



JAMES ENSOR

Xavier Tricot

MAESTRO

Enscenering
en spektakel
in Ensors oeuvre

AFKORTINGEN

Mes Écrits: James Ensor, *Mes Écrits*, Luik, Éditions Nationales, 1974.

Lettres: James Ensor, *Lettres*, édition établie, présentée et annotée par Xavier Tricot, Brussel, Éditions Labor, 1999.

Lettres à la famille Rousseau: 'Avec le noble crayon'. Lettres de James Ensor à la famille Rousseau, correspondance établie et annotée par Jean-Philippe Huys avec la collaboration de Xavier Tricot, Brussel, Peter Lang & KMSKB, 2021.

Hoozee *et al.*: Robert Hoozee, Sabine Bown-Taevernier, J.F. Heijbroek, James Ensor. *Tekeningen en prenten*, Antwerpen, Mercatorfonds, 1987.

Le Roy: Grégoire Le Roy, *James Ensor*, Brussel/Parijs, G. Van Oest & Cie, 1922.

Verhaeren: Émile Verhaeren, *James Ensor*, Brussel, G. Van Oest & Cie, 1908.

E.: James N. Elesh, *James Ensor. The Complete Graphic Work (The Illustrated Bartsch, vol. 141)*, New York, Abaris Books, 1982 (vol. 1: Picture Atlas; vol. 2: Commentary).

T.: Auguste Taevernier, James Ensor. *Geïllustreerde catalogus van zijn gravures, hun kritische beschrijving en inventaris van de platen*, Ledeberg (Gent), Impr. Erasmus, 1971.

Tr.: Xavier Tricot, *James Ensor*.

Sa vie, son œuvre. Catalogue raisonné des peintures, Brussel, Mercatorfonds, 2009.

KBR: Koninklijke Bibliotheek van België, Brussel.

KMSKA: Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen.

KMSKB: Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Brussel.

MoMA: Museum of Modern Art, New York.

MSK: Museum voor Schone Kunsten, Gent.

INHOUD	INLEIDING	7
	HET CARNAVAL	11
	DE MASKERADE	25
	DE DODENDANS	33
	DE PANTOMIME	43
	DE KLUCHT	57
	DE SATIRE	67
	DE OPTOCHT	93
	HET SLAGVELD	107
	DE FANTASMAGORIE	115
	HET FÊTE GALANTE	123
	DE BALLETOPERA	137
	DE VERMOMMING	151
	EPILOOG	167
	NOTEN	180
	INDEX	184
	BIBLIOGRAFIE	188

*All the world's a stage,
And all the men and
women merely players.*

INLEIDING

James Ensor (1860–1949) behoort ontegenzeggelijk tot de opmerkelijkste figuren in de kunst van het einde van de 19e en de eerste helft van de 20e eeuw. In zijn veelzijdige oeuvre verschijnt de encenering als een van zijn favoriete expressiemiddelen. Zijn artistieke ontwikkeling wordt gekenmerkt door een neiging tot ‘spektakel’. Reeds vanaf jonge leeftijd was hij geboeid door bizarre, angstwekkende zowel als wonderlijke voorstellingen, en in zijn dagelijkse ervaringen als kind werd de kiem gelegd waaruit later zijn bijzondere verbeeldingswereld zou ontstaan. Zijn ouders hadden in Oostende een winkel waar kartonnen mombakkesen en maskers uit het Japanse en Chinese theater verkocht werden, dingen die een blijvende indruk op de jongen maakten. Vanaf 1887 werden het masker en het geraamte vaak terugkerende motieven in zijn werk, zo opvallend dat Ensor vandaag bij het grote publiek bekend staat als ‘de schilder van de maskers’. Al miskent deze veralgemening zeer zeker de rijkdom aan thema’s in zijn oeuvre, toch is het waar dat hij het masker en het geraamte zodanig heeft geëxploiteerd als motief dat ze een paradigma zijn geworden. Terugdenkend aan zijn jeugd jaren vertelde hij dat zijn grootmoeder tot op hoge leeftijd gemaskerd meedeed aan het Oostendse carnaval. In juli 1898 vraagt de Belgische schrijver en criticus Louis Delattre (1870–1938) bijkomende informatie aan Ensor, voor een studie of eerder een fictie die zal verschijnen in een aan de kunstenaar gewijd speciaal nummer van *La Plume*.¹ In zijn antwoord van 29 juli 1898 toont Ensor zich ingenomen met het initiatief en geeft hij wat

uitleg over het wonderbaarlijke universum dat de winkel van zijn ouders was, en over de zonderlinge gewoonten van zijn grootmoeder:

*Mijn grootmoeder had een erg excentrieke smaak en de vreemdste liefhebberijen. Ze hield ervan me in rare kleren te steken, en mijn voorliefde voor maskerades komt ongetwijfeld van haar. Grootvader, een brave en waardige man, maakte zich dan schouderophalend uit de voeten. Op haar zestigste ging mijn grootmoeder nog gemaskerd uit. Ik heb haar voorliefde voor maskers geërfd.*²

Enkele dagen later, in een brief van 4 augustus, voegt hij daar meer details aan toe:

*Mijn grootmoeder doste me dikwijls uit in bizarre kostuums, net als haar aap die ze met veel zorg kleepte. Ze had hem wel honderd kunstjes geleerd en nam hem mee op al haar wandelingen, dat kwaadaardige beest, de schrik van de burens. Ze was verzot op verkleedpartijen. Ik zie haar nog bij mijn bedje staan op een carnavalsnacht, vermomd als behaagzieke boerin met een afzichtelijk masker op. Ik was misschien vijf jaar, zij over de zestig. Mijn kindertijd was gevuld met wonderlijke dromen en bezoeken aan grootmoeders winkel, waar de iriserende glans van schelpen, de kostbare luxe van kantwerk, vreemdsoortige opgezette dieren en vreselijke wapens van wilden me bang maakten. [...] Die ongewone omgeving heeft beslist mijn artistieke ontwikkeling bevorderd en mijn grootmoeder is voor mij een inspirerende kracht geweest.*³

Vanaf 1888 wordt de encenering een karakteristiek aspect van zijn belangrijkste werken. Het theater- en carnavalsmasker en het menselijke geraamte worden typische

motieven in toneelmatige composities waarin het komische en het tragische zich vermengen. Het menselijk gelaat, soms afstotelijk of grotesk vervormd, verliest zijn vlezigheid en skeletteert tot er nog slechts een masker of een schedel overblijft. Is de menselijke schedel trouwens geen masker dat onder het gelaat verborgen zit? En is het masker geen andere vorm van het gelaat, een groteske vervorming ervan? Een masker kan zowel aversie als gelach opwekken. De dubbelzinnigheid ervan geeft een onprettig gevoel. Het is louter valse schijn en nabootsing, bedoeld om te misleiden. Achter het masker van papier of papier-maché zit alleen maar leegte. Schijn en gelijkenis lopen door elkaar. Het masker dat als toneel- of carnavalsattribuut wordt gedragen, roept impulsieve en ook tegenstrijdige reacties op. Soms kennen we de ware identiteit niet van degene die achter de vermomming schuilgaat, wat het masker des te verontrustender maakt. In het Griekse, Chinese en Japanse toneel beantwoorden de theatermaskers aan bepaalde codes, die de sociale positie of de gevoelens van bepaalde personages in het stuk duidelijk maken. In die gevallen toont het masker wat het verbergt, wat onuitgesproken is. Het woord 'grimas' zou overigens afstammen van het Oud-frankische woord *grimâ* dat 'masker' betekent. In zijn bijdrage tot de eind 1898 verschenen speciale aflevering van *La Plume*, die aan Ensor was gewijd, heeft de Franse schrijver en criticus Octave Uzanne (1851–1931) het over Ensors voorkeur voor het groteske:

Kortom, als je hem bekijkt met betrekking tot zijn gefantaseerde werk, dan komt dhr. James Ensor over als een transcendente maar bittere droogkomiek, met name als een misantroop die zijn afkeer van de mens wil tonen door zijn groteske voorstelling van menselijke gezichten in een sarcastische, spottende stijl. Bij het zien van zijn fantasieën ga je denken dat de wereld voor hem een samenstel is van gotische waterspuwers en carnavalsmaskers, waarnaast die uit het Verre Oosten lieflijk glimlachen.⁴

Het atelier was het podium waarop de schilder zijn merkwaardige figuren ten tonele voerde, terwijl hij ook zichzelf in de kijker plaatste. Trouwens, het woord 'spektakel' is afgeleid van het Latijnse woord *spectaculum*, van het werkwoord *spectare*, 'kijken'. Door het toneel, dat in wezen een uitbeelding is, een nabootsing, te integreren in zijn schilderijen, verdubbelde Ensor de visuele suggestie: hij toonde een voorstelling van een voorstelling. Het tafereel, de scène, benamingen die in de schone kunsten worden gebruikt voor schilderijen, en die dus op vlakke dragers van toepassing zijn, verwijzen eveneens naar de onderdelen van een toneelstuk. Bij Ensor vallen die twee elementen samen. Zoals de toneelscène als een metafoor van de wereld fungeert, zo gebruikt hij het schilderij als een metafoor van het theater. De wereld van de nabootsing en de nabootsing van de wereld worden verenigd in eenzelfde kunstgreep. De titel *We zijn maskers*, die de schilder gaf aan een gekleurde tekening uit 1888, is veelzeggend.⁵ Reeds in het barokke toneel van de

17e eeuw, met name in Spaanse en Engelse stukken, worden schijn en werkelijkheid door elkaar gehaald, vermengd, verwisseld. Net als de *autos sacramentales* van het Spaanse baroktheater zijn veel van Ensors werken groteske allegorieën. De meest uiteenlopende voorstellingen van menselijke ondeugden, uitbeeldingen van de ijdelheid van het bestaan, van de onvermijdelijkheid van de dood, zoals die vanaf de middeleeuwen in moraliteiten en mysteriespelen werden opgevoerd, komen we ook in zijn kunst tegen. Hij geeft zijn kijk op de wereld via zonderlinge ensceneringen en een heel eigen beeldtaal. Aangezien de werkelijkheid zelf schijn is, kun je er net zo goed een weerspiegeling, een drogbeeld, een namaak van presenteren. Het atelier veranderde in een theater en Ensor werd de regisseur van zijn eigen scènes. Het platte vlak van het rechthoekige doek of paneel is een plek geworden waar zich zijn ingebeelde tafereel afspeelt. Ensor kon beslist beamen wat de Spaanse toneelschrijver Pedro Calderon de la Barca (1600–1681) in zijn *Gran teatro del mundo* (ca. 1630–1640) schreef: ‘En aangezien ik de beste acteurs heb gekozen en zij mijn metgezellen zijn, zullen zij in het schouwtoneel der wereld [...] de komedie moeten opvoeren.’⁶



HET CARNAVAL

Een van Ensors eerste ‘carnavaleske’ voorstellingen is ongetwijfeld *De geërgerde maskers* [Tr. 247] (KMSKB, Brussel), geschilderd in 1883. Het tegelijk spectaculaire en groteske tafereel stelt een gemaskerde man voor, gezeten aan een smoezelig oud tafeltje, en een *chie-en-lit*, een verklede slodderkous met een afstotelijk masker op en een stok in haar hand. De man lijkt verrast door haar onverwachte bezoek. De sfeer wordt nog naargeestiger door de schaduwen die een aan het plafond bengelende petroleumlamp op de muur werpt. Oorspronkelijk was de *chienlit*, geschreven als *chie-en-lit*, een typische figuur uit het Parijse carnaval, die gekleed ging in een nachthemd waarvan het achterste met modder of mosterd besmeurd was. Het personage was zo bekend dat het gaandeweg synoniem werd met een verklede carnavalsfiguur. Is wat we hier zien gewoon een carnavalscène? Alludeert de kunstenaar op het alcoholisme van zijn vader? De man zit inderdaad voor een fles jenever (‘snik’). Volgens de titel van het werk zijn de maskers ‘geërgerd’, gechoqueerd. De betekenis is onduidelijk en dat maakt het schilderij des te intrigerender. Moeten we bang zijn van dit groteske koppel of mogen we erom lachen? Welke monsterlijke gezichten verbergen zich misschien achter de kartonnen maskers?

Vanaf 1886–1887 gaat het carnavalsuniversum een overheersende plaats innemen in de verbeelding van James Ensor en wordt het een belangrijk motief in zijn schilderkunst. Hij ziet elk jaar de menigte gemaskerde carnavalsvierders toestromen in de straten van Oostende of Brussel. Op Vastenavond verdwijnen de fatsoensnormen en dat maakt van dit feest een allegorie van het hele mensdom. In een brief aan de Vlaamse kunstcriticus André de Ridder (1881–1961) beschrijft Ensor zijn indrukken:

O, je moet ze zien, de maskers, onder onze weidse opalen luchten, ze gaan rond, besmeerd met harde kleuren, ellendig, met gebogen rug, zielig onder de regenbuien, wat een lamentabele verwarring: angstige figuren, tegelijk brutaal en schuw, mompelend of krijsend, schelle stemmen als falsetten of als woeste klaroenen, griezelige beestenkoppen, geïrriteerd plezier, plotse weerspannige gebaren van geprikkelde dieren. Een afstotelijke mensheid maar zo vol beweging in haar plunjes, iriserend door de pailletten die van het masker van de maan zijn losgerukt. Toen zag ik de dingen groot en mijn hart trilde en mijn botten beefden en ik besefte de monsterlijkheid van de vervormingen en liep vooruit op de moderne geest, een nieuwe wereld werd zichtbaar.⁷

Een van de eerste werken die het carnavalsfeest oproepen, is *Carnaval op het strand* [Tr. 284] (KMSKB, Brussel), gedateerd 1887. Het stelt een galante scène voor met verklede personages, waaronder enkele figuren uit de commedia dell'arte. Het gezelschap, haast doorschijnend en teer als porseleinen beeldjes, komt samen op het strand, dicht bij de zee waarop zeilboten met wapperende vlaggetjes dobberen. De personages worden geëvoceerd met fijn aangegeven omtrekken die zich nauwelijks aftekenen tegen het krijtachtige fond.

In 1890 schilderde Ensor *De intrige* [Tr. 308] (KMSKA), een 'groteske' compositie met kleurrijke maskers, waarvan sommige een nogal onrustwekkende uitdrukking hebben.⁸ Een vrouw met een wipneus, een versleten hoed en een boeket viooltjes legt haar hand op de arm van een metgezel, die een deftige jas met een bontkraag en een hoge hoed draagt. Ze vormen het middelpunt van de groep. Ook de Dood is van de partij, in de gedaante van een ontwrichte schedel. Traditioneel trekken mannen en vrouwen op Vastenavond vermomd van café naar café, waar ze anoniem de aanwezigen uitdagen en voor de gek houden.

Hun 'intrigespel' bestaat erin mensen uit hun kennissenkring te plagen en nieuwsgierig te maken, of te drinken op kosten van niet-gemaskerde feestvierders. Op Vastenavond werden vaak ook nieuwe koppels gevormd. Wat in het gewone leven niet door de beugel kon wegens te losbandig, werd tijdens het carnaval gedoogd. Er hebben zich ook enkele maskers uit het Japanse theater onder de carnavalsmaskers gemengd, terwijl op de voorgrond een masker met een kindergezicht een Japanse *ningyō*-pop in de armen houdt.

Het schilderij *Het afgerukte masker* [Tr. 475] (privécollectie) uit 1915 stelt een incident voor tijdens een gemaskerd bal. Onder een affiche met de aankondiging van Ensors pantomime-ballet *La Gamme d'amour* (*De liefdegamma*) (1913) heeft een oude helleveeg net het halfmasker afgerukt van een mooie jonge vrouw, die onthutst een afwerend gebaar maakt met haar waaier. Aan weerszij van de hoofdpersonages staan maskers gefascineerd naar het onaangename voorval te kijken, terwijl een ober een dienblad aanbrengt met een boek waarop het hoofdje van een Japanse pop ligt. →

De geërgerde maskers 1883

Olieverf op doek
135 × 112 cm
KMSKB, Brussel
Inv. nr. 4190
[Tricot 247]

Een gemaskerde man, gezeten aan een gammeltafeltje, kijkt verrast op wanneer een smoezelige *chie-en-lit*, een typische carnavalsfiguur, onverwacht de kamer binnenkomt. De vrouw verbergt haar identiteit achter een angstaanjagend masker en zwaait met een stok. Het valse licht van een petroleumlamp aan het plafond en de grauwe schaduwen op de muur dragen nog bij tot de naargeestige sfeer van het tafereel. Is dit gewoon een carnavalscène? Of zien we hier een vrouw die haar drankverslaafde echtgenoot een pandoering komt geven? Op het tafeltje staan inderdaad een fles en een glas. Waarom zijn de maskers geërgerd of gechoquerd? Dat de betekenis niet duidelijk is, maakt dit schilderij des te raadselachtiger. Jaagt het groteske koppel ons schrik aan of moeten we erom lachen? Welke monsterlijke gezichten gaan er schuil achter die kartonnen maskers?



Carnaval op het strand 1887

Olieverf op doek
54,5 × 69,5 cm
KMSKB, Brussel
Inv. nr. 6661
[Tricot 284]

Op het strand, onder een heldere hemel, is een galant gezelschap samengestroomd waaronder we verscheidene personages uit de commedia dell'arte herkennen. In hun bonte toneelkostuums lijken het wel porseleinen beeldjes. Achter hen strekt de zee zich uit, verlevendigd door zeilbootjes met vlaggen en wimpels. De fijne omtreklijnen van de figuurtjes zijn nauwelijks te onderscheiden tegen die achtergrond in krijtachtige kleuren. Er is alle reden om aan te nemen dat het schilderij oorspronkelijk de feestelijkheden voorstelde die op 20 en 21 juni 1887 in Londen plaatsvonden naar aanleiding van de 50-jarige regering van koningin Victoria. De Anglo-Amerikaanse schilder en graveur James McNeill Whistler (1834–1903) verbleef op dat ogenblik in Oostende. Hij schilderde er onder andere *A Red Note: Fête on the Sands, Ostend* (Terra Museum of American Art, Chicago), dat de feestelijke gebeurtenis op het strand van Oostende voorstelt. Het is niet bekend of Whistler tijdens een van zijn verblijven in Oostende Ensor heeft ontmoet, maar we weten dat Ensor tegen zijn toetreding tot Les XX heeft gestemd. De compositie doet enigszins denken aan de door Watteau en Lancret geschilderde *fêtes galantes*. Het onregelmatige oppervlak, dat sporen van uitgewiste penseelstreken vertoont, wijst erop dat Ensor zijn compositie op een oud doek schilderde.









Het afgerukte masker 1915

Olieverf op doek
117 × 228 cm
Privéverzameling
[Tricot 475]

Dit grote en nogal raadselachtige schilderij stelt een incident op een gemaskerd bal voor. Onder een affiche waarop het marionettenballet *La Gamme d'amour* (*De liefdegamma*) van Ensor wordt aangekondigd, trekt een oude feeks het masker van een aantrekkelijke jonge vrouw af. Onthutst probeert deze zich te verdedigen met haar waaiert. Links en rechts van de twee protagonisten slaan geïntrigeerde maskers het verbijsterende spektakel gade. Een kelner presenteert intussen een dienblad waarop een boekje ligt met daarop het hoofdje van een Japanse pop. Is het een allusie op Salome die na haar dans van de zeven sluiers als beloning het hoofd van Johannes de Doper krijgt? Links bovenaan verschijnt op een broodmager paard Pituition met de lange neus, een van de personages uit *De liefdegamma*, terwijl rechts ook enkele karikaturale burgers toekijken. Bevat dit theatrale tafereel een verborgen boodschap of een verwijzing naar de gruwelen van de Eerste Wereldoorlog? Of verwijst Ensor veel eerder naar een toneelvoorstelling die hij in een van de theaters in Oostende of in Brussel heeft gezien?

→ Zinspeelt de kunstenaar hier op Salome die, na haar dans met de zeven sluiers, beloond werd met het hoofd van Johannes de Doper?

Stilistisch verwant met *Het afgerukte masker* is *De komische maaltijd* (of *Het banket van de uitgehongerden* of ook *Het banket van de stervende*) [Tr. 499] uit 1917. Dit werk, bewaard in het Metropolitan Museum in New York, stelt een maf banket voor met als eregast de Duitse dichter Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832) tussen een bende ongemanierde maskers. Met mes en vork in de aanslag kijkt Goethe naar twee wortelen in een platte schelp, neergezet te midden van een rog, een garnaal, een mossel, een libel, een oester, een knorhaan en een inktvis, die verspreid op de eretafel liggen. Achter Goethe, op een blauwgroen geverfde muur, herkennen we centraal het schilderij *Geraamten bekvechten om een bokking* van 1891, links *Biljartspelende geraamten*, een gekleurde tekening van 1903, en rechts *Plassende geraamten*, een gekleurde tekening van ca. 1915. Het schilderij, dat in de Eerste Wereldoorlog tot stand kwam, neemt de Duitse bezettingsmacht op de korrel door hun grootste dichter af te beelden aan een sobere maaltijd die zo onsmakelijk is dat het masker uiterst links ervan moet braken. In de voorgrond is een handgemeen gaande tussen twee maskers, onder de onverstoorbare blik van het Goethemasker.

De geïntrigeerde maskers [Tr. 599] (Emanuel Hoffmann Stiftung, Basel) uit 1930 vormen een nieuwe variatie op het ‘maskerhuwelijk’, gebaseerd op de gehoogde tekening *Maskers*

zijn wij uit 1888. Midden in de compositie herkennen we een koppel bestaande uit Pierrot, met hoge hoed, en de glimlachende Colombine, die een maskertje draagt. Onder een gewelfboog hebben zich geïntrigeerde maskers en geraamten verzameld om zich te vergapen aan het buitengewoon koppel.

Een allegorische scène uit 1930, getiteld *Carnaval* [Tr. 601] (Fogg Art Museum, Harvard University, Cambridge), toont een beduusde rechter omringd door groteske figuren, waaronder een advocaat en een gendarme. We herkennen rechts een detail uit de voorgrond van *De intrede van Christus in Brussel in 1889* [Tr. 293] (Getty Museum, Los Angeles), namelijk het verliefde stel (waarvan het meisje een Frygische muts draagt). De strenge rechter verklaart gewichtig: ‘*Le port du masque est interdit chez nous*’ (Het dragen van een masker is bij ons verboden). Pierrot, die bijna gewurgd wordt door de advocaat, draagt op zijn witte kazak het opschrift: ‘*Hélas Carnaval doit mourir*’ (Helaas, Carnaval moet sterven). In de verte wordt een andere rechtsgeleerde achternagezeten door een jonge vrouw die hem met een enorme klisterspuit bedreigt. De schreeuwerige kleuren en onscherpe stijl benadrukken het groteske van deze satire. *Carnaval in Oostende* [Tr. 625] tot slot, een werk uit 1933, roept *Carnaval op het strand* uit 1887 voor de geest. Op het strand, onder een avondlijke hemel die in vlam is gezet door de laatste stralen van een rode zon, stoeien kleine personages die doen denken aan de figuren van *De liefdegamma*.



CARNIVAL 14. 21. 22 et 15 mars FERIALE

OOSTENDE

1931

EXPOSOR