

OVERAL VINCENT

**OVERAL
VINCENT**
DE (INTER)
NATIONALE
IDENTITEITEN
VAN
VAN GOGH

RACHEL ESNER
MARGRIET SCHAVEMAKER
[REDACTIE]

Amsterdam University Press

6	
Aan de lezer	
7	
Inleiding	
Rachel Esner	
Margriet Schavemaker	
eenentwintigste eeuw	
13	
Van Gogh en de nationale canon van de Nederlandse geschiedenis	
Christine Delhayé	
23	
Jonge neger bij dageraad	
Van Gogh en Barack Obama in een gedicht van Derek Walcott	
Thijs Weststeijn	
39	
Van Gogh was een Marokkaan	
Fouad Laroui	

INHOUD

twintigste eeuw	127
	Ruisdael in de Provence
	Carel Blotkamp
51	
Geschiedenis versus mythologie	
Hoe Nederlands is Van Gogh?	
Griselda Pollock	
65	
Waar zijn de schoenen?	
Katherine Chandler	
79	
Van Gogh als exportproduct van het Stedelijk Museum 1945–1973	
Caroline Roodenburg-Schadd	
93	
Gevangen door Hollywood?	
Vincent van Gogh in de massamedia	
Margriet Schavemaker	
105	
Wederzijdse liefde	
Van Gogh en Japan	
Kris Schiermeier	
117	
‘j’écirais’	
Vincent van Gogh als Frans auteur	
Wouter van der Veen	
	negentiende eeuw
	143
	Het Nederlandse voorbij
	De kritische receptie van Van Gogh tussen 1890 en 1915
	Rachel Esner
	155
	Van Gogh
	Een Nederlandse reiziger in Frankrijk
	Louis van Tilborgh
	171
	Nawoord
	175
	Noten

Aan de lezer

In de tekst zijn bij citaten uit Van Goghs brieven nummers opgenomen (tussen vierkante haken), die verwijzen naar Hans Luijten, Leo Jansen, Nienke Bakker (red.), *Vincent van Gogh. De brieven. De volledige, geïllustreerde en geannoteerde uitgave*, Amsterdam 2009, hierna waar nodig afgekort als *De brieven*. Voor de brieven in zowel de Nederlandse als Engelse vertaling, alsook in hun oorspronkelijke taal, wordt de lezer verwezen naar de website www.vangoghletters.org. De geciteerde brieven en documenten uit de familiecorrespondentie worden bewaard in het Van Gogh Museum in Amsterdam.

De F-nummers achter de werken van Van Gogh verwijzen naar J.B. de la Faille, *L'Oeuvre de Vincent van Gogh. Catalogue raisonné*, 4 delen, Parijs & Brussel 1928. Voor afbeeldingen van de hier niet afgebeelde werken van Van Gogh verwijzen de redacteurs de lezer naar www.vangoghmuseum.nl of www.vangoghgallery.org.

INLEIDING

RACHEL ESNER EN MARGRIET SCHAVEMAKER

Vincent van Gogh (1853–1890) is wereldberoemd. Niet alleen door zijn kleurrijke schilderijen, maar ook door zijn tragische leven en gepassioneerde brieven. Tijdens zijn leven was hij onbekend en onbemind, maar direct na zijn dood groeide zijn bekendheid in een rap tempo – van Frankrijk naar Nederland, en via Duitsland tot in de rest van de wereld. Vandaag de dag is zijn werk dan ook alomtegenwoordig in de grote kunstmusea, wereldwijd en bovenal in Nederland waar de grootste collecties van Van Goghs werk zich bevinden in het Van Gogh Museum in Amsterdam en het Kröller-Müller Museum in Otterlo. Maar ook buiten het museum is Van Goghs werk en leven mondiaal aanwezig: van de reproducties op mokken, posters en andere toeristische handelswaar tot het enorme reservoir aan digitale reproducties op internet; van de vele biopics op dvd tot de brieven op de mobiele telefoon. De ‘echte’ Van Gogh mag dan 120 jaar dood zijn, het lijkt geen twijfel dat hij leeft: circulerend in vele vormen door de wereld en onze hedendaagse verbeelding.

Maar welke nationaliteit heeft Van Gogh? Tijdens zijn leven was de kunstenaar zelf in permanente staat van verhuizing. Zo woonde hij in zowel Nederland, Engeland, België en natuurlijk Frankrijk en was hij ook binnen deze landsgrenzen constant in beweging. Daarmee is hij wellicht het ideale rolmodel voor de moderne kunstenaar die internationaal georiënteerd is en zich, reizend over de wereld, ontploert aan een beperkende nationale vormtaal en aan regels en gebruiken.

Hoe belangrijk dergelijk internationalisme ook was en is in het moderne culturele veld, het nationale perspectief blijft net zo dominant aanwezig. Kunst wordt immers, net als alle andere cultuuruitingen, sinds oudsher in de eerste plaats gekoppeld aan de maker. Tot de meest basale informatie over die maker behoren, naast de relevante jaartallen, het land waar de maker geboren is en dat waar hij of zij gestorven is – daarvan getuigen nog steeds bijna alle informatiebordjes die we in musea naast kunstwerken aantreffen. Van die gegevens weegt het geboorteland het zwaarst: dat bepaalt de nationaliteit van de kunstenaar en dient daarmee als allereerste bron voor het verklaren en interpreteren van het werk waar we voor staan.¹

Vanuit dit conventionele, maar nog altijd zeer levende perspectief is Van Gogh zeker een Nederlander. Hij is immers geboren in het Noord-Brabantse Zundert als zoon van een protestantse dominee. 'Nederlandser' kan men niet zijn! Het is dan ook niet verbazingwekkend dat hij in 2007 werd opgenomen in de 'nationale canon van de Nederlandse geschiedenis',² naast andere in Nederland geboren historische 'helden' als Willem van Oranje, Michiel de Ruyter en Rembrandt van Rijn.

Toch roept deze nationale toe-eigening in de canon van de Nederlandse geschiedenis ook veel vragen op. Zo hebben de Fransen net zoveel recht om hem als een van hun nationale grootheden te claimen, omdat zijn 'beste' schilderijen geschilderd zijn in hun land en het Franse kunstenaars en critici waren die zijn talent als eerste herkenden. En wat te denken van de Japanners? Van Gogh was blijkbaar zo gefascineerd door hun cultuur dat zij hem reeds lange tijd als een van hen beschouwden. En dan zijn er natuurlijk de Amerikanen die Van Gogh adopteerden als een van hun grootste Hollywoodsterren. Kortom: Van Gogh is overall, maar kan ook door bijna iedere nationaliteit worden geclaimd. Dus wat te doen met dergelijke nationale toe-eigeningen, zeker wanneer het zo'n internationaal bekende kunstenaar betreft?

Politiek speelt vaak een rol wanneer nationaliteit en cultuur aan elkaar gekoppeld worden. Zoals Eric Hobsbawm en Terence Ranger in hun spraakmakende *The invention of tradition* (1992) lieten zien, wordt cultuur uit het verleden vaak ingezet om een nieuw nationaal zelfbeeld te proclameren, met het doel een gevoel van nationale saamhorigheid te bewerkstelligen of een actuele crisis te bezweren.³ Of zoals Joep Leerssen in hun voetsporen stelt:

*What we see in operation here is the political instrumentalization of an idealized national self-image. That self-image ... [is] perpetuated in new cultural practices, and used propagandistically in public space to proclaim the nation's identity and presence.*⁴

De opname van Van Gogh in de nationale canon van de Nederlandse geschiedenis in 2007 lijkt hier een perfect voorbeeld van te zijn. Deze canon is immers tot stand gekomen vanwege de oplopende emoties omtrent de multiculturele samenleving: haar 'vijftig vensters', zijn een (in)direct gevolg van onder meer de moorden op de politicus Pim Fortuyn en de filmer en criticus Theo van

Gogh (achter-achterneef van de schilder!), de ophef rond het WRR-rapport *Identificatie met Nederland*⁵ (waarover prinses Maxima stelde dat 'de echte Nederlandse identiteit niet bestaat') en de almaar toenemende verharding van het politieke debat aangaande deze kwestie.

Tegelijkertijd echter lijkt Van Gogh de canon vooral te destabiliseren vanwege zijn mobiliteit. Vluchtte hij niet juist weg uit Nederland? Maakte hij, zoals gezegd, zijn beste werk niet juist in Frankrijk? En zweeft hij niet in ieders hoofd als het toonbeeld van de modernistische ongebonden kunstenaar?

Blijkbaar kan Van Gogh meerdere rollen tegelijkertijd vervullen. In relatie tot het construeren van een nationale identiteit is dat ook niet zo vreemd want, zoals Benedict Anderson stelt, naties zijn bovenal 'imagined communities'.⁶ Dat betekent dat nationale identiteit gevormd wordt door permanente organische processen van identificatie. Ze zijn performatief en vloeibaar, en worden niet bepaald door landsgrenzen of biografische gegevens. Het gaat om een gedeelde cultuur die gebaseerd is op ervaringen en representaties. Hierbij is taal, en dan vooral gedrukte taal, een belangrijke factor, alsmede populaire cultuur. Maar wat is de rol van 'hoge' kunst in dit proces? En wat is precies de rol van een kunstenaar als Van Gogh?

In het eerdergenoemde rapport *Identificatie met Nederland* wordt nauwelijks aandacht aan kunst besteed, en dat is wellicht ook niet zo verwonderlijk aangezien kunst – in de renaissance nog een hoofdrolspeler – steeds meer verworpen is tot een nogal onbetekenende figurant.⁷ Of zoals de kunstcriticus Dieter Roelstraete het verwoordde: de kunst bevindt zich tegenwoordig in een 'footnote condition',⁸ waarmee bedoeld wordt dat ze in de hedendaagse maatschappij niet meer dan een onbelangrijke bijzaak is geworden. Echter, Anna Tilroe benadrukt in haar polemische essay 'Het grote gemis' dat juist in deze tijd van identiteitscrisis de autonome kunst opnieuw op de voorgrond moet treden zodat zij nieuwe symbolen kan ontwikkelen die voor iedereen herkenbaar zijn en zodoende de nationale eenheid kan helpen versterken.⁹

De persoon van Van Gogh is, gezien vanuit deze diverse perspectieven, interessant in het kader van de kwestie nationale identiteit. Hij is zeker geen voetnoot in de samenleving en kan onmiskenbaar een rol spelen bij het vormen van 'imagined communities'. Deze status dankt hij aan zowel zijn internationale faam als geniaal kunstenaar, alsook aan de vele reproducties en (massamediale) odes die zijn werk genereert. Deze laatste zijn voor veel Nederlanders een doorn in

het oog (Bas Heijne rept zelfs in deze context van een nationale schaamte)¹⁰ maar bieden ook tal van mogelijkheden op het gebied van nationale en internationale identiteitsvorming.

In deze bundel vormt Van Gogh dan ook niet voor niets de centrale casus. Zijn leven en naleven, werk en reproducties daarvan, bieden een onuitputtelijke bron van interpretaties in het kader van (inter)nationale identiteitsvorming. De twaalf bijdragen in *Overall Vincent* reflecteren op verschillende manieren op al deze vraagstukken. Een hybride gezelschap van auteurs, afkomstig uit de (kunst-)historische, cultuurwetenschappelijke en literaire hoek, belicht hierin een breed scala van (inter)nationale contexten waarin het werk van Vincent van Gogh van betekenis is en is geweest. *Overall Vincent* biedt de lezer een reis door de tijd die in het heden begint met de betekenis van Van Gogh in de eenentwintigste eeuw.

Zoals hierboven al is gesteld, gaan de populaire cultuur en Van Gogh hand in hand; wat deze verbintenis betekent voor zijn receptie in het Nederland van vandaag wordt als eerste onderzocht. Vervolgens wordt de blik gericht op de meest spraakmakende politieke gebeurtenis van de laatste jaren: de verkiezing van Barack Obama als president van de Verenigde Staten en de metaforische rol die Vincent van Gogh daarin speelde. Na een intercultureel literair perspectief op de kunstenaar en zijn werk wordt vervolgens een stap terug gedaan naar de nationale interpretaties uit de vorige eeuw. Zo krijgen we een analyse van Van Goghs plaats en non-plaats in de kunstgeschiedenis en filosofie, waarna wordt bekeken hoe Van Gogh de wereld veroverde via tentoonstellingen en de Hollywoodfilm. Vervolgens zoomen we in op verschillende nationale toe-eigeningen van Oost naar West: via Van Goghs verheerlijking door de Japanners en de moeite die de Fransen hebben met het vaststellen van de plek die Van Goghs brieven moeten innemen in hun nationale literaire canon, komen we via de Duitse liefde voor Van Gogh ten tijde van de vroege twintigste eeuw uit bij een van de oudste culturele spanningsvelden, namelijk die tussen de zogenaamde Germaanse en Latijnse 'geest'. De negentiende eeuw, toen het vooral ging om het getouwtrek tussen Frankrijk en Nederland over Van Goghs artistieke erfenis, vormt het eindpunt van deze tocht. De laatste bijdrage handelt over Van Goghs eigen perceptie en gevoelens ten aanzien van zijn leven als 'allochtoon' in Frankrijk.

Het primaire doel van *Overall Vincent* is om het debat te voeden over wat het betekent om in een interculturele samenleving te leven en welke rol daarin is

weggelegd voor nationale identiteiten. Daarnaast beoogt het boek kritisch te reflecteren op de hedendaagse hype rond nationale canonvorming en het erfgoed in het algemeen te stimuleren. Vincent van Gogh is het perfecte studieobject om deze doelstellingen te bereiken aangezien geen andere historische figuur zo goed laat zien hoe een individu zowel genationaliseerd kan worden, als daarnaast permanent tot verschijning kan worden gebracht in de meest uiteenlopende gedaanten, in de meest uiteenlopende omgevingen. Door de vele toe-eigeningen van Van Gogh over de gehele wereld behoort hij zowel tot het verleden als het heden.

Vincent leeft! Overall!

Christine Delhaye

Christine Delhaye is kunst- en cultuursocioloog. Zij is werkzaam als universitair docent cultuurtheorie en cultuurbeleid aan de afdeling Europese Cultuurgeschiedenis en aan de opleiding Algemene Cultuurwetenschappen van de Universiteit van Amsterdam. Zij is auteur van de boeken *Mode geleefd en gedragen*, *Een sociologie van het dagelijks leven* (1993) en van *Door consumptie tot individu* (2008). Op dit moment houdt zij zich bezig met globalisering van kunst en cultuur en culturele diversiteit.

VAN GOGH EN DE NATIONALE CANON VAN DE NEDERLANDSE GESCHIEDENIS CHRISTINE DELHAYE

Nederlands venster

Sinds de jaren negentig van de vorige eeuw is er sprake van een sterke polarisering in het denken over de multiculturele samenleving in Nederland. Het verschijnen van Paul Scheffers essay 'Het multiculturele drama' in 2000 zette het debat op scherp. En men kan stellen dat na de moorden op Pim Fortuyn en Theo van Gogh Nederland zichzelf is gaan zien als 'een land in verwarring'.¹ Politici van verschillende gezindte zagen in de herwaardering van de Nederlandse identiteit een antwoord op dit gevoel van onzekerheid. Een hernieuwd bewustzijn van de eigen Nederlandse geschiedenis en cultuur zou daar een belangrijke bijdrage aan leveren.

In deze geest gaf de minister van onderwijs, Maria Van der Hoeven, in 2005 opdracht aan de commissie Ontwikkeling Nederlandse Canon (ook wel de commissie-Van Oostrom genoemd naar de voorzitter ervan) een historische en culturele canon van Nederland te ontwerpen. De 'Canon van Nederland' werd op 16 oktober 2006 gepresenteerd en bestond uit vijftig 'vensters op de Nederlandse geschiedenis' waarin, naast nationale monumenten als de hunebedden, staatkundige stelsels als de Republiek, zeehelden als Michiel de Ruyter, ook wereldberoemde Nederlandse kunstenaars als Rembrandt van Rijn en Vincent van Gogh opgevoerd worden.²

In de heftige debatten die inmiddels over de canon zijn gevoerd, zijn vele argumenten pro en contra aangedragen. Merkwaardig genoeg kwam in deze discussie de vraag of het opstellen van een 'canon' überhaupt nog zin heeft in een open, democratische samenleving nauwelijks aan bod. Het proces van cultuuroverdracht en -toe-eigening is tegenwoordig immers diffuus en daarmee minder stuurbaar dan in het verleden.

In haar inaugurale rede *Het soortelijk gewicht van kunst in een open samenleving* benoemt de sociologe Suzanne Jansen het uitvaardigen van een canon in het huidige tijdsgewricht dan ook als het voeren van een achterhoedegevecht.³ De realiteit lijkt haar opvatting gelijk te geven. Het 'canon'-project dat vier jaar geleden met veel tamtam wereldkundig werd gemaakt door de minister, lijkt vooral op meewarig gehoon te stuiten en op dit moment al tot een grijs verleden te behoren. Althans, zo mag worden geconcludeerd uit het feit dat de canon uiteindelijk niet tot de verplichte lesstof is gaan behoren van lagere en middelbare scholieren, en dat de directeurs van het nieuw op te zetten geschiedenismuseum (het Nationaal Historisch Museum) al na korte tijd aangaven de canon niet als uitgangspunt te zullen nemen.⁴

Desalniettemin is de aanwezigheid van Vincent Van Gogh in deze nationale canon wel degelijk de moeite van het bestuderen waard. In de visuele weergave van de canon op de website www.entoen.nu zien we de van oorsprong Nederlandse kunstenaar gerepresenteerd door een vaas met zonnebloemen, geschilderd in het Zuid-Franse Arles. Er is dus duidelijk niet gekozen voor *De aardappeleters* of een ander donkerbruin, in Nederland geproduceerd werk, maar voor een hoogtepunt uit de periode waarin Van Gogh Nederland al lange tijd vaarwel had gezegd. Wordt Van Gogh daarmee voorgesteld als internationale speler, of zelfs omarmd als Europeaan, in plaats van als Nederlandse held? Het is mogelijk, mede omdat het laatste venster van de canon (nr. 50) naar 'Europa' verwijst. Of is er gekozen voor een van de meest verspreide en dus herkenbare iconen van Van Gogh waardoor zoveel mogelijk mensen zich aangesproken voelen?

Kortom, wat betekent deze dubbelzinnige Nederlandse canonisering voor de hedendaagse interpretatie van Van Gogh? En misschien nog belangrijker, wat voor effect heeft de canonisering van deze 'meerdere' kunstenaar voor het fenomeen canon?

Canonisering en commercialisering

Dat Van Gogh in de nieuwe canon is terechtgekomen, is eigenlijk geen verrassing. Van Gogh behoort al lang tot de Nederlandse culturele *common sense*. De canonisering van Van Gogh is in Nederland al snel na zijn dood tot stand gekomen, al had Nederland hier overigens niet het alleenrecht op. De canonisering van Van Gogh heeft zich van meet af aan op verschillende plaatsten tegelijk

voorgedaan en alle processen van canonisering waren nationalistisch getint, wat symptomatisch is voor die periode. Nederland claimde de kunstenaar als nationaal genie omwille van zijn Nederlandse wortels, de Fransen omwille van de 'Franse' invloeden, de Duitsers omwille van het feit dat zijn kunst sterk gerelateerd is aan de Germaanse kunst en daarmee zou behoren tot de grote verworvenheden van de Germaanse cultuur.⁵

Het proces van canonisering ging vanaf het begin gepaard met een mytevorming die haar weerga niet kende. De mythe van de 'gekke' maar geniale kunstenaar kreeg haast religieuze karaktertrekken. De canonisering en mytevorming heeft er in Nederland inmiddels toe geleid dat het fenomeen Van Gogh diep is doorgedrongen in het Nederlandse collectieve geheugen: Van Gogh is een gezonken cultuurgoed geworden. Geen Nederlander die Van Gogh niet kent, al neemt dat 'kennen' heel verschillende gedaantes aan. Voor heel veel mensen is Van Gogh de gekke kunstenaar van het oor en de zonnebloemen, en niet veel meer. Nieuwe Nederlanders hebben de kunstenaar leren kennen als een ver familielid van Theo van Gogh, de provocateur die in het heetst van de multiculturele strijd werd vermoord.

Jongeren, van welke afkomst dan ook, ontmoeten de kunstenaar in de loop van hun schoolcarrière sinds cultuurlessen op scholen verplicht zijn – vanaf het einde van de jaren negentig van de vorige eeuw staat Van Gogh stevast op het programma van zowel lagere als middelbare scholen. Sommige leerlingen werken met speciaal ontworpen educatief materiaal, anderen worden het museum doorgeloodst. Het doel van kunsteducatie op scholen is om jongeren ook op de langere termijn tot een museumbezoek aan te sporen, maar dit is vooralsnog niet echt gelukt. Uit onderzoek blijkt dat jongeren tussen 20 en 35 notoire museummijders zijn. Het contemplatieve karakter dat bij het museum hoort, lijkt niet meer te sporen met de meer terloopse en verstrooide manier waarop jongeren tegenwoordig met het culturele erfgoed omgaan.⁶ De visuele cultuur waaraan zij participeren, is een heel andere dan die het museum te bieden heeft; het is de cultuur die zich verspreidt via media als film, televisie en internet.

In deze meer nabije alledaagse cultuurwerelden staat Van Gogh echter wel degelijk in de belangstelling van jongeren. De mythe 'Van Gogh' is een dankbare inspiratiebron gebleken voor verschillende populaire media. De verstrengeling van mytevorming en massacultuur is met name in de jaren dertig van de twintigste eeuw ingezet met de publicatie van Irving Stones biografische roman *Lust*

Overall Vincent

for life (1934) en de verfilming ervan in 1956 met Kirk Douglas in de hoofdrol. In 1971 schreef Don McLean de song 'Vincent', bekender wellicht onder de opningszin 'Starry starry night', een verwijzing naar Van Goghs sterrenhemel. Een jaar nadat de song was uitgebracht, werd het een nummer 1-hit in Engeland, en in de Verenigde Staten stond de hit op de twaalfde plaats.

Sindsdien is het aantal mediaproducties rond Van Gogh gestaag toegenomen. Op internet kunnen we een uitgebreid arsenaal aan fragmenten van de diverse films en documentaires vinden, en deze worden druk bezocht en becommentarieerd. Ook op de Nederlandse site www.moviemeter.nl wordt nog steeds over de film en Van Gogh gediscussieerd. Rondt enorm is de aanwezigheid van Don McLeans song op het net (een zoektocht via Google op 'Vincent Don Mclean' leverde maar liefst 1.640.000 hits op). Meestal gaat de audio vergezeld van een video die of een optreden van McLean laat zien of een diashow biedt van het werk van Van Gogh. Op al deze sites worden bevindingen over muziek en beelden druk besproken.

Naast de mediale producties leeft de mythe 'Van Gogh' ook voort in allerhande *merchandising*. Kortom: er is geen kunstenaar wiens beeldvorming op zo'n schaal ten prooi is gevallen aan de cultuurindustrie en wiens werk zo verworden is tot een eindeloze reeks prullaria. 'The world was meant for Van Gogh Merchandise', zo kopte the *Sunday Tribune* in 2000 vooruitlopend op de viering van de 150ste geboortedag van Van Gogh in Auvers-Sur-Oise:⁷ van posters tot broodtrommels, van dassen tot puzzels, van zeepsetjes tot servies. En natuurlijk is dit alles overal ter wereld te koop of te bestellen voor wie dat wil: 'order is shipped in 3-4 business days; click here!'

Nederlandse schaamte?

Voor de Nederlandse, maar ook internationale culturele elite is deze popularisering en commercialisering van Van Gogh moeilijk verteerbaar. Meestal gaat deze afkeer gepaard met een totale afwending van alle culturele producten van Van Gogh. Zo stelt Bas Heijne, een bekend Nederlands essayist, in zijn bijdrage aan de bundel 'All that Dutch' dat de Nederlandse culturele elite niet trots is op Van Gogh, maar zich eigenlijk vooral voor hem schaamt.⁸

Van Goghs werk valt moeilijk te lezen los van alle negatieve connotaties waarmee de prullaria van de cultuurindustrie het heeft beladen, althans voor Nederlandse kunstliefhebbers en critici voor wie de mythe rondom de persoon

Van Gogh en de nationale canon

van Van Gogh en de overbekendheid van zijn werk een werkelijke appreciatie in de weg staan. Dit blijkt duidelijk uit de kritieken die verschenen zijn in de Nederlandse kwaliteitskranten naar aanleiding van de twee tentoonstellingen (*De keuze van Van Gogh* en *Van Gogh Modern*) waarmee de 150ste geboortedag van de kunstenaar in het Van Gogh Museum werd gevierd. Vooral de toon in de berichtgeving is sprekend.

Op 1 maart 2003 verscheen in *NRC Handelsblad* een interview met de directeur van het Van Gogh Museum, John Leighton. Het interview werd ingeleid door het volgende citaat:

Vincent van Gogh is een genie en een cliché in een. In zijn tafelgesprekken praat Bas Heijne met John Leighton, sinds zes jaar directeur van het Van Gogh Museum, het meest platgetreden museum van Nederland. Over de sleetsheid van de zonnebloem, Van Gogh on-Hollandse hartstocht en zijn obsessie met het landschap.

Dit kleine citaat, met uitdrukkingen als 'platgetreden museum' en 'sleetsheid van de zonnebloem', is zowel wat inhoud als toon betreft, exemplarisch voor de manier waarop de meeste critici over Van Gogh en zijn werk denken en schrijven.

Enkele dagen na de opening van de tentoonstelling *Van Gogh Modern* kopte de *Volkskrant*: 'Les 1 van de kunstgeschiedenis: Van Gogh is een mythe'.⁹ In de bespreking wordt de tentoonstelling een lichtvoetige maar aangename zomeravondst genoemd, omdat hier de mythe niet wordt geanalyseerd of aan de orde gesteld, maar deze er eerder een bevestiging van is. Ongeveer gelijktijdig werd dezelfde tentoonstelling ook in het *NRC* gerecenseerd.¹⁰ Ook dat stuk begint met de vaststelling dat de mythe van het gekwelde genie het beeld van de bijzondere baanbrekende kunstenaar is gaan overvleugelen. Dat betekent volgens de auteur dat nog maar weinig mensen naar het museum gaan om het werk, de kleuren en techniek te bewonderen; de meeste toeschouwers komen af op de gekwelde kunstenaar. De allesoverheersende mythe is er volgens de criticus ook verantwoordelijk voor dat Van Gogh nog maar weinig invloed uitoefent op hedendaagse kunstenaars:

Ongetwijfeld komt daar bij dat Van Gogh ook in zijn reputatie bij kunstenaars last heeft van zijn mythe. Van Gogh geldt als een kunstenaar voor be-

Overall Vincent

ginnern, categorie Dali, die in het leven van alledag zo nadrukkelijk aanwezig is dat velen zijn werk al denken te kennen – van posters en koekjestrums en noem maar op – nog voor ze een schilderij van hem hebben gezien.

Ook het stuk van Pieter van Os en Sander Pleij in *De Groene Amsterdammer*, 'De mythe die te groot is', bevestigt het reeds geschetste beeld. Het stuk begint met een sappige beschrijving van de lange rijen toeristen en hun kijkgedrag wanneer ze eenmaal binnen zijn ('Spanjaarden, Italianen, Engelsen en Japanners, minuten turen ze'). En dan steekt het van wal:

Maar deze massale toeristische bedevaart lijkt de Nederlanders te hebben verdrongen. Heeft het circus Vincent van Gogh, dat dit jaar tot alweer een Van Gogh-jaar heeft gebombardeerd – wij vieren heden de 150ste geboortedag – hen weggejaagd? In het vorige Van Gogh-jaar – 1990, honderdste sterfdag – schreef Jan Wolkers al over de 'weeë zonnebloemolie der vincen-tomanie', in een tirade tegen de Van Gogh-melkerij. Binnenkort, zo voor-spelde hij, komen op het Museumplein schiettenten waar je een oor van een rubberen kop kunt schieten. H.C. ten Berge dichtte dat jaar in opdracht: 'Uw naam is transactie, zelfs de verzenmaker wordt betaald.' En vanuit Antwerpen kwam het cynisme van Tom Lanoye: 'De enige manier om in de Lage/landen kunstenaar te worden,/ is emigreren. Ook nuttig zijn: krankzinnigheid, honger, een orgaan afsnijden, sterven voor/ je tijd en honderd jaar later een stichting krijgen', waarmee Lanoye en passant enkele clichés rond Van Gogh op een rij zet.¹¹

De overbekendheid van de werken en de alles overschaduwende mythe zijn elementen die de Van Gogh-receptie bij cultuurminnend Nederland behoorlijk verstoren. Directie en medewerkers van het Van Gogh Museum zijn zich daar wel degelijk van bewust en proberen het beeld van de kunstenaar dan ook te nuanceren. Maar de mythe mag ook niet al te zeer onderuit worden gehaald, anders wordt het publiek weggejaagd: 'het is een voortdurende balancing act'.¹²

Ook het feit dat het publiek van het museum voor het grootste deel uit toeristen bestaat, maakt het de liefhebbers moeilijk Van Gogh serieus te nemen:

De Van Gogh-industrie maakt het bijna gênant om als niet-toerist naar het Van Gogh-museum te stappen en aan te schuiven in de rijen Van Gogh-

Van Gogh en de nationale canon

gangers. Onder reguliere kunstliefhebbers moet toch de neiging bestaan om vermomd met hoed of das en dicht schuifelend langs de gevel deze toeristische museumtempel aan te doen.¹³

Dat gegeven maakt ook het museum zelf niet onverdeeld gelukkig. Met zijn anderhalf miljoen bezoekers per jaar is het Van Gogh Museum weliswaar het best bezochte museum van Nederland en een van de best bezochte musea van Europa.¹⁴ Maar dit bezoekersaantal bestaat uit 85 à 90 % uit buitenlandse toeristen. Het museum doet er alles aan om 'de Van Gogh-beleving' terug onder de Nederlanders te brengen.¹⁵ Met name de vrijdagavondopenstelling, die voorziet in lezingen, interviews, rondleidingen en livemuziek, lijkt het aandeel Nederlandse bezoekers te doen stijgen. Ook zet het Van Gogh Museum sterk in op educatie. Opmerkelijk is de creativiteit en de veelzijdigheid waarmee het museum deze taak opvat. Het Van Gogh Mobiel, een speciaal door het museum ontwikkelde bus waarmee het schoolkinderen van buiten Amsterdam naar het museum wil brengen, is daar een mooi voorbeeld van. Een ander voorbeeld is het boek dat Frank Groothof in 1999 voor de jeugd schreef in opdracht van het Van Gogh Museum. Het boek behandelt het leven en werk van Vincent van Gogh en is gebaseerd op de brieven van Vincent aan zijn broer. Het werken aan het boek heeft Frank Groothof geïnspireerd tot een theatervoorstelling waarmee hij het afgelopen seizoen met groot succes langs de Nederlandse schouwburgen is getrokken.

Van monocultuur naar culturele heterogeniteit

Zo zien we dat Nederland niet meer één Van Gogh rijk is, maar oneindig vele. De verschillende culturele werelden, hoog en laag, virtueel en analoog, autonoom en commercieel, brengen alle hun eigen Van Gogh voort: van Van Gogh op de koektrommel tot held op het witte doek, van acteur in het theater tot protagonist in een roman. In cultureel complexe en multimediale samenlevingen bestaat er niet één dominante cultuur meer, maar zijn er vele verschillende cultuurwerelden en vele verschillende publieken. Die verschillende publieken kiezen de genres en de mediale expressievormen die het beste bij hun levensstijl passen. De cultuurparticipatie van een deel van de hoogopgeleide 45-plussers speelt zich voornamelijk af in het domein van de 'hoge' cultuur'. Zij genieten op een contemplatieve wijze van het authentieke kunstwerk en kijken vaak neer op alles

wat naar popularisering en massacultuur neigt. Andere meer omnivore leeftijdgenoten switchen met gemak tussen hoge en lage cultuur en alle hybride cultuurvormen daartussen in. Jongere generaties lijken zich uitstekend thuis te voelen in de virtuele culturele wereld waar interactie en actieve toe-eigening mogelijk is of in een meer spectaculaire multimediale omgeving.

Van Gogh is overall, maar misschien niet op de wijze die de canoncommissie voor ogen heeft. Als het de bedoeling was van de canoncommissie om de aankomende generaties Nederlanders weer massaal in het museum te krijgen, dan zal dat vast niet lukken. In een open, democratische samenleving laten mensen zich geen loyaliteiten meer opleggen, noch in een cultureel keurslijf dwingen.¹⁶ Cultuurconsumenten zijn fundamenteel wantrouwig geworden tegenover van boven opgelegde normen om kunst en cultuur te beleven en te evalueren. Van Gogh heeft definitief de monoculturele wereld verlaten en is de wereld van de culturele heterogeniteit binnengetreken waar meerdere esthetische normen heersen en verschillende vormen van cultuurconsumptie en -toe-eigening mogelijk zijn. Cultuurconsumenten kiezen hieruit naar hun gading op een manier zoals zij dat willen. Van de beoordeling en categorisering van kunst en cultuur door professionele 'kenners' of culturele 'anderen' trekken ze zich niets meer aan. In de eenentwintigste eeuw maakt Van Gogh deel uit van de artistieke ervaringswereld van vele Nederlanders, hetzij hoog verheven boven, hetzij in de nabijheid van de banale werkelijkheid van alledag.

Om die reden is Van Gogh misschien inderdaad een verstrekkender keuze voor de canon van de Nederlandse geschiedenis dan op het eerste gezicht lijkt. Wijst de huidige 'beladen' keuze voor Van Gogh misschien juist op meer openheid en pluriformiteit in de hedendaagse visie op canonieke cultuur dan de vroegere exclusieve, monoculturele definitie? Indien dat de boodschap van de canoncommissie was, dan had ze voor de visuele weergave van de canon beter niet kunnen opteren voor de zonnebloemen, maar voor een *still* uit een van de vele filmische odes aan de kunstenaar of een youtube-bijdrage. Zo had de canon duidelijk kunnen laten zien waarom Van Gogh vandaag de dag canoniek is. Of hiermee ook de schaamte voor Van Gogh, zoals gevoeld door de Nederlandse culturele elite, het hoofd wordt geboden, valt te betwijfelen.

Thijs Weststeijn

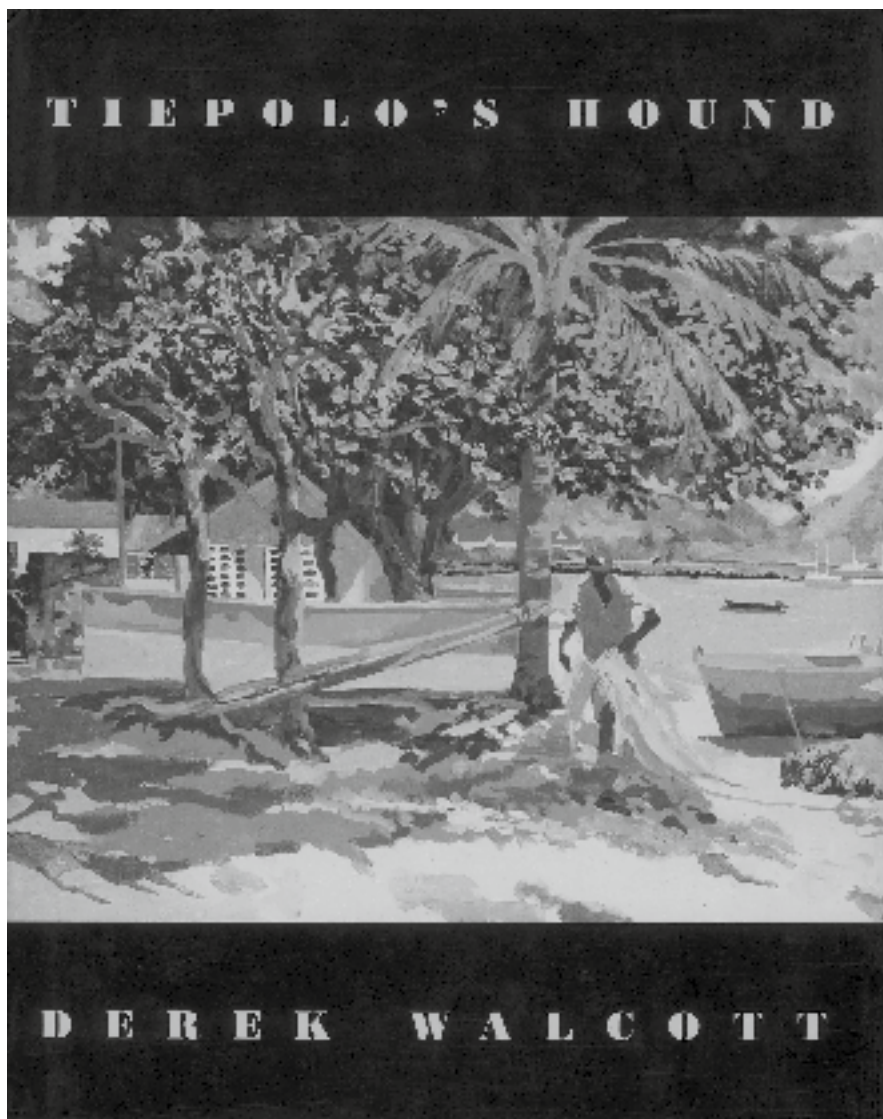
Thijs Weststeijn is postdoctoraal onderzoeker bij de afdeling Kunstgeschiedenis van de Universiteit van Amsterdam, waar hij zich richt op Nederlandse schilderkunst en op de relatie tussen beeldende kunst en letterkunde. Hij publiceerde *The visible world. Samuel van Hoogstraten's art theory and the legitimization of painting in the Dutch Golden Age* (2008), *Margaret Cavendish in de Nederlanden* (2008), en was redacteur van *The learned eye* (2005). Hij leverde bijdragen aan verschillende boeken, tentoonstellingscatalogi en wetenschappelijke tijdschriften zoals *Journal of the History of Ideas*, *Dutch Crossing*, *Simiolus*, *Oud Holland* en *De Zeventiende Eeuw*. Daarnaast schrijft hij voor een breder publiek in *De Academische Boekengids* en *De Groene Amsterdammer*.

JONGE NEGER BIJ DAGERAAD VAN GOGH EN BARACK OBAMA IN EEN GEDICHT VAN DEREK WALCOTT THIJS WESTSTEIJN

*Denk aan Vincent, de heilige
van elke zonnesteek...!
De zon barst uit in irissen,
schaduwen kruisen elkaar als kraaien,
ze dalen neer, klauwen in het haar,
terwijl het geel schreeuwt.
Beste Theo, ik zal gek worden.¹*

Hier spreekt een jonge Antilliaanse kunstenaar in een werk van Derek Walcott (1930), dichter uit het eiland Saint Lucia. De wens tot identificatie met Van Gogh is een thema uit Walcotts eigen verleden. Oorspronkelijk had hij schilder willen worden. In zijn geboorteplaats Saint Omer richtte hij een oud soldatenmortuarium in tot atelier; met een vriend besloot hij om elke hoek van hun winderige eiland te schilderen (afb. 1). Deze ambitie verklaart waarom Walcotts poëzieopvatting vaak als 'schilderkunstig' is gekarakteriseerd.² Hij noemt zijn gedichten 'fresco's van de Nieuwe Wereld',³ en stelt vast dat hij 'de lijnzaadolie ruikt in de woeste uitzichten / Op dorpjes en de stank van terpentijn ... Zoute wind spoort de ons aan, en de witte ruis van de branding'.⁴

Negentiende-eeuwse meesters zijn voor Walcott artistieke rolmodellen. Zo wijdde hij recentelijk een episch gedicht, 'Tiepolo's Hound' ('De hond van Tiepolo', 2000), aan de impressionist Camille Pissarro. Deze zoon van een moeder uit de Dominicaanse Republiek en een Portugees-Joodse vader, geboren in een Deense kolonie op het bovenwindse eiland Saint Thomas, sluit door zijn hybride herkomst goed aan op Walcotts werk. Hierin is de Antilliaanse smeltkroes van culturen een



belangrijk thema. Al eerder was Gauguin een van de helden van de dichter: diens reis naar Martinique zou van hem een 'creoolse kunstenaar' hebben gemaakt.⁵ Bovendien spraken sociale thema's Walcott aan. Hij beschrijft de blijvende indruk van een reproductie van Millets *De Arenleessters* in zijn ouderlijk huis (afb. 2).⁶ Het wekt dan ook geen verbazing dat in Walcotts jonge jaren vooral Vincent van Gogh hem inspireerde. De Hollandse meester speelde een rol in zijn beschrijvingen van zonovergoten landschappen en verzuchtingen over dichterlijke waanzin: hij zocht naar een creatieve roes 'als Van Goghs schaduw rimpelend op een korenveld'.⁷ Walcotts poëzie opent zo een Antilliaans perspectief op de schaduw van Van Gogh en op hoe deze verschuift over kwesties van geboortegrond en herkomst.

Hoewel Walcott in zijn gedichten van de laatste jaren veel minder aandacht had voor Van Gogh, deed een recente politieke omwenteling hem weer terugkeren bij zijn jeugdliefde: de verkiezing van Barack Obama tot president van Amerika. Deze gebeurtenis confronteerde hem opnieuw met thema's als raciale en nationale identiteit, die al in zijn vroegste werk een hoofdrol spelen. Als reactie op de verkiezingsuitslag schreef hij een gedicht waarin hij Van Goghs beeldtaal gebruikt om de geschiedenis en toekomstverwachting van zwarten in de Nieuwe Wereld poëtische vorm te geven.

Walcott's gedicht, waarin zowel Van Gogh als Obama voorkomt, combineert artistieke verbeelding met historische en sociale onderwerpen en de politieke actualiteit. Het kan daarom op verschillende manieren worden uitgelegd. In de nu volgende interpretatie wordt een specifiek gezichtspunt ingenomen, namelijk dat van degene aan wie het gedicht is opgedragen: de 44ste president van de Verenigde Staten. Obama schreef zelf immers uitgebreid over de thematiek die zijn levensloop bepaalde. De president en de dichter bestempelden zichzelf allebei, vanwege hun gemengd Europees-Afrikaanse origine, ooit als lid van het 'vuilnisbakkenras'.⁸ Zoals duidelijk zal worden, zijn ze het vaker eens, zoals in hun opvatting dat poëtische beeldtaal de wereld kan verbeteren.

Kort na de verkiezingen in november 2008 werd Obama gefotografeerd met een boek onder zijn arm: het verzameld werk van Walcott. Wat betekende deze foto?

Walcott en Obama

In Nederland is het werk van Walcott, die ook Nederlanders onder zijn voorouders rekent, waarschijnlijk vooral bekend bij de Antilliaanse gemeenschap. Toen



deze winnaar van de Nobelprijs in de zomer van 2008 zijn werk voordroeg in Amsterdam, bleef de zaal halfleeg.⁹ Er was slechts één journalist.

De dichter kreeg in november van dat jaar een hartelijker ontvangst in Nieuw Amsterdam. Het auditorium van de City University of New York was volgeboekt en laatkomers konden de dichter volgen op een videoscherm. Zijn lezing ging over macht. De enige macht van de derde wereld, verkondigde hij, is culturele macht.¹⁰

Dit waren veelzeggende woorden in het licht van de verkiezingsuitslag en de foto van Obama met zijn dichtbundel. Bij de vorige president zou zo'n plaatje toch minder geloofwaardig zijn geweest. Sterker nog, Amerikaanse leiders hebben zich gehoed voor de associatie met poëzie. John Kerry's elitaire voorkeur voor wijn boven bier kostte hem al de kop. Bill Clinton camouflde zijn opleiding in Oxford met een zuidelijk accent en Arkansaanse aforismen over varkens. Inderdaad was de huidskleur van de nieuwe president misschien wel minder verwonderlijk dan het feit dat hij ooit poëzie schreef en doceerde aan de universiteit van Chicago. Critici prezen het literaire gehalte van zijn autobiografie *Dromen van mijn vader* (1995). Vier jaar geleden tekende Obama om voor anderhalf miljoen dollar *The Audacity of Hope* (in het Nederlands vertaald als *De herovering van de Amerikaanse droom*) te schrijven. Zijn academische achtergrond werd voor veel kiezers echter geneutraliseerd door zijn Afrikaanse herkomst. Die geeft hem krediet in het land waar 'intellectueel' een scheldwoord is. In de woorden van Beat-dichter William Burroughs: 'Intellectuelen zijn deviants [tegennatuurlijk – TW] in de VS.'¹¹

Een zwarte man op het pluche maakte een jubelstemming mogelijk in de elitaire *The New York Times*. Er zou weer een president zijn zoals John Adams, ooit consul in Nederland en te herkennen aan de dichtbundel onder zijn arm, en James Garfield, die Grieks schreef met de ene hand en Latijn met de andere. Het waren paradoxaal genoeg niet de Democraten die probeerden Obama's literaire kwaliteiten te verhullen. Juist in de Republikeinse 'blogosfeer' ging het gerucht dat hij zijn boeken niet zelf schrijft. Dat intellectuelen geen lekkere jongens zijn, zou wel weer blijken uit de theorie over zijn ghostwriter: William Ayers, voorman van een linkse terreurgroep.

De discussie over Obama's schrijverschap werd aangewakkerd door het contrast met zijn tegenkandidaten. Onderzoek wees uit dat hij sprak op 'leesniveau' 9 terwijl John McCain bleef steken op 7. New Yorkse intellectuelen bespotten

Overall Vincent

vooral de voorkeur van veel Amerikanen voor Sarah Palin als Republikeinse vice-president, die zelfs haar moedertaal niet beheerst. In dit land waar velen naast Engels ook de taal van hun ouders spreken, zou je kunnen verwachten dat een falende Engelse uitdrukkingstvaardigheid sympathie wekt. Toch kozen juist immigranten in meerderheid voor een in volzinnen sprekende, op Harvard geschoolde jurist. Of liever, Obama zou in paragrafen spreken, zo benadrukten commentatoren, in plaats van in soundbites.

Obama en Van Gogh

Tijdens zijn lezing in New York zweeg Walcott over de intellectuele vermogens van de nieuwe president. Wel vereerde hij hem met een gedicht, getiteld 'Zestien hectare'. Het begint zo:

*Uit het rumoer verrijst een embleem, een gravure –
een jonge neger bij dageraad met strohoed en overall,
symbool van een onmogelijke voorspelling, een menigte
gaat uiteen als de voor geploegd door een muilddier,
opzij voor hun president: een veld van sneeuwvlokken
van katoen
groot zestien hectare, van kraaien met voorspelbare voortekens
die de jonge ploeger negeert vanwege zijn onvergeten
katoenharige voorouders, terwijl ... op de wijkende rand
van het veld –
een vogelverschrikker gebaart en stampet van woede om hem.*¹²

De titel was oorspronkelijk 'Zestien hectare en vijftig staten' ('Forty Acres and Fifty States'), vertelde Walcott. Toch is ook zo voor Amerikanen duidelijk waarop hij doelt: de uitdrukking 'zestien hectare en een muilddier'. Dit werd bevrijde Afro-Amerikanen na de Burgeroorlog beloofd – akkerland en een ezel om de ploeg te trekken. Beladen woorden dus. Toen Spike Lee zijn filmmaatschappij Forty Acres & A Mule noemde, was hij natuurlijk ironisch. Walcott gebruikt de uitdrukking als dubbelzinnige metafoor. De akker kan gezien worden als een microkosmos waarin de geschiedenis en toekomst van Amerika besloten liggen.

Zo'n historisch thema typeert Walcott; zijn hoofdwerk *Omeros* verbindt de oudheid met de koloniale geschiedenis van de Antillen.¹³ De sneeuw rond de

Jonge neger bij dageraad

'jonge neger' in het gedicht symboliseert het slavernijverleden toen zwarten vooral als katoenplukkers werkten. Gelukkig is de plantagehouder nu een krachteloos schrikbeeld waarvoor kraaien niet opvliegen.

In New York lichtte Walcott toe dat hij voor zijn beeldspraak was geïnspireerd door de schilderkunst uit zijn jeugd. Het verkiezingsgedicht, dat een 'gravure' voor ogen voert, heeft inderdaad een sterk picturale kwaliteit. Voor lezers bekend met Walcotts biografie en zijn eerdere gedichten, is de associatie duidelijk. Het 'embleem' waar de dichter op doelt, de figuur die bij dageraad de akker bewerkt, is Van Goghs schilderij *De zaaier* (F 451), tegenwoordig te zien in Amsterdam (afb. 3).¹⁴

De poëtische combinatie van Van Goghs kunst met actuele politiek en een historisch thema is te verklaren vanuit de belangrijke rol van de Hollandse meester in Walcotts werk. De dichter identificeerde zich herhaaldelijk met zijn labiele kunstenaarspersoonlijkheid. Soms citeert hij uit Van Goghs brieven, en hij voert zijn eigen Nederlandse origine aan voor deze affiniteit.¹⁵

De gekwelde emigré-kunstenaar Van Gogh werd door Walcott ingezet om te schrijven over zijn landgenoten met hun ontheemde, hybride voorgeschiedenis. Een van zijn bekendste gedichten laat een inwoner van een Caraïbisch eilandje aan het woord: 'Ik heb Nederlander, neger, en Engelsman in me, / en of ik ben niemand, of ik ben een natie'.¹⁶ In de praktijk betekent dit natuurlijk: 'I have no nation but the imagination'.¹⁷ Deze uitspraak karakteriseert de dichter die zich spiegelt aan het model van Van Gogh, wiens visionaire kunstenaarsblik nationaliteit, afkomst en geschiedenis transcendeert.

Walcott's waardering voor Van Goghs onderwerpen beantwoordt aan een poëtisch concept dat hij omschrijft als 'de gratie van de inspanning'. Bij de aanvaarding van de Nobelprijs vertelde de dichter dat hij toen hij opgroeide op Saint Lucia weinig toegang had tot hoge cultuur. In wat hij als schilder om zich heen zag, de gezichten van boeren en arbeiders, kon hij echter 'lezen' wat hij nodig had. De passage verduidelijkt hoe Walcott's visuele en literaire voorstellingen een continuüm vormen:

Dat is wat ik vanaf mijn jeugd om me heen heb gelezen, vanaf het begin van de poëzie: de gratie van de inspanning. In het harde mahonie van houthakkers: gezichten, harsachtige mensen, houtschoolbranders; in een man die een mes wiegt in zijn onderarm, staand in de berm met de gebruikelijke anonieme

Vincent van Gogh

De zaaier, 1888

Van Gogh Museum Amsterdam

(Vincent van Gogh Stichting)

[F 451]



Jonge neger bij dageraad

*grijsbruine hond; ... de vissers, de werklui op vrachtwagens ... allemaal oorspronkelijk delen van Afrika maar gevormd en gehard en nu geworteld in het leven van het eiland, ongeletterd op de manier dat bladzijden ongeletterd zijn; ze lezen niet, ze zijn er om gelezen te worden.*¹⁸

Het concept 'gratie van de inspanning' verklaart hoe Van Goghs medelijden met verschoppelingen een model wordt voor Walcotts thematiek. Het inspireert zijn eigen zorg om zijn landgenoten. Hij voert 'Saint Vincent', het buureiland van Saint Lucia, op als een personage, net als Saint Omer, hoofdrolspeler in Omeros.¹⁹ Van Goghs 'heilige arbeid' in het schilderen van zeegezichten zou vergelijkbaar zijn met de inspanning van West-Indische vissers.²⁰ Zijn artistiek genie biedt tegengif tegen de platte cultuur van het Caraïbische toerisme. De schilder belichaamt de potentiële macht van de Derde Wereld: het omvormen van gebrek tot deugd, van lijden tot kracht.

Het gedicht voor Obama besluit:

*De kleine ploeg gaat voort over dit belijnde blad
voorbij de kreunende grond, de boom die dienst deed als galg, de tornado
met zijn zwarte wraak
en de jonge ploeger voelt de verandering in zijn aderen,
hart, spieren, pezen,
toddát het land open ligt als een vlag en de dageraad
met zeker licht over het veld strijkt en voren wachten op de zaaier.*

Met de verkiezingsoverwinning zijn kwesties van schuld en boete gepasseerd, zodat de nieuwe mens een maagdelijk veld betreedt. Walcott vergelijkt Obama met de Messias, op dezelfde manier als Van Gogh dat doet met een boer die een aureool vereert, op een van zijn schilderijen.²¹ De landbouwer is bovendien zelf kunstenaar, een dichter wiens pen voren trekt over 'dit belijnde blad'.

Van Goghs werk waarop een gewoon mens als Christus wordt geportretteerd, sluit aan bij verhalen over Obama in de aanloop naar de verkiezingen. Walcotts gedicht werd in New York beloond met applaus. Blijkbaar had Amerika een verlosser nodig als president. Dit vraagt om toelichting.

Obama's belofte en de symboliek van De zaaier

Van Goghs *De zaaier* staat bij Walcott model voor een 'jonge neger bij dageraad', 'embleem' en 'symbool van een onmogelijke voorspelling'. Deze formules verwijzen niet alleen naar Obama's belofte van verandering in de Amerikaanse politiek, maar naar opvattingen die al decennia eerder postvatten in de Afro-Amerikaanse gemeenschap.

Binnen de hoofdstroom van de Amerikaanse cultuur was een zwarte president altijd een onmogelijke belofte. Hij kwam voor in Hollywoodfilms waarin de wereld vergaat en sciencefictionromans zoals Irving Wallaces *The man* uit 1964.²² Wallace kreeg doodsb bedreigingen vanwege dit sympathieke portret dat op het hoogtepunt van de Burgerrechtenbeweging verscheen. Toen na verloop van tijd werd besloten er een filmversie van te maken, werd het verhaal danig herschreven.

Het is geen wonder dat veel Afro-Amerikanen de voorkeur geven aan een andere literaire toekomstvisie: de oudtestamentische beeldvorming over een Verlosser die de onderdrukten naar het Beloofde Land leidt. Al sinds de jaren zestig wordt de zwarte Burgerrechtenbeweging vervlochten met Joodse opvattingen over de Messias.

Obama's literaire werk biedt genoeg stof voor dergelijke profetische speculaties. Zijn hoofdthema is een zoektocht, maar dan naar een 'beginverhaal'. Van daaruit kan hij werken aan een betere toekomst. Met een afwezige Keniaanse vader, die zijn moeder ontmoette op een cursus Russisch aan de universiteit van Hawaï, was Obama's jeugd bepaald door de wens om 'gaten in onbekende verhalen op te vullen'. Hij verslond een kinderboek over verschillende scheppingsmythen: Genesis, Prometheus die het vuur van de goden stal, de schildpad die volgens Hindoes het heelal torst. Later, in Indonesië, gaf zijn moeder hem de toespraken van Martin Luther King.

Als New Yorkse student op Amsterdam Avenue schreef Obama een dagboek met 'zeer slechte' poëzie en beluisterde hij gospelsongs waarin hij 'een vluchtige glimp opving van datgene wat [hij] zocht'.²³ De hang naar een oorsprongsverhaal inspireerde hem om een kerk te bezoeken. In *Dromen van mijn vader* bekende hij dat hij twijfels had over het geloof: het was een keuze, geen openbaring, om deel te worden van het traditionele Afro-Amerikaanse collectivisme. Bijbelverhalen gaven zijn toekomstverwachtingen een kader. Uiteindelijk ontleende hij de titel van zijn tweede boek, *The audacity of hope*, aan een preek van zijn dominee, Jeremiah Wright. En naast verhalen die de basis leggen voor een identiteit,

noemt Obama ook *counternarratives* of 'tegenverhalen' die groepen juist van elkaar onderscheiden. Hij las bijvoorbeeld Joseph Conrads *Heart of darkness* 'om te begrijpen wat het precies is dat de blanken zo bang maakt [...] hoe mensen leren te haten'.²⁴

De presidentsverkiezingen werden voor veel Afro-Amerikanen gekleurd met profetische verhalen. De Shiloh Baptist Church vergeleek dominee King met Mozes die stierf voordat hij de Jordaan had kunnen oversteken. Obama zou dan zijn als Jozua die zijn volk het Beloofde Land binnenleidt.²⁵ Op de vraag van de kansel 'wie de wereld zal redden', scandeerde de gemeente de naam van de presidentskandidaat, en spirituals verkondigden hoe akkers nieuw werden ingezaaid.

Wat Walcotts gedicht impliceert via symbolen, werd in dezelfde week verwoord door een andere winnaar van de Nobelprijs: Toni Morrison. Zij werd befaamd om een stelling die zij nooit verkondigd heeft, namelijk dat Clinton 'de eerste zwarte president' was en presenteerde haar nieuwste roman in de New York Public Library.²⁶ Morrison gaf toe dat haar steun aan Obama gebaseerd was op zijn talent als verhalenverteller. Na het lezen van *Dromen* was ze 'verbaasd dat hij zo goed schrijft. Echt goed, met echt mooie grote, sterke, kunstige zinnen.' Andere memoires die ze had gelezen, bijvoorbeeld die van Clinton, stelden volgens haar in literair opzicht niets voor: 'geen van hen was een schrijver, met bespiegeling en verandering en overpeinzing en kracht. Maar *Dromen van mijn vader* was juist erg, erg meeslepend.'²⁷

Dit oordeel verduidelijkt Morrisons eerdere waarschuwing voor de veranderingen die de verkiezingen zouden brengen. Sommigen zouden zo bang zijn voor de nieuwe tijd 'dat ze zullen weigeren hun verlangen om terug te gaan naar de baarmoeder op te geven'. Lyrisch dichtte de schrijfster Obama 'een creatieve verbeeldingskracht' toe. Het gaat hierbij niet om geleerde opleidingen maar om een profetische gave: 'je kan wijsheid niet opdoen in de klas of de werkplaats... Wanneer was de laatste keer dat ons land door zo'n leider werd bestuurd?... Iemand die begrijpt wat Amerika moet worden in de wereld?'²⁸

Op verkiezingsdag verdroeg Morrison niemands gezelschap, totdat de uitslag bekend werd: 'Ik voelde een opluchting alsof er iets van me afviel. Hoewel ik [Obama's] zware taak zie aankomen, weet ik dat we het aankunnen. Het maakte dat ik me voelde als die frase van Martin Luther King, over dat hij op de bergtop was geweest. Ik kon die metafoor nooit eerder visualiseren, tot dat

moment.²⁹ Ze verwees naar Kings op één na beroemdste lezing. Nadat hij hersteld was van een aanslag in 1968 presenteerde hij in Memphis een bloemlezing van de wereldgeschiedenis. Hij zei toen dat hij de oudheid of de renaissance minder graag zou hebben meegemaakt dan de tweede helft van de twintigste eeuw, toen er voor het eerst samenwerking opkwam tussen verschillende rassen: 'We hebben enkele moeilijke dagen voor ons. Maar nu kan het me echt niets meer schelen, want ik ben op de bergtop geweest. [...] Zoals iedereen, zou ik lang willen leven. Ouderdom heeft zijn waarde. Maar daar ben ik nu niet meer mee bezig. Ik wil alleen Gods wil uitvoeren. En Hij heeft me toegestaan de berg te beklimmen. En ik heb er overheen gekeken. En ik heb het Beloofde Land gezien. Misschien kom ik er niet met jullie, maar ik wil dat jullie vanavond beseffen dat wij, als volk, het Beloofde Land zullen bereiken!'³⁰

'Ik ben op die bergtop geweest' om het hemelse Jeruzalem te zien: dit is waarschijnlijk de belangrijkste metafoor uit de Afro-Amerikaanse godsdienstbeleving. In de sleutelroman hiervoor, James Baldwins *Verkondig het op de bergen* (1952), verzoent het hoofdpersonage zich met het verleden van zijn zwarte ouders in het besef dat zijn geloof uitkomst zal bieden. Deze roman over religie en identiteit vormde het voorbeeld waaraan auteurs als Morrison zich nog steeds spiegelen.

De bergtopmetafoor verduidelijkt dat voor zwarte Amerikanen de verkiezing van Obama veel meer inhield dan politieke emancipatie. King besloot zijn rede in Memphis: 'Ik ben zo gelukkig, vanavond. Ik maak me nergens zorgen over. Ik vrees niemand! Mijn ogen hebben de glorie van de komst van de Heer aanschouwd!' Ook Walcotts gedicht gaat over het zien van de Verlosser. Zijn jonge neger bij dageraad illustreert de emotionele toestand van veel Afro-Amerikanen tijdens de verkiezingsnacht. King had het Beloofde Land slechts gezien; de generaties na hem zouden het bereiken. Die profetie werd vervuld met Obama's presidentschap.

De geëxalteerde Nobelprijswinnaars verwoordden waarschijnlijk een breed gedeeld sentiment. Per slot van rekening had de academische elite een nog pretentieuzer verhaal over Obama's verkiezing. In de *Times* schreef Harvard-professor Orlando Patterson: 'Amerika heeft eindelijk een prestatie geleverd, door het meest sublieme voorbeeld van democratisch regeren sinds de uitvinding in Griekenland vijftienduig eeuwen geleden.'³¹ Obama's oorsprongsmythe werd zo, via de Amerikaanse 'Founding Fathers', teruggevoerd tot een held uit de oudheid.

Onder al deze overtrokken ideeën over oorsprong en toekomst blijft de president zelf vrij nuchter. Obama, die ongestoord koketteert met zijn spreekvaardigheid, is zich bewust van de beperkingen van verhalen om identiteit vorm te geven. Men kan zwarte Amerikanen niet verwijten dat ze op zoek zijn naar een onbesmet verleden, stelt hij in *Dromen*: 'Ze zijn niet uniek in dit verlangen. De Duitsers, de Engelsen [...] ze claimen allemaal Athene en Rome als het hunne, hoewel hun voorouders hebben meegeholpen aan het vernietigen van de klassieke cultuur.'³² Hij becommentarieert ook zijn eigen vermogens van verteller. Vanaf het moment dat hij zijn klasgenoten wijsmaakte dat Obama 'brandende speer' betekent en zijn vader een opperhoofd was, leerde hij om zijn kindertijd, en de 'verhalen die er vorm aan gaven', te wantrouwen.³³ Hij bekende zelfs dat hij op zijn eerste Democratische conventie slechts soundbites opdreunde, ingegeven door Kerry's team, 'waarvan elk woord ongetwijfeld was getest in een bataljon van polls'.³⁴ Natuurlijk is Obama's relativering van de menselijke hang naar verhalen zelf een retorische strategie, die critici hun wapens ontnemt.

Een poëtische passage in *Dromen* verwijst naar de macht van taal om de werkelijkheid vorm te geven. Obama concludeert dat alleen een taal die voor de hele mensheid begrijpelijk is tot verlossing kan leiden. Op safari in de Afrikaanse woestijn krijgt hij een filosofisch inzicht:

*Zo moet de Schepping eruit hebben gezien. Dezelfde rust, hetzelfde knarsen van beenderen. Daar in de schemer, over die heuvel, stelde ik me de eerste mens voor die naar voren trad, naakt en ruwhuidig [...] nog geen woorden voor de angst, de afwachting, het ontzag dat hij voelt voor de hemel, het vage besef van zijn eigen dood. Als we ons alleen maar die eerste, gemeenschappelijke stap konden herinneren, dat eerste, gemeenschappelijke woord – de tijd die voorafging aan Babel.*³⁵

Obama verlangt terug naar de tijd van voor de Babylonische spraakverwarring, en naar een 'gemeenschappelijke taal' waarin de rassen en volken elkaar begrijpen. Hij lijkt de verlossingsverwachting te delen met zijn kiezers. Daarbij erkent hij wel het onvermogen van politieke retoriek om de huidige wereldproblemen op te lossen.

Zou Derek Walcott deze passage ter harte hebben genomen bij het schrijven van zijn gedicht voor de nieuwe president? De taal van het beeld is wel voor

iedereen toegankelijk. Walcott nam daarom zijn toevlucht tot Van Goghs *De Zaaier*. De 'heilige Vincent' portretteerde de eerste mens in wiens voetsporen wij het gemeenschappelijke pad van oorsprong en verlossing betreden. Het gedicht combineert, als in een embleem, de verschillende verhalen over verleden en toekomst rond Obama's verkiezing. Die waren misschien wel belangrijker voor zijn overwinning dan het Democratische politieke programma.

Slot: Walcott en Van Gogh

Van Goghs *De zaaier* symboliseert voor Walcott niet alleen de leider die politieke tegenstellingen overwint. De voren van de 'jonge neger' zijn immers tegelijkertijd de versregels van de dichter. Zijn poëtische taal is vergelijkbaar met die van de eerste mens, spreker van het eerste, gemeenschappelijke woord. Net als de ideale kunstenaar is hij 'gezegend met een maagdelijke, ongeschilderde wereld / met de taak van Adam om de dingen te benoemen'.³⁶ Deze formulering weerspiegelt Walcotts voorliefde voor Van Goghs onderwerpen: de visuele schoonheid van eenvoudige mensen, 'ongeletterd ... ze zijn er om gelezen te worden, en als ze juist worden gelezen scheppen ze hun eigen literatuur'. Hij verwoordt een sentiment dat Van Gogh inderdaad zou hebben herkend. In de parabelen van Christus worden dezelfde metaforen gebruikt. Het Amsterdamse schilderij verwijst mogelijk naar Marcus 4:14: 'De zaaier zaait het woord'.³⁷

Dit door een Nederlander in Frankrijk gemaakte schilderij is in de ogen van een West-Indische schrijver een portret van de eerste Afro-Amerikaanse president van de Verenigde Staten. *De zaaier* wordt bij hem tot een embleem van een politieke belofte van wereldwijde verandering en de samenbindende macht van het woord. Walcotts gedicht illustreert hoe de beeldtaal van Van Gogh, die tegenwoordig verankerd is in het collectieve bewustzijn van velen, artistiek vorm kan geven aan identiteitskwesties uit een postkoloniale samenleving. De ooit zo miskende schilder heeft een hoofdrol gekregen in de globalisering van de dichterlijke verbeelding.

Fouad Laroui

Fouad Laroui is een Marokaans/Frans/Nederlandse ingenieur, econoom en schrijver. Hij blijft tussen Casablanca, Parijs en Amsterdam. Laroui is een veelgeprezen schrijver in Frankrijk, waar hij de Albert Camus prijs won in 1996 voor zijn debuutroman *Les dents du topographe*. Hij publiceerde tevens poëzie in het Nederlands: *Verbannen woorden* (2002) en *Hollandse woorden* (2004), en vele essays. Zijn meest recente boek, *De l'islamisme – une refutation personnelle* (2006), werd simultaan in het Frans en Nederlands gepubliceerd. In 2002 ontving hij de Nederlandse Eddy du Perron prijs voor zijn gehele oeuvre en in 2005 werd hij benoemd tot *Chevalier des arts et lettres de la République Française*. Op dit moment doceert hij Franse Literatuur aan de Universiteit van Amsterdam.

VAN GOGH WAS EEN MAROKKAAN FOUAD LAROUÏ

Denis en Mehdi zaten naast elkaar aan de keukentafel, allebei verdiept in een *Kuifje*. Madame Berger kwam zwigend binnen. Ze had een groot boek in een kartonnen band bij zich. Heel even legde ze haar hand op haar zoons blonde hoofd en vervolgens op het gitzwarte haar van zijn Marokkaanse vriendje. De jongens keken elkaar een ogenblik met een gegeneerd lachje aan. Ze aarzelde even, keek door de grote glazen tuindeur naar de tuin – er viel een verfrissende motregen –, en zei :

‘Jullie zitten hier zo braaf te lezen jongens, dat ik er ook maar bij ga zitten en net zo braaf zal zijn.’

Ze pakte een stoel en ging tussen de twee jongens in zitten die een beetje opzij moesten om plaats te maken. Denis keek op uit zijn *Kuifje* om te zien wat voor boek Madame Berger opengeslagen voor zich had liggen.

‘Wat lees je, mama?’

‘Och, het is meer een “kunstboek”, iets wat je niet echt leest maar waar je in kijkt. Het gaat over Vincent van Gogh. Moet je zien wat een mooie plaatjes. Weet je wie dat is, Van Gogh?’

‘Da’s toch die *maboul* die z’n oor afsneed? Dat heeft papa me een keer verteld.’

‘Je vader zou je niet zulke nare verhalen moeten vertellen. Over dat afgesneden oor weten we niets met zekerheid, het is misschien helemaal niet waar. Er waren geen getuigen bij. En wat betreft die zogenaamde waanzin van hem... Ik vind trouwens niet dat je het over “*maboul*” mag hebben, zeg dan liever zoiets als “gek” of “gestoord” of “krankzinnig”, daar bestaan genoeg woorden voor, daar hoeft je niet per se zo’n plat woord voor te gebruiken.’

‘Is dat zo’n plat woord, “*maboul*”? Papa zegt dat het uit het Arabisch komt en het is in Marokko een heel normaal woord. Nietwaar, Mehdi?’

Mehdi hield wijselijk zijn mond. Hij zat gefascineerd naar het opengeslagen boek te staren. Madame Berger haalde haar schouders op.

‘Je vader altijd met zijn filologische praatjes... Nou ja, misschien is dat zo in

Overall Vincent

het Arabisch, maar in onze taal is "maboul" meer...'

Ze aarzelde, wierp een snelle blik naar Mehdi en zei toen gedecideerd:

'Het is volkstaal, straattaal. Je weet best dat ik niet wil dat je straattaal gebruikt. Als ik je je gang zou laten gaan, zou je als de eerste de beste jongen van de vlakte praten, en van je "tering" dit, en van je "kanker" dat! Verschrikkelijk!'

Ze had een ruwe mannenstem opgezet om zo'n jongen van de vlakte na te doen, het klonk heel grappig. Mehdi moest glimlachen. Denis schaterde 't uit. Ze ging door met haar betoog.

'Bovendien, wat wil dat nou zeggen, "gek"? Eigenlijk zijn alle grote kunstenaars dat een beetje. Dat ben je als je een genie bent. Ik hoop echt dat je aanleg voor kunst hebt, lieverd van me, trouwens ik weet wel zeker dat je die hebt, maar ik hoop in godsnaam dat je geen genie bent... Maar goed, één ding is zeker, Van Gogh was een hele grote Hollandse schilder...'

Denis valt haar in de rede:

'Hollandse? Papa zei tegen me dat hij een Franse schilder was.'

Madame Berger liet een kristalhelder lachje horen en schudde haar hoofd.

'Typisch je vader. Voor hem is iemand die een paar dagen in Frankrijk heeft gewoond automatisch Fransman, vooral als hij nog beroemd is op de koop toe. Op die manier is Picasso ook een Fransman, en Modigliani, en Foujita... En Hemingway, waarom niet?'

'Het zegt me niks, die namen. Behalve Picasso, daar heeft papa me een keer iets over verteld.'

Ze reageerde een beetje geïrriteerd, haar stem kreeg iets schels.

'O ja? Nou, ik ben benieuwd wat hij je daarover heeft verteld, over die geile ouwe bok...'

'Is Picasso een bok?'

Madame Berger ontweek zijn vraag.

'Ach wat doet 't er ook toe, al dat gemekker over zo'n bok (ze moest er zelf om giechelen). Nee, Van Gogh was echt een Hollander, ook al heeft hij lang in Frankrijk gewoond. In de buurt van Arles, als ik me goed herinner. In ieder geval in de Provence.'

Denis, zijn gezicht steunend op zijn gebogen elleboog, keek met zijn grote blauwe ogen zijn moeder aan. Hij fronste zijn wenkbrauwen en vroeg:

'En als Mehdi nou in Frankrijk gaat wonen, wordt hij dan ook Fransman, net als Van Gogh?'

Van Gogh was een Marrokaan

Madame Berger kreeg een schok, die vraag had ze niet verwacht.

'Sufferd die je bent, je snapt er ook niks van! Of hou je je soms maar van de domme? Ik zei je toch dat je vader onzin staat te kletsen. Van Gogh en Picasso zijn geen van beiden Fransman, voyons! De ene is een Hollander en de andere is, eh, Andalusier... nou ja, Spanjaard. En Mehdi (ze gaf hem een klopje op zijn hoofd), onze Mehdi, die is en blijft een Marokkaan. En zo hoort dat ook. Waarom zou hij zonodig Fransman moeten worden? Het is helemaal geen schande om Marokkaan te zijn.'

Mehdi hield stijf zijn mond, alsof het hem allemaal niet aanging. Madame Berger besloot:

'En hij zal altijd je vriend blijven, dat is het allerbelangrijkste.'

Mehdi had tijdens het hele gesprek geen woord gezegd. Hij zat gefascineerd te staren naar de pagina's die Madame Berger met haar vlakke hand opengeslagen hield. Van het rechterblad was niets te zien, want dat ging schuil onder haar slanke handpalm en haar lange, spits toelopende vingers, maar op het linkerblad was daarentegen iets heel bijzonders te zien. Nee, het waren geen wit besneeuwde bergtoppen of uit een beekje drinkende hertjes, het was zelfs niet zo'n vreemde compositie met allerlei bonte kleuren die niets voorstelden, zoals in de zitkamer van de familie Berger.

Het was... hij kon zijn ogen niet geloven. Het was een paar schoenen!

Maar wat voor een paar schoenen! Pikzwarte, foeilelijke, tot op de draad versleten stappers waren 't... Ze leken niet eens bij elkaar te horen, waren waarschijnlijk door de een of andere zwerver weggegooid, totaal onbruikbaar. En ze verstopten zich niet eens ergens beschaamd in een hoekje, integendeel, ze namen die hele pagina in beslag!

Madame Berger zag Mehdi's verbijsterde blik. Ze bekeek de afbeelding ook.

'Wat is er, Mehdi?'

Diep onder de indruk mompelde hij iets van: 'Wat ... wat zijn ze mooi...'

Getroffen bekeek Madame Berger het schilderij een poosje heel aandachtig. Ten slotte schudde ze haar hoofd.

'Het spijt me, Mehdi, maar dat zie ik toch echt niet. Noem je dat "mooi"? Dat meen je toch niet? Het is een paar schoenen van niks. Misschien was hij wel echt gek, die Van Gogh.'

Denis riep:

'Gek, je zei "gek", mama!'

Ze haalde haar schouders op.

‘Oké, goed hoor, *nobody’s perfect*. Meer kun je er eigenlijk ook niet over zeggen.’

‘Wáár kun je er niet meer over zeggen?’

Denis had nog die genadeloze soort onschuld die maakte dat hij steeds maar bleef doorvragen, met dat hoge kinderstemmetje van hem; hij leek niet te beseffen dat hij zijn moeder af en toe flink in verlegenheid bracht, vooral als Mehdi erbij was. Ze boog zich naar haar zoon toe en kuste hem teder op zijn mond om hem tot zwijgen te brengen. Mehdi keek geschokt een andere kant op. Je hoort je moeder niet op haar mond te kussen! Dat is *hchoema*! Hij concentreerde zich opnieuw op de reproductie.

Mehdi kende die schoenen. Hij kende ze heel goed.

Denis verdiepte zich weer in zijn *Kuifje*. Madame Berger zat in haar ‘kunstboek’ te bladeren en was bezig een bloeiende kersenboom te bekijken. Het was een compositie met de meest uitbundige kleuren die Mehdi niet allemaal kon thuisbrengen, behalve dat er blauw in zat, en wit en bruin natuurlijk. Opeens, zonder dat hij goed besepte wat hij deed, legde hij zijn kleine handje op Madame Bergers lichtgebruinde blote onderarm. Ze schrok, bracht instinctief haar arm naar haar borst en keek hem aan. Hij mompelde verlegen:

‘Mag ik die schoenen nog een keer zien, alstublieft.’

‘Praat eens wat harder, Mehdi, ik hoor niet wat je zegt.’

‘Mag ik die schoenen nog een keer zien, alstublieft.’

Ze keek Mehdi aan alsof ze niet goed begreep waarover hij het had. Toen opende ze het boek op de gevraagde pagina en schoof het naar het jongetje toe, hem voortdurend aankijkend.

‘Alsjeblieft, daar heb je ze, je schoenen. Ieder z’n meug... Hou het eigenlijk maar, dat boek. Ik moet trouwens aan de slag met jullie eten.’

Terwijl Denis langzaam de ene bladzijde na de andere van zijn *Kuifje* omdraaide en zijn moeder druk in de weer was in de keuken, zat Mehdi diep in gedachten verzonken. Weer kwam die herinnering in hem naar boven.

In El Jadida had lange tijd een oude man in een klein kamertje op het dakterras van hun huis gewoond. Het was een arme man die kind noch kraai had en die ze uit medelijden hadden opgenomen. Op een avond was Mehdi’s vader laat thuisgekomen en had toen onderweg, ergens achter een grofvuilcontainer van

de gemeentelijke reinigingsdienst, in een hoekje tegen een muur, een ineengedoken figuur zien zitten die met zijn armen voor zijn gezicht in slaap probeerde te komen. Het was na middernacht. Het was duidelijk dat die man van plan was om daar op die naargeestige plek de nacht door te brengen.

Dat was indertijd iets wat bijna niet voorkwam. Geen mens bracht ooit buiten de nacht door, zelfs de allerarmste niet. Mehdi’s vader was een eindje verderop stil blijven staan, was vervolgens terug naar de container gelopen en had zich over de man heen gebogen om te kijken of hij nog wel leefde. Hij hoorde dat hij moeizaam ademde, een nauwelijks hoorbaar gereutel. Hij schudde de slaper zachtjes door elkaar. De man werd onmiddellijk wakker, zag de donkere, over hem heen gebogen schaduw en begon doodsbang iets te stamelen van: ‘Ik ga al, ik ga al! Niet slaan!’

Mehdi’s vader klopte de oude man eens op zijn schouder, maar die bleef hem met grote schrikogen aanstaren.

‘Nee hoor, er is hier niemand die je wil slaan! Ik vroeg alleen wat je hier deed. Het is al na middernacht. Moet je niet naar huis?’

De grijsaard krabbelde met moeite overeind.

‘Bent u dan niet van de politie?’ vroeg hij.

‘Nee hoor, je ziet toch dat ik geen uniform draag?’

‘Wat wilt u dan van me?’

‘Ik vroeg alleen wat je hier deed.’

De oude man kreeg een hoestaanval die meer dan twee minuten duurde. Toen antwoordde hij met een schorre stem:

‘Ik heb geen plek om te slapen. Ik kom uit Sidi Bennour, ik had op bezoek willen gaan bij een neef die ik al een hele tijd niet meer heb gezien. Maar hij is helaas met zijn gezin naar elders verhuisd en niemand weet waarheen. Waarschijnlijk zit hij in Casablanca, maar dat is zo’n vervloekt grote stad, ik weet niet hoe ik hem ooit moet vinden.’

‘Waarom ben je niet terug naar Sidi Bennour gegaan?’

De man boog zijn hoofd en zei nors:

‘Ik heb geen geld. Geen rooie cent. Ik ben hier in de laadbak van een vrachtwagen naartoe gekomen.’

Mehdi’s vader aarzelde even, toen zei hij:

‘Luister eens, je kunt hier niet zomaar op straat gaan slapen, en het lijkt me niet dat je in zo’n goede gezondheid verkeert. Bovendien, weet jij veel wat er

allemaal 's nachts hier op straat rondsluip? Straks word je nog bestolen...'

De man haalde gelaten zijn schouders op.

'Ik zeg je toch, ik heb geen rooie cent. Wat kunnen ze nou van me stelen? Mijn hemd? Dat is niks waard. Die schoenen van me? Moet je eens kijken wat een armoe, die heb ik al meer dan twee jaar, een regenbuitje en ik ben door-weekt.... Wie wil die nou hebben?'

'Maakt niet uit. Er zijn gekken en misdadigers genoeg die in staat zijn hun medemens voor helemaal niks om zeep te brengen. Kom mee, we hebben bij ons thuis op het dak nog een kamertje waar niemand in woont. Er staat helemaal niks in, maar ik zal er een matras en een deken in leggen en dan ga je daar van-nacht slapen. Morgen zien we wel verder. Dan ga je door naar Casablanca of je reist terug naar Sidi Bennour. Dat is jouw zaak.'

De twee mannen gingen op weg naar het huis dat zich in een zijstraat verder-op bevond. De oude man hoestte voortdurend; hij liep helemaal voorovergebo-gen, zijn lichaam zowat dubbelgeknikt. Zodra hij thuis was, nam Mehdi's vader de grijsaard mee naar het dakterras, opende de deur van de kamer en merkte dat het licht het niet deed. De over de grond lopende elektrische bedrading had het begeven door het vocht en het geknaag van de muizen. De verf bladderde van de muren.

'Vooruit,' zei hij, 'dan moet je maar in het donker slapen. Wacht, ik ga een matras en een paar dekens halen.'

De man bleef half versuft in de deuropening staan wachten. Hij had een beverig glimlachje op zijn lippen.

Even later kwam de vader terug met een aftandse oude stromatras en een versleten deken. Hij had een hele discussie met zijn vrouw gehad: ze had het goed gevonden dat ze de zwerver onderdak boden, maar wilde niet hebben dat zijn lichaamsgeur in een van de 'goede' slaapmatrassen van het gezin zou gaan zitten. Ze had zo'n idee dat die man niet erg fris zou ruiken, te oordelen naar haar mans beschrijving van hun onverwachte gast. En daar had ze wel een beetje gelijk in... Dus dan maar dat oude stromatras; het lag trouwens nog steeds ergens in het huis te slingeren, je vraagt je af waarom eigenlijk.

'Alsjeblieft!' zei hij, het stof van zijn kleren slaand. 'Je hebt het rijk alleen. Als je wilt kun je de deur vanbinnen afsluiten, er zit een haakje op.'

Hij wees hem in het donker waar het haakje zat. De grijsaard keek zijn gast-heer aan. Zijn ogen werden vochtig. Hij wilde de hand van Mehdi's vader grijpen

om hem te kussen, maar die trok geërgerd snel zijn hand weg en liep, in zichzelf brommend, met grote stappen weg naar het trappenhuis, terwijl een schorre stem hem allerlei zegenende lofspreuken achterna riep.

De volgende ochtend was Mehdi heel vroeg op het terras om zijn voetbal te zoeken. Bij het kleine terraskamertje gekomen bleef hij plotseling stokstijf staan: de deur die altijd openstond, was dicht! Maar er was nog iets veel vreemders: voor de deur lagen twee armzalige, oude, zwarte, door en door versleten schoe-nen. Mehdi kwam voorzichtig naderbij en gaf, met een lichte weerzin, een van de schoenen een zetje met zijn voet. Precies op hetzelfde moment klonk uit het klei-ne kamertje een rasperige hoest. In paniek stormde Mehdi terug naar het trap-penhuis en vloog zonder ergens nog op te letten halsoverkop de trap af. Hij ren-de het huis in, rechtstreeks naar de keuken waar zijn moeder het ontbijt aan het klaarmaken was. Hijgend en helemaal buiten adem wees hij, zijn ogen groot van schrik, met zijn rechterwijsvinger naar boven, in de richting van het terras.

Zijn moeder haalde haar schouders op.

'Kalm aan, stel je niet aan, het is de Duivel niet. Het is een arme man die je vader heeft meegenomen om hier de nacht door te brengen.'

Mehdi kwam weer een beetje op adem.

'Waarom? Waarom heeft hij hem meegenomen?'

Ze zuchtte.

'Omdat hij anders op straat moest slapen. Je kunt toch niet lekker in je bed blijven liggen als je weet dat er vlakbij op de hoek van de straat een arme oude zieke man op de grond ligt te slapen? Het is trouwens in strijd met onze religie om dan niets te doen. Je moet de armen helpen. Zo is dat nu eenmaal.'

Ze draaide zich om om het koffiewater aan de kook te brengen. Mehdi ging opnieuw naar boven naar het terras, pakte zijn voetbal en ging vervolgens op een veilige afstand van het kamertje zitten waar een onbekende lag te slapen. De deur bleef potdicht, dus concentreerde hij al zijn aandacht op de schoenen. Het was net alsof ze hem iets wilden vertellen. Mehdi, die een levendige fantasie had, probeerde zich de Gelaarsde Kat voor te stellen die zijn laarzen aantrekt. Maar nee, dat kon niet; die stinkende stappers daar waren geen zevenmijlslaar-zen, allesbehalve zelfs! Het was al een wonder dat ze hun eigenaar naar deze straat hadden weten te brengen.

Maar intussen was het net alsof ze hem iets wilden *vertellen*, die armzalige schoenen.

Hij kreeg een schok toen Madame Berger opeens weer iets tegen hem zei.

'Zeg eens, Mehdi, je zit nou al meer dan tien minuten bij dat ouwe paar rampestampers weg te dromen. Waar denk je aan?'

Het jongetje zei nauwelijks hoorbaar:

'Ik denk aan mijn vader.'

De diepere betekenis van die woorden ontging Madame Berger. Ze streeelde Mehdi even over zijn voorhoofd en zei zacht en vol medelijden:

'Droeg hij ook dat soort schoenen?'

Plotseling welde er een gevoel van schaamte en woede in Mehdi op. Nee, dat soort schoenen droeg zijn vader nooit! Zijn vader was altijd heel elegant gekleed en zijn schoenen waren altijd keurig gepoetst. Hij bleef een keer per week voor de gemeentelijke schouwburg staan waar Larbi, een beetje een simpele knul, met een klein doosje schoensmeer en een paar borstels onder zijn arm, op klanten stond te wachten. En dan poetste en boende Larbi er al fluitend op los, net zolang totdat de schoenen er weer als nieuw uitzagen.

Mehdi klemde zijn kaken stijf op elkaar en zei niets.

'Je hoeft je nergens voor te schamen, hoor,' ging Denis' moeder door (haar zoon was opgehouden met lezen en volgde het gesprek aandachtig). 'Nee echt waar, ik heb enorm veel bewondering voor je vader, dat hij ondanks zijn eenvoudige komaf, er toch maar in geslaagd is zijn zoon op het Franse lyceum te krijgen. Dat zal lang niet makkelijk zijn geweest! Maar goed, één ding is zeker: jij zult in ieder geval nooit van dat soort ouwe stinkende kakkies hoeven te dragen.'

Haar stem kreeg opeens iets lichtelijk geaffecteerds, dezelfde toon als die ze had als ze Denis' aandacht wilde vestigen op een bepaald woord of een bepaalde uitdrukking.

'Dat is nu wat "sociale stijging" wordt genoemd. Zeg eens na, Denis.'

Denis zei het gehoorzaam na:

'"Sociale stijging". Is dat zo iets als bergbeklimmen?'

'Doe niet zo dom! Nou ja, je hebt eigenlijk gelijk, het is net zo iets. Er is een heleboel wilskracht voor nodig, en volharding, en ook een beetje geluk. Het lukt niet iedereen, je moet echt tot iets in staat zijn.'

Terwijl ze zo zat te kletsen, ontplofte Mehdi zowat van de frustratie. Waarom begreep die vrouw hem toch niet? Hij tikte met zijn vinger op de reproductie en herhaalde met een schelle stem:

'Die schoenen, die zijn mijn vader...'

Madame Berger schrok; de besliste toon van het jongetje verbaasde haar. Ze antwoordde een beetje bits:

'Ja hoor, ik snap het, het is duidelijk, jouw vader droeg hetzelfde soort schoenen en dat schilderij van Van Gogh doet je denken aan je arme vader... Maar je kunt hem toch niet aan zo iets gelijktstellen!'

Ze beet zich op de lippen, beseft hoe onhandig ze het zei. Omdat ze niet wilde dat het jongetje in tranen zou uitbarsten, nam ze gauw zijn hand in de hare. Maar hij bleef woedend. Hij schraapte al zijn moed bij elkaar, keek Madame Berger recht in haar gezicht, zonder zich door haar prachtige blauwe kijkers te laten afleiden, en riep luid:

'Nee, u snapt het niet! Die schoenen, die zijn echt mijn vader, die zijn hem! Als ik aan mijn vader denk weet ik niet eens meer hoe hij eruitzag, maar elke keer als ik aan hem denk, dan zie ik die schoenen weer... Hij was echt steengoed, mijn vader!'

'Maar Mehdi, dat ontkent niemand toch! Waarom wind je je zo op? Als ik dit geweten had, zou ik nooit...'

Mehdi viel haar in de rede:

'Hij was net zo steengoed... mijn vader... net zo... als Van Gogh!'

Madame Berger haalde haar schouders op en klapte het boek dicht. Ze keek een beetje ontstemd.

'Nou zit je toch echt te kletsen, lieve Mehdi. Als je hoort wat mijn echtgenoot allemaal voor onzin zit te verkondigen... Voor hem is een beetje kunstenaar al gauw een op en top Fransman... nou ja, als je 't over Van Gogh en Frankrijk hebt, vooruit, daar kan ik nog wel inkomen. Maar nou ga je toch echt te ver. Marokko en Nederland zijn twee heel verschillende culturen, met alle respect voor je vader overigens. En voor alle Marokkanen. Nee echt, het heeft werkelijk niets met elkaar te maken. Van Gogh heeft daar nooit een voet gezet. Als je het nou nog over Matisse of Delacroix zou hebben... Die hebben daar overal rondgebanjerd en er de schitterendste schilderijen van gemaakt. Maar Van Gogh, nee heus, geen sprake van. Als je zijn biografie leest: niemand is Hollander dan Van Gogh. Als ik me goed herinner is hij ook nog pastoor of dominee geweest, ik weet niet meer wat precies. Maar het heeft niets met *jullie* te maken.'

Ze pakte het boek op en liep naar de keuken. Mehdi, nog steeds kokend van woede, boog zich naar Denis toe en keek hem diep in de ogen. Toen fluisterde

Overall Vincent

hij hem een reusachtige leugen toe, een leugen waarmee hij dwars tegen alles wilde ingaan:

‘Weet je, Van Gogh was een Marokkaan...’

Denis glimlachte. Hij kwam met zijn gezicht vlak bij dat van Mehdi en zei zacht:

‘Mehdi, ik geloof je.’

Van Gogh was een Marrokaan

Griselda Pollock

Griselda Pollock is een feministische kunsthistorica en hoogleraar sociale en kritische geschiedenis van de kunst aan de University of Leeds. Ze is directeur van onder andere het Center for Cultural Studies, het Center for Jewish Studies, en de opleiding Feminist Theory, History and Art aan de University of Leeds. Pollock heeft uitgebreid gepubliceerd over de problematische rol van het vrouwelijke in onder meer de sociale geschiedenis van de kunst en de culturele en psychoanalytische theorievorming en onderzocht in dit kader met historische interesse uiteenlopende kunstzinnige praktijken vanaf het midden van de negentiende eeuw tot en met het heden. Haar essays en boeken over Vincent van Gogh hebben een canonieke status gekregen, in het bijzonder haar 'Artists, media and mythologies. Genius, madness and art history', gepubliceerd in *Screen* in 1980.

GESCHIEDENIS VERSUS MYTHOLOGIE HOE NEDERLANDS IS VAN GOGH? GRISELDA POLLOCK

In 1882 signaleerde Ernest Renan in een lezing aan de Sorbonne, getiteld 'Wat is een natie?', de nieuwheid van het begrip 'natie'. Daarbij verwierp hij een aantal concepten als basis voor een natie: ras, taal, religie, geografie en gemeenschappelijke belangen. Renan definieerde de natie als de doorsnede van een 'erfgoed aan herinneringen' (met name van heroïsche aard) met een huidige en voortdurende wens om samen te leven. Zo bezien kan een natie niet zonder verleden en bestaat deze uit de dagelijkse bevestiging van het gemeenschapsleven.¹

Dit – niet onomstreden – idee van Renan heeft veel invloed gehad op latere denkers, maar is in tegenspraak met de opkomst van kunstgeschiedenis als een aparte wetenschap en van musea in de negentiende eeuw. Hierin werd het 'erfgoed aan herinneringen' immers fundamenteel nationalistisch gevormd volgens de lijnen die Renan juist verwierp: geografisch, religieus, linguïstisch en impliciet ook racistisch. Margaret Olin geeft er de volgende uitleg aan: 'In German-speaking countries, where art historical scholarship initially took shape, the discipline was intertwined with nationalism throughout the century [...].'² Olin legt uit wat deze tendensen nog meer impliceerden: volgens haar is de kunstgeschiedenis doortrokken van een patroon van doelstellingen en categorieën dat ook kenmerkend is voor het antisemitisme. Die maakt wederom deel uit van de structuur van het racisme, wat ertoe heeft bijgedragen dat het begrip 'natie' een basis in de biologie kreeg. Ze besluit: 'Narratives of art history tended further to chronicle a people's emerging awareness of nationhood, showing its reflections in cultural forms'.³

Het Joods-zijn werd daarentegen geassocieerd met een gedeterritorialiseerde vorm van internationalisme, zonder gedeelde geschiedenis en zonder standvastige zelfidentificatie met een geografische/linguïstische/religieuze/christelijke gemeenschap. 'De Jood', net als 'de vrouw', 'de homoseksueel' of elke ande-

re transnationale sociale groep, vormde dan ook een probleem voor de diepe paradigma's waarbinnen Europa zijn kunstgeschiedenis creëerde, elke natie in haar eigen negentiende-eeuwse beeldtaal. De nationalistische versies van de kunstgeschiedenis, die gestalte kregen doordat 'kunststromingen' in musea en boeken worden gepresenteerd als nationale entiteiten ('scholen'), staan in het culturele bewustzijn gegrift. In veel landen draagt een dergelijke nationalistisch gekleurde kunstgeschiedenis bij aan het gevoel van nationale identiteit, zowel bij schoolkinderen als bij het algemene publiek. Men wordt geleerd de wereld te zien door een nationalistische bril, doordat verhalen over kunst worden gepresenteerd in een genationaliseerde vorm.⁴ Vormt het modernisme met zijn internationale karakter een trendbreuk in dit opzicht? Of zien we nu, in het licht van de culturele vermenging ten gevolge van de door modernisering veroorzaakte postkoloniale migratie, een angstige herbevestiging van national(istisch)e canons, doordat individuele kunstenaars worden verafgoed?

Met andere woorden: zijn nationalisme en kunstgeschiedenis in strijd met het modernisme en kosmopolitisme, zodat – in de niet mis te verstane woorden van Hitler uit 1938 – elke vorm van modernisme in de basis 'Joods' is? Welke buitenstaanders vormen vandaag de dag een bedreiging voor de nationale eenheid? Hoe verhouden deze tegenstellingen zich tot elkaar? Hoe vinden we deze kwesties terug in de denkbeelden en de praktijk van Vincent van Gogh, en in de kunsthistoriografie van deze kunstenaar die met zijn mythische status van ontheemde, vervreemde persoonlijkheid een icoon is geworden van onthecht, internationaal modernisme?⁵ Waarom paste een internationaliserende benadering zo wonderwel bij juist deze Nederlandse kunstenaar?

Een Nederlander van geboorte en gevoel

In een brief van 15 oktober 1881 aan zijn collega-schilder Anton van Rappard verklaarde Van Gogh [176]:

Daarom zeg ik 't alleen uit een artistiek oogpunt, dat mijns inziens gij als Hollander U 't best bevinden zult bij eene Hollandsche opvatting en meer satisfactie zult hebben als ge werkt naar de natuur van hier te lande ('t zij figuur 't zij landschap) dan dat ge U er op zoudt toeleggen om een specialiteit in 't naakt te worden. [...] En mijns inziens kunnen gij en ik niet beter doen dan werken naar de Hollandsche natuur (figuur en landschap). Dan zijn we ons zelf,

dan voelen we ons t'huis, dan zijn we in ons element. Hoe meer kennis we hebben van 'tgeen in 't buitenland omgaat hoe beter, maar wij moeten niet vergeten dat onzen wortel in Hollandsche aarde zit.

Diezelfde maand schreef Van Gogh aan zijn broer [177]:

Hier in Holland voel ik mij toch veel meer t'huis ja, ik geloof dat ik weer door & door een Hollander zal worden & vindt ge niet dat dat eigenlijk het meest raisonable is? Ik denk dat ik weer geheel & al hollander zal worden zoowel in karakter als ook in manier van doen wat teekenen & schilderen betreft.

Vincent van Gogh (1853–1890) werd geboren in het Koninkrijk der Nederlanden en was dus een Nederlander. Maar in welke zin was hij een Nederlandse kunstenaar? Hoe beïnvloedde of bepaalde de mate waarin hij Nederlands was – en dan duid ik zowel op zijn veronderstelde worteling in Nederlandse bodem als zijn ontvankelijkheid voor het Nederlandse intellectuele klimaat en een bepaalde stijl van werken – wat hij tussen 1880 en 1890 maakte, in het bijzonder tijdens de vijf jaar dat hij in Nederland woonde alvorens voorgoed naar Frankrijk te verhuizen? Hoe kunnen we het rechtse concept van nationaal bewustzijn, en de bijbehorende omineuze associaties met *Blut und Boden*, in overeenstemming brengen met een meer culturele analyse van de specifieke kenmerken van een intellectueel klimaat? Een klimaat dat – in het geval van Nederland – omstreeks 1870 in een stroomversnelling kwam door de vele vertalingen van buitenlandse literatuur die op de markt kwamen en culturele uitwisselingen met andere Europese landen? Zo las Van Gogh de Britse filosoof Thomas Carlyle en de romans van George Eliot in het Nederlands, hoewel hij ook Engels, Frans en Duits kon lezen.

Hoe 'modern' te zijn?

Tot de jaren tachtig van de twintigste eeuw werd Van Gogh in de modernistische kunstgeschiedenis beschouwd als een Frans kunstenaar. In Rewalds baanbrekende studie over de schilderkunst in Parijs tijdens de jaren tachtig van de negentiende eeuw, met de symptomatische titel *Post-impressionism. From Van Gogh to Gauguin*, werd Van Goghs werk gerangschikt onder dat van de postimpressionistische Franse schilderkunst.⁶ Op tentoonstellingen van Europese kunst uit de periode 1880–1900 werden schilderijen van Van Gogh bij die van Franse schil-

ders gehangen en in catalogi werden ze ondergebracht bij 'Frankrijk', hoewel er bij veel van die tentoonstellingen en catalogi secties waren die speciaal gewijd waren aan Nederlandse schilders en 'De Lage Landen'.⁷

Als tegenzet schreef ik in 1980 mijn proefschrift *Van Gogh and Dutch art. A study of Van Gogh's notion of the modern*. Die tegenzet kwam erop neer dat ik twee fases opperde waarin Van Goghs worsteling met de moderne tijd samenviel met iets wat we 'Nederlands' zouden kunnen noemen, zonder dat het iets te maken had met roots of de Nederlandse 'bodem'. In de eerste fase streefde Van Gogh er, als ambitieuze maar ongeschoolde kunstenaar, naar zichzelf te vestigen als beeldend kunstenaar door aansluiting te zoeken bij het destijds dominante esthetische schilderklimaat in Nederland, waarvan het zwaartepunt lag bij de kring van schilders behorend tot de zogenoemde 'Haagse School'. Door zijn via kunsthandelaars verworven kennis van de Franse landschaps- en boerenschilderkunst was hij op de hoogte van de aspiraties van deze groep. Van Gogh vond echter geen aansluiting bij deze groep, omdat hij over onvoldoende vaardigheid beschikte om de ideologisch noodzakkelijk behandeling van de 'natuur' te begrijpen die de schilders van het naturalisme voorstonden. Van Gogh registreerde in zijn werk te zeer de schrijnende maatschappelijke realiteit; het had een zekere ongemakkelijkheid die later door de modernistische esthetici met graagte werd bestempeld als 'expressionistisch'. Van Gogh koos niet vrijwillig voor de rol van buitenstaander of radicale avant-gardist, maar werd beperkt doordat hij het schilderen 'uit een boekje' had geleerd en naïeve ideeën had over de bemiddelende rol die kunst kon spelen ten opzichte van het afgebeelde. Daardoor onthulde zijn werk te veel van de schaduwzijden van de sociale en economische modernisering die bijvoorbeeld plaatsvonden op het platteland van Drenthe en Brabant, en aan de rafelranden van de stad.⁸

De tweede fase wordt gekenmerkt door het onvermogen van Van Gogh zich te handhaven in een nieuwe context, namelijk die van Parijs na 1886. Dit kwam deels door de crisis waarin het impressionisme verkeerde toen Van Gogh in Parijs arriveerde. Hij had toen een nieuw project in zijn hoofd, dat hij in de zomer van 1888 uiteenzette in een aantal brieven aan Emile Bernard. Dat project, bedoeld om een modern kunstenaar te worden, behelsde het idee dat de zeventiende-eeuwse Hollandse schilderkunst zou kunnen dienen als model voor 'moderne kunst'. Deze opmerkelijke nieuwe gerichtheid op Hals, Vermeer, Ruysdael en Rembrandt kwam voort uit Van Goghs intensieve studie van de kunstkri-

tische en kunsthistorische Franse herinterpretaties van de zeventiende-eeuwse Hollandse kunst door Théophile Thoré, Charles Blanc en Eugène Fromentin uit het midden van de negentiende eeuw. Deze kunstkenner waren duidelijk beïnvloed door de ideeën van Hegel en Taine, die destijds hun stempel drukten op het kunsthistorische discours, en beschouwden de kunstgeschiedenis als een geschiedenis van nationale scholen. Elke school zou een eigen 'geest' hebben, die geworteld was in de geografie, door de tijd heen ontstaan was, zich verspreidde via de taal en op gecompliceerde wijze onontwaarbaar vervlochten was met religie. Zo beschouwde de linkse liberaal Théophile Thoré de Hollandse kunst als een model voor de moderne kunst omdat zij democratisch en protestants van aard was, in duidelijke tegenstelling tot de academische kunst die Italiaans gericht zou zijn en bepaald werd door de katholieke traditie. Voor Blanc, een rechtse denker, bracht Rembrandt religieuze kunst op een nieuwe en toegankelijke manier weer tot leven.

Mijn argumenten gingen recht in tegen het internationalisme van de modernistische kunstgeschiedenis (alhoewel er de laatste jaren meer oog is gekomen voor een gevarieerder beeld van de verschillende negentiende-eeuwse Europese culturen) én tegen de tegengestelde stroming in de kunstgeschiedenis die kunst indeelt naar nationale school. Volgens de laatste opvatting sluit de kunstgeschiedenis aan bij een vreemde mengeling van defensief postkoloniaal politiek nationalisme, erfgoedbewaking en toerisme, die tot uiting komt in door overheden gedecreteerde nationale (en uiterst selectieve) canons. Met de oprichting van het Van Gogh Museum in Amsterdam en de consolidatie ervan als belangrijke toeristentrekker bracht Nederland 'zijn' schilder weer binnen de grenzen. Van Gogh ontleent zijn waarde voor dit soort toerisme echter minder aan zijn Nederlandsheid dan aan zijn internationale, niet-landgebonden faam. Bezoekers komen niet van overal ter wereld toestromen om iets te weten te komen over een Nederlandse schilder, maar om de werken te zien van een beroemde, legendarische kunstenaar, aan wiens naam alleen al een hele waaier aan associaties met moderniteit, kunst, isolatie, lijden, genialiteit en zelfexpressie verbonden is.

Herwaardering van de Nederlandse context

Deze kwestie kwam op mijn pad toen ik in 1972 als student aan het Courtauld Institute of Art in Londen de eventuele relatie van Van Gogh met de Haagse School als afstudeeronderwerp koos. In 1972 waren de Nederlandse schilders

van de jaren zestig tot en met tachtig van de negentiende eeuw nog niet opgenomen in de canonieke versie van de geschiedenis van Van Gogh, al werd Van Goghs aangetrouwde neef Anton Mauve soms al wel genoemd. De Haagse School kwam nauwelijks aan bod in de colleges moderne kunst op dit vooraanstaande Britse kunsthistorisch instituut. Ik werd tot het doen van dit onderzoek geïnspireerd door een seminar van Fred Orton die, samen met Alan Bowness, in 1969 een Van Gogh-tentoonstelling in de Hayward Gallery had voorbereid, de eerste grote tentoonstelling in Londen gewijd aan Van Gogh sinds die van 1947 in de Tate Gallery. Van Goghs werk werd zuiver chronologisch gepresenteerd, vergezeld van citaten uit zijn brieven, zoals dat ook vandaag de dag nog vaak gebeurt. Ik ervoer bij deze tentoonstelling hetzelfde als in 1961, toen ik mijn eerste tentoonstelling bezocht in de Art Gallery of Ontario in Toronto, eveneens van werk van Van Gogh. De beelden maakten een grote indruk op mij en staan nog steeds op mijn netvlies gebrand: een passage langs donkere, chtonische schilderijen van arme boeren, vervolgens de overgang naar de lichte straten, tuinen en cafés van Parijs en als hoogtepunt de verzadigde kleuren en orgastische penseelstreken op de schilderijen van het zonovergoten Zuid-Frankrijk. De toegift was een modernistisch Golgotha in een door kraaien bedreigd korenveld. Van donker naar licht, van aarde naar zon, maar ook van leven naar dood – het was, zoals ik eerder heb betoogd, een christologische reis die de kijker confronteerde met een weg naar de dood, draaglijk gemaakt door de stralende, intense kleuren en een pantheïstische viering van het leven in de natuur, omgezet in kronkelige penseelstreken.⁹ Dit is een mythische weg.¹⁰

Geïnspireerd door Fred Ortons kritische, demythologiserende onderzoek naar waar we nu eigenlijk naar kijken wanneer we tekeningen of schilderijen van Van Gogh bestuderen, of wanneer we zijn vaak gecensureerde, (tot voor kort!) slecht vertaalde brieven lezen als direct commentaar bij de schilderijen, besloot ik zijn werken nu eens te beschouwen als aanduidingen van een specifiek, historisch moment van modernisering en moderniteit, en als culturele processen van modernistische werkwijzen die uiteindelijk kunnen leiden tot begrip van moderniteit als zodanig. Kortom, ik wilde een meer gedoseerd, analytisch, sociaal-historisch onderzoek doen naar de vorming en het werk van Vincent van Gogh. Het beste startpunt leek me zijn Nederlandse periode, die destijds nauwelijks belicht werd in het modernistische en mythische verhaal over de schilder. Alan Bowness had deze periode in de tentoonstellingscatalogus van 1969 afgedaan als leerja-

ren in de achterlijke provincie, onbelangrijk vergeleken bij zijn latere kennismaking met het Parijse modernisme. Slechts één documentaire studie, *De Hollandse periode in het werk van Vincent van Gogh 1880–1885* van Walter Vanbeseleare, was tot op dat moment over dit onderwerp gepubliceerd. Dat was in 1937, in het Nederlands.¹¹

Pas in 1983 was er een grote reizende tentoonstelling van de Haagse School te zien: in de Royal Academy in Londen, het Grand Palais in Parijs en het Haags Gemeentemuseum.¹² Ook over de Haagse School was weinig tot niets geschreven op internationaal niveau. Vanaf dit moment begon de tentoonstellingswereld de specifieke kenmerken van Nederlandse kunst uit de tweede helft van negentiende eeuw te erkennen. In de catalogus stond een kort essay met de titel 'Van Gogh and the Hague School' door de Amerikaanse conservator Charles Moffett. Het begon met een verwijzing naar *Vincent van Gogh in zijn Hollandse jaren*, de tentoonstelling in 1980 in het Van Gogh Museum waarvan ik gastconservator was geweest.¹³ Volgens Moffett had die tentoonstelling bevestigd dat de Haagse School een van de belangrijkste *invloeden* in de vroege vormende jaren van Van Gogh was geweest. Deze beperkte bewering had ik naïef geponeerd in mijn afstudeerscriptie van 1972, maar op de tentoonstelling van 1980 juist krachtig betwist. Dit belangrijke verschil in benadering zou ook over het hoofd worden gezien toen het Gemeentemuseum in 2005 over dit onderwerp eindelijk een grootschalige tentoonstelling organiseerde.¹⁴ Deze tentoonstelling vormde de officiële erkenning van mijn gewaagde poging in 1972 om zo'n beroemde internationale modernist te verbinden aan het provinciale werk van de Haagse schilders. Maar de chaotische manier waarop het werk op de tentoonstelling van 2005 aan het publiek werd gepresenteerd, droeg niet echt bij aan het analyseren van wat op de muren zo duidelijk te zien was. Er was duidelijk sprake van een verwantschap, van pogingen tot convergentie, maar hoe zat het met de verschillen?

Wat ik in 1980 had willen aantonen, ging niet over invloed, continuïteit of de eenvoudige visuele overeenkomsten die bij onkritische kunsthistorici doorgaan voor serieuze analyses. Ik wilde de radicaal dissonante culturele inscripties van 'Nederlandsheid' in een tijd waarin het leven in de stad en op het platteland ingrijpend veranderde aan de kaak stellen.¹⁵ Door zorgvuldig geselecteerde vergelijkingen te maken en naar onthullende contrasten te zoeken, probeerde ik te onderzoeken op welke grillige manieren de beeldende kunst, samen met de lite-

ratuur, na 1870 was omgegaan met de vertraagde en historisch specifieke impact van de industriële en koloniale modernisering in Nederland. Hierbij werd een sleutelrol gespeeld door de tegenstellingen tussen enerzijds de esthetische verbondenheid met stedelijke en agrarische landschappen, zoals die van de schilders van de Haagse, en later ook de Amsterdamse School, en anderzijds datgene wat Van Gogh maakte.

Bij de schilderijen en aquarellen die gegroepeerd worden onder wat nu de 'Haagse School' wordt genoemd, ontwaarde ik een gevarieerde maar consistente visie op het leven op het platteland. In iconografisch opzicht kwam die visie tot uiting in schilderijen van tevreden koeien, onverstoorbare schapen en hardwerkende, altijd vriendelijke – zij het soms emotioneel gekwelde – boeren. Kijken we naar de vorm, dan springt ofwel een rembrandtesk *clair-obscur* (Israëls) ofwel de vormtaal van de Franse Barbizon-schilders uit het midden van de negentiende eeuw in het oog, met name die van Corot. Met hun heldere, parelmoerachtige composities slaagden de Nederlandse schilders er goed in het vochtige en mistige klimaat van het Noorden over te brengen, terwijl ze zelfs de meest troosteloze landschappen wisten om te vormen tot een harmonisch geheel, samengesteld uit tere kleuren, waarin figuur en landschap verenigd werden. Zie hielden hun composities ook altijd heel eenvoudig, om een algeheel gevoel van continuïteit en eenheid te creëren; verontrustende zaken die samenhangen met de snelle ontwikkelingen in de landbouw en industrie zijn opvallend afwezig. Met die kalmerende composities, koele tonaliteiten en zorgvuldig ingebouwde distantie produceerden de schilders van de Haagse School een beeld van het Nederlandse landschap zoals de rest van de wereld dat zou leren kennen en maar al te graag wilde aanzien voor 'Holland'.¹⁶

Toen Van Gogh de door de commercie en pers gewaardeerde formules van de Haagse School wilde overnemen, werd hij echter 'afgeleid' door andere bronnen: de sociale stadsromans van Victor Hugo, Charles Dickens en Emile Zola, alsook de prenten in Britse tijdschriften als *The Graphic*. Hierdoor werd zijn werk 'onleesbaar' in de ogen van de gemeenschap waartoe hij juist zo graag wilde behoren. Toen Van Gogh in het begin van de jaren tachtig samen met Breitner in de arme (buiten)wijken van Den Haag werkte, bewoog hij zich in feite al in de richting van de latere Amsterdamse School van stadsschilders; hij zocht naar een andere manier om het 'moderne leven' uit te beelden zoals hij zich dat voorstelde uit het Londen van Dickens en het Parijs van Zola. Kunst-

historisch interessant is Van Goghs 'onvermogen' zich de destijds gangbare representatiemethoden eigen te maken, waarmee men het hoofd wilde bieden aan de ontwrichtende en verarmende economische krachten die toen in Nederland gaande waren. Van Gogh ontbrak het aan een professionele opleiding en academische basis, en daarmee aan geïnternaliseerde werkwijzen om de werkelijkheid ten dienste te stellen van de esthetiek en het troostende. Van Goghs werk geeft ons tegelijkertijd veel informatie over wat bij de Haagse School als geschikte kunst voor de lokale en de internationale markt werd beschouwd, alsook over wat er in de toenmalige sociaal-economische context nog niet openbaar bespreekbaar was. Door dit spanningsveld was Van Goghs streven om door te dringen in professionele Nederlandse kunstkringen gedoemd te mislukken.

De meest veelzeggende crisis trad onmiddellijk op na de vervaardiging van wat hijzelf als zijn meest 'Nederlandse' en aan de Haagse School verwante schilderij beschouwde, namelijk *De aardappeleters* (F 82). Het was voor mij, net als voor Van Gelder, Albert Boime en anderen, belangrijk de aandacht te vestigen op de iconografische overeenkomsten tussen dit tafereel en werken van Johannes Bosboom en vooral Jozef Israëls,¹⁷ maar pas echt fascinerend is het frappante verschil tussen het doel van dit schilderij – zoals Van Gogh dit had beschreven in zijn brieven – en de verpaupering van het afgebeulde plattelandsproletariaat dat het schilderij met zijn grove penseelvoering, rauw realistische weergave van de gezichten en het meervoudige perspectief van waaruit de krappe ruimte is geschilderd, zo krachtig laat zien.

Toen deze 'meesterproef' door iedereen werd afgewezen, belandde Van Gogh in een zodanige crisis dat hij op zoek ging naar een radicaal andere strategie; dit bracht hem in het pas geopende Rijksmuseum in Amsterdam, uitgerust met de nieuwe gidsen over de Hollandse meesters van Théophile Thoré's, met publicaties van Charles Blanc en met *Maîtres d'autrefois*, een reisverslag van Eugène Fromentin. In deze boekjes creëerden de auteurs, elk op hun eigen wijze, een beeld van 'Nederland' en 'de Nederlandse kunst'. Alle critici, kunsthistorici en schrijvers hadden hun eigen agenda met betrekking tot het esthetische klimaat in Frankrijk in deze periode, waar net een generatie schilders begon op te komen die een grote verandering zou teweegbrengen in het debat rondom kunst en moderniteit. Van Gogh ontmoette die Parijse generatie van de jaren zeventig en tachtig op een ander moment in zijn persoonlijke crisis, namelijk

toen hij in 1886 in Parijs aankwam, gewapend met de bovengenoemde werken over het esthetische debat uit het midden van de negentiende eeuw. Dit veroorzaakte wederom een fascinerende discrepantie, waarbij Van Gogh een conversie formuleerde tussen 'het moderne' en het 'Nederlandse'. Aan dat feit ligt het dubbele anachronisme van Albert Auriers verklaring uit 1890 ten grondslag dat Van Gogh een buitenstaander was, maar tevens een waarachtige Hollander in de sublieme traditie van Frans Hals.¹⁸

Dit onthulde echter nog een interessanter aspect van de ontwikkeling die Van Gogh doormaakte: een diepere structuur met fantasieën over thuis, ontheemding, heimwee en herinneringen. De modernisering zorgde voor enorme veranderingen in de maatschappij die tot die tijd overwegend werd bepaald door landbouw. Als zovelen van zijn generatie was Van Gogh op het platteland geboren en had hij daar ook zijn jeugd doorgebracht. De theoreticus Raymond Williams heeft de literaire tradities die gedomineerd worden door beschrijvingen van stad en platteland, over de 'goede oude tijd' en de nieuwe bedreigingen vanuit de stad bestudeerd. Met betrekking tot de negentiende eeuw concludeert Williams dat de emotionele toon van een groot deel van de literatuur die teruggaat op een pre-industrieel gouden tijdperk bovendien geladen is met herinneringen aan de jeugd, met diepe associaties met de moeder (en vaak met boerinnen in een vervangende moederrol), die zowel geprojecteerd worden op het land als op beelden van de plattelandsvrouw.¹⁹

Van Goghs ontwikkeling als volwassene werd bepaald door een reeks van mislukkingen in de kunsthandel, het boekenvak en bij de evangelische studie, en vervolgens door een wanhopige zoektocht – nu eens in de stad, dan weer op het platteland – naar een plek om zich als schilder te vestigen. Dit heeft mogelijk een existentieel gevoel van ontheemding teweeggebracht. Echter, in de brief van 1880 [155] waarin hij verkondigt schilder te willen worden, wordt het concept van 'kunst als land' opgevoerd.²⁰ Van Goghs latere werk gaat onbewust terug tot dit basisconcept, wat blijkt uit het feit dat de schilder later schrijft over schilderen als troost ('la peinture consolante') en over het schilderen van 'herinneringen aan het noorden'. Van Goghs werk bevat mijns inziens een serie verborgen (en later steeds openlijker) citaten waarin hij een denkbeeldige reis maakt naar dit fantasiemuseum vol geschilderde landschappen en stadsgezichten. Die fantasieën zijn hem ingegeven door de oude schilderijen die hij gezien heeft en door de literatuur hierover uit het midden van de negentiende eeuw.

Dit was paradoxaal genoeg een convergentiepunt van Van Goghs algemene project en van het modernisme waaraan het zijn eigen, enigszins regressieve, kunstproductie altijd had ontbroken. Theo, Van Rappard, Mauve, Tersteeg, Portier en Van Wisselingh zagen duidelijk dat het werk van Van Gogh tot 1885 niet overeenkwam met de heersende artistieke stromingen, en Bernard en Gauguin herkenden in Van Goghs rusteloze landschappen met kronkelende bergen en te veel sterren niet wat er voor hen als ambitieuze modernisten op het spel stond. Van Gogh zelf bereikte echter met zijn eigen onconventionele middelen hetzelfde eindpunt: de conclusie dat modernistische kunst bij de overweldigende complexiteit en ondoorzichtigheid van het moderne stedelijke kapitalisme haar eigen weg zou moeten gaan.²¹ Weliswaar zijn sommige kunstenaars gedurende de gehele twintigste eeuw blijven worstelen met representaties van de maatschappelijke werkelijkheid, maar zij zijn geen onderdeel van de modernistische mainstream geworden. Wat als geschiedenis van het modernisme is gecanoniseerd, is eerder mythisch dan maatschappelijk, eerder formalistisch dan iconografisch.

Modernist bij uitstek?

Van Goghs werk was, met al zijn pure excessen, uitzonderlijk en heeft de kunstwereld na zijn dood versteld doen staan. Maar voor het grote publiek zit zijn genialiteit ergens anders in. Toen de Britse formalistische criticus Roger Fry in 1923 bij de Leicester Galleries een van de eerste commerciële tentoonstellingen van Van Goghs werk in Londen had gezien, verklaarde hij: 'Wie de brieven van Van Gogh heeft gelezen, zal hebben ervaren dat zijn persoonlijkheid mooier en interessanter is dan alles wat hij heeft geproduceerd. Van Gogh was namelijk niet in de eerste plaats kunstenaar.'²² Deze 'ketterij' werd bevestigd en herhaald toen Alfred H. Barr in 1936 aan de adviescommissie van het Museum of Modern Art in New York voorstelde een tentoonstelling van het werk van Van Gogh te organiseren. De jonge honden uit de commissie vonden echter dat de schilder geen sporen in de hedendaagse kunst had achtergelaten, dat zijn 'moment' voorbij was en zijn kunst monotoon.²³ Toen de tentoonstelling toch doorging, wees de enorme respons hen krachtig terecht. Waarom? De tentoonstelling viel samen niet alleen met de vertaling van de brieven van Van Gogh en de publicatie van *Lust for life*, de biografische roman van Irving Stone over de schilder, maar ook met de Grote Depressie. Dit moment van culturele

crisis zien we weerspiegeld in de manier waarop Barr de schilderijen met de brieven combineerde en zo een chronologisch verhaal schetste van een spirituele man die tijdens zijn leven faalde in zijn wanhopige zucht naar erkenning.

Na 1947 werd er een tweede reeks tentoonstellingen aan Van Gogh gewijd. Daarmee wilde de Nederlandse regering de geallieerden bedanken. Veel van Van Goghs belangrijkste werken bevonden zich in twee Nederlandse collecties, zodat het relatief gemakkelijk was ze tussen 1947 en 1961 onafgebroken door de Verenigde Staten, Europa en Azië te laten rondreizen (Toronto was een van de laatste steden die door deze tour werd aangedaan.) Hierdoor ontstond er wereldwijd een unieke vertrouwdheid met deze lichte, figuratieve werken. Het publiek dacht ze beter te begrijpen door de begeleidende brieven, die samen een kern vormden van waaruit de schilderijen konden worden bekeken als uitvloeisels van een 'mooie en interessante' maar tragische persoonlijkheid. In de donkere naoorlogse jaren, met hun gebombardeerde steden, berooide burgers, voedselbonnen en economische misère, was de mythische overgang van donker naar licht, van aarde naar zon – waarvan ik zelf getuige was toen ik in 1961 werd ingewijd in de kunstgeschiedenis – meer dan welkom. Deze overgang werd ook herhaaldelijk belicht in recensies van en essays over deze tentoonstellingen, zodat Van Gogh meer dan enige andere modernistische schilder midden in het publieke domein terechtkwam. Dit was het geval gedurende de gehele jaren vijftig, maar vooral in 1956, toen *Lust for life* werd verfilmd met Kirk Douglas in de hoofdrol, en Jackson Pollock, eveneens een vertwijfeld man met een energieke, ja zelfs extatische schilderijstijl, bij een tragisch ongeluk om het leven kwam.²⁴

Deze denationalisering van Van Gogh, die de personificatie was geworden van het vervreemde, ontheemde, ongeliefde, excentrieke genie, weekte hem niet alleen los van zijn Nederlandse geboortegrond, maar ook van het Nederlandse intellectuele klimaat als opzichzelfstaande, belangwekkende, cultuurhistorische structuur. Dit wordt dan ook door de modernistische kunstgeschiedenis aangegrepen om ons te doen geloven dat historische, culturele specificiteit op z'n best een nutteloos onderzoeksgebied is en op z'n slechtst de waarheid aantast van de zelfverwijzende kunst, die juist de ontkenning van banden met de samenleving als noodzakelijke voorwaarde ziet voor het modernisme.

Wie het waagt Van Goghs gecompliceerde en steeds veranderende relaties met werkelijke en ingebeelde 'Nederlanden' onder de aandacht te brengen, krijgt voortdurend te maken met de diep in het populistische beeld van moderne

kunst en modernisme gewortelde mythe van Van Gogh, alsook met zijn paradigmatische functie in het discours van de kunstgeschiedenis zelf. Deze fantasie is populair en blijkbaar noodzakelijk. Zij is echter ook nogal grof: de kunstenaar heeft een ongelukkig leven gehad en is op tragische wijze aan zijn eind gekomen, maar zelf leven we, en we kunnen ons troosten met mooie schilderijen. Pas als we Van Gogh niet meer als universele 'lijdende dienaar' beschouwen en ons durven te verdiepen in de sociale, politieke, culturele en persoonlijke complexiteit van zijn werk, kunnen we werkelijk profiteren van de rijkdom aan geschriften, schilderijen, tekeningen en verzamelingen die hij heeft achtergelaten. Zolang men de kunstenaar echter blijft inzetten voor internationalistisch-modernistische of nationalisch-culturele doeleinden, zullen steeds dezelfde verhalen over hem worden verteld en kritische verhandelingen ongepubliceerd blijven. Het gebied dat door zijn kunst kan worden blootgelegd en voor een groter begrip van de complexiteit van de Europese geschiedenis en cultuur kan zorgen, zal onontgonnen blijven. Oudere vormen van nationalisme, met hun beangstigende fantasieën, die tegenwoordig nog eens worden aangewakkerd door de steeds grotere complexiteit van onze geglobaliseerde samenleving, zullen hier wel bij varen.

Katherine Chandler

Katherine Chandler is als promovenda verbonden aan de afdeling retorica van de University of California, Berkeley. In 2008 was zij HSP Huygens onderzoeker en rondde zij cum laude de onderzoeksmaster Cultural Analysis aan de Universiteit van Amsterdam af. Chandler kijkt in haar huidige onderzoek door de lenzen van de geografie, filosofie, milieuwetenschappen en kunst om de uiteenlopende manieren te duiden waarop mensen en andere levende wezens samenkomen op lokaal, nationaal en internationaal niveau.

WAAR ZIJN DE SCHOENEN? KATHERINE CHANDLER

Jacques Derrida begint zijn essay 'Martin Heidegger en de schoenen van Van Gogh' met een reeks vragen. Een van de stemmen uit de polyfonie vraagt: 'Hoezo schoenen? Wat nou schoenen? Van wie zijn de schoenen? Waar zijn ze van gemaakt? En wie zijn zij?'¹ Bij wijze van nieuwe laag in dit stemmenweefsel stel ik voor om Derrida's theorieën anders te gebruiken, namelijk om kunst te verbinden met geografie. Aan de stemmen in dit essay wordt nog een reeks andere vragen gesteld. Waar zijn de schoenen? Waar bevinden de stillevens met schoenen zich? Op welke gebieden maken de schoenen aanspraak? De vragen zijn een echo van de kwesties die Derrida aansneet in *La vérité en peinture* (De waarheid in de schilderkunst); in deze verzameling essays zet hij vraagtekens bij de grenzen waardoor kunstwerken worden ingekaderd en oppert hij dat het de *parergon* is, een spel van in- en uitwendige kenmerken van het werk, die het kunstwerk tot stand brengt. In zijn essay over Heidegger en Van Gogh koppelt Derrida het standpunt van de filosoof aan Van Goghs schilderijen van schoenen waarbij hij de afbakening van de kunstenaar, het kunstwerk en de kijker aan de orde stelt. Om de genoemde vragen omtrent locatie nader te bestuderen, stel ik een vergelijkbaar spel van kenmerken voor, gericht op de geografie die door elk van de standpunten wordt geïmpliceerd.

Tijdens dit onderzoek is gebleken dat kunstwerken – zoals Van Goghs stillevens met schoenen – uiteenlopende locaties kunnen innemen, en we zouden ons kunnen afvragen hoe Van Goghs werk daartussen kan worden gepositieerd. Dit is voor sommige mensen in strijd met hun intuïtie. Waarom zouden Van Goghs kunstwerken niet gewoon gelokaliseerd kunnen worden? De schoenenstillevens die Van Gogh tussen 1886 en 1888 maakte, werden geschilderd in Frankrijk. Zijn ze daarmee Frans? Van Gogh was echter geboren in Nederland. Zijn ze daarmee Nederlands? En de schilderijen zelf bevinden zich overal en nergens. Sommige van die schoenenschilderijen hangen in het Metropolitan Museum of Art in New York (F 461), andere in het Van Gogh Museum in Amsterdam (F 255); een van de schilderijen, met drie paar schoenen (F 332), bevindt zich in het Fogg Art Museum van de universiteit van Harvard. Boven-

dien worden deze schilderijen geregeld uitgeleend aan andere instellingen, wat het lastig maakt om te bepalen waar ze zich nu bevinden. Dit roept de vraag op of de schoenen overal kunnen zijn – zijn ze misschien nergens? Is de locatie niet langer van belang voor de kunst, is het begrip 'locatie' vervangen door flakkerende, tijdloze, ruimteloze beelden die mondiaal circuleren – keurmerken van het postmodernisme?

Tegenover dit standpunt kan men ook de vraag stellen of kunstwerken wel zo eenvoudig gescheiden kunnen worden van de maatschappelijke en geografische context waarin ze zijn gemaakt en worden geïnterpreteerd en geëxposeerd. Kan een discussie over Van Gogh buiten elke verwijzing naar locatie? Bovendien gaat deze discussie niet alleen over Van Gogh. Zou Heideggers analyse, door Derrida zo zorgvuldig beschouwd, ook maar ergens op slaan als er geen geografische punten zouden bestaan waar men het 'omstreden' paar schoenen kan plaatsen? Op de vraag 'Wat zijn het voor schoenen?' kunnen diverse antwoorden worden gegeven, wat ook geldt voor de vraag 'Waar zijn de schoenen?': er zijn immers verschillende locaties mogelijk. Daarom zal ik de schoenenstillevens analyseren vanuit de vraag waar ze zouden kunnen zijn. We zullen zien dat de kunstwerken niet volledig van iedere locatie losgemaakt kunnen worden; ze worden gelokaliseerd, maar treden buiten hun territoriale grenzen. Aldus wil ik een voorstel doen voor een mogelijke manier om kunstwerken te verbinden met locaties, zonder hun plaatsing deterministisch te benaderen.

Hoe kunnen we kunst lokaliseren?

Hoewel veel kunsthistorisch onderzoek gebonden is aan territoriale overwegingen, lijken de implicaties van een dergelijk perspectief vaak over het hoofd te worden gezien. Veel museumcollecties zijn klakkeloos gebaseerd op het locatieprincipe, waarbij de artefacten worden onderverdeeld naar geografische herkomst. Zelfs in zalen met hedendaagse kunst waar – zoals sommigen zullen zeggen – de geboorteplaats van de kunstenaar van weinig betekenis is, bevatten de labels doorgaans een of andere verwijzing naar de nationaliteit van de kunstenaar. In de woorden van Jonathan J.G. Alexander: '[N]ationalistic assumptions remain deeply embedded in our studies and continue to inform much of even our contemporary art historical discourse.'²

Onlangs zijn enkele kunsthistorici echter begonnen zich in dit vraagstuk te

verdiepen, waarbij ze opnieuw wijzen op de gecompliceerde verhouding tussen kunst en locatie. In *Toward a geography of art* geeft Thomas DaCosta Kaufmann een grondige analyse van eerdere pogingen om dit onderwerp aan te pakken. Zijn relaas, dat voornamelijk is gebaseerd op Duitse bronnen, biedt ook een verklaring voor het verschijnsel dat veel naoorlogse kunsthistorici aarzelen een rechtstreekse koppeling te maken tussen kunst en geografie. Kaufmann laat zien dat veel onderzoeken uit de jaren twintig en dertig waarin deze verhouding werd bestudeerd, waren besmet door de politiek van die periode. Hij stelt: 'Although clearly not all German theorists of national identity were by any means racist or Nazis, some art historians who expressed themselves during the 1930s on questions of nationality of art and also explicitly on its geography definitely fell into this ideology.'³ Ik ben het echter met Kaufmann eens wanneer hij zegt dat '[...] the fact that older approaches have often led (and may continue to lead) to results that are at best problematic does not mean that art geographical questions are not worthy of scholarly consideration'.⁴

Door het locatievraagstuk te mijden, dragen kunsthistorici mogelijk bij aan de verdere versterking van stereotiepe opvattingen over ras en nationaliteit; er valt in potentie veel te winnen als deze dilemma's op een directere manier zouden worden bestudeerd. Deze mogelijkheid wordt bij uitstek onderstreept in Kaufmanns bespreking van de cultuurhistoricus Aby Warburg: '[Warburg] discusses how he himself, and cultural historians in general, should not be shy to cross boundaries but should refuse to be intimidated by border guards who stand at the frontiers of disciplines [...].'⁵ De 'guards' of bewakers over wie Warburg het heeft, kunnen niet alleen beschouwd worden als de metaforische grenzen van disciplines, maar ook letterlijk als de grenswachten die het ene grondgebied scheiden van het andere. In plaats van deze grenzen voor lief te nemen, kan kunsthistorisch onderzoek zich ook bezighouden met de vraag hoe kunstwerken de grenzen tegelijkertijd respecteren en overschrijden.

In zijn boek *The location of culture* benadert Homi K. Bhabha het locatievraagstuk vanuit een postkoloniaal perspectief. Bhabha legt uit hoe culturele verschillen lijken te vervagen wanneer ze worden voorgesteld als deel uitmakend van een naadloos weefsel van tijd en ruimte. In zijn theorie stelt hij onder meer voor om de verschillen op kritische wijze te handhaven en vast te houden aan de waarde van de overweging van cultuur binnen een heldere tijd-ruimte-context die consistent noch stabiel is. Inzake het project van de moderniteit

merkt hij op:

[Modernity] ensures that what seems the 'same' within cultures is negotiated in the time-lag of the 'sign' which constitutes the intersubjective, social realm. Because that lag is indeed the very structure of difference and splitting ... then each repetition of the sign in modernity is different, specific to its historical and cultural conditions of enunciation.⁶

Volgens Bhabha moet cultuur worden beschouwd als iets lokaals en is deze onderhevig aan de specifieke kenmerken van tijd en ruimte waarmee zij ononderbroken is omringd. Bhabha schrijft weliswaar voornamelijk over postkoloniale culturen, maar zijn kritiek geldt evengoed voor westerse culturen. Cultuurcritici lopen het gevaar alle hedendaagse producten onder dezelfde noemer te vangen en te negeren hoe overeenkomsten en verschillen onder voortdurende invloed staan van de context.

Locatie als *parergon*

Bhabha's bespreking van de wijze waarop overeenkomst en verschil op locaties uitwerken, brengt mij op Derrida's hypothesen in *La vérité en peinture*. Centraal in het denken van Derrida staat het begrip 'différance'. Derrida verwerpt de opvatting dat de betekenis van een woord of teken is gebaseerd op rechtstreekse ervaring. Woorden en symbolen kunnen volgens hem uitsluitend worden begrepen in hun verhouding tot elkaar; daarom bestaat de mogelijkheid van betekenis uitsluitend in de ruimte, of afwezigheid daarvan, tussen symbolen. Met betrekking tot de kunst is deze theorie het helderst uiteengezet in zijn bespreking van de *parergon*. Hij definieert dit begrip als '[...] binnen noch buiten [...] het tart elke oppositie maar blijft niet onbepaald en brengt het werk tot stand.⁷ De *parergon* kan worden gekoppeld aan de kadrering, hoewel het daarbij niet de omlijsting betreft die men normaliter om een kunstwerk plaatst. Het is eerder een onbepaalde ruimte die fungeert als deel van het werk en als deel van de wand. Volgens Derrida wordt betekenis gegenereerd door het spel van in- en uitwendigheid dat daarvan het gevolg is. Wat men doorgaans beschouwt als uitwendig (kritieken, theorie, historische context en dergelijke) gaat daarmee behoren tot het inwendige van de kunstwerken en tot de perceptuele ervaring.

Derrida heeft de *parergon* nooit specifiek toegepast op vraagstukken rond

geografie en kunst. Toch is de locatie beslist van invloed op het toekennen van een betekenis; het kader dat een kunstwerk afbakent, verbindt het werk tevens aan plaatsen en heeft daarmee betrekking op wat wordt beschouwd als behorend tot het inwendige van het werk. Daarom voeg ik aan de bovenstaande lijst van inwendig- en uitwendigheden het begrip 'geografie' toe. Bij de doorgaans veronderstelde overeenstemming tussen een kunstwerk en een locatie, worden derhalve vraagtekens geplaatst. Tegelijkertijd komen via de *parergon* representaties naar de voorgrond van plaatsen die tot het inwendige van het kunstwerk worden gerekend en contexten die tot het uitwendige van het kunstwerk worden beschouwd. Dit model is in strijd met het gescheiden-zijn van wat zich binnen en buiten het kader bevindt. Locaties worden geïmpliceerd in kunstwerken, behorende tot het inwendige van de werken waarmee deze zijn verbonden, terwijl de kunstwerken zelf buiten hun grenzen treden.

In het boek *The states of 'theory'* signaleert Derrida de dubbele betekenis van het begrip 'staat'. Het wordt zowel gebruikt 'in the sense of the political institution' als 'in the sense of state as report, assessment, account = statement'.⁸ Verderop in het essay stelt hij dat de 'theorie', in enkelvoud, een soort staat nastreeft, een totaal 'afschrift' van alle andere. Hij waarschuwt tegen dit totaliserende effect en stelt daarbij dat de theorie in feite werkt als een steiger en als zodanig eerder beweging in gang zet dan een enkelvoudige, ondoordringbare begrenzing. Indirect suggereert hij dat deze zelfde formulering van toepassing kan zijn op politieke staten, waarbij hij de nadruk legt op het verband tussen zijn bespreking en de seismische activiteit in de staat Californië, waar hij zijn essay oorspronkelijk uitgaf. Door de seismische kenmerken van die specifieke plaats naar voren te halen, geeft Derrida aan dat zelfs territoriale grenzen niet zo totaliserend zijn als men zou verwachten: ze zijn voortdurend langzaam in beweging en worden af en toe zelfs getransformeerd door aardbevingen.

Aan dit essay heeft Derrida het geproblematiseerde begrip 'staat' ontleend. In kunstgeografische kwesties kan een gebied onmogelijk de totaliserende beheersing van het kunstwerk opeisen. De typeringen van elke locatie zijn aan voortdurende verandering onderhevig. Deze beweging beperkt zich niet tot geografische kenmerken en grenzen, maar strekt zich ook uit naar de daarmee verbonden grenzen van politiek en cultuur. Het lijkt misschien mogelijk om zekere stabiele bewegingspatronen in verband met specifieke locaties

en kunstwerken te poneren, maar de grenzen kunnen altijd blootstaan aan onverwachte seismische invloeden waardoor ze radicaal kunnen veranderen. Bovendien is hun verband met kunstwerken eveneens in ontwikkeling, omdat de status van locaties nooit stabiel is.

Grensverleggingen, van welk type dan ook, zijn van invloed op de wijze waarop er naar kunstwerken wordt gekeken. Beeldende kunstwerken nemen ruimte in; als zodanig worden locaties door kunstwerken verdubbeld. Anders gezegd, beeldende kunstwerken hermarkeren een locatie of zelfs diverse locaties door hun presentatie en leveren er als zodanig commentaar op. Locaties kunnen enorm variëren, of het nu om abstracte, non-figuratieve zones gaat, of om ondoorzichtige, non-descripte ruimtes, een met verfijnd kant gedekte tafel of representaties van landschappen, herkenningspunten en droomachtige tafereelen. Door de presentatie van een tafereel van welk type dan ook treden kunstwerken echter buiten hun kader. Deze verdubbeling lijkt wellicht een rechtstreekse overeenstemming tussen een kunstwerk en een locatie tot stand te kunnen brengen, maar de ongelijkheid van deze duplicering wijst in feite op de onmogelijkheid om essentiële, vastgestelde territoriale grenzen aan te wijzen.

Door te laten zien dat een enkelvoudige locatie ergens tussen een en twee ligt, raakt een territoriale staat gedestabiliseerd. Dit leidt tot het transfiguratieve potentieel van een kunstwerk, dat zichtbaar wordt door de mogelijkheid van de *parergon* om tegelijkertijd aan meerdere grondgebieden te worden gekoppeld. Maar omdat de *parergon* altijd ruimtelijk is, kan deze een kunstwerk nooit volledig losmaken van zijn verschillende achtergronden. Kunstwerken worden altijd gekoppeld aan locaties, waarvan zij de grenzen zowel transformeren als concretiseren. Derhalve is het niet alleen zo dat de in beweging zijnde 'staten' kunstwerken beïnvloeden en tot stand helpen brengen: andersom herformuleren kunstwerken ook de geografie, door de ruimte te verdubbelen. Als voorbeeld van de wijze waarop dit theoretisch kader kan worden toegepast, keer ik nu weer terug naar Van Goghs schoenenstilleven en de geografische staten waarnaar zij lijken te verwijzen.

Waar zijn de schoenen?

Op het eerste gezicht lijken de schoenenstilleven die Van Gogh heeft geschilderd zich geen van alle erg te lenen om de verhouding tussen locatie en kunst

mee te onderzoeken. Heidegger wijst op dit probleem en zegt:

Uit Van Goghs schilderijen kunnen we niet eens afleiden waar die schoenen staan. Niets uit de omgeving van dit paar boerenschoenen verradt waar ze thuishoren of van wie ze zijn; er is alleen een onbepaalde ruimte. Er zijn niet eens aardkluiten van het veld of het boerenpad te zien, die in elk geval nog een toespeling op hun gebruik zouden maken. Een paar boerenschoenen en dat is het dan. En toch ...⁹

Het is hiernaar dat Meyer Schapiro in zijn kritiek op Heidegger verwijst. Hijzelf ziet het anders en schrijft dat de schoenen duidelijk gelokaliseerd kunnen worden: 'They are most likely pictures of the artist's own shoes, not the shoes of a peasant. They might be shoes he had worn in Holland but the pictures were painted during Van Gogh's stay in Paris in 1886-87 [...].'¹⁰ Je zou kunnen zeggen dat het debat tussen Heidegger en Schapiro over de plaatsbepaling van de schoenen gaat. Beide auteurs poneren dat er (misschien) sprake is van een relatie tussen de schoenen, locatie en eigenaars en geven hun lezing op grond van interne en externe kenmerken van het werk. Schapiro en Heidegger faalden allebei tot op zekere hoogte op hun zoektocht naar overeenstemming met het inwendige of uitwendige. Beschouwen we de locatie echter als een *parergon*, zowel in- als uitwendig, dan bewegen Van Goghs stilleven met schoenen zich tussen verschillende locaties, met name Nederland en Parijs.

In navolging van Heidegger kan men vanuit de holte van de schoenen naar het inwendige van het werk gaan. In de alinea na het bovenstaande citaat kijkt hij naar de 'donkere opening van de versleten binnenkant van de schoenen'. Hoewel hij deze holte aanvankelijk koppelt aan de 'moeizame tred van de arbeider', kan deze donkere opening van de schoenen ook gewoon worden gezien als een afwezigheid. Zoals Derrida oppert, gaat het te ver om de schoenen op grond daarvan te koppelen aan een specifieke persoon. Toch vestigt Heidegger terecht de aandacht op de verhouding tussen de donkere openingen van de schoenen en beweging. Hij concludeert: 'In de nabijheid van het werk waren we plotseling ergens anders dan waar we ons doorgaans bevinden.'¹¹ De locatie van de schoenen is een plaats van beweging, pendelend tussen de interpreet, de kunstenaar en het kunstwerk.

Heidegger heeft de opening van de schoenen zorgvuldig bestudeerd, maar niet onderzocht hoe de schoenen zijn gesitueerd. Kijk eens hoe op de Van

Gogh Museums *Schoenen* (afb. 1) en *Drie paar schoenen* uit het Fogg Art Museum (F 332) de scheiding tussen de schoenen en de vloer eronder door het schaduwgebruik verdwijnt. Op *Een paar schoenen* uit Baltimore (afb. 2) en het werk uit het Metropolitan Museum (F 461) wordt het verband tussen de schoenen en hun plaatsing echter juist benadrukt door de penseelvoering. In deze schilderijen gaan de schoenen op in de achtergrond. Terwijl het donkere binnenste van de schoenen naar een afwezigheid verwijst, laten de schoenen zelf een verband met hun plaats zien. Welnu, deze verhouding is niet – zoals Schapiro beweert – een dwingende plaatsing die overeenkomt met de locatie van de kunstenaar; de schoenen verwijzen zelf eenvoudigweg naar de onmogelijkheid om volledig te worden losgekoppeld van de locatie. Tegelijkertijd is er, zoals Heidegger lijkt te denken, ook geen sprake van een beweging tussen afwezigheden: de schoenen bewegen zich tussen diverse locaties. Terwijl ze in de voorstelling opgaan in hun context, behouden de schoenen, en zelfs de mobiliteit ervan, hun connecties. Van Goghs stillevens met schoenen laten zien hoe schoenen altijd worden geplaatst in relatie. Hoewel de exacte locatie van de schoenen niet kan worden bepaald, zijn ze gekadreerd in verhouding met plaatsen, daarbij niet alleen hun omgeving in het schilderij opnemend, maar ook, via de holte van de schoenen, verwijzend naar locaties buiten het werk. Locaties worden aldus via het kunstwerk aan elkaar gerelateerd, waarbij wordt benadrukt hoe de plaatsing via verbanden tussen interne en externe elementen tot stand wordt gebracht.

Mogelijk verwijst Derrida naar deze dimensie wanneer hij schrijft: '[...] er vindt iets *plaats* als schoenen worden achtergelaten [...]'.¹² De cursivering, van Derrida zelf, wijst erop hoe de stillevens de locatie tot stand brengen. De letterlijke actie van 'plaats-vinden' kan in verband worden gebracht met de beweging van het lopen, en dat is exact het soort 'plaatsvinden' dat met de schoenen wordt bewerkstelligd. Van Goghs levenswandel als kunstenaar voerde hem van Nederland naar Frankrijk. De schilderijen zelf zijn de hele wereld overgegaan. Heidegger zag Van Goghs werk in Amsterdam tijdens zijn bezoek in 1935; nu zien jaarlijks meer dan één miljoen toeristen zijn schilderij in het Van Gogh Museum. Op deze manier zijn Van Goghs stillevens van schoenen ontmoetingsplaatsen en tegelijkertijd plaatsen van verstrooiing. Wat de kijker in zo'n schilderij ziet, is nooit een enkelvoudige locatie; hij ziet de diverse staten die door het schilderij zijn gereisd en de altijd instabiele verhoudingen daartus-

Vincent Van Gogh
Schoenen, 1886
 Amsterdam, Van Gogh Museum
 (Vincent van Gogh Stichting)
 [F 255]



Vincent Van Gogh

Een paar schoenen, 1887

Baltimore, The Baltimore Museum of Art: The Cone Collection, formed by Dr. Claribel Cone and Miss Etta Cone of Baltimore, Maryland (BMA 1950.302) [F 333]



Waar zijn de schoenen?

sen.

Conclusie

De geaarde schoenen treden aldus buiten hun eigen kader en verbinden het kunstwerk met de plaats waar het wordt bekeken. De relatie tussen de zool en de grond geeft de wijze weer waarop kunstwerken worden ervaren: op plaatsen. De vloer op het kunstwerk weerspiegelt de contextuele grondslag net buiten het kader, accentueert hoe het – voor het moment – lokaal correspondeert met een gebied. Dit kan verder worden benadrukt door verwijzingen naar een plaats, zoals het label dat de Nederlandse nationaliteit van Van Gogh aangeeft, net buiten het kader. Deze beweging lijkt het kunstwerk op zijn plaats te fixeren. Tegelijkertijd verbreekt het gat (de afwezigheid), uitnodigend net binnen de donkere opening van de schoenen, deze aarding en suggereert het de mogelijkheid van beweging buiten deze specifieke territoriale grenzen, verwijzend naar andere grenzen, andere locaties, andere kunstwerken, andere schoenen. De afwezigheid verwijst naar de *parergon* waar het kunstwerk tot stand komt en trekt de grenzen van interieurs (het inwendige) en van gebieden in twijfel door de grenzen zowel te reproduceren als te verbreken.

De positie van Van Goghs schoenen heeft weinig te maken met één werkelijke locatie. In plaats daarvan gaan de werken over relaties, bewegen tussen de grond waar ze worden bekeken, gerepresenteerde ruimtes en andere contexten die daar mogelijk aan gekoppeld zijn. Op allerlei manieren maakt dit de discussie tussen Schapiro en Heidegger betwistbaar; het antwoord bevestigt het perspectief van beiden. Toch hebben ze allebei ook ongelijk wat betreft hun volharding dat het schilderij gerelateerd kan worden aan een specifieke locatie, of dat nu Frankrijk is of een onbepaald grondgebied. In het ene geval prevaleert wat als uitwendig wordt beschouwd, in het andere geval wat als inwendig wordt beschouwd. De verdubbeling van de schoenen door het kunstwerk is echter nooit gelijkstaand: de schilderijen met de schoenen destabiliseren zowel het inwendige als het uitwendige door zich tussen verschillende locaties te verplaatsen. Met deze transformatie roepen Van Goghs schoenenstillevenen vragen op over hun mogelijke plaatsing, zonder ooit de koppelingen met plaatsen te verbreken.

De verplaatsing tussen locaties die wordt geïmpliceerd door de antwoorden op de vraag 'Waar zijn de schoenen?' in Van Goghs schilderijen, opent een aantal richtingen waarin de kruising van kunst, geografie en politiek nader kan

worden onderzocht. Door de schilderijen te situeren op diverse plaatsen waarnaar de kunstwerken verwijzen, suggereren de kunstenaar en degene die het werk interpreteert dat het een dwaling is om vast te houden aan het idee dat er een direct verband bestaat tussen kunst en gebied, zoals het ook problemen oplevert om kunstwerken volledig los van plaatsen te beschouwen. In plaats daarvan kan het nuttig zijn kunstwerken te onderzoeken in relatie tot de verschillende locaties waarnaar ze verplaatst worden en aandacht te schenken aan de uitwerking die kunst op een bepaalde plaats heeft. Het opnieuw markeren van plaatsen door het kunstwerk koppelt het werk aan politiek en geografisch bepaalde gebieden en impliceert tegelijkertijd het vermogen van het werk om de totaliteit van beide opnieuw te definiëren en er vraagtekens bij te zetten.

Caroline Roodenburg-Schadd

Caroline Roodenburg-Schadd studeerde kunstgeschiedenis aan de Universiteit van Amsterdam en promoveerde in 1995 op de collectie Regnault in het Stedelijk Museum. Daarna deed zij bij datzelfde museum onderzoek naar het verzamelbeleid van Sandberg, waarover in 2004 haar studie *Expressie en ordening* verscheen. In 2006 werd dit boek door de Nederlandse afdeling van de AICA (de internationale vereniging van kunstcritici) bekroond met de AICA oorkonde voor de beste publicatie over kunst, verschenen in de jaren 2003-2005. Sinds 2004 werkt Roodenburg als freelance conservator en onderzoeker voor verschillende musea en instellingen en publiceert zij regelmatig.

VAN GOGH ALS EXPORTPRODUCT VAN HET STEDELIJK MUSEUM 1945–1973 CAROLINE ROODENBURG- SCHADD

Op 20 september 1945 stuurde Willem Sandberg als kersverse directeur van het Stedelijk Museum in Amsterdam een rondschrijven naar zijn belangrijkste collega's in het buitenland. Sandberg introduceerde zich daarbij als de nieuwe museumdirecteur en als opvolger van D.C. Roëll; tegelijkertijd bracht hij terloops, maar nadrukkelijk, de Van Gogh-collectie in zijn museum voor het voetlicht. De omvangrijke jubileumtentoonstelling van schilderijen, aquarellen en tekeningen van Vincent van Gogh, waarmee het museum juist in die septembermaand zijn vijftigste verjaardag vierde, verheugde zich in een groot aantal bezoekers, stelde hij enthousiast. Sandberg schreef dat het Nederlandse publiek na vijf jaar oorlog erg geïnteresseerd was in kunst uit het buitenland en stelde zijn collega's voor om elkaar regelmatig op de hoogte te houden door wederzijdse toezending van tentoonstellingsprogramma's en catalogi. Aldus hoopte hij een succesvolle internationale samenwerking op gang te krijgen. De onderliggende boodschap was duidelijk: Sandberg bood de Van Gogh-collectie als ruilmiddel aan voor het tonen van buitenlandse exposities in Amsterdam.

Het plan pakte voorbeeldig uit. In de erop volgende jaren maakte Sandberg van Van Gogh een waar Nederlands exportproduct, in nauwe samenwerking met ir. V.W. van Gogh, de in 1890 geboren neef van de kunstenaar en eigenaar van de Van Gogh-collectie in het Stedelijk Museum.¹ Al in de eerste jaren na 1945 werden achtereenvolgens exposities in Stockholm, Gothenburg, Malmö, Kopenhagen, Brussel, Luik, Parijs, Genève, Basel, Lausanne, Birmingham en Glasgow gehouden. En vanaf 1949 vonden ook tal van Van Gogh-exposities hun weg vanuit het Stedelijk Museum – soms in samenwerking met het Kröller-Müller Museum in Otterlo – naar de Verenigde Staten en verder over de wereld. Het mes sneed aan twee, of

misschien wel drie of meer kanten, want terwijl het Nederlandse publiek in ruil buitenlandse kunst in Amsterdam kon zien, werd toch vooral wereldwijd het meesterschap van een Nederlandse kunstenaar breed uitgemeten, met in het kielzog daarvan de faam van Nederland en het Stedelijk Museum. Daarbij is het interessant welk beeld Sandberg (en zijn adjunct-directeur, de kunsthistoricus Hans Jaffé) en V.W. van Gogh ('de ingenieur') van de kunstenaar Van Gogh naar voren schoven en met welke strategie zij te werk gingen. Want al meteen bij het begin, in 1945 en 1946, bleek dat zij iets aan Van Goghs reputatie wilden veranderen.

'Vincent van Gogh. Mensch en kunstenaar'

De tentoonstelling van 1945 zette de toon. Jaffé schreef in de catalogus dat men met de expositie wilde strijden tegen 'een soms angstwekkende vervlakking van Vincent's beeld'. Van Gogh was volgens hem verworpen tot 'een romanfiguur' door de geromantiseerde biografieën van Julius Meier-Graefe (*Vincent*, 1921) en Irving Stone (*Lust for life*, 1934) en 'zijn werk soms tot een nietszeggende decoratie'.² Ook was Van Gogh door zijn explosief gestegen marktwaaarde in de kunsthandel ten prooi gevallen aan een snobistische belangstelling en waren zijn schilderijen vaak omkaderd door dure gouden lijsten. Daarom hadden de samenstellers van de tentoonstelling besloten de 'rijke' lijsten weg te laten. De doeken van Van Gogh werden in dunne, blankhouten latten van 3/8 inch gevat – de befaamde Sandberglijsten – om ze 'weer geheel nieuw, frisch' te laten verschijnen. Zo konden de schilderijen, vond ook de ingenieur, weer eerlijk en zonder afleiding tot de mensen spreken. 'De schilder Vincent heeft al hetgeen hij te zeggen had uitgedrukt in zijn doeken', schreef Jaffé in de catalogus.³

Toch werd op de expositie, door deze te larderen met talrijke brieven, attributen, schetsen en foto's, ook veel aandacht besteed aan het leven van Van Gogh, daarmee onwillekeurig opnieuw de aandacht vestigend op diens gekwelde persoonlijkheid en dramatische levensloop. De expositie begon zelfs in een theatrale setting – een ware 'vondst' noemde een recensent het –, waarbij het publiek door een haag van omhooggeschoten zonnebloemen de expositiezaal bereikte (afb. 1). Men waande zich de schilder zelf, 'de mensch Vincent, die begin en eindpunt van deze tentoonstelling is', aldus Jaffé.⁴

Het zou een blijvend dilemma, een paradox bijna, blijken te zijn bij het organiseren van Van Gogh-tentoonstellingen. Enerzijds wilden Sandberg, Jaffé en de ingenieur vooral Van Goghs werk tonen, met aandacht voor de kunsthistorische

Inrichting van de tentoonstelling *Vincent van Gogh* in het Stedelijk Museum, Amsterdam, 1945



context, anderzijds betrokken zij ook zijn leven erbij, waarbij vooral het laatste aansprak bij pers en publiek. In dit opzicht is het opmerkelijk dat Van Gogh de eerste kunstenaar was, wiens leven en kunst men zo met elkaar verbonden achtte, dat men op een tentoonstelling van zijn werk ook zijn leven documenteerde met foto's en teksten. Die primeur vond plaats in 1937, bij een Van Gogh-expositie op de Wereldtentoonstelling in Parijs, wat destijds in de pers een heftige strijd tussen voor- en tegenstanders opleverde.⁵ In het heetst van de strijd werd deze op het publiek gerichte documentaire educatie door critici zelfs 'marxistisch' en gevaarlijk genoemd. Het is grappig om dat nu te realiseren, omdat dergelijke informatie – vooral sinds de opkomst van de educatieve afdelingen – vrijwel nooit meer bij grote thematentoonstellingen of overzichtsexposities ontbreekt. De eersten die bij Van Gogh de aandacht voor zijn leven en persoonlijkheid hadden opgeëist, waren trouwens zijn naaste collega's geweest die over zijn brieven schreven, en zijn schoonzuster Jo van Gogh-Bonger, die in 1914 de eerste uitgave van de brieven van Vincent aan Theo van Gogh verzorgde.

'The admiration is so universal ...'

Eenzelfde paradox is aanwezig bij de presentatie van Van Gogh enerzijds als 'Nederlandse' kunstenaar en anderzijds als 'universeel'. Direct na de Tweede Wereldoorlog werd Van Gogh vooral als 'universele' of 'bindende' figuur naar voren geschoven, bijvoorbeeld door de ingenieur in zijn idealistische voorwoord voor de tentoonstelling in Brussel en Luik in 1946. 'Na de oorlogsperiode, die wij doorgemaakt hebben is in verschillende landen een grote belangstelling ontstaan voor het werk van Vincent van Gogh', schreef hij.

Er moet wel iets zijn in zijn schilderijen en tekeningen dat aanslaat bij de mensen, onafhankelijk van hun nationaliteit. Het is altijd prettig nog weer eens iets gemeenschappelijks te vinden bij een groot aantal mensen, ondanks het verschil in hun levenswijze en in hun geestelijke traditie.

Wanneer de mensen meer aandacht zouden geven aan hetgeen hen verenigt dan aan hetgeen hen verdeelt, dan zou veel strijds voorkomen worden, zoowel tussen individuen als tussen groepen of landen.⁶

Aan dit beeld van Van Gogh als internationaal, bindende figuur na de oorlog werd door de ingenieur zelf overigens afbreuk gedaan. Vanwege het door hen

aangedane oorlogsleed wilde hij aanvankelijk niet meewerken aan exposities in de voormalige agressorlanden uit de Tweede Wereldoorlog. Duitsland, Italië en Japan werden door de ingenieur tot in de jaren vijftig en zestig uitgesloten van bruiklenen uit zijn collectie.⁷

Sinds eind jaren dertig was ingenieur Van Gogh nauwer bij het werk van zijn oom betrokken geraakt en was hij het ook met andere ogen gaan bekijken. Tijdens zijn jeugd, scholing en carrière had hij zich weinig betrokken gevoeld bij de kunst. Hij was opgeleid tot ingenieur en had zich in 1920 gevestigd als raadgevend ingenieur, wat inhield dat hij aan technische ondernemingen advies gaf op het terrein van de bedrijfsorganisatie. De grote kunstcollectie die hij na het overlijden van zijn moeder in 1925 had geërfd, had hij aanvankelijk als een last ervaren. Maar vanaf eind jaren dertig, en tijdens de oorlogsjaren, toen hij een zoon verloor, zette hij zijn beroep wat op de achtergrond en nam hij de zorg voor de collectie met veel ijver ter hand. Daar kwam bij dat hij in deze tijd trouwde met Nel van der Goot (nadat zijn eerste vrouw, Jos Wibaut, in 1933 was overleden) en hij door haar in psychoanalyse geïnteresseerd raakte. Ook het werk van Van Gogh ging hij in psychologische zin duiden. En zo kwam het dat de ingenieur in tal van catalogusinsleidingen en in de meer dan honderd voordrachten die hij over de hele wereld hield, een verbluffend 'universele' visie op het werk van zijn oom uitte, die door de jaren heen nauwelijks veranderde. Kunst, zo verklaarde de ingenieur, was de uiting van de persoonlijkheid van de kunstenaar, en omdat Van Gogh zo ver was gegaan om – bewust én onbewust – zijn diepste gevoelens op zijn doeken uit te drukken, was zijn werk universeel en tijdloos, voor iedereen herkenbaar. Men herkende zichzelf in Van Gogh en in zijn werk, zo luidde zijn even simpele als afdoende redenering.⁸

De ingenieur werd in zijn mening gesterkt door de overweldigende belangstelling in 1949–1950 voor een grote Van Gogh-expositie in het Metropolitan Museum in New York en The Art Institute in Chicago. De tentoonstelling trok ruim een half miljoen bezoekers. De neef van de kunstenaar gaf in Amerika ook verschillende televisie- en radio-interviews en hield er drukbezochte voordrachten. Extreem was een lezing, die meer dan 1100 toehoorders trok. Het publiek hing aan zijn lippen en de expositie brak alle records. Van Gogh werd unaniem uitgeroepen tot 'the most popular painter in the world today' en 'the most beloved modern painter'. Daarbij viel het de ingenieur op hoe divers het publiek was: jong en oud, rijk en arm, hoog- en laagopgeleid: 'Het publiek is zeer

gemengd. Men ziet er kunstkenneren en intellectuelen, maar nog veel meer gewone burgers met vrouw en kinderen.⁹ Zijn bewering wordt weerspiegeld in de vrolijke waterverftekening *The Van Gogh exhibition* van de Amerikaanse kunstenares Peggy Palmer Burrows (afb. 2). De Amerikaanse maakte haar tekening naar aanleiding van de voorbezichtiging van de expositie in Chicago in februari 1950, waarbij zich meer dan 7000 (!) mensen in het museum hadden verzameld. Op de tekening staat de ingenieur zelf uiterst links afgebeeld, in gesprek met een enthousiaste dame. Verder loopt er inderdaad jong en oud publiek rond, gewoon, modieus of chique gekleed, en zien we er – bijzonder voor die tijd – ook een zwarte moeder met haar kinderen.

Sandberg, Jaffé en de ingenieur deelden de mening dat Van Gogh niet alleen universeel en tijdloos was, maar ook 'sociaal voelend'. Sandberg, die Van Gogh letterlijk 'de profeet van de gelijkheid' of 'de eerste socialistische kunstenaar' noemde,¹⁰ legde dat uit in z'n historische context:

Het is niet datgene wat Van Gogh van de impressionisten geleerd heeft, wat hem tot Van Gogh maakt, maar juist datgene wat er van afwijkt. Dat is dat Van Gogh z'n medemens ontdekt en die altijd weer niet van buiten, van veraf, bekijkt, maar dat hij die mens, of hij nu arbeider is of waar hij ook vandaan komt, als gelijke beschouwt en zichzelf als die arbeider kleedt. Maar ook weet hij, zelfs in z'n landschappen of in z'n stilleven die dramatiek van het leven, van de samenleving uit te drukken. Ik geloof dat daarin zijn grootheid ligt.¹¹

Ook de ingenieur (die zelf uit een socialistisch nest kwam, waarin zijn moeder Jo van Gogh-Bonger en later zijn vrouw Jos Wibaut een rol speelden) sprak in zijn lezingen vaak over 'Van Gogh's 'strong, socially minded spirit'.¹² Dergelijke uitspraken waren niet openlijk politiek bedoeld – en hingen zeker niet samen met een partijgebonden politiek –, maar de ondertoon was wel dat zij alle drie vonden dat kunst iets te zeggen had en een belangrijke functie in de samenleving had te vervullen. Zij haalden Van Gogh in die zin naar de eigen tijd.

'The Dutch master of modern art'

Tegenover dit alles stond de Nederlandse kant van Van Gogh. Zowel Sandberg als Jaffé en de ingenieur benadrukten stevast dat Van Gogh zich in zijn realisme, onderwerpskeuze en portretkunst had ontwikkeld vanuit de Nederlandse

Peggy Palmer Burrows
The Van Gogh exhibition, 1950
Verblijfplaats onbekend



schilderstraditie. In recensies werd het Nederlandschap van de schilder soms overdreven voorgesteld, zoals in 1945, toen een kunstcriticus Vincents kleurrijke landschappen rondom Arles erg Hollands vond. 'Wie Arles kent weet, dat de omgeving der stad op verrassende wijze Hollands van sfeer is. [...] Hier vond Vincent wat hij zocht: het landschap waar hij van hield, het Hollandse, want in zijn hart bleef hij een Nederlander, in een licht dat hij voor zijn werk nodig had.'¹³ Maar nergens ging de Nederlandse karakterisering veel verder dan de constatering dat Van Gogh een Hollandse domineeszoon was. Voor Sandberg, Jaffé en de ingenieur vormde de Nederlandse schilderstraditie nog een ander argument bij de Hollandse 'claim' op Van Gogh. Zijn werk hoorde thuis in Nederland, met zijn musea met meesters uit de Gouden Eeuw en de grote Van Gogh-collecties in Amsterdam en Otterlo, en dat diende zo te blijven: 'De werken van Van Gogh behoren tot de karakteristieke kenmerken van Nederland', stelde de ingenieur. De Van Goghs maakten deel uit van het Nederlands cultureel erfgoed. Nederland was – mede daardoor – een belangrijk cultureel land dat buitenlandse bezoekers moest trekken. Het 'exportproduct' diende ook in eigen land een doel. 'Om internationaal te kunnen denken, moet men uitgaan van nationale grootheden', aldus de ingenieur.¹⁴

Vooralsandberg en de ingenieur waren erg pragmatisch in deze propaganda voor Nederland. Zo zorgden zij ervoor dat 's zomers, tijdens het toeristenseizoen, de Van Gogh-schilderijen in het Stedelijk Museum te zien waren. In de winter was de collectie bijna altijd op reis. Ze waren open in hun zakelijke benadering; beide hadden een scherp oog voor efficiency, organisatie en marketing. De ingenieur klaagde er bijvoorbeeld over dat er bij de grote Amerikaanse Van Gogh-tentoonstelling in 1949 geen 'folders over Nederland' waren gelegd. 'Niemand wijst de Amerikanen ooit op het feit, dat we minstens tien eersterangs musea hebben in Nederland.'¹⁵ Een goed voorbeeld van de zakelijke, marktgerichte samenwerking van Sandberg en de ingenieur is ook hun gezamenlijke inspanning voor het wereldwijd op de markt brengen van Van Gogh-briefkaarten en -reproducties, die in binnen- en buitenland werden verkocht. Zij vormden een aanzienlijke bron van inkomsten, die grotendeels ten goede kwam aan de aankopen voor het Stedelijk Museum. Tevreden stelde Sandberg vast dat Van Gogh de meest gereproduceerde schilder ter wereld was.¹⁶

Sandberg probeerde het Van Gogh-succes in het buitenland ook in te zetten om het in zijn ogen ouderwetse Nederland een spiegel voor te houden. Begin

jaren vijftig schreef hij in een notitie: 'onlangs las ik: / new york says: there are now three / great dutch painters / rembrandt, van gogh, mondrian / what does holland say? / het antwoord kan kort zijn: holland vereert 1, begint 2 te ontdekken, maar 3 is onbekend. / holland leeft nog in de 17^e eeuw en de wereld wordt nog vanuit die eeuw bekeken. / het is broodnodig dat ons land de wereld vanuit het heden gaat zien en niet vanuit het buitenland, maar vanuit zichzelf.'¹⁷ In november 1953 probeerde hij de vinger op de zere plek te leggen: 'In de laatste honderd jaar hebben drie Nederlandse schilders een bijdrage geleverd tot de ontwikkeling van de schilderkunst in het algemeen: / Jongkind, de voorloper van het impressionisme / Van Gogh, de wegbereider van het expressionisme / Mondriaan, de grondlegger van de abstracte kunst / alle drie zijn geëmigreerd en hebben buiten onze grenzen hun volle bloei bereikt / waarom?.'¹⁸ De onuitgesproken conclusie was duidelijk: er moest iets veranderen aan de behoudende sfeer in Nederland.

De belangstelling voor Van Gogh wilde Sandberg als een vliegwiel gebruiken om meer aandacht te genereren voor de nieuwe, eigentijdse kunst. 'Vergeet de jonge kunstenaars van nu niet' was ook een hartenkreet van de ingenieur, die graag wilde dat het werk van zijn oom in de stad, in het centrum van kunst en samenleving, getoond werd. Wat dat betreft had hij bezwaar tegen het geïsoleerd gelegen Kröller-Müller Museum, waarvan de directeur, A.M. Hammacher, een veel esthetischer benadering van kunst had. Hoewel de ingenieur voor exposities ook met Hammacher samenwerkte, verliep hun omgang stroef.

'Vader van het expressionisme'

Naast deze meer algemene, deels pragmatisch gebruikte visies op Van Gogh benadrukten Sandberg en Jaffé voor het Stedelijk Museum ook Van Goghs kunsthistorische rol als voorloper van het expressionisme. Daarbij was van belang dat het expressionisme, dat door het nazibewind was uitgeroepen tot *entartete Kunst*, na de Tweede Wereldoorlog een grote herwaardering beleefde. Het Stedelijk Museum ging daarin mee en nam in zekere zin het voortouw. Het organiseerde in 1949 onder de titel *Expressionisme. Van Gogh tot Picasso* de eerste grote overzichtstentoonstelling van deze stroming, waarbij Jaffé voor Nederland het 'recht' op het expressionisme claimde 'omdat zij haar belangrijkste oorsprong heeft in Nederland, in het werk van Vincent van Gogh, die terecht als de vader van het expressionisme mag worden beschouwd'. Behalve de

expressieve kleuren en penseelstreek van Van Gogh en het feit dat hij in zijn werk iets wilde uitdrukken, betrok Jaffé hierbij ook zijn geschreven getuigenissen: 'Zijn brieven zijn het eerste – en het grootste – document van het streven dezer Europese schilderschool' – alweer een bevestiging van het feit dat er een onlosmakelijk verband werd gelegd tussen Van Goghs kunstwerken en zijn brieven.¹⁹

Sandberg zelf, die zich van jongs af aan meer thuis had gevoeld bij de abstracte kunst van De Stijl en het Bauhaus, ging in de herwaardering voor het expressionisme mee, vooral toen hij merkte dat de eigentijdse kunst, met de opkomst van de CoBrA-beweging en het abstract expressionisme, zich in dezelfde richting bewoog. Vanuit dit eigentijdse perspectief werd het expressionisme zelfs richtingbepalend voor het Stedelijk. Sandberg besloot om de verzameling van het Stedelijk Museum – naast de Van Gogh-verzameling, die er in bruikleen was – een belangrijke expressionistische basis te geven. Met werken van onder anderen de Duitse expressionisten Kirchner en Schmidt-Rottluff, maar ook Parijse schilders als Rouault, Soutine en Picasso, gaf de directeur een ruime invulling aan het begrip 'expressionisme', waaraan hij ook eigentijdse aanwinsten van kunstenaars als Karel Appel, Jackson Pollock, Willem de Kooning en Antonio Saura koppelde. Die laatste kunstenaars bracht hij samen onder het begrip 'vitaliteit', waarmee hij de spontane kunst met een primitieve inslag aanduidde. Karel Appel, de volksjongen die kunstenaar werd en in zijn ogen het vrijheidstreven van deze kunstenaars het beste in zijn werk vertolkte, was voor hem de belichaming hiervan. Nederland liep hiermee voorop, vond Sandberg, en Appel werd zijn nieuwe 'exportproduct'.

Voor de ingenieur ging Sandbergs preoccupatie met de 'vitaliteit' te ver, al bleven ze een belangrijk gelijkgestemd ideaal hebben: het museum als levendig centrum, waar de creativiteit centraal stond en het publiek zichzelf kon oriënteren en ontwikkelen. Sandberg verwezenlijkte dat ideaal grotendeels, door naast tentoonstellingen ook concerten, films, kunstklassen en andere activiteiten in het museum te organiseren. In 1973, toen het afzonderlijke Van Gogh Museum eenmaal naast het Stedelijk was verzezen, was het instellen van kunstklassen, waarin het publiek zelf onder begeleiding tekende of schilderde, een eis van de ingenieur geweest. Had het iets met de kunstenaar Van Gogh te maken? Niet direct, al zou de 'universele' expressie van Van Gogh volgens de ingenieur mensen stimuleren om zich ook creatief te uiten. Een van zijn stokpaardjes was, dat ieder mens – ook de moderne huisvrouw – creatief was. Dat was een eigentijds

issue, waarmee hij – alweer – Van Gogh naar de actualiteit haalde.

De Nederlandse spagaat: tussen Van Gogh en Mondriaan

Behalve de opkomst van Appel in de jaren vijftig was er nog die andere beroemde Nederlandse kunstenaar, Piet Mondriaan, voor wie Sandberg en Jaffé zich zeer interesseerden en die zij promootten – ook in het buitenland. Zo wijdde Sandberg al in 1946 – dus een jaar na de Van Gogh-tentoonstelling van 1945 – een overzichtstentoonstelling aan Mondriaan in het Stedelijk Museum en organiseerden zij daar beiden in 1951 een grote expositie over De Stijl, die aansluitend naar de VS werd geëxporteerd.

Jaffé publiceerde ten slotte in 1956 zijn in het Engels geschreven proefschrift over De Stijl, met als ondertitel: 'The Dutch contribution to modern art'. In dit betoog werd, ondanks Mondriaans streven om 'universele' kunst te maken, keer op keer het Nederlandse karakter van zijn denken en werk naar voren geschoven. Zo benadrukte Jaffé dat Mondriaans visie – en breder, de ideologie van De Stijl – in zijn ogen in geen ander land had kunnen ontstaan dan Nederland. Die visie zou wortelen in de Nederlandse cultuur. Jaffé wees op het denken van Spinoza, op het strenge calvinisme en op het voor Mondriaan belangrijke begrip 'zuiverheid' dat alleen in het Nederlands ook een esthetische lading heeft, in de dubbele betekenis van het woord 'schoonheid'.²⁰ Liefhebbers van Mondriaans laatste werken, die de kunstenaar in New York had gemaakt, wees Jaffé dan ook terecht: het ritmische lijnenpatroon van deze werken, dat wel werd vergeleken met het ritme in de jazzmuziek, was in zijn ogen totaal niet representatief voor de Nederlandse kunstenaar. Mondriaans strenge composities van omstreeks 1930 oogsten daarentegen veel waardering omdat zij de gedragen toon van het Nederlandse volkslied en protestantse psalmen uitademden.²¹

Ook Sandberg had het vaak over Mondriaans Nederlandse achtergrond die zo sterk op zijn eigen streng protestantse afkomst leek, om diens streven naar orde, zuiverheid en evenwicht te verklaren. 'Dan kom ik van Van Gogh bij een complete tegenvoeter, ook een Hollander en ook uit een rechtzinnig christelijk milieu: Piet Mondriaan.' Het leek een spagaat om deze zo verschillende kunstenaars – behalve op basis van hun (niet helemaal vergelijkbare) religieuze achtergrond – allebei als Nederlandse 'exportproducten' naar voren te schuiven. Toch kon dat heel goed, zeker voor Sandberg en Jaffé, die behept waren met het idee dat de kunst in het algemeen in twee polen (of kunstenaarstypen) ingedeeld kon

worden: het dionysische en het apollinische type. Bij de eerste categorie lag de nadruk op 'expressie' (het gevoel), bij de tweede op 'ordening' (het verstand). Die overkoepelende tweedeling kon, aldus Jaffé, ook voorkomen bij kunstenaars die afkomstig waren uit hetzelfde land.²²

Tegenwoordig is een dergelijke indeling in twee diametrale 'menstypen' passé, althans in de kunstgeschiedenis. Toch kwam ik onlangs een vergelijkbare theorie tegen in de literaire sportjournalistiek, waarbij de schrijver P.F. Thomése onderscheid maakte tussen twee typen Nederlanders op basis van hun levensbeschouwelijke geaardheid.²³ Als prototypen nam hij geen kunstenaars als Van Gogh en Mondriaan, maar de voetbaltrainers (en tegenwoordig ook wereldwijd bekende 'exportproducten') Louis van Gaal en Johan Cruyff. Allerlei andere bekende Nederlanders – meest politici – deelde de schrijver in als 'Cruyffiaan' of 'Galiaan'. Cruyff en Van Gaal: de één het type van het individuele genie, de onnavolgbare speler in de 'vrije ruimte' (de schrijver spreekt ook over 'vrije expressie') en de ander beheerst door een drang naar orde en teamdiscipline.

Gaat het om eenzelfde soort spagaat als die tussen Van Gogh en Mondriaan? Hoewel Thomése zijn theorie met een knipoog presenteerde, is het wel een tweedeling die volgens hem in de Nederlandse geschiedenis is terug te vinden als constante: zo zouden in de zeventiende eeuw de Cruyffianen hebben gedomineerd en was het ontstaan van het Koninkrijk der Nederlanden in 1813 te danken aan Galianen. Thomése meent dat er in de twintigste eeuw voortdurend spanning was tussen het Galiaanse en Cruyffiaanse temperament.

Net als de tweedeling tussen 'expressie' en 'ordening' heeft ook deze indeling een kern van waarheid, maar ze biedt vooral schijn duidelijkheid die opportunistisch inzetbaar is. Dit soort van opportunisme was ook kenmerkend voor de manier waarop Sandberg, Jaffé en de ingenieur, gezamenlijk en individueel, Van Gogh als kunstenaar promootten. Ze exposeerden niet alleen het werk van de kunstenaar, maar ook diens leven (daarmee de mythes die ze wilden bestrijden, in stand houdend) en karakteriseerden hem als universeel en Nederlands tegelijkertijd. Veel van hun argumenten waren tegenstrijdig, maar werden toch steeds met overtuiging gelanceerd. Vooral Sandberg was er een meester in. Hij slaagde er in om niet alleen Van Gogh, Mondriaan en Appel, maar als het hem uitkwam ook Jongkind, Breitner, Bram van Velde of Willem de Kooning als typisch Nederlandse kunstenaars te presenteren – en: het werkte. Nog bij zijn afscheidstentoonstelling in 1962, die ook door Canada toerde, promootte hij Appel en de zijnen als representanten van de volgens hem belangrijkste Nederlandse bijdrage

aan de naoorlogse internationale kunst.²⁴

Conclusie

Het lukte Sandberg om van Van Gogh een waar exportproduct te maken, en dat leverde het Stedelijk Museum behalve wereldfaam en een goede uitwisseling met andere musea, ook geld op. Niet alleen deelde het museum in de winst van geëxporteerde Van Gogh-tentoonstellingen, ook de toestroom van toeristen naar het Stedelijk zelf had er (voor een deel) mee te maken – een toestroom overigens die nog altijd de bezoekersaantallen van het huidige Van Gogh Museum beheerst. De overdracht van de Van Gogh-collectie naar het in 1973 geopende Van Gogh Museum betekende in die zin voor het Stedelijk niet alleen een kunsthistorische, maar ook financiële aderlating, ook al liep de gezamenlijke reproductieverkoop nog tot 1995 door. Kunsthistorisch gezien was de collectie expressionisten van het Stedelijk zonder Van Goghs 'onthoofd' en werden er andere coryfeeën in de collectie als blikvangers naar voren geschoven. Die rol kreeg bijvoorbeeld Malevich toebedeeld, of de Amerikaanse abstract-expressionisten waar Sandbergs opvolger De Wilde zich op toelagde. Daarmee was er geen sprake meer van een Nederlands exportproduct, en vanaf dat moment kon het Stedelijk zich zonder chauvinistische ondertoon gaan profileren als een museum van (universele?) internationale kunst.

Margriet Schavemaker

Margriet Schavemaker studeerde kunstgeschiedenis en filosofie aan de Universiteit van Amsterdam. Ze promoveerde in 2007 op een onderzoek naar de taal-beeldrelatie in de beeldende kunst van de jaren zestig. Na een carrière als universitair docent Kunstgeschiedenis en Mediastudies bij de Universiteit van Amsterdam heeft Schavemaker de overstap naar het museale veld gemaakt, waar ze op dit moment werkzaam is bij het Stedelijk Museum Amsterdam in de functie van Hoofd Collecties. Schavemaker co-organiseerde diverse congressen, symposia en lezingenreeksen (o.a. *Right about Now: Art and Theory since the 1990s* en *Now is the Time: Art and Theory in the 21st Century*) en is een veelgevraagd auteur en spreker op het gebied van de moderne en hedendaagse kunst, nieuwe media en theorie.

GEVANGEN DOOR HOLLYWOOD? VAN GOGH IN DE MASSAMEDIA MARGRIET SCHAVEMAKER

Net als Elvis is Van Gogh niet dood. Hij leeft voort, vooral in de massamedia. Het aantal films en televisieseries waarin Van Gogh als personage weer tot leven wordt gewekt, is de honderd al ver gepasseerd.¹ De insteek is veelal serieus, zoals de homo-erotisch getinte *Vincent and Theo* van Robert Altman (1990), maar soms ook grappig, zoals de romantische komedie *Starry night* waarin van Gogh honderd jaar na zijn overlijden weer tot leven wordt gewekt door middel van een magisch drankje en – geconfronteerd met zijn postume succes – besluit zijn schilderijen terug te stelen van de vele verzamelaars en musea. En wat te denken van de volledige immersie in Van Goghs werk in de Imax theaters (Peter Knapp en François Bertrand, *Van Gogh, een kleurrijk portret*, 2008)?

Daarnaast zijn er natuurlijk nog grote hoeveelheden anonieme digitale odes aan Van Gogh die op het internet circuleren. Zo zal het niet verbazen dat YouTube een keur aan flauwe homemade filmpjes biedt waarin de afgehakte oren in het rond vliegen. Maar bovenal worden we in deze virtuele omgeving gefêteerd op eindeloze reeksen PowerPoint-presentaties waarin geprobeerd wordt om zo goed mogelijk Don McCleans sentimentele jaren zeventig hit 'Vincent' (beter bekend als 'Starry starry night') te illustreren met reproducties van Van Goghs werk.

Begin jaren tachtig al oordeelde de Engelse kunsthistorica Griselda Pollock dat de massamediale representaties van Van Gogh één ding gemeen hebben: ze houden de mythe van het romantische kunstenaarsgenie in stand.² Zo wordt Van Gogh altijd maar weer opgevoerd als eenzame einzelgänger die geen enkel werk verkoopt, teleurgesteld is in de liefde en uiteindelijk zichzelf doodt, liefst na het schilderen van het beroemde *Korenveld met kraaien* (F 779) dat Van Gogh drie maanden voor zijn dood schilderde maar door de zwarte vogels zo mooi als sluitstuk fungeert. Pollock stelde zich tot doel 'to disrupt and counter these

dominant expressionist, symbolic, sentimentalist interpretations' aangezien ze onze interpretatie van Van Goghs kunst belemmeren.

Het onderwerp van dit essay vormt echter niet zozeer een kritische aanval op de mythevorming, maar bovenal een eerste onderzoek naar de betekenis van nationale identiteit en (geografische) plaats in de massamediale odes aan Van Goghs leven en werk. Of deze positioneringen en nationaliseringën ontwricht moeten worden, valt nog te bezien. Eerst zal, aan de hand van de meest uitgesproken filmische verbeeldingen, bekeken worden waar Van Gogh zich eigenlijk precies bevindt.

Hollywood-'morphing'

Veel van de films en tv-producties komen uit Amerika. Wordt Van Gogh in deze producties genationaliseerd door dit land van de *star spangled banner* of ingelijfd door filmstad Hollywood? Wanneer we inzoomen op de Vincente Minnelli's *Lust for life* (1956), de eerste en nog steeds beroemdste Hollywood-biopic over het leven en werk van Van Gogh, dan is het wellicht in de eerste plaats Kirk Douglas, de acteur die in de huid van Van Gogh kruipt, die ervoor zorgt dat de toeschouwer het gevoel krijgt dat er een flinke amerikanisering plaatsvindt. Het gebruik van de Amerikaanse taal, de dramatische expressie en natuurlijk de bekendheid van Douglas in andere Hollywood-filmklassiekers, lijken Van Gogh los te koppelen van de Europese bodem.

Dat de producers zich bewust waren van een dergelijk 'Hollywood-effect' en dit als ongewenst beschouwden, wordt duidelijk als we naar *Van Gogh: darkness into light* (1956) kijken. Deze korte film werd gemaakt door MGM ter promotie van Minnelli's *Lust for life* en toont een ontmoeting tussen Kirk Douglas en de op dat moment 80 jaar oude Jeanne Calment, een dame die Van Gogh nog gekend heeft. Tijdens hun conversatie zegt Calment tegen Douglas herhaaldelijk dat de gelijkenis tussen hem en Van Gogh extreem is. Het is een manier om het potentiële publiek te zeggen dat *Lust for life* niet enkel Hollywood-fictie is, maar het origineel zeer dicht nadert. Kirk Douglas was het trouwens roerend eens met Calment. Althans, zo blijkt uit het verhaal dat gaat over de opening van de grote Van Gogh-tentoonstelling in Los Angeles in 1990, waar de toen inmiddels bejaarde acteur in een rolstoel werd rondgereden. Bij een van Van Goghs zelfportretten liet Douglas halt houden en deelde hij zijn omstanders mee: 'Kijk, zo zag ik eruit toen ik jong was.'

Regisseur Vincente Minnelli probeerde Van Gogh in *Lust for life* dicht op zijn huid te zitten door, net zoals de meeste latere verfilmingen, het verhaal van de kunstenaar te vertellen aan de hand van de reis die de kunstenaar door het Europese landschap maakte. Zo volgen we Van Gogh van de borinage in België tot in Londen, en van zijn terugkeer in Nederland waar hij zich in Etten bij zijn ouders voegde en later in Den Haag overgaf aan zijn geliefde Sien. Na deze donkere periode reizen we via Parijs naar Zuid-Frankrijk waar, na het beroemde conflict met Gauguin in Arles en de opsluiting in Saint-Rémy-de-Provence, het verhaal wordt beëindigd net boven Parijs, in Auvers-sur-Oise, waar hij zich van het leven beroofd na het schilderen van het symbolische schilderij *Korenveld met kraaien*.

Hoewel de film is gebaseerd op Irving Stones roman *Lust for life* uit 1934 is Van Gogh voor Hollywood precies hierdoor zo aantrekkelijk: zijn spirituele reis wordt gekoppeld aan een fysieke reis door prachtige landschappen. Deze combinatie zorgt ervoor dat Van Goghs verhaal een uitgesproken filmische dimensie krijgt. Dat het om een reis door Europees landschap gaat, met een zwaartepunt in Frankrijk, maakt het in het bijzonder voor Amerikanen interessant. Het klinkt wellicht paradoxaal, maar juist in deze naoorlogse periode waarin New York het stokje van Parijs overnam als cultuurcentrum van de wereld, en de Amerikaanse overheid er alles aan deed om in het kader van de Koude Oorlog haar eigen Amerikaanse nationale identiteit stevig te definiëren, werd er veelvuldig naar Europa gekeken. Zoals de Amerikaanse media-expert Lynn Spigel het formuleert, werd er gebalanceerd tussen isolationisme en internationalisme, en werd juist in de imaginaire reizen door Europa die films als *Lust for life* creëerden duidelijk dat Amerika 'depends on Europe to achieve its cultural cloud'. Spigel vergelijkt het met John F. Kennedy die, nadat zijn vrouw het Witte Huis door een Franse designer heeft laten restylen, stelt dat die Europese kunstzinnige invloeden goed zijn 'to become better Americans'.³

Het is dus niet verwonderlijk dat de eerdergenoemde promotiefilm *Van Gogh: darkness into light* gefocust is op het Europese karakter van de film en de diverse Europese locaties toont waar Minnelli's film zich afspeelt. Echter, *Lust for life* zelf is voornamelijk geproduceerd in de studio en heeft door de gebruikte technicolorteknik een zeer artificieel Hollywood-kleurgebruik.⁴ De kleuren van de landschappen zijn afkomstig uit Van Goghs werk: zo is Nederland grijs en bruin als in *De aardappeleters* (F 82) en Frankrijk vol felle kleuren zoals zijn latere werk. Minnelli construeert de filmische representaties van het landschap waar

Van Gogh zich in begeeft dus op basis van de schilderijen. Hij gaat hierbij nog net niet zover als zijn succesvolle film *An American in Paris* (1952) waarin hij een dansende Gene Kelly monteerde in een geaquarelleerde representatie van Parijs. Maar *Lust for life* zit hier niet ver vanaf wanneer we naar de scènes kijken waarin we Van Gogh aan het werk zien: op een welhaast lachwekkende manier is er geen verschil waarneembaar tussen wat op het schilderdoek wordt afgebeeld en het in de film gereconstrueerde 'origineel' (afb. 1). Op deze manier maakt Minnelli in *Lust for life* de afstand tussen hemzelf en Van Gogh heel klein: want beide produceren dezelfde beelden – beelden die het midden lijken te houden tussen filmbeeld en schilderij, tussen weergave van de omgeving en expressie.

Kortom, de eerste en nog steeds meest geziene Hollywood-verfilming van Van Goghs leven en werk komt voort uit diverse complexe, welhaast symbiotische relaties en identificaties tussen schilder en acteur, schilderkunst en film, schilder en regisseur, en tussen Europa (met name Frankrijk) en Amerika. Men zou het 'morphing' kunnen noemen, het mengen van twee beelden tot een nieuw 'tussenbeeld', maar het is wel Hollywood-morphing.

Japanse droom

Het is bekend dat de invloed van Amerikaanse cultuurproducten tot ver buiten zijn eigen geografische grenzen reikt. Met name de populaire cultuur, waartoe film en televisie behoren, wordt zo wijdverspreid dat het in vele mutaties, transformaties en intertekstuele verwijzingen kan worden teruggevonden in cultuurproducten uit alle mogelijke delen van de wereld. We kunnen er dus op vertrouwen dat latere massamediale odes aan Van Gogh allerhande verwijzingen bevatten naar haar Amerikaanse voorloper(s), waardoor ze per definitie intercultureel en internationaal zijn.

Dat deze latere verfilmingen vergelijkbare symbiotische verhoudingen met hun onderwerp aangaan als bijvoorbeeld Minnelli deed in *Lust for life*, kunnen we perfect illustreren aan de hand van de korte film die Akira Kurosawa maakte over Van Gogh. Deze film is onderdeel van de film *Dreams* (1990) waarin de beroemde Japanse regisseur acht van zijn dromen heeft verfilmd. De vijfde droom, getiteld 'Crows', gaat over een ontmoeting tussen Kurosawa en Van Gogh. De korte film begint met Kurosawa (gespeeld door acteur Akira Terao) die in het Van Gogh Museum in Amsterdam diverse schilderijen bekijkt. De regisseur toont zich hier als stereotype toerist uit Japan, een land waar Van Gogh – zoals





Kris Schiermeier elders in deze publicatie verhaalt – een immense populariteit geniet. De bijbehorende film- en fotoapparatuur van de Japanse toerist zijn echter verruild voor een schildersezel, doeken en verf, waarmee de identificatie tussen schilder en filmer (impliciet verbeeld door Minnelli door het vermengen van film- en schilderbeeld) zeer expliciet wordt gevisualiseerd.

Kurosawa wordt vervolgens in een van de schilderijen 'gezogen' en belandt in het afgebeelde Franse landschap waar hij op zoek gaat naar Van Gogh. Eenmaal gevonden spreekt hij hem aan in het Frans. Van Gogh antwoordt in het Engels met zwaar Amerikaans accent. Dat laatste is niet verwonderlijk aangezien de acteur die dit keer in de huid van de kunstenaar is gekropen niemand minder is dan de Amerikaanse filmregisseur Martin Scorsese. Met die casting maakt Kurosawa nogmaals duidelijk dat de complexe identificaties tussen schilder en regisseur, die we reeds tegenkwamen bij *Lust for life*, ook hier weer een belangrijke motivatie moet zijn geweest voor deze filmische ode.

Nadat Van Gogh is weggebeend met de opmerking 'there is not enough time', raakt Kurosawa verstrikt in Van Goghs werk: hij verbeeldt zichzelf lopend over de klodders verf, vegen aquarel en strepen houtskool (afb. 2). Men kan het interpreteren als een ode aan Minnelli's eerdergenoemde *An American in Paris* of wederom als een manier om de impliciete *morphing* uit *Lust for life* te expliciteren. Wanneer Kurosawa uiteindelijk Van Gogh ziet verdwijnen aan de horizon van het beroemde korenveld, waarna een enorme zwerm kraaien de lucht vult, is de referentie naar Minnelli wederom te maken: immers, het is in *Lust for life* dat Van Goghs einde wordt gekoppeld aan het *Korenveld met kraaien*, terwijl nieuw onderzoek inmiddels al lang had uitgewezen dat dit zeker niet diens laatste schilderij was.

Men kan dus met een gerust hart concluderen dat Kurosawa's droom over Van Gogh niet zozeer over Van Gogh gaat, maar over de parallellen tussen Van Gogh en de film,⁵ en dan met name de vroege kleurenfilm: daarmee is Van Gogh door Minnelli's *Lust for life* voor altijd verbonden geraakt. Voor Kurosawa is dit een beladen onderwerp, aangezien hij zijn successen boekte met zijn zwart-witfilms uit de jaren vijftig en zestig. Zijn eerste kleurenfilm (*Dodesukaden*, 1970) flopte volledig wat hem zelfs aanzette tot een zelfmoordpoging. De vergelijking met Van Gogh is dan ook weer snel gemaakt.⁶

Ondanks al deze complexe verwijzingen en identificaties zijn er recentelijk diverse stemmen opgegaan om *Dreams*, de film waarvan 'Crows' deel uitmaakt,

vooral als typisch Japans te beschouwen. Zoals Zvika Serper het formuleerde: 'Dreams is perhaps the most Japanese of all of Kurosawa's movies [...]. A complete understanding of this film can therefore be derived only by comprehending its unique cultural background.'⁷ En dat is ook niet zo'n vreemde analyse, aangezien Kurosawa zelf tijdens de persconferentie voorafgaande aan de presentatie van *Dreams* op het filmfestival in Cannes stelde dat 'as a Japanese I really have to concentrate on what the Japanese are thinking about and interested in, and to make movies about it'. Echter, we moeten niet vergeten dat Kurosawa na zijn vele filmische mislukkingen in Japan (die overigens veelal gebaseerd waren op westerse literatuur) op latere leeftijd volledig afhankelijk was van buitenlandse investeerders en producenten. *Dreams* werd bijvoorbeeld geproduceerd door het Amerikaanse duo Francis Ford Coppola en George Lucas. Van die laatste is dat weer volledig te begrijpen, aangezien diens succesvolle *Star Wars*-trilogieën op hun beurt weer gebaseerd zijn op Kurosawa's klassieker *The hidden fortress* uit 1958.

Frans verzet

Dat niet iedere Van Gogh-verfilming zo meegaat in dit hybride internationale en intertekstuele spel wordt duidelijk als we onze blik richten op Maurice Pialats verfilming *Van Gogh* (1991). Door zich te beperken tot de laatste periode van Van Goghs leven in Auvers-sur-Oise, bevrijdt Pialat de kunstenaar van het eindeloos reizen door het Europese landschap, en hij geeft hem daarmee een concrete thuisbasis. Pialat 'aardt' Van Gogh als het ware, waardoor hij onderdeel kan worden van de sociale gemeenschap die hij aantreft in het stadje net boven Parijs. En dat doet hij vol verve: in plaats van een getormenteerde einzelgänger zien we een Van Gogh (gespeeld door de Franse rockster Jacques Dutronc) die nauwelijks werkt maar bovenal geniet van de Franse eet- en drankcultuur, praat, lacht en veel seks heeft (met de minderjarige dochter van Dr. Gachet en diverse prostituees in Parijs, die hij samen met zijn broer Theo bezoekt). Met andere woorden: Van Gogh wordt door Pialat volledig 'verfranst'.

Naast die nationalisering is de film te interpreteren als een poging om Van Gogh te bevrijden uit de klauwen van filmregisseurs als Minnelli en Kurosawa, die, zoals we in het voorgaande hebben gezien, zich op dusdanige wijze met Van Goghs werk identificeerden dat hun filmbeelden (of zichzelf als regisseur) zich vlechtten met de schilderijen en tekeningen. In Pialats film ontbreken shots waar-

in gefilmd beelden van de natuur overlopen in Van Goghs schilderijen volledig en is de filmstijl bijna documentair. Het levert vooral grijsachtige beelden op die mijlenver afstaan van Van Goghs schilderijen uit die periode. Een sterker tegenbeeld van Van Goghs 'leven in technicolor' is ondenkbaar.

De romantische wijze waarop Van Gogh door filmregisseurs verbeeld wordt als een miskend, eenzaam genie wordt ook aangevallen door Pialat: zo is er een lange scene in *Van Gogh* waarin Vincent, samen met zijn broer Theo, in een bordeel in Parijs een gezamenlijke dans opvoert in een groot gezelschap van prostituees en andere klanten (afb. 3). De kunstenaar vermaakt zich uitstekend en is goed in het uitvoeren van de juiste pasjes en bewegingen. Die scene is eenvoudig te lezen als tegenbeeld van Minnelli's scene in *Lust for life* waarin, ter viering van de Franse nationale feestdag 14 juli, een uitzinnig dansende menigte voor het stadhuis in Auvers-sur-Oise de genadeklap betekent voor Van Goghs toemende waanzin: na deze inzinking laat Minnelli de beroemde zelfmoordscene volgen in het korenveld met kraaien. Niet verbazingwekkend is dat Pialat op zijn beurt een dergelijke melodramatische scène juist weer volledig achterwege laat. In zijn *Van Gogh* zien we de kunstenaar zich eerst rustig scheren waarna hij plots, in de volgende scène, zonder enige tekst en uitleg naar zijn kunstenaarsvrienden aan de oever van de Oise strompelt, met de hand op zijn buik gedrukt alwaar een klein beetje bloed te zien is.

Concluderend kan dus gesteld worden dat Pialat Van Gogh nationaliseerde tot Frans staatsburger en in zowel vorm als inhoud een dialectisch tegenbeeld schiep van voorafgaande verfilmingen, in het bijzonder van Minnelli's *Lust for life*. Het schijnt dat de klap zeer hard aankwam bij Pialat toen *Van Gogh* nauwelijks aandacht kreeg tijdens zijn première in Cannes. Daar kaapte *Barton Fink* alle prijzen weg, en de pers sprak dan ook van een 'American Harvest'.⁸ Omdat juist op Franse bodem zijn anti-Amerikaanse film verslagen werd door een film uit Amerika, schijnt Pialat achteraf niet te hebben kunnen genieten van *Van Gogh*, en dat terwijl de bezoekersaantallen in Frankrijk uitermate goed waren.

Gevangenschap?

De bovenstaande *close reading* van enkele filmproducties over leven en werk van Van Gogh leert ons dat daarbij geen sprake was van een eenduidige nationaliteit, maar dat alle producties te lezen zijn als internationale mengvormen (Amerikaans/Frans, Japans/Amerikaans/Frans, en puur Frans waarbij Amerika ook



weer, zij het in negatief, opduikt). Dat gevoel van plaatseloosheid wordt versterkt door het feit dat Van Gogh in de films zweeft in een tussengebied tussen film en schilderkunst, en als kunstenaar continu van plaats verwisselt (of een symbiose aangaat) met de acteur en vooral regisseur. Filmmaker en criticus John Wyver omschreef het ooit al als volgt: de camera eet zijn onderwerpen op, spiegelt zich in haar onderwerp en is dus 'self-nourishing'.⁹ En Van Gogh leent zich goed voor dergelijke eetlust: immers, zijn zoeken naar de verbeelding van de wereld om hem heen, de ingewikkelde mix tussen expressie en impressie, en de artistieke frustratie over het mislukken hiervan, zal menig film- of tv-maker kunnen delen.

Van Gogh zit dus gevangen in de massamedia, en in het bijzonder in de eerste Hollywood-verfilming van Vincente Minnelli waarin die gevangenschap voor het eerst in kleur, voor een groot publiek, werd gevisualiseerd. Dat klinkt negatief, maar is het dat ook? In de inleiding noemde ik Griselda Pollock die stelde dat de massamediale producties over Van Gogh de mythe rond de kunstenaar bevestigden. Kritiek hierop was nodig, zo vond Pollock, want het ontnemt ons het zicht op de kunstenaar en zijn werk. Het valt echter te betwijfelen of de mediale gevangenschap van Van Gogh ook een dergelijke kritische aanval nodig heeft. Immers, is het niet juist zo dat door Van Goghs gevangenschap in de film hij continu in beweging blijft, van plaats verwisselt en dus niet ten prooi kan vallen aan nationalistisch essentialisme? En zorgt zijn gevangenschap in de canoniek geworden vroege Hollywood-film *Lust for life* (zelf al een interculturele mix) er niet voor dat alle volgende mediaproducties per definitie internationaal en intertekstueel zijn? Dat betekent dat goed kijken en lezen, oog hebben voor alle verwijzingen, plaatsbepalingen en verschuivingen, voldoet. En daarmee is voor Van Gogh de massamediale gevangenschap zeker geen eenzame opsluiting, maar juist een ticket om de hele wereld over te vliegen.

Kris Schiermeier

Kris Schiermeier heeft een lange staat van dienst in het ontwikkelen van tentoonstellingen en educatieve programma's voor verschillende musea, onder andere het Van Gogh Museum, het Rijksmuseum, het Amsterdams Historisch Museum en de Kunsthall in Rotterdam. Ook heeft zij een educatief programma rond niet-westerse kunst ontwikkeld voor de Universiteit van Leiden. Afgestudeerd in zowel de Japanse taal en cultuur, als in de kunstgeschiedenis aan de Universiteit van Leiden, ze is auteur van verschillende artikelen op het vlak van zowel Japanse kunst als Van Gogh, en mede-auteur van tentoonstellingscatalogi over Japanse kunst.

WEDERZIJDSE LIEFDE VAN GOGH EN JAPAN KRIS SCHIERMEIER

Van Gogh is er heden nog

In de Japanse krant *Yomiuri Shimbun* van 20 januari 2009 stond een paginagrote advertentie waarin boeken te koop worden aangeboden over grote meesters in de westerse schilderkunst, met onder anderen Vincent van Gogh (afb. 1). Dat laat zien dat Van Gogh nog altijd buitengewoon populair is in Japan. Er wordt een reeks van vijftig kunstenaars aangeprezen onder wie grote namen als Monet, Renoir, Rembrandt en Vermeer. De serie begint met de in Nederland geboren Vincent van Gogh, en dat is geen toeval. Volgens Koji Miura, directeur van Hijnk International, die Van Goghs werk meerdere malen als kunstintermedi-air – voor het eerst in 1985 – naar Japan heeft gebracht, 'kan geen kunstenaar zich meten met Van Gogh'. Hij is duidelijk een geliefde figuur bij de Japanners.

De in 2005 gehouden tentoonstelling *Van Gogh in context* trok een record-aantal van 1.315.570 bezoekers in 158 dagen tijd. In Tokio, Osaka en Nagoya stonden gemiddeld 8326 bezoekers per dag in de rij om de ruim veertig meesterwerken van Van Gogh en ook werk van zijn tijdgenoten te zien. De vaak meer dan één kilometer lange rij voor The National Museum of Modern Art in Tokio, tot ver in het Palace Park, deed Miura denken aan de populariteit en het bezoek van de Beatles op dezelfde locatie. De media-aandacht was enorm. Men kon geen krant openslaan of televisieprogramma bekijken of er werd wel aandacht geschonken aan de figuur van Van Gogh. Dit was mede te danken aan de hoofdsponsors van de tentoonstelling: de krantenmagnaat The Tokyo Shimbun en het televisiebedrijf NHK. De steden hingen vol posters en de vitrines lagen vol met mokken, tassen en andere souvenirs met het gezicht van Vincent van Gogh erop of met een van zijn schilderijen (afb. 2). De populariteit van Van Gogh in Japan, die zo'n honderd jaar geleden begon, fascineert. De verering van de Nederlandse schilder in Japan heeft een rijke geschiedenis met spectaculaire hoogtenpunten.

Van Gogh zichtbaar in kunst, cultuur en literatuur

In Japan werd de naam Van Gogh in 1910 voor het eerst in de literatuur genoemd door de schrijver Ôgai Mori.¹ Yori Saitô, een schilder gespecialiseerd

in de westerse stijl schreef in het literaire tijdschrift *Shirakaba* in hetzelfde jaar lovend over Van Gogh als 'een persoon die het schilderen echt begrijpt'.² Via de door Kikuo Kojima vertaalde brieven van Van Gogh in *Shirakaba* kwamen de Japanners in contact met zijn leven en kunstwerken. Bekendheid kreeg Van Gogh vooral door de gedichten van Saneatsu Mushanokôji, die tevens hoofdredacteur was van het tijdschrift *Shirakaba*. Het gedicht getiteld 'Van Gogh' van zijn hand was het eerste in een rij van de vele die daarna aan de kunstenaar werden gewijd en gepubliceerd, zowel in Japan als de rest van de wereld:

バン・ゴッホよ	Van Gogh,
燃えるが如き意力を持つ汝よ	Jij die een vurige gedrevenheid bezit
汝を思う毎に	telkens als ik aan je denk
我に力わく	groeit mijn kracht
高きにのぼらんとする力わく	kracht om bergen te willen beklimmen
ゆきつくす処までゆく力わく	kracht om door te gaan tot ik niet verder kan
ああ、	Ooh,
ゆきつくす処までゆく力わく ³	kracht om door te gaan tot ik niet verder kan.

Via gedichten, artikelen en ook afbeeldingen van zijn werk in vooral *Shirakaba* werd Van Gogh steeds bekender in Japan. Hij inspireerde kunstenaars, zoals de beroemde prentkunstenaar Shikô Munakata, en ook vele schrijvers in Japan. Zo werd hij bijvoorbeeld de kunstenaar die 'alles uit het leven haalde' genoemd en die 'er was voor de gehele mensheid'.⁴ In maart 1921 werd er naast werken van Auguste Rodin, Paul Cézanne, Eugène Delacroix voor het eerst een echte Van Gogh getoond op een tentoonstelling in Japan. Een 23-jarige psychiater die de tentoonstelling bezocht, was diep onder de indruk: 'Ik kan de tentoonstelling niet vergeten; de toeschouwers wordt de adem ontnomen, alsof ze verliefd zijn' schreef deze latere Van Gogh-specialist hierover.⁵ In de jaren twintig verschenen voor het eerst werken van Van Gogh in particuliere Japanse privécollecties. In de periode voor de Tweede Wereldoorlog waren er in totaal vijf schilderijen van Van Gogh in Japan, waaronder de *Zonnebloemen* (F 456) dat in 1945 tijdens een Amerikaans bombardement op Ashiya vernietigd werd. Dit geringe aantal had onder meer te maken met de slechte economische omstandigheden waarin Japan zich in de jaren twintig bevond en ook aan de toentertijd al hoge prijzen voor kunstwerken van Van Gogh.





Na de Tweede Wereldoorlog nam zijn populariteit bij het grote publiek toe, in het bijzonder door het dramatische theaterstuk *Honoo no Hito* ('Man van vlammen') uit 1951 over het leven van Van Gogh. Dit stuk was geschreven door de beroemde dichter en toneelschrijver Jûrô Miyoshi, en de populaire acteur Osamu Takizawa vertolkte de hoofdrol. Meer dan 60.000 mensen bezochten het drama, een absoluut record voor die tijd. Hierop volgde een musical, televisieprogramma's en films, waaronder *Dreams* (1990) van de cineast Akira Kurosawa. Ook verschenen er vele boeken en video's over het leven van Van Gogh, geïnspireerd door in het Westen geproduceerde films als *Lust for life* (1956) van de regisseur Vincente Minnelli en Julius Meier-Graefes *Vincent* (1921) – een deels fictief verhaal dat ontzettend populair was in de jaren twintig. Een andere belangrijke impuls voor zijn populariteit waren de overzichtstentoonstellingen in 1958 (Tokio en Kioto) en 1976 (Tokio, Kioto en Aichi) waar men de werken, waarover zo vaak gesproken en geschreven was, nu in het echt kon bewonderen.

De marktprijs van Van Goghs werk

De waarde die in Japan aan Van Goghs werken wordt toegekend, is ook af te lezen aan de enorme bedragen die Japanners ervoor bereid zijn te betalen. De Japanse verzekeringsmaatschappij Yasuda Fire & Marine Insurance Company, Ltd. in Tokio kocht in 1987 het schilderij met daarop een vaas met vijftien zonnebloemen voor een recordbedrag van 39.921.750 dollar. Het bedrijf heeft hieraan naar eigen zeggen enorm veel te danken gehad.⁶ De aankoop heeft onvoorstelbaar veel publiciteit opgeleverd, waardoor de naam van het bedrijf in binnen- en buitenland in één keer goed op de kaart kwam te staan. Dit leverde het bedrijf veel nieuwe klanten op. De publiciteitswaarde overtrof hierbij, tot genoegen van de verzekeraar, vele malen het aankoopbedrag van het schilderij. Voor de verzekeringsmaatschappij was Van Gogh hun geluksbrenger en talisman. Om hun dank te tonen schonk het bedrijf het Van Gogh Museum in Amsterdam 37,5 miljoen gulden voor de uitbreiding van het museum met een tentoonstellingsgebouw. Dit gebouw, dat ontworpen werd door de bekende Japanse architect Kisho Kurokawa, werd in 1999 opgeleverd.

Een van de opmerkelijkste verhalen over een werk van Van Gogh in Japan is die van de Japanse papiermagnaat en kunstverzamelaar Ryôei Saitô. Deze had bekendgemaakt een portret van Dr. Gachet (F 753) door Van Gogh en het schilderij *Au Moulin de la Galette* van de Franse impressionistische kunstschilder

Pierre-Auguste Renoir bij zijn overlijden mee te nemen in zijn graf. Hij had voor de werken 160 miljoen dollar betaald. Volgens de *Frankfurter Allgemeine Zeitung* van 25 mei 1996 heeft zijn zoon de werken geërfd en is zijn laatste wens niet in vervulling gegaan.⁷ Over de herkomst van Van Goghs portret van Dr. Gachet, waaraan Ryôei Saitô zo verknocht was, heeft Cynthia Saltzman een boeiende thriller beschreven.⁸

Wederzijdse inspiratie

Dat vele Japanners het Van Gogh Museum, het Kröller-Müller Museum, de graven van Vincent en Theo van Gogh, het ziekenhuis in Arles, de psychiatrische inrichting van Saint-Rémy, Vincents kamer in Auvers-sur-Oise en andere plaatsen waar hij gewerkt en geleefd heeft, hebben bezocht, getuigt van een grote verering en liefde voor de mens en de werken van Vincent van Gogh. Als inspiratiebron is het werk van de Nederlandse schilder bijvoorbeeld terug te vinden in de creaties van de kunstenaars Tetsugorô Yorozu⁹ en de neo-dadaïst Ushio Shinohara.¹⁰ Wat is toch de reden dat Van Gogh zoveel Japanners weet te boeien?

Een belangrijk aspect van de grote waardering van Japanners voor Van Gogh is dat die een wederkerig karakter heeft, want voor een deel heeft deze te maken met de grote liefde van Van Gogh zelf voor hun Japan.¹¹ Het is egostrekend dat een kunstenaar als Van Gogh in zijn brieven vol liefde spreekt over een land waar hij, ironisch genoeg, nooit is geweest. Hij zag zichzelf en de impressionisten als 'de Franse Japanners' [642], en zijn bewondering voor de Japanse kunst – '[...] en wat een grote kunstenaars leefden er in dat land!' [812] – grensde aan het religieuze. 'Kijk, is dat niet bijna een ware religie die ons wordt geleerd door de zo eenvoudige Japanners, die in de natuur leven alsof ze zelf bloemen waren' [686] schreef hij vol bewondering. Van Gogh wilde vooral 'een kalm bestaan leiden...van een Japanse schilder... levend in de natuur als een kleine burgerman' [685] in het Zuiden van Frankrijk. Zo schrijft hij: 'De helderheid van de atmosfeer en de vrolijke kleureffecten' van Arles gaven hem het gevoel dat het voor hem 'even mooi lijkt als Japan' [587]. Dit kon indien er altijd mooi weer zou zijn 'helemaal Japan zijn en zelfs beter zijn dan het Paradijs der schilders' [691].

Van Goghs kijk op Japan nam in zijn verbeelding utopische vormen aan. Hij bewonderde het Japanse oog voor detail en de natuur, en de door hem vergaarde exotische houtsneden pinde hij op de muur van zijn atelier omdat de motie-

ven hem 'erg amuseren'. 'Ge weet wel, van die vrouwenfiguurtjes in tuinen of aan 't strand, ruiters, bloemen, knoestige doorntakken' [545]. Hij gaf aan dat hij 'vrolijker en gelukkiger' werd door de bestudering van de Japanse kunst 'die ons doet terugkeren naar de natuur' [686], en dat al 'zijn werk min of meer berust op japonaïserieën' [640]. In Van Goghs werk was deze voorliefde voor de Japanse prenten onder meer terug te vinden in het gebruik van Japanse motieven, felle kleuren, grote kleurvlakken, contourlijnen en afsnijdingen. Dit komt het beste tot uiting in de drie schilderijen waarin hij geïnspireerd werd door prentkunstenaars zoals Utagawa Hiroshige en Keisai Eisen.¹²

Van Gogh uitte de door hem gevoelde band met Japan op een ultieme manier door zichzelf in 1888 af te beelden als een boeddhistische monnik met kalend hoofd en Japanse gelaatstreken (F 476). Hij werd hiertoe onder anderen geïnspireerd door de in soberheid levende *bonzen* (priesters) uit Loti's boek *Madame Chrysanthème*¹³ waaraan hij zich spiegelde. Van Gogh heeft zich hierbij laten voeden uit een tweede hand, waardoor bij hem een vertekend, vaak westers beeld van Japan ontstond. Zijn ideeën over Japan waren grotendeels gebaseerd op fantasie, net als trouwens het beeld dat de Japanners later over hem zullen hebben. Het beeld van Van Gogh als eenvoudige persoon die teruggetrokken en sober leefde, is door het schilderij *Zelfportret als bonze* (F 476) en vooral door Van Goghs brieven een zinnebeeld geworden in Japan. Een Japanse bezoeker aan de Van Gogh-tentoonstelling in 2008 in Rijksmuseum Schiphol merkte in het gastenboek op dat hij 'hem bewonderde omdat hij hard heeft moeten werken en veel heeft moeten verdragen in het leven'. Dit roept een associatie op met de Japanse intellectuele traditie die onder meer gestoeld is op de leer van Boeddha en van Confucius. Het zogeheten confucianisme hecht grote waarde aan mensen die hard werken.¹⁴ Je bent pas iemand als je een proces van ontwikkeling hebt door-gemaakt waarin je hard en gedisciplineerd aan jezelf hebt gewerkt door onder meer zelfonderzoek en literaire studie.¹⁵ Ook bij het boeddhisme is dit gedachtegoed terug te vinden.¹⁶ De leer van Boeddha stelt dat alle aspecten van het leven lijden met zich meebrengen.¹⁷ Hieronder wordt het lichamelijk en geestelijk lijden verstaan, en het verwijst tevens naar de vergankelijkheid van ervaringen in ons bestaan.¹⁸ Men zou een verbinding kunnen zien tussen Van Gogh en Boeddha omdat zij allebei veel hebben moeten verduren in hun leven. Het is mogelijk dat dit religieuze gedachtegoed¹⁹ bij Japanners op de achtergrond meespeelt, maar aannemelijker is dat andere factoren een veel grotere rol spelen.

Van Gogh als idool

Volgens de Japanse Van Gogh-specialist Tsukasa Kôdera heeft de populariteit Van Gogh er vooral mee te maken dat moderne Japanners er romantische idealen op nahouden. Volgens hem 'idealiseren Japanners mensen die, zoals Van Gogh, grote moeilijkheden hebben weten te overwinnen om meesterwerken te creëren'.²⁰ Hieruit blijkt dat Japanners grote sympathie voelen voor mensen met een 'verschrikkelijk' leven die niet geaccepteerd werden door hun tijdgenoten en desondanks iets groots hebben gerealiseerd. Verder licht Kôdera toe, aan de hand van de prentkunstenaar Shikô Munakata – die in 1975 het boek *Ik zal een 'Van Gogh' worden* publiceerde – en aan de documentaire uit 1990, waarin de acteur Tatsuya Nakadai geleidelijk aan wordt getransformeerd tot Van Gogh, dat Japanse kunstenaars de neiging hebben zich met Van Gogh te identificeren.²¹ Vanuit het standpunt van de literaire groep *Shirakaba*, die zeer lovend was over Van Gogh, waren zijn armoede en lijden het bewijs van de spirituele kracht van een kunstenaar die de ontwikkeling van het innerlijke boven alles stelde.²² Volgens H. Paul Varley, emeritus professor in de Japanse cultuurhistorie, hebben Japanners grote bewondering voor het grote individualisme van Van Gogh.²³ Zich openlijk volledig inzetten voor een hoger persoonlijk doel is in de Japanse cultuur daarentegen bijna iets vreemds, terwijl dit in het privéleven des te vaker beleden wordt.

Er is echter een factor die wetenschappers nog niet eerder voor het voetlicht hebben gebracht en die zeker aandacht verdient. Mijn inziens krijgen wij een beter beeld van de wijze waarop Japanners over Van Gogh denken als er gekeken wordt naar de Japanse taal in de relatie tot de geschiedenis. Wanneer wij de liefde voor Van Gogh in een historische context plaatsten, dan blijkt dat er in de Japanse taal zelfs een woord bestaat voor deze gevoelens: 判官贔屓 (*hōganbiki*). Letterlijk betekent dit 'sympathie voelen voor de luitenant'. Hiermee wordt een van de heldhaftigste en tragische figuren uit de Japanse geschiedenis, Minamoto no Yoshitsune, bedoeld. Deze moedige en plichtsgetrouwe held van de Minamotoclan won op 25 april 1185 een beroemde zeeslag van de concurrerende Tairaclan. Op weg naar de leider van de Minamotoclan, zijn halfbroer Yoritomo, om zijn overwinning te melden, werd hij gevangengenomen omdat hij ervan wordt verdacht de macht te willen overnemen. Yoshitsune laat Yoritomo – tevergeefs – schriftelijk weten dat hij onschuldig is; dit geschrift, opgesteld door zijn vazal, de trouwe monnik Benkei, wordt nog steeds bewaard in het Mampuku-ji-

klooster in Koshigoe. Yoshitsune leefde sindsdien een opgejaagd bestaan en was nooit lang veilig op een plek. Hij pleegde uiteindelijk zelfmoord na een verloren veldslag.²⁴

Het aan Yoshitsune gekoppelde begrip *hōganbiiki* is een traditioneel synoniem geworden van bewondering en respect voor een tragische held.²⁵ Van Gogh kan mijn inziens tot dezelfde categorie helden als Yoshitsune gerekend worden, omdat beiden een leven hebben geleid waarin zij grote dingen voor elkaar hebben gebracht, hiervoor veel ontberingen en innerlijke strijd hebben doorgemaakt en aan het einde zelfmoord pleegden. Het geromantiseerde verhaal over Yoshitsune is, net als het verhaal van Van Gogh, bekend bij vrijwel iedere Japanner via de literatuur, het theater en de kunst.

Japanners staan erom bekend dat zij houden van theaterstukken waarin zij mensen kunnen bewonderen die zichzelf opofferen om iets te bereiken. Een voorbeeld daarvan is het zeer bekende achttiende-eeuwse stuk *Kanadehon Chūshingura*²⁶ dat gebaseerd is op een werkelijk gebeurd verhaal over 47 *rōnin* (krijgers zonder meester) die wraak nemen, omdat hun heer onterecht gedwongen werd om zelfmoord te plegen. Na het wreken van hun meester pleegden zij in 1703 collectief *seppuku* (rituele zelfmoord).²⁷ Deze handeling, ook wel bekend onder de letterlijke betekenis van het woord, het opensnijden van de buik (*hara-kiri*), is een eervol gebruik onder krijgers (*samurai*). Bij de 47 *rōnin* is het een ultiem eerbetoon aan hun heer. Overigens werd *seppuku* ook toegepast om niet levend in handen van een vijand te vallen en gezichtsverlies te voorkomen, zoals bij Yoshitsune het geval was. Door dit soort historische rituele gebeurtenissen leeft er bij de Japanner vandaag de dag een andere kijk op zelfmoord dan in het Westen en zullen Japanners begripvoller zijn jegens mensen die uit het leven zijn gestapt. In de literatuur komen ook grote namen voor in de lijn van Van Gogh met wie sympathie gevoeld wordt en die door zelfmoord aan hun einde zijn gekomen. Voorbeelden daarvan zijn Ryūnosuke Akutagawa, 'de vader van het Japanse korte verhaal', Osamu Dazai, een vooraanstaande schrijver van fictie, en de schrijver en politiek activist Yukio Mishima.

De hedendaagse impact van Van Gogh

Voor iedereen – of men nu Japanner is of niet – geldt dat er altijd vele persoonlijke redenen zijn waarom men een kunstwerk van Van Gogh al dan niet mooi vindt. Volgens oud-directeur van het Rijksmuseum Kröller-Müller en kunstcriticus Ham-

macher kijkt men al lang niet meer met een frisse en onbevooroordeeld blik naar Van Goghs werk, omdat men afgestompt is door de vele afbeeldingen van zijn werk die verschenen zijn in boeken en op posters en allerlei artikelen.²⁸ Vaak kent men hem in eerste instantie alleen van reproducties. 'Mijn favoriete schilder is Van Gogh... elke keer als ik naar de foto's van zijn schilderijen kijk, krijg ik kracht,' aldus de Van Gogh-kenner professor Shūji Takachina.²⁹ Of het nu is door het zien van reproducties of zijn echte werk, na meer dan honderd jaar is het wel duidelijk dat zowel Van Goghs werk als zijn persoon bijzonder veel Japanners weten te boeien.³⁰ Dit wordt bevestigd doordat de enige Van Gogh-museumwinkel buiten Nederland in Osaka staat.³¹

Volgens professor Nagahiro Kinoshita hebben Japanners vandaag de dag niet zozeer de behoefte om zijn schilderijen beter te begrijpen, maar willen ze graag de mens achter Van Gogh leren kennen en begrijpen.³² Hierbij hoort onder andere een bezoek aan het graf van Vincent en zijn broer Theo. Japanners willen graag inzicht krijgen in de persoon Van Gogh wiens individualisme en geestelijke kracht ze bewonderen.

Wat zegt dit alles nu over de zelfdefinitie van de Japanner, over zijn nationale identiteit? Voegt Van Gogh hier iets aan toe? Mijns inziens kunnen wij voorlopig stellen dat Van Goghs werk en leven een wezenlijke rol hebben gespeeld in de ontwikkeling van de zelfidentiteit van Japanners. Door zich op allerlei manieren te spiegelen aan Van Gogh ontstaat er voor hen een legitimatie om uiting te geven aan hun emoties, ook in het openbaar. Van Gogh verandert hiermee dus het idee van wat het is om Japanner te zijn. Tot op de dag van vandaag in hij in Japan een belangrijke inspiratiebron, niet alleen voor Japanse kunstenaars, schrijvers, dichters en filmmakers, maar ook voor een breed en gretig publiek. Hij roept liefdevolle gevoelens op en wordt op deze wijze door menig Japanner als iets eigens (*uchi*) gewaardeerd. Hiermee is uiteindelijk de droom van Vincent van Gogh om te midden van de Japanners te leven, uitgekomen. Zij hebben hem in hun hart gesloten.

Wouter van der Veen

Wouter van der Veen is docent Nederlandse cultuur en geschiedenis aan de Universiteit van Straatsburg. Hij promoveerde in 2007 op *Van Gogh, homme de lettres* – een analyse van de literaire achtergrond van Vincent van Gogh. Sinds 1999 heeft hij nauw samengewerkt met het Van Gogh Museum in het kader van de wetenschappelijke publicatie van de volledige briefwisseling van Vincent van Gogh. In 2005 startte hij tevens uitgeverij Arthénon en publiceerde verschillende boeken over hedendaagse kunstenaars. In 2009 verscheen van zijn hand *Van Gogh. A literary mind*, *Van Gogh – De kamers van Vincent* en *Van Gogh à Auvers*.

'J'ÉCRIRAI'

VINCENT VAN GOGH

ALS FRANS AUTEUR

WOUTER VAN DER VEEN

Het Frans: een taal op sterk water

De Franse taal is een goed bewaakte burcht. Doorgaans wordt een schrijver in Frankrijk niet officieel als auteur erkend als hij de codes van het Frans, zoals die op juridische toon worden voorgeschreven door de Académie française, niet tot in de fijnste finesses beheerst. Het lidmaatschap van de Académie française verkrijgt een auteur dan ook alleen als hij heeft laten zien dat hij bereid is ervoor te waken dat de volgende generatie auteurs hetzelfde pad zal kiezen en ervoor zal zorgen dat het Frans zuiver blijft. Het is een conservatief bolwerk, verknocht aan behoudendheid, een versteend, dodend en – zoals Van Gogh zou zeggen – 'fataal' instituut dat regelmatig het doelwit is van scherpe kritiek. De Académie française kan, niet uit keuze maar door haar aard, niet anders dan innovatief taalgebruik afremmen. Zij werd in het leven geroepen met het doel het officiële Frans als standaardtaal te handhaven en regionale talen, zoals Baskisch, Elsas-sisch, Bretoens, Picardisch, Vlaams en vooral Occitaans, in onbruik te laten geraken. Een voorwaarde van een goed geoliede, gecentraliseerde staat is het gezamenlijk gebruik van eenzelfde taal – onacceptabel in moderne tijden, maar in de tijd van Lodewijk XIV, de Zonnekoning, een noodzakelijke voorwaarde voor een onbetwiste heerschappij.¹

In de Pléiadereeks van de Franse uitgever Gallimard, die als referentie geldt in de Franse literatuur, ontbreken schrijvers als Antonin Artaud of Louis-Ferdinand Céline uiteraard niet. Toch hebben beide schrijvers op het gebied van interpunctie en stijl zeer eigenzinnige bijdragen geleverd. Céline maakte overdadig gebruik van het beletselteken – de drie doorlooppuntjes –, wat zijn teksten eerder kracht dan zwakte verleende. Bij Artaud is het moeilijk te zeggen wat de precieze functie van de leestekens zijn. Zij maken op zo'n verstrengelde manier deel uit van de tekst dat het geen indicaties meer zijn die aangeven hoe de tekst

gelezen dient te worden, maar een surrealistisch mengsel van tekens en betekening worden.² Geen van de zetelhebbende Franse academici zou het echter in zijn hoofd halen om Céline en Artaud hun literaire status te willen ontnemen. Beide schrijvers hadden lak aan academisch correct Frans, al was deze houding niet te wijten aan gebrek aan beheersing van de geldende regels, iets wat bijvoorbeeld bij Van Gogh wel gedeeltelijk het geval was. Toch is het feit dat Gallimard Van Gogh heeft genegeerd bedenkelijk, omdat Van Gogh een Franse tekst heeft geleverd die een belangrijke bijdrage heeft betekend voor de wereldliteratuur. De brieven zijn weliswaar gepubliceerd door een toonaangevende uitgever, zo volledig als mogelijk, maar niet in de befaamde Pléiadereeks opgenomen.

Van Gogh was, zoals bekend, een groot briefschrijver, niet alleen omdat hij veel en vaak schreef, maar ook omdat de kwaliteit van wat hij schreef qua vorm en inhoud uitzonderlijk hoog was. De bewaarde correspondentie telt ongeveer 900 brieven van en aan Van Gogh. Grofweg de laatste 350 ervan werden geschreven in het Frans en de 550 eerste in het Nederlands, op enkele uitzonderingen na. Van Goghs uiteindelijke keuze om in het Frans te schrijven, stamt vrijwel zeker uit zijn Parijse periode, van 1886 tot 1888, toen hij bij zijn broer Theo inwoonde. Deze voorkeur komt aan de orde in een brief van Johanna van Gogh-Bonger [771]³ aan haar zwager Vincent en in een brief van Van Gogh zelf aan zijn broer en schoonzuster [873].⁴ Er kunnen vele redenen worden aangedragen om deze keuze te verklaren. Het is mogelijk dat het voor Van Gogh een manier was om zich van zijn Nederlandse achtergrond los te maken; dit botst echter met het idee dat hij zich altijd verbonden bleef voelen met zijn vaderland, zozeer zelfs dat hij onder zijn voeten tot in Auvers-sur-Oise de Brabantse akkers voelde [811].⁵ Het is ook denkbaar dat het Frans voor Vincent en Theo een *domaine réservé* was, een fundamenteel element van hun unieke en sterke band, die derden uit Nederland buitensloot, althans een deel van hen. Dit idee kan worden bevestigd door het feit dat van het omgekeerde ook sprake was: Vincent en Theo correspondeerden in het Nederlands als zij niet wilden dat eventuele Franse ogen kennisnamen van de inhoud van hun epistels.⁶ Het is daarnaast uiteraard mogelijk dat het om praktische redenen voor Van Gogh veel natuurlijker was om – in een Franstalige omgeving, met Franse omgangsvormen – het Frans, de artistieke *lingua franca* van zijn tijd, als voertaal te gebruiken.

Nochtans zijn er in de brieven van Van Gogh weinig aanwijzingen te vinden

die duidelijkheid bieden over zijn voorkeur voor het gebruik van het Frans. Het blijft dus giswerk. De verleiding is groot om psychologiserend te werk te gaan, maar dat is mijns inziens iets wat aan psychologen moet worden overgelaten. Wat vaststaat is dat Van Gogh heel bewust voor het Frans heeft gekozen – hij heeft zelfs overwogen om een carrière als schrijver te beginnen [710]⁷ – en dat hij het belangrijk vond om kunstenaarsbrieven te bewaren [589].⁸ De stap om vervolgens te concluderen dat Van Gogh zich bewust was van de kwaliteit van wat hij schreef, is klein, en roept weinig bezwaren in het leven.

Gauguin die, samen met Van Gogh, enkele maanden in het Gele Huis in Arles verbleef, schreef minachtend over Van Goghs Frans.⁹ Gauguin had iets te verdedigen, namelijk de status van een hoogbegaafd en -geleerd kunstenaar, die Van Gogh hem maar al te graag verleende. Gauguin schoof Vincents schrijfkunst dan ook op een hautaine manier terzijde, vooral omdat diens schrijftaal grammaticaal en stilistisch niet helemaal foutloos was, zich daarbij niet realiserend dat, als hij dezelfde houding zou aannemen tegenover de schilderkunst, hij zich ontstellend belachelijk zou maken in zijn milieu van avant-gardistische kunstenaars.

Vroege erkenning

Vincent van Gogh stierf op 29 juli 1890. Een half jaar later verwisselde ook zijn broer Theo, tevens zijn mecenas en beste vriend, het tijdige voor het oneindige. De jonge weduwe Johanna van Gogh-Bonger, moeder van een kind dat nog geen jaar oud was, werd erfgenaam van een imposante schilderijencollectie, die echter op het moment van Theo's heengaan nog geen enkele marktwaarde had. Emile Bernard, Vincents jonge kunstbroeder, stond Johanna bij om de schilderijen van zijn 'copain' onder de aandacht van kunstliefhebbers te brengen. Een van de manieren die hij had bedacht om meer erkenning voor Van Goghs werk te verkrijgen, was het publiceren van de brieven die hij van zijn Nederlandse vriend had ontvangen. In deze publicatie tekende hij aan dat de brieven weliswaar geen academische, maar wel zeker een literaire waarde hadden.¹⁰ Een prachtig eerbetoon van Bernard, een schilder die zelf ook zeker niet gespeend was van literair talent en naast de schilderkunst veel aandacht besteedde aan poëzie. Théodore Duret schreef in 1916 veelzeggend dat de publicatie van de brieven van Van Gogh in de *Mercure de France* door Bernard vooral te kennen gaven dat de schilder onmiskenbaar literair begaafd was, maar dat het niets had veranderd

aan de algemene miskenning van zijn genie.¹¹

Deze onmiddellijke erkenning van Van Gogh als schrijver heeft tot op heden, ondanks herhaaldelijke lofprijzingen van Van Goghs literaire kunnen, vooraanstaande uitgevers als Gallimard niet aangespoord om de Franstalige brieven van Van Gogh als opzichzelfstaande literaire teksten te behandelen. De Franse toonaangevende uitgeefcultuur – die zich uiteraard niet precies laat definiëren – is daar ook niet de geschikte plaats voor. Zoals aangegeven, wordt het respect voor de originele Franse taal zo belangrijk gevonden dat een afwijkend opgestelde tekst de status van een literair werk moeilijk kan bereiken. De langverwachte en onlangs uitgegeven wetenschappelijke publicatie van Van Goghs complete briefwisseling,¹² waarin Van Goghs brieven welhaast onbewerkt zijn opgenomen, zal deze starre houding ongetwijfeld tegen een fel licht houden. Het trekken van een parallel met de negentiende-eeuwse schilderkunst is de moeite waard: ook in die tijd werd in twijfel getrokken of iets wat niet natuurgetrouw is, volgens academisch bepaalde wetten, wel een kunstwerk kan zijn. Het doorbreken van deze vooroordelen is een van de grootste wapenfeiten in de kunstgeschiedenis geweest en heeft de creatieve explosie in de twintigste eeuw niet alleen mogelijk gemaakt, maar zelfs zo beïnvloed dat het er sindsdien soms op lijkt dat kunst geen kunst meer is als deze niet vernieuwend en baanbrekend is.

De Prix Goncourt en de Grand Prix du Roman de l'Académie Française van 2006 werden gewonnen door Jonathan Littell, voor zijn in zeer zuiver Frans geschreven roman *Les Bienveillantes* (*De welwillenden*). Littell is echter geen geboren Fransman, zoals zijn naam al aangeeft, maar een Amerikaan. Ook kan Frankrijk en zijn befaamde Académie de laatste decennia alleen maar toekijken, terwijl haar taal langzaam maar zeker de invloed van het Engels ondergaat en de jeugd een eigen taal ontwikkelt die ver verwijderd is van het academische streven. Langzamerhand begint in de Franse taal en literatuur een literaire cultuur door te sijpelen die zijn oorsprong onder andere vindt in de hiphopscene, met figuren als Abd al Malik en bands als NTM, die slammend en rappend vernieuwing scheppen in een uiterst bekrompen en conservatief bastion.

Wellicht is de tijd dan ook rijp, vooral met het oog op de publicatie, dit jaar, van de complete, wetenschappelijke editie van de briefwisseling van Van Gogh, om het voor een groot publiek aanvaardbaar te maken dat een Nederlander, ondanks zijn onvolmaakte beheersing van die taal, het Frans heeft kun-

nen verrijken met een bijdrage die op mondiaal niveau grote betekenis heeft gehad – en nog steeds heeft. Grofweg zijn er drie literaire kenmerken van deze briefwisseling te onderscheiden die een dergelijke erkenning zouden kunnen rechtvaardigen: het verhaal dat verteld wordt, de kunstzinnige, vernuftige en subtiële stijl, en uiteindelijk het innovatieve gebruik – en misbruik – van interpunctie en grammatica.

Een groot verteller

Allereerst bevat de briefwisseling een prachtig verhaal, een epos welhaast, waarin talrijke lezers zich kunnen herkennen. Van Gogh lijkt de wereld tegen zich te hebben, en zijn late erkenning speelt een makkelijk toegankelijk gevoel van onrechtvaardigheid in de hand. Zijn vermeende armoede, zijn gevecht tegen een slechte gezondheid, zijn integere toon roepen onmiddellijk sympathie op. Het is zodoende een zeer troostend verhaal, ondanks het ontbreken van een happy end. Wie zich minder erkend voelt dan hij of zij denkt te verdienen, vindt in Van Goghs levensverhaal, zoals dat in zijn brieven naar voren komt, een bevestigend voorbeeld van de mogelijkheid dat een eenling, in strijd met algemeen aanvaarde normen en waarden, het in historisch perspectief bij het rechte eind kan hebben. Weliswaar is de lezer zich niet altijd bewust van de strategische componenten en de culturele context van Van Goghs brieven. De schilder schreef namelijk niet om de waarheid te verkondigen, of om een compleet verslag van zijn doen en laten met de wereld te delen. Hij schreef brieven aan correspondenten die hij probeerde te beïnvloeden, te charmeren, te beschamen, te troosten, te corrigeren... maar nooit om een archief over zijn leven op te stellen. 'Gij zijt zelf zuinig, gij kunt nagaan wat absoluut behoeften zijn', schreef Vincent bijvoorbeeld in 1886 aan Theo [551].¹³ Zijn broers zuinigheid werkte Vincent op zijn zenuwen; Theo spoorde hem regelmatig aan hem precies uit te leggen waar hij het geld waarom hij vroeg voor nodig had. Nooit vermeldde Vincent dat er iets overbodigs, van welke aard dan ook, in zijn uitgavenpatroon voorkwam. Toen hij in Arles zat, klaagde hij bijvoorbeeld herhaaldelijk over geldgebrek, erbij vertellend dat hij niet meer dan twee à drie koppen koffie had genuttigd in een tijdspanne van enkele etmalen. Dat betekent echter niet dat hij arm was, of dat hij werkelijk niets te eten had. Hij schreef dit aan Theo om hem aan te sporen meer en sneller geld naar hem te sturen. Van Gogh kon niet bepaald goed met geld omgaan, in tegenstelling tot zijn broer, die bijvoorbeeld vanaf zijn huwelijk met

Johanna Bonger al zijn uitgaven bijhield in een kasboek.¹⁴ Het geld dat hij van zijn broer ontving, werd doorgaans onmiddellijk uitgegeven aan verf, doeken, spanramen, penselen, meubels, modellen en achterstallige huur [682].

Hier je t'ai déjà écrit que, comme si je mets les deux lits à 300 francs, encore le prix ne peut souffrir de réduction. Si toutefois j'ai déjà acheté plus que cela c'est que, si j'ai déjà mis là-dedans la moitié de l'argent de la semaine dernière, j'ai hier encore eu à payer 10 francs au logeur et 30 francs pour un paillasson.

Il me reste en poche à ce moment 5 francs.

Alors je te prierai de m'envoyer comme tu pourras, ou bien – mais par retour immédiat – encore un louis pour passer ma semaine ou bien cinquante francs si c'est possible. De façon ou d'autre je voudrais ce mois-ci pouvoir compter de recevoir sur le tout du mois encore 100 au lieu de 50 comme je te l'ai demandé dans ma lettre d'hier.

Si j'épargne sur le mois 50 francs moi-même, si j'y ajoute les autres 50 cela fait qu'en tout pour l'ameublement j'aurai dépensé 400 francs. Mon cher Theo, enfin nous voilà davantage dans le juste. Certes cela ne fait rien de n'avoir ni feu ni lieu tant qu'on est jeune et de vivre en voyageur dans les cafés mais maintenant cela me devenait insupportable et surtout ce n'était pas en accord avec un travail réfléchi. Aussi mon plan est-il tout fait. Je chercherais à faire de la peinture pour ce que tu m'envoies tous les mois et puis je veux faire de la peinture pour la maison. Celle que je ferai pour la maison ce sera pour te rembourser les dépenses antérieures. Je reste en effet un peu marchand dans ce sens que j'y tiens à prouver que je paye mes dettes et sais ce que je veux pour la marchandise que le mauvais métier de peintre pauvre me force de travailler. Enfin je me sens à peu près sûr d'arriver à faire une décoration qui vaudra 10 mille francs ici entretemps.¹⁵

Eten en drinken was altijd ondergeschikt aan het schilderen zelf. Theo moet hebben beseft dat elke franc die hij opstuurde, werd ingezet voor Vincents wilde plannen, en niet voor zijn levensbehoeften. Omdat deze plannen altijd met veel enthousiasme, maar zelden met veel bedachtzaamheid waren opgesteld, is het meer dan logisch dat de kunsthandelaar zijn broer niet altijd stuurde wat hem gevraagd werd, waar Vincent weer over klaagde, en waardoor uit de brieven een algemene indruk van geldgebrek, dus armoede naar voren komt. Dit heeft alles te maken met de kwaliteit van het geschrevene. Overtuigend om geld vragen,

zonder de indruk te wekken dat men bedelt, zonder te ver te gaan, zonder dwang, is geen makkelijke opgave. Van Gogh was hierin een grootmeester, zowel in het Frans als in het Nederlands.

Van Gogh als literator

Het verhaal dat uit de brieven naar voren komt, is niet alleen aantrekkelijk en vernuftig in elkaar gezet, maar ook nog eens op een prachtige manier verwoord. Van Gogh was een belezen kunstenaar, hield van taal en literatuur en had een voorkeur voor eigentijds proza – hoewel Shakespeare bijvoorbeeld ook tot zijn favorieten behoorde. De stijleffecten die Van Gogh in het Frans gebruikte, had hij ontleend aan Michelet, Daudet en wellicht Voltaire. Zola heeft ook een belangrijke rol kunnen spelen in de vorming van Van Goghs literaire Frans, maar dat is veel minder aantoonbaar. Van Gogh las Zola namelijk toen hijzelf nog in het Nederlands schreef, in Den Haag, Nuenen en Antwerpen, voordat hij naar Frankrijk vertrok. Eenmaal in Parijs schreef hij geen brieven meer aan Theo, simpelweg omdat hij met zijn broer onder een en hetzelfde dak woonde. Toen Vincent naar Arles verhuisde kwam de correspondentie tussen de broers weer op gang. De kunstenaar had inmiddels in Parijs veel in Voltaire en Daudet gelezen. Deze invloed komt sterk naar voren op stilistisch niveau, vooral in zijn vele ironische formuleringen, en verdrong de mogelijke invloed van Zola [736].

Et toi qui désire savoir comment étaient les choses, as tu déjà lu le Tartarin tout entier.
Cela t'apprendrait passablement à reconnaître Gauguin.
C'est très sérieusement que je t'engage à revoir ce passage dans le livre de Daudet.
As tu lors de ton voyage ici pu remarqué l'étude que j'ai peinte de la diligence de Tarascon, laquelle comme tu sais est mentionnée dans Tartarin chasseur de lions.
Et puis te rappelles tu Bompard dans Nuna Roumestan et son heureuse imagination.
Voilà ce qui en est, quoique d'un autre genre, Gauguin a une belle et franche imagination du midi, avec cette imagination-là il va agir dans le nord !
Ma foi on en verra peutêtre encore de drôles !

Et disséquant maintenant en toute hardiesse rien ne nous empêche de voir en lui le petit tigre Bonaparte de l'impressionnisme en tant que..... je ne sais trop comment dire cela, son éclipse mettons d'Arles soit comparable ou parallèle au Retour d'Egypte du petit caporal sus mentionné, lequel aussi s'est rendu à Paris. Et qui toujours abandonnait ses armées dans la dèche. Heureusement Gauguin, moi et autres peintres ne sommes pas encore armées de mitrailleuses et autres très nuisibles engins de guerre. Moi pour un suis bien décidé à chercher à ne rester armé que de ma brosse et de ma plume.¹⁶

Dit stijleffect heeft Van Gogh echter niet van Voltaire of Daudet geleerd; de smaak voor ironie had hij al heel vroeg te pakken en is een van de kenmerken van de briefwisseling in haar geheel. Maar de manier waarop hij het vooral in Arles en Saint-Rémy toepast, doet veel denken aan Voltaire et Daudet, met name omdat het niet zozeer in dienst staat van spot – wat Van Gogh ook heel subtiel kan –, maar vooral om dramatische gebeurtenissen of situaties te beschrijven en, door het gebruik van een overdreven toon, te bagatelliseren. Dat deed hij bijvoorbeeld kort na het drama met Gauguin, in december 1888 (zie het citaat hierboven).

Van Gogh had het Frans behoorlijk goed onder de knie, genoeg om hem in staat te stellen op het hoogste niveau te lezen, te converseren en ook te schrijven, al was hij op grammaticaal gebied geen virtuoos. Subtiliteiten als de verleiden tijd van het subjunctief probeerde hij dapper toe te passen, maar daarin had hij weinig succes. Ook wist hij niet altijd of een woord vrouwelijk of mannelijk was. Gevoel voor de zaak had hij echter wel; sommige woorden zette hij bijvoorbeeld abusievelijk in de vrouwelijke vorm als de zin een vrouwelijk element bevatte. Wat opvalt is echter dat zijn gebrek aan kennis hem er nooit toe verleide een moeilijke syntactische constructie te parafraseren. Zijn wil om te schrijven won het altijd van zijn eventuele vrees om fouten te maken. Doordat hij de taal zodoende omhoog naar zijn eigen ideeën, verleende hij enorm veel zeggingskracht aan zijn betoog en had hij een unieke, samenhangende en consequente stijl. Zijn taalgebruik is een idiolect, met zijn eigen regels en wetten.¹⁷

Echt baanbrekend was Van Gogh in de kleinste elementen van zijn taalgebruik: de interpunctie. Grofweg genomen kan worden gesteld dat de schilder in ongeveer eenderde van de gevallen de accenten en interpunctie verkeerd of niet gebruikt, wat soms verwarrend werkt. Dit kan veroorzaakt zijn uit slordigheid, wat inderdaad lijkt te gelden voor de accenten. Voor de gebrekkige inter-

Carel Blotkamp

Carel Blotkamp studeerde van 1963 tot 1968 kunstgeschiedenis aan de Universiteit Utrecht en was vervolgens docent moderne kunst bij de afdeling bouwkunde van de Technische Universiteit in Delft en bij de opleiding kunstgeschiedenis van de Universiteit Utrecht. Van 1982 tot 2007 was hij hoogleraar Moderne Kunst aan de Vrije Universiteit in Amsterdam, met gasthoogleraarschappen in Groningen (1991), Leuven (1992) en Edmonton, Alberta (2002). Hij was tevens medeoprichter en redacteur van *Simiolus* en *Jong Holland*. Blotkamp publiceerde onder andere boeken over De Stijl en monografieën over Pyke Koch, Ad Dekkers, Carel Visser en Piet Mondriaan. Zijn meest recente boek is *De onvoltooide van Cezanne* (2004). Naast zijn werk als kunsthistorische is hij ook actief als beeldend kunstenaar.

punctie is deze verklaring echter minder aannemelijk. Het lijkt er eerder op dat punten en komma's de schrijver in de weg zaten; vaak laat hij het aan de extra ruimte tussen twee woorden, of aan een gedachtestreepje over om het ritme van zijn zinnen te bepalen. Soms roept hij zelfs een zeer persoonlijke alineaconstructie in het leven, om zijn ideeën meer kracht bij te zetten. De zin loopt in deze gevallen door, terwijl het betoog door een eigenzinnige pagina-indeling onderbroken wordt, waardoor de losstaande argumenten van eenzelfde zin sterker naar voren komen. Bij Artaud treft men overigens hetzelfde aan.

Een onmiskenbare manifestatie van Van Goghs talent als literator en auteur ligt in zijn gave om onsterfelijke zinnen te schrijven, waarin hij als geen ander de essentie van een indruk of een gedachte weet over te brengen. Buiten prachtige beschrijvingen van zijn eigen schilderijen of landschappen vindt men passages als [805]:

*Sais tu à quoi je songe assez souvent – à ce que je te disais dans le temps, que si je ne réussissais pas pourtant je croyais que ce à quoi j'avais travaillé serait continué. Non pas directement mais on n'est pas seul à croire des choses qui sont vraies. Et qu'il importe-t-on personnellement alors. Je sens tellement que l'histoire des gens est comme l'histoire du blé, si on n'est pas semé en terre pour y germer qu'est ce que ça fait, on est moulu pour devenir du pain.*¹⁸

Natuurlijk wordt de waarde van een dergelijke passage versterkt door het besef dat als een hedendaagse lezer niet zou weten dat de schrijver van deze brieven tot een van de grootste schilders van de kunstgeschiedenis zou uitgroeien, nooit aan het lezen ervan zou zijn begonnen. De vraag wat het literaire gehalte van zijn brieven is, zou waarschijnlijk ook nooit een onderwerp van debat geworden zijn als Van Goghs kunst geen erkenning zou hebben gekregen.

Dit historisch perspectief doet er echter weinig toe. De briefwisseling bestaat en wordt overal ter wereld gelezen, wat daarvoor de reden ook moge zijn. Van Goghs Franstalige schrijfkunst behoort dan ook ontegenzeggelijk tot het literaire werelderfgoed, wat in deze tijden van globalisering door een uitgever als Gallimard erkend zou moeten, of eerder moet worden. Omdat Van Gogh zijn meest indringende schilderijen in Frankrijk heeft geschilderd wordt hij door menig Fransman als landgenoot beschouwd. De tijd is rijp om hardop te zeggen dat Van Gogh in zekere zin ook een Frans auteur is, of liever, een Europeaan *avant la lettre*, een universeel woordkunstenaar die het Frans als een van zijn

penselen gebruikte en die het gegund is om de Académie française even verdord te laten lijken als de dode taal waarvoor ze op de bres springt.

RUISDAEL IN DE PROVENCE CAREL BLOTKAMP

De meeste liefhebbers van het werk van Vincent van Gogh zullen niet graag horen dat zij hun voorkeur delen met Baldur von Schirach, de leider van de Hitler Jugend. Von Schirach was van 1940 tot 1945 rijksstadhouder en gowwleider van Wenen, en 'eigenaar' van het schilderij *Klaprozenveld* (F 636) dat afkomstig was uit het bezit van het Nederlandse echtpaar Kröller-Müller.¹ Hij werd als kunstverzamelaar trouwens ruimschoots overtroffen door rijksmaarschalk Hermann Göring door wiens handen bijna een dozijn schilderijen van Van Gogh gingen. Direct na het einde van de Tweede Wereldoorlog, toen Görings collectie in beslag werd genomen en geïnventariseerd, bevonden zich daarin nog steeds drie werken van Van Gogh: *Pont de Langlois* (F 571), geconfisqueerd uit de Franse collectie Rothschild, en twee niet met zekerheid te identificeren bloemstillevens.²

Twee van de ruim twintig nazi-topfiguren die tijdens de Neurenberger processen in de beklaagdenbank zaten, waren Van Gogh-verzamelaars: een navrant score, gegeven het feit dat het werk van Van Gogh onder het naziregime uit de museumzalen was gebannen. Hij was weliswaar niet vertegenwoordigd op de tentoonstelling *Entartete Kunst* in München in 1937 – daar werd alleen twintigste-eeuwse kunst getoond –, maar een van zijn belangrijkste zelfportretten (F 476), verwijderd uit de Neue Staatsgalerie in München, werd verkocht op de beruchte veiling van moderne kunst uit Duitse musea die in 1939 in Luzern plaatsvond.³

Terwijl er officieel in het Derde Rijk geen plaats meer was voor de kunst van Van Gogh, was die er kennelijk wel bij Von Schirach en Göring thuis. Je vraagt je af in welke vertrekken deze schilderijen een plaats hadden gekregen (als ze tenminste hingen) en of Hitler ze ooit onder ogen heeft gehad tijdens een bezoek aan de residentie in Wenen of Görings kapitale buitenplaats Carinhall in de buurt

van Berlijn. De beide verzamelaars waren in ieder geval relatief liberaal in hun smaak en daarvan kwam ook wel iets naar buiten. Zo verklaarde Von Schirach, in een redevoering die hij in 1941 in Düsseldorf hield bij de opening van een tentoonstelling, dat natuurgetrouwheid in de kunst niet zaligmakend was: 'Die Kunst dient nicht der Wirklichkeit, sondern der Wahrheit. Der Apfel des niederländischen Stillebenmalers ist ebensowenig wirklich wie der des Courbet oder Vincent van Gogh. Aber alle diese Äpfel sind wahr.'⁴

Er is een zekere tweeslachtigheid te bespeuren in de houding die in nazi-Duitsland werd ingenomen tegenover Van Gogh. Toen het Duitse expressionisme, na aanvankelijk nog kans te hebben gemaakt om door het regime te worden gesanctioneerd als de nationale moderne kunst, in 1934 door persoonlijk ingrijpen van Hitler werd gediskwalificeerd en ontaard verklaard, kwam ook Van Gogh als de grote inspirator van het expressionisme in de verdachte hoek terecht. Maar terwijl in de daaropvolgende jaren de werken van expressionisten met honderden tegelijk uit de Duitse musea werden verwijderd en veelal vernietigd, werden voor zover bekend de meeste Van Goghs alleen maar naar het depot verbannen. Van de 21 schilderijen in museaal bezit werden er 15 opgeborgen en slechts 6 afgestoten: vijf ondershands, via de kunsthandel en Göring, en één, zeer openlijk voor de wereld, via de genoemde veiling in Luzern.⁵

De afstotingen waren opmerkelijk ongelijk verdeeld over de musea. De Nationalgalerie in Berlijn raakte drie van de vier schilderijen kwijt, de Neue Staatsgalerie in München slechts een van de vier (het geveilde zelfportret), terwijl het Wallraf-Richartz Museum in Keulen er één moest afstaan en één kon behouden; het Städtisches Kunstinstitut und Städtische Galerie in Frankfurt verloor de enige Van Gogh die het bezat, het kapitale *Portret van Dr. Gachet* (F 753). Het Folkwang Museum in Essen daarentegen kon alle vier schilderijen van Van Gogh behouden. Het is mogelijk dat de ene museumdirectie zich slaafser dan de andere opstelde tegenover de oekases inzake kunst, maar er tekent zich ook een duidelijk patroon af met betrekking tot de thematiek van de afgestoten en bewaarde werken.

Onder de 21 schilderijen van Van Gogh die in 1933 in de Duitse musea aanwezig waren, waren landschappen oververtegenwoordigd: maar liefst veertien stuks, tegenover vier portretten en drie stillevens. Bij de zes afgestoten werken daarentegen was het aantal portretten gelijk aan het aantal landschappen, drie om drie. Kennelijk liepen schilderijen met menselijke figuren veel meer risico om

entartet te worden verklaard dan landschappen en stillevenen. De tentoonstelling *Entartete Kunst* van 1937 bevestigt dat beeld: ze bevatte onder het opschrift 'So schauten kranke Geister die Natur' een sectie met enkele tientallen landschappen, maar de tentoonstelling bestond voor zeker 80% uit figuurstukken en portretten.⁶ In de ogen van de nazi's vertolkten die een negatief mensbeeld, hetgeen niet strookte met de opbouwende rol die kunst werd geacht te vervullen binnen de nationaalsocialistische heilstaat. Conform deze visie is het wel begrijpelijk dat het melancholieke *Portret van Dr. Gachet* werd afgestoten. Dat geldt nog sterker voor het in 1939 geveilde zelfportret (F 476), waarop Van Gogh met zijn kaalgeschoren kop en scheve ogen (hij wilde zich als een Japanse bonze voorstellen) niet bepaald het rolmodel is van de Arische Nieuwe Mens.

In 1937 had Hitler zich in zijn openingsrede van het Haus der Kunst in München snierend uitgelaten over kunstenaars die weiden blauw, de hemel groen en de wolken zwavelgeel zien – een karakterisering die van toepassing was op expressionisten als Kirchner en Jawlensky, maar over hen heen wel degelijk ook op Van Gogh.⁷ Desondanks werden diens landschappen in Duitse musea, op de drie van Berlijn na, gespaard bij 'schoonmaakacties', waarschijnlijk omdat ze relatief onschuldig werden bevonden. Typerend genoeg waren ook de Van Goghs in de collecties van Von Schirach en Göring geen figuurstukken maar stillevenen en landschappen – Franse landschappen om precies te zijn, net als het gros van de Van Goghs in de Duitse musea, zowel vóór als tijdens de naziperiode. Daaronder bevond zich namelijk slechts één landschap uit zijn Nederlandse jaren, *Hut met vrouw en geit* (F 90). Alle andere waren tussen 1886 en 1890 ontstaan in Parijs, Arles, St. Rémy en Auvers. In Duitsland gold Van Gogh – althans wat de musea betreft – dus vooral als schilder van het landschap, en dan met name van het Franse landschap.

Germaanse of Latijnse geest

Dat maakte Van Gogh nog niet automatisch tot een schilder van de Franse school. In de literatuur is de lokalisering van zijn kunst vaak een discussiepunt geweest – misschien meer dan bij andere kunstenaars die midden in hun actieve leven van het ene naar het andere land verhuisden. Welke traditie, welke contemporaine situatie vormde de biotoop waarin Van Gogh kon gedijen? Moet zijn kunst in de allereerste plaats worden gezien binnen de context van het Franse impressionisme en post-impressionisme – waarmee zijn vroege werk bijna auto-



matisch wordt gedegradeerd tot slechts een opmaat –, of is zijn vorming binnen de Nederlandse traditie zo bepalend geweest dat ook zijn latere Franse werk er nog het stempel van draagt? Of was hij Frans noch Nederlands maar een eenling wiens grootheid alle grenzen oversteeg? Er heeft heel wat inkt gevloeid bij de pogingen om deze en dergelijke vragen te beantwoorden.

Ook al is het betoog van schrijvers over Van Gogh meestal gebaseerd op een analyse van technische en stilistische aspecten van zijn werk, op zijn behandeling van thema's of op zijn kunstopvattingen, het wordt vaak toch begeleid, en soms zelfs totaal overwoerd, door preconcepties, zowel met betrekking tot Van Goghs persoonlijkheid en psyche als tot de relatie van de kunstenaar met de omgeving waarin hij verkeerde. Die preconcepties worden ook geprojecteerd op het landschap, als de plaats waar zo'n relatie zich visueel kan manifesteren. Meestal gaat het om betrekkelijk onschadelijke stereotypieën of om een milde vorm van chauvinisme. Er zijn in de Van Gogh-literatuur echter ook ideologisch gekleurde noties te vinden die getuigen van een op hol geslagen nationalisme.

In Nederland heeft Van Gogh al kort na zijn dood de reputatie gekregen van miskend genie, hetgeen hem op het gebied van de kunst geschikt maakte voor de status van nationale held naast Rembrandt. Tijdens de Duitse bezetting werd in de gelijkgeschakelde kunstwereld veel moeite gedaan om hem die status te doen behouden. Nog in april 1944 werd een afbeelding van het in Saint-Rémy ontstane schilderij *Middagrust (naar Millet)* (F 686) op de omslag geplaatst van *De Schouw*, het tijdschrift van de Nederlandse Kultuurkamer (afb. 1). Kort daarop verscheen in het blad een uitvoerig artikel getiteld 'De beteekenis van Vincent van Gogh voor onzen tijd', waarin de nadruk werd gelegd op het gezonde volkse karakter van zijn kunst, hecht geworteld in eigen bodem. Het artikel is geïllustreerd met een vroeg Nederlands landschap en een laat Frans landschap met boerenfiguren, opnieuw naar Millet. En het is alsof de auteur Van Gogh wil verdedigen tegen aantijgingen vanuit de officiële Duitse kunstpolitiek als hij over *De aardappeleters* (F 82) zegt: 'Er is niets van ontaarding in de voorstelling.'⁸ Een andere schrijver deed er in hetzelfde tijdschriftnummer nog een schepje bovenop in een geëxalteerd stuk proza onder de titel 'Vincent, een mythe', waarin hij hem een van de grote mythische figuren van deze tijd noemt. In Van Gogh manifesteerde zich 'het noodlot van de Germaansche zwerversziel, van Odin af [...]. En in die zwerversziel, als een bezetenheid, den drang naar het zuiden.'⁹ Daarmee werd Van Goghs Franse werk losgeweekt uit de context van de Franse kunst en

ingebied in de Duitse traditie van dromen van de mediterrane wereld, van Goethes *Italienische Reise* tot Hitlers concept van de culturele as Hellas/Germania.

Het was zeker niet voor het eerst dat Van Goghs kunst werd voorgesteld als uiting van een Germaanse, Noordse geest, tegenover de Latijnse geest die zich in de Franse en Italiaanse kunst zou openbaren. En ook niet voor het laatst. In Robert Rosenblums provocerende boek *Modern painting and the northern romantic tradition: Friedrich to Rothko* (1975) wordt een alternatieve geschiedenis van de moderne kunst geschetst waarin de hoofdlijn niet, zoals gebruikelijk, door Parijs wordt getrokken maar een aantal breedtegraden hoger, zo ongeveer tussen Berlijn en New York. Aan Van Gogh wordt naast Munch en Hodler een scharnierfunctie toegekend tussen enerzijds de Duitse romantiek en anderzijds het Duitse expressionisme en het Amerikaanse abstract expressionisme. Het landschap is bij uitstek het genre waarin die doorgaande lijn van een noordelijke romantische traditie tot uitdrukking komt: 'Van Gogh's passionate empathy with nature as almost a direct extension of human emotions, was far more closely related to his native Northern than to alien French traditions.'¹⁰ Het is overigens tamelijk verbijsterend dat Rosenblum in zijn boek het begrip 'Noords' hanteert zonder een woord te wijden aan de dubieuze lading die het eerder in de twintigste eeuw had gekregen.

Maar in feite speelde de tegenstelling tussen een Latijnse en een noordelijke traditie al vanaf het begin een rol in de literatuur over Van Gogh, ook zonder dat er sprake was van allianties met politieke denkbeelden of daaruit voortkomende superioriteitsgevoelens, zoals in de nazitijd.¹¹

Terwijl Van Gogh in Frankrijk al kort na zijn dood werd ontdekt en ingelijfd bij de geavanceerde Franse kunst, werd in Nederland, in zekere zin in reactie daarop, de nadruk gelegd op zijn relatie tot de eigen traditie en werd zijn werk uit de Nederlandse jaren vaak gelijkwaardig geacht aan zijn Franse werk. Nederlandse en Duitse critici vestigden graag de aandacht op Noordse trekken van zijn kunst en kunstenaarspersoonlijkheid. Albert Dreyfus verbond deze met de Duitse romantiek, Paul Fechter zag een gotische kwaliteit in Van Goghs werk. De Nederlandse socialistische criticus Just Havelaar noemde de schilder in zijn monografie uit 1915 een 'onstuimige, ruige, mystisch gestemde Germaan'.¹²

Julius Meier-Graefe, een van de eerste verzamelaars in de Duitstalige wereld die een schilderij van Van Gogh verwierf (*De geliefden: De tuin van de dichter* [F 485]), een van de schilderijen die in de jaren dertig uit de Nationalgalerie in Berlijn

werd verwijderd en via Göring doorverkocht), heeft herhaaldelijk over hem geschreven, waarbij zijn visie overigens wel aan verandering onderhevig was. In de definitieve versie van zijn monografie uit 1921 poneerde hij dat het werk van Van Gogh de Germaanse bijdrage aan de ontwikkeling van de moderne Europese schilderkunst was, maar hij vond tevens dat deze een brug had geslagen tussen de noordelijke en de mediterrane cultuur.¹³ Tien jaar eerder, in 1911, was juist de aankoop van een landschap uit Van Goghs Franse periode door het museum in Bremen aanleiding geweest voor een door de schilder Carl Vinnen geïnitieerde landelijke protestactie van kunstenaars en kunsthistorici tegen de invasie van 'vreemde' kunst die ten koste zou gaan van de ware Duitse kunst – een actie die weer reacties uitlokte van Franz Marc en een groot aantal medestanders, van wie sommigen Van Goghs verbondenheid met de Duitse kunst benadrukten, terwijl enkele anderen van mening waren dat alle ware moderne kunst internationaal was.¹⁴

Zo werd Van Goghs kunst in de receptie over een periode van ruim een eeuw heen en weer geëkaatst tussen Nederland en Frankrijk, tussen noordelijke en Latijnse cultuur, zonder dat dit tot een definitieve bepaling leidde van de plaats waar hij thuishoorde – wat trouwens onmogelijk is bij zo'n ideologisch getinte kwestie. En soms (maar ook dat is niet vrij van ideologie) werd Van Gogh boven die begrenzingen uitgetild en een plaats toegekend in de hoogste regionen van een grenzeloos rijk van de kunst.

La patrie est partout

Relevant is de vraag hoe Van Gogh zelf dacht over Nederland en Frankrijk, over hun veronderstelde nationale karakter, hun cultuur en artistieke tradities, en waar hij zichzelf situeerde – met daaraan gekoppeld de vraag wat daarvan mogelijk in zijn eigen werk tot uitdrukking is gekomen, met name in zijn landschappen.

Zoals in tal van andere landen kende het nationalisme in Nederland een geweldige ervaring in de negentiende eeuw. Aanvankelijk had men nogal geleden onder het besef dat de glorie tijd in een ver verleden lag, maar het doemdenken over de neergang na de Gouden Eeuw was in Van Goghs tijd gekeerd. Aan de exploitatie van Nederlands-Indië ontleende het land een forse economische opbloei, die samenging met een nieuw elan op cultureel gebied. Men kon weer trots zijn op de verrichtingen in verleden én heden, mogelijk gemaakt door deugden als soberheid, arbeidzaamheid en zedigheid die men vanouds voor

kenmerken van de eigen natie aanzag.¹⁵

Vergeleken bij veel van zijn land- en tijdgenoten was Van Gogh opmerkelijk nuchter als het over zijn geboorteland ging. Terwijl hij zeker in zijn jonge jaren op het dweepzieke af uiting gaf aan zijn godsdienstige gevoelens, bleef zijn nationale gevoel onuitgesproken. Grote daden uit de Tachtigjarige Oorlog of andere historische gebeurtenissen komen in zijn correspondentie praktisch nergens ter sprake. Het is alleen artistieke grootheid – de schilderkunst, niet de literatuur – uit de Gouden Eeuw die zijn voortdurende aandacht en bewondering had. Dweepen deed hij met Rembrandt, Frans Hals, Ruisdael; hun namen komen in zijn brieven tientallen keren voor, niet alleen in zijn Nederlandse jaren maar ook in de Franse periode. Overmatig chauvinistisch was Van Gogh echter niet, want hij sprak ook met veel waardering over oude meesters van andere nationaliteiten.

Even breed was zijn kennis van en waardering voor negentiende-eeuwse kunstenaars, maar onder hen had hij toch een zeer uitgesproken voorkeur voor de School van Barbizon en voor de Haagse School. De schilders van Barbizon, die ruim vertegenwoordigd waren in Nederlandse collecties en die Van Gogh bovendien goed kende uit de jaren dat hij bij kunsthandel Goupil werkte in Den Haag, Londen en Parijs (1869–1876), werden algemeen gezien als erfgenamen van de Nederlandse landschaps- en genreschilderkunst. De populariteit daarvan in het negentiende-eeuwse Frankrijk berustte niet alleen op de werkelijkheidszin en de poëzie die deze kunst eigen heette te zijn, ze werd ook geïdealiseerd als een verbeelding van de democratisch ingerichte burgermaatschappij van de zeventiende-eeuwse Republiek.¹⁶ De schilders van de Haagse School hadden weer invloed ondergaan van Barbizon en, zowel langs die weg als rechtstreeks, van hun zeventiende-eeuwse landgenoten.

Vanuit Nederlands perspectief werd de eigen traditie dus gedeeltelijk langs een omweg in ere hersteld. Daarop doelde de schilder Gerard Bilders, een van de eersten die de betekenis van de School van Barbizon inzag en haar invloed onderging, toen hij in 1860 aan een vriend schreef: 'Ik ben dus nu goed Fransch, maar, juist door goed Fransch te zijn ben ik goed Hollandsch, dewijl de groote Franschen van tegenwoordig en de groote Hollanders van voorheen veel met elkander gemeen hebben.'¹⁷ Van Gogh, die de uitgave van de brieven van de jonggestorven Bilders in de zomer van 1882 las, had het hem kunnen nazeggen. Ook voor hem waren de zeventiende-eeuwse meesters en de negentiende-eeuwse Nederlanders en Fransen (onder wie naast de eigenlijke schilders van

Charles-François Daubigny naar Jacob van Ruisdael

Le Buisson (Het bosje)

Parijs, Musée du Louvre



Barbizon ook een voorloper als Georges Michel en een tijdgenoot als Delacroix) door zo nauwe familiebanden met elkaar verbonden dat ze bijna uitwisselbaar waren geworden.

Niet alleen had Van Gogh bij kunstwerken (ook die van hemzelf) stevast associaties met werk van zijn favoriete kunstenaars, ook zijn observaties van de natuur verwoordde hij met dergelijke verwijzingen, waarbij hij moeiteloos van tijd en plaats wisselde. In de omgeving van Den Haag – schrijft hij in 1883 aan Theo – is de ene plek net een schilderij van Georges Michel, een andere van Corot of Daubigny, en dicht bij zee staan struiken ‘van een diep bronsachtig groen, verwaaid van den zeewind en zóó echt dat men van meer dan een denkt: o dit is nu DE Buisson van Ruysdael’ [369] (afb. 2). In de brief maakte hij een schetsje van zo’n groep struiken of kleine bomen die, in spiegelbeeld, het bekende schilderij van Ruisdael uit het Louvre zeer nabij komt.

Zijn leven lang voedde Van Gogh zich met kunstindrukken; daarin was hij onverzadigbaar. Hij teerde er ook op in periodes van noodgedwongen onthouding. In een lange, in het Frans geschreven brief uit de vroege zomer van 1880, toen hij nog evangeliseerde in de Belgische Borinage maar de ambitie om kunstenaar te worden al voelde ontwaken, roept hij herinneringen op aan vroeger jaren toen hij als beginnend kunsthandelaar te midden van de kunst leefde. Dan volgt een schitterende zin: ‘[...] et maintenant encore loin du pays, j’ai souvent le mal du pays pour le pays des tableaux.’ Daar laat hij onmiddellijk op volgen dat hij zich niet aan heimwee heeft overgegeven, want ‘[...] je me suis dit: le pays ou la patrie est partout’ [246]. Hij bedoelt daarmee te zeggen dat je dat in je meedraagt. In het vaderland van de herinnering en de verbeelding neemt de literatuur voor hem overigens eveneens een belangrijke plaats in.

Wat Van Gogh leest, wat hij ziet, wat hij zelf maakt, alles roept altijd weer associaties op met schilderkunst of literatuur, of beide tegelijk, op een bijna dwangmatige manier, alsof hij het leven van alledag anders niet tegemoet kan treden en de wereld slechts kan bezien door de bril van andere kunstenaars of schrijvers. Voor hem had dat associëren blijkbaar een vitale functie, op verschillende niveaus: het gaf hem inspiratie bij het maken van zijn eigen kunst, het hielp hem om zich zo beeldend mogelijk uit te drukken in zijn schriftelijke communicatie met familie en vrienden, en ten slotte gaf het hem ook een zeker psychisch houvast zich verbonden te weten met al die andere creatieve persoonlijkheden

in heden en verleden die zijn 'patrie' bewoonden.

Een Nederlandse schilder in Frankrijk

De trias van de Nederlandse schilderkunst van de zeventiende eeuw, de School van Barbizon en de Haagse School beheerste in belangrijke mate Van Goghs schilderen en denken over schilderkunst, te beginnen in Den Haag, waar hij eind 1881 met olieverf was gaan schilderen. De invloed ervan werd nog aanzienlijk geïntensiveerd toen hij de grote stad achter zich liet. Tijdens een verblijf van drie maanden in Drenthe in de herfst van 1883 ging hij het 'vierge' platteland steeds meer zien als de ware biotoop voor een kunstenaar: het was niet alleen schilderachtig maar ook moreel superieur aan de stad. Drenthe werd Van Goghs Barbizon. Woorden schoten hem tekort om het landschap te beschrijven, schreef hij aan Theo, en daarom greep hij weer naar het beproefde middel van de vergelijking met de kunst die hij bewonderde: 'Maar stel U voor de oevers van 't kanaal als mijlen en mijlen Michels of Th. Rousseau's, van Goyens of Ph. De Konink' [392]. De daaropvolgende twee jaar bracht hij door in het ouderlijk huis in het Brabantse dorp Nuenen. Zijn aldaar ontstane landschappen en voorstellingen van boeren aan de arbeid reflecteren dezelfde mengeling van Nederlandse en Franse, oude en nieuwe inspiratiebronnen. Vervolgens trok hij, na een tussenstop van enkele maanden in Antwerpen, in februari 1886 naar Parijs, waar hij in stijl en thematiek aansluiting vond bij de meer stedelijke cultuur van de impressionisten.

Of Van Gogh zijn Parijse tuinen, parken en riviergezichten nog associeerde met zijn oude favorieten zullen we nooit weten. Uit die periode zijn slechts weinig brieven overgeleverd. Al vertolkte hij in een deel van zijn werk de iconografie van de moderne stad in een modern beeldend idioom, toch ontkomt men niet aan de indruk dat hij enige afstand hield van de impressionisten en divisionisten en trouw bleef aan de oudere meesters. Het lijkt of hij hen zo nu en dan, als het ware met een eigentijds masker op, in zijn schilderijen laat optreden. *Korenveld met patrijs* uit 1887 is overtuigend in verband gebracht met Daubigny, een paar gezichten op de Butte van Montmartre met Michel. De *Sous-bois* die Van Gogh in Parijs schilderde, kunnen gerelateerd worden aan het werk van Monticelli (een nieuw idool van hem in Parijs), aan de bosgezichten van Barbizon-schilders als Dupré, Rousseau, Diaz de la Pena en hun aller voorbeeld Ruisdael.¹⁸

Het is denkbaar dat Van Gogh er ook een zeker belang in heeft gezien om

Jacob Maris

Ophaalbrug, ca. 1875

Londen, National Gallery



zich in Frankrijk te profileren als een schilder met een niet-Franse achtergrond; een klein vleugje exotisme kon marktwaarde hebben. Zo is het opvallend dat hij in Parijs wel zo'n twintig landschappen heeft gemaakt waarop windmolens prominent figureren. Die waren in Montmartre voorhanden, maar in Nederland, waar er nog veel meer stonden, had hij er in zijn schilderijen nauwelijks aandacht aan besteed. Wellicht dacht hij een graantje mee te kunnen pikken van de populariteit van Jongkinds Hollandse landschappen met molens en van het werk van Michel. Voor de *Salon des Indépendants* van voorjaar 1888 suggereerde hij Theo om 'les deux grands paysages de la butte Montmartre' [582] in te zenden. Op het grootste van de twee doeken rijst een forse molen boven de horizon uit; het weidse panorama roept Ruisdaels *Gezicht op Haarlem* in de herinnering, vandoord een van Van Goghs meest geliefde schilderijen dat hij in zijn brieven met regelmaat noemt.¹⁹

Stad en platteland ervoer Van Gogh in zijn leven vaak als conflicterende omgevingen. Hij had er moeite mee om zich in een metropool als Parijs thuis te voelen. Zoals hij een aantal jaren eerder Den Haag had verruild voor Drenthe en Brabant, vertrok hij in februari 1888 naar het zuiden van Frankrijk, op zoek naar een voor lichaam en geest gezondere leefomgeving. In Arles, Saint-Rémy en Auvers-sur-Oise bracht hij de resterende tweeëneenhalf jaar van zijn leven door. Dat Arles een bedrijvige stad van enige omvang was, kwam in zijn werk aanvankelijk nog wel tot uiting, maar hij schonk relatief veel meer aandacht aan het landschap in de omgeving, soms met karakteristieke elementen als de ophaalbrug van Langlois die zowel voor hemzelf als voor Frans en Nederlands publiek ongetwijfeld Nederlandse connotaties hadden (afb. 3).²⁰ Van de late herfst van 1888 tot aan zijn dood in juni 1890 was de moderne iconografie in zijn werk volstrekt gemarginaliseerd. Deze bleef beperkt tot een enkele fabrieksschoorsteen in het profiel van Arles tegen de horizon, of een treintje dat in de verte door de velden bij Auvers ploegt.

In deze jaren kreeg het platteland weer de waarde terug die het voor Van Gogh in zijn Hollandse jaren had bezeten. Het platteland vertegenwoordigde het tijdloze; het bezat een zekere soliditeit, tegenover de vluchtigheid en tijdsgebondenheid van de stad. Die eigenschappen lijkt hij door te trekken naar de kunst. Het impressionisme had weliswaar de landschapschilderkunst gerevolutioneerd, maar het was in essentie een stedelijke kunst. Naarmate Van Gogh in

zijn brieven kritischer werd ten opzichte van zijn impressionistische collega's, bracht hij met meer overtuiging zijn oude voorkeuren in stelling: de eerdergenoemde trias van Nederlandse zeventiende-eeuwse landschapskunst, School van Barbizon en Haagse School. Die kunst bezat naar zijn overtuiging kwaliteiten die hij miste in veel contemporaine kunst. Zijn doel lijkt te zijn geweest om deze kwaliteiten te verbinden met het expressieve handschrift en de kleurigheid die hij inmiddels in zijn werk had bereikt.

In de Provence was Ruisdael voor Van Gogh een levende presentie. 'Ici – sauf une couleur plus intense cela rappelle la Hollande, tout est plat – et seulement on pense surtout à la Hollande de Ruysdael et de Hobbema et d'Ostade, plutôt qu'à la Hollande actuelle', schreef hij in juni 1888 aan Theo [630]. Van het weidse landschap dat hij vanaf Montmajour voor zich zag, maakte hij enkele tekeningen op groot formaat waarin, net als in het gezicht op Montmartre, een echo doorklinkt van Ruisdaels *Gezicht op Haarlem* en van de grootse panorama's van diens landgenoot Philips Koninck. En Ruisdaels watervallen in bergachtig gebied vormden mogelijk een inspiratiebron voor twee gezichten op een ravijn die in oktober 1889 ontstonden (F 661).

Van Goghs behoefte om voeling te hebben met zijn roots nam in de na-Parijse jaren langzaam maar zeker toe. Hij legde meer nadruk dan voorheen op verschillen tussen zichzelf als Nederlandse schilder en zijn Franse collega's, bijvoorbeeld toen hij in 1889 stevige kritiek leverde op Gauguin en Bernard naar aanleiding van hun voorstellingen van Christus in de Hof van Olijven. Tegenover hun kunst van ideeën en abstracties met een religieus sausje stelde hij de superioriteit van een realistische voorstelling van een olijvenoogst, waarin impliciet een religieuze waarde aanwezig zou zijn. Met deze stellingname conformeerde hij zich geheel aan het negentiende-eeuwse beeld van de Nederlandse schilderkunst als een bij uitstek realistische kunst.

Ook in zijn thematiek greep Van Gogh terug op zijn Nederlandse achtergrond – ongetwijfeld niet alleen om artistieke redenen, maar ook omdat hij er enig soulaas in vond bij zijn grote psychische problemen. In het voorjaar van 1890 terwijl hij midden in een ernstige crisis zat, maakte hij uit het hoofd enkele kleine landschappen met lage boerenhuizen en op het land werkende boeren die hij 'souvenirs du nord' noemde, een veelzeggende term die contrasteert met het 'atelier van het zuiden' dat hij eerder in Arles had willen stichten [863]. Daarnaast

Rachel Esner

Rachel Esner studeerde kunstgeschiedenis aan de Columbia University, City University of New York en de Universität Hamburg. Ze promoveerde in 1994 op een onderzoek over de receptie van de Duitse kunst in Frankrijk in de jaren na de Duits-Franse Oorlog (1870-71). Na gewerkt te hebben als freelance kunsthistorica, redacteur en vertaalster, en na een aanstelling bij het Centre allemande d'histoire de l'art in Parijs, kwam ze in 2003 als universitair docent te werken aan het Kunsthistorisch Instituut van de Universiteit van Amsterdam. Ze is gespecialiseerd in de Duitse en Franse kunst van de late negentiende eeuw, de receptiegeschiedenis van de negentiende-eeuwse (Franse) kunst in het algemeen en Van Gogh in het bijzonder. Andere specialismen zijn de mythe van de kunstenaar in de moderniteit, feminisme en sociale kunstgeschiedenis, en de geschiedenis van de documentaire fotografie. Ze heeft gepubliceerd in diverse bundels en catalogi en in vooraanstaande tijdschriften, waaronder *Romantisme*, *Quarante-huit/Quatorze*, *Van Gogh Museum Journal*, *Jong Holland* en *The Journal of Visual Culture*.

ontstonden talrijke getekende studies waarvan hij schilderijen hoopte te kunnen maken, van boeren buiten aan het werk of na het werk in huis verenigd als familie bij de haard of rond de tafel: dat laatste zou een moderne versie van *De aardappeleters* uit zijn Brabantse tijd zijn geworden. Aan Theo en aan zijn zuster Wil en zijn moeder vroeg hij om hem vroege werken op te sturen, ter inspiratie en om er kopieën van te maken.

Op 16 mei 1890 verliet Van Gogh het gesticht in Saint-Rémy en reisde naar het noorden, zijn herinneringen achterna. Na enkele dagen in Parijs vestigde hij zich op 24 mei in Auvers, waar hij zich onder de hoede stelde van Dr. Gachet. Er volgden nog twee maanden van geïnspireerde schilderactiviteit, onder andere resulterend in landschappen met glooiende groene akkers en korenvelden onder blauwe luchten, waarbij hijzelf associaties had met Michel, maar die minstens even sterk aan Daubigny doen denken, geschilderd op het extreem brede formaat dat de laatstgenoemde schilder bij voorkeur gebruikte. Daarna, op 27 juli, bijna in de achtertuin van Daubigny, bijna als een symbolische thuiskomst, verwondde Van Gogh zich ernstig met een revolver, en op 29 juli overleed hij.

HET NEDERLANDSE VOORBIJ DE KRITISCHE RECEPTIE VAN VAN GOGH TUSSEN 1890 EN 1915 RACHEL ESNER

Uitgaande van het populaire beeld van Vincent van Gogh is het verrassend om te weten dat de kunstenaar vlak voor zijn dood al een zekere erkenning genoot, niet alleen van vakgenoten maar ook van kunstcritici.¹ Als het aantal condoleancebrieven aan zijn broer Theo iets zegt,² stond Vincent toen hij in juli 1890 zelfmoord pleegde op het punt om door te breken als kunstenaar. Het positieve oordeel over de man zelf en zijn kunst hield in het laatste decennium van de negentiende eeuw aan, zodat de schilder binnen een paar jaar de cultstatus bereikte die hij tot op de dag van vandaag heeft.³

Een onderzoek naar de kritische receptie van Van Gogh zoals die zich in Nederland ontwikkelde, kan licht werpen op de vragen die in deze uitgave aan de orde komen. De vroege kritiek lijkt namelijk de spanning te weerspiegelen die bestaat tussen twee verschillende maar verwante 'Vincent's': aan de ene kant de grote man zelf, de geïsoleerde *Heimatloser*, die niets anders wilde dan zijn diepste gevoelens en universele ideeën uiten, aan de andere kant een man geworteld in zijn land en zijn maatschappelijke structuren en vraagstukken, een rolmodel voor zijn medeburgers in de confrontatie met de dilemma's van die tijd. Dat laatste beeld stamt oorspronkelijk uit de Eerste Wereldoorlog, toen Nederland voor zijn eerste grote morele crisis van de twintigste eeuw stond. Het is dan ook verleidelijk om in de recente opname van Van Gogh in de Nederlandse culturele canon een weerspiegeling te zien van de diverse identiteitscrises waar het land voor staat nu het in het reine moet zien te komen met migratie- en integratieproblemen. Zoals we zullen zien, is het echter onmogelijk gebleken om Vincent definitief vast te pinnen op een plaats en tijd, om hem 'toe te eigenen' voor de vaderlandse zaak – toen net zo min als nu. In Van Gogh werd altijd iets gezien wat 'het Nederlandse

Het Nederlandse voorbij

voorbij' was.

Universeel en individueel

Van Goghs aanvankelijke receptie dateert van een overgangsperiode die in hoge mate de visie van de critici op de kunstenaar en zijn werk heeft bepaald. Tegen 1890 was een nieuwe generatie schilders en schrijvers opgestaan met een grote belangstelling voor subjectiviteit en verbeeldingskracht. Ze verwierpen het positivisme in leven en werk en riepen op tot een herleving van het persoonlijke en van zelfexpressie. Dit bracht ook een afwijzing van het naturalisme met zich mee, een terugtrekken uit de echte wereld om zich bezig te houden met spirituelere thema's en de uitdrukking van ideeën. De stem van deze beweging was de Franse symbolist G.-Albert Aurier, wiens artikel over Van Gogh de toon heeft gezet voor een groot deel van wat er in de eerste tien jaar na de dood van de kunstenaar werd geschreven, ook in Nederland.

Onder de veelzeggende titel 'Les Isolés' beschreef Aurier Van Gogh niet alleen als geïsoleerd maar ook als in elk opzicht extreem. Hoewel hij moest toegeven dat Vincent op een bepaalde manier schatplichtig was aan de tradities van zijn land – met name in zijn liefde voor wat echt was, stond hij zonder twijfel 'in dezelfde bloedlijn' als Frans Hals⁴ – hield Aurier vol dat de excessen van Van Goghs temperament hem buiten ieder begrip van nationaliteit of locatie plaatste. De intensiteit van zijn werk, vooral zijn kleurgebruik en penseelvoering, maakte zijn vorm van realisme volstrekt anders dan dat van zijn Nederlandse voorgangers. Bovendien hechtte hij weliswaar, net als de oude meesters, een groot belang aan het schildermateriaal, maar dat was in Van Goghs geval geen medium om de wereld op het doek over te brengen, maar een middel om ideeën en persoonlijke gevoelens tot uiting te brengen.

Deze interpretatie viel in vruchtbare aarde in Nederland, dat zelf worstelde met de 'expressionistische' Beweging van Tachtig. De Tachtigers behoorden tot de eersten die een lans braken voor Van Gogh; Frederik van Eeden, bijvoorbeeld, schreef al in december 1890 over hem.⁵ Hoewel hij zich voornamelijk bezighield met Vincent's kleurgebruik, onderstreepte Van Eeden ook de onconventionaliteit van de kunstenaar en het verband tussen zijn kunst en persoonlijkheid. Zijn 'neiging tot bontheid' had mogelijk iets te maken met de kunst van de Vlaamse primitieven,⁶ maar de nadruk werd gelegd op Van Gogh als gepassioneerde en fundamenteel ontwortelde zoeker. Ondanks het feit dat Van Eeden hem een 'Hollandsch kunstenaar'⁷ noemde en naar zijn afkomst verwees als 'in

ons als plat en kleingeestig gesmaad nevelland',⁸ stelt hij dat Van Gogh in werkelijkheid afstamde van dat 'edel en onsterfelijk ras, dat het lage volk gekken, maar de mensch van ons slag heiligen noemt [...]'.⁹

Duidelijk geïnspireerd door de geschriften van Aurier richtte Johan de Meester zich in zijn onderzoeken, gepubliceerd in de eerste helft van de jaren negentig van de negentiende eeuw, eveneens op het individualistische karakter van Van Goghs werk. De Meester is zich klaarblijkelijk bewust van de verschillende fasen in Vincents oeuvre – inclusief het werk dat hij in Nederland maakte –, maar onderscheidt hem nadrukkelijk van zijn landgenoten. Hoewel hij de schilder zijdelings in verband brengt met Israëls, beklemtoont hij dat Van Gogh een autodidact was; en terwijl hij opmerkt dat het vroege werk 'nog dan [een] Holland-schen stempel' draagt, is er 'reeds iets eigenaardigs' aan zijn vormen en zijn gebruik van lijn en kleur.¹⁰

De Meester past er echter evenzeer voor op om hem al te nauw aan de Fransen te verbinden en benadrukt juist zijn individualiteit: 'Van Gogh sloeg altoos een noot verder dan de meeste andere artisten [...]'.¹¹ Hij zou geen kunstenaar zijn uit instinct, maar 'door een bijzonder rijk temperament', en zelfexpressie zou zijn ultieme doel zijn: 'Uiten wilde hij, hoe dan ook, het vele dat er omging in zijn rijken geest.'¹² Van Gogh was van geboorte Nederlander, maar onderscheidde zich door zijn kleurgebruik en de wens om kunst toegankelijk voor het volk te maken: 'Daardoor reeds neemt hij eene afzonderlijke plaats onder onze schilders in.'¹³ Uiteindelijk was Van Gogh uniek en onvergelijklijk; hij stond alleen en stak met kop en schouders boven alle anderen uit.

Van Goghs werken waren na de dood van zijn broer Theo in januari 1891 naar Nederland vervoerd. Het was nu de taak van Theo's vrouw (Vincents schoonzuster) Johanna van Gogh-Bonger om het werk bekend te maken en te promoten. Daarin is ze geslaagd, onder ander door twee tentoonstellingen van zijn werk te organiseren, één in 1891 en één in 1892.¹⁴ De reacties waren overweldigend positief. Sommige critici wisten niet goed wat ze van Van Gogh moeten denken, maar allemaal spoorden ze het publiek aan om hun ogen en hun hart te openen voor deze werken, die geschilderd waren met een grote oprechtheid en intense emoties. Opnieuw werd veel nadruk gelegd op het temperament van de kunstenaar, zijn onafhankelijkheid (van andere kunstenaars, maar ook van de traditie, van tijd en van plaats) en zijn absolute toewijding aan de uitdrukking van zijn innerlijke visie.¹⁵ Eind 1892, begin 1893 werd het eerste grote retrospectief van Van Goghs werk

gehouden in het Amsterdamse Panorama-gebouw. Het was georganiseerd door de schilder R.N. Roland Holst en omvatte 87 schilderijen en 25 tekeningen – voornamelijk uit Vincents Franse periode (uitzonderingen waren *De aardappel-eters* en vijf andere Nuenense werken).¹⁶ De kritiek volgde hetzelfde basispatroon als voorheen. In de ogen van de critici, met schilder Jan Veth voorop, bleef Van Gogh een geïsoleerde figuur:

*Geïsoleerd in de wereld, en geïsoleerd met zijn willen in de kunst, zocht hij met groote hardnekkigheid naar een instrument dat zich leenen zou, de drager te zijn van zijn bedoelingen [...] dat het een zoo gansch ander was dan de instrumenten, met de geluiden waarvan de kunstbeschaafde om hem heen zich hadden vertrouwd gemaakt, daarin vooral lag de reden waarom men zijn zeer eenvoudig woord zo weinig heeft verstaan.*¹⁷

Deze isolatie krijgt hier een iets andere wending, omdat er een kritiek op de (Nederlandse) samenleving in het algemeen in besloten ligt. Aan het eind van zijn artikel schrijft Veth: 'Bovendien schijnt het tot onze schande geschreven, dat in deze wereld, schittering van gaven wel zal worden gekoesterd en geëerd, maar dat als een melaatsche worde uitgeworpen hij, die zonder de facilitéit van het talent iets van dat zwaardere in zich draagt van het genie'.¹⁸ Het was niet langer Van Gogh zelf die de oorzaak van zijn isolatie was, hij was het slachtoffer van actieve uitsluiting door de maatschappij, een martelaar.¹⁹ Van Gogh begon hier wortel te schieten – in zijn tijd en in zijn samenleving. Het zou slechts een kwestie van tijd zijn voordat een gezamenlijke inspanning zou worden gedaan om hem weer helemaal terug in de Hollandse schoot te brengen.

Sociaal en Nederlands

In de loop van de jaren negentig van de negentiende eeuw veranderde de Nederlandse kunstwereld aanzienlijk. De kunst werd maatschappelijker, en dat bracht een afwijzing van de zeer individualistische stijl van de Tachtigers met zich mee. Deze nieuwe belangstelling voor monumentale openbare kunst en een verschuiving van de individuele kunstenaar naar de idee van het gemeenschappelijk scheppen werden weerspiegeld in de zogeheten 'gemeenschapskunst'. Aan de basis van deze ontwikkeling lag de gedachte dat de re-integratie van kunst in het openbare leven, het leven van de mensen zou verbeteren, met name dat van

de lagere klassen.

Ondanks het feit dat men afstand begon te nemen van de waarden waarop Van Goghs vroege receptie was gebaseerd, raakte de kunstenaar zeker niet in vergetelheid: aan zijn imago werd een nieuwe dimensie van sociaal radicalisme toegevoegd,²⁰ waardoor het beeld ontstond van de schilder als product én criticus van zijn tijd. Van Goghs persoonlijkheid bleef centraal staan, maar dit keer waren het zijn morele rechtschapenheid, zijn diepgaande identificatie met zijn onderwerpen en zijn zendingsdrang die voor het voetlicht werden gehaald. Zijn ongebruikelijke stijl werd nu beschreven in maatschappelijke, en niet zozeer in esthetische of psychologische termen. Hierdoor kreeg niet alleen het thema van martelaarschap vastere voet in de populaire beeldvorming, maar was er in de analyses van de critici ook een nieuw 'nationaal' element te zien.

Deze verschuivingen in het denken over kunst, de kunstenaar en zijn rol in de maatschappij vielen samen met de 'herontdekking' van Van Goghs Nederlandse werk, dat men omstreeks 1900 aan het publiek begon te presenteren.²¹ Belangrijk in dit verband was de aankoop in 1903 van de *Laan met populieren* (F 45) door Museum Boijmans, het eerste schilderij van de kunstenaar dat in een openbare collectie werd opgenomen. Volgens de directeur van het museum had hij het gekocht, omdat 'dit, ongetwijfeld mooie staal uit den Hollandschen tijd, toen Vincent's werk meer dan later zich nog aansloot bij dat van zijn landgenoten [...] eerder belangstelling bij onze kunstliefhebbers [zou] vinden dan voor een Vincent in opperste felheid'.²² Doordat Van Goghs afbeeldingen van specifiek Nederlandse onderwerpen, geschilderd in een meer vertrouwde stijl, vaker werden tentoongesteld, wilde men hem steeds vaker in de Nederlandse traditie plaatsen. Zo trok Albert Plasschaert in 1903 parallellen tussen Van Goghs stillevens en het werk van Pieter Claesz, en merkte daarbij op dat zijn *Watermolen te Gennepe* (F 47) 'oud-Hollandsch van geweld, maar schrijnender [...] was'.²³ In een recensie van een belangrijke expositie van werken in Groningen in 1904 werd de associatie met de oude meesters geconcretiseerd door de criticus R. Jacobsen, die over de Nuenense schilderijen het volgende schreef: 'Zoo plaatste hij zich, wat zijn tonaliteit betreft, op het standpunt der zeventiend'eeuwsche Hollanders, trachtende uit zijn bruine atmosfeer het licht te doen dagen'.²⁴

Naast deze directere verwijzingen naar de Hollandse meesters van de zeventiende eeuw trachtten verschillende critici Van Gogh ook in Nederland te plaatsen door de breuk tussen zijn vroege werk en de Franse schilderijen zo min

mogelijk radicaal voor te stellen. Wellicht als reactie op de Franse toe-eigening van zijn werk tot hun eigen moderne school²⁵ stelden de Nederlandse verdedigers van Van Gogh dat de basis van zijn werk niet werd gevormd door zijn belangstelling voor kleur of vorm, maar door de expressiviteit van het vroege oeuvre. Volgens critici als Plasschaert en Jacobsen waren alle elementen van Van Goghs latere stijl al aanwezig in de werken die hij in Nuenen en Den Haag had gemaakt: 'Immers als men op het wezenlijke let, kan men zeggen, dat het werk uit Den Haag en Nuenen, al had Vincent toen een gansch ander, somberder palet [...] dat dit werk minstens even echt Vincent is, als de latere Fransche. [...].'²⁶ Bovendien onderscheidden zijn passie en ernst hem van zijn formalistischer ingestelde Franse vakgenoten.²⁷ Jacobsen vroeg zich zelfs af of Van Goghs verhuizing naar Frankrijk überhaupt iets van betekenis aan zijn werk heeft toegevoegd; zijn palet en techniek waren zonder twijfel veranderd, maar Van Gogh was altijd al zó onconventioneel, zo wezenlijk *zichzelf*, dat er praktisch geen verschil tussen het vroege en het late werk zou bestaan. Hij had zich met zijn somberder tinten tegen het harmonieuze en commercieel succesvolle werk van zijn landgenoten gekeerd en kwam later in contact met de Franse avant-garde, maar zijn motivatie bleef ongewijzigd: het uitdrukken van de 'neurasthenische sensatie' van zijn tijd.²⁸ Volgens Jacobsen waren Van Goghs voorstellingen dus niet slechts een vorm van persoonlijke expressie, maar gaven ze een stem aan een bij uitstek moderne visie op de wereld, een stem met een boodschap voor heden en toekomst: 'Maar ook zoo, – al is het dan niet voor hemzelf, maar voor wie na hem komen, – is zijn werken niet tevergeefs geweest'.²⁹

Hier bespeuren we opnieuw een spanning binnen de kritiek. Want hoezeer de critici ook probeerden om Van Gogh in zijn plaats en tijd te positioneren, ze schoten hierin altijd tekort. Hoe Nederlands ze Van Gogh ook trachtten te maken, door te verwijzen naar de artistieke traditie en continuïteit of naar zijn martelaarschap door toedoen van zijn landgenoten, er bleef in Van Gogh altijd iets van een individualist en de universele mens over. Uiteindelijk bleef zijn stijl helemaal van hemzelf en behoorde zijn boodschap van het aanstaande noodlot, en zelfs zijn martelaarschap, in zekere zin de hele wereld toe. Deze spanning zou de jaren daarna onopgelost blijven, hoewel met het retrospectief in het Stedelijk Museum in 1905 de nadruk meer dan ooit kwam te liggen op Van Goghs biografie en derhalve op zijn Nederlandse komaf. Dat betekende echter niet dat hij volledig werd 'genationaliseerd': de critici bleven in zijn persoonlijkheid en werk

implicaties zien die de grenzen van zijn geboorteland te buiten gingen.

Het retrospectief van 1905, de grootste tentoonstelling van Van Goghs werken tot dan toe,³⁰ ging vergezeld van de publicatie van de eerste uitgebreide (maar wel nogal eenzijdig gekleurde) biografie van de kunstenaar, geschreven door Johan Cohen Gosschalk, sinds 1901 de echtgenoot van Johanna van Gogh-Bonger.³¹ Volgens de auteur waren Van Goghs apostolische roeping, zijn worsteling en zijn diepgaande identificatie met zijn onderwerpen allemaal het resultaat van zijn vroege religieuze opvattingen, die op hun beurt weer een product van Nederlandse bodem waren. Overall in zijn boek vindt Cohen Gosschalk een manier om Van Gogh terug te voeren naar zijn Nederlandse wortels. Zijn Haagse schilderijen zijn '[g]eheel eigen en toch geheel Hollandsch', de Brabantse werken zijn 'zuivere stemmingskunst' en de onderwerpen volmaakt afgestemd op de werkelijkheid van het Nederlandse boerenleven.³² In de vroege Parijse schilderijen 'vindt men nog veel van den Hollandschen Van Gogh', terwijl sommige landschappen uit Arles 'van [een] structuur [die] Hollandsch aandoet' zijn. En door de 'streeling van een zachter-gestemde natuur' in Auvers voelde de kunstenaar 'even Hollandsche herinneringen in zich opkomen'.³³ Hoewel Van Gogh al vroeg was begonnen te breken met de tradities van zijn landgenoten, kwamen zijn persoonlijkheid en worsteling niet uit de lucht vallen: ze waren in hoge mate het product van zijn opvoeding en geboorteland. Maar zelfs Cohen Gosschalk moest toegeven dat de essentie van Vincents werk 'geheel 'hors ligne' was en dat de kunstenaar zelf 'buiten de orde' stond.³⁴ En bovendien: '[h]ij was genageld op zijn kunst als op een kruis',³⁵ even universeel stervend voor de kunst als Jezus eens voor de mensheid deed.

Wie ook een rol speelde in het retrospectief van 1905 was de toenmalige conservator van het Rijksmuseum, Willem Steenhoff. Net als Cohen Gosschalk leverde hij dat jaar met zijn geschriften een belangrijke bijdrage aan de interpretatie van Van Goghs kunst. Steenhoff legde iets andere accenten dan Cohen Gosschalk, maar vertoonde toch dezelfde spanning tussen enerzijds de wens om Van Gogh in een specifiek Nederlandse context te plaatsen en anderzijds de blijkbaar universele implicaties van zijn werk. Steenhoff legde in een reeks artikelen in *De Amsterdammer* de nadruk op Vincents wens om kunst 'voor het volk' te maken die direct en begrijpelijk was.³⁶ Zijn werk kon niet worden gekoppeld aan een of andere school, en dat betekende dat het voor iedereen te begrijpen was en de emoties en ervaringen van de gemeenschap als geheel kon uitdrukken;

daarmee was het een hulpmiddel om zijn landgenoten vooruit te helpen. Om die reden deed Steenhoff een krachtig pleidooi voor het tentoonstellen van zijn jeugdwerken, met name op plaatsen waar deze door de Nederlandse arbeidersklassen bekeken kunnen worden – een idee waardoor hij in aanvaring kwam met Van Goghs vroegere pleitbezorger, R.N. Roland Holst.³⁷ Steenhoff benadrukte het expressionisme en de vreemdheid van Van Goghs stijl dus niet om aan te tonen dat de kunstenaar *buiten* de maatschappij was gaan staan, maar juist om hem erbij in te lijven, hem te presenteren als een man met een sociale missie. Bovendien associeerde hij Van Goghs excessen niet met zijn persoonlijkheid en temperament, maar met de woelige sociaaleconomische omstandigheden van die tijd, en bezag hij diens turbulente werken als een spiegel van de tijd: '[D]eze tijd in volsten zin een *Sturm- und Drangperiode*, vindt wel zeer uitdrukkelijk zijn weerklink in de uiting van dezen mensch als kunstenaar.'³⁸ Later zou Steenhoff nog een stap verdergaan: tijdens een toespraak ter gelegenheid van de publicatie van Vincents brieven in 1914 onderstreepte hij dat Van Goghs creatieve impulsen uiteindelijk een christelijk karakter hadden en transformeerde hij hem vanwege zijn liefde voor de mensheid en zijn zelfopoffering tot een ware heilige.³⁹

Martelaar en rolmodel

Werd in de jaren vlak voor de Eerste Wereldoorlog meer en meer nadruk gelegd op Van Goghs christelijke, bijna heilige natuur en zijn identificatie met het gewone volk (zoals dat bij uitstek in zijn Nederlandse werk tot uitdrukking kwam), tijdens de oorlog zelf werd dit beeld zo ongeveer de norm. Jarenlang waren de man en zijn werk een twee-eenheid geweest, maar in deze periode was het bovenal de man waar het om draaide. Dit blijkt bijvoorbeeld zeer duidelijk uit bijvoorbeeld Just Havelaars monografie uit 1915, die begint met een hoofdstuk getiteld 'De mensch'.⁴⁰ Net als in eerdere publicaties werden de inspanningen van de auteur om Van Gogh om te vormen tot een zuiver nationale held echter ondermijnd door een bijna even grote toewijding aan de grotere implicaties van de kunstenaar en zijn werk.

In dat eerste hoofdstuk concentreert Havelaar zich niet op Van Goghs loopbaan of zijn ontwikkeling als kunstenaar, maar op de maatschappelijke implicaties van zijn karakter. In de beginlinea's worden de kloof die in de loop van de negentiende eeuw tussen de kunstenaar en de maatschappij was ontstaan

beschreven, en de afbrokkeling van de gemeenschapszin na de industrialisatie en de opkomst van het kapitalisme. Het oeuvre van de Haagse School rond het midden van de eeuw zou zuiver formalistisch, gemakzuchtig in ontwerp en uitvoering zijn. Van Gogh had daarentegen 'de waarheid van zijn eeuw [...] doorvoeld'. 'Door de kunst van dezen strijder zal de nakomeling begrijpen wat er in ons is omgegaan', aldus Havelaar:⁴¹ 'De drift en de smart, de droom en de dwingende werkelijkheid dezer eeuw, de onrust en de glorie: heel het probleem van dezen tijd ligt in Vincent's kunst besloten.'⁴² In de ogen van Havelaar was Van Gogh niet in de eerste plaats een universeel mens, maar een zuiver sociaal wezen – een product van zijn plaats en tijd dat niet zozeer zijn eigen gevoelens en hartstochten uitdrukt maar die van een zeer specifiek moment. Tegelijkertijd lijkt hij echter ook te suggereren dat, al is Van Gogh dan stevig in zijn land geworteld, de implicaties van zijn karakter, zijn leven en werk verdergaan, waardoor hij betekenis krijgt voor de rest van Europa, misschien zelfs de hele wereld: 'Door mensen als Van Gogh hebben wij weer deel aan 't Europeesche leven.'⁴³

Zelfs in deze crisisperiode konden de critici Van Gogh nooit helemaal 'Nederlands maken'. Hoewel de critici vanaf eind jaren negentig van de negentiende eeuw op zoek waren naar manieren om hem vast te pinnen in zijn tijd en op een plaats, en die ook vonden, zijn ze er in wezen niet geslaagd hem te 'nationaliseren'. In de ogen van latere auteurs was Van Gogh wellicht eerder een sociaal bewogen dan een universeel man, maar hij kon nooit volledig aan een bepaald moment of een bepaalde plaats worden verbonden, omdat de implicaties van zijn leven en werk op de een of andere manier verder leken door te werken dan de grenzen van zijn geboorteland.

In zijn leven en werk mag Van Gogh 'nationale kenmerken' vertonen en zijn wortels mogen in Nederland liggen; mogelijk is er geen breuk tussen zijn vroege en late werk; er zijn misschien aspecten in zijn vroege werk te vinden die de gedachte ondergraven dat hij alleen maar zichzelf wilde uitdrukken, die er juist op wezen dat hij een stem wou geven aan vreugde en verdriet in de levens van anderen; wellicht behoorde hij meer tot zijn eigen tijd dan tot alle tijden – maar dit was niet per se een uitdrukking van 'nationalistisch' sentiment. De critici waren altijd zo goed om Van Gogh te beschrijven als een ware heilige, en een ware heilige is van de hele wereld – als er maar gelovigen zijn. Ondanks alle inspanningen om een canonieke nationale held van hem te maken, is Van Gogh er altijd in geslaagd om aan het Nederlandse dwangbuis te ontsnappen, en daar-

om zal het alleen maar problemen opleveren om hem op een meer dan vrijblijvende manier binnen de Nederlandse canon vast te pinnen. Wat de critici van toen ook geprobeerd hebben, en ze nu nog steeds doen, Vincent van Gogh zal voor altijd en eeuwig 'het Nederlandse voorbij' zijn.

Louis van Tilborgh

Louis van Tilborgh studeerde kunstgeschiedenis aan de Universiteit Utrecht. In 1986 kreeg hij de J.G. van Gelder-prijs voor zijn in *Simiolus* gepubliceerde artikel over freudiaanse symboliek in het oeuvre van Pyke Koch. Werkend als onderzoeker voor de Universiteit Utrecht was hij in dat jaar, samen met Guido Jansen, verantwoordelijk voor de tentoonstelling *Op zoek naar de Gouden Eeuw. Nederlandse schilderkunst 1800–1850*. In dat jaar werd hij benoemd als conservator in het Van Gogh Museum, waar hij werkte op de tentoonstellingsafdeling (tot 1990), op de afdeling Collectie (tot 2006), en daarna bij de sektor Onderzoek. Hij was onder andere verantwoordelijk voor de tentoonstelling *Van Gogh & Millet* en de grote overzichtstentoonstelling in 1990. Van Tilborgh publiceerde over Van Goghs *Aardappeleters*, maar ook over diens *Zonnebloemen*, en schreef samen met Ella Hendriks innoverende artikelen over de authenticiteitsproblematiek van Van Goghs oeuvre. Samen met Ella Hendriks promoveerde hij in 2006 op *New views on Van Gogh's development in Antwerp and Paris*. Van Tilborgh is sinds 1984 co-editor van *Simiolus* en publiceert regelmatig in *The Burlington Magazine*.

VAN GOGH

EEN NEDERLANDSE REIZIGER IN FRANKRIJK

LOUIS VAN TILBORGH

Van Gogh was geen huismus. Hij veranderde in zijn 37-jarige leven maar liefst 27 keer van woonplaats. Dit ogenschijnlijke rusteloze reizen van de ene bestemming naar de andere kwam niet voort uit een hang naar avontuur. Hij vond verhuizen 'iets vreselijks' [12] en had hiervoor zo zijn argumenten: 'een mens heeft zijn wortels, het verplanten is een pijnlijk iets, [zelfs] al was de grond beter voor hem werwaarts hij verplant wordt' [397]. Of zoals zijn broer Theo over hem schreef: hij hield van 'het bestaande'.¹ Maar dit betekende niet dat Vincent zich op één plek wilde nestelen. Als zijn werk in gevaar kwam – door bijvoorbeeld het wegblijven van modellen of te hoog opgelopen huurschulden –, dan vertrok hij snel, zonder ver vooruit te zien of terug te blikken. Dit leven-bij-de-dag prefereerde hij tevens in zijn werk, want 'plannen, die lopen vast in de prachtigste berekeningen, terwijl je een heleboel onverwachte dingen maakt, als je profiteert van het toeval en vandaag werkt zonder te denken aan morgen' [684]. Dat toeval bracht hem uiteindelijk in Frankrijk, en de vraag is wat hij van het buitenland vond en wat het met hem deed.

Van 'kosmopoliet' tot solitaire waarheidszoeker

Van Goghs eerste verblijf in het buitenland was in 1873, toen hij werkte bij de kunsthandel Goupil & Co en door zijn werkgevers naar Londen was gestuurd. Hij was opgetogen over de mogelijkheid zijn Engels te verbeteren en nam zich voor 'de dingen maar niet te zwaar op te nemen' [5]. Hij was bereid zich aan te passen en kocht een hoge hoed waar men 'in Londen niet buiten' kon.² Al dan niet gesterkt door de uitstraling van dit hoofddeksel, steeg zijn zelfvertrouwen: 'ik begin soms te geloven dat ik er langzamerhand toe begin te komen een waar Cosmopoliet te worden, dat is geen Dutchman, Englishman of Frenchman, maar eenvoudig een *man*. En tot vaderland de wereld, dat is 't kleine plekje op de wereld waar we neergezet worden' [18].

Van Gogh wilde zo laten zien dat hij tot de gegoede burgerstand behoorde. Die streefde overal in West-Europa naar dezelfde levenswijze en mentaliteit, en het door hem wat relativerend beschreven wereldburgerschap was daar een onderdeel van. Hoewel sommigen hem vandaag de dag graag willen koesteren als een eenvoudige dorpsjongen, was hij allesbehalve dat. Zeker, hij zou na zijn vertrek uit zijn geboortedorp Zundert een allesverterende heimwee houden naar 'ons Brabant' [23], de onbedorven plattelandsstreek waar hij was opgegroeid, maar zijn geestelijke bagage was niet die van zijn dorpsgenoten.

Zijn vader behoorde als predikant tot de gegoede stand, en al was hij benoemd in een spreekwoordelijk gat, door zijn universitaire opleiding en zijn familie had hij beter zicht op de wereld dan zijn onbeduidende standplaats wellicht doet vermoeden. Hij gaf zijn kinderen een gedegen opleiding, en zo leerde Van Gogh al vroeg Frans, destijds de internationale taal bij uitstek, maar ook wat Duits en Engels.³ Goed ontwikkeld was die laatste taal bij hem echter niet, en te Londen besloot hij al snel om zijn kosthuis te verruilen voor een kamer bij een familie thuis, waar hij de voertaal sneller onder de knie hoopte te krijgen. Hij grapte zelfs dat er bij het door hem gekozen gezin een papegaai was die 'beter Engelsch' sprak dan hijzelf.⁴ Dit leren van de landstaal was voor hem geen verplichting; hij zag het als iets vanzelfsprekends. Vincent paste zich zoveel mogelijk aan, en het beste was dan de moedertaal geheel links te laten liggen.

Die behoefte tot aanpassing bij een buitenlands verblijf door zich de taal eigen te maken, bleef kenmerkend voor hem, maar het kosmopolitisme als ideaal zwoor hij af. In 1874 werd hij door zijn werkgever in Londen naar Parijs gezonden, maar daarna keerde hij weer terug naar Engeland, waar hij zich uit de wereld begon terug te trekken, zoals zijn ouders tot hun verdriet constateerden. Hij moest juist 'onder de mensen voor zijn vorming', maar hun zoon had inmiddels andere ideeën.⁵ Al dan niet geïnspireerd door Renans *La vie du Jésus* en Carlyles *Sartor Resartus* zag hij zijn eigen leven steeds meer als een solitaire *Bildungsgeschichte*, een 'self-formative educational journey', waarbij studie door lezen de voorrang had boven deelname aan het maatschappelijke, door zijn stand bepaalde leven.⁶ Deze romantisch gekleurde zoektocht naar een hoger, aanvankelijk religieus goed stond in groot contrast met zijn werk, en hij verloor dan ook zijn interesse in de kunsthandel, werd 'suf van vroomheid', waarna ontslag volgde.⁷

Deze verandering in gedrag was blijvend. 'Vincent is een van de lui, die de

wereld van nabij gezien heeft en zich ervan heeft teruggetrokken', zoals Theo later zou omschrijven.⁸ Vincent zelf hoopte na zijn ontslag op een baan als predikant en, toen dat mislukte, op een aanstelling als evangelist in de Borinage. Maar in 1880 vervloog ook die droom, waarna hij niet meer goed wist wat hij met zichzelf moest aanvangen. Hij had sinds zijn ontslag gezworven tussen Nederland, Zuid-Engeland en de Borinage, en zonder huis, zonder vaderland, zonder baan kon hij weinig anders doen dan zich vastklampen aan het idee dat hij vooral trouw moest blijven aan wat er in hem *zelf* omging, waarbij zijn woonplaats er dus niet toe deed: 'in plaats van aan de heimwee te gronde te gaan heb ik tegen mezelf gezegd: je land of vaderland is overal' [155]. Het melancholieke peilen van de eigen ziel was zijns inziens de enige manier om uit de misère te geraken: 'de weg die ik nu bewandel, die moet ik blijven volgen; als ik niets doe, als ik niet studeer, als ik dus niet meer zoek, dan ben ik dus verloren'.

Van Gogh kwam vervolgens tot de conclusie dat hij vooral heimwee had '*naar het land der schilderijen*' en hij besloot deze passie te gaan najagen, waarmee zijn kunstenaarschap een aanvang nam [155]. Dat bracht hem weer terug in Nederland, want zonder inkomsten was hij uiteraard aangewezen op steun van zijn familie, en geen goedkoper onderkomen dan dat van je ouders. Hij verlangde ook wel terug naar het Brabantse landschap – 'Brabant is toch Brabant, en 't vaderland is toch 't vaderland, en landen der vreemdelingschappen zijn landen der vreemdelingschappen' [89] –, maar geestelijk en sociaal was hij inmiddels zo ver van zijn ouders vervreemd geraakt, dat het samenwonen voor allen ongemakkelijk was. 'Men kan niet altijd buiten het vaderland leven en 't vaderland is niet de natuur alleen, maar er moet bijkomen: mensenharten die 't zelfde zoeken & voelen', om een citaat uit later tijd enigszins te misbruiken. 'En dan is 't vaderland wat compleet & voelt men zich thuis' [352].

Van Gogh was evenwel vrij van nationalistische gevoelens, en beschouwde wat hij maakte niet als iets specifiek Nederlands. De schilderkunst was van oudsher ingedeeld naar scholen per land, maar in de loop van de negentiende eeuw werd zij steeds internationaler van karakter. Het nieuwste van het nieuwste ontstond wel steeds in Frankrijk, maar aangezien het buitenland dit voorbeeld volgde, vervaagden de grenzen. Zo was Van Gogh geïnspireerd door de Franse School van Barbizon, die in Nederland tot voorbeeld was uitgeroepen door de kunstenaars van de Haagse School, Van Goghs voorgangers. Beide scholen lieten zich inspireren door het realisme van de Hollandse zeventiende-eeuwse

schilderkunst, en wat dit betekende in termen van nationale scholen werd in 1860 aardig samengevat door Gerard Bilders, een van de voorlopers van die Haagse School: 'Ik ben dus nu goed Fransch, maar juist door goed Fransch te zijn ben ik goed Hollandsch, dewijl de groote Fanschen van tegenwoordig en de groote Hollanders van voorheen veel met elkander gemeen hebben.'⁹

In de verwachting gelijkgezinden aan te treffen vertrok Van Gogh eind 1881 naar Den Haag. Inmiddels levend van een maandelijks bijlage van Theo (die bij dezelfde kunstfirma werkte als waar Vincent was begonnen), richtte hij zijn huurwoning als atelier in en droomde voorzichtig van bezoekende handelaren, maar als beginnend kunstenaar met gebruiksaanwijzingen vond hij nauwelijks aansluiting, laat staan respons. Dan maar weer de natuur in, zal hij gedacht hebben, en eind 1883 reisde hij af naar het toen nog ruige Drenthe, waar hij in de herbergen en dwalend in het landschap zo godsgrouwelijk eenzaam was dat hij in talrijke brieven Theo tot het kunstenaarschap probeerde over te halen, zodat zij in de toekomst gezamenlijk zouden kunnen optrekken, waarbij hij zelfs de gedachte opperde van immigratie naar Amerika.¹⁰ Zijn broer weigerde beleefd, en Van Gogh kon toen kennelijk niets anders bedenken dan opnieuw een beroep te doen op die allerlaatste reddingsboei voor kinderen in nood: ouders.

Zij waren inmiddels verhuisd naar Nuenen, en Van Gogh hield het hier langer uit dan het ruziënde begin deed vermoeden. Na het onverwachte overlijden van zijn vader in de lente van 1885 werd hij door zijn oudste zuster Anna evenwel gesommeerd het huis te verlaten. Hij ging elders in het dorp wonen en vertrok aan het einde van het jaar naar Antwerpen, waarmee hij zijn oude ideaal van het boerengenre opgaf. Geld verdienen kreeg nu de hoogste prioriteit, maar hij slaagde er niet om werk te slijten bij de plaatselijke kunsthandel. Hij raakte wat financiën en gezondheid betrof snel 'op zeer laag water' [559] en, zonder zijn schulden te hebben afbetaald, vertrok hij eind februari 1886 halsoverkop naar Parijs. Nu zijn ouders uit het zicht waren verdwenen, was er als reddingsboei immers alleen nog Theo, die hem in de Franse hoofdstad niet alleen een goedkope slaapplek kon bieden, maar ook als voordeel had dat hij behoorde tot een van die 'mensenharten die 't zelfde zoeken & voelen' [352]. In Antwerpen had Vincent bovendien kort geprofiteerd van het gratis onderwijs op de plaatselijke academie, en in de Franse hoofdstad hoopte hij zich nog verder te kunnen bekwamen op het atelier van Ferdinand Piestre, beter bekend als Cormon, dat bij buitenlanders hoog stond aangeschreven.

Frankrijk

Achteraf gezien bleek Parijs voor Van Gogh een zegen. Hij veranderde tijdens zijn tweejarige verblijf van een realist met een idealistische boodschap in een waarachtige modernist die wilde voortbouwen op de prestaties van de impressionisten. Die transformatie was zo overtuigend en succesvol dat latere generaties worstelden met de vraag of zij hem nu als een Nederlandse dan wel als een Franse kunstenaar moesten zien.

Van Gogh arriveerde als een ware provinciaal. Zijn kennis van de moderne Franse kunst was grotendeels gelimiteerd tot die van de School van Barbizon, en hij wilde in het voetspoor van deze kunstenaars treden, zij het met een wat kleurrijker soort kunst dan sommigen van hen wellicht voor wenselijk hielden. Weliswaar had Theo hem voor zijn vertrek naar Parijs al op de hoogte gebracht van de opkomst van de impressionisten, maar hij begreep er het fijne niet van en was er ook 'weinig nieuwsgierig of verlangend' naar [450]. Toen hij eenmaal in de Franse hoofdstad met de prestaties van de latere generaties werd geconfronteerd, was hij zelfs ronduit geschokt: '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' [626], zo verklaarde hij achteraf.

Als we Theo buiten beschouwing laten, was er in Parijs geen sociale druk op Vincent om hem over te halen tot deelname aan de nieuwe ontwikkelingen. Hij had in die eerste tijd geen contact met Franse kunstenaars, laat staan met de Parijse avant-garde. In de eerste drie maanden van zijn verblijf werkte hij op het reeds genoemde atelier van Cormon, waar hij was geconfronteerd met de voor vreemdelingen gebruikelijke tweedeling: 'it was very French and the foreigner was kept rather apart', zoals een medeleerling schreef.¹¹ Van Goghs kennissen uit deze tijd waren dan ook de buitenlanders uit dit atelier, en zij lijken met al even achterhaalde ideeën over de de moderne Franse kunst in Parijs te zijn gearriveerd. Van Gogh ruilde werk met nu vergeten kunstenaars als de Spanjaard Fabian de Castro, de in Algerije geboren Charles Antoine, de wat bekendere Australiër John Russell, en de Amerikaan Frank Myers Boggs, die geen leerling was op Cormons atelier, maar een relatie van Theo was.

Pas aan het einde van het jaar kwam hierin verandering. Van Gogh legde toen bij de verfhandelaar Tanguy contact met Emile Bernard en Henri de Toulouse-Lautrec, twee Franse leerlingen van Cormons leerschool, die hij vermoedelijk

Vincent van Gogh

Nachtcafé, 1888

New Haven, Yale University Museum Art Gallery

(Legaat Stephen Carlton Clark, B.A. 1903)

[F 463]



kende van zijn eigen tijd op het atelier.¹² Deze vorm van integratie had grote gevolgen, want dankzij hen raakte hij betrokken bij het debat over de richting van de meest recente kunst. Hij begon voorzichtig te experimenteren met de verworvenheden van het (neo-)impressionisme en later het zogeheten cloisonisme, waarin een belangrijke rol was weggelegd voor de navolging van de Japanse prentkunst. In de loop van zijn tweede jaar te Parijs werd hij zo een wat meer volwaardige gesprekspartner voor de kunstenaars waartoe Theo als handelaar toegang had of kreeg: Signac, Degas, Pissarro, Guillaumin, Seurat en Gauguin.

Op zoek naar een tweede vaderland

Ondanks dit hoopvolle begin van een sociale en artistieke integratie, was Van Gogh de stad na twee jaar beu; zijn energie was er weggevoerd. Te veel absint, slechte wijn, vette steaks, overmatige drukte, geen natuur, veel trappenlopen, het in zijn ogen vervelende competitiegedrag van schilders en uiteindelijk de koude winter deden hem volgens eigen zeggen vluchten naar Arles, waar het klimaat warmer was en hij de uitgesproken kleuren hoopte aan te treffen van de door hem inmiddels zo gewaardeerde Japanse prentkunst. Zijn zelfvertrouwen was bij vertrek niet groot, maar in Zuid-Frankrijk smolt zijn onzekerheid weg als ijs bij hitte.

Sociaal gezien was de overgang groot. In Parijs trok hij op met enkele artistieke gelijkgezinden, hier niet – al legde hij wel contact met enkele rondom Arles verblijvende kunstenaars.¹³ Die afwezigheid van collega's had voordelen. Er was niemand die kritische vragen stelde, waardoor Van Gogh, na zijn te Parijs voltrokken kennismaking met de verworvenheden van het (neo-)impressionisme, ongestoord kon zoeken naar wat hij nu zelf belangrijk vond. Maar er was ook een keerzijde. Bij een artistieke doorbraak was er nooit een collegiale schouderklop en niemand die meedacht over wat hij had gepresteerd. Als hij in zijn studies tot in het extreme was gegaan, wist hij bijgevolg nooit zo goed hoe hij zijn eigen bijdrage moest inschatten. Hij twijfelde dan over het belang ervan. Vernieuwend: ja, maar goed: nee. Radicale werken als *De zaaier* (F 451) en later *De sterrennacht* (F 612) vond hij bijvoorbeeld mislukt, al zijn het wel degelijk hoogtepunten uit zijn oeuvre.

Voordelig was dat Van Gogh in Zuid-Frankrijk als buitenlander beter observeerde dan de doorsnee Fransman zou hebben gedaan. Nooit iemand vóór hem had de door de Grieken geïntroduceerde olijfbomgaarden en de donkere

Vincent van Gogh

De diligence van Tarascon, 1888

Princeton, The Art Museum

(Bruikleen Henry and Rose Pearlman Foundation)

[F478a]



cipressen in de Provence gemaakt tot wereldwijd bekende *landmarks* van de streek – al waren ze dat al sinds eeuwen. Maar Van Gogh was nu eenmaal van huis uit een realist en noteerde wat karakteristiek was aan de plek waar hij was beland. Zijn aandacht beperkte zich om dezelfde reden ook tot het menselijke en het alledaagse, en dat betekende dat hij niet de klassieke, Romeinse monumenten in Arles schilderde, zoals het amfitheater en de oude kerk, maar wel de cafés en de parken, waar zowel burgerfamilies dwaalden als de menselijke nacht- uilen: prostituees en hun pooiers.

Wat hem in het zuiden boven alles intrigeerde was 'de fellere zon en het effect daarvan op de natuur' [633]. Hij kende die als noorderling niet en concentreerde zich op de uitgesproken kleuren van de Provence. Het verschil met het egale, grijze licht in het noorden was zo groot dat hij niet zag dat het zuidelijke zonlicht de kleuren ook vaak overstraalde, maar anders dan de Franse impressionisten was hij nu eenmaal niet gevoelig voor de weergave van licht. Zijn kennis van het noorderlijke licht had wel een voordeel. De knallende kleuren van het zuiden hadden een vertolker nodig die wist hoe hij ze op elkaar moest afstemmen zonder een rammelend effect te verkrijgen, en dankzij zijn scholing in de tonale schilderkunst bleek hij hiertoe uitstekend in staat te zijn.

Groot was het gevaar van eenzaamheid, net als destijds in Drenthe. Van Gogh sprak het lokale dialect niet en was veel meer op zichzelf aangewezen dan in Parijs. 'Een groot aantal dagen gaat voorbij zonder dat ik één woord tegen iemand zeg, behalve om mijn eten of een koffie te bestellen', zo schreef hij na enkele maanden. 'En zo is het vanaf het begin geweest' [636]. Hij slaagde er uiteindelijk wel in om contacten te leggen, maar ze waren nogal eenzijdig – allemaal te herleiden tot cafébezoek. Tot zijn vrienden rekende hij het echtpaar Ginoux-Julien, eigenaren van het Café de la Gare, en in hun etablissement ontmoette hij denklijk ook zijn andere kennissen: Joseph Roulin, de beheerder van het postmagazijn op het station in Arles, en enkele zouaven van het garnizoen te Arles, onder wie ene Paul Eugène Milliet.

Voor zijn verblijf was hij net als in Drenthe aangewezen op die troosteloze plekken voor immigranten, reizigers of alleenstaande mannen zonder veel geld – kamers in goedkope hotels dan wel cafés. Dit leven zonder huis noch haard zal zijn meer filosofische of religieus onderlegde gevoel in het leven 'een reiziger te zijn die ergens heen gaat, naar een bestemming' hebben versterkt, al besepte hij heel goed dat dit geen realiteit, maar een gevoel was [656]. In de praktijk over-

Vincent van Gogh

Herinneringen aan het noorden, 1890

Amsterdam, Van Gogh Museum

(Vincent van Gogh Stichting)

[F 675]



heerste evenwel de frustratie over dit zwervende leven, wat hij vastlegde in *Nachtcafé* (F 463) (afb. 1), een portret van het café van de Ginoux, waar hij bijna vier maanden zou doorbrengen.¹⁴ Hij wilde hierin tot uitdrukking 'brengen dat het café een plaats is waar je jezelf kunt slopen, gek kunt worden, misdaden kunt begaan' [677].

Van Goghs weersin tegen dit bestaan was sinds zijn aankomst snel toegenomen. 'Natuurlijk, zolang je jong bent, geeft het niets om huis noch haard te hebben en als een reiziger in cafés te leven', maar het was afstompemd, 'vooral niet te combineren met geestelijke arbeid' [682]. Hoe diep dat gevoel was, blijkt uit zijn toelichting op zijn schilderij van een koets uit Tarascon, die hij zag op de binnenplaats van een herberg (F 478a) (afb. 2). Dit op reizigers wachtende voertuig bracht hem Daudets *Tartarin de Tarascon* in herinnering, waarin een Provençaalse koets uitvoerig klaagt over zijn ondraaglijke leven. Deze diligence was een lotgenoot – net als hij doodmoe van al dat gereis tussen de ene en de andere stopplaats.

Van Gogh zou Van Gogh niet zijn geweest als hij niet al actie had ondernomen om van dit nadelige verblijf in 'geldverslindende hotels' af te komen [664]. Hij huurde in mei een slecht onderhouden woning en begon dat begin september in te richten, waaraan hij veel geld besteedde. Hij wilde dit 'kunstenaarshuis' van onder tot boven met schilderijen decoreren en het zo 'meubileren dat ik er altijd iemand onderdak kan bieden' [677, 685]. Dat kon Theo zijn, maar Van Gogh dacht met name aan Gauguin, die na een financiële toezegging van zijn broer beloofd had om Vincent in Arles te komen vergezellen.

Toen Van Gogh het huis betrok, dacht hij eindelijk te gaan 'leven, en ademen, nadenken en schilderen' [685]. Bevrijd van het troosteloze leven in cafés zag hij de toekomst hoopvol tegemoet. De omgeving van Arles bood hem volop motieven, en als Gauguin zou arriveren, zou er ook sprake zijn van een gelijkgestemde ziel als steun en toeverlaat. En wat het werk betrof, hij liep 'als een schilderlocomotief' en dacht door 'geduldig op dezelfde plek te blijven' er een bloeiend atelier van te kunnen maken [688]. Dit zou dan, zo schreef hij Theo, het resultaat zijn van hun gezamenlijke inspanning, en mocht het werkelijk allemaal zo uitvallen als hij nu dacht en hoopte, dan 'lijkt het mij nog altijd niet onmogelijk dat het Zuiden zowel voor jou als voor mij in zekere zin een tweede vaderland wordt' [688]. Die laatste gedachte bleek geen impuls te zijn. Hij had, zo liet hij later opnieuw weten, 'niets dan goeds' te melden over de Provence: 'ik amuseer me

er steeds meer en het zal voor ons [werkelijk] een nieuw vaderland worden' [703].

Om Theo en Gauguin op de hoogte te brengen van dit geruststellende gevoel van de veilige thuishaven, stuurde hij hen beiden een schetsje van zijn *Slaapkamer* (F 482), dat hij had geschilderd na een periode van rust, volgend op een tijd van verhit werken. Het zien van het schilderij moest ontspanning geven 'aan het hoofd, of liever gezegd, aan de verbeelding', zo schreef hij, 'de kleuren ervan zouden rust of slaap in het algemeen suggereren' [705]. Het werk 'zou een contrast vormen met bijvoorbeeld *De diligence van Tarascon* en het *Nachtcafé*', waarmee hij kennelijk wilde zeggen dat na het inrichten van de eigen thuishaven het rusteloze en vermoeiende leven voorbij zou zijn.

Door het vinden van geestelijke rust kwam er aandacht voor de eigen artistieke identiteit, die door zijn succesvolle integratie in de Parijse avant-garde wat in de verdrukking was geraakt. De *Franse* normen aangaande de moderne kunst werden minder belangrijk: 'dat wat ik in Parijs heb geleerd, verdwijnt' [663], zo schreef hij in augustus. Hij keerde naar zijn mening terug naar zijn oude idealen van voor zijn komst naar Parijs en begon tegenover Émile Bernard zelfs zijn voorkeur uit te dragen voor het realisme van de zeventiende-eeuwse Hollandse schilderkunst. Die oude liefde had hij vanaf zijn overgang naar het modernisme in de winter van 1886-87 onderdrukt, maar thans presenteerde hij Hals en Rembrandt als zijn grote voorbeelden, waarmee hij zich afzette tegen zijn vriend Bernard, die was gaan dwepen met de Italiaanse primitieven. Toen Gauguin eindelijk in Arles zou arriveren, zocht Van Gogh voorts nadrukkelijk naar een samengaan van zijn eigen, Hollandse idealen en de veel modernere, door Gauguin aangehangen denkbeelden.

Ziekte

Van Goghs optimisme over zijn toekomst, de vreugde over het bezit van een eigen huis, de hoop op Zuid-Frankrijk als een tweede vaderland en de zekerheid te kunnen werken aan de eigen artistieke identiteit werd aan het eind van Gauguins verblijf ruw verstoord door de eerste tekenen van zijn ziekte, denkkelijk een vorm van epilepsie. Hij leed aan waanvoorstellingen en had aanvallen van psychotische aard. Tijdens zijn eerste aanval sneed Van Gogh zijn linkeroorlel af, waarna hij werd opgenomen in het plaatselijke ziekenhuis.

De door Gauguin gealarmeerde Theo kwam op bezoek, maar ze vertrokken al snel weer naar Parijs, waarna Van Gogh was aangewezen op hulp van zijn

vrienden en kennissen uit Arles.

Iedereen hier is goed voor mij, de burens &c., goed en vriendelijk, zoals in je vaderland. Ik weet dat verschillende mensen hier me om portretten zouden vragen als zij durfden' [744]. Hij voorzag in de toekomst 'nogmaals ten prooi [te zullen] vallen aan problemen, vergissingen, zorgen, dat ontken ik niet. Maar in dit jaar '89 zullen wij in ieder geval gewerkt hebben met de Fransen, die wij liefhebben, zoals zij ons van hun kant een gevoel van vaderland geven.

Dat liefdevolle gevoel kwam evenwel snel onder druk te staan. Van Gogh keerde terug naar zijn woning, maar toen hij opnieuw een aanval kreeg, drongen angstig geworden omwonenden in een petitie aan op hernieuwde detentie in het ziekenhuis. Het was 'een klap in mijn gezicht, dat er zoveel mensen waren die laf genoeg waren om zich met z'n allen te keren tegen één, en nog wel een zieke ook' [750]. Liever was hij doodgegaan, bekende hij later aan Theo, 'dan zoveel problemen te veroorzaken en te ondergaan' [747]. Al wist hij het niet, navrant is dat tot de ondertekenaars ook zijn kennis Joseph Ginoux behoorde, de eigenaar van het café, die zonder twijfel door zijn klanten onder druk was gezet.¹⁵

Van Gogh vond na verloop van tijd vervangende woonruimte, maar de vijandelijke reactie van de buurtbewoners en het onbegrip over zijn ziekte dreven hem tot wanhoop. 'De beste troost, zo niet de enige remedie', zo bekende hij aan de schilder Paul Signac, die hem tijdens zijn tweede opsluiting als enige vanuit Parijs bezocht, 'is volgens mij nog steeds innige vriendschappen, zelfs al hebben die het nadeel dat zij ons hechter aan het leven binden dan ons in dagen van groot lijden wellicht wenselijk lijkt' [756].

Tijdens zijn aanvallen werd hij overmand door herinneringen aan vroeger. Dit koorstige dromen over zijn jeugd bleef hem plagen nadat hij in mei 1889 zijn vrijheid moedwillig had opgegeven door opname in een inrichting bij het nabijgelegen Saint-Rémy. 'Zijn ideeën over zelfmoord zijn verdwenen; overgebleven zijn slechts zijn dromen, die lijken te verminderen, en minder intensief zijn', zo schreef de verantwoordelijk arts, Théophile Peyron, in de herfst van 1889.¹⁶ Van Gogh hield zich groot, probeerde net als voorheen 'sombere dingen niet somber op te nemen' [764], maar de situatie was vaak mensonterend. Hij kreeg meerderre aanvallen en noemde zijn werk uit deze tijd 'bijna een angstkreet' [856].

Bijna niemand bezocht hem. Voor het eerst sinds zijn vertrek uit Nederland begon hij regelmatig aan zijn moeder te schrijven, en bij het minste of geringste

sloeg de heimwee toe. 'Wat niet goed is, want onze weg is vooruit en het is verboden en ook onmogelijk om op onze schreden terug te keren, d.w.z. dat je er ook aan kunt denken zonder dat je door een al te melancholieke heimwee wegzinkt in het verleden' [800]. Maar hij kon er geen invloed op uitoefenen, en tijdens de laatste aanvallen in de inrichting, begin 1890, gaf hij er bewust aan toe. Hij probeerde in enkele schilderijen en meerdere tekeningen zijn 'herinneringen aan het noorden' vast te leggen [863]. Afgebeeld zijn Brabantse boerderijen met mosdaken, maar we zien soms ook bergen en lange bomen blijken geen populieren te zijn maar cipressen (afb. 3), waardoor we deze groep werken kunnen duiden als moedwillige pogingen van Van Gogh om zijn dromen van toen vast te leggen, waarin herinneringen aan het Nederlandse platteland vermengd waren geraakt met elementen uit zijn toenmalige, Provençaalse omgeving.

Na een jaar vond hij het genoeg. Hij was hersteld van zijn laatste, uit februari-april 1890 daterende aanval, en reisde zonder begeleiding af naar Parijs. Hij ging wonen in het door zijn broer aanbevolen Auver-sur-Oise, dicht bij Parijs. Het deed hem 'verdriet zo te moeten vertrekken', maar hij hoopte dat zijn zelfvertrouwen terug zou keren als hij eenmaal bevrijd was 'van die omgeving en van die omstandigheden die ik niet begrijp en ook niet wil begrijpen' [868, 867]. Frankrijk had als tweede vaderland binnen bereik gelegen, maar zijn sociale en artistieke integratie was volledig doorkruist door het toeval van een ziekte. Hij had dus in 'het zuiden niet meer geluk' gehad 'dan in het noorden', maar er was ten opzichte van toen wel iets essentieels veranderd. Zijn oorspronkelijke gedrevenheid had aan kracht ingeboet [752]. 'Ik voel me – mislukt', schreef hij in Auvers, 'dat is het wat mij betreft, ik voel dat dat het lot is dat ik aanvaard en dat niet meer zal veranderen' [RM 20]. Zijn enige reddingsmiddel was 'proberen te leven met de tegenspoed' [870], waartoe nu evenwel het beangstigende besef behoorde dat de ziekte weer elk moment kon toeslaan. Hij had berekend dat de periode van rust tussen twee aanvallen drie à vier maanden was.

Toen het einde hiervan in zicht kwam, pleegde hij zelfmoord.

NAWOORD

De bijdragen aan *Overall Vincent* tonen tezamen dat Vincent van Gogh zich overal bevindt. De verspreiding van zijn werk, brieven en levensverhaal, de miljoenen reproducties, filmische odes, kunstkritische, filosofische, poëtische en literaire vertogen, hebben van hem een wereldburger gemaakt die hem doet uitstijgen boven alle grenzen.

Tegelijkertijd blijken deze representaties en verhalen in veel gevallen echter ook een poging te zijn tot verankering en toe-eigening. Ze appropriëren Van Gogh, willen hem ook aarden op nationaal grondgebied. Het is alsof zijn doeken in wezen wit zijn gebleven, wachtend om beschilderd te worden in de kleuren van een nationale vlag.

Op deze manier illustreert *Overall Vincent* dat de constructie van nationale identiteit onmiskenbaar gekoppeld is aan internationaliteit en dat zij performatief van karakter is. Van Goghs 'migratiegeschiedenissen' bieden de lezer aldus een kritische reflectie op en contextualisering van de hedendaagse zoektocht naar nationale identiteit en de rol die daarvoor is weggelegd voor visuele cultuur.

Vanaf het vroegste begin – zo laat Louis van Tilborgh zien – heeft al bij Van Gogh zelf een soort spanningsveld bestaan tussen nationalisme en internationalisme, wat zich uitte in een permanent heen en weer bewegen tussen de wens zijn geboorteland te verlaten en ernaar terug te keren. Dit spanningsveld is vooral te vinden in zijn brieven, maar kan ook worden waargenomen in zijn kunst.

Onmiddellijk na zijn dood begon de strijd om Van Goghs oorsprong. In dit proces zien we enerzijds pogingen Van Goghs wortels definitief aan Nederland te verbinden, zoals Rachel Esner beschrijft. Anderzijds wordt Van Goghs dubbelzinnige heimatgevoel weggedrukt door het modernistische denken waar kosmopolitisme de boventoon voerde. Zoals Griselda Pollock in haar bijdrage laat zien, heeft deze tendens ertoe geleid dat we Van Goghs vroege werk uit Nederland niet goed kunnen begrijpen.

Zoals in de inleiding beschreven werd, dient de territorialisering van cultuur veelal politieke doeleinden. In *Overall Vincent* tonen diverse auteurs hoe de vele nationale claims op Van Gogh inderdaad verre van neutraal zijn. Carel Blotkamp toont ons onder meer hoe de Duitse *Blut und Boden*-ideologie en haar cultuurfilosofische achtergrond de receptie van Van Gogh heeft beïnvloed. Thijs West-

steijn kijkt vanuit een hedendaags perspectief naar hoe Van Gogh ingezet kan worden in het proces van dekolonisatie en de overwinning van rassenongelijkheid. Ook Fouad Laroui toont op poëtische wijze hoe de schilder tot een nieuw zelfbewustzijn onder immigranten kan leiden.

Een ander belangrijk element in de receptie van Van Gogh blijkt de verhouding tussen 'hoge' en 'lage' cultuur te zijn. Juist voor de kwestie van nationale identiteitsvorming is dit een relevant aspect aangezien, zoals Christine Delhay in haar essay laat zien, het juist de commercialisering van Van Goghs werk en leven is die het mogelijk maakt dat iedereen, waar ter wereld dan ook, zijn eigen Van Gogh kan creëren. Deze democratisering van Van Goghs 'hoge' kunst bleek, zo beschrijft Caroline Roodenburg-Schadd, al te zijn ingezet in de jaren vijftig toen het Stedelijk Museum in Amsterdam Van Goghs oeuvre gebruikte als specifiek Nederlands exportproduct. De kunstenaar dankt zijn sterrenstatus aan deze mondiale verspreiding, wat – in relatie tot Japan – ook aan de orde komt in de bijdrage van Kris Schiermeier.

De plaats van Van Goghs werk was in sommige gevallen lastig te bepalen. Filmers, schrijvers, filosofen eigenen zich zijn oeuvre toe en projecteren er eigen ambities, frustraties en mediale zelfreflecties op, waardoor Van Gogh belandt in een crossmediaal labyrint. Zo toonde Margriet Schavemaker dat Van Gogh in een symbiotische gevangenschap verkeert tussen film en schilderkunst en tussen schilder en regisseur. Katherine Chandler, aan de andere kant, laat zien hoe Van Gogh tot een speelbal in een filosofische strijd werd waarbij iedere plaatsbepaling verdacht is en identiteit volledig verloren gaat.

Van Gogh zelf gaf natuurlijk alle aanleiding voor dergelijke intermediale verwarring, temeer omdat hij ook beschouwd kan worden als een zeer verdienstelijk literator. Hij schreef zijn brieven vooral in het Frans, wat de Franse literatuurwereld voor een lastige kwestie plaatst, zoals Wouter van der Veen uiteenzet.

Concluderend kan gesteld worden dat het verleidelijk is Van Gogh te zien als een rolmodel voor de hedendaagse interculturele globalisering. Net zoals hij in het verleden functioneerde als het ultieme voorbeeld van de universele modernistische kunstenaar. Echter, gezamenlijk tonen de bijdragen van *Overall Vincent* iets anders, namelijk dat het internationale en het nationale twee zijden van dezelfde medaille zijn. Immers, de voortdurende pogingen om Van Gogh als wereldburger te beschouwen gaan altijd hand in hand met territorialisering en vice versa: Van Gogh is zowel genationaliseerde Nederlander, Japanner, Maro-

NOTEN

INLEIDING

- 1 Zie voor uitleg over het primaat van plaats (naast tijd) in de kunstgeschiedenis onder meer Robert Nelson, 'The map of art history', *The Art Bulletin*, jrg. 79, nr. 1 (1997): p. 28-40.
- 2 F.P. Oostrom en Hubert Slings, *En toen.nu. De canon van Nederland – de vijftig vensters*, Amsterdam 2008 (2007).
- 3 E. Hobsbawm en T. Ranger (red.), *The invention of tradition*, Cambridge 1983.
- 4 Joep Leerssen, *National thought in Europe. A cultural history*, Amsterdam 2006, p. 197. Zie ook: ibid., 'Nationalism and the cultivation of culture', *Nations and Nationalism*, jrg. 12, nr. 4 (2006): p. 559-578.
- 5 *Identificatie met Nederland*, Amsterdam 2007.
- 6 Zie Benedict Anderson, *Imagined communities. Reflections on the origin and spread of nationalism*, Londen 1991.
- 7 Voor publicaties waarin 'the invention of tradition' wel aan (Nederlandse) kunst wordt gerelateerd, zie onder meer Tom Verschaffel, 'Schilderen voor het vaderland - Kunst en nationale propaganda', *Kunstschrift*, jrg. 48, nr. 3 (2004), p. 16-21 en de publicaties van Niek van Sas en Frans Grijzenhout, bijvoorbeeld N.C.F. van Sas, 'Nationaliteit in de schaduw van de Gouden Eeuw. Nationale cultuur en vaderlands verleden 1780-1914', in Frans Grijzenhout en Henk van Veen (red.), *De Gouden Eeuw in perspectief. Het beeld van de Nederlandse zeventiende-eeuwse schilderkunst in later tijd*, Heerlen 1992, p. 83-106.
- 8 Dieter Roelstraete, 'Great transformations. On the spiritual in art, again', *Afterall Journal*, nr. 20 (2009), www.afterall.org/journal/issue.20/great.transformations.spiritual.art.again [het

laatst geraadpleegd op 7 februari 2010]

- 9 Anna Tilroe, 'Het grote gemis', in Rutger Wolfson (red.), *Nieuwe symbolen voor Nederland*, Amsterdam 2005, p. 22-35.
- 10 Bas Heijne, 'Reflection? What reflection?', in Ben Hurkmans et al., *All that Dutch. International cultural politics*, Rotterdam 2005.

VAN GOGH EN DE NATIONALE CANON VAN DE NEDERLANDSE GESCHIEDENIS

- 1 Arie Wilschut, *Zinvul, leerbaar, haalbaar*, Amsterdam 2005, p. 7.
- 2 Zie voor meer informatie rond de nationale canon en de vijftig vensters waaruit ze bestaan, o.a.: www.entoen.nu.
- 3 Suzanne Jansen, *Het soortelijk gewicht van kunst in een open samenleving*. Inaugurale rede, Erasmus Universiteit Rotterdam, 2005.
- 4 In dezelfde discussie over de herwaardering van de Nederlandse identiteit opperden politici ook het plan een nieuw geschiedenismuseum op te richten. In september 2006 stemde de Tweede Kamer in met dit voorstel. In dit nieuw op te richten Nederlands Historisch Museum (NHM) zou de canon de leidraad vormen bij de presentatie van de Nederlandse geschiedenis. Kort na de aanstelling van de twee directeuren gaven deze te kennen de canon niet als centraal uitgangspunt te zullen nemen. Zie D. Elshout, 'Naar een Nationaal Historisch Museum. Museale functies, politieke emoties en openbaar debat', in *Boekman*, jrg. 81, nr. 21 (2009), p. 84-88. In navolging van de Raad van State heeft het ministerie van Onderwijs eind april 2009 beslist de canon niet verplicht te stellen voor het onderwijs. Verplicht stellen zou, aldus de Raad, in strijd zijn met de vrijheid van de scholen; zie: Japke-d. Bouma, '"Vensters" van canon toch niet verplicht', *NRC Handelsblad*, 3.06.2009.
- 5 Carol M. Zemel, *The formation of a legend. Van Gogh criticism, 1890-1920*, Ann Arbor 1980; zie voor meer over de Van Gogh-receptie in Duitsland, Ron Manheim, 'The "Germanic" van Gogh: a case study of cultural annexation', *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History*

of Art, jrg. 19, nr. 4 (1989), p. 277-288.

- 6 Hans Abbing, *Van hoge naar nieuwe kunst*, Amsterdam 2009, p. 9.
- 7 William Peakin, 'The world was meant for Van Gogh merchandise', *Sunday Tribune*, 27.08.2000.
- 8 Bas Heijne, 'Reflection? What reflection?', in Ben Hurkmans et al., *All that Dutch. International cultural politics*, Rotterdam 2005, p.105-106.
- 9 Merlijn Schoonenboom, 'Les 1 in de kunstgeschiedenis: Van Gogh is een mythe', *de Volkskrant*, 3.07.2003.
- 10 Hans den Hartog Jager, 'Van Gogh heeft allang geen invloed meer. Werken uit collectie Stedelijk te zien in Van Gogh Museum', *NRC Handelsblad*, 7.07.2003.
- 11 Pieter van Os en Sander Pleij, 'De mythe die te groot is', *De Groene Amsterdammer*, 30.08.2003.
- 12 Bas Heijne, "Ook de dood hoort bij de oogst van een intens leven", Bas Heine in gesprek met John Leighton, directeur van het Van Gogh Museum', *NRC Handelsblad*, 1.03.2003.
- 13 Ibid.
- 14 *Jaarverslag 2004*, Amsterdam, Stichting Van Gogh Museum, p. 7.
- 15 Van Os, 'De mythe die te groot is'.
- 16 Zie in dit verband ook Abbing, *Van hoge kunst*.

JONGE NEGER BIJ DAGERAAD VAN GOGH EN BARACK OBAMA IN EEN GEDICHT VAN DEREK WALCOTT

- 1 Derek Walcott, 'Another life', in *ibid.*, *Collected poems 1948-1984*, New York 1986, p. 143-294, hier p. 199.
- 2 Zie Mary Lou Emery, 'Derek Walcott and Wilson Harris, The poetics of painting', in *ibid.*, *Modernism, the visual, and Caribbean literature*, Cambridge 2007, p. 181-208; Peter Erickson, 'Artists' self-portraiture and self-exploration in Derek Walcott's "Tiepolo's hound"', *Callaloo*, jrg. 28, nr. 1 (2005): p. 224-235; Sarah Fulford, 'Painting the sublime in visible syntax; Derek Walcott's "Tiepolo's hound"', *Cambridge Quarterly*, jrg. 33, nr. 1 (2004): p. 11-27; T.J. Cribb, 'Walcott, poet and painter', *The Kenyon Review*, jrg. 23, nr. (2001): p. 176-184; Edward Baugh, 'Painters and painting in "Another life"', in Robert Hamner (red.), *Critical perspectives on Derek Walcott*, Londen 1997, p. 239-250; Robert Bensen, 'The painter as poet. Derek Walcott's "Midsummer"', in Hamner, *Critical Perspectives*, p. 336-347; Clara Rosa de Lima, 'Walcott: Painting and the shadow of Van Gogh', in Stewart Brown (red.), *The art of Derek Walcott*, Chester Springs 1991, p. 171-192; en Marian Stewart, 'Walcott and painting', *Jamaica Journal*, nr. 45 (1981): p. 56-68.
- 3 Walcott, 'Another life', p. 204.
- 4 Derek Walcott, *Tiepolo's hound*, New York 2000, deel 3, p. 1.
- 5 Ibid.; zie ook Erickson, 'Artists' self-portraiture and self-exploration', p. 227-228.
- 6 Rosa de Lima, 'Walcott: Painting and the shadow of Van Gogh', p. 172.
- 7 Walcott, 'Another life', p. 193.

- 8 Obama omschreef zichzelf als 'mutt' (een hond van het vuilnisbakkenras) op zijn eerste persconferentie als 'president-elect', 7 november 2008, zie www.youtube.com/watch?v=4uHn6ydl6TM [het laatst geraadpleegd op 10 februari 2009]. Walcott noemde zichzelf een 'mongrel' in zijn 'What the twilight says. An overture', in *ibid.*, *Dream on monkey mountain and other plays*, New York 1970, p. 10.
- 9 20 mei 2008, eerste Cola Debrót-lezing, leerstoel Caraïbische Letteren, Aula Universiteit van Amsterdam.
- 10 7 november 2008, Derek Walcott in gesprek met Tom Stoppard, City University of New York.
- 11 Zie Nicholas D. Kristof, 'Obama and the war on brains', *The New York Times*, 09.11.2008.
- 12 Gepubliceerd in *The Times*, 5.11.2008. Zie voor een video van Walcotts voordracht van het gedicht, www.timesonline.co.uk/tol/news/world/us_and_americas/us_elections/article5088429.ece [het laatst geraadpleegd 1 februari 2009].
- 13 Derek Walcott, *Omeros*, New York 1990; vertaling door Jan Eijkelboom, Amsterdam 1993.
- 14 Van Gogh heeft dertig schilderijen van zaaiers gemaakt; het Amsterdamse werk is waarschijnlijk het bekendste. Vergelijk zijn *Zaaier* (F 422), 1888, Kröller-Müller Museum, Otterlo.
- 15 Rosa de Lima, 'Walcott: Painting and the shadow of Van Gogh', p. 171-174.
- 16 Derek Walcott, 'The Schooner "Flight"', in *ibid.*, *Collected poems*, p. 345-361, hier p. 346.
- 17 Ibid., p. 350.
- 18 Lezing bij de aanvaarding van de Nobelprijs voor de literatuur, 7 december 1992; zie voor een geluidsopname, http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1992/walcott-lecture.html [het laatst geraadpleegd 1 februari 2009].
- 19 Rosa de Lima, 'Walcott: Painting and the shadow of Van Gogh', p. 179.

- 20** 'Saint Vincent ... the hallowed toil of crowning a wave'; Walcott, *Tiepolo's hound*, deel 3, p. 1.
- 21** Een vergelijkbaar procedé werd herhaaldelijk toegepast in de aanloop van de verkiezingen van 2008: Obama werd gefotografeerd voor een lichtbron of voorwerp waardoor een aureool ontstond (bijvoorbeeld op de voorpagina van *Time*, 19.03.2008). Zie over de Christussymboliek in Van Goghs zaaiers onder meer Kathleen Powers Erickson, *At eternity's gate. The spiritual vision of Vincent van Gogh*, Grand Rapids 1998, p. 95-99.
- 22** Irving Wallace, *The man*, New York & Londen 1964.
- 23** Barack Obama, *Dreams from my father*, New York 2004 (1995), p. 120-121.
- 24** Ibid., p. 195, p. 103.
- 25** Kevin Sack, 'The moment. A time to reap for foot soldiers of civil rights', *The New York Times*, 5.11.2008.
- 26** Toni Morrison presenteerde *A mercy* op 12 november 2008 in de New York Public Library.
- 27** Morrison in een interview met Christine Smallwood op 19 november 2008, *The Nation*, 8.12.2008.
- 28** Morrison aan Barack Obama, herdrukt in *The New York Observer*, 28.01.2008.
- 29** Interview met Jamin Brophy-Warren, 'A writer's vote: Toni Morrison on her new novel, reading her critics and what Barack Obama's win means to her', *The Wall Street Journal*, 7.11.2008.
- 30** Lezing van 3 april 1968, Mason Temple, Memphis, te beluisteren via www.americanrhetoric.com/speeches/mlkivebeentothemountaintop.htm [het laatst geraadpleegd op 10 februari 2009].
- 31** Orlando Patterson, 'An eternal revolution', *The New York Times*, 7.11.2008.
- 32** Obama, *Dreams*, p. 433.
- 33** Ibid., p. 63, p. xv.
- 34** Barack Obama, *The audacity of hope*.

Thoughts on reclaiming the American Dream, New York 2006, p. 358.

35 Obama, *Dreams*, p. 356.

36 Walcott, 'Another life', p. 294.

37 Van Gogh refereert aan deze parabel in een brief aan Émile Bernard, 26 juni 1888; zie *De brieven*, p. 632.

GESCHIEDENIS VERSUS MYTHOLOGIE HOE NEDERLANDS IS VAN GOGH?

- 1** Ernest Renan, 'What is a nation?' in Geoff Eley en Grigor Suny (red.), *Becoming national. A reader*, New York en Oxford 1996, p. 41-55.
- 2** Margaret Olin, 'From Beza'el to Max Liebermann: Jewish art in nineteenth-century art-historical texts', in Catherine M. Sousloff (red.), *Jewish identity in modern art history*, Berkeley 1999, p. 20.
- 3** Ibid.
- 4** In zijn belangrijke essay 'DissemiNation. Time, narrative and the margins of the modern nation' (in *Nation and narration*, Londen 1990) plaatst Homi K. Bhabha de culturele productie van nationalisme op het snijpunt van – van bovenaf opgelegde – pedagogische methodes en de collectieve opvoering van het aldus geleerde script. Museumbezoek is een voorbeeld van deze combinatie van leerprocessen via een voorgevormde beschrijving; de beschouwer wordt steeds opnieuw geconfronteerd met een geprefabriceerde structuur.
- 5** In dit essay worden (onder meer) de argumenten die ik heb ingebracht in het artikel 'Van Gogh and Holland. Nationalism and modernism' opnieuw onder de loep genomen. Zie *Dutch Crossing*, nr. 44 (1991): p. 45-59.
- 6** John Rewald, *Post-impressionism. From Van Gogh to Gauguin*, New York 1956. Zie voor een kritische bespreking van de term 'postimpressionisme' Fred Orton en Griselda Pollock, 'Les *Données Bretonnantes*. La prairie de représentation', *Art History*, jrg. 3, nr. 3 (1980): p. 314-344.
- 7** Zie bijvoorbeeld Allan Bowness et al., tent. cat. *Post-impressionism. Cross currents in European painting*, Londen (Royal Academy of Arts) 1979–1980. Zie voor het tentoonstellen van Van

Gogh in het algemeen Andreas Blühm, 'Displaying Van Gogh, 1886–1999', *Van Gogh Museum Journal* (1999): p. 62-83.

8 Zie Griselda Pollock, 'Stark encounters. Modern life and urban work in Van Gogh's drawings in the Hague 1881-83', *Art History*, jrg. 6, nr. 3 (1983): p. 330-358; *ibid.*, 'Labour - modern and rural I. The contradictions of representing handloom weavers in 1884', *Dutch Crossing*, nr. 33 (1987): p. 81-121; en *ibid.*, 'Van Gogh and the poor slaves', *Art History*, jrg. 11, nr. 3 (1988): p. 408-432.

9 Zie Griselda Pollock, 'Artists, media and mythologies. Genius, madness and art history', *Screen*, jrg. 21, nr. 3 (1980): p. 57-96, en *ibid.*, 'Crows, blossoms and lust for death. Cinema and the myth of Van Gogh', in Tsukasa Kôdera (red.), *The mythology of Van Gogh*, Amsterdam 1993, p. 217-239.

10 Zulke tentoonstellingen zijn een beproeving voor de bezoeker die (zoals Carol Duncan en Alan Wallach betoogden n.a.v. de algehele presentatie in het Museum of Modern Art in New York) een ideologisch script voorgeschoteld krijgt over het vervreemde individu in een kapitalistische wereld, alsook over de masculiene strijd om boven de materiële uit te stijgen door zich te verbinden met het geestelijke, bij Van Gogh tot uitdrukking gebracht in de vorm van de zon. De zon werd natuurlijk verduisterd en verdreven door vijandelijke krachten, bij hem gerepresenteerd door de zwarte kraaien in *Korenveld met kraaien* (F 779), het schilderij waarmee Van Gogh-tentoonstellingen gewoonlijk eindigen – al is het niet het laatste schilderij van de kunstenaar, die pas drie weken na de voltooiing ervan overleed. Zie Carol Duncan en Alan Wallach, 'MOMA. Ordeal and triumph on 53rd. Street', *Studio International*, nr. 1 (1978): p. 48-57.

11 Walter Van Beselaere, *De Hollandsche periode in het werk van Vincent van Gogh*,

Antwerpen 1937.

12 Ronald de Leeuw et al., *The Hague School. Dutch masters of the nineteenth century*, Londen 1983.

13 Griselda Pollock, tent.cat. *Vincent van Gogh in zijn Hollandse jaren. Kijk op stad en land door Van Gogh en zijn tijdgenoten, 1870–1890*, Amsterdam (Rijksmuseum Vincent van Gogh) 1980. Deze tentoonstelling, waarbij geen Engelstalige catalogus verscheen, werd overschaduwd door de latere reeks, op het grote publiek gerichte, tentoonstellingen over Van Gogh in de jaren tachtig en de tentoonstellingen in 1990 ter herdenking van zijn honderdste sterfjaar.

14 Fred Leeman en John Sillevs, *De Haagse School en de jonge Van Gogh*, Zwolle 2005.

15 Bij een recente tentoonstelling in München en Rotterdam werd precies deze kwestie onderzocht in relatie tot het werk van de schilders van de Haagse School; zie J. Reynaerts en Mattie Boom, *Der Weite Blick: Landschaften der Haager Schule aus dem Rijksmuseum*, Ostfildern 2008.

16 Griselda Pollock, 'The Hague School at the Royal Academy', *Burlington Magazine*, jrg. 125, nr. 963 (1983): p. 375-379. Zie ook Hans Kraan, 'The vogue for Holland', in De Leeuw et al., *The Hague School*, p. 115-124.

17 J.G. van Gelder, *The genesis of the 'Potato eaters'*, Londen 1947; Albert Boime, 'A source for Van Gogh's *Potato eaters*', *Gazette des Beaux Arts*, jrg. 67, nr. 6 (1966): nr. 6, p. 249-253; en, meer recentelijk, Louis van Tilborgh et al., *De aardappeleters van Vincent van Gogh*, Zwolle 1993.

18 G. Albert Aurier, 'Les Isolés', *Mercure de France*, nr. 1 (januari 1890): p. 24-29.

19 Raymond Williams, *The country and the city*, Londen 1975.

20 Brief aan Theo van Gogh: 'En ik heb geen berouw, en nu, weer ver van het land, voel ik vaak heimwee naar het land der schilderijen.'

Zie voor een gedetailleerde, structuralistische analyse van de stijlfiguren en metaforen en voor de ideologische en psychologische structuur van deze belangrijke brief mijn proefschrift *Van Gogh and Dutch art* (University of London, 1980), en mijn binnenkort te verschijnen boek *Reading Van Gogh. Modernism, place and memory*.

21 Dit is een argument dat in deze licht afwijkende versie niettemin schatplichtig is aan de beroemde beschouwing van T.J. Clark over Manet en het modernisme. Clark verdedigde de stelling dat het modernisme na Manet liever het risico liep onbelangrijk te worden, in plaats van middelen te ontwikkelen om het specifieke karakter van de sociale en psychologische ervaringen aan te duiden die zijn ontstaan door de nieuwe, stedelijk-industriële kapitalistische vormen van maatschappelijke relaties. Zie T.J. Clark, *The painting of modern life. Paris in the art and Manet and his followers*, Londen & New York 1986.

22 Roger Fry, *Transformations*, New York 1956, p. 235-236.

23 Russell Lynes, *Good old Modern. An intimate portrait of the Museum of Modern Art*, New York 1973, p. 132-133.

24 Het eerste hoofdstuk van *Reading Van Gogh. Modernism, place and memory* biedt een volledige analyse van dit culturele receptieklimaat.

**WAAR
ZIJN DE SCHOENEN?**

1 Jacques Derrida, *The truth in painting*, vert. Geoff Bennington en Ian McLeod, Chicago 1987, p. 257 (Engelse vertaling van *ibid.*, *La vérité en peinture*).

2 Geciteerd in Thomas DaCosta Kaufmann, *Toward a geography of art*, Chicago & Londen 2004, p. 101.

3 DaCosta Kaufmann, *Toward a geography of art*, p. 80.

4 *Ibid.*, p. 103.

5 *Ibid.*, p. 68.

6 Homi K. Bhabha, *The location of culture*, Londen 1994, p. 247.

7 Derrida, *The truth in painting*, p. 251.

8 Jacques Derrida, 'Some statements and truisms about neo-logisms, newisms, postisms, parasitisms, and other small seismisms', in David Carroll (red.), *The states of 'theory': history, art and critical discourse*, Stanford 1990, p. 69.

9 Martin Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, vertaald door Albert Hofstadter als 'The origin of the work of art', in *ibid.*, *Poetry, language, thought*, New York 1971, p. 33.

10 Meyer Schapiro, 'The still-life as a personal object – A note on Heidegger and Van Gogh (1968)', in *ibid.*, *Theory and philosophy of art: style, artist, and society*, New York 1994, p. 136.

11 Heidegger, 'The origin of the work of art', p. 35.

12 Derrida, *The truth in painting*, p. 265.

**VAN GOGH
ALS EXPORTPRODUCT
VAN HET STEDELIJK
MUSEUM 1945–1973**

1 Zie over de samenwerking tussen Sandberg en de ingenieur Van Gogh mijn eerder verschenen studie *Expressie en ordening. Het verzamelbeleid van Willem Sandberg voor het Stedelijk Museum, 1945–1963*, Rotterdam 2004 en mijn artikel 'Omwillen van Van Gogh. Sandberg als promotor van een Kunsthistorisch Studiecentrum', in Saskia de Bodt, Jenny Reynaerts en Jan de Vries (red.), *Studiecollectie. Interpretaties van kunst uit de negentiende en twintigste eeuw*, Amsterdam 2001, p. 101-114.

2 H.L.C. Jaffé, 'Ter inleiding', tent.cat. *Vincent van Gogh*, Amsterdam (Stedelijk Museum) 1945, p. vi.

3 *Ibid.*, p. xii.

4 *Ibid.*, p. xi.

5 Zie Andreas Blühm, 'Displaying Van Gogh, 1886–1999', *Van Gogh Museum Journal* (1999): p. 62-83.

6 V.W. van Gogh, 'Woord vooraf', tent.cat. *Vincent van Gogh*, Luik (Paleis voor Schone Kunsten), Brussel (Paleis voor Schone Kunsten), en Bergen (Museum voor Schone Kunsten) 1946–1947, p. 5.

7 In Duitsland gaf hij in 1951 en 1956 wederom werken in bruikleen, al liet Jaffé zich in een brief van 10 februari 1956 aan Hildebrandt Gurlitt ontvallen dat de ingenieur nog altijd 'ziemlich feindlich' tegenover een Van Gogh-tentoonstelling in Duitsland stond. In Italië was in 1952 voor het eerst weer een bruikleen van de ingenieur te zien en in Japan pas in 1968. Met dank aan Monique Hageman, Van Gogh Museum. Archief Stedelijk Museum, Amsterdam.

8 Citaat uit V.W. van Goghs aantekeningen

voor zijn eerste voordracht in Stockholm, 1946; zie ook bijv. die van Dallas 1967. Documentatie Van Gogh Museum, Amsterdam.

9 Zie het interview met V.W. van Gogh uit 1950 in *Het Vrije Volk*: [An.], ‘Amerikanen haalden de Van Goghs zelfs voor de televisie. Maar Nederlandse propaganda slaat een droevige figuur’, *Het Vrije Volk*, 20.02.1950.

10 Ank Leew-Marcar, *Willem Sandberg, portret van een kunstenaar*, Amsterdam 2004, p. 252, 242.

11 Ibid., p. 108

12 V.W. van Gogh, aantekeningen voor Stockholm, p. 13.

13 R. Blijstra, ‘Van Gogh in het Stedelijk Museum te Amsterdam’, *De Uitkijk*, 29.09.1945.

14 Bob Nahuisen, ‘Ir. Van Gogh: collectie moest hier blijven’, *Het Vrije Volk*, 9.03.1963.

15 [An.], ‘Amerikanen haalden de Van Goghs zelfs voor de televisie’.

16 Zie hierover mijn artikel ‘Omwillen van Van Gogh’, p. 108.

17 W. Sandberg, ongedateerde notitie over een op te richten instituut voor moderne kunst [ca. 1953]. Archief Stedelijk Museum, Amsterdam.

18 W. Sandberg, brief aan de Amsterdamse Wethouder voor Kunstzaken, 2-11-53. Archief Stedelijk Museum, Amsterdam.

19 [H.L.C. Jaffé], ‘Inleiding’, tent.cat. *Expressionisme. Van Gogh tot Picasso*, Amsterdam (Stedelijk Museum) 1949, z.p.

20 H.L.C. Jaffé, *De Stijl, 1917–1931. The Dutch contribution to modern art*, Amsterdam 1956, p. 3-4, 78-91, 207-208.

21 Ibid., p. 181.

22 Jaffé organiseerde over dit onderwerp ook een grote zomertentoonstelling in het Stedelijk Museum, *Polariteit. Het apollinische en het dionysische in de kunst*, die liep van 22 juli tot en met 18 september 1961.

23 P.F. Thomése, ‘Galianen en Cruyffianen. Van 1568 tot heden’, *Hard Gras*, nr. 57 (december

2007): p. 5-12.

24 Zie tent.cat. *Nederlands bijdrage tot de internationale ontwikkeling sedert 1945*, Amsterdam, Montreal & Ottawa 1962

GEVANGEN DOOR HOLLYWOOD? VINCENT VAN GOGH IN DE MASSAMEDIA

1 Hoewel de Internet Movie Database IMDb (www.imdb.com, geraadpleegd op 5 juli 2009, gebruikmakend van zoekterm ‘Van Gogh’ onder categorie ‘character’) slechts op 29 staat, geeft een catalogus over dit onderwerp uit 1990 al een overzicht van 84 mediaproducties gewijd aan het leven en werk van Van Gogh: zie *Vincent van Gogh on film and video. A review, 1948–1990*, Fondation Van Gogh 1990.

2 Griselda Pollock, ‘Artists, media and mythologies. Genius, madness and art history’, *Screen*, jrg. 21, nr. 3 (1980): p. 57-96.

3 Lynn Spigel, *TV by Design. Modern art and the rise of network television*, Chicago 2008, p. 35.

4 Technicolor is een oude techniek om films in kleur op te nemen en werd vooral in Hollywood gebruikt tussen 1922 en 1952. Het kenmerk is rijke, verzadigde, artificiële kleuren.

5 Dat Kurosawa’s droom niet werkelijk over Van Gogh of over diens schilderkunst gaat, maar in de eerste plaats over film handelt, wordt versterkt door het feit dat de titel, en eigenlijk de inhoud van de gehele film *Dreams*, te lezen is als een grote metafoor voor het maken van films; zie ook Zvika Serper, ‘Kurosawa’s “Dreams”’. A cinematic reflection of a traditional Japanese context’, *Cinema Journal*, jrg. 40, nr. 4 (2001): p. 81-103, noot 7. De regisseur formuleerde deze obsessie met het medium film ooit als volgt: ‘If I were to write anything at all, it would turn out to be nothing but talk about movies. In other words, take “myself” and subtract “movies” and the result is “zero”’; zie Stuart Albright IV, *The emperor and the wolf. The lives and films of Akira*

Kurosawa and Toshiro Mifune, New York 2002.

6 Kurosawa zelf zegt over zijn keuze voor Scorsese dat hij de regisseur ooit op zo’n driftige, snelle manier had horen praten over zijn pogingen de vroege kleurenfilms van de ondergang te redden, dat hij toen al de link met Van Gogh had gemaakt. Toen hij jaren later voor *Crows* een acteur zocht was er geen twijfel mogelijk dat Scorsese deze rol op zich moest nemen.

7 Serper, ‘Kurosawa’s “Dreams”’, p. 100. Zie ook bijvoorbeeld Noriko T. Reider, ‘Akira Kurosawa’s “Dreams” as seen through the principles of classical Japanese literature and performing art’, *Japan Forum*, jrg. 17, nr. 2 (2005): p. 257-272.

8 Zie o.a. Vincent Canby, ‘Critic’s notebook. Haunting Cannes – the monster Americanization’, *The New York Times*, 23.05.1991.

9 John Wyver, ‘Representing art or reproducing culture. Tradition and innovation in British television’s coverage of the arts from the 1950s–1980s’, in Philip Hayward (red.), *Picture this. Media representations of visual arts and artists*, Luton 1998, p. 42.

WEDERZIJDSE LIEFDE
VAN GOGH EN JAPAN

1 Seirô Mayekawa, 前川誠郎、開会の辞 (openingsspeech), ゴッホ展記念シンポジウム, Symposium ter ere van de Van Gogh-tentoonstelling), Tokio 17–19 oktober 1988, *Tokyo Shimbun*, p. 35.

2 Yori Saitô, 斎藤與里、ロダンに就いて起る感想 (Indrukken van Rodin), in 白樺 (Shirakaba), Tokio (november 1910).

3 Hideo Takumi, 匠秀夫、日本はゴッホをどのよう to 受け入れたか (Hoe wordt Van Gogh ontvangen in Japan?), Symposium ter ere van de Van Gogh-tentoonstelling, Tokio 17-19 oktober 1988, *Tokyo Shimbun*, p. 330-331.

4 Ibid., p. 332.

5 Ibid., p. 330-334.

6 Jos van Haterd, 'Van Gogh Museum biedt partnerships met maximale flexibiliteit', *Sponsor*, nr. 1 (februari 2002): p. 34.

7 *NRC Handelsblad*, 28.05.1996.

8 Cynthia Saltzman, *Portrait of Dr. Gachet. The story of a Van Gogh masterpiece. Modernism, money, politics, collectors, dealers, taste, greed, and loss*, New York 1998.

9 Nobuo Nakatani, 'Van Gogh's influence on modern Japanese painting', in Tsukasa Kôdera (red.), *The mythology of Van Gogh*, Amsterdam 1993, p. 77-78.

10 Tsukasa Kôdera, 'Introduction', in *ibid.*, *The mythology of Van Gogh*, p. 27-28.

11 Louis van Tilborgh, *Van Gogh en Japan*, Amsterdam 2007. In dit boek wordt de opkomst en neergang van Vincents kortstondige bezetenheid van Japan beschreven.

12 Vincent van Gogh, *De bloeiende pruimenboom: naar Hiroshige* (F 371), *Brug in de regen: naar Hiroshige* (F 372), en *Courtisane: naar Eisen* (F 373).

13 Pierre Loti, *Madame Chrysanthème*, Parijs 1888.

14 Janny de Jong, Gé Prince, Hugo S. Jacob, *Niet-westerse geschiedenis. Benaderingen en thema's*, Assen 1998, p. 156.

15 Jan Bor en Errit Petersma (red.), *De verbeelding van het denken*, Amsterdam & Antwerpen 1995, p. 106-107.

16 Robert E. Fisher, *Buddhist art and architecture*, Londen 1993, p. 12.

17 Bor en Petersma, *De verbeelding*, p. 74.

18 H. van der Veere, *Boeddha's en kami. De ontwikkeling van de Japanse religie*, Amsterdam 2003, p. 25-26.

19 Sinds de Meiji-periode (1868–1912) zijn het boeddhisme en andere religies in de ban gedaan en is Shinto (een natuurgodsdienst, letterlijk 'de weg van de goden') de officiële staatsgodsdienst geworden; zie Mark Teeuwen, *Shinto. Een geschiedenis van Japanse goden en heiligdommen*, Amsterdam 2004.

20 Tsukasa Kôdera, 'Van Gogh en Japan', in *Bewogen betrekkingen. 400 jaar Nederland-Japan*, Leiden 2000, p. 169.

21 Kôdera, 'Introduction', in *ibid.*, *The mythology of Vincent van Gogh*, p. 31.

22 Shûji Takashina, 'The Formation of the "Van Gogh mythology" in Japan', in Kôdera, *The mythology of Van Gogh*, p. 160.

23 Paul Varley, *Japanese culture*, Honolulu 2000, p. 285.

24 W.H. Edmunds, *Pointers and clues to the subject of Chinese and Japanese art*, Londen 1934, p. 679-787.

25 Ivan Morris, *The nobility of failure. Tragic heroes in the history of Japan*, New York 1975, p. 67-68.

26 Kanadehon betekent 'Voorbeeldenboek van Kana (Copybook of Kana)', Kana is het Japans syllabeschrift. *Chûshingura*: 'Schatkamer van de trouwe vazallen (*Treasury of Loyal Retainers*)'.

27 Matthi Forrer en Charlotte van Rappard-Boon, *The beauty and the actor*, Leiden 1995,

p. 160.

28 A.M. Hammacher, 'Van Gogh and the words', in J.B. de la Faille, *The works of Vincent van Gogh. His paintings and drawings*, Amsterdam 1970, p. 32.

29 Takashina, 'The Formation of the "Van Gogh mythology"', in Kôdera, *The mythology of Vincent van Gogh*, p. 152. Hier wordt verwezen naar het tijdschrift *Shirakaba*, oktober 1911.

30 Persoonlijke mededeling Sjraar van Heugten, Hoofd Collecties van het Van Gogh Museum, Amsterdam: 'Zelfs bij Japanners die al jaren in musea met topwerken in aanraking komen, is er diep ontzag en is men ontzettend getroffen als de werken van Van Gogh na transport uitgepakt worden.'

31 Van Gogh Museum Enterprises: <http://www.vangoghjp.com/>. De winkel werd op 29 juli 2004 geopend door mr. J. De Vries, de toenmalige consul-generaal in Osaka.

32 Nagahiro Kinoshita, 'The Japanese pilgrims and their journeys through the world of Van Gogh', in Kôdera, *The mythology of Van Gogh*, p. 398.

‘J’ÉCRIRAI’
VINCENT VAN GOGH ALS
FRANS AUTEUR

1 Zie Jean-Pol Caput, *L'Académie Française*, coll. 'Que sais-je?', Parijs 1986.

2 Zie Guillaume Fau (red.), *Antonin Artaud*, Parijs 2006, en Antonin Artaud, *Cahiers d'Ivry, janvier 1948*, Parijs 2006.

3 Aan Vincent van Gogh, Parijs, woensdag 8 mei 1889: 'Ik heb me ook maar niet gewaagd aan een Franschen brief – hoewel ik eigenlijk wel wist dat je het liever had maar Wil zei me dat ze ook altijd maar Hollandsch schreef.'

4 Aan Theo en Johanna van Gogh, Auvers-sur-Oise, dinsdag 20 mei 1890: 'Mon cher Theo et chère Jo / Après avoir fait connaissance avec Jo il me sera désormais difficile d'écrire à Theo seul mais Jo me permettra j'espère d'ecrire en français parceque après deux ans dans le midi reellement je crois, ainsi faisant, mieux vous dire ce que j'ai à dire.'

5 Aan zijn moeder, Saint-Rémy de Provence, omstreeks maandag 21 oktober 1889: 'Aan het portretje van mezelf dat ik er bij voeg zult U zien dat ofschoon ik Parijs, Londen en zoveel andere groote steden zag en dat jaren lang, ik er toch zoo min of meer als een boer van Zundert, b.v. Toon of Piet Prins, uit ben blijven zien en ik verbeeld me soms dat ik ook zoo gevoel en denk, alleen zijn de boeren van meer nut in de wereld.'

6 Bijvoorbeeld brief 794 [T14], Theo aan Vincent van Gogh, Parijs, zondag 4 augustus, waarin Theo onder andere vraagt of er goed voor zijn broer wordt gezorgd.

7 Arles, maandag 22 oktober 1888: 'Si moi-meme me casserais dans un effort cela ne me ferait absolument rien du tout. Pour ce cas-là j'ai encore de la ressource car je ferais ou bien du commerce ou bien j'écirais mais tant que je suis dans la peinture je ne vois que

l'association de plusieurs et la vie en commun.'
8 Arles, omstreeks zondag 25 maart 1888: 'Je te renvoie ci-inclus la lettre de Tersteeg et celle de Russell – il sera peut-être intéressant de garder la correspondance des artistes.'

9 Paul Gauguin, *Avant et après*, Parijs 1923, p. 15: 'Il oubliait même d'écrire le hollandais et comme on a pu voir par la publication de ses lettres à son frère, il n'écrivait jamais qu'en français et cela admirablement avec des *tant que quant* à à n'en plus finir.'

10 Emile Bernard (red.), 'Extraits de lettres de Vincent van Gogh à Emile Bernard', *Mercure de France*, nr. 7 (1893): p. 333-339.

11 Théodore Duret, *Van Gogh, Vincent*, Parijs 1916, p. 96-97.

12 Hans Luijten, Leo Jansen, Nienke Bakker (red.), *Vincent van Gogh. De brieven. De volledige, geïllustreerde en geannoteerde uitgave*, Amsterdam 2009.

13 Antwerpen, omstreeks zaterdag 2 januari 1886.

14 Chris Stolk en Han Veenbos, *The account book of Theo van Gogh and Jo van Gogh-Bonger*, Leiden 2002.

15 Arles, dinsdag 18 september 1888.

16 Arles, donderdag 17 januari 1889.

17 Zie Wouter van der Veen, "'En tant que quant à moi". Van Gogh and the French language', *Van Gogh Museum Journal* (2002): p. 64-77.

18 Saint-Rémy de Provence, omstreeks vrijdag 20 september 1889.

RUISDAEL IN DE PROVENCE

* Met dank aan Sjraar van Heugten voor commentaar en adviezen.

1 *Klaprozenveld* werd in 1941 van de erven Kröller-Müller gekocht en heette bedoeld te zijn als geschenk van Reichskommissar Seyss-Inquart aan de stad Wenen, maar het schilderij ging kennelijk naar Baldur von Schirach privé; zie Jos ten Berge, Teio Meedendorp, Aukje Vergeest, Robert Verhoogt, *De schilderijen van Vincent van Gogh in de collectie van het Kröller-Müller Museum*, Otterlo 2003, p. 392-393.

2 Stefan Koldehoff was zo vriendelijk mij uitvoerige documentatie te verschaffen over Görings transacties met schilderijen van Van Gogh, die meestal dienden om aankopen van oude kunst voor zijn collectie te financieren. Enkele schilderijen behield hij echter zelf. De twee bloemstillevens die naast *Pont de Langlois* in 1945 in Görings collectie werden aangetroffen, waren volgens Koldehoff mogelijk F 286a en een klein schilderij van zonnebloemen afkomstig uit de collectie van de Parijse kunsthandelaar Paul Rosenberg, dat echter een valse Van Gogh zou zijn.

3 Stephanie Barron, 'Die Auktion in der Galerie Fischer', in Stephanie Barron (red.), tent.cat. *"Entartete Kunst". Das Schicksal der Avantgarde im Nazi-Deutschland*, Los Angeles (Los Angeles County Museum of Art) en Berlijn (Altes Museum) 1991-1992, p. 135-169.

4 Baldur von Schirach, *Zwei Reden zur deutschen Kunst*, Weimar 1942, p. 8; zie over Von Schirachs liefde voor kunst ook Henriette von Schirach, *Der Preis der Herrlichkeit*, München 1976, p. 156, 208-209.

5 Zie over de werken van Van Gogh in Duitse particuliere en openbare verzamelingen vóór de nazitijd, Walter Feilchenfeldt, *Vincent van*

Gogh and Paul Cassirer, Berlin. The reception of Van Gogh in Germany from 1901 to 1914, Zwolle 1988; Stefan Koldehoff, 'Van Gogh in public and private collections. His introduction to Germany' en ibid., 'Van Gogh in Germany until 1918. Catalogue of collections and exhibitions', in Jill Lloyd en Michael Peppiatt (red.), tent.cat. *Van Gogh and Expressionism*, Amsterdam (Van Gogh Museum) en New York (Neue Galerie) 2007-2008, p. 37-50 en 168-179. Van de drie schilderijen die uit de Nationalgalerie in Berlijn werden verwijderd, wordt Oogst (F 628) niet meer aan Van Gogh toegeschreven; de beide andere werken, *De geliefden: De tuin van de dichter* (F 485) en *De tuin van Daubigny* (F 776) werden, evenals *Portret van dr Gachet* (F 753) uit Frankfurt, toegeëigend door Göring en doorverkocht.

6 Mario-Andreas von Lüttichau, 'Die Ausstellung "Entartete Kunst"', München 1937. Eine Rekonstruktion', in Barron, *Entartete Kunst*, p. 45-81. Typerend genoeg bevindt zich onder het vijftigtal illustraties in de *Ausstellungsführer* die bij de tentoonstelling *Entartete Kunst* verscheen geen enkel landschap; gereproduceerd in ibid., p. 356-390. Nog in 1934 en 1935 had directeur Eberhardt Hanfstaengl van de Nationalgalerie in Berlijn figuurstukken van Beckmann en Nolde ingeruild voor landschappen en stillevens om hun werk te kunnen blijven tonen; zie Annegret Janda, 'Die Berliner Nationalgalerie im Kampf um die moderne Kunst seit 1933', in ibid., p. 112.

7 Deze passage van Hitlers rede wordt geciteerd in de *Ausstellungsführer* van de tentoonstelling *Entartete Kunst*, in ibid., p. 386.

8 Peter Mulder, 'De betekenissen van Vincent van Gogh voor onze tijd', *De Schouw*, jrg. 3, nr. 9 (1944): p. 455-462.

9 Frank Mons, 'Vincent, een mythe', *De Schouw*, jrg. 3, nr. 9 (1944): p. 463.

10 Robert Rosenblum, *Modern painting and*

the northern romantic tradition. Friedrich to Rothko, New York 1975, p. 79.

11 Voor de vroege receptie van Van Gogh in verschillende landen, zie Carol M. Zemel, *The formation of a legend. Van Gogh criticism, 1890-1920*, Ann Arbor 1980.

12 Citaten van Dreyfus en Fechter in ibid., p. 123-124; Just Havelaar, *Vincent van Gogh*, Amsterdam 1915, p. 56-57.

13 Julius Meier-Graefe, *Vincent*, München 1921, deel 2, p. 9; Christian Lenz, 'De visie van Julius Meier-Graefe op Vincent van Gogh', in Roland Dorn en Fred Leeman (red.), tent.cat. *Vincent van Gogh en de moderne kunst*, Essen (Museum Folkwang) en Amsterdam (Van Gogh Museum) 1990-1991, p. 24-37.

14 Ron Manheim, *Im Kampf um die Kunst. Die Diskussion von 1911 über zeitgenössische Kunst in Deutschland*, Hamburg 1987.

15 N.C.F. van Sas, 'Nationaliteit in de schaduw van de Gouden Eeuw. Nationale cultuur en vaderlands verleden 1780-1914', in Frans Grijzenhout en Henk van Veen (red.), *De Gouden Eeuw in perspectief. Het beeld van de Nederlandse zeventiende-eeuwse schilderkunst in later tijd*, Heerlen 1992, p. 83-106.

16 Petra ten Doesschate Chu, *French realism and the Dutch masters. The influence of Dutch seventeenth-century painting on the development of French painting between 1830 and 1870*, Utrecht 1974, met name hoofdstuk 3, 'Landscape', p. 18-31; Jacques Foucart, 'De Hollandse inspiratie', in John Sillevius en Hans Kraan (red.), tent.cat. *De School van Barbizon. Franse meesters van de negentiende eeuw*, Gent (Museum voor Schone Kunsten), 's-Gravenhage (Haags Gemeentemuseum) en Parijs (Institut Néerlandais) 1985-1986, p. 21-34.

17 J. Kneppelhout (red.), A.G. *Bilders. Brieven en dagboek*, deel 1, Leiden 1876, p. 164.

18 Daubigny: Evert van Uitert en M. Hoyle

(red.), *The Rijksmuseum Vincent van Gogh*, Amsterdam 1987, p. 172-173; Michel: Mattias Arnold, *Van Gogh und seine Vorbilder. Eine künstlerische Selbstfindung*, München 1997, p. 86-90.

19 Waarschijnlijk was dit gezicht op Montmartre het schilderij waarvan Van Gogh aan Theo voorstelde om het te schenken aan het museum in 's-Gravenhage, als onderdeel van een charmeoffensief ten aanzien van verschillende instanties en personen in Nederland; zie *De brieven*, 592.

20 Een versie van *Pont de Langlois* wilde Van Gogh schenken aan kunsthandelaar H.G. Tersteeg van de Haagse vestiging van Goupil, die net als Van Gogh zelf vertrouwd moet zijn geweest met schilderijen van ophaalbruggen in Nederland, zoals die van Jacob en Matthijs Maris; zie *De brieven*, 592. Jacob Maris' *De ophaalbrug* bevond zich hoogstwaarschijnlijk bij Goupil in Londen toen Van Gogh daar tussen 1873 en 1875 werkzaam was; zie tent. cat. *Jacob Maris (1837–1899). Ik denk in mijn materie*, Haarlem (Teylers Museum) en Oss (Museum Jan Cunen) 2003-2004, p. 21-22.

**HET NEDERLANDSE
VOORBIJ
DE KRITISCHE RECEPTIE
VAN VAN GOGH
TUSSEN 1890 EN 1915**

1 Niet in de laatste plaats door zijn deelname aan de tentoonstelling van Les Indépendants in Parijs en Les Vingt in Brussel (1888–1890).

2 Naast brieven van directe familieleden zijn zo'n 37 brieven van kunstenaars en kennissen uit diverse Europese landen bewaard gebleven; zie Ronald Pickvance, 'A great artist is dead'. *Letters of condolence on Vincent van Gogh's death*, Zwolle 1992.

3 Zie Carol M. Zemel, *The formation of a legend. Van Gogh criticism, 1890–1920*, Ann Arbor 1980. Dit standaardwerk vormde de basis voor een groot aantal vervolgonderzoeken naar de receptie van Van Gogh, inclusief het onderhavige. Zie ook Fred Leeman, 'Van Goghs postume roem in de Lage Landen', in Roland Dorn en Fred Leeman (red.), tent.cat. *Vincent van Gogh en de moderne kunst*, Essen (Museum Folkwang) en Amsterdam (Van Gogh Museum) 1990–1991, p. 162-181.

4 G.-Albert Aurier, 'Les Isolés', *Mercure de France*, nr. 1 (januari 1890): p. 26.

5 Frederik van Eeden, 'Kunst. Vincent van Gogh', *De Nieuwe Gids* (december 1890): p. 263-270.

6 Ibid., p. 265.

7 Ibid., p. 263.

8 Ibid., p. 270.

9 Ibid.

10 Johan de Meester, 'Vincent van Gogh', *Algemeen Handelsblad*, 31.12.1890.

11 Johan de Meester, 'Vincent van Gogh', *Nederland* (maart 1891): p. 316.

12 Ibid., p. 318.

13 Ibid., p. 219.

14 Al in december 1891 werd een kleine

selectie tekeningen tentoongesteld in Pulchri Studio in Den Haag; in 1892 werden tien schilderijen geëxposeerd in de galerie van Frans Buffa in Amsterdam en nog eens twintig bij Oldenzeel in Rotterdam. De belangrijkste van deze vroege tentoonstellingen werd gehouden in de Haagsche Kunstkring van maart tot en met juni 1892 en bestond uit 45 schilderijen en 44 tekeningen.

15 Zie Leeman, 'Van Goghs postume roem', p. 166-169.

16 R.N. Roland Holst, *Tentoonstelling der nagelaten werken van Vincent van Gogh*, Amsterdam 1892, z.p.

17 Jan Veth, 'Tentoonstelling van werken door Vincent van Gogh in de Amsterdamsche Panoramazaal', *De Nieuwe Gids* (februari 1893): p. 431.

18 Ibid.

19 Zie Zemel, *The formation of a legend*, p. 25.

20 Ibid., p. 28.

21 Bijvoorbeeld in twee grote exposities in de Oldenzeel-galerie in Rotterdam in 1903 en 1904.

22 Anon., 'Letteren en Kunst. Boymans', *Nieuwe Rotterdamsche Courant* (april 1903); geciteerd in Leeman, 'Van Goghs postume roem', p. 174.

23 Albert Plasschaert, 'Schilderkunst. Vincent van Gogh (Oldenzeel, Rotterdam)', *De Kroniek*, 7.02.1903.

24 R. Jacobsen, 'Een Van Gogh-tentoonstelling te Groningen', *Onze Kunst*, jrg. 3 (1904): p. 4.

25 Onder meer door de criticus Julien Leclercq; zie zijn inleiding tot *Exposition des oeuvres de Vincent van Gogh*, Parijs (Galerie Bernheim-Jeune) 1901.

26 J.G. 'Vincent van Gogh', *Nieuwe Rotterdamsche Courant*, 23.03.1901. Carol Zemel oppert dat de auteur mogelijk niemand anders is dan Johanna van Gogh-Bonger; zie Zemel, *The formation of a legend*, p. 166, noot

21.

27 Albert Plasschaert, 'Vincent van Gogh (Oldenzeel)', *Onze Kunst*, jrg. 3 (1904): p. 152.

28 Jacobsen, 'Een Van Gogh-tentoonstelling te Groningen', p. 4-5.

29 Ibid., p. 7.

30 In juli en augustus 1905 waren in totaal 474 schilderijen en tekeningen in het Stedelijk Museum te zien.

31 Zie Johan Cohen Gosschalk, tent.cat. *Catalogus der tentoonstelling van schilder en teekeningen door Vincent van Gogh*, Amsterdam 1905, en ibid., 'Vincent van Gogh', *Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift*, nr. 30 (1905): p. 218-234.

32 Cohen Gosschalk, 'Vincent van Gogh', p. 225, 227, 228.

33 Ibid., p. 229, 231, 233.

34 Ibid., p. 219.

35 Ibid., p. 234.

36 Steenhoff, 'Tentoonstelling Vincent van Gogh in het Stedelijk Museum', *De Amsterdammer*, 5.08.1905.

37 Zie de controverse rond de Van Gogh-tentoonstelling in de Vereeniging 'Kunst aan het volk' in 1915: Marie de Roo-de-Heijermans, 'De Van Gogh-tentoonstelling der Vereeniging "Kunst aan het volk"', *De Nieuwe tijd*, nr. 20 (1915): p. 199-200; R.N. Roland Holst, 'Repliek', *De Nieuwe tijd*, nr. 20 (1915): p. 200; Willem Steenhoff, 'Vincent van Gogh', *De Nieuwe Amsterdammer*, 23.01.1915; R.N. Roland Holst, 'Vincent van Gogh', *De Nieuwe Amsterdamer*, 6.02.1915; en Cornelis Veth, 'Van Gogh-vereering en Van Gogh miskenning', *De Nieuwe Gids* (maart 1915): p. 437-439.

38 Willem Steenhoff, 'Tentoonstelling Vincent van Gogh in het Stedelijk Museum'.

39 Zie Willem Steenhoff, 'Over Vincent van Gogh', *Van Onze Tijd*, nr. 15 (1914-15): p. 463-472.

40 Ibid., passim; Just Havelaar, *Vincent van Gogh*, Amsterdam 1915.

- 41 Havelaar, *Vincent van Gogh*, p. 4.
42 Ibid., p. 6.
43 Ibid., p. 4.

VAN GOGH
EEN NEDERLANDSE
REIZIGER IN FRANKRIJK

* Met dank aan Hans Luijten, Teio Meeden-
dorp, Fieke Pabst, en Renske Stuijver voor hun
kritische opmerkingen en hulp.

- 1 Brief Theo aan Willemien van Gogh,
25.04.1887.
2 Citaat van de moeder uit een brief van beide
ouders aan Theo van Gogh, 31 mei 1873.
3 Zie over het door Van Gogh genoten
onderwijs Frank Kools, *Vincent van Gogh en
zijn geboorteplaats: als een boer in Zundert*,
Zutphen 1990, p. 90-104.
4 Geciteerd in een brief van de ouders aan
Theo van Gogh, 19 juli 1873.
5 Brieven van de ouders aan Theo; het eerste
citaat is uit een manuscript van Jo van
Gogh-Bonger met samenvattingen uit de
familiecorrespondentie ten behoeve van Van
Goghs brievenuitgave in 1914, het tweede uit
een brief van 9 september 1874.
6 Het citaat is afkomstig uit M.H. Abrams,
*Natural supernaturalism. Tradition and
revolution in romantic literature*, New York
1971, p. 309, waarin de schrijver Carlyles boek
analyseert.
7 De kwalificatie is van zijn zuster Elisabeth;
geciteerd in Jan Hulsker, *Vincent and Theo van
Gogh. A dual biography*, Ann Arbor 1990, p.
24.
8 Theo aan Elisabeth van Gogh, 13 oktober
1885: 'Nu zullen we moeten wachten of het zal
blijken of hij genie heeft.'
9 A. Kneppelhout (red.), *A.G. Bilders. Brieven
en dagboek*, deel 1, Leiden 1876, p. 164.
10 Zie Ronald Pickvance, 'Van Gogh and
America', *Lithopinion*, jrg. 5, nr. 4 (1970):
p. 64-75.
11 A.S. Hartrick, *A painter's pilgrimage
through fifty years*, Cambridge 1939, p. 49.

- 12 Zie hiervoor Louis van Tilborgh, 'Van realist
tot modernist. Van Goghs kennismaking met
de Parijse avant-garde', in Ella Hendriks en
Louis van Tilborgh, *New views on Van Gogh's
development in Antwerp and Paris. An
integrated art historical and technical study of
his paintings in the Van Gogh Museum [...]*, 2
delen., diss. Universiteit van Amsterdam 2006,
deel 1, p. 75-87.
13 Dat waren de Belg Eugène Boch, de Deen
Christian Vilhelm Mourier-Petersen en de
Amerikaan Dodge MacKnight. Een overzicht
van de toen in Arles verblijvende kunstenaars
wordt gegeven door Wojtech Jirat-Wasiutyński,
'A Dutchman in the south of France: Van
Gogh's "romance" of Arles', *Van Gogh
Museum Journal* (2002): p. 80-82.
14 Aanvankelijk woonde hij in het Hotel-Res-
taurant Carrel, maar hij kreeg ruzie over de
rekening en vertrok in mei naar het café van de
Ginoux, waar hij een goedkopere kamer
betrok. Zie *De brieven*, 577, noot 4, en 606,
noot 1.
15 Zie *De brieven*, 750, noten 2 en 3, en 753,
noot 1.
16 Notitie van Peyron op een brief van Vincent
aan Theo; zie *De brieven*, 798.

NAWOORD

- 1 Joep Leerssen, *Kennis, context, betekenis:
historische feiten en hedendaags belang*.
Diesrede, Universiteit van Amsterdam, 8 januari
2010 (zie: [http://www.uva.nl/actueel/index.cfm/
F9C78984-1321-B0BE-A41063568AADFE26](http://www.uva.nl/actueel/index.cfm/F9C78984-1321-B0BE-A41063568AADFE26)).

Colofon

Dit boek is tot stand gekomen met financiële steun van het Prins Bernhard Cultuurfonds en de Mondriaan Stichting.

Omslagillustratie

Vincent van Gogh (1853–1890),
Zelfportret, 1885, Van Gogh Museum,
Amsterdam (Vincent van Gogh Stichting)
Vincent van Gogh (1853–1890),
Zonnebloemen, 1889, Van Gogh Museum,
Amsterdam (Vincent van Gogh Stichting)

Grafische vormgeving

Pieter Roozen Amsterdam

ISBN 978 90 8964 197 7

e-ISBN 978 90 4851 194 5

NUR 646

© Rachel Esner, Margriet Schavemaker /
Amsterdam University Press, 2010

Alle rechten voorbehouden. Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd, opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand, of openbaar gemaakt, in enige vorm of op enige wijze, hetzij elektronisch, mechanisch, door fotokopieën, opnamen of enige andere manier, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.

Voorzover het maken van kopieën uit deze uitgave is toegestaan op grond van artikel 16B Auteurswet 1912 j° het Besluit van 20 juni 1974, Stb. 351, zoals gewijzigd bij het Besluit van 23 augustus 1985, Stb. 471 en artikel 17 Auteurswet 1912, dient men de daarvoor wettelijk verschuldigde vergoedingen te voldoen aan de Stichting Reprorecht (Postbus 3051, 2130 KB Hoofddorp). Voor het overnemen van gedeelte(n) uit deze uitgave in bloemlezingen, readers en andere compilatiewerken (artikel 16 Auteurswet 1912) dient men zich tot de uitgever te wenden.

Fotoverantwoording

pagina 26

©RMN (Musée d'Orsay) / Jean Schormans

pagina 81, 85

Foto Van Gogh Museum, Amsterdam

pagina 107

Foto uit privébezit

pagina 108

Foto Anita Vriend

pagina 164

Foto Bruce M. White