

Maskers in de westerse kunst

Aangezien het gebruik om bij bepaalde gelegenheden een masker te dragen, over heel de wereld bekend is en tot in de verre oudheid teruggaat, zijn daarvan in de westerse kunst uit vele perioden sporen terug te vinden. Wat de oorspronkelijke betekenis is geweest van dat gebruik, wordt ongetwijfeld door andere medewerkers aan dit nummer uiteengezet, zodat ik mij kan beperken tot de vaststelling dat in de loop der tijden vele generaties er een eigen interpretatie aan gegeven hebben. Het masker krijgt dan ook een steeds andere betekenis in de verschillende perioden die de plastische kunst in West-Europa doormaakt. Geleidelijk aan verliest het zijn magisch-religieuze functie en wordt nu eens gebruikt als een middel voor contestatie en kritiek, dan weer om zijn dramatische of komische geladenheid of gewoon als een decoratief element.

Voorbeelden van de uitbeelding van gemaskeerden of maskers vindt men al terug in de vroeg-Romeinse beschaving.

Dat is trouwens de bron waarnaar Günter Ristow verwijst voor het ontstaan van het carnaval in Keulen: „Die Frühgeschichte des Kölner Karnevals führt, wie die Stadtgeschich-

te Kölns, in die römische Vergangenheit zurück. Die Wurzeln des Fastnachts-Traditionen liegen in den uralten kultischen Volksbräuchen zum Jahresrhythmus. Innige Verankerung mit der Ur-Existenz des Menschen ergab dabei die in Mythos realistisch vollzogene Identität von Jahresrhythmus und menschlichem Leben und Sterben.“¹ Uit die periode omtrent de nieuwe jaartelling zijn dan ook al kleine beeldjes van gemaskeerden bekend en komt het masker als decoratief element voor op kleine olielampjes. Of die kleine beeldjes destijds als amuletten of idolen gebruikt werden en als dusdanig de oorspronkelijk magische betekenis bewaarden, is een vraag voor cultuurhistorici; de afbeeldingen van maskers op olielampjes daarentegen behoren blijkbaar tot de ikonografische beeldenwereld van de Romeinse beschaving.

In de plastische kunst van de volgende eeuwen komen maskers en gemaskeerden genoeg niet voor. Dat heeft ongetwijfeld te maken met de houding van de toen jonge en zegevierende Rooms-Katholieke Kerk tegenover dat gebruik. De kerkelijke overheid heeft altijd de vóór-christelijke maskerade bestreden als een heidens overblijfsel. En aange-



Nolde (1867-1956). *Maskers*.

James Ensor (1860-1949). *'De intrige'* (1890). Kon. Museum, Antwerpen.



Frits vanden Berghe.
Drie mannenmaskers (1930).

Jeroen Bosch. 'De kruisdraging'.
Museum voor Schone Kunsten, Gent.



zien die kerkelijke overheid, samen met de haar genegen vorsten en keizers, de enige opdrachtgevers zijn van de kunstenaars, wordt het afbeelden van dergelijke motieven vanzelfsprekend geweest. Eeuwenlang zal de kunstenaar de leer en de evangeliën van de Kerk vertalen in beelden tot een literatuur voor ongeletterden. Die stilte duurt tot, in de vroege middeleeuwen, de kathedraalbouwers aan hun grootste opdrachten beginnen. De beeldhouwers zijn daarbij de eerste betrokkenen en het is merkwaardig hoe zij hun inspiratie uit twee duidelijk verschillende bronnen putten. De grote sculpturen en indrukwekkende composities op portalen, poorten en andere meer zijn onmiskenbaar opdrachten die uitgevoerd worden volgens de door theologen voorgeschreven richtlijnen. Voor de kleine versieringen aan koorgestoelten, consoles, kapitelen, steunberen en zo meer, krijgt de beeldhouwer blijkbaar de vrije hand met als gevolg dat de heiligenbeelden verdwijnen en plaats maken voor monsters, fantastische dieren, duivels, gemaskerden. In de Dom te Keulen bijvoorbeeld, herkent men aan het koorgestoelte afbeeldingen van maskers of

narren terwijl aan een van de gevels scènes uit een karnavalsfeest zijn uitgebeeld. Die ambiguïteit is ongetwijfeld het gevolg van de vrijheid die de opdrachtgevers aan de kunstenaars hebben gelaten zodat de beeldhouwkunst aan de kathedralen zowel de kerkelijke leer verkondigt en verheerlijkt als een beeld reflecteert van wat in de mens van die tijd leeft, van zijn dromen en verzuchtingen, maar ook van zijn protest en kritiek.

Wanneer aan het einde van de dertiende eeuw Giotto de banden met de triomfalistische Byzantijnse kunst verbreekt en de grondslagen legt voor de westerse kunst in het algemeen, voor de schilderkunst in het bijzonder, zijn de geesten in Italië al in zoverre geëvolueerd dat die kritiek niet meer beperkt moet worden tot de decoratieve versiering in een koorgestoelte, een kathedraalgevel of dito dakversiering. Giotto krijgt de opdracht om in Padua de Arenakapel met fresco's te versieren. Hij schildert er meteen een hoogtepunt van de westerse kunst omdat hij als kunstenaar blijkbaar de vrijheid geniet om er de plastische vorm aan te geven die hij verkiest. De opdrachtgevers hebben hem voor-

zeker de nodige richtlijnen gegeven inzake de uit te beelden gebeurtenissen maar in de voorstelling van het Laatste Oordeel, geschilderd boven de ingangdeur, die de hele cyclus op een magistrale manier afsluit, wordt de kritiek op kerkelijke en wereldlijke machthebbers niet gespaard. Talrijke religieuzen van alle slag, met eenvoudige kappen en met mijters getooid, zijn in een gedeelte van het



gebeuren beland waar men hen eigenlijk niet zou verwachten, namelijk in Satans rijk.

Wat in het werk van Giotto sporadisch voorkomt, vormt ongeveer anderhalve eeuw later een hoofdthema in het werk van Jeroen Bosch. Van een eigenlijke maskerade in de enge betekenis van het woord is daarbij geen sprake. Bosch schildert geen maskers of gemaskerden, evenmin als Giotto trouwens. Maar de tronies waarmee hij de kruisdragende Christusfiguur omringt, zijn niet minder wesprekend dan om het even welk masker. Als de mens een masker opzet om een andere, een tweede persoonlijkheid aan te nemen, dan moeten de figuren die Bosch schildert, geen beroep doen op dat middel. Hun grijnzende, wellustige, wreedaardige en sjagrijnige gelaatsuitdrukkingen reflecteren een innerlijke gesteldheid die geen masker behoeft om tot uitdrukking te komen. Wat Bosch met zijn werk aanklaagt en betoogt, is niet een 'individuele expressie van een individuele emotie' maar wel de vertolking van datgene wat leeft in de beroerde tijd die men doormaakt. Terecht wijst Dr. Steppe op de verbondenheid van Bosch' symboliek met zijn leefwereld: „Zijn werk is zo gebonden aan tijd en plaats, zit zo verankerd in folkloristische gebruiken en gewoonten, houdt een zo nauw verband met spreekwoorden en volkse uitdrukkingen...”² maar de aanwezigheid van een zo verwante ideeënwereld in het werk van kunstenaars zowel ten noorden als ten zuiden van de Alpen, reveleert toch dezelfde opvattingen die aan de basis liggen van een kritisch benaderen van de bestaande instellingen en gezagdragers. Bovendien stipt Dr. Steppe in dezelfde bijdrage aan dat het genre dat door Bosch in de Nederlanden wordt ingezet, in de loop van de 16de eeuw een zo grote bijval kent, dat navolgers niet aarzelen op hun eigen werk de naam van de meester aan te brengen.

Vergelijkt men het werk van Bosch met dat van Giotto, meer bepaald daar waar ze de bestaande mistoestanden hekelen, dan stelt men een hele evolutie vast. Waar het bij Giotto ironie en spot is, gaat Bosch veel verder en met een bijtend sarcasme beeldt hij bisschoppen en priesters, monniken en kloosterzusters uit bij weinig voorbeeldige handelingen. Dat zelfde anti-klerikalisme dat gebruik maakt van maskers en maskeraden of van tot aan het karikaturale grenzende vervormingen en gelaatsuitdrukkingen, zal ook nog opduiken bij na Bosch komende schilders. Pieter Bruegel de Oude kent het werk van Bosch en voor de Antwerpse kunsthandelaar Jeroom Cock maakt hij prenten naar schilderijen van hem. Bruegel zoekt ook zijn inspiratie in het tijdsgebeuren en in zijn onmiddellijke omgeving maar zijn werk heeft meer een sociale dan een anti-klerikale inslag. Dat kan echter niet gezegd worden van Francisco Goya en wanneer Leo Van Puyvelde over hem schrijft: „...qui lui-même n'accordait pas trop de crédit à tout ce fantastique monstrueux. Il est plus probable qu'il goûtait une jouissance interne à la création plastique, tout comme auparavant Bosch et Bruegel, lorsqu'ils composaient des formes hétéroclites pour représenter l'esprit du mal.”³ gaat die bewering niet op voor Bosch en Bruegel. Evenmin voor Goya overigens wanneer hij een doek schildert als zijn demonisch uitgelaten begrafenisfeest. Dan is zijn hekelling van rit en niet minder scherp dan in het werk van zijn grote voorgangers uit de Nederlanden, niet minder tijdsgebonden ook. Zijn reeks etsen 'Los Desastres de la Guerra' is trouwens één schokkende veroordeling van oorlog en geweld en zijn beroemd schilderij waarin hij de fusillade van 3 mei 1808 uitbeeldt een aangrijpend en dramatisch tijdsdocument en niet zomaar het werk van een kunstenaar die alleen maar intens geniet van zijn drollige creatie.

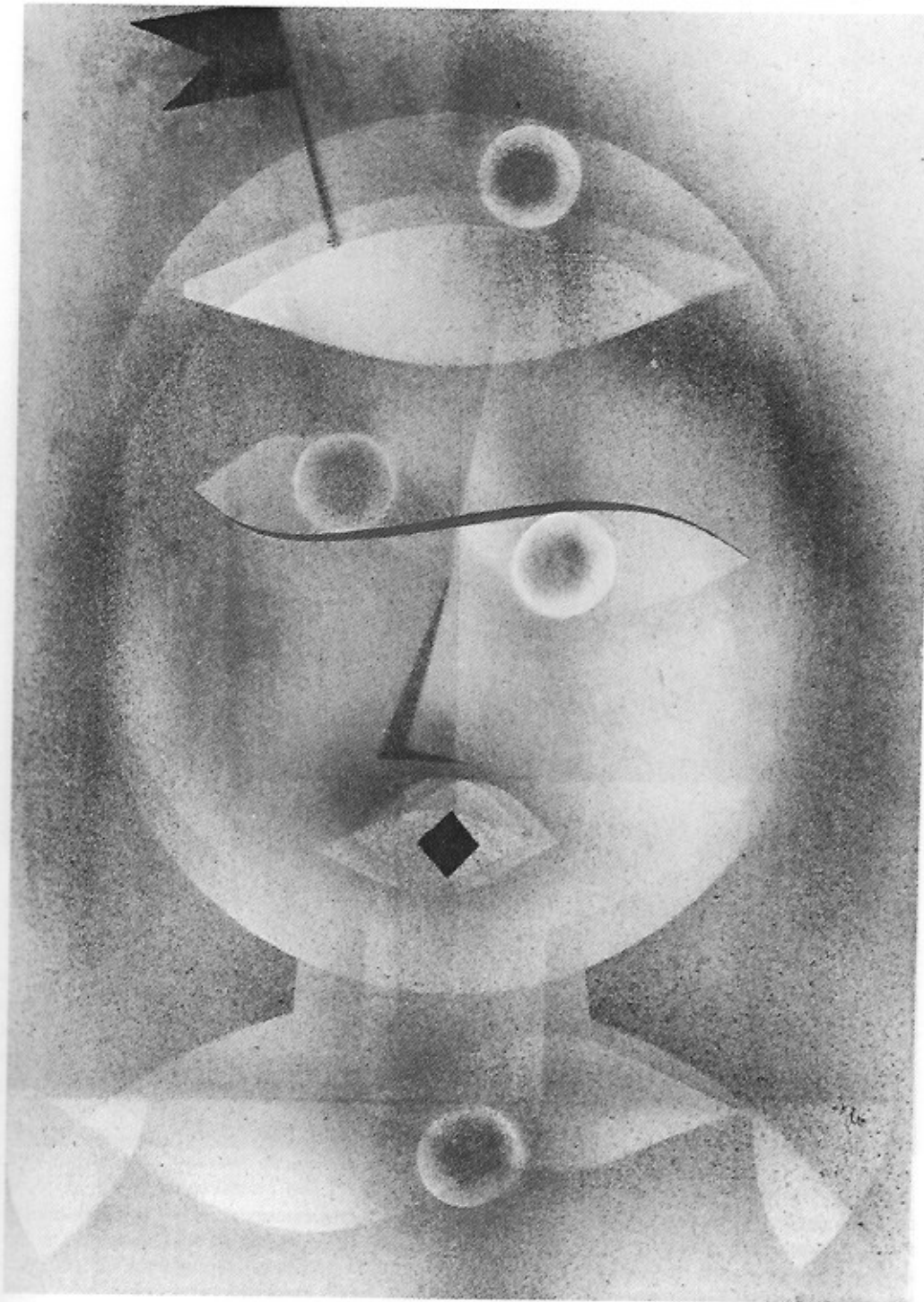
Die galerij van groten sluit James Ensor op een eigen manier af in een symbiose van twee strekkingen. Geen schilder verwijst zo rechtstreeks naar het werk van Bosch: het zelfportret met maskers roept onmiddellijk reminiscenties met Bosch' kruisdraging op. Maar Ensor kondigt even duidelijk een nieuwe tijd aan voor de plastische kunst. De tronies van Bosch worden in Ensors oeuvre maskers en skeletten nadat hij in 1879 in een van zijn vroege schilderijen voor de eerste maal een masker schildert. „Ik heb mij, zo schrijft Ensor, eenvoudig opgesloten in het eenzame milieu waarin het masker troont dat een en al kracht, licht en schittering is. Het masker zegt me: frisheid van toon, toegespitste uitdrukking, pralerig decor, grote onverwachte gebaren, ongeordende bewegingen, verijnde rumoerigheid.” En Paul Haesaerts die dat citaat aanhaalt, vervolgt: „Triomfantelijk voert hij het masker de schilderkunst binnen, het masker dat hem in staat stelt, terwijl hij zijn machtig en geraffineerd schilderwerk volbrengt, al spelende op indirecte, maar krachtige wijze zijn helkleurige, smartelijke en koddige visie uit te drukken in een wereld waarin het absurde heerst, waar gedrochten-

Pietro Longhi. De maskers (ca. 1752).
Verz. Prins de Ligne. Kasteel van Belœil.



zonder-consequenties, ijdel heen-en-weer-gedraaf en twistzieke, belachelijke hartstochten, schering en inslag zijn.”⁴ Daarmee is Ensor een waardig vertegenwoordiger uit een traditie van Vlaamse fantastische schilders die Paul Fierens beschrijft als: „Un fantastique réaliste, tendant au plus vrai que le vrai, au surhumain mais pas à l'inhumain, au miraculeux mais bien dans la ligne du mircale de la vie même, tel est le fantastique des Flamands...”⁵ Onafgezien van die duivelse scènes en fantastische verhalen die de Vlaamse en ook andere schilders uitbeelden, blijft het masker

als dusdanig aanwezig in de plastische kunst. Van de gotische kathedralen wordt het al in de vijftiende eeuw overgenomen in de grafische kunst, eerst door xylografen, later door etsers. Door het feit dat die prenten een gemakkelijker verspreiding kennen dan de duurdere schilderijen en beelden, hebben zij een belangrijke rol gespeeld in het bekend maken van zowel vormen- als ideeënwereld. Wanneer echter de tijd van Bosch en Bruegel is uitgeblust, komen maskers nog bijna uitsluitend voor in een pralerig maar eigentijds vertoon van stoeten en ruiters, theaters en gemaskerd bal. Walter Sorell schrijft dan ook terecht:



„The Venetian painters of the eighteenth century, in particular, faithfully reproduced what they saw around them in gay, titillating faces covered by masks, and made the small scenes of everyday existence come to life.“⁶ De uitvinding van de lithografie aan het einde van de achttiende eeuw verandert niets aan die toestand, integendeel want de herop-

leving van carnavaloptochten zoals in Keulen, stimuleert dat soort galante prenten. Ondertussen heeft het masker al gediend als symbool voor allerhande begrippen: de redrijkers grijpen er gretig naar en symboliseren hun theaterbedrijvigheid met een masker, maar ook beeldhouwers maken van het masker een symbool van hun activiteit daar waar

de schilders een palet verkiezen.

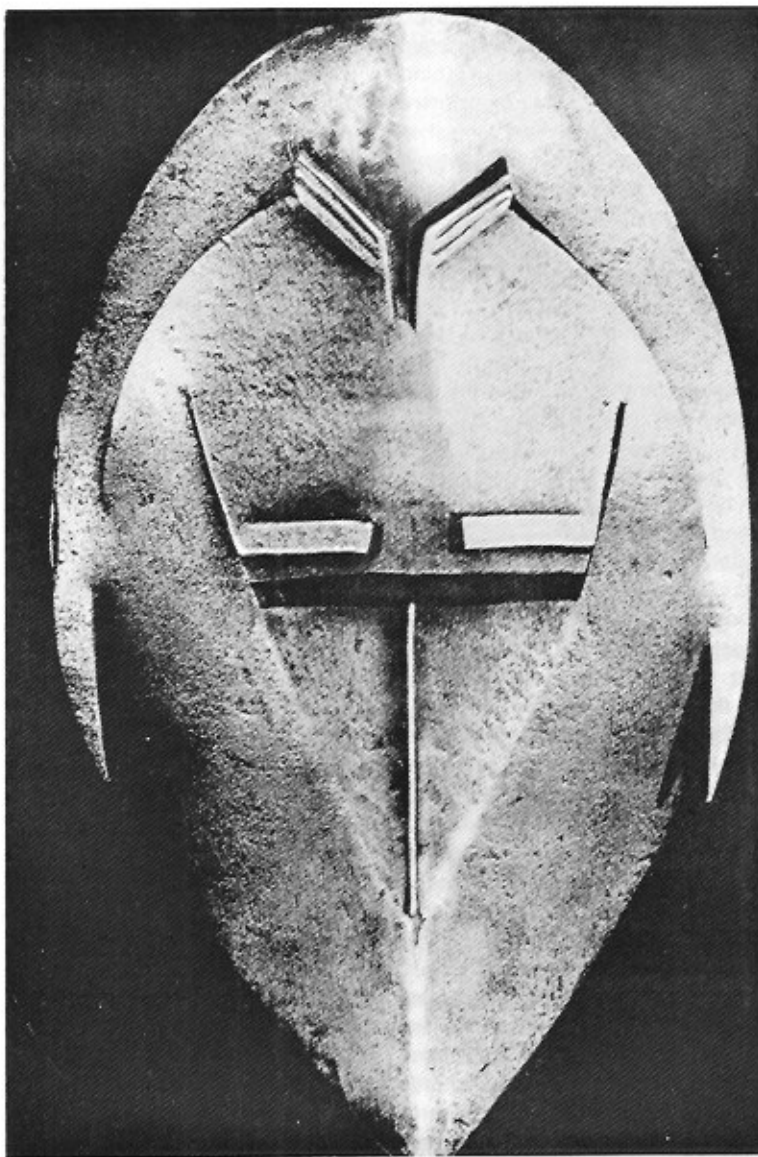
De twintigste eeuw luidt een belangrijk keerpunt in. De westerse kunstenaar heeft al enkele decennia vroeger de invloed ondergaan van inheemse culturen en beschavingen en onder meer de Japanse prentkunst liet soms diepe sporen na in het werk van enkele kunstenaars. Belangrijker voor wat het masker betreft, is de kennismaking met de beeldhouwkunst uit zogezegde primitieve beschavingen uit Afrika en Oceanië. Een aantal westerse kunstenaars komt zodanig onder de indruk van de ongemeen suggestieve expressiviteit van die voorouderbeelden en maskers, dat het woord expressionisme in de moderne kunst een begrip wordt om een bepaalde vormgeving aan te duiden. In een bijdrage schrijft Manfred Schneckenburger: „Maske und Maskenhaftes in der europäischen Kunst, das bedeutet die wächserne Starre manieristischer Porträts, den Mummenschanz venezianischer Karnevalsbilder aus dem 18. Jahrhundert, die Dämonisierung des Karnevals bei Goya und Ensor, ohne das neue Formfrågungen entstehen.“⁷ De moderne kunst moet dan inderdaad nog geboren worden, wat voorafging is een soort inleiding die weliswaar een trend aanduidt maar niet tot het essentiële gaat. Paul Gauguin reist al naar de eilanden in de Zuidelijke Oceaan en komt er onder de invloed van die primitieve beschaving die zowel inhoudelijk als vormelijk een zekere invloed uitoefent op zijn artistieke productie. De grote sprong van het westen naar die primitieve beschavingen komt echter pas in het begin van de twintigste eeuw als westerse kunstenaars op wereldtentoonstellingen en in etnografische musea kennis maken met die magistrale sculpturen en maskers.

Men moet de figuren uit Picasso's roze en blauwe periode maar even vergelijken met zijn 'Demoiselles d'Avignon' om te beseffen wat een schok hij moest ondergaan hebben door dat contact met die primitieve sculpturen en maskers. Hetzelfde geldt ook voor andere kunstenaars, zowel in Parijs als het Duitse Dresden waar jonge kunstenaars als voor Kirchner, Schmidt-Rottluff, Pechstein en de oudere Nolde die zo sterk wordt aangegrepen dat hij nog voor de eerste oorlog naar Nieuw-Guinea vertrekt. Het masker heeft al vroeger in de westerse kunst zijn magische kracht en religieuze functie verloren om te vervallen tot een gebruiksvoorwerp bij allerhande galanterieën en vermakelijkheden, tot een decoratief voorwerp of een symbolisch attribuut. De moderne kunstenaar herstelt het weliswaar niet in zijn vroegere, oorspronkelijke waarde en betekenis maar hij geeft er in ieder geval een nieuwe en diepere dimensie aan; het masker wordt in de moderne kunst geen louter formeel vertoon, maar het krijgt een soms intense geladenheid en dramatische spanning. Aan de grondslag van de deformaties in het westers expressionisme ligt ongetwijfeld de sobere maar indrukwekkende uitdrukkingskracht van vele negersculpturen en maskers. Hun streng geconstrueerde vormen, de ongecompliceerdheid van het beeld dat onmiddellijk de aandacht toespit op het essentiële dat de primitieve kunstenaar wil

reveleren, de ongewoon sterke plasticiteit van het in zich besloten beeld, de ongeunsteldheid van de uiterlijke verschijningsvormen en de speelsheid waarmee voor de westerse kunstenaar ongewone materialen worden gebruikt, zijn evenzovele elementen die tot het wezenlijke van de moderne kunst in het algemeen, van het expressionisme in het bijzonder zijn gaan behoren.

Een merkwaardige fase in het assimileren van die uitheemse invloeden door de westerse kunstenaar is de overgang van schilders naar beeldhouwkunst. Picasso maakt na zijn kubistische schilderijen zijn driedimensionele constructies, Matisse kneedt zijn sculpturen en Modigliani beitel een sterk geabstraheerde en expressieve kop. Niemand wordt wellicht meer als het ware gebiologeerd door de expressiviteit van de Afrikaanse maskers als de Spaanse beeldhouwers Pablo Gargallo en Julio Gonzales. Zij verblijven in Parijs en behoren tot de eersten die ijzersculpturen smeden. Met dat materiaal realiseren zij ongemeen verrassende vormen. Gonzales bijvoorbeeld maakt een hele reeks maskers en in sommige gaat de aandacht vooral naar het experiment met vorm en materiaal, in andere daarentegen naar de uitdrukingskracht. Het is een harmonisch samengaan van de volkskunst van de Catalaanse ijzersmeden en de primitieve kunst uit Afrika. De invloed van de maskers op de westerse kunstenaar blijft echter niet beperkt tot het overnemen van een motief maar beïnvloedt de hele ontwikkeling van de moderne kunst. De abstrahering van de vormtaal in het werk van een Brancusi heeft wortels in de maskers, de verwantschap van sommige sculpturen van Moore met buiten-Europese culturen is duidelijk, de gebalde kracht van Wotruba's sculpturen, de speelse inspiratie van Ernst, de primitiviteit van Jacobsens ijzersculpturen, de intrigerende composities van Wilfredo Lam, het zijn evenzovele uitvloeisels van het contact met primitieve kunstwerken.

Het masker zelf is een vaste verschijning gebleven in het werk van de kunstenaar uit de twintigste eeuw. Meer bepaald in de schilderkunst in Vlaanderen zijn de twee tendensen waaronder in de hedendaagse plastische kunst het masker verschijnt, vertegenwoordigd. Wanneer Frits Vanden Berghe van het landelijk expressionisme naar zijn meer surrealistisch geladen schilderkunst evolueert, komen allerhande bizarre wezens zijn composities bevolken. Tussen demonen en allerhande fantastische gedachten komen ook maskers voor die in dergelijke composities naar de oorspronkelijke betekenis terugwijzen, namelijk naar het ambigu karakter dat aan het gebruik van het masker ten grondslag ligt. Een tweede stroming waarin het masker herleid wordt tot een decoratief voorwerp of een object voor zwierige amusementsvormen vindt een vertegenwoordigster in Alice Frey. Van Ensor heeft zij de mogelijkheden van de maskerade leren kennen, maar de diepere geladenheid en betekenis is haar ten volle ontgaan, het is bij een modieuze thematiek en vertolking gebleven. Na driekwarteeuw is het masker als bron van de moderne kunst uit-



gedroogd. De aanwezigheid blijft bestaan maar de primitieve krachten die in het masker schuilen zijn verschaald tot gracieuze vormen en exotische motieven. Soms slaagt een kunstenaar er nog in met behulp van maskers een gevoel tot uitdrukking te brengen zoals bijvoorbeeld de jonge Slabbinck in zijn doek 'Na het carnaval'. Maar de dwingende kracht die uit de maskers spreekt, treft men nauwelijks meer aan. De ontwikkeling van de plastische kunst in de voorbije decennia is daar natuurlijk niet vreemd aan, maar zonder maskers en sculpturen uit primitieve beschavingen zou die ontwikkeling waarschijnlijk heel wat minder boeiend zijn geweest.

H. Waterschoot

1 Günter Ristow : Vorspiel des Karnevals in der Antike (Masken und Narren. - Traditionen der Fastnacht) Kölnisches Stadtmuseum, 1973.

2 Prof. Dr. J.K. Stegge : Jheronimus Bosch. Bijdrage tot de historische en ikonografische studie van zijn werk. 's Hertogenbosch, 1967.

3 Leo Van Puyvelde : Goya. Ed. Meddens, Brussel, 1966.

4 Paul Haesaerts : Ensor. Uitg. Lannoo, Tielt-Utrecht, 1973.

5 Paul Fierens : Le Fantastique dans l'Art Flamand. Ed. du Cercle d'Art, Brussel, 1947.

6 Walter Sorell : The other Face : The Mask in the Arts. Thames and Hudson, London, 1973.

7 Manfred Schneckeburger : Masken der Stammeskunst, 'Masken' der Moderne, (Weltkulturen und Moderne Kunst). Verlag Bruckman, München, 1972.