



ANNA ALEXANDROVNA LEPORSKAJA, FIGUUR VOOR GEKLEURDE KOLOM, 1932-1934, OLIEVERF OP DOEK © TRETJAKOVMEUSEM, MOSKOU

Grote veranderingen en innovatie

De kunstenaressen van de Russische avant-garde

ADA RAEV

Het verschijnsel van een “vrouwelijke avant-garde” deed in Rusland al voor de feministische beweging belangrijke metaforen ontstaan. Benedikt Livschiz bediende zich met zijn formulering “amazonen” van een archaïserende karakterisering om zijn waardering uit te spreken voor de bijdrage van Olga Rosanova, Natalja Gontsjarova en Aleksandra Ekster aan de futuristische vernieuwing van de kunst in de eerste twee decennia van de 20ste eeuw¹. De titel van de huidige tentoonstelling *Vrouwen van de revolutie* heeft behalve op de samenhang van kunst en politiek eveneens betrekking op de artistieke revolutie waar de kunstenaressen voor en na de politieke omwentelingen daadkrachtig aan bijgedragen hebben. Tot die kunstenaressen behoren naast Aleksandra Ekster, Natalja Gontsjarova en Olga Rosanova ook Ljoebov Popova, Varvara Stepanova, Nadesjda Udaltsova, Elena Liesner-Blomberg, Sofia Dymjsjits-Tolstaja, Maria Ender, Anna Kagan, Anna Leporskaja (allen in de tentoonstelling vertegenwoordigd) en Tatjana Glebova, Nina Kogan en Jelena Nagajevskaja.

OPLEIDING

De kunstenaressen van de avant-garde waren niet de eerste in Rusland. In Parijs had Marie Basjkirtseff onvervaard aanspraak gemaakt op de status van genie die voorheen slechts voor mannen was gereserveerd. Jelisaveta Mamontova en vorstin Maria Tenisjeva traden

op als mecenas van moderne kunst. Jelena Polenova en Maria Jakuntsjikova hadden met kunstnijverheidscreaties opzien gebaard op de Parijse Wereldtentoonstelling van 1900.

Vrouwen met artistieke ambities profiteerden in Rusland na 1861 van de geliberaliseerde onderwijspolitiek en van de vrouwenbeweging. In 1893 kregen zij als reguliere studentes toegang tot de Keizerlijke Kunstacademie in St. Petersburg. Voor de generatie van de avant-gardekunstenaressen bleken particuliere kunstscholen met hun open en communicatieve sfeer echter beter geëigend om hun loopbaan te bevorderen dan staatsinstellingen. In Moskou boden, naast tijdschriften als *Vesy*, *Apollon* en *Solotoje runo*, de particuliere collecties van Sergej Sjtsjoekin en Ivan Morosov met werk van de Franse impressionisten en postimpressionisten en centrale werken van het fauvisme en het kubisme de mogelijkheid om een indruk te krijgen van de nieuwste tendensen in de West-Europese schilderkunst. Wie het zich kon permitteren, ging zelf in het buitenland kijken. Om de “regels van het fatsoen” in acht te nemen reisden jonge, niet getrouwde vrouwen dikwijls samen, zoals bijvoorbeeld Ljoebov Popova, Nadesjda Udaltsova, Sofia Karetnikova en Vera Pestel die in 1912 voor enkele maanden naar Parijs gingen. Popova en Udaltsova maakten daar grondige studies van de essentie en verschillende varianten van het kubisme en

ontwikkelden na hun terugkeer naar Rusland ieder hun eigen versies van deze stijl. Aleksandra Ekster, Sonja Delaunay en later Natalja Gontsjarova vestigden zich voor langere tijd in Parijs.

De Russinnen betitelden zichzelf overigens als “kunstenares”, omdat in het Russisch alle vrouwelijke beroepsaanduidingen een kleinerende bijklank hadden – een kunstenares (chudožnica) zou alleen een “vrouwelijke kunst” (ženskoe iskusstvo) voortbrengen die als tweederangs werd ingeschaald.

ARTISTIEK EGO EN PARTNERSCHAP

Creatieve vrouwen konden in Rusland aan het begin van de 20ste eeuw aanspraak maken op een uitzonderingspositie. Deze positie werd enerzijds mogelijk gemaakt door de haast religieuze toewijding van de kunstenaressen zelf, maar werd ook gelegitimeerd door de grote waardering die de kunst genoot in het kader van Ruslands modernisering sinds tsaar Peter I. Deze situatie maakte het voor kunstenaressen mogelijk om te integreren in de groeperingen van de avant-garde. Enkele van hen creëerden in zelfportretten met neoprimivistische of kubistische expressiemiddelen alternatieven voor de weemoedige vrouwen die de werken van hun mannelijke collega's bevolkten. Daarbij maakten zij tevens de destijds relevante vraag in hoeverre de kunst autonoom was in haar verhouding tot de werkelijkheid tot een thema van hun werk.

De kunstenaressen waren op avant-gardetentoonstellingen in Moskou en St. Petersburg waar hun werk goed

paste, prominent vertegenwoordigd. Zo namen Xenia Boguslavskaja, Aleksandra Ekster, Ljoebov Popova en Nadesjda Udaltsova in 1915 met belangrijke kubofuturistische werken deel aan de *Eerste futuristische tentoonstelling Tramway V*. Zij en andere kunstenaressen verbonden kubisme en futurisme met andere -ismen zoals het simultaneïsme van de Delaunays of zij experimenteerden met mengvormen van schilder- en beeldhouwkunst voordat zij hun eigen interpretaties van het door Kazimir Malevitsj ontwikkelde suprematisme schiepen.

De beroemde kunstenaarsparen Jelena Goero – Michail Matjusjin, Natalja Gontsjarova – Michail Larionov, Olga Rosanova – Aleksej Kroetsjonych, Nadesjda Udaltsova – Aleksander Drevin, Xenia Bogoeslavskaja – Ivan Puni en Varvara Stepanova – Aleksander Rodtsjenko slaagden erin om hun persoonlijke relaties voor beide zijden productief te maken. De basis daarvoor vormden hun bereidheid om maatschappelijke normen te negeren, hun absolute toewijding aan de kunst en een hoge mate van flexibiliteit. Het langdurige samenzijn van deze paren werd voor een deel pas laat door een huwelijk bekrachtigd.

Toch werden kunstenaressen niet altijd redelijk behandeld. In de dubbelmonografie *Natalja Gontsjarova. Michail Larionov*, die in 1913 verscheen, werd bij beiden vastgesteld dat zij in hun kunst “synthese” bereikten, maar alleen bij Larionov “analytisch denken” als voorwaarde voor innovatie geconstateerd.² Toen in 1913



VARVARA FJODOROVNA STEPANOVA, DANSENDE FIGUREN VOOR EEN WITTE ACHTERGROND, 1920, OLIEVERF OP LINNEN © TRETJAKOVMEUSEUM, MOSKOU



VARVARA FJODOROVNA STEPANOVA, TEXTIELONTWERP, 1924, GOUACHE, INKT OP PAPIER © COLLECTIE OTTEN



LJUBOV SERGEJEVNA POPOVA, KUBO-FUTURISTISCHE COMPOSITIE MET VIOOL, 1915, OLIEVERF OP DOEK © COLLECTIE OTTEN



LJUBOV SERGEJEVNA POPOVA, RUIMTE-KRACHT-CONSTRUCTIE, 1921, OLIEVERF, BRONSPOEDEF, MARMERSTOF OP TRIPLEX © TRETJAKOVMEUSEUM, MOSKOU

in Moskou bijna 800, en in 1914 in St. Petersburg rond de 250 van Gontsjarovas werken op een individuele tentoonstelling met catalogus getoond werden - uniek voor een kunstenares in die tijd - werd zelfs bij die gelegenheid haar artistieke prestatie oppervlakkig geprezen en tegelijkertijd gekleineerd. Naar aanleiding van de stilistische veelvoud binnen haar oeuvre was er sprake van een gebrek aan zelfstandigheid, terwijl datzelfde bij een mannelijke kunstenaar werd opgevat als een blijk van openheid.

De kunstenaressen van de Russische avant-garde brachten hun mening offensief in de pers naar buiten. In 1913 verwoordde Olga Rosanova het zelfbesef van haar generatie dat in geen enkel opzicht onderdeed voor het toekomstpathos van de Italiaanse futuristen:

Het is geen eer voor ons om tot een absurd spook van het verleden, tot een onvruchtbaar hersenspinsel te worden, vooral dat niet! Wij strijden er niet voor dat men zich na onze dood aan ons herinnert. Nu is 't genoeg met die cultus van de kerkhoven en de doden! Maar wij laten het niet toe dat men ons vergeet zolang wij leven, want zolang zullen wij altijd de slaap van de trage zielen storen door steeds nieuwe en nog meer nieuwe krachten wakker te roepen, voor een eeuwig weerkerende en wonderbare strijd.³

In de boekkunst zocht Rosanova samen met Aleksej Kroetsjonych, de uitvinder van de zogenaamde transrationale dichtkunst (in het Russisch “zaum” genoemd)

naar een kunst van nieuwe (oude) oorspronkelijkheid, bevrijd van conventies en routine, waarin geen plaats meer was voor grenzen tussen genres en “geschreven en gezien werd in één ogenblik”⁴. Daarvan getuigen meesterwerken als *Te li le* (1915) en *De universele oorlog* (1916).

Toen Olga Rosanova in 1918 op de eerste verjaardag van de Oktoberrevolutie overleed aan difterie, werd zij op het Nieuwjonkvrouwen-kerkhof in Moskou naast Anton Tsjechov begraven en met gedenktoespraken geëerd⁵. In de lange begrafenisstoet liep ook Kazimir Malevitsj mee, die ter ere van haar een zwarte vlag met een wit vierkant droeg, een omkering van zijn beroemde “Zwarte vierkant”. Korte tijd later werd zij geëerd met een retrospectief.

TONEEL EN MODE

De bereidheid van de avant-gardekunstenaressen om zich bezig te houden met de toegepaste kunsten met inbegrip van modeontwerpen was typisch voor die tijd. Hun interesse kwam samen met de wens van innovatieve regisseurs om in het belang van de modernisering van het toneel een grotere rol toe te kennen aan de visuele aspecten ervan.

In 1913 nodigde Sergej Djaghilev Natalja Gontsjarova uit om het ballet *Le cocque d'or* op muziek van Nikolai Rimski-Korsakov aan te kleden. Het succes van de première, die in 1914 in Parijs plaatsvond, had tot resultaat dat Gontsjarova nog herhaaldelijk voor de *Ballets Russes* en verschillende theaters in Frankrijk en Italië

werkte. In de context van futuristische acties had zij in de jaren 1910 ook modeontwerpen gemaakt. Gontsjarova beantwoordde toen de heersende mode van effectvol geplooid japons uit soepel vallende stoffen met simpele recht vallende jurken. Vanaf 1922 ontwierp zij voor de Salon Myrbor in Parijs extravagante en tevens elegante mode in de stijl van art déco.

Aleksandra Ekster bepaalde op haar beurt sinds 1916 stilistisch de aankleding van de Moskouse schouwburg van Aleksander Tairov. In *Thamira, de kytharaspeler* van Innokenti Annenski accentueerde zij de ruimtelijke dimensie van het toneel, dat zij voorzag van trappen en kubisch vereenvoudigde, metaforisch “sprekende” objecten. In *Romeo en Julia* (1921), haar meest schitterende aankleding, ontplooiden de voor haar typerende dynamische en decoratieve effecten in de vormgeving van het toneel en de kostuums een heftig, maar niet onproblematisch eigen leven dat de handelingen van de toneelspelers overstemde. Later baseerde Ekster haar scenografische werk op de strenge lijnen van het constructivisme. In 1924 ontwierp zij samen met Izaak Rabinovitsch en Viktor Simov de kostuums voor de sciencefictionfilm *Aelita* geregisseerd door Jakov Protasjanov.

DE REVOLUTIE EN DROOM VAN EEN NIEUWE WERELD

De avant-gardekunstenaresen verwelkomden in 1917 de Februari- en de Oktoberrevolutie waardoor de juridische gelijkstelling van man en vrouw een feit werd. Net als hun mannelijke collega's waren de kunstenaressen betrokken bij de herinrichting van kunstopleidingen, ontplooiden zij in opdracht van de staat een levendige tentoonstellingsactiviteit en droegen zij bij aan de oprichting van musea voor moderne kunst, die in het Europa van toen nog niet in die vorm bestonden. Ljoebow Popova, Nadesjda Udaltsova en Varvara Stepanova, bijvoorbeeld, namen onderwijstaken op zich aan de Hogere Artistiek-Technische Werkplaatsen en aan het INChUK, het Instituut voor Kunstzinnige Cultuur in Moskou. Nina Kogan en Chana Kagan speelden naast Vera Jermolajeva een belangrijke rol in de UNOVIS in Witebsk. In Moskou traden Varvara Stepanova en Aleksander Rodtsjenko op als modelpaar van het constructivisme.

Sinds 1921 nam de zogeheten productiekunst, dat wil zeggen design gekoppeld aan industriële productiemethoden, in betekenis toe. Met behulp daarvan wilde men een moderne en aan de nieuwe sociale verhoudingen aangepaste leefwereld vormgeven. Veel ideeën en eerste stappen om oplossingen te vinden zijn niet verder gekomen dan het papier, maar de durf van die ontwerpen roept nog altijd enthousiasme op.

Prototypes van constructivistische vormgeving zijn de in 1923 door Ljoebow Popova en Varvara Stepanova ontworpen decors en kostumering voor *De grootmoe-*

dige hoorndrager en *De dood van Tarelkin* voor Vsevolod Meyerhold. Tevens leverden beide kunstenaressen een waardevolle bijdrage aan het boek- en tijdschriften-design met een moderne typografische vormgeving, waarbij letters en getallen met geometrische, grafische elementen samengevoegd werden tot visuele vormen van grote zeggingskracht. Ook de stofontwerpen die Popova en Stepanova in 1923-1924 maakten voor de Eerste Staats-Textieldrukfabriek in Moskou zijn uniek. Ze bestaan uit cirkels en lijnen die zich tot meer complexe geometrische vormen samenvoegen, van elkaar losraken, elkaar overlappen en doordringen. Daarmee is op voorbeeldige wijze voldaan aan de constructivistische eis van doelmatigheid, spaarzaamheid van middelen en de mogelijkheid van industriële standaardisering.

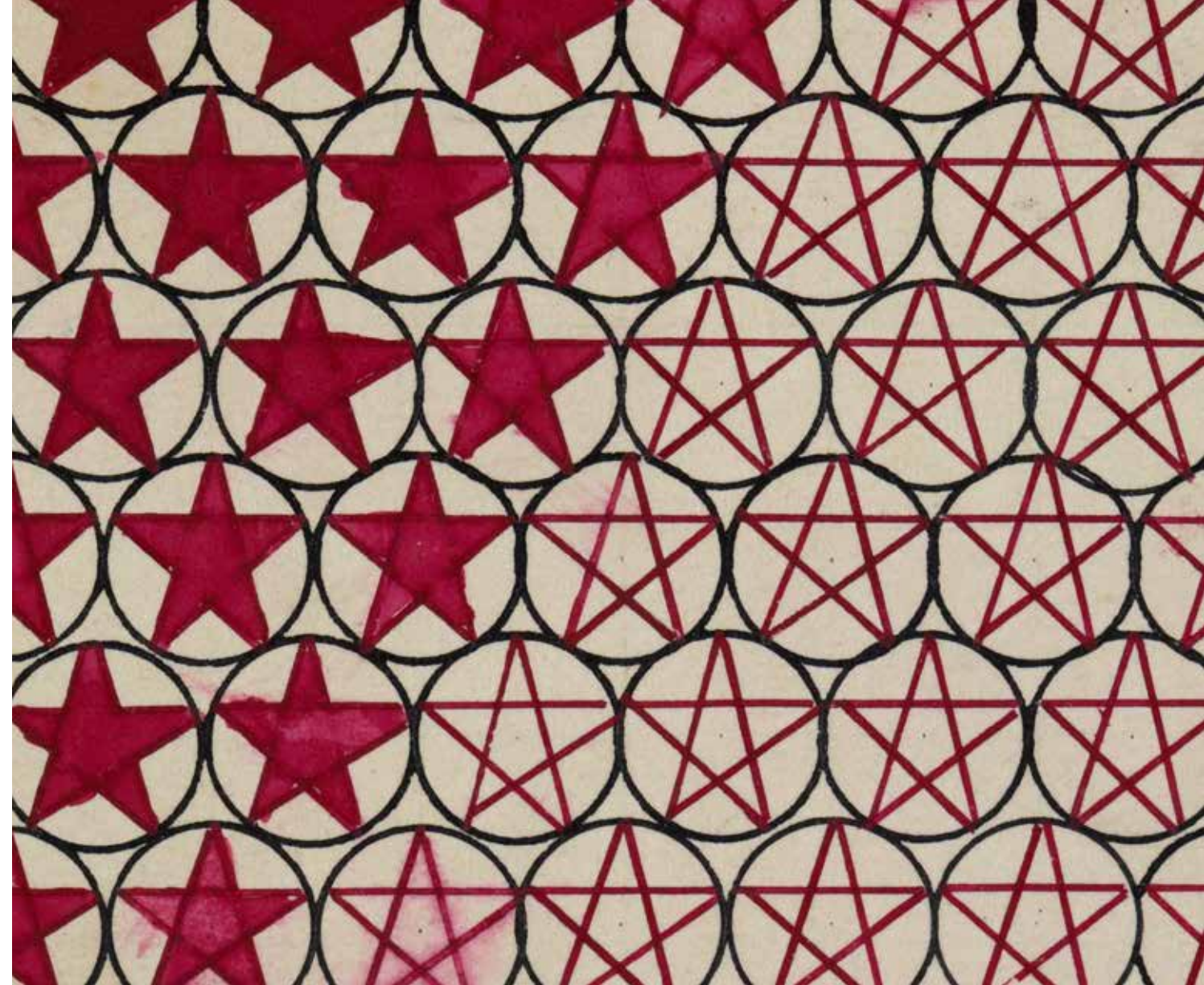
HET EINDE VAN DE AVANT-GARDE

De utopie van de Russische avant-garde werd weggevaagd door de opkomst van het sovjet-totalitarisme. Al tegen het einde van de jaren 1920 namen de verwijten toe dat de avant-gardistische kunst te formalistisch was en daardoor door het volk niet begrepen kon worden tot dan in 1934 het “socialistisch realisme” in de Sovjet-Unie werd uitgeroepen tot de enige geldige kunstdoctrine. Daarbij had zich binnen de avant-garde zelf een nieuwe belangstelling voor het natuurlijke en figuratieve afgetekend. Nadesjda Udaltsova had al in het begin van de jaren twintig opnieuw gekozen voor een van natuurindrukken uitgaande schilderkunst, omdat ze de constructivistische afwijzing van de schilderkunst niet accepteerde. Anna Leporskaja streefde er begin jaren dertig naar om het ethos en het vormvocabulaire van het suprematisme in overeenstemming te brengen met een figuratief beeldconcept dat gebaseerd was op de klassieke traditie.

De Russische avant-gardekunstenaresen zijn in hun vaderland nooit helemaal uit het collectieve bewustzijn verdwenen. Hun onvoorwaardelijke toewijding aan de kunst was voor de jongere generaties in moeilijke tijden een aansporing. Tegenwoordig vormen hun werken en ideeën een erkend en gewaardeerd onderdeel van de kunst van de wereld.

Ada Raev is hoogleraar Slavische kunst en cultuurgeschiedenis aan de Otto-Friedrich-Universität in Bamberg

- 1 Benedikt Liwischiz: Der anderthalbugige Schütze, Joseph Kiblitky (red.), Bad Breisig 2004, p. 87-88.
- 2 Geciteerd en vertaald naar: li ganbjuri [pseudoniem voor Ija danevi – A.R.]: Natalija Gonarova, Michail Larionov, Moskou 1913, p. 24.
- 3 Manifest “Sojuz molodei” (Manifest van de “Bond van de Jeugd”), St. Petersburg, 23 maart 1913. Geciteerd en vertaald naar: tent.cat. Olga Rozanova. 1886-1918, Helsinki 1992, p. 158.
- 4 Aleksej Kruenych, Velimir Chlebnikov: Slovo kak takovoe (Over het woord als zodanig), Moskou 1913, hier geciteerd naar: Felix Philipp Ingold: Der groe Bruch. Russland im Epochenjahr 1913, München 2000, p. 325.
- 5 Bij de ombouw van het kerkhof in de jaren 1930 is haar graf verloren gegaan.



LJUBOV SERGEJEVNA POPOVA, ONTWERP VOOR KATOENEN STOF MET PATROON ‘STERREN IN CIRKELS’, 1923/1924, OOST-INDISCHE INKT, INKT OP PAPIER  TRETJAKOVMEUSEM, MOSKOU

Met de tentoonstelling Vrouwen van de Revolutie. Rusland 1907-1934 sluit het Groninger Museum zich aan bij de culturele manifestaties van het Nederland - Ruslandjaar 2013

Drents Museum

De Sovjet Mythe – Socialistisch Realisme 1932-1960 (t/m 9 juni 2013)

Hermitage Amsterdam

Peter de Grote, een bevlogen tsaar (9 maart - 13 september 2013)

Bonnefantenmuseum

De grote verandering. Moskou en Sint-Petersburg 1895-1917 (12 maart -25 augustus 2013)

Het Dolhuys

Verborgen schoonheid uit Rusland in museum Het Dolhuys in Haarlem (26 maart – 28 juli)

Museum Catharijneconvent

Goddelijke Inspiratie. Russische ikonen ontmoeten westerse kunst (10 april - 4 augustus 2013)

Museum Beelden aan Zee

Russia XL. Hedendaagse Russische beeldhouwkunst (28 mei - 8 september 2013)

Stedelijk Museum Amsterdam

Kazimir Malevich en de Russian avant-garde (19 oktober 2013- 2 februari 2014)

Groninger Museum

Museumeland 1, 9711 ME Groningen
Geopend: dinsdag t/m zondag 10-17 uur
maandag gesloten

Mendini Restaurant

Museumeland 1, 9711 ME Groningen
Geopend di t/m zo en feestdagen
vanaf 9.30 uur.
gesloten op zondagavond, maandag,
1 januari en 25 december
www.mendinirestaurant.nl

Voor entreprijzen en actuele informatie,
zie www.groningermuseum.nl

Foto's

Deelnemende kunstenaars en musea tenzij
anders vermeld. Van werken van beeldende
kunstenaars aangesloten bij een CISAC-
organisatie is het auteursrecht geregeld met
Pictoright te Amsterdam.

© C/O PICTORIGHT AMSTERDAM 2006

Colofon

Groninger Museummagazine
Jaargang 26, no 1, 2013

Redactie

Steven Kolsteren

Vertaling D-N

AGIA Holland

Redactie vriendenpagina's:

Ina Bos

Grafisch ontwerp

Rudo Menge

Cover

ANP/Xinhua

Oplage: 25.000

Frequentie: drie keer per jaar

Uitgever:

Uitgeverij Intermed
Johan van Zwedenlaan 11, 9744 DX Groningen
Telefoon/fax: 050 3120042 / 050 3139373
E-mail: info@intermed.nu
Lid Kon. Ver. M.K.B. Ned. Lidnr. 0173785
Advertentieverkoop: Uitgeverij Intermed
E-mail: verkoop@intermed.nu

Drukkerij:

Scholma Druk
ISSN: 1572-0713

DE UITGEVER IS NIET AANSPRAKELIJK VOOR ZETFOUTEN,
REDACTIONELE FOUTEN EN IS OP GEEN ENKELE WIJZE
AANSPRAKELIJK VOOR DE WERKZAAMHEDEN VAN DE DRUKKER.

© 2012

NIETS UIT DEZE UITGAVE MAG WORDEN VERVEELVOLDIGD EN/
OF OPENBAAR GEMAAKT DOOR MIDDEL VAN DRUK, FOTOKOPIE,
MICROFILM OF OP WELKE ANDERE WIJZE DAN OOK, ZONDER
VOORAFGAANDE TOESTEMMING VAN DE UITGEVER.

INTERMED-1011/3

**Wil je op de hoogte blijven van alle
nieuwtjes in en rondom het Groninger
Museum, meld je dan aan voor de digitale
nieuwsbrief via www.groningermuseum.nl**

Het Verdrongen Land is vruchtbaar is onderdeel van het project Het Land van Ontdekkingen en mogelijk gemaakt door:



Fuck Off 2



Word lid van de Vrienden van het Groninger Museum (VVGGM) en ondersteun daarmee het Groninger Museum (GM)

De vriendenpas biedt u bovendien de volgende voordelen:

- Gratis toegang tot het museum (soms kan, bijv. bij speciale tentoonstellingen, een toeslag gevraagd worden)
- Gratis toegang tot lezingen en voorbezoeken van de VVGGM
- Gratis toezending van het *Groninger Museummagazine*
- Gratis toegang tot de Kunsthal in Emden en het Horst Janssen-museum te Oldenburg.
- Kortings van 10% op artikelen uitgegeven door het GM (alleen in de museumwinkel)
- Tegen kostprijs mee op door VVGGM georganiseerde excursies

JA, ik word lid van de VVGGM

Naam (Dhr./Mevr.) _____
Voorletter(s) _____
Geboortedatum _____
Adres + Postcode _____
E-mail _____

individueel lidmaatschap (€ 30 per jaar)
partnerlidmaatschap – 2 personen (€ 50 per jaar)
studentenlidmaatschap (€ 15 per jaar)

Naam partner _____
Voorletter(s) partner _____
Studentennummer* _____

Handtekening _____
Datum: _____

* Invullen indien je gebruik wilt maken van de speciale studentenprijs

Stuur uw aanmelding naar:
Vereniging van Vrienden van het Groninger Museum
Antwoordnummer 657
9700 WB Groningen (een postzegel is niet nodig)
of mail: vrienden@groningermuseum.nl