

DE DONKERE KANT VAN DE PRIVATE PRENTKUNST

Door het private karakter van de artistieke prentkunst, die door invoelende amateurs in de intimiteit van hun cabinet de travail werd bekeken, voelden kunstenaars zich vrij om in hun ontwerpen ook de gevoelige en zelfs donkere kanten van de psyche en van de beslotenheid van het interieur te verkennen.⁹⁶

De Nabis verbeeldden het interieur als een schaduwrijke, stemmige plek voor stilte en reflectie, meditatieve dromen en mijmeringen. Ker-Xavier Roussel probeerde een dergelijke gemoedstoestand over te brengen in zijn ingetogen prent van een arbeidster in een halfdonker vertrek (44). Het spaarzame tegenlicht en de aandacht waarmee de vrouw aan het werk is geven haar alledaagse handeling de lading van een 'stil ritueel'.⁹⁷ De prent moest eenzelfde contemplatieve staat bij de beschouwer oproepen wanneer ze in een eigen 'stil ritueel' in het interieur werd bekeken. Edouard Vuillard plaatste in zijn litho *Intimiteit* een man en twee vrouwen bijna op elkaar in een krappe hoek van het interieur, dat extra klein aanvoelt door het rijk geornamenteerde kamerscherm (45). Ondanks hun fysieke nabijheid lijken ze ieder verzonken in hun eigen gedachten, wat de intimiteit van het stille samenzijn misschien alleen maar versterkt. Ze gaan haast volledig op in hun omgeving: de man wordt een met de schaduwen op de muur, terwijl de vrouwen met hun weelderige japonnen samenvloeiën met de patronen van het kamerscherm en het vlekkerige lamplicht. Roussel en Vuillard bereikten deze suggestieve vermenging van personen en hun interieur in de litho's door monochroom te werken, en flink te krassen in de met inkt zwart gemaakte steen (*grattage*) voor subtiele lichteffecten in de duisternis. De meditatieve schemerwereld van het interieur die dit opleverde, vormde bewust een tegenhanger van het uitbundige leven buiten in de 'lichtstad' Parijs.⁹⁸ De kunstenaars deelden deze fascinatie voor stilistische en existentiële duisternis met de symbolistische auteurs, dichters en theatermakers van hun tijd.

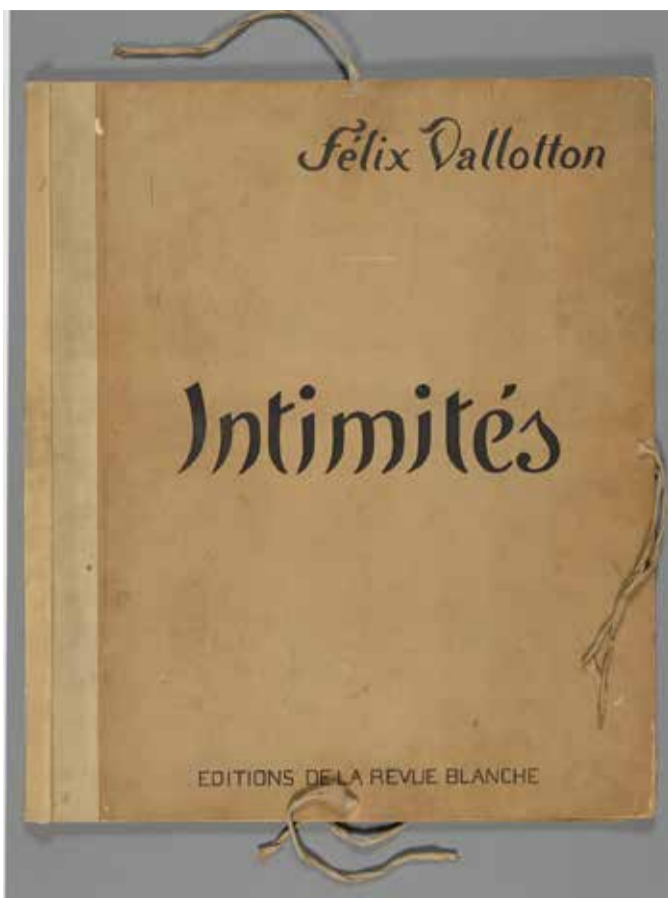
Kunstenaars gaven het interieur ook weer als een broei-nest waar, hermetisch afgesloten voor de blikken van de buitenwereld, onderdrukte emoties en verlangens zich manifesteerden. Félix Vallotton verbeeldde in zijn meesterlijke serie *Intimités* tien keer een ontmoeting tussen een man en een vrouw in een bourgeoisinterieur (46-57). Deze ontmoetingen waren duister van aard, vol intriges, gefluisterde leugens en bedrog. De broeierige spanning wordt versterkt door de suggestieve maar niet eenduidig te interpreteren titels, zoals *De leugen*, *Het onherstelbare* of *De bekentenis*.⁹⁹ Om deze geladen handelingen en emoties te verbeelden,

liet Vallotton het zwart van het ingeïnkte houtblok zo veel mogelijk intact, slechts hier en daar onderbroken door zorgvuldig gecomponeerde uitsparingen voor het witte papier. Dat het bekijken van deze serie een heel scala aan emoties kon oproepen blijkt uit de recensie van Alexandre Natanson: 'We lachen, we huiveren, we hebben medelijden, we zijn verontwaardigd, we rillen. Het heerlijke, verontrustende schouwspel.'¹⁰⁰

Albert Besnard verkende in zijn serie *La Femme* thema's die door de bourgeoisie als schokkend werden ervaren, van een bevalling tot een verkrachting en een zelfmoord (58-69).¹⁰¹ Hij vroeg met zijn dwingende verhaallijn de amateur zijn prentenserie te 'lezen' als een naturalistische roman, waarin jeugdige voorspoed en beloftes al snel overgaan in verval, corrumpering en uiteindelijk de ondergang. De heftigheid en emotionele diepgang die Besnard in de zwarte wirwar van zijn etslijnen opzocht, laat zien dat hij diep wilde graven in het kwetsbare bestaan van de vrouw in zijn tijd.

Prikkelende prenten

Prentkunstenaars waren in het afbeelden van de vrouw doorgaans minder invoelend dan Besnard. Sinds de baanbrekende dichtbundel *Les Fleurs du mal* (1857) van Charles Baudelaire waren perversiteit en moderniteit met elkaar verbonden. De onder amateurs geliefdste prentkunstenaars van het fin de siècle hadden niet geheel toevallig juist hier hun specialiteit van gemaakt. Vooral Félicien Rops was populair.¹⁰² De kunstenaar verrijkte het 'helse deel van de prentencollectie' met zijn doorwerkte etsen en heliogravures van verleidelijke *femmes fatales*.¹⁰³ Rops vond dat kunstenaars de eigentijdse vrouw moesten afbeelden en niet langer een nimf, of Venus. Hij was vooral gefascineerd door de prostituee, die met haar zondige seksualiteit ongebreideld genot bracht, maar de man, en uiteindelijk de gehele westerse beschaving, te gronde zou richten (70). Hij hield zijn prenten zorgvuldig weg uit de publieke ruimte en 'koesterde zijn obscuriteit', omdat hij 'de triviale mening van de nieuwsgierige passant vreest en ze al evenzeer veracht'.¹⁰⁴ De liefhebbers van zijn prenten konden ze discreet 'onder de toonbank' kopen bij vertrouwde prenthandelaren, zoals de in erotische prentkunst gespecialiseerde Gustave Pellet. Volgens Beraldi klonk in deze winkels doorlopend de kreet: 'de heer die op zoek is naar de Ropsen?'¹⁰⁵



46. Félix Vallotton

Prentenserie *Intimités*, 1897-1898

Elf houtsneden op velijnpapier Van Gogh Museum, Amsterdam

(aankoop met steun van de BankGiro Loterij

en de leden van The Yellow House)

OPLAGE: 30, PRIJS ALBUM: 250 FRANCS



47. Félix Vallotton?

De leugen, 25,4 x 32,3 cm / 17,7 x 22,2 cm

Edgar Degas maakte monotypieën van prostituees in een donker interieur, waarvoor hij met zijn vingers, kwasten en stukjes stof rechtstreeks in de vette zwarte inkt werkte (71). Ook hij beseftte dat zijn erotische werk de goedkeuring van het grote publiek niet zou verkrijgen en hij hield deze exclusieve *dessins à la presse*, waarvan een, hooguit twee exemplaren konden worden gedrukt, verborgen in zijn atelier, of gaf ze een enkele keer aan een vriend of verzamelaar. Pas na zijn dood kwamen de erotische prenten boven water op zijn atelierveiling; de meeste werden opgekocht door Pellet.

De handelaar publiceerde eveneens de prentenserie *Elles* van Toulouse-Lautrec met tien prenten van prostituees in het bordeel (72, 73). Anders dan Rops had Lautrec oog voor de persoonlijkheid van de vrouwen en hij beeldde hen af in intieme scènes uit het dagelijks leven. Tegelijkertijd spreidde hij zijn artistieke kunnen tentoon door per prent te variëren in de stilistische effecten van de kleurenlithografie, van zachte krijtachtige lijnen tot grote vlakken *crachis*, wat het kijken naar deze serie in de eerste plaats tot een esthetisch genot maakt. Dat het een prestigeproject betrof, gericht op de serieuze amateur, bleek naast de subtiele lithografische effecten wel uit de zorg die Pellet besteedde aan de publicatie: de prenten werden gedrukt op handgeschept en van een speciaal watermerk voorzien papier, elk blad was gesigneerd en genummerd door kunstenaar en uitgever, en de serie werd geleverd met een omslag en frontispice.

De titel 'Elles' impliceert een vertrouwelijk onderonsje van de mannelijke 'nous' die de prenten bekeken: bourgeoisie uit de gegoede klasse die hun geld en vrije tijd besteedden aan het bezoeken van de bordelen én aan het verwerven van private kunstprenten.¹⁰⁶ De jacht op seksueel geladen voorstellingen van prostituees of andere *femmes fatales* kon verzamelaars compleet in beslag nemen, 'met lichte tred en een hart dat bonst van stille opwindning, zich ongeduldig afvragend of de minnares die zij zullen veroveren blond of bruinharig zal zijn'.¹⁰⁷ Ze

konden hun eroticaverzameling opbergen in een bibliotheek zoals Rupert Carabin die had ontworpen voor Henry Montandon, met een decoratie van naakte prostituees en figuren die prenten en boeken uitbeelden (43). En de echte 'liefhebber' kon zijn prenten of zijn bibliotheek edities bekijken in een stoel, eveneens van de hand van Carabin, waarin hij letterlijk werd gedragen door een naakte vrouw, pijnlijk ineengekrompen door zijn gewicht.¹⁰⁸

Reizen naar een andere dimensie

Vanuit zijn stoel, in de beslotenheid van zijn interieur, kon de amateur dus alle aspecten van de menselijke psyche verkennen, of zich verliezen in erotische verlangens. Maar de symbolistische grafiek in de collectie bood nog een mogelijkheid: afreizen naar andere dimensies, of afdalen in de mysterieuze dieptes van het eigen onderbewustzijn. Afgesloten van het dagelijks leven dat zich buiten afspeelde, boden de prenten de amateur een denkbeeldig venster naar andere werelden.¹⁰⁹ Het uitbundig gedecoreerde frontispice dat Georges de Feure creëerde voor *La Porte des rêves* van Marcel Schwob fungeerde letterlijk als een portaal naar het onbekende (74). Op het moment dat de bibliotheek amateur het *livre de luxe* opensloeg en het delicate frontispice in de vorm van een triptiek voorzichtig opende, ontvouwde zich een fantastische droomwereld.¹¹⁰ Het dromerige portret dat Eugène Carrière van zijn dochter in de lithosteen kraste, kan worden gezien als een verbeelding van de zoektocht naar het binnenste: met haar ogen gesloten voor de buitenwereld, zwevend in het niets, suggereert ze eindeloze dieptes in zichzelf en brengt ze de beschouwer in een gelijksoortige gemoedstoestand (75).

Charles Baudelaire gebruikte de prentkunst om te reizen vanuit zijn interieur: 'Waarom zou ik mijn lichaam dwingen zich te verplaatsen als mijn geest zo makkelijk reist?' Een prent, gevonden in een album in een galerie,

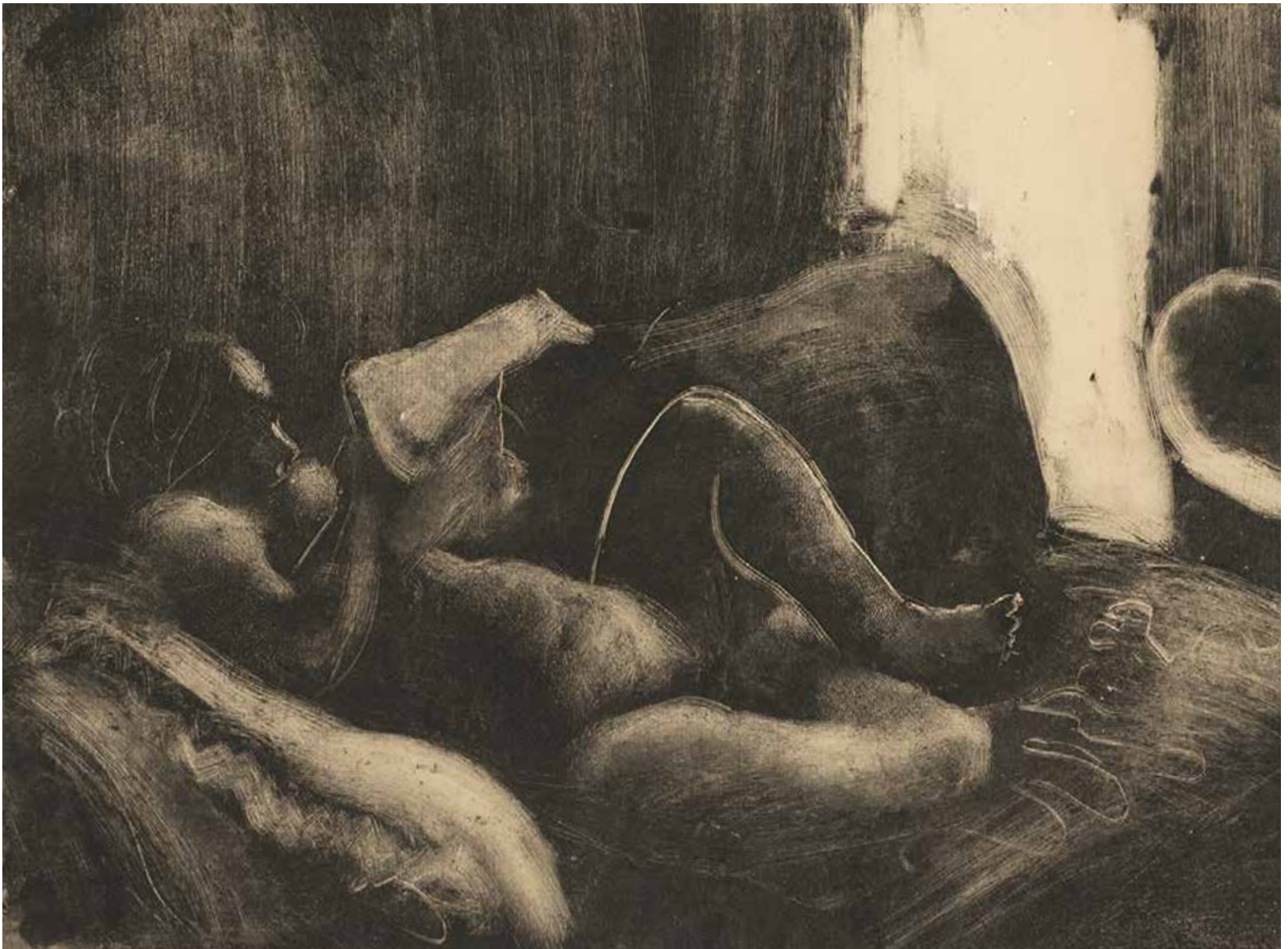


44. Ker-Xavier Rousset

De nopster, 1893

Kleurenlithografie op velijnpapier op vergépapier, 19,2 x 15,5 cm
Van Gogh Museum, Amsterdam (Vincent van Gogh Stichting)

OPLAGE: ENKELE EXEMPLAREN



71. Edgar Degas

Lezen na het bad, ca. 1879-1883

Monotypie op vergépapier, 35,3 x 51,2 cm / 27,7 x 37,9 cm

Van Gogh Museum, Amsterdam (aankoop met steun van de BankGiro Loterij, het Mondriaan Fonds en de Vereniging Rembrandt)

OPLAGE: UNIEKE DRUK PLUS TWEDE 'FANTÔME'. PRIJS: NIET BESTEMD VOOR VERKOOP

riep bij hem visioenen op van een tropisch landschap, met bizarre bomen en verlichte kamers, en zelfs de geur van rozen en musk.¹¹¹ Deze symbolistische gedachte van het reizen in de geest staat ook centraal in de invloedrijke roman *A rebours* (1884) van Joris-Karl Huysmans. De hoofdpersoon, de decadente, overprikkelde dandy Des Esseintes, heeft zich teruggetrokken in zijn uiterst gecultiveerde interieur, waar hij zich overgeeft aan eindeloze mijmeringen en dromen, die dikwijls ontaarden in de meest verschrikkelijke nachtmerries. Liever dan zich daadwerkelijk over te leveren aan de banale, immer teleurstellende ervaring van het reizen in de echte wereld, reist Des Esseintes door zijn herinneringen en wilde fantasieën, aangewakkerd door zintuiglijke ervaringen als het ruiken aan parfums of het bekijken van de prenten van Odilon Redon. Redon liet zich voor het op gang brengen van zijn fantasieën weer stimuleren door de symbolistische teksten van bevriende auteurs, zoals Edmond Picard. Hij nam flarden tekst van diens macabere verhaal *Le juré* over een gekweld jurylid, opgejaagd door de demonen van zijn geweten, als uitgangspunt voor de wonderlijke creaturen die hij in de zwarte inkt op de steen kraste (76).

De Feure nam in zijn prentenserie *Bruges mystique et sensuelle* de amateur mee op reis naar het middeleeuwse stadje Brugge, dat vele dromers in het fin de siècle tot de verbeelding sprak. De kunstenaar schiep in steeds twee kleuren lithografische inkt een universum van visioenen, spiegelingen en schaduwen, met de middeleeuwse

gebouwen als decor, waarin de mystieke en sensuele aspecten van het stadje werden belichaamd door nonnen en prostituees (77). Ook Charles Marie Dulac gebruikte in zijn prentenserie *Paysages* beeldelementen als spiegelingen, schemering en schaduwen om de landschappen van Noord-Frankrijk te transformeren tot landschappen van de ziel, waarin hij de religieuze vervoering die hij ervoer in de natuur op de amateur wilde overbrengen door delicate kleurlagen en het gebruik van *grattage* (78, 79).

Het was aan de amateur om de tijd en moeite te nemen zo diep mogelijk in deze werelden door te dringen en zo iets van het mysterie van het bestaan te doorgronden.¹¹² Beraldi benadrukte dat dit niet voor 'gewone sterfelingen' was weggelegd maar alleen voor invoelende, gelijkgestemde zielen.¹¹³ Auteur, kunstenaar en beschouwer waren dus onlosmakelijk verbonden met elkaar en creëerden in een reeks associaties samen de betekenis van de prenten.

BESLOTEN BROEDPLAATSEN VOOR DE CULTURELE ELITE

Nogenoeg alle pleitbezorgers van de originele prentkunst – van Charles Baudelaire, Philippe Burty en Henri Beraldi voor de ets tot Roger Marx en André Mellerio voor de lithografie – wilden de private prent beschermen tegen het onbegrip en de vulgariteit van de massa. Baudelaire vond bijvoorbeeld dat de intieme ontboezemingen van de kunstenaarsets te ‘persoonlijk’ en ‘aristocratisch’ waren om buiten de kring van kunstenaars en verzamelaars gedeeld te worden.¹¹⁴

Ook Marx, die een hoge functie bekleedde bij de republikeinse overheid en daarmee in principe gelijke kansen voor iedereen hoog in het vaandel had staan, sloot de massa uit als potentieel publiek van originele prentkunst. Prentkunstenaars vertrouwden een elitepubliek, gevoelig voor de subtiele eigenschappen van het medium, op fluis-tertoon een geheimpje toe en daarom was het volgens de criticus noodzakelijk om van prenten te genieten ‘zonder volk, in rustige afzondering, met stille toewijding’.¹¹⁵ Deze elitaire opvatting komt terug in al zijn artikelen over de *belle époque* en hield ook in latere jaren stand. Zo vergeleek hij in een artikel uit 1898 in de *Gazette des beaux-arts* over de etskunstenaar Eugène Béjot de ‘compacte massa’ die op de Salon voor zijn werken samendromde met de onwetende en stompzinnige menigte in Henrik Ibsens toneelstuk *Un ennemi du peuple*. Un ennemi en zette dit publiek af tegen de goed geïnformeerde elite, die de delicate en ingetogen prenten van deze meester wel kon waarderen.¹¹⁶ Volgens Marx was de prentkunst dan ook niet goed thuis op de Salon of andere groepstentoonstellingen, waar de massa op zoek was naar grote gebaren en heftige sensaties. Hij benadrukte dat de *Peintres-graveurs*-tentoonstellingen alleen bestemd waren voor een ingewijd publiek van kunstenaars, schrijvers, amateurs en andere leden van de culturele elite, ‘in schoonheid en geschiedenis geïnteresseerde geesten’, die de prenten in relatieve afzondering en rust moesten kunnen bewonderen.¹¹⁷

Zijn standpunt kreeg bijval in het kunstenaarstijdschrift *Le Journal des artistes* en in het verzamelaarstijdschrift *L’Estampe et l’affiche*, waarin levendig werd gediscussieerd over respectievelijk het oprichten van een enkel aan de prentkunst gewijd museum dan wel jaarlijkse salon.¹¹⁸ Deze vergelijkbare initiatieven van de kunstenaar Félix Buhot en de critici-amateurs Mellerio en Noël Clement-Janin werden geboren uit frustratie dat de prentkunst verdronk in de massaliteit van de Salon en andere grote tentoonstellingen. Ze droomden over de in-

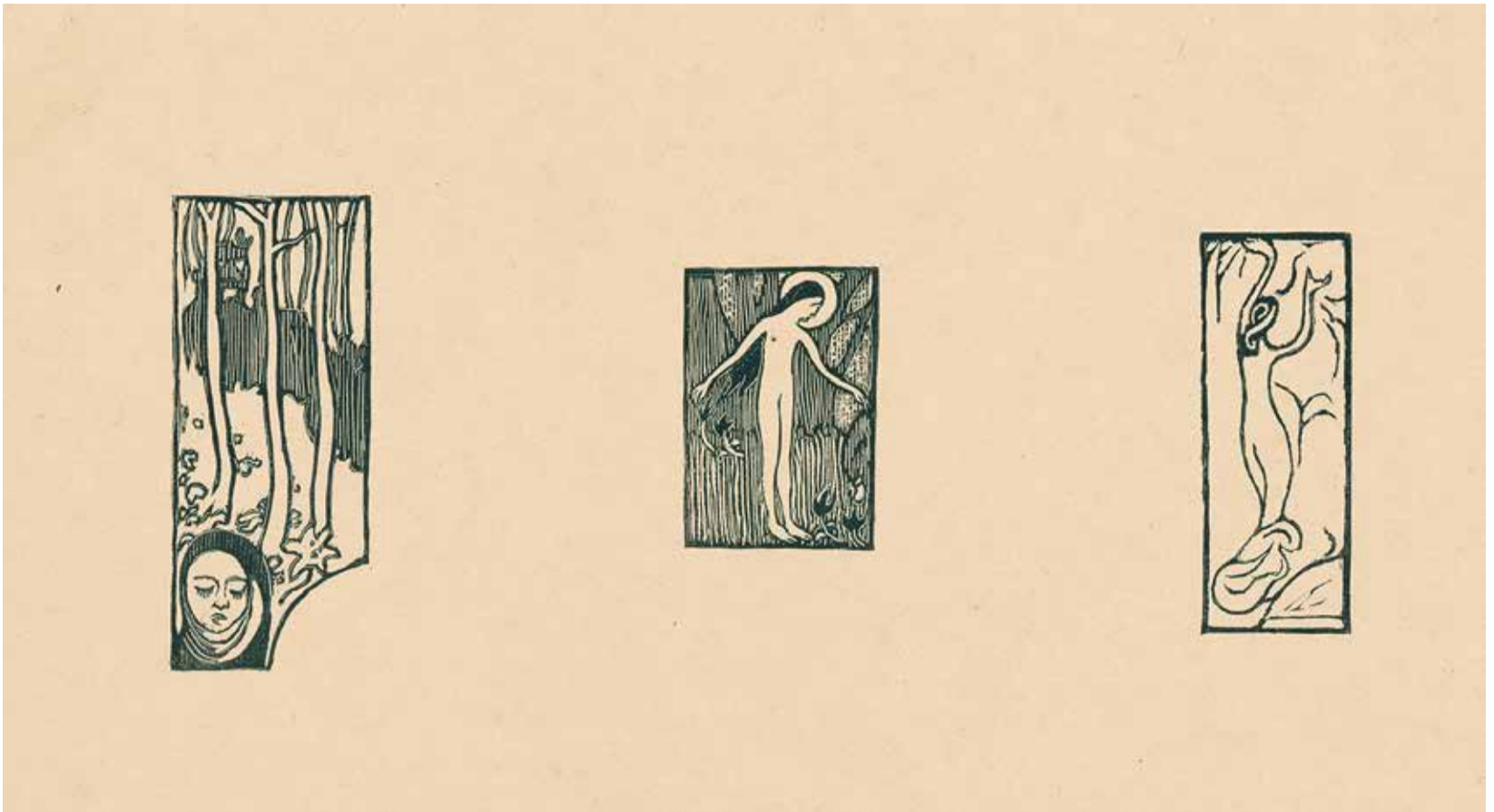
timiteit van een ‘hotel particulier’ of andere semiprivate ruimte, waar de smaak en kennis van beginnende verzamelaars zorgvuldig geslepen konden worden en gevestigde liefhebbers zich gebroederlijk konden buigen over de prenten en door de mappen konden bladeren.

Enkele prominenten wezen er vanuit enige realiteitszin wel op dat het beoogde publiek ‘de deur waarschijnlijk niet plat zou lopen’ op deze prenttentoonstellingen en dat het presenteren van ‘kwaliteit’ in de prentkunst, bijvoorbeeld met werk van Buhot of Henri Fantin-Latour, maar drie ‘intelligente bezoekers’ per dag zou opleveren.¹¹⁹ Gustave Bourcard rekende voor dat er wereldwijd maximaal 140 serieuze amateurs geïnteresseerd waren in de moderne grafiek van kunstenaars als Mary Cassatt, Hermann-Paul, Eugène Carrière en Théophile Alexandre Steinlen, en dat er van die amateurs 25 in Frankrijk woonden, wat neerkwam op gemiddeld minder dan één verzamelaar op elk miljoen inwoners.¹²⁰

Een democratisch medium?

Hoewel Mellerio een van de initiatiefnemers was van een nieuwe salon speciaal voor prenten, gaf hij als een van de weinigen in zijn teksten blijk van een ambitie de moderne prentkunst te democratiseren.¹²¹ In zijn pleidooi voor de kleurenlithografie sprak hij de hoop uit dat steeds grotere groepen mensen nu met hoge kunst in aanraking konden komen. Enige nuance is hierbij wel op zijn plaats want deze ‘nieuwe verzamelaars’ zocht hij nog altijd in dat deel van de bourgeoisie dat ‘een deel vrije tijd, een portie intelligentie en geld’ kon besteden aan ‘het neuzen en verdiepen in, en het kopen van kleurenprenten en affiches’.¹²² Een serieuze verzamelaar kocht tenslotte nooit een enkele prent, maar enkele tientallen, zo niet honderden of duizenden.¹²³ En het werkelijk meer democratische prentenalbum *L’Estampe moderne*, met betaalbare chromolithografieën in een oplage van 2000 stuks, serveerde Mellerio af als banaal en zonder enige artistieke waarde.¹²⁴ Volgens Gustave Boucard waren er voor dit album simpelweg zo’n 1500 te weinig geïnteresseerde klanten en was het daarom gedoemd te mislukken.¹²⁵

In de secundaire literatuur is vaak gewezen op de democratische waarde van prentkunst in een oplage van 100. Boyer schrijft bijvoorbeeld over *L’Estampe originale* dat een dergelijke oplage ‘een breder spectrum van de maatschappij toegang verschafte tot hoge kunst’.¹²⁶ Toch is het maar de vraag of dit wel de realiteit was. De verspreiding



van de moderne kunstprenten bleef doorgaans beperkt tot de kring van maximaal 140 verzamelaars wereldwijd, zoals berekend door Bourcard. Een editie van 100 garandeerde dat zij een prent konden bemachtigen maar dat de exclusiviteit gewaarborgd bleef. André Marty schreef in zijn tijdschrift *Le Livre vert*: 'Iedereen die zich ooit met prenten en boeken heeft beziggehouden, weet dat een wereldwijde oplage van 100 exemplaren een zeer zeldzame uitgave is.'¹²⁷

Marty betrok bij *L'Estampe originale* en andere prentenpublicaties die hij uitgaf de beoogde klandizie van amateurs en bibliofielen al vanaf het begin bij de totstandkoming. Zij schreven zich van tevoren in en legden een geldbedrag in waarmee de publicatie werd bekostigd. Dit garandeerde een gelimiteerde productie, want de uitgever hoefde de boer niet meer op met zijn uitgave. De albums werden per post thuisbezorgd, zoals *L'Épreuve* met originele prenten en teksten van moderne kunstenaars, schrijvers en dichters, dat elke 15de van de maand werd verstuurd in een kartonnen map (87, 88).¹²⁸

Een andere reden dat de verspreiding van private prenten (en bibliothele uitgaven) beperkt bleef tot de eigen kring, is dat veel amateurs ook kunstenaar, schrijver, kunsthistoricus, criticus of handelaar waren.¹²⁹ In het gesloten systeem van de prentwereld van het fin de siècle was iedereen op de een of andere manier tegelijk producent en consument. Bourdieu noemt dit de markt voor symbolische goederen, en specifieker, het veld van besloten productie.¹³⁰ De meest in het oog springende representant van die vermenging van rollen was wel Marx, die naast zijn officiële functie als inspecteur van musea tevens opdrachtgever, auteur, criticus, uitgever én trouw afnemer van de artistieke prentkunst van zijn tijd was. Hij en de verzamelaar Eugène Rodrigues richtten in 1896 de elitaire vereniging *L'Estampe nouvelle* op, gaven voor de leden mooi verzorgde prenten uit, en namen de beste drukken op in hun eigen verzameling.¹³¹ De uitgevers van het album *Les peintres-lithographes*, Léonce Bénédite en Henri Patrice Dillon, waren respectievelijk conservator prentkunst van het Musée de Luxembourg en schilder-prentmaker; de laatste was zelfs vertegenwoordigd met een prent in het album.

Ook de 'pure' verzamelaars hadden in deze markt een belangrijke creërende functie. Door hun goede smaak en gefundeerde oordeel steunden ze beginnende moderne kunstenaars. Vaak droegen ze zelfs actief bij aan het bepalen van het canon van de eigentijdse prentkunst door de eerste oeuvrecatalogus te schrijven over hun geliefdste kunstenaar, gebaseerd op hun kennis over de speciale drukken uit hun eigen verzameling.¹³²



88. Maurice Denis

Drie kleine houtsneden voor Sagesse uit L'Épreuve (Album XI-XII), 1895
Houtsnede op simili Japon,
23,5 x 34,9 cm / 9,9 x 24,7 cm
Van Gogh Museum, Amsterdam
(Vincent van Gogh Stichting)
OPLAGE: 215, PRIJS PER JAAR: 125 FRANCS

73. Henri de Toulouse-Lautrec

Liggende vrouw, ontwaken uit de Prentenserie Elles, 1896
Lithografie in olijfgroen op velijnpapier, 40,3 x 52,5 cm
Van Gogh Museum, Amsterdam
(Vincent van Gogh Stichting)

OPLAGE: 100, PRIJS SERIE: 300 FRANCS

87.

Oorspronkelijke map met adressering van het prentenalbum L'Épreuve, 1895
Karton, 44,9 x 33,5 cm
Particuliere collectie



72. **Henri de Toulouse-Lautrec**
Zittende clown (juffrouw Cha-u-ka-o) uit de Prentenserie Elles, 1896
 Kleurenlithografie op velijnpapier, 40,5 cm x 52,9 cm
 Van Gogh Museum, Amsterdam (Vincent van Gogh Stichting)
 OPLAGE: 100, PRIJS SERIE: 300 FRANCS



93. Pierre Bonnard

Affiche voor het tijdschrift *La Revue blanche*, 1894Kleurenlithografie op velijnpapier, 106,7 x 84 cm / 80,4 x 61,8 cm
Van Gogh Museum, Amsterdam (Vincent van Gogh Stichting)

PRIJS: 5 FRANCS