

LISSITZKY +

Deel 1 – Overwinning op de Zon

19/09/2009 – 05/09/2010

PROF. DR JOHN MILNER (COURTAULD INSTITUTE LONDEN) OVER DE NIEUWE PRESENTATIE EN DE HISTORISCHE CONTEXT VAN EL LISSITZKY

'Wees Nieuw!'

Het Van Abbemuseum heeft Milner gevraagd om een serie presentaties rondom de Lissitzky collectie te bedenken. Het doel van deze serie is om het oeuvre van Lissitzky en zijn collega's en tijdgenoten in een aantal verschillende contexten te tonen.

Wat was uw beginpunt voor Lissitzky+?

Toen Lissitzky met Malevitsj samenwerkte, in Vitebsk, maakte hij pseudo-architectuurontwerpen. Geometrische ontwerpen, die tot architectuur zouden kunnen leiden, maar dat kreeg hij nooit echt voor elkaar. De ontwerpen zien er echter heel realiseerbaar uit. Het viel me opeens op, toen ik een van zijn essays las, dat hij zegt, met zoveel woorden: 'Ik ga dit niet bouwen: jij gaat dat doen.' Dus ik begon naar zijn werk te kijken met de gedachte: 'Wat stelt hij nou aan ons voor? Wat is het potentieel van die dingen?' Als je zo'n kleine litho als *De Stad* goed bestudeert, dan zie je dat het in essentie een stedenbouwkundig ontwerp is. En dus zijn we wat van die ontwerpen in model gaan maken. Dat zijn dus niet 'valse Lissitzky's', maar we proberen te begrijpen dat hij hier een echt voorstel doet, dat je de wereld kunt veranderen, en dat dit de manier is waarop dat moet. Dus wij nemen die uitdaging aan.

Daarna volgt: *Overwinning op de Zon*. Wat was dat?

Overwinning op de Zon was een idiote futuristische opera, over hoe de zon begraven wordt, en de hele planeet verandert. Voor de eerste uitvoering van deze opera ontwierp Malevitsj in 1913 de kostuums en de decors. In 1920 werd het stuk voor de tweede keer uitgevoerd, in Vitebsk, door de leden van de beweging UNOVIS.

Wat betekent dat?

Het lijkt een nieuw werkwoord te zijn, in gebiedende wijs, zoiets als: 'Wees Nieuw!'. Net als 'Just Do It!' Geïnspireerd door de uitvoering in Vitebsk bedacht Lissitzky dat je het theaterstuk ook zou kunnen mechaniseren. Hij ontwierp een aantal figuren en een dynamische omgeving waarin deze geplaatst zouden kunnen worden. Het Van Abbemuseum bezit het uiteindelijke resultaat in de vorm van de *Figurinenmappe*, een map met litho's van een aantal personages uit de opera. Daarnaast heeft het museum de unieke ontwerptekeningen voor deze figuren en een aantal drukproeven.

Zijn die figuren daarna ooit nog gemaakt?

Het viel me op dat die verschillende kostuumontwerpen uit verschillende gezichtspunten zijn getekend. Daaruit concludeer ik dat die poppen zeer waarschijnlijk ook echt hebben bestaan. Op de titelpagina schrijft Lissitzky: 'Ik doe dit niet, jij doet het. Over naar jou. Gebruik de materialen die jij wilt. Je kunt koper gebruiken als het rood moet zijn, je kunt verschillende dingen doen.' En dus kijken wij nu hoe uitvoerbaar de ontwerpen zijn. Het is buitengewoon fascinerend. Op de titelpagina staat bovenaan de *Nieuwe Mens*, en onderaan de *Doodgravers*, die de zon begraven; en er is een soort tijdreiziger, de *Globetrotter*, die in zijn vliegtuig een looping maakt, en de *Omroeper*, een dichter, allen in een soort mechaniek. En dat hebben wij gebouwd! Charles Esche was heel erg geïnteresseerd in die ontwerpen, vooral voor die *Doodgravers*. Dus die gaan wij maken, heel groot, 'ruim acht meter hoog, in de vijver achter het museum. En tegen het raam daartegenover maken we de *Nieuwe Mens*. Prachtig!

Wat betekende de Russische Revolutie voor Russische kunstenaars als Lissitzky?

Het was een snelkookpan. Veel Russische kunstenaars woonden voor de oorlog her en der in Europa, in München of Parijs, en toen de oorlog uitbrak gingen de meesten van hen terug. Kandinsky en Chagall gingen terug, net als Larionov en anderen. Toen in 1917 de Revolutie kwam probeerden sommigen op de een of andere manier weg te komen, maar velen bleven en voor hen was er van 1917 tot 1921 eigenlijk geen contact meer met de rest van de wereld. Deze kunstenaars waren dus thuisgekomen met al die nieuwe ontdekkingen uit Europa, en ze waren vervolgens volkomen geïsoleerd.

Wat voor impact had de Revolutie op de kunstwereld?

Het was een tijd van onbeperkte mogelijkheden - en van grote ontberingen. De bestaande structuur voor de ondersteuning van kunstenaars verdween in één klap. Er waren geen kopers meer. Privécollecties werden

genationaliseerd. Commerciële galerieën, die in 1917 juist heel actief begonnen te worden, verdwenen. Je kon niet op reis, er was geen geld, er waren geen sponsors, geen opdrachten. Alles weg! Iedereen was eigenaar van alles. Niemand bezat zelf iets. Zelfs de kunstenaars die 'politiek' waren hadden maar heel weinig opties.

Hoe was Lissitzky in die snelkookpan terechtgekomen?

Lissitzky was een slimme joodse jongen met ambities. Jongens als hij konden bijna niet in Rusland zelf studeren - de Russische universiteiten hanteerden quota, voor joden - dus ze konden makkelijker naar Duitsland. Lissitzky studeerde architectuur in Darmstadt en Riga. Toen het oorlog werd werd hij geëvacueerd naar Moskou, en daar kwam hij in contact met de revolutionairen. Voor Lissitzky leek de Revolutie een bevrijding. Eindelijk kon hij gaan en staan waar hij wilde. Hij ging naar Vitebsk, in wat nu Wit-Rusland is, waar hij was opgegroeid. Chagall was daar net aangesteld als 'Commissaris voor Kunstzaken', en had de kunstacademie gereorganiseerd. Ze wilden af van het onderscheid tussen ambachtslieden en de arrogante hoogopgeleide 'kunstenaars'. De nieuwe volksscholen stonden open voor iedereen, kinderen, arbeiders, matrozen, soldaten. Lissitzky ging aan werk onder Chagall. Hij gaf les, ontwierp propagandamateriaal en maakte joodse boekillustraties.

Dat was nogal nostalgische kunst. Hoe verhiel zich dat tot de moderne kunst?

Die joodse achtergrond was belangrijk in Vitebsk. Het was niet een specifiek joodse stad - een derde van de bevolking was joods - maar de Revolutie leek hét moment om de jiddische en hebreeuwse taal en cultuur te laten herleven. Dat was moeilijk, want na de Revolutie was godsdienst verboden. Dat was voor een vrome jood als Chagall een buitengewoon lastige combinatie. Chagall en Lissitzky nodigden Malevitsj uit, om te komen lesgeven. Malevitsj kwam met allerlei nieuwe vooruitstrevende ideeën, hij nam al gauw de school domweg over. Hij liet Chagall gewoon vertrekken. Een vreselijk moment moet dat zijn geweest. Maar zo begon de geometrische kunst. Die bestond al eerder - Malevitsj had al in 1913 zijn Zwarte Vierkant geschilderd - maar nu werd het een politieke zaak. Malevitsj was erg intelligent en gepassioneerd. Lissitzky ging volledig om. Hij gaf de joodse kunst er aan, en werkte zeer nauw met Malevitsj samen. Ze formeerden een nieuwe groep, in Vitebsk, die UNOVIS heette.

Werd die geometrische kunst ook meteen de officiële Sovjet-stijl?

Er was zeker officiële steun, voor dit soort nieuwe kunst. Het nieuwe bewind wilde afrekenen met de smaak en de stijl van het oude regime, en ze zochten dus naar iets dat daar niets mee te maken had. Die nieuwe cultuur

moest 'proletarisch' zijn, al wist niemand precies wat dat was, en hij moest 'smakeloos' zijn, zonder connotaties als 'goede smaak' of 'slechte smaak'. Verder moest kunst 'collectief' zijn - niet meer in je eentje in een atelier werken - en 'publiek', in zijn manifestaties. Malevitsj was daar heel goed in. Hij beschilderde trams en gebouwen in Vitebsk met fantastische ontwerpen, grote vlekken, driehoeken, vierkanten. Die geometrische kunstvorm leek dus heel bruikbaar, want wiskunde heeft geen persoonlijke stijl, geen smaak, en is in zekere zin 'gemeenschappelijk'. Daaruit ontwikkelde zich dus een nieuwe visuele taal. Niet alleen voor de schilderkunst, maar voor van alles en nog wat: een podium voor een redenaar, een gebouw, een parade, het maakte niet uit wat.

De Sovjets kozen dus voor die kunst omdat het abstract was?

Nee, dat noemden ze niet 'abstracte' kunst. Het woord 'abstract' bestaat niet, in het Russisch. 'Abstraktny' is een scheldwoord. Rodtsjenko noemde Kandinsky abstraktny, waarmee hij bedoelde: een halve gare, een dagdromer, een egoïst, iemand die zichzelf voor de gek houdt met halfreligieuze, mystieke nonsens.

Lissitzky was opgeleid tot architect. Zijn er ook gebouwen van hem bekend, uit die tijd?

Lissitzky was architect in alles behalve het bouwen zelf. Hij schreef boeken over architectuur, hij gaf architectuurtijdschriften uit, hij maakte ontwerpen, hij bouwde maquettes - maar er kwam nooit een baksteen aan te pas. Tussen 1917 en 1923 werd er vrijwel niets gebouwd in Rusland, dus die periode bracht een papieren architectuur voort. De beroemde toren van Tatlin is dat eigenlijk ook: fantasie-architectuur. Er zijn heel veel ontwerpen voor vliegende gebouwen, uit die tijd. Malevitsj ontwierp zwevende gebouwen die op een vast punt tussen de aarde en de maan zouden 'hangen'. Absurde plannen, maar in die jaren waren er natuurlijk veel wetenschappelijke doorbraken, nieuwe ideeën over tijd en ruimte en reizen door de tijd.

En dus vertrok hij?

In 1921 neemt Lissitzky een baan als cultureel ambassadeur van de Sovjet-Unie. Hij reist door het westen in dienst van de staat, om de nieuwe sovjet-cultuur te promoten. Hij organiseerde de 'Eerste Russische Kunst Tentoonstelling' in Berlijn, de eerste keer dat Russisch avant-garde kunst in het westen te zien was - sinds 1914 wist niemand daar iets van, een sensatie. Lissitzky was geweldig goed in het leggen van contacten. Hij werkte met Arp, hij werkte met Schwitters, hij werkte met Van Doesburg, hij werd lid van De Stijl, hij trok op met de Dadaïsten in Duitsland, met de mensen die het Bauhaus vormden, echt *iedereen*.

Waarom waren de Russen geïnteresseerd in al die kunstenaarsbewegingen?

Ze wilden erin infiltreren. Ze waren geïnteresseerd in alles wat 'internationaal' was. De Volkerenbond, het communisme, de revolutie, De Stijl: alles was 'internationaal', en niet meer gebonden aan individuele zelfexpressie. Lissitzky sloot bij dat soort gedachten en dat soort netwerken aan. Hij heeft misschien zelfs overwogen om over te lopen naar het westen.

Waarom?

Omdat hij zo goed samenwerkte met iedereen. Hij vond in het westen opdrachtgevers en mecenasen die een paar van zijn grootste projecten mogelijk maakten. En hij ontmoette zijn vrouw, Sophie Küppers, in Hannover. Ook daar kreeg hij veel werk. Hij ontwierp tentoonstellingen voor Mondriaan en Gabo en Van der Leek; hij richtte privé-musea in, hij schreef een goed boek, met Hans Arp, *Die Kunstismen (Kunst-ismen)* hij was buitengewoon productief. Ook voor commerciële klanten. Hij maakte reclame voor Pelikan-inkt, bijvoorbeeld. Daar kwam bij dat hij ziek was, hij had tuberculose, en verbleef geruime tijd in Zwitserland. Zijn vrienden en sponsors in het westen betaalden dat.

Op den duur keert hij toch terug naar Rusland - waar de situatie heel anders aan het worden was.

Als Lissitzky naar het westen reisde moest zijn vrouw Sophie in Rusland achterblijven. Dus Lissitzky was wel verplicht, naar huis te komen. Toen Stalin aan de macht kwam hielden de constructivistische kunstenaars zich gedeisd. Ze maakten boekontwerpen, propaganda, tentoonstellingsvormgeving, dat soort dingen. Lissitzky deed veel werk voor handelsbeurzen, die waren vaak erg politiek. Hij maakte een paar boeken, die prachtig zijn, maar die ook zeker Stalin's Rusland verheerlijken, en hij ontwikkelde een soort enorme fotowerken, gigantische collages van foto's, daar was hij erg goed in. Zolang de inhoud acceptabel was, in de Stalintijd, mocht dat.

Maar Lissitzky was een wereldburger, een jood; hij moet toch hebben gezien wat er aan de hand was?

Dat is zeker zo. Absoluut. Maar je kon er niet veel tegen doen. Het was een heel gevaarlijke tijd. De Lissitzky's werden gedwongen te verhuizen naar Novosibirsk, in Siberië. Sophie zou daar de rest van haar leven wonen, ook na Lissitzky's dood, in 1941.