

Een kunstenaar kan zich uitdrukken ofwel aan de hand van een beeld ofwel aan de hand van een symbool. In het eerste geval tracht hij het zintuiglijk waargenomen te imiteren. In het ander geval drukt hij een ideële realiteit uit aan de hand van natuurgegevens die omvormd, geïnterpreteerd zijn. Dit artistiek scheppingsfenomeen is analoog aan het natuurfenomeen. De kunst en de natuur kunnen niet in elkaar vervloeien. Een bloem die geschilderd is, zal altijd een geschilderde bloem blijven.

Het is duidelijk dat de kunst van de 19<sup>e</sup> eeuw, aangegrepen door de positivistische levensbeschouwing, in de richting ging van een steeds meer geraffineerde natuurimitatie, van een extremer naturalisme. Het impressionisme dat het licht- en kleurprobleem op de spits dreef, is daar de uiterste consequentie van.

Het positivisme had de mens geconfronteerd met de dingrealiteit in al haar aspecten. De zichtbare wereld werd wetenschappelijk steeds meer doorlicht. De mens is echter ontevreden met het natuurgegeven. Hij zoekt verder, naar de levensessentie. De zinnelijke gestalten die hij waarneemt, roepen een innerlijke realiteit op, een idee. Door de imaginatie, de droom, de magie, krijgen we toegang tot de ideeënwereld. Schrijvers, dichters en schilders projecteren in de dingen, door gesubjectieerd kijken, hun innerlijke wereld en pogen daaraan gestalte te geven. Het natuurgegeven wordt aldus symbool. Het is begrijpelijk dat, waar de inhoud van een kunst vernieuwd wordt, men ook zoekt naar een aangepaste taal, een nieuwe vorm. Moréas openbaarde in de *Figaro* van 18 september 1886 deze zienswijze in een nieuwe formule: „Vêtir l'idée d'une forme sensible”. De Engelse prerafaëlieten hadden omstreeks het midden van de 19<sup>e</sup> eeuw symbolistische elementen in hun kunst gebracht. Gustave Moreau en Puvis de Chavannes deden dit in Frankrijk eveneens. De prerafaëlieten waren naar de vorm naturalisten gebleven, Moreau zocht het symbolisme in extra-picturale middelen en Puvis de Chavannes bleef grotendeels steken in de allegorie.

Zodra de kunst irrealistisch wordt, kan men echter vereenvoudigen, abstraheren. Dat lag geheel in de lijn van het Japanisme, fel in de mode sedert de wereldtentoonstelling van 1887 te Parijs. De Japanse prent is decoratief opgevat, kent geen perspectief, suggereert met lijnen, vooral arabesken, en kleurtouches het essentiële van een idee. De symbolisten gaan in die zin schilderen. Gedaan dus met de derde dimensie, met perspectief, modelé, kleurimitatie. Kleur en lijn krijgen een eigen symboolwaarde, die niet wetmatig vastgelegd wordt, zoals bij de neo-impressionisten, maar die verschilt naar de innerlijke conceptie van de kunstenaar.

Uiteindelijk formuleerde Aurier duidelijk de nieuwe kunst in de *'Mercure de France'* van maart 1891: „L'oeuvre d'art sera idéiste..., symboliste..., synthétique..., subjective..., et décorative”.

In welke verhouding staat Ensor nu tot het plastisch symbolisme? Zijn belangrijkste oeuvre is geschilderd tussen 1880 en 1892, jaar waarin zijn grote creatieve kracht langzaam uitdoofde. Wanneer het symbolisme in ons land doorbrak, was hij dus over zijn hoogtepunt heen. In Frankrijk had Odilon Redon, de symbolistische schilder bij uitstek, een passende vorm gevonden voor zijn plastische visioenen. Gauguin schilderde in 1887 zijn symbolistisch **Gevecht van Jacob met de engel**. James Ensor werkte te Oostende, waar hij in 1860 was geboren. Hij had te Brussel twee jaar academie gevolgd en kwam in de hoofdstad in contact met schilderijen van Franse impressionisten, die meewerkten aan de tentoonstellingen van de 'Cercle des XX', waarvan Ensor medestichter en lid was. Geheel onafhankelijk van de Franse symbolisten schilderde hij tot 1888 eerst realistisch, dan impressionistisch, doch op een eigen manier. In de realistisch geschilderde **Lampenjongen** (1880), een donkere figuur tegen een lichte achtergrond, dringt het licht binnen, het licht zoals Ensor het toen zag, een tegenpool van de schaduw. Onwillekeurig denken we daarbij aan het jarenlange gevecht van de kunstenaar om het licht te kunnen schilderen in gans zijn mysterie.

In de reeks burgersalons, uit de zg. donkere periode, waaronder **Achtermiddag te Oostende** (1881), **De Russische muziek** (1881) en **De dame in nood** (1882) is de impressionistische toets, het lichtspel en de geraffineerde stofdifferentiatie duidelijk. De kleur doet nog denken aan G. Vogels, maar geheel Ensoriaans is het verwijzen naar menselijke gevoelens, naar vreugde, leed, verveling. **De dame met de waaier** (1880) is meer dan een impressionistisch portret, meer dan een mondaine dame in avondkledij. In deze vrouw leeft de geheime angst van Ensor zelf, de angst die in donkere vlekken omhoogkruipt langs de muur, de angst die aanwezig is in het naamloos leed van **De sombere dame** (1881), de angst die een gespannenheid weeft tussen de schilder, die vanuit een hoek gluurt naar **De schilderes** (1880). Het feit dat de reden van het menselijk gevoel niet wordt aangegeven, vergroot enkel de tijdloosheid ervan. Dit staat absoluut tegenover het momentaan karakter van het Frans impressionisme.

In 1883 ontstonden **De geërgerde maskers**, een man en een vrouw met een masker op, eerder een travesti, en het bijgewerkte zelfportret van **Ensor met bebloemde hoed**, een parodie op een zelfportret van Rubens. In **De oester-eetster** (1882) is de levensvreugde meer sensueel uitgedrukt, met steviger stofdifferentiatie en meer licht. De dingen zijn werkelijk grijpbaar, de kleuren klaren op. In de gehele salonreeks is dit schilderij niet echt nieuw.

Eenmaal dat het palet opgehelderd is, gaat het licht een andere betekenis krijgen — die van de intieme diepte, van de ziel der dingen. Zoals Odilon Redon, ging Ensor

ineens een grafisch oeuvre opbouwen, dat als uitdrukking volkomen evenwaardig was aan zijn schilderkunst. Het is verrassend hoe uiterst subtiel het gedematerialiseerde licht spreekt van uit dit sober zwart-wit. De droge-naaldets **Christus stilt de storm** (1886) is duidelijk geïnspireerd op een zonsopgang van Turner. Ensor heeft herhaaldelijk dit 'herschepingsprocédé' toegepast. De schetsen, bewaard in talrijke kleine schetsboekjes, zijn daarvan een bewijs. Ensor wou echter geen stralenbundels weergeven, die zo machtig zijn dat ze de indruk geven van een zonsopgang, hij wou Christus uitbeelden, hét licht in de chaos van natuurgeweld. Om die idee uit te drukken had hij de zonnestrallen nodig.

Het verschijnen van de Christusfiguur in de reeks 'Les auréoles du Christ ou les sensibilités de la lumière' is geen alleenstaand feit in de symbolistische kunst. De belangstelling voor het religieuze onderwerp was juist typisch voor deze afstammelingen van de romantici, die heimwee hadden naar het verleden, naar verre landen, naar oude godsdiensten. Hun religiositeit die niets te maken had met orthodoxe kerkelijkheid, was veeleer een uiting van een esthetische levenservaring, zoals dat ook later het geval zal zijn bij de kunstenaars van de eerste Latemse groep. Het licht in de **Aanbidding der herders** (1887) uitgestraald door het Kind, is een symbolisch licht. Ensor zag het bij Rembrandt en bestudeerde het in talrijke tekeningen. In de **Bekoring van Sint Antonius** (1887) komt er een dualiteit tussen het vlak gehouden statisch voorplan, met grote kleurvlakken, en het tweede plan met een derde dimensie vol witte lichtschildering en een onstuimig losbrekende bewegingsstroom, die **De stervende Christus** (1888) en de **Val der opstandige engelen** (1889) een bijna abstract werk, aankondigt. In beide laatste schilderijen is Ensor over het onderwerp heen uitgegroeid in een ware scheppingskoorts. Het licht heeft nu helemaal opgehouden een belichtingsfactor te zijn, een tegenpool van de schaduw. Het spreekt een eigen taal, die van vernietiging en leven. De hallucinante koorts van licht, kleur, en ritme domineert. Pas daarna komt het religieuze onderwerp. Ensor behandelt het dus anders dan een Gauguin of een Maurice Denis.

In 1888 ontstond **De intrede van Christus te Brussel**, een tegenpool van het olympisch-vredige werk van Seurat, **Un dimanche d'été à la Grande-Jatte**, te Brussel tentoongesteld door de groep van de XX in 1887. Wat was de bedoeling van Ensor wanneer hij dit groot werk opzette? Hij heeft het zelf nooit verduidelijkt. In die tijd werd het schilderij aangezien als de reusachtige grap van een gekke man. Op het eerste gezicht gaat het om een carnaval-optocht. Ensor hield van zo'n mensenstoeten. Ze zijn te zien in de tekening **De dood die de mensenkudde vervolgt** (1882), de droge-naaldets **De kathedraal** (1886), in het schilderij **Muziek in de Vlaanderenstraat** (1891). Christus

rijdt op een ezel de stad Brussel binnen, zoals dit tweeduizend jaar geleden gebeurde te Jeruzalem op Palmenzondag. Hij staat op de as van de compositie geschilderd. De hoofddekels van de fanfareleden vormen een krachtige horizontale lijn die het achterplan met Christus scheidt van het voorplan. Een te opzichtig geplaatste tamboermajoor leidt daar de carnavaloptocht. Meer bescheiden is de standaard met de tekst: 'Fanfare doctrinaire toujours réussi'. Ensor was een veel te groot individualist om geen weerzin te voelen voor doctrines, die altijd perfect in orde zijn en nooit beantwoorden aan de realiteit. De massamens heeft er echter behoefte aan. Ensor had een afkeer voor die massa. Ze begreep hem niet. Zijn kunst kende geen succes. Hij was een gekweld man, gekwetst in het besef van zijn eigen genialiteit. Zijn **Oestereetster** werd niet eens aanvaard voor de tentoonstelling van de XX. In Oostende leefde hij eenzaam bij de zee, die om beurten een beeld van verlatenheid en van carnavalstemming bood. Zijn huis herbergde een verzameling schelpen, maskers en Oosterse voorwerpen uit het winkeltje van zijn moeder. En plots moet hij geweten hebben hoe hij zich bevrijden kon. Hij zette zichzelf niet langer een carnavalhoed op, hij trok de hele gemeenschap een masker aan. Dit masker kwam reeds voor in zijn vroegere werken als een object, een deel van een stilleven, een vermommingselement. Hier gaat het niet langer om een maskerobject, niet om een travesti, maar om de maskermens, de gedeshumaniseerde fin-de-sièclemens. Hier gaat het om de waarheid van het reële, datgene wat zintuiglijk niet te zien is. De kunst was vreugde voor Ensor, niet de mens. Hij had er geen enkel compliment voor over. Hij smolt hun meest belangrijke manifestaties samen tot een clowneske parade: een processie, een politieke optocht, een carnaval.

Vóór alles is dit werk een plastische creatie, een schittering van kleuren, kordaat vlak tegen vlak gezet, een warreling van arabesken. Dat is eigenlijk belangrijker dan de rest, dan de carnavaleske wereld, waarvoor de schilder geen genade kent, waarmee hij spot, maar waarin hij leeft. Hier en daar ligt nog een zeker sensualisme in de pâte. De stoet ontvouwt zich vooraan in horizontale banden, doch de perspectief verwijst nog even naar vroeger, naar de kunst van de illusie.

Tussen de maskermensen stapt de dood mee op. De dood is bijna bestendig aanwezig in het oeuvre van Ensor, minder als tegenpool van het leven dan als een soort absurditeit, iets dat er is, waarmee men geen weg weet en dat men afreageert in de ironie. Aanvankelijk verschijnt ook het doodshoofd als object, daarna wordt de kop op een lichaam geplaatst, om uiteindelijk gecombineerd te worden met het skelet, symbool dat we reeds kennen vanuit de kristelijke middeleeuwen. Merkwaardig is de mengeling van de dode mens en de dood zelf. In 1885 had Ensor reeds het **Skelet dat naar Chinoiserieën kijkt** geschilderd,





James Ensor : 'Christus bedaart de storm', 1891.  
Foto Antony, Oostende.

drukking gegeven aan die angst. Ze is te zien in de **Demonen die mij bespotten** (1883), waarvan hij later een ets en een lithografie zal maken. Dit zelfportret is geheel in tegenstelling met het burleske karakter van **De oude met de maskers** (1889), een portret in opdracht geschilderd en door de dame geweigerd. Ensor heeft het nadien bijgewerkt. Hij had hier volop de kans om eens plezier te beleven aan zijn afkeer voor die burgermaatschappij, die alles volgens bepaalde conventies wil en anders dodelijk verschrikt wegrent. 'Het kunstboekje' is een ongelooflijk fijne vertaling van de eerste titel. De oude dame lacht gedwongen mee met de carnavalmaskers, doch in de grond

schreit ze een hooghartig verdriet. Ensor staat eveneens alleen tussen spottende demonen, maar hij is eerder weerloos dan hooghartig. Dat zegt ons ook de **Ecce Homo** (1891), waar de schilder als een andere bespotten Christus verschijnt tussen twee kunstkritici. Wellicht vinden we dezelfde uitdrukking in **Maskers die elkaar een gehangene betwisten** (1891). Kan de absurditeit van een gevecht, van een betwisting, plastisch nog beter uitgedrukt worden? En hoe subtiel is in gans deze periode het Ensoriaans blauw, koel, afstotend, een beetje bevrozend tegenover het schreeuwend rood, het genuanceerd en doorlicht wit. Dan volgde, geheel verstild midden al het sarcasme, een

Salon des Cent EXPOSITION DE L'ŒUVRE DE JAMES ENSOR  
31, rue Bonaparte, PARIS



Salon des Cent. 31, rue Bonaparte, Paris. Exposition en décembre 1899 de l'œuvre de James Ensor.  
Aanplakbrief; kleurenlitho. 64,9 x 46,8 cm.  
Signatuur links onder: Ensor.  
Cliché Kon. Musea voor Schone Kunsten, Moderne Kunst, Brussel.

andere uitdrukking van hetzelfde levensgevoel, van dezelfde vereenzamende superioriteit. Ensor schilderde **De vertroostende maagd** in 1892, in hetzelfde jaar dat de grote creatieve drift hem zal ontvallen.

In de sfeer van de Italiaanse primitieve kunst zit Ensor, met het palet in de hand, geknielend voor de Madonna die met een lelie op hem toeschrijdt. De Maagd is volgens P. Haesaerts de godin van de kunst, de enige troost van Ensor. Het doek op de schildersezels toont echter dezelfde maagd met een zogend kind aan de borst, een universeel troostmotief. Warmte, liefde, licht, erkenning, datgene wat Ensor als mens en als kunstenaar jarenlang heeft ontbeerd en gezocht, zou dat niet het andere aspect van het masker zijn, het masker dat onthult en verbergt?

Zoals **De verwondering van het Wouse-masker** (1889) en **De intrige** (1890) aantonen is Ensor in de jaren tussen 1880-1892 tot een hallucinante synthese gekomen van werkelijkheid en droom, van poëzie en sarcasme. Er zijn veel symbolistische elementen in zijn kunst. Ensor is echter geen symbolistisch schilder zoals Odilon Redon is geweest, zoals Gustave Van de Woestijne zou worden. Ensor was niet enkel een individualist, hij was een singularist en evolueerde tijdens de opeenvolging van historische 'ismen' tot wat hij was: een fantastische wereld op zichzelf, een wereld die geprikkeld werd door onbegrip. Ensor is veel meer irrealist dan anti-realist. Zijn werk is een protest tegen de zichtbare wereld, maar hij heeft die wereld nodig, en hij houdt er ergens van. Hij ontsnapt nimmer aan de belijdenis van deze innerlijke dualiteit. Hij speelt met de demonen, maar ze kwellen hem ongenadig; hij doorlicht de materie, maar hij is onzeker en bang; hij reveleert een mannenwereld met hier en daar een vrouw als decor, maar hij huwt niet omdat zijn heerszuchtige moeder het niet wil; hij bespot de maskermens, maar hij doet de zee en de schelpen leven zoals niemand anders.

Omdat hij zozeer zichzelf was, ontsnapte Ensor aan het literair symbolisme. Hij had geen extra-picturale middelen nodig om uit te drukken wat hij zeggen wou, tenzij een enkele maal en weinig storend in zijn grafisch werk.

Is Ensor een voorloper geweest van de Vlaamse symbolisten? Zoals hijzelf geen voorloper heeft gekend, zo heeft hij ook geen rechtstreekse navolgers gehad, dat kon ook niet, daarvoor was hij te apart. De Latemnaars van de eerste groep zijn enigszins beïnvloed geworden door zijn grafisch werk, niet door zijn schilderijen, al knielt Gustave Van de Woestijne even deemoedig voor de Madonna, met zijn palet in de hand.



James Ensor: 'Zelfportret', 1895, potloodtekening.  
Museum voor Schone Kunsten, Oostende.

**Dra. L. M. A. Schoonbaert**

Wetenschappelijke medewerkster aan het Koninklijk  
Museum voor Schone Kunsten te Antwerpen.