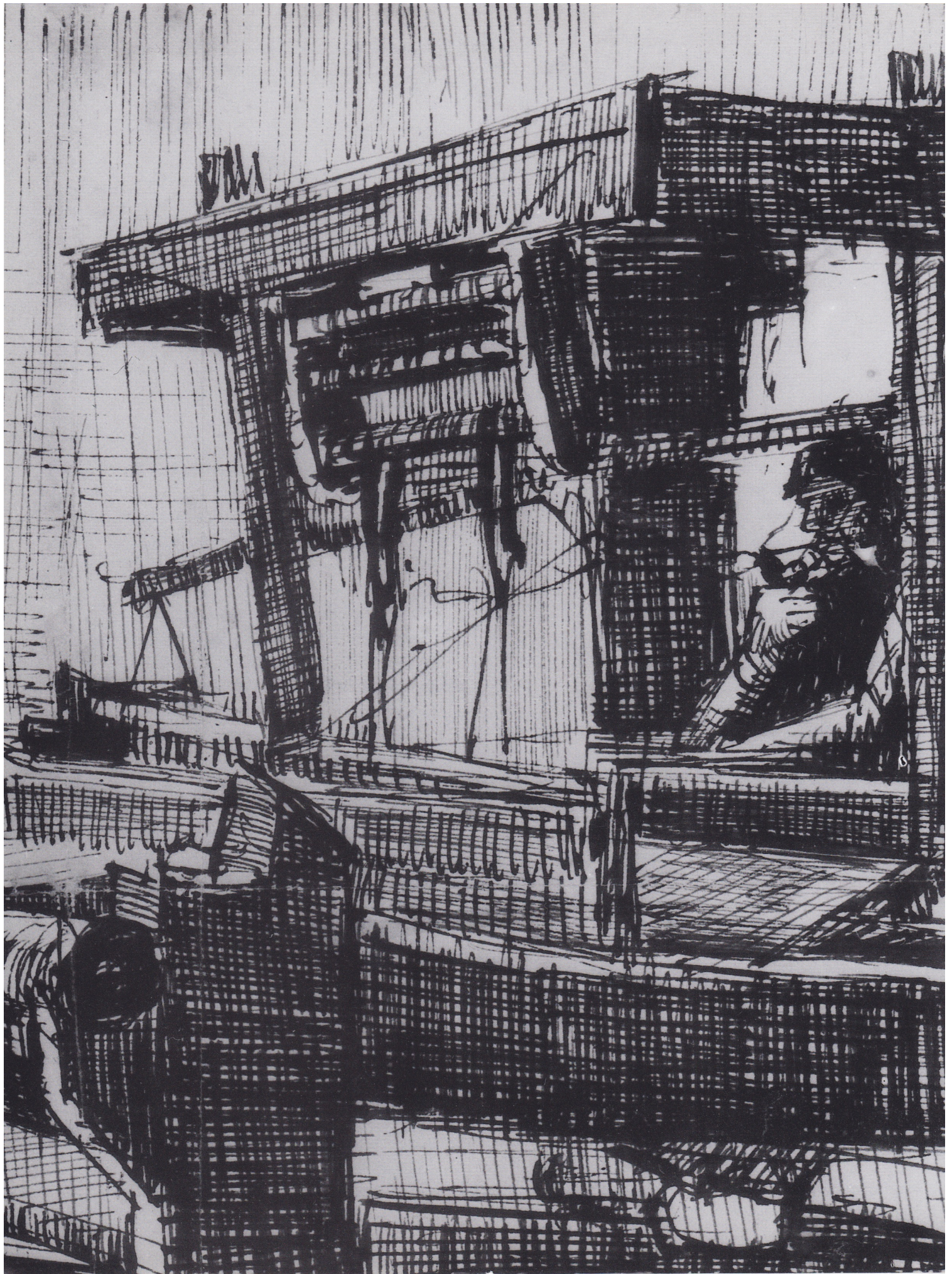


De wevers en Vincent van Gogh





EEN ANDERE PIJP

Inleiding op 'De wevers en Vincent van Gogh'

Wat zal het oordeel van toekomstige historici over het jaar 1990 zijn? Sommigen zullen geloven dat dit het jaar was van de heiligverklaring van Vincent van Gogh. Anderen zullen beweren dat de verering van deze martelaar al eerder bestond maar dat de devotie dit jaar een massale vorm heeft aangenomen. En weer anderen weten dat Vincent van Gogh reeds tientallen jaren een grote schare bewonderaars had en dat 1990 vooral door een commerciële uitbating van hun gevoelens gekenmerkt wordt. Maar over één ding zijn zij het vermoedelijk eens, namelijk dat het leven en werk van Van Gogh een wonderbaarlijke geschiedenis is die – zoals Van Uitert eens heeft betoogd – steeds tot legendevorming aanleiding geeft.¹ En de schaamteloze exploitatie van een legende verhindert niet dat ze bestaat.

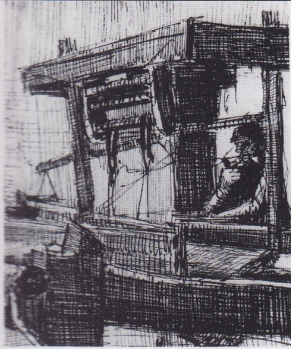
Voorstel tot historisering

Het doel van een tentoonstelling als *De wevers en Vincent van Gogh* en de daarbij behorende catalogus is, van dergelijke legendevorming enige afstand te nemen. We proberen dat door de tekeningen en schilderijen die Van Gogh tijdens zijn verblijf te Nuenen (december 1883 - november 1885) heeft gemaakt, vanuit een cultuurhistorische optiek te bezien. Dat houdt een drietal gezichtspunten in.

Ten eerste zijn we niet zozeer in het bijzondere of unieke van bepaalde schilderijen en tekeningen geïnteresseerd, alswel in datgene wat ze met andere werken uit dezelfde periode verbindt. Dat betekent

dat we ons van elk oordeel over de eventuele kwaliteit van een werk zullen onthouden. 'Geslaagde' en 'mislukte' doeken van wevers zijn voor ons even interessant. Ook brengen we geen principieel onderscheid aan tussen de wevers die door Van Gogh en die welke door minder gewaardeerde kunstenaars als Liebermann, Renouard of Van Rappard werden gemaakt. Ten tweede beperken we ons niet tot het artistieke domein. We proberen een verband aan te geven met ontwikkelingen buiten de kunst zoals de sociaal-economische omstandigheden waarin de Brabantse wevers hebben geleefd of levensbeschouwelijke en literaire stromingen aan het eind van de vorige eeuw. Dat betekent ook dat zaken die in de klassieke kunstgeschiedenis essentieel zijn, zoals iconologie of stijlanalyse, hier niet op de voorgrond komen te staan. Ten derde gaan we voornamelijk analytisch te werk. Vragen over de waarde die het werk van Van Gogh heeft of over de wijze waarop het moet worden geïnterpreteerd zijn immers sterk gebonden aan de artistieke, beleidsmatige of financiële engagementen van het moment en worden door ons terzijde gelaten. Wij vragen ons af wat er in de door Van Gogh voorgestelde wevers gebeurt, welke culturele ontwikkelingen uit de vorige eeuw zich daarin hebben verdicht.

Nu lijkt het werk van Van Gogh, met name uit zijn Brabantse periode, zich goed voor een dergelijke analyse te lenen. Het is dan ook niet de eerste keer dat men een poging in die richting onderneemt.² Daarbij is van belang dat we over rijke en uiteenlopende bronnen beschikken. In de eerste plaats



natuurlijk de werken van Van Gogh zelf – in ons geval de tekeningen, waterverf- en olieverfschilderijen van Nuenense wevers die in de onderhavige catalogus bijeengebracht zijn. Van dit corpus is inmiddels heel wat bekend, dankzij de gedetailleerde naspeuringen die biografen en kunsthistorici hebben verricht. Een tweede soort bron wordt gevormd door Van Goghs brieven die een schat aan aanvullende informatie bevatten. We zijn daardoor in staat niet alleen de ontstaansgeschiedenis van verschillende werken te analyseren maar ook een inzicht in het karakter van de schilder en de hem omringende personen te krijgen, de boeken die hij heeft gelezen of de mening die hij over het kunstbedrijf uit zijn tijd had. Nog afgezien van hun literaire belang vormen deze brieven een uitzonderlijke verzameling van documenten waarvan de waarde als cultuurhistorische bron nog lang niet is uitgeput. Tenslotte beschikken we over een derde type materiaal: de negentiende-eeuwse archieven en tal van historische studies aan de hand waarvan het leven van de toenmalige wevers of boeren kan worden gereconstrueerd. Deze reconstructie zal in eerste instantie een zaak van lokale of regionale historici zijn maar levert, wanneer ze in contact wordt gebracht met de beelden en brieven van Vincent van Gogh, ook meer algemene inzichten op.

Door de aanwezigheid van deze drie typen bronnen – tekeningen of schilderijen, brieven en archiefmateriaal – kan een poging tot cultuurgeschiedenis in bovenbedoelde zin worden gedaan. Maar zij stelt ons eveneens voor een probleem. Of beter gezegd: juist als men over deze bronnen beschikt wordt men zich bewust van een probleem dat in de geschiedschrijving gewoonlijk impliciet blijft. De rijkdom van de lokale en regionale archieven, de natuurgetrouw getekende en geschilderde wevers alsmede de enorme hoeveelheid informatie die de brieven bevatten, brengen ons in de verleiding vast te stellen 'hoe het nu eigenlijk was'. Men zou de illusie kunnen hebben dat een reconstructie van de historische feiten, een analyse van het beeldmateriaal en een bestudering van

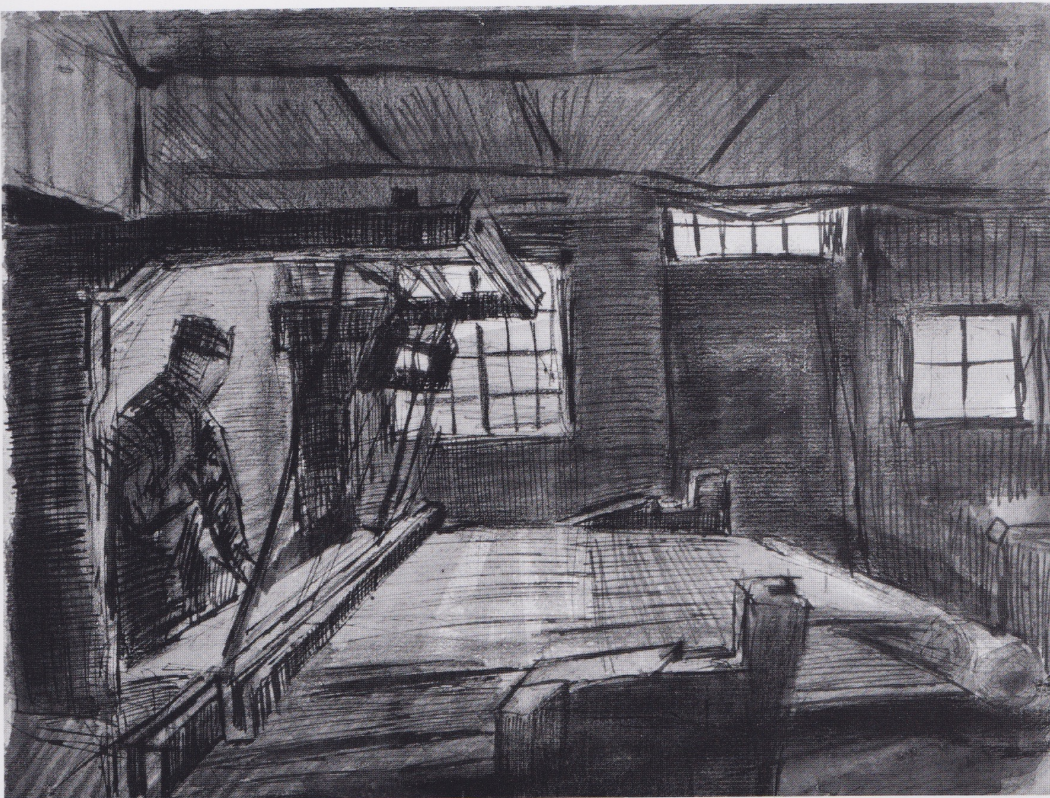
het door de schilder geschreven commentaar elkaar in beginsel dienen te dekken. Algemener en meer filosofisch geformuleerd: de illusie dat de dingen, de beelden en de woorden verwijzen naar eenzelfde realiteit. Men hoeft echter maar aan voorstellingen als *Ceci n'est pas une pipe* te denken, waarin Magritte de dingen, de beelden en de woorden tegen elkaar heeft uitgespeeld, om te beseffen dat een dergelijke eenheid in onze tijd niet langer evident is. Sterker nog, een historische benadering leert dat het geloof in een en dezelfde realiteit maar een beperkte episode van onze cultuurgeschiedenis beslaat en dat in feite het verband tussen de dingen, de beelden en de woorden voor elk tijdvak opnieuw moet worden bepaald.

We pretenderen uiteraard niet dit kolossale probleem tot een oplossing te brengen en noemen het slechts omdat de wevers die Van Gogh voorgesteld heeft, vaak te gemakkelijk als een vorm van realisme worden beschouwd. 'Realiteit' is bij de analyse van deze werken echter geen bruikbare categorie, hoe vaak de schrijver van de brieven zich er ook op moge beroepen. Het begrip beeldvorming levert een geschikter uitgangspunt op. De vraagstelling van de catalogus kan daarom als volgt worden samengevat: Hoe komt het beeld van de wevers tot stand? Zij valt in drie deelvragen uiteen die elk in een afzonderlijk onderdeel van de catalogus worden besproken. De bijdragen in het eerste deel gaan over de vraag *wat* Van Gogh in zijn Nuenense jaren nu eigenlijk heeft afgebeeld. De bijdragen in het tweede gedeelte betreffen de vraag *hoe* hij een en ander heeft afgebeeld. In het laatste deel komt de vraag aan de orde *waarom* de wevers op die manier zijn afgebeeld.

Het vervolg van deze inleiding zal uit een nadere introductie van de verschillende bijdragen bestaan waarbij de vraag naar de samenhang van het geheel in eerste instantie uitgesteld wordt. Pas aan het slot wil ik iets zeggen over datgene wat er in de schilderijen en tekeningen met wevers gebeurt.

Potlood, zwart krijt, pen en waterweef (24,5 x 29,5 cm). Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo [JH 437, F 1110].

Gabriël van den Brink

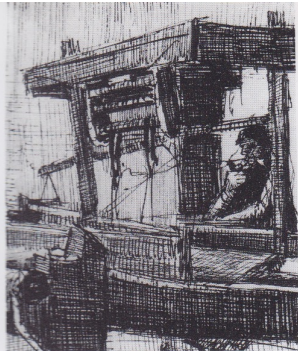


Een tragisch bestaan

Een antwoord op de vraag wat Van Gogh in zijn Nuenense werken heeft afgebeeld lijkt niet moeilijk te geven. We zien immers verschillende facetten van het platteland uit die tijd: landschappen, stillevens, portretten van groepen of afzonderlijke personen en vooral de uiteenlopende vormen van arbeid die er worden verricht. Van de 537 voorstellingen uit deze periode³ hebben er 194 op arbeid betrekking. Aan het bewerken van de grond (spitten, ploegen, enz.) zijn 60 tekeningen en schilderijen gewijd (= 31 %) terwijl werkzaamheden in verband met de oogst (maaien, schoven binden, enz.) 41 keer afgebeeld zijn (= 21 %). In totaal zijn er dus 101 voorstellingen die betrekking hebben op de akkerbouw in striktere zin (= 52 %). Verder komt op 21 % van de werken textielnijverheid

voor (weven, spinnen en spoelen). In 15 % van de gevallen zijn huishoudelijke werkzaamheden in het geding die in de regel door vrouwen worden verricht (koken, naaien, enz.). En 12 % geeft overige arbeidstaken te zien zoals het vervoer van hout. Kortom een overzicht van allerlei bezigheden die in de boerengemeenschap van een eeuw geleden werden verricht. Daarbij valt op dat Van Gogh veel aandacht heeft voor de technische verschillen tussen die taken, de werktuigen die worden gebruikt en de houdingen of gebaren die ermee gepaard gaan, maar minder voor verschillen van sociale en economische aard. In dat opzicht lijkt er bijvoorbeeld tussen boeren en wevers geen noemenswaardig onderscheid te bestaan.

Dit stemt echter niet overeen met de feiten zoals die op grond van historisch onderzoek worden gereconstrueerd. Dat blijkt onder meer uit de bijdrage



die Cor van der Heijden onder de titel *Een zeer armzalig volkje* voor deze catalogus schreef. De auteur komt daarin tot de conclusie dat er wat maatschappelijke positie betreft aanzienlijke verschillen tussen wevers en boeren bestaan. De gezeten stedelingen mogen de boeren dan als arme lui hebben gezien, maar in werkelijkheid vormden zij binnen de dorps-gemeenschap een bevoorrechte groep. Economisch konden ze vaak in hun eigen behoeften voorzien en financieel mag hun jaarinkomen redelijk worden genoemd. De grens van 200 gulden die op de hoofdelijke omslag van toepassing was, werd door de meeste boeren gehaald. Ze hoefden dan ook zelden een beroep op de bedeling te doen en waren goed vertegenwoordigd in het dorpsbestuur. De wevers daarentegen stonden onderaan de maatschappelijke ladder. Ze hadden rond 1880 geen neveninkomsten meer uit een agrarisch bedrijf en moesten uitsluitend van het weven rond zien te komen. Dat lukte maar slecht zodat veel wevers waren aangewezen op ondersteuning door het Armbestuur. De inkomensgrens van 200 gulden werd door hen niet gehaald. Ook de census voor het kiesrecht haalden ze niet. Hun kinderen werden zelfs kosteloos onderwezen omdat het schoolgeld niet kon worden betaald. Het grote welstandsverschil dat blijkt uit meerdere bronnen tussen wevers en boeren bestond, speelt in het werk van Vincent van Gogh echter geen rol.

Gerard Rooyackers sluit hierop aan met *De beeldenmakelaar*, een bijdrage over de materiële cultuur van Nuenense wevers en boeren. Hij baseert zich op een analyse van boedellijsten en openbare verkopeningen in de tweede helft van de vorige eeuw en komt tot de conclusie dat Van Gogh bij zijn weergave van werktuigen en interieurs weliswaar natuurgetrouw werkt maar ook heel selectief is. De voorwerpen die hij afbeeldt zijn gewoonlijk bijzonder correct. Dat geldt zeker voor de instrumenten die met de textielnijverheid in verband staan zoals spinnewielen, spoelwiel en weefgetouwen. Zelfs kleine details, die op grond van overgeleverde exemplaren bekend zijn, komen in zijn

tekeningen en schilderijen terug. Daar staat tegenover dat Van Gogh lang niet alles wat er bij boeren en wevers in huis stond afgebeeld heeft. Hij had een duidelijke voorkeur voor traditionele gebruiksvoorwerpen, zo niet voor relictten die eigenlijk niet meer werden gebruikt. Op het moment dat de petroleumlamp al wijd verbreid is, schildert hij een ouderwets olielampje zoals het nog voorkomt op een werk van Millet. Hij mag graag een open haard met kettinghaal en hangijzer tekenen op het moment dat de meeste huishoudens al over een kachel beschikken. En hij beeldt meer dan eens een spinnewiel af terwijl het apparaat op dat moment eigenlijk overbodig is en naar de zolder verdwijnt; de boerinnen krijgen hun machinaal gesponnen linnen immers van de fabriek. Het zijn dus zeker niet de moderne elementen uit de materiële cultuur die Van Gogh voorgesteld heeft.

Behalve inzake de sociale verhoudingen en gebruiksvoorwerpen is Van Gogh ook selectief ten aanzien van het boerenbedrijf. Ik wees er al op dat ongeveer de helft van de werken waarop een vorm van arbeid is afgebeeld, betrekking heeft op akkerbouw in striktere zin. De veeteelt komt in zijn Nuenense periode niet voor. Dat is opmerkelijk omdat het vee vanouds een centrale rol speelde in het boerenbedrijf. De zandgronden zijn in Noord-Brabant zeer schraal en moeten voortdurend worden bemest om tot enige produktie te komen. Daartoe werden de runderen het gehele jaar op stal gehouden, waar zich de mest verzamelde die – nadat ze was vermengd met heideplaggen – over het akkerland moest worden verspreid. In tweede instantie was het vee van belang voor de melk- en zuivelbereiding. Uit de literatuur over de landbouwgeschiedenis is genoegzaam bekend dat de verzorging van het vee, de produktie van mest en de zuivelverwerking een belangrijk onderdeel vormde van het totale takenpakket van de boerenbevolking.⁴ Daar komt nog bij dat het gewicht van de veeteelt in de loop van de negentiende eeuw sterk is gegroeid. Het gemiddeld aantal runderen per boer nam duidelijk toe en ook het aandeel van de zuivelproduktie gaf een

gevoelige stijging te zien. Het feit dat dit alles in Van Goghs oeuvre uit de Nuenense periode ontbreekt, illustreert eens te meer dat hij niet 'de realiteit' maar een welbepaalde selectie hieruit heeft afgebeeld.

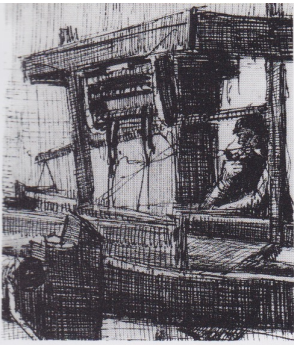
Vraagt men zich af wat er gemeenschappelijk is aan de elementen die Van Gogh *wel* heeft afgebeeld, dan valt op dat zij direct of indirect naar zware lichamelijke inspanning verwijzen. En inderdaad, in *dit* opzicht was er tussen de wever die de hele dag aan zijn getouw zat te zwoegen en de boer die werkzaamheden verrichtte als ploegen en zaaien, maaien en oogsten weinig verschil. In dit licht is het niet vreemd dat de schilder zijn aandacht op de akkerbouw richt, want in de regel wordt deze gekenmerkt door een hoge mate van arbeidsintensiteit terwijl veeteelt relatief arbeidsextensief is. Ook de afkeer die hij van moderne werktuigen heeft, stemt daarmee overeen omdat deze vaak op arbeidsbesparing waren gericht. Het is dus vooral het arbeidsintensieve karakter van het ambachtelijk en agrarisch bedrijf, dat in de Nuenense werken wordt afgebeeld. Van de toenmalige nijverheid kan echter eveneens worden gezegd dat zij arbeidsintensief was. Dat geldt met name voor de tabaks- en textielnijverheid, twee hoofdindustrieën van de vorige eeuw, die zich juist om die reden naar Brabant hadden verplaatst.⁵ Zij waren in de tachtiger jaren al op diverse plaatsen fabrieksmatig georganiseerd.⁶ Maar die werkzaamheden komen bij Van Gogh nergens voor terwijl er in de directe omgeving van Nuenen toch een aantal fabrieken bestonden. Er zijn bij zijn keuze kennelijk nog andere motieven in het geding.

Het is in dit verband niet overbodig te wijzen op het bijzondere moment waarop Van Gogh de verschillende vormen van arbeid heeft vastgelegd. De noodzaak om hard te werken had op het Brabantse platteland altijd al bestaan. Maar in de periode van 1850 tot 1900 doet zich een wezenlijke verandering in de status van de arbeid voor. Tot het midden van de vorige eeuw werkten zowel boeren als wevers in de regel voor het eigen bedrijf. De boeren beschikten over een bescheiden stuk grond waarop door alle gezinsleden

moest worden gewerkt. De meesten konden daar wel van bestaan en als het enigszins meezat kon er ook een overschot naar de markt worden gebracht. De wevers bezaten hun eigen getouw (soms zelfs twee) en kregen de grondstoffen veelal aangeleverd door een fabrikant die ook de afzet van de produkten voor zijn rekening nam.⁷ Zowel boeren als wevers hadden dus te maken met een markteconomie, maar over de inrichting van het arbeidsproces bleven ze lang eigen baas. De zeggenschap over een eigen bedrijf was voor hen zelfs zozeer van belang dat ze liever een grotere arbeidsinspanning leverden dan hun zelfstandigheid prijs te geven.⁸ Eerst vanaf 1850 komt daar verandering in wanneer de toename van het verkeer en de expansie van de geldeconomie een echte arbeidsmarkt tot ontwikkeling brengt. Een steeds groter deel van de bevolking gaat werken in de stad of de fabriek. De wevers trachten dit zo lang mogelijk tegen te gaan. Ze klampen zich vast aan hun eigen bedrijf maar moeten daarvoor de prijs van afnemende welvaart bij toenemende arbeidsinspanning betalen. Op den duur verliezen zij het ongelijke gevecht en tegen het begin van de twintigste eeuw is de huisweverij vrijwel verdwenen. In zoverre is hun lot ook niet vrij van tragiek en het is vooral dit element dat Van Gogh ons laat zien. Het moment waarop het weven als zelfstandige arbeid verdwijnt.

De dramatiserende stijl

Wat is er vervolgens te zeggen over de wijze waarop Van Gogh zijn wevers heeft afgebeeld? Als men de hele verzameling in ogenschouw neemt (zowel tekeningen als waterverven en olieverfschilderijen), krijgt men de indruk dat hij twee zaken nastreeft. Enerzijds is er een poging het weefgetouw en de wever zo natuurgetrouw mogelijk weer te geven. Anderzijds een neiging tot dramatiseren waarbij het niet gaat om documentaire precisie maar om iets meer. Een illustratie daarvan kan in afbeelding 24 en 42 worden gevonden.



In het eerste geval nemen we het weefgetouw waar tot in zijn kleinste details maar de uitdrukking van het geheel is nogal neutraal. Het zou kunnen gaan om het 'werktuigkundig model' dat Van Gogh in een van zijn brieven vermeldt.⁹ Ook staat deze prent nog het dichtst bij de plaat van Ryckebusch die hij in zijn bezit had. Afbeelding 42 is heel anders van aard: ze geeft nauwelijks een technisch detail maar de sfeer is geladen. Wat hier voorop staat is niet het documentaire maar de dramatische kant van het weversbestaan. Dit contrast is niet gebonden aan een bepaalde techniek¹⁰. Ook als men zich tot de schilderijen beperkt, kan onderscheid naar dramatische strekking worden gemaakt.¹¹ Wel kan het verschil in verband worden gebracht met enkele stromingen uit de schilderkunst van de vorige eeuw.

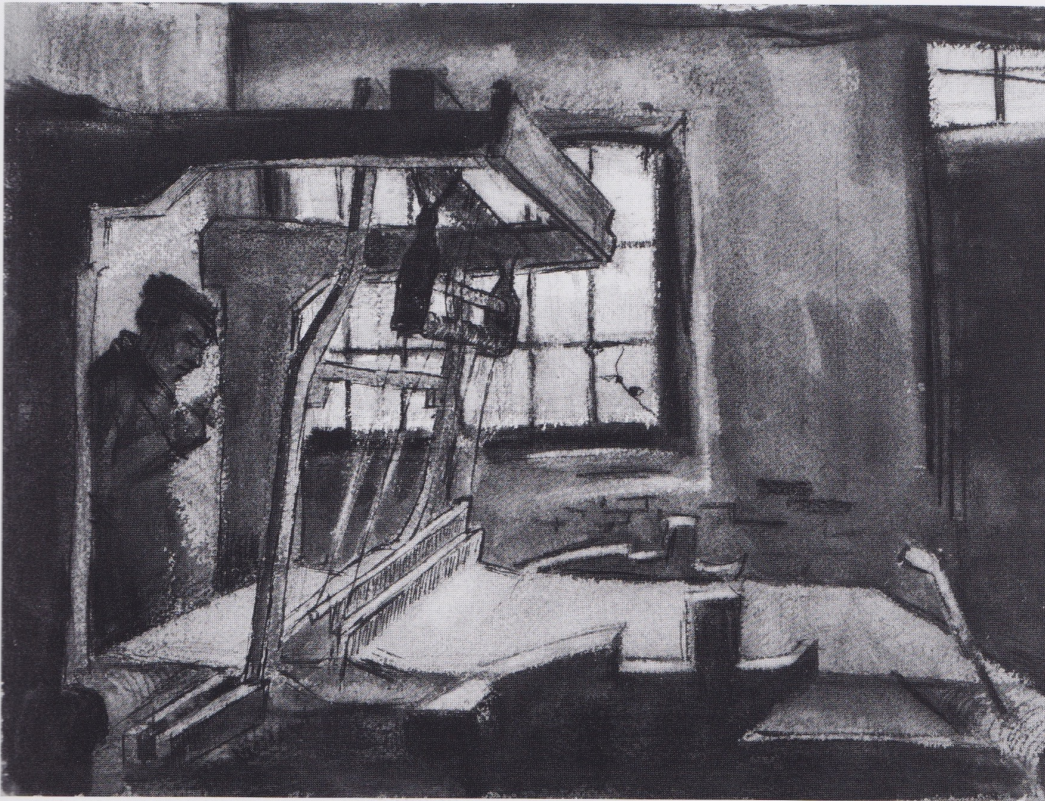
Van Gogh streefde ernaar een 'boerenschilder' te zijn maar hij stond in dat streven beslist niet alleen. Over dit onderwerp is al het een en ander geschreven¹² en ook de bijdrage van Monica Junega aan deze catalogus, *De boerensamenleving in beeld*, gaat erop in. Zij zet uiteen hoe met name in Frankrijk een nieuw type schilderijen ontstaat dat niet langer met de conventies van het landschap, het genrestuk en de figuurstudie in overeenstemming was en dat 'paysannerie' werd genoemd. Het gaat om schilderijen waarop het boerenleven als moreel positief, harmonieus en gezond wordt voorgesteld – in alles het tegendeel van het immorele, conflictueuze en ongezonde bestaan van de stedelijke arbeidersklasse. De verheerlijking van het platteland kwam ook tot uitdrukking in de vormentaal omdat alles wat naar lelijkheid of inspanning verwees, werd geëlimineerd. Dit soort schilderijen bleek een groot succes op de Salon te Parijs en werd van officiële zijde beschermd. Er waren echter ook schilders die zich tegen deze verheerlijking hebben verzet zoals Courbet, Pissarro en met name Millet. Van Gogh wordt door Junega eveneens bij deze tegenstroming ondergebracht. Deze schilders hadden een afkeer van een verfraaiende of hoogdravende stijl. Hun visie op het boerenleven was onafhankelijk, vernieuwend en zelfs

brutaal. Terwijl de officiële boerenschilders vaak academische procedures en normen hanteerden waardoor hun doeken een gladde sierlijkheid kregen, probeerden Millet en Van Gogh de boeren juist van dat soort sierlijkheid te ontdoen. Zij hebben daarom voortdurend gezocht naar een vocabulair waarin het fysieke aspect van de arbeid tot uitdrukking kon worden gebracht. Millet tracht zijn werkende boeren te dramatiseren en geeft zijn boerinnen nooit fijnzinnige lichamen mee. Van Gogh voert zijn boeren later in nog grovere vormen uit. Ook ontbreekt het bij hen aan sociale harmonie en huiselijkheid. Als Millet het populaire thema van de arenlezers uitbeeldt legt hij de nadruk op het conflict. En bij Van Goghs *Aardappeleters* gaat het niet om het ideale gezin maar om een sfeer van angst en isolement.

Behalve door een aantal Franse schilders is Van Gogh ook sterk beïnvloed door de Engelse kunst. Zoals Teio Meedendorp in *Dat zwarte gevaarte van goor geworden eikenhout* stelt, verzamelde Vincent van Gogh tussen 1880 en 1884 een groot aantal prenten en illustraties die voor het merendeel uit houtgravures bestonden en door hem uit bladen als *The Graphic of Illustrated London News* waren gehaald. Thematisch hadden ze vaak op het volksleven in de arme wijken of het werk in de mijnen betrekking. Maar het is vooral in formeel opzicht dat deze verzameling – die ongeveer 1500 exemplaren omvat – een blijvende invloed op Van Goghs werk heeft gehad. Hij noemde deze illustraties niet voor niets 'een soort bijbel'. Met name voor de tekeningen van Herkomer, Fildes en Holl heeft hij steeds grote bewondering gehad. Zij wisten hun beelden iets extra's te geven en er is in hun werk iets deftigs en hoogs – ook al tekenen ze een mesthoop, aldus Van Gogh. Wat hij waardeert is de werking van het zwart en het wit, de kracht van het contour. Hun invloed werkt niet alleen door in de tekeningen maar ook in de schilderijen van Van Gogh, wiens hele oeuvre zich door sterk grafisch idioom onderscheidt. Hij maakt graag van duidelijke contouren gebruik waarbinnen met behulp van

*Pollood, zwart krijt, pen, penseel
en inkt, gehoogd met wit
(24,5 x 33,5 cm).
Rijksmuseum Kröller-Müller,
Otterlo [JH 439, F 1109].*

Gabriël van den Brink



arceringen verdelingen zijn aangebracht. Dat er op een tekening gewerkt was mocht best worden gezien. Wat hij in de houtgravure waardeerde was juist het ruwe ervan, iets wat volgens hem alleen kon worden bereikt door kunstenaars die hun gevoel lieten spreken.

De bijdrage van Linda Nochlin over *Van Gogh, Renouard en de weverscrisis van Lyon* ligt in het verlengde hiervan. Zij gaat uitgebreid in op een bepaalde prent van de Franse tekenaar Renouard over de crisis van 1884 in de textielindustrie. Van Gogh heeft veel moeite gedaan om die in zijn bezit te krijgen en Nochlin gaat na waarin de bijzondere betekenis van deze prent voor Van Gogh schuilt. Voor een deel zal het thema van de arme wever daarbij een rol hebben gespeeld terwijl ook de morele houding van de tekenaar tegenover de slachtoffers van deze

crisis zijn sympathie kan hebben gehad. Maar het voornaamste is wellicht geweest dat deze prent een hoge mate van documentaire 'echtheid' bezat. Deze eigenschap komt hieruit voort dat Renouard – die beroemd was om zijn zwierige gestiek en virtuositeit – nu juist van elke idealisering heeft afgezien. De authenticiteit van zijn tekening komt uit een zekere bescheidenheid voort: hij gebruikt met opzet een lijn die niet fraaier is dan de zaak of persoon waarover de afbeelding gaat. Zijn kracht schuilt in de wijze waarop korte, gebroken strepen en lange, golvende lijnen – elkaar afwisselen – iets wat vooral in de gravure goed te zien is. Daardoor ontstaat een grafische helderheid die, gepaard aan een confrontatie met de harde realiteit, een gevoelige snaar in Van Gogh heeft geraakt. Het is daarom onjuist hem als de grote kunstenaar te beschouwen en in tekenaars als Renouard slechts



tweederangs-illustratoren te zien. Beiden waren immers op vergelijkbare wijze in het dramatisch gebruik van hun grafische middelen geïnteresseerd.

Men zou kunnen beweren dat Van Gogh in zijn Nuenense periode de dramatiek van de door hem zo bewonderde houtgravures met het schilderen gecombineerd heeft. Als we opnieuw afbeelding 42 in ogenschouw nemen en daarbij andere 'dramatische' wevers betrekken, valt het volgende op. In de eerste plaats komen ze vaak overeen in hun ruimtelijke organisatie. We zien een interieur waarin het weefgetouw staat. Door een raam is uitzicht op de buitenwereld. De wever bevindt zich in het getouw. Zodoende is de werkman op een dubbele wijze omsloten: eerst door zijn getouw en samen met zijn getouw door de (kleine) weefkamer waarin hij werkt. Geen wonder dat verschillende commentatoren hebben gesproken van een 'angstige' of 'onheilspellende' sfeer en een relatie met isolement of gevangenschap hebben gelegd. In de tweede plaats is dit schilderij, net als andere 'dramatische' wevers, nogal donker van aard. Het raam is verlicht en doet daarmee als lichtbron voor het interieur dienst. Het licht valt op het doek en op de zijkanten van het getouw, op de draden, de handen en het gezicht. De overige vlakken zijn donker gehouden. De techniek waarmee de weerkaatsing van het licht op de draden, het raamkozijn of de schacht van het getouw aangebracht is, voert het contrast met de donkere partijen nog op. Zo wordt op het doek een contrast van licht en donker bereikt dat ook op de houtgravures voorkomt. In de derde plaats past Van Gogh in het kleurgebruik een middel toe waarmee hij later uitgebreid zal experimenteren en dat ook bij zijn *Aardappeleters* is aangewend. In donkere partijen, zoals hier bijvoorbeeld het blauwe jak van de wever, worden in plaats van heldere kleuren vooral grijze maar relatief contrasterende tonen gebruikt.¹³ Verder valt de vlugge penseelvoering op waardoor het geheel een levendige indruk maakt en niet doodgeverfd wordt.

Door dit alles gaan een aantal van de geschilderde

wevers ver boven de nauwgezette afbeelding uit. Het lijkt ons niet overdreven te zeggen dat zij een beslissende fase in de ontwikkeling van de schilder representeren. Meedendorp herinnert eraan dat Van Gogh het tekenen in deze periode aanvankelijk beter dan het werken met olieverf beheerst. Hij zou de weefgetouwen hoofdzakelijk hebben gebruikt om zich te oefenen met verf en penseel. Dat komt overeen met het gegeven dat de meeste 'dramatische' wevers van een wat later tijdstip dateren terwijl de eerste nog de documentaire precisie vertonen van het werktuigkundige model.¹⁴ Meer algemeen lijkt Van Goghs ontwikkeling in deze jaren een dramatische wending te nemen. Wanneer hij korte tijd later studies van werkende boeren en boerinnen gaat maken, zien we helemaal geen natuurgetrouwe voorstellingen meer. Hij zet zijn tekenkundige vaardigheden van meet af aan in om hen een expressieve gestalte te geven. Het 'extra' dat hij in eerdere studies nog zocht, is dan definitief op de voorgrond getreden.

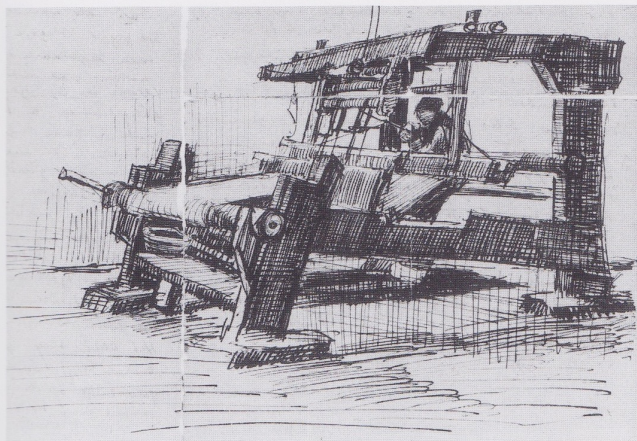
Het morele engagement

De wevers vormen voor Van Gogh geen op zichzelf staand geval. Hij beschouwt ze als deel van 'het volk' dat hij graag schilderen wil. 'Ik ben zeer druk werkende aan een serie koppen uit het volk...' schrijft hij in een van zijn brieven¹⁵ en ook op talloze andere plaatsen geeft hij van zijn belangstelling voor de 'typen uit het volk' of het volksleven blijk¹⁶. Kunstenaars van de oude Hollandse school verwijt hij dat ze nooit 'een arbeider' hebben gemaakt¹⁷ en hij heeft meerdere malen zijn bewondering geuit voor schilders die het volk tot onderwerp nemen zoals Lhermitte, Herkomer, Breton, Renouard of Millet en Anton van Rappard met wie hij een aantal jaren bevriend is geweest.¹⁸ Waar komt deze belangstelling voor het volk vandaan?

Van Gogh komt uit zijn brieven naar voren als iemand die grote waardering voor de armen heeft. Soms gaat hij zo ver hen deugden of inzichten toe te

Schets in Brief 351 A.

*Vincent van Gogh Stichting/
Rijksmuseum Vincent van Gogh,
Amsterdam [JH 442].*



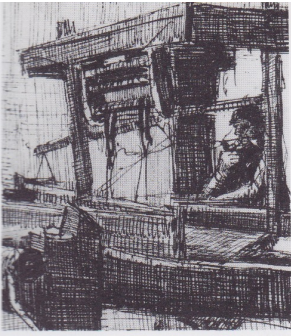
schrijven die de wijzen van deze wereld niet zouden bezitten¹⁹ maar over het algemeen heeft hij juist oog voor de eenvoudige, onaanzienlijke en zelfs lelijke of sombere kanten van hun bestaan. Dat vormt voor hem de werkelijkheid en hij mag deze graag stellen tegenover de zogenaamde beschaving die hij als een vorm van misleiding beschouwt.²⁰ Een boerenmeisje ziet hij het liefst in een alledaags jak. Trekt ze een damespak aan, dan is het echte eraf.²¹ Hoe verder men zich van de beschaafde wereld verwijdert, hoe 'echter' het is en daarom trekt Van Gogh vaak over de hei om er de allerarmste hutten te schetsen.²² In steden zoekt hij bij voorkeur de grauweste of armzaligste achterbuurt uit. Het is daar wel somber maar men verveelt er zich nooit.²³ En zijn eigen huishouden vergelijkt hij niet zonder trots met een arbeidersbestaan.²⁴ Kortom: de waarheid van het leven moet niet bij de rijken en de beschaafden maar bij het gewone volk worden gezocht.

Deze appreciatie mag opmerkelijk worden genoemd omdat de tweede helft van de negentiende eeuw volgens velen door een beschavingsoffensief gekenmerkt wordt waarbij de waardering precies omgekeerd is.²⁵ Ze past echter goed bij de melancholische levensbeschouwing van Vincent van Gogh. Het thema van de verheven, ernstige of eerbiedwaardige smart komt in zijn brieven telkens terug.²⁶ Een uitdrukking als 'Sorrow is better than

Gabriël van den Brink

laughter' wordt door hem graag geciteerd.²⁷ Het Paradijs is wel mooi, maar Gethsemane mooier, schrijft hij zijn broer.²⁸ In zijn persoonlijk leven zegt hij een voorliefde voor lelijke, oude of verarmde vrouwen te hebben.²⁹ Als hij van Sien houdt is dat omdat ze veel heeft geleden en veel tegenspoed had.³⁰ Hij bekent een bijzondere sympathie voor gevallen vrouwen te hebben, die door de dominees zo liefdeloos worden veracht.³¹ Had Jezus in het Evangelie niet al de hoeren boven de farizeërs gesteld?³² En zouden de laatsten de eersten niet zijn?³³ Geheel in de geest van het Evangelie zegt Van Gogh ook liever een schaap dan een wolf te zijn, liever iemand die wordt doodgeslagen dan iemand die doodslaat.³⁴ Dit alles wijst op een moreel engagement met de zwakken, de armen en de misdeelden uit wier naam de zogenaamde beschaving aangeklaagd wordt.

Het zou echter onjuist zijn Van Goghs brieven als een voortzetting van het dolorisme te lezen. Hij spreekt vaak over het licht dat in de duisternis schijnt.³⁵ Het leven ziet hij als een voortdurende strijd waarin de mens kan proberen beter te worden³⁶ en waarbij vooral de arbeid een belangrijke rol speelt.³⁷ Werken is voor Van Gogh iets opwekkends, al is het werk op zichzelf niet altijd plezierig.³⁸ In dit opzicht zou het verlies van zijn geloof gerelativeerd moeten worden. Want werken is, zoals Anna Verkade-Bruining in *Lof der arbeid* beschrijft, door het christendom steeds gewaardeerd in gunstige zin. Het is waar dat de zondeval een vervloeking van de aarde meebrengt zodat de mens 'in het zweet des aanschijns' zijn brood moet verdienen maar de Bijbel zegt nergens dat de arbeid eveneens vervloekt is. Met name het Oude Testament stelt de arbeid voor als een noodzakelijk en vreugdevol iets. En ofschoon de betekenis ervan in de ontwikkeling van het christendom niet steeds dezelfde was, is zij toch altijd als een positieve waarde gezien. 'Wat zoekt gij rust, als gij tot werken geboren zijt', staat er bijvoorbeeld in de overdenkingen van Thomas à Kempis, gedurende vele jaren lievelingslectuur van Vincent van Gogh.



Het christendom is vanzelfsprekend niet de enige bron die Van Goghs denken bepaalt. Hij was zeer belezen en goed op de hoogte met de historische en literaire auteurs van zijn tijd. Zijn belangstelling voor bepaalde onderwerpen – waaronder de wevers – lijkt zelfs direct ontleend te zijn aan de literatuur. Zo wordt hij tijdens zijn reis naar Courrières getroffen door de wevers, die een wat afwezige, bijna dromerige indruk op hem maakten en hem ontroerden omdat ze algemeen als een stel dieven en misdadigers werden beschouwd. Deze visie komt, zoals Andrea Gasten betoogt in *De poëzie van het weversbestaan*, sterk met de opvatting van Carlyle, Eliot en Michelet overeen. Van Gogh had voor deze schrijvers steeds grote bewondering en heeft hun namen in vele brieven genoemd. Michelet en Carlyle vereerden het weversambacht uit vroeger eeuwen en betreurden het feit dat weven door de opkomst van de fabrieken onpersoonlijk, mechanisch en geestdodend werd. De oude wevers konden het tempo van hun getouw nog op hun eigen ademhaling afstemmen en droomden zingend weg onder het werk. De nieuwe wevers zijn met handen en voeten aan het ritme van de machine gebonden. Eliot legt een ander accent aangezien zij juist de thuiswever als een gevangene van zijn machine beschrijft. Ook zij kent hem een dromerig bestaan toe maar vat dat negatief op, omdat de wever daardoor niet tot de dorpsgemeenschap behoort. Of deze strekking voldoende is doorgedrongen tot Vincent van Gogh, is volgens Gasten de vraag. Maar dat zijn beeld van de wevers de invloed van dit soort literaire bronnen heeft ondergaan, staat nagenoeg vast.

Deze voorstellingen, die Van Gogh ontleent aan de christelijke of historische literatuur, kunnen niet op één lijn worden gesteld met de toestand zoals die feitelijk was. Het is veeleer zo dat Van Gogh ze daarop geprojecteerd heeft. Hij moge zich dan vaak beroepen op 'de realiteit', feitelijk nam hij een tamelijk geïsoleerde positie in de Brabantse werkelijkheid in. *Een moderne devoot* van Willem Frijhoff herinnert eraan dat Vincent de oudste zoon was van een predikanten-

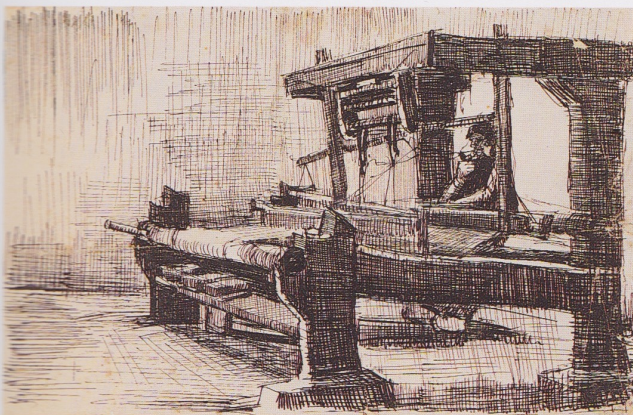
familie, die in sociaal en cultureel opzicht uit buitenstaanders bestond. Vader Van Gogh had zich op latere leeftijd in Nuenen gevestigd, was dorpsnotabele en bovendien protestant. De familie Van Gogh bezat al vele generaties een affiniteit met kunst en literatuur. Daar komt nog eens bij dat de betrekkingen tussen de protestanten en katholieken er in de loop van de negentiende eeuw niet beter op waren geworden. Met name de jaren na het herstel van de katholieke hiërarchie (1853) gaven, zoals in *Niet te familiaar* door Ad van Kempen uiteengezet wordt, een toenemende polarisatie en onderlinge rancune te zien. Voor kleine hervormde gemeenten, zoals die te Nuenen, moet het isolement in de jaren '80 groot zijn geweest. Het feit dat Vincent van Gogh zich aan zijn ouderlijk milieu heeft willen onttrekken, betekent nog niet dat hij dit isolement wist te doorbreken. Het sociale leven werd op het Brabantse platteland door een hoge mate van conformisme bepaald en de plaatselijke bevolking nam tegenover 'vreemdelingen' een vriendelijke doch besliste distantie in acht.³⁹ Die zal zeker hebben gegolden voor Vincent van Gogh: hij viel volkomen uit de toon zowel door zijn beroep als door zijn excentrieke gedrag. Dat de mensen voor hem poseerden en dat hij ze in hun huizen opzocht, betekent dus niet zonder meer dat hij goed op de hoogte was van hun denk- wijzen of mentaliteit.⁴⁰

Daarmee komen we terug op de brieven die, hoewel ze ook enige informatie over de levenswijze van 'het volk' bevatten, toch in de eerste plaats iets zeggen over de wijze waarop Van Gogh dit leven heeft geïnterpreteerd. Bij die interpretatie spelen niet alleen christelijke maar ook romantische,⁴¹ politieke⁴² en artistieke preoccupaties een rol. Dat ik hier met enige nadruk op de rol van christelijke voorstellingen wijs, is omdat men zich vaak door Van Goghs breuk met de kerk en het geloof van zijn vader heeft laten misleiden. Zeker, de termen waarmee hij zich hiervan afgekeerd heeft liegen er niet om⁴³ en men kan op goede gronden beweren dat het schilderen in de plaats kwam van het oude geloof. Maar toch meen ik

dat zowel in zijn aandacht voor de misdeelden en de smartelijke kanten van het bestaan als in de wijze waarop hij de arbeid als een heilige plicht heeft opgevat, nog altijd veel christelijks schuilt.⁴⁴ Van Goghs houding doet in dezen nog het meest denken aan die van het Engelse puritanisme, waarnaar hij trouwens ook een aantal keren verwijst.⁴⁵

Een weefsel van geschiedenissen

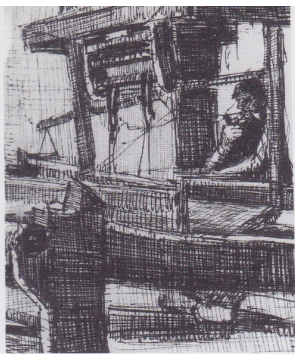
Nu de bijdragen in de catalogus toegelicht zijn, kunnen we beter bepalen wat er gebeurt in de wevers van Vincent van Gogh. In zijn voorstellingswereld



spelen de smartelijke kanten van het bestaan een belangrijke rol maar ook de mogelijkheid om deze door eigen inspanning te boven te komen. In die zin zou men inderdaad kunnen spreken van een 'actieve melancholie'.⁴⁶ De vraag of deze zienswijze een collectieve dan wel een meer persoonlijke achtergrond heeft, is hier niet zozeer van belang.⁴⁷ Waar het vooral om gaat is dat Van Gogh deze voorstellingswereld op de werkelijkheid van het toenmalige Brabant *geprojecteerd* heeft. Dit brengt met zich mee dat hij zich voortdurend beroept op 'de realiteit' en deze tegen de beschaafde wereld uitspeelt. Maar het betekent

uiteraard niet dat hij de realiteit volledig in beeld zou hebben gebracht. Van Gogh beeldt immers niet de fabriek of de stad maar het platteland af, heeft meer oog voor de arbeidsintensieve dan voor de moderne aspecten van het boerenbedrijf en laat in het geval van de wevers het armste deel van de bevolking zien. Het zijn met andere woorden heel bepaalde elementen uit de werkelijkheid die hij *geselecteerd* en op doeken of tekeningen afgebeeld heeft. En tenslotte maakt hij bij het uitbeelden van die elementen gebruik van een bepaalde vormtaal waarbij zowel de dramatiek van de Engelse houtgravures als het realisme van de boerenschilders in Frankrijk door hem aangewend zijn. In beide gevallen gaat het om een verzet tegen academisme en mooimakerij. Als gevolg daarvan wordt de wijze waarop Van Gogh het volk voorstelt in toenemende mate *gedramatiseerd*, een ontwikkeling die zich tijdens zijn verblijf te Nuenen in hoog tempo voltrekt.

Dit alles behoort tot het beeldvormingsproces zoals dat in Van Goghs wevers uitmondt. Zijn schilderijen en tekeningen nemen dan ook aan meer dan een geschiedenis deel. Zij maken bijvoorbeeld deel van een mentale geschiedenis uit, waarin arbeid en soberheid geïdealiseerd zijn. Een dergelijke idealisering duikt in de ontwikkeling van het christendom telkens op en is met het protestantisme min of meer gecodificeerd. Zij heeft zich echter niet tot kerkelijke kringen beperkt en komt – zeker in de 19e eeuw – ook bij ongelovigen voor.⁴⁸ De waarheid van het leven wordt in de arbeid van het gewone volk gevonden en daarvan legt de schilder getuigenis af. Maar omdat deze getuigenis zich niet bedient van de politiek of de literatuur is er een tweede geschiedenis in het geding: die van de beeldende kunst waarin Van Gogh zich een positie bevecht. De dramatiserende stijl, die hem later als schilder zo beroemd gemaakt heeft, breekt bij de wevers voor het eerst door. En tenslotte duikt er een derde geschiedenis op doordat Van Goghs morele en artistieke engagement door min of meer toevallige omstandigheden verbonden is met het historische lot



van de Brabantse wevers. In die zin verwijzen zijn schilderijen ook naar een tragedie buiten het artistieke domein, omdat ze een bestaansvorm documenteren die op het punt staat ten onder te gaan.

De wevers van Vincent van Gogh kunnen dan ook als een condensatie of neerslag van deze drie geschiedenissen worden gezien. Het zijn voorstellingen waarin een tragische realiteit, een dramatiserende stijl en een moreel engagement zich hebben verdicht. Het kenmerkende van een verdichting is evenwel dat zij meer betekent dan de afzonderlijke bestanddelen ervan.⁴⁹ Het effect hiervan heeft Van Gogh zelf beschreven. In een van zijn brieven wijst hij erop dat de wevers proberen eigenaardig gebroken kleuren te krijgen of, in het geval van de Schotse ruit, de allerfelste kleuren met elkaar in balans te brengen zodat het totale effect van het patroon op een afstand gezien harmonieus is. En hij zegt: 'Een grijs, dat geweven is uit roode, blauwe, gele, vuilwitte en zwarte draden dooreen, een blauw dat *gebroken* is door een groenen en een oranje-rooden of gelen draad, zijn heel anders dan *effen* kleuren, namelijk zij *wemelen* meer en heele kleuren worden er *hard*, koel en *levenloos* bij'.⁵⁰ Welnu, in zijn eigen doeken, die uit de draden van zo uiteenlopende geschiedenissen werden geweven, doet zich hetzelfde voor. Zij bezitten daardoor een wonderbaarlijke gloed en zullen het koude licht van 1990 zeker weerstaan.

- 1 Van Uitert, 'De legendevorming'.
- 2 Zie vooral Van Uitert (red), *Van Gogh in Brabant*.
- 3 We zijn hierbij uitgegaan van de werken die door Hulsker tot de Nuenense periode worden gerekend. Zie daartoe Hulsker, *Van Gogh en zijn weg*, 103-211.
- 4 Barentsen, *Het oude Kempenland*, 127; Crijns, *Het gemengde landbouwbedrijf*, 41 e.v.; Van Iterson, *Schets van de landhuishouding*, 85-86; Roessingh, *Landbouw*, 46; Van Zanden, *De economische ontwikkeling*, 242.
- 5 De verplaatsing van de textielnijverheid uit Holland naar Brabant kreeg reeds in de 18e eeuw haar beslag. De voornaamste reden was dat het loonniveau in Brabant 20 tot 45 % lager dan het Hollandse was. Brugmans, *De Nederlandse economie*, 118.
- 6 Van den Eerenbeemt, *Ontwikkelingslijnen*, 61, 65-66.
- 7 Overigens mag de positie van de thuiswever niet worden geromantiseerd. 'Het werken thuis kon niet verhullen, dat de beloning erg laag was, de economische afhankelijkheid zeer groot en de opdrachten tot werk sterk ongewis waren', aldus Van den Eerenbeemt, *Ontwikkelingslijnen*, 147.
- 8 'Het kleine boerenhuishouden was gewend aan een zelfstandig regelen van de produktieve taken van man, vrouw, kinderen, inwonende verwanten en personeel zonder extern regelend ingrijpen van een voorman, een baas of een fabrieksreglement...' Klep, *De neergang*, 30.
- 9 Brief R44 (IV, 116).
- 10 Afb. 24 behoort tot een serie van vijf pentekeningen die naar schilderijen waren gemaakt. Enkele ervan zijn nog voorhanden maar het schilderij dat voor afb. 24 model stond, is verloren gegaan. Hulsker, *Van Gogh en zijn weg*, 108.
- 11 Afb. 28 is bijvoorbeeld geschilderd. Toch is het vergeleken met afb. 42 sterk documentair.
- 12 Zie met name het uitgebreide artikel van Van Uitert, *Vincent van Gogh, boerenschilder*.
- 13 Een toelichting op dit verschil tussen 'toon' en 'lokale kleur' vindt men in Hulsker, *Van Gogh en zijn weg*, 118.
- 14 Aan het tamelijk neutrale schilderij afb. 28 was Van Gogh al in de winter van 1884/85 begonnen terwijl afb. 42 uit juli 1885 dateert. Hulsker, *Van Gogh en zijn weg*, 112, 114, 118.
- 15 Brief 390 (II, 460).
- 16 Brief 174 (I, 313); 190 (I, 346); 229 (II, 30); 231 (II, 36); 251 (II, 82); 252 (II, 89-90); 253 (II, 90); 272 (II, 137); R15 (IV, 47) en R22 (IV, 65).
- 17 Brief 418 (III, 51).
- 18 Brief 277 (II, 154); R12 (IV, 39); R20 (IV, 58); R52 (IV, 125) en R57 (IV, 135).
- 19 Brief 121 (I, 167) en 265 (II, 115-116).
- 20 Brief 408 (III, 33).

- 21 Brief 404 (III, 23); een vergelijkbare lofzang op 'verschoten kleuren' vindt men in Brief 122a (I, 171) en 394 (II, 467).
- 22 Brief 417 (III, 47).
- 23 Brief 193 (I, 355); zie ook Brief 413 (III, 42).
- 24 Brief 193 (I, 355); zie ook Brief 194 (I, 361) en 212 (I, 400).
- 25 Dit offensief houdt immers in dat de waarden en waarheden van een stedelijke elite aan het gewone volk worden voorgehouden.
- 26 Brief 73 (I, 66) en 218 (I, 419).
- 27 Brief 78 (I, 74) en 82a (I, 84).
- 28 Brief 319 (II, 258); '... en de waarheid is, dat er meer sjouwerij dan rusten in 't leven is', had Van Gogh al eerder in Brief 251 geschreven (II, 83).
- 29 Brief 117 (I, 160).
- 30 Brief 164 (I, 285); 201 (I, 377) en R8 (IV, 32).
- 31 Brief 164 (I, 286, 287); 279 (II, 158); 326 (II, 278) en R21 (IV, 63).
- 32 Brief 326 (II, 277).
- 33 Brief 326 (II, 278).
- 34 Brief 344 (II, 348).
- 35 Brief 110 (I, 140); 112 (I, 146); 126 (I, 177-178) en 213 (I, 402).
- 36 Brief 98 (I, 119); 112 (I, 145); 116 (I, 157) 121 (I, 165); 195 (I, 362); 248 (II, 74) en 252 (II, 88).
- 37 '...werken is altijd eene heerlijke zaak en there is something good in all labour' heet het in Brief 88 (I, 99); zie ook Brief 126 (I, 179) en 180 (I, 323).
- 38 Brief 254 (II, 94). 'Carlyle zegt wel terecht: Blessed is he who has found his work', heet het in Brief 248 (II, 73). En wat later schrijft Van Gogh nog: 'Mijns inziens ben ik dikwijls *schatrijk* (...) omdat ik mijn werk gevonden heb, iets heb waar ik met hart en ziel voor leef en dat bezieling en beteekenis aan het leven geeft', Brief 274 (II, 141).
- 39 Barentsen, *Het oude Kempenland*, 196-197.
- 40 Uit enkele mededelingen die ons van de toenmalige Brabanders zijn overgeleverd blijkt in elk geval dat zij hun situatie op een andere wijze dan de schilder hebben geïnterpreteerd. Zo zou het tafereel van *De Aardappeleters* geenszins het bewijs van 'bittere armoede' zijn omdat een maaltijd bestaande uit aardappelen, olie en pap juist bij de meer welvarende boeren gebruikelijk was. Ook is bezwaar tegen de typering van wevers als een 'armzalig volkje' gemaakt, omdat in ieder geval een aantal van hen goed van het weven konden bestaan. De Vries, *150 Jaar welstand*, 16, 332.
- 41 Van Gogh was trouwens niet de enige die zich voor het boerenleven in Brabant interesseerde. De schilder en fotograaf Jozef Gindra, die in de jaren '80 van de vorige eeuw door Kempenland trok, legde het doen en laten van de boeren eveneens vast. Zie verder Van der Heijden, *The romantic quest*.
- 42 Zie bv. de wijze waarop Van Gogh het revolutie-jaar 1848 als scheidslijn hanteert in Brief 379 (II, 429) en 381 (II, 436); zie ook R36 (IV, 100).
- 43 Zo heeft Vincent van Gogh dominees als 'de meest goddelooze mensen in de zaamenleving en dorre materialisten' beschreven (Brief 288, II, 175), heeft hij de theologie een 'onuitsprekelijke knoeiboel' genoemd (Brief 326, II, 275) en zegt hij dat hij bepaald 'geen vriend van het tegenwoordige christendom' is (Brief 378, II, 426).
- 44 Ook Kodera heeft in zijn recente proefschrift Van Goghs breuk met het christendom gerelativeerd. Zie Kodera, *Christianity versus Nature*.
- 45 Brief 338 (II, 319, 320); zie ook 333 (II, 300).
- 46 Van Gogh heeft zijn houding zelf eens op deze wijze gekarakteriseerd en wel in Brief 133 (I, 195). Later zal hij deze houding nogmaals verwoorden als hij zegt: 'Voor mij is 't werken absoluut behoefte, ik kan er niet mee traineeren eigenlijk, ik heb geen plezier in iets anders meer dan in het werk, dat wil zeggen 't plezier in iets anders houdt direkt op, en ik wordt melancholiek als ik niet voort kan met den arbeid', Brief 288 (II, 178).
- 47 Men dient zich in deze op het freudiaanse gezichtspunt te stellen dat individuele pathologieën in beginsel slechts een uitvergroting zijn van het normale geval. En inderdaad kan men zeggen dat de behoefte aan werk zoals omschreven in de vorige noot (arbeid als afweer van de melancholie) in een cultuur als de onze geenszins uitzonderlijk is.
- 48 Zo is de verbinding van produktieve arbeid en moraliteit ook in het denken van toonaangevende liberale politici als Sam van Houten (in Nederland) en John Bright (in Engeland) terug te vinden. Zie Stuurman, *John Bright and Samuel van Houten*.
- 49 We gebruiken 'verdichting' als een technische term. Zij verwijst naar een van de meest wezenlijke mechanismen van het onbewuste proces waarbij één enkele voorstelling zich op het snijpunt van meerdere associatieketens bevindt zodat zij ook meer dan een betekenis heeft. Laplanche, *Das Vokabular der Psychoanalyse*, 580-582.
- 50 Brief 404 (III, 21).