

<20 **Odilon Redon**
Béatrice, 1897 • lithografie in kleur, gedrukt in grijs-groen, geel en blauw, chine collé, 33,5 x 29,5 cm • Rijksmuseum Amsterdam

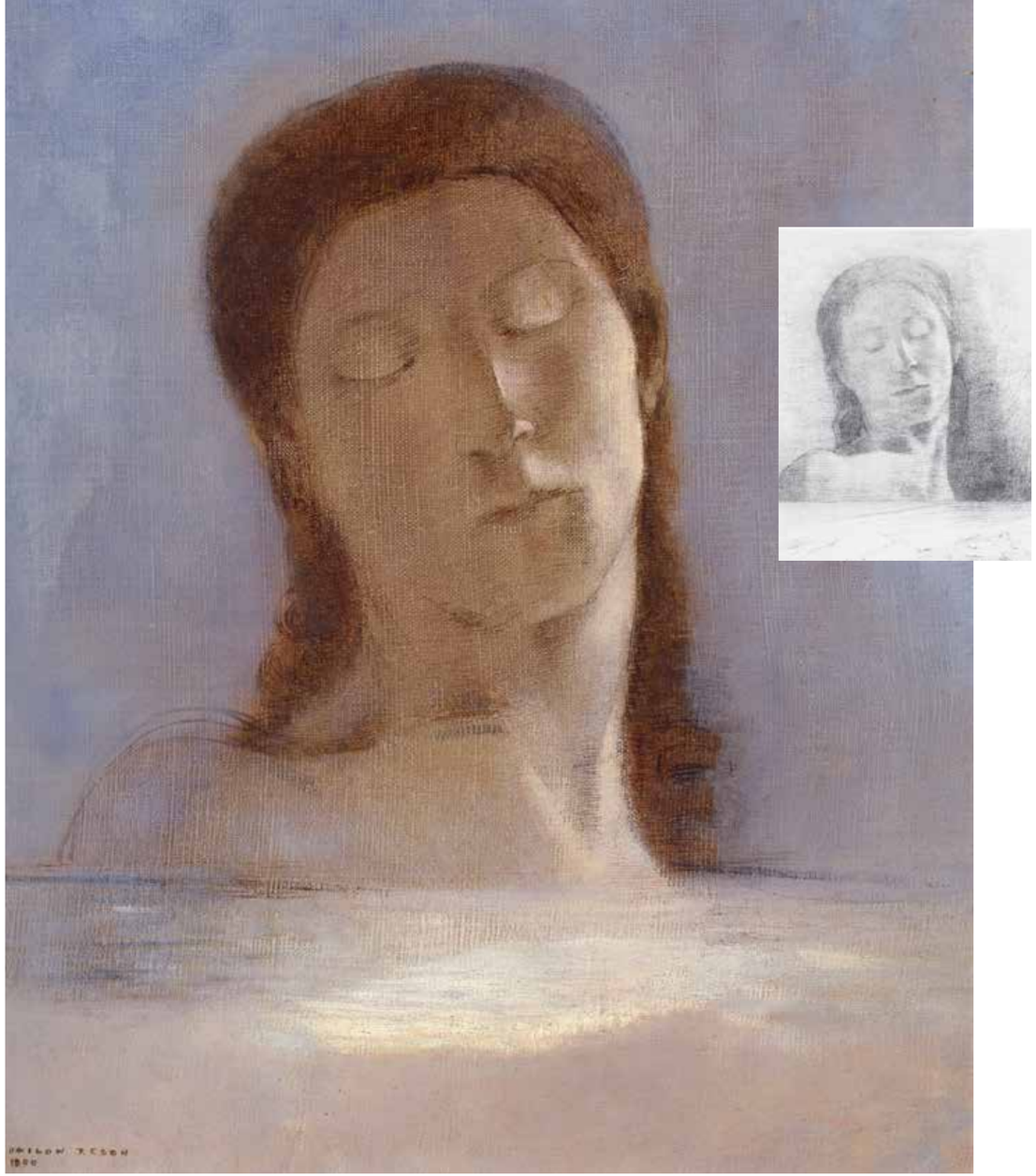
>21 **Odilon Redon**
Gesloten ogen, 1890 • olie-verf op doek, 44 x 36 cm • Musée d'Orsay, Parijs

>22 **Odilon Redon**
Gesloten ogen, 1890 • lithografie, 31,2 x 24,2 cm • Rijksmuseum Amsterdam

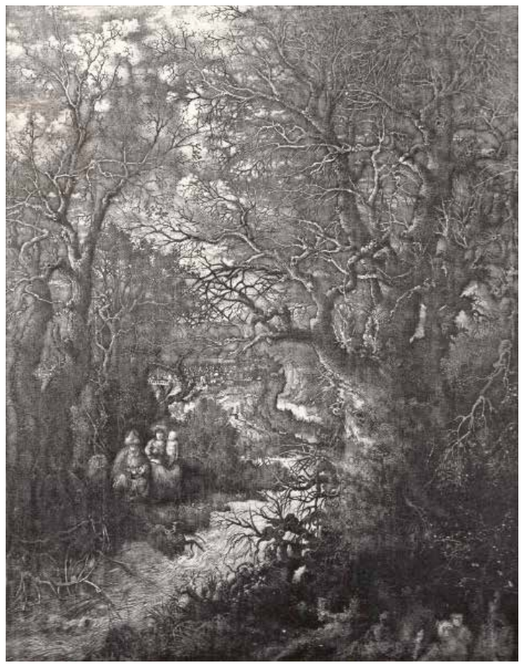
Aan de grenzen van het kenbare

LAURENS MEERMAN

Op zoek naar inspiratie was Redon een omnivoor. Voorbeelden uit de kunst en de wetenschap vulden zijn verbeelding, waar ze zich verbonden met zijn eigen dromen en waanvoorstellingen. Ook in de kleurrijke voorstellingen die hij maakte rond 1900 bleef het rijk van de geest leidend.



In zijn *Confidenties* uit 1913 memoreert Odilon Redon een advies dat zijn leermeester Rodolphe Bresdin zo'n vijftig jaar eerder had gegeven. Wijzend op een schoorsteenpijp had Bresdin gevraagd: 'Wat zegt die u? Die vertelt mij een verhaal.' Het eenvoudige stukje metselwerk bleek voor hem voldoende om het bizarste onderwerp te kunnen bedenken. Want wie goed observeerde en begreep wat hij zag, kon volgens Bresdin dromen tot leven wekken. Diegene was in staat om kunst te maken.[1] Het belang dat Bresdin hechtte aan de menselijke verbeeldings-kracht maakte grote indruk op Redon. Hij was zojuist vertrokken uit het atelier van Jean-Léon Gérôme, waar voor zulke fantasmen geen plaats was [25]. Weliswaar schilderde ook Gérôme niet de zichtbare werkelijkheid zoals hun tijdgenoot





‘Mijn tekeningen moeten niet definiëren maar inspireren. Ze duiden niets aan. Ze verplaatsen ons, net als de muziek, in de schemerwereld van het onbepaalde.’

23 Rodolphe Bresdin
De heilige familie bij een beek, 1861 • lithografie, 56,4 x 44,2 cm • The Museum of Modern Art, New York

24 Odilon Redon
Angst, 1866 • ets, 14 x 22,3 cm • Rijksmuseum Amsterdam

>25 Jean-Léon Gérôme
De tapijtverkoper, ca. 1887 • olieverf op doek, 86 x 68,7 cm • Minneapolis Institute of Art, Minneapolis

Gustave Courbet deed, maar zijn kunst werd gedicteerd door de klassieke beeldhouwkunst en kleurrijke verhalen uit exotische oorden. Redon had meer affiniteit met het sinistere droomuniversum van Bresdin [23]. In zijn sprookjesachtige kluwen van bomen en beesten is de grens tussen mens, dier en natuur vaak niet meteen zichtbaar. Onderwerpen zijn hooguit aanleiding tot een fantastisch tafereel. Veel meer dan een illustratie van de jonge Christus met zijn ouders op hun vlucht naar Egypte lijkt Bresdins prent een uitdrukking van het melancholische gemoed van de maker.[2] Redon, die naar eigen zeggen voortdurend droomde en aan waanvoorstellingen leed, besloot ook dit pad op te gaan.

Een bewijs daarvan vormt een prent die hij niet lang na zijn leertijd maakte [24]. Te midden van de beschaduwde rotspartijen komt een ruiter met een kind in zijn armen abrupt tot stilstand. De vermoedelijke aanzet tot deze prent ligt in Goethes gedicht *Erlkönig*. Daarin reist een vader met zijn doodzieke zoon door de nacht. De jongen wordt tijdens de tocht gekweld door een kwaadaardige elfenkoning die hem wil ontvoeren naar zijn rijk. Een koortsdroom? Gedicht en prent laten dat open. De angst van het kind is er niet minder vreselijk om, en de afloop evenmin: het sterft voordat de eindbestemming is bereikt. Dat Redon zijn prent een vrij algemene titel gaf, kenmerkt zijn kijk op titels, waarover hij later de zeer typerende woorden schreef: ‘Een titel is eigenlijk alleen gerechtvaardigd wanneer hij vaag, onbepaald is en zelfs verwarring sticht door dubbelzinnigheid.’ Zonder titels, schreef hij elders, was zijn werk ‘als muziek [...] geweest, iets onomschrevens dat iedereen voelt en begrijpt op zijn eigen manier, een thema waarmee ieder zijn eigen gedachtespinsels vormt.’ Vanaf 1821 was Goethes gedicht vooral bekend als lied, gezongen op muziek van Franz Schubert. Met zijn prent wilde Redon vermoedelijk net zo’n vrije interpretatie van het unheimliche creëren.

In de eerste decennia van zijn kunstenaarschap maakte Redon naast prenten vooral tekeningen met zwart krijt en houtskool. Deze zogenaamde *noirs* omschreef hij later als zijn grootste artistieke nalatenschap. De houtskool leende zich uitstekend voor een effect van eindeloos fluwelig zwart, maar ook voor een poederachtige waas. Redon paste beide technieken toe om zijn droomvoorstellingen een onbestemd karakter te geven. Hij wilde dat zijn beelden net zo diffuus waren als de titels: ‘Mijn tekeningen moeten niet definiëren maar inspireren. Ze duiden niets aan. Ze verplaatsen ons, net als de muziek, in de schemerwereld van het onbepaalde.’ Was in *Angst* het fantasiewezen nog onzichtbaar, in zijn *Caliban* is het bovennatuurlijke levensecht afgebeeld [26]. Om die vormentaal te ontwikkelen had hij de zichtbare werkelijkheid nauwlettend geobserveerd, zoals Bresdin hem adviseerde. In het geval van Caliban, een monsterachtig personage uit Shakespeares *Tempest*, gebruikte Redon waarschijnlijk kennis van dierskeletten die hij had opgedaan in het natuurhistorisch museum. Met de creatie van een wezen dat zou kunnen leven, maar niet echt bestond, probeerde Redon in zijn kunst de aantrekkingskracht op te roepen ‘van datgene wat zich aan de grenzen van het kenbare bevindt’.

Die grenzen van wat kenbaar was, verschoven in de tweede helft van de negentiende eeuw drastisch. In Redons eerste lithoalbum uit 1879, met de veelzeggende titel *Dans le rêve*, zien we voorstellingen die niet zouden misstaan in een boek van Jules Verne [27]. Zo ver als diens *Reis om de maan* (1870) was de techniek nog niet, maar de belangstelling voor het onontdekte beperkte zich niet tot het heelal. Ook micro-organismen konden op grote belangstelling rekenen; een type negentiende-eeuws volksvermaak bestond uit de projectie van microscoopbeelden op





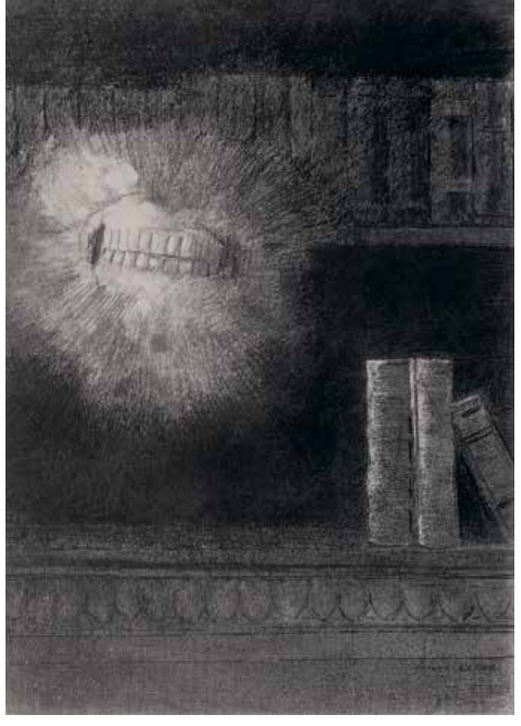
26 **Odilon Redon**
Caliban, 1881 • houtskool op papier, 49 x 36 cm • Musée d'Orsay, Parijs

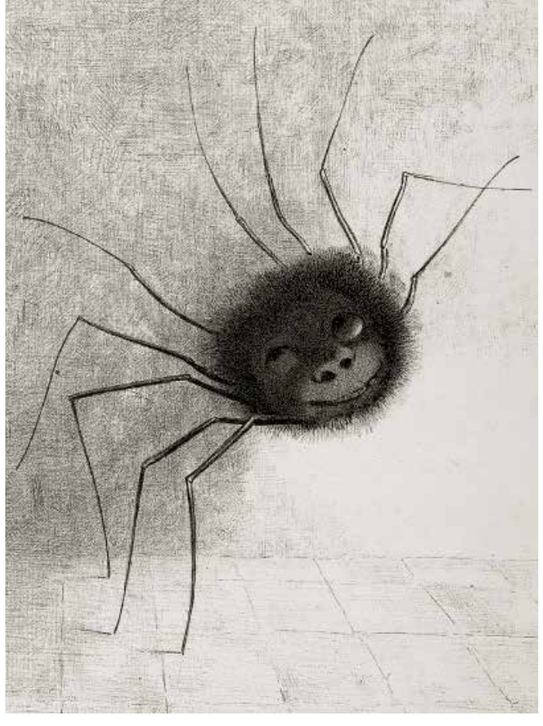


27 **Odilon Redon**
Droeve klim, plaat 9 van *Dans le rêve*, Parijs 1879 • lithografie, 26,8 x 19,9 cm • Kröller-Müller Museum, Otterlo

een groot scherm. Volgens de Franse schrijver Joris-Karl Huysmans werd Redon zozeer geïnspireerd door die micro-organismen, dat hij ze gebruikte voor een andere lithoserie met sinistere droomscènes, gebaseerd op een dichtwerk van Gustave Flaubert: 'om monsters te fabriceren heeft hij [Redon] namelijk gebruik gemaakt van de wonderbaarlijke afgrijselijkheid van het gekrioel in de golvende, vloeibare wereld, de gebieden van het onwaarneembare die door projectie vergroot worden en dan nog angstaanjagender zijn dan de overdreven wilde beesten van de oude meesters.' Wie de larfachtige wezens in die lithoserie bekijkt, ziet wat Huysmans bedoelde. Redon zelf protesteerde tegen het idee dat hij microscoopbeelden op die slaafse wijze had gebruikt, en ook zijn vriend Paul Gauguin steunde hem daarin. Volgens hem was Redon 'een dromer, een fantasierijke geest' in wiens kunst 'dromen realiteit [worden] vanwege de geloofwaardigheid die hij aan ze geeft'. Met andere woorden: men mocht de dromenbeelden van Redon, ondanks hun realistische uitvoering, beslist niet verslijten voor kopieën van bestaande organismen en voorwerpen. Tijdgenoten die wel zulke natuurgetrouwe kunstwerken maakten, werden door Redon eens afgeserveerd als 'slaven van het object'.

Verschillende schrijvers die droomkunst produceerden stonden aan de wieg van de buitengewone fantasiewereld van Redon. Naast Flaubert was het de dichter Charles Baudelaire die met zijn bundel *Les fleurs du mal* (1857-1861) het startschot had gegeven voor een kunstvorm die later het predicaat symbolistisch kreeg: kunst die dikwijls gepaard ging met opium, die de droom vierde, zoals in de laatste regel van het autobiografische gedicht 'La voix', waarin een mysterieuze stem de dichter bezweert: 'Als je je droom maar houdt: zo mooi als gekken dromen, droomde nooit een wijze.' Maar meer nog dan door het werk van Baudelaire was Redon gefascineerd door de verhalen van Edgar Allan Poe, waarvan er trouwens enkele door Baudelaire in het Frans waren vertaald. In Poe's macabere schrijfsels spelen dwangvisioenen vaak de hoofdrol. Redons waardering voor Poe, en de artistieke verwantschap tussen de kunstenaars, blijkt uit de tekening *De tanden* [28]. In het verhaal wordt een man gekweld door een obsessieve fixatie op het gebit van zijn (levend) begraven geliefde Berenice. Overal blijft hij haar tanden zien: 'Die tanden! Die tanden! Ze waren hier, en daar, en overal, en zichtbaar en tastbaar tegenover me.' In de tekening staan Berenice' tanden centraal. Ze zweven in een donkere bibliotheek, omkranst door licht. Redon heeft de obsessie van de verteller verbeeld in een sinister beeldrijm: de vorm van de tanden echoot in de





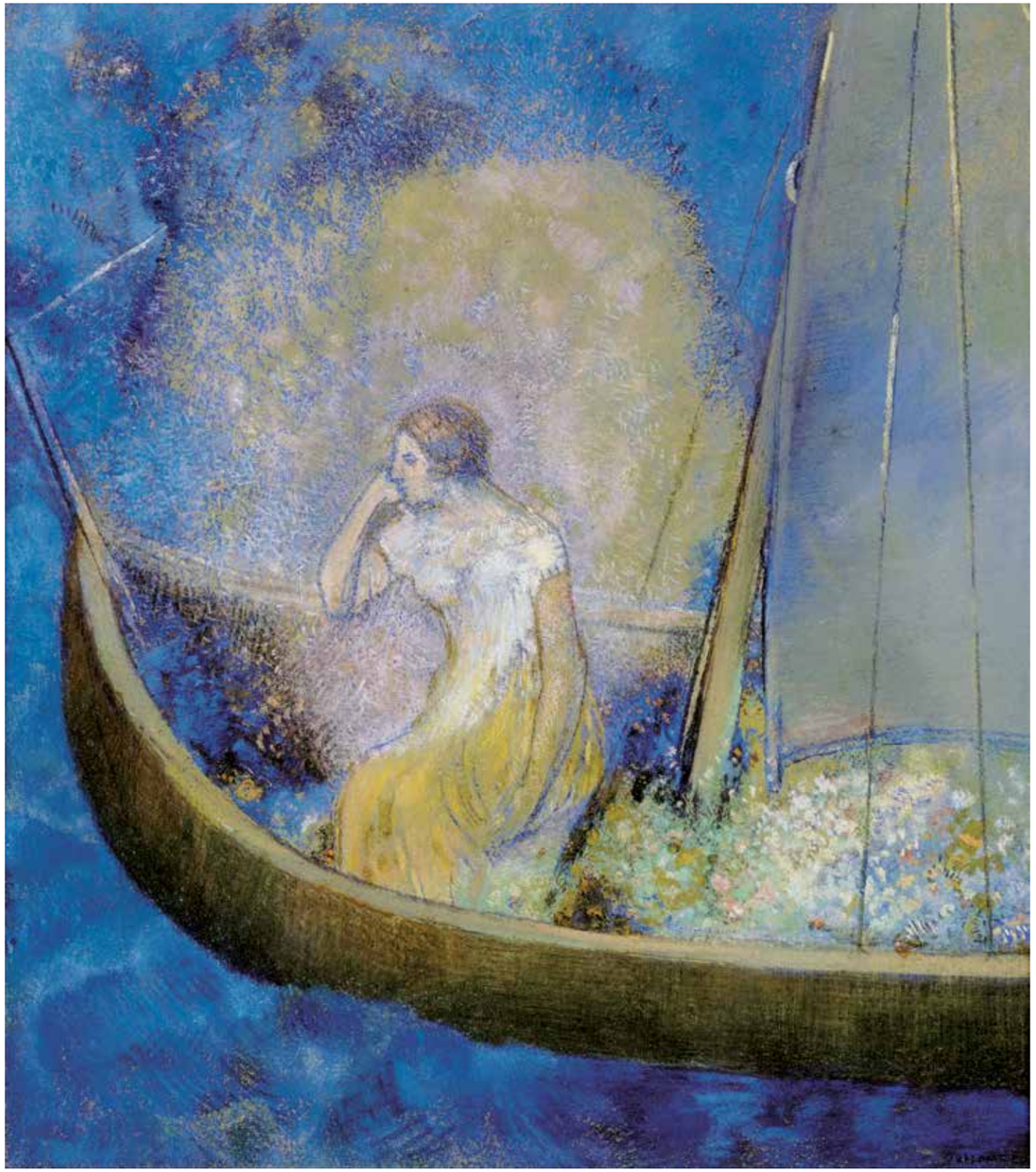
28 **Odilon Redon**
De tanden, 1883 • houtskool en zwart krijt op papier, 51,2 x 36,6 cm • The Museum of Modern Art, New York

29 **Odilon Redon**
Lachende spin, 1887 • lithografie, 26 x 21,5 cm particuliere collectie Huysmans beschrijft vermoedelijk de tekening van de lachende spin die zich in het Louvre bevindt. Naar deze tekening heeft Redon later deze lithografie gemaakt.

boekenruggen en de sierlijst van de boekenplank. Zo wordt de beschouwer ongewild één met de verteller uit het verhaal.

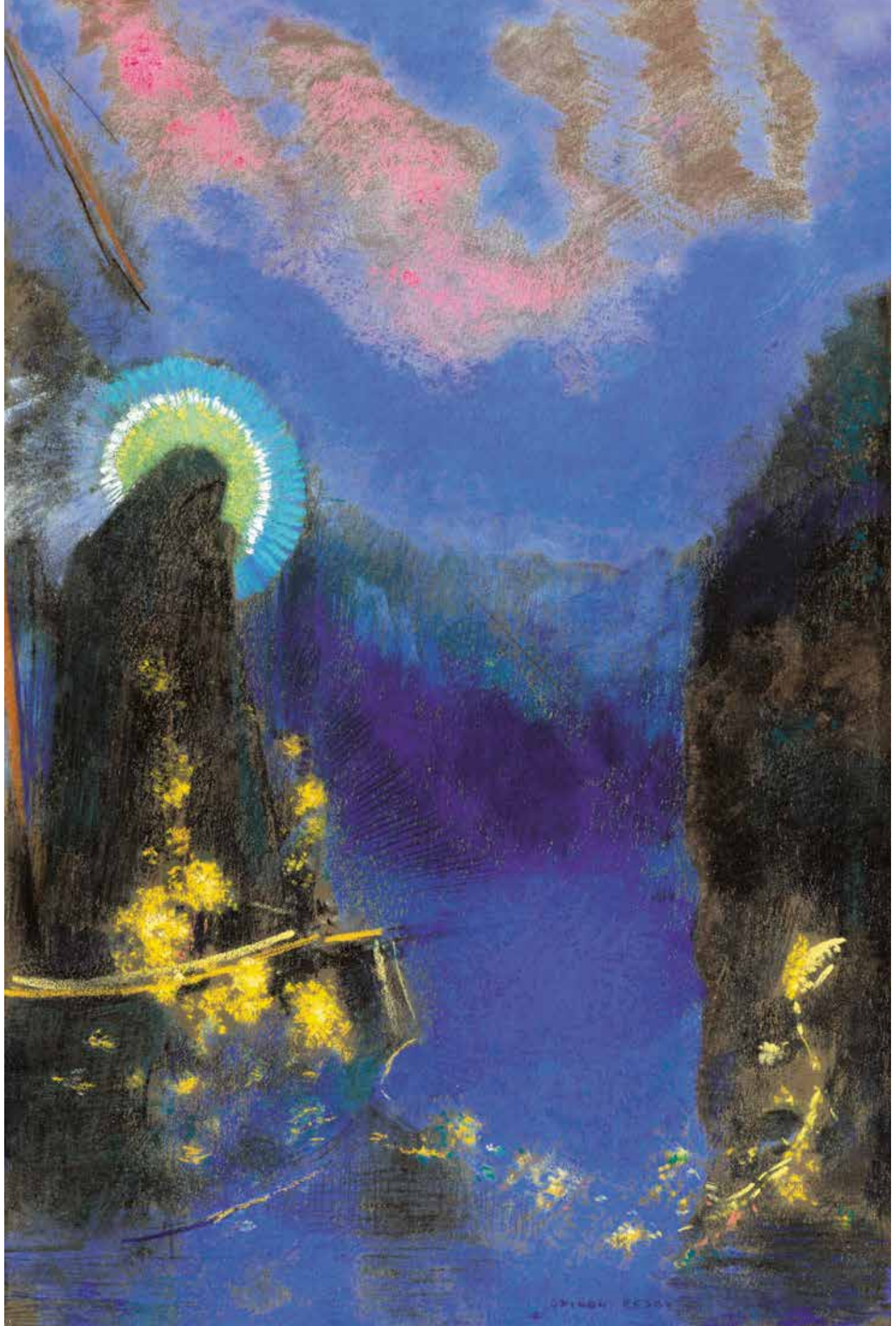
De eigentijdse appreciatie voor een kunstwerk als *De tanden* was serieus, zo wordt geïllustreerd in de roman *Tegen de keer* (1892) van de al genoemde Huysmans, waarin de dandy-verzamelaar Des Esseintes door kunstwerken als Redons *Lachende spin* [29] wordt weggevoerd in het 'afschuwelijke rijk van kwade dromen en koortsige verschijningen'. Dat klinkt als een weinig benijdenswaardige ervaring, maar Des Esseintes kan alleen op die manier ontsnappen aan de fletse realiteit van het alledaagse leven, en aan de verrotte staat waarin Frankrijk na de nederlaag tegen Duitsland in 1871 zou zijn vervallen. Het romanelement biedt een unieke inkijk in de aantrekkingskracht die Redons droomkunst uitoefende op zijn tijdgenoten. In die nachtmerries hoopte men iets van de vervoering terug te vinden waarin de Kerk eeuwenlang had voorzien, maar die door de toenemende secularisatie steeds minder aanwezig was. 'In een tijd waarin de honger van de ziel voldoende wordt gestild door de theorieën van mensen als Moritz Wagner en Darwin, blijft in het domein van de droom alleen de kunst nog over', meende Huysmans. Zo bezien was iedereen die zich wilde onttrekken aan de bedorven maatschappij aangewezen op de kunst van Redon en zijn artistieke en literaire zielsverwanten.

Tot circa 1890 maakte Redon vrijwel uitsluitend van die donkere droomvoorstellingen waarvan Des Esseintes in vervoering zou raken. Daarna richtte hij zich op een lichter repertoire, wat volgens Redon verband hield met zijn gemoed, dat vrolijker werd. Hij begon te experimenteren met nieuwe materialen als pastelkrijt, waarmee hij vooral mystieke en lyrische werken maakte. Het onbestemde karakter van beeld en titel bleef van groot belang. Zijn pastel *De boot* [31] noemde Redon in eerste instantie *Vierge*, waarbij de in een mantel gehulde vrouw doet denken aan Maria als 'Sterre der Zee'. Later refereerde hij aan het werk als de *Gouden boeg* – misschien stelt de vrouwfiguur de Egyptische godin Isis voor. Redon vergeleek de geest daarnaast in metaforische zin met een schip, zoals blijkt uit deze zinsnede: 'de zachte wind, en het ritmische getij, wiegen de geest als een lieflijke harmonie'. Het is verleidelijk om in *Gesloten ogen* [21, 22], waarvoor Redons echtgenote Camille model stond, de uiterlijke tekenen van zo'n aangename spirituele beleving te zien. De gedempte zandkleuren en het zachte blauwgrijs van dit olieverfschilderij doen bovendien denken aan een vredig zeegezicht. Redon maakte er een lithografie



30 **Odilon Redon**
De boot, ca.1900 • pastel op karton, 52 x 46 cm • Stedelijk Museum, Amsterdam

>31 **Odilon Redon**
De boot (*Maagd met nimbus*), 1898 • pastel op papier, 44,2 x 28 cm • Van Gogh Museum, Amsterdam







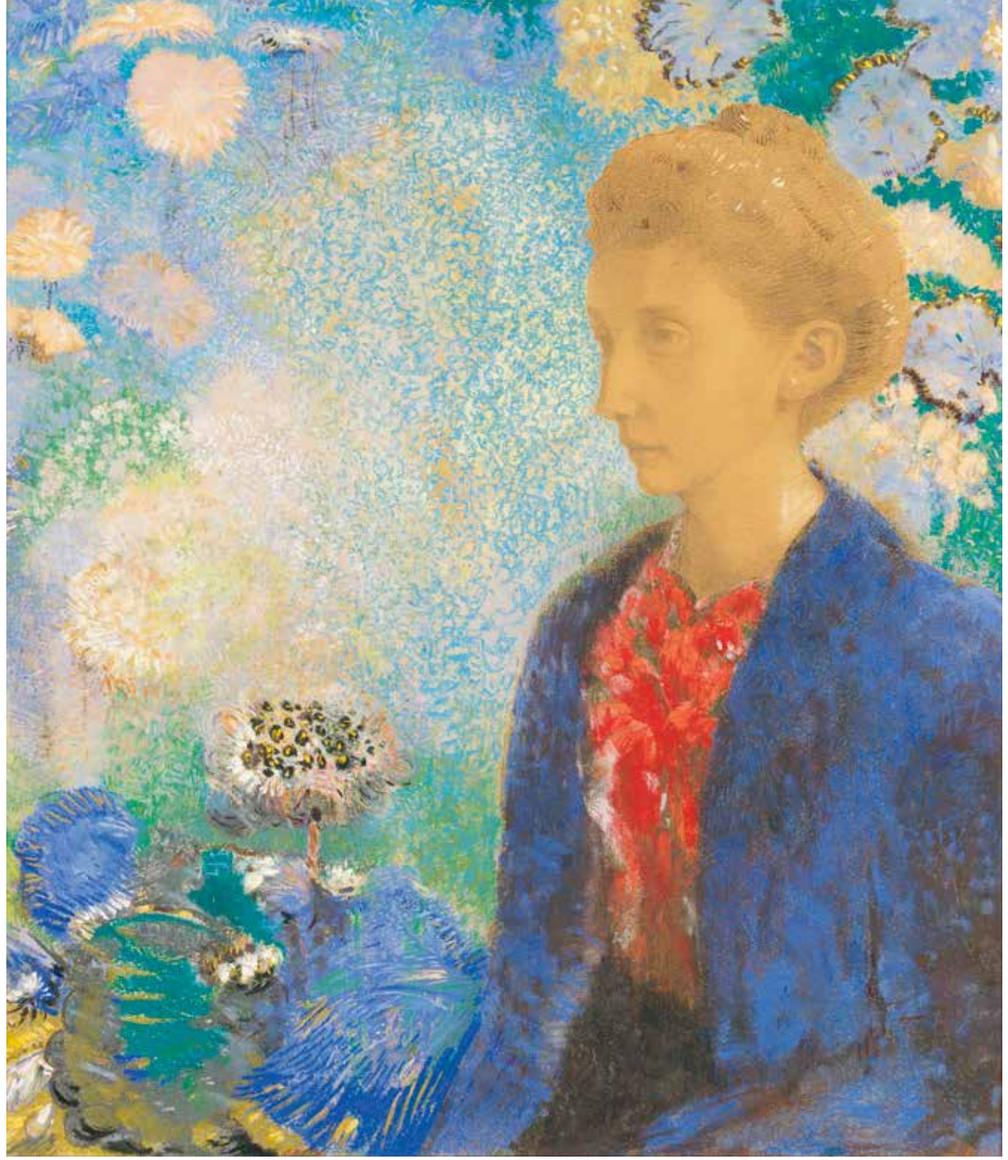
32-33 Odilon Redon
Decoratieve panelen met plantenmotieven voor de eetzaal van het Château de Domecy, 1900-1901 • olieverf, tempera en houtskool op doek, hoogte ca. 250 cm • Musée d'Orsay, Parijs

>34 Odilon Redon
Portret van baronne de Domecy, ca. 1900 • pastel en grafiet op papier, 61 x 42,4 cm • The J. Paul Getty Museum, Los Angeles

naar, die de uitgever enthousiast adverteerde als 'kunst om van te dromen' [22]. Zo'n litho was een relatief betaalbare optie voor kunstliefhebbers die hunkerden naar een rijk geestelijk leven. Niet iedereen kon zich immers veroorloven om Redon achttien kunstwerken te laten schilderen.

Dat deed de schatrijke baron Robert de Domecy in 1899, toen hij Redon de eetzaal van zijn Château liet decoreren. De opdracht resulteerde in een reeks schitterende abstracte panelen met details van takken en bloemen, zwevend tegen een achtergrond van wolken [32-33]. Ook het portret dat Redon rond 1900 van de baronne de Domecy maakte [34], overstijgt de kwaliteit van een fraaie gelijkenis.[3] Voor Redon, het zal niet verbazen, stond bij een portret de weergave van het innerlijk centraal. Hij tekende het gezicht van de baronne met potlood op gepreپareerd papier, dat ook als inkarnaat fungeert. Het subtiele potlood contrasteert met haar kleurrijke aura van fantasiebloemen, dat is uitgevoerd in pastelkrijt. Ze lijken afkomstig uit een andere wereld, ontsprongen uit haar trance als wollige rookpluimen uit een schoorsteen. Bresdins metafoor, waarmee dit verhaal begon, is niet ver weg.

De Britse schrijver Julian Barnes vroeg zich eens af waarom Bresdin van alles wat thuis voorhanden was, juist de schoorsteenpijp als voorbeeld koos.



Het antwoord moest hij schuldig blijven, maar Barnes merkte op dat het voor Redon wel een passende keuze was, omdat een schoorsteen 'getransformeerde materie naar boven voert; dat zou ook een eenvoudige definitie kunnen zijn van Redons kunst. Het is een kunst die in het teken staat van aspiratie en transsubstantiatie, en gestalte krijgt in beelden die met een opwaartse luchtstroom naar hogere sferen stijgen'.[4] Daar vinden volgens Barnes alle droombeelden van Redon een plaats. Van de macabere, obsessieve als Berenice' tanden, 'happend in de lucht tussen de boekenplanken' tot de schitterende bloemenkronen zoals die in het portret van de baronne de Domecy, 'ontdaan van hun stelen, zwevend en in de meest fantastische kleuren – bijna klapwiekende vlinders'.

Laurens Meerman is kunsthistoricus en lid van de redactieraad van Kunstschrift

De noten bij dit artikel zijn te vinden op p. 44

afbeelding op pp. 26-27
>35 Odilon Redon
Het rode kamerscherm (*met Pegasus*), 1906-1908 • tempera op doek (in drie panelen), 173,5 x 238 cm • Kröller-Müller Museum, Otterlo