

INLEIDING Frans Masereel (1889-1972) is de belangrijkste graficus en houtsnijder uit de twintigste eeuw. Zijn tekeningen in kranten en tijdschriften en zijn houtsneden waren herkenbaar en eerlijk. Die toegankelijkheid heeft veel bijgedragen aan zijn populariteit sinds de jaren twintig van de vorige eeuw. De tijdloze moderniteit van Masereel heeft vele kunstenaars beïnvloed, tot vandaag.

Dit nummer neemt ons mee naar Blankenberge in 1889, waar de wortels van Masereels oeuvre liggen in de burgerlijke kunst van het fin de siècle en de *Belle Époque*. We volgen hem naar de kunstacademie in Gent, maar ook in de steegjes en kroegen van de stad, en naar Parijs waar hij zich in 1911 als *artiste-peintre* vestigt. Masereel zoekt er zijn weg, zoals zoveel kunstenaars. In de Franse hoofdstadervaart hij “een constante beroering die verwondert”. Hij tekent onophoudelijk: op straat, op een bank, om het even waar. Masereel maakt kennis met de anarchistische publicist Henri Guilbeaux, die hem introduceert bij de Europese intelligentsia. Masereel kan zijn kritische spotprenten publiceren en begint houtsneden te maken. Hij snijdt een wereld in zwart-wit, van meedogenloze boudoirtaferelen tot ongenadige portretten en grimmige straatscènes.

Dan gaan we met Masereel naar Zwitserland, waar hij in oktober 1917 de Franse schrijver Romain Rolland ontmoet. Beiden zijn ballingen, de ene tekent voor de pacifistische pers, de andere is auteur van geëngageerde artikelen. Hun vriendschap en wederzijdse waardering resulteert in de uitgave van boeken waarin de teksten van Rolland en de houtsneden van Masereel de hiërarchie tussen schrijver en illustrator opheffen.

In 1918 publiceert Frans Masereel in eigen beheer *25 images de la passion d'un homme*. Dit werk is zijn eerste beeldroman zonder woorden. Ook zijn latere boeken met houtsneden vallen op door de narratieve inventiviteit. Met dit nieuwe genre slaagt Masereel erin de wereld om te zetten in beelden, een wereld die getekend is door de oorlog, het kapitaal en zijn marionetten. Het zijn deze romans zonder woorden die vandaag de belangstelling opwekken van een nieuwe generatie van baanbrekende tekenaars.

We reizen ook mee met Masereel naar de Sovjetunie, in 1935 en 1936. Hij wordt er warm onthaald en maakt vele tekeningen die de Moskouse pers gretig publiceert. Masereel krijgt tentoonstellingen en ontmoet Russische kunstenaars, Duitse communisten in Moskou, Franse intellectuelen in Tbilisi... En ziet hij de zuiveringen van Stalin die dan volop aan de gang zijn?

Ten slotte bezoekt dit nummer de wereldtentoonstelling in Parijs van 1937, waarvoor Masereel twee grote composities maakt. De wandtekening *L'enterrement de la guerre*, te zien in het Vredespaviljoen, en het schilderij in zwart-wit *La famille en lecture* voor het Belgische paviljoen. Het motief van de rustig lezende mens in de onrustige stad komt in het latere oeuvre van de kunstenaar vaak voor.



FRANS MASEREEL. LEVEN IN ZWART-WIT

02 Leven in zwart-wit

10 De pen en het burijn

16 De beeldromans zonder woorden

24 Masereel in het land van de Sovjets

32 De begrafenis van de oorlog en de lezende familie

40 Praktisch

LEVEN IN ZWART-WIT

Van *Blankenberghe-Bains* naar Parijs

Wie de figuur Frans Masereel vat in het *format* van de televisiequiz *De Slimste Mens* komt al heel ver met de begrippen 'houtsnede', 'expressionisme', 'grootstad', 'zwart-wit' en 'pacifist'. Zo heeft de man naam gemaakt in de lange twintigste eeuw die hij met overgave heeft doorkruist, van zijn geboorte in Blankenberghe anno 1889 tot zijn overlijden in Avignon bijna 83 jaar later. Weinig andere beeldend kunstenaars hebben zozeer hun stempel gedrukt op een tijdperk dan deze houtsnijder. Masereel ontwikkelde een uitermate persoonlijk en herkenbaar idioom, dat meerdere generaties kon boeien en nog altijd actueel oogt. Wie de generiek van het Canvas-poëzieprogramma *Winteruur* bekijkt, begrijpt wat ik bedoel: ongemerkt zijn Masereels houtsneden een tekenfilm in krachtig zwart-wit geworden. De geduldige man met het brilletje op de divan in de laatste sequens zou een tweelingbroer van de kunstenaar kunnen zijn.

Met hun montage van beeldfragmenten hebben de makers van deze intro een foutloos parcours afgelegd. Masereels quasi tijdloze moderniteit wordt geïncarneerd door staatlantaarns, de skyline van een metropool, verlichte ramen van appartementsgebouwen, een voorbij denderende trein en een salon met leeslamp. Zo staat het oeuvre van de kunstenaar op ons netvlies gebrand – als een reeks motieven, silhouetten en leestekens. Zo kwam het tot ons sinds de jaren twintig van vorige eeuw tot de *sixties* en later, toen zijn prenten aan een tweede of derde leven begonnen als omslag of illustratie voor – politiek vaak progressieve – publicaties. Uit mijn eigen jeugd in de jaren zestig en zeventig herinner ik mij de enthousiaste commentaren van mijn zo goed als ongeletterde grootouders, wanneer ergens een houtsnede van Masereel opdook. Net als de populaire auteurs Louis Paul Boon of Bertolt Brecht was hij 'één van hen', iemand met het hart op de juiste, linkse plaats. Dat het werk van deze kunstenaar een zekere toegankelijkheid had – het was leesbaar, herkenbaar en eerlijk – heeft veel bijgedragen aan zijn populariteit. Elk van Masereels taferelen in zwart-wit, met strak in het beeldkader gevatte figuren, kan gelezen worden als een klein verhaal van verwarring, liefde, geilheid en onmacht tegen het achterdoek van sociale ongelijkheid of dreigend geweld. *La vraie vie, quoi!* In deze prenten is het altijd 'nu'. Daarom noemen we ze modern.

Frans Masereel, *Zelfportret*, 1909,
potlood op papier, 25,8 x 21 cm
PRIVÉVERZAMELING

© SABAM & FRANS MASEREEL STIFTUNG SAARBRÜCKEN





Frans Masereel, *Le beau mec*, 1922, houtblok, 27 x 20 cm
PRIVÉVERZAMELING
© SABAM & FRANS MASEREEL STIFTUNG SAARBRÜCKEN

Frans Masereel, *Le beau mec*, 1922, houtsnede, 27 x 20 cm
PRIVÉVERZAMELING
© SABAM & FRANS MASEREEL STIFTUNG SAARBRÜCKEN

De artiest zou dat allicht niet tegenspreken. Voor hem is de houtsnede van alle grafische technieken de meest simpele, eerlijkste en directe. “Ze is eenvoudig omdat er slechts een paar werktuigen aan te pas komen – guts, burijn of mes – en een blok hout [...] Ze is eerlijk omdat je niets kunt bijwerken, opsieren, wegmoffelen, voorgoochelen. Direct ten slotte, omdat ze de kijker bij de eerste oogopslag uitsluitend boeit met de wisselwerking van zwart en wit.” Zo neemt hij ons mee naar de essentie: een uitgebeeld, ingekookt universum dat wij kunnen begrijpen omdat we het zo goed kennen.

BLANKENBERGHE-BAINS Toch heeft Masereels oeuvre, dat na de Grote Oorlog in de plooi viel waaruit het zich nooit meer losmaakte, zijn wortels in de burgerlijke kunst van het fin de siècle en de *Belle Époque*, die gouden tijd in de aanloop naar de wereldbrand van 1914. Het artistieke parcours van de jongeman speelt zich helemaal af in de sfeer van het burgersalon en de academie, de klassieke kweekvijvers van de Europese creativiteit rond 1900. Voor Masereel begint het leven in zwart-wit op een grijze juli-ochtend in 1889. Plaats van de handeling is Villa St. Christophe, een herenhuis op de zeedijk in Blankenberge naast het al even chique Hôtel de Venise. In de villa woont zijn vader, rentenier, met zijn bijna twintig jaar jongere tweede echtgenote. Het is goed

Frans Masereel, *Le baiser*, 1924, houtsnede, 47,3 x 33,5 cm
PRIVÉVERZAMELING
© SABAM & FRANS MASEREEL STIFTUNG SAARBRÜCKEN

Frans Masereel, *Gleiches recht für alle in Die Kämpferin*, nr. 4-5, 1928, blz. 2-3
© SABAM & FRANS MASEREEL STIFTUNG SAARBRÜCKEN

Frans Masereel, *La dernière colonie libérée in La Feuille*, nr. 85, donderdag 6 december 1917
© SABAM & FRANS MASEREEL STIFTUNG SAARBRÜCKEN

Text in French and German, including the headline 'La dernière colonie libérée, par FRANS MASEREEL.' and 'Gleiches Recht für alle... Alle Deutschen sind nach der Verfassung gleich.' It features a cartoon illustration of a man in a top hat and a man in a dark suit.

le M. Wilson au Congrès... guerre américains. Déclaration de guerre à l'Autriche-Hongrie

toeven in *Blankenberghe-Bains*, daar op de strandpromenade die als allereerste in Europa met elektrische lampen wordt verlicht. De jonge dichters Emile Verhaeren en Georges Rodenbach schrijven er impressionistische verhaaltjes voor *La Plage de Blankenberghe*, een krantje dat in het zomerseizoen verschijnt. Op het strand heeft Henry Van de Velde, die in de aanloop naar een leven als designer en architect een zisprongetje naar de schilderkunst maakt, in 1888 zijn eerste pointillistische doek geschilderd: een quasi fotografische uitsnede van de schaduw van een badhokje met de kleurrijke zeedijk op de achtergrond. Na de openbaring van Seurats manifest *Un dimanche après-midi à l'Île de la Grande Jatte* in Parijs anno 1886 en een jaar later in Brussel, is elke avant-gardekunstenaar die zichzelf respecteert met overgave aan het stippelen geslagen. Even later zal Van de Velde op de zeedijk de tekenaar Félicien Rops, de schrijver Maurice Maeterlinck en de veelbelovende socialistische politicus Emile Vandervelde ontmoeten; zo krijgt een netwerk vorm, met zicht op de golven. De zee is voor de kleuter Frans Masereel het eerste spektakel dat hij te zien krijgt. Zijn biograaf Joris van Parys merkt terecht op dat de jongen vier jaar lang in een marine leeft, “ondergedompeld in het landschap van de Noordzeekust”. Het doet iets met een mens die zijn leven lang zal kijken.

De tweede halte in Masereels jeugd heet Gent. Is het in de strenge katholieke scholen van de stad aan de Leie dat de kiem ligt van zijn revolte tegen god en gebod, zoals Van Parys vermoedt? Het is mogelijk, net zoals de betogingen voor het algemeen stemrecht, de dagelijkse beelden van arme wevers die naar de fabriek sjokken en de berichten over de oorlog in Transvaal de jongen wellicht naar het socialisme en het pacifisme hebben gedreven.

Tijdens de Eerste Wereldoorlog zal het militante karakter in zijn tekeningen naar boven komen, maar eerst heeft Frans nog recht op een artistieke opleiding volgens het boekje. Hij studeert cello en zang aan het Conservatorium; 's avonds speelt moeder Louise stukken van Händel op het harmonium. Later start haar zoon een opleiding typografie en belandt hij door zijn aanleg voor tekenen op de kunstacademie. Allicht steekt hij in die dagen evenveel op van de gedegen leraar tekenen Jean Delvin als van de karikaturisten die publiceren in het Franse satirische blad *L'Assiette au Beurre*. Het zijn de pennen van Steinlen, Vallotton, Grandjouan en hun trawanten die de jonge Masereel vormen. Zie hem daar staan op de portretten die zijn Gentse vriend Jules De Bruycker omstreeks 1909 maakt wanneer Frans zijn atelier in het Patershol bezoekt: een lange schrale gestalte in een veel te grote jas, een 'ridder van de droevige figuur' die nog niet weet dat hij zijn lange leven tegen reëel bestaande windmolens zal vechten. Met guts en beitel maar altijd zonder woorden. Illustreer en vertellen zal hij, met beelden laten zien hoe de dingen zijn, in ons hoofd en in het echt. Als een verdwaalde symbolist in een kille nieuwe eeuw.

BESTEMMING PARIJS De Bruycker troont zijn vriend Masereel mee naar de onderbuik van Gent, naar de steegjes, stationswachtzalen en kroegen waar hij werkt. Daar ervaart Frans dat de personages van Steinlen echt bestaan. Straks zal hij ze ook in Parijs op straat tegenkomen, tijdens een eerste bezoek aan die stad dat naar meer doet verlangen. Na een lang studieverblijf in Tunesië met zijn Franse vriendin Pauline zal hij zich in december 1911 als *artiste-peintre* in de Franse hoofdstad vestigen. Het huis waar het stel aanvankelijk verblijft, rue de Navarre 3 in het 5^e arrondissement vlakbij de Arènes de Lutèce, bestaat nog altijd. Wat later vestigen



Jules De Bruycker, *Frans Masereel in zijn atelier*, 1909, potlood en aquarel op papier, 57 x 25,5 cm
MUSEUM VOOR SCHONE KUNSTEN, GENT
© SABAM & FRANS MASEREEL STIFTUNG SAARBRÜCKEN
LUKAS-ART IN FLANDERS

Frans Masereel, *Tunis*, 1909, olieverf op doek, 44 x 51 cm
COLLECTIE MEVR. MIREILLE MASEREEL
© SABAM & FRANS MASEREEL STIFTUNG SAARBRÜCKEN



zij zich in de rue de la Convention 69 in het 15^e arrondissement, in de jaren twintig op een vijfde verdieping in Montmartre, rue Lamarck 32. Daar zal Masereel in de kleine achterkamer die zijn atelier wordt, het weidse panoramische uitzicht in zich opnemen, met een verrekijker spieden naar wat zich achter de ramen van de appartementen afspeelt en de keerzijde van de mooie façades in beeld brengen. Maar dat zijn zorgen voor later.

Wat doet een jonge artiest in de culturele hoofdstad van Europa? Masereel zoekt er zijn weg, zoals heel wat andere land- en lotgenoten het hem hebben voorgedaan. Halfweg de negentiende eeuw fungeert Parijs als een magneet voor al wie vindt dat België te klein is geworden voor zijn talent. Wiertz, Rops, Stevens, Verhaeren, Rodenbach, Maeterlinck, Van Rysselberghe, Evenepoel en talloze anderen verblijven er een lange tijd, en de lijst van kunstenaars die er enkele dagen of weken rondhangen is eindeloos. Van najaar 1910 tot april 1912 woont ook de Antwerpse schilder Jules Schmalzigaug in Parijs. Hij leert er het kubisme en het futurisme kennen; als een bezetene tekent hij in de metro en op straat. De grootstad bevalt hem wel, zo schrijft hij aan zijn ouders: “Hier tekent zich alles veel grootser af, er is meer leven, de afstanden zijn groter... Het is een constante beroering die verwondert.” Elke stap die je in Parijs zet geeft een artistieke impuls – alles houdt je wakker.

Wellicht kent Frans Masereel zijn landgenoot niet, maar hij zou het zeker eens zijn met die uitspraak. De koorts van de stad is ook in hem gevaren. Vermoedelijk mist hij de beruchte 27^e *Salon des Indépendants* van 1911 waar de kubisten de goegemeente in de gordijnen jagen, maar werken doet hij als geen ander. “Ik tekende hele dagen, van 's morgens tot 's avonds, op straat, op een bank, om het even waar tekende ik, zonder er ooit zelfs maar aan te denken dat ik het resultaat aan iemand zou laten zien.” Vindt hij in februari 1912 de tijd om naar de ophefmakende tentoonstelling



Frans Masereel, Suite *Passion moderne*, 1918, 9 inkttekeningen, 20 x 18,5 cm, *Le crucifié*
 KUNSTMUSEUM WINTERTHUR, GESCHONKEN DOOR HARRY EN MARGRIT JOELSON © SABAM & FRANS MASEREEL STIFTUNG SAARBRÜCKEN



Frans Masereel, Suite *Passion moderne*, 1918,
 9 inkttekeningen, 20 x 18,5 cm
 van links naar rechts en onder:
Les marchants chassés du temple
Nativité
Captivité
Le crucifié
 KUNSTMUSEUM WINTERTHUR,
 GESCHONKEN DOOR HARRY EN MARGRIT JOELSON
 © SABAM & FRANS MASEREEL STIFTUNG SAARBRÜCKEN



van de Italiaanse futuristen te gaan kijken in galerie Bernheim-Jeune (waar collega Schmalzigaug van zijn paard wordt gebliksemd en definitief overstag gaat voor de vormexperimenten van Severini & co)? Masereel haalt wel de 28^e *Salon des Indépendants*; drie tekeningen van zijn hand zijn van 20 maart tot 16 mei te zien in het paviljoen bij de Pont de l'Alma – in de catalogus treffen we als nummer 1001 ook nog *Nu descendant l'escalier* van Marcel Duchamp aan, maar dat werk zelf wordt niet tentoongesteld omdat het in laatste instantie wordt geweigerd. Meer dan waarschijnlijk gaat dat dispuut aan Masereel voorbij. Publiceren wil hij. Net als de jong gestorven Henri Evenepoel tracht hij zijn tekeningen te slijten aan de Parijse tijdschriften die hij zo zeer bewondert. Wanneer Masereel in oktober 1912 met een overvolle map karikaturen, goed voor minstens een vol nummer, aanbelt op de redactie van *L'Assiette au Beurre*, weet hij niet dat het bijna afgelopen is met het ooit zo populaire blad dat wordt aangezien als een van de voorlopers van *Charlie Hebdo*. De tekeningen van de jonge Belg worden niet geplaatst, maar de nieuwe hoofdredacteur Henri Guilbeaux moedigt Masereel aan om door te gaan. Bij de volgende aflevering van de *Indépendants* is hij weer van de partij met drie tekeningen: *Sortie d'usine*, *Coucher de soleil* en *Les expulsés*. In de catalogus straalt zijn naam tussen Kupka, Miro en Mondriaan. Dat lijkt een heuse consecratie, maar gelet op de 3.368 werken die er dat jaar te zien zijn, is het veeleer een succesje in de marge. Veel belangrijker is Masereels ontmoeting met Guilbeaux en de lange vriendschap die er het gevolg van is. De anarchistische publicist zal zijn Belgische makker introduceren bij het puikje van de Europese intelligentsia. Voortaan houdt de jongeman uit *Blankenberghe-Bains* zich op in de periferie van Stefan Zweig, Emile Verhaeren en Léon Bazalgette. Hij kan zijn kritische spotprenten publiceren in de rubriek *La Vie illustrée* van het eigenzinnige weekblad *Les Hommes du Jour*. Tegelijk begint hij houtsneden te maken waarin de geest van Félix Vallotton rondwaart. Het universum in zwart-wit waarmee de Zwitsers-Franse kunstenaar rond de eeuwwisseling naam maakte, lijkt wel een *prequel*, een noodzakelijke stapsteen naar Masereels oeuvre: leesbaar, eerlijk en zo direct als een stomp in je maag – net zoals de man uit Blankenberghe het voortaan zelf zal doen. Een wereld in zwart en wit dus, van meedogenloze boudoirtaferelen tot ongenadige portretten en grimmige straatscènes. En dan wordt het oorlog.

—
ERIC MIN



DE PEN EN HET BURIJN

Roman over een vriendschap

De Franse schrijver Romain Rolland en de Belgische graveur Frans Masereel ontmoeten elkaar op neutraal terrein op 12 oktober 1917. Niet in Genève, waar Masereel overdag werkt als vertaler voor het Rode Kruis en 's nachts als tekenaar voor de pacifistische pers, maar in Villeneuve, waar Rolland enkele kamers betreft in Hotel Byron. Ze kennen elkaar, maar niet goed. Ze behoren allebei tot de kolonie van ballingen – waaronder schrijvers en journalisten zoals René Arcos, Jean Debrit, Pierre-Jean Jouve, Jean Salives (die schrijft onder het pseudoniem Claude le Maguet) – en ze werken allebei voor het internationale tijdschrift *Demain*, opgericht door Henri Guilbeaux in 1916. Rolland schrijft artikelen voor *Demain*, Masereel zorgt voor de omslag en illustraties. De twee mannen hebben waardering voor elkaar, zelfs alvorens ze elkaar ontmoet hebben op de oostelijke oever van het meer van Léman (die ook wel de Riviera van het kanton Vaud wordt genoemd). Masereel heeft veel lof voor de standpunten van de geëngageerde schrijver en auteur van het pacifistisch manifest *Au-dessus de la mêlée* (1915). Rolland is onder de indruk van de “vreselijke visioenen” van de bezeten graveur. Hun ontmoeting bezeugt een onverwoestbare vriendschap en het begin van een actieve samenwerking. Die resulteert als vanzelf in de uitgave van boeken waarin de tekst van de ene en de houtsneden van de andere de hiërarchie tussen schrijver en illustrator opheffen, waardoor men enkel nog de tekst van Rolland ziet en de houtsneden van Masereel leest als een eenheid.

EEN SERPENT GENAAMD LILULI De gelegenheden om te verbreederen ontbreken weliswaar niet, maar tot samenwerking komt het pas in februari 1919. Masereel bezoekt zijn gastheer om hem te portretteren en die portretten te bundelen in een album. Hij vertelt Rolland bovendien dat hij samen met René Arcos een uitgeverij wil oprichten. Die heeft voorlopig nog geen naam, maar Rolland laat wel een andere naam vallen, namelijk die van een satirisch klucht die hij net af heeft en die hij graag opgenomen ziet in het fonds van de toekomstige uitgeverij: *Liluli*.

Linksboven:

Frans Masereel, *Hotel Byron*, s.d., inkt op papier, 13,5 x 18 cm

FRANK HENDRICKX, ARTEVENTURO ARCHIVES, HASSELT
© SABAM & FRANS MASEREEL STIFTUNG SAARBRÜCKEN

Linksonder:

Frans Masereel, *Portret van Romain Rolland*, ca. 1919, inkt op papier, 13,5 x 18 cm

FRANK HENDRICKX, ARTEVENTURO ARCHIVES, HASSELT
© SABAM & FRANS MASEREEL STIFTUNG SAARBRÜCKEN

Rechtsboven:

Frans Masereel, *Profielportret van Romain Rolland*, ca. 1919, inkt op papier, 17,9 x 13,4 cm

FRANK HENDRICKX, ARTEVENTURO ARCHIVES, HASSELT
© SABAM & FRANS MASEREEL STIFTUNG SAARBRÜCKEN



Frans Masereel, *Silhouet van Romain Rolland*, s.d.
MUSEUM VOOR SCHONE KUNSTEN, GENT
© SABAM & FRANS MASEREEL STIFTUNG SAARBRÜCKEN

Rechts:
Frans Masereel, boekillustraties voor Romain Rolland,
Liluli, 1919 (Parijs: Librairie Ollendorf)
© SABAM & FRANS MASEREEL STIFTUNG SAARBRÜCKEN

Masereel is meteen weg van de charmes van deze bedrieglijke blonde sirene die overal waar ze komt chaos zaait – een nauwelijks verholde metafoor die verwijst naar wat twee beschaafde naties ertoe brengt hun “mensen van goede wil” voor onbepaalde tijd in een loopgraaf op te bergen. Masereel verlaat Villeneuve met een kopie van de tekst van het stuk. Tot aan de publicatie van het stuk door Les Éditions du Sablier in juni 1919, is *Liluli* als het ware een partituur waarin week na week de literaire fantasie van de schrijver een gesynchroniseerde dialoog aangaat met de 32 houtsneden getekend en gegraveerd door de plastisch kunstenaar. Eens het boek af is, houdt Rolland niet op met zijn loftuitingen voor deze eerste geslaagde samenwerking, waardoor in zijn ogen voortaan tekst en illustraties onlosmakelijk verbonden zijn.



DE SILHOUETTENMAKER In 1911 had Louise Autant-Lara het theatergezelschap Art et Liberté opgericht, dat na de oorlog herdoopt werd tot Laboratoire de théâtre Art et Action. In 1922 beslist ze om met dat gezelschap *Liluli* op de planken te brengen. Ze contacteert daarom diegene die *Liluli* het leven heeft geschonken, en voor decors contacteert ze diegene die haar vorm en gestalte verleend heeft. Masereel is meteen enthousiast over deze samenwerking en stelt voor om voor deze fantasie “silhouetten en decorelementen” te creëren “die uitgeknipt worden en geprojecteerd op een scherm, zoals men doet met een toverlantaarn of met Chinese schaduwen”. Van eind augustus tot eind december is Masereel bezig met het maken van de decors en een vijftigtal silhouetten die zullen gemanipuleerd worden als marionetten achter een verlicht scherm. Rolland is verheugd over het initiatief: “Ik ben erg tevreden met die schaduwen. Ik had aanvankelijk zelfs de idee om een deel van mijn stuk te realiseren als film.” Hij is nog meer in zijn schik wanneer de componist Arthur Honegger toestemt om voor het stuk “filmmuziek” te componeren. Op kerstavond gaan de eerste twee voorstellingen in première in Le Grenier Jaune, een erg klein zaaltje in de Rue Lepic in Parijs. Op 31 maart 1923 gaat de volgende voorstelling door in de feestzaal van Suresnes (op uitnodiging van de lokale afdeling van de communistische partij). Een laatste keer wordt het stuk opgevoerd op 31 maart 1926 in Théâtre Adyar, een theater Italiaanse stijl in Parijs.

OVER MACHINES EN MENSEN Terwijl kunst enkel nog een tweederangsplaats bekleedt, lijkt de film reeds de toekomst van de massacultuur te bepalen. Masereel, de bedachtzame regisseur van films op papier, lanceert in juni 1921 de idee om een film op pellicule te maken. Rolland is meteen enthousiast. Hij gaat dadelijk aan de slag en schrijft een satire over de psychologie van de massa's en het freudiaanse ik dat strijd levert met de fordiaanse nachtmerrie van arbeiders in het tijdperk van de mechanische reproductie.

Opdat ze het intellectuele eigendomsrecht op dit “bijzonder cinematografische” idee niet kwijt zouden spelen, beslissen de twee namaak-broers Lumière in spe om snel het scenario te publiceren. Deze machinale symfonie krijgt de titel *La Révolte des machines ou la Pensée déchainée*. Ingenieur Masereel zet zich aan het werk voor de illustraties. Hij bedenkt een volk van wezens met een hart van staal en lemen voeten (een zaag op wielen, kranen met grijpers, op rails, hijskranen...). Maar ondanks al hun inspanningen zal *La Révolte des machines* nooit in het donker van de filmzalen raken. Enkel het met houtsneden geïllustreerde scenario zal verschillende keren uitgegeven worden: bij Les Éditions du Sablier in 1921, in het tijdschrift *Vanity Fair* in 1923, bij de Amerikaanse uitgever The Dragon Press in 1932, en ten slotte bij Les Éditions Pierre Vorms in Belvès in 1947. Ondanks die tegenslag blijft Masereel vastbesloten om zijn “oeuvre au noir” op het witte doek te projecteren. (En gebeurt ook in 1932 met Berthold Bartosch' bewerking van zijn beeldroman zonder woorden *L'Idée*.) Rolland zet zich in 1929 aan het schrijven van een nieuw filmscenario (*Mélusine*, een opdracht van het Berlijnse filmhuis Vita-Film; de film is een geschiedenis van de muziek, maar wordt nooit geproduceerd). Hun beider namen zullen echter nooit op een filmaffiche verenigd worden. Van 1923 tot 1927 is Masereel bezig met het omzetten van Rollands roman-fleuve *Jean-Christophe* in houtsneden. Het enthousiasme van de twee voor een nieuwe uitgave van dit werk luwt al gauw door de confrontatie met ernstige moeilijkheden

in de loop van het moeizame parcours dat de uitgave beschoren is (Les Éditions Paul Ollendorff staan op de rand van het bankroet, de uitgave wordt gered door Albin Michel). Verder gaat het ook om een werk van heel lange adem (meer dan 600 houtsneden verdeeld over vijf volumes) en verloopt de samenwerking met Rolland nogal pijnlijk – Rolland is niet zozeer boos als wel teleurgesteld. De geïllustreerde uitgave van *Jean-Christophe* sleept dus lang aan en zal *in fine* het laatste boek zijn met de naam van de beide kunstenaars op de omslag. Wel blijven de twee elkaar brieven schrijven en ideeën uitwisselen, tot het einde van de Tweede Wereldoorlog, wanneer Rolland, uitgeput door ziekte, voorgoed afscheid neemt.

—
SAMUEL DÉGARDIN

Frans Masereel, *Ontwerp voor Romain Rollands praalwagen voor een volksdemonstratie*, 1936, inkt en gouache op papier, 41,5 x 51,4 cm

KARL-HEINZ KLES, VICE-PRESIDENT FRANS MASEREEL STIFTUNG SAARBRÜCKEN

© SABAM & FRANS MASEREEL STIFTUNG SAARBRÜCKEN





DE BEELDROMANS ZONDER WOORDEN

In 1918 publiceert Frans Masereel in eigen beheer *25 images de la passion d'un homme*. Het werk is zijn eerste beeldroman zonder woorden (eigenlijk 'roman in beelden', want de term 'beeldroman' bestaat nog niet). Het is tevens de eerste van een reeks boeken met houtsneden die opvallen door de narratieve inventiviteit en het vernieuwende plastische karakter: er is de weelderige autofictie *Mon livre d'heures* (1919), het fatalistische simultaneïsme van *Un fait divers* (1920), de pantagruelseske

Frans Masereel, *25 images de la passion d'un homme*,
1918, reeks van 25 houtsneden,
boekformaat: 28,2 x 22,1 cm
© SABAM & FRANS MASEREEL STIFTUNG SAARBRÜCKEN



fantasmagorie van *L'Œuvre* (1928), de humanistische synthese van *Route des hommes* (1964). Deze houtsneden vertegenwoordigen een nieuw genre en worden in die tijd vooral opgemerkt door schrijvers zoals Romain Rolland, Hermann Hesse en Stefan Zweig. Zij zien in deze stomme verhalen niet enkel het vernieuwende, maar vooral een literatuur zonder woorden die erin slaagt om hun wereld om te zetten in beelden – een wereld die voor altijd getekend was door de oorlog, het kapitaal en zijn marionetten. Het zijn deze romans zonder woorden die vandaag opnieuw de belangstelling opwekken van een nieuwe generatie van baanbrekende tekenaars die actief zijn bij onafhankelijke uitgevers, van Thomas Ott tot Olivier Deprez. Hoewel er weinig onderzoek verricht is naar Masereels oorspronkelijk werk, is het duidelijk dat er banden zijn met de geschiedenis van het geïllustreerde boek, met de grillige geschiedenis van de houtsnede, en met de economische, politieke en maatschappelijke context waarin de auteur werkte.



Frans Masereel, *25 images de la passion d'un homme*, 1918, reeks van 25 houtsneden, boekformaat: 28,2 x 22,1 cm
© SABAM & FRANS MASEREEL STIFTUNG SAARBRÜCKEN

Frans Masereel, *La ville*, 1925, reeks van 100 houtsneden, boekformaat: 28,5 x 22,5 cm
© SABAM & FRANS MASEREEL STIFTUNG SAARBRÜCKEN



ERFELIJK BELAST Bedoeld als vervanging voor miniaturen, doet de houtsnede zijn officiële intrede in de vijftiende eeuw; in de Nederlanden ziet samen met de houtsnede ook de xylografische incunabel het licht: de *Biblia pauperum*. De *Bijbel voor de armen* is een boek van klein formaat met houtsneden, voorzien van een begeleidende gekalligrafeerde tekst. Aansluitend bij dat opzet realiseert Albrecht Dürer (1471–1528) verschillende reeksen houtsneden, zoals *Der Ritter vom Turm* (Bazel, 1493), *Das Narrenschiff* (Bazel, 1494) en ten slotte tussen 1496 en 1498 *Die Apokalypse*: het eerste boek dat exclusief door een kunstenaar gecreëerd en uitgegeven werd. Maar naar het einde toe van diezelfde eeuw resulteert het samengaan van het ambacht van tekenaar en graveur in het verdwijnen van de oorspronkelijke houtsnijkunst. In Europa moeten we wachten tot het begin van de negentiende eeuw vooraleer we opnieuw houtsneden als illustraties zien opduiken (naar tekeningen van Honoré Daumier, Gustave Doré en Grandville). Rond 1870 eigenen

Frans Masereel, *La ville*, 1925, reeks van 100 houtsneden, boekformaat: 28,5 x 22,5 cm

© SABAM & FRANS MASEREEL STIFTUNG SAARBRÜCKEN



zich ook schilders opnieuw te techniek toe (Paul Gauguin, Émile Bernard, Félix Vallotton, Edvard Munch), maar pas in de twintigste eeuw kunnen we echt spreken van een heropbloei, dank zij de patafysicus Alfred Jarry, de Duitse expressionisten (met de groep Die Brücke), de dadaïsten (Hans Arp, George Grosz) en de Belg Frans Masereel. De laatste stelt zich niet gewoon tevreden met de heropleving van deze plastische taal vol houtkrullen – hij maakt er meteen gebruik van om de beeldroman zonder woorden uit te vinden: een modernistische geste, opgedragen aan “de verdoemden der aarde” en de “slaven van de arbeid”.

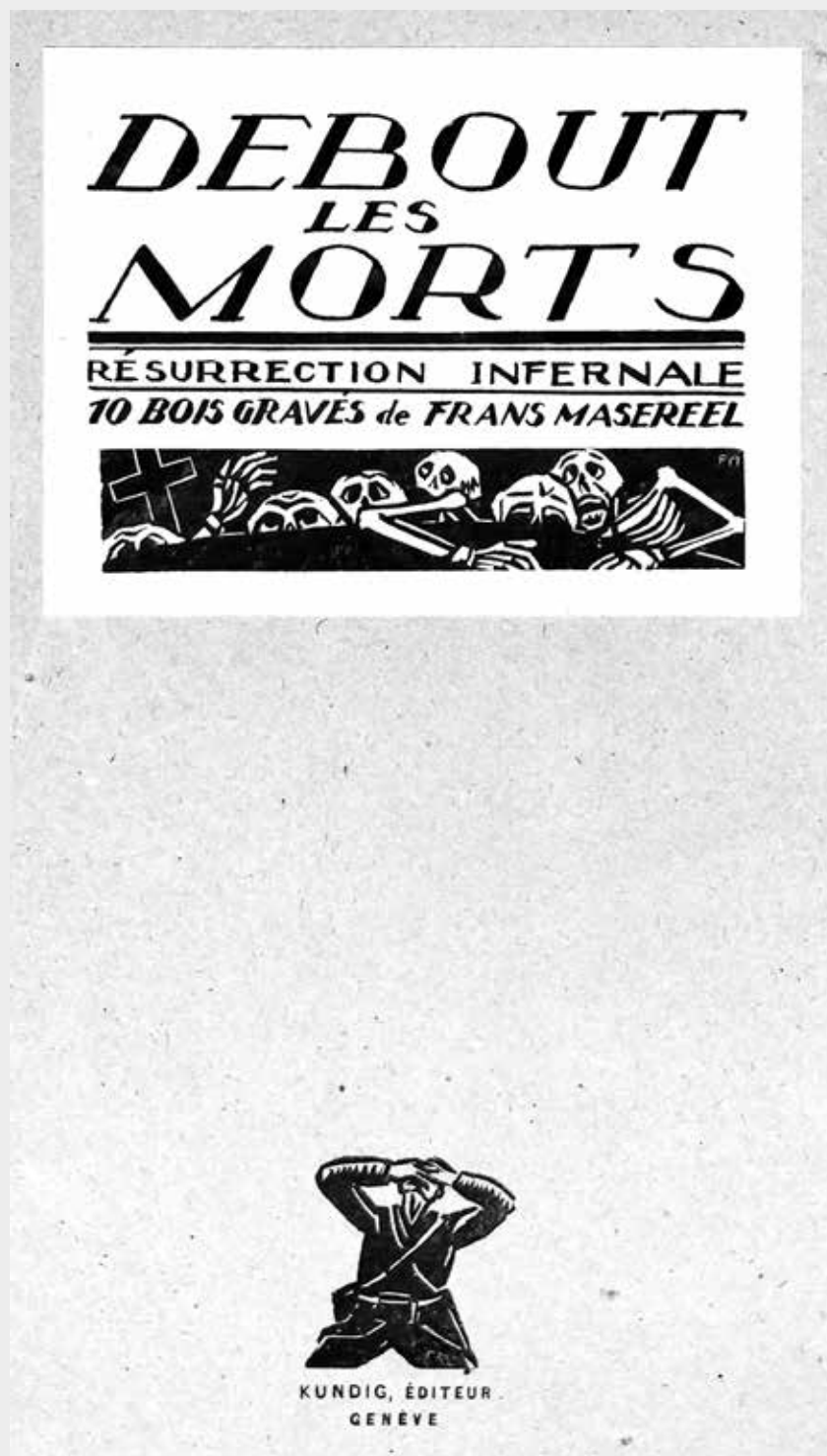
ZONDER WOORDEN Masereels romans vertellen een verhaal zonder meer. Hij heeft geen behoefte aan ondersteuning van een gecodificeerde geschreven taal, want hij gebruikt een universele taal – of een taal die verondersteld wordt universeel te zijn – die stoelt op een opeenvolging van beelden die hij in het hout

snijdt. De verhalen van Masereel kunnen het dus stellen zonder de diensten van een vertaler, of zoals Thomas Mann het stelt: “Het is absoluut niet nodig om zoals een kelner aan de Rivièra, of zoals die jonge meisjes die gestudeerd hebben aan een negentiende-eeuws pensionaat, een polyglot te zijn om te genieten van het oeuvre van deze grote kunstenaar.” Door de lay-out, die veel weg heeft van een mise-en-scène, leunen deze verhalen in houtsneden erg aan bij een kunst die het voorlopig nog zonder geluid moet doen, maar wel al veel van zich laat spreken: de filmkunst. Dat feit is niet ontgaan aan Claude Roger-Marx: “Gekweld door de tragiek van elke dag, heeft hij verschillende films gegraveerd.” En ook aan Thomas Mann is dit niet ontsnapt: “Het is een roman in beelden, een film die [...] geen behoefte heeft aan woorden, titels of tussentitels, en die zich louter richt tot het oog.” Masereels films op papier staan niet samen op het programma met films gerealiseerd met celluloid en camera, zoals deze van Abel Gance, Jean Renoir of Friedrich Wilhelm Murnau, maar ze behandelen op hun eigen manier dezelfde thema’s die deze regisseurs in hun films behandelen. De film *La Roue* (1922) van Abel Gance doet inderdaad denken aan Masereels *25 images de la passion d’un homme* (1918), *La Petite marchande d’allumettes* (1928) *Histoires sans paroles* (1920), *L’Aurore* (1927) of *La Ville* (1923-1925). Het is bovendien geen toeval dat Masereel zou samenwerken met Romain Rollan aan een film waarvan nu enkel een geïllustreerd scenario overblijft (*La Révolte des machines*, 1921), evenals een plot die gelijkenissen vertoont met de latere film *Métropolis* (1929) van Fritz Lang.

DE (AL TE) MENSELIJKE KOMEDIE De man of vrouw in de straat heeft, zo lijkt het, niet moeten wachten op de Eerste Wereldoorlog of op de crisis van 1929 om een penibel leven te lijden. De tweede industriële revolutie heeft hen niet gespaard en Masereel toont hen in hun eenzaamheid in een stedelijk universum dat gedomineerd wordt door laffe en lage instincten. Masereel is een zedenschetser die in zwarte tonen het kapitaal en zijn lakeien hekelt, of het rad van rampspoed dat het lot van het proletariaat bepaalt en binnenkort Europa in de chaos zal storten. Hij is de vader van de beeldroman, maar hij is niet de enige houtsnijder die beeldromans zal maken. In de periode van het interbellum zullen ook illustrators zich deze taal toe-eigenen om uitdrukking te geven aan wat mensen lijden in de marge van de economische crisis en aan de opkomst van gevaren in Europa. Onder dergelijke kunstenaars zijn bijvoorbeeld de Duitsers Otto Nückel (*Die Schicksal*, 1928) en Carl Meffert/Clément Moreau (*Nacht über Deutschland*, 1937-1938), en de Amerikanen Lynd Ward (*Wild Pilgrimage*, 1932) en Giacomo Patri (*White Collar*, 1940). Sinds de bloei van het stripverhaal in de jaren zeventig van de vorige eeuw heeft de beeldroman een groot succes gekend, maar we hebben nog twintig jaar moeten wachten tot er beeldverhalen gepubliceerd werden die alle beperkingen van het genre achter zich laten. Langzaam schuift het stripverhaal op naar andere disciplines (plastische kunsten, film, literatuur,...) en bevrijdt daarmee een nieuwe generatie van illustratoren, die nu ook de kans krijgen beeldromans zonder woorden te maken. Onder hen zijn bijvoorbeeld Éric Drooker (*Flood*, 1995), Olivier Deprez (*Le Château*, 2003), Thomas Ott (*Cinéma Panopticum*, 2005) of Vincent Fortemps (*Par les Sillons*, 2010). Zij beroepen zich min of meer op de grafische stoutmoedigheid en het modernisme van Frans Masereel.

—

SAMUEL DÉGARDIN



Frans Masereel, *Débout les morts – résurrection infernale*, 1917, reeks van 10 houtsneden, 13,3 x 10,5 cm (houtblokken)
AMSAB – INSTITUUT VOOR SOCIALE GESCHIEDENIS, GENT
© SABAM & FRANS MASEREEL STIFTUNG SAARBRÜCKEN

EEN ONWAARSCHIJNLIJKE VONDST

Ergens in 1999 gaf de zaakvoester van uitgeverij Europa Verlag in Zürich haar enige bediende de opdracht om de stock overtollige boeken in de kelder op te ruimen. Guy Droussart, zo heette de man, vond tussen de vele dozen boeken ook enkele houten kisten, met op het eerste zicht oude drukvormen. Hij gooide de kisten niet meteen weg en na zijn dagtaak wikkelde hij enkele drukvormen uit hun papieren verpakking. Meteen was hij geïntrigeerd door de doorkerfde en doorkraste houten blokken. Op sommige ontcijferde hij in spiegelschrift de letters FM. Niet in het bezit van een computer en nog minder vertrouwd met het internet, ging hij op zoek in de plaatselijke bibliotheek. Hij kwam er achter dat FM stond voor Frans Masereel en in de biografie *Masereel* van Joris van Parys, toen pas in het Duits vertaald, las hij tot zijn grote verbazing dat de vooroorlogse blokken van Masereel door de nazi's waren vernietigd. Hij verwittigde Joris van Parys, die nauwelijks geloofde wat hij hoorde en zich meteen naar Zürich repte. Door toedoen van Joris van Parys werden de blokken overgebracht naar België, geboorteland van Masereel, en toevertrouwd aan Amsab-ISG. In de kelders lagen in totaal een 300-tal blokken en galvano's (koperen replica's om grote oplagen te drukken), waaronder de blokken van *Débout les morts – résurrection infernale*, over de gruwel van de Eerste Wereldoorlog, en *25 images de la passion d'un homme*. Allebei absolute meesterwerken uit de beginperiode van Masereel, behorend tot zijn beste en tegelijk ook meest geëngageerde werk. Het begin ook van wat kenmerkend zou worden voor Masereels oeuvre: reeksen houtsneden, verhalen in beelden, zonder woorden. Wegens haar universele waarde, zowel artistiek als maatschappelijk, werd de suite *Débout les morts* in 2015 erkend als Topstuk van de Vlaamse Gemeenschap.

—
HENDRIK OLLIVIER





MASEREEL IN HET LAND VAN DE SOVJETS

Sinds de bolsjewieken aan de macht gekomen zijn in het land van graaf Tolstoj, is dat land een geliefde bestemming geworden voor linkse kunstenaars en intellectuelen. Het is dan ook met een zekere vanzelfsprekendheid dat de Belgische houtsnijder Frans Masereel dikke truien en lange onderbroeken in zijn valies stopt voor hij in mei 1935 en juni 1936 in de trein Parijs-Moskou stapt. Voor zijn eerste reis wordt Masereel uitgenodigd door het VOKS (Vereniging voor culturele relaties met het buitenland). Hij wordt warm onthaald door een officiële delegatie die hem liever ziet als de satirische illustrator van *La Feuille* (een selectie van zijn politieke tekeningen werd in 1923 in Moskou uitgegeven) dan als de hedonistische anarchist van *Mon livre d'heures* (de censuur belet dat zijn 'beeldromans zonder woorden' de oevers van de Moskva bereiken).

Tijdens zijn verblijf, dat meer dan een maand duurt, wordt kameraad Masereel van Moskou naar Charkov begeleid, en vandaar naar Leningrad. Zijn socialistische indrukken vormen het onderwerp van talrijke tekeningen, die hij graag uit zijn schetsboeken scheurt om ze te publiceren in de Moskouse pers. Vastbesloten om Russisch te leren, plant Masereel voor het jaar daarop een tweede verblijf van drie maanden in het socialistische land. In het gezelschap van zijn vrouw Pauline keert hij terug naar Moskou. Vervolgens vaart hij de Wolga af tot aan Astrachan, van waar hij met de Karl Marx naar de Kaspische Zee vaart. De processen en de zuiveringen zullen weldra voor ezelsoren zorgen aan de mooie prentkaart die Masereel uit de USSR meebrengt, maar de linkse intellectuelen maken zichzelf graag wijs dat de snor van Stalin geruststellender is dan die van Hitler.

DE EERSTE REIS (MEI-JUNI 1935) Masereel zet voor de eerste keer voet op sovjetbodem op 7 mei 1935 in het station van Moskou. Dank zij de publicatie zijn politieke tekeningen en de houtsneden waarmee hij de boeken van Rolland, Jouve en Holitscher geïllustreerd heeft, is hij geen onbekende meer in de intellectuele en artistieke kringen van de hoofdstad. Over zijn bezoek wordt verslag gedaan in de Moskouse pers, zoals blijkt uit artikelen die reeds enkele dagen voor zijn aankomst verschijnen in *Izvestia*, de *Literatoernaja Gazeta*, *Le Journal de Moscou* en in kranten van Duitse emigranten (*Internationale Literatur* en *Deutsche Zentral-Zei-*

Frans Masereel, *Moscou maisons anciennes et nouveaux buildings*, 1935, inkt op papier, 43,8 x 32 cm

FRANK HENDRICKX, ARTEVENTURO ARCHIVES, HASSELT

© SABAM & FRANS MASEREEL STIFTUNG SAARBRÜCKEN

tung). Er zijn obligate propaganda-activiteiten: men troont Masereel mee naar tentoonstellingen van sovjetkunst waar de doctrine van Zjdanov ('kunst voor allen') naar de letter wordt toegepast. In een interview met Heinrich Vogeler voor de *Deutsche Zentral-Zeitung* (22 mei 1935) uit Masereel zich echter sceptisch over deze kunst van kunstenaars die "een arbeider net zo schilderen als een appel op een bord".

Op 17 mei opent zijn eigen tentoonstelling officieel de deuren. Voor Masereel is het een gelegenheid om Sokolnikov (een revolutionair die tot de kolonie van Geneefse bannelingen behoorde) opnieuw te ontmoeten, om van gedachten te wisselen met de Duitse communisten in ballingschap (de dichter Johannes Becher en de schilder Heinrich Vogeler), en ten slotte om kennis te maken met een aantal Russische kunstenaars die voorlopig hun zomerverblijf in Siberië nog niet opgezocht hebben (de graveur Aleksej Kravtsjenko, de affichekunstenaar Dimitri Moor, het illustrator-trio Koekrynixy, de schilder Pjotr Kontsjalovski, de regisseur Alexander Tairov, de dichter en toneelschrijver Sergej Tretjakov).

Begeleid door zijn tolk, Nina Medlova (een Georgische die haar kinderjaren doorbracht in Parijs) en zijn gids die niemand minder is dan Ivy Low, de echtgenote van Minister van Buitenlandse Zaken Maksim Litvinov, zwerft Masereel door de Moskouse straten. Hij bezoekt kerken, het Kremlin, parken en historische plekken, oude wijken en de metro, die sinds kort rijdt. Omdat de Moskouse pers voortdurend een beroep op hem doet, gaat Masereel nooit de straat op zonder schetsboek. Op 26 mei verlaat Masereel de hoofdstad voor een zes dagen durende reis door

Frans Masereel, *Spoorarbeiders in Rusland*, 1935-36,

inkt op papier, 23 x 31,5 cm

FRANK HENDRICKX, ARTEVENTURO ARCHIVES, HASSELT

© SABAM & FRANS MASEREEL STIFTUNG SAARBRÜCKEN



Frans Masereel, *Rusland*, 1935-36, inkt op papier,

23 x 31,5 cm

FRANK HENDRICKX, ARTEVENTURO ARCHIVES, HASSELT

© SABAM & FRANS MASEREEL STIFTUNG SAARBRÜCKEN

Oekraïne. Hij bezichtigt de grote steden: Kiev, Charkov, Odessa en de parel op de kroon van het vijfjarenplan dat in 1932 voltooid wordt: de stuwdam op de Dnepr. Vanuit de trein bewondert hij het landschap, zonder te vermoeden dat duizenden boeren gedwongen werden deze graanschuur te verlaten en dat duizenden anderen een hongerdood gestorven zijn ten gevolge van de collectivisatie van de landbouw. Terug in Moskou, wordt hij verwacht in Tbilisi, de hoofdstad van Georgië, voor de vernissage van een tentoonstelling die aan hem gewijd is. Hij gaat echter liever voor een paar dagen naar Leningrad, waar hij langs de oevers van de Neva wandelt, de eilanden bezoekt, evenals het Mariinski-theater. Hij wandelt uren door het Hermitagemuseum en blijft lang stilstaan voor de Rembrandts (*Danaë*, *De terugkeer van de verloren zoon*...). Hij raakt ontroerd door de arbeiders en boeren die voor de eerste keer in hun leven, met de schaatsen aan de voeten, kennismaken met de weldaden van de Revolutie.

Op 14 juni komt hij terug in Parijs aan. Wanneer in mei het Frans-Russische vriendschapsverdrag wordt getekend, is het minste wat men kan zeggen dat het charmeoffensief geslaagd is. Masereel is geen stalinist geworden, maar in dit uur van gevaar voor Europa, is hij niet de enige die denkt dat Stalin misschien het beste tegengif is voor de democratieën die lijden aan de bruine pest.

Frans Masereel, *A la mémoire de l'ami disparu (Eugène Dabit)*, 1936, inkt op papier, 20,5 x 21,5 cm

COLLECTIE VINCENT

© SABAM & FRANS MASEREEL STIFTUNG SAARBRÜCKEN



DE TWEEDE REIS (JUNI-SEPTEMBER 1936) Sinds zijn terugkeer uit de Sovjet-Unie, is Masereel vervuld van de idee om terug de trein te nemen naar Moskou. Omdat hij geen zin heeft om deze keer afhankelijk te zijn van een tolk, is hij in de winter begonnen met Russisch leren met de hulp van een Russische banneling. Tevens vastbesloten om geen vooraf voor hem uitgestippeld traject te volgen, gaat hij aan de slag met kaart en een potlood om zelf een reisweg te kiezen.

Op 8 juni 1936 staat hij terug in Moskou, vergezeld van zijn vrouw Pauline, voor een verblijf van drie weken. Door de dood van Maksim Gorki op 18 juni moet het geplande bezoek aan Gorki's datsja in de buurt van Moskou uitgesteld worden. Masereel gaat naar het Vakbondshuis, waar hij voor *Vendredi* een portret schetst van de opgebaarde overledene. Eind juni verlaat de kunstenaar Moskou voor een laatste eerbetoon aan Gorki in zijn geboortestad Nizjni Novgorod. Vervolgens vaart hij de Wolga af tot aan Astrachan. Tweeduizend kilometer lang heeft hij elke keer de boot aanmeert de gelegenheid zijn Russisch uit te proberen bij de lokale bevolking. Maar op vertrouwelijke gesprekken hoeft hij niet te rekenen: journalisten zitten hem voortdurend op de hielen om zijn reisindrukken te noteren. In de Wolgadelta gaat het echtpaar aan boord van de Karl Marx voor een reis van drie dagen die hen naar Bakoe moet brengen, de aardoliestad aan de oevers van de Kaspische Zee; onderweg genieten ze van sjasliëk, kaviaar en wodka. In het Cultuurhuis in Bakoe wonen ze een recital bij van de Amerikaanse contra-alt Marian Anderson. Ze zetten hun lotgevallen verder in de trein naar het uiterste zuidoosten van het land, door de Kaukasus, tot aan Tbilisi.

Frans Masereel, *Moscou 19 Juin 1936, Maxim Gorki*, 1936, inkt op papier, 31,5 x 23 cm

FRANK HENDRICKX, ARTEVENTURO ARCHIVES, HASSELT

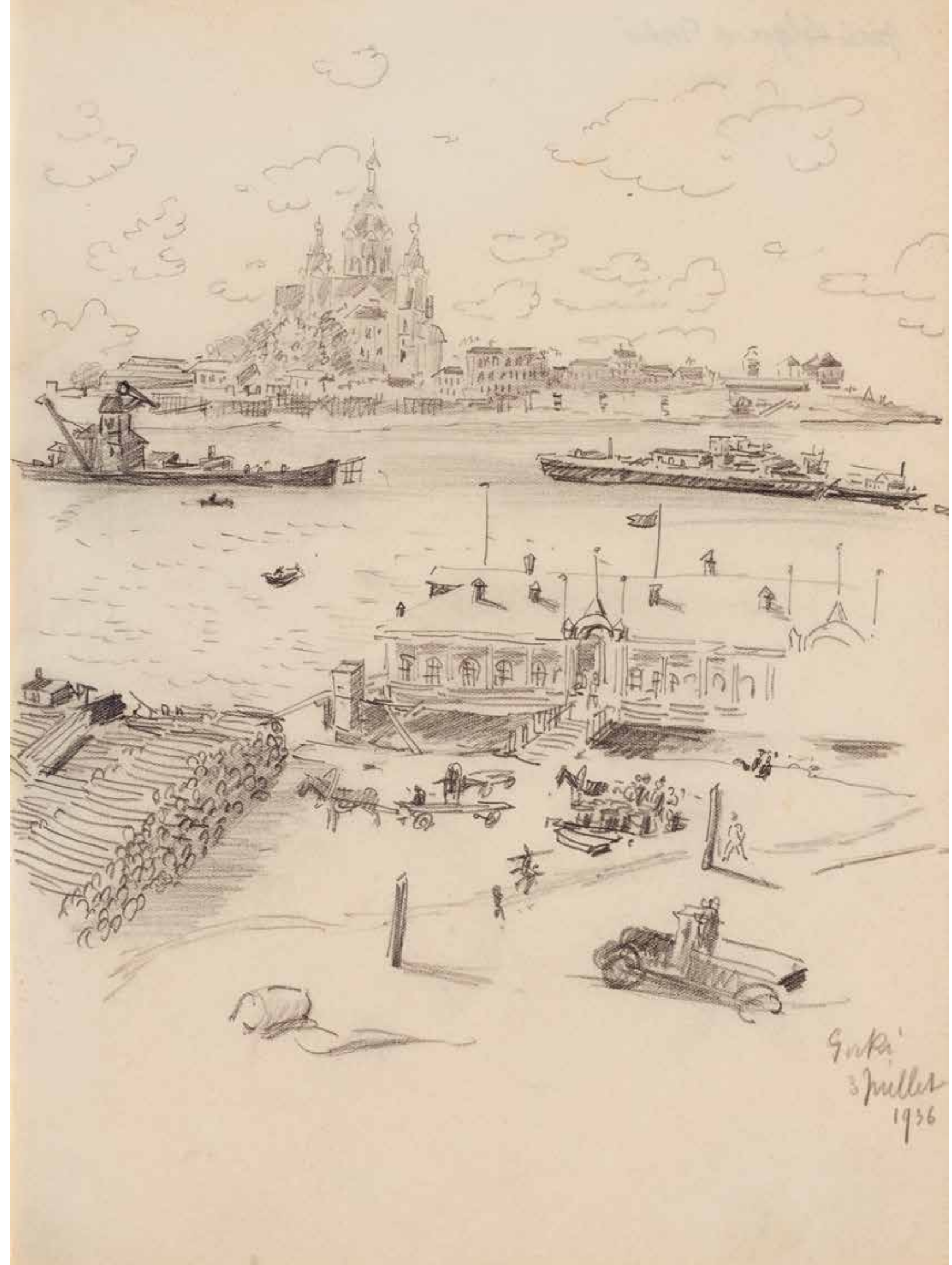
© SABAM & FRANS MASEREEL STIFTUNG SAARBRÜCKEN

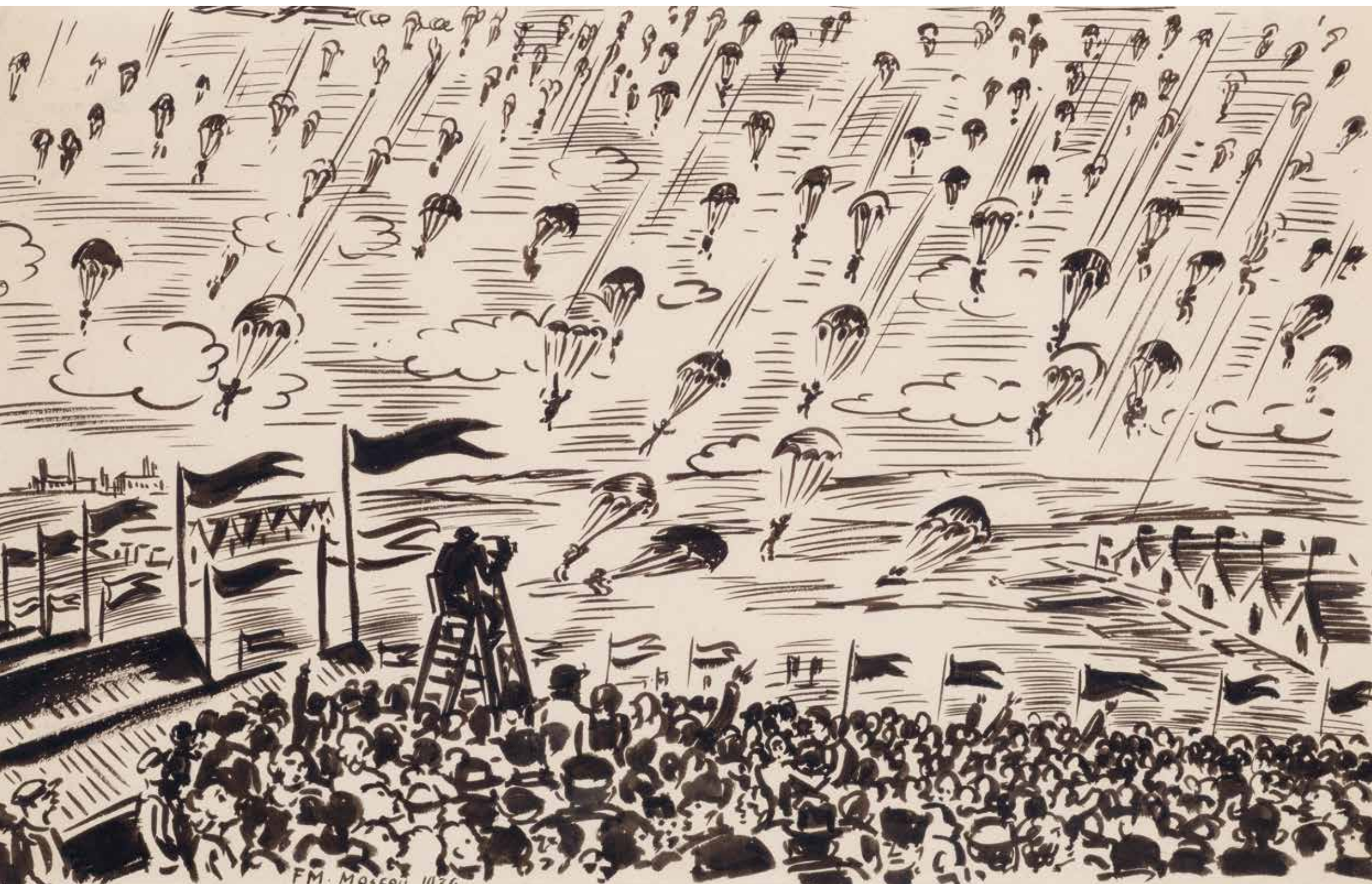
Frans Masereel, *Gorki 3 Juillet 1936*, 1936,

potlood op papier, 31,5 x 23 cm

FRANK HENDRICKX, ARTEVENTURO ARCHIVES, HASSELT

© SABAM & FRANS MASEREEL STIFTUNG SAARBRÜCKEN





Frans Masereel, *Pluie de parachutistes à la fête d'aviation*,

1936, inkt op papier, 18 x 29 cm

PRIVÉCOLLECTIE, BELGIË

© SABAM & FRANS MASEREEL STIFTUNG SAARBRÜCKEN

In de Georgische hoofdstad ontmoet Masereel geen Georgiërs, maar wel een handvol Franse intellectuelen die gekomen zijn om hun illusies te verliezen: André Gide en zijn genodigden (Jef Last, Pierre Herbart, Louis Guilloux, Eugène Dabit en Jacques Schiffrin). Samen met hen bezoekt het echtpaar Masereel in de gietende regen Batoemi, een stad aan de Zwarte Zee, op de grens met Turkije. Vervolgens gaat de reis naar de badplaats Soechoemi, waar een sfeer heerst als aan de Côte d'Azur: blauwe lucht, groene parken en tsjirpende cicaden. Het gezelschap logeert in een hotel voor toeristen. Masereel knoopt vriendschap aan met Dabit en ontmoet Gide op banketten, waar ze bij elke toast uitgenodigd worden om het glas te heffen op de gezondheid van Stalin.

Na Soechoemi verdeelt de groep zich. Gide neemt met zijn reisgenoten de trein naar de Krim, het echtpaar Masereel neemt de boot naar Novorossiejsk en vervolgens de trein naar Moskou.

Eind september logeert het echtpaar in Hotel Moskva, dicht bij het Rode Plein, waar een van de kamers ingericht is als atelier voor de kunstenaar. Hij maakt van de gelegenheid gebruik om zijn indrukken van de Sovjet-Unie om te zetten in tekeningen en schilderijen, vooral ook omdat op 22 september de jaarlijkse tentoonstelling van Moskouse schilders opent en hij zijn impressies van de Wolga, Astrachan en Batoemi, en zijn portretten van arbeiders mag exposeren.

In de hoofdstad ontmoet hij verder de Duitse toneelschrijver Bertold Brecht, de schilders Pjotr Kontsjalovski en Alexander Dejneka, de graveurs Vladimir Favorsky en Aleksej Kravtjenko, het trio Koekrynixy, en hij maakt kennis met de zwarte Amerikaanse acteur en zanger Paul Robeson. Overdag wandelt Masereel rond op pleinen en publieke plaatsen; 's avonds gaat hij naar de bioscoop om films te zien van Eisenstein, Poedovkin, Dovzjenko, of hij bezoekt de theaters (het Bolsjoj of het Marionettentheater), met of zonder Pauline.

In elk geval keert Masereel in het gezelschap van zijn vrouw op 29 september 1936 terug naar Parijs, duidelijk in de wolken. Dat kan niet gezegd worden van Gide, die met de publicatie van *Retour de l'USSR* voor een ongemakkelijke stemming zorgt en de snor van Stalin bepaald niet spaart. Masereel is duidelijk onder de indruk van dit boek. Men kan zich afvragen of de kunstenaar tijdens zijn twee reizen door de Sovjet-Unie de satiricus die hij zelf was tijdens de Grote Oorlog niet uit het oog heeft verloren – een satiricus die nooit gebrek aan ideeën had om met houtsneden of etsen alle vormen van propaganda aan de kaak te stellen. De zuiveringen in Moskou zijn nochtans volop aan de gang. Maar de processen in Moskou tasten niet zo vlug zijn goedgelovigheid aan: “De mensen hebben geen inzicht in de zaak, die op zich rechtvaardig is.”

—
SAMUEL DÉGARDIN

DE BEGRAFENIS VAN DE OORLOG EN DE LEZENDE FAMILIE

Frans Masereel werkt aan de wandtekening
L'enterrement de la guerre in het Vredespaviljoen
van de Wereldtentoonstelling van 1937 in Parijs
© SABAM & FRANS MASEREEL STIFTUNG SAARBRÜCKEN

Frans Masereel, ontwerp voor *L'enterrement de la guerre*,
1937, inkt en aquarel op papier, 37,5 x 63 cm
KARL-HEINZ KLES, VICE-PRESIDENT FRANS MASEREEL STIFTUNG
SAARBRÜCKEN
© SABAM & FRANS MASEREEL STIFTUNG SAARBRÜCKEN



De meeste herinneringen aan de wereldtentoonstelling in Parijs van 1937, de *Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne*, worden in belangrijke mate bepaald door één kunstwerk, Picasso's *Guernica*, het pronkstuk van het Spaanse paviljoen dat in één klap de wereld heeft veroverd. De weerzinwekkende verbeelding van het Nazi-bombardement op het Baskisch stadje heeft dankzij postkubistische deformaties en surrealistisch symbolisme onvermijdelijk een bewustzijn van oorlogsdreiging en zelfs onaangekondigde vernietiging binnengebracht in de collectieve verbeelding tijdens de laatste jaren van het interbellum. Frans Masereel, die enkele maanden voor zijn deelname aan de wereldtentoonstelling in Spanje verbleef, heeft de pijnlijke gevolgen van de Spaanse burgeroorlog met lede ogen moeten aanzien. Republikeinse massademonstraties in Barcelona en de hongersnood op het Catalaanse platteland lieten een diepe indruk op hem na. Als kunstenaar was hij in de jaren twintig en dertig uitgegroeid tot de belangrijkste houtsnijder van de twintigste eeuw. Zijn *romans-en-images*, maatschappijkritisch en getypeerd door pacifistische ideeën over internationalisme en een hardnekkig positief mensbeeld, zijn wel degelijk wereldwijd bekend, tot in China. Met de gemakkelijk verspreidbare volksedities op krantenpapier, die naast de bibliothele edities worden uitgegeven, hebben Masereels beeldensuites het sociale bewustzijn rond oorlog, verzet en activisme zelfs op veel grotere schaal beroerd dan eender welk ander meesterwerk van de twintigste eeuw. Voor de wereldtentoonstelling zou Masereel echter iets heel anders doen. Hij maakt twee uitzonderlijk grote composities bestaande uit slechts een scene. In opdracht van het communistische Comité mondial contre la guerre et le fascisme decoreert Masereel het vredespaviljoen dat op 9 juli officieel geopend wordt door de in Londen opgerichte Rassemblement Universel pour la paix. De wandtekening *L'enterrement de la guerre* is voornamelijk zwart-wit en bijna 5 meter hoog en 7 meter breed. De oorlog, verpersoonlijkt in een monster met voeten als tankwagens, armen en benen als kanonslopen en een gelaat als gasmasker, wordt in een

doodskist weggevoerd temidden van een feestende mensenmassa. Bekende Franse communisten, sommige kennissen van Masereel, doen dienst als grafdragers. Toch is het moeilijk zich van de indruk te ontdoen dat ook Masereel zich in dit werk openlijk de vraag stelt of de oorlog wel degelijk dood is. Het monster toont eerder even bewusteloos dan levensloos. Het lijkt erop dat de kunstenaar ook vooruitblijkt op de aankomende wraakactie van het monster: de Tweede Wereldoorlog die kort nadien met volle kracht zou losbarsten.

Het Belgische paviljoen, ontworpen door architect Henry Van de Velde, een goede vriend van Masereel, kijkt uit op de Seine en op de Jardins du Trocadéro, waar de Duits-Nazistische en Sovjet-communistische paviljoenen als een voorafspiegeling van de nabije toekomst pal tegenover elkaar worden uitgespeeld. *La famille en lecture*, het olieverfschilderij in zwart-wit dat Masereel in opdracht van Van de Velde voor het paviljoen maakt, valt vooral op door de afmetingen. Het is ongeveer 2,5 meter hoog en 5,5 meter breed.

De zeemzoete scène met het lezende gezin, op reusachtige wijze afgebeeld, doet denken aan verschillende communistische propagandabeelden met hoofdrol-



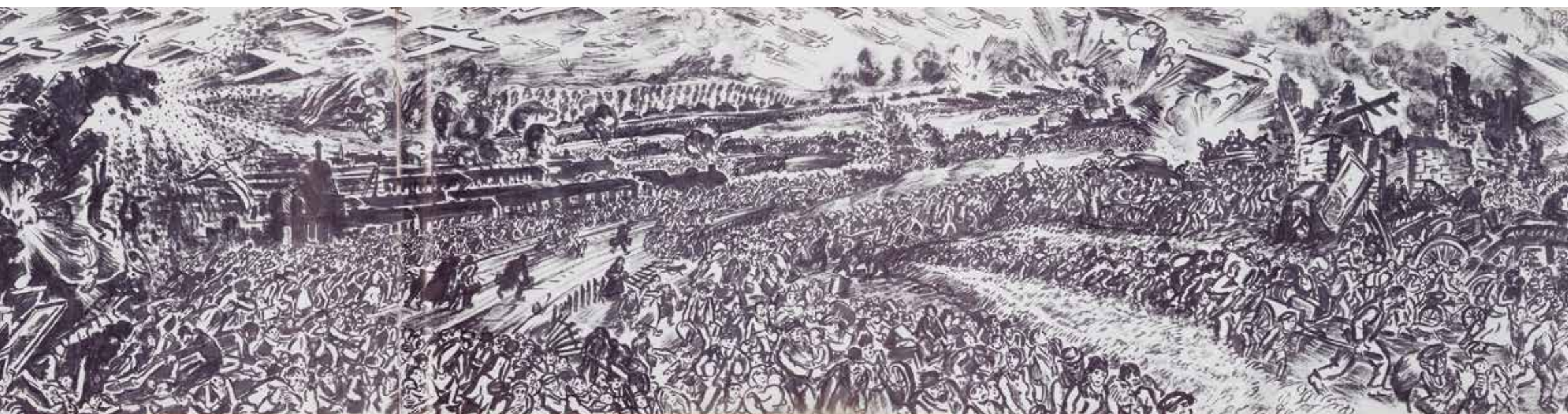
Frans Masereel, *La famille en lecture*, 1937,
olieverf op doek, 240,5 x 563 cm
STAD ANTWERPEN, DISTRICT ANTWERPEN, CO NOVA
© SABAM & FRANS MASEREEL STIFTUNG SAARBRÜCKEN

spelers die hoog boven de stad, zee en mensen uit torenen. De naakte mannelijke figuur in de rechterbovenhoek heeft ook iets speciaals. Hij heft de armen ten hemel temidden van een lichtbundel afkomstig van een vuurtoren. Je vraagt je af of hier een geste van hoop of wanhoop wordt uitgebeeld. *La famille en lecture* is (kunst) historisch van groot belang als tijdsdocument, als herinnering aan de wereldtentoonstelling en als iconografisch denkstuk. Het motief van de lezende mens heeft in het oeuvre van Masereel immers een niet te overschatten waarde. “Het boek als bron van licht in de duisternis van de onwetendheid is een aspect van het boekbedrijf dat hem als autodidact bijzonder dierbaar is,” schrijft Joris van Parys in de biografie van de kunstenaar.

Na de Wereldtentoonstelling is het werk dankzij bemiddeling van toenmalig burgemeester van Antwerpen Kamiel Huysmans, die tijdens de Eerste Wereldoorlog samen met Masereel pacifistische ideeën koestert, naar Antwerpen verhuisd. Vandaag hangt het in cultureel ontmoetingscentrum NOVA en wordt het voor het eerst sinds lang verplaatst en opgenomen in de Mu.ZEE-tentoonstelling *Frans Masereel en hedendaagse kunst: verzet in beelden*.

Het motief van de rustig lezende mens in de onrustige stad komt in het latere oeuvre van de kunstenaar vaak voor, maar misschien nergens zo krachtig als in het 'rolboek' dat Masereel in 1942 maakt, met als titel *In Frankreich, juni 1940*. Het afgebeelde terras aan de rand van de stad kan dan wel half weggeblazen worden door de kracht van bombardement en destructie, de terrasgangers blijven onverzettelijk verderlezen en houden hardnekkig vast aan hun krant of boek. Zij 'lezen' voor kennis en wetenschap, voor Masereels activerende beeldverhalen die dienstdoen als herkenningspunten voor hun eigen gedachten over de gangbare oorlogsmisdaden, het heersende onrecht en de sociale ongelijkheid.

—
ADRIAAN GONNISSEN



Frans Masereel, *In Frankreich, juni 1940*, 1986 (print),
rolboek, 25,5 x 445 cm
PRIVÉVERZAMELING, BELGIË
© SABAM & FRANS MASEREEL STIFTUNG SAARBRÜCKEN

MASEREELS SUR LE BANC (1923) EN DE NAZI-ROOFKUNST

In het najaar van 2002 verschijnt Masereels *Sur le banc*, een tekening in inkt en aquarel, bij het Berlijnse veilinghuis Villa Grisebach. Vandaag bevindt het zich in de privécollectie van een grote Masereel liefhebber uit Hannover. De scène maakt de toeschouwer nieuwsgierig met de nachtelijk brandende straatlantaarns, de mysterieuze blik, de sensuele hand en de gedraaide pose van de vrouw. Het is echter niet louter het beeld, maar ook het 'leven' van het kunstwerk dat als een duister verhaal leest, vervlochten met het tragische levenseinde van een cultuurminnende jood in Nazi-Duitsland.

Het begint allemaal bij de jurist dr. Ismar Littmann (1878-1934), die bekend stond om zijn grote culturele engagement in thuisstad Dessau. Hij lobbyde voor de oprichting van een joods museum en organiseerde als voorzitter van de *Gesellschaft der Kunstfreunde* verschillende tentoonstellingen over moderne kunst. Hij wist in de jaren twintig en dertig een grote kunstverzameling van om en bij 300 schilderijen en meer dan 5.800 tekeningen, aquarellen en prenten bij elkaar te kopen, voornamelijk van de belangrijkste Duitse expressionisten, en dus ook minstens één werk van Masereel.

Sur le banc werd voor het laatst getoond tijdens de groots opgezette retrospectieve tentoonstelling *Frans Masereel - Das Gesammelte Werk*, georganiseerd in 1929 door Friedrich Hartlaub, directeur van de Städtische Kunsthalle in Mannheim.

Was Littmann bruikleengever? Of kocht hij de tekening nadat hij ze op de expo had gezien? Het is onduidelijk. Evenmin weten we of Littmann het werk toonde tijdens overzichtstentoonstellingen van zijn collectie in 1930 en 1933. Het enige zekere is dat het toen is misgegaan. Op 7 april 1933 werd bij nieuwe Duitse wet een beroepsverbod voor joodse juristen uitgevaardigd. Rittmann verloor zijn job. De niet te stoppen sociale en politieke marginalisering van joden in Duitsland deed hem kort daarna de das om. Hij pleegde zelfmoord in 1934.

Zijn weduwe probeerde zich financieel recht te houden door 156 werken uit de collectie te verkopen via het joodse veilinghuis Max Perl. Twee dagen voor de veiling viel de Gestapo echter binnen en werden 64 werken, waaronder 18 uit de Littmann-collectie, in beslaggenomen wegens 'typisch Kulturbolschewistische voorstelling met pornografisch karakter'. De overige werken werden niet verkocht op veiling, terwijl de inbeslaggenomen werken de stempel 'l'art dégénéré' (*Entartete Kunst*) opgeplakt kregen en op 20 maart 1936 in het Kroonprinspaleis in Berlijn verbrand werden. De kinderen van Littmann vluchtten naar Palestina en Amerika. Wat er gebeurd is met de weduwe en het grootste deel van de topcollectie blijft een raadsel. De brandstapel klinkt niet onwaarschijnlijk. Slechts veertig werken uit de duizenden werden omstreeks het jaar 2000 teruggeschonken aan de joodse erfgenamen; waaronder, als een druppel op een hete plaat, *Sur le banc* van Masereel.

—
ADRIAAN GONNISSEN



Frans Masereel, *Sur le banc*, 1923,

inkt en aquarel op papier, 49,8 cm x 65 cm

KARL-HEINZ KLES, VICE-PRESIDENT FRANS MASEREEL STIFTUNG SAARBRÜCKEN

© SABAM & FRANS MASEREEL STIFTUNG SAARBRÜCKEN

PRAKTISCH

TENTOONSTELLING

Frans Masereel en hedendaagse kunst:
verzet in beelden

01/04 – 03/09/2017

OPEN dinsdag t.e.m. zondag van 10 tot 18 uur

GESLOTEN maandag

Mu.ZEE

Romestraat 11, 8400 Oostende

T 059 50 81 18

www.muzeel.be

AUTEURS

Samuel Dégardin doctoreert aan het departement hedendaagse kunst aan de Université de Lille 3. Hij legt momenteel de laatste hand aan zijn proefschrift over de romans en beelden zonder tekst van Frans Masereel.

Adriaan Gonnissen is historicus en kunst-historicus en is aan de KU Leuven actief als onderwijs- en onderzoeksassistent moderne en hedendaagse kunst. Hij is eveneens wetenschappelijk medewerker in Mu.ZEE, waar hij zijn onderzoek naar de Belgische en internationale avant-garde vertaalt in tentoonstellingen en bijhorende publicaties. Hij was curator van de tentoonstellingen *Cinema Joostens*, een tentoonstelling in twee episodes over het werk en universum van Paul Joostens, en *Jules Schmalzigaug en het kookboek van het futurisme*. Hij is co-editor van het boek *Frans Masereel en hedendaagse kunst: verzet in beelden*.

Eric Min studeerde letteren en wijsbegeerte (V.U.B.). Sinds 1989 is hij actief als criticus en essayist voor o.m. *De Morgen*, *Staalkaart* en *rekto:verso*. Als curator verzorgde hij een tentoonstelling over Paul Nougé en het Belgische surrealisme (2010). Hij publiceerde biografieën van James Ensor en Rik Wouters. *De eeuw van*

Brussel. Biografie van een wereldstad (1850-1914) werd in 2014 genomineerd voor de AKO-literatuurprijs. Zijn biografie van Henri Evenepoel, *Een schrijver in Parijs*, verscheen in april 2016.

Hendrik Ollivier is Master in de pedagogische wetenschappen en werkt als hoofd collectie bij Amsab-Instituut voor Sociale Geschiedenis. Hij publiceerde over foto's als historische bron en realiseerde verschillende tentoonstellingen onder andere over Masereel (MSK Gent, 2005) en over onderwerpen in het domein van de sociale geschiedenis.

FOTOVERANTWOORDING

AMSAB-ISC: blz. 23

Lukas-Art in Flanders: blz. 6, 12

Kunstmuseum Winterthur: blz. 8, 9

Steven Decroos: blz. 7, 10, 11, 24-31, 34-36, 40

Nicolas Oswald: blz. 13, 16-23, 33, 40

Dries Van den Brande: blz. 2, 4, 5

Raimund Zakowski: blz. 1, 5, 15, 32, 39



Frans Masereel, *Les fumées*, 1920,

houtsnede, 35 x 33 cm – KARL-HEINZ KLES,

VICE-PRESIDENT FRANS MASEREEL STIFTUNG SAARBRÜCKEN

© SABAM & FRANS MASEREEL STIFTUNG SAARBRÜCKEN



Frans Masereel, *Manifestation à Bruxelles*, 1961,

olieverf op doek, 97 x 130 cm

FRANK HENDRICKX, ARTEVENTURO ARCHIVES, HASSELT

© SABAM & FRANS MASEREEL STIFTUNG SAARBRÜCKEN