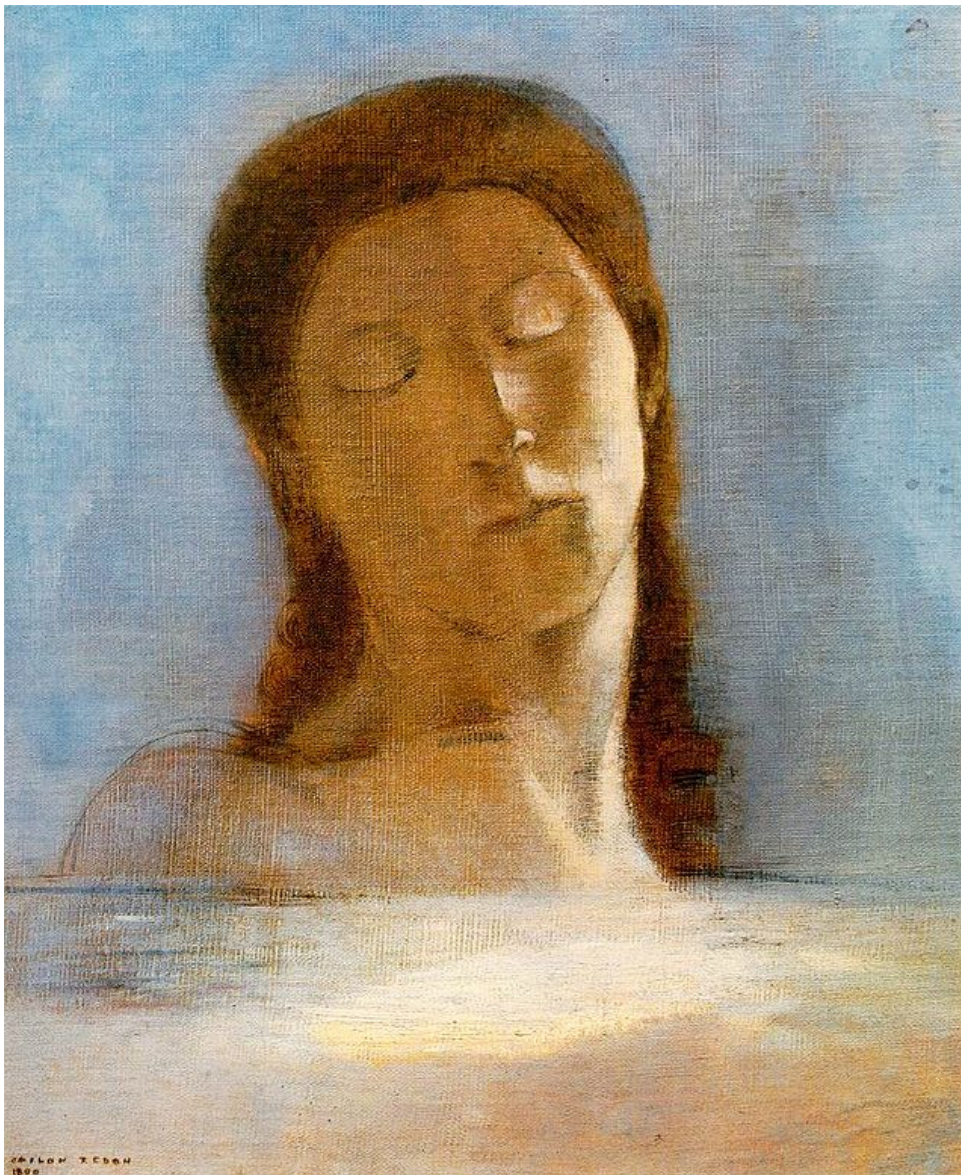


## Odilon Redon: een strijd tegen het decadentisme en symbolisme

Constance van Berckel  
3593842

Aantal woorden: 5029  
OWII Kunst & Literatuur

S. de Bodt & H. Todts  
19 mei 2014



Afb. 1  
Odilon Redon, *Yeux Clos*, 1890, olieverf op karton (44x36)

## **Inhoudsopgave**

<b>Inleiding</b>	<b>p.3</b>
<b>1. Redon en het decadentisme en symbolisme</b>	<b>p.4</b>
1.1	p.4
1.2	p.4
1.3	p.5
<b>2. Redon de perfectionist</b>	<b>p.7</b>
2.1	p.7
2.2	p.9
<b>3. Redon de commerciële kunstenaar</b>	<b>p.11</b>
3.1	p.11
3.2	p.12
3.3	p.13
<b>4. Redon de individualist</b>	<b>p.15</b>
4.1	p.15
4.2	p.15
4.3	p.16
<b>Conclusie</b>	<b>p.17</b>
<b>Bronnenlijst</b>	<b>p.18</b>
<b>Afbeeldingen</b>	<b>p.19</b>

## Inleiding

Odilon Redon (1840 -1916) wordt als kunstenaar in de traditionele literatuur uitdrukkelijk in decadent en symbolistisch kader geplaatst in de kunstgeschiedenis. Vanaf Joris-Karl Huysmans' interpretatie van Redons werk in *À Rebours* (1884) is zijn oeuvre systematisch in de context van deze stromingen geïnterpreteerd en beschreven in de kunstliteratuur.<sup>1</sup> Redons banden met invloedrijke individuen uit beide stromingen, zijn onderwerpskeuze en literaire connotaties in zijn werk, worden door veel schrijvers gebruikt als aanwijzingen van het decadente en symbolistische karakter van zijn oeuvre. Ook wordt Redons levensloop veelvuldig als verklaring voor de ontwikkelingen in zijn oeuvre gebruikt.

Redon lijkt in zijn eigen teksten echter nadrukkelijk zijn oeuvre van associaties met de stromingen te willen ontdoen, wat nauwelijks wordt herkend in de literatuur. Redons uitspraken tegen dergelijke interpretaties van zijn werk worden voor het eerst duidelijk aangekaart in 1969, tijdens een symposium door kunsthistoricus Jean Seznec. Hij weidt hierover uit in het artikel 'Odilon Redon and Literature' uit 1972.<sup>2</sup> Redons ontkenning van decadente en symbolistische associaties in zijn werk lijkt echter zelfs na deze bevinding van Seznec, nauwelijks te worden uitgediept in de kunstliteratuur.

Als Redons ontkenning van dergelijke banden tussen zijn werk en deze stromingen in acht wordt genomen, kan zijn oeuvre dan nog wel in traditionele decadente en symbolistische context geplaatst worden? In dit paper zal onderzocht worden of alternatieve perspectieven op de ontwikkelingen in het oeuvre en de carrière van Redon, zijn werk in een nieuw licht zouden kunnen plaatsen.

Aan de hand van de verschenen literatuur over de kunstenaar, zal allereerst het decadentisme en het symbolisme worden beschreven waarna zal worden gekeken hoe Redons werk hier traditioneel aan wordt gekoppeld. Vervolgens zullen mogelijke nieuwe verklaringen voor de vorming en ontwikkeling van het oeuvre van de kunstenaar worden onderzocht. Hiervoor zal naast de verschenen literatuur over Redon, voornamelijk gebruik worden gemaakt van primaire literatuur als dagboeken, briefwisselingen en later gepubliceerde teksten van de kunstenaar. Er zal worden gekeken naar het belang voor Redon van het streven naar technische kwaliteit en artistieke ontwikkeling in zijn werk. Vervolgens zullen Redons commerciële motieven als professioneel kunstenaar onder de loep worden genomen. Ten slotte zal zijn individualistische positie in de kunstwereld worden geanalyseerd en zal worden ingegaan op de vraag hoe dit heeft bijgedragen aan de vorming van zijn oeuvre.

---

<sup>1</sup> Roseline Bacou, *Odilon Redon, la vie et l'oeuvre point de vue de la critique au sujet de l'oeuvre*, Geneve 1956, pp. 84-85.

<sup>2</sup> Seznec, Jean, 'Odilon Redon and Literature', *French Nineteenth-Century Painting and Literature*, Manchester 1972, pp. 280-98.

## 1. Redon en het decadentisme en symbolisme

Redon wordt conventioneel in de literatuur in decadente en symbolistische context geplaatst in de kunstgeschiedenis. Hieronder zullen het decadentisme en het symbolisme worden beschreven aan de hand van de verschenen literatuur over de kunstenaar, waarna zal worden geanalyseerd hoe Redons oeuvre in decadent en symbolistisch kader wordt geplaatst volgens de literatuur.

### 1.1

Het decadentisme en het symbolisme waren stromingen die eind negentiende eeuw grote populariteit genoten in Europa op artistiek, literair en muzikaal gebied. De stromingen overlappen op veel esthetische vlakken en zijn beiden voornamelijk een filosofische en idealistische mentale staat.<sup>3</sup> Het decadentisme floreerde ongeveer van 1880 tot 1890, en is grotendeels gebaseerd op de 'degeneratie theorie', waarmee de Fransen hun onverwachte verlies van de Frans-Pruisische oorlog (1870-1871) trachtten te verklaren. De theorie stelde dat het Franse ras en de Franse maatschappij in verval was, mede door de vele ziektes als cholera, tyfus en tuberculose waardoor het land werd geplaagd. Het decadentisme bouwde voort op het collectief pessimisme van naoorlogs Frankrijk.<sup>4</sup> Er werd sceptisch gekeken naar de industriële en wetenschappelijke revolutie als oplossing voor dit verval, en de decadenten keerden zich af tegen moderniteit.<sup>5</sup> De periode van het decadentisme werd getekend door atheïsme, drugs en drank gebruik, morele en seksuele losbandigheid, excentriciteit en 'bizarrerie'.<sup>6</sup> Decadente kunst verwierp het door de Salon geaccepteerde realisme en naturalisme, waar kunst werd gezien als toevluchtsoord van de hedendaagse banale wereld. Het symbolisme begon rond 1886 met de publicatie van een symbolistisch manifest in *Le Figaro* door Jean Moréas (1856-1910). Deze stroming ontwikkelde zich iets later dan het decadentisme en genoot een grote populariteit tot ongeveer 1900. De beginperiode van het symbolisme overlapte grotendeels met de laatste jaren van het decadentisme. In 1887 beschreef de Belgische schrijver Emile Verhaeren (1855-1916) in het artikel 'Un Peintre Symboliste' het symbolisme in de beeldende kunst.<sup>7</sup> Symbolistische kunst was non-figuratief en droeg een suggestieve morele boodschap door middel van mythologische en spirituele allegorische onderwerpskeuze. Door de afnemende invloed van de kerk aan het einde van de negentiende eeuw, heerste er een collectieve spirituele crisis onder de symbolisten, die een nieuwe uiting van spiritualiteit zochten.<sup>8</sup>

### 1.2

De Franse decadente schrijver Joris-Karl Huysmans (1848-1907) ontdekte Redons werk tijdens twee tentoonstellingen in 1881 en 1882 van zijn houtskooltekeningen en lithografieën, die Redon zelf zijn *noirs* noemde.<sup>9</sup> In 1884 publiceerde Huysmans zijn boek *À Rebours*, bij wijze van decadent manifest en als aanval op het naturalisme en het realisme, waarin het werk van Redon werd genoemd.<sup>10</sup> Huysmans schreef over zijn

---

<sup>3</sup> Russel T. Clement, *Four French Symbolists: A Sourcebook on Pierre Puvis de Chavannes, Gustave Moreau, Odilon Redon and Maurice Denis*, Westport 1996, pp. 190-193.

<sup>4</sup> Barbara Larson, 'Odilon Redon and the Pasteurian Revolution: Health, Illness, and le monde visible', *Science in Context* nr. 17, 2004, pp. 503-524.

<sup>5</sup> Michelle Facos, *Symbolist art in context*, Londen 2009, p. 65.

<sup>6</sup> Facos 2009 (zie noot 5), pp. 67-74.

<sup>7</sup> Facos 2009 (zie noot 5), pp. 9-16.

<sup>8</sup> Andre Mellerio, *Odilon Redon*, Parijs 1913, p. 37.

<sup>9</sup> Ari Redon, *Lettres de Gauguin, Gide, Huysmans, Jammes, Mallarmé, Verhaeren à Odilon Redon*, Parijs 1960, pp. 97-98.

<sup>10</sup> Bacou 1956 (zie noot 1), pp. 8-10.

*noirs*: 'Ici, c'est le cauchemar transporté dans l'art', en doopte Redon 'Le Prince du Rêve'.<sup>11</sup> Als gevolg van de grote hype rond *À Rebours* en het decadentisme, werd Redon als de decadente kunstenaar bij uitstek beschouwd. Een hele generatie literatoren en geestverwanten leerde Redons werk kennen door de ogen van Huysmans, waardoor zijn werk onlosmakelijk zou worden verbonden met het decadentisme.<sup>12</sup> Redons werk werd door het element van de nachtmerrie en de groteske monsters in zijn *noirs*, door zijn tijdgenoten als opvolger van Francisco Goya en Edgar Allan Poe gezien (afb. 2). Doordat Redon veel van zijn lithografieën directe wijdde aan grote schrijvers uit de Romantiek als Charles Baudelaire en Gustave Flaubert, werd zijn werk in literaire en idealistische context geïnterpreteerd. Volgens Redon zelf waren deze *noirs* niet een directe vertaling van de idealistische boodschap die in deze Romantische literatuur werd uitgedragen, maar eerder een interpretatie van Redons eigen fantasie, dan wel niet aangewakkerd door deze literatuur.<sup>13</sup> Redons beste *noirs* werden door decadente kunstcritici beschouwd als complex en paradoxaal, met enerzijds een afkeer van moderniteit als reactie op industrialisatie, kapitalisme en wetenschappelijke ontwikkeling, en anderzijds een vernieuwende kunstvorm die de traditionele regels van de Salon verwierp.<sup>14</sup>

### 1.3

Auteurs als R. Bacou, D.W. Druick en F. Leeman schrijven Redons zware *noirs* toe aan zijn eenzame jeugd en aan de uiterst moeizame start van zijn artistieke carrière. Redon groeide als ziekelijk kind op bij zijn oude oom op het familie landgoed Peyrelebad, vlakbij de stad Bordeaux, gescheiden van de rest van zijn gezin.<sup>15</sup> Van 1860 tot 1870 was hij onofficieel in de leer bij botanicus Armand Clavaud en bij de graveur Rodolphe Bresdin. Onder Clavaud bestudeerde Redon de natuur en grote Romantische schrijvers als Baudelaire, en Victor Hugo en Flaubert. Hij ontwikkelde in deze tijd een levenslange bewondering voor Da Vinci, Dürer, Rembrandt, Goya en Delacroix.<sup>16</sup> De mysterieuze Bresdin zou van grote invloed zijn op Redons leven als kunstenaar. Redon zou Bresdins individualistische houding naar de kunstwereld overnemen en zijn streven naar het creëren van fantaserijke, onrealistische kunst.<sup>17</sup> Na te hebben gevochten in de Frans-Pruisische oorlog verhuisde Redon in 1871 naar Parijs.<sup>18</sup> Redon zou net als de decadenten, uiterst gevoelig zijn geweest voor de pessimistische naoorlogse stemming, wat van invloed zou zijn geweest op zijn trieste *noirs*.<sup>19</sup> Via Huysmans werd Redon opgenomen in een artistiek en intellectueel gezelschap van decadenten en symbolisten in Parijs en Brussel.<sup>20</sup> Hij ontwikkelde met veel van hen hechte professionele en vriendschappelijke banden en illustreerde regelmatig literair werk van bevriende symbolisten, waardoor zijn werk automatisch een idealistisch symbolistisch en literaire connotatie kreeg. Voor Redon zelf echter, hadden deze illustraties net zo goed ook op zichzelf gepresenteerd kunnen worden aan publiek, zonder enige dubbelzinnige

<sup>11</sup> Bacou 1956 (zie noot 1), pp. 84-85.

<sup>12</sup> Redon 1960 (zie noot 9), pp. 10-11.

<sup>13</sup> Michael Wilson, *Nature and Imagination, The work of Odilon Redon*, New York 1978, pp. 22-27.

<sup>14</sup> Stephen F. Eisenman, *The Temptation of Saint Redon, Biography, Ideology and Style in the Noirs of Odilon Redon*, Londen 1992, p. 235.

<sup>15</sup> D.W. Druick, F. Leeman, *Odilon Redon prince of dreams 1840 – 1916*, Chicago (The Art Institute), Amsterdam (Van Gogh Museum), Londen (Royal Academy of Arts) 1994, pp. 90-120.

<sup>16</sup> Druick, Leeman 1994 (zie noot 15), pp. 90-120.

<sup>17</sup> Bacou 1956 (zie noot 1), pp. 7-9.

<sup>18</sup> Bacou 1956 (zie noot 1), p. 33.

<sup>19</sup> Odilon Redon, *Critiques d'art, Salon de 1868, Rodolphe Bresdin, Paul Gauguin précédées de Confidences d'artiste*, Périgueux 1987, pp. 33-35.

<sup>20</sup> Dario Gamboni, *La Plume et le Pinceau, Odilon Redon et la littérature*, Parijs 1988, pp. 217-220.

betekenis.<sup>21</sup> Vanaf 1890 begon Redon naast zijn geprezen groteske *noirs*, steeds meer met uitbundige kleuren te werken in pastel en olieverf.<sup>22</sup> Bacou wijdt deze plotselinge transformatie naar kleur en lichtere onderwerpskeuze aan een nieuwe 'spirituele ontwaking' bij Redon, die ontstond na een droevige periode begin jaren negentig waar enkele van Redons naasten stierven aan ziekte.<sup>23</sup> In veel literatuur wordt zijn plotselinge gebruik van kleur gekoppeld aan de spirituele crisis van de symbolisten eind negentiende eeuw.<sup>24</sup> Volgens de symbolisten schiep Redon hier een nieuwe, democratische kunstvorm mee, die los was van de geaccepteerde esthetische wetten van de Académie en een vrijheid in kleurgebruik, compositie en onderwerpskeuze bracht.<sup>25</sup>

Redons oeuvre is op basis van diverse factoren geassocieerd met het decadentisme en het symbolisme. Huysmans' beschrijving van Redon en zijn werk in *À Rebours* was de initiële factor die Redons werk aan het decadentisme koppelde. Door de vele referenties in zijn lithografieën naar Romantische literatuur en zijn goede band met veel decadenten en symbolisten, werd Redons werk automatisch met deze stromingen geassocieerd. Daarbij zijn er verschillende schrijvers, die aan de hand van een aantal gebeurtenissen in zijn leven, de ontwikkeling en transformatie van Redons oeuvre verklaren in een context van decadentisme en symbolisme. Opvallend is echter dat nergens in de genoemde literatuur, Redons ontkenning van dergelijke decadente en symbolistische interpretaties wordt genoemd en erkend. Redons gedachtegang en ontwikkeling is goed te volgen in de dagboeken, briefwisselingen en teksten die hij gedurende zijn hele leven bijhield. In zowel vroege dagboeken en briefwisselingen als in later geschreven teksten is terug te lezen dat Redon het niet eens was met Huysmans' interpretaties.<sup>26</sup> Datzelfde gold ook voor andere interpretaties in geschriften van de decadenten en de symbolisten van zijn oeuvre, waar Redon het niet mee eens was en hij die daarom als misinterpretaties beschouwde.<sup>27</sup> Met Redons afwijzing van een decadent en symbolistisch kader van zijn oeuvre in gedachte, zal worden gekeken naar alternatieve verklaringen voor de vorming en ontwikkeling van zijn oeuvre en de ontwikkelingen in zijn artistieke carrière.



Afb. 2  
Odilon Redon, *Araignée souriante*, 1881,  
houtschool op papier

<sup>21</sup> Gamboni 1988 (zie noot 20), p. 215.

<sup>22</sup> Louise Averill Svendsen, *Rousseau, Redon and Fantasy*, New York 1968, pp. 2-9.

<sup>23</sup> Bacou 1956 (zie noot 1), p. 216.

<sup>24</sup> Druick, Leeman 1994 (zie noot 15), pp. 100-117.

<sup>25</sup> Gamboni 1988 (zie noot 20), pp. 60-73.

<sup>26</sup> Odilon Redon, *A Soi-Même*, Paris 1922, p. 14.

<sup>27</sup> Redon 1987 (zie noot 19), p. 55.

## Redon de perfectionist

Redon verwierp de idealistische decadente en symbolistische interpretatie van zijn oeuvre, omdat het artistiek kwalitatieve aspect van zijn werk hierdoor als bijzaak werd beschouwd.<sup>28</sup> Redon wilde dat zijn werk om de technische complexiteit en esthetiek werd gewaardeerd en besteedde gedurende zijn carrière bijzonder veel aandacht aan het perfectioneren van zijn werkwijze en techniek.<sup>29</sup> Wellicht is de ontwikkeling in zijn oeuvre nader uit te leggen aan de hand van Redons streven naar technisch en esthetisch perfectionisme.

### 2.1

Bij de excentrieke Rodolphe Bresdin (1822-1885) leerde Redon met verschillende uiteenlopende media als gravure, houtskool, aquarel en ets te werken. Bresdin leerde hem dat voordat een kunstenaar zijn eigen 'taal' kon vinden, hij het medium volledig moest beheersen.<sup>30</sup> Kwalitatief uitmuntende kunst ontstond volgens Bresdin pas als dit was bereikt, waarna de kunstenaar volkomen vrij kon zijn in zijn onderwerpskeuze, kleurgebruik en compositie.<sup>31</sup> Zo kon de kunstenaar een andere dan de algemeen geaccepteerde esthetiek na streven, waar de 'onzichtbare realiteit' en fantasie belangrijker was dan de waarneembare realiteit.<sup>32</sup> Redon streefde gedurende zijn hele carrière naar een dergelijke perfectie bij het verbeelden van de 'onzichtbare realiteit' waarover Bresdin hem had verteld.<sup>33</sup> In 1868 publiceerde Redon enkele artikelen over de Salon in *La Gironde*, een leidende krant van de stad Bordeaux, waar hij een sterk standpunt innam tegen het naturalisme en het realisme. Hij viel hier werken van onder andere Gustave Courbet en Édouard Manet aan, met de woorden '*Tout en reconnaissant pour base la nécessité de la Réalité vue, ...l'art véritable est dans la Réalité sentie*', waaruit bleek dat Redon de waarde van de 'gevoelde realiteit' boven de 'waarneembare realiteit' stelde.<sup>34</sup>

Redon reisde in de jaren zeventig naar Nederland om het werk van Rembrandt te bestuderen. Zijn aandacht lag hier op Rembrandts uitmuntend gebruik van chiaroscuro; het verhaal dat het werk vertelde was van secundair belang voor Redon.<sup>35</sup> Voor zijn eerste *noirs* gebruikte Redon het onconventionele medium houtskool, waarbij het bijzonder ingewikkeld was het gewenste effect te krijgen. Redon stelde echter dat het gebruik niet plezierig hoorde te zijn, maar eerder een langzame ontwikkeling naar technische perfectie.<sup>36</sup>

In 1878 liet Henri Fantin-Latour (1836-1909) Redon kennismaken met de techniek van lithografie, wat Redon zag als manier om zijn werk sneller te produceren. Hierdoor kon hij vrijer experimenteren met chiaroscuro dan met het trage houtskool, waardoor zijn *noirs* steeds complexer werden.<sup>37</sup> In 1879 produceerde hij zijn eerste lithografie album *Dans le Rêve* (afb. 3), dat sterke referenties had naar Dürer, Rembrandt en Goya, in zowel onrealistische onderwerpskeuze als in verfijnde techniek van licht en schaduw spel.<sup>38</sup>

---

<sup>28</sup> Bacou 1956 (zie noot 1), p. 232.

<sup>29</sup> Facos 2009 (zie noot 5), pp. 1-7.

<sup>30</sup> Redon 1922 (zie noot 26), p. 129.

<sup>31</sup> Gamboni 1988 (zie noot 20), pp. 69-7.

<sup>32</sup> Redon 1922 (zie noot 26), p. 126.

<sup>33</sup> Odilon Redon, *Lettres inédites d'Odilon Redon à Bonger, Jourdain, Vines*, Paris 1987, pp. 15-19.

<sup>34</sup> Bacou 1956 (zie noot 1), pp. 45-47.

<sup>35</sup> Svendsen 1968 (zie noot 22), pp. 23-39.

<sup>36</sup> Redon 1987 (zie noot 19), p. 36.

<sup>37</sup> Eisenman 1992 (zie noot 14), p. 88.

<sup>38</sup> Eisenman 1992 (zie noot 14), pp. 115-120.

Zijn *noirs* waren dus voor Redon niet zozeer een manier om decadent pessimisme te uiten zoals dit veelal werd geïnterpreteerd, maar gaven de kunstenaar eerder de mogelijkheid om op technisch vlak te experimenteren. Ook was het gebruik van zwart volgens Redon ideaal om een onrealistische wereld te scheppen zonder kleur.<sup>39</sup> Vroeg in zijn carrière beschouwde Redon het gebruik van kleur als een oppervlakkige manier om de waarneembare wereld te imiteren, zoals de realisten en de impressionisten deden.<sup>40</sup> Redon noemde de impressionisten ‘parasieten van het object’ die slechts een oppervlakkige weergave van de realiteit nastreefden door het banale dagelijks leven na te bootsen.<sup>41</sup> Redon wilde met zijn *noirs* tegen alle realistische logica ingaan om een ultieme onrealistische wereld te creëren, en zo *echte* kunst te maken zoals Bredin hem had geleerd.<sup>42</sup> De schrijver Mellerio verklaarde Redons streven naar het creëren van een perfecte onrealistische wereld, als reden voor het gebruiken van zeer bekende Romantische literatuur als onderwerp. Op deze manier kon hij zijn aandacht vestigen op het streven naar technische perfectie in plaats zijn energie te steken in het verzinnen van een verhaal.<sup>43</sup> Een plausibele en consistente verklaring voor de ontwikkeling van Redons oeuvre is als zijn werk in context wordt gezien van een continu streven naar verbreding en perfectionisme bij de kunstenaar, dat was ontstaan tijdens zijn jaren bij Bredin.



Afb. 3

Odilon Redon, *Dans le Rêve* (afbeelding 2), 1879, lithografie

<sup>39</sup> Redon 1922 (zie noot 26), p. 79.

<sup>40</sup> Facos 2009 (zie noot 5), p. 31.

<sup>41</sup> Redon 1922 (zie noot 26), p. 127.

<sup>42</sup> Clement 1996 (zie noot 3), p. 193.

<sup>43</sup> Mellerio 1913 (zie noot 8), p. 22.



## 2.2

Redons plotselinge omslag naar kleur na 1890 wordt in veel literatuur toegeschreven aan Redons plotselinge innerlijke vreugde na een spirituele crisis.<sup>44</sup> Er zijn echter andere belangrijke aspecten die mogelijk Redons transformatie in werkwijze en techniek beter verklaren.

In het laatste decennium van de negentiende eeuw ontwikkelde zich een nieuwe esthetiek, waar het decoratieve aspect van kunst steeds belangrijker werd. Kunstenaars als Paul Gauguin en Georges Seurat droegen hieraan bij, waar zij de mogelijkheden van het manipuleren van kleur in een non-realistische weergave ontdekten.<sup>45</sup> Redon begon na 1890 pastel en olieverf als primaire media te gebruiken. Zijn gekleurde werk contrasteerde sterk met zijn zwarte *noirs* en waren kleurrijke allegorieën in mythologische, religieuze of spirituele thema's.<sup>46</sup> De omslag naar kleur was echter niet zo plotseling als in veel literatuur wordt gesuggereerd. Redon produceerde ver voor 1890 al gekleurde werken in pastel, aquarel en olieverf, maar hield deze werken verborgen voor het publiek.<sup>47</sup> Zoals in zijn dagboeken is terug te lezen, gebruikte hij deze media slechts als oefening.<sup>48</sup> In 1890 toonde hij het werk *Yeux Clos* (afb. 1) als eerste gekleurde werk dat hij aan het publiek tentoon.

Anders dan de impasto techniek van de impressionisten, bracht Redon de verf in zijn pastellen en schilderijen in dunne, doorschijnende lagen aan op het doek, waardoor een ingewikkeld kleurenspeel van tegengestelde kleuren binnen het kleurenspectrum zorgde voor een dromerig, utopisch effect.<sup>49</sup> Wellicht zou Redons perfectionisme kunnen verklaren dat hij pas na 1890 zijn eerste kleurrijk werk aan het publiek toonde, nadat hij voor zichzelf had besloten dat hij het medium voldoende beheerste.

Zoals in zijn *noirs*, was ook in zijn kleurrijke werk het vertellen van een verhaal minder belangrijk dan de uitvoering van het technische aspect. Hoewel Redon religieuze en mythologische figuren als Christus, Boeddha of Pegasus als onderwerp gebruikte, waren dezen vaak niet in correcte verhalende of historische context afgebeeld.<sup>50</sup> Een voorbeeld is het werk *Pégase et l'Hydre* uit 1907 (afb. 4), waar Pegasus en de Hydra in de Griekse literatuur nooit daadwerkelijk samen voorkomen.<sup>51</sup> Op dezelfde manier als Redon voor hem bekende Romantische literatuur gebruikte als onderwerp voor zijn *noirs*, gebruikte hij veel dezelfde figuren herhaaldelijk als onderwerp.<sup>52</sup> Wellicht was dit om zijn aandacht volledig op het technische aspect van kleurgebruik te vestigen in plaats van op het figuur. De ondergeschiktheid van het verhaal wordt ondersteund door Redons uitspraak over zijn werkwijze, waar hij zegt zonder voorschets en met een enkel figuur te beginnen, waar zijn werk vervolgens vanzelf omheen ontstaat.<sup>53</sup>

Redon was het niet eens met de onjuiste literaire of poëtische interpretaties van zijn werk door de decadenten en symbolisten, maar wilde dat zijn werk om zijn schoonheid en technische kwaliteit werd gewaardeerd. Zijn gebruik van houtskool en lithografie is mogelijk te wijten aan Redons streven naar perfecte chiaroscuro en het creëren van een

---

<sup>44</sup> Bacou 1956 (zie noot 1), p. 23.

<sup>45</sup> Wilson 1978 (zie noot 13), p. 54.

<sup>46</sup> Eisenman 1992 (zie noot 14), p. 220.

<sup>47</sup> Svendsen 1968 (zie noot 22), pp. 32-29.

<sup>48</sup> Redon 1922 (zie noot 26), p. 127.

<sup>49</sup> Eisenman 1992 (zie noot 14), pp. 230-235.

<sup>50</sup> Svendsen 1968 (zie noot 22), pp. 149-159.

<sup>51</sup> Svendsen 1968 (zie noot 22), pp. 149-159.

<sup>52</sup> Svendsen 1968 (zie noot 22), pp. 120-134.

<sup>53</sup> Redon 1922 (zie noot 26), p. 122.

onrealistische wereld. Zijn transformatie naar kleur zou mogelijk kunnen duiden op een behoefte van Redon om verder met kleur te experimenteren en zichzelf op technisch vlak te ontwikkelen.



Afb. 4  
Odilon Redon, *Pégase et l'Hydre*, 1907, olieverf op karton (47x63)

## 2. Redon de commerciële kunstenaar

In 1880 trok de regering van de Derde Republiek zich terug uit de organisatie van de Salon waardoor de Franse kunstmarkt democratiseerde. Kunstenaars als Redons waren nu vooral afhankelijk van kunstcritici, onafhankelijke tentoonstellingen en verzamelaars. Commercieel succes werd steeds meer een maatstaf voor artistieke kwaliteit.<sup>54</sup> Naast de technische en artistieke ontwikkeling van de kunstenaar, zou Redon wellicht ook bepaalde keuzes in zijn artistieke carrière hebben gemaakt vanuit commerciële beweegredenen. Redon was volgens Gamboni voornamelijk een professioneel kunstenaar die zijn werk wilden verkopen op de kunstmarkt.<sup>55</sup>

### 3.1

Na een uiterst moeizame start van zijn carrière, begon Redons populariteit na zijn 40<sup>e</sup> te groeien na de publicatie van *À Rebours* en de hype die rond het decadentisme ontstond. De associatie van Redons werk met het decadentisme en het symbolisme als 'Le Prince du Rêve' zorgde voor een snelle uitbreiding van zijn reputatie.<sup>56</sup> Redon begreep het commerciële voordeel van de lithografie en produceerde zijn albums in meerdere oplages, om dezen vervolgens onder decadente en symbolistische schrijvers te verspreiden. Redon doneerde regelmatig albums aan invloedrijke personen als symbolistische schrijvers Stéphane Mallarmé en Émile Verhaeren, met wie hij vervolgens goed bevriend raakte.<sup>57</sup> Via Huysmans, Mallarmé, Verhaeren en criticus Émile Hennequin (1858-1888) raakte Redon in contact met een intellectueel decadent en symbolistisch elitair gezelschap. Door deze contacten werd Redons werk regelmatig besproken in kranten als *Revue Littéraire et Artistique*, bovendien kreeg Redon veel opdrachten om literaire publicaties van zijn vrienden te illustreren.<sup>58</sup>

In Redons vroege privé dagboeken en briefwisselingen is terug te lezen dat Redon het oneens was met het decadente en symbolistische idealisme dat aan zijn werk werd toegeschreven.<sup>59</sup> Pas vanaf ongeveer 1900, begon Redon de misinterpretaties van zijn oeuvre publiekelijk aan te vechten.<sup>60</sup> Het is erg goed mogelijk dat Redon zijn ontevredenheid over associaties van zijn werk met het decadentisme en het symbolisme aanvankelijk niet publiekelijk uitte vanwege het commerciële succes waarvoor deze banden zorgden.

Zowel in Parijs als in Brussel vormde zich een groep jonge symbolisten om Redon, die hem als rolmodel zagen. In 1891 werd Redon door de Parijse symbolistische groep *Le Salon de la Rose + Croix* uitgenodigd om aan hun tentoonstellingen deel te nemen.<sup>61</sup> De groep was bijzonder streng en had een bijna cult-achtige sfeer, waar weinig ruimte was voor experiment. Opvallend is dat Redon deze uitnodiging accepteerde, ondanks zijn sterke afkeer tegen hun ondemocratische beleid.<sup>62</sup> Deze keuze is zeer waarschijnlijk vanuit commercieel oogpunt gemaakt, aangezien de groep van ontzettend veel media aandacht genoot.<sup>63</sup> Een vergelijkbaar geval was Redons deelname aan de grote

---

<sup>54</sup> Redon 1987 (zie noot 19), pp.7-11.

<sup>55</sup> Gamboni 1988 (zie noot 20), p. 217.

<sup>56</sup> Gamboni 1988 (zie noot 20), p. 117.

<sup>57</sup> Catherine Bindman, *Odilon Redon, Prince du Rêve*, tent. Cat. Musée d'Orsay 2011.

<[http://artinprint.org/index.php/exhibitions/article/odilon\\_redon\\_prince\\_of\\_dreams\\_1840\\_19161](http://artinprint.org/index.php/exhibitions/article/odilon_redon_prince_of_dreams_1840_19161)>

<sup>58</sup> Bacou 1956 (zie noot 1), pp. 77-79.

<sup>59</sup> Redon 1987 (zie noot 33), p. 50.

<sup>60</sup> Redon 1987 (zie noot 19), p. 62.

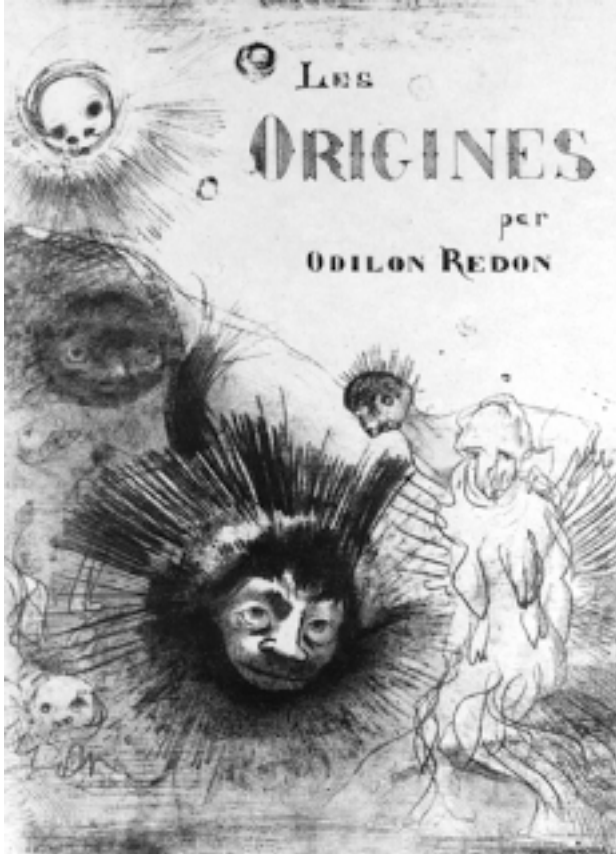
<sup>61</sup> Bacou 1956 (zie noot 1), p. 84.

<sup>62</sup> Redon 1922 (zie noot 26), p. 69.

<sup>63</sup> Mellerio 1913 (zie noot 8), pp. 32-40.

impressionistische tentoonstelling van 1886, ondanks zijn sterke minachting voor de impressionisten.<sup>64</sup>

Dergelijke tentoonstellingen waren ideaal om zijn werk bij een groot publiek onder de aandacht te brengen, waardoor de voordelen waarschijnlijk opwogen tegen Redons principes.



Afb. 5  
Odilon Redon, *Les Origines* (omslag), 1883, lithografie

### 3.2

Redon droeg veel van zijn lithografie albums op aan populaire schrijvers als Flaubert en Baudelaire, waardoor zijn werk automatisch een groot literair publiek bereikte.<sup>65</sup> Volgens M. Wilson reageerde Redon met *À Edgar Poe* (1882) direct op de populariteit van de schrijver in Parijs na Baudelaires vertalingen van het werk van Poe in 1857.<sup>66</sup> Redon gaf later echter toe zelf weinig enthousiasme voor de schrijver te hebben.<sup>67</sup> Het lithografie album *Les Origines* (afb. 5) uit 1883 met hybride, vervormde wezens, werd door zijn tijdgenoten ontvangen als Redons interpretatie van Charles Darwins *The Origin of Species* (1859).<sup>68</sup> De evolutie theorie was een uiterst controversieel thema, die tegen de kerk en de Bijbel inging, en het is wellicht geen toeval dat Redon zijn lithografie albums dit soort suggestieve titels gaf om aandacht te trekken. Wellicht dat Redon de

<sup>64</sup> Eisenman 1992 (zie noot 14), pp. 235-240.

<sup>65</sup> Eisenman 1992 (zie noot 14), p. 115.

<sup>66</sup> Wilson 1978 (zie noot 13), p. 28.

<sup>67</sup> Redon 1922 (zie noot 26), pp. 73-75.

<sup>68</sup> Bindman 2011 (zie noot 57).

misinterpretaties die dit soort thema's met zich mee bracht, voor lief nam en dat hij opzettelijk inspeelde op onderwerpen die de decadenten en symbolisten interesseerden. Redons *noirs* begonnen vanaf 1890 hun pessimistisch naoorlogse maatschappelijke relevantie en vernieuwend artistiek element te verliezen.<sup>69</sup> Eind negentiende eeuw werd veel onderzoek gedaan naar dromen en in 1899 publiceerde Sigmund Freud zijn *Interpretation of Dreams*. Dit zorgde voor een hevige mode rond de droomwereld en het onderbewuste, waar Redon wellicht direct op inspeelde met *Yeux Clos*.<sup>70</sup> Dit werk werd door de symbolisten als het icoon van de stroming geadopteerd, als symbool voor innerlijke spiritualiteit en de droomwereld als inspiratiebron.<sup>71</sup> Hoewel Redon veel spirituele figuren als Boeddha en Christus schilderde, is er geen verklaring van Redon te vinden dat hij een diepe, spirituele boodschap wilde overbrengen.<sup>72</sup> Redon merkte de 'spirituele crisis' onder de symbolisten waarschijnlijk goed op en speelde mogelijk feilloos in op hun stemming met deze spirituele onderwerpskeuzes. Redon was zich erg bewust van populaire onderwerpen en zijn werk reflecteerde precies de smaak en interesses van zijn bewonderaars.

### 3.3

Tegen het einde van de negentiende eeuw begon decoratievere kunst meer in de mode te raken. Dit uitte zich in opkomende kunststromingen als de Art Nouveau, wat wellicht Redons plotselinge kleurgebruik in zijn oeuvre zou kunnen verklaren.<sup>73</sup> Redons radicale breuk met zijn *noirs* zorgde voor veel controverse bij critici, die Redons kleurrijke schilderijen en pastellen als minder complex beschouwden.<sup>74</sup> Redon was goed op de hoogte van de kritiek rond zijn plotselinge kleurgebruik. In een brief aan de Nederlandse verzamelaar Andries Bonger uit 1900, is terug te lezen dat Redon verwachtte dat Parijs 'klaar' was voor een meer decoratieve kunstvorm.<sup>75</sup> Bovendien, zo zei Redon, verkocht dit werk vele malen beter dan zijn *noirs*.<sup>76</sup> Bonger was een fanatiek verzamelaar van Redons kunst, die tot Redons dood in 1916 goed met hem was bevriend en hem financieel steunde. Redon kreeg zowel van Bonger als van andere verzamelaars op late leeftijd buitengewoon veel opdrachten voor decoratief werk zoals wandpanelen en kamerschermen, waaraan hij goed verdiende. Voor Bonger werkte hij van 1906 tot 1908 aan het grote decoratieve kamerscherm *Le Paravent Rouge* (afb. 6).<sup>77</sup>

Als inmiddels erkend en bewonderd kunstenaar kon Redon zich ook eventuele tegenstand vanuit de kunstkritiek permitteren, zonder dat zijn reputatie eronder zou lijden. Tegen 1900 werd zijn werk door heel Europa tentoongesteld, en zelfs in de Verenigde Staten tijdens de *Armory Show* in 1913. In 1903 ontving Redon de *Chevalier de la Legion d'Honneur*, als waardering voor zijn werk, waarna in 1904 de staat het werk *Yeux Clos* aankocht.<sup>78</sup>

Vanaf 1880 werd commercieel succes steeds meer een maatstaf voor artistieke kwaliteit, zo ook voor Redon. Als werkend kunstenaar had de verkoop van zijn werk erg

---

<sup>69</sup> Eisenman 1992 (zie noot 14), pp. 229-35.

<sup>70</sup> Facos 2009 (zie noot 5), p. 7.

<sup>71</sup> Bacou 1956 (zie noot 1), p. 120.

<sup>72</sup> Eisenman 1992 (zie noot 14), p. 220.

<sup>73</sup> Redon 1960 (zie noot 9), p. 293.

<sup>74</sup> Gamboni 1988 (zie noot 20), p. 215.

<sup>75</sup> Redon 1987 (zie noot 33), pp. 120-125.

<sup>76</sup> Redon 1987 (zie noot 33), pp. 120-125.

<sup>77</sup> Redon 1960 (zie noot 9), pp. 190-198.

<sup>78</sup> Clement 1996 (zie noot 3), pp. 210-212.

hoge prioriteit bij Redon. Dit uitte zich naast onderwerpskeuze en stijl, ook in keuzes als deelnemen aan tentoonstellingen waar Redon zijn principes voor opzij schoof. Om deze reden is mogelijk ook Redons aanvankelijke stilzwijgen over misinterpretaties van zijn werk te verklaren, omdat de banden met het decadentisme en het symbolisme hem groot commercieel succes brachten.



Afb. 6  
Odilon Redon, *Le Paravent Rouge*, 1906-1908, tempera op doek,  
(175x78, drie panelen)

### 3. Redon de Individualist

Redons streven naar technische perfectie en commercieel succes als kunstenaar kan, los van het decadent en symbolistisch kader, veel aspecten in zijn werk en de ontwikkeling van zijn oeuvre uitleggen. Hoewel Redon de symbolistische en decadente interpretaties van zijn werk pas later in zijn leven openbaar begon aan te vechten, nam Redon al vanaf het begin van zijn carrière een sterke individualistische houding aan in de kunstwereld. Er kan gesteld worden dat dit individualisme veel van Redons keuzes gedurende zijn carrière nader zou kunnen verklaren.

#### 4.1

Vanaf het moment dat Redon de tegendraadse houding overnam van zijn mentor Bresdin, stelde Redon zichzelf gedurende zijn carrière altijd bewust als buitenstaander in de kunstwereld op.<sup>79</sup> In zijn Salon kritiek uit 1868 zette Redon zich al fel af tegen het publiekelijk geaccepteerde realisme en plaatste zich met zijn onconventionele *noirs* hier bewust ver vanaf.<sup>80</sup> Door het gebruik van het onconventionele houtskool en lithografie, kon Redon vrijuit experimenteren en zijn eigen artistieke stijl en iconografie ontwikkelen, zonder zich aan de wetten van de Académie of van een kunststroming te hoeven houden.<sup>81</sup> Redon werd door de decadenten en de symbolisten bewonderd om zijn totale onafhankelijkheid van traditionele iconografie in zijn *noirs*, en ze zagen hem als voorloper van een nieuwe, democratische kunstvorm.<sup>82</sup> Zoals Redon waren ook de decadenten en symbolisten sterk tegen het realisme en de Salon. Er ontstonden veel losse artistieke symbolistische groepen in Parijs en Brussel als de *Rose + Croix*, waar Redon in de eerste instantie waarschijnlijk toe was aangetrokken door hun onafhankelijkheid van de Salon. Redon keerde zich echter al snel van dergelijke groepen af, vanwege de regels en grenzen die hem werden opgelegd.<sup>83</sup> Ondanks de vele associaties van zijn werk met het symbolisme en decadentisme en zijn hechte vriendschappen met individuen uit beide stromingen, paste Redon zich nooit volledig aan. Redon positioneerde zich telkens tactisch in een 'insider-outsider' rol. Hierdoor kon hij zich associëren met de stromingen om van het commercieel voordeel te genieten, maar bleef hij onafhankelijk genoeg om zich ertegen te kunnen keren wanneer hij dat wilde.<sup>84</sup>

#### 4.2

De herhaaldelijke pogingen van Huysmans om Redon van de decadente idealen te overtuigen hadden gefaald.<sup>85</sup> In een brief in 1894 aan Bonger zei Redon het helemaal niet eens te zijn met Huysmans' interpretaties van zijn werk.<sup>86</sup> Redons banden met het decadentisme, die waren gebaseerd op waardering van zijn *noirs*, limiteerden hem in zijn ontwikkeling naar kleurgebruik. Om de volgende stap in zijn carrière te zetten wilde Redon de sporen van zijn banden met het decadentisme uitwissen.<sup>87</sup> Na Redons presentatie aan het publiek van *Yeux Clos* publiceerde Huysmans niets meer over

---

<sup>79</sup> Clement 1996 (zie noot 3), pp. 218-220.

<sup>80</sup> Bacou 1956 (zie noot 1), pp. 45-47.

<sup>81</sup> Redon 1987 (zie noot 19), p. 33.

<sup>82</sup> Eisenman 1992 (zie noot 14), p. 170.

<sup>83</sup> Facos 2009 (zie noot 5), pp. 167-73.

<sup>84</sup> Bindman 2011 (zie noot 57).

<sup>85</sup> Gamboni 1988 (zie noot 20), p. 215.

<sup>86</sup> Redon 1987 (zie noot 33), p. 125.

<sup>87</sup> Mellerio 1913 (zie noot 8), pp. 35-41.

Redons werk en verwaterde Redons band met het decadentisme.<sup>88</sup> In 1894 schreef kunstcriticus Jean Lorrain na een grote retrospectieve tentoonstelling van Redons werk, dat zijn kunst niet langer binnen de grenzen van Huysmans vroegere beschrijvingen van zijn werk paste en naar een zachtere vorm was geëvolueerd.<sup>89</sup> De dood van Bresdin in 1885 wordt door D.W. Druick beschreven als een vorm van bevrijding voor Redon, omdat hij zich op kleur kon richten zonder het gevoel te hebben een soort verantwoording aan zijn mentor te moeten afleggen, bij wie hij was begonnen met het ontwikkelen van zijn *noirs*.<sup>90</sup>

### 4.3

De misinterpretaties van zijn oeuvre door de decadenten en de symbolisten, zouden Redon later in zijn carrière steeds zwaarder vallen.<sup>91</sup> Als succesvol kunstenaar hoefde Redon niet langer voor waardering van zijn tijdgenoten te vechten, en kon hij zich openlijk tegen de misinterpretaties over zijn werk uiten. In 1897 schreef Redon naar Bonger dat terwijl critici zijn oeuvre telkens hadden willen definiëren en interpreteren, hij wilde dat zijn werk onafhankelijk van alle connotaties zou worden gewaardeerd, puur om de esthetische en technische kwaliteit.<sup>92</sup> Om tegen symbolistische spirituele interpretaties van zijn werk in te gaan, zei Redon in 1909 absoluut geen 'spiritist' te zijn, maar dat hij in de eerste plaats '*gewoon kunst*' wilde maken.<sup>93</sup>

Seznec erkende tijdens zijn symposium in 1969 niet alleen Redons latere publieke strijd tegen decadente en symbolistische interpretaties van zijn werk, maar ook Redons afwijzing van deze interpretaties in privé teksten al vroeg in zijn carrière.<sup>94</sup> Hieruit blijkt dat zijn rebellie tegen het decadentisme en symbolisme niet slechts voortkwam uit het feit dat hij als bewonderd kunstenaar niet langer voor erkenning moest vechten, maar laat zien dat Redon gedurende zijn hele carrière een sterk individualistische houding heeft gehad. Redon zei dat 'persoonlijke waarheid' het belangrijkste was wat een kunstenaar moest hebben.<sup>95</sup>

Redon heeft gedurende zijn hele carrière een sterke individualistische houding aangenomen in de kunstwereld. Door dit individualisme heeft Redon zich nooit aan de geaccepteerde regels van een instelling of kunststroming willen conformeren. Hieruit zou grotendeels verklaard kunnen worden waarom Redon, ondanks zijn hecht contact met individuen uit de decadente en symbolistische stromingen, zich nooit volledig heeft aangepast.

---

<sup>88</sup> Redon 1960 (zie noot 9), pp. 95-101.

<sup>89</sup> Mellerio 1913 (zie noot 8), pp. 35-41.

<sup>90</sup> Druick, Leeman 1994 (zie noot 15), pp. 90-120.

<sup>91</sup> Bacou 1956 (zie noot 1), p. 70.

<sup>92</sup> Redon 1987 (zie noot 33), pp. 141-145.

<sup>93</sup> Redon 1987 (zie noot 19), pp. 35-41.

<sup>94</sup> Seznec 1972 (zie noot 2), pp. 280-98.

<sup>95</sup> Redon 1987 (zie noot 19), p. 38.



## Conclusie

Na Huysmans' interpretatie van Redons werk in *À Rebours*, werd zijn oeuvre vervolgens systematisch op decadente en symbolistische wijze geïnterpreteerd in de kunstliteratuur. Nadat Redons ontkenning van banden tussen zijn werk en beide stromingen door Seznec is aangekaart, kan dit niet langer over het hoofd worden gezien. Redons werk en de ontwikkeling van zijn oeuvre is mijns inziens los van het decadent en symbolistisch kader, nader uit te leggen door zijn oeuvre van alternatieve invalshoeken te analyseren.

Redons gebruik van diverse media en de omslag van *noirs* naar een kleuren palet, is mogelijk aan te duiden vanuit het streven van de kunstenaar naar technische ontwikkeling en expertise, waarbij voor Redon het creëren van een onrealistische 'onzichtbare' wereld het hoogst haalbare was. Vanaf 1880 werd door de gedemocratiseerde kunstmarkt, commercieel succes steeds meer een maatstaf voor artistieke kwaliteit. Met zijn strategische onderwerpskeuzes en literaire referenties, speelde Redon feilloos in op populaire thema's in zijn tijd, waardoor zijn werk veel aandacht trok dat de verkoop van zijn werk bevorderde. Ook is het aanvankelijke stilzwijgen van Redon over de misinterpretaties van zijn werk, te verklaren door het groot commercieel succes dat de decadente en symbolistische interpretaties van zijn werk meebrachten.

Enkele controversiële keuzes in zijn carrière als zijn afkeer van de Salon en het realisme, de plotselinge overstap naar kleur, en zijn latere ontkenning van decadente en symbolistische banden met zijn werk, duiden op Redons sterke individualistische houding.

Redons onderwerpskeuzes, gebruik van diverse media, literaire connotaties in zijn werk, zijn goed te verklaren door Redons constante streven naar technische ontwikkeling en commercieel succes. Wellicht is daarom Redons werk, de ontwikkeling van zijn oeuvre en de onconventionele keuzes in zijn carrière, het best te verklaren door zijn uiterst individualistische karakter. Door deze individualistische houding heeft Redon zich ondanks zijn hechte banden met invloedrijke decadenten en symbolisten, nooit willen conformeren aan de idealen van de stromingen om ten alle tijde zijn eigen onafhankelijkheid te waarborgen.

## Bronnenlijst

### Literatuur

- Bacou, Roseline, *Odilon Redon, la vie et l'oeuvre point de vue de la critique au sujet de l'oeuvre*, Geneve 1956.
- Clement, Russel T., *Four French Symbolists: A Sourcebook on Pierre Puvis de Chavannes, Gustave Moreau, Odilon Redon and Maurice Denis*, Westport 1996.
- Druick, D.W., Leeman, F., *Odilon Redon prince of dreams 1840 – 1916*, Chicago (The Art Institute), Amsterdam (Van Gogh Museum), Londen (Royal Academy of Arts) 1994.
- Eisenman, Stephen F., *The Temptation of Saint Redon, Biography, Ideology and Style in the Noirs of Odilon Redon*, Londen 1992.
- Facos, Michelle, *Symbolist art in context*, Londen 2009.
- Gamboni, Dario, *La Plume et le Pinceau, Odilon Redon et la littérature*, Parijs 1988.
- Mellerio, Adré, *Odilon Redon*, Parijs 1913.
- Redon, Ari, *Lettres de Gauguin, Gide, Huysmans, Jammes, Mallarmé, Verhaeren à Odilon Redon*, Parijs 1960.
- Redon, Odilon, *A Soi-Meme*, Paris 1922.
- Redon, Odilon, *Critiques d'art, Salon de 1868, Rodolphe Bresdin, Paul Gauguin précédées de Confidences d'artiste*, Perigueux 1987.
- Redon, Odilon, *Lettres inédites d'Odilon Redon à Bonger, Jourdain, Vines*, Paris 1987.
- Seznec, Jean, 'Odilon Redon and Literature, *French Nineteenth-Century Painting and Literature*, (Ulrich Finke ed.), Manchester University 1972, pp. 280-98.
- Svendsen, L. A., *Rousseau, Redon and Fantasy*, New York 1968.
- Wilson, Michael, *Nature and Imagination, The work of Odilon Redon*, New York 1978 .

### Websites

- Bindman, Catherine, *Odilon Redon, Prince du Rêve*, tent. Cat. Musée d'Orsay 2011.  
<[http://artinprint.org/index.php/exhibitions/article/odilon\\_redon\\_prince\\_of\\_dreams\\_1840\\_19161](http://artinprint.org/index.php/exhibitions/article/odilon_redon_prince_of_dreams_1840_19161)> (20 april 2014).
- Larson, Barbara, 'Odilon Redon and the Pasteurian Revolution: Health, Illness, and le monde visible', *Science in Context*, nr. 17 2004, pp 503-524.  
<<http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pubmed/16060060>> (15 april 2014).

## Afbeeldingen

Afb. 1

Odilon Redon, *Yeux Clos*, 1890, olieverf op karton (44x36)

<[http://fr.wikipedia.org/wiki/Les\\_Yeux\\_clos\\_\(Redon\)#mediaviewer/Fichier:Redon.yeux-clos.jpg](http://fr.wikipedia.org/wiki/Les_Yeux_clos_(Redon)#mediaviewer/Fichier:Redon.yeux-clos.jpg)>

Afb. 2

Odilon Redon, *Araigée souriante*, 1881, houtskool op papier

<<http://www.teheran.ir/spip.php?article1384>>

Afb. 3

Odilon Redon, *Dans le Rêve (afbeelding 2)*, 1879, lithografie

<<http://drakontomalloi.tumblr.com/post/52606941868/odilon-redon-germination-dans-le-reve-plate-2>>

Afb. 4

Odilon Redon, *Pégase et l'Hydre*, 1907, olieverf op karton (47x63)

<<http://www.connaissancedesarts.com/peinture-sculpture/diaporama/odilon-redon-prince-du-reve-89124.php>>

Afb. 5

Odilon Redon, *Les Origines* (omslag), 1883, lithografie

<<http://puroshuesos.blogspot.nl/2012/11/los-sombrios-grabados-de-odilon-redon.html>>

Afb. 6

Odilon Redon, *Le Paravent Rouge*, 1906-1908, tempera op doek, (175x78, drie panelen)

<<http://lechantdupain-odilonredon.blogspot.nl/2008/12/le-paravent-rouge.html>>