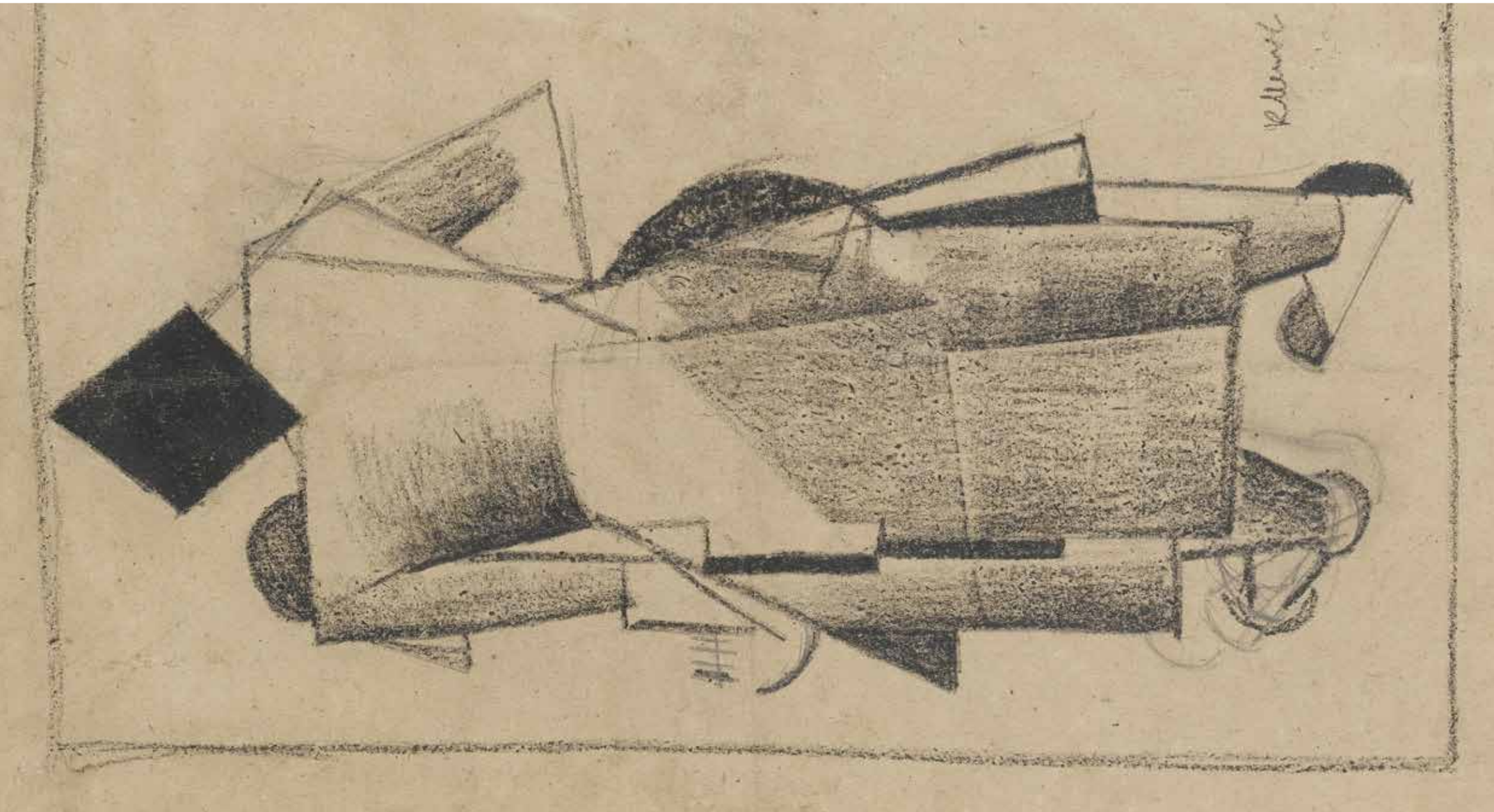
De Khardzhiev-collectie
Stedelijk Museum Amsterdam
Russische avant-garde

Geurt Imanse
Frank van Lamoen

nai010 uitgevers



Mikhail Fedorovich **Larionov**

1881 **Tiraspol** – 1964 **Parijs**

Hoewel Khardzhiev in zijn collectie van Kazimir Malevich de meeste werken had, was deze voor hem toch niet de belangrijkste kunstenaar. Dat was Mikhail Larionov. 'We weten natuurlijk dat Malevich heel veel betekent voor Khardzhiev, maar we weten ook dat hij Larionov gewoon adoreert. Hij is zo dol op hem dat het lijkt alsof hij met hem naar bed zou willen.'[1] Dat Larionov qua aantal werken in Khardzhievs collectie een goede tweede is, spreekt dus voor zich. Toch had Khardzhiev Larionov, in tegenstelling tot Malevich, nooit ontmoet. Op zich niet zo vreemd, want Khardzhiev zat in Moskou en Larionov verbleef sinds 1915 in Parijs. 'Nee, ik heb hem nooit ontmoet. Larionov en Goncharova zijn in 1915 vertrokken en nooit meer teruggekeerd. Maar hij wist van mijn bestaan, want hij had een boek van mij gelezen en mijn artikel in zijn catalogus opgenomen. Via Lili Brik stuurde hij me catalogi met lieve opdrachten erin en op één daarvan tekende hij zelfs een hond. (…) Lili heeft hem gezegd dat ik hem als de grootste kunstenaar van de wereld beschouwde.'[2] Hoe Khardzhiev desondanks zo'n omvangrijke groep werken op papier van Larionov wist te verzamelen, is inmiddels bekend: 'Die had hij gekregen van de kunstenaar Lev Zhegin, die Khardzhiev heel goed heeft gekend.'[3] De ontbrekende schakel is verklaard door Vasily Rakitin, die ook een reden geeft voor Khardzhievs fascinatie voor Larionov: 'De ereplaats in zijn [Khardzhievs] virtuele museum van de avant-garde was niet voor Malevich, wiens genie hij wel erkende, maar voor Larionov. Dat zou je kunnen proberen te verklaren vanuit de jarenlange vriendschap tussen Khardzhiev en Lev Zhegin, die Larionovs leerling was en in Moskou het vuurtje brandend hield. Uit Khardzhievs liefde voor Larionov blijken echter enkele van zijn eigen karaktertrekken, waaronder een vergeefs ontkende hang naar lyriek.'[4]

Larionov werd geboren in 1881 in de buurt van Tiraspol aan de rivier de Dnestr, de tweede stad van Moldavië, in het zuidwesten van Rusland. Zijn vader was dokter en apotheker in het militair hospitaal van Tiraspol, zijn moeder een boerendochter van het platteland rond de stad. Zijn jeugd bracht hij door bij zijn grootouders in Tiraspol. Zijn opleiding tot kunstenaar begon in 1898 aan de Moskouse School voor schilderkunst, beeldhouwkunst en architectuur; na de voorbereidende twee jaar bij de landschapschilder Isaak Levitan (1860–1900) bezocht hij van 1902 tot 1910 de schilderklassen van onder anderen Valentin Serov (1865–1911) en Konstantin Korovin (1861–1939). Rond 1900 leerde hij op deze school zijn latere levenspartner Natalia Goncharova kennen.

Achteraf bepalend was in 1903 zijn ontmoeting met Sergei Diaghilev (1872–1929), de voorman van de groep kunstenaars rond het tijdschrift *Mir iskusstva* (Wereld van de kunst, 1899–1904). Zijn schilderkunst op dat moment is een mengvorm van de stijl van de Mir iskusstva-schilders (genretaferelen) en een voor Rusland innovatief impressionisme (stadslandschappen en natuurstudies).[5] Met Diaghilev en de Mir iskusstva-schilders Leon Bakst (1866–1924) en Pavel Kuznetsov (1878–1968) bezocht hij in 1906 Parijs voor de door Diaghilev georganiseerde grote Russische inzending voor de Salon d'Automne, waar ook zijn werk en dat van Goncharova getoond werd. Vaak samen met Goncharova nam hij deel aan meeste van de bekende reeks tentoonstellingen die de Russische avant-gardekunst later haar grote publiek heeft bezorgd: 'Stefanos' (Moskou 1907–1908), de eerste presentaties van Zolotoe runo (Gulden vlies, Moskou 1908), Soyuz molodezhi (Bond van de jeugd, Sint-Petersburg 1910) en Bubnovy Valet (Ruitenboer, Moskou 1910), van welke laatste hij overigens een van de initiatiefnemers was.

Hij kreeg zijn diploma van de Moskouse School voor schilderkunst, beeldhouwkunst en architectuur in september 1910 en ging vrijwillig in militaire dienst tot oktober 1911. Net als Goncharova in maart 1910 had Larionov een solotentoonstelling van één dag in het Moskouse Genootschap voor Vrije Esthetiek (8 december 1911) met ruim honderd schilderijen, waarvan bijna de helft zijn impressionistische en symbolistische werk liet zien, het merendeel echter zijn meer recente werk. Daarin kwam vooral zijn al langer bestaande voorliefde voor motieven uit Russische volksprenten (lubok, mv. lubki), van uithangborden voor winkels, iconen, boerenkunst en kunst uit het Nabije en Verre Oosten meer en meer tot uitdrukking. Het is te omschrijven als een vorm van neoprimitivisme, in Larionovs opvatting meer bij Rusland horend dan de meest recente experimenten uit Parijs of München. Dit werk was te zien op de door hemzelf georganiseerde groepspresentaties van Osliny khvost (Ezelstaart, Sint-Petersburg en Moskou 1912) en veroorzaakte, net als de tentoonstelling zelf, een schandaal. Het verhinderde hem evenwel niet om tegelijkertijd te werken aan een compleet nieuwe stijl, het luchisme (rayonisme). Deze 'eigen' Russische stijl moest het in Rusland heersende kubofuturisme, de samensmelting van het Franse kubisme en het Italiaanse futurisme, vervangen. Beide stijlen, neoprimitivisme en luchisme/rayonisme toonde hij naast elkaar op groepstentoonstellingen die hij in Moskou organiseerde: 'Mishen' (Doelwit, 1913) en 'Vystavka kartin No. 4' (Tentoonstelling van schilderijen Nr. 4, 1914). En beide stijlen gebruikte hij ook voor de illustraties van futuristische dichtbundels, een activiteit waaraan hij in 1912 met Goncharova was begonnen: meer neoprimitivistisch zoals in *Pomada* (1912) van Aleksei Kruchenykh, meer luchistisch/rayonistisch in *Le Futur* (1913) van Konstantin Bolshakov.

Ondertussen was zijn werk, veelal samen met dat van Goncharova, in 1912 en 1913 te zien op tentoonstellingen in München, Berlijn en Londen.

Toch was het juist vanwege de elementen van Russische volkskunst in het neoprimitivistische werk van Larionov en Goncharova dat Diaghilev hen in 1914 uitnodigde de decors en kostuums voor uitvoeringen van de ballet-opera *Le Coq d'Or* van Nikolai Rimsky-Korsakov in Parijs te maken. Het geslaagde verblijf in Parijs vanaf eind april 1914 – succes met de opera-ontwerpen en een tentoonstelling in de Parijse Galerie Paul Guillaume – werd ruw verstoord door het uitbreken van de Eerste Wereldoorlog in augustus 1914, waarna Larionov opgeroepen werd voor het leger en de kunstenaars zich in september 1914 weer in Moskou bevonden. Larionov raakte gewond door een granaatexplosie in oktober en lag drie maanden in het ziekenhuis voor hij in januari 1915 weer terug was in Moskou. Daar namen hij en Goncharova nog deel aan de tentoonstelling 'Vystavka zhivopisi 1915 god' (Tentoonstelling van schilderijen 1915) alvorens, op dringend verzoek van Diaghilev, zich bij hem te voegen in Zwitserland ter voorbereiding van verdere decor- en kostuumontwerpen voor Diaghilevs Russische balletten. De uitvoeringen daarvan vonden vanwege de oorlog vooralsnog buiten Frankrijk plaats: in Spanje en Italië, maar in augustus 1917 was Larionov met Goncharova weer in Parijs, waar zij de rest van hun leven zouden blijven, werkend in hun atelier aan de Rue du Jacques Callot. Larionov bleef schilderen, illustreerde boeken en maakte grafiek, en ontwierp van tijd tot tijd voor een balletproductie. Zijn schilderkunst haalde echter nooit meer het niveau van dat van voor 1915, volgens kenners toch het gevolg van zijn verwonding in de oorlog.[6] Larionov en Goncharova trouwden in 1955. Na Goncharova's overlijden in 1962 hertrouwde hij in het jaar daarop met Alexandra Tomilina en stierf in 1964 in Parijs.

Het werk van Larionov in Khardzhievs collectie, alles werk op papier, biedt vrijwel een overzicht van zijn oeuvre, van tekeningen uit zijn begintijd in Tiraspol tot werk uit de latere jaren van de Parijse periode. Aangezien hij vooral het vroege werk zelden dateerde, is de precieze ordening daarvan moeilijk te geven.[7]

1 In de woorden van George Costakis, zoals geciteerd door, Gennadi Aigi, Khardzhievs oud-collega in het Mayakovsky Museum. Zie Aigi 2002, p. 46.
2 Vrubel-Golubkina 2002, p. 30.
3 Aigi 2002, p. 46.
4 Rakitin 2002, p. 72.
5 Marcadé 2004, p. 21.
6 Parton 1993, p. 145.
7 Parton 1993, p. 4-5.

215 Mikhail Larionov

Natalia Goncharova, staand, met haar armen op een stoel, 1900–1904
Pastel op papier
25,3 x 15,8 cm
Niet gesigneerd, niet gedateerd
Inv.nr. 4.2001(430)

Referenties

Parton 1993, p. 5: citaat uit de autobiografie van Grabar (1937, p. 238), 'I set off to find Larionov, having seen his pastels at the Student Exhibition in 1904. (...) That same day I.I. Troyanovsky bought about ten pastels from him (...)'

Boissel et al. 1995, p. 227 (Biographie 1903): 'Selon Eganbury, son biographe, il peint peu à l'huile, mais fait plûtot des esquisses à l'aquarelles, au pastel (...)'

216 Mikhail Larionov

Soldaat (zittend), 1900–1904
Pastel op strokarton
26,2 x 16,2 cm
Gesigneerd rechtsonder:
'Ларионов' (Larionov), niet gedateerd
Inv.nr. 4.2001(431)

Referenties

Zie Larionov cat.nr. 215

Er bestaat mogelijk een verband tussen de pasteltekening en het schilderij *Soldats jouant aux cartes* (George 1966, p. 23: gedateerd 1903, particuliere collectie, Parijs).

Van enig verband met Larionovs eigen diensttijd, volgens Khardzhiev van oktober 1910 tot september 1911, is waarschijnlijk geen sprake gezien de impressionistisch aandoende stijl (Parton 1993, p. 33), maar mogelijk is er een relatie met het feit dat Larionovs vader dokter was in het militair hospitaal van Tiraspol (Parton 1993, p. 3).

217 Mikhail Larionov

Zittende naakte jongen, 1900–1904
Pastel op strokarton
16,8 x 24,5 cm
Niet gesigneerd, niet gedateerd
Inv.nr. 4.2001(449)

Referentie

Zie Larionov cat.nr. 215; een vergelijkbaar thema (liggende naakte jongen) is te vinden in het schilderij van een interieur, Pospelov/Ilyukhina 2005, p. 287 en p. 401 cat.nr. 255: *натюрморт с письмом* (Stilleven met brief, gedateerd 1920–1930, collectie Staats Tretyakovgalerie, Moskou) rechts aan de muur, achter de tafel.

218 Mikhail Larionov

Drie wandelende vrouwen bij een park (Tiraspol?), ca. 1900–1904
Pastel op grijs vergépapier
15,2 x 22,6 cm
Niet gesigneerd, niet gedateerd
Inv.nr. 4.2001(454)

Referentie

Zie Larionov cat.nr. 215

219 Mikhail Larionov

Natalia Goncharova, liggend in bed, 1900–1904
Pastel en potlood op grijs vergépapier
14,9 x 13,1 cm
Niet gesigneerd, niet gedateerd
Inv.nr. 4.2001(478)

Referentie

Zie Larionov cat.nr. 215

220 Mikhail Larionov

Tuin, 1900–1904
Pastel en potlood op papier
11,4 x 16,3 cm
Niet gesigneerd, niet gedateerd
Inv.nr. 4.2001(510)

Annotatie verso in potlood in Khardzhievs handschrift: ‘Ларионов М. Ф. 1881–1964’ (Larionov M. F. 1881–1964)

Referentie
Stilistisch verwant aan Pospelov/Ilyukhina 2005, p. 35, kleurenafb.: *Весенний пейзаж* (Voorjaarslandschap), gedateerd begin jaren 1900, particuliere collectie, Moskou; of p. 37, kleurenafb.: *Сад* (Tuin), gedateerd ca. 1900, collectie Staats Tretyakovgalerie, Moskou

221 Mikhail Larionov

Kale boom achter een (tuin)muur, 1900–1908
Aquarel en potlood op papier
22,7 x 17,0 cm
Niet gesigneerd, niet gedateerd
Inv.nr. 4.2001(445)

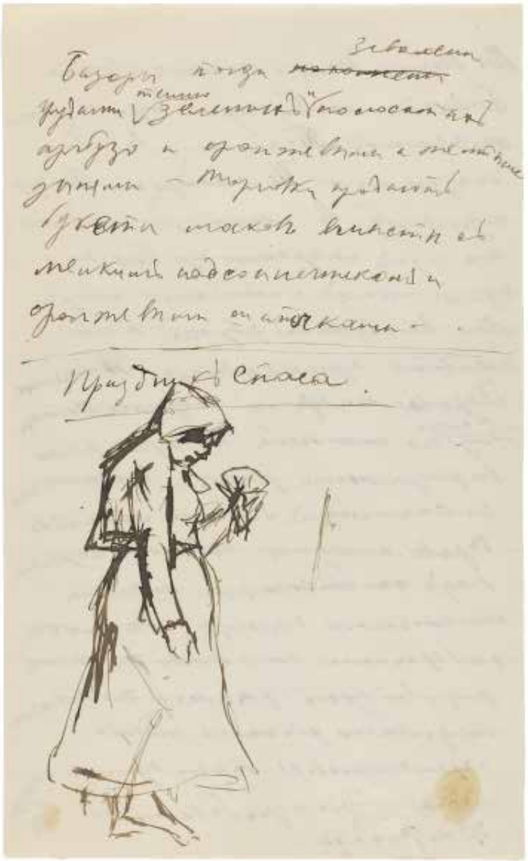
Referentie
Zie Larionov cat.nr. 248 verso

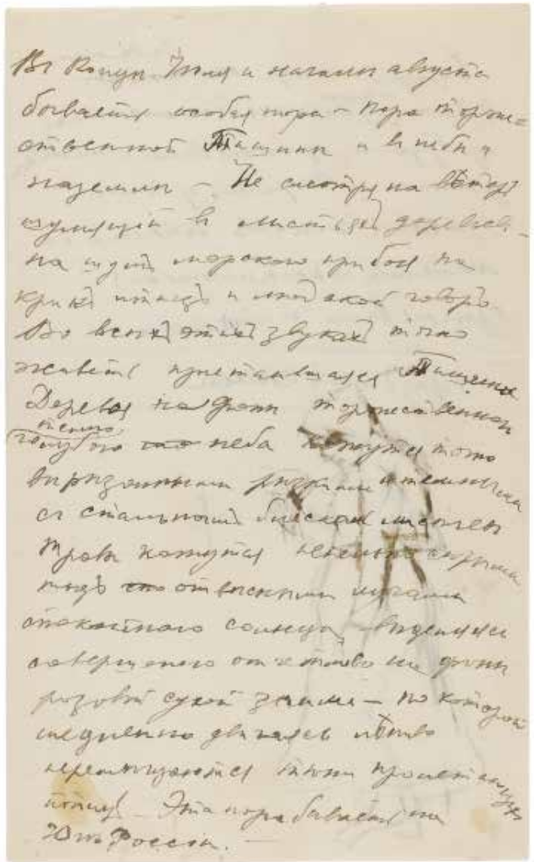
222 Mikhail Larionov

Pluimvee voeren (Tiraspol), 1904–1906
Aquarel en bruine inkt op papier
16,6 x 21,6 cm
Gesigneerd rechtsonder: ‘Ларионов’ (Larionov), niet gedateerd
Inv.nr. 4.2001(429)

Annotatie verso in inkt: aantekeningen met afmetingen

Referenties
Parton 1993, p. 3: ‘Larionov spent his childhood with his grandparents at Tiraspol, a town rich in meadows and gardens.’
Boissel et al. 1995, p. 12: ‘A partir de 1904–1905, Larionov commence à s’éxercer à la peinture à l’huile et ce sont les pittoresques échoppes de sa ville natale Tiraspol qui, pendant l’été, lui serviront de motif.’





247 Mikhail Larionov

Lopende vrouw met een bos bloemen in haar linkerhand (en aantekeningen), 1909–1910
Bruine inkt op papier
21,0 x 12,8 cm
Niet gesigneerd, niet gedateerd
Inv.nr. 4.2001(459)

Annotaties recto in bruine inkt: ‘Базары тогда (наполнены----) завалены грудами тёмно зелёных и полосатых арбузов и оранжевыми и жёлтыми дынями – торговки продают букеты маков вместе с мелким подсолнечником и оранжевыми шапочками Праздник Спаса’ (Dan liggen de markten vol met bergen donkergroene en gestreepte watermeloenen en oranje en gele meloenen – marktvrouwen verkopen boeketjes [onleesbaar] klaprozen met kleine zonnebloemen [onleesbaar] en oranje kapjes, Feest van de Verlosser); verso: ‘в конце июля и начале августа бывает особая пора – пора торжественной Тишины и в небе и на земле – Не смотря на ветер шумящий в листьях деревьев на шум морского прибоя на крики птиц и людской говор. Во всех этих звуках (...), живёт притаившаяся Тишина. Деревья на фоне торжественного тёмно голубого неба кажутся точно вырезанными резкими и тёмными с стальным блеском листвы. Травы кажутся пепельно серыми, под отвесными лучами спокойного солнца выделяясь совершенно отчётливо на фоне, розовой сухой земли – по которой медленно двигаясь лениво перемещаются тени пролетающих птиц – эта пора бывает на Юге России’ (Eind juli, begin augustus is een unieke periode in het jaar: een tijd van glorieuze stilte in de lucht en op aarde – ondanks de wind die de bladeren van de bomen laat ritselen – het geluid van de golven, vogelkreten en mensenstemmen. In al die geluiden ligt de stilte verborgen. Tegen de achtergrond van de helderblauwe lucht lijken de bomen haarscherp en donker te zijn uitgesneden, met een metalige glans op hun bladeren. Het gras lijkt asgrauw te kleuren onder de verstilde luchtvlakken, die zich scherp aftekenen tegen de achtergrond van roze droge aarde – waarop [onleesbaar] langzaam en loom de schaduwen bewegen van vogels die over vliegen – deze periode bestaat in het zuiden van Rusland)

Referentie
Ilyukhina/Shumanova 1999, p. 3

248 Mikhail Larionov

Kalkoenen (en aantekeningen), 1909–1910
Potlood op papier
13,8 x 22,2 cm
Niet gesigneerd, niet gedateerd
Inv.nr. 4.2001(437)

Verso in potlood: schets van een boom

Annotatie recto: ‘Чёрный индюк (синий), белый индюк с индюшатами пава (спр), павлин – все на фоне охро жёлтой травы и стволов чёрных’ (Zwarte kalkoen [blauw], witte kalkoen met een pauw – allemaal tegen een achtergrond van okergeel gras en zwarte boomstammen)

Referenties
De recto annotatie verwijst mogelijk naar details in het schilderij *Гуси. Сад в Тирасполе* (Ganzen. Tuin in Tiraspol), 1910, particuliere collectie (Pospelov/Ilyukhina 2005, kleurenafb. p. 78, cat.nr. 61, p. 394). De verso schets van een boom doet sterk denken aan Larionovs vroege schilderijen zoals *Сад* (Tuin), ca. 1900, collectie Staats Tretyakovgalerie, Moskou (Pospelov/Ilyukhina 2005, kleurenafb. p. 37, cat.nr. 25, p. 392), Roses, 1905, huidige verblijfplaats onbekend (Parton 1993, z/w-afb. p. 7, afb.nr. 6), *Spring*, 1906, collectie Staats Russisch Museum, Sint-Petersburg (Parton 1993, z/w-afb. p. 11, afb.nr. 10), dat als *Акации весной* (Voorjaarsacacia’s), 1904 in kleur staat afgebeeld bij Pospelov/Ilyukhina 2005, p. 41, cat.nr. 28, p. 392), en *Garden*, 1907, huidige verblijfplaats onbekend (Parton 1993, z/w-afb. p. 12, afb.nr. 11)

El **Lissitzky** (Lazar Markovich Lisitsky)

1890 **Pochinok** – 1941 **Moskou**

De Lissitzky-tentoonstelling in het Mayakovsky Museum duurde twee dagen: 18 en 19 november 1960. Dat was kort, vond Sophie Lissitzky-Küppers (1891–1978), maar Kharzdhiev had daarmee haar man van een artistieke dood gered.[1] Als dank schonk ze Khardzhiev de gouaches van het beroemd geworden boekje *Suprematistische Erzählung von zwei Quadrate in sechs Konstruktionen* (1920).[2] Uitgeverij Iskusstvo kreeg belangstelling voor Lissitzky en nodigde Khardzhiev uit om een boek over de kunstenaar te schrijven. Sophie wilde graag aan het project deelnemen en stuurde vanuit Novosibirsk materiaal uit de nalatenschap van Lissitzky. Khardzhiev schreef een biografisch artikel over Lissitzky dat werd gepubliceerd in *Iskusstvo knigi* (Boekkunst) 1956–1957 (Moskou 1961). Daarna strandde het project om onduidelijke reden en verbrak hij het contact met Sophie Küppers. De herinneringen van Khardzhievs vriend Gennadi Aigi (1934–2006) stellen de kwestie in een ander licht. Hij schreef: 'Khardzhiev was ook zeer gesteld op Lissitzky en bestudeerde diens werk vaak, maar plotseling nam hij afstand. Khardzhiev vertelde me: "Toen ik tegen Malevich met zo veel enthousiasme over Lissitzky sprak, keek Malevich me vreemd aan, stilzwijgend, zonder me tegen te spreken. Ik begreep niet waarom en heb daar veel over nagedacht. Uiteindelijk begreep ik het." Heel lang geleden was Lissitzky voor een medische behandeling naar het buitenland gegaan en toen had Malevich hem enkele schetsen meegegeven die de theorie van de suprematistische architectuur illustreerden. Hij vroeg hem die in het Westen te bespreken en aan te prijzen. Lissitzky had echter niet aan dat verzoek voldaan, maar in plaats daarvan de ideeën van Malevich over architectuur voor zijn eigen werk gebruikt. Khardzhiev was hier pas jaren later achter gekomen, bij de voorbereiding van een boek over Lissitzky (…) daarbij was hij een aantal nogal negatieve zaken tegengekomen – wat het einde betekende van Khardzhievs tomeloze verrukking over Lissitzky, als mens en als kunstenaar.'[3] In 1967 verscheen *El Lissitzky. Maler, Architekt, Typograf, Fotograf. Erinnerungen, Briefe, Schriften*, onder redactie van Sophie Lissitzky-Küppers. De monografie bevatte een vertaling van Khardzhievs *El Lissitzky konstruktor knigi* (El Lissitzky boekontwerper), pionierswerk uit 1957 dat in 1962 een sensatie veroorzaakte.

Lazar Markovich Lisitsky, genoemd 'El', bracht zijn jeugd door in Vitebsk en Smolensk. Hij volgde les bij Yehuda Pen (1854–1937), de leermeester van Chagall, voordat hij zich in 1909 aanmeldde bij de Kunstacademie van Sint-Petersburg, waar hij werd afgewezen omdat er slechts een beperkt aantal Joden mocht worden toegelaten. Lissitzky vertrok daarop naar Darmstadt om architectuur en tekenen te studeren aan de Polytechnische Hogeschool. Bij het uitbreken van de Eerste Wereldoorlog keerde hij terug naar Rusland.

In 1919 werd hij door Chagall aangesteld als leraar aan de grafische- en architectuurafdeling van de nieuwe Volkskunstschool in Vitebsk. Lissitzky nodigde op zijn beurt Malevich uit, die de school snel omvormde tot een suprematistisch onderwijsinstituut, ten koste van de vliegende Joden van Chagall, zoals Khardzhiev het formuleerde.[4] Als velen volgde Lissitzky het suprematisme van Malevich, maar hij ontwikkelde in 1920 een variant met axonometrische en andere driedimensionale elementen, die hij *PROUN* noemde, een neologisme dat vermoedelijk samenhangt met 'PROekt UNovisa' of 'PROekt Utverzhdenya Novogo': 'ontwerp voor de affirmatie van het nieuwe', te weten: in de kunst. Later zou hij deze werken een overgang van schilderkunst naar architectuur noemen. Of hij daarmee het oeuvre van Malevich beïnvloedde is geen uitgemaakte zaak, met het oog op Khardzhievs eerder vermelde bevindingen.

In 1921 vestigde Lissitzky zich in Moskou om aan de VKhUTEMAS les te geven in monumentale schilderkunst en architectuur. Datzelfde jaar reisde hij naar Berlijn, waar hij toegang kreeg tot kringen van Russische intellectuelen, waaronder Boris Pasternak, Viktor Shklovsky, Lili Brik en Nikolai Aseev. In 1922 gaf hij met Ilya Ehrenburg het drietalige tijdschrift *Veshch/Gegenstand/Objet* (Object) uit, en nam deel aan de voorbereiding van de 'Erste Russische Kunstausstellung' in Berlijn, die in 1923 doorreisde naar het Stedelijk Museum in Amsterdam. Geen andere Russische kunstenaar van zijn generatie had zo'n intensief contact met de avantgarde en de musea van het Westen als Lissitzky. Het materiaal in de Khardzhiev-collectie laat dat goed zien. Hij propageerde de nieuwe Russische kunst in beeld en geschrift, maar dat hij tussentijds spioneerde is niet uitgesloten: hij geloofde in de nieuwe wereld die hij mee opbouwde. Hij ontmoette velen, waaronder László Moholy-Nagy, Kurt Schwitters en Hans Richter, en vond onderdak bij het Kestner-Gesellschaft in Hannover, waar hij gesteund werd door directeur Alexander Dorner en de artistieke leiding leerde kennen in de gedaante van zijn toekomstige vrouw, kunsthistorica Sophie Küppers. In 1923 had hij daar een solotentoonstelling, die gepaard ging met lezingen over Russische cultuur. In hetzelfde jaar deed hij de boekverzorging van *Dlya golosa* (Voor de stem) van Mayakovsky, in een typografie die, naar Lissitzky's eigen zeggen, de poëzie begeleidde als de piano een viool. In 1924 reisde hij naar Zwitserland om te kuren voor tuberculose, waaraan hij uiteindelijk zou bezwijken. In de jaren dertig werkte hij met overgave in dienst van het nieuwe regime aan de monumentale vormgeving van propagandistische tentoonstellingen en het tijdschrift *USSR im Bau*.

1 Brief van Sophie Küppers aan Khardzhiev, 17 maart 1961; aangehaald in Rakitin 2002, p. 72.
2 De acht bladen zouden in 1997 op de Keulse kunstbeurs belanden. Zie hiervoor Rottenberg 1999, p. 175.
3 Aigi 2002, p. 46; cf. Shatskikh 2012, p. 301 noot 85.
4 Cf. Vrubel-Golubkina 2002, p. 27 over de joodse studenten van Malevich.

Bron
Tupitsyn 1999

347 Onbekende fotograaf
Portret van El Lissitzky, 1912
Ontwikkelgelatinezilverdruk
4,3 x 3,7 cm
Niet gesigneerd, niet gedateerd
Inv.nr. 4.2001(589)

Annotatie verso in potlood: '1912', gedrukte stippellijn

348 El Lissitzky, toegeschreven aan
Lezende man, jaren 1910
Linoleumsnede op papier
16,4 x 17,0 cm; 15,0 x 16,0 cm (beeldmaat)
Gesigneerd rechtsonder in de afbeelding: monogram 'ELL' (?), niet gedateerd
Inv.nr. 4.2001(634)

Referentie
Door Khardzhiev toegeschreven aan El Lissitzky (Khardzhiev-collectiearchief)

386 El Lissitzky

Fotofresco (fotopis) 'Rekord', 1925
Daglichtcollodiumzilverdruk op papier
20,2 x 14,2 cm; 10,5 x 10,5 cm (beeldmaat)
Gesigneerd en gedateerd onderaan:
'Е Лисицкий 1925' (El Lissitzky 1925)
Inv.nr. 4.2001(591)

Annotatie recto in grijze inkt: 'фотофреска (фотопись), «Рекорд»' (Fotofresco [fotopis], 'Record')

Referenties

Tupitsyn 1999, afb.nr. 39, cat.nr. 41: *Der Läufer (Rekord)*, gedateerd ca. 1926 (fotomontage, 27 x 22 cm, collectie Thomas Walther, New York)

Kinik 2008, p. 136-137: 'This wasn't just any modern city scene – it was a nighttime shot of New York that captured the *elettricismo* of the Great White Way in all its blinding glory, and among the various advertisements featured (–CANDY, –DANCING/DINING/MUSICAL REVUE), three electric signs stood out in particular: –COCA-COLA, –CENTRAL THEATRE and –STRAND, placing the photograph specifically at the corner of Broadway and 47th, at the upper end of Times Square, 35 the district Nik Cohn would later call *The Heart of the World*. Not only that, but the source photograph for this nighttime scene was Fritz Lang's multiple-exposure photograph entitled *Broadway*, taken on his fateful 1924 visit to New York, thereby giving Lissitzky's composition an added (if secret) cinematic quality.'

385 El Lissitzky

Zelfportret: de constructeur, 1924
Ontwikkelgelatinezilverdruk
12,0 x 17,0 cm
Niet gesigneerd, niet gedateerd
Inv.nr. 4.2001(619)

Referenties

Rautmann 1990
Tupitsyn 1999, cat.nrs. 10-15
Pollmeier 1999

387 El Lissitzky

Kurt Schwitters, ca. 1924
Fotomontage, daglichtgelatinezilverdruk, potlood en witte inkt op karton
29,5 x 23,5 cm; 24,1 x 18,2 cm (beeldmaat)
Gesigneerd rechtsonder in potlood:
'Эль Лиссицкий' (El Lissitzky),
niet gedateerd
Inv.nr. 4.2001(575)

Referenties

Debbaut/Soons 1990, cat.nr. 111: 'Thomas Walther Collection, MoMA New York: made by montaging negatives during the developing process, the photographs portray Schwitters in the fragmented visual language of Dadaism, set against a background of Dada publications. 11.1 x 10.1 cm (image size)'

Tupitsyn 1999, afb.nr. 20, cat.nr. 29: 'ex. Thomas Walter Collection'; cat.nrs. 27 en 28: nieuwe afdrukken van de beide foto's van Schwitters, naar het oorspronkelijke glasnegatief (17,9 x 12,9 cm)

Kazimir Severinovich **Malevich**

1879 **Kiev** – 1935 **Sint-Petersburg (Leningrad)**

Khardzhiev ontmoette Kazimir Malevich voor het eerst in 1928 tijdens een bijeenkomst van de futuristische groep OBERIU in het Staatsinstituut voor Kunstgeschiedenis (GIII) in Leningrad.[1] De oprichters van de groep, Daniil Kharms (1905–1942) en Aleksandr Vvedensky (1904–1941), waren ook aanwezig. Zij behoorden tot een tweede generatie van futuristen die het werk van Velimir Khlebnikov en Malevich bewonderden. Het Staatsinstituut, dat in 1912 als Instituut voor Kunstgeschiedenis (III) in het leven was geroepen door 'de rode graaf' Valentin Zubov (1884–1969), was een van de laatste bolwerken waar artistieke vrijheid heerste. GINKhUK, het Staatsinstituut voor Artistieke Cultuur, waaraan Malevich drie jaar leiding had gegeven, was in december 1926 opgegaan in het Staatsinstituut voor Kunstgeschiedenis, en zou zich in die vorm tot 1932 kunnen handhaven. Over deze periode schreef Khardzhiev: 'In het begin van de jaren dertig begon Malevich aan zijn autobiografie, in dezelfde tijd waarin we mijn project voor de "Geschiedenis van het Russische futurisme" bespraken. Op 20 juni 1932 schreef Malevich aan Ivan Klyun: "Ik heb net bezoek uit Moskou gehad van Khardzhiev. Dat is een jonge schrijver die aan een geschiedenis van het futurisme werkt (…). Dat moet dan wel goed gebeuren." Malevich wilde onze "artistiek adviseur" zijn, de illustraties kiezen en helpen met de lay-out van het boek. Deze "Geschiedenis van het Russische futurisme" is echter nooit voltooid, hoewel Vladimir Trenin en ikzelf nog wel een paar hoofdstukken hebben gepubliceerd van de literaire biografie van Mayakovsky. Bij een van onze besprekingen kwam ik met het idee dat Malevich zijn autobiografie zou moeten schrijven en daarin herinneringen ophalen aan de diverse groepen die tussen 1907 en 1917 actief waren. (…) Eind 1933 (vlak nadat zijn ziekte zich openbaarde) overhandigde Malevich mij de uitgetypte tekst van zijn autobiografie en een onafgewerkt manuscript van de hoofdstukken over Ruitenboer, Ezelstaart en Alogisme. Al bladerend merkte ik op dat er veel ontbrak en dat veel correcties een onafgemaakte indruk maakten. Daarop zei Malevich dat hij mij de taak toevertrouwde om de gehele tekst af te maken, waarbij hij meteen de zwakke delen aangaf die er direct uit moesten.'[2]

Khardzhiev zou zich zijn gehele leven met Malevich bezighouden. Samen met het werk van Mikhail Larionov vormen de tekeningen en schilderijen van Malevich het belangrijkste deel van zijn kunstcollectie, het Malevich-deel van zijn archief bleek een goudmijn voor verloren gewaande stukken en een bron van nieuwe inzichten.[3] Volgens Troels Andersen (1940), de *grand old man* van het Malevich-onderzoek voor het Stedelijk Museum, wijst niets erop dat Khardzhiev van Malevich zelf werk heeft gekregen.[4] Sommige tekeningen kunnen afkomstig zijn van Khardzhievs vriend, de futuristische dichter Aleksei Kruchenykh, een paar andere komen uit het bezit van Mikhail Matyushin en Sophie Küppers, de weduwe van El Lissitzky. Maar het grootste deel werd ooit bewaard door Anna Aleksandrovna Leporskaya (1900–1982), de eerste vrouw van Nikolai Suetin, een student van Malevich bij UNOVIS in Vitebsk die zijn leermeester volgde naar GINKhUK in Sint-Petersburg.

In de jaren 1926–1927 registreerde Anna Leporskaya onder supervisie van Malevich meer dan 300 tekeningen. Gezien de data is het niet ondenkbaar dat dit gebeurde als voorbereiding op een overzichtstentoonstelling. De tekeningen werden gerubriceerd in zes categorieën: vroege 'academische' tekeningen, 'grafische' tekeningen, 'Bubnovy Valet'-(Ruitenboer) tekeningen, kubistische tekeningen, alogische tekeningen, en suprematistische tekeningen. De laatste werden onderverdeeld in zestien subcategorieën, gemarkeerd met een letter van het Latijnse alfabet. De indeling toont hoe Malevich terugkeek op de stadia in zijn ontwikkeling. Ze laat bovendien treffend zien dat complexe suprematistische vormen voorafgingen aan de enkelvoudige zoals het zwarte vierkant, ook al gaf Malevich dat in zijn retrospectieve zelfmythologisering niet toe. De verzameling bevat zowel vroege tekeningen als tekeningen die gemaakt waren naar bestaande schilderijen. Voor Malevich vormde de verzameling een werkoverzicht dat tevens educatieve en expositiedoeleinden kon dienen. Khardzhiev was een van de weinigen die weet hadden van de verzameling, hij kende Suetin goed. Na diens dood in 1954 kwam het beheer ervan aan Anna Leporskaya, die aan Khardzhiev materiaal uitleende op de voorwaarde dat het teruggeven moest worden.[5]

De ouders van Kazimir Malevich waren katholieke Polen die naar de Oekraïne waren gevlucht tijdens de Januariopstand van 1863. De familienaam werd gespeld als 'Malewicz'. Een paar jaar na de dood van zijn vader verhuisde Kazimir Malevich naar Moskou, waar hij tot 1910 studeerde aan de School voor schilderkunst, beeldhouwkunst en architectuur en lessen volgde in het atelier van Fedor Rerberg (1865–1938). Hij maakte een snelle ontwikkeling door die aan de collectie van Khardzhiev goed is af te lezen. In amper twee jaar liet hij impressionisme en symbolisme achter zich en absorbeerde het werk van Cézanne en Matisse. Hij exposeerde in die tijd met Bubnovy Valet (Ruitenboer) en Soyuz molodezhi (Bond van de jeugd). Beïnvloed door Larionov en Natalia Goncharova werkte hij vervolgens in een neoprimitivistische stijl, waarvan de resultaten werden getoond tijdens de tentoonstelling 'Osliny khvost' (Ezelstaart) in 1912. Intussen was Malevich al een kubistische richting ingeslagen, hetgeen een

breuk betekende met Larionov, die zijn rayonisme boven alles stelde. Tijdens de door Larionov georganiseerde tentoonstelling 'Mishen' (Doelwit, 1913) presenteerde Malevich het Russische landleven in een strakke figuratie met metaalachtige vormen die de invloed van Léger verraden. 1913 werd een cruciaal jaar in de carrière van Malevich door zijn contact met futuristische dichters, waarvan Aleksei Kruchenykh (1886–1968) de meest invloedrijke geestverwant zou worden. Naast Kruchenykh was Matyushin van grote betekenis, de theoreticus die in 1912 *Du Cubisme* van Albert Gleizes en Jean Metzinger had vertaald en geïnterpreteerd in het licht van speculaties over de vierde dimensie. Samenwerking met beiden culmineerde in de futuristische opera *Pobeda nad solntsem* (Overwinning op de zon), die op 3 en 5 december[6] werd opgevoerd in Sint-Petersburg. Khlebnikov had een voorwoord geschreven bij het libretto van Kruchenykh, dat bestond uit transrationele poëzie, 'zaum', waarin de klanken bevrijd waren uit het keurslijf van de betekenis om een nieuwe, betekenisloze wereld te vormen met oneindige mogelijkheden. Matyushin tekende voor de muziek, Malevich voor de kostuums en decors. Hij zou het schilderkunstige complement van zaum ontdekken: het suprematisme. Een eerste aanzet daartoe volgde op 19 februari 1914 tijdens een openbaar debat in Moskou waarin hij de ratio verwierp.[7] Met de beredeneerde logica verdween ook de betekenis uit zijn werk en opende zich de oneindige irrationele ruimte van intuïtieve creativiteit. Genres als landschap, stilleven en portret, waar de avantgarde ondanks alles toch aan vasthield, vielen vanzelf als te beredeneerd weg, objecten en vormen ook, maar niet totaal. Op 15 maart 1914 schreef hij aan Matyushin: 'vlakken openbaren zich'. Het is inderdaad te zien aan sommige cubo-futuristische schilderijen en aan enkele alogische tekeningen uit de collectie van Khardzhiev dat vlakken zich opdringen. Malevich noemde zijn nieuwe kunst 'Fevralisme' (februarisme) en vond medestanders in Aleksei Morgunov en Ivan Klyun.

In het voorjaar van 1915 ontstonden de eerste suprematistische werken: verzamelingen van gekleurde geometrische elementen in een ongedefinieerde 'witte afgrond', een intuïtieve evocatie van preformatief leven: energie, zwaartekracht, magnetisme, elektriciteit. In juni bereikte de visionair het begin door het zwarte vierkant over zo'n complexer arrangement heen te schilderen. Hij besefte het belang van dit icoon van de nieuwe tijd onmiddellijk en probeerde het te antedateren naar 1913 door een van de decorontwerpen van *Overwinning op de zon* aan te passen voor de beoogde tweede druk van het libretto.[8]

De irrationele oorsprong en de kosmische intentie van de suprematistische werken stonden een praktische toepassing niet in de weg. Malevich toonde tussen 6 en 20 november 1915 enkele werken tijdens een tentoonstelling van decoratieve kunst in de Moskouse galerie Lemercier.[9] Dat is ruim een maand voordat de nieuwe kunst werd gepresenteerd tijdens '0,10 Poslednaya futuristicheskaya vystavka', (0,10 Laatste futuristische tentoonstelling), op 17 december 1915 in Sint-Petersburg. Sommige schilderijen droegen transrationele titels als 'Dame – kleurmassa's in de vierde en tweede dimensie', andere heetten 'Verfmassa's in beweging' of 'Verfmassa's in twee dimensies in staat van rust'. Het nieuwe woord 'suprematisme' betekende de *prioriteit*, dus suprematie, van het kleurprobleem, aldus Khardzhiev.[10] Dit valt ook op te maken uit het traktaat van Malevich dat de tentoonstelling begeleidde: *Ot kubizma i futurizma k suprematizmu. Novy zhivopisny realizm* (Van kubisme en futurisme naar suprematisme. Het nieuwe schilderkunstig realisme): 'Kleur en textuur zijn van grote waarde bij het scheppen van schilderkunst – ze vormen de essentie van het schilderen, maar die essentie is altijd tenietgedaan door het onderwerp (…) Hier ben ik tot pure kleurvormen gekomen. Suprematisme is de pure schilderkunst van kleur en die kunst is niet afhankelijk van één enkele kleur.'[11] De verhandeling werd uitgegeven door Matyushin, die geen welwillende houding aannam ten aanzien van het suprematisme, maar de kritische vraag stelde waarom de kleuren per se in vierkanten en rechthoeken gedwongen moesten worden. Malevich had zich onbewust toch grenzen gesteld. De kunstenaar zou later antwoorden met vervagende vlakken die oplosten in de witte afgrond en wit-op-witschilderijen, waarin ieder verschil verdween.

Na de '0,10'-tentoonstelling verzamelde Malevich radicale kunstenaars om zich heen onder het banier 'Supremus' en probeerde een tijdschrift op te zetten onder dezelfde naam, maar de tijden waren ongunstig en de onderneming liep op niets uit. Een groot deel van de documentatie van het project zou in handen komen van Nikolai Khardzhiev en lang verborgen blijven.[12]

Na de revolutie werd Malevich door Marc Chagall en El Lissitzky uitgenodigd om les te geven aan de nieuwe Volkskunstschool van Vitebsk. Daar vormde hij met studenten de groep Utverditeli novogo iskusstva (Bevestigers van de nieuwe kunst): UNOVIS (1919–1922). Gaandeweg bouwde hij de filosofie van het suprematisme uit tot een allesomvattend speculatief systeem waarin ruime en tijd geen vaststaande kaders meer vormden, met vertakkingen naar toegepaste kunst, muziek,[13] architectuur, kunstonderwijs en religie. Voor velen was hij 'een mysticus, een fanaticus, maar ook een zeer indrukwekkende kunstenaar'.[14] In Vitebsk schilderde Malevich *Suprematisme van de geest*, een paneel dat later door Khardzhiev werd verworven. Lissitzky noemde het werk 'het gekruisigde vierkant'. De kruisarmen bestaan uit door

aantrekking verenigde delen, die in verwante tekeningen worden aangeduid als 'magnetisch suprematisme' of 'gevoel van een magneet'. Het corpus is een wit vierkant dat door zijn kleur een kosmische lading krijgt, door zijn vorm een suprematistisch beginsel is, en door zijn plaatsing verwijst naar een idee van verlossing.[15]

Malevich was nog niet lang terug in Leningrad toen hij in 1928 Khardzhiev ontmoette. Hij had geprobeerd GINKhUK te redden met het plan de activiteiten van het instituut in het buitenland te propageren, maar dat was door de autoriteiten niet toegestaan. Wel had hij in 1927 zelf triomfen gevierd tijdens zijn enige buitenlandse reis. Hij toonde een selectie van zijn werk in Warschau, maakte plannen voor een suprematistische film, en bezocht het Bauhaus in Dessau. In de reeks *Bauhausbücher* verscheen datzelfde jaar *Die gegenstandslose Welt*, waarin Malevich het suprematisme definieerde als 'die Suprematie der reinen Empfindung in der bildenden Kunst'.[16] Tussen 7 mei en 30 september 1927 nam hij deel aan de 'Grosse Berliner Kunstausstellung' met een overzicht van zijn werk waar door middel van leskaarten toch het belang van GINKhUK en zijn kunstonderwijs werd onderstreept. Een deel van het daar getoonde werk werd, samen met de leskaarten en manuscripten, uiteindelijk in 1958 door Willem Sandberg voor het Stedelijk Museum verworven. Het zou voor Khardzhiev een reden vormen om met zijn collectie naar Amsterdam te verhuizen en daar een Malevich-studiecentrum in te richten.

Nadat Malevich in juni 1927 naar Leningrad was teruggekeerd, werd het klimaat gaandeweg slechter. Op 19 september 1930 werd hij gearresteerd om gedurende twee maanden te worden ondervraagd door de veiligheidsdienst. Een deel van zijn archief werd door de politie in beslag genomen. In paniek wilden familie en vrienden de rest verbranden, maar Anna Leporskaya en Nikolai Suetin grepen in en haalden de papieren met verschroeide randen uit de kachel.[17]

399 Kazimir Malevich

Portret van de vader van de kunstenaar,
ca. 1902–1903
Olieverf op doek
44,8 x 34,8 cm
Gesigneerd linksonder: 'К Малевич'
(K Malevich), niet gedateerd
Inv.nr. 4.2001(086)

Referenties

Rottenberg 1999, p. 200, afb.: *Portret van zijn vader*

Nakov 2002, cat.nr. F-2: *Portrait du père*, gedateerd ca. 1902–1903, 'Dans les archives de la galerie Tretiakov (f. 90, ed. hr.983, l.1) se trouve la copie d'une photographie du père de l'artiste, réalisée par l'atelier V.Rastanov de Kiev (...) La peinture reprenant fidèlement cette prise de vue photographique, on doit conclure que le peintre s'en est servi et que ce portrait a été réalisé après la mort du père (1902).'

Petrova/Bowlt/Konecny 2002, p. 158: *Portrait of the Artist's Father*, gedateerd vroege jaren 1900

Nakov 2003, p. 13, afb.: 'Malewicz a peint ce portrait de son père, Severyn Malewicz (1845–1902), peu après sa mort, d'après une photographie. Il évoque leurs relations dans son *Autobiographie*: "Mon attirance pour l'art ne plaisait pas particulièrement à mon père. Il connaissait l'existence des artistes peintres, mais il ne me parlait jamais de cela. Il avait tendance à me faire suivre sa ligne à son exemple. Mon père me disait que la vie des artistes était mauvaise et que la plupart était en prison."'

Vakar/Mikhienko 2004, deel 1, p. 299, foto, afb.nr. 11; afb.nr. 13: *Портрет Северина Антоновича Малевича Начало* (Portret van Severin Antonovich Malevich), gedateerd begin jaren dertig [?]

Nakov 2010, deel 1, p. 24: *Portrait of the Artist's Father*, gedateerd ca. 1902–1903; deel 4, p. 14, 22

1 Vrubel-Golubkina 2002, p. 25.
2 Khardzhiev 2002d, p. 153.
3 Cf. Nakov 2010, Shatskikh 2012.
4 Andersen 2011, p. 14: 'With regard to the material kept by Khardzhiev, nothing seems to indicate that he received drawings directly from Malevich.' Alexandra Shatskikh houdt dit wel voor mogelijk: vgl. Shatskikh 2012, p. 174: 'Between 1931 en 1934, the Moscow scholar [Khardzhiev] acquired for his work and to illustrate his future "History" a large number of artistic and documentary materials both from Malevich himself and with his help.'
5 Andersen 2011.
6 Data in oude stijl (vóór de kalenderhervorming van 1918).
7 Shatskikh 2012, p. 4.
8 Zie hiervoor Shatskikh 2012, p. 33-43 en kritisch commentaar in Andersen 2011, p. 135, cat.nr. 325.
9 Shatskikh 2012, p. 85-100: 'The First Verbovka Exhibition'.
10 Khardzhiev 2002d, p. 150.
11 Malevich 1991, p. 123 en 130.
12 Voor een reconstructie van het tijdschrift zie Shatskikh 2012, hoofdstuk 4.
13 Zie Shatskikh 2012, p. 190-216: 'Kazimir Malevich and Nikolai Roslavets'.
14 Dagboek van Valentina Kulagina, 29 december 1921, in: Tupitsyn/Klutsis/Kulagina 2004, p. 171.
15 Het doet denken aan de Logos-Christus uit de gnostische traditie. Zie hiervoor de interpretatie van Malevich' suprematistische geschriften in Malevich 2004.
16 Malevich 1927, p. 65.
17 Andersen 2011, p. 7.

Bronnen

Andersen 2011
Nakov 2010
Shatskikh 2012

438 Kazimir Malevich

Muziekinstrument, 1913
Potlood op papier
13,1 x 10,4 cm; 11,0 x 8,4 cm (beeldmaat)
Niet gesigneerd, niet gedateerd
Inv.nr. 4.2001(017)

Verso in potlood: schets voor samovar

Referenties

Andersen 1970, p. 90, cat.nr. 39: *Musical Instrument/ Lamp*, gedateerd 1913, 83,5 x 69,5 cm, olieverf op doek, collectie Stedelijk Museum Amsterdam, inv.nr. A 7680

Stedelijk Museum Amsterdam 1997, cat.nr. 16*: Musical Instrument*, gedateerd 1913

Nakov 2002, cat.nr. F-416: *Instruments de musique*, gedateerd 1913

Pagé et al. 2003, afb.nr. 36

Nakov 2010, deel 1, p. 336, afb.

439 Kazimir Malevich

Muziekinstrumenten, 1913–1914
Potlood op papier
18,1 x 13,2 cm; 14,2 x 9,5 cm (beeldmaat)
Gesigneerd and gedateerd rechtsonder in potlood: ‘К Малевич 1912 г’ (K Malevich 1912)
Inv.nr. 4.2001(097)

Verso in potlood: kubistische compositie

Annotatie verso in potlood: ‘натюрморт’ (stilleven)

Referenties

Nakov 2002, cat.nr. F-402: *Instruments de musique, composition cubiste*, gedateerd 1913–1914, ‘verso: fragments d’une composition cubofuturiste (portrait d’une propriétaire agricole?) inscr. au crayon (partiellement effacé): “Natjurmort” (Nature morte)’

Petrova/Bowlt/Konecny 2002, p. 265: *Cubo-Futurist Composition*, gedateerd 1912

Nakov 2010, deel 1, p. 337, afb.

440 Kazimir Malevich

Kubofuturistische compositie met piano, 1913–1914
Olieverf op doek
39,5 x 31,3 cm
Gesigneerd rechtsonder: ‘К Малев’ (K Malev), gedateerd: 1913
Inv.nr. 4.2001(088)

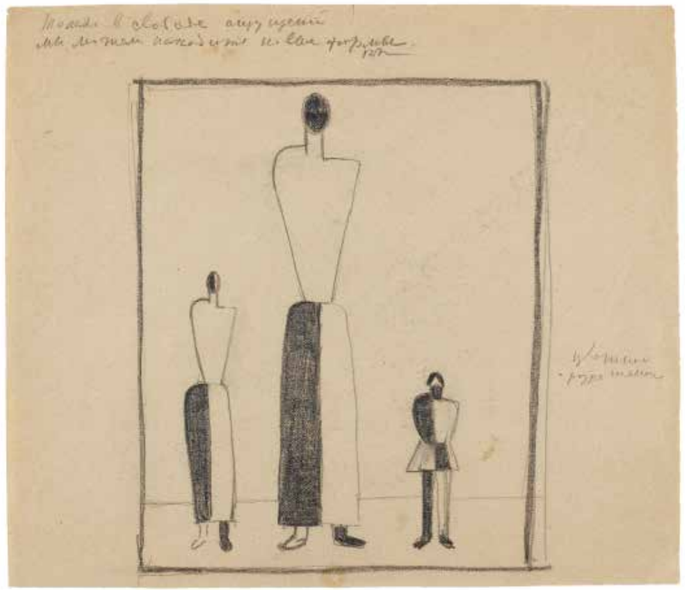
Annotatie verso: ‘К Малевич 1913 г’ (K Malevich 1913)

Referenties

Beeren/Joosten 1989, p. 76, afb.nr. 19: Ruitenboer, gedateerd februari 1914, Moskou, collectie Moscovsky Listok (Malevich documentatie SMA), krantenfoto waarop dit werk te zien is

Nakov 2002, cat.nr. F-387: *Composition cubo-futuriste avec piano*, gedateerd eind 1913 – begin 1914

Andersen 2011, cat.nr. 113 *Куб. 29* (Cubism 29), gerelateerde tekening

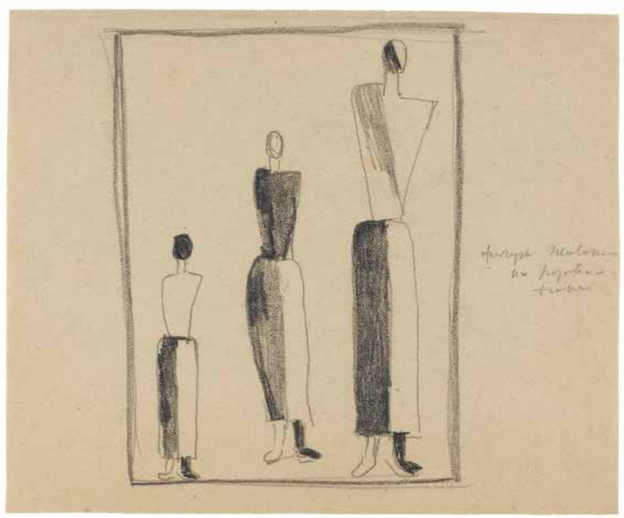


564 Kazimir Malevich

Twee vrouwen en een man tegen een lage horizon, 1930
Potlood op papier
19,5 x 22,5 cm; 16,5 x 13,5 cm (beeldmaat)
Gesigneerd linksboven ‘К Мал’ (K Mal), niet gedateerd
Inv.nr. 4.2001(080)

Annotaties recto linksboven: ‘только в свободе ощущений Мы можем находить новые формы, К Мал’ (alleen in vrijheid van gevoelens kunnen we nieuwe vormen vinden, K Mal); midden rechts: ‘цветное разрешение’ (oplossing in kleur)

Referenties
Stedelijk Museum Amsterdam 1997, cat.nr. 57: *Twee vrouwen en een man tegen een lage horizon*, gedateerd 1930
Riese 1999, p. 137
Petrova 2000, afb.nr. 31; p. 336, cat.nr. 39: *Female Figure*, gedateerd 1928–1929, ‘The original composition included three figures.’
Nakov 2002, PS 155: *Deux figures féminines et une masculine*, gedateerd 1930
Tupitsyn 2002, p. 85, afb.nr. 120
Pagé et al. 2003, afb.nr. 71
Nakov 2010, deel 3, p. 250, afb.
Andersen 2011, cat.nr. 500: *Two standing women and a man*, niet gedateerd, ‘The drawing shows the initial compositon of the painting of a standing woman in The Russian Museum 2000, no. 39, afb. 31 (Zh-9493).’

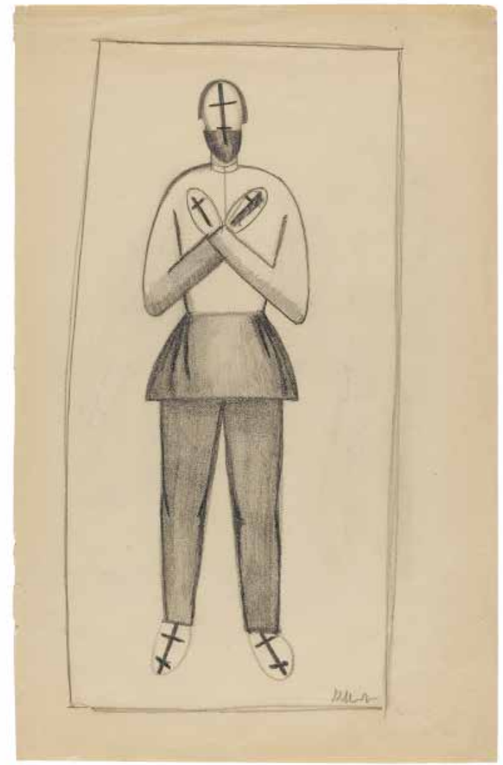


565 Kazimir Malevich

Drie staande vrouwen, 1930
Potlood op papier
15,7 x 19,2 cm; 14,3 x 10,8 cm (beeldmaat)
Niet gesigneerd, niet gedateerd
Inv.nr. 4.2001(081)

Annotatie recto midden rechts: ‘Фигуры живопись на розовом фоне’ (figuren van schilderkunst tegen een roze achtergrond)

Referenties
Stedelijk Museum Amsterdam 1997, cat.nr. 58: *Drie staande vrouwen*, gedateerd 1930
Petrova 2000, afb.nr. 30, *Female Figure*, gedateerd 1928–1930; p. 336, cat.nr. 41 (schilderij verwant aan de rechtse figuur)
Nakov 2002, PS 154: *Trois figures féminines*, gedateerd 1930
Tupitsyn 2002, p. 85, afb. 119
Andersen 2011, cat.nr. 498: *Three standing women*, niet gedateerd, latere tekeningen



566 Kazimir Malevich

Mysticus, 1930
Potlood op papier
34,0 x 21,7 cm; 30,0 x 15,0 cm (beeldmaat)
Gesigneerd rechtsonder in potlood in het beeld: ‘К.Малев’ (K.Malev), niet gedateerd
Inv.nr. 4.2001(077)

Referenties
Stedelijk Museum Amsterdam 1997, cat.nr. 54: *Mysticus*, gedateerd 1930
Nakov 2002, PS 172: *Figure avec bras croisés*, gedateerd 1930
Pagé et al. is 2003, afb.nr. 72
Nakov 2010, deel 3, p. 305, afb.
Andersen 2011, cat.nr. 563: *Standing peasant with crosses on face and hands*, niet gedateerd, latere tekeningen, ‘Earlier drawn with hands turned downwards. Also inscribed but deleted b.l. 1909.’

567 Kazimir Malevich

Boer met baard, ca. 1930
Potlood op papier
14,6 x 8,0 cm; 11,4 x 6,7 cm (beeldmaat)
Niet gesigneerd, niet gedateerd
Inv.nr. 4.2001(130)

Referenties
Nakov 2002, PS 13: *Figure masculine*, gedateerd ca. 1930
Pagé et al. 2003, afb.nr. 70
Andersen 2011, cat.nr. 450: *Peasant with beard*, niet gedateerd, latere tekeningen

De Russische kunstkenner Nikolai Khardzhiev (1903–1996) was vriend en bewonderaar van de moderne kunstenaars van zijn tijd. Khardzhiev verzamelde werk van meesters als Kazimir Malevich, Mikhail Larionov, Olga Rozanova, El Lissitzky, Vasily Chekrygin, Mikhail Matyushin en Vladimir Tatlin. Van deze en vele andere Russische avant-gardisten bracht hij vanaf eind jaren 1920 een omvangrijke verzameling kunst, manuscripten en andere unieke documenten bijeen. Door bestudering hiervan ontwikkelde de literatuurkenner Khardzhiev zich tot een pionier in het onderzoek naar de kunstenaars van de Russische avant-garde van het begin van de twintigste eeuw.

Sinds 1998 huist deze kunstcollectie in het Stedelijk Museum Amsterdam als bruikleen van de Stichting Khardzhiev. Met ruim 700 werken op papier, waaronder gouaches, aquarellen, omslagontwerpen van futuristische boeken, schetsen en studies, biedt *Russische avant-garde. De Khardzhiev-collectie in het Stedelijk Museum Amsterdam* voor de eerste maal een nagenoeg compleet overzicht van Khardzhievs uitzonderlijke kunstverzameling. In de essays beschrijven auteurs Elena Basner, Michael Meylac en Sergey Sigey de veelbewogen geschiedenis van de collectie en de eigenzinnige figuur van Nikolai Khardzhiev.

Stichting Khardzhiev
Stedelijk Museum Amsterdam
nai010 uitgevers

www.nai010.com
ISBN 978-94-6208-103-1