

ファン・ゴッホ、遠景の表現

Background of the pictures of Van Gogh

美術学部油画専攻 教授 小林 英樹

In this essay I shall cover five pictures of Van Gogh's which are 'Miners in the Snow', 'Country Road in Loosduinen near The Hague', 'A Factory', 'Fish-Drying Burn' and 'Harvest Landscape', the latter of which is one of the most famous works of Van Gogh's.

The object of this essay is to confirm Van Gogh's consciousness or intention which can be seen in the background of these paintings. In this essay I shall define the hidden aspects of these pictures in terms of the many factors which have formed them. It's as if we are looking at the process of development in Van Gogh's awareness of planes and two-dimensional forms.

キーワード：ゴッホ、ファン・ゴッホ、造形的分析、偽作、贋作、遠景、合理的視点

はじめに

ファン・ゴッホ研究の主要な対象が彼の「特異な」伝記的興味から作品そのものに向かうようになってから久しい。周知のように、ファン・ゴッホの研究書は膨大であるが、依然として著しく遅れているのが作品の根幹をなす造形的分野での研究である。画家ファン・ゴッホを突き動かした衝動（動機）に始まり、制作プロセスを経て完成に至るまで、造形的視点から詳細にわたって明らかにしたものに出会うことはない。作品を成立させている根本的なもの、すなわち構図、構造、動き、強調、単純化、色彩の対比と輝き、平面化や遠近法、余白など諸々の造形的要素の本格的考察すら皆無である。

それが要因となって、ファン・ゴッホ研究にとって不可欠のヤン・フルスカヤ著『ファン・ゴッホ完全図録』にも、ファン・ゴッホの造形とは程遠いものが相当数紛れ込んでいるし、なかには「ファン・ゴッホを代表するような有名な作品」もあり、それらを前提に「ファン・ゴッホ論」が構築されつつある深刻な状況を憂慮しないわけにはいかない。

この現状を変えることができるのは、素材面からの研究の助けを借りた緻密で説得力のある造形的考察の積み重ねしかあり得ない。しかも個々について論証するのではなく、ファン・ゴッホの作品全体を包括できるような体系だった研究が求められている。

絵画を造形的視点から考察、あるいは研究するといった場合、注目しなければならないのは、タッチや色使い、画風などの表面的要素ではなく、広義のデザイン力である。デッ

サン力とは、画家の意図したものを画面上に的確に表現する、いわば、総合的造形能力といふべきものである。そこで鍵を握るのは、作品に対する画家自身のたゆみない努力や譲れないこだわりの集積であって、漠然とした知識の集積や、受動的、義務的な訓練の積み重ねではない。

また、作品を研究するとき、つねにその中心に据えなければならないのは、画家のデザイン力はじめ、造形に関する諸要素を分析的に見極める考察である。それは論じる側の造形を把握、分析する能力にも関わってくるので、現実的には難しい面もある。しかし、この部分を疎かにして絵画（芸術）や画家を論じることはできないだろうし、当然、本物と紛らわしいものを峻別することなどできるわけがない。とくに巧妙に仕組まれた偽作が多いファン・ゴッホの場合、このことはとくに重要な意味をもっている。

ここに掲載する論文は『ファン・ゴッホ——「合理的もののあり方」に対する関心』（仮称）の冒頭部分、「遠景の表現」である。『ファン・ゴッホ——「合理的もののあり方」に対する関心』（同）は、ファン・ゴッホの造形観が形成されるオランダ時代の作品を中心に、「遠景の表現」「人体の骨格的把握」「ムーブマンの表現」「農具を持つ手の構造的把握」「光と空気を媒体にした質感表現」「遠近法と平面性の統一」から構成される。

それらは、ファン・ゴッホのなかに、あらゆる対象に対して、強い合理的な把握の要求があったことを明らかにするものである。それぞれは完結しながら『ファン・ゴッホ——「合理的もののあり方」に対する関心』（同）の一部を構成している。

『ファン・ゴッホ——「合理的もののあり方」に対する関心』（同）は、最終的にはファン・ゴッホの造形の諸特徴、本質を具体的に例証することになり、ファン・ゴッホとそうでないものとを説得力をもって峻別するわたしの大きな研究の一部として位置づけられるだろう。

本論の目的

ここでは、画家になる決意をした直後、ポリナーージュの炭鉱夫たちを描いた『雪のなかの坑夫たち』をはじめ、オランダ時代の3点の風景画、さらにファン・ゴッホの代表作の一点『アルルのクロー平原（収穫）』を取り上げる。

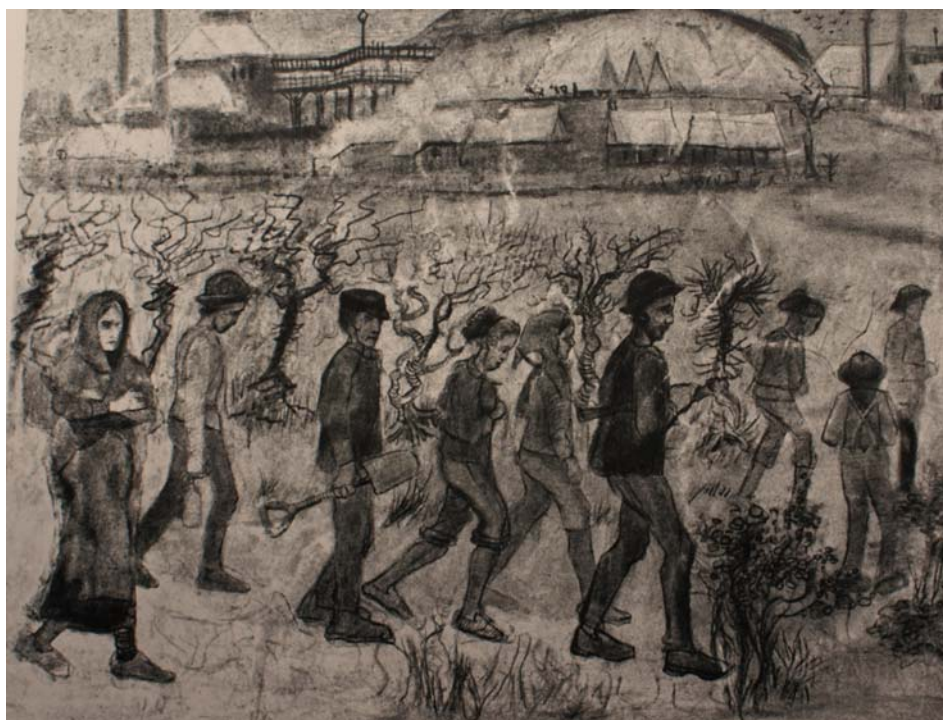
本論の目的は、それらを通じ、ファン・ゴッホの作品に描かれた遠景の表現に注目し、造形の分析を行ない、その背後にある意識や意図を明らかにすることにある。それは同時に、ファン・ゴッホの造形上の問題意識が時系列的展開のなかで掘り下げられていくプロセスを俯瞰することでもある。

アカデミックな教育機関に身を置かず、独学で制作を続けた6年間のオランダ時代は、視点を変えれば、ファン・ゴッホにとって他に類を見ないユニークな造形的実践が行なわれ、造形理論が築き上げられた時期ということになる。オランダ時代の作品を4点も取り上げたのは、その時期が「遠景の表現」を含めてファン・ゴッホの造形の形成期であると

判断したからである。その後の様々な造形的展開のなかで、造形的基礎、あるいは常識としての「遠景の表現」は、最後まで画家ファン・ゴッホの底辺に流れ続けている。

ここで取り上げた5点の作品は、ファン・ゴッホの特徴的な傾向を線的な流れとして描き出せるように、要点を絞って記述することに努めた。そして、「遠景の表現」で浮き彫りにしたことが、その後の展開のなかで表現上様々なかたちをとるにしても、どの時期のファン・ゴッホの風景画においても確認できると確信している。

1 背景の意識



『雪のなかの坑夫たち』1880年冬（27歳）

画家になる決意が固まって間もないころの作品である。最後の職業である見習い宣教師の職を半年で解任された後、再び、布教活動を行なった炭鉱地、ポリナージュに戻ってきてこの素描を描く。布教の対象だったものが、ここでは表現の動機として扱われることになった。画家ファン・ゴッホの原点といえる作品である。想像を絶する貧しさと、死と背中合わせの、危険な労働現場での非人間的扱いに甘んじなければ、生きるすべさえない炭鉱労働者たち。そこから逃れるすべを知らない人々への強い憐憫、同情の念、もしくはそういった悲惨な現状をただ見つめるだけしかできない非力な自分への呵責、無力感などが伝わってくる。少なくとも、6年間に及ぶオランダ時代の作品の根底にはこのときの気持ちが濃く流れている。

この作品の興味を中心（主題）は、雪原を魂が抜けたように進む坑夫の列だが、注目すべきは、背景が必要に応じて克明に描かれていることである。中央の屋根に雪を頂いた坑

道入口付近の巨大な建物群が、未明の空気のなかに異様にそびえている。さらに、建物をつなぐ中空に架けられた曲がりくねった通路、それを支える橋脚、欄干、そして、画面右上奥の緩やかに盛り上がる斜面に立ち並ぶ工場群、舞い上がる鳥の群れなどが描かれている。わずかな地面の起伏や立ち並ぶ建物群の位置関係、建物の上に架かる橋の橋脚の表現などには、ものの合理的関係を大切にしている注意力が働いている。

背景に描かれたものは、主題である坑夫たちの姿、彼らの心の内、さらにはファン・ゴッホ自らの心をリアルに描き出すためになくてはならない要素である。それらに加え、坑夫たちの群れのすぐ後ろの地面を這うような幹や枝のよじれた木々は、悲惨な坑夫たちの姿と重なり、逃げ場のない苦痛に満ちた坑夫たちを表しているかのようである。

しかも、近景と遠景がただ説明的に描き出されているのではなく、まどろんでいる早朝の空気のなかにうまく溶け込んでいる。このように、画家ファン・ゴッホが最初に世の中に残した一点のなかに、すでに、背景が果たす重要な意味の意識があったことを見出すことができる。

伝統的な美術教育を受けておらず、画家の弟子としての下積み経験もないファン・ゴッホは、素描というものを、素描（部分のデータ、構想）、エスキース（下絵）、そして、最後はタブロー（作品）で終わる流れのなかの素描として位置づけていなかったのかもしれない。抑えきれない感情に押され、手許にあった紙とコンテなどの素材で、最初から素描に欲求のすべてを託していたようにも見える。

この作品の分類は素描であるが、それまでの美術史上に残されたスケッチや素描の範疇の域を出て、画面全体を有機的に関連付け、渾身の作品に仕上げようとする意欲、意図、すなわち構図の意識が感じられる。まさに「単色で描いた作品」、手法こそ異なるが、ある種、エッチングなどの版画作品のようでもある。そして、オランダ時代に残した多くの素描はそういった性質のものである。

2 遠方を見据える視線

この素描はファン・ゴッホが画家になる決意をして1～2年経ったころのものである。ハーグ郊外の荒涼とした野原に伸びる一本の道、遙か彼方の地平線に消えていく。仕事に向かうのか、家路を急いでいるのか、ひとり農夫がとぼとぼ歩いている。重く垂れ込めた北国の空がよじれた木の生える大地を包み込み、分厚い静寂が支配している。

この風景画を要約すれば、広大な大地に地平線に向かって伸びる一本の道の絵となるだろう。ここでも注目すべきは遠景への視線である。ファン・ゴッホの眼は地平線の遙か彼方の低い山々のふもとにまで注がれ、地形のわずかな起伏を見逃さずに表している。ここにファン・ゴッホのいい加減な処理を許さない合理的精神を見ることができる。鑑賞者は地平線上に広がる山々からその手前の黒々とした森の間にも開けた空間があることに気づかされる。明らかに、ファン・ゴッホの眼はそこを見ている。

ファン・アイク、レオナルド・ダ・ヴィンチ、ヒエロニムス・ボスなどはみな一見さりげない遠景表現に尋常ではない興味と注意力を示している。至近距離同様、遠方を見据える確かな眼差しこそ優れた画家の条件のひとつでもある。



『田舎の道』1882年早春（29歳）24.6×34.4cm

『雪のなかの坑夫たち』に認められた、背景としての遠景は『田舎の道』では画面に描き出された景色全体を地平線から規定する要素として自覚され、遙か彼方遠景の的確かつデリケートな表現こそ、手前にいたるまでの景色全体を引き締めるものであるとファン・ゴッホ自身が気づいていることがわかる。

ファン・ゴッホがオランダでこの風景画を描いていたころ、パリでは第7回印象派展が

開かれていた。印象派の好む空気遠近法的表現では明瞭に目に映るのは近景であり、遠景は空気（水蒸気）と散乱する光に阻まれて曖昧もしくは数少ないタッチで大まかに表現され、遠景の意識はあってもそれ自体概して主たる興味の対象外であった。

時代から取り残され、パリからも遠い辺境の地にありながら、当時オランダ画壇で中心的存在であったハーグ派（マウフェをはじめ彼らはバルビゾン派のような世界を追求して文明のサヘル地帯を彷徨っていた）にも交わることなく、ファン・ゴッホはオランダのどこにでも見かける風景を、心象風景ともいえそうなタッチで描き続けていた。

3 地平線のシルエット

廃材などが置かれた未整地の野原には人と犬がいて、その向こうには工場がある。煙突からかすかに煙が出ているので工場は稼動しているらしい。画面いっぱいに横切る工場の建物群は地平線上に立ち並んでいる。手前の空き地にはこれと目だつたものはないので、あるのは工場と空き地だけだ。主要なモチーフは工場であるが、遠景にぼつねんとそれだけしかないため孤立感がある。

追い詰められる自然のなかに身を置き、昔はよかった、自然は美しいと述懐するバルビゾン派やハーグ派の世界、桃源郷を想わせる澄明で幽玄なカラーの世界、実在的、即物的なクールベの意思的な風景とも異なっている。あるいは、水蒸気と光の織り成す曖昧模糊とした幻想的なターナーの風景とも異なり、都会的センスで描き出される軽妙な印象派の田園風景とも異なる。それは、画家が、何を、いかに感じ、それをどのように表現しようかという意識の違いでもある。

ファン・ゴッホの興味は、人が忘れがちな場所、眼を背けそうな風景との出会いを素直に感じたまま描くことにある。多く、時代は様式や傾向、流行などで語られがちであるが、そこに頼らず、あくまで素朴なやり方で、ものを見つめる眼だけが、ファン・ゴッホの造形の本質を際立たせている。

画商を営むコル叔父は自らの店で売るためにファン・ゴッホに12枚の風景画を注文する。現存するこのとき描いたどの作品をとってみてもファン・ゴッホは「絵になるような構図」を選ぶようなことはせず、逆に何の変哲もない日常どこでも目にする景色を肩の力の抜けた軽妙なタッチで描いている。『工場』と次の『魚干し場』はそのときの2枚である。

ファン・ゴッホは生涯、名所、旧跡、立派な建築物、絶景などの「絵になる場所」を避けたがる傾向があった。パリでもそうであったし、アルルの街中にある無数のローマ遺跡も描いていない。立派な建築物、絵としてまとめやすい「絵になる構図」やすでに絵として出来上がっている対象をわざわざ描こうとはしない。ファン・ゴッホには、描かれるものは、自らの心を寄せられる人、もの、場所（風景）がよいという堅い意思がある。

さて、『工場』の遠景の表現についてもう少し記述しなければならない。工場のシルエットが空に突き出し、屋根や煙突は人工的な鉱物質の表情を有し、荒海に突き出た絶壁のよ

うに鋭く、あるいは凛々しく空に接している。

ここに描かれた遠景は、文字通り遙か彼方の大地の起伏や地平線ではなく、比較的近くにある工場を作る人工的な「地平線」、あるいは空との境界線である。水平な面が空に消えていくのとは違い、壁のように垂直に立つ工場の建物や煙突などが空にシルエットとしてのかたちを与えている。

また、画面左手に見える建物群、右手に見える大きな盛り土、そして、画面中央奥に広がる工場群が立つが、それらの位置関係、地面との接し方などが想像できる微妙な起伏、建物などのシルエットの美しさを描き出すのとは別に、対象物の合理的な関係を描き記すことを忘れてはいない。

広い空間のなかで工場はわずかばかりの量感を有し、白に近い無彩色の空気層に屋根や煙突などの端正なシルエットを突きつけている。遠景としての工場群が絵全体を作り上げていると言ってもよい。『工場』には、『雪のなかの坑夫たち』『田舎の道』とは異なった扱い方ではあるが、背景、遠景に対する細やかな神経が感じられる。



『工場』1882年早春（29歳）26×37.5cm 水彩

4 平面的な奥行き感

この水彩画もまた、一見どこにでもありそうな景色を描いたものであるが、すぐに作者の感動や興味のありどころ、すなわち動機が伝わってきて、ファン・ゴッホが絵を描いた必然性がわかる。

細部まで詳しく描き説明している手前の花々や花籠、あるいは日干しされているカレイあるいはイカのような魚類の表現からは、ファン・ゴッホのモチーフ（その気にさせてくれたもの）としての興味はあまり伝わってこない。

『魚干し場』においては、ファン・ゴッホの興味が遠景、もしくは近景と遠景の対比にあることがわかる。画面を大きく占めている手前の倉庫の重量感に対し、遠方に望まれる午後の太陽光を浴びて輝く街並みは希薄で、記憶の底に眠る虚構、あるいは形而上的世界のようでもある。ファン・ゴッホにとって遠景は、まさに現実とはかけ離れた遠い景色であり、夢を託せ、想像力を掻き立ててくれるものである。だからこそ、必要なのだ。

遠い高台のカトリック教会にまで続く家並み、その壁面や屋根、あるいは、それら家々の間をぬって走る街路、ファン・ゴッホはそれらに思いを馳せ、丹念に描いている。絵を描き出して間もないころであれば、もう少し省略、単純化が行なわれてもおかしくはないが、ファン・ゴッホはそれをしない。

この作品に見る遠景の表現では、三次元的空間のなかに立ち並ぶ家々が、全体としてかたまりを形成しながら平面的に処理されている。画面右隅の近景から中景、さらには遠景と広がる部分を言葉で簡単に表せば、「家々の輪郭線が引かれ、そこにほとんど平らに色が塗りこまれているだけ」なのである。

ここでいう輪郭線というものをもう少しわかりやすく説明すれば、固定された透明なガラス越しに景色を覗き、見えたままの輪郭線をガラス上になぞっていくことによって描いた線となる。もちろん、実際には目で見たものを紙に描いていくわけだが、ファン・ゴッホは奥行きある世界がいつも容易に平面上に表せること、すなわち絵の魔術を楽しんでいるようである。見る者の目は教会のさらに遠く地平線のあたりに描かれている建築物のようなものに行き着き、あれは何だろうかという不思議な思いで終わる。



『魚干し場』1882年7月（29歳）35.5×52cm 水彩

遠景が描かれている画面上での面積だが、手前の建物の屋根ほどしかないところに、街の中心がすっぽり収まってしまっている。しかも、もしこの作品から遠景を取り去ったらほとんど何も残らないのではないだろうかと思われるほど、遠景の単純明快な表現が効いている。

遠景の建物を構成する面が空間を小気味よく切り刻み、そのままリズムを作って近景の空間を形作っている。自然の厳しさと大地の密度をストレートに表そうとしている『田舎の道』に比べ、『魚干し場』の画面は軽く、ファン・ゴッホは、力みすぎず、ワンクッションおいたかたちで広大な広がりを描こうとしているようだ。

この遠景の処理は、絵画が平面であることを経験的に知り抜いているところからきている。その実感が、1886年早春、ファン・ゴッホはアントワープで浮世絵と出会ったとき、見たこともない絵画の新鮮味に心を打たれながらも、どこかで妙な郷愁を覚えただろう。西洋にはない平面的世界、浮世絵との出会いもごく自然に許容できたに違いない。

絵画が平面であることを感得したとき、画家は自由になれ、平面は独自の空間を獲得していく。印象派は絵画から意味性を剥奪し、画面上に描き出されたフォルムや色彩が訴える世界を前面に押し出したことによって革命的であった。そして、画面が外界の有する奥行き性の説明からも解放される（三次元的空間と決別する）ことも、その後の20世紀の絵画が依拠する地平であることを考えるとやはり革命的であった。

ファン・ゴッホは、オランダ時代、多くの景色を描いた。そこには無数の遠景が存在する。それらは描写の程度、描き方において異なるが、遠景を十分意識し、大切に扱っている点においてはどれも共通している。

パリに出てからしばらくは、それまでとは180度違った立脚点に立つ印象派の画家たちに抵抗するが、やがて印象派を受け入れるようになり、パリの風景画を数多く描く。淡い空気の層を意識しながらも、ファン・ゴッホ流のやり方で遠景にもしつかりしたフォルムを作り出していた。南仏アルルに移ってから、試行錯誤の末、印象派を越えるきっかけになった一枚が生まれた。有名な『アルルの跳ね橋』（クレラー・ミュラー美術館）である。

5 浮世絵の平面化と線遠近法による遠景表現

『アルルの跳ね橋』（同）において、ファン・ゴッホは、色彩そのものが、水、草、人物など対象そのものを表現する新たな試みを行なった。外光が生み出す光と影の色彩の世界を追従、咀嚼するのではなく、それらから自由になり、感覚的で創造的で「人工的」色彩のバランスが生み出す世界の試作である。色彩は、画家が作り出す色同士の関係において響き合うのである。

しかし、その後の一連の風景画ではそれが鳴りを潜め、印象派を引きずった写生風の表現から完全に抜け出てはいなかった。理想、もしくは理論と視覚（実感）の間の溝を埋められずに、『花の咲いた野原』（JH1416、F409）などの遠景に見るように、未だ克明に説明しながらも細い輪郭線で描かれていた。



『アルルのクロー平原（収穫）』1888年6月（35歳）73×92cm

しかし、6月、明るい陽光が照射する麦秋の時期、『アルルの跳ね橋』（同）の二ヶ月あまり後、突如、近景も遠景も一枚の平面上のフォルムとして同質化し、すっきりと整理された『アルルのクロー平原（収穫）』が生まれた。

遙か彼方までの眺望という点で、『アルルのクロー平原（収穫）』は、歌川広重の、天竜川を俯瞰して描いた東海道五十三次『見付』の眺望にも通じるものがある。『見付』では、彼方の天竜川の向こう岸には淡い鼠色の河原が画面一杯に広がり、その向こうには松の木が立ち並ぶ緑色の土手があり、さらにその奥には的確な輪郭線で描かれた山々が連なっている。

明るい太陽の南仏アルルに移動したことは、ファン・ゴッホにとって大きな意味をもっていた。当時ファン・ゴッホの頭を占めていた「色彩の輝き」と「浮世絵のような、明暗がなく、輪郭線によって描き出された単純化された平面」の誕生という問題意識の解決にそれは不可欠のものだった。広重の世界にはない、生命力あふれる明るく鮮やかな色彩の対比がそこにはあった。

長年の「遠景の表現」へのこだわりも、近代美術史上、重要な位置を占める作品のなかで遺憾なく発揮された。画面左遙か彼方にはモンマジュールの丘が見える。ファン・ゴッホは度々その修道院跡を訪れてスケッチや素描などを行なっている。そのため、地形や建物の様子が手に取るようにわかるので、少ないタッチでそれらを的確に描き出している。画面中央に連なる山々は単純化された濃淡の輪郭線で描き出され、山々のふもとに広がる黄色い麦畑も近景の畑と同様、明瞭に描かれている。

『アルルのクロー平原（収穫）』は、レオナルド・ダ・ヴィンチ以来、ヨーロッパの伝統的遠近法である線遠近法と浮世絵の単純な色面の合成によって成り立っている。線と面による構成、だから現実的なものの存在感、物質感が消えて、具象でありながら抽象的であり、世界が軽く眩い。画面構成上の濃淡はあるが、ものの丸みや立体感を表すための陰影（明暗）はない。画面に展開する色彩は濁りなく鮮やかで、近景の表現は輪郭線を使わず、反対に、遠くに行くにつれて輪郭線でまとめる手法が目立つ。

風景画はまず遠景に目がいくことが多いが、『アルルのクロー平原（収穫）』においても作品の前に立った瞬間、画面の左四分の一あたりの奥まった空間に引き込まれる。そこから目が動き出し、行ったり来たりしながら一通り見渡すと、またもとの位置に戻っている。遠景が手に取るようにすっきり見通せるので、この景色は脳内が整理されたようで心地よい。

『アルルのクロー平原（収穫）』では、透徹した眼差しと完成像に向けて一直線に進む迷いのない制作プロセスが光っている。奥行き表現（空気遠近法やタッチの強弱など）は抑えられ、浮世絵のような平面的印象に仕上げる意識で貫かれている。それなのに広がりがある。

結び

遠景は、面積的には小さな部分であり、そうであれば大雑把に扱って済ませることも可能である。ここで取り上げてきた5点の作品は、造形上の意図やその背後にある意識こそ異なってはいても、遠景を画面構成上重要視していた点で共通している。すなわち、風景画にとって遠景の表現が、作品を左右するほど大きな意味を有することをファン・ゴッホ自身、深く知り抜いていたことがうかがえる。

造形上の現れ方は、それぞれの時期における問題意識との関係で違っている。パリで印象派の画家たちと出会うことによってそれまでの写生風な把握は大きな変革を余儀なくされる。印象派の空気遠近法的な空間表現であれば、遠景はかすんだものとして表現されることが多いので、遠方の意識の有無が作品の完成度の高さに大きく影響する。結果的に、短期間で質の高い、ファン・ゴッホ固有の印象派風作品を生み出すことができた。

セザンヌとスーラ、視覚に頼る印象派に飽き足らず、絵画に精神的な要素を求めて旅立った画家たちの存在はファン・ゴッホに大きな刺激を与えた。ファン・ゴッホも彼らの後を追うかのように「新しい絵画」を求めて、ひとり明るい南仏を目指して旅立った。

オランダ時代、素描や水彩、油彩で繰り返し描き、培ったものが、印象派という新しい絵画に出会い、さらにその先にある独自の世界（画面）を創るとき、陰の力として威力を発揮することになる。

『アルルのクロー平原（収穫）』は、まさにファン・ゴッホ独自の新しい画面、平面が誕生した瞬間であるが、それを支えたのは、ファン・ゴッホの遠方までしっかり見据え、把握しきれぬ眼あるいは習性と、見たものを的確に表せる能力であった。

それは、もののあり方を自己流に勝手に解釈せずに、客観的、合理的に把握しようとする切なる要求から出ている。そして、「遠景の表現」に見られるように、合理的把握に対する妥協のない態度こそ、オランダ時代はもとより、それ以降のファン・ゴッホの作品を支えてきたものである。

参考文献

Vincent Van Gogh Drawings Volume 1 1880-1883 (Van Gogh Museum)

Vincent Van Gogh Drawings Volume 2 1883-1885 (Van Gogh Museum)

Vincent Van Gogh Drawings Volume 3 1885-1888 (Van Gogh Museum)

Vincent Van Gogh Drawings Volume 4 1888 -1890 (Van Gogh Museum)

Hulsker, Jan *The New Complete Van Gogh Paintings, Drawings, Sketches*
(Harry N. Abrams, Inc., New York 1996)