

Masken - portræt eller kultisk rekvisit?

af Bodil Kaalund

Afsnittet om »Masken« fra Grønlands Kunst er valgt i samråd med Bodil Kaalund og med tilladelse af Politikens Forlag.

I en trylleformular, der blev fremsagt om efteråret ved indflytningen fra telt til vinterhus, til beskyttelse mod sygdom, ulykker og trolddom, hedder det: „Mit ansigts skind har jeg dækket til, og har en maske på ...“. Når man havde forbindelse med de højere magter, måtte man gemme sig bag en maske, skifte identitet, gøre sig ukendelig for ånderne.

Maskerne var i hovedsagen af skind eller træ, og størrelsen varierer fra 6–7 cm i højden og op til 40 cm – alt efter maskens funktion. Skindmaskerne var enten flade ansigtsmasker, hættemasker eller håndmasker, lavet af afhåret sæl- eller hajskind og med påsyede skindstrimler i kontrastfarve rundt om øjnene, næsen og munden. Disse masker kan have været brugt til helbredelsesritualer (eller forebyggelse), idet der under kantningerne var indsyet amuletter til beskyttelse, så sygdom og sjæleranere ikke kunne trænge ind til ansigtets indgange, sanseorganerne. Når amuletmaskerne var syet som en hætte, var hovedet ganske beskyttet. Fra Vestgrønland kendes applikerede Mitårtut-masker af skind, fra Østgrønland også skindmasker med hvide strimler syet på som skeletonamentik.

Træmaskerne var langt de fleste, heriblandt findes f.eks. de få meget store,



Maske af mørkt vandskind med lyse skindstrimler. Angmagssalik 1933. Tilhører Museum voor het onderwijs, Haag.

mange ansigtsmasker, håndmasker, husmasker og maskekopier. Hovedparten er skåret ud i den såkaldte skeletonamentik, eller skindstrimler er sat på træet med samme liniære virkning. Også fjer, håret skind af sæl og moskusokse kan være sat på træmaskerne, og tænder –

såvel ægte som udskårne – er ofte fældet ind i munden, især i nyere tid. Farver – bortset fra sort – ses meget sjældent på træmaskerne, pånittede benfigurer aldrig. Dyremasker forekom heller ikke, der var altid tale om et menneske- eller åndeportræt.

En af de mest enkle måder at forandre sit ansigt på, var at smøre ansigtet ind i lampesod, binde en snor hen over kinderne og næsen, så der dannedes en opstopper-næse, og anbringe en pind på tværs i munden, så kinderne spilede ud, og stemmen forvrængedes. Så kunne hverken de ydre træk eller stemmen genkendes.

Denne metode bruges endnu af Mitârtut-udøvere, og for dem gælder det om at være ukendelige for hinanden, for bopladsfællerne. Når åndemaneren derimod gjorde sit ansigt og sin stemme ukendelig, så var det ikke for sine stammefrænder, for de vidste nok, hvem han var. Det var for magtens skyld, ånderne, som nødtigt skulle kunne kende og eventuelt hævne sig på den, der påkaldte og udfordrede dem.

Vi ved så lidt med sikkerhed om maskernes brug i kultisk sammenhæng og må stille en række spørgsmål herom: har maskerne haft en særlig kultisk funktion, været en fast rekvisit ved frugtbarheds-ceremonier eller ved begravelsesritualer? Forestiller de måske afdøde forfædre, og har de været brugt ved mindefester eller omkring dødekult? Når der er forholdsvis få masker i de arkæologiske fund, er det så fordi maskerne har været en helt personlig ejendom og blevet begravet eller brændt ved deres bærers død? Eller har de været så hellige, at de efter brug i ritualer måtte tilintetgøres?

På grundlag af vor viden om maskernes brug i Østgrønland i det korte tidsrum fra 1884–85, da Gustav Holm skabte forbindelsen mellem Angmagssalik og Danmark og til kristendommens dominans omkring 1930, kan maskernes funktion groft opdeles i følgende grupper:

Dansemasker, der var beregnet til ceremonier af forskellig art, såsom trommedans før lampeslukningsleg eller før sangkamp. Disse ansigtsmasker forestiller ofte Uarjaarteq-figuren, der har minder om frugtbarhedsdyrkelse i sig. Andre dansemasker gengiver danserens mimik, enten lattervækkende eller stærkt skrækkindjagende.

Teatermasker, der har været brugt til underholdning. F.eks. har man haft „Åndemaningsleg“, hvor en virkelig åndemaning blev imiteret, og den, der spillede åndemaneren, bar masker, som forestillede hans hjælpeånder. På samme måde blev håndmaskerne brugt – bag det raslende tarmskindsforhæng blev snart det ene snart det andet ansigt vist frem, som illustration til fortællinger og sange.

Endvidere *Mitârtut-masker*, hvori der også indgår elementer af en frugtbarhedsdyrkelse.

Husmasker – repræsenterende „husets ånd“ – i mindre størrelse der var opsat ved husets østre væg og virkede som en beskyttelse, idet fremmede mistede deres kraft ved at se dem.

Endelig findes der en samling små masker, der er skåret af børn og unge, vel sagtens som led i en slags oplæring til de voksnes verden. Disse masker er ikke til at tage for ansigtet, idet de er massive og må betragtes som små maskekopier – eller håndmasker, brugt i børnenes lege.



*Ansigtmasker af drivtømmer. Angmagssalik 1910-11.
Tilhører Handels- og Søfartsmuseet på Kronborg.*

Men nogen klar vurdering af maskernes placering i det religiøse liv eller i dagligdagen har vi fortsat ikke, og materialet er i øvrigt heller ikke stort. På museer i Paris, Wien, Haag, Leiden, Godthåb og København og i private samlinger

findes vel i alt ca. 200 masker og ingen af dem kan dateres før slutningen af 1800-tallet. Der er her tale om masker fra den hedenske tid eller overgangsperioden — af nyere souvenirmasker findes langt flere. Nidkære missionærer og præ-

ster beordrede især masken og trommen brændt ved kristendommens indførelse. Herved er beklageligvis mange masker gået tabt, men samtidig er forbuddet i sig selv et bevis på, at maskerne har været nødvendige redskaber i en kultisk handling.

En af de kultiske handlinger, vi kender til, er åndemaning, der havde til formål at skaffe en bedre fangst. Åndemaneren havde sine helt nødvendige og personlige hjælpeånder, og en af fortolkningerne går ud på, at maskerne forestiller disse hjælpeånder. Da de som regel altid havde et skrækindjagende udseende, kunne det godt stemme med maskernes gangse udtryk.

Vi ved som sagt, at maskerne før kristendommens indførelse bl.a. blev brugt som dans masker til kultiske danse, og det stemmer også godt overens med den bevægede, slyngede ornamentik, de ofte forvredne munde og næser; maskerne har afgjort ikke været beregnet til statisk ophøjethed som afgudsbilleder eller døds masker. De har været beregnet til bevægelse, dans, været led i en dramatisk, kropslig udtryksform, og de har ved deres ornamentik og udtryk forstærket dansens virkning.

Senere, da de gamle trosforestillinger blegnede og mistede deres kraft, blev maskerne brugt til at skræmme børnene med, når de blev for urolige i de store fælleshuse. Senere endnu, i de sidste årtier, er masken reduceret til et souvenir-objekt.

Masken og trommen hørte sammen i forskellige situationer. Således f.eks. ved åndemaningen, hvor det forvrængede og uhyggelige ansigt sammen med trommens ophidsende monoton og den svage belysning, der hørte med, bidrog til, at den

angstfyldte ekstase indfandt sig – med tilhørende lettelse bagefter.

Og som vi ser det i filmen „Palos brudefærd“ fra 1933, er trommedansere med groteske masker med til at gejle stemningen op inden sangkampen. Ved selve sangkampen, som var en retsafgørelse, en alvorlig dyst hvor to modstandere sang om deres stridigheder (mord, ran og andre forbrydelser), og hvor vinderen var den, der fik latteren på sin side, der har det spottende, hånlige, af had forvrængede ansigtsudtryk, som har præget den syngende part, tilsyneladende været en inspirationskilde for maskeskærere. Langt de fleste masker er således vrængende, forbitrede.

Trommen og det grimme fjæs hørte også til „Indvoldsædersken“, den groteske gamle kvinde, som åndemaneren måtte passere, når han foretog sin farlige færd til Månemanden. Hun så latterlig ud, havde et hundehoved, en ulk eller lignende dinglende mellem sine ben og skar de rædsomste grimasser til akkompagnement af trommen. Hvis åndemaneren kom til at le, åd hun hans indvolde . . .

Hos figuren „Uarjaateq“ var ansigtet sortsværtet, næsen bundet op med en rem, og også trommen var med. I denne situation blev trommestikken brugt til at slå løs på de omkringstående med. Ikke mindst de kønne unge piger var udsatte.

En klar kultisk rest finder vi hos Mitârtut, som jo også bærer masker, oven i købet en ganske bestemt type masker: altid skind, papir, tøj eller i få tilfælde: rugbrødsdej. Aldrig ornamenterede og af træ som alle de øvrige masker. Aner man en forbindelse med indlandseski moer fra Canada, hvor flydetræt af

gode grunde ikke forekom, og skindmasker derfor blev benyttet? Og stammer frugtbarhedsdyrkelsen, der fornemmes bag Mitårtut, fra disse egne?

De få træmasker der er fundet på Grønlands vestkyst, har også helt deres eget specielle udseende: de er meget store og ret massive, med farver, men uden ornamentik, og med et muntert, barokt udtryk (modsat de østgrønlandske masker, som er langt de talrigeste, hvorfor det er i Østgrønland, man kan tale om en egentlig maskekultur). Hvordan ser så de østgrønlandske masker ud, og hvad kan vi aflæse af deres stiltræk?

Den ældste grønlandske maske, vi kender, er en lille håndmaske fundet i en husruin ved Angmagssalik. Den er kun 10 cm høj, skåret ud i træ med et ansigt på begge sider og et hul foroven antagelig til at placere en løs top i, således at den ene side kunne forestille en mand, og den anden – når man satte toppen på – en kvinde. Masken er stærkt furet, med tværgående linier hen over næseryggen og panden rundt om øjnene og enten udgående fra eller rundt om munden. Det er de samme linier, vi finder igen og igen, om end med variationer. Forestiller de et tatoveret ansigt? Eller betyder ornamenterne noget kultisk, både når de bruges som tatoveringer og som udskæringer på en maske?

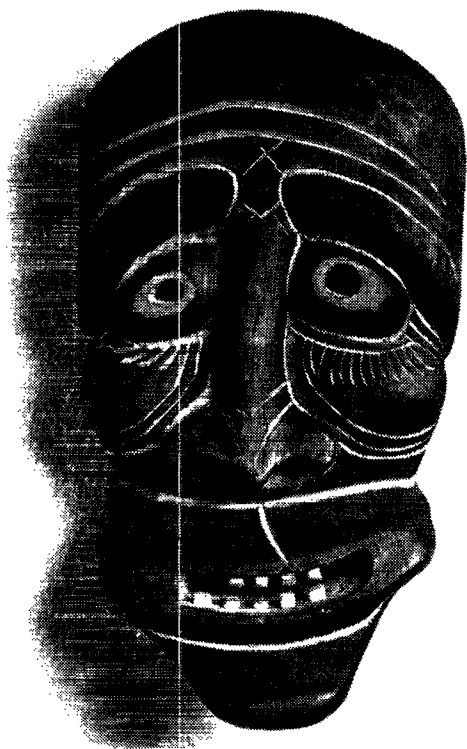
Fra Centraleskimoerne kender man betydningen af visse tatoveringsstriber hos kvinder. Vigtige begivenheder i kvindens liv blev markeret: første menstruation, giftermål, første fødsel, første drengefødsel, første sæl fanget af ældste søn (dette sidste blev markeret med lodrette striber på hagen). Alt sammen begiven-

heder, der havde med forplantningen og fangst at gøre, overlevelse, slægtens videreførelse. Sådanne tatoveringer var i brug helt op til 1900-tallet, som højst konkrete oplysninger om den pågældende kvinde. Man kunne så at sige aflæse hendes livsforløb i ansigtet. Det hører med i vurderingen af tatoveringernes dybe sammenhæng med livets fortsættelse, at den straffende Månemand blev vred og holdt fangstdyrene tilbage, hvis kvinderne var dårligt tatoverede – månen havde jo også magt over menstruation og fødsel.

Men ornamenterne kunne også være udtryk for en dødekult, der kunstnerisk giver sig til kende ved anvendelse af en skeletornamentik, som er brugt fra Dorset-kulturens tid og op til vor egen. Endelig kan linierne markere vigtige centre, så som stedet mellem øjnene hvor forstanden bor, eller sanseorganerne pointeres: øjne, næse, mund. Ørerne er ikke med på de gamle masker, først i vor tid dukker de op, men uden større vægt. Munden er åben på så at sige *alle* grønlandske masker, også på denne lille håndmaske. Øjnene er ligeledes skåret ud, selv om masken altså er massiv, og man ikke har kunnet kigge ud af øjenhulerne.

Måske gør man sig for mange tanker om disse ornament. Kunne det ikke bare være et portræt af en gammel rynket kone? Jeg tror det ikke. De deciderede portrætmasker, vi kender, er alle glatte i ansigtet, om end karakteristiske furer er med.

Men disse parallelt løbende indskæringer, der dels understreger visse former, dels går på tværs af og derved opløser formen, må have enten en kultisk mening eller være en kunstnerisk abstraktion. Jeg



Ansigtmasker af drivtømmer. Østgrønland 1941-42. Erhvervet af telegrafbestyrer Leo Christiansen fra ukendt kunstner ved Kap Dan.

tror for øvrigt, at alle kunstnere kender til at arbejde med en form, gøre den kraftig og spændstig, og derefter nedbryde den for at finde balancen mellem figurens indre kraft og dens ydre påvirkning.

Men hele det grønlandske samfunds opbygning tyder ikke på, at der har været brug for eksperimenter. Mønstre og stil har udviklet sig ganske langsomt, i stor respekt for traditionen. Når forholdsvis små folkegrupper lever isoleret, ser man som regel en meget statisk kunstopfattelse.

Forfædrenes regler, heri indbefattet de kunstneriske direktiver, måtte ikke forstyrres. Når der efterhånden kom

forbindelse med andre kulturer, og hele livsmønsteret blev ændret, som det er sket i Grønland, så kunne man frygte for, at det kulturelle særpræg helt forsvandt.

Men det har vist sig, at grønlandske billedkunstnere har udvist en usædvanlig trofasthed over for størrelse, stil, ornamenter, grundopfattelse.

Det er min mening, at de indridsede ornamenter – den såkaldte skeletornamentik – på de fleste masker er udtryk for en nu glemt, kultisk foreteelse og efterhånden blevet en tradition, som tiltaler kunstnerens sans for dekorative virkninger.

Tilbage til Østgrønland, til de tidlige, skeletornamenterede træmasker. Fra Gustav Holms indsamling i 1884-85 findes et par tæt ornamenterede, dystre ansigtmasker med stærkt fremstående mund; fra nogenlunde samme tidsrum er der flere masker, der tydeligt hører sammen som par, mand og kone. Hele ansigtet er på det ene par næsten dækket af tværgående nedskårne striber, på det andet synes linierne at pege hen mod øjne, næsebor og mund. Kvindemaskerne er kendelige på deres hårtop. Man kunne tænke sig, at de har været brugt af mænd, der skulle forestille kvinder. Alle mundene er åbne, udadkrængede og rektangulære i formen, aldrig runde.

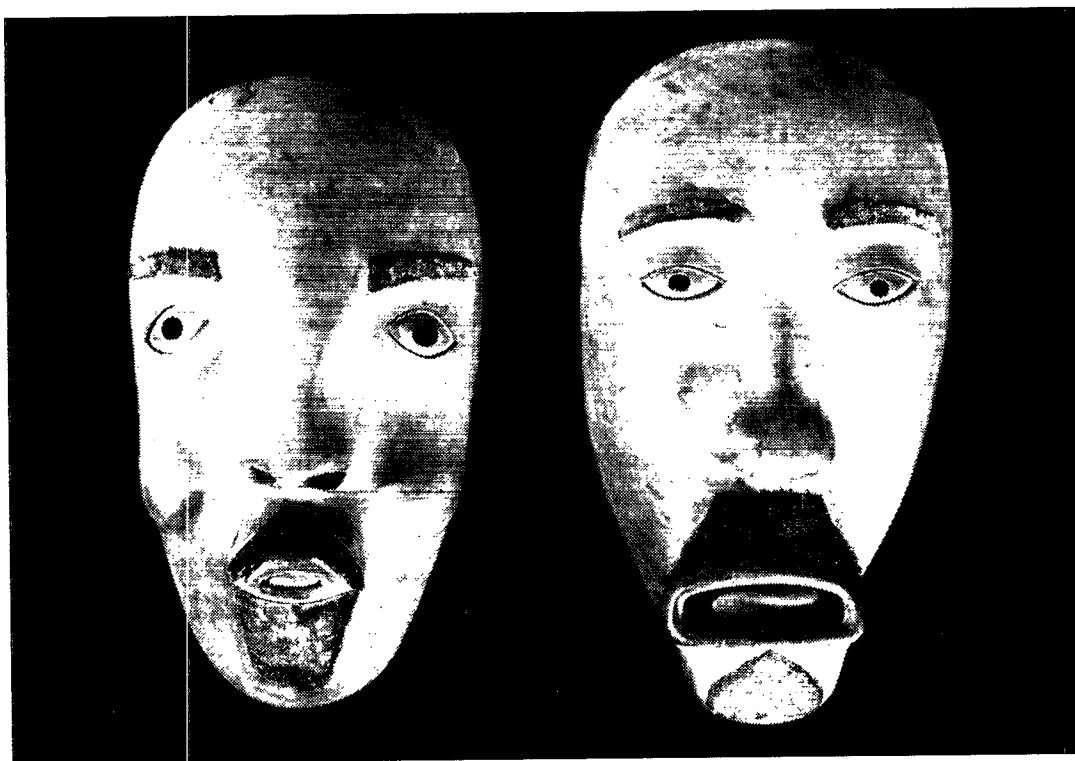
Hvor den lille håndmaske havde mand og kvinde i samme maske – parallelt med at mange figurer har begge køns kendetegn – bliver det mere og mere almindeligt, og i vor tid næsten obligatorisk, at skære et maskepar. Da jeg i 1973 var på Østkysten med en maskeudstilling, var der en ældre, erfaren maskeskærer, der



Træmaske skåret i 1970'erne af Lunde Koko, Kungmiut.

ønskede at skære et maskepar til mig, „sådan som de helt rigtigt skulle være“. Jeg følte mig i første omgang skuffet over de i øvrigt meget smukt skårne træmasker, sortmalede, med indsatte øjne og tænder – fordi de var små, under ansigtsstørrelse, og derfor efter min mening ikke til at bruge, men til at hænge på væg-

gen som souvenirs. Først da jeg så bagpå, hvor omhyggeligt der var plads til, at fingrene kunne glide ind i næseborene og masken på den måde var velegnet som marionetdukke, blev jeg klar over, at jeg havde dømt for hurtigt. Maskerne var jo håndmasker, og beregnet til at blive brugt i et spil om en mand og en kvinde.



*Portrætmasker, (hollandske videnskabsmænd). Indsamlet i Østgrønland 1933 af Nico Tinberger.
Tilhører Rijksmuseum voor Volkenkunde, Leiden.*

Hollandske, franske og danske videnskabsmænd har i dette århundrede indsamlet de sidste masker fra Østgrønland, som jo blev kristnet senest. Først i 1921 var alle østgrønlændere døbt, men maskerne og trommen har nok været i brug i endnu nogle år, om end i det skjulte. Og langsomt overgår masken til at blive et salgsobjekt og husflidsprodukt.

I disse masker fra 30'erne og op til i dag kan man spore en søgen mod et stadig mere vildt og grotesk udseende. Det er som om, at jo længere væk man kommer fra brugen af masker, jo mere outreter bliver stilen. Det virker som en slags kulturens krampetrækning.

Hver maskeskærer har sin stil inden

for de givne rammer: naturlig størrelse, sort bundfarve, indsatte tænder i munden, og udskæringer, der går ned i træet, således at striben står lyst mod den sorte farve. De indsatte tænder kan være rigtige dyretænder eller tilskårne ben- og træ-tænder. I nutidige masker ses også tit en tunge bag tænderne. Indsatte øjne af ben eller tand kendes i enkelte tilfælde. På masker fra Scoresbysund bruges at sætte hår og somme tider skæg af moskusoksehår på, og nu og da ser man øjenbryn markeret med skind eller fjer. Hovedsagelig skabes virkningen dog i træets materiale alene med den sorte farve til hjælp.

Trods de traditionelle former i ma-

skerne sporer man bag den stilistiske spændetrøje et genkendeligt menneskeansigt, et portræt. Det er som visse maske-skærere må have brugt sig selv som model: bagved de vedtagne ornamenter ses et selvportræt. Regulære portrætter kendes også, let karikerede skildringer især af en lang række danske og europæiske videnskabsmænd. Sikkert fordi netop disse mennesker har spurgt efter masker og tilbudt at købe, hvorefter man har lavet en maske af dem selv, siden de nu var så interesserede.

I Sydgrønland, hvor befolkningen er blandet med østgrønlandere, fremstilles masker af en særlig type: flade træmasker, beregnet til at hænge på væggen, med sortmalet hår og øjenbryn, men uden ornamentik. Maskerne er klart portrætter af familiemedlemmer og naboer, af og til ret grove karikaturer. En enkelt kunstner fra Sydgrønland bruger dog ornamenter i sine vildt forvredne, næsten surrealistiske rester af et menneskeansigt.

Mitårtut-maskerne følger et andet mønster. De forestiller ikke en person eller en ånd, men skal bare maskere, ukendeliggøre bæreren. Som regel laves de af skind, og virkningen beror på kontrasten mellem glat og håret skind. Kunstnerisk repræsenterer de en blandform mellem skulptur, kunsthåndværk og maleri, idet farvede skindlapper ofte er syet på – eller også er det en form for objektkunst, som f.eks. den maske, hvis øjne er batterihylstre, eller rugbrødsmasken med øjne af juletræskugler. – Mitårtut-maskerne kan have alle udtryk: vrede, glade, fjogede – hvorimod de traditionelle træmasker så godt som alle er angstens og skrækkens repræsentanter.

Det vil nu sikkert være klart, at spørgsmålet, om masken er et portræt eller et kultisk redskab, ikke kan besvares entydigt. At maskekunsten har kultiske rødder er vel hævet over enhver tvivl, og selve systematikken i stregornamenterne: tre-fire streger ved næseroden, streger rundt om øjnene, markering af næsefløjene osv. tyder på en særlig mening, en fast tradition, der må have med en kult at gøre. Men at kunstnerne „realistisk“ har kigget på sig selv og deres nærmeste, når de har gengivet et ansigt, synes også klart.

Selv masker, der skulle forestille hjælpeånder, kunne være realistisk opfattede, idet disse væsener blev accepteret som værende af et ganske bestemt udseende og observans. Ingen drog i tvivl, at de så ud som beskrevet af åndemaneren. De var realiteter.

Den kunstneriske værdi af maskekunsten som helhed forekommer mig stor, især ved de mere beherskede udtryk for henholdsvis det barokke og det skrækindjagende, altså især den ældre maskekunst og Mitårtut-maskerne. Det kan heller ikke nægtes, at den sorte farve, der blev fremstillet før i tiden af lampesod og tran, gav en større glød og dybde til træet end den nutidige plasticmaling, som dækker og lukker for træets egen virkning. Drivtømmere, der blev brugt førhen, havde vel også en ædlere karakter, et spil i sig selv, som det importerede bygningstræ ikke kan opvise.

Alligevel er det ikke afgørende for den kunstneriske kvalitet at bruge det gamle materiale. Fra 1973 findes der en meget udtryksfuld og smuk maske forarbejdet af det højst uædle polyæstyren-skum brugt som emballage for en transistorradio. Be-



*Mitârtut-maske fra Østgrønland, indsamlet af Gert Nooter 1972.
Tilhører Rijksmuseum voor Volkenkunde, Leiden.*

malet og skåret ud med et ansigt på begge sider og med en løs top, så masken kan forestille både mand og kvinde. Præcis

samme system som den førømtalte ældste håndmaske, der er godt gemt i Nationalmuseets kælder og ikke kendt af den al-

mindelige befolkning i Grønland – der er altså ikke tale om en kopi.

Polyæstyrén-masken er sammen med adskillige andre nutidige masker et bevis på, at begreberne lever, og at menneske- og åndeskildringerne stadig udfolder sig med kunstnerisk styrke hos de grønlandske maskekunstnere.

Der er nævnt at missionens folk ikke havde nogen forståelse for den kunstneriske og kulturelle værdi af f.eks. maskerne, men kun så dem som en trussel mod kristendommen, og derfor – i deres ivrige overbevisnings navn – beordrede maskerne tilintetgjort. Men præsterne har derforuden sikkert også syntes, som den almindelige mening var blandt europæere, at maskerne var uhyggelige og grimme.

Helt op til vort århundrede var det gængse kunstsyn så domineret af renæssancens centralperspektiv og hele kunstopfattelse, at naturfolks kunst forekom klodset, plump og primitiv. I bedste fald blev dens værker betragtet som kuriosas, og det er da også betegnende, at kunst fra Afrika, Stillehavets øgrupper, indianernes og eskimoernes kunst alt sammen blev placeret på etnografiske museer og ikke på kunstmuseer.

Det blev europæiske billedkunstnere, der opdagede, hvilken rigdom af former, farver og linier der var at hente hos naturfolkene. Men vigtigst: hvilket fortættet udtryk og liv, der prægede disse skulpturer og masker. Selv om kult og magi var den baggrund, der ofte pålagde de „primitive“ kunstnere at udføre deres arbejder efter bestemte forskrifter, udtrykte kunstnerne sig med en frihed og sans for abstraktion, der kom til at virke som en befrielse for europæiske kunstnere.

Som en følge af opdagelsesrejserne begyndte kunstnerne i 1800-tallet at søge inspiration i andre kulturer end den klassiske græsk-romerske, og vendte i første omgang deres opmærksomhed mod Østens kunst. Det begyndte i Frankrig med Delacroix's interesse for det orientalske, og det fortsatte med impressionisternes optagethed af den japanske kunst. Det er velkendt, at kendskabet til japanske træsnit betød noget ganske afgørende for kunstnere som van Gogh og Toulouse-Lautrec. I slutningen af 1800-tallet åbnede Paul Gauguin med sine billeder og bøger fra Tahiti både kollegers og publikums øjne for hidtil ukendte værdier i Océaniens kunst og kultur.

Vi passerede århundredskiftet, omkring 1906, inden den afrikanske kunst blev værdsat og fandt vej til samlingerne, takket være de franske kunstnere Matisse, Vlaminck, Derain og Picasso. I 1907 malede Picasso sit berømte billede „Les Femmes d'Alger“, hvor kvindernes ansigter er klart inspireret af vestafrikansk maskekunst. Et billede, der klart bryder med den klassiske billedopfattelse, og som kom til at stå for den abstrakte kunst gennembrud.

Igennem disse kunstneres arbejder, især Matisse og Picasso, spredtes interessen for naturfolks kunst, den „oprindelige“ kunst. Man søgte ned til kilderne, ledte efter den ufordærvede, spontane udfoldelse. Denne søgen efter at afdække dybe, indre lag hang også sammen med tidens interesse for psykoanalyse, for Freuds teorier.

Kunstnere som Paul Klee og Miro fortsatte denne linie, og betegnende er det, at Museum of the American Indian i 1943 i



Maske af polyæstyrén-skum, indsamlet af Gert Nooter i Østgrønland 1973.

desperat pengenød solgte af sin samling, deriblandt eskimomasker, da blev disse omgående købt af kunstnere. Det var førende surrealistiske malere og forfattere, der var flygtet fra Europa under krigen og videreførte deres arbejde i USA: André Breton, Max Ernst, Roberto Matta, Yves Tanguy, Kurt Seligmann og Enrico Donati.

I det danske kunstliv var det kunstnere som arbejdede spontant og søgte efter det størst mulige følelsesmæssige udtryk, der gik på Nationalmuseet, til Kjersmeiers samling eller på Musée de l'Homme i Paris for at søge inspiration. Det var navne fra Høstudstillingen og Cobra, som f.eks. Asger Jorn, Ejler Bille og Carl Henning

Pedersen, men også kunstnere fra Linien som Robert Jacobsen og Knud Nielsen. Dybest influeret af maskekunsten var dog Egill Jacobsen, hvis arbejder fra 1930'erne simpelthen har været maskebilleder.

Egill Jacobsen fortæller selv, at masken for ham er midlet til at udtrykke sindets rørrelser; den bliver selve det maleriske sprog. Mange gange ligger der oplevelser bag, som man ikke umiddelbart kan aflæse: maskerne videregiver ikke altid indtrykket af ansigter eller mennesker, men kan udtrykke stærke natursansninger, oplevelser af vind og vejr, universet og samhørighed hermed. En kosmisk fornemmelse, der med farvernes intensitet og i maskens form gengiver sindets mange tilstande.

Disse udtalelser fra Eigill Jacobsens side giver mig en fornemmelse af, hvor tæt forbundet kunstnere i forskellige kulturer kan være:

Billedhuggeren Aron Kleist, hvis produktion ofte viser åndefigurer, forvredne og slyngede skikkelser, der med mytologiske figurer som motiv, afspejler heftige sindstilstande, har nok også et kosmisk udgagnspunkt, når han kan sige følgende: „Min baggrund for at være kunstner er min fortid som fanger. Når jeg færdes i naturen, iagttager jeg nøje dyrenes liv og vejrligets omskiftelighed – alle disse forhold er baggrunden for alle de ting, jeg laver“.

De gamle grønlandere troede på *sila* – en magt, der gennemstrømmede alt. Hvor betegnende, at *sila* både betød vejr, univers og – forstand. Det er forståeligt, at masken, der som symbol kunne udtrykke alt dette, blev en inspiration og en befrielse for andre kulturer, for os.