



FERNAND KHNOFF

(1858-1921)

Memories

Pastel - 127 x 200 cm - getekend rechts onderaan : F. Khnopff

KONINKLIJKE MUSEA VOOR SCHONE KUNSTEN VAN BELGIË - BRUSSEL

Op het eerste gezicht lijkt dit een niet onaardige, maar vrij banale en tijdsgebonden voorstelling. Op een gazon voor een haag, waarachter even het landschap opduikt, bevinden zich zeven nog jonge vrouwen die, te oordelen naar hun rackets, blijkbaar met tennis te maken hebben. Hun kleding is, naar de normen van 'la belle époque', eerder aan de eenvoudige, sportieve kant, zonder overdaad van ruches, crinolines en tournures waardoor de dameskleding van toen zulke omslachtige en voor de sport weinig geschikte vormen aannam. Misschien vinden we in de elegante soberheid van de in verticale plooiën neerhangende rokken en de los zittende jasjes wel een toepassing van de Engelse snit, die toen nogal opgang maakte op het vasteland, al zou men moeilijk durven beweren dat deze meisjes uitgesproken het type van de Engelse miss vertonen. Typisch Engels is wel de sport die ze beoefenen. In 1888 ('Memories' ontstond in 1889) werd in Londen de Lawn Tennis Association opgericht: deze nog jonge sporttak, voordien slechts als kaatsspel binnenhuis beoefend, verwierf daarmee een volwaardig statuut. De betere standen vonden er een sportief amusement in, dat toeliet het societyleven der salons om en bij de kaatsbaan voort te zetten. De anglofiele dandy, die Fernand Khnopff was, vond dus zijn inspiratie in een mondain gebeuren met een uitgesproken actualiteitskarakter. Buitenpartijtjes, kleurige en frivole gevalletjes met dames picknickend of kuierend in zonovergoten tuinen, parken en plantsoenen, waren trouwens bij de impressionistische schilders schering en inslag.

Helemaal in die sfeer bevinden wij ons nochtans niet. Vooreerst reeds treft ons de aan het werk gegeven titel als vreemd: 'Memories' - 'herinneringen' -, waaruit niet alleen nog eens Khnopffs liefde voor het Engels spreekt, maar wat bovendien schijnt uit te sluiten, dat we met een gewoon genrestukje, een brokje waargenomen natuur, zouden te doen hebben.

Herinneringen? Het handelt hier dus niet om de afbeelding van de zichtbare en tastbare werkelijkheid, maar om de uitbeelding van een innerlijk gebeuren, waardoor gestalten of gebeurtenissen, of zelfs maar stemmingen uit het verleden oprijzen voor het geestesoog. Die bekommernis om de wereld van de geest is typerend voor de richting in de kunst die men het symbolisme noemt. De symbolistische schilders, evenals hun kunstbroeders, de literatoren, reageerden in naam van het 'idealisme' heftig tegen het heersende realisme en naturalisme in de kunst, waarvan zij het 'laagbijdegrondse' verafschuwden. Niet de door de

zintuigen waarneembare wereld van de verschijnselen, achtten zij van belang, maar wel wat er achter verscholen was. Niet op de uiterlijke schijn, maar op de innerlijke realiteit kwam het in de kunst aan. Zo kon Khnopffs eerste biograaf, L. Dumont-Wilden, over hem schrijven, dat hij 'een schilder van de gedachtelijke emotie' was, die streefde, zoal niet naar uitbeelding van ideeën, dan toch naar de uitdrukking van gewaarwordingen en emoties van zuiver intellectuele aard door middel van symbolen.

Kenschetsend is, dat Khnopff zijn werk niet als 'de' herinnering betitelde, wat dan allicht de voorstelling tot een allegorie kon doen ontwaarden, maar dat hij de vagere meervoudsvorm 'herinneringen' verkoos. Daarbij wordt nog een zekere dubbelzinnigheid bereikt, doordat men in het onzekere wordt gelaten over de precieze interpretatie van de bedoeling van de voorstelling. Dienen we die vrouwengestalten op te vatten als herinneringsbeelden van de kunstenaar zelf, of wilde hij in die gestalten de beleving van de herinnering als dusdanig uitbeelden? Tijdgenoten zochten het doorgaans in die laatste interpretatie: 'als in gesprek met geesten uit het verleden schrijden ze stilzwijgend voort, schimmen in het schemerduister, bevreesd om door woord of gebaar de wijding van het ogenblik te schenden'. Die zienswijze wordt wel gebillijkt door de gestalte uiterst links, die met een loom gebaar de hand bevallig in de nek brengt, als ontwaakend uit of zich overgevend aan zoet gemijmer. Deze merkwaardig poëtische figuur, die op zichzelf als de belichaming (het symbool) der 'herinnering' kan gelden, staat echter toch wel in contrast met de afgemeten deftigheid, het prozaïsch burgerlijke van haar gezellinnen die niet van erg veel mijmerzucht blijk geven.

Hoe dit zij, de voorstelling vertoont nog wel enkele andere aspecten die een indruk van bevreemding opwekken. Zo is er van enig menselijk contact tussen de dames onderling geen sprake. Noch door taal, teken of blik (ze kijken als moedwillig aan elkaar voorbij), treden ze in voeling; afzijdig, in zichzelf besloten, zijn ze onbewust van elkaars aanwezigheid. Haast zou men zeggen: ledepoppen, even ter uitluchting buiten gebracht, straks de attractie in de etalage-show van een grootwarenhuis.

Dat onwerkelijkheidskarakter wordt in de hand gewerkt door enkele perspectivische eigenaardigheden. Zo krijgt men de indruk, dat de figuren en het landschap niet vanuit het zelfde oogpunt worden waargenomen. Waar de figuren vanuit een normaal ge-

zichtspunt op gelijke hoogte van de toeschouwer worden gezien, daar lijkt het landschap in vogelperspectief, dus vanuit een hoger dan normaal gelegen standpunt te worden bekeken, tenzij men aanneemt dat de smalle boven de haag uitrijzende strook een heuvelend landschap zou weergeven. Ook onderling blijken de figuren perspectivische afwijkingen te vertonen, die onverenigbaar zijn met een enkelvoudig gezichtspunt. Men ontsnapt niet aan de indruk, dat ieder van deze figuren afzonderlijk werd waargenomen om achteraf in een geheel te worden overgeplant. Ter verklaring van die eigenaardigheid, die stellig bijdraagt tot het vervreemdingseffect der voorstelling, dienen we even een blik te wagen in de 'keuken' van de kunstenaar. Onlangs zijn er namelijk enkele merkwaardige elementen aan het licht gebracht die de ontstaansgeschiedenis van het werk aanbelangen. In het Archief voor hedendaagse kunst te Brussel worden enkele fotografische documenten bewaard die in dat verband ophelderend zijn. Het betreft een aantal opnamen van Khnopffs zuster die voor de verschillende houdingen der figuren van de voorstelling poseert. Niet zeven verschillende dames dus, maar één en dezelfde, in zeven verschillende wijzen van kleding en opstelling. Die foto's kunnen niet gelden als toevallige momentopnamen, maar wel als zorgvuldig overwogen poses, door de camera vastgelegd om te dienen als modellen voor het uit te voeren schilderij.

De fotografie als dienstmaagd van de schilderkunst, was als verschijnsel geen zeldzaamheid in de negentiende eeuw. Delacroix, Courbet, Whistler, vooral De-gas, hadden er, erkend of verholen, een dankbaar gebruik van gemaakt. Voor Khnopff school echter wel een zeker gevaar in het procédé, omdat hij aldus een montagetechniek moest toepassen, waarbij afzonderlijke elementen tot een sluitend geheel dienden te worden verenigd. Dat gevaar was des te minder denkbeeldig, wanneer men door vergelijking vaststelt, in hoe geringe mate de transpositie van de fotografische modellen naar hun picturale uitwerking is geschied. Hij heeft echter die moeilijkheid ondervangen door het

haast mathematisch toepassen van de regels der verhoudingsleer in het ordenen van zijn compositieveld. Het formaat van het werk zelf reeds beantwoordt in de verhouding van de hoogte tot de breedte nage-noeg aan de ideale proportie die de 'gulden snede' wordt genoemd. Die basisverhouding keert terug tot in de onderdelen van de compositie: niet alleen in de verdeling van de figuren over het beeldvlak, maar ook in de onderlinge verhouding van de verschillende zones van het landschap.

In dat streven naar harmonische wetmatigheid toont Khnopff zich een typisch vertegenwoordiger van de kunstrichting die als motto voerde 'l'art pour l'art', vóór alles bekommerd om esthetiek, om onderwerping van de natuur aan de wetten der schoonheid. Dat hij in 'Memories', zoals in menig ander werk, de moeilijk handelbare en erg kwetsbare techniek van het pastel aanwendde, vindt eveneens een verklaring in dat zoeken naar aan de werkelijkheid ontheven 'zuivere' schoonheid. Anders dan met de olieverfschildering immers, wordt door de tere tinten van het pastel minder het stoffelijke aspect der dingen uitgedrukt.

Die instelling strookte voortreffelijk met Khnopffs aristocratische geaardheid, maar bezorgde hem de wrevel van een kritiek die zijn werk niet kon aanvaarden als behorende tot de grote traditie der Vlaamse kunst, waarvan als hoogste bestemming gold de verheerlijking van de natuur in haar stoffelijk weelde. Sedert er zich echter een hernieuwde waardering voor de kunstvormen van het 'fin de siècle' schijnt voor te doen, bestaat er een redelijke kans dat ook Khnopffs oeuvre aan de vergetelheid waarin het dreigde te verzinken zal ontrukkt worden. Vooral het inzicht, dat er tussen de wereld der symbolisten en die der latere surrealisten nauwe banden bestaan, kan die herwaardering bevorderen.

Drs. Jean F. Buyck,
*Attaché bij het Koninklijk Museum voor
Schone Kunsten te Antwerpen.*