiertoe. Deze letterlijk langs de weg gevonden bloemen hadden 'niets gedistingueerds, niets buitengewoons, niets onalledaags' en hadden ook de oneindige charme van 'dat je ne sais quoi van verwelking, dat waar het leven over heen is gegaan'. Dit zijn weliswaar Van Goghs woorden uit 1883 over zijn oudere, door het leven getekende en in *Sorrow* afgebeelde vriendin Sien Hoornik (39), maar ze zijn evenzeer van toepassing op de kwijnende zonnebloemen in zijn stilleven uit zowel Parijs als Arles.

De door Van Gogh beoogde expressie in zijn *Zonnebloemen* was niet anders dan die in zijn vele stilleven van afgetrapte en bemodderde schoenen, waarin hij ook de schoonheid van doorleefde en alledaagse zaken had bezongen (41). Er is voorts een zekere verwantschap met *Distels* (40), dat vlak voor zijn serie met zonnebloemen in Arles ontstond. Deze langs de weg groeiende planten – nog onbeduidender dan zonnebloemen – gaf hij ook bloeiend en verwelkend weer. Hij duidde ze aan met het woord 'stoffig', en wat voor associaties hij daarbij had, weten we dankzij een in Saint-Rémy geschreven brief. Hij beschreef hierin Jeanne Trabuc, de vrouw van de hoofdbewaker van de inrichting. Zij was in zijn ogen 'een afgeleefde vrouw, een stumper die zich schikt in haar lot, niet veel bijzonders, zo onbeduidend dat ik erg veel zin heb om die stoffige grasspriet te schilderen' – wat hij vervolgens ook deed (42).

Van Goghs belangstelling voor zulke eenvoudige en door het leven getekende motieven was gestoeld op de gedachte dat zij uitdrukking zouden



geven aan de essentie en vooral de tragiek van het leven. Zij boden als zodanig troost, maar in Arles was hij anders dan in zijn Hollandse periode niet meer van mening dat die troost door het onderwerp alleen tot stand kwam. Hij geloofde steeds meer dat de vorm die evocatie teweegbracht, en dan met name het coloriet. Hij wilde in een schilderij 'iets troostends [...] zeggen als muziek. Ik zou mannen of vrouwen willen schilderen met iets van dat eeuwige, waarvan de nimbus vroeger het symbool was en dat wij proberen te bereiken door de schittering zelf, door de trilling van onze kleuren.' Vertaald naar de Zonnebloemen betekent dit dat Van Gogh het geslaagde coloriet ervan – van feloranje tot lichtgeel – als zulke troostende 'muziek' zal hebben opgevat. Omdat hij zijn stillevens maakte ter decoratie van zijn atelier, mogen we aannemen dat hij ze zag als symbolisch voor de richting die de geplande kunstenaarsgemeenschap zou moeten inslaan. Hij verwachtte kennelijk dat Gauguin dit hogere ideaal van troostgevende kunst met hem deelde. Of zoals hij schreef na het mislukken van hun samenwerking, begin 1889: 'Ach! Waarde vriend, van de schilderkunst maken wat de muziek van Berlioz en Wagner reeds vóór ons is ... een kunst die troost biedt aan bedroefde harten! Er zijn er nog maar enkelen die dat aanvoelen zoals u en ik!!!'

#### **SAMENWERKING MET GAUGUIN**

Hoewel Van Gogh de stillevens met zonnebloemen in zijn atelier wilde hangen, voerde hij dat voornemen niet uit. Met het oog op Gauguins komst vatte hij het plan op zijn huis van boven tot beneden te decoreren, en hij plaatsde de twee grote stillevens vervolgens in 'de mooiste kamer boven' (36, 37). Dat was het kleine gastenverblijf, bestemd voor Gauguin, dat hij wilde inrichten als 'een echt artistiek vrouwelijk boudoir' en waarbij 'elegantie' van belang was. Deze uitspraak doet wellicht wat vreemd aan, maar hij kwam voort uit Van Goghs wens de kamer in te richten conform het karakter van zijn gast. In zijn ogen was Gauguin een waar genie, en dat betekende in die dagen dat hij gezegend zou zijn met een sensitief, vrouwelijk karakter. Bloemen, hoe rustiek en alledaags ook, waren dus net zo toepasselijk als de



schommelstoel die hij voor zijn collega kocht. Dat alles was in contrast met zijn eigen slaapkamer (43), die hij in overeenstemming met zijn visie op zijn eigen kunstenaarschap uiterst eenvoudig wilde houden.

Toen Gauguin eind oktober arriveerde, vond hij de twee stilleven van de zonnebloemen samen met de elders opgehangen Slaapkamer en de Zaaier 'echt mooi', aldus de trotse Van Gogh. Zijn gast sloeg de laatste, geheel gele variant van het stilleven (37) wel hoger aan dan de blauwe (36) en nam na een maand het initiatief tot het gezamenlijk bestuderen van de kwestie van 'de orkestratie van een onvermengde tint met alle afgeleiden van die tint', zoals hij het later formuleerde. Gauguin schilderde hiertoe een groot stilleven met een oranje pompoen, appels en wit linnengoed tegen een gele

43  
Vincent van Gogh  
Slaapkamer, 1888  
Van Gogh Museum,  
Amsterdam



44

Vincent van Gogh  
Portret van Paul  
Gogasin, 1888  
Van Gogh Museum,  
Amsterdam

45

Paul Gauguin  
De kleine poes, 1888  
Particuliere collectie

46

Vincent van Gogh  
Zonneblomen, 1888  
Seiji Togo Memorial  
Sompo Japan  
Museum of Art, Tokio



voor- en achtergrond, dat Van Gogh prachtig vond, maar Gauguin niet. Hij sneed het werk na zijn vertrek uit Arles kapot en behield er alleen een horizontale strook van, die hij ten dele overschilderde door een kat toe te voegen (45).

Van Gogh maakte op hetzelfde moment een vrije herhaling van zijn laatste stilleven met zonnebloemen (37), waarbij hij verder ging in het schematiseren van de vormen en naar een nog betere oplossing voor het licht op licht-effect zocht (46). Het origineel heeft een lichtgele achtergrond met daarop een nauwelijks waarneembaar groengeel, en in zijn nieuwe versie koos hij niet het geel, maar een verzadigde vorm van dat groengeel. Het werk is geschilderd op een nieuw soort drager, een grove jute, die Gauguin na aankomst voor hen beiden had aangeschaft, en dit dwong hem tot nieuwe oplossingen voor zijn streven naar een gevarieerde penseeltoets. Als hij de textuur van de drager niet wilden laten meespelen in het eindeffect, kon hij de dun geschilderde partijen in de pot en de voorgrond bijvoorbeeld niet probleemloos herhalen. Hij schilderde ze daarom noodgedwongen dik, en om wat contrast te behouden zelfs nog vetter en geprononceerder dan



47

Paul Gauguin  
Vincent van Gogh,  
zonnecbloemen  
schilderend, 1888  
Van Gogh Museum,  
Amsterdam





elders. Deze impastorische verbodbehandeling gaf hij vervolgens een echo in die van de bloemblaadjes.

Deze artistieke dialoog tussen Van Gogh en Gauguin in de vorm van twee stillevenen kreeg een parallel in de portretten die ze op vrijwel hetzelfde moment van elkaar maakten. Van Gogh gaf zijn metgezel weer aan het werk voor een in geel gehouden schilderij met daarop links een bolronde vorm: dit moet het stilleven met pompoenen zijn geweest (44). Gauguin portretteerde Van Gogh schilderend aan een stilleven met zonnebloemen (47), waarbij de voorgestelde situatie verre van natuurgetrouw was. De kunstenaar is afgebeeld met een vaas met zonnebloemen voor hem, en dat was verzonden. Van Gogh had zijn recente stilleven geschilderd aan de hand van de versie uit augustus, want in oktober waren deze bloemen al lang uitgebloeid.

Gauguin kenschetste zijn collega zo in essentie als een *realist* – als iemand die altijd de natuur als uitgangspunt nodig had. Van Gogh vond dit beeld van zichzelf niet onjuist, ook niet in het geval van de *Zonnebloemen*, maar de ironie wil dat hij juist in deze tijd naar het voorbeeld van Gauguin zo veel mogelijk trachtte te abstraheren en uit de verbeelding te werken. Dat deed hij ook in zijn portret van zijn metgezel, en aangezien die hem vereeuwigde als het type kunstenaar dat hij juist niet wilde zijn, is het de vraag of hij hiermee werkelijk blij zal zijn geweest.

### TRIPTEK

Aan de samenwerking van de twee kunstenaars kwam in december 1888 abrupt een einde. Van Gogh raakte in de war en sneed een deel van zijn oor af, het eerste teken van zijn ziekte, vermoedelijk een vorm van epilepsie. Gauguin verliet hierna Arles. Hij had al eerder willen vertrekken, maar na dit incident aarzelde hij geen moment meer. Van Gogh werd opgenomen in het ziekenhuis en beklagde zich later bij Theo over 'het vreemde verschijnsel' dat Gauguin er de voorkeur aan had gegeven 'niet meer met mij te spreken en er vandoor te gaan'.

Toen Van Gogh weer wat was opgeknapt, vroeg hij zijn vriend 'geen kwaad woord over ons arme gele huisje' te verspreiden. Wat Gauguin antwoordde,



weten we ten dele: van zijn brief is slechts een klein gedeelte bewaard gebleven. Hij vroeg in ruil of als cadeau voor enkele achtergelaten studies het gele stilleven met de zonnebloemen, dat hij terecht beschouwde 'als een perfect voorbeeld van een stijl die helemaal Vincent is'. We weten dat hij tevens geïntrigeerd was door de onrealistische groene harten van de grote, uitgebloeide zonnebloemen (36, 37). Hij beschreef ze later namelijk als 'bloemen van de zon, met [...] ogen' en beeldde de zonnebloem zelf ook zo af (48), waarmee hij Van Goghs geschematiseerde, primitieve vorm van een geheel eigen interpretatie voorzag. Van Gogh reageerde tegenover Theo kribbig op het voorstel van Gauguin, dat waarschijnlijk wat al te direct, zonder veel plichtplegingen was gebracht. 'Ik vind het nogal merkwaardig', schreef hij, 'dat hij een schilderij met zonnebloemen van me opeist.'

48  
Paul Gauguin  
Zonnebloemen op een  
leunstoel, 1901  
Hermitage, St. Petersburg



49 Vincent van Gogh, Zonnebloemen, 1889, Van Gogh Museum, Amsterdam





50 Vincent van Gogh, *De siegster (La breuse)*, 1889, The Metropolitan Museum of Art, New York



51 Vincent van Gogh, Zonnebloemen, 1889, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia



52 Vincent van Gogh, Schets in brief aan Theo van Gogh, 22 mei 1889, huidige verblijfplaats onbekend

53 Vincent van Gogh, Schets in brief aan Octave Maus, 15 november 1889, Van Gogh Museum, Amsterdam

Van Gogh wilde 'de betreffende zonnebloemen [...] absoluut zelf' houden. Zijn vriend had er immers 'al twee, laat hem dat genoeg zijn'. Tegenover Gauguin zelf betoonde Van Gogh zich echter veel milder. Enerzijds was hij boos over diens vertrek, anderzijds wilde hij zich tegenover zijn collega excuseren alsof hij iets goed te maken had. Dat laatste had de overhand, waarbij meespeelde dat hij stilzwijgend hoopte op een vernieuwing van de samenwerking. 'In uw brief spreekt u over een doek van mij, de zonnebloemen tegen een gele achtergrond, om duidelijk te maken dat u dat graag wilt hebben. Ik geloof niet dat u er erg veel naast zit met uw keus: als Jeannin de pioen heeft, Quost de stokroos, dan heb ik inderdaad eerder dan anderen de zonnebloemen gekozen.' Maar, zo voegde hij toe, nu wat van zijn boosheid uitend, hij wilde Gauguins 'recht op het doek in kwestie categorisch' betwisten, om vervolgens diplomatiek te eindigen met de mededeling dat hij toch aan zijn verzoek wilde voldoen, zij het op een andere wijze. Hij zou een nieuwe versie maken en zijn best doen om 'precies dezelfde te schilderen'.

Maar Van Gogh deed vervolgens iets anders. Hij maakte herhalingen van beide stillevens uit de gastenkamer en getrooste zich hierbij veel moeite om ze op elkaar af te stemmen, waardoor ze zeker niet precies met de originelen overeenkwamen (49, 51). Hij ging verder in de schematisering van de bloemenvormen, veranderde de kleur van het onderste gedeelte van de vaas in een paarsige toon en koos voor nieuwe kleuraccenten, waaronder blauw en oranje. De achtergrond schilderde hij in de kleur van het fond uit zijn alleraatste variant (46) – geelgroen in plaats van geel. In zijn herhaling van het origineel met het gele fond uit de zomer van 1888 (49) voerde hij het daarin getoonde spel tussen een impastorijke en een vlakke penseelstreek zelfs geraffineerd door. De vlakke voorgrond liet hij nu contrasteren met het dikere gedeelte van de onderste helft van de vaas, terwijl hij het bovenste gedeelte juist weer plat schilderde, net als de bloembladeren.

Van Goghs hernemen van beide stillevens was een uitvloeisel van zijn recente voltooiing van *De wiegster* (50). Hij was aan dit portret van Augustine Roulin als wiegende moeder begonnen in de laatste weken van Gauguins verblijf te Arles, maar had nu het idee gekregen voor twee triptieken, waar-

bij *De wiegster* als middenstuk en de zonnebloemstillevens als zijluiken zouden fungeren. Links van *De wiegster* had hij het gele stilleven gedacht (49) en rechts het blauwe (51), zoals we uit een latere briefschets kunnen opmaken (52). Eén triptiek was voor Theo, de andere voor Gauguin. Die wist intussen van niets, maar Van Gogh ging ervan uit dat zijn collega wel bereid zou zijn tot een ruil. Er zat immers een herhaling bij van het door hem gevraagde stilleven met de gele achtergrond.

Van Gogh deed zijn uiterste best om de triptiek als een logisch geheel te presenteren. De zittende vrouw met het wiegetouw is weergegeven in een avondlijke omgeving, en zijn gele stillevens stelde hij bijgevolg voor als waren zij 'staande lampen of kandelaars'. Van Goghs portret van Augustine Roulin was opgezet als een eerbetoon aan de moeder in het algemeen, en hij voorzag de stillevens ook van een betekenis die hierop aansloot. Hij schreef later althans dat zij 'een idee uitdrukken dat "dankbaarheid" symboliseert', en dit is alleen begrijpelijk in de context van hun functie als zijluiken van *De wiegster*.

Van Goghs stilzwijgende besluit om Gauguin een triptiek te sturen in plaats van alleen een herhaling van het gevraagde stilleven met zonnebloemen kwam denkkelijk voort uit ontevredenheid over de keuze van zijn vriend. Dit werk dateerde uit de tijd van voor hun samenwerking, waaruit hij moet hebben opgemaakt dat zijn vriend weinig ophad met alles wat hij tijdens diens verblijf had geschilderd. Dat was pijnlijk, zeker gezien zijn hoop op een hernieuwde samenwerking. Van Gogh vond de twee bloemstillevens bovendien niet zijn belangrijkste uit de afgelopen tijd. Zijn daar-in geleverde prestatie was wel groot geweest en zij waren zeker veel geld waard, maar toen hij begin 1889 uit het ziekenhuis terugkeerde, noemde hij als 'het beste' zijn *Slaapkamer* (43), die hij enkele weken na de *Zonnebloemen* had geschilderd.

Na voltooiing van *De wiegster* vond Van Gogh dat dit stuk evenwel al het voorafgaande werk in de schaduw stelde. 'Wat impressionistische kleurenbeschikking' betrof, had hij 'nog nooit iets beters bedacht', zo schreef hij. Anders dan de *Zonnebloemen* was dit werk niet direct naar de natuur geschild-

derd, maar in het atelier samengesteld aan de hand van andere studies. Het doek was een 'abstractie', en als zodanig het resultaat bij uitstek van zijn leerproces uit de afgelopen tijd, toen hij naar het voorbeeld van Gauguin vooral uit zijn verbeelding trachtte te werken. Als hij met iets recents in de collectie van zijn vriend vertegenwoordigd moest zijn om de waarde van hun samenwerking te kunnen onderstrepen, dan was het wel dit werk. Intussen had Gauguin alleen om de *Zonnebloemen* met het gele fond gevraagd, maar door het creëren van zijn triptiek deed Van Gogh op slimme wijze recht aan zijn eigen, hoge waardering van *De wiegster* en kwam hij tegelijk tegemoet aan het verlangen van zijn vriend naar de *Zonnebloemen*. Van Gogh zag beide stukken vermoedelijk ook als het beste wat hij ooit had voortgebracht in de categorie van troostgevende kunst, en dat was een andere, zeer legitieme reden om ze samen te voegen.

Hij stuurde begin mei zijn schilderijen vanuit Arles aan Theo in Parijs en schreef hem dat hij Gauguin nu 'een exemplaar van de *Wiegster*' mocht schenken. Over de triptiek sprak hij niet meer, en alleen als Gauguin 'Zonnebloemen wil' – waar Van Gogh nog steeds van uitging – 'dan is het niet meer dan billijk dat hij je in ruil iets geeft wat jij even goed vindt'. Theo deed wat Vincent van hem verlangde, en de inmiddels naar Bretagne vertrokken Gauguin liet in de zomer weten *De wiegster* te accepteren. Hij repte echter niet over een ruil en vroeg Theo het schilderij voor hem te bewaren.

Van Gogh begon in Saint-Rémy opvallend genoeg anders over *De wiegster* te denken. Hij vond inmiddels dat dit soort van geabstraheerde kunst voor hem te hoog gegrepen was en noemde het schilderij 'zwak en mislukt'. Toen hij eind 1889 werd uitgenodigd om deel te nemen aan de jaarlijkse tentoonstelling van de kunstenaarsvereniging *Les Vingt* in Brussel, liet hij dit portret dan ook buiten de selectie, maar nam wel de twee, inmiddels ook door Theo geprezen stillevens met zonnebloemen op. Uit een bewaard gebleven schetsje (53) weten we dat hij ze geplaatst wilde zien aan de zijanten van *Bomen met klimop* uit Saint-Rémy (54), dat hij vanwege het vele groen zal hebben gezien als een goede vervanger van de in ongenade gevallen *Wiegster*.



Wellicht gesterkt door de vriendelijke woorden van de invloedrijke criticus Albert Aurier over zijn zonnebloemstillevens aan het begin van 1890, verdiepte Van Gogh zich vervolgens opnieuw in het bloemstuk, zij het met minder pretentie dan voorheen. Vlak voor zijn vertrek naar Auvers-sur-Oise, toen het bloeiseizoen nog maar net was begonnen, maakte hij vier samenhangende stillevens, waarvan er een – de *Irissen* (56) – kan worden gezien als de picturale voortzetting van zijn met de zonnebloemen begonnen oefening in blauwen en gelen. Toen hij in Auvers-sur-Oise begon na te denken over een serie etsen met motieven uit de Provence, overwoog hij dit werk samen met zijn twee zonnebloemstillevens uit Arles op te nemen, zoals blijkt uit zijn schetsboek, waarin hij de drie werken uit zijn herinnering weergaf (57, 58). In zijn nieuwe verblijfplaats schilderde hij nog meer bloemstillevens, maar hij beperkte zich op twee werken na tot kleine studies. Hoge ambities had hij niet meer.

54  
Vincent van Gogh  
*Bomen met klimop*,  
1889  
Verloren gegaan  
in W.O. II

55  
Paul Gachet Sr.  
*Zonnebloem*, 1890  
Van Gogh Museum,  
Amsterdam







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

57  
 Vincent van Gogh  
 Schetsen aan vaas met  
 zonnebloemer, 1890  
 Van Gogh Museum,  
 Amsterdam

58  
 Vincent van Gogh  
 Schets van vaas met  
 IJssen, 1890  
 Van Gogh Museum,  
 Amsterdam



## REPUTATIE EN INTERPRETATIE

Van Gogh schoot zichzelf op 27 juli 1890 in de borst en overleed twee dagen later. De begrafenis vond plaats op de dag daarna, waarbij Paul Gachet, de dokter onder wiens hoede Vincent zich had gesteld, de eerste was die 'een prachtige bouquet zonnebloemen bracht omdat hij daar zooveel van hield', aldus Theo in een brief aan zijn vrouw Jo. Uiteindelijk lagen er op de baar niet alleen zonnebloemen, maar ook 'gele dahlia's, overal gele bloemen'. Gachet plantte vrijwel meteen zonnebloemen op het graf en maakte later van een van de aldaar gegroeide exemplaren een tekening die hij aan de ontroostbare Theo gaf (55).

Critici hadden vlak na Van Goghs overlijden veel aandacht voor zijn schilderkunstige prestatie als bloemenschilder. Hij was, zo schreef de Nederlandse criticus Johan de Meester, bij 'het schilderen van bloemen [...] het zuiverst, het meest uitsluitend schilder geweest. Wanneer hij landschappen maakte, werd te gemakkelijk de denker, de dichter, de symbolist in hem wakker, maar bij bloemen gelukte het hem meermalen zich te beperken tot hare bekoring en alleen te trachten naar het doen leven op doek van hare kleurenpracht.' De Deense schilder Johan Rohde vond in 1892 hetzelfde: 'Van Goghs talent heeft zichzelf het simpelst en het mooist ontvouwd in enkele bescheiden schilderijen van bloemen.'

Hoewel Van Goghs Irissen ook op waardering mocht rekenen, was er vooral lof voor de grote versies van stillevens met zonnebloemen uit Arles. 'Een heerlijk werk is mij dit', merkte de Nederlandse kunstpedagoog Hendrik Bremmer in 1911 op over het schilderij met het blauwe fond (36). 'Mchtig, omdat het ons aanstaart als de overtuigde openbaring van iemand, die een opvatting bij zoiets hebben kan, verre uit boven ons inzicht op zo'n stuk werkelijkheid.' Even lovend was de criticus Charles John Holmes in 1910 over het stilleven dat zich nu in Tokio bevindt (46). Dat was een 'schitterend decoratief paneel', waarbij hij vooral waardeerde dat Van Goghs zoeken naar een zekere abstractie in kleur en vorm niet ten koste was gegaan van de natuurgetroouwheid van de bloemen zelf: 'wanneer we het [schilderij] van dichtbij bestuderen, ontdekken we dat deze prachtige zonnebloemen werkelijk



59  
Jacob (Jaap) Nieweg  
Zonnebloemen, 1926  
Kunsthandel Dolf  
D. van Ommen,  
Amsterdam

leven, hun bloembladen lijken te kronkelen en te trillen als vlammen, hun harten te sidderen met een intens, bovennatuurlijk vuur. Ik ken geen ander schilderij met zo'n mysterieuze aantrekkelijkheid.' De reputatie van de Zonnebloemen was zo groot dat er al snel navolgingen ontstonden, waarbij de ene kunstenaar zich letterlijker (59) aan het voorbeeld hield dan de andere (60).

Toen Van Gogh overleed, bevonden alle stilleven met zonnebloemen zich nog in de verzameling van Theo, behalve de twee aan Gauguin geschonken stukken uit de Parijse tijd (18, 20). Ze raakten echter al snel verspreid. Zeven van de negen stilleven uit de verzameling van Theo's weduwe, Jo van Gogh-Bonger, vonden hun weg naar handelaren, invloedrijke verzamelaars en musea. Helene Kröller-Müller, die haar collectie zou onderbrengen in het naar haar genoemde museum te Otterlo, verwierf in 1908 Van Goghs grote stilleven met zonnebloemen uit de Parijse tijd (21), een van de eerste, zo niet het allereerste werk van Van Gogh in haar collectie. Hugo van Tschudi, de directeur van de Nationalgalerie in Berlijn, kocht in 1905 het stilleven met het blauwe fond (36). Dat werd in 1912 samen met andere stukken van Van Gogh uit zijn collectie verworven door de Neue Pinakothek te München, waar Tschudi drie jaar tevoren als directeur was benoemd. Dit museum was voor een moderne kunstenaar een belangrijke plek, en Jo Van Gogh-Bonger streek mede hierdoor in 1924 over haar hart toen Charles Aitken, de directeur

60

Egon Schiele

Herfizon, 1914

Particuliere collectie





van de Tate Gallery, het museum van moderne kunst in Londen, haar vroeg om het stilleven uit de familiecollectie te verkopen dat Gauguin zo graag had willen hebben (37). 'Gedurende twee dagen heb ik geprobeerd mij te verzetten tegen uw verzoek', zo schreef zij Aitken. 'Ik dacht dat ik het niet zou verdragen om te scheiden van het schilderij dat ik elke dag zag, meer dan dertig jaar lang. Maar uiteindelijk bleek het verzoek onweerstaanbaar. Ik weet dat geen enkel schilderij Vincent op een meer passende manier in uw beroemde museum zou vertegenwoordigen dan de "Zonnebloemen", en dat hijzelf, "le Peintre des Tournesols", zelf zou hebben gewild dat het daar kwam. Dus ben ik bereid om [...] u de "Zonnebloemen" toe te vertrouwen voor de prijs van de verzekering. Het is een opoffering terwille van Vincents glorie.'

Inmiddels was de financiële waarde van de stillevens met de zonnebloemen behoorlijk gestegen. Tschudi betaalde 3.200 Duitse Mark, Helene Kröller-Müller 4.800 gulden, en Aitken 15.000 gulden – allemaal topprijzen voor Van Goghs werk op het moment van verkoop. In 1988 werd het hoogtepunt bereikt, toen de herhaling van het gele stilleven met zonnebloemen uit 1888 voor 24.750.000 Britse ponden het bezit werd van de Japanse verzekeringsmaatschappij Yasuda Fire & Marine Insurance (46). Het was daarmee op dat moment het duurste schilderij ter wereld, en velen waren van mening dat dit een onbevooroordeelde blik van het schilderij voortaan in de weg zou staan. De conceptuele kunstenaar Rose Finn-Kelcey gaf aan die kritiek en de opwindig van het moment op geestige wijze vorm door het stilleven na te maken met goud-, zilver- en kopergekleurde munten, waarna toeschouwers dit werk in een galerieruimte konden bekijken vanaf een stel-lage en onder het toezien van heuse bewaking (61).

Maar geld is geld en kunst is kunst, en het schilderij is door de enorm hoge prijs niet veranderd. Onbevenging is wel moeilijk, maar dat is eerder te wijten aan de dwingende interpretaties van de *Zonnebloemen* die ontstonden na het overlijden van Van Gogh. Er werd al vroeg verband gelegd met de symboliek van de bloem zelf, die een respectabele, rijke traditie kent. De zonnebloem draait zijn hoofd mee met de zon, en al is dat strikt genomen niet

waar – de plant doet dit alleen tot hij gaat bloeien, daarna niet meer –, dit natuurlijke gegeven betekende dat de bloem vanaf zijn introductie in Europa geassocieerd werd met de zon, maar ook met de liefde – aanvankelijk alleen die voor God, maar later ook die voor de mens en het bovennatuurlijke.

Dit alles werd geprojecteerd op de stilleven met zonnebloemen. Toen de criticus Aurier in 1890 op de *Zonnebloemen* inging, vroeg hij zich bijvoorbeeld af hoe ‘men die [zou] willen verklaren als men niet wil aannemen dat zijn gedachten voortdurend worden beheerst door een of ander vaag, roemrucht verhaal uit de zonnemythologie’. Van Gogh streefde in zijn werk nu eenmaal naar zon en licht, en dat zou op de een of andere manier in de stilleven zijn verbeeld, zo dachten velen. Hij was zo gezien eigenlijk zelf een zonnebloem, en de schilder en graficus Richard Roiland Holst gaf hem in 1892 dan ook zo weer (62) – zij het wel als een heilige zonnebloem, gezien het toevoegen van een aureool. Aangegeven werd wel dat Van Goghs ‘draaien’ naar licht en zon ten einde was gekomen: de bloem is uitgebloeid en de zon gaat onder. Drieëntwintig jaar later was dit beeld van de kunstenaar nog zo

61  
Rose Finn-Kelcey  
*Bureau de change*, 1988  
Performance in de  
Matts Gallery, Londen



62

Richard N. Roland  
Holst

Omslag van de catalogus van de Van Gogh tentoonstelling in het Panorama Gebouw, Amsterdam, 1892  
Bibliotheek Van Gogh Museum, Amsterdam

63

Vilmor Herz (Huszár)  
Vincent, 1915  
Particuliere collectie



actueel dat de kunstenaar Huszár in zijn schilderij *Vincent* hem opnieuw op deze wijze presenteerde, maar dan in de vormtaal van het futurisme (63).

Er is echter geen enkele aanwijzing dat Van Gogh de plant als symbolisch zag voor zijn kunstenaarschap of opvatte als een mysterieuze metafoer van de liefde en het bovennatuurlijke. Evenmin wilde hij met de *Zonnebloemen* de zonnrijke Provence symboliseren, zoals ook wel wordt gemeend. De kleurrijke omgeving vormde wel een stimulans bij zijn zoektocht naar uitgesproken gelen, maar dat wil nog niet zeggen dat deze kleur dan ook stond voor de streek. De zonnebloem zelf deed dit evenmin. In Van Goghs tijd waren er in de Provence geen golvende velden met deze bloemen, al wordt vaak gedacht van wel, zoals zo grappig in een cartoon van Gerhard Glück is samengevat (65). In de negentiende eeuw waren er alleen lavendelvelden, en die heeft hij geschilderd – zij het slechts één keer (64).

Van Goghs *Zonnebloemen* bevatten wel een hogere boodschap, maar die school in de *weergave* van de planten. De bloemen zijn alledaags, stellen zozegd niets voor, en hebben zich geschikt in hun lot door te bloeien en te verwelken. Zij hadden om die reden in de ogen van de kunstenaar een humane, zo men wil religieuze betekenis, want als mens kwam je alleen in het









64  
Vincent van Gogh  
Les Saintes-Maries-  
de-la-Mer, 1888  
Kröller-Müller  
Museum, Otterlo

65  
Gerhard Glück  
Vincent klaut mal  
wieder die  
Sonnenblumen, 1990

reine met de tragiek van het leven door te beseffen dat dit je lot was. Zo ontstond troost, en die wilde Van Gogh oproepen door zijn tintelende coloriet.

Deze boodschap wordt vandaag de dag niet meer in de *Zonnebloemen* herkend, en de hedendaagse populariteit ervan berust dan ook meer op de geslaagde vorm van het stuk – en vooral op de uitgesproken gelen. Hoewel het coloriet enigszins donkerder is geworden, straalt het stilleven nog steeds als geen enkel ander schilderij uit Van Goghs oeuvre. Je ziet bovendien dat het met veel plezier is gemaakt. Het werk dateert dan ook uit de gelukkigste periode van zijn leven – toen zijn ‘behoefte aan vreugde en geluk, aan hoop en liefde’ werkelijk binnen handbereik leek te liggen. Dit levensgeluk, dit optimisme, vindt iedereen in de *Zonnebloemen* terug, en verklaart de enorme vraag naar reproducties van juist dit werk (66).

>66  
Michael Wolf  
Liu Yaoliang kopieert  
Van Gogh in Dafen,  
2004







#### GEBRUIKTE LITERatuur

- Konrad Hoffmann, 'Zu Van Goghs Sonnenblumenbildern', *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 31 (1968), pp. 27-38.
- Roland Dorn, 'Van Gogh's Sunflowers series: the fifth toile de 30', *Van Gogh Museum Journal* 1999, pp. 42-61.
- Debra N. Mancoff, *Sunflowers*, Chicago 2001.
- Douglas W. Druick & Peter Kort Zeegers, tent. cat. *Van Gogh and Gauguin: the studio of the south*, Chicago & Amsterdam (The Art Institute & Van Gogh Museum) 2001-02.
- Louis van Tilborgh & Ella Hendriks, 'The Tokyo Sunflowers: a genuine repetition by Van Gogh or a Schuffenecker forgery?', *Van Gogh Museum Journal* 2001, pp. 16-43.

#### 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.

#### DANKWOORD

Veel collega's binnen en buiten het museum hebben mij bij het schrijven van deze tekst met woord en daad terzijde gestaan, en ik wil hen hierbij vriendelijk danken. Speciale dank gaat uit naar Hans C.M. den Nijs, want zonder zijn botanische duiding van Van Goghs Zonnebloemen zou mijn tekst een andere zijn geweest. Erkentelijk ben ik ook Evert van Uiter en Chris Stolwijk, die mij aanmoedigden tot het opschrijven van een nieuwe interpretatie van het motief. Van Gogh schreef zelf na het voltooiën van zijn triptiek met de *Wiegster* en de *Zonnebloemen* dat zijn stillevens 'dankbaarheid' symboliseren, en met dit in gedachten draag ik dit boek op aan Truus van Tilborgh-Briedé.

## **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)

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

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

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

Voor informatie: [www.vangoghmuseum.nl/museumpublicaties](http://www.vangoghmuseum.nl/museumpublicaties)



## BEELDVERANTWOORDING

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

Afb. 3: legaat van Charlotte Dorrance Wright, 1978

Afb. 6: foto RMN/© Hervé Lewandowski

Afb. 10: bpk/Nationalgalerie, SMBijörg P. Anders

Afb. 11: Ailsa Mellon Bruce collectie, met dank aan de Board of Trustees

Afb. 20: Rogers Fund, 1949

Afb. 23: legaat van John T. Spaulding

Afb. 26: H.O. Havemeyer collectie

Afb. 32: met dank aan Alhambra Antiques, Coral Gables (FL)

Afb. 33: met dank aan French Market Antiques, Fernandina Beach (FL), Jimmy Huston

Afb. 50: Walter H. en Leonore Annenberg Collectie

Afb. 51: The Mr and Mrs Carrol S Tyson, Jr. Collection

Afb. 60: met dank aan Eykyn Maclean, LLC

Afb. 61: uit: James Putnam, *Art and Artifact. The Museum as Medium*, Londen 2001, p.91

Afb. 65: © 2008 Gerhard Glück en Lappan Verlag, D-26121 Oldenburg

Afb. 66: © Laif/Hollandse Hoogte

Omslag voorzijde: Vincent van Gogh, *Zonnebloemen (detail)*, 1889. Van Gogh Museum, Amsterdam

Titelpagina: Vincent van Gogh, *Zonnebloemen (detail)*, 1887. Kröller-Müller Museum, Otterlo

Omslag achterzijde: Vincent van Gogh, *Zonnebloemen (detail)*, 1887. The Metropolitan Museum of Art, New York, Rogers Fund, 1949





## COLOFON

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

Redactie Van Gogh in focus  
Chris Stolwijk, Leo Jansen, Heidi Vandamme, Suzanne Bogman

Redactionele begeleiding serie  
Iris Roggema, Taal & Tekstwerk, Nijmegen

Hoofd publicaties  
Suzanne Bogman

Redactie-assistent  
Geri Klazema

Eindredactie  
Aggie Langedijk

Assistent beeldredactie  
Fieke Pabst

Productie  
Tijdsbeeld & Pièce Montée, Gent  
onder leiding van Ronny Gobyn

Coördinatie  
Hannelore Dufflou, Tijdsbeeld & Pièce Montée, Gent

Vormgeving  
Griet Van Haute, Gent

Fotogravure en druk  
Die Keure, Brugge

© 2008 Van Gogh Museum, Amsterdam  
ISBN 978 907931 0036  
[www.vangoghmuseum.nl](http://www.vangoghmuseum.nl)

Co-editie Mercatorfonds, ISBN 978 906153 7632, 0/2008/703/17  
[www.mercatorfonds.be](http://www.mercatorfonds.be)

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



Grote kunstenaars blijven vaak in de herinnering voortleven dankzij één kunstwerk, waarin hun artistieke kwaliteiten als het ware samengebald zijn. Bij Leonardo da Vinci is dat de *Mona Lisa*, bij Rembrandt *De Nachtwacht* en bij Van Gogh de *Zonnebloemen*. Van Gogh schilderde elf stillevens met deze bloemen, waarvan de beroemdste vijf ontstonden tijdens zijn verblijf in Arles. Wat betekende het motief voor hem? Had de zonnebloem een sterke symbolische lading of was zij slechts de basis voor een ongeëvenaard kleurexperiment? In dit boek belicht Louis van Tilborgh het streven van Van Gogh naar een humane, troostgevende kunst en de rol die de zonnebloem daarin speelde.

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

VAN GOGH IN FOCUS



ISBN 978-90-78310-03-6



9 789079 310036