

Tussen avant-garde en vergetelheid

**Vier vooraanstaande kunstenaressen van de Russische avant-garde,
hun positie toen en nu**

Chiara Winter, 0211702
Master Moderne en Hedendaagse Kunst,
Universiteit Utrecht
Begeleider: dr. Linda S. Boersma
Tweede lezer: Raja van den Bercken-Dobrisjevskaja
15 juni 2011

Voorwoord

In mijn eerste jaar als student kunstgeschiedenis raakte ik tijdens een college van Linda Boersma gefascineerd door de Russische avant-garde. Wat mij het meeste interesseerde was de dynamische interactie tussen kunst en politiek. In de rest van mijn studie wilde ik meer te weten te komen over deze periode. Ik heb de geschiedenis van Rusland bestudeerd en tijdens de colleges Russische Cultuur van Raja van den Bercken-Dobrisjevskaja werd ik gegrepen door de rol die kunstenaressen in de Russische avant-garde hebben gespeeld. Omdat er voor mijn gevoel tijdens mijn studie te weinig aandacht was voor deze kunst, zag ik de masterthesis als de ideale gelegenheid om mij in dit onderwerp te verdiepen. Dit heb ik mede kunnen doen door het Van Abbemuseum en in het bijzonder Willem Jan Renders. Zij hebben mij de mogelijkheid geboden een onderzoeksstage te lopen, van waaruit ik mijn thesis heb kunnen schrijven.

Bij maken van deze thesis heb ik veel ondersteuning gekregen van mijn thesisbegeleidster Linda Boersma en mijn stagebegeleider Willem Jan Renders, die ik hierbij van harte wil bedanken. Tevens ben ik Raja van den Bercken-Dobrisjevskaja zeer erkentelijk dat zij mijn tweede lezer wil zijn en Elena Oranskaia voor haar hulp bij het vertalen van een aantal Russische teksten.

Tenslotte wil ik Trudie Vrijbergen en Faeq Raoufi bedanken voor hun onuitputtelijke steun tijdens de afgelopen maanden.

Chiara Winter
Juni 2011

Inhoudsopgave

Inleiding 4

Hoofdstuk 1 : Vitebsk

Inleiding 7

Het ontstaan en de ontwikkeling van de Volksschool voor de Kunsten en *Unovis* in Vitebsk 7

Vera Ermolaeva 14

- Artistieke ontwikkeling in de periode voor Vitebsk en *Unovis* 14
- Ontwikkelingen en werkzaamheden in Vitebsk en bij *Unovis* 16
- Artistieke ontwikkelingen na Vitebsk en *Unovis* 20
- Samenvatting 21

Nina Kogan 22

- Artistieke ontwikkeling in de periode voor Vitebsk en *Unovis* 22
- Ontwikkelingen en werkzaamheden tijdens Vitebsk en *Unovis* 22
- Artistieke ontwikkelingen na Vitebsk en *Unovis* 27
- Samenvatting 28

Conclusie 28

Hoofdstuk 2: Moskou

Inleiding 29

Het ontstaan en de ontwikkeling van *Vkhutemas* en *Inkhuk* 29

Varavara Stepanova 34

- Artistieke ontwikkeling in de periode voor *Inkhuk* en *Vkhutemas* 34
- Ontwikkelingen en werkzaamheden aan *Inkhuk* en *Vkhutemas* 36
- Artistieke ontwikkelingen na *Inkhuk* en *Vkhutemas* 42
- Samenwerking met Alexander Rodchenko 42
- Samenvatting 43

Liubov Popova 44

- Artistieke ontwikkeling in de periode voor *Inkhuk* en *Vkhutemas* 44
- Ontwikkelingen en werkzaamheden aan *Inkhuk* en *Vkhutemas* 47
- Samenvatting 52

Conclusie 53

Conclusie 54

Bijlage met afbeeldingen 57

Bibliografie 66

Lijst van afbeeldingen in tekst 70

Lijst van afbeeldingen in bijlage 72

Inleiding

De jaren '10 en '20 in Rusland waren dynamische periodes, waarin op politiek en artistiek gebied veel gebeurde. De tweede generatie avant-gardekunstenaars, die toen actief was, wilde door middel van kunst meewerken aan het opbouwen van een nieuwe, socialistische samenleving. Over hen is inmiddels veel gepubliceerd. Voor een deel geldt dat ook voor de kunstenaressen van die periode, omdat zij een belangrijke bijdrage leverden. Hun positie in de kunstwereld was in de loop van de jaren '10 zodanig veranderd dat zij als gelijken naast hun mannelijke collega's konden werken. Ook op belangrijke tentoonstellingen waren zij in gelijke getale vertegenwoordigd. Deze kunstenaressen zagen zichzelf in de eerste plaats als kunstenaar, niet als vrouw.¹

Ook in twee van de belangrijkste centra van de Russische avant-garde, Vitebsk en Moskou, hebben kunstenaressen een wezenlijke bijdrage geleverd. In Vitebsk werkten Vera Ermolaeva en Nina Kogan aan de kunstacademie samen met Kazimir Malevich bij het ontwikkelen van het collectief *Unovis* en het suprematistisch onderwijs. In Moskou hebben Varvara Stepanova en Liubov Popova een groot aandeel gehad bij de ontwikkeling van het constructivisme aan de kunstacademie *Vkhutemas* en het artistieke instituut *Inkhuk*.

Over de kunstenaressen in Moskou is veel gepubliceerd. Maar over Ermolaeva en Kogan is, ondanks dat de periode in Vitebsk wel uitgebreid beschreven is, weinig bekend. Zij worden vrijwel altijd alleen maar genoemd in verband met de kunstacademie in Vitebsk.

Centraal in deze thesis staat de vraag wat het verschil in de huidige bekendheid verklaart tussen Vera Ermolaeva en Nina Kogan, die in Vitebsk met Malevich het suprematistische onderwijsprogramma uitwerkten, en Varvara Stepanova en Liubov Popova, die in Moskou het constructivisme mede ontwikkelden.

Om antwoord op deze vraag te geven worden de volgende deelvragen behandeld:

- Welke functies vervulden de kunstenaressen aan de instituten waar ze werkzaam waren?
- Welke betekenis heeft het werk dat de kunstenaressen aan de instituten deden gehad voor het instituut en hun eigen carrière?

In de hoofdstukken wordt niet gekeken naar de kwaliteit van het werk van de kunstenaressen. De nadruk wordt gelegd op de activiteiten die de kunstenaressen verrichtten aan de kunstacademie en *Unovis* in Vitebsk en aan *Vkhutemas* en *Inkhuk* in Moskou. Hiervoor is gekozen, omdat de kunstenaressen in ongeveer dezelfde periode werkzaam waren aan deze instituten. Voor Vitebsk en Moskou is gekozen, omdat dit binnen de Russische avant-garde belangrijke centra waren, waar bovendien twee van de belangrijkste stromingen van die avant-garde tot ontwikkeling kwamen: het suprematisme in Vitebsk en het constructivisme in Moskou. Alle vier de kunstenaressen bekleedden vooraanstaande functies aan de instituten waarvan ze lid waren. Ze zaten allen in een bestuur en hadden invloed op het beleid. Omdat Ermolaeva, Kogan, Stepanova en Popova op deze manier als 'gelijkwaardig' kunnen worden beschouwd, kan er een vergelijking gemaakt worden.

Door deze nadruk wordt minder aandacht besteed aan activiteiten van de kunstenaressen buiten hun aanstelling. Bij Stepanova en Popova is echter wel uitgebreid gekeken naar het werk dat zij voor een textiel fabriek en het toneel deden, omdat het een wezenlijk onderdeel uitmaakte van de

¹ Aleksandra Shatskikh, *Vitebsk. The life of Art*, New Haven/London 2007, p. 131, John E. Bowl, 'Women of Genius', in: John E. Bowl en Matthew Drutt (red.), *Amazons of the Avant-garde*, tent. cat. Berlin (Deutsche Guggenheim) 1999, pp. 21, 23, 26, Charlotte Douglas, 'Six (and a few more) Russian women of the avant-garde together', in: Bowl en Drutt 2009, pp. 39, 40, 50 en Ekatarina Dyogot, 'Creative women, creative men, and paradigms of creativity: why have there been great women artists?', in: Bowl en Drutt 2009, p. 109.

ideeën die aan *Vkhutemas* en *Inkhuk* werden ontwikkeld. Dit werk was niet direct gekoppeld aan die instituten, maar het was hiervoor wel van belang. De relatie met hun werkzaamheden aan deze instituten is bij alle kunstenaressen het uitgangspunt geweest voor het bepalen van de activiteiten die uitgebreid worden behandeld.

Om al deze vragen te kunnen beantwoorden heb ik een literatuuronderzoek gedaan in Duits-, Engels-, Frans- en Nederlandstalige publicaties. Uiteraard heb ik niet alle literatuur bestudeerd en gevonden. Voor zowel Vitebsk als Moskou ben ik het onderzoek begonnen met de geschiedenis van de kunstacademies, zodat ik de kunstenaressen kon plaatsen. Voor Stepanova en Popova heb ik me vervolgens, omdat er zo veel literatuur voor handen was, geconcentreerd op een aantal monografieën en overzichtswerken over de Russische avant-garde en het constructivisme. Het onderzoek naar Ermolaeva en Kogan was moeilijker. Het belangrijkste uitgangspunt is *Vitebsk. The life of art* van Aleksandra Shatskikh geweest. Het grootste deel van de beschikbare informatie over de kunstenaressen en de periode van de kunstacademie in Vitebsk is daarin te vinden. Met behulp van mevrouw Elena Oranskaia heb ik echter ook een deel van een Russische catalogustekst over Ermolaeva en de teksten van Ermolaeva en Kogan in de *Vitebsk Almanak No. 1* uit 1920 in de thesis kunnen verwerken. Daarnaast heb ik vooral informatie gevonden in overzichtswerken over de Russische avant-garde waar *Unovis* of de kunstenaressen individueel in werden behandeld. Door de bestudering van veel bronnen heb ik verschillende puzzelstukjes gevonden, die samen een beeld geven over het werk van Ermolaeva en Kogan in Vitebsk. Wat over hen wordt vermeld is dan ook een compilatie van de informatie die ik in deze beperkte tijd heb kunnen vinden. Uitbreider literatuuronderzoek en vooral ook een bestudering van Russische bronnen zou meer informatie naar boven kunnen brengen.

In hoofdstuk 1 zal de periode van de kunstacademie in Vitebsk (1918-1922) worden behandeld en daarnaast het kunstenaarscollectief *Unovis*, dat van 1919 tot in 1922 de activiteiten aan de academie bepaalde.

In hoofdstuk 2 zal vervolgens de kunstacademie *Vkhutemas* en het artistieke instituut *Inkhuk* in Moskou worden behandeld gedurende de periode dat Stepanova en Popova daar actief waren (1920-1925), omdat de twee instellingen nauw samenwerkten en de kunstenaressen aan beide waren verbonden.

In beide hoofdstukken zullen de biografieën van de kunstenaressen individueel worden besproken. Er wordt kort gekeken naar hun werkzaamheden in de periodes voor en na voor hun aanstelling bij de kunstacademie en *Unovis* in Vitebsk of *Vkhutemas* en *Inkhuk* in Moskou. Maar de nadruk ligt op de werkzaamheden van de kunstenaressen aan de verschillende instituten. De volgende vragen zullen daarbij worden besproken:

- Wat onderwezen de kunstenaressen?
- Waarop was dit onderwijs gebaseerd?
- Hoe verhiel zich het onderwijs tot het instituut waar de kunstenaressen les gaven?
- Wat voor andere functies hadden de kunstenaressen aan de instituten?
- Welke rol speelden ze binnen de instituten en wat was de betekenis van het werk dat ze daar deden?
- Wat heeft de periode dat ze werkzaam waren aan deze instituten betekend voor hun eigen werk en carrière?

In de conclusie zal de informatie uit de twee hoofdstukken worden vergeleken:

- Wat zijn de overeenkomsten en verschillen in het onderwijs dat ze gaven, hun overige functies, en hun betekenis binnen de instituten waar ze werkten?

- Is er een reden aan te wijzen voor het feit dat er over Stepanova en Popova tegenwoordig veel meer bekend is dan over Ermolaeva en Kogan?

Hoofdstuk 1: Vitebsk

Inleiding

Tussen 1919 en 1922 was de stad Vitebsk een belangrijk centrum voor de Russische avant-garde. De stad lag in Wit-Rusland aan de grens van het gebied waar joden zich vrij mochten vestigen tijdens de keizerlijke periode. De joden in dit vestigingsgebied hadden geen rechten en dat had ook invloed op hun mogelijkheden in de kunstwereld. Ze konden bijvoorbeeld alleen als toehoorders naar een kunstacademie gaan, mochten hier niet meedoen aan de echte examens en konden daardoor geen hoge titel halen. Na de Oktoberrevolutie van 1917 werden alle volkeren in de Sovjet-Unie gelijk en werden de vestigingsgebieden opgeheven. Joodse kunstenaars konden zich nu vrij bewegen en volwaardig deelnemen aan de Russische kunstwereld.¹ Door de joodse kunstenaar Marc Chagall (1887-1985) werd in Vitebsk een kunstacademie opgericht, die al snel door Kazimir Malevich (1878-1935) geleid zou worden. De kunstenaressen Vera Ermolaeva (1893-1937) en Nina Kogan (1889-1942) waren docenten aan de school en waren nauw betrokken bij de oprichting en organisatie van de suprematistische groep *Unovis*, die een jaar na de oprichting het beeld van de academie zou bepalen.

Het ontstaan en de ontwikkeling van de Volksschool voor de Kunsten en *Unovis* in Vitebsk

De basis voor de kunstacademie in Vitebsk werd gelegd door de joodse kunstenaar Yuri Pen (1854-1937), de eerste professionele kunstenaar die in de stad woonde. Naast schilderen hield hij zich vooral bezig met lesgeven. Hij wilde ieder kind met enig talent stimuleren en haalde veel ouders over hun kind naar zijn school in tekenen en schilderen te laten gaan. Onder zijn leerlingen bevonden zich onder andere Marc Chagall, El Lissitzky (1890-1941) en Osip Zadkine (1890-1967).²

Marc Chagall was in 1887 geboren in Vitebsk, maar verliet de stad in 1907 toen hij in Petersburg naar de kunstacademie ging. Nadat hij zich een aantal jaar in Parijs had gevestigd, keerde hij in de herfst van 1914 terug in Vitebsk. Door zijn tijd in Parijs kende Chagall een aantal mensen die na de revolutie een belangrijke positie zouden krijgen in de kunstwereld van de Sovjet-Unie: politiek activist Anatoly Lunacharsky werd hoofd van het Volkscommissariaat voor Ontwikkeling (*Narkompros*) dat op 26 oktober 1917 werd opgericht. In januari 1918 werd binnen *Narkompros* een afdeling opgericht voor beeldende kunsten, *IZO*, met afdelingen in Petersburg en Moskou. Hiervan kreeg de joodse kunstenaar David Shterenberg (1881-1948) de leiding. In september 1918 werd Chagall door *Narkompros* benoemd tot commissaris voor kunstaangelegenheden in Vitebsk. Hiermee kreeg hij het recht om kunstscholen, musea, tentoonstellingen, lezingen en cursussen over kunst en andere artistieke uitingen te organiseren in Vitebsk. In deze hoedanigheid was hij ook verantwoordelijk voor de viering van de eerste verjaardag van de Revolutie. Een commissie onder zijn leiding versierde de stad met grote geschilderde panelen.³

Maar Chagalls eerste doel was het oprichten van een professionele kunstschool in Vitebsk, omdat hij net als veel andere linkse kunstenaars in die tijd geloofde dat kunst kon bijdragen aan het creëren van een nieuwe samenleving. Om het proletariaat hieraan deel te laten nemen zou het artistiek ontwikkeld moeten worden. Begin november kwam er een gebouw beschikbaar

¹ Vera Illés, 'Zwevend in een abstracte stad', *de Volkskrant*: <<http://www.volkskrant.nl/vk/nl/2664/Nieuws/archief/article/detail/574722/2000/08/17/Zwevend-in-een-abstracte-stad.dhtml>> (23-4-2011) en Aleksandra Shatskikh, *Vitebsk. The Life of Art*, New Haven/London 2007, pp. 10, 22.

² Shatskikh 2007 (zie noot 1), pp. 11-18.

³ Tijdens zijn aanstelling als hoofd van *Narkompros* publiceerde Lunacharsky een aantal toneelstukken en werkte hij ook als kunstcriticus. Shatskikh 2007 (zie noot 1), pp. 20-23 en Wim Beeren, Marja Bloem en Dorine Mignot (red), *De grote utopie: Russische avant-garde 1915-1932*, tent. cat. Amsterdam (Stedelijk Museum) 1992, p. 21.

voor de school en de volgende dag stond de ‘Volksschool voor de Kunsten’ open voor inschrijving. Aanvankelijk was er geen minimumleeftijd voor kinderen die zich in wilden schrijven, maar geleidelijk kwam de grens op 15 jaar te liggen. 28 januari 1919 werd de school officieel geopend, maar sommige ateliers waren al begonnen met lesgeven. Chagall had middels persoonlijke uitnodigingen en via een krant kunstenaars van verschillende richtingen en disciplines uit Petersburg opgeroepen les te komen geven. Door *Narkompros* werd de kunstenaar Mstislav Dobuzhinsky (1875-1957) benoemd tot directeur van de school. Hij was in Petersburg lid geweest van de beweging *Wereld van de Kunst*, die autonome kunst tot doel had.⁴

Het onderwijs aan de school was gebaseerd op traditionele onderwijsmethoden, waarbij studenten begonnen met simpele composities en langzaam doorwerkten naar ingewikkeldere composities, portretten, modellen en ten slotte de natuur. De lessen waren verdeeld over verschillende afdelingen die ieder een docent als hoofd hadden. In de lokale krant werden de programma’s voor de diverse ateliers gepubliceerd. Ivan Puni (1892-1956), die zich in 1924 in Frankrijk vestigde en daar de naam Jean Pougny aannam, richtte een posteratelier aan de school in, dat inspeelde op het nieuwe genre van de propagandaposters dat na de Revolutie was ontstaan. Zijn vrouw Ksana Boguslavskaia (1892-1972) stond aan het hoofd van de afdeling voor decoratieve kunsten, waar leerlingen zich bezighielden met het tekenen van ontwerpen voor onder andere behang, borduursel, boekomslagen en hout. De schilder, grafisch kunstenaar en beeldhouwer Ivan Tilberg (1880-1972) leidde de sculptuurafdeling en Nadezhda Liubavina (1894-1962) was het hoofd van het voorbereidende atelier. Hier gaf ze de jongste studenten les, die zo goed als geen technische of artistieke vaardigheden bezaten. In de avond gaf ze ook voorbereidende lessen aan arbeiders. De latere kunstcriticus Aleksandr Romm (1886-1952) gaf leiding aan het tekenatelier en was docent kunstgeschiedenis. Ook Chagall stond aan het hoofd van een afdeling: het “Vrije Atelier”. Hij organiseerde het op de manier van de Parijse kunstscholen, waar leerlingen onafhankelijk van academische onderwijsmethodes mochten werken. Hij wilde dat de studenten zich emotioneel zouden uiten in hun werk.⁵

Na het eerste half jaar van het bestaan van de Volksschool voor de Kunsten waren veel docenten vertrokken uit Vitebsk. Puni en Boguslavskaia gingen weg, Tilberg werd vervangen door David Yakerson (1896-1947) en ook Dobuzhinsky en Liubavina verlieten de school. In het voorjaar waren echter ook twee nieuwe kunstenaressen gearriveerd die een belangrijke bijdrage aan de school zouden leveren: Vera Ermolaeva en Nina Kogan. Zij hadden met Liubavina samengewerkt in Petersburg. Door de hechte vriendschap met Liubavina en omdat ze door *Narkompros* werd voorgedragen om Dobuzhinsky als directeur op te volgen, kwam Ermolaeva midden april 1919 in Vitebsk. Chagall nam echter de directeursfunctie op zich, maar Ermolaeva begon als docent en vervangend directeur. Kogan hielp in eerste instantie mee met de versieringen voor de meiviering, maar toen Liubavina vertrok nam zij haar taak over als lerares aan het voorbereidende atelier.⁶ Ermolaeva en Kogan waren vanaf dat moment de enige vrouwelijke docenten aan de kunstacademie in Vitebsk.

Lissitzky arriveerde in Vitebsk in mei 1919 en was door Chagall, die hij al sinds zijn jeugd in de stad kende, uitgenodigd les te komen geven vanwege zijn architecturale expertise. De tijd in Vitebsk zou een grote ontwikkeling in het werk van Lissitzky betekenen. Omdat het collegejaar bijna afgelopen was toen hij in Vitebsk aankwam, werkte hij mee aan theaterproducties en grafische ontwerpen, maar in de zomer publiceerde hij een aantal artikelen in de lokale pers over zijn plannen voor het atelier waar hij les zou geven. Hij werd docent aan de

⁴ Shatskikh 2007 (zie noot 1), pp. 22-30.

⁵ Shatskikh 2007 (zie noot 1), pp. 32-46, 54.

⁶ Shatskikh 2007 (zie noot 1), pp. 36-40, 54.

architectuurafdeling en hoofd van het grafische atelier. Hier wilde hij studenten de “basismethoden en -systemen van architectuur en de kunst van het geven van grafische en plastische uitdrukking aan hun constructie-projecten” aanleren. Bij aanvang van het nieuwe collegejaar in september 1919 telde de school ongeveer 120 leerlingen.⁷

Dankzij Lissitzky sloeg de academie een nieuwe, modernere richting in, maar het onderwijs veranderde pas echt radicaal toen Malevich in november in Vitebsk arriveerde. Toen Lissitzky eerder dat jaar in Moskou was nodigde hij Malevich uit naar de academie te komen. Deze besloot mee te gaan door het vooruitzicht van betere levensomstandigheden en de mogelijkheid een boek te kunnen publiceren. Ermolaeva willigde het verzoek om Malevich uit te nodigen in. Tijdens zijn verblijf in Vitebsk schilderde Malevich niet, maar wijdde hij zich aan het schrijven van filosofische en literaire werken. De publicatie van de brochure *Over de nieuwe systemen in kunst* was het eerste resultaat van zijn verblijf in de stad. Het werd door Lissitzky en zijn leerlingen gedrukt. Malevich begon bij aankomst meteen met het opzetten van een atelier, maar omdat het academiejaar al was begonnen kon hij alleen leerlingen werven die al les kregen aan de school. Door zijn energie en de overtuigingskracht van zijn visie wist hij echter veel studenten te enthousiasmeren en leerlingen van Chagall stapten over naar Malevich. De interesse voor het suprematisme werd ook gewekt door de ontwerpen voor suprematistische decoraties voor gebouwen en kleding die Malevich en Lissitzky maakten voor de viering van het eenjarig bestaan van het Comité ter Bestrijding van de Werkloosheid in Vitebsk in december 1919. De praktische toepasbaarheid van het suprematisme bleek aantrekkelijk.⁸

De aanhang van het suprematisme groeide snel. In januari organiseerden Malevich, Lissitzky, Ermolaeva, Kogan en hun leerlingen zich in de groep ‘Aanhangers van de nieuwe kunst’ (*Posnovis*). Door hen werden op 6 februari 1920 een aantal activiteiten georganiseerd. Als eerste werd een publieke betoging gehouden. Daarna volgde de opvoering van de opera *Overwinning op de zon*. Deze werd uitgevoerd door de theaterklas van de academie en werd geleid door Ermolaeva, die het decor en de kostuums had ontworpen. Als laatste werd er een suprematistisch ballet van Kogan opgevoerd.⁹

Op basis van *Posnovis* werd op 14 februari de groep ‘Verkondigers van de Nieuwe Kunst’ (*Unovis*) opgericht. De organisatie van *Unovis* ging snel. De groep benadrukte collectieve creativiteit en coördinatie tussen ouderen en jongeren, waardoor er geen sprake was van een hiërarchische structuur. Alle organisatorische beslissingen van *Unovis* werden gemaakt door het Creatieve Comité. De groep had geen hoofd of voorzitter, maar in de praktijk was Malevich waarschijnlijk de leider. Het aantal leden varieerde, maar vaste en actieve leden waren Lissitzky, Ermolaeva en Kogan. Malevichs zwarte vierkant werd het symbool van *Unovis*, gedragen op de mouw of borst.¹⁰ Het doel van *Unovis* was de kunstwereld te vernieuwen op basis van het suprematisme en door de omvorming van het gewone leven met nieuwe vormen van uitdrukking. Om de principes van de nieuwe kunst te verhelderen, organiseerde het collectief avonden in arbeidersscholen, waar ze tekeningen maakten en die vervolgens

⁷ Shatskikh 2007 (zie noot 1), pp. 60-63, Henk Puts, ‘El Lissitzky (1890-1941) zijn leven en werk’, in: Anoniem, *El Lissitzky. 1890 - 1941. Architect, schilder, fotograaf, typograaf*, tent. cat. Eindhoven (Stedelijk Van Abbemuseum) 1990, p. 15, Margit Rowell en Angelica Zander Rudenstine, *Art of the Avant-garde in Russia: Selections from the George Costakis Collection*, tent. cat. New York (The Solomon R. Guggenheim Museum) 1981, p. 175 en Claire le Foll, *L'école artistique de Vitebsk (1897-1923). Eveil et rayonnement autour de Pen, Chagall et Malevitch*, Paris 2002 (Collection Biélorussie), p. 110.

⁸ Shatskikh 2007 (zie noot 1), pp. 54, 66, 67, 73, John E. Bowlit, ‘Some very elegant ladies’, in: Krystyna Rubinger (red.), *Künstlerinnen der russischen Avantgarde 1910-1930*, tent. cat. Köln (Galerie Gmurzynska) 1979, p. 39, en Eugen Kowtun, ‘Wera Michailowna Ermolaewa’, in: Rubinger 1979 (zie noot 8), p. 104 en Aleksandra Shatskikh, ‘UNOVIS: Brandpunt van een nieuwe wereld’, in: Beeren, Bloem en Mignot 1992 (zie noot 3), p. 135.

⁹ Shatskikh 2007 (zie noot 1), pp. 92-96, 100 en Beeren, Bloem en Mignot 1992 (zie noot 3), p. 59.

¹⁰ Toen *Unovis* in de loop van 1920 vestigingen in andere steden kreeg werd het Creatieve Comité het Centrale Creatieve Comité. Shatskikh 2007 (zie noot 1), pp. 108-111.

verklaarden. Daarnaast werden er lezingen en debatten gehouden om het volk op de hoogte te brengen van deze kunst. En door de decoraties voor de mei-viering van 1920, waarbij de hele stad werd voorzien van suprematistische versieringen, werd het werk van *Unovis* bekend in heel Vitebsk. Op dat moment hingen versieringen van Chagall en *Unovis* nog naast elkaar, maar dit zou snel veranderen.¹¹

In mei 1920 was de school druk bezig met het treffen van voorbereidingen voor de Eerste Al-Russische Conferentie voor Kunststudenten en Leraren. Er werd een tentoonstelling met werk van de academie en een publicatie, *Unovis Almanak no.1*, gemaakt. In de almanak verschenen geïllustreerde artikelen van verschillende *Unovis*-leden, zoals Malevich, Lissitzky, Ermolaeva en Kogan. Daarnaast werden er ook voorbeelden gegeven van praktische toepassingen van het suprematisme, waaronder ontwerpen voor de beschildering van trams voor de viering van de eerste mei-dag en sprekertribunes. Verder stonden er in de almanak kleinere artikelen en verslagen van activiteiten van *Unovis*. Door een gebrek aan papier verschenen maar vijf exemplaren van de publicatie, die door een tekort aan machines bovendien ieder waren voorzien van ingeplakte stukken getypte tekst en originele illustraties.¹²

In diezelfde maand ging Chagall naar Moskou om materiaal voor de school op te halen. Tijdens zijn afwezigheid besloot vrijwel de gehele school zich achter *Unovis* te scharen. Toen hij terugkeerde in Vitebsk bleek dan ook dat hij geen leerlingen meer had. Allen waren overgestapt. Hierop besloot hij de stad en de academie te verlaten.¹³ Dit vertrek was niet geheel onverwachts. Al in 1919 had Chagall een aantal keer de intentie gehad de school te verlaten. Zijn administratieve en pedagogische verplichtingen en de zorgen over het verkrijgen van materialen en steun voor de studenten namen zo veel tijd en energie in beslag dat de kunstenaar nauwelijks toekwam aan zijn eigen werk. Hij had tevergeefs geprobeerd zijn directeursfunctie af te staan en voelde zich moreel verplicht aan te blijven. Bovendien werd hij door leerlingen en collega's overgehaald niet te vertrekken. Chagall was dus al ruim voor de komst van Malevich bezig met het verlaten van de academie, maar pas in mei 1920 kon hij deze beslissing nemen, toen er geen studenten meer waren die hem vroegen te blijven. Na zijn vertrek werd Ermolaeva directeur van de kunstacademie in Vitebsk.¹⁴

Op 5 juni ging een groep van zestig docenten en studenten van de kunstacademie in Vitebsk naar de kunstconferentie in Moskou. Omdat het congres al op 2 juni was begonnen en "Vitebsk" pas op 8 juni arriveerde, konden ze alleen nog van zich laten horen tijdens de laatste debatten en discussies. De materialen die het collectief mee naar Moskou had genomen toonden aan dat *Unovis* de sterkste en meest homogene kunstgroep in het land was. De op het congres aangenomen declaratie over een nieuw soort kunstonderwijs was in *Unovis* al werkelijkheid. Het collectief kwam daardoor naar voren als de belangrijkste academie voor nieuwe kunst in Rusland en probeerde door de verspreiding van een manifest anderen te bewegen zich bij *Unovis* aan te sluiten. Er werden contacten gelegd met andere steden en de vorming van *Unovis*-vestigingen buiten *Vitebsk* werd aangekondigd.¹⁵

In de *Unovis Almanak no.1* was ook een artikel verschenen over het onderwijs van *Unovis*. Waarschijnlijk was Malevich hiervan de auteur. Voordat hij naar Vitebsk kwam had Malevich les gegeven in Moskou en het programma dat hij daar had ontwikkeld werd de basis voor het programma van *Unovis*. Het uitgangspunt van het onderwijs van het collectief was

¹¹ Kowtun 1979 (zie noot 8), p. 105 en Shatskikh 2007 (zie noot 1), pp. 112, 117, 118.

¹² Shatskikh 2007 (zie noot 1), pp. 119-121, 133, 134, 137.

¹³ Veel bronnen noemen de komst van Malevich en een conflict tussen de twee kunstenaars als reden voor Chagalls vertrek. De waarheid lijkt echter genuanceerder.

¹⁴ Shatskikh 2007 (zie noot 1), pp. 39, 40, 46, 55, 56, 72, 145, 147 en Shatskikh 1992 (zie noot 8), p. 141.

¹⁵ Shatskikh 2007 (zie noot 1), pp. 141, 148, 149, 151, 154, 155.

schilderkunst, maar andere invloeden als architectuur, theater en filosofie werden niet uitgesloten. De stijl van onderwijzen die Malevich in Vitebsk ontwikkelde was echter fundamenteel anders dan in Moskou. Er kwam in Vitebsk een grote nadruk te liggen op verbale kunsteducatie met veel lezingen en discussies. Docenten en studenten zouden voortdurend met elkaar moeten communiceren. Bovendien was er in Vitebsk meer aandacht voor de driedimensionale vormgeving. Een gevolg van de nadruk op communicatie was dat theoretiseren een belangrijke plaats aan de academie had. Om af te kunnen studeren moesten de studenten dan ook een theoretisch stuk schrijven. Een ander gevolg was dat publiceren een voorname activiteit van *Unovis* was. Na de eerste *Unovis Almanak* werd in januari 1921 *Unovis Almanak: Tweede Editie door de Vitebsk Creatieve Commissie van Unovis* uitgegeven. Er werden daarnaast ook een aantal tijdschriften, met slechts een eerste uitgave, en een manifest voor de conferentie in Moskou gepubliceerd.¹⁶

Malevich deed veel analytisch-experimenteel onderzoek aan de kunstacademie in Vitebsk. Hij analyseerde individuele kunstenaars en bewegingen om de objectieve wetten van artistieke ontwikkeling bloot te kunnen leggen. Hij zocht hierbij naar het “toegevoegde element”: de stimuli die het uiterlijk van de kunst bepalen in het proces van de overgang van de ene stroming naar de andere. Malevich zocht dus naar het karakteristieke element van stromingen. De studenten moesten het kubisme, futurisme en suprematisme doorlopen, zodat ze de ontwikkeling van stijlen en vormen zouden begrijpen. De bedoeling hiervan was niet het kweken van suprematisten, maar studenten te helpen zichzelf te ontwikkelen.¹⁷

Voor een goede kennis van het suprematisme hadden de studenten toegang tot voorbeelden van al het verschillende werk dat Malevich had gemaakt toen hij nog schilderde. Deze werken hingen aan de muren in de school. De kennis over de ontwikkeling van vormen zouden ze vervolgens inzetten bij decoratief werk voor bijvoorbeeld het theater en muurschilderingen. Het onderwijsprogramma probeerde zodoende een artistiek systeem te ontwikkelen dat op alle modellen en projecten, van zuivere kunst tot decoraties, toegepast zou kunnen worden.¹⁸ De *Raad voor de Bevestiging van Nieuwe Artistieke Vormen*, waar onder andere Malevich, Lissitzky, Ermolaeva en Kogan deel van uitmaakten, had als taak de nieuwe kunstvormen te introduceren in het dagelijks leven in Vitebsk. Het onderwijssysteem dat Malevich invoerde was gebaseerd op het idee van een collectief. Om volmaaktheid te bereiken moest volgens hem het individu worden vernietigd en moest er bewust gestreefd worden naar anonimiteit. Kunstwerken werden dan ook gesigneerd met ‘Unovis’. Ook op tentoonstellingen werden alle werken, zelfs die van Malevich, onder de groepsnaam gepresenteerd.¹⁹

Tussen Malevich en Lissitzky ontstond een nauwe samenwerking in Vitebsk. Lissitzky publiceerde een aantal boeken van Malevich en de twee hadden samen ontwerpen gemaakt voor het Comité ter Bestrijding van de Werkloosheid. Daarnaast speelde Lissitzky een belangrijke rol in het omzetten van het tweedimensionale suprematisme naar een toepasbare driedimensionale ruimtelijke vorm. Onder invloed van Malevich begon hij suprematistisch te werken en deze vormen vervolgens uit te werken naar wat zou leiden tot zijn *Prounen*. Dankzij zijn contact met

¹⁶ Anoniem, ‘Programm des einheitlichen Auditoriums Malerei UNOVIS-Kollektiv der Vitebsker Statlichen Freien Werkstätten. 1920’, in: Hubertus Gaßner en Eckhart Gillen, *Zwischen revolutionskunst und sozialistische Realismus. Dokumente und Kommentare. Kunstdebatten in der Sowjetunion von 1917 bis 1934*, Köln 1979, p. 86 en Shatskikh 2007 (zie noot 1), pp. 135-137, 187, 191, 214-216.

¹⁷ Shatskikh 2007 (zie noot 1), p. 190, Hubertus Gaßner en Eckhart Gillen, *Zwischen revolutionskunst und sozialistische Realismus. Dokumente und Kommentare. Kunstdebatten in der Sowjetunion von 1917 bis 1934*, Köln 1979, p. 69 en Larissa A. Zhadova, *Malevich. Suprematism and Revolution in Russian Art 1910-1930*, London 1982, p. 110.

¹⁸ T. J. Clark, *Farewell to an idea. Episodes from a history of modernism*, New haven/London 1999, pp. 267, 268 en Gaßner en Gillen 1979 (zie noot 17), p. 69.

¹⁹ Shatskikh 2007 (zie noot 1), p. 138 en Shatskikh 1992 (zie noot 8), pp. 137, 138 en Beeren, Bloem en Mignot 1992 (zie noot 3), p. 59.

Malevich in Vitebsk heeft Lissitzky zijn karakteristieke stijl ontwikkeld. Eind 1920 ontving hij een uitnodiging om les te komen geven aan *Vkhutemas*. Omdat tussen hem en Malevich artistieke onenigheid was ontstaan over de wijze waarop hij suprematisme combineerde met constructivistische opvattingen, besloot Lissitzky de uitnodiging aan te nemen. Na zijn vertrek bleef hij wel lid van *Unovis*.²⁰

In 1921 werd de Volksschool voor de Kunsten omgedoopt tot het Vitebsk Artistiek-Praktisch Instituut. In juni dat jaar werd de kunstacademie in Vitebsk onder jurisdictie van een nieuw provinciaal departement geschaard en vanaf dat moment kreeg de school het zwaar. Door een veranderde houding van de overheid, die alleen nog maar kunst wilde financieren die in dienst stond van de propagandistische doelen van de partij, werden aan het einde van dat jaar de overheidssubsidies voor de kunst- en theaterinstellingen in Vitebsk stopgezet. Er heerste grote armoede op de school en er was een ernstig tekort aan geld, voedsel, materiaal en brandstof. Om het instituut werkende te houden werden onder leiding van Ermolaeva spullen uit de inventaris verkocht, maar dit leidde tot beschuldigingen van verduistering, verspilling en gesjoemel. Door de erbarmelijke omstandigheden en het gebrek aan uitzicht op verbetering besloot de leiding van *Unovis* Vitebsk te verlaten. Wel werden er voorbereidingen getroffen voor de eerste afstudeerronde. De kandidaten voor het afstuderen kregen de opdracht een werk te maken waarin ze hun artistieke vakmanschap toonden en een scriptie te schrijven waarmee ze aantoonde dat ze de theoretische problemen van de hedendaagse kunst begrepen. Nina Kogan was een van de elf studenten die in mei 1922 hun diploma behaalden. Na het afstuderen van deze studenten, vertrok de leiding naar Petersburg en bleef er van de kunstacademie in Vitebsk weinig over: tussen november 1918 en mei 1921 hadden zeshonderd studenten de school bezocht. In het collegejaar 1922-23 waren dat er slechts zestig.²¹

In Petersburg werd geprobeerd *Unovis* nieuw leven in te blazen. Nadat de eerste studenten in Vitebsk waren afgestudeerd, vertrokken onder andere Malevich, Ermolaeva en Kogan naar Petersburg, waar Malevich in augustus 1923 tot directeur van het Museum voor Kunstzinnige Cultuur (*MKHK*) werd benoemd.²² In oktober werd het Staatsinstituut voor Kunstzinnige Cultuur (*Ginkhuk*) als onderdeel van dit museum opgericht. Het instituut bestond uit verschillende afdelingen, waarvan die van Malevich het grootste was en waar onder andere Ermolaeva werkte. Het onderzoek dat de kunstenaars hier deden naar de vijf “hoofdsystemen” in de moderne kunst (impressionisme, cézannisme, kubisme, futurisme en suprematisme) ging verder door op het onderzoek dat ze in Vitebsk hadden gedaan. Het isoleren van het “toegevoegde element” was nu de belangrijkste focus van de activiteiten. In 1926 hield *Ginkhuk* op te bestaan als zelfstandig instituut.²³

Unovis nam als groep deel aan negen tentoonstellingen waarvan drie in Vitebsk, vier in Moskou en één in respectievelijk Petersburg en Berlijn. De belangrijkste exposities waren degenen die buiten Vitebsk werden gehouden. Zo waren er exposities bij *Inkhuk*, *Vkhutemas* en *Ginkhuk*.²⁴ Het collectief was ook te zien op de voor Europa belangrijke *Eerste Russische Kunsttentoonstelling* in de Van Diemen Galerie in Berlijn, december 1922. Van 29 april tot 28 mei 1923 was deze expositie eveneens te zien in het *Stedelijk Museum* in Amsterdam. Lissitzky

²⁰ Puts 1990 (zie noot 7), pp. 14, 16 en Shatskikh 2007 (zie noot 1), pp. 164, 165, 201.

²¹ Shatskikh 2007 (zie noot 1), pp. 190, 220-224 en Le Foll 2002 (zie noot 7), p. 120.

²² Wanneer zij Vitebsk precies verlieten is onduidelijk, maar in Shatskikh wordt Chagall geciteerd die in het voorjaar van 1922 in zijn memoires zijn ongenoegen uitte over het vertrek van de leiding. Waarschijnlijk vertrokken ze snel na het afstuderen van de eerste studenten in mei 1922.

²³ Beeren, Bloem en Mignot 1992 (zie noot 3), pp. 24, 43, 44, 60, Shatskikh 2007 (zie noot 1), p. 191 en Kowtun 1979 (zie noot 8), pp. 105, 106

²⁴ Shatskikh 2007 (zie noot 1), pp. 207, 210 en Gaßner en Gillen 1979 (zie noot 17), p. 71.

was zeer waarschijnlijk een van de belangrijkste initiatiefnemers van de tentoonstelling, waar naast anoniem werk, dat werd getoond als ‘Vitebsk School’, ook een aantal gesigioneerde werken van onder andere Ermolaeva te zien waren.²⁵

Chagall was vanaf het begin van zijn aanstelling als kunstcommissaris bezig geweest met het oprichten van een museum voor hedendaagse Russische kunst in Vitebsk. De ‘Eerste publieke tentoonstelling van schilderijen door lokale en Moskouse kunstenaars’ in november 1919, waar werk van zowel kunstenaars uit Vitebsk (ook van studenten van de academie) als Moskou te zien was geweest, diende als basis voor het museum. Dankzij kunst distributie van de overheid kwamen er in 1919 54 schilderijen in het museum terecht. Chagall vroeg ook specifieke werken aan, die hij na een reis uit Moskou meenam. De helft van de 120 schilderijen tellende collectie bestond uit werk van kunstenaars uit Vitebsk en docenten en studenten van de kunstacademie. Daarnaast bevatte het werk van belangrijke kunstenaars als Robert Falk (1886-1958), Alexandra Exter (1882-1949) en Olga Rozanova (1886-1918). Het museum was gevestigd in de school en kreeg nooit een eigen gebouw. Het diende als een ondersteuning voor het onderwijs, studenten gebruikten het om de nieuwste Russische kunst te bestuderen en Malevich liet zijn analyses erop los. Met het einde van *Unovis* kwam er echter ook een einde aan het Vitebsk Museum voor Hedendaagse Kunst. Voor het vertrek naar Petersburg werd door de leiding wel een aantal doeken overgebracht naar het *MKHK*.²⁶

²⁵ Shatskikh 2007 (zie noot 1), pp. 210, 211, Beeren, Bloem en Mignot 1992 (zie noot 3), p. 42 en Andrei Nakov, ‘This Last Exhibition which was the ‘First’’, in: Anoniem, *The First Russian Show. A commemoration of the Van Diemen Exhibition Berlin 1922*, tent. cat. London (Annely Juda Fine Art) 1983, p. 16.

²⁶ Shatskikh 2007 (zie noot 1), pp. 69, 70, 225-228.

Vera Ermolaeva

Artistieke ontwikkeling in de periode voor Vitebsk en *Unovis*



Afb. 1. Vera Mikhailovna Ermolaeva.

Vera Mikhailovna Ermolaeva werd op 8 november 1893 geboren in een welgesteld gezin in Klyuchi, west-Rusland. Haar moeder kwam uit een oude aristocratische familie en haar vader was een lokaal bekend politiek figuur, voorzitter van het bestuur van het district en uitgever van een marxistisch tijdschrift. Als kind was Ermolaeva waarschijnlijk van een paard gevallen waardoor ze kreupel raakte aan beide benen. Op zoek naar de beste doktoren reisde haar familie door Europa, waar het Ermolaeva in Londen, Parijs en Lausanne ook onderwijs genoot. Rond 1912 rondde ze haar schoolopleiding aan het gymnasium in Petersburg af en besloot ze lessen te nemen aan de kunstschool van Mikhail Bernstein (1875-1960).²⁷ Het atelier was populair bij linkse kunstenaars, omdat er les werd gegeven zonder de academische dogma's en met een grote nadruk op kleur als onafhankelijk element.

Vladimir Tatlin (1885-1953) en Mikhail le Dentu (1891-1917) waren enkele van de andere studenten aan het atelier. Onder de docenten bevond zich onder andere de kunsthistoricus en schilder Alexander Benois (1870-1960), die een van de leidende figuren van *Wereld van de Kunst* (Mir Iskusstva) was. Met Le Dentu had Ermolaeva nauw contact: hij zou haar hebben geleerd hoe ze vorm kon creëren met kleur. Hij was bovendien lid van *Unie van de Jeugd*. Dit genootschap organiseerde jaarlijks twee tentoonstellingen, die van groot belang waren omdat ze de laatste artistieke ontwikkelingen van Petersburg en Moskou samenbrachten. Op deze tentoonstellingen zag Ermolaeva werken van onder andere Mikhail Larionov (1881-1964), Natalia Goncharova (1881-1962) en Kazimir Malevich. Daarnaast was Ermolaeva geïnteresseerd in primitieve kunst, volkskunst en oude Russische kunst. Tijdens haar jeugd had ze bovendien, door bezoeken aan Franse, Italiaanse, Duitse, Belgische en Engelse kunstverzamelingen, de nieuwste ontwikkelingen in Europa leren kennen.²⁸ Na het atelier van Bernstein vervolgde ze haar opleiding in Parijs, waar ze het meest geïnteresseerd was in het werk van Paul Cézanne (1839-1906) en het kubisme van Pablo Picasso (1881-1973), Georges Braque (1882-1963) en André Derain (1880-1954). Om meer te leren over oude Russische kunstvormen volgde de kunstenaar bij terugkomst in Petersburg lessen aan het Archeologisch Instituut.²⁹ De studenten van het instituut maakten reizen naar oude Russische steden als Novgorod, Moskou, Vladimir, Suzdal en Tver. In 1917 studeerde Ermolaeva hier af.³⁰

Ermolaeva richtte in 1914 samen met een aantal andere kunstenaars de artistieke groep *Bloedeloze Moord* op, waarvan Le Dentu de leider zou worden. De leden verwierpen officiële instituten als de Academie voor Vrije Kunsten en de officiële kritiek en censuur van de staat, die gedurende de Eerste Wereldoorlog was toegenomen. De voornaamste activiteit van het

²⁷ Bernstein was een schilder en grafisch kunstenaar, die in Europa had gestudeerd. In Rusland gaf hij zowel privé als aan verschillende kunstinstituten les. Antonina Zainchkovskaya, 'Art is no laughing matter', in: Yevgenia Petrova, *Vera Ermoalyeva 1893-1937*, tent. cat. Sint Petersburg (State Russian Museum) 2008, pp. 5, 21 en John E. Bowl, 'Ermolaeva, Vera Mikhailovna', in: Rubinger 1979 (zie noot 8), p. 100.

²⁸ Camilla Gray, *The Russian experiment in art 1863-1922*, London 1986, pp. 37, 38, 48, 115, Zainchkovskaya 2008 (zie noot 27), p. 5, 6 en Kowtun 1979 (zie noot 8), p. 102.

²⁹ Het Keizerlijk Archeologisch Instituut was in 1877 opgericht om specialisten in de Russische antieke oudheid op te leiden om te werken voor staats-, publieke en privé-archieven.

³⁰ Zainchkovskaya 2008 (zie noot 27), pp. 7, 21 en T. Goriacheva (red.), *Unovis No. 1. Vitebsk 1920. Foreward and facsimile edition*, Moskou 2003, p. 84, volgens de vertaling van mw. E. Oranskaia in het Van Abbemuseum, 3 mei 2011.

collectief was het uitgeven van een gelijknamig, humoristisch tijdschrift, waarvoor Ermolaeva de grafische vormgeving verzorgde. Samen met Le Dentu ontwierp zij een Albanese editie van het tijdschrift dat was geïnspireerd door een boek van de Sloveense schrijver Janko Lavrin (1887-1986).³¹ Deze uitgave inspireerde de dichter en (toneel)schrijver Ilya Zdanevich (1894-1975) om een toneelstuk te schrijven, waarvan de opvoering en de ontwerpen van het decor en de kostuums mede door Ermolaeva werden uitgevoerd.³²

Met het begin van de revoluties in 1917 nam Ermolaeva actief deel aan de culturele hervormingen in Petersburg. Ze deed bijvoorbeeld mee aan wedstrijden voor het ontwerpen van decoraties voor nieuwe theaterstukken bij *IZO Narkompros*.³³ Na de Februarirevolutie werkte *Bloedeloze Moord* samen met andere linkse kunstenaars om een aantal artistieke organisaties op te richten, zoals *Vrijheid voor kunst*, *Kunst. Revolutie* en *Op naar revolutie*. De organisaties hielden bijeenkomsten waar ze zich verzetten tegen de leidende rol van *Wereld van de Kunst* en tegen overheidsbeperkingen op de vrijheid van kunstenaars. Ze zagen een directe rol voor kunst in de revolutionaire strijd en ontwierpen daarom gratis posters en decoraties voor feestdagen en demonstraties. Tegen augustus hielden deze organisaties echter op te bestaan, maar *Bloedeloze Moord* ging nog wel enige tijd door met Ermolaeva aan het hoofd.³⁴

In de zomer van 1918 was Ermolaeva ook betrokken bij de oprichting van het boekdrukkcollectief *Segodnja* (Vandaag). De schrijvers en kunstenaars van de coöperatie maakten gravures die ze zelf uitgaven. Daarnaast publiceerden ze werk van bekende en minder bekende schrijvers en dichters. Ermolaeva maakte bijvoorbeeld gravures voor uitgaven van de Amerikaanse dichter Walt Whitman (1819-1892) en de dichter Nathan Vengrov (1894-1962), die zelf ook actief was bij *Segodnja*. De illustraties voor Vengrov's *Haan* waren gemaakt in de stijl van de oude Russische volkskunst die Ermolaeva tijdens haar verschillende opleidingen had bestudeerd.³⁵ De kunstenaar was ook de eerste illustratrice van de poëet en toneelschrijver Vladimir Mayakovski (1893-1930). Zijn toneelstuk *Mystère Bouffe*, opgevoerd in 1918 en 1921, werd bewerkt voor een uitgave met illustraties van Ermolaeva. Het project werd echter nooit uitgevoerd, omdat Mayakovski de afbeeldingen niet goedkeurde en het werk werd uiteindelijk met zijn eigen illustraties uitgegeven. Het omslagontwerp dat Ermolaeva maakte is wel bewaard gebleven. *Segodnja* was echter een kort leven beschoren, want toen Ermolaeva in 1919 naar Vitebsk vertrok hield het op te bestaan.³⁶

In 1918 werd Ermolaeva lid van *IZO Narkompros* in Petersburg. In datzelfde jaar werkte ze ook voor het stadsmuseum van Petersburg, aan de afdeling Kunst en Stadsleven. Samen met Nadezhda Liubavina, die ook meewerkte bij *Segodnja*, en Nina Kogan stelde ze hier een collectie samen van in onbruik geraakte beschilderde uithangborden uit de stad.³⁷ De kunstenaressen verzamelden de borden en de collectie werd gehuisvest in het museum.

³¹ Lavrins boek *In het land van de eeuwige oorlog. Albanese schetsen*, waar de editie van *Bloedeloze Moord* op gebaseerd was, verscheen in 1916. De schrijver werkte tien jaar in Rusland en reisde als oorlogscorrespondent. Na de Russische Revolutie leefde hij in Groot-Britannië waar hij Russische literatuur onderwees en boeken schreef over belangrijke Russische schrijvers. *Instituut Slavische Studies* < http://inslav.ru/index.php?option=com_content&view=article&id=655:2011-05-09-20-47-18&catid=6:2009-08-05-10-46-59&Itemid=2 > (17 mei 2011).

³² Zainchkovskaya 2008 (zie noot 27), pp. 7, 8.

³³ Kowtun 1979 (zie noot 8), p. 102.

³⁴ Zainchkovskaya 2008 (zie noot 27), p. 9.

³⁵ De in de 17de eeuw ontstane boeren houtsnedes, waar Ermolaeva haar illustraties op baseerde, worden ook 'lubok' genoemd. Deze houtsnedes hadden religieuze en politieke onderwerpen, maar werden ook gemaakt om liederen en dansen te verspreiden onder boeren. Voor verschillende kunstenaars van de Russische avant-garde, waaronder Mikhail Larionov en Natalia Goncharova, was lubok een inspiratiebron. Gray 1986 (zie noot 28), pp. 9, 10, 22.

³⁶ Zainchkovskaya 2008 (zie noot 27), p. 10 en Antonina Zainchkovskaya, *Vera Ermolayeva 1893-1937*, Moskou 2009, p. 23, volgens de vertaling van mw. E. Oranskaia in het Van Abbemuseum, 3 mei 2011 en Kowtun 1979 (zie noot 8), p. 104.

³⁷ Zainchkovskaya 2008 (zie noot 27), p. 11.

Ermolaeva was hoofd van de museumafdeling met de uithangborden en beschreef de collectie in het artikel 'Petersburgse uithangborden' in het tijdschrift *Iskusstvo Kommuni*.³⁸

Op 15 april 1919 werd Ermolaeva door *IZO Narkompros* naar de Vitebsk Volksschool voor de Kunsten gestuurd.³⁹

Ontwikkelingen en werkzaamheden in Vitebsk en bij *Unovis*

Toen Ermolaeva midden april in Vitebsk arriveerde was Liubavina daar al werkzaam. Mogelijk had de hechte band tussen de twee kunstenaressen ervoor gezorgd dat Ermolaeva ook naar de stad kwam. *IZO Narkompros* had haar voorgesteld om Dobuzhinsky op te volgen als directeur, maar na diens vertrek had Chagall zijn functie overgenomen. Ermolaeva werd daarom adjunct-directeur. Ze verving Chagall als hij afwezig was en hielp hem met administratief werk. Tevens assisteerde ze hem bij het verkrijgen van brandstof en winterkleding en het regelen van geld voor salarissen. Naast deze activiteiten en haar taken als lerares, ging Ermolaeva in Vitebsk verder met het verzamelen van uithangborden voor het Stadsmuseum in Petersburg.⁴⁰ Mogelijk nam zij in Vitebsk het initiatief om aan de kunstacademie een museum op te richten.⁴¹ In oktober werd ze ook gekozen in de Kunstraad van de Vitebsk Provincieafdeling van Vserabis, die kunstenaars van de academie voorzag van commissies voor uithangborden, posters en decoraties. Daarnaast maakte ze in opdracht van de Vitebsk Commissie voor het Behoud van Monumenten schetsen van het oude Vitebsk en diende ze tekeningen in voor een wedstrijd voor de decoratie van volkstheaters. Bovendien ontwierp ze de enscenering voor een opvoering in het stadstheater. Aan de academie organiseerde Ermolaeva dan ook de theaterafdeling.⁴²

Over het onderwijs dat Ermolaeva aan de academie in Vitebsk gaf is niet veel bekend.⁴³ Ze was hoofd van de afdeling Kubisme en leidde een atelier waar ze de nieuwe kunst verder uitwerkte door de gevorderde studenten te onderwijzen in cézannisme⁴⁴, kubisme en kubo-futurisme.⁴⁵ In haar atelier werd gewerkt naar Europese kubistische voorwerpen, zoals het wijnglas en de viool, en Russische kubo-futuristische, zoals de koffiemolen en vleesmaler. Samen met Kogan en Lissitzky was Ermolaeva een van de specialisten in kubisme aan de academie, die ook wel de "oude kubisten" werden genoemd. Een jaar na Ermolaeva's komst in Vitebsk verscheen in de *Unovis Almanak* een artikel over het kubisme van haar hand, dat waarschijnlijk het uitgangspunt voor haar onderwijs vormde.⁴⁶ Dit artikel wordt verderop besproken.

Alhoewel Ermolaeva toentertijd nog geen directrice was, heeft zij waarschijnlijk in de herfst van 1919 Lissitzky's verzoek om Malevich naar Vitebsk uit te nodigen ingewilligd.⁴⁷ Toen

³⁸ 'Petersburgskie vyveski', *Iskusstvo Kommuni*, no. 8, 1919. Dit weekblad verscheen in 1918 en 1919. Het was een orgaan van *IZO Narkompros* dat korte tijd het communicatiekanaal van de futuristen was. Zhadova 1982 (zie noot 17), p. 134 en Beeren, Bloem en Mignot 1992 (zie noot 3), p. 46.

³⁹ Zainchkovskaya 2008 (zie noot 27), p. 11.

⁴⁰ Shatskikh 2007 (zie noot 1), p. 39, Le Foll 2002 (zie noot 7), pp. 109, 115 en Zainchkovskaya 2008 (zie noot 27), p. 11.

⁴¹ Andere bronnen noemen Chagall als initiatiefnemer. Mogelijk is de oprichting van het museum een gezamenlijke activiteit geweest van verschillende docenten aan de academie. Zainchkovskaya 2009 (zie noot 36), p. 25.

⁴² Zainchkovskaya 2008 (zie noot 27), p. 11 en Shatskikh 2007 (zie noot 1), p. 40.

⁴³ De door mij bestudeerde bronnen noemen alleen dat Ermolaeva een kubistisch atelier leidde, maar vermelden verder geen inhoud van het onderwijsprogramma.

⁴⁴ Het post-impressionisme van Cézanne wordt gezien als de voorloper van het kubisme. Hij onderzocht kleur als manier om de onderliggende vorm van objecten weer te kunnen geven en zocht daartoe de basisvormen van de kegel, bol en cilinder in de natuur. Cézannisme is de interpretatie van Cézannes ideeën door kunstenaars in de jaren '10 van de twintigste eeuw, zoals André Derain, Pablo Picasso en Georges Braque. Deze interpretaties leidden tot de eerste vormen van kubisme. Peter en Linda Murray, *Dictionary of art and artists*, London 1997 (Penguin Books), pp. 95, 96 en William Rubin, 'Cézannisme and the Beginnings of Cubism', in: William Rubin (red.), *Cézanne. The late Work*, London 1978, pp. 151-158.

⁴⁵ Zainchkovskaya 2009 (zie noot 36), p. 30, Shatskikh 2007 (zie noot 1), p. 12 en Shatskikh 1992 (zie noot 8), p. 141.

⁴⁶ Zainchkovskaya 2008 (zie noot 27), pp. 11, 12 en Shatskikh 2007 (zie noot 1), pp. 92, 129.

⁴⁷ Le Foll 2002 (zie noot 7), p. 110.

Malevich in november in de stad aankwam betekende dat het begin van grote veranderingen aan de academie. Door zijn enthousiasme won Malevich met zijn suprematisme al snel aanhang.⁴⁸ Dit leidde in het begin van 1920 tot de oprichting van *Posnovis*. De groep organiseerde op 6 februari een aantal activiteiten rond de nieuwe kunst, die door de komst van Malevich alsnog populairder werd aan de school. Een van die activiteiten was de opvoering van de futuristische opera *Overwinning op de Zon*. De opera was in 1913 geschreven door de schrijver en kunstenaar Aleksei Kruchenykh (1886-1968) en de dichter Velimir Khlebnikov (1885-1922) en werd in dat jaar voor het eerst opgevoerd. De muziek voor die uitvoering was van de componist en kunstenaar Mikhail Matiushin (1861-1934) en Malevich had het stuk geënceneerd. De productie in Vitebsk werd door Ermolaeva geleid. Zij ontwierp het decor en de kostuums, echter wel onder leiding van Malevich.⁴⁹ De schetsen van haar ontwerpen voerde ze uit in linsneden die ze met de hand inkleurde (zie bijlage met afbeeldingen, afb. 1). Enkele hiervan werden later in de *Unovis Almanak* gepubliceerd. De ontwerpen bestonden uit een combinatie van kubistische en suprematistische elementen, zoals vierkanten, ruiten en rechthoeken.⁵⁰ Ook is er een invloed van haar opleiding aan het archeologisch instituut waar te nemen, bijvoorbeeld in het ontwerp voor *Het Veelkleurige Oog* (zie afb. 2). De gravure heeft een typisch antiek-Egyptisch perspectief, doordat het oog en de romp frontaal en de benen *en profil* zijn afgebeeld. Sommige gravures hadden bovendien een dubbele functie, want naast illustraties voor de opera, waren het, een kwartslag gedraaid, abstracte illustraties voor een lokaal tijdschrift. De kostuums werden door studenten van de academie gemaakt van verschillende materialen, zoals geschilderd doek, gaas, karton en ijzerdraad. En alhoewel ze groot en log waren, boden ze de acteurs de nodige vrijheid van beweging. Het stuk werd door studenten in zes aktes opgevoerd waarbij grote nadruk werd gelegd op interactie tussen de acteurs en de ruimte van het toneel en tussen toneel en publiek. De productie in Vitebsk was echter veel bescheidener dan de oorspronkelijke editie. Die wilde provoceren en de publieke smaak uitdagen, maar in Vitebsk werd het aanstootgevende aspect afgezwakt en kon de originele muziek niet gereproduceerd worden.⁵¹



Afb. 2. Vera Ermolaeva, *Het Veelkleurige Oog*, 1920, linsnede, aquarel op papier, 13,7 x 7 cm, illustratie uit *Unovis Almanak No. 1*.

Ruim een week na de opvoering van de opera was Ermolaeva betrokken bij de oprichting van *Unovis*. Ze was lid van het Creatieve Comité en werkte als secretaris gedurende het bestaan van het collectief. Ze hield alle bijeenkomsten en activiteiten nauwkeurig bij. In 1922 hielp ze Malevich ook bij zijn correspondentie met kunstenaars van de Nederlandse kunstbeweging *De Stijl*. Ermolaeva bewerkte en herschreef zijn brieven aan de kunstenaar Chris Beekman, omdat Malevich erg onduidelijk schreef. Daarnaast zat de kunstenaar in de *Raad voor de Bevestiging van Nieuwe Artistieke Vormen* en was ze een van de leiders van door *Unovis* georganiseerde evenementen.⁵² Hierdoor had ze een groot aandeel in het bepalen van het culturele leven in Vitebsk, wat met name zichtbaar was op feestdagen. Ermolaeva ontwierp dan decoraties, zoals muurschilderingen, die samengesteld waren uit suprematistische elementen. Haar uitvoering van

⁴⁸ Kowtun 1979 (zie noot 8), p. 104.

⁴⁹ Shatskikh 2007 (zie noot 1), pp. 92-96, Beeren, Bloem en Mignot 1992 (zie noot 3), p. 788 en Le Foll 2002 (zie noot 7), p. 128.

⁵⁰ Zainchkovskaya 2008 (zie noot 27), p. 12.

⁵¹ Zainchkovskaya 2008 (zie noot 27), p. 12, Zainchkovskaya 2009 (zie noot 36), p. 31 en Shatskikh 2007 (zie noot 1), pp. 96-99.

⁵² Shatskikh 2007 (zie noot 1), pp. 109, 113, 138, 218, 219.

het suprematisme was vrij traditioneel. Ze varieerde weinig met de elementen en gebruikte alleen cirkels, rechthoeken en lijnen en de kleuren rood, zwart en wit.⁵³

Aan de academie waren Ermolaeva en Kogan de hoofdverantwoordelijken voor het in de praktijk omzetten van Malevichs educatieve programma. De lessen die zij en de andere docenten gaven hadden zijn instemming. Ermolaeva werkte ook mee aan Malevichs experimenten om de objectieve wetten van de kunst bloot te leggen door de publicatie van een “kaart van de voortgang van hedendaagse kunst”.⁵⁴

Ter voorbereiding van de deelname aan de Eerste Al-Russische Conferentie voor Kunststudenten en Leraren in Moskou in juni 1920 werd de *Unovis Almanak no.1* gepubliceerd. Een van de eerste teksten was de ‘Declaratie’ van Malevich, waarin hij de komst van een nieuwe wereld en nieuwe kunst aankondigde: “De revolutie heeft de oude wereld kapot gemaakt en de cultuur van voorgaande eeuwen nadert zijn einde. Een nieuwe cultuur is bezig zich op basis van de revolutie te ontwikkelen en er moet een nieuw systeem komen om het bestaan en dingen uit te kunnen drukken. De referentiepunten die de realiteit construeren zijn aan het veranderen. Door de kunst van de oude wereld werd de intuïtie verstikt. Het oude systeem is opengemaakt door de kracht van intuïtie en het oog van het bewustzijn kijkt nu naar de grenzeloze ruimte. Er is een nieuwe mens gekomen die een nieuwe wijsheid in het systeem aan zal brengen. De wereld van de dingen zal verdwijnen en kleur, geluid, letter en ruimte zullen de vorm bepalen. De suprematistische tijd heeft een einde gemaakt aan de oude wereld en haar opvattingen. Maak alles van de oude wereld kapot zodat de nieuwe mens zo snel mogelijk een nieuw systeem met eigen wegen kan maken.”⁵⁵

Verderop in de almanak, na een tekst van Kogan, verscheen Ermolaeva’s artikel ‘Over de studie van het kubisme’, waarin ze de ontwikkeling en de principes van het kubisme beschreef: voor het kubisme, werd schilderkunst bepaald door en was het afhankelijk van het onderwerp, het object. Bij de impressionisten werd de indruk van het ding het uitgangspunt, waardoor schilderkunst langzaam loskwam van het onderwerp. Het kubisme zocht niet meer naar de vorm, maar ging bouwen vanuit de eigen intuïtie en maakte daardoor wakker wat van binnen verstopt zat. Hierdoor stond het aan het hoofd van het bouwen van de nieuwe wereld. Het kubisme leidde tot het collectief als nieuwe vorm van leven en door deze eenheid ontstond een gezamenlijke intuïtieve wil om iets nieuws te bouwen. Ermolaeva leek dan ook een directe relatie tussen ontwikkelingen in de kunst en in de maatschappij en de invloed van het kubisme op maatschappelijke ontwikkelingen te zien. Volgens de kunstenaar waren er in het kubisme drie periodes in de relatie tussen kunstenaar en object. In de “academische fase” had de kunstenaar als taak het object en zijn eigenschappen te leren kennen. In de tweede fase werden de specifieke vormen en eigenschappen van het object nader onderzocht. In het laatste stadium kon de schilder construeren zonder aan objecten te denken, omdat hij door ervaring al veel vormen en elementen van de schilderkunst beheerste en door hemzelf uitgevonden elementen gebruikte. Dit was dus een ontwikkeling naar het denken vanuit abstractie en het afstand nemen van vormen die door de natuur gegeven zijn.⁵⁶

Zowel Malevich als Ermolaeva signaleerden het aanbreken van een nieuwe tijd waarin kunst een belangrijke rol speelde. Malevich gaf een declaratie uit over de komst van de nieuwe kunst. Volgens hem was de tijd rijp voor een nieuwe kunst en een nieuwe manier van kijken. De oude opvattingen waren vernietigd en in het suprematisme was ruimte voor nieuwe ideeën en intuïtie.

⁵³ Kowtun 1979 (zie noot 8), p. 105 en Zainchkovskaya 2008 (zie noot 27), p. 13.

⁵⁴ Shatskikh 1992 (zie noot 8), p. 141, Le Foll 2002 (zie noot 7), p. 112 en Shatskikh 2007 (zie noot 1), p. 190.

⁵⁵ Kazimir Malevich, ‘Declaratie’, in: Goriacheva 2003 (zie noot 30) pp. 58, 59.

⁵⁶ Vera Ermolaeva, ‘Over de studie van kubisme’, in: Goriacheva 2003 (zie noot 30) pp. 83-85.

Ermolaeva zag ook het begin van een nieuwe kunst, maar gaf er meer invulling aan dan Malevich. Ze constateerde een direct verband tussen de nieuwe kunst en politieke en maatschappelijke ontwikkelingen en legde meer nadruk op intuïtie. Bovendien zag zij het collectief als belangrijk element. Daarnaast had volgens Ermolaeva het kubisme de nieuwe tijd en kunst ontwikkeld, niet het suprematisme. Haar tekst ging verder op Malevichs ideeën, maar ze gaf daaraan wel een eigen invulling, omdat voor Malevich het kubisme slechts een tweede fase in zijn systeem van het zich eigen maken van de nieuwe kunst was.⁵⁷

Naast dit artikel werden een aantal van Ermolaeva's gravures van *Overwinning op de Zon* en een ontwerp voor een sprekertribune, als voorbeeld voor de praktische toepassing van het suprematisme, in de almanak gepubliceerd.⁵⁸

Nadat de docenten en studenten van de conferentie in Moskou terugkeerden, trad Chagall af als directeur. Op 19 juni werd Ermolaeva door *IZO Narkompros* benoemd tot directrice. Het officiële mandaat dateert van 24 juni. Met haar aantreden veranderde er echter weinig aan de school, omdat ze er al tijdens het directeurschap van Chagall leiding had gegeven. Net als Chagall werd Ermolaeva volledig opgeslokt door de verantwoordelijkheden die de functie met zich meebracht. Ten eerste waren er te weinig leraren, zodat iedere docent aan twee keer zoveel studenten les gaf dan officieel was toegestaan. Daarnaast leverde ze een voortdurende strijd voor het verkrijgen van geld, materiaal en personeel. Vooral de financiën hielden haar bezig. De docenten verdiende te weinig om van te kunnen leven, maar Ermolaeva gaf Malevich een salarisverhoging waardoor hij vier keer meer verdiende dan zijn collega's.⁵⁹ Dit geeft aan hoe belangrijk Ermolaeva Malevichs verbondenheid aan de school achtte.

In de loop van 1921 kreeg het instituut het steeds zwaarder doordat de overheidssubsidies werden stopgezet. Daardoor werd ook de atmosfeer binnen de school steeds slechter.⁶⁰ In december 1921 werd *Unovis* nog wel uitgenodigd voor de bloemlezing 'Van Representatie naar Constructie' bij *Inkhuk* in Moskou. Aan Malevich, Ermolaeva en Nikolai Suetin (1897-1954) werd als leden van *Unovis* gevraagd een artikel te schrijven over hun artistieke opvattingen en deze te illustreren met drie werken. De bloemlezing werd echter nooit gepubliceerd.⁶¹ Malevich en Ermolaeva gingen in december wel naar Moskou voor een conferentie over kunsteducatie, waar ook een tentoonstelling met werk van *Unovis* werd gehouden. Malevich en Ermolaeva waren corresponderende leden van *Inkhuk* en hoopten in Moskou financiële steun te vinden. Maar tijdens het congres bleek dat dat het suprematisme van *Unovis* en het constructivisme van *Inkhuk* te veel van elkaar verschilden. De constructivisten zagen kunst als een middel om een nieuwe samenleving mee te bouwen, voor de suprematisten was creativiteit verbonden met spiritualiteit en de kosmische schepping. Door deze meningsverschillen en hun eigen financiële situatie, bleek *Inkhuk* niet bereid tot ondersteuning van het collectief uit Vitebsk.⁶²

In augustus verliet Ermolaeva Vitebsk, nadat ze tevergeefs had geprobeerd het instituut te redden. Voormalig leerling en onderdirecteur van de academie Ivan Gavris (1890-1937) nam haar functie als directeur over.

⁵⁷ Zainchkovskaya 2008 (zie noot 27), p. 12.

⁵⁸ Shatskikh 2007 (zie noot 1), pp. 133, 134.

⁵⁹ Le Foll 2002 (zie noot 7), pp. 115-117.

⁶⁰ Shatskikh 2007 (zie noot 1), pp. 221, 222 en Le Foll 2002 (zie noot 7), p. 118.

⁶¹ Suetin was in 1918 als leerling aangetreden aan de kunstacademie in Vitebsk en was in 1920 mede-oprichter van *Unovis*. In 1922 vestigde hij zich, na het afronden van zijn opleiding, met andere leden van het collectief in Moskou. Shatskikh 2007 (zie noot 1), p. 201 en Beeren, Bloem en Mignot 1992 (zie noot 3), p. 801.

⁶² Shatskikh 2007 (zie noot 1), pp. 202-204 en Gaßner en Gillen 1979 (zie noot 17), p. 70.

Artistieke ontwikkelingen na Vitebsk en Unovis

Na haar terugkeer in Petersburg gaf Ermolaeva les aan verschillende studenten. In 1923 werd in de stad *Ginkhuk* opgericht als onderdeel van het Museum voor Kunstzinnige Cultuur.⁶³ Aan het Formele en Theoretische Departement dat Malevich leidde werd Ermolaeva lerares aan de afdeling 'Laboratorium A'. De groep kunstenaars die hier werkte deed onderzoek naar de karakteristieken van kleur volgens de vijf "hoofdsystemen" in de moderne kunst (impressionisme, cézannisme, kubisme, futurisme en suprematisme) en in de vier verschillende aspecten verf, kleur, toon en licht. Ze onderzochten de eigenschappen en structurele verschillen van deze aspecten in schilderijen en observeerden de wetten van visuele perceptie van kleur in combinatie met reacties van andere sensorische organen, zoals gehoor en aanraking. Het werk leidde tot de ontdekking van nieuwe elementen van kleur, vorm en compositie. Binnen het onderzoek hield Ermolaeva zich nog steeds voornamelijk bezig met het kubisme. Ze maakte analyses van de structuur van kleur en vormen en de verhouding tussen kromme en rechte lijnen. De uitkomsten verwerkte ze in grafieken die de basis vormden voor de grafieken in het onderzoek van Malevich. Op deze manier ondersteunde de kunstenaar hem bij de ontwikkeling van zijn theorie van het "toegevoegde element".⁶⁴

Het maken van analytische schilderijen vormde een belangrijk onderdeel van de opleiding. Het was voor leerlingen verplicht om schilderijen uit het museum te kopiëren om op die manier de structuur en de karakteristieke elementen van de schilder te bestuderen. De resultaten van het onderzoek werden getoond op de jaarlijkse tentoonstellingen van het instituut. In haar periode aan *Ginkhuk* gaf Ermolaeva niet alleen onderwijs, maar hield ze ook lezingen en verschenen er regelmatig teksten van haar in uitgaven van het instituut, zoals 'Het systeem van kubisme', 'Het belang van geometrische fases in schilderen' en 'De schilderssystemen van kubisme, cézannisme, Cézanne, impressionisme'. Samen met de kunstenaar Lev Yudin (1903-1941), die gestudeerd had aan de academie in Vitebsk en *Unovis* naar Petersburg was gevolgd, ontwikkelde Ermolaeva bovendien de basisprincipes voor het inrichten van tentoonstellingen voor *MKHK*.⁶⁵ Ook tekende en schilderde ze veel en in 1923 werd haar werk op de tentoonstelling 'Kunstenaars van alle richtingen' in Petersburg getoond. Ermolaeva werkte aan *Ginkhuk* tot de sluiting van het onderzoeksinstituut in 1926. Daarna brak ze met Malevich en richtte ze haar aandacht op het illustreren van kinderboeken. Van 1925 tot 1934 werkte ze voor *Detgiz*, de kinderboekenafdeling van de staatsuitgeverij *Gozisdat*, waar tientallen door haar geïllustreerde boeken verschenen. Ermolaeva deed belangrijk en invloedrijk werk in het ontwikkelen van nieuwe vormgeving voor kinderboeken. Ze illustreerde ook uitgaven van fabels, zoals het middeleeuwse *Van den vos Reynaerde*. Bij de uitgeverij werkte ze samen met andere kunstenaars, zoals Yudin, en dichters, die regelmatig op door Ermolaeva georganiseerde bijeenkomsten aanwezig waren.⁶⁶

Na het uiteenvallen van *Ginkhuk* stopte Ermolaeva niet met schilderen. Door het onderzoek dat ze aan het instituut had gedaan, speelde kleur in haar verdere carrière een steeds belangrijkere rol. Alhoewel ze zich er nooit streng aan had gehouden, stapte ze van het suprematisme af en begon ze realistischer te werken. Tegen het einde van de jaren twintig had zich een kleine groep kunstenaars, waaronder Yudin en waarschijnlijk ook Kogan, rond haar verzameld, die zich de Beeldend Realisme Schildersgroep noemde.⁶⁷ Het beeldend realisme bouwde verder op de ontwikkelingen van abstractie, maar combineerde dit met realistische elementen, zoals te zien is

⁶³ Zainchkovskaya 2008 (zie noot 27), p. 13 en Beeren, Bloem en Mignot 1992 (zie noot 3), p. 43.

⁶⁴ Bowlt 1979 (zie noot 8), p. 39, Zainchkovskaya 2008 (zie noot 27), p. 13 en Kowtun 1979 (zie noot 8), p. 106.

⁶⁵ Zainchkovskaya 2009 (zie noot 36), pp. 38, 39, 42 en Zainchkovskaya 2008 (zie noot 27), p. 13.

⁶⁶ Kowtun 1979 (zie noot 8), p. 106, Bowlt 1979 (zie noot 8), p. 39 en Zainchkovskaya 2008 (zie noot 27), pp. 17-19.

⁶⁷ De Engelse vertaling van de naam van de groep die Zainchkovskaya geeft is 'Painting Plastic Realism Group'. In deze thesis zal verder naar hen worden verwezen als de 'Beeldend Realisten' en hun 'beeldend realisme'.

in de gouache *De Accordeonspeler* (zie bijlage met afbeeldingen, afb. 2). In deze periode maakte Ermolaeva ook een aantal reizen die haar inspireerden tot series gouaches en landschapsschilderijen: in 1928 ging ze naar de Barentssee, in 1930 naar de Witte Zee en in 1932 en 1933 verbleef ze met twee leerlingen in het dorpje Pudost. In de jaren 30 bleef Ermolaeva beeldend realistisch werken en schilderde ze kinderportretten en de series *Jongen*, *Atleten* en *Dorp* (zie bijlage met afbeeldingen, afb. 3). Haar laatste werk is een serie stillevens uit 1934.⁶⁸

Op 25 december 1934 werd Ermolaeva samen met een paar andere kunstenaars gearresteerd. Een aantal dagen later werden meer kunstenaars opgepakt. De meeste verdachten waren verbonden aan de groep van Beeldend Realisten en werden beschuldigd van activiteiten tegen de Sovjet-staat. Op 20 maart 1935 werd Ermolaeva als een sociaal gevaarlijk veroordeeld element tot een verblijf van drie jaar in een gevangenkamp in Karaganda, Kazachstan. Hoe het haar daarna verging is onduidelijk. Antonina Zainchkovskaya, schrijfster van een biografie in een catalogus over Ermolaeva voor het Russisch Staatsmuseum in Petersburg, ontving een document uit het archief van de Staats Veiligheidsdienst van Karaganda, waarin wordt vermeld dat Ermolaeva als kunstenaars werkte in het kamp. Op 20 september 1937 werd zij opnieuw veroordeeld, ditmaal tot executie. Het vonnis werd uitgevoerd op 26 september 1937.⁶⁹

Samenvatting

Ermolaeva was al vanaf haar jeugd bekend met de Russische avant-garde. Ze kende het werk van Malevich dan ook al voordat ze met hem samenwerkte in Vitebsk. Tijdens haar brede kunstopleiding raakte Ermolaeva geïnteresseerd in het kubisme en deze stijl had gedurende haar hele carrière haar voornaamste interesse. Voor haar stond het kubisme aan het hoofd bij het bouwen van de nieuwe wereld, terwijl Malevich het suprematisme als katalysator zag. Ermolaeva gaf haar eigen invulling aan de nieuwe kunst en ging niet volledig op in de theorieën van Malevich. Ze is dan ook nooit een suprematist geweest. Voor de feestdagen in Vitebsk maakte ze wel suprematistische decoraties, maar aan de academie gaf ze les aan het kubistische atelier.

De periode dat Ermolaeva in Vitebsk werkte is daardoor een integraal onderdeel van haar artistieke ontwikkeling. Gedurende haar hele carrière is ze betrokken geweest bij de oprichting en organisatie van verschillende artistieke organisaties. Door haar functie als secretaris en directrice heeft Ermolaeva aan de kunstacademie in Vitebsk en bij *Unovis* een belangrijke organisatorische rol gespeeld. Maar ook in de tijd voor en na haar werkzaamheden in deze stad heeft deze kunstenaars een aanzienlijke rol gespeeld door haar werk als illustratrice van Russische literatuur en kinderboeken. Vitebsk was zodoende een van de verschillende belangrijke momenten in de loopbaan van Vera Ermolaeva.

⁶⁸ Kowtun 1979 (zie noot 8), pp. 107, 108 en Zainchkovskaya 2008 (zie noot 27), pp. 14-17.

⁶⁹ Zainchkovskaya 2008 (zie noot 27), pp. 19, 20. Volgens Shatskikh werd Ermolaeva gearresteerd omdat haar broer een Socialist-revolutionair was. Zainchkovskaya's onderzoek lijkt echter nauwkeuriger te zijn uitgevoerd.

Nina Kogan

Artistieke ontwikkeling in de periode voor Vitebsk en *Unovis*



Afb. 3. Nina Osipovna Kogan.

Nina Osipovna Kogan werd geboren op 25 maart 1889 in Petersburg in een goed milieu. Haar vader was militair arts, wat voor een joodse man in Rusland in die tijd een uitzonderlijk hoge positie was.⁷⁰ Van 1911 tot 1913 studeerde Kogan aan de school van de Orde van Sint Catharina. De opleiding zou later van groot belang zijn, omdat ze er een aantal vreemde talen leerde. In dezelfde periode was de jonge kunstenares ingeschreven als toehoorder bij de basislessen aan de Moskouse School van Schilderkunst, Sculptuur en Architectuur. Ze verliet de school zonder diploma, maar had hier wel veel Russische modernisten leren kennen.⁷¹

Er is geen informatie beschikbaar over wat Kogan in de eerste jaren hierna deed. Pas vanaf 1918 is bekend dat ze in Petersburg les gaf en samen met Ermolaeva en Liubavina in het Stadsmuseum werkte aan de collectie uithangborden. In een brief van 20 januari 1919 schreef ze dat ze aan een school lessen gaf volgens haar “improvisatorische methode”, wat inhield dat haar onderwijs afhing van de onvoorspelbare omstandigheden waarin de lessen werden gehouden. Verder schreef ze dat ze meedeed aan een wedstrijd voor een postzegelontwerp en dat ze, om geld te verdienen, Engelse poëzie vertaalde “op de manier waar Russen van houden”. Ook beschreef ze een gesprek met Tatlin over de decoraties voor de viering van 1 mei. Aan het einde van de brief uitte ze het gevoel dat ze nog geen vastigheid had gevonden in de kunstwereld.⁷² Een vaste plek voor de komende jaren zou ze echter snel vinden, want enkele maanden later werd Kogan door *IZO Narkompros* naar Vitebsk gestuurd om daar les te gaan geven.⁷³

Ontwikkelingen en werkzaamheden tijdens Vitebsk en *Unovis*

Ergens in het voorjaar van 1919, waarschijnlijk in maart, arriveerde Kogan in Vitebsk.⁷⁴ Mogelijk hadden Ermolaeva en Liubavina zich hiervoor ingezet. Samen probeerden zij het verzamelen van uithangborden in Vitebsk voort te zetten. Daarnaast werkte Kogan mee aan decoraties voor de viering van 1 mei en kreeg ze een aanstelling aan het departement Vrije Kunsten van het *Provinciale Departement van Publieke Educatie Vitebsk*. Tegen de herfst verving Kogan Liubavina als leraar aan het voorbereidende atelier van de kunstacademie in Vitebsk. Zij zou nu de jongste leerlingen, die vrijwel geen technische vaardigheden bezaten, onderwijzen en hen de basis te geven voor het begrijpen van de nieuwe kunst. Naast de

⁷⁰ Oudere bronnen noemen Vitebsk als geboorteplaats. Shatskikh geeft niet aan waarom zij Petersburg als geboorteplaats aangeeft. Shatskikh 2007 (zie noot 1), p. 102.

⁷¹ Mogelijk studeerde ze schilderkunst bij de Orde van Sint Catharina, maar dit wordt alleen genoemd in *De Grote Utopie*. Shatskikh 2007 (zie noot 1), p. 102 en Beeren, Bloem en Mignot 1992 (zie noot 3), p. 787 en Shatskikh 2007 (zie noot 1), pp. 102, 103.

⁷² Brief van Kogan (Petrograd) aan P. V. Miturich [mogelijk de grafisch kunstenaar Petr Vasilevich Miturich] (Moskou), 20 januari 1920. Oorspronkelijke bron: RGALI, f. 527 (Khlebnikov), op. 1, ed. khr. 335, l. 1, 1v. Opgenomen in Shatskikh 2007 (zie noot 1), p. 103.

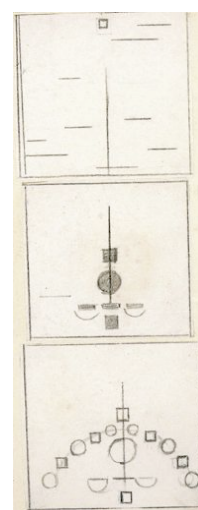
⁷³ Aan welke school Kogan les gaf is onbekend, waarschijnlijk een lyceum in Petersburg. Le Foll 2002 (zie noot 7), p. 110, Shatskikh 2007 (zie noot 1), p. 103 en Beeren, Bloem en Mignot 1992 (zie noot 3), p. 787.

⁷⁴ Le Foll 2002 (zie noot 7), p. 110. Volgens Nakov was Kogan al in 1918 als docent aan de kunstacademie in Vitebsk aangesteld. Haar naam zou te vinden zijn bij de allereerste docenten van de school. De meeste bronnen, zo ook Shatskikh, dateren Kogan's aankomst echter in het voorjaar 1919.

werkzaamheden aan de kunstacademie, gaf Kogan ook les in tekenen en schilderen aan verschillende andere lokale scholen.⁷⁵

Nina Kogan was nauw betrokken bij de oprichting van *Unovis*. Ze was een van de ‘oudere kubisten’ aan de school en sloot zich begin 1920 aan bij *Posnovis*. Een van de activiteiten die de groep op 6 februari organiseerde was Kogan’s suprematistische ballet.⁷⁶ In de *Unovis Almanak*, die een paar maanden later verscheen, had de kunstenares een artikel geschreven over de bedoeling van dit titelloze ballet. Het artikel biedt daardoor een terugblik op de opvoering van het stuk. Kogan schreef dat het ballet de basisvormen van de suprematistische elementen in beweging wilde laten zien. Deze elementen ontwikkelden zich vanuit een centraal punt, door middel van beweging, in verschillende figuren. De beweging begon met een lijn die overging in een kruis, die door een diagonale beweging een ster werd, veranderde in een cirkel en uiteindelijk een vierkant werd. Het was volgens Kogan oorspronkelijk de bedoeling om de beweging van de vormen te laten zien, maar omdat dat praktisch onmogelijk uit te voeren bleek, werden in plaats hiervan de vormen zelf getoond. Op het voorste deel van het toneel stond een acteur die een schilderij met een zwart vierkant vasthield. De andere acteurs, die wel over het toneel bewogen, hadden ook doeken met suprematistische vormen vast. De verandering van de vormen zou plaatsvinden in het donker en door middel van spotjes werden de vormen dan uitgelicht.⁷⁷ Waarschijnlijk werd de opvoering echter verstoord door een stroomstoring, waardoor de overgang van de verschillende suprematistische vormen niet in het donker plaats kon vinden.⁷⁸ Kogan had het ballet ontworpen en geproduceerd onder leiding van Malevich. Het stuk had geen literaire of politieke inhoud, maar was een belichaming en verlevendiging van abstracte kunst en een manier om de transformatie van beeldende vormen uit te drukken. Het idee van een suprematistisch ballet lijkt niet door Kogan of andere leden van *Unovis* verder ontwikkeld te zijn.⁷⁹

Het artikel over het ballet in de almanak werd geïllustreerd door drie illustraties van de choreografie (zie afb. 4) van het stuk en een afbeelding van het achtergronddoek. Het ontwerp van het doek toonde sterke overeenkomsten met een ontwerp voor een decor dat Malevich en Lissitzky hadden gemaakt voor de jaarlijkse viering van het Comité ter Bestrijding van de Werkloosheid in december 1919. De delen aan de linkerkant en rechtsboven waren zelfs vrijwel identiek. Mogelijk werd het al bestaande doek hergebruikt, maar volgens de in Malevich gespecialiseerde kunsthistoricus Andréi Nakov, kunnen de overeenkomsten ook wijzen op de collectieve inspiratie die voor *Unovis* zo belangrijk was.⁸⁰ Op basis van afbeeldingen is het lastig te beoordelen of Kogan het doek van december 1919 heeft overgenomen, maar gezien de overeenkomsten is het logisch aan te nemen dat Kogan het bestaande doek aanpaste. Het



Afb. 4. Nina Kogan, *Illustratie bij 'Lezing over het suprematistisch ballet' in Unovis Almanak No. 1, materiaal en afmetingen niet teruggevonden.*

⁷⁵ Volgens Shatskikh vermelden archieven in Vitebsk dat Kogan les gaf aan verschillende lokale handelsscholen. Om welke scholen het zou gaan wordt niet vermeld. GAVO, f. 246, op. 1, d. 33, sv. 3, l. 143v, opgenomen in: Shatskikh 2007 (zie noot 1), pp. 39, 54, 104, 129.

⁷⁶ Shatskikh 2007 (zie noot 1), pp. 92, 100.

⁷⁷ Nina Kogan, 'Lezing over het suprematistisch ballet', in: Goriacheva 2003 (zie noot 30), p. 78 en Shatskikh 2007 (zie noot 1), pp. 100, 101.

⁷⁸ Andrei Nakov, 'De l'intelligence du vocabulaire: La place de Nina Kogan dans l'Unovis', in: István Schlégl (red.), *Nina Ossipowna Kogan*, tent. cat. Zürich (Galerie Schlégl) 1985, p. 11.

⁷⁹ Zhadova 1982 (zie noot 17), p. 308 en Shatskikh 2007 (zie noot 1), p. 101.

⁸⁰ Shatskikh 2007 (zie noot 1), p. 101 en Nakov 1985 (zie noot 78), p. 11.

rechterdeel van haar decor is namelijk aanzienlijk anders van stijl (zie bijlage met afbeeldingen, afb. 4 en 5). Waarschijnlijk werd het ballet in het voorjaar van 1920 nogmaals opgevoerd in Smolensk, ter gelegenheid van de oprichting van een afdeling van *Unovis* aldaar. Volgens Nakov zou Kogan ook mee hebben gewerkt aan de kostuums voor de opvoering van *Overwinning op de zon* op 6 februari.⁸¹

Kort na deze activiteiten, werd op 20 februari 1920 *Unovis* opgericht. Kogan behoorde tot de actiefste leden van het collectief. Ze was betrokken bij de oprichting ervan en formuleerde samen met Malevich, Lissitzky en Ermolaeva het werkplan voor de school. Samen met hen was ze een vast lid van het Creatieve Comité en de Raad voor de Bevestiging van Nieuwe Artistieke Vormen. Door deze functies was ze actief in de educatieve activiteiten en de evenementen die door *Unovis* werden georganiseerd. Daarnaast hielp ze mee met de organisatie van afdelingen van *Unovis* in andere steden en ging ze naar verschillende conferenties.⁸² Kogan was een van de hoofdverantwoordelijken die het programma van *Unovis* omzetten in de praktijk.

De suprematistische ontwerpen die ze maakte voor de versiering van verschillende feestelijkheden en conferenties waren daar onderdeel van. Zo had ze suprematistische beschilderingen voor trams ontworpen voor de viering van 1 mei 1920, waarvan er twee in de almanak werden gepubliceerd. Ook in het najaar paste ze het suprematisme toe op het dagelijks leven in de stadsversieringen voor de verjaardag van de revolutie.⁸³

Zoals gezegd werkte Kogan ook mee aan de *Unovis Almanak No.1*. Van haar werden maar liefst drie artikelen gepubliceerd, waarvan de lezing over haar suprematistische ballet hierboven al aan de orde is gekomen. Het tweede artikel is 'De basis van picturale abstractie. Over de methode van K. S. Malevich zoals toegepast in het voorbereidende atelier van kubistische abstractie'. Hierin stelde Kogan dat kunst niet bedoeld was om de wereld om ons heen na te bootsen, maar om nieuwe dingen te creëren. Een kunstenaar moest niet kopiëren, maar vanuit zijn eigen creativiteit nieuwe vormen creëren, zoals een arbeider die een machine maakt. De schilder en de arbeider waren volgens haar dan ook gelijk aan elkaar. In een schilderij zou volgens Kogan een gevoel van tempo, ritme en balans te voelen moeten zijn. Door deze elementen toe te passen leerde de kunstenaar vanuit zijn eigen persoonlijkheid te werken, omdat schilderkunst het doel op zich moest zijn.⁸⁴ Het artikel werd vergezeld door acht illustraties. Alhoewel deze tekst niet spreekt over een nieuwe tijd of de vernietiging van de oude, is het wel een praktische vertaling van Malevichs declaratie, omdat het kunstenaars oproept vanuit de intuïtie te gaan werken, zoals Malevich en Ermolaeva dat ook deden. Vanuit deze opvatting richtte Kogan haar voorbereidende atelier in. Het artikel wordt dan ook wel gezien als een uiteenzetting van de basisprincipes van haar introductie cursus.⁸⁵ In de almanak werd dit artikel gevolgd door het artikel van Ermolaeva over de studie van het kubisme.

'Gesprek over het stilleven in de kunst' was het laatste artikel van Kogan in de almanak. Hierin behandelde ze de werkwijze van de impressionisten, academisten en kubisten. Ze schreef dat de impressionisten naar het stilleven keken als naar een object dat bewoog. De academisten echter, die werkten volgens de conservatieve regels van de officiële kunstacademies, konden geen creatieve vormen maken omdat ze gebonden waren aan lijn, vlak en anatomie. De kubisten tenslotte, waren begonnen met het bestuderen van elementen en maakten het stilleven vanuit het

⁸¹ Nakov 1985 (zie noot 78), pp. 10, 11. Volgens Nakov zou de medewerking van Kogan aan de opera terug te vinden zijn in de *Unovis Almanak*. Deze informatie komt echter in geen enkele andere bron voor.

⁸² Shatskikh 2007 (zie noot 1), pp. 109, 113, 138 en István Schlégl, zonder titel, in: István Schlégl (red.), *Nina Ossipowna Kogan*, tent. cat. Zürich (Galerie Schlégl) 1985, p. 5.

⁸³ Shatskikh 2007 (zie noot 1), pp. 133, 134 en Le Foll 2002 (zie noot 7), p. 123.

⁸⁴ Nina Kogan, 'De basis van picturale abstractie. Over de methode van K. S. Malevich zoals toegepast in het voorbereidende atelier van kubistische abstractie', in: Goriacheva 2003 (zie noot 30), pp. 82, 83.

⁸⁵ Shatskikh 2007 (zie noot 1), p. 128.

oogpunt van vorm. Volgens Kogan hadden zij de oude artistieke lijn vernietigd en het stilleven opnieuw uitgevonden.⁸⁶ Ook dit artikel sloot aan bij Malevichs opvatting van het einde van de oude schilderkunst en de noodzaak van een nieuwe vorm. Maar Malevich signaleerde ook de opkomst van een nieuwe mens. Kogan was minder radicaal, zij bekeek de veranderingen artistiek en legde in haar artikelen geen verband met maatschappelijke of politieke ontwikkelingen, zoals Malevich en Ermolaeva dat deden. Kogan was meer bezig met het praktisch vertalen van de nieuwe opvattingen.

Na de komst van Malevich en de oprichting van *Unovis* zette Kogan het onderwijs aan het voorbereidende atelier, dat nu volledig op non-objectieve kunst gericht was, voort. Het atelier heette “Picturale Abstractie”, een term die waarschijnlijk afkomstig was van Malevich. Kogan had zijn geschriften bestudeerd en probeerde in haar lessen zijn suprematistische opvattingen zo helder mogelijk te ontwikkelen. Dat betekende niet dat ze het suprematisme slaafs volgde, want in haar atelier onderwees Kogan cubo-futurisme en later zelfs constructivisme. Maar de lessen die ze gaf hadden net als die van Ermolaeva en Lissitzky de goedkeuring van Malevich en waren gebaseerd op zijn theorieën.⁸⁷

In een uitgave van *Unovis* in de herfst van 1920 verscheen het artikel ‘Over grafiek in het Unovis programma’ van Kogan, waarin ze het onderwijs aan de kunstacademie in Vitebsk na de oprichting van *Unovis* beschreef. De basis van de nieuwe kunstschool was volgens Kogan een bevrijding van de slaafse imitatie van objecten en een training die de studenten leerde werken met “reële picturale elementen”. Hierna citeerde ze een brief van Malevich over de nieuwe creatieve methode: als objecten worden bestudeerd op hun constructie en hoe ze vorm krijgen in de realiteit, dan kan geconcludeerd worden dat alles opgebouwd is uit rechte lijnen, krommingen, volumes en vlakken en dat die allemaal gereduceerd kunnen worden tot de beweging van een punt. Deze elementen worden getransformeerd tot een ‘lichaam’ of constructie. Het onderzoeken van die constructies leidt tot een nieuwe didactische methode, die de structuur hiervan verklaart. Het programma van de schilderfaculteit zou volgens Kogan de studenten leren kleur te gebruiken als een picturaal middel. Als een eerste stap leerden ze dat alle natuur een constructie is van kleur. De volgende fase was de materiële faculteit waar studenten leerden omgaan met verschillende materialen als “media van transcendentie”. En aan de derde faculteit, die van constructie, werd de nadruk gelegd op techniek als constructiemiddel. Kogan beschreef het doel van de school als het trainen van creativiteit en inventiviteit en het introduceren van activiteiten die uiteindelijk een nieuwe utilitair-technische wereld, opgebouwd uit suprematistische elementen, zouden scheppen.⁸⁸ Net als in haar artikelen uit de almanak, baseerde Kogan zich in deze tekst op de theorieën van Malevich en gaf ze er een praktische invulling aan.

In april 1921 besloot Kogan te stoppen met het onderwijzen aan het voorbereidende atelier, omdat ze alleen nog constructivisme wilde onderwijzen aan de kunstacademie in Vitebsk.⁸⁹

Als docent en lid van verschillende comité’s aan de academie nam Kogan deel aan een aantal conferenties als vertegenwoordigster van *Unovis*. Zo ging ze in juni 1920 naar de Eerste Al-Russische Conferentie voor Kunststudenten en Leraren in Moskou. Ook reisde ze op 17 oktober

⁸⁶ Nina Kogan, ‘Gesprek over het stilleven in de kunst’, in: Goriacheva 2003 (zie noot 30), p. 97.

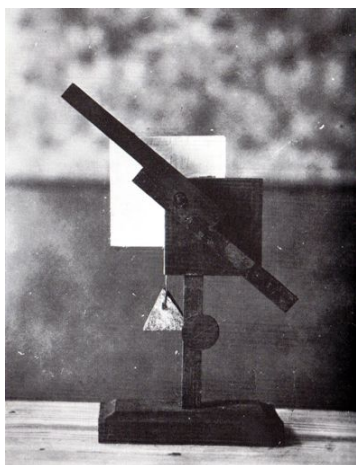
⁸⁷ Nakov 1985 (zie noot 78), p. 9 en Le Foll 2002 (zie noot 7), pp. 112, 135.

⁸⁸ De brief van Malevich was geadresseerd aan Orenburg, gedateerd oktober 1920. Zeer waarschijnlijk was de brief geadresseerd aan de *Unovis*-afdeling in de Russische stad Orenburg. Nina Kogan, ‘On the graphics in the Unovis programme’, *Unovis Leaflet of the Vitebsk Art Committee No. 1* November 20, 1920, in: Rubinger 1979 (zie noot 8), p. 163.

⁸⁹ Le Foll 2002 (zie noot 7), p. 118.

1920 als lid van het Centrale Creatieve Comité naar de provinciale conferentie van *Unovis* in Smolensk, waar besluiten werden genomen over de thema's die het belangrijkste in de kunst en cultuur van Rusland zouden moeten zijn.⁹⁰ Mogelijk vertegenwoordigde ze in 1921 het museum voor hedendaagse Russische kunst in Vitebsk op de AI-Russische conferentie van Musea in Moskou.⁹¹

Kogan was echter niet alleen organisatrice en vertegenwoordigster van en docent aan de kunstacademie, ze was al die tijd zelf ook ingeschreven als leerling. In mei 1922 was ze een van de eerste studenten die een diploma aan de school behaalden. Kogan sloot haar opleiding af met de titel “kunstenaar-constructivist”. Ze maakte veel kubistische constructies en was onder de indruk van Malevich en zijn suprematisme. Zoals al eerder bleek uit het suprematistische ballet en de versieringen voor feestdagen, probeerde Kogan praktische toepassingen voor het suprematisme te zoeken. Zo ontwierp ze suprematistisch speelgoed (zie afb. 5), maar ook een driedimensionale constructie. Net als bij zijn andere leerlingen en volgers, analyseerde Malevich haar werk en zij reageerde daar sterk op. Toen bleek dat hij de constructie niet goed vond, vernietigde Kogan het werk dan ook meteen.⁹²



Afb. 5. Nina Kogan, *Suprematistisch Speelgoed*, 1920, materiaal, afmetingen en bewaarplaats niet teruggevonden.

Welke positie Kogan precies innam bij *Unovis* is onduidelijk, omdat in de literatuur verschillende visies naar voren komen.

Zo zou Kogan een slechte naam hebben gehad en niet echt serieus genomen zijn, omdat ze eigenlijk niets van kunst en filosofie begreep. Malevich zou gezegd hebben dat als Kogan werkelijk begreep waar zijn opvattingen over gingen, ze hem zou haten.⁹³ Ook bij kunsthistorica Alexandra Shatskikh, die onderzoek deed naar het kunstleven in Vitebsk en de ontwikkeling van *Unovis*, komt Kogan niet naar voren als een belangrijk kunstenaar. Ze beschrijft haar als een lid van het collectief “wiens artistieke activiteit meer een expressie was van de kracht die Malevich in anderen opriep, dan van haar individuele creatieve talent”.⁹⁴ Uit deze twee bronnen komt het beeld naar voren dat Kogan geen wezenlijke rol speelde in Vitebsk en dat ze vooral een volgeling van Malevich was. Toch bestaat er ook een ander beeld van Nina Kogan. Dr. Claire le Foll, historica gespecialiseerd in de joodse cultuur in Oost-Europa, schreef een boek over de kunstacademie in Vitebsk. Zij ziet de periode in Vitebsk als een bepalende tijd voor Kogan, waarin ze haar creativiteit in vrijheid kon uiten en haar artistieke identiteit ontwikkelde.⁹⁵ En de eerder genoemde kunsthistoricus Nakov ziet Kogan zelfs als een zeer belangrijke schakel in de ontwikkeling van het suprematisme na 1919. Volgens deze auteur heeft Kogan een aanmerkelijke bijdrage geleverd aan de ontwikkeling en uitwerking van de ideeën van Malevich en was ze een van zijn beste leerlingen. Nakov beschrijft Kogan bovendien als een zelfstandig kunstenaar, die haar eigen stijl ontwikkelde.⁹⁶ Zoals uit de elkaar tegensprekende literatuur blijkt, is het onduidelijk wat het belang van Kogan binnen de kunstacademie en *Unovis* was. Maar feit is dat ze nauw betrokken was bij de

⁹⁰ Shatskikh 2007 (zie noot 1), p. 141, Schlégl 1985 (zie noot 82), p. 5 en Zhadova 1982 (zie noot 17), p. 302.

⁹¹ Volgens Nakov was Kogan ook verantwoordelijk voor de museumsectie van *Unovis*. Dit heb ik echter in geen andere bron terug kunnen vinden. Nakov 1985 (zie noot 78), p. 11.

⁹² Shatskikh 2007 (zie noot 1), pp. 107, 224 en Shatskikh 1992 (zie noot 8), pp. 104, 141.

⁹³ Goriacheva 2003 (zie noot 30), pp. 78, 79.

⁹⁴ Shatskikh 2007 (zie noot 1), p. 101.

⁹⁵ Le Foll 2002 (zie noot 7), p. 128.

⁹⁶ Nakov 1985 (zie noot 78), pp. 10, 17, 18.

belangrijke beslissingen die daar werden genomen door haar betrokkenheid bij de oprichting van het collectief en haar functie in het Creatieve Comité. Ook haar deelnames aan conferenties geven aan dat Kogan meer dan alleen een navolger van Malevich moet zijn geweest.

Na het behalen van haar diploma vertrok Kogan net als de andere leidende figuren van *Unovis* uit Vitebsk. Zij ging echter niet meteen met de anderen mee naar Petersburg, maar werkte eerst een tijd in Moskou.⁹⁷

Artistieke ontwikkelingen na Vitebsk en *Unovis*

Over het leven van Kogan na Vitebsk is niet veel bekend. Zeer waarschijnlijk werd ze door *IZO Narkompros* in het *Museum voor Picturale Cultuur* in Moskou aangesteld als adviseuse. Ze werd hier lid van de museumraad, gaf lezingen, schreef artikelen en ontwikkelde een nieuw systeem voor het ophangen van kunstwerken.⁹⁸ Ze hield zich ook bezig met het promoten van Malevich in Moskou, door een solo-tentoonstelling ter gelegenheid van zijn 25ste jubileum als kunstenaar te organiseren. Maar in de volgende jaren was ze minder gericht op Malevich en hield ze zich bezig met het bewaken van de nalatenschap van Khlebnikov, die in juni 1922 was overleden. Ze was in die tijd kortstondig getrouwd met de in poollandschappen gespecialiseerde kunstenaar Alexander Borisov (1866-1934), die zelf ook een fervent aanhanger van Khlebnikov was.⁹⁹

Alhoewel Kogan niet met *Unovis* naar Petersburg ging, maakte ze wel deel uit van de twee laatste tentoonstellingen van het collectief: de *Eerste Russische Kunsttentoonstelling* in Berlijn, 1922 en de *Schildertentoonstelling van Petrogradse kunstenaars van alle richtingen 1918-1923* in 1923 in Petersburg.¹⁰⁰ In de tweede helft van de jaren twintig verliet Kogan Moskou voor Petersburg, waar ze zich echter nauwelijks nog in Malevichs kringen begaf. Ze verdiende haar geld met vertalingen en ging om met de Beeldend Realisten rond Ermolaeva. Ook zijn er uit deze periode textiel- en tapijntontwerpen van haar bekend, die mogelijk bedoeld waren om in productie genomen te worden.¹⁰¹

Op 25 december 1934 werd Kogan samen met Ermolaeva en een aantal andere beeldend realistische kunstenaars opgepakt.¹⁰² Waarschijnlijk werd ze al snel weer vrijgelaten, want in de jaren 30 en het begin van de jaren 40 was ze nog actief als kunstenaar. Ze illustreerde een aantal kinderboeken voor uitgeverij *Detgiz* en ze nam deel aan een aantal tentoonstellingen: in 1938 de *Tentoonstelling van werken van kunstenaressen* in Petersburg, de *Tentoonstelling van werken van regionale kunstenaars* in Moskou in 1940 en in 1940 en 1941 aan de 6de en 7de *Tentoonstelling van Leningradse kunstenaars*.¹⁰³

Nina Kogan overleed tijdens de blokkade van Petersburg in 1942, de exacte datum is niet bekend. Het merendeel van Kogans oeuvre is verloren gegaan, maar eind jaren 1970 bleek Kogan een gewilde naam voor het signeren van vervalste suprematistische schilderijen. Deze werken werden op de Europese kunstmarkt aangeboden na hernieuwde interesse in het

⁹⁷ Shatskikh 2007 (zie noot 1), pp. 107, 223.

⁹⁸ Beeren, Bloem en Mignot 1992 (zie noot 3), p. 787 en Shatskikh 2007 (zie noot 1), p. 107.

⁹⁹ Archangel Fine Arts Museum, St. Petersburg < http://arhmuseum.ru/index.php?action=full_short&pid=1&page_id=1&item_id=1&ver=small > (15 mei 2011) en Shatskikh 2007 (zie noot 1), p. 107.

¹⁰⁰ Schlégl 1985 (zie noot 82), p. 5 en Zhadova 1982 (zie noot 17), p. 94.

¹⁰¹ Shatskikh 2007 (zie noot 1), p. 107, Zainchkovskaya 2008 (zie noot 27), p. 14 en Schlégl 1985 (zie noot 82), p. 6.

¹⁰² Zainchkovskaya 2008 (zie noot 27), p. 19.

¹⁰³ Shatskikh 2007 (zie noot 1), pp. 104, 107 en Beeren, Bloem en Mignot 1992 (zie noot 3), p. 787 en Shatskikh 2007 (zie noot 1), p. 107.

suprematisme door het honderdste geboortjaar van Malevich. Er zijn hierdoor weinig geauthentiseerde werken van Kogan.¹⁰⁴

Samenvatting

Omdat er zeer weinig werk bekend is van Kogan is het lastig een ontwikkeling in haar werk aan te geven. Voordat ze in Vitebsk kwam moet ze gewerkt hebben in de kubo-futuristische stijl, die ze aan het voorbereidende atelier onderwees. De komst van Malevich wekte Kogans interesse in het suprematisme. Het onderwijs dat ze in Vitebsk gaf was gericht op het introduceren van de nieuwe kunst aan de jongste studenten en de schilderijen van Kogan die van de periode bekend zijn, zijn allen suprematistische constructies. Daarnaast suggereren de teksten die Kogan als lid van *Unovis* schreef dat zij zich voornamelijk bezighield met het praktisch vertalen van de ideeën van Malevich. Het suprematistisch ballet vormde hier het voornaamste onderdeel van, omdat het de elementen van het suprematisme illustreerde. De periode die Kogan in Vitebsk doorbracht stond vrijwel geheel in het teken van het suprematisme en Malevich had zodoende veel invloed op haar werk. Of Kogan alleen zijn volgeling was of dat ze zelf ook een wezenlijke bijdrage leverde aan het suprematisme is niet meer te achterhalen.

Uit de periode die hierop volgde is eigenlijk geen werk bekend, mede door het grote aantal vervalsingen. Maar zeer waarschijnlijk stapte Kogan af van het suprematisme en werd haar werk realistischer, wat blijkt uit haar omgang met de Beeldend Realisten en de illustraties voor kinderboeken. Het is hierdoor aannemelijk dat het suprematisme slechts een fase was in Kogans artistieke ontwikkeling.

Conclusie

Unovis en de kunstacademie in Vitebsk waren toonaangevend voor het kunstonderwijs in de Sovjet-Unie in het begin van de jaren '20. Zowel Vera Ermolaeva als Nina Kogan waren nauw betrokken bij de oprichting van *Unovis* en de organisatie van het onderwijs, dat was gebaseerd op de ideeën van Malevich. Sinds zijn komst was de academie gericht op het suprematisme en de praktische toepassing hiervan in het openbare leven. Ermolaeva gaf zich hier nooit helemaal aan over, maar gaf er haar eigen invulling aan, gegrond op het kubisme. Een belangrijk onderdeel van haar tijd in Vitebsk was haar directeurschap van de school en de taken die hier mee samenhangen. De werkzaamheden in deze stad vormden een belangrijk onderdeel van haar carrière, maar ook in de periode hier voorafgaand en erna speelde zij een wezenlijke rol in de Russische kunstwereld.

Kogan concentreerde zich in Vitebsk op het suprematisme. Zij was leerling van Malevich en leek diep onder de indruk van zijn opvattingen. In Vitebsk werkte ze voornamelijk suprematistisch, maar na haar vertrek uit de stad werd haar werk realistischer. Haar rol bij *Unovis* en de academie is onduidelijk. Ze had wel degelijk een belangrijke positie in de organisatie, maar welke bijdrage ze leverde aan het suprematisme hier is niet bekend. Alhoewel de kunstenaressen binnen *Unovis* vrij waren een eigen invulling aan hun lessen te geven, gebeurde dat wel binnen het onderwijsprogramma van Malevich en onder zijn supervisie.

¹⁰⁴ Shatskikh 2007 (zie noot 1), pp. 102, 107.

Hoofdstuk 2: Moskou

Inleiding

Net als in Vitebsk heerste er in Moskou na de Oktoberrevolutie een levendig kunstklimaat. Eén van de belangrijkste stromingen van de Russische avant-garde, het constructivisme, werd hier ontwikkeld aan het onderzoeksinstituut *Inkhuk* en aan de kunstacademie *Vkhutemas*. De kunstenaressen Varvara Stepanova (1894-1958) en Liubov Popova (1889-1924) leverden een belangrijke bijdrage aan het werk van beide instellingen en aan de ontwikkeling van het constructivisme. De constructivisten werkten naar een functionele kunst toe, die de industrie van de Sovjet-Unie zou verbeteren. Een belangrijk onderdeel daarvan was het ontwerpen van goederen die in massaproductie genomen zouden kunnen worden. Stepanova en Popova hebben hier een grote rol in gespeeld.

Het ontstaan en de ontwikkeling van *Vkhutemas* en *Inkhuk*

Een belangrijk centrum voor de Russische avant-garde, waren de Hogere Artistieke en Technische Staatswerkplaatsen in Moskou (*Vkhutemas*) die in 1920 werden opgericht en in 1930 alweer werden opgeheven. Veel toonaangevende kunstenaars gaven hier les. *Vkhutemas* werd opgericht na de hervormingen van de kunstopleidingen in Rusland na de Oktoberrevolutie in 1917. Als gevolg hiervan werden in 1918 de kunstacademies afgeschaft.¹ De voormalige Stroganov School van Toegepaste Kunst en de Moskouse School van Schilderkunst, Sculptuur en Architectuur werden gereorganiseerd en gingen vanaf december 1918 verder als de Eerste en Tweede Vrije Staatskunstateliers, ook wel *Svomas* genoemd. Het doel van de ateliers was een volledig artistieke vrijheid te voeren met onderwijs dat openstond voor iedereen en met ruimte voor alle tendensen in de kunstwereld. Het programma van de ateliers was opgedeeld in drie afdelingen: schilderkunst sculptuur en architectuur. Onder andere Kazimir Malevich, Vladimir Tatlin en Wassily Kandinsky (1866-1944) hebben hier korte tijd les gegeven.²

In de loop van 1920 begonnen onderhandelingen over een nieuwe reorganisatie van de Staatskunstateliers. Dit leidde op 29 november dat jaar tot een door Lenin getekend decreet voor de oprichting van *Vkhutemas*. Het doel van deze school was hooggekwalificeerde kunstenaars voor de industrie en leraren voor professioneel en technisch onderwijs op te leiden. Productiekunst werd door de nieuwe overheid gezien als een belangrijk middel bij de wederopbouw van de industrie en op die manier was de school onderdeel van het overheidsbeleid om de kwaliteit van de industriële productie te verbeteren. Onderwijskundig was de school nooit een eenheid: de structuur en het onderwijsaanbod veranderden constant. Zo veranderde in 1927 of 1928 de naam van de school in *Vkhutein* (Hoger Artistiek en Technisch Staatsinstituut). Veel van die veranderingen hadden te maken met de wisseling van directeur. In de tien jaar van zijn bestaan, had de school drie directeuren, die ieder hun eigen stempel op het onderwijs drukten.³

Een tweede belangrijke instelling voor de avant-gardekunst in Moskou was het Instituut voor Kunstzinnige Cultuur (*Inkhuk*). Dit instituut was in mei 1920 onder leiding van Kandinsky opgericht met als doel ideologische en theoretische benaderingen voor de kunst te ontwikkelen, gebaseerd op wetenschappelijk onderzoek en analyse.⁴ Uitgangspunten van het

¹ Wim Beeren, Marja Bloem en Dorine Mignot (red), *De grote utopie: Russische avant-garde 1915-1932*, tent. cat. Amsterdam (Stedelijk Museum) 1992, pp. 26, 61, 157, 158.

² Christina Lodder, *Russian constructivism*, New Haven/London 1983, pp. 109, 110.

³ Lodder 1983 (zie noot 2), pp. 112, 113

⁴ Margit Rowell en Angelica Zander Rudenstine, *Art of the Avant-garde in Russia: Selections from the George Costakis Collection*, tent. cat. New York (The Solomon R. Guggenheim Museum) 1981, p. 226.

onderzoeksprogramma dat Kandinsky opstelde waren subjectieve reacties op en psychologische effecten van verschillende kunstrichtingen.⁵ Dit programma werd uitgevoerd in de eerste actieve afdeling van het instituut: de Sectie voor Monumentale kunst, waar naast Kandinsky onder andere Liubov Popova, Varvara Stepanova en Aleksander Rodchenko (1891-1956) werkten.⁶ Maar de koppeling die Kandinsky maakte tussen kunst en psychologie was controversieel en werd als onwetenschappelijk ervaren door andere leden die betrokken waren geweest bij de oprichting van *Inkhuk*. Bovendien stond het haaks op het utilitaire karakter dat veel leden aan de onderzoeken wilden geven.⁷ Onder leiding van Rodchenko spleet een deel van het instituut zich af in de *Arbeidsgroep voor Objectieve Analyse*. De tegenstelling tussen deze groep en die van Kandinsky werd steeds groter en januari 1921 verliet de laatste het instituut. Onder leiding van de kunstenaar en vice-president van *Inkhuk* Aleksei Babichev (1887-1963), werd een nieuw programma opgesteld.⁸ Deze werkgroep zou zich wijden aan theoretisch en laboratorium onderzoek naar de basiselementen in kunstwerken, zoals kleur, textuur, materiaal en constructie. Het achterliggende idee was dat de structuur van een werk voorkomt uit de elementen en hun organisatie. Binnen het instituut ontstond een tweedeling tussen degenen voor wie materiaal en formele en esthetische aspecten beslissend waren (de objectivisten) en anderen voor wie deze opvatting van het object slechts een tijdelijke halte was op weg naar het einddoel van productieve of utilitaire kunst (de constructivisten en productivisten). De werkgroep viel dan ook uiteen in een aantal subgroepen.⁹ De belangrijkste hiervan was de Eerste Werkgroep van Constructivisten die op 18 maart 1921 door Rodchenko, Stepanova en Aleksei Gan (1883-1940) werd opgericht.¹⁰ Zij zagen het niet als hun taak om kunst te creëren, maar om mee te werken aan de opbouw van een socialistische samenleving. Ze wilden hun laboratoriumwerk omzetten in praktische activiteiten. Hierna veranderde het instituut langzaam in een centrum voor constructivistische theorievorming, waarbinnen de opvattingen over wat het constructivisme zou moeten inhouden en doen nogal uiteenliepen.¹¹

Aan *Inkhuk* werden dan ook diverse lezingen en discussies gehouden. Een deel ervan ging over de formele en functionele verschillen tussen compositie en constructie, waarbij de definitie van constructie centraal stond. Voor de meeste kunstenaars was een constructie de organisatie van materialen, gebaseerd op noodzaak en functie, terwijl compositie een smaakvolle distributie van materialen inhield. Door middel van tekeningen illustreerden kunstenaars het verschil tussen de twee.¹²

Inkhuk was nauw verbonden met *Vkhutemas*. De meeste leden van het instituut, waaronder Rodchenko, Stepanova en Popova, waren professoren aan *Vkhutemas*. *Inkhuk* oefende formeel invloed uit op *Vkhutemas* door de uitwerking van een programma voor de werkplaatsen. Maar dankzij hen stond het werk aan de school ook in verbinding met de theoretische ontwikkelingen van *Inkhuk*, omdat de lesprogramma's uitwerkingen waren van hun theoretische visies.¹³ De ideologische discussies aan *Inkhuk* hadden zo een directie invloed op het onderwijs aan

⁵ Rowell en Rudenstine 1981 (zie noot 4), p. 25.

⁶ Hubertus Gaßner en Eckhart Gillen, *Zwischen revolutionskunst und sozialistische Realismus. Dokumente und Kommentare. Kunstdebatten in der Sowjetunion von 1917 bis 1934*, Köln 1979, p. 98.

⁷ M. Tupitsyn, V. Todoli en C. Kiaer, *Rodchenko & Popova. Defining constructivism*, tent. cat. London/Thessaloniki/Madrid 2009, p. 16.

⁸ Gaßner en Gillen 1979 (zie noot 6), pp. 98, 100.

⁹ Rowell en Rudenstine 1981 (zie noot 4), p. 25.

¹⁰ Alexei Gan was graficus en speelde een belangrijke rol in de beginperiode van de constructivistische werkgroep aan *Inkhuk*. Hij stelde het theoretische programma van de groep op en werkte bij de pers- en propaganda-afdeling. Beeren, Bloem en Mignot 1992 (zie noot 1), p. 784.

¹¹ Lodder 1983 (zie noot 2), pp. 78, 83, 84, 94.

¹² Rowell en Rudenstine 1981 (zie noot 4), p. 26.

¹³ Gaßner en Gillen 1979 (zie noot 6), p. 102.

Vkhutemas.¹⁴ In het najaar van 1921 waren alleen nog kunstenaars die zich bezighielden met utilitaire en constructivistische kunst lid van *Inkhuk*.¹⁵ De twee instellingen waren samen actief betrokken bij het ontwikkelen en definiëren van het constructivisme.¹⁶ In de loop van 1923 en 1924 viel *Inkhuk* echter uiteen.¹⁷

Vkhutemas had gemiddeld 1500 leerlingen, die ook invloed hadden op de selectie van leraren.¹⁸ Oorspronkelijk stond de school net als de Staatskunstateliers open voor alle leerlingen, maar al snel bleek dat leerlingen de nodige basiskennis misten. In 1921 werd daarom een faculteit opgezet die aankomende studenten moesten doorlopen alvorens zij toe mochten treden tot *Vkhutemas*. De opleiding werd begonnen met een Basiscursus, waarna een specialisatie aan een van de verschillende faculteiten volgde: schilderkunst, sculptuur, textiel, keramiek, architectuur, houtbewerking en metaalbewerking.¹⁹ De behoefte aan de ontwikkeling van nieuwe lesmethodes voor de ontwikkelingen in de kunst was een belangrijke reden voor het bestaan van de school.²⁰

Tussen de faculteiten onderling bestond geen eenduidig programma, wat vooral kwam doordat de leraren verschillende opvattingen hadden. Het onderwijs was daardoor te verdelen in drie richtingen, namelijk die van de Puristen (ook wel de ezelschilders genoemd), de Toegepaste Kunstenaars en de Constructivisten en Productivisten. Een voortdurend twistpunt binnen de school was hierdoor de vraag of de richting van “pure” kunst of productiekunst gekozen zou moeten worden. Alhoewel het constructivisme na het vertrek van Kandinsky de dominante stijl was geworden aan *Inkhuk* en het zich grotendeels aan *Vkhutemas* heeft ontwikkeld, was de aanhang ervoor binnen de school ongelijk verdeeld. In de faculteiten voor schilderkunst en sculptuur was het bijvoorbeeld volledig afwezig. Aanvankelijk hadden belangrijke avant-gardekunstenaars als Rodchenko en Popova hier les gegeven, maar na 1923 verwierpen de faculteiten abstracte experimenten en richtten ze zich op figuratie. De constructivisten moesten aan de school hard werken om zich te kunnen manifesteren. Dit lukte het beste in de Basiscursus en aan de hout- en metaalbewerkingsfaculteit.²¹

De Basiscursus gaf de studenten een algemene artistieke opleiding met theoretische en praktische opdrachten over verschillende artistieke vormen en de beginselen van ruimtelijke verhoudingen. Naast deze artistieke en praktische lessen kregen de studenten onder andere les in scheikunde, wiskunde en kunstgeschiedenis. De vorming van de afdelingen werd gebaseerd op onderzoek dat aan *Inkhuk* werd gedaan. Mede hierdoor veranderde de inhoud van de Basiscursus evenals het aantal afdelingen regelmatig, maar het doel bleef artistieke kennis en vaardigheden te onderwijzen en een basis te bieden voor de nieuwe kunst. De specialisatie van leerlingen begon pas in het tweede jaar. Gedurende de reorganisaties was Popova een vaste leerkracht aan de Basiscursus. Zij onderwees samen met de architect en kunstenaar Aleksandr Vesnin (1883-1959) kleurconstructies. Andere aandachtspunten die ondanks de hervormingen steeds terugkwamen waren volume, ruimte en grafiek. Naast Popova speelde Rodchenko ook een belangrijke rol aan de de Basisafdeling.²²

¹⁴ Jeanne D’Andrea en Stephen West, *The Avant-Garde in Russia, 1910-1930: New Perspectives*, tent. cat. Los Angeles (Los Angeles County Museum of Art) 1980, p. 79.

¹⁵ Lodder 1983 (zie noot 2), p. 89.

¹⁶ Rowell en Rudenstine 1981 (zie noot 4), p. 25.

¹⁷ Beeren, Bloem en Mignot 1992 (zie noot 1), p. 45.

¹⁸ D’Andrea en West 1980 (zie noot 14), p. 79.

¹⁹ Lodder 1983 (zie noot 2), pp. 114, 115.

²⁰ Beeren, Bloem en Mignot 1992 (zie noot 1), p. 157.

²¹ Lodder 1983 (zie noot 2), pp. 115, 120, 122 en Beeren, Bloem en Mignot 1992 (zie noot 1), p. 160.

²² Lodder 1983 (zie noot 2), pp. 123, 124.

Het decreet waarmee *Vkhutemas* was opgericht had meteen de structuur van de school bepaald: er zouden acht faculteiten komen om de diverse disciplines van de nieuwe kunst te onderwijzen.²³ De eerder genoemde faculteit voor Schilderkunst legde zich steeds meer toe op figuratieve en realistische kunst. Er werkten onder andere de kunstenaars Robert Falk, Nadezhda Udaltsova (1886-1961) en David Shterenberg.²⁴ De sculptuurfaculteit richtte zich volledig op monumentaal realisme en hield zich verre van abstractie. De grafische faculteit echter legde grote nadruk op abstracte experimenten. Onder andere de directeuren van *Vkhutemas* Pavel Novitskii (geboorte- en sterftejaar onbekend) en Vladimir Favorskii (1886-1964) gaven hier les. De lithografische afdeling van deze faculteit was het meest progressief en toonde invloed van de constructivisten op de gebruikte typografische principes.²⁵ De faculteiten van textiel, keramiek, hout- en metaalbewerking waren expliciet gericht op productie. Textiel bleef redelijk traditioneel: de ontwerpen bleven in essentie figuratief en hadden niet de intentie textielontwerp radicaal te hervormen. Stepanova gaf hier in 1924 en 1925 les, maar de constructivistische innovaties die zij en Popova hadden bereikt drongen niet echt door aan de faculteit. Over de keramiekcultuur is niet veel bekend, maar midden jaren 20 had het een nauwe verbinding met de industrie, waardoor studenten direct in de praktijk konden leren. Van 1927 tot 1930 gaf Tatlin hier een cursus over het ontwerp van gebruiksvoorwerpen. De architectuurfaculteit was anders van karakter en schaal van bezigheden. Het programma was georganiseerd op basis van de architectuurafdeling van de Moskouse school en het doel was om architect-kunstenaars op te leiden. Naast traditionalisme waren rationalisme en constructivisme de belangrijkste tendensen aan deze faculteit. Ondanks deze verschillende benaderingen gold de architectuurschool in de jaren 20 als leidend in de Sovjet-Unie en was het een belangrijk centrum van innovatie.²⁶ De constructivistische invloeden waren het sterkst in de hout- en metaalbewerkingsfaculteiten, die in 1926 samen werden gevoegd onder de naam *Dermetfak*.²⁷ Onder het personeel bevonden zich veel constructivisten, zoals Tatlin, Rodchenko en El Lissitzky. De houtbewerkingsfaculteit legde een aantal jaren de nadruk op handwerk, met veel aandacht voor decoratie. Daarna werden leerlingen opgeleid om te werken in de houtbewerkingsindustrie en te ontwerpen naar de specifieke behoeftes van een periode. Tegen de tijd dat de faculteit fuseerde met de metaalafdeling was men bezig een constructivistische ontwerpmethode te ontwikkelen. De metaalbewerkingsfaculteit werd opgericht op de basis van de sieradenateliers van de Stroganov school en werd in 1922 door Rodchenko overgenomen en hervormd tot een meer praktische faculteit voor het uitvoeren van utilitaire opdrachten. Vanaf 1926 had de faculteit contacten met de staalindustrie, waardoor leerlingen ervaring op konden doen in de praktijk. Het doel van het onderwijs was vakmensen op te leiden die functionele, stevige en mooie objecten voor dagelijks gebruik konden ontwerpen. De ontwerpen van *Dermetfak* belichaamden het constructivisme doordat de vorm van het object werd bepaald door het materiaal, het beoogde doel van het object en de technische aspecten. Maar voor zover bekend zijn geen van deze ontwerpen ooit in massaproductie genomen.²⁸ Ondanks de voortdurende reorganisaties bleven de meeste leraren gedurende het bestaan van *Vkhutemas* aan de school verbonden. Vaak gaven ze aan meerdere faculteiten les. Rodchenko

²³ Beeren, Bloem en Mignot 1992 (zie noot 1), p. 160.

²⁴ Voordat hij aan *Vkhutemas* werkte, was Falk lid van de groep *Ruitenboer* en tijdens de Sovjet-periode was hij een belangrijk docent. Udaltsova gaf van 1920 tot 1930 les aan *Vkhutemas* en was slechts een jaar lid van *Inkhuk*, omdat ze het niet eens was met de productivistische ontwikkelingen. In de jaren 10 werkte ze veel samen met Popova. Ook Shterenberg gaf van 1920 tot 1930 les aan *Vkhutemas*. Camilla Gray, *The Russian experiment in art 1863-1922*, London 1986, p. 91, Beeren, Bloem en Mignot 1992 (zie noot 1), p. 803 en Lodder 1983 (zie noot 2), p.260.

²⁵ Lodder 1983 (zie noot 2), pp. 115, 116.

²⁶ Lodder 1983 (zie noot 2), pp. 117, 118, 120.

²⁷ Beeren, Bloem en Mignot 1992 (zie noot 1), p. 165.

²⁸ Lodder 1983 (zie noot 2), pp. 130, 133, 139.

was hoofd geweest van de metaalbewerkingsfaculteit en had het programma vormgegeven. Aan *Dermetfak* onderwees hij artistiek design. Lissitzky had voor zijn vertrek uit de Sovjet-Unie in 1921 kort les gegeven aan *Vkhutemas* en kwam in 1926 bij *Dermetfak* om de principes van architectuur, meubelontwerp en binnenhuisarchitectuur te onderwijzen. In 1927 trad Tatlin tot dezelfde faculteit aan en gaf hij les over de “cultuur van materialen”.²⁹

Hoogtepunt van *Vkhutemas* was het succes dat de school had met haar tentoonstellingen op de *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* in Parijs in 1925. De Basisafdeling won bijvoorbeeld een prijs voor haar innovatieve methodologische werk. Na een nieuwe hervorming begin 1930 gingen sommige afdelingen van *Vkhutemas* op in andere instellingen en anderen werden zelfstandige instituten. *Vkhutemas* als geheel verdween.³⁰

Inkhuk en *Vkhutemas* hebben in de ontwikkeling van het constructivisme een cruciale rol gespeeld. De discussies aan *Inkhuk* over constructie en compositie vormden de theoretische basis voor het constructivisme dat aan *Vkhutemas* praktisch uitgewerkt werd. De constructivisten verwierpen pure kunst en ezelschilderen en zagen het constructivisme als een overgang naar productiekunst.³¹ Het brak met geldende esthetische opvattingen en wilde daarmee een nieuwe relatie creëren tussen vorm, ruimte, materiaal en functie. Alleen echte materialen in de echte ruimte waren relevante kunstvormen.³² Verf werd daarbij, net als hout en metaal, als een materiaal gezien dat specifieke vormen oproept. Kunstenaars richtten zich op de vormen die uit materialen voortkwamen. Hierbij werden alle referenties naar illusies en metaforen verbannen. Eind 1921 kondigden 25 kunstenaars van *Inkhuk* aan zich alleen nog aan sociaal relevant productiewerk te willen wijden.³³ Utilitaire objecten werden als sociaal acceptabele kunstvorm gezien, omdat die zouden zorgen voor een dialoog tussen kunst en de massa. De constructie was de meest geschikte beeldtaal voor de nieuwe tijd na de Oktoberrevolutie, omdat het een fusie tussen kunst en leven bewerkstelligde en actief een driedimensionale en dynamische ruimte creëerde.³⁴ Binnen het constructivisme worden Rodchenko en Stepanova als leidende figuren beschouwd. Theater, waarvan Popova een belangrijk vertegenwoordigster was, werd voor de constructivisten ook een belangrijke kunstvorm, omdat hiermee een groot publiek bereikt kon worden en het daardoor een bijdrage kon leveren aan het organiseren van de nieuwe wereld.³⁵

²⁹ Lodder 1983 (zie noot 2), pp. 115, 130.

³⁰ Lodder 1983 (zie noot 2), p. 114 en D’Andrea en West 1980 (zie noot 13), p. 79.

³¹ Gaßner en Gillen 1979 (zie noot 6), p. 98.

³² D’Andrea en West 1980 (zie noot 14), p. 28.

³³ Rowell en Rudenstine 1981 (zie noot 4), p. 23.

³⁴ D’Andrea en West 1980 (zie noot 14), pp. 28, 31.

³⁵ Barbara M. Thiemann (red.), *Von Malewitsch bis Kabakov. Russische Avantgarde im 20. Jahrhundert. Die Sammlung Ludwig*, tent. cat Köln (Museum Ludwig in de Josef-Haubrich Kunsthalle) 1993/1994, pp.13, 14.

Varavara Stepanova

Artistieke ontwikkeling in de periode voor *Inkhuk* en *Vkhutemas*



Afb. 6. Aleksander Rodchenko, *Foto van Varvara Stepanova in een jurk gemaakt van door haar ontworpen stof*, 1924.

Varvara Stepanova werd in 1894 geboren in Kovno in het huidige Litouwen. Na de middelbare school ging ze tussen 1910 en 1912 naar de kunstacademie in Kazan.³⁶ In deze periode was Stepanova getrouwd met de architect Dmitrii Fedorov, die echter al in 1914 overleed.³⁷ Aan de academie had ze inmiddels Alexander Rodchenko leren kennen met wie ze een relatie kreeg. Zonder af te studeren, vertrok de kunstenares naar Moskou waar ze les nam in ateliers van diverse kunstenaars, waaronder de impressionist Konstantin Yuon (1875-1958).³⁸ Van 1913 tot 1914 ging ze in Moskou naar de Stroganov School voor Toegepaste Kunst, waar ze naast lessen te volgen waarschijnlijk ook zelf privélessen gaf. In 1914 nam ze deel aan de Salon van Moskou. In tegenstelling tot veel andere kunstenaressen in deze tijd was Stepanova niet afkomstig uit een gegoede familie en moest ze daardoor in haar eigen onderhoud voorzien. Tussen 1915 en 1917 werkte zij daarom als boekhoudster in een metaalfabriek en als secretaresse. Vanaf 1918 was Stepanova nauw betrokken bij IZO Narkompros, een overheidsorganisatie

die verantwoordelijk was voor het organiseren en beheren van het artistieke leven in het hele land. Ze deed hier administratief werk als vervangend directeur van de afdeling Literatuur en Kunst. Tegelijkertijd zat ze ook in het presidium voor de Visuele Kunsten van de professionele kunstenaarsunie Rabis.³⁹

Toen Stepanova uit Kazan vertrok, bleef Rodchenko daar wonen, maar in 1916 kwam hij naar Moskou en vanaf dat moment leefden en werkten de kunstenaars samen. Rodchenko werkte ook bij IZO Narkompros en samen met Stepanova ontwierp hij posters voor het Museumbureau van de organisatie. Daarnaast maakten ze samen deel uit van het kunstenaarsleven in de stad en leerden ze andere avant-gardekunstenaars als Tatlin, Popova en Vesnin kennen. Vanaf 1918 exposeerden Stepanova en Rodchenko bewust samen. Zo namen ze in 1918 samen deel aan de eerste en tweede tentoonstelling van de Jeugdafdeling van de Moskouse Unie van Schilders, waar beiden lid van waren. Stepanova toonde daar karikaturen van kunstenaars als Malevich en Popova en linsnedes.⁴⁰

Tijdens haar studie in Kazan was Stepanova begonnen met het schrijven van poëzie, het werken als kunstenares en exposeren. Tot na haar verhuizing naar Moskou werkte ze in een *Art Nouveau*-stijl, die was geïnspireerd op die van de Engelse tekenaar Aubrey Beardsley (1872-1898). Alhoewel Stepanova de avant-garde pas in 1916 leerde kennen, pikte ze het kubofuturisme snel op. Maar tegen 1918 maakte ze al haar laatste werken in deze stijl, om verder te

³⁶ De precieze jaartallen zijn moeilijk te achterhalen, omdat verschillende bronnen verschillen jaartallen noemen. Lodder 1983 (zie noot 2), p. 261.

³⁷ Volgens A. Lavrientev ging het om een schijnhuwelijk, dat er voor diende om Stepanova aan de kunstacademie in Kagan toe te kunnen laten. Uitleg over de reden hiervan en bronvermelding ontbreken. Aleksander Lavrientev, *Varvara Stepanova. A constructivist life*, London 1988, p. 13.

³⁸ De namen van de kunstenaars bij wie Stepanova studeerde variëren per bron, maar de naam van Yuon komt vrijwel overal voor, vandaar dat alleen deze kunstenaar hier genoemd wordt. Andere kunstenaars bij wie Stepanova zou hebben gestudeerd zijn Ilya Mashkov en Mikhail LeBlanc. Lodder 1983 (zie noot 2), p. 261.

³⁹ D'Andrea en West 1980 (zie noot 14), p. 246, Charlotte Douglas, 'Six (and a few more) Russian women of the avant-garde together', in: Bowlt en Drutt 1999 (zie noot 39), pp. 52, 53 en Lavrientev 1988 (zie noot 37), p. 186.

⁴⁰ Varvara Rodchenko, Aleksandr Lavrentiev (red.), *The Rodchenko family workshop*, tent. cat. Glasgow/London 1989, p. 12 en Lavrentiev 1988 (zie noot 37), p. 18.

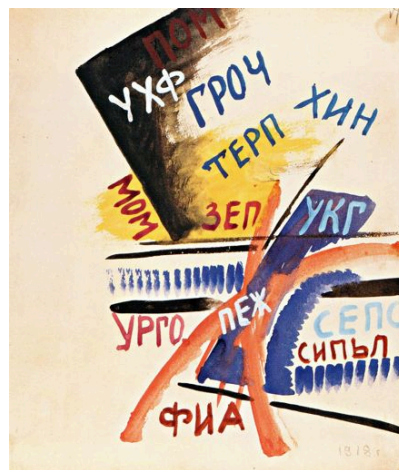
gaan met abstractie in samenwerking met andere kunstenaars.⁴¹ In een tekst voor de catalogus van de Tiende Staatstentoonstelling in 1919, die ging over abstractie en suprematisme, beschreef ze abstractie als een tendens in het hele leven en stelde ze dat het een protest tegen het materialisme van de moderne tijd was. Analyse zag ze hierin als een belangrijk uitgangspunt, omdat dat volgens haar zou leiden tot een nieuw pad voor de kunst, weg van het academisme.⁴² Haar ideeën bleken al snel uit te komen in de ontwikkeling van het constructivisme, dat door middel van analyse een nieuwe kunst voor de Sovjet maatschappij wilde creëren.

Maar ook met volledige abstractie hield Stepanova zich niet lang bezig, want een jaar later keerde ze terug naar het menselijk figuur, ditmaal in een geometrische stijl. In dezelfde periode begon ze ook transrationele of abstracte gedichten te schrijven, die ze voorzag van illustraties. Net als futuristische schrijvers wilde ze hiermee de fonetische textuur van een tekst verenigen met zijn geschreven textuur. Tekst en typografie vormden hierdoor een geheel (zie afb. 7). Naast eigen gedichten, illustreerde ze ook werk van de dichter Alexei Kruchenykh.⁴³

Stepanova's visuele poëzie werd getoond op de Tiende Staatstentoonstelling. Verder exposeerde ze hier lino'snedes en haar nieuwe schilderijen van geometrische mensfiguren. De eerste werken van deze *Figuren*-serie dateren van 1919.

In het begin waren het geschematiseerde lino'snedes van het menselijk lichaam, later kwamen daar schilderijen bij. Haar uitgangspunt hierin was niet zozeer reductie, als wel constructie, omdat ze typisch menselijke houdingen als

zitten, staan, praten en springen onderzocht. De schilderijen zijn abstracte interpretaties van het menselijk lichaam, opgebouwd uit geometrische elementen. De grafische *Figuren* zijn uitgevoerd in heldere kleuren en hebben een glad, haast machinaal uiterlijk. De versies op canvas daarentegen hebben opvallende kwaststreken, die bijdragen aan de textuur van de werken (zie bijlage met afbeeldingen, afb. 6). In de loop van de serie werden de mensfiguren steeds schematischer. Een aantal van deze werken werd getoond op de Negentiende Staatstentoonstelling in oktober 1920. Het werk van Stepanova en Rodchenko werd op deze tentoonstelling in dezelfde ruimte gepresenteerd.⁴⁴ Maar de schilderijen van de kunstenares werden niet erg goed ontvangen. Ze waren met hun mensfiguren te traditioneel voor heersende abstracte begrippen. Volgens Marc Chagall waren de werken onstuimig en ongebalanceerd. De literair criticus Andrei Shemshurin (1872-1939) ging verder door te stellen dat de doeken te ver uitgewerkt waren en dat dit karakteriserend was voor kunst van vrouwen.⁴⁵



Afb. 7. Varvara Stepanova, *Illustratie voor het gedicht "Zigra Ar"*, 1918, aquarel op papier, 18.8 x 16 cm, privé-collectie.

⁴¹ Douglas 1999 (zie noot 39), p. 52 en Alexander Lavrentiev, 'Varvara Stepanova', in: Bowlt en Drutt 1999 (zie noot 39), pp. 241, 242.

⁴² Varvara Stepanova, 'Nonobjective Creation', in: Krystyna Rubinger (red.), *Künstlerinnen der russischen Avantgarde 1910-1930*, tent. cat. Köln (Galerie Gmurzynska) 1979, p. 276.

⁴³ Douglas 1999 (zie noot 39), p. 52, Lavrentiev 1999 (zie noot 41), pp. 241-243 en Lavrentiev 1988 (zie noot 37), p. 186.

⁴⁴ Lavrentiev 1988 (zie noot 37), pp. 22, 43, 44.

⁴⁵ Genoteerd in Varvara Stepanova's dagboek, geciteerd in: Lavrentiev 1988 (zie noot 37), pp. 44-46, in: Christina Kiaer, *Imagine no possessions. The socialist objects of Russian constructivism*, Cambridge, Massachusetts 2005, pp. 97, 98.

Ontwikkelingen en werkzaamheden aan *Inkhuk* en *Vkhutemas*

Van 1920 tot 1923 was Stepanova lid van *Inkhuk*. Samen met Rodchenko leverde ze hier een belangrijke bijdrage aan het ontstaan en de ontwikkeling van het constructivisme en de twee kunstenaars kunnen als leidende figuren in deze beweging worden gezien.⁴⁶ Stepanova was een van de eerste theoretici van de nieuwe stijl en had een leidende rol in de discussies die aan *Inkhuk* werden gevoerd. Ze werkte als onderzoekssecretaris, notuleerde debatten en bijeenkomsten en gaf zelf lezingen. In de zomer van 1920 was Rodchenko officieus hoofd van *Inkhuk* geworden.⁴⁷ Kandinsky had het instituut toen verlaten en de administratie van het instituut werd geregeld door het kunstenaarspaar en een aantal collega's.⁴⁸ In het begin van 1921 had Stepanova met Rodchenko en Gan aan *Inkhuk* de *Eerste Werkgroep van Constructivisten* opgericht, om mee te helpen met het opbouwen van een nieuwe socialistische samenleving.⁴⁹ Tegen 1921 raakten steeds meer kunstenaars geïnteresseerd in het constructivisme en in de loop van 1921 en 1922 werden aan *Inkhuk* dan ook diverse bijeenkomsten gehouden over constructie, constructivisme en productiekunst. Op 22 december 1921 hield Stepanova de lezing 'Over Constructivisme', een van de eerste theoretische statements over het constructivisme. Hierin stelde ze dat het constructivisme geen artistieke trend was, maar een nieuwe ideologie die zich op alle terreinen van vormgeving creatief wilde manifesteren. Constructivisme was volgens de kunstenaars een overgang van artistieke activiteit naar intellectuele productie. Kunstenaars in het verleden creëerden unieke werken die het ideaal van schoonheid in stand hielden. De nieuwe kunstenaars legden door analytische methodes de objectieve wetten van de kunst bloot en vernietigden het vroegere heilige karakter ervan. Constructivisme reduceerde kunst op die manier tot haar essentiële elementen en kon daardoor de objectieve wereld bewust reorganiseren. Dit was volgens Stepanova nodig, omdat wetenschappelijke en technische ontwikkelingen een verandering teweeg hadden gebracht in de idealen van de kunstwereld, waardoor het onmogelijk was aan een schoonheidsideaal vast te houden. De kunstenaar moest daarom in de industriële productie gaan werken om zijn objectieve kennis van vormen en constructies toe te kunnen passen. Er was behoefte aan nieuwe principes gebaseerd op de constante vernieuwing van vormen. De kern van artistieke activiteit verschoof daarmee van spirituele representatie naar een bewuste en dynamische activiteit.⁵⁰

Tijdens de discussies aan het instituut had Stepanova haar opvattingen duidelijk gemaakt. Het belangrijkste verschil tussen een constructie en een compositie was volgens haar dat een compositie bij het wegnemen van een element niet haar volledige betekenis verliest, maar dat alleen een hergroepering van de overgebleven delen of een toevoeging van andere delen noodzakelijk is. Bij een constructie echter zou de weglating van een element tot de verstoring van het geheel leiden en kon uit de overgebleven elementen niets meer opgebouwd worden, omdat een constructie alleen uit essentiële onderdelen bestond.⁵¹ Een meerderheid aan *Inkhuk* vond dan ook dat constructie niet kon worden bereikt in schilderkunst. Deze conclusie kwam tot uiting in de tentoonstelling $5 \times 5 = 25$ die in september 1921 werd gehouden en waaraan Stepanova, Rodchenko, Liubov Popova, Vesnin en Alexandra Exter deelnamen met ieder vijf werken. Iedere kunstenaar gaf bovendien een verklaring uit over het verlaten van het ezelschilderen ten gunste van vormgeving. Stepanova toonde een verdere ontwikkeling van haar *Figuren*, die nu alleen nog uit een lineair skelet en weinig kleur bestonden (zie bijlage met afbeeldingen, afb. 7). Daarnaast schilderde ze posters om de tentoonstelling aan te kondigen en

⁴⁶ Rodchenko en Lavrentiev 1989 (zie noot 40), p. 10.

⁴⁷ Lavrentiev 1988 (zie noot 37), pp., 11, 53.

⁴⁸ Rowell en Rudensine 1981 (zie noot 4), p. 226.

⁴⁹ Rodchenko en Lavrentiev 1989 (zie noot 40), p. 10.

⁵⁰ Lavrentiev 1988 (zie noot 37), pp. 54, 55, 173-175.

⁵¹ Gafner en Gillen 1979 (zie noot 6), p. 111.

typte ze 25 exemplaren van de catalogus, ieder met origineel grafisch werk van de deelnemers. De tentoonstelling was opgedeeld in twee afdelingen: een voor schilderkunst en een voor grafisch werk. Die tweede afdeling toonde ontwerpen voor constructies en theaterportalen van Rodchenko, Stepanova en Popova.⁵²

Mogelijk heeft het zien van deze werken de theaterregisseur Vsevolod Meyerhold (1874-1940) ertoe bewogen Stepanova en Popova uit te nodigen om in zijn theater te komen werken. Samen ontwikkelden zij het constructivistische toneel. Popova werkte als eerste samen met Meyerhold, maar in 1922 werkte Stepanova mee aan de productie van *De Dood van Tarelkin*. Voor dit toneelstuk ontwierp ze het decor en de kostuums. Meyerhold produceerde zijn stukken op basis van zijn theorie van bio-mechaniek. Dit hield in dat de acteurs zich moesten kleden en gedragen als onderdeel van de ‘machine’ van het decor en dat er interactie plaats moest vinden tussen de acteurs en de decorstukken.⁵³ De acteurs waren dus niet het belangrijkste onderdeel, maar slechts één van de elementen van een toneelstuk. Dit sloot aan bij Stepanova’s constructivistische opvattingen waarin alle elementen samen de constructie vormen. De door haar ontworpen rekwisieten en kostuums waren dan ook constructivistisch. Het uiterlijk van de objecten werd bepaald door hun functie en hun structuur. Het waren pure vormen zonder



Afb. 8. Varvara Stepanova, *Decorstukken voor ‘De Dood van Tarelkin’*, 1922, foto: Society for Cultural Relations with the USSR, London.

ornamenten of decoraties. De stukken boden de acteurs diverse dynamische mogelijkheden. Zo ontwierp Stepanova een tafel die kon omvallen en stoelen die op verschillende hoogtes konden worden ingesteld (zie afb. 8). De witgeverfde houten constructies stonden verspreid over het toneel en vervulden ieder meerdere functies. De constructies waren niet altijd succesvol en soms zelfs gevaarlijk, maar ze hadden als functie de acties in het stuk te versterken.⁵⁴

Stepanova’s kostuumontwerpen waren tevens prototypes voor sportkleding en uniformen en hadden als doel de beweging van het lichaam te benadrukken. Dit bereikte ze door de focus te leggen op flexibiliteit en vrijheid van beweging en door de kostuums in twee contrasterende kleuren te maken zonder verdere toevoeging van decoraties. Naast het stuk van Meyerhold maakte Stepanova ook nog ontwerpen voor een aantal andere producties, waaronder *De Avond van het Boek* in 1924, waarmee geletterdheid en boeken werden gepropageerd.⁵⁵

Het werk voor het toneel was een belangrijke stap voor de ontwikkeling van het constructivisme. Het onderzoek en onderwijs hadden veel constructivistische ontwerpen opgeleverd, maar slechts een klein deel ervan werd daadwerkelijk in productie genomen. De belangrijkste reden hiervoor was het materiële tekort in de Sovjet-Unie, met name in het begin van de jaren ‘20. Door schaarste tijdens en na de burgeroorlog bleek het erg moeilijk de constructivistische ontwerpen daadwerkelijk in productie te brengen. Bovendien was er geen traditie van kunstenaars die met fabrieken samenwerkten, waardoor het moeilijk was hen in te passen in de opkrabbende industrie. Aan *Vkhutemas* heerste een tekort aan materiaal en

⁵² Lavrentiev 1988 (zie noot 37), p. 56.

⁵³ Lavrentiev 1988 (zie noot 37), pp. 56, 61 en D’Andrea en West 1980 (zie noot 14), p. 246.

⁵⁴ Lavrentiev 1988 (zie noot 37), pp. 61, 63 en Lodder 1983 (zie noot 2), pp. 171, 262.

⁵⁵ Lavrentiev 1988 (zie noot 37), pp. 66, 72, 109 en Lodder 1983 (zie noot 2), pp. 150, 262.

gereedschap, waardoor ontwerpen ook daar slechts in beperkte mate konden worden uitgevoerd en buiten de academie waren er te weinig mogelijkheden om ervaring op te doen. Het ontwerpen van theaterdecors en kostuums door Stepanova en Popova was hierdoor een manier om de principes van het constructivisme toch toe te kunnen passen op het dagelijks leven.⁵⁶ Over haar werk voor het toneel zei Stepanova dan ook dat ze er met *De Dood van Tarelkin* eindelijk in geslaagd was de utilitaire inhoud van ruimtelijke objecten te laten zien.⁵⁷

Een andere belangrijke bijdrage in het toepassen van constructivisme op het gewone leven werd geleverd door Stepanova en Popova door hun werk in de textielindustrie en daarop aansluitend de lessen die Stepanova gaf aan de textielfaculteit van *Vkhutemas*. Haar eerste ervaring als lerares had Stepanova opgedaan aan de Krupskaja Academie voor Sociale (Communistische) Educatie in Moskou.⁵⁸ Ze gaf hier les van 1921 tot 1925 en in 1920-21 ontwierp ze het programma voor visuele kunst aan de academie. Haar uitgangspunt was dat leraren niet alleen veelzijdig moesten zijn, maar ook de basisvaardigheden van vormgeving moesten beheersen. Ze voorzag hen dan ook niet alleen van theoretische informatie over de introductie van kunst in productie, maar ook van praktische toepassingen in bijvoorbeeld straatdecoraties voor festivals en ontwerpen voor tribunes en triomfbogen. Ook in haar werk als lerares aan *Vkhutemas* gaf Stepanova haar studenten praktische opdrachten. Haar onderwijs was nauw verbonden met haar opvattingen over kleding en haar aanstelling als kunstenaar aan de Eerste Staatsfabriek voor Textieldruk in Moskou.⁵⁹

Van 1923 tot 1925 was Stepanova samen met Rodchenko nauw betrokken bij het tijdschrift *Lef* en daarna van 1927 tot 1928 bij *Novyi Lef*. Deze tijdschriften waren een belangrijk communicatiemiddel voor de constructivisten.⁶⁰ In 1923 schreef Stepanova het artikel 'De kleding van vandaag is productiekleding', waarin ze een constructivistische houding ten opzichte van kleding aannam. Volgens de kunstenaar werd de traditionele opvatting van mode vervangen door een nieuw soort kleding die ontworpen werd voor specifieke activiteiten in de samenleving. Deze kleding was bedoeld voor gebruik in het dagelijks leven en het belangrijkste aspect hiervan was volgens Stepanova de uitvoering en de snit. Kleding moest niet langer gaan over esthetische principes, maar over functie en productie. Het toevoegen van decoraties was daarom niet nodig, omdat de naden de kleding vorm gaven. Net als bij de constructivistische werken en haar ontwerpen voor het toneel, zou kleding volgens Stepanova moeten laten zien hoe ze in elkaar zit.⁶¹ De inhoud was hierdoor het uiterlijk. Ze nam hiermee afstand van de kapitalistische mode en modetijdschriften die tijdens de Nieuwe Economische Politiek (NEP) in de Sovjet-Unie ontstonden. Met functionaliteit als uitgangspunt formuleerde Stepanova twee categorieën kleding: productiekleding (voor werk) en sportkleding (voor sport en ontspanning). Sportkleding moest makkelijk aan te trekken en te dragen zijn, uit zo min mogelijk stof bestaan en gebruik maken van contrasterende kleuren en emblemen om de verschillende sporters en teams gemakkelijk te kunnen onderscheiden (zie afb. 9). Hierdoor had het gebruik van kleuren en emblemen een specifieke functie en botste het niet met het constructivistische uitgangspunt. Het artikel in *Lef* werd geïllustreerd door vier ontwerpen van deze sportkleding. De productiekleding bestond uit eenvoudige stoffen zonder dessin en door het ontwerp was de

⁵⁶ Lodder 1983 (zie noot 2), p. 145 en Lavrentiev 1988 (zie noot 37), p. 56.

⁵⁷ Stepanova zei dit in een gesprek met Aleksei Gan: Alexei Gan, 'V poriadke ideologicheskoi borby. Smert Tarelkina', *Zrelishcha* 16 (1922), pp. 10-42, in: Lavrentiev 1988 (zie noot 37), p. 64.

⁵⁸ Waar haar lesprogramma aan de academie uit bestond is niet in de door mij bestudeerde bronnen te vinden. In 1931 kreeg de academie een nieuwe naam: Krupskaja Moskou Regionaal Pedagogisch Instituut. Lavrentiev 1999 (zie noot 41), p. 261.

⁵⁹ Lavrentiev 1988 (zie noot 37), p. 55.

⁶⁰ Lodder 1983 (zie noot 2), p. 262 en Beeren, Bloem en Mignot 1992 (zie noot 1), p. 48.

⁶¹ Varst (Varvara Stepanova), 'The dress of today is the industrial dress', vertaling van 'Kostium segodnias dnia - prozodezhda', *Lef* no. 2, 1923, p.65, vertaald uit het Russisch door John E. Bowlit, in: D'Andrea en West 1980 (zie noot 14), p. 248.

structuur van de kleding uiterlijk zichtbaar. Een van de eerste praktische uitwerkingen hiervan was het werkpak dat ze voor Rodchenko maakte.⁶² Binnen de productiekleding bedacht Stepanova nog een categorie met speciale en beschermende kleding voor onder andere chirurgen, piloten, brandweermannen en arbeiders in chemische fabrieken. Voor al deze kleding ontwikkelde de kunstenaar een aantal basismodellen die per functie aangepast konden worden, waardoor de kleding uitermate geschikt was voor massaproductie. Om de productie van kleding nog soepeler te laten verlopen zou de stof voor de kleding tegelijk met het patroon ontworpen moeten worden.⁶³

In de herfst van 1923 werd deze visie verwezenlijkt, toen Stepanova en Popova gingen werken aan de Eerste Staatsfabriek voor Textieldruk in Moskou. Voor zover bekend hebben alleen Stepanova, Popova en Tatlin daadwerkelijk in een fabriek gewerkt, maar voor Tatlin leverde dit weinig op.⁶⁴ Stepanova en Popova boekten meer resultaat. Zij waren de enige constructivisten die actief deelnamen aan het proces van massaproductie en zij leverden een belangrijke bijdrage aan de ontwikkeling van

textiel- en kledingontwerpen. In hun werk aan de fabriek verbonden de kunstenaressen het ontwerpen van textiel nauw met de principes van het ontwerpen van kleding. Voor hen was de decoratie van een stof niet alleen afhankelijk van het materiaal, maar ook van het doel waar het materiaal uiteindelijk voor bedoeld was. Het werk in de fabriek was misschien slechts een kleine stap naar de grote doelen van de constructivisten, maar het was wel een begin van het praktisch toepassen van de constructivistische opvattingen in massaproductie. Het vervangen van traditionele planten- en bloemenpatronen door geometrische ontwerpen was voor de kunstenaressen een belangrijk onderdeel van de rationalisering van de industrie.⁶⁵

Stepanova en Popova waren uit idealisme in de fabriek gaan werken, maar de fabriek zelf had hele andere motieven. Door de heersende schaarste werkte de fabriek met oude ontwerpen en machines. Om de productie nieuw leven in te blazen werden avant-gardekunstenaars ingehuurd. Dat dit twee vrouwen werden kwam waarschijnlijk omdat in de textielindustrie in Rusland traditioneel vooral vrouwen werkten en omdat Stepanova en Popova bekend waren door hun werk voor de theaterproducties van Meyerhold. Ze werden dus ingehuurd om de verkoopcijfers te laten stijgen. Dit bleek redelijk succesvol, want in het jaar dat ze daar werkten werd een paar dozijn stoffen van hen in productie genomen en gedistribueerd door de hele Sovjet-Unie. Hun stoffen werden in Moskou op straat gezien. Ondanks hun idealistische uitgangspunt en het feit dat ze zichzelf zagen als kunstenaar-ingenieurs, waren Popova en Stepanova zich ervan bewust dat ze hun werk aan de fabriek moesten afstemmen op de vraag van de markt. Om wel volledig



Afb. 9. Varvara Stepanova, *Ontwerpen voor sportkleding*, 1923, materiaal, afmetingen en bewaarplaats niet teruggevonden.

⁶² Kiaer 2005 (zie noot 45), p. 110 en Lodder 1983 (zie noot 2), pp. 149, 151.

⁶³ Al in oktober 1920 had Stepanova een artikel geschreven over productie- en speciale kleding voor arbeiders in kolenmijnen. Kiaer 2005 (zie noot 45), p. 110 en Lavrentiev 1988 (zie noot 37), p. 79.

⁶⁴ Tatlin ontwierp werkkleding die gebaseerd was op de vormen van het menselijk lichaam. Hij kreeg goedkeuring voor de productie van een aantal kledingstukken, maar er is geen bewijs dat zijn ontwerpen ook daadwerkelijk in productie zijn gegaan. Er zijn ook geen aanwijzingen dat Tatlin textiel heeft ontworpen. Lodder 1983 (zie noot 2), p. 147

⁶⁵ Lodder 1983 (zie noot 2), pp. 146, 147, 151.

aan het productieproces deel te kunnen nemen hadden de vrouwen een lijst met eisen opgesteld.⁶⁶ Ze wilden:

- deelname aan de productieafdelingen met het recht om te stemmen,
- deelname in het chemisch laboratorium om het kleurproces te kunnen bestuderen,
- dat de stoffen gedrukt zouden worden volgens hun eisen en voorstellen,
- contacten onderhouden met kledingmakers, modeateliers en tijdschriften en
- werken aan het promoten van producten.⁶⁷

Stepanova en Popova zagen drie soorten artistieke activiteit voor deelname in het productieproces: organisatorisch, constructivistisch en wetenschappelijk. De eisen die ze hadden opgesteld omhelsden al deze gebieden en hierdoor zou een kunstenaar die deelnaam aan het productieproces een coördinerende rol hebben. Maar de praktijk was anders. De kunstenaressen wilde nieuwe stoffen ontwerpen en invloed uitoefenen op de productie ervan, maar hun werk bleef bij het drukken van patronen op bestaande stof.⁶⁸ Bovendien werden de verzoeken om meer betrokken te zijn bij het productieproces grotendeels genegeerd door de fabriek. Stepanova en Popova mochten niet werken in het onderzoekslaboratorium en werkten niet eens in de ontwerpstudio van de fabriek. Hun patronen tekenden ze thuis in hun eigen ateliers en ze kwamen alleen in de fabriek om hun ontwerpen in te leveren. Op die manier was het onmogelijk om echt deel te nemen aan het productieproces. Waarschijnlijk had de fabriek het financieel te krap om zich experimenten te kunnen veroorloven. En mogelijk had het ook te maken met dezelfde reden die het succes van hun werk verklaart: de textielindustrie had een traditie in het werken met toegepaste kunstenaars. Stepanova en Popova konden makkelijk meewerken in de fabriek, omdat dit geen nieuw fenomeen was. De textiel fabriek zag hen daarom misschien als toegepaste kunstenaars, terwijl de kunstenaressen zelf hele andere opvattingen hadden. Zij wilden zichzelf juist onderscheiden van toegepaste kunstenaars door mee te werken aan het productieproces en alles wat daarbij kwam kijken te bestuderen.⁶⁹

In januari 1924 schreef Stepanova een artikel over het werk dat zij en Popova bij de fabriek deden. Hun doel was het laten verdwijnen van de grote artistieke waardering voor ontwerpen zonder gebruik van kompas en het vervangen van naturalistische ontwerpen door geometrische.⁷⁰ Stepanova ontwierp ingewikkelde geometrische patronen met optische illusies met slechts een of twee kleuren, waarmee ze beweging suggereerde. De ontwerpen bestonden uit cirkels, driehoeken en rechthoeken die ze met liniaal en kompas tekende. In haar dagboek schreef de kunstenaar dat het gebruik van liniaal en kompas door de fabriek bekritiseerd werd, omdat het bestuur dacht dat de kunstenaressen niet konden tekenen. Maar voor hen had het juist een specifieke betekenis, namelijk het verwerpen van de individuele aanraking van de kunstenaar ten gunste van mechanische nauwkeurigheid, omdat het constructivisme geïnteresseerd was in de transparantie van het ontwerp.⁷¹

Stepanova werkte maar een jaar aan de textiel fabriek, maar in die tijd ontwierp ze meer dan 150 stoffen waarvan er zo'n 24 in productie gingen. Het werken in de fabriek was dus zowel een succes als een teleurstelling. De kunstenaressen ontwierpen patronen voor stoffen die daadwerkelijk in productie werden genomen en door het hele land werden verkocht en gebruikt. Maar als praktische toepassing van constructivistische idealen had de aanstelling gefaald. Het was de bedoeling geweest om de textielindustrie te veranderen en te verbeteren ten gunste van

⁶⁶ Kiaer 2005 (zie noot 45), pp. 94, 106.

⁶⁷ Kiaer 2005 (zie noot 45), pp. 94, 106.

⁶⁸ Lavrentiev 1988 (zie noot 37), pp. 81, 82.

⁶⁹ Lodder 1983 (zie noot 2), pp. 145, 151 en Kiaer 2005 (zie noot 45), pp. 94, 95, 104, 105, 123.

⁷⁰ Varvara Stepanova, 'O polozhenii i zadachakh khudozhnika-konstruktivista'. Het artikel werd op 5 januari 1924 aan *Inkhuk* uitgegeven. Opgenomen in: Kiaer 2005 (zie noot 45), p. 100.

⁷¹ Kiaer 2005 (zie noot 45), pp. 98, 100 en Lavrentiev 1988 (zie noot 37), p. 82.

de socialistische maatschappij, maar Stepanova en Popova waren niet veel verder gekomen dan de traditionele toegepaste kunstenaars.⁷²

Stepanova's activiteiten als textielkunstenaar bleven niet beperkt tot het ontwerpen in de fabriek. Ze schreef verschillende artikelen, probeerde andere kunstenaars te bewegen een nieuwe houding aan te nemen bij het ontwerpen van stoffen en kleding en ze gaf les aan de textielfaculteit van *Vkhutemas*. In 1923 of 1924 trad Stepanova aan als professor aan de academie.⁷³ Met haar lesprogramma wilde ze 'kunstenaar-constructeurs' opleiden, geen toegepaste kunstenaars. Voor het ontwikkelen van het observatievermogen en het vermogen om de smaak van de consument te beïnvloeden moesten de leerlingen notitieboekjes bijhouden om de ontwikkelingen in de mode te analyseren.⁷⁴ De analyse bestond uit het observeren van eigentijdse textielontwerpen van de textielindustrie in de Sovjet-Unie, een analyse van de ontwikkelingen in "mode" en een observatie van de huidige situatie om methodes te ontwikkelen voor een bewustzijn van de eisen die de nieuwe sociale omstandigheden vroegen.⁷⁵ De analyse was slechts één van de zes segmenten van de vier-jarige opleiding "Artistieke Compositie in Textiel" aan *Vkhutemas*. De rest van de opleiding bestond uit diverse praktische onderdelen die de leerlingen voorbereidden op het werken in de industrie:

- Ontwerpen voor alle sectoren in de textielproductie om de relatie tussen compositie en kleur te onderzoeken
- Proefontwerpen voor de textielindustrie, toe te passen op eindproducten
- Productie en Creativiteit in de textielindustrie:
 - Compositie van een ontwerp voor een stof voor persoonlijk gebruik
 - Compositie van een ontwerp voor publiek gebruik
- Ontwerpen voor stoffen en kledingstukken
- Ontwerpen voor emblemen, vaandels en vlaggen, decoraties om op kleding te borduren, specifieke onderdelen in kleding, etalages.⁷⁶

Met dit programma wilde Stepanova haar leerlingen onderwijzen in alle aspecten van textielontwerp. Het is belangrijk dat haar programma openstond voor het onderzoeken van de behoeftes van de consument, omdat het aantoont dat Stepanova bereid was zich aan te passen aan de behoeftes van de bevolking van de Sovjet-Unie.⁷⁷

Alhoewel ze een meerjarig programma had opgesteld, gaf Stepanova na 1925 geen les meer aan *Vkhutemas*. In dat jaar nam ze met de academie nog wel deel aan de *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* in Parijs. Ze was hier vertegenwoordigd op verschillende afdelingen: grafische en decoratieve kunst, theater, boekontwerp, advertenties en architectuur. Er werd een maquette getoond van haar ontwerpen voor *De Dood van Tarelkin* en textielontwerpen van haar en Popova sierden de ingang van het Sovjet-gedeelte van de expositie.⁷⁸

Opvallend genoeg heeft Stepanova nauwelijks kleding ontworpen die gebruik maakte van de door haar ontworpen stoffen. In haar kleding bleef de kunstenaar trouw aan haar constructivistische opvatting van transparantie. De bedrukte stoffen pasten daar niet bij en waren vooral bedoeld voor traditionele vrouwenkleding, waar ze in haar artikel in 1923 juist

⁷² Lavrentiev 1988 (zie noot 37), p. 81 en Kiaer 2005 (zie noot 45), p. 122.

⁷³ Sommige bronnen noemen 1923 als begindatum, anderen 1924. Het is waarschijnlijk, maar niet zeker dat Stepanova, als ze daadwerkelijk in 1923 begon aan *Vkhutemas*, pas les ging geven toen ze al aan de textielfabriek werkte.

⁷⁴ Lavrentiev 1988 (zie noot 37), pp. 81, 83.

⁷⁵ Varvara Stepanova, 'Organizational plan', in: *Chelovek ne mozhet zhit*, opgenomen in: Kiaer 2005 (zie noot 45), p. 122.

⁷⁶ Varvara Stepanova, 'Draft Syllabus for a Course in Artistic Composition in the Textile. Department of *Vkhutemas*, 1925', in: Lavrentiev 1988 (zie noot 37), pp. 182, 183.

⁷⁷ Kiaer 2005 (zie noot 45), p. 122.

⁷⁸ Lavrentiev 1988 (zie noot 37), pp. 84, 261.

afstand van had genomen.⁷⁹ In 1928 of 1929 schreef Stepanova opnieuw een artikel over kleding.⁸⁰ In het stuk, dat verderging op dat van 1923, stelde ze dat de kunstenaar die in de textielindustrie werkte een handwerksman was gebleven en niet echt deel uit had kunnen maken van het productieproces. De enige juiste aanpak zou zijn deel te nemen aan het ontwerpen van kleding, vanwaaruit de deelname aan het produceren en verven van stoffen zou voortkomen. De belangrijkste taak van de textielkunstenaar was het ontwerp van kleding en stoffen aan elkaar te verbinden en te weigeren stoffen te ontwerpen voor een onbekend doel.⁸¹ Zelf heeft Stepanova hier niet meer aan meegewerkt.

Artistieke ontwikkelingen na *Inkhuk* en *Vkhutemas*

Vanaf midden jaren 20 tot haar dood in 1958 was Stepanova vooral actief op het gebied van grafische vormgeving. Ze werkte voor tijdschriften, ontwierp boekomslagen, verpakkingsmaterialen, reclames, etalages en logo's. De omslagen waren vooral voor technische en wetenschappelijke boeken en literatuur en voor sommige opdrachten werkte ze samen met Rodchenko. De boekomslagen waren belangrijk omdat het naast het werken in de textielindustrie en het theater een van de weinige concrete gebieden was waar de constructivistische principes konden worden uitgewerkt. Van de vele opdracht die zij en Rodchenko kregen hield Stepanova de administratie bij. In de tweede helft van de jaren 20 kreeg Stepanova ook steeds meer aandacht voor grafiek. Ze werkte bij verschillende tijdschriften en kranten als ontwerpster en soms als technisch directeur. Daarnaast werkte ze samen met Rodchenko ook aan fotomontages en aan fotoboeken voor de overheid.⁸²

In de jaren 30 begon Stepanova weer figuratief te schilderen en probeerde ze haar rol in de avant-garde af te zwakken om geen slachtoffer te worden van de Stalinterreur. Ze schilderde stillevens (zie bijlage met afbeeldingen, afb. 8), die Rodchenko voor haar opzette, en landschappen, die vaak vanuit een hoger gelegen gezichtspunt werden geschilderd. De schilderijen bestonden uit dikke lagen verf, waardoor ze veel textuur hadden. De stads- en plattelandsgezichten werden in de omgeving van Moskou gemaakt en vaak gingen Stepanova's dochter Varvara en haar man Nikolai Lavrentiev mee. Met haar dochter, die was afgestudeerd aan het Polygrafische Instituut van Moskou, werkte de kunstenaar tussen 1947 en 1955 ook samen.⁸³

Varvara Stepanova overleed op 20 mei 1958.⁸⁴

Samenwerking met Alexander Rodchenko

Stepanova's relatie met Rodchenko speelde een belangrijke rol in haar artistieke carrière en heeft zeker invloed gehad op de ontwikkeling van haar constructivisme. Als kunstenaarchtpaar waren ze nauw betrokken bij het werk aan *Inkhuk* en *Vkhutemas* en exposeerden ze altijd samen. Binnen deze samenwerking waren beide kunstenaars gelijk, Stepanova was zeker geen leerling van Rodchenko. Ze vormden een artistiek team dat werkte middels interactie. Omdat ze dezelfde vrienden bezochten, dezelfde materialen gebruikten, samen aan opdrachten werkten en een atelier deelden, kenmerkte veel van hun werk dezelfde visie. Maar hun benadering verschilde. Rodchenko was geïnteresseerd in fotografie en abstracte driedimensionale constructies, terwijl Stepanova zich bezig hield met kunst die communiceerde met en ten

⁷⁹ Kiaer 2005 (zie noot 45), p. 111.

⁸⁰ Christina Kiaer noemt 1928, maar een vertaling in het Engels van een verkorte versie in Lavrentiev's *Varvara Stepanova. A constructivist life* geeft aan dat het artikel uit 1929 stamt.

⁸¹ Lavrentiev 1988 (zie noot 37), p. 180.

⁸² Lavrentiev 1988 (zie noot 37), pp. 103, 104, 109, 116, 120, 126

⁸³ Douglas 1999 (zie noot 39), pp. 54, 55 en Lavrentiev 1988 (zie noot 37), pp. 156, 187.

⁸⁴ Lavrentiev 1988 (zie noot 37), p. 187.

voordeel was van het publiek. Rodchenko's werk in textiel en kleding was minimaal in verhouding met wat zijn wederhelft deed. Maar de boeken, posters en collages waar de kunstenaars samen aan werkten en de schilderijen die ze individueel maakten tonen uiterlijke verwantschappen. Naast het artistieke werk vervulde Stepanova nog een andere belangrijke functie in deze kunstenaarsrelatie: ze heeft veel van Rodchenko's ideeën genoteerd in haar dagboek, waarbij de ik-persoon soms niet naar haarzelf, maar naar Rodchenko verwees. Daarnaast regelde ze ook de gezamenlijke administratie.⁸⁵

Samenvatting

Voordat Stepanova in 1916 de Russische avant-gardekunst leerde kennen had ze in een *Art Nouveau*-stijl gewerkt. Toen ze eenmaal in aanraking was gekomen met de nieuwe kunst begon de kunstenaar steeds abstracter te werken. In deze periode schreef en illustreerde ze ook transrationele gedichten, waarbij tekst en illustratie een eenheid vormden.

Stepanova had zich al voor haar aanstellingen aan *Inkhuk* en *Vkhutemas* richting het constructivisme ontwikkeld, wat te zien is aan de constructie van haar *Figuren*. De overgang naar deze stijl was voor Stepanova een logisch vervolg op haar voorgaande werk. Aan *Inkhuk* was ze een van de leidende figuren in de ontwikkeling van het constructivisme. Door haar leidende positie is het moeilijk te zeggen wat de invloed van *Inkhuk* en *Vkhutemas* op haar werk is geweest. Waarschijnlijk werd ze gesterkt in de opvattingen die ze al aan het ontplooiën was. Haar relatie met Rodchenko zal hierin ook een belangrijke rol hebben gespeeld. Als artistiek team hadden ze een vooraanstaande rol in de totstandkoming van het constructivisme.

Ook aan de ontwikkeling van het constructivisme in het theater leverde de kunstenaar een bijdrage. Het werk dat zij en Popova deden voor het toneel was een belangrijke stap, omdat het een eerste uitwerking van het constructivisme in een "echte" omgeving was. Het ontwerpen van textieldecoraties en werkkleding ging nog een stap verder in het uitwerken van de constructivistische idealen, omdat de stoffen daadwerkelijk in massaproductie werden genomen en in de hele Sovjet-Unie werden gedistribueerd. Stepanova gaf bovendien lessen in het ontwerpen van textiel, waardoor zij invloed uitoefende op haar studenten.

In de periode na haar lidmaatschap aan *Inkhuk* en haar onderwijs aan *Vkhutemas* werkte Stepanova voornamelijk in de grafische vormgeving, waarbij ze voortborduurde op het constructivisme.

Stepanova speelde een hoofdrol in de ontwikkeling van het constructivisme, had invloed op haar collega's en leerlingen en ontwikkelde een eigen stijl, die ze de rest van haar leven verder uitwerkte. Het constructivisme en de periodes aan *Inkhuk* en *Vkhutemas* zijn belangrijk geweest in de carrière van Stepanova.

⁸⁵ Rodchenko en Lavrentiev 1989 (zie noot 40), p. 10, John E. Bowlit, 'Women of Genius', in: Bowlit en Drutt 1999 (zie noot 39), p. 33 en Ekatarina Dyogot, 'Creative women, creative men, and paradigms of creativity: why have there been great women artists?', in: Bowlit en Drutt 1999 (zie noot 39), p. 121

Liubov Popova

Artistieke ontwikkeling in de periode voor *Inkhuk* en *Vkhutemas*



Afb. 10. Varvara Stepanova en Liubov Popova, afmetingen niet teruggevonden, 1924, Staatsmuseum voor Moderne Kunst, Thessaloniki.

Liubov Popova werd op 24 april 1889 geboren in een welvarende familie van handelaren in de buurt van Moskou. Het gezin verhuisde in 1902 verhuisde naar Yalta, maar keerde in 1906 terug naar Moskou, waar Popova tot aan haar dood zou wonen. Na afronding van haar gymnasium volgde Popova een twee-jarige opleiding in literatuur bij A. S. Alferov.⁸⁶ In 1907 begon zij aan een studie bij de privé-school van de landschapschilder Stanislav Zhukovsky (1875-1944) en in 1908 ging ze naar de school van Yuon en Ivan Dudin (1867-1924).⁸⁷ Ze werkte hier in een combinatie van het impressionisme en cézanisme. In 1909 stapte Popova over naar het atelier van de Hongaarse kunstenaar Károly

Kiss (1883-1953). Samen met andere kunstenaressen, die Popova tijdens haar studie ontmoette, bezocht ze tentoonstellingen in Moskou en Petersburg, las ze kranten en bestudeerde ze het post-impressionisme toen dat in Russische tentoonstellingen en collecties terechtkwam.⁸⁸ Al op jonge leeftijd reisde de kunstenaar veel. Zo ging ze in 1909 naar Kiev waar ze geraakt werd door de religieuze composities van Mikhail Vrubel (1856-1910). In het voorjaar van 1910 reisde ze met haar familie naar Italië en hier raakte ze diep onder de indruk van de 14de en 15de eeuwse meesters en met name Giotto (1266/7-1337) en Pintoricchio (1454-1513). Ook op reizen door oude Russische steden waar ze in de zomers van 1910 en 1911 kerkarchitectuur en kunst bestudeerde, maakten de oude meesters en oude Russische kunst veel indruk op haar. In de herfst van 1911 had Popova genoeg van de lessen en zette ze met haar vriendin Liudmila Prudkovskaia (geboorte- en sterftejaar onbekend) haar eigen atelier op in Moskou. Prudkovskaia's zus Nadzehda Udaltsova en Vera Pestel (1886-1952), die zich na 1920 echter van de abstracte kunst afkeerde, sloten zich al snel bij hen aan. Popova's interesse voor moderne kunst ontstond waarschijnlijk in de herfst van 1912 toen ze ging werken in het collectieve atelier *De Toren*, waar ze onder andere samenwerkte met Tatlin, Udaltsova en Vesnin. In deze periode is invloed van Tatlin op Popova's werk te zien. Beide kunstenaars legden veel nadruk op het werken naar levende modellen en het was vooral in de periode 1911-12 dat Popova dit ook deed. Ook zijn in haar werk de basisvormen waar te nemen, die voortkwamen uit Tatlin's theorie dat elk materiaal een eigen vorm voorschrijft.⁸⁹ Bij *De Toren* kwam de kunstenaar ook in aanraking met het kubisme. Ze had toen ook contacten met Natalia Goncharova, Mikhail Larionov en *Wereld van de Kunst*.⁹⁰ Voor Popova was dit een moeilijke periode omdat ze haast verscheurd werd door haar interesses in kubisme, symbolisme en Russische en Europese filosofie. Toen ze echter eind 1912 naar Parijs vertrok met haar oude gouvernante en drie andere

⁸⁶ Wie A.S. Alferov was heb ik niet kunnen vinden. Sarabianov vermeldt alleen zijn naam. Dimitri V. Sarabianov en Natalia L. Adaskina, *Popova*, New York 1990, p. 12.

⁸⁷ De school van Zhukovsky bestond van 1906 tot 1917. Bely Gorod Publishing < <http://www.belygorod.ru/preface/15433.php?idSer1=966&idSer2=980> > (24 mei 2011) en D'Andrea en West 1980 (zie noot 14), p. 42. De school van Yuon en Dudin werd geopend in 1900. Sarabianov en Adaskina 1990 (zie noot 86), p. 13 en Douglas 1999 (zie noot 39), p. 56.

⁸⁸ Vasilii Rakitin, 'Liubov Popova', in: Krystyna Rubinger (red.), *Künstlerinnen der russischen Avantgarde 1910-1930*, tent. cat. Köln (Galerie Gmurzynska) 1979, p. 195 en Douglas 1999 (zie noot 39), p. 46.

⁸⁹ Sarabianov en Adaskina 1990 (zie noot 86), pp. 13-15, Beeren, Bloem en Mignot 1992 (zie noot 1), pp. 795, 803 en Rowell en Rudenstine 1981 (zie noot 4), p. 20.

⁹⁰ Rakitin 1979 (zie noot 88), p. 198 en Rowell en Rudenstine 1981 (zie noot 4), p. 16.

kunstenaresen, gaf ze zich over aan het kubisme.⁹¹ In Parijs zochten de vrouwen een geschikte academie om hun opleiding voort te zetten. Uiteindelijk besloten ze zich aan te sluiten bij *La Palette* waar Jean Metzinger (1883-1956), Henri le Fauconnier (1881-1946) en André Dunoyer de Segonzac (1884-1974) les gaven. Zij waren vertegenwoordigers van de tweede golf van het Franse kubisme en Popova had waarschijnlijk al in Moskou werk van Metzinger en Le Fauconnier gezien. De docenten van *La Palette* hielden wekelijkse reflecties op het werk van hun leerlingen en Popova leerde zo de basisbeginselen van het Franse kubisme. Bij Yuon had ze geleerd dat de belangrijkste elementen in een schilderij architectuur, licht en ruimte waren. Aan *La Palette* ontwikkelde ze zich verder, omdat ze aangemoedigd werd het object op te vatten in termen van vorm, textuur en kleur, het object in facetten op te delen en te herschikken en om collage en letters toe te passen om de compositie te versterken.⁹² Naast de lessen bestudeerde Popova in Parijs het werk van Picasso, Renaissance-kunst in het Louvre en toegepaste kunst uit de Middeleeuwen in Musée Cluny. Ook bracht ze bezoeken aan Gertrude Stein (1874-1946) en het atelier van Zadkine en kwam ze in aanraking met het futurisme.⁹³ Voor haar terugkeer naar Moskou reisde Popova in mei 1913 naar Bretagne en thuisgekomen werkte ze weer samen met Tatlin. In haar werk uit deze tijd is invloed te zien van zowel het Franse kubisme als van de kunstenaars om haar heen, met name Tatlin. In de tweede helft van 1914 ging Popova opnieuw met twee kunstenaressen naar Parijs, waarna ze diverse steden bezocht en vervolgens in 1915 doorreisde naar Italië. Ook hier bezocht ze een aantal steden, waaronder Rome. Door de Eerste Wereldoorlog waren de kunstenaressen echter genoodzaakt naar huis terug te keren. Na deze reis raakte Popova geïnteresseerd in het futurisme. Popova's werk tot 1913 bestond dus uit een opeenvolging van traditionele realistische Russische landschappen, impressionisme en Frans kubisme. De lijst van kunstwerken die Popova voor zichzelf bijhield begint pas bij 1913. Mogelijk omdat ze toen pas haar eigen stijl ontdekte. Van het werk dat ze voor die tijd maakte is weinig bewaard gebleven.⁹⁴

Na de laatste buitenlandreis veranderde Popova's benadering van het kubisme, ook door het zien van kubo-futuristische werken van Malevich en Goncharova, en ontwikkelde ze een eigen kubo-futurisme. Na de Europese moderne kunst omarmde ze nu de ontwikkelingen van de Russische avant-garde.⁹⁵ Met het deelnemen aan verschillende belangrijke tentoonstellingen begon Popova haar professionele carrière. Haar debuut maakte ze op een tentoonstelling van de groep *Ruitenboer* in Moskou in 1914, waar ze kubistisch werk toonde.⁹⁶ In de jaren hierna deed Popova mee aan verschillende andere belangrijke avant-garde tentoonstellingen als *Trambaan V* en *0.10*.⁹⁷

⁹¹ Dit waren Vera Pestel, Nadezhda Udaltsova en Sofiia Karetnikova, die ze kende van Yuon's atelier. Douglas 1999 (zie noot 39), pp. 45, 46 en Natalia Adaskina, 'Liubov Popova and her contemporaries', in: Bowlt en Drutt 1999 (zie noot 39), p. 186.

⁹² Sarabianov en Adaskina 1990 (zie noot 86), p. 41, Douglas 1999 (zie noot 39), p. 47 en Bowlt 1999 (zie noot 85), p. 31.

⁹³ Gertrude Stein was een Amerikaans-joodse schrijfster, die vanaf 1904 samen haar broer Leo in Parijs hedendaagse schilderijen verzamelde en veel contacten had met kunstenaars. Douglas 1999 (zie noot 39), p. 47, Hal Foster e.a., *Art since 1900. Modernism, antimodernism, postmodernism*, London 2004, p. 80 en Lodder 1983 (zie noot 2), p. 255.

⁹⁴ Rowell en Rudenstine 1981 (zie noot 4), pp. 16, 18 en Sarabianov en Adaskina 1990 (zie noot 86), pp. 13, 14, 42, 43.

⁹⁵ Dmitrii Sarabianov, 'Liubov Popova and artistic synthesis', in: Bowlt en Drutt 1999 (zie noot 39), pp. 191, 192.

⁹⁶ *Ruitenboer* werd opgericht in 1909 en was twee jaar lang de leidende beweging van de Russische avant-garde. Op de tentoonstelling van de groep in 1914 waren twee werken van Popova te zien: *Compositie met figuren* en *Stilleven met tinnen schaal*. Donald E. Gordon, *Modern Art Exhibitions 1900-1916 II*, München 1974 p. 786 en Rakitin 1979 (zie noot 88), p. 199.

⁹⁷ In 1914 stelde Popova verder bij *Trambaan V* kubo-futuristisch werk tentoon en bij *0.10* waren haar reliëfs te zien. Beide tentoonstellingen vonden plaats in Petrograd. In februari 1916 deed ze mee aan de tentoonstelling *Magasin* in Moskou en op de *Ruitenboer*-tentoonstelling van dat jaar waren voor het eerst volledig abstracte werken van de kunstenaar te zien. Douglas 1999 (zie noot 39), pp. 48, 49 en Lodder 1983 (zie noot 2), p. 255.

Niet alleen op tentoonstellingen nam Popova actief deel aan het artistieke leven van de avant-garde. In de winter van 1914-15 werden er in haar appartement en dat van vrienden wekelijkse bijeenkomsten georganiseerd met bevriende kunstenaars uit het atelier van Yuon en uit Parijs. Malevich zou hier ook aanwezig bij zijn geweest. En door de tentoonstellingen in Petrograd had de kunstenares ook daar nauwe contacten met avant-gardekunstenaars.⁹⁸

In de periode van de Eerste Wereldoorlog speelde toneel een belangrijke rol in de Russische kunstwereld en Popova leverde hier ook een bijdrage aan. Vanaf 1915 werkte ze mee aan het Moskouse Kamertheater dat in 1914 was opgericht door regisseur Alexander Tairov (1885-1950). Samen met de kunstenares Alexandra Exter ontwikkelde hij in de jaren daarna het “synthetisch theater”, waarin decor, kostuum, acteur en gebaar een dynamisch geheel vormden. Verschillende kunstenaars ontwierpen ensceneringen voor Tairovs theater, maar die werden lang niet allemaal uitgevoerd. Zo ontwikkelde Popova in 1920 ideeën voor een opvoering van *Romeo en Julia*, maar werd er uiteindelijk voor de versie van Alexandra Exter gekozen. Zoals later zal blijken speelde Popova een paar jaar later een belangrijke rol in de Russische toneelwereld.⁹⁹

In 1916 veranderde Popova artistiek van koers toen ze met Malevich ging samenwerken. Ze had zijn suprematisme in 1915 bij *0.10* gezien en aanvankelijk raakte ze niet bevriend met de kunstenaar, omdat ze met zijn rivaal Tatlin omging. Het suprematisme bleek echter een inspiratie voor Popova om haar beginnende abstrahering verder te ontwikkelen. In 1915-16 was ze betrokken bij de oprichting van een genootschap van zeventien kunstenaars onder de naam *Supremus*. De groep wilde het suprematisme verspreiden en werkte daarom aan de ontwikkeling van het gelijknamige tijdschrift *Supremus*, dat door de oorlog en de revolutie in Rusland echter nooit werd uitgegeven. Popova maakte onder andere verschillende ontwerpen voor een logo.¹⁰⁰ (zie afb. 11) Maar alhoewel de kunstenares in de nabije omgeving van Malevich werkte en hij meestal veel invloed had op de kunstenaars om hem heen, maakte Popova weinig suprematistische werken en heeft ze het suprematisme nooit helemaal omarmd. Haar (pre-) constructivistische ideeën over ruimte en abstractie kwamen niet overeen met Malevichs meer mystieke esthetiek. Er is wel een korte periode invloed van het suprematisme op haar werk waar te nemen, maar dit werkte uiteindelijk meer als een stimulans voor de ontwikkeling van haar eigen stijl. Tussen 1916 en 1918 kwam die stijl tot uiting in de zogenaamde architectonische schilderijen (zie bijlage met afbeeldingen, afb. 9). Het waren experimenten in oppervlak, lijn, kleur en textuur, waarin de interactie tussen kleur en vorm invloed van het suprematisme aantoont. Maar voor de kunstenares was vooral het architectonische of structurele element van waarde in schilderkunst.¹⁰¹

In maart 1918 trouwde Popova met de kunsthistoricus Boris von Eding en in november dat jaar beviel ze van een zoon. Vanwege hongersnood in Moskou verhuisde het gezin in de zomer van 1919 naar Rostov-on-Don in het zuid-westen van Rusland, waar Von Eding overleed aan tyfus. Ook Popova raakte ernstig ziek, maar ze overleefde en keerde in november terug naar Moskou. Ze had toen nog wel last van haar hart en was eigenlijk pas in 1921 weer helemaal op krachten.



Afb. 11. Liubov Popova, *Logo voor Supremus*, 1916-17, oost-indische inkt op papier, 9 x 11 cm, K. Rubinger Collectie, Keulen.

⁹⁸ Adaskina 1999 (zie noot 91), p. 187.

⁹⁹ Douglas 1999 (zie noot 39), pp. 49-52 en Gray 1986 (zie noot 24), p. 200.

¹⁰⁰ Rowell en Rudenstine 1981 (zie noot 4), p. 23, Douglas 1999 (zie noot 39), p. 50 en Sarabianov en Adaskina 1990 (zie noot 86), p. 109.

¹⁰¹ Rakitin 1979 (zie noot 88), p. 199, Rowell en Rudenstine 1981 (zie noot 4), p. 23 en D'Andrea en West 1980 (zie noot 14), p. 30.

Tussen november 1918 en november 1919 heeft Popova hierdoor niet gewerkt. In het voorjaar van 1919 had ze echter nog wel deelgenomen aan de Tiende Staatstentoonstelling, waar Stepanova's werk ook te zien was geweest. Popova leverde een bijdrage aan de catalogus van de tentoonstelling. In 1920 was ze weer actief als kunstenaar, maar produceerde ze niet veel. Om in haar onderhoud te kunnen voorzien verkocht ze werken aan de kunstaankoopcommissie van de staat.¹⁰²

Ontwikkelingen en werkzaamheden aan *Inkhuk* en *Vkhutemas*

Net als Stepanova was Popova van 1920 tot 1923 lid van *Inkhuk*. Ze was al ingeschreven bij de voorloper van het instituut in december 1919 en nam vanaf het begin actief deel aan het onderzoek en de discussies. Ze werkte aan de *Groep voor Objectieve Analyse* en deed mee aan de discussies over compositie en constructie in de winter van 1920.¹⁰³ Voor Popova werd een compositie gekarakteriseerd door een smaakvol arrangement van elementen en een constructie door noodzakelijkheid. Een constructie moest daarom een combinatie van materiële elementen zijn, die het door de kunstenaar beoogde doel bereikte zonder gebruik van onnodige elementen. Een van de belangrijkste punten van het constructivisme was zó te creëren dat de gebruikte vormen consistent waren met het karakter van de toegepaste materialen. Alhoewel een constructie meer over nut en noodzaak ging, verwierp Popova de functie van esthetiek, zoals die in een compositie naar voren kwam, niet per se. Tijdens deze discussies aan *Inkhuk* maakte Popova tekeningen die haar ideeën illustreerden en verder ontwikkelden.¹⁰⁴

In een debat over het werk van Malevich met onder andere Stepanova en Rodchenko gaf Popova aan dat volgens haar het hoofddaccent bij Malevich lag op kleur, de vorm van het vlak en beweging. Rodchenko en Stepanova waren het niet met haar eens en meenden dat de betekenis van de composities van Malevich niet veranderde als een deel van samenstelling werd weggelaten. Bij een constructie daarentegen, zou de weglating van één element het geheel verstoren. Popova, die Malevichs werk goed kende, zag in zijn schilderijen echter een constructief karakter, waarin alle elementen bijdroegen aan de volledigheid van de compositie.¹⁰⁵ Popova legde zich nooit helemaal toe op het utilitarisme van de constructivisten en in de periode van deze debatten was ze nog sterk gebonden aan esthetische overwegingen. Haar bijdragen maken dan ook duidelijk waarom ze geen lid werd van de *Eerste Werkgroep van Constructivisten* toen die aan *Inkhuk* werd opgericht.¹⁰⁶

In 1920 had Popova zogeheten 'schilderachtige constructies' gemaakt, die voortkwamen uit haar behoefte om de innerlijke energie van een vorm te laten zien (zie bijlage met afbeeldingen, afb. 10). In 1921 leidde dit tot de "ruimte-kracht" constructies (zie bijlage met afbeeldingen, afb. 11). Ze kwam hiermee steeds dichterbij het lineaire systeem van het constructivisme. De lijn speelde een belangrijke rol in dit werk en de doeken werden vaak alleen nog maar in wit, zwart en soms rood geschilderd, waarbij de verf fysiek sterk aanwezig was. Ook de textuur van het multiplex waar Popova in deze tijd vaak op schilderde speelde een belangrijke rol, doordat ze de platen vaak niet helemaal met verf bedekte. Deze werken waren de laatste panelen die de

¹⁰² Sarabianov en Adaskina 1990 (zie noot 86), p. 137, Christina Kiaer, 'His and her constructivism', in: Tupitsyn, Todoli en Kiaer 2009 (zie noot 7), p. 144, Gaßner en Gillen 1979 (zie noot 6), p. 68, Margarita Tupitsyn, 'Being-in-production: The constructivist code', in: Tupitsyn, Todoli en Kiaer 2009 (zie noot 7), p. 15 en Adaskina 1999 (zie noot 91), p. 188.

¹⁰³ Sarabianov en Adaskina 1990 (zie noot 86), p. 192 en Lodder 1983 (zie noot 2), p. 255.

¹⁰⁴ Rowell en Rudenstine 1981 (zie noot 4), p. 226, Lodder 1983 (zie noot 2), p. 88 en Tupitsyn 2009 (zie noot 102), p. 19.

¹⁰⁵ 'Discussie nr. 2, 21 januari 1921', handgeschreven manuscript, privé-archief, Moskou, geciteerd van de Duitse vertaling van G. Hanne, in: *Malewitsch*, tent. cat. Köln 1978, pp. 290-292, in: Gaßner en Gillen 1979 (zie noot 6), pp. 111, 112.

¹⁰⁶ Lodder 1983 (zie noot 2), p. 87.

kunstenares tentoonstelde. Ze stopte niet helemaal met schilderen, maar de werken die ze daarna maakte hadden meer de functie van onderzoek voor haarzelf.¹⁰⁷

Alhoewel Popova geen lid was van de *Eerste Werkgroep van Constructivisten* deed ze wel mee aan de tentoonstelling *5x5=25* in september 1921. Popova beschreef de werken die ze hier toonde als “voorbereidende experimenten in de richting van concrete materiële constructies”. De tentoonstelling betekende het afscheid van de schilderkunst, maar Popova was de enige die de belofte om de schilderkunst af te zweren nakwam. Waarschijnlijk kwam dit omdat ze al in 1924 overleed.¹⁰⁸ In november 1921 tekende Popova een verkondiging van kunstenaars die het ezelschilderen afzwoeren ten gunste van productivisme. Het programma aan *Inkhuk* kwam nu te staan in het teken van het produceren van nuttige objecten voor de socialistische samenleving. De constructeur zou de traditionele kunstenaar vervangen.¹⁰⁹

Tijdens de burgeroorlog werkte Popova voor IZO Narkompros en gaf ze les bij de Proletarisch Cultureel-Opvoedkundige Organisatie (*Proletkult*), een kunstenaarsvereniging die met de Bolsjewieken samenwerkte.¹¹⁰ In 1918 werd ze ook docent aan de Eerste Vrije Staatsateliers, die later op zouden gaan in *Vkhutemas*. Popova behield haar aanstelling tijdens die overgang en begon in september 1920 met lesgeven aan de nieuwe instelling. Op dat moment bestond de Basisafdeling, waar zij les gaf, uit vijf disciplines die waren gebaseerd op onderzoeken naar en analyse van artistieke elementen en basisbeginselen van composities, zoals uitgevoerd door *Inkhuk*. Het onderwijs was toen nog bijna helemaal gebaseerd op schilderkunst en Popova's afdeling was verantwoordelijk voor de ontleding van kleur. In 1921 bestond de Basisafdeling uit vier afdelingen. Aan een hiervan onderwees Popova samen met Vesnin kleurconstructie. Voor het onderwijsprogramma stelden ze samen een theorie op. Hierin schreven de kunstenaars dat het de bedoeling van de afdeling was om kleur bloot te leggen als een onafhankelijk uitgangspunt van organisatie in plaats van als decoratie. Het onderwijs bestond daarom uit een analyse van de kwaliteiten van kleur (toon, gewicht, spanning, relatie tot andere kleuren, de werking van pigment) en hun relatie tot andere artistieke elementen.¹¹¹

Popova was een van de actiefste organisatoren van de basiscursus van *Vkhutemas*. Toen Rodchenko in 1922 directeur van het Basisprogramma werd en de opzet van de school werd gereorganiseerd om de grotere nadruk op het constructivisme aan *Inkhuk* te weerspiegelen, was het vooral Popova die de afdelingen tot een educatief geheel reorganiseerde. De Basisafdeling zou nu voor heel *Vkhutemas* moeten dienen en niet meer alleen voor de afdeling schilderkunst, omdat die een veel kleinere rol speelde. Popova probeerde een systeem van academische disciplines, gebaseerd op analyse van vorm, op te zetten en daarin zoveel mogelijk aspecten van professionele schilderkunst op te nemen. Alhoewel representatie in zijn geheel van het programma werd uitgesloten, verwierp Popova het studeren ervan niet. Ze vond echter dat dit in een eerder stadium geleerd moest worden, niet aan *Vkhutemas*. Haar uitgangspunt voor de Basisafdeling was dat studenten zich met name zouden moeten richten op het bestuderen van de fundamentele elementen van schilderkunst in hun pure en specifieke vorm. Ze ontwierp daarom een plan voor de bestudering van de elementen van schilderkunst voor de gehele Basisafdeling, bestaande uit een aantal disciplines.¹¹² De eerste zou de schilderachtige opvatting van het object bepalen. Een schilderij zou de essentie van het object moeten afbeelden en alle toevallige of onkarakteristieke elementen weg moeten laten. De tweede discipline construeerde vorm door

¹⁰⁷ Rowell en Rudenstine 1981 (zie noot 4), p. 24. en Sarabianov en Adaskina 1990 (zie noot 86), pp. 139, 198, 200.

¹⁰⁸ Lodder 1983 (zie noot 2), p. 256, Rowell en Rudenstine 1981 (zie noot 4), p. 256 en Sarabianov en Adaskina 1990 (zie noot 86), p. 12.

¹⁰⁹ Kiaer 2005 (zie noot 45), p. 97 en Kiaer 2009 (zie noot 102), p. 145.

¹¹⁰ Lodder 1983 (zie noot 2), p. 255 en Beeren, Bloem en Mignot 1992 (zie noot 1), p. 55.

¹¹¹ Sarabianov en Adaskina 1990 (zie noot 86), p. 190, Liubov Popova en Aleksandr Vesnin, ‘Discipline no. 1 - “Color”’, in: Sarabianov en Adaskina 1990 (zie noot 86), p. 368 en Lodder 1983 (zie noot 2), p. 123-125, 255.

¹¹² Lodder 1983 (zie noot 2), p. 124 en Sarabianov en Adaskina 1990 (zie noot 86), pp. 198, 199, 212.

volume in haar puurste element. De pure vorm van het object werd geselecteerd uit zijn schilderachtige elementen. De derde discipline ging over de constructie van vorm in kleur. Discipline 4 zou de wetten van de organisatie van losse elementen en het systeem van hun organisatie behandelen. Discipline 5 werd door Popova niet genoemd in haar tekst, maar 6, vergelijking, zou gaan over de verhoudingen tussen vorm en zijn constructie met andere elementen.¹¹³

Door de reorganisatie moest het programma van Popova's en Vesnin's kleurafdeling ook veranderd worden. Er kwam minder aandacht voor het werken naar de natuur, zelfs op de abstracte manier. Abstracte constructies rond een specifiek element werden nu het belangrijkste en kleur stond hierin centraal. Popova schreef in het nieuwe programma dat kleur als een constructief element in de structuur van elk bewust gecreëerd ding gezien moest worden, onafhankelijk van de materiële soort. De betekenis van kleur en zijn eigenschappen waren uniek in ieder type productie. Kleur en zijn betekenis werd steeds dieper onderzocht.¹¹⁴

In 1923 werden de verschillende afdelingen weer gereorganiseerd en bleven er slechts drie over. Popova werkte toen aan de afdeling van Oppervlak en Kleur, waarin Kleurconstructie was opgegaan. De nieuwe discipline was gericht op de studie van de eigenschappen van kleur, de relatie tussen kleur en vorm en tussen volume en massa zowel in ruimte als op het vlak, en concentreerde zich op de schilderachtige en artistieke aspecten van de manifestaties van kleur. Studenten kregen de opdracht kleuren in overeenstemming te brengen met figuratieve vlakken, lichtbronnen en statische en bewegende oppervlakken en de wisselwerking tussen kleur en lijn te onderzoeken. Ondanks Popova's deelname bij het opzetten van programma's voor *Vkhutemas*, zijn er geen bewijzen dat haar lessen een grote indruk achterlieten op haar studenten. Wellicht heeft dit te maken met de korte periode dat ze hier les gaf, van najaar 1920 tot najaar 1923.¹¹⁵

Haar werk in het theater heeft waarschijnlijk meer effect gehad. Na de Eerste Wereldoorlog had Popova hier al een begin mee gemaakt, maar in 1921 werd het een belangrijk onderdeel van haar artistieke leven. Tussen 1921 en 1924 gaf ze, tegelijk met haar werk aan *Vkhutemas*, les aan de Hogere Staatsateliers voor het Theater (*GVYTM*).¹¹⁶ Meyerhold was in 1921 directeur geworden van *GVYTM*. Na het zien van de tentoonstelling *5x5=25* was hij onder de indruk geweest van het werk van Popova en hierop besloot hij de kunstenares uit te nodigen les te geven aan zijn school. Hij zag in haar werk en dat van de constructivisten nieuwe mogelijkheden voor het ontwerpen van decors en vroeg Popova een cursus in decorontwerp te geven. Sergei Eisenstein zou daar een van haar leerlingen zijn geweest.¹¹⁷ Theater was voor Popova een vorm van productie met een eigen specifieke technologie. Toneel was dus een mogelijkheid om de theorieën van productiekunst in de praktijk te kunnen brengen. Een belangrijk onderdeel was daarbij het ontwerpen van kostuums. Eind 1921 werkte Popova een leerplan uit voor de cursus 'Kostuum als een element van materiële formatie', waarin ze drie benaderingen formuleerde. In de eerste werd het kostuum behandeld als een materieel element dat was gekoppeld aan andere materiële elementen van de opvoering. In de tweede werd het kostuum aan natuurkundige wetten van beweging en spraak verbonden. De derde benadering zag het kostuum als productieobject gebaseerd op zijn functie. Het ontwerpen van de kostuums

¹¹³ Popova, 'The essence of the disciplines', in: Sarabianov en Adaskina 1990 (zie noot 86), pp. 369, 370.

¹¹⁴ Sarabianov en Adaskina 1990 (zie noot 86), p. 212.

¹¹⁵ Lodder 1983 (zie noot 2), pp. 125, 126 en Sarabianov en Adaskina 1990 (zie noot 86), p. 212.

¹¹⁶ Beeren, Bloem en Mignot 1992 (zie noot 1), p. 797.

¹¹⁷ Rowell en Rudenstine 1981 (zie noot 4), p. 292 en Rakitin 1979 (zie noot 88), p. 204.

en het opstellen van deze benaderingen was de eerste stap die leidde tot Popova's kledingontwerpen van 1923-24.¹¹⁸

De eerste kostuumontwerpen maakte Popova eind 1921 voor Meyerhold's opvoering van *Le Coco Magnifique*, die op in april 1922 debuteerde in Moskou. Dit was de eerste theatervoorstelling



Afb. 12. Liubov Popova, *Tekening voor het decor van 'Le Coco Magnifique'*, 1922, collage, inkt en gouache op papier, 32,7 x 23,8 cm, State Tretyakov Gallery, Moskou.

uitgewerkt volgens constructivistische principes. Hiermee vervulde Popova, samen met Stepanova, een belangrijke rol in de innovaties in het Russische theater. De kunstenaar ontwierp ook het decor voor het toneelstuk (zie afb. 12). Het decor bestond uit verschillende platforms, draaideuren, ladders en steigers. De set bevatte geen beeldende illusies, maar bestond uit een open geraamte. Hiermee probeerde Popova traditionele esthetiek te vervangen door een functioneel ontwerp. Het gehele ontwerp had als doel de theatrale actie te versterken. Het is niet duidelijk of Popova het decor voor *Le Coco Magnifique* helemaal alleen heeft

ontworpen. Het idee van het skelet was waarschijnlijk van Vladimir (1899-1982) en Georgii Stenberg (1900-1933), die ook lid waren van *Inkhuk* en Konstantin Medunetskii (1899-1934). Zij werkten allemaal voor het theater en hadden oorspronkelijk de opdracht van Meyerhold gekregen. Mogelijk leverde hun ontwerp de basis voor Popova's decor, maar de verantwoordelijkheid voor het eindresultaat wordt meestal wel aan haar toegeschreven.¹¹⁹ Het ontwerp was gebaseerd op praktische overwegingen en kwam grotendeels voort uit haar doelstelling om concrete materiële constructies te creëren. Ook de kostuums waren met dit functionele idee ontworpen. Simpele, blauwe overalls in geometrische vormen gebaseerd op het menselijk lichaam dienden als basiskostuum voor alle personages. Details als een witte zakdoek, een wandelstok of een monocle moesten de verschillende karakter te onderscheiden. Popova verwierp hiermee de gebruikelijke decoratieve functie van kostuums, op deze manier werden ze een functioneel onderdeel van de totale constructivistische omgeving op het toneel werden. Bovendien schreef Popova dat de kostuums ook als dagelijkse kleding voor acteurs bedoeld waren, zodat zij ook buiten het theater als acteur herkenbaar waren.¹²⁰ Het belang van de bijdrage van Popova aan de opvoering van het stuk werd door Meyerhold erkend: "I consider it my duty to point out that in the creation of the performance the work of Professor L. S. Popova was significant [...]"¹²¹

Op 27 april 1922 vond aan *Inkhuk* een discussie plaats over *Le Coco Magnifique*. Voorafgaand hield Popova een korte inleiding, waarin ze aangaf dat deze productie geen afgesloten hoofdstuk was in de ontwikkeling van haar ideeën voor het theater. De ontwerpen waren een concretisering en realisatie van haar theoretische en praktische werk. Haar doel was het theater uit te rusten met materiële elementen en daartoe had ze zichzelf drie opdrachten gegeven: 1) de organisatie van de materiële elementen van de productie als een apparaat, 2) het introduceren

¹¹⁸ Sarabianov en Adaskina 1990 (zie noot 86), pp. 213, 215. Oorspronkelijke bron tekst Popova: Manuscript Department, Tretyakov Gallery, fund 148, unit 88, sheet 1.

¹¹⁹ Rowell en Rudenstine 1981 (zie noot 4), p. 32, Lodder 1983 (zie noot 2), p. 171 en Thiemann 1993/1994 (zie noot 35), p. 14.

¹²⁰ Rowell en Rudenstine 1981 (zie noot 4), pp. 149, 150, 293 en Thiemann 1993/1994 (zie noot 35), p. 14.

¹²¹ V. Meierkhol'd, 'Pis'mo k redaktsii', *Izvestiya VTsIK*, 9 mei 1922, in: Lodder 1983 (zie noot 2), p.172.

van actieve en kinetische elementen die de gehele actie op het toneel samenvoegen en 3) het werkuniform.¹²²

Popova's tweede constructivistische theaterproject met Meyerhold was in 1923 voor Sergei Tretiakov's *Aarde in Oproer*.¹²³ In tegenstelling tot haar vorige ontwerp, gebruikte ze bij dit stuk rijkelijk rekvisieten, die echter vrijwel allemaal moderne gebruiksvoorwerpen waren. Een grote houten hijskraan die fungeerde als filmscherm, stond centraal op het toneel. Ook de andere rekvisieten hadden diezelfde relatie met de gewone wereld. Hierdoor was Popova's ontwerp voor *Aarde in Oproer* veel nauwer verbonden met de werkelijkheid dan haar ontwerp voor *Le Coco Magnifique*, dat veel artistieker was geweest. Auto's, vrachtwagens en machinegeweren werden als decor gebruikt, motoren reden door het publiek en een modelvliegtuig vloog door de zaal. De acteurs waren ongeschminkt en liepen in normale of militaire kleding. En om de voorstelling nog dicht bij het publiek te brengen konden de geprojecteerde foto's en teksten per voorstelling worden aangepast. Het theater werd op deze manier een verlengstuk van de straat.¹²⁴ Oorspronkelijk was het de bedoeling het stuk in de open lucht op te voeren, maar door de dood van haar moeder in 1923 was Popova niet in staat deze versie uit te werken. Het werd daarom in het theater opgevoerd, waardoor het ondanks het gebruik van echte voorwerpen slechts een representatie bleef van het echte leven.¹²⁵ In een notitie in het tijdschrift *Lef*, waarvan de kunstenares vanaf de oprichting in 1923 medewerkster was, werden Popova's principes voor de opbouw van het decor gepubliceerd. Hierin beschreef Popova het doel van het decor als agiterend en niet esthetisch. De bedoeling van de gebruikte apparaten was om dit effect te versterken. Het voornaamste doel van de kunstenares was dagelijkse objecten op zo'n manier te combineren dat ze konden dienen voor sociale en propagandistische doelen.¹²⁶

Volgens de kunsthistorica Christina Lodder, die verschillende werken heeft gepubliceerd over het Russische constructivisme, markeerde *Aarde in Oproer* een nieuwe fase in het constructivisme, dat was begonnen met het idee de leefomgeving te veranderen. Maar nu werd het constructivisme zelf veranderd door die omgeving en ging het terug naar de realiteit als uitgangspunt voor het artistieke werk. Volgens Lodder betekende dit het verval van het constructivisme.¹²⁷

Aan het einde van de herfst van 1923 trad Popova samen met Stepanova aan als ontwerpster aan de Eerste Staatsfabriek voor Textieldruk in Moskou. Haar eerste experimenten met het ontwerpen van stoffen deed Popova al op tijdens haar constructivistische periode, maar pas toen ze in dienst van de fabriek was kwam dit tot bloei. Een artikel in *Pravda* had kunstenaars opgeroepen in de textielindustrie te komen werken, maar alleen Popova, Stepanova en Rodchenko hadden gereageerd.¹²⁸ Popova en Stepanova waren door dit werk de enige constructivisten die hun werk in massaproductie zagen gaan. Popova ontwierp ingewikkelde geometrische patronen, die gebaseerd waren op de formele experimenten in haar schilderijen en net als Stepanova maakte ze ontwerpen met behulp van kompas en liniaal. Door het ontwerpen van goedkoop constructivistisch textiel van goede kwaliteit, wilden zij de mode democratischer

¹²² Liubov Popova, 'Introduction to the Inkhuk discussion of *The Magnanimous Cuckold*', in: Sarabianov en Adaskina 1990 (zie noot 86), pp. 378, 379.

¹²³ In Engelstalige literatuur wordt het stuk *Earth in Turmoil* of *Earth on End* genoemd, in Duitstalige literatuur *Erde im Aufruhr*. Het stuk was een bewerking van Marcel Martinet's *La Nuit* uit 1921. Rowell en Rudenstine 1981 (zie noot 4), p. 298.

¹²⁴ Lodder 1983 (zie noot 2), pp. 175-177 en Thiemann 1993/1994 (zie noot 35), pp. 14, 15.

¹²⁵ Tupitsyn 2009 (zie noot 102), p. 27.

¹²⁶ *Lef*, no. 4, 1924, p. 44, opgenomen in: Rowell en Rudenstine 1981 (zie noot 4), pp. 293, 298. Lodder 1983 (zie noot 2), p. 257.

¹²⁷ Lodder 1983 (zie noot 2), p. 178.

¹²⁸ Kiaer 2005 (zie noot 45), p. 92, Rakitin 1979 (zie noot 88), p. 204 en Rowell en Rudenstine 1981 (zie noot 4), p. 276.

maken en moderne kunst in het dagelijks leven verspreiden.¹²⁹ Het gaf Popova veel voldoening dat de door haar ontworpen stoffen door de hele Sovjet-Unie werden verkocht: “No single artistic success gave me such profound satisfaction as the sight of a peasant woman buying a piece of my fabric for a dress”.¹³⁰

Naast textiel, ontwierp Popova ook kledingstukken. Een van de eerste praktische uitwerkingen waren de kostuums die Popova voor *Le Coco Magnifique* had ontworpen. Die kostuums waren een soort prototype voor productiekleding. Maar in het toneelstuk waren de kledingstukken voor mannen en vrouwen vrijwel identiek, terwijl Popova's ontwerpen buiten het theater wel sekse-specifiek waren. In tegenstelling tot Stepanova ontwierp ze jurken die met de door haar ontworpen stoffen gemaakt moesten worden (zie afb. 13). De kleding was simpel en ongecompliceerd en de vormen waren volledig afgestemd op de beperkingen van de omstandigheden in de massaproductie van de Sovjet-Unie. De kleding werd gemaakt van beschikbaar, betaalbaar en massa-geproduceerd katoen uit de katoenfabriek en de ontwerpen waren daarom klaar voor massaproductie. De jurken waren daardoor simpel en het uiterlijk toonde aan hoe ze in elkaar zaten.¹³¹



Afb. 13. Liubov Popova, *Ontwerp voor een jurk*, 1923-23, oost-indische inkt op papier, afmetingen en bewaarplaats niet teruggevonden.

Maar Popova was in haar ontwerpen veel vrijer en modieuzer dan Stepanova en beperkte zich niet tot de constructivistische opvatting van mode. Ze hield rekening met de vraag van de consument, die door de invoering van het particulier initiatief onder de NEP was ontstaan, maar haar ontwerpen waren niet louter commercieel. Popova probeerde de wens van het publiek voor modieuze kleding in te zetten voor het socialisme, want net als andere constructivistische voorwerpen, was kleding een instrument om sociale verandering te bewerkstelligen. Het uiteindelijke doel was de smaak van de consument om te vormen en kleding te maken die de idealen van het constructivisme belichaamde. Op deze manier probeerde Popova direct invloed uit te oefenen op de mode-industrie van de Sovjet-Unie, ook al werden haar kledingstukken, in tegenstelling tot haar ontwerpen voor textiel, niet in massaproductie genomen.¹³²

Na 1921 ontwierp Popova ook boekomslagen, affiches en tijdschriften. Zo werkte ze mee aan Bolsjewistische campagnes voor de bevordering van vrouwenemancipatie en ontwierp ze onder andere posters die tegen prostitutie gericht waren.¹³³

Na de dood van haar man en haar moeder, verloor Popova in mei 1924 haar kind aan roodvonk. Popova zelf was echter ook besmet met de infectie en overleed enkele dagen later op 25 mei.¹³⁴

Samenvatting

Popova is eigenlijk te vroeg gestorven om een geheel eigen stijl te kunnen ontwikkelen, maar de periode aan *Inkhuk* en *Vkhutemas* heeft veel invloed gehad.

Popova reisde veel en was diep onder de indruk van de kunst die ze tijdens die reizen zag. In de loop van haar korte carrière heeft ze met verschillende belangrijke avant-garde kunstenaars

¹²⁹ Lodder 1983 (zie noot 2), p. 146 en Kiaer 2005 (zie noot 45), pp. 100, 127, 137.

¹³⁰ Citaat van Liubov Popova uit: O.M. Brik 'Liubov' Popova', *Zrelishcha* (1924) nr. 89, p. 9, in: Tupitsyn 2009 (zie noot 102), p. 24.

¹³¹ Kiaer 2009 (zie noot 102), p. 145, Lodder 1983 (zie noot 2), pp. 149-152, 257 en Kiaer 2005 (zie noot 45), p. 127.

¹³² Kiaer 2005 (zie noot 45), pp. 124-130.

¹³³ Beeren, Bloem en Mignot 1992 (zie noot 1), p. 796 en Kiaer 2009 (zie noot 102), pp. 147, 148.

¹³⁴ Sarabianov en Adaskina 1990 (zie noot 86), p. 304.

gewerkt, die allemaal invloed hadden op haar werk. Haar carrière begon met een razendsnelle opeenvolging van stijlen en pas in 1916 ontwikkelde ze een stijl waar ze een paar jaar aan werkte.

Vanaf het moment dat Popova lid werd van *Inkhuk* en les ging geven aan *Vkhutemas* is er een nieuwe ontwikkeling richting het constructivisme in haar werk waar te nemen. De schilderachtige constructies van 1920 legden al meer nadruk op vorm en met de ruimte-kracht constructies van 1921 kwam de kunstenares nog dichterbij de constructivistische organisatie van elementen en het lineaire systeem. Popova ontwikkelde een steeds abstractere stijl, wellicht onder invloed van de kunstenaars om haar heen aan de instituten waar ze voor werkte. Vooral de nadruk op het lijnenspel van 1921 heeft zijn oorsprong in het werk dat ze aan *Inkhuk* deed.

Alhoewel Popova zich in eerste instantie had verzet tegen het productivisme van de constructivisten, sloot ze zich in 1921 toch aan bij de kunstenaars die het ezelschilderen afzworen. Het was door haar betrokkenheid bij het constructivisme aan *Inkhuk* dat Popova besloot het schilderen op te geven en zich te wijden aan het constructivistische productivisme. Pas met de ontwerpen voor het theater en de textiel fabriek, die hier uit voortkwamen, behoorde de kunstenares tot de voorhoede en was ze in staat om nieuwe wegen in te slaan. Want het was Popova die de eerste complete productie voor constructivistisch toneel ontwierp en een grote bijdrage leverde aan de verdere ontwikkeling daarvan. Daarnaast waren zij en Stepanova de enige constructivisten die hun gebruiksvoorwerpen daadwerkelijk in massaproductie zagen gaan. Popova ontwierp haar kleding wel volgens de constructivistische principes, maar legde zich er nooit helemaal toe. Ze was bezig een eigen vorm binnen het constructivisme te ontwikkelen toen ze in 1924 overleed.

Conclusie

Ondanks de volledige toelagging van de constructivisten op productiekunst, zijn er weinig ontwerpen daadwerkelijk in productie genomen. Opvallend genoeg hebben Stepanova en Popova de grootste bijdrage geleverd in het realiseren van de constructivistische idealen. Zij hebben als enigen meegewerkt aan het productieproces met massageproduceerd textiel als resultaat. Geen enkele andere constructivistische kunstenaar aan *Inkhuk* of *Vkhutemas* heeft dit voor elkaar gekregen. Ook in het ontstaan en de ontwikkeling van het constructivistische theater hebben Stepanova en Popova een belangrijke rol gespeeld.

Deze vrouwen namen geen volgende rol aan, maar ontwikkelden ieder een eigen opvatting van het constructivisme. Dankzij de lessen die ze gaven aan aan *Vkhutemas* en andere opleidingen hadden deze ideeën ook invloed op de volgende generatie.

Conclusie

Zoals uit de voorgaande hoofdstukken blijkt hadden Vera Ermolaeva, Nina Kogan, Varvara Stepanova en Liubov Popova allen een vooraanstaande positie aan de kunstacademies en onderzoeksinstituten waarvoor zij werkten. Zij hebben echter niet alleen een belangrijke bijdrage geleverd aan de ontwikkeling van die instituten, maar Stepanova en Popova bovendien aan het ontstaan en de ontwikkeling van het constructivisme en Ermolaeva en Kogan aan de ontwikkeling van het suprematistisch onderwijs in Vitebsk.

Het specifieke onderwijs dat deze kunstenaressen gaven was zeer verschillend. In Vitebsk stonden de lessen aan de kunstacademie, na de komst van Malevich, in dienst van zijn onderwijsprogramma dat was gebaseerd op het suprematisme. Kogan gaf les aan de basiscursus om de jongste leerlingen voor te bereiden op het verdere onderwijs aan de academie. Ook de lessen die Ermolaeva aan de zogeheten “kubistische afdeling” gaf, stonden in dienst van dit suprematistische programma. Zij en Kogan waren verantwoordelijk voor het in de praktijk brengen van Malevichs educatieve opvattingen.

Aan *Vkhutemas* was het onderwijs democratischer en werd het sterk beïnvloed door het onderzoek dat de kunstenaars aan *Inkhuk* deden. De kunstacademie in Moskou was veel groter dan die in Vitebsk en niet op één stijl of visie gebaseerd. Popova gaf les aan een basisafdeling, waar de nadruk lag op kleur en zijn betekenis. Naast haar werk aan *Vkhutemas* doceerde zij ook decor- en kostuumontwerp aan de theateracademie *GVYTM*. Voor de constructivisten was dit een praktische toepassing van de aan *Inkhuk* ontwikkelde ideeën. Ook Stepanova was in het onderwijs, dat ze aan de textielfaculteit van *Vkhutemas* gaf, bezig met het toepassen van het constructivisme. Alhoewel het onderwijs van Popova en Stepanova in het teken stond van de ontwikkeling van het constructivisme, waren zij veel vrijer dan Ermolaeva en Kogan in de uitwerking daarvan.

Ondanks deze verschillen in onderwijs, is het opvallend dat alle vier de kunstenaressen betrokken waren bij de oprichting, ontwikkeling en besluitvorming van de instituten waar zij voor werkten. Zowel Ermolaeva als Kogan waren mede-oprichters van *Unovis* en waren lid van verschillende comité's, waardoor ze meebeslisten over het beleid aan de academie. Zij hadden samen met Malevich en Lissitzky het werkplan voor de school opgezet. Kogan vertegenwoordigde daarnaast het collectief op een aantal conferenties en hield zich ook bezig met het oprichten van *Unovis*-vestigingen in andere steden. Ermolaeva was bovendien na het vertrek van Chagall directeur van de kunstacademie in Vitebsk. Naast lesgeven, regelde ze ook alle praktische zaken aan de school.

Stepanova en Popova behoorden tot de eerste actieve leden van *Inkhuk* en hadden een leidende rol bij de discussies die daar werden gevoerd. Stepanova was bovendien betrokken bij de oprichting van de *Eerste Werkgroep van Constructivisten*, die het constructivisme grotendeels ontwikkelde. Ze was één van de eerste theoretici van de nieuwe stijl, werkte als (onderzoeks)-secretaris en gaf lezingen. Popova was geen lid van de *Werkgroep* maar zwoor in 1921 wel de schilderkunst af ten gunste van productivisme. Voor *Vkhutemas* organiseerde zij de basisafdeling en stelde er een programma voor op.

Naast deze praktische activiteiten deden de kunstenaressen ook ander werk. Stepanova en Popova werkten voor het theater en ontwierpen decors en kostuums. Het toneel was voor hen een mogelijkheid om het constructivisme in de praktijk te brengen. Ook het ontwerpen van kleding en stoffen had deze functie. Stepanova verduidelijkte haar ideeën in een aantal artikelen.

Ermolaeva en Kogan werkten ook voor het theater. Ermolaeva ontwierp de decors en de kostuums voor de opvoering in Vitebsk van *Overwinning op de zon* en Kogan schreef en ensceeneerde het suprematistisch ballet. Beide projecten werden echter onder leiding van Malevich uitgevoerd. Beide kunstenaressen schreven een aantal artikelen waarin ze hun visie en uitwerking van het suprematisme uiteenzetten. En als leden van *Unovis* vervaardigden ze suprematistische decoraties voor socialistische feestdagen. Ermolaeva hielp Malevich bovendien met zijn onderzoek en Kogan was zijn leerling.

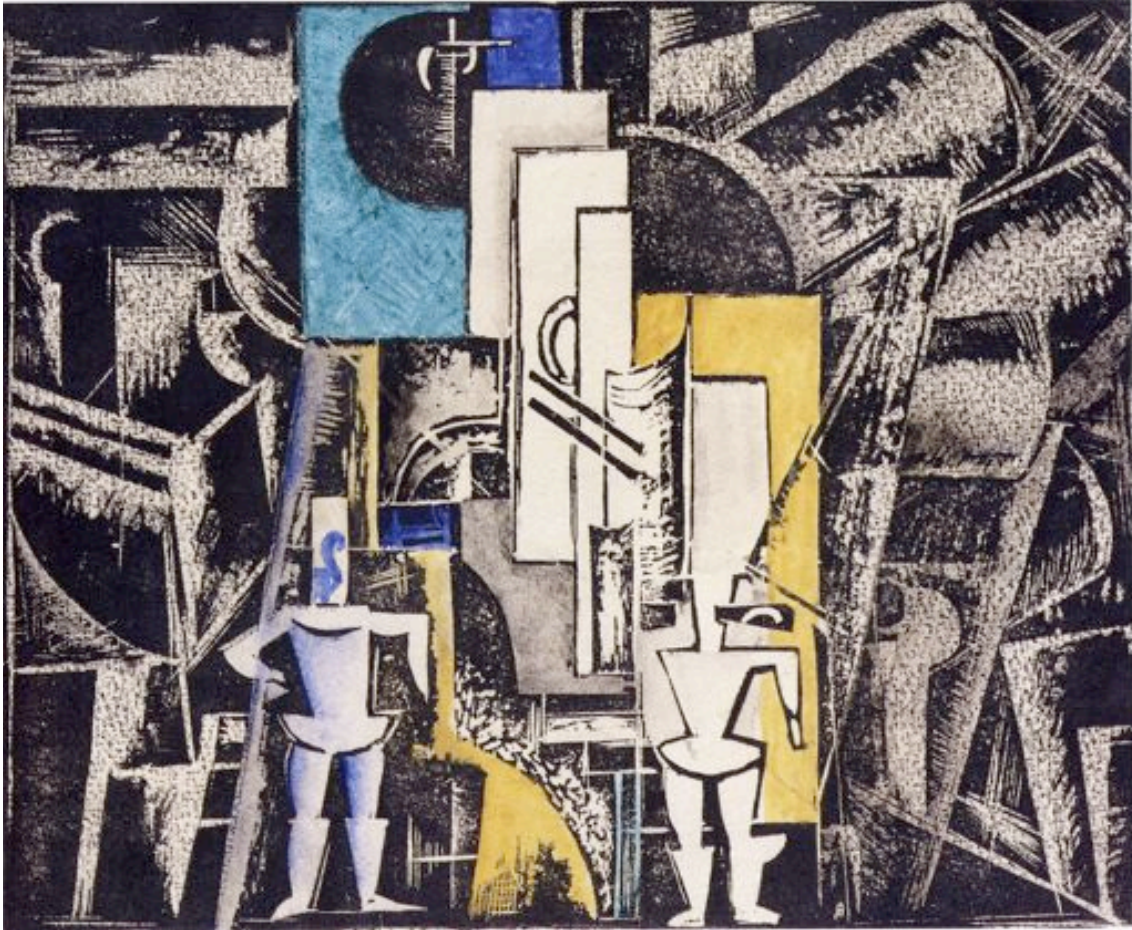
De rol die Ermolaeva en Kogan in Vitebsk speelden en de betekenis die ze hadden is een hele andere dan die van Stepanova en Popova in Moskou. Het werk dat de kunstenaressen in Vitebsk deden stond vooral in het teken van de ideeën van Malevich. Kogan stapte in de tijd dat ze daar werkte over op het suprematisme, bestudeerde de teksten van Malevich en werkte in haar lessen met zijn opvattingen. Dat ze zelf ook les bij hem kreeg, heeft dit waarschijnlijk versterkt. Malevich heeft veel invloed gehad op het onderwijs, de ideeën en het werk van Kogan, maar welke bijdrage zij zelf aan het suprematisme heeft geleverd is onduidelijk. Toch kan ze niet slechts een aanhanger zijn geweest, omdat ze in het bestuur van *Unovis* zat en meebesliste over het beleid van het collectief. Ermolaeva daarentegen heeft zich nooit helemaal toegelegd op het suprematisme. Tijdens haar gehele carrière had het kubisme haar grootste interesse. Ze werkte in Vitebsk wel vanuit de opvattingen van Malevich, maar gaf er haar eigen invulling aan en is nooit een suprematist geweest. Nadat ze in 1926 met Malevich brak begon ze realistischer te werken en heeft ze een belangrijke rol gespeeld in de ontwikkeling van illustraties in Russische kinderboeken. Gedurende haar hele loopbaan heeft Ermolaeva meegewerkt aan de oprichting en organisatie van verschillende artistieke groepen. De betrokkenheid bij *Unovis* is daardoor kenmerkend. Als directeur van een kunstacademie die een belangrijk centrum van de Russische avant-garde was, heeft ze in Vitebsk zeker een belangrijke rol gespeeld. Maar die bestond voornamelijk uit het uitwerken van het onderwijsprogramma van Malevich, waardoor Ermolaeva wel inspraak had, maar niet het beleid heeft kunnen bepalen of haar stempel op de academie heeft gedrukt.

De grootste betekenis van Stepanova en Popova lag in hun leidende rol in de ontwikkeling van het constructivisme. Zij waren bovendien de enige constructivisten die hadden deelgenomen aan het proces van massaproductie en het constructivisme praktisch hadden toegepast. Met hun activiteiten voor het toneel en de textielindustrie leverden zij een bijdrage aan de opbouw van de socialistische samenleving. Voor Stepanova was het constructivisme een verdere ontwikkeling van de richting waarin ze al bezig was. Popova legde zich echter nooit helemaal toe op het utilitarisme van het constructivisme, maar de periode aan *Inkhuk* en *Vkhutemas* was belangrijk voor haar, omdat ze daar een eigen stijl ontwikkelde. Popova realiseerde de eerste complete productie van het constructivistisch toneel en samen met Stepanova leverde ze een wezenlijke bijdrage aan de verdere ontwikkeling ervan. Alhoewel het werk voor het toneel een belangrijke stap was, bleef het slechts een representatie van het 'echte' leven. Maar de stoffen, die zij voor de textiel fabriek ontwierpen, werden in productie genomen en door het hele land verkocht en gebruikt. De lijst met eisen die ze meenamen naar de fabriek toont aan dat ze hun taak als kunstenaars in de industrie als belangrijk ervoeren. Popova was gericht op de praktijk en hield rekening met de vraag van de consument. Stepanova hield meer vast aan haar constructivistische principes. De constructivisten hadden zich vanaf 1921 ingezet voor het produceren van nuttige objecten voor de socialistische samenleving, maar alleen Stepanova en Popova waren erin geslaagd de theorie daadwerkelijk in de praktijk te brengen.

Het verschil in betekenis tussen Ermolaeva, Kogan, Stepanova en Popova komt voornamelijk door de instellingen waar ze werkten. Aan de kunstacademie in Vitebsk was het onderwijs en onderzoek na de komst van Malevich en de oprichting van *Unovis* volledig op zijn ideeën gebaseerd. Ermolaeva en Kogan hadden daardoor geen positie waarin ze leiding konden nemen en konden innoveren. Maar dat was ook niet de bedoeling van *Unovis*. Het constructivisme echter was volop in beweging. Het was gericht op praktische toepassing en het meewerken aan de ontwikkeling van een nieuwe samenleving. Hierdoor konden Stepanova en Popova innovatief werk doen en hun eigen idealen uitvoeren. Bovendien was het constructivisme niet gecentreerd rond één leidende figuur en was het niet de enige beweging aan *Vkhutemas*. De positie van waaruit Stepanova en Popova werkten was dus geheel anders dan die van Ermolaeva en Kogan.

Het verschil in werkomgeving is waarschijnlijk dan ook een belangrijke reden die er toe heeft bijgedragen dat Stepanova en Popova tegenwoordig binnen de Russische avant-garde bekende namen zijn, terwijl er over Ermolaeva en Kogan weinig meer te vinden is. Alhoewel zij in Vitebsk en bij *Unovis* belangrijk werk hebben gedaan, was dat een uitwerking van het onderwijsprogramma van Malevich. Bovendien was *Unovis* een collectief, dat streefde naar anonimiteit en als groep exposeerde. Daarbinnen hebben Ermolaeva en Kogan niet voor een grote ontwikkeling gezorgd, waardoor ze slechts een onderdeel zijn geworden van de geschiedenis van het suprematisme. Stepanova en Popova, ondanks haar vroegtijdige dood, waren hoofdrolspelers binnen een nieuwe en invloedrijke stijl en hebben er bovendien een aanzienlijke bijdrage aan geleverd. Zij vormden een wezenlijk onderdeel van het constructivisme en hierdoor zijn ze vandaag de dag nog steeds bekend.

Bijlage met afbeeldingen



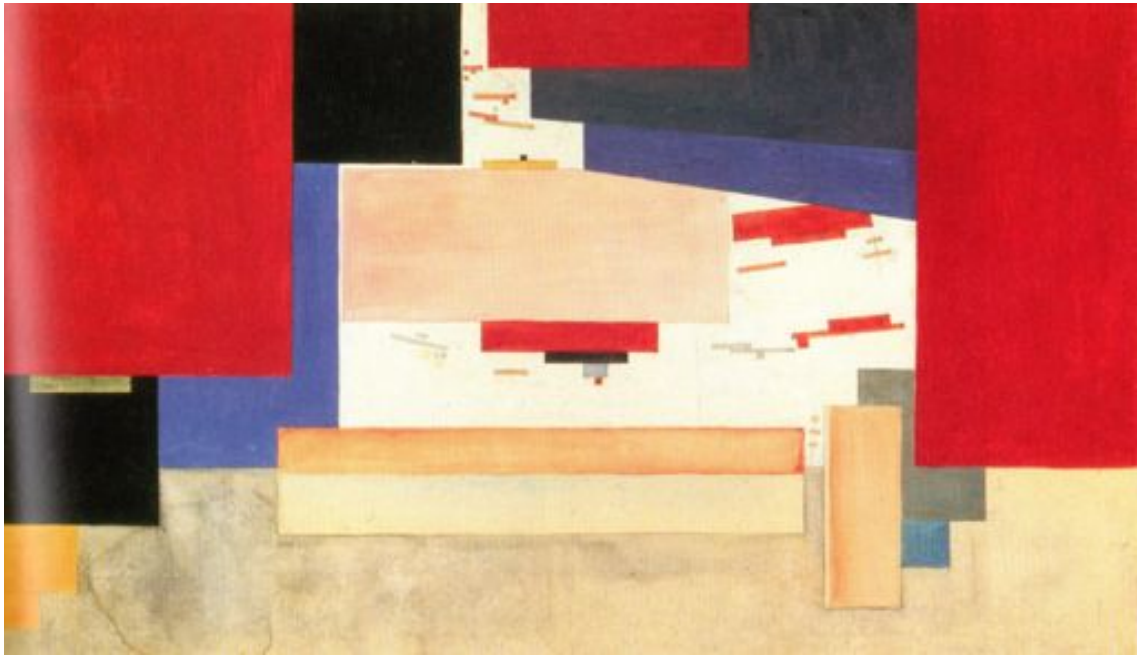
Afb. 1. Vera Ermolaeva, *Schets voor het decor voor de Vitebsk productie van Alexei Kruchenykh's opera 'Overwinning op de Zon'*, 1920, lino-snede en gouache op papier, 17 x 20,5 cm, State Tretyakov Gallery, Moskou.



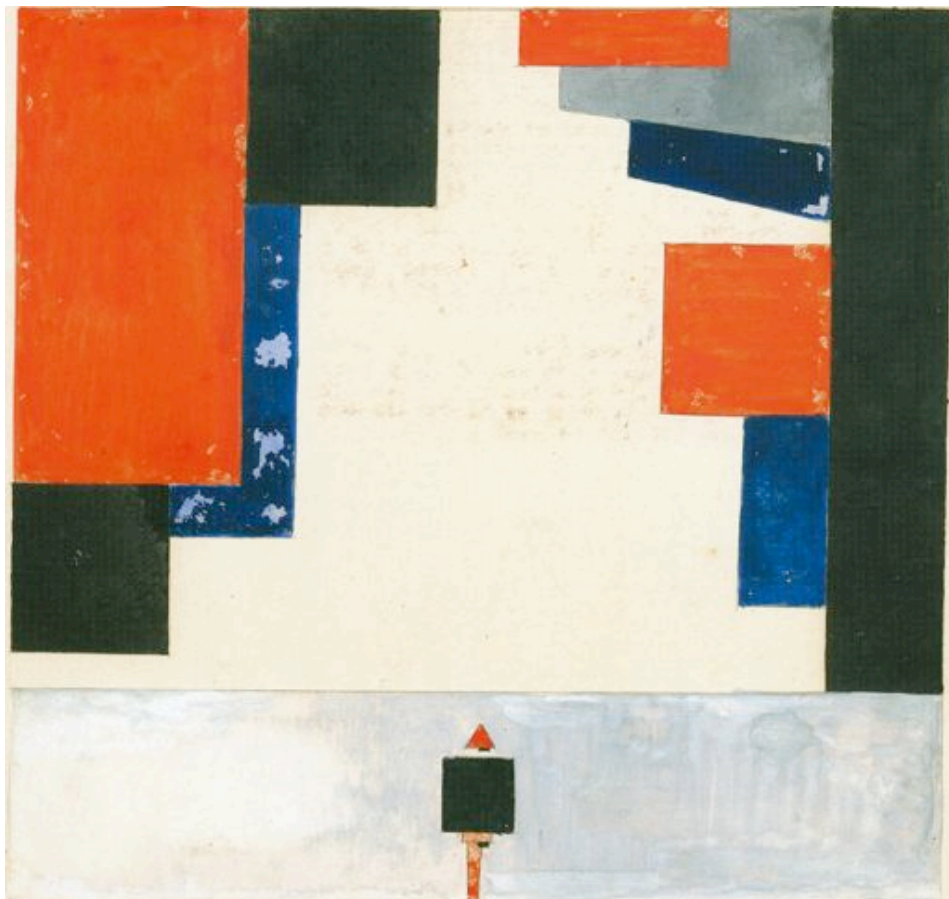
Afb. 2. Vera Ermolaeva, *De Accordeanspeler*, 1928, gouache op papier, 48 x 35 cm, Russisch Museum, Sint Petersburg.



Afb. 3. Vera Ermolaeva, *Man met Mand*, uit de *Dorp*-serie, 1933, gouache op papier, 26 x 22,2 cm, Russisch Museum, Sint Petersburg.



Afb. 4. K. Malevich, L. Lissitzky, *Suprematisme: Studie voor een gordijn*, 1919, gouache, aquarel, oost-indische inkt en grafiet op papier, 45 x 62,5 cm, State Tretyakov Gallery, Moskou.



Afb. 5. Nina Kogan, *Studie voor een gordijn* in *Unovis Almanak No. 1*, 1920, materiaal en afmetingen niet teruggevonden.



Afb. 6. Varvara Stepanova, *Musici*, 1920, olieverf op doek, 106 x 142 cm, Museum van Private Collecties, Pushkin Museum van Beeldende Kunsten, Moskou.



Afb. 7. Varvara Stepanova, *Figuur*, 1921, olieverf op doek, 125 x 71.5 cm, privé-collectie.



Afb. 8. Varvara Stepanova, *Kool en Uien*, 1939, olieverf op karton, 36.5 x 53x5 cm, bewaarplaats niet teruggevonden.



Afb. 9. Liubov Popova, *Architectonisch Schilderij*, 1917, olieverf op doek, 107 x 88 cm, Krasnodar District Kovalenko Kunstmuseum.



Afb. 10. Liubov Popova, *Constructie*, 1920, olieverf op doek, 106,8 x 88,7 cm, State Tretyakov Gallery, Moskou.



Afb. 11. Liubov Popova, *Ruimte-Kracht Constructie*, 1921, olieverf met marmerstof op triplex, 71 x 64 cm, Art Co. Ltd. (George Costakis Collectie).

Bibliografie

- Adaskina, Natalia, 'Liubov Popova and her contemporaries', in: John E. Bowlt en Matthew Drutt (red.), *Amazons of the Avant-garde*, tent. cat. Berlin (Deutsche Guggenheim) 1999, pp. 185-195.
- Anoniem, 'Programm des einheitlichen Auditoriums Malerei UNOVIS-Kollektiv der Vitebsker Statlichen Freien Werkstätten. 1920', in: Hubertus Gaßner en Eckhart Gillen, *Zwischen revolutionskunst und sozialistische Realismus. Dokumente und Kommentare. Kunstdebatten in der Sowjetunion van 1917 bis 1934*, Köln 1979, pp. 86-88.
- Beeren, Wim, Bloem, Marja en Mignot, Dorine (red), *De grote utopie: Russische avant-garde 1915-1932*, tent. cat. Amsterdam (Stedelijk Museum) 1992.
- Bowlt, John E., 'Ermolaeva, Vera Mikhailovna', in: Krystyna Rubinger (red.), *Künstlerinnen der russischen Avantgarde 1910-1930*, tent. cat. Köln (Galerie Gmurzynska) 1979, p. 100.
- Bowlt, John E., 'Some very elegant ladies', in: Krystyna Rubinger (red.), *Künstlerinnen der russischen Avantgarde 1910-1930*, tent. cat. Köln (Galerie Gmurzynska) 1979, pp. 34-40.
- Bowlt, John E., 'Women of Genius', in: John E. Bowlt en Matthew Drutt (red.), *Amazons of the Avant-garde*, tent. cat. Berlin (Deutsche Guggenheim) 1999, pp. 20-37.
- Clark, T. J., *Farewell to an idea. Episodes from a history of modernism*, New haven/London 1999.
- D'Andrea, Jeanne en West, Stephen, *The Avant-Garde in Russia, 1910-1930: New Perspectives*, tent. cat. Los Angeles (Los Angeles County Museum of Art) 1980.
- Douglas, Charlotte, 'Six (and a few more) Russian women of the avant-garde together', in: John E. Bowlt en Matthew Drutt (red.), *Amazons of the Avant-garde*, tent. cat. Berlin (Deutsche Guggenheim) 1999, pp. 39-57.
- Dyogot, Ekatarina, 'Creative women, creative men, and paradigms of creativity: why have there been great women artists?', in: John E. Bowlt en Matthew Drutt (red.), *Amazons of the Avant-garde*, tent. cat. Berlin (Deutsche Guggenheim) 1999, pp. 109-127.
- Ermolaeva, Vera, 'Over de studie van kubisme', in: T. Goriacheva (red.), *Unovis No. 1. Vitebsk 1920. Foreward and facsimile edition*, Moskou 2003, pp. 83-85, volgens de vertaling van mw. E. Oranskaia in het Van Abbemuseum, 3 mei 2011.
- Foll, Claire le, *L'école artistique de Vitebsk (1897-1923). Eveil et rayonnement autour de Pen, Chagall et Malevitch*, Paris 2002 (Collection Biélorussie).
- Foster, Hal e.a., *Art since 1900. Modernism, antimodernism, postmodernism*, London 2004.
- Gaßner, Hubertus en Gillen, Eckhart, *Zwischen revolutionskunst und sozialistische Realismus. Dokumente und Kommentare. Kunstdebatten in der Sowjetunion van 1917 bis 1934*, Köln 1979.
- Gordon, Donald E., *Modern Art Exhibitions 1900-1916 II*, München 1974.
- Goriacheva, T. (red.), *Unovis No. 1. Vitebsk 1920. Foreward and facsimile edition*, Moskou 2003, volgens de vertaling van mw. E. Oranskaia in het Van Abbemuseum, 3 mei 2011.
- Gray, Camilla, *The Russian experiment in art 1863-1922*, London 1986.

Illés, Vera, 'Zwevend in een abstracte stad', *de Volkskrant*: <<http://www.volkskrant.nl/vk/nl/2664/Nieuws/archief/article/detail/574722/2000/08/17/Zwevend-in-een-abstracte-stad.dhtml>> (23-4-2011).

Kiaer, Christina, 'His and her constructivism', in: M. Tupitsyn, V. Todoli en C. Kiaer, *Rodchenko & Popova. Defining constructivism*, tent. cat. London/Thessaloniki/Madrid 2009, pp. 143-159.

Kiaer, Christina, *Imagine no possessions. The socialist objects of Russian constructivism*, Cambridge, Massachusetts 2005.

Kogan, Nina, 'De basis van picturale abstractie. Over de methode van K. S. Malevich zoals toegepast in het voorbereidende atelier van kubistische abstractie', in: T. Goriacheva (red.), *Unovis No. 1. Vitebsk 1920. Foreward and facsimile edition*, Moskou 2003, pp. 82-83, volgens de vertaling van mw. E. Oranskaia in het Van Abbemuseum, 3 mei 2011.

Kogan, Nina, 'Gesprek over het stilleven in de kunst', in: T. Goriacheva (red.), *Unovis No. 1. Vitebsk 1920. Foreward and facsimile edition*, Moskou 2003, p. 97, volgens de vertaling van mw. E. Oranskaia in het Van Abbemuseum, 3 mei 2011.

Nina Kogan, 'Lezing over het suprematistisch ballet', in: T. Goriacheva (red.), *Unovis No. 1. Vitebsk 1920. Foreward and facsimile edition*, Moskou 2003, p. 78, volgens de vertaling van mw. E. Oranskaia in het Van Abbemuseum, 3 mei 2011.

Kogan, Nina, 'On the graphics in the Unovis programme', *Unovis Leaflet of the Vitebsk Art Committee No. 1* November 20, 1920, in: Krystyna Rubinger (red.), *Künstlerinnen der russischen Avantgarde 1910-1930*, tent. cat. Köln (Galerie Gmurzynska) 1979, p. 162.

Kowtun, Eugen, 'Wera Michailowna Ermolaewa', in: Krystyna Rubinger (red.), *Künstlerinnen der russischen Avantgarde 1910-1930*, tent. cat. Köln (Galerie Gmurzynska) 1979, pp. 102-109.

Lavrentiev, Alexander, 'Varvara Stepanova', in: John E. Bowlt en Matthew Drutt (red.), *Amazons of the Avant-garde*, tent. cat. Berlin (Deutsche Guggenheim) 1999, pp. 241-247.

Lavrentiev, A., *Varvara Stepanova. A constructivist life*, London 1988.

Lodder, Christina, *Russian constructivism*, New Haven/London 1983.

Malevich, Kazimir, 'Declaratie', in: T. Goriacheva (red.), *Unovis No. 1. Vitebsk 1920. Foreward and facsimile edition*, Moskou 2003, pp. 58-59, volgens de vertaling van mw. E. Oranskaia in het Van Abbemuseum, 3 mei 2011.

Murray, Peter en Linda, *Dictionary of art and artists*, London 1997 (Penguin Books).

Nakov, Andrei, 'De l'intelligence du vocabulaire: La place de Nina Kogan dans l'Unovis', in: István Schlégl (red.), *Nina Ossipowna Kogan*, tent. cat. Zürich (Galerie Schlégl) 1985, pp. 7-21.

Nakov, Andrei, 'This Last Exhibition which was the 'First'', in: Anoniem, *The First Russian Show. A commemoration of the Van Diemen Exhibition Berlin 1922*, tent. cat. London (Annely Juda Fine Art) 1983, pp. 6-47.

Popova, Liubov, 'Introduction to the Inkhuk discussion of *The Magnanimous Cuckold*', in: Dimitri V. Sarabianov en Natalia L. Adaskina, *Popova*, New York 1990, pp. 378-379.

Popova, Liubov, 'The essence of the disciplines', in: Dimitri V. Sarabianov en Natalia L. Adaskina, *Popova*, New York 1990, pp. 369-370.

Popova, Liubov en Vesnin, Aleksandr, 'Discipline no. 1 - "Color"', in: Dimitri V. Sarabianov en Natalia L. Adaskina, *Popova*, New York 1990, p. 368.

Puts, Henk, 'El Lissitzky (1890-1941) zijn leven en werk', in: Anoniem, *El Lissitzky. 1890 - 1941. Architect, schilder, fotograaf, typograaf*, tent. cat. Eindhoven (Stedelijk Van Abbemuseum) 1990, pp. 14-25.

Raktin, Vasilii, 'Liubov Popova', in: Krystyna Rubinger (red.), *Künstlerinnen der russischen Avantgarde 1910-1930*, tent. cat. Köln (Galerie Gmurzynska) 1979, pp. 195-207.

Rodchenko, Varvara, Aleksandr Laventriev (red.), *The Rodchenko family workshop*, tent. cat. Glasgow/London 1989.

Rowell, Margit en Rudenstine, Angelica Zander, *Art of the Avant-garde in Russia: Selections from the George Costakis Collection*, tent. cat. New York (The Solomon R. Guggenheim Museum) 1981.

Rubin, William, 'Cézannisme and the Beginnings of Cubism', in: William Rubin (red.), *Cézanne. The late Work*, London 1978, pp. 151-194.

Sarabianov, Dmitrii, 'Liubov Popova and artistic synthesis', in: John E. Bowlt en Matthew Drutt (red.), *Amazons of the Avant-garde*, tent. cat. Berlin (Deutsche Guggenheim) 1999, pp. 185-190.

Sarabianov, Dimitri V. en Adaskina, Natalia L., *Popova*, New York 199.

Schlégl, István, zonder titel, in: István Schlégl (red.), *Nina Ossipowna Kogan*, tent. cat. Zürich (Galerie Schlégl) 1985, pp. 5-6.

Shatskikh, Aleksandra, 'UNOVIS: Brandpunt van een nieuwe wereld, in: Wim Beeren, Marja Bloem en Dorine Mignot (red.), *De grote utopie: Russische avant-garde 1915-1932*, tent. cat. Amsterdam (Stedelijk Museum) 1992, pp. 134-147.

Shatskikh, Aleksandra, *Vitebsk. The Life of Art*, New Haven/London 2007.

Stepanova, Varvara, 'Draft Syllabus for a Course in Artistic Composition in the Textile. Department of Vkhutemas, 1925', in: A. Lavrentiev, *Varvara Stepanova. A constructivist life*, London 1988, pp. 182-183.

Stepanova, Varvara, 'Nonobjective Creation', in: Krystyna Rubinger (red.), *Künstlerinnen der russischen Avantgarde 1910-1930*, tent. cat. Köln (Galerie Gmurzynska) 1979, p. 276.

Thiemann, Barbara M. (red.), *Von Malewitsch bis Kabakov. Russische Avantgarde im 20. Jahrhundert. Die Sammlung Ludwig*, tent. cat. Köln (Museum Ludwig in de Josef-Haubrich Kunsthalle) 1993/1994.

Tupitsyn, Margarita, 'Being-in-production: The constructivist code', in: M. Tupitsyn, V. Todolí en C. Kiaer, *Rodchenko & Popova. Defining constructivism*, tent. cat. London/Thessaloniki/Madrid 2009, pp. 13-30.

Tupitsyn, M., Todolí, V. en Kiaer, C., *Rodchenko & Popova. Defining constructivism*, tent. cat. London/Thessaloniki/Madrid 2009.

Varst (Varvara Stepanova), 'The dress of today is the industrial dress', *Lef* no. 2, 1923, vertaald uit het Russisch door John E. Bowlt, in: Jeanne D'Andrea en Stephen West, *The Avant-Garde in Russia, 1910-1930: New Perspectives*, tent. cat. Los Angeles (Los Angeles County Museum of Art) 1980, p. 65.

Zainchkovskaya, Antonina, 'Art is no laughing matter', in: Yevgenia Petrova, *Vera Ermoalyeva 1893-1937*, tent. cat. Sint Petersburg (State Russian Museum) 2008, pp. 5-23.

Zainichkovskaia, Antonina, *Vera Ermolayeva 1893-1937*, Moskou 2009, pp. 19-42, volgens de vertaling van mw. E. Oranskaia in het Van Abbemuseum, 3 mei 2011.

Zhadova, Larissa A., *Malevich. Suprematism and Revolution in Russian Art 1910-1930*, London 1982.

Bronnen

Archangel Fine Arts Museum, St. Petersburg < http://arhmuseum.ru/index.php?action=full_short&pid=1&page_id=1&item_id=1&ver=small > (15 mei 2011).

Bely Gorod Publishing < <http://www.belygorod.ru/preface/15433.php?idSer1=966&idSer2=980> > (24 mei 2011).

Instituut Slavische Studies < http://inslav.ru/index.php?option=com_content&view=article&id=655:2011-05-09-20-47-18&catid=6:2009-08-05-10-46-59&Itemid=2 > (17 mei 2011).

Lijst van afbeeldingen in tekst

Afb. 1. Vera Mikhailovna Ermolaeva. Foto: Krystyna Rubinger (red.), *Künstlerinnen der russischen Avantgarde 1910-1930*, tent. cat. Köln (Galerie Gmurzynska) 1979, p. 99.

Afb. 2. Vera Ermolaeva, *Het Veelkleurige Oog*, 1920, linosnede, aquarel op papier, 13,7 x 7 cm, illustratie uit *Unovis Almanak No. 1*. Foto: Aleksandra Shatskikh, *Vitebsk. The Life of Art*, New Haven/London 2007, p. 97.

Afb. 3. Nina Osipovna Kogan. Foto: Krystyna Rubinger (red.), *Künstlerinnen der russischen Avantgarde 1910-1930*, tent. cat. Köln (Galerie Gmurzynska) 1979, p. 159.

Afb. 4. Nina Kogan, *Illustratie bij Lezing over het suprematistisch ballet in Unovis Almanak No. 1*, materiaal en afmetingen niet teruggevonden. Foto: T. Goriacheva (red.), *Unovis No. 1. Vitebsk 1920. Foreward and facsimile edition*, Moskou 2003, ongepagineerd.

Afb. 5. Nina Kogan, *Suprematistisch Speelgoed*, 1920, materiaal, afmetingen en bewaarplaats niet teruggevonden. Foto: Aleksandra Shatskikh, *Vitebsk. The Life of Art*, New Haven/London 2007, p. 106.

Afb. 6. Aleksander Rodchenko, *Foto van Varvara Stepanova in een jurk gemaakt van door haar ontworpen stof*, 1924, afmetingen en bewaarplaats niet teruggevonden. Foto: Christina Kiaer, *Imagine no possessions. The socialist objects of Russian constructivism*, Cambridge, Massachusetts 2005, p. 121.

Afb. 7. Varvara Stepanova, *Illustratie voor het gedicht "Zigra Ar"*, 1918, aquarel op papier, 18,8 x 16 cm, privé-collectie. Foto: John E. Bowlt en Matthew Drutt (red.), *Amazons of the Avant-garde*, tent. cat. Berlin (Deutsche Guggenheim) 1999, p. 259.

Afb. 8. Varvara Stepanova, *Decorstukken voor 'De Dood van Tarelkin'*, 1922, foto: Society for Cultural Relations with the USSR, London. Foto: Christina Lodder, *Russian constructivism*, New Haven/London 1983, p. 174.

Afb. 9. Varvara Stepanova, *Ontwerpen voor sportkleding*, 1923, materiaal, afmetingen en bewaarplaats niet teruggevonden. Foto: Christina Kiaer, *Imagine no possessions. The socialist objects of Russian constructivism*, Cambridge, Massachusetts 2005, plaat 8.

Afb. 10. Varvara Stepanova en Liubov Popova, afmetingen niet teruggevonden, 1924, Staatsmuseum voor Moderne Kunst, Thessaloniki. Foto: *The Guardian* < <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/gallery/2009/feb/09/popova-rodchenko-constructivist-tate> > (12 juni 2011).

Afb. 11. Liubov Popova, *Logo voor Supremus*, 1916-17, oost-indische inkt op papier, 9 x 11 cm, K. Rubinger Collectie, Keulen. Foto: Dimitri V. Sarabianov, en Natalia L. Adaskina, *Popova*, New York 199, p. 107.

Afb. 12. Liubov Popova, *Tekening voor het decor van 'Le Coco Magnifique'*, 1922, collage, inkt en gouache op papier, 32,7 x 23,8 cm, State Tretyakov Gallery, Moskou. Foto: Christina Lodder, *Russian constructivism*, New Haven/London 1983, p.172.

Afb. 13. Liubov Popova, *Ontwerp voor een jurk*, 1923-23, oost-indische inkt op papier, afmetingen en bewaarplaats niet teruggevonden. Foto: Christina Kiaer, *Imagine no possessions. The socialist objects of Russian constructivism*, Cambridge, Massachusetts 2005, plaat 9.

Lijst van afbeeldingen uit bijlage

Afb. 1. Vera Ermolaeva, *Schets voor het decor voor de Vitebsk productie van Alexei Kruchenykh's opera 'Overwinning op de Zon'*, 1920, linsnede en gouache op papier, 17 x 20,5 cm, State Tretyakov Gallery, Moskou. Foto: Antonina Zainchkovskaya, 'Art is no laughing matter', in: Yevgenia Petrova, *Vera Ermoalyeva 1893-1937*, tent. cat. Sint Petersburg (State Russian Museum) 2008, p. 32.

Afb. 2. Vera Ermolaeva, *De Accordeanspeler*, 1928, gouache op papier, 48 x 35 cm, Russisch Museum, Sint Petersburg. Foto: Antonina Zainchkovskaya, 'Art is no laughing matter', in: Yevgenia Petrova, *Vera Ermoalyeva 1893-1937*, tent. cat. Sint Petersburg (State Russian Museum) 2008, p. 36.

Afb. 3. Vera Ermolaeva, *Man met Mand*, uit de *Dorp*-serie, 1933, gouache op papier, 26 x 22,2 cm, Russisch Museum, Sint Petersburg. Foto: Antonina Zainchkovskaya, 'Art is no laughing matter', in: Yevgenia Petrova, *Vera Ermoalyeva 1893-1937*, tent. cat. Sint Petersburg (State Russian Museum) 2008, p. 58.

Afb. 4. K. Malevich, L. Lissitzky, *Suprematisme: Studie voor een gordijn*, 1919, gouache, aquarel, oost-indische inkt en grafiet op papier, 45 x 62,5 cm, State Tretyakov Gallery, Moskou. Foto: Aleksandra Shatskikh, *Vitebsk. The Life of Art*, New Haven/London 2007, plaat 8.

Afb. 5. Nina Kogan, *Studie voor een gordijn* in *Unovis Almanak No. 1*, 1920, materiaal en afmetingen niet teruggevonden. Foto: T. Goriacheva (red.), *Unovis No. 1. Vitebsk 1920. Foreward and facsimile edition*, Moskou 2003, ongepagineerd.

Afb. 6. Varvara Stepanova, *Musici*, 1920, olieverf op doek, 106 x 142 cm, Museum van Private Collecties, Pushkin Museum van Beeldende Kunsten, Moskou. Foto: John E. Bowlt en Matthew Drutt (red.), *Amazons of the Avant-garde*, tent. cat. Berlin (Deutsche Guggenheim) 1999, p. 265.

Afb. 7. Varvara Stepanova, *Figuur*, 1921, olieverf op doek, 125 x 71.5 cm, privé-collectie. Foto: John E. Bowlt en Matthew Drutt (red.), *Amazons of the Avant-garde*, tent. cat. Berlin (Deutsche Guggenheim) 1999, p. 269.

Afb. 8. Varvara Stepanova, *Kool en Uien*, 1939, olieverf op karton, 36.5 x 53x5 cm, bewaarplaats niet teruggevonden. Foto: A. Lavrentiev, *Varvara Stepanova. A constructivist life*, London 1988, p. 158.

Afb. 9. Liubov Popova, *Architectonisch Schilderij*, 1917, olieverf op doek, 107 x 88 cm, Krasnodar District Kovalenko Kunstmuseum. Foto: John E. Bowlt en Matthew Drutt (red.), *Amazons of the Avant-garde*, tent. cat. Berlin (Deutsche Guggenheim) 1999, p. 206.

Afb. 10. Liubov Popova, *Constructie*, 1920, olieverf op doek, 106,8 x 88,7 cm, State Tretyakov Gallery, Moskou. Foto: John E. Bowlt en Matthew Drutt (red.), *Amazons of the Avant-garde*, tent. cat. Berlin (Deutsche Guggenheim) 1999, p. 208.

Afb. 11. Liubov Popova, *Ruimte-Kracht Constructie*, 1921, olieverf met marmerstof op triplex, 71 x 64 cm, Art Co. Ltd. (George Costakis Collectie). Foto: John E. Bowlt en Matthew Drutt (red.), *Amazons of the Avant-garde*, tent. cat. Berlin (Deutsche Guggenheim) 1999, p. 211.