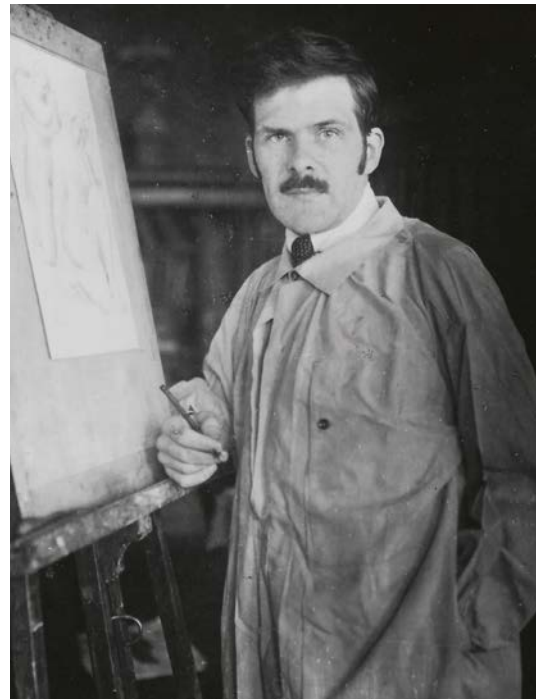


DONAS, ARCHIPENKO & LA SECTION D'OR



DONAS, ARCHIPENKO & LA SECTION D'OR



BETOVEREND MODERNISME



- 6 **VOORWOORD**
Carmen Willems & Luk Lemmens
- 8 **BETOVEREND MODERNISME**
Adriaan Gonnissen & Peter J.H. Pauwels

1900–1917

- 12 **DE BEGINJAREN VAN EEN KUNSTENARES**
Marcel Daloze
- 28 **ALEXANDER ARCHIPENKO'S ARTISTIEKE IDENTITEIT EN PRAKTIJK**
Alexandra Keiser
- 52 **KUNSTENAARS VAN MONTPARNASSE IN NICE TIJDENS DE EERSTE WERELDOORLOG**
Kenneth Wayne

1917–1920

- 64 **ARCHIPENKO–DONAS
EEN HERONTDEKT KUNSTENAARSKOPPEL**
Peter J.H. Pauwels & Adriaan Gonnissen
- 92 **ANARCHISTISCHE ALLIANTIES.
ARCHIPENKO'S VERWEVING VAN FIGUUR,
BEELD, RUIMTE EN LEEGTE**
Kathrin Elvers-Švamberk
- 116 **EEN NAAM ALS EEN MALIËNKOLDER:
DE PSEUDONIEMEN VAN MARTHE DONAS**
Charlotte Greenaway
- 134 **MARTHE 'TOUR' DONAS: EEN PIONIER
VAN HET MODERNE SHAPED PAINTING**
Adriaan Gonnissen
- 152 **LIBRAIRIE KUNDIG 1919,
ARCHIPENKO EN DONAS IN GENÈVE**
Peter J.H. Pauwels
- 170 **EEN ANTWERPSE KUNSTENARES
BIJ DER STURM**
Peter J.H. Pauwels

1920

- 196 **'LA SECTION D'OR DE PARIS',
EENHEID IN DE VERDEELDHEID**
Françoise Lucbert
- 236 **"DE STIJL EN LA SECTION D'OR HEBBEN
NIETS MET ELKAÂR TE MAKEN"
THEO VAN DOESBURG EN LA SECTION D'OR**
Sjoerd van Faassen
- 260 **LA SECTION D'OR IN BELGIË**
Peter J.H. Pauwels

1920–1923

- 276 **HET EINDE VAN EEN RELATIE**
Peter J.H. Pauwels & Adriaan Gonnissen
- 302 **BELGISCHE KUNSTENAARS EN LEDEN VAN
LA SECTION D'OR OP DE EXPOSITION
INTERNATIONALE D'ART MODERNE IN GENÈVE**
Peter J.H. Pauwels
- 324 **VROUWEN IN ARCHIPENKO'S LEVEN EN WERK**
Vita Susak
- 344 **OVER DE AUTEURS**
- 346 **NAMENINDEX**



VOORWOORD

Carmen Willems, algemeen directeur KMSKA

Luk Lemmens, voorzitter KMSKA vzw

Je kunt er al een tijdje niet meer omheen: vrouwelijke kunstenaars staan overal in de spotlights. Reizende retrospectieven over (herontdekte) dames met talent, zowel oude als moderne meesters, of focustentoonstellingen over kunstenaarskoppels zijn alomtegenwoordig. Ook in het nieuwe beleidsplan van het Schoonste Museum van Vlaanderen is ‘vervrouwelijking’ een belangrijke strategische doelstelling.

Alleen al in de meest recente maanden en jaren hebben we hier hard aan gewerkt. Niet in het minst kunnen we rekenen op prachtige langdurige bruiklenen van belangrijke kunstenaars als Marlene Dumas en Artemisia Gentileschi, aanvaardden we schenkingen met werk van Tapta en Liliane Vertessen, integreerde Lili Dujourie een sculptuur aan de façade van het museum en kochten we een monumentaal avant-gardewerk, een echt museumstuk, *Le Jet d’eau* (1918) van de schilderende Parisienne Juliette Roche.

Toch is onze inhaalbeweging lang geleden begonnen. Geruime tijd voor de grote heropening van het Schoonste Museum in 2022 rezen intern enkele cruciale vragen: hoe kunnen we vrouwelijke kunstenaars in het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen een platform geven? En welke vrouwen uit het verleden hebben een oeuvre uitgebouwd waarmee je toptentoonstellingen met internationale weerklank kunt organiseren?

Wat de moderne kunst betreft viel meteen één naam: Marthe ‘Tour’ Donas, de enige nota bene in Antwerpen geboren, Belgische kunstenares die tussen ongeveer 1916 en 1921 een bijzonder spannend en hoogstaand parcours heeft afgelegd in het internationale avant-gardecircuit. Vandaag verwelkomen we Donas, na meer dan een eeuw van omzwervingen, met open armen in het historische museum van haar geboortestad. We doen dat met een boeiende tentoonstelling en dito boek.

KMSKA-conservator moderne kunst Adriaan Gonnissen en Donasspecialist Peter J.H. Pauwels, tevens curator van het mooie privékunstencentrum FIBAC, reconstrueren haar artistieke verhaal voor het eerst vanuit een internationaal standpunt. Met de blik op haar indrukwekkende historische netwerk. Maar om dit project te doen slagen, is één kunstenaar zeker zo belangrijk als Donas: de Oekraïner Alexander Archipenko. Het was hij – de revolutionaire beeldhouwer – die

Donas het hof maakte en haar lanceerde als een heel getalenteerde avant-gardiste. Het was zij, de schilderes, die genoot van zijn inspirerende persoonlijkheid, maar nooit zijn werk kopieerde en een authentieke stijl ontwikkelde. Een tijdlang vormden zij een kunstenaarskoppel. Een dat mee aan de wieg stond van de heropgerichte, kleurrijke, kubistische beweging La Section d’Or. Dit rijke verhaal met pan-Europese dimensies komt nu, dankzij dit interessante onderzoeksproject, voor het eerst boven water.

Wij staan er zoals altijd op om alle bruikleengevers, partners, auteurs en museumteams te bedanken. Het gebeurt in het KMSKA niet elke dag dat we dankzij hen ook enkele van de allergrootste namen van het modernisme – kennissen en vrienden van Donas en Archipenko – mogen verwelkomen, zoals Albert Gleizes, Natalia Goncharova, Michail Larionov, Thorvald Hellesen, Fernand Léger, František Kupka, Piet Mondriaan en Theo van Doesburg. Drie speciale vermeldingen zijn echter van het grootste belang. Deze tentoonstelling en publicatie zouden nooit mogelijk geweest zijn zonder de belangrijke steun van de twee stichtingen van onze hoofdrolspelers. We wensen daarom onze uitzonderlijke dank te betuigen aan de Archipenko Foundation in Bearsville (New York) en in het bijzonder aan de voorzitter, Frances Archipenko Gray, die het initiatief nam om de online Archipenko Catalogue Raisonné samen te stellen. Ook de Stichting Marthe Donas in Gent verdient de meest ruime erkentelijkheid. Niet alleen is de secretaris van de instelling de co-curator van dit project, maar de huidige voorzitter, Kristien Boon, publiceerde in 2004 het eerste boek gewijd aan de kunstenares. Bovendien is de Stichting een belangrijke sponsor van dit project. Onze welgemeende dank voor jullie liefde voor Donas!

We danken ook oprecht het Saarlandmuseum – Moderne Galerie in Saarbrücken. Als genereus partnermuseum heeft deze instelling dit project van in het begin gesteund met belangrijke bruiklenen van Archipenko, van wie het de grootste collectie in Europa bezit. Heel snel toonden onze Duitse collega’s zich bereid om deze bijzondere tentoonstelling een tweede *venue* te bieden. Dergelijke internationale synergieën zijn voor het KMSKA het hoogste goed. Samen maken we het modernisme betoverend voor een zo ruim en internationaal mogelijk publiek.

BETOVEREND MODERNISME

Adriaan Gonnissen & Peter J.H. Pauwels

*“Ausserordentlich reizvolle, heitere Spielereien
in die man sich leicht verliebt”¹*

Adolf Behne

Vaak lijkt het of de verzamelbegrippen ‘modernisme’ en ‘avant-garde’ synoniem horen te zijn met het radicale en het ontwrichtende, met de ‘onttovering’ van de bestaande, traditionele orde en de herkenbare wereld. Die indruk is niet onterecht: belangrijke iconen van de twintigste eeuw hebben bijzonder ingrijpende omwentelingen teweeggebracht die de kunst voorgoed hebben veranderd. De doelbewuste niet-kunst van de dadabeweging – met Marcel Duchamps urinoir als uithangbord – vormt daar een krachtig voorbeeld van. Ook de rigide abstractie van het Russische constructivisme of Piet Mondriaan, het schokkend onwereldse karakter van het surrealisme of het brutalisme in kunst en architectuur onderschrijven die zienswijze.

Donas, Archipenko en het kunstenaarscollectief La Section d’Or laten zich niet vatten in deze extreme bewoordingen. Hun werk, door het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen (KMSKA) en het Saarländmuseum – Moderne Galerie met deze tentoonstelling en dit boek voor het voetlicht gebracht, toont in de eerste plaats een ander, vaak vitalistisch en soms zachtaardiger gelaat, zij het met af en toe verstrekkende én vernieuwende karaktertrekken.

Dat geldt bij uitstek voor de Oekraïense kunstenaar Alexander Archipenko, die met de even kosmopolitisch ingestelde Marthe ‘Tour’ Donas kortstondig een intens artistiek en persoonlijk (liefdes)avontuur beleefde. Ontegenzeggelijk was Archipenko in vele opzichten een revolutionair pur sang, een avant-gardekunstenaar zonder weerga. Aan het begin van de vorige eeuw veranderde hij op fundamentele wijze de blik van de beeldhouwkunst op de menselijke figuur. Met innovatieve, esthetische exploraties van negatieve ruimten en de krachtige en kleurrijke ‘robot’-mannen en

–vrouwen-in-beweging, bouwde hij mee aan een nieuwe wereld, een nieuwe kunst. Maar tegelijk bleef ontwapenende elegantie en een hang naar klassieke schoonheid – zoals bij zijn tijdgenoot en vriend Amedeo Modigliani – een wezenlijk onderdeel van zijn artistieke zoektocht en idealen. Ook het spirituele en het mystieke, erfenissen van zijn jeugd in Kyiv en van zijn diepgaande contacten met de Slavisch-Byzantijnse iconenkunst, waren onlosmakelijk verbonden met zijn moderne, maar met tradities doorspekte beeldtaal. Tot op vandaag omhult een betoverend aura zijn modernisme.

‘Bekoorlijk’ en ‘charmant’, ‘geraffineerd’ en ‘elegant’: het zijn bijvoeglijke naamwoorden die al meer dan een eeuw vastgeklonken zitten aan Donas’ authentieke variant van de moderne schilderkunst. Reeds in 1920 had de gerenommeerde Duitse criticus Adolf Behne het over de “*reizvolle*” schilderijen van deze Belgische kunstenares: kleine formaten in soms parelmoeren tinten en altijd met een verfijnde verfbehandeling, “waarin wij onszelf kunnen verliezen”, werken die ons verleiden en betoveren.

Radicale abstractie of antikunst was zelden aan de twee kunstenaars besteed. Archipenko bleef de natuur en de kosmische energie die eraan ten grondslag ligt als uitgangspunt nemen. Donas schilderde onder impuls van De Stijl leider Theo van Doesburg weliswaar eventjes meer geometrisch abstract, maar vroeg zich na enkele doeken hardop af: “Erna... wat zullen we dan doen?”² Nihilisme of al te extreme purificatie ervoer dit artistieke powerkoppel binnen het internationale avant-gardecircuit veeleer als een belemmering voor vooruitgang, esthetische vernieuwing en artistieke vrijheid.

Toen ze in 1919 samen met collega-kunstenaars Albert Gleizes en Léopold Survage de kubistische groepering La Section d'Or nieuw leven inbliezen, kwam opnieuw een kubisme centraal te staan dat stilistisch weinig afgelijnd was, maar vooral kosmopolitisch, vrij en kleurrijk. Een nieuw, bont collectief van kunstenaars zag het daglicht: mannen en vrouwen die vooral hun eigen koers wilden varen door zelf, zonder de eisen en verplichtingen van galeriehouders, een tentoonstellingsnetwerk op te bouwen. Op eigen kracht maakte La Section d'Or een tournee door Europa, met een kerngroep en gelegenheidsexposanten. En zo kwam het dat bekoorlijke tot decoratieve en toegepaste varianten van het kubisme gewoon naast radicalere experimenten te zien waren. In de hier voorliggende publicatie zijn niet alle kunstenaars terug te vinden die ooit aan dit groepsgebeuren deelnamen. Wel biedt het boek een representatief ensemble met werk van, naast dat van Donas en Archipenko, zowel wereldberoemde als minder bekende leden en geassocieerden van La Section d'Or: Gleizes en Survage, maar ook Louis Marcoussis, Serge Férat, Gustave Buchet, Jeanne Rij-Rousseau, Marie Vassilieff, Hélène d'Oettingen (pseudoniem François Angiboult), Irène Lagut, Natalia Goncharova, Michail Larionov, František Kupka, Fernand Léger, Thorvald Hellesén, Theo van Doesburg, Vilmos Huszár en Piet Mondriaan.

- 1 Adolf Behne, niet nader geïdentificeerd krantenknipsel (1920). Gent, Archief Stichting Marthe Donas.
- 2 “*Car après ... que ferons-nous?*” Brief van Marthe Donas aan Theo van Doesburg, 16 september 1920. Den Haag, RKD, Archief Theo en Nelly van Doesburg.





1900

1917



DE BEGINJAREN VAN EEN KUNSTENARES

Marcel Daloze

ANTWERPEN: EEN OPLEIDING MET HINDERNISSSEN

Marthe Donas en haar tweelingzus Livine worden op 26 oktober 1885 geboren in een Franstalige Antwerpse bourgeois-familie. Romain, hun vader, was importeur-groothandelaar in gedroogd fruit.¹ Vanaf 1890 woonde hij met zijn echtgenote Julienne Isenbaert, hun vijf kinderen en talrijke huisbedienden aan de Rembrandstraat in een groot neoclassicistisch herenhuis, ontworpen door architect Edmond Van Waeterschoot.

Al op heel jonge leeftijd begon Marthe te tekenen. Zat het in de familie? Haar grootvader van moederskant, Florent Isenbaert, was een marine- en landschapschilder die op verschillende salons had geëxposeerd. Al in 1889 – ze was pas vier – voorspelde haar onderwijzeres Anne De Keyser (niet van de bekende schilder Nicaise De Keyser, de directeur van de Academie voor Schone Kunsten van Antwerpen), dat als alles meezat er een grote artistieke toekomst voor haar was weggelegd.² In dat jaar werden voor het eerst vrouwen als student toegelaten aan de Academie.³

Toen ze vijftien was, volgde Marthe elke donderdagmiddag tekenles in een privéschool voor jonge meisjes die werd geleid door Marie Coveliers-Van Meir.⁴ Met dit vrijblijvende tijdverdrijf nam ze echter geen genoegen: twee jaar later besloot ze zich in te schrijven aan de academie van Antwerpen. In die tijd maakte ze haar eerste bloemstillevens die duidelijk blijk geven van het vroegrijpe talent van het jonge meisje (*Vaas met anjers*, 1902) (p. 14).

Haar artistieke debuut liep echter geenszins van een leien dakje. Meteen nadat ze zich had ingeschreven aan de academie, kwam het tot een conflict met haar overbeschermende vader. Die was hevig gekant tegen haar studie en haalde Marthe van de hogeschool. Zoals Donas in haar biografische notities schrijft, verbood hij haar zelfs om nog tentoonstellingen te bezoeken.⁵ Romain Donas probeerde uit alle macht te beletten dat zijn dochter de academie met haar bohemiens en naaktmodellen zou frequenteren. Hij duldde alleen bloemstukken, landschappen of portretten van vrienden van de familie (*Portret van een meisje*, 1904), op voorwaarde dat ze thuis (in feite op zolder) tot stand kwamen. Deze vrijblijvende kunst kon de adolescente echter niet bekoren en ze koos bewust voor minder conventionele thema's (*De drinker*, 1904).

In 1905 volgde Donas les bij de landschap- en portretschilder Charles Mertens (1865–1919), een van de oprichters van Kunst van Heden.⁶ Haar vader verbood haar echter hiermee door te gaan. Ze voelde zich eenzaam te midden van haar familie en vond de houding van haar vader onaanvaardbaar. Ze liep zelfs van huis weg om zich aan haar passie te kunnen wijden, maar tevergeefs.⁷ De moeilijkheden om zich uit het familiale keurslijf te bevrijden, komen duidelijk tot uiting in haar werk uit die tijd – zelfportretten, portretten van familieleden (Laure) en vriendinnen, van het huispersoneel, bloemstukken en landschappen, allemaal in een conventionele stijl.⁸

Tien jaar na haar eerste ervaring aan de academie, schreef ze zich opnieuw in. Ze had haar verlovings verbroken en begon zich te verzetten tegen haar vader. Deze keer hield ze voet bij stuk en won het pleit, vastbesloten om “ondanks



ATELIER VAN MARTHE DONAS IN HET PARIJSE MONTPARNASSE,
rue Campagne-Première 9, 1916–1917. Stichting Marthe Donas, Gent.



MARTHE DONAS, *De Italiaanse*, 1916, olieverf op board,
21 × 19 cm. Privéverzameling.



MARTHE DONAS, *Liggend naakt*, 1916–1917. Stichting Marthe Donas, Gent.

de leider van de revolutionaire beweging.³⁰ Zeker is dat Cesca alles in het werk heeft gesteld om Donas te helpen het land te verlaten. Van de buitenwijk waar ze verbleef, kon ze gemakkelijk de haven Kingstown (thans Dún Laoghaire) bereiken, waar ze de ferry naar Holyhead in Wales nam.

Op 5 mei verliet ze definitief de Ierse bodem en ze zou er nooit meer terugkeren. Ze was in het gezelschap van haar zuster Laure, die blijkbaar al voor de opstand plannen had gemaakt om naar Den Haag terug te keren. Na hun aankomst in Engeland verbleven Marthe en Laure enkele dagen in Londen om hun papieren in orde te brengen in het Centrum voor Belgische Vluchtelingen, gevestigd in Somerset House.³¹ In tegenstelling tot haar zus, die de familie in Nederland verwoegde, wilde Marthe Donas absoluut vermijden om terug in het familiale keurslijf te belanden. Ze wilde haar vrijheid behouden. Midden mei verbleef ze in Eastbourne, bij haar vriendin Laure, die met haar echtgenoot Edmond Biévez naar deze Engelse badstad was gevlucht. Ze tekende er verschillende keren hun dochters Andrée en Annie.

Begin oktober 1916 verliet Donas Eastbourne. Om evidente redenen wilde ze niet naar Antwerpen terugkeren en trok richting Parijs, waarover ze in het atelier An Túr Gloine en daarna bij Cesca Chenevix zoveel had gehoord.³² Ondanks de oorlog waren de verbindingen over zee met het continent niet onderbroken en op 6 oktober nam ze in het naburige Southampton de ferry naar Le Havre. Ze nam al het bewaard gebleven werk dat ze in Ierland had gemaakt mee, of liet het afzonderlijk verzenden. Dat gold onder meer voor de twee in Dublin gerealiseerde kleine glasramen die ze haar hele leven bij zich zou houden, wat erop wijst dat ze voor haar erg waardevol waren.³³

Wat is Donas bijgebleven van haar tijd in Dublin? Misschien dacht ze aan het atelier An Túr Gloine toen ze haar werk begon te signeren met de naam Tour Donas.³⁴ Terwijl ze in Dublin het geluk had gehad om omringd te zijn door veel vrouwelijke collega's, begreep ze dat het feit dat ze een vrouw was in een vrijwel uitsluitend mannelijke omgeving een groot struikelblok zou zijn voor de acceptatie van haar werk. Met die nieuwe naam probeerde ze – mogelijk op aanraden van anderen – dat vrouw-zijn te verdoezelen.³⁵ Als ze onder haar eigen naam tentoonstelde, zou dat vrouw-zijn immers als een schaduw over haar werk blijven hangen.

De techniek van de glasschilderkunst was wellicht niet helemaal vreemd aan de formele en chromatische evolutie van haar werk en aan een meer rationele benadering van de kunst. In een aantal latere werken is eenzelfde voorliefde voor het uitsnijden en begrenzen van vormen en figuren, evenals

een voorkeur voor levendige en geprononceerde kleuren in afgebakende vlakken terug te vinden.

Het was zeker niet haar levenslot om zich definitief in Ierland te vestigen, maar wel om de avant-gardekunst te ontdekken.³⁶ In Dublin trof ze echter wel een open kunstwereld, waarin er ruimte was voor vrouwen. Ondanks de ontworteling kon ze zich daar langzaamaan bevrijden van de vaderlijke vooroordelen en het gewicht van de traditie.

PARIJS, EEN NIEUWE ARTISTIEKE HORIZON

Vermoedelijk ging Donas op 7 oktober 1916 aan land in Frankrijk. Vanuit Le Havre vertrok ze meteen naar Parijs dat een onweerstaanbare aantrekkingskracht op haar uitoefende. Ze vestigde zich in Montparnasse waarvan ze wist dat het een belangrijke artistieke kweekvijver was. Meteen na haar aankomst vond ze een gemeubileerd atelier in de rue Campagne-Première nr. 9 (p. 18). Met het geld dat ze in Ierland had verdiend, kon ze de huur betalen, kunstscholen bezoeken en schildersmateriaal kopen.

Ze werd meteen opgenomen in het artistieke leven door zich eerst in te schrijven aan de Académie de la Grande Chaumière, die ze twee maanden lang dagelijks bezocht, en daarna aan de Académie Ranson die ze interessanter vond.³⁷ Ze kende zeker 'Chez Rosalie', een crèmerie-restaurant en ontmoetingsplaats voor armlastige kunstenaars op het nummer 3 van haar straat.³⁸ Het schilderij *De Italiaanse* (p. 18), op de achterzijde gesigneerd met 'Donas' en met de vermelding 'Paris 1916', verwijst wellicht naar die plek.³⁹ Het portret is ook interessant vanwege de 'cézanniaanse' behandeling van het gezicht door het spel met gekleurde vlakken, wat suggereert dat Donas al vertrouwd was met kubistisch geïnspireerde werken.

Vlak bij haar woonplaats bevond zich de Salle Huyghens. Die was gevestigd in voormalige paardenstallen en door de Zwitserse schilder Émile Lejeune omgevormd tot atelier. Lejeune stelde de ruimte ter beschikking van zijn vrienden muzikanten, dichters en schilders en organiseerde er onder de naam *Lyre et Palette* concerten en tentoonstellingen. Er vonden muziekrecitals (door Erik Satie en de toekomstige leden van de groep Les Six), poëzieavonden (Blaise Cendrars, Jean Cocteau enz.) en groepstentoonstellingen van jonge schilders (Pablo Picasso, Georges Braque, Juan Gris, Amedeo Modigliani...) plaats. Op de tweede editie van *Lyre et Palette*⁴⁰ werden landschappen, portretten en stillevens getoond van André Lhote, Gino Severini, Othon Friesz, Maurice de Vlaminck enzovoort. De meeste exposerende



ALEXANDER ARCHIPENKO'S ARTISTIEKE IDENTITEIT EN PRAKTIJK

Alexandra Keiser

“Inventer! Existe-t-il quelque chose de plus important? A la vérité, je ne crois pas. Dès mon enfance, je l’ai compris. Et quand, à vingt et un ans, j’arrive à Paris, tout me confirme dans cette opinion.”¹

Alexander Archipenko

In mijn vorige functie als *research curator* bij de Archipenko Foundation had ik het privilege om meer dan twintig jaar het leven en werk van Alexander Archipenko te kunnen bestuderen en intensief bij te kunnen dragen aan het opstellen en redigeren van de oevrecatalogus van zijn beeldhouwwerk. Het is een eer om aan de catalogus van deze langverwachte tentoonstelling, gewijd aan Archipenko en Marthe Donas, mee te kunnen werken en de resultaten van mijn onderzoek te delen.²

Archipenko en Donas ontmoetten elkaar in 1917 in het zuiden van Frankrijk. Archipenko steunde Donas, die hij zijn “beste student” noemde en hij zorgde ervoor dat haar schilderijen op exposities te zien waren. Tijdens mijn onderzoek was ik niet alleen gefascineerd door Archipenko’s werk, maar ook door verschillende andere aspecten van zijn creatieve praktijk – onder meer zijn niet-aflatende steun aan zijn studenten en andere talenten, zijn zelfidentificatie als kunstenaar-uitvinder, zijn levenslange interesse in filosofie, wetenschap en natuur en ook zijn discipline en flexibiliteit in het onderhouden van een trans-Atlantische praktijk en contacten met diverse leden van een internationaal netwerk van moderne kunst.

Over zijn leven en werk blijven nog talrijke vragen onbeantwoord. Dit essay focust op het begin van zijn artistieke carrière en het proces van het ‘Archipenko’ worden.

De bedoeling is stil te staan bij kunstwerken die hij in de jaren 1906–1915 maakte. In die periode begon hij als kunstenaar in Oekraïne te werken, trok hij vervolgens naar Parijs en bracht dan een tijd in Zuid-Frankrijk door. Veel van die werken zijn spoorloos of vernietigd maar Archipenko maakte ze later opnieuw in verschillende versies en materialen. Om een beter licht te werpen op Archipenko’s verhaal is het belangrijk om de werken uit die beginperiode in hun oorspronkelijke vorm te laten zien. Dit wordt vergemakkelijkt doordat de kunstenaar zelf interesse had in fotografie en aantekeningen maakte bij foto’s van zijn werk en ze in zijn archief bewaarde.

VAN KYIV NAAR PARIJS: HET ONTSTAAN VAN ARCHIPENKO’S CREATIEVE PRAKTIJK

Aan de basis van Archipenko’s kunst en praktijk lag een levenslange drang naar inventie en vernieuwing. Hij beschouwde zichzelf als kunstenaar-uitvinder en omarmde de moderniteit en de vernieuwingen van de twintigste eeuw. Zijn behoefte aan vernieuwing ontstond in kosmopolitische kringen in Parijs, die streefden naar nieuwigheden in de kunst.³

Door de verhuizing van zijn geboortestad Kyiv, via Moskou en Berlijn, naar Parijs, veroverde Archipenko met zijn vernieuwingsdrang en artistieke ontwikkeling een plaats in het middelpunt van de nieuwe kunst.⁴ Terwijl hij nuttig gebruikmaakte van de dynamische uitwisseling van ideeën



ALEXANDER ARCHIPENKO, *Medrano II*, 1914/1962, aquarel op papier, 360 × 295 mm. Privéverzameling.

In deze latere aquarel verwijst Archipenko naar de assemblage die hij in 1914 maakte (nu in de collectie van het Solomon R. Guggenheim Museum, New York).

OP HET KRUISPUNT VAN CREATIEVE UITWISSELING: BIJDRAGEN AAN DE NIEUWE BEELDHOUWKUNST

*“Salles XI et IX. C’est ici que l’on verra les sculptures d’Archipenko; l’une d’elles est faite de matières différentes, verre, zinc, bois, le tout polychrome. C’est un effort très grand pour sortir du convenu en sculpture. [...] je suis heureux de dire tout le plaisir que m’a causé la vue d’une œuvre aussi délicate.”*³⁵

Guillaume Apollinaire, 1914

Archipenko ontwikkelde een geheel eigen sculpturale taal, die grote bekendheid kreeg en door Apollinaire werd toegejuicht als onderdeel van de opkomende ‘nieuwe beeldhouwkunst’. In zijn recensie over de Salon des Indépendants van 1914 wees Apollinaire op Archipenko’s vernieuwende gebruik van gemengde technieken en kleur, zoals in *Carrousel Pierrot* (1913) (p. 41), in gepolychromeerd gips. Met geometrische vormen en ronde schijven verbeeldt dit werk de bewegingen van een jongleur en evoceert beweging en simultaneïteit. Hoewel Archipenko al eerder in zijn sculpturen kleur had gebruikt, was dit een duidelijke overstap naar polychromie.³⁶

In de periode dat Archipenko *Carrousel Pierrot* creëerde, experimenteerden ook andere kunstenaars in zijn omgeving met kleur en beweging en ze zetten de traditionele opvattingen over tijd en ruimte op de helling. Kunstenaars die betrokken waren bij het orfisme onderzochten de principes van simultaneïteit in caleidoscopische composities, evenals de transformerende mogelijkheden van kleur, vorm en beweging. Archipenko had vooral een goede band met Sonia Delaunay (1885–1979), die in 1905 van Oekraïne naar Parijs was geëmigreerd. Ze deelden een Oost-Europese achtergrond en wilden hun artistieke erfenis combineren met vernieuwingen. In haar schilderij *Le Bal Bullier*, uit 1913, vatte Delaunay de bewegingen van dansers in ruimte en tijd. In een taal die herinnert aan Bergson, beschreef haar echtgenoot Robert Delaunay (1885–1941) dit procedé als een “*forme mobile totale*” (een totaal mobiele vorm), waarin cilindrische schijven kleuren en licht transformeren tot een oneindige, op zichzelf staande vorm – een concept dat Archipenko eveneens toepaste in zijn dynamische *Carrousel Pierrot*.

Sonia Delaunay en Archipenko hadden gemeenschappelijke vrienden en voorstanders, onder meer Apollinaire en de romanschrijver en dichter Frédéric-Louis Sauser, beter bekend als Blaise Cendrars (1887–1961).³⁷ Hoewel Archipenko en

Cendrars nooit rechtstreeks samenwerkten, schreef Cendrars na het zien van een beeld van Archipenko het gedicht *La Tête* (1914) en prees diens geest van vernieuwing. Ondertussen verkende Léopold Survage kleur en beweging in zijn reeks *Gekleurd ritme* (1912–1913), waaruit duidelijk bleek dat ook Archipenko’s werk geheel in lijn lag met de artistieke discussies van zijn tijd.

In zijn bespreking van *Medrano II* (1914) (p. 42) was Apollinaire vol lof over het materiaalgebruik en de multimediale aanpak van het werk. Het beeld, geïnspireerd op het *Cirque Medrano* dat veel kunstenaars fascineerde, verkent de complexe bewegingen van de danser door middel van geometrische vormen en tegen elkaar afstekende materialen. In contrasterende kleuren geschilderde geometrische vormen, zoals de groene cirkel die de draaiende heupen weergeeft en de blauwe schouder, interageren met onbeschilderd metaal wat de ruimtelijke dynamiek benadrukt. De complexiteit van de figuur, in combinatie met de toneelachtige achtergrond, zet aan tot een multidimensionale interpretatie van de aanwezigheid en de beweging van de danser.

DANS EN MUZIEK

In de jaren 1910 werden vaak vergelijkingen gemaakt tussen kunst en muziek, vooral in Parijs, dat toen de internationale hoofdstad van de dans was, waar kunstenaars inspiratie putten uit symbolistische en synthetische kunst om in hun werk ritme en simultaneïteit te onderzoeken. Het hoeft niet te verbazen dat van 1910 tot 1914 dans en muziek een dominant thema werden in Archipenko’s beelden. Later vergeleek de kunstenaar zijn benadering met muziek, waarbij elke noot, net als elke concave en convexe vorm in zijn sculptuur, een psychologische en visuele betekenis heeft maar tegelijk ook samenklinkt met andere noten in de compositie. Hij beschrijft hoe hij compacte volumes doorbrak:

“Het is precies zoals in de muziek; elke noot heeft zijn psychologische betekenis, terwijl hij in relatie staat tot elke andere noot en pauze in de compositie. Zo hebben in mijn beelden alle concave vormen een optische en psychologische betekenis, en staan ze tegelijk in verband met andere reliëfondere delen.”³⁸

Zijn studie van het onderwerp kreeg internationaal erkenning. Zo publiceerde het Engelse tijdschrift *The Sketch* op zijn cover een reproductie van *Dans*, 1912–1917 (p. 94).³⁹ In dit beeld creëerde Archipenko een dynamische dialoog tussen de figuren en de ruimte. Twee dansers interageren met de leegte in het centrum van de sculptuur. De interactie tussen



ARCHIPENKO–DONAS

EEN HERONTDEKT KUNSTENAARSKOPPEL

Peter J.H. Pauwels & Adriaan Gonnissen

Bij gebrek aan persoonlijke briefwisseling in zowel de archieven van Marthe Donas als die van Alexander Archipenko is het niet eenvoudig om de relatie van de twee kunstenaars te reconstrueren. Donas arriveerde in de late lente van 1917 in Nice. Het aanbod van een dame om haar te vergezellen in ruil voor tekenonderricht was een welkome oplossing gebleken voor de geldproblemen waarmee ze, inmiddels in volle oorlogstijd, in Parijs te maken had gekregen. De Franse hoofdstad was de laatste en ongetwijfeld belangrijkste stop in een reeks omzwervingen die haar, na haar vlucht uit Antwerpen bij de inval van de Duitse troepen, via Goes en Den Haag naar Dublin en het Engelse Eastbourne had gevoerd. Het was in Parijs dat Donas op een tentoonstelling van de kunstkring Lyre et Palette het kubisme ontdekte en kort daarop in de leer ging bij de schilder André Lhote.¹

IN DE HEUVELS BOVEN NICE

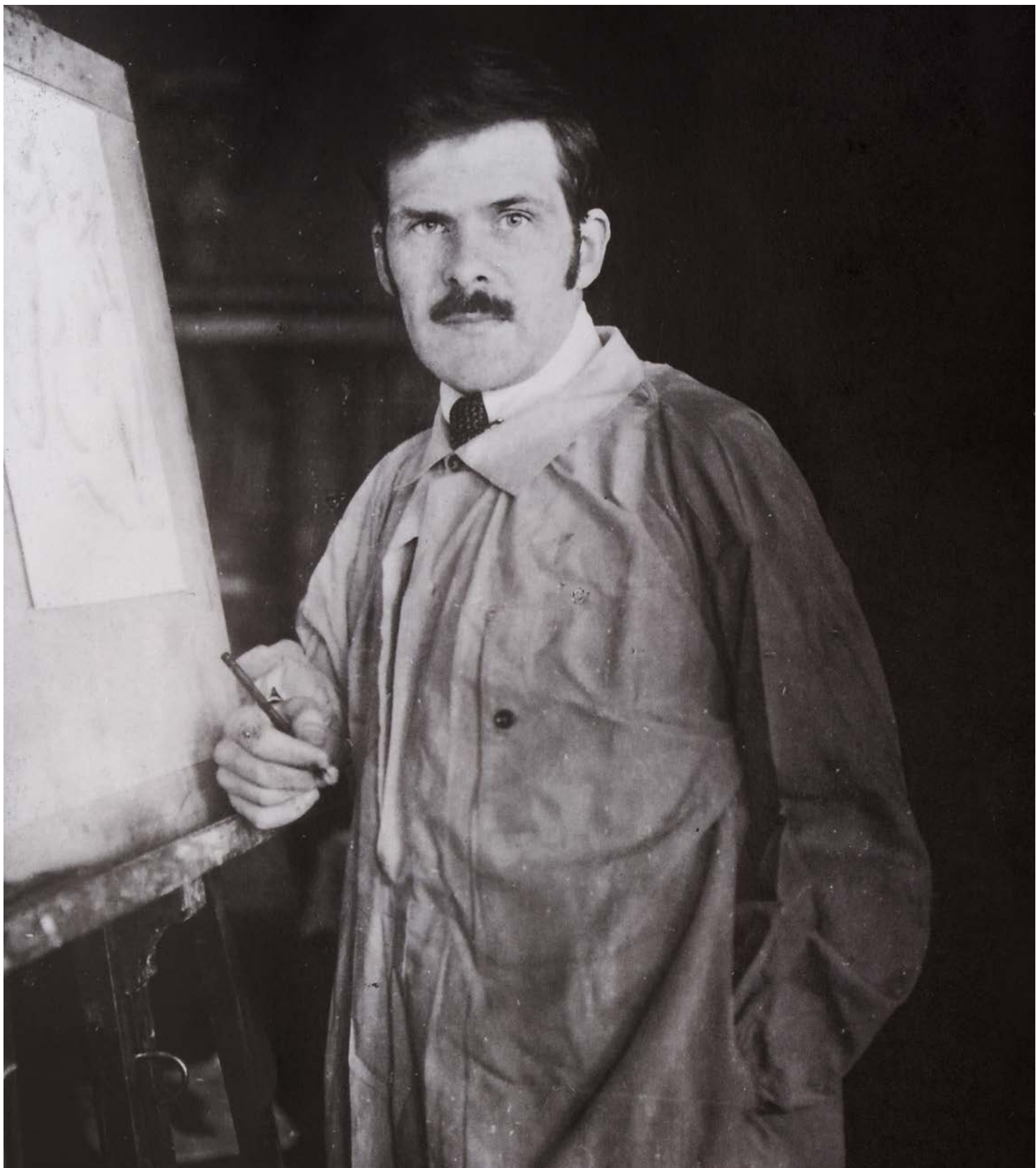
Te oordelen naar de spectaculaire ontwikkeling die haar werk al in 1917 kende, moet Marthe Donas vrij snel na haar aankomst aan de Azurenkust in contact gekomen zijn met Alexander Archipenko – waarschijnlijk via een introductie van kunstenaars die ze in Montparnasse had ontmoet.

Terwijl Donas het in haar autobiografische notities, opgetekend vanaf de late jaren 1950, uitvoerig heeft over de moeilijkheden die ze als jonge vrouw uit de Antwerpse hoge burgerij ondervond om zich artistiek te ontwikkelen, en ze nog anderhalf blad wijdt aan haar eerste maanden in Parijs, is ze bijzonder kort over haar verblijf aan de Riviera. Haar ontmoeting en relatie met Archipenko worden afgedaan in drie zinnen: “Zij maakt er kennis met de beeldhouwer

Archipenko, die een atelier heeft op het platteland en haar voorstelt er te komen werken op de tweede verdieping, die vrij is en leegstaat. Marthe gaat in op het aanbod en werkt er ongeveer een jaar, tot de wapenstilstand. Daarna keert ze terug naar Parijs.”² In een kleiner overzicht van haar carrière reduceerde ze haar verblijf bij Archipenko zelfs tot “enkele maanden”.³ Meer nog: toen ze in 1958 de catalogus ontving van de eerder door Katherine Dreier aan Yale geschonken Société Anonyme-verzameling – die vier van haar schilderijen en een inkttekening bevatte – schrapte ze in het door Dreier aan haar gewijde lemma energiek de zinsnede “*who is closely associated with Archipenko*”. In de marge plaatste ze een ‘rectificatie’, waarbij ze opnieuw dat “geassocieerd”-zijn met Archipenko terugbracht tot “enkele maanden werken in het atelier van de beeldhouwer”.⁴

Juist in die late jaren 1950 kwam er in België – hoewel dat zeker niet overdreven moet worden – geleidelijk aan weer interesse voor de eigen pioniers van de avant-garde en zo ook voor Donas’ vroege werk.⁵ Nadat ze in 1928 haar penselen weggeborgen had, was de kunstenares in 1948 weer beginnen te schilderen, eerst in diverse nog figuratieve stijlen, vanaf midden jaren 1950 opnieuw volledig abstract. De pers keek welwillend en geamuseerd toe. De enkele werken van rond 1920 die in 1961 op een tentoonstelling in de Brusselse galerie Schleiper hingen, waren merkwaardig; wat de rest betrof was het charmant dat een dame van een stuk in de zeventig aan de slag ging met kleuren en abstracte vormen.⁶ Een autoriteit als Michel Seuphor vond de naoorlogse schilderijen maar niets, of hoogstens “van een bevallige onhandigheid”.⁷ Zoals wel meer kunstenaars was Donas vooral bezig met haar nieuwste creaties. Ze was dan ook ontstemd





ALEXANDER ARCHIPENKO. The Archipenko Foundation, Bearsville (NY).

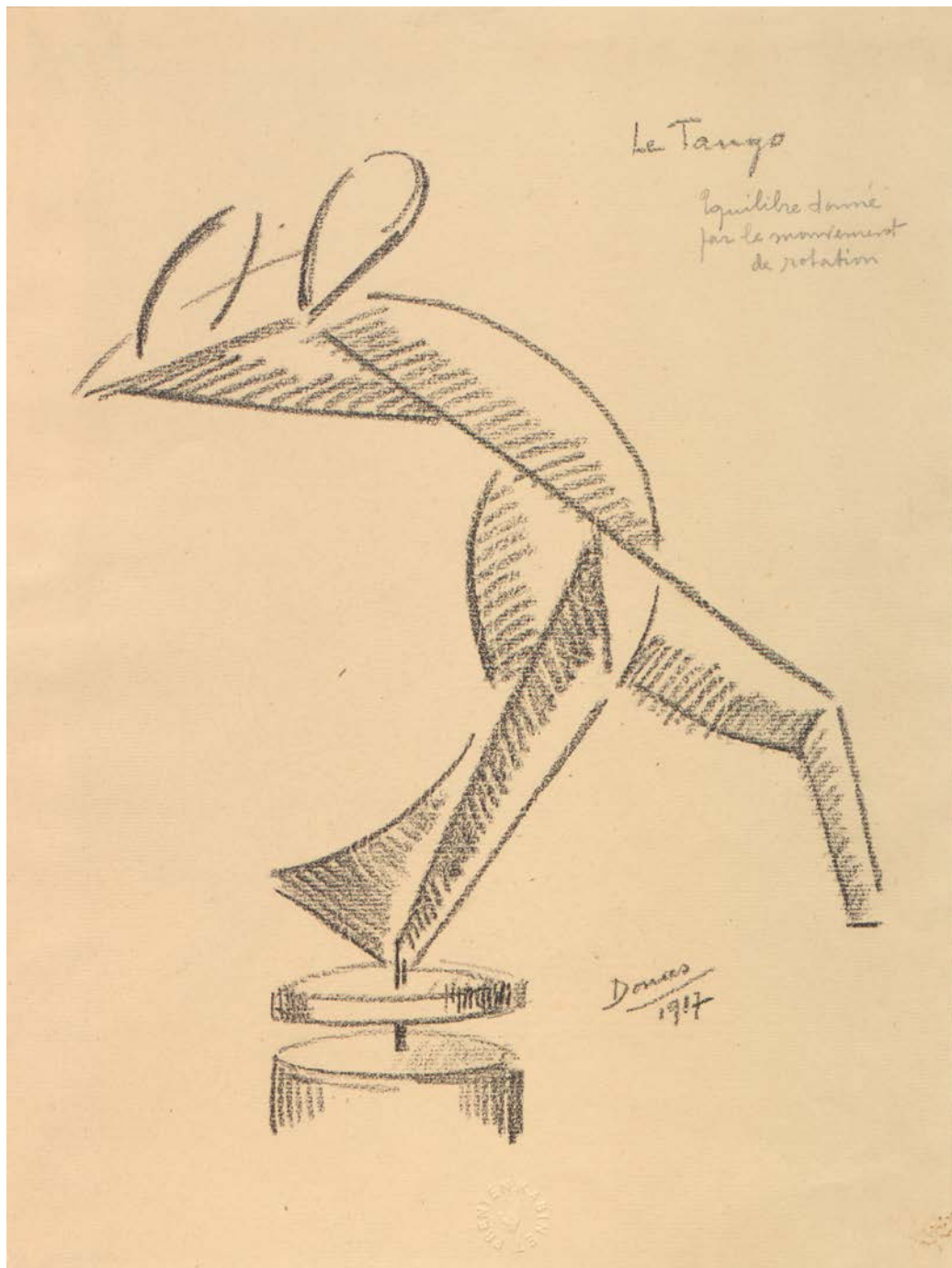
DANS & BEWEGING

“Ik voel den dans als de meest dynamische uitdrukking van het leven en daarom voor zuiver beeldende kunst als het belangrijkste onderwerp.”

THEO VAN DOESBURG

ALEXANDER ARCHIPENKO, *Blauwe danseres*, 1913, gips, rood gepatineerd,
101,5 × 45,5 × 38,5 cm. Saarlandmuseum – Moderne Galerie, Saarbrücken.





MARTHE DONAS, *De tango*. Evenwicht bereikt door een draaiende beweging, 1917, potlood op papier, 293 × 221 mm. Museum Plantin-Moretus/Prentenkabinet, Antwerpen.

ALEXANDER ARCHIPENKO, *Dans*, 1912–1913/ca. 1959 (gietsel 1959), 1/8, brons, 74 × 62,5 × 37,5 cm. Saarländmuseum – Moderne Galerie, Saarbrücken.





MARTHE DONAS, *Stilleven met fles*, 1917. Stichting Marthe Donas, Gent. Dit inmiddels verdwenen schilderij is het enige in Donas' fotoarchief dat de handtekening 'Tour d'Onasky' draagt. Het werd afgebeeld in de belangrijke avant-gardekunstbladen *De Stijl* en *Noi*.

EEN NAAM ALS EEN MALIËNKOLDER DE PSEUDONIEMEN VAN MARTHE DONAS

Charlotte Greenaway

“À Paris elle a signé plusieurs de ses toiles Tour d’Onasky, après Tour Donas, puis M. Donas. Car des artistes lui avaient dit qu’elle était trop artiste pour garder un nom féminin. Comme paraît-il elle avait des ancêtres du nom de Donasky, elle a adopté ce nom, qui lui a semblé ridicule par la suite.”¹
Marthe Donas

Dit citaat werd door de kunstenares zelf neergepend op de laatste pagina van haar biografische notities. Wat verbitterd leek zij ervan overtuigd dat ze nooit de appreciatie als kunstenaar had gekregen waarop ze dacht recht te hebben. Dat oordeel velt ook haar dochter jaren later over haar moeders artistieke carrière: “alles spande samen om haar van schilderen te weerhouden”.² Daarom is het wellicht niet toevallig dat Donas deze autobiografische schets eindigt met een bedenking over de mannelijke pseudoniemen die ze tijdens haar leven had aangenomen. Alsof ze nooit volledig zichzelf kon zijn vanwege de context die haar letterlijk in een maatpak duwde. Hoewel dat oordeel belangrijk is, loont het om ook dieper in te gaan op de redenen waarom ze die pseudoniemen aannam. Dit verheldert niet enkel Donas’ relatie tot haar werk en haar artistieke identiteit, maar schetst ook de bredere context van vrouwelijke kunstenaars in de Parijse avant-gardebewegingen.

DE VELE NAMEN VAN MARTHE DONAS

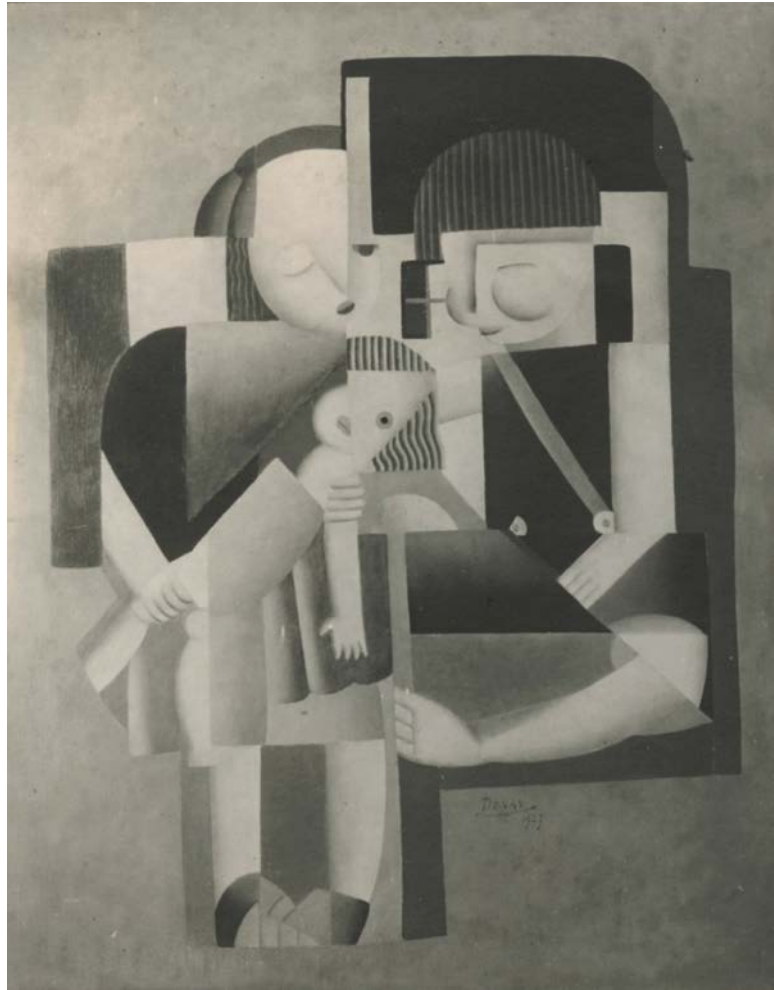
Voor zover geweten, signeerde Marthe Donas haar kunstwerken met twee pseudoniemen die erg aan elkaar verwant zijn. Eerst gebruikte ze, waarschijnlijk al tijdens haar verblijf aan de Franse Riviéra in 1918, het naar haar eigen

zeggen ‘ridicule’ pseudoniem Tour d’Onasky. Maar al snel laat Donas het achtervoegsel -sky vallen. Vanaf dan tekent ze met Tour Donas. Die laatste naam was niet alleen een afkorting, maar verruilde ook de absurdistische klanken van het pseudoniem Tour d’Onasky voor haar echte achternaam. Opvallend is dat in deze periode de pers haar soms madame Tour Donas en dan weer monsieur Tour Donas noemt.³ Verder tekent ze ook met alleen haar achternaam of met T. of M. Donas. Door haar echte voornaam te verhullen, blijft ze een zeker mysterie rond haar gender creëren. Wie wil, kan in de schilderijen van na de Tweede Wereldoorlog een tussenvorm onderscheiden waarbij haar initiaal gelijktijdig een M. en een T. voorstelt.⁴ Die tussenoplossing kan puur praktisch zijn geweest: misschien wilde Donas het publiek dat haar werk kende onder haar vroegere pseudoniem niet van zich vervreemden. Maar evengoed kan dit een teken zijn dat de kunstenares zich – ondanks wat ze later schrijft in haar autobiografische notities – toch nog altijd een beetje ‘Tour’ voelde, zelfs al nam ze in die tijd afstand van alles wat met haar Parijse jaren te maken had.

Waar Tour vandaan komt, is tot nog toe niet bekend. Het is geen frequent gebruikte Franse voornaam en komt ook niet voor in bijvoorbeeld de literatuur, zoals veel andere pseudoniemen. Bovendien is het belangrijk om te benadrukken dat het geen expliciet mannelijke voornaam is. Dit werd tot dusver in de literatuur over de kunstenares niet genoeg benadrukt: ze koos nooit voor een mannennaam, ze koos voor de persona ‘Tour’. Die naam straalt kracht uit. Hij doet denken aan de hoge en verstevigde torens van een burcht vanwaaruit men de vijand kan zien aankomen. Zulke beeldspraak past helemaal in het plaatje van hoe de



MARTHE DONAS, *Portret van Andrée Biévez als communicante*, 1918.
Stichting Marthe Donas, Gent.



MARTHE DONAS, *Jongen en meisje met pop*, 1927. Stichting Marthe Donas, Gent.

MARTHE TOUR DONAS

Het pseudoniem Tour Donas was voor Marthe Donas een vehikel om zich in de specifieke context van de Europese avant-garde te bewegen. Tour Donas en Tour d'Onasky waren 'merknamen' waarmee de kunstenares zich in de kijker plaatste. Ze pasten in de beeldentaal van de avant-garde en sloten aan bij een cultuur van mysterie en soms zelfs van intriges die handig werd ingezet om beroemdheid te verwerven. Het was een bewuste pasmunt voor Donas, ook om om te gaan met een erg door mannen gedomineerde omgeving, maar dat was niet de enige reden. Donas' kubisme was niet dat van Tour Donas, maar van Marthe. Het was hoogst persoonlijk en in bepaalde mate zeker ook ingegeven door de klassieke aan vrouwen toegeschreven 'deugden'. Het was een contextueel gegeven waarmee Donas worstelde, zoals bijna al de in dit hoofdstuk vermelde vrouwelijke avant-gardekunstenaars. Genderexpressie was en is voor vrouwelijke kunstenaars een bijzonder moeilijk vraagstuk. Die invulling was zeker ingegeven door een zich afzetten

tegen de patriarchale context, maar het was in de eerste plaats een persoonlijke keuze. In ieder geval was 'Tour Donas' een belangrijk antwoord op die kwestie: een misschien wel 'vrouwelijk kubisme' voor zover dat een betekenis heeft, onder een mogelijk 'mannelijke naam'. De genderbepaalde begrippen doen elkaar hier duidelijk teniet en net in die negatie schemert de échte Donas door, die veel meer dan haar gender een hoogstpersoonlijke kunstenares was.





MARTHE 'TOUR' DONAS EEN PIONIER VAN HET MODERNE SHAPED PAINTING

Adriaan Gonnissen

LENTE 1917

Na een barre oorlogswinter in de Parijse binnenstad trok Marthe Donas naar het zuiden van Frankrijk. Ze reisde naar de Azurenkust, de regio rond Nice, waar tijdens de oorlogsjaren verscheidene uit Parijs gevluchte avant-gardekunstenaars verbleven. Vooral de beeldhouwer Alexander Archipenko kon op haar onverdeelde aandacht rekenen.¹ Op dat moment reeds gepikt en gemazeld in het internationale avant-gardecircuit, herkende de revolutionaire Oekraïense kunstenaar de groeiende vaardigheden in Donas als moderne schilderes. Al snel ontpopte hij zich als haar mentor en promotor.² Naast de onmiskenbare professionele klik die er was, ontwikkelde er zich ook een persoonlijke en intieme band. Vooral tijdens hun samenwerking in het Château de Valrose in Cimiez, van de lente-zomer van 1917 tot eind 1918, deelde het kunstenaarsduo inspiratie, lief en leed.

Daar, in Archipenko's atelier, evolueerde Donas' stijl razendsnel. Een van de indrukwekkendste bewijzen van haar talent voor moderne, vormelijke vernieuwingen zijn de merkwaaardige *cut-outs* van beschilderd karton die ze er creëerde. Drie duidelijke voorbeelden hebben, voor zover bekend, de geschiedenis overleefd: *Het prentenboek* (p. 136), *De muziek* (p. 142) en een werk met de noodtitel *Kubistische pop* (p. 134). Van twee andere historische werken bestaat alleen nog fotografische documentatie (p. 148, 164).

De asymmetrische schilderijen markeren een opvallende breuk met de klassieke, rechthoekige lijst als vertrouwd kader voor illusionisme. Door de onregelmatige buitenranden neigen deze *cartons* naar objecten. Maar het zijn geen reliëfs. Zonder dat haar werk sculpturaal werd, introduceerde Donas ruimtelijke dimensies buiten de contemporaine conventies van de (moderne) schilderkunst. De contouren van deze speciaal gevormde schilderijen accentueren immers niet alleen de kubistisch geïnspireerde vervormingen van de door Donas en Archipenko uitverkoren thema's – de vrouwelijke figuur in beweging en het geabstraheerde stillevens – maar ze hebben ook de visuele kwaliteiten om, buiten het beeldvlak, nieuwe, negatieve ruimten uit te tekenen. Daarom kunnen deze *cut-outs* het best worden omschreven als *shaped paintings*.

SHAPES EN SCHILDERKUNST

Onze collectieve beeldvorming rond deze specifieke picturale categorie is grotendeels gebaseerd op een abstracte vormenesthetiek uit de jaren 1960: het door de hardedge-, minimalart- en popartkunstenaars beproefde *shaped canvas*.³ Heel wat van die (abstracte) neoavant-gardekunstenaars verwezen naar historische inspiratiebronnen voor hun specifieke idioom: de kruisvorm van Siënese en andere onregelmatige middeleeuwse altaarstukken, de tondoachtige renaissanceschilderijen of architectonische voorbeelden uit diverse culturen.⁴

Ook verschillende kunsthistorici hebben geprobeerd de oorsprong van deze speciaal gevormde schilderijen te achterhalen. We zouden bijvoorbeeld kunnen verwijzen naar







LIBRAIRIE KUNDIG 1919

ARCHIPENKO EN DONAS IN GENÈVE

Peter J.H. Pauwels

In augustus 1919 deelde Alexander Archipenko de Duitse kunstpromotor Herwarth Walden mee dat hij in oktober van dat jaar zijn werk zou exposeren in Zwitserland.¹ Die tentoonstelling – ze opende uiteindelijk pas eind november – vond plaats in Librairie Kundig, aan de place du Lac 1 in Genève, vlak bij de oevers van het meer. Er is gesuggereerd dat de Duitse schilder Christian Schad die locatie had voorgesteld aan Archipenko. Schad was in 1915 Duitsland ontvlucht. Aanvankelijk had hij zich in Zürich gevestigd, waar hij een appartement deelde met de schrijver Walter Serner en zodoende getuige was van het ontstaan van het dadaïsme in het Cabaret Voltaire. Al vrij snel verhuisde hij naar Genève. Hij hield er zich vaak op in pacifistische kringen en is wellicht op die manier in contact gekomen met Archipenko.²

EEN GEËNGAGEERDE BOEKHANDELAAR

William Kundig, die na een opleiding in Londen de familieboekhandel overgenomen had, stond eveneens bekend als een pacifist. Hij had onder andere de bijtende antioorlog-beeldensuite *Debout les morts. Résurrection infernale* van de naar Zwitserland gevluchte Belgische houtsnijder Frans Masereel uitgegeven. Kundig zou ook *dépositaire général* of hoofddistributeur worden van de publicaties van Le Sablier, de uitgeverij die Masereel in 1919 met de Franse dichter en schrijver René Arcos oprichtte.³ In 1917 startte hij het kunsttijdschrift *L'Éventail*. Kundig interesseerde zich voor oude gravures en boeken, maar had tegelijk oog voor de nieuwste tendensen in de kunst.

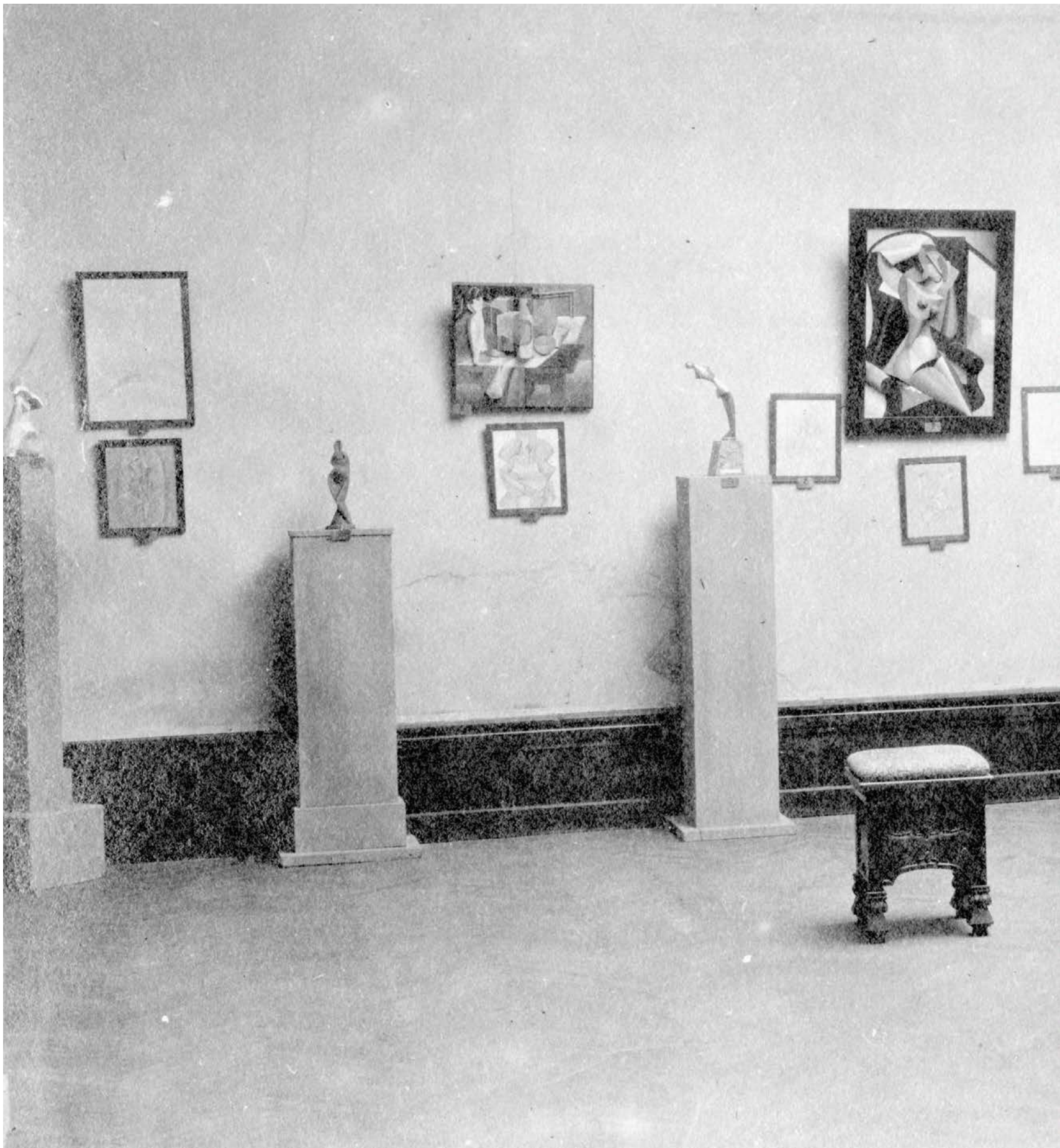
Het is goed mogelijk dat Archipenko en Marthe Donas al eerder kennis hadden gemaakt met Kundig, en wel in Parijs, waar hij regelmatig verbleef. De link zou Amedeo Modigliani kunnen zijn, die zelf aan Kundig was voorgesteld door Max Jacob – de schrijver had de boekhandelaar-uitgever vaak te gast. Kundig had van Modigliani een *Naakt* gekocht en werd door de schilder geportretteerd. Hij publiceerde in *L'Éventail* ook een belangrijk artikel over Modigliani, geschreven door Francis Carco.⁴

Librairie Kundig beschikte over een *salle d'exposition*, waar regelmatig tentoonstellingen gehouden werden. Men kon er ook de belangrijkste avant-gardetijdschriften vinden, zoals het Belgische *Sélection*, dat in de tweede helft van 1920 het licht zag. De Geneefse boekhandel werd al snel een belangrijk knooppunt van het internationale moderne-kunstcircuit.

Het was duidelijk al vanaf het begin overeengekomen dat niet alleen Archipenko maar ook Donas een tentoonstelling zou krijgen bij Kundig. Archipenko lijkt medio november 1919 in Genève gearriveerd te zijn, met naast een indrukwekkend aantal van zijn eigen werken, maar liefst 47 schilderijen van Donas. Hij nam zijn intrek in Hôtel Suisse aan de rue du Mont-Blanc. Op 16 november 1919 verzond Archipenko van daaruit een ansichtkaart naar Herwarth Walden. Hij herinnerde Walden aan de foto's die hij hem had gestuurd van schilderijen van Léopold Survage en bezorgde hem nu ook diens adres. En passant voegde hij eraan toe: “De werken van Tour Donas beveel ik u zoals voorheen zeer warm aan.”⁵ Archipenko had de kunstpromotor inderdaad al eerder attent gemaakt op het talent van “zijn beste leerling”.

GROEPSFOTO IN HET ATELIER VAN CHRISTIAN SCHAD, Genève, december 1919.

Vooraan links: Christian Schad, met naast hem Alexander Archipenko en onmiddellijk achter hen Marthe Donas. Christian Schad Museum, Museen Aschaffenburg.



BIËNNALE VAN VENETIË 1920, zaalgezicht van de Archipenkotentoonstelling in het Russische paviljoen.

Aan de muur: *Stilleven* (p. 72), *Vrouw zich poederend* (p. 154) en *Baadster* (p. 64). The Archipenko Foundation, Bearsville (NY).





1920



LA SECTION D'OR

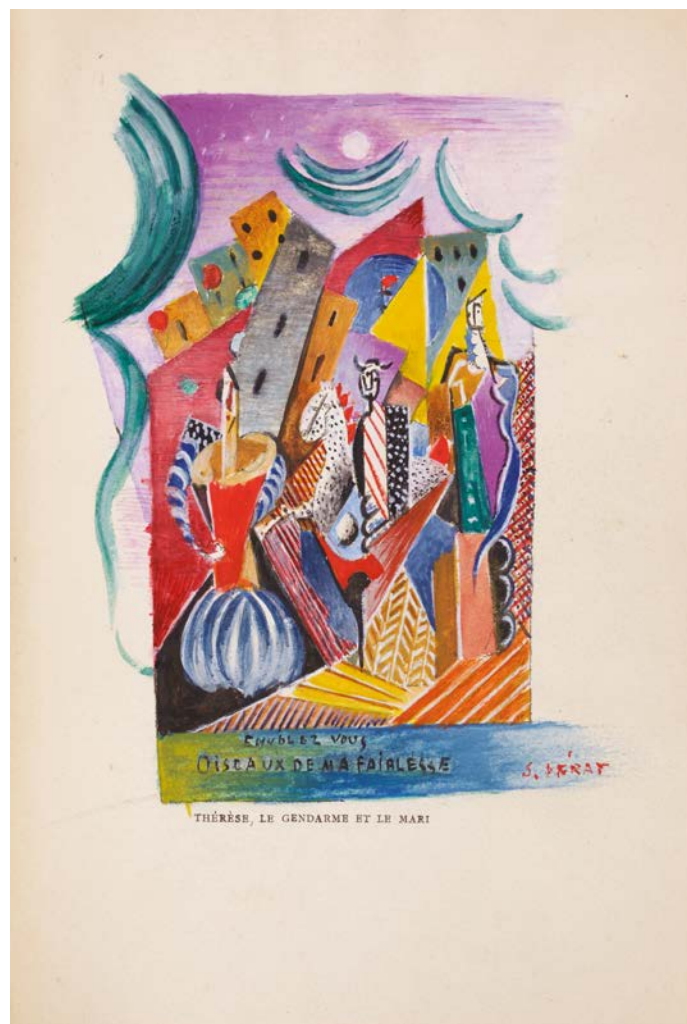
*“Section d’Or was the most beautiful spark
of creative energy and solidarity.”*

ALEXANDER ARCHIPENKO, *Fifty Creative Years*, 1960



ALEXANDER ARCHIPENKO, *In het boudoir (Voor de spiegel)*, 1915, olieverf, grafiet, foto, metaal en hout op paneel, 45,7 x 30,5 cm.
Philadelphia Museum of Art.







An abstract geometric artwork featuring a composition of bold, flat colors and thick black lines. The background is a warm, mustard yellow. A large, dark green triangle is positioned in the upper left. A thick black vertical line runs down the left side, and a thick black diagonal line runs from the top center towards the bottom right. A large, light green triangle is in the center, and a large, reddish-pink triangle is on the right. A small, dark blue semi-circle is visible on the left, and a small, light blue triangle is at the bottom left. The overall style is reminiscent of mid-20th-century abstract art.

1920

1923



HET EINDE VAN EEN RELATIE

Peter J.H. Pauwels & Adriaan Gonnissen

Het mislukken van haar relatie met Alexander Archipenko, diens definitieve vertrek naar Berlijn en daarop volgend zijn huwelijk met de beeldhouwster Gela Forster worden al te vaak als verklaring aangevoerd voor het feit dat Marthe Donas na haar aanvankelijke internationale succes in de vergetelheid raakte. Die aanname – van een ontrouwe Archipenko die voor een jongere vrouw koos en Donas in Parijs achterliet, waardoor haar netwerk wegviel en haar carrière tot stilstand kwam – is echter al te simplistisch. Zoals over hun relatie zelf, is ook over het einde ervan vrijwel niets bekend. Opnieuw biedt onderzoek van Donas' eigen werk een mogelijke invalshoek. Net als in de tweede helft van 1917 deed zich namelijk vanaf de lente van 1920 een opvallende verandering voor in de stijl van haar schilderijen en inkttekeningen. Donas ging een heel andere richting uit, die zich al het jaar daarvoor aangekondigd had in een vereenvoudigde, veel vlakkere variant van het werk *De muziek* (p. 232). In een reeks strak opgebouwde tekeningen herleidde ze eerdere composities als *Liggend naakt* (p. 284, 286) tot basisvormen en lijnen. Waar ze tijdens haar samenwerking met Archipenko vooral aandacht had voor het oproepen van driedimensionaliteit op doek of paneel, legde ze nu, in steeds rationelere constructies, de nadruk op het tweedimensionale. Het nauwe contact in Parijs met Albert Gleizes, Léopold Survage en Fernand Léger speelde daarin ongetwijfeld een rol. Donas was ook bij de eersten die intekenden op het tijdschrift *L'Esprit nouveau* van Amédée Ozenfant en Charles-Édouard Jeanneret (Le Corbusier), pleitbezorgers van een vereenvoudiging in de kunst.

Ook in deze nieuwe richting toonde Donas zich – getuige de talrijke oude foto's van werken in haar archief – zowel creatief als productief. Dat ze er duidelijk in geloofde,

blijkt uit een foto waarop ze, zittend voor haar schildersezel, poseert met in de achtergrond enkele van haar nieuwste schilderijen (p. 283). De intrigerende *Kop* achter haar zou later opgemerkt worden op de Parijse Salon des Indépendants van 1923 en besproken in *Revue du Vrai et du Beau*.¹ Van deze abstracte periode zijn echter nog minder werken bewaard gebleven dan van haar kubistische. Samen met *De tulpen* (p. 295) stelde ze zeven van haar abstracte composities voor op de belangrijke tentoonstelling die Jozef Peeters in januari 1922 organiseerde in de Antwerpse El Bardozaal naar aanleiding van het Tweede Congres voor Moderne Kunst.² In een van die werken, *Abstracte compositie nr. 6* (p. 293) – waarvan verschillende voorbereidende tekeningen de titel *Naar twee vrouwen* (p. 292) dragen – is nog een verwijzing te vinden naar Archipenko's beeld *Lopend* (p. 290). Overigens was er ook van Archipenko werk te zien op de tentoonstelling.

Meestal hield Donas zich aan composities met vlakken en curven, maar ze experimenteerde ook weleens met de strikt geometrische abstractie. In *Constructie* (p. 251) komt haar interesse voor de ideeën van De Stijl tot uiting, al gaf ze er door het heel aparte kleurgebruik, waarin roze domineert, een eigen interpretatie aan. Zoals ze Theo van Doesburg in september 1920 vanuit Londen schreef, apprecieerde Donas zijn kunst en die van Piet Mondriaan boven alles in de moderne kunst. Toch bleef ze met twijfels zitten: “Desondanks heb ik niet de moed om in diezelfde golf van gedachten verder te werken, want... wat zullen we daarna dan nog doen? Er is haast geen vooruitgang, geen verandering meer mogelijk. Gaan we niet te snel?”³

In dezelfde brief heeft ze het, zonder in details te treden, met verbittering over de intriges binnen het Parijse

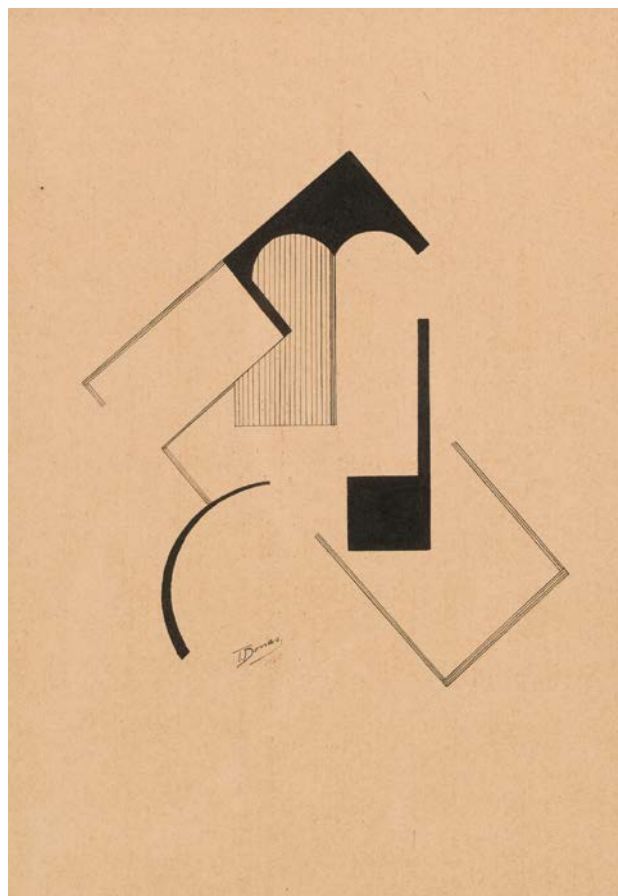
EEN NIEUWE RICHTING

*“Mon désir de trouver n’est jamais satisfait.
Cependant j’ai toujours poursuivi la synthétisation,
une grande simplification et la réalisation
de l’infini dans le fini.”*

MARTHE DONAS, *Carnets*, ca. 1955



MARTHE DONAS IN HAAR ATELIER IN PARIJS, rue du Départ, 1920. Stichting Marthe Donas, Gent.

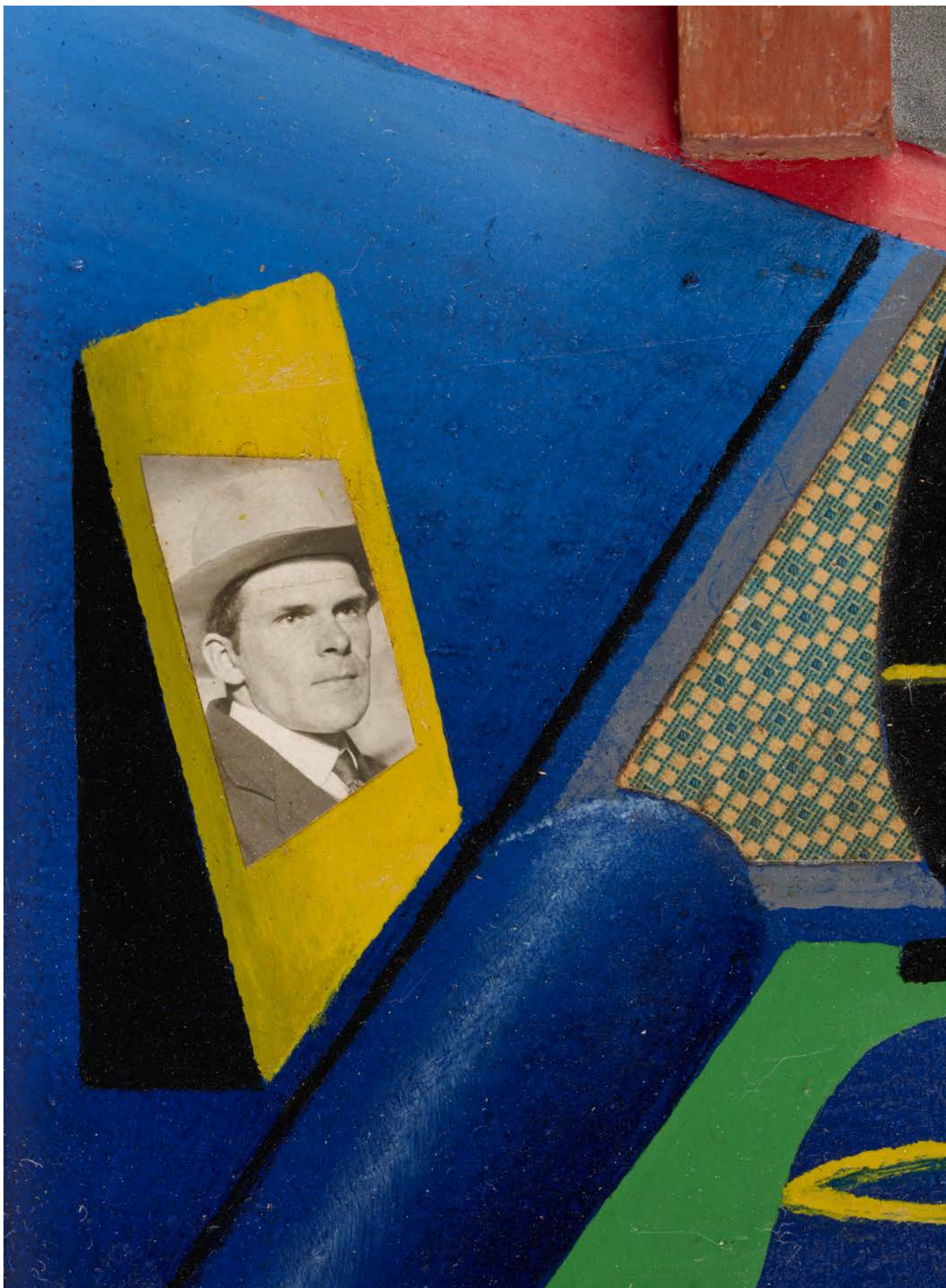


MARTHE DONAS, *Abstracte compositie (Naar twee vrouwen)*, 1920, Oost-Indische inkt op papier, 270 × 205 mm. Stichting Marthe Donas, Gent.

MARTHE DONAS, *Abstracte compositie (Naar twee vrouwen)*, 1920, Oost-Indische inkt op papier, 285 × 210 mm. Privéverzameling.



MARTHE DONAS, *Abstracte compositie nr. 6*, 1920, olieverf op hout, 63 × 48 cm. Privéverzameling.



VROUWEN IN ARCHIPENKO'S LEVEN EN WERK

Vita Susak

De vrouw – de vrouwelijke aard – was een centraal thema in Archipenko's werk. Vooraleer haar te belichamen in sculpturale vorm, moest hij haar in de realiteit leren kennen. Er waren veel vrouwen in zijn leven, maar slechts enkelen werden afzonderlijke hoofdstukken in zijn biografie.

PARASKEVA

De eerste vrouw in het leven van elke man is de moeder. De beeldhouwer had het grote geluk een liefhebbende, attente, vastberaden en vrome moeder te hebben. Er is weinig geweten over Paraskeva Makhova. Ze werd in juni 1860 geboren en overleed op 3 december 1930 in Darnytsia (nu een wijk van Kyiv) (p. 326). In zijn korte biografische notities schreef Archipenko later: “Moeder hield van muziek en dramatische kunst (de Oekraïense koorzangtraditie).”¹ Er waren enkele kunstenaars in de familie van Paraskeva – niet alleen van vaderskant, maar ook van de kant van haar moeder. Haar oom, Stepan Makhov, was een autodidactische schilder die “schilderijen met spirituele inhoud” maakte.²

In 1898 viel Alexander van zijn fiets en raakte ernstig gewond aan zijn been. Hij kreeg bottuberculose en zijn moeder gebruikte “drastische methodes die hem redden van een beenamputatie”. Frances Archipenko vertelt dit verhaal na in haar boek:

“In het geheim, ontsnappend aan het wakend oog van de familiearts, vond Alexanders moeder een plattelands-genezer, die hem verzorgde door de wonde verschillende keren brutaal uit te branden tot de infectie genezen was. ‘Ik had het geluk dat mijn moeder de beslissing van de dokter

om te amputeren naast zich neerlegde’, vertelde hij me [...] ‘Mijn moeder was een heel sterke persoonlijkheid en ook erg religieus. Zodra ik met een kruk kon lopen, nam ze me mee op bedevaart naar een schrijn aan de Dnjepr. Ook al had ik nog veel pijn, toch liet ik mijn kruk achter en liep.’”³

In 1906 verliet Alexander Kyiv en trok naar Moskou. In 1909 arriveerde hij in Parijs en hij en zijn moeder zagen elkaar nooit meer weer. Zijn oudere broer, Yevhen,⁴ verliet met zijn vrouw en twee zonen Kyiv in 1919, toen de bolsjewieken aan de macht kwamen. Zijn vader vertrok met Yevhen, maar zijn moeder weigerde en bleef in Darnytsia. De relatie van Paraskeva met haar echtgenoot, Porfiry Archipenko, was niet probleemloos. Later, toen ze de dood van haar man vernam, schreef ze aan Alexander: “Ja, mijn schat, we hebben hem alles vergeven, zijn fouten en zonden [...]. Hij had langer kunnen leven, maar zijn turbulente leven leidde tot een ernstige ziekte en de dood.”⁵

De hoop haar zonen terug te zien, werd de levenskracht van haar laatste jaren: “Ik wil alleen nog leven om jullie te zien, mijn liefste zonen, de arenden, maar ik weet niet of ik jullie zal zien, als God het wil.”⁶

In haar brieven sprak ze haar zoon stevast aan als “mijn liefste, liefste Sashenka, mijn hart, mijn schat, mijn lieve zoon”. Hij was openhartig met zijn moeder, zoals blijkt uit deze regels in haar antwoord:

“Het zit me ook dwars dat je schrijft dat je gedeprimeerd bent door emotionele pijn. Dat is erg, er is niets erger dan zielenpijn. Ik herinner het me goed; ik heb het zelf meegemaakt. Maar mijn kind, ik denk dat je overwerkt bent en dat je daarom nerveus bent.”⁷



ALEXANDER ARCHIPENKO, werkend aan *Mâ-Meditatie* en een oude foto van het werk. The Archipenko Foundation, Bearsville (NY).

Pas twintig jaar later vernam Alexander van zijn broer Yevhen de ware doodsoorzaak van zijn moeder: “Wat onze moeder betreft, je weet dat de bolsjewieken haar lastigvielen omdat jij en ik in het buitenland waren. Over mij wisten ze weinig, maar ze haalden steeds opnieuw uit naar jou en haar correspondentie met [iemand] in het buitenland, wat door de bolsjewieken verboden was. Jij klaagde ergens dat ze als bourgeois geen suiker en andere producten kon kopen. Later kreeg ze door die klacht veel problemen en ze kon geen eten meer kopen. Al snel kreeg ze een longontsteking. Ze was aan het herstellen. Toen kwam de NKVD-staatspolitie (Tsjecha), ze stormden het huis binnen en zeiden dat ze moeder zouden arresteren. Ze kon nog niet opstaan, maar ze trokken haar uit bed en sleurden haar naar de binnenplaats in haar ondergoed en wilden haar nog verder meeslepen. Moeder verloor het bewustzijn. Ze dachten waarschijnlijk dat ze dood was en lieten haar liggen en vertrokken. Toen de burens zagen wat er was gebeurd, droegen ze haar terug het huis in. Ze riepen een dokter, maar moeder had een nieuwe verkoudheid opgelopen in de vrieskou en stierf enkele dagen later. Zo hebben de bolsjewieken haar vermoord. Het huis dat je voor haar kocht, werd op jouw vraag via het Rode Kruis overgedragen aan een notaris, ik denk op jouw naam, maar al snel werd het door de bolsjewieken geconfisqueerd omdat het van een Amerikaan was en ze sloopten muren en

installeerden er een ‘volksrechtbank’. Toen de Duitsers uit Darnytsia vluchtten, staken ze de stad in brand. Ikzelf zag vanaf de Volodymyrheuvel Darnytsia branden, maar ik weet niet of jouw huis gespaard bleef.”¹⁴

“Jouw brief over moeders dood was een vreselijke schok voor mij”, schreef Alexander terug en vatte al zijn wanhoop in twee korte woorden samen. Na de dood van zijn moeder ontwikkelde Archipenko, een kunstenaar met een technische, praktische geest, het ‘vreemd poëtische’ concept ‘Mâ’, een ‘vrouwelijke creatieve bezieling’ die kracht en ideeën geeft en mensen creatief maakt. Hij belichaamde het concept in drie vrouwelijke figuren. De drie beelden – *Mâ-Verschijsing*, *Kracht verstrekkende Mâ* en *Mâ-Meditatie* (zie boven en p. 329) (alle in kunststeen) – werden voor het eerst geëxposeerd in het Oekraïense paviljoen op de wereldtentoonstelling in Chicago van 1933.¹⁵ Een vreemde, korte benaming. Niet alleen kende Archipenko het avant-gardetijdschrift *MA* (1916–1926), dat in Boedapest en Wenen werd gepubliceerd, maar er was ook een heel nummer van het blad aan zijn werk gewijd.¹⁶ Het Hongaarse woord *Ma*, dat ‘vandaag’ betekent of een afkorting is van *Magiar/Modern activisme*, lag hem na aan het hart. Hij kende wellicht ook het Japanse concept ‘*ma*’ – de leegte tussen tijd en ruimte, tussen de twee helften van een bol (*Kracht verstrekkende Mâ*).¹⁷



ALEXANDER ARCHIPENKO, *Mâ-Meditatie*, 1937, terracotta, 133,4 × 111,8 × 43,2 cm. Privéverzameling, New York. Courtesy Stephenson art, Londen.

Verdier, waarin hij het nieuws aankondigde, schrijft hij: “Mijn 25-jarige vrouw is een voormalige Amerikaanse, joodse leerlinge van mij. Wordt het chaos of geluk? Hoe dan ook, ik kan niet alleen leven.”⁵⁶

Chaos werd het zeker niet. Na de dood van haar man gaf Frances haar eigen artistieke carrière op en ze stelde (en stelt nog altijd) alles in het werk om de nalatenschap van de beeldhouwer goed te beheren. Ze bewaarde zijn werken en archieven en stelde die documenten beschikbaar voor onderzoekers (er bevinden zich kopieën in de Archives of American Art in Washington, DC). In 2000 richtte ze de Archipenko Foundation op waar ze nog steeds voorzitter van is. De Foundation heeft een oeuvrecatalogus opgesteld van Archipenko's beelden⁵⁷ en bereidt de catalogue raisonné voor van zijn schilderijen en tekeningen. Nauwgezet ziet Frances Archipenko Gray erop toe dat er een onderscheid wordt gemaakt tussen de originele werken – de bronzen afgietsels waarbij hij zelf betrokken was – en de talrijke vervalsingen die nog tijdens zijn leven de kunstmarkt overspoelden.

Anders dan Zinaida en Marthe, die de details van hun relatie met Alexander geheimhielden, publiceerde Frances vijftig jaar na de dood van de kunstenaar het boek *My Life with Alexander Archipenko*. Ze vertelt heel openhartig haar verhaal. Ze beschrijft zonder opsmuk Alexanders hang naar vrijheid, openheid, avontuur, zijn successen en mislukkingen. Waar nodig geeft ze meer uitleg en verder beperkt ze zich gewoon tot het relaas van de feiten. Studente, minnares, echtgenote – Frances Archipenko Gray beschrijft haar leven met de kunstenaar en in het boek komt haar persoonlijkheid naast die van Archipenko duidelijk naar voren. Ze was betrokken bij belangrijke gebeurtenissen en beslissingen. Haar gevoel voor vorm, dat zo belangrijk is in de beeldhouwkunst, werd gekanaliseerd in haar literaire werk. Na de dood van haar man leidt ze een lang en rijk leven zonder hem, maar ook nog steeds met hem.

VROUWEN IN HET WERK VAN ARCHIPENKO

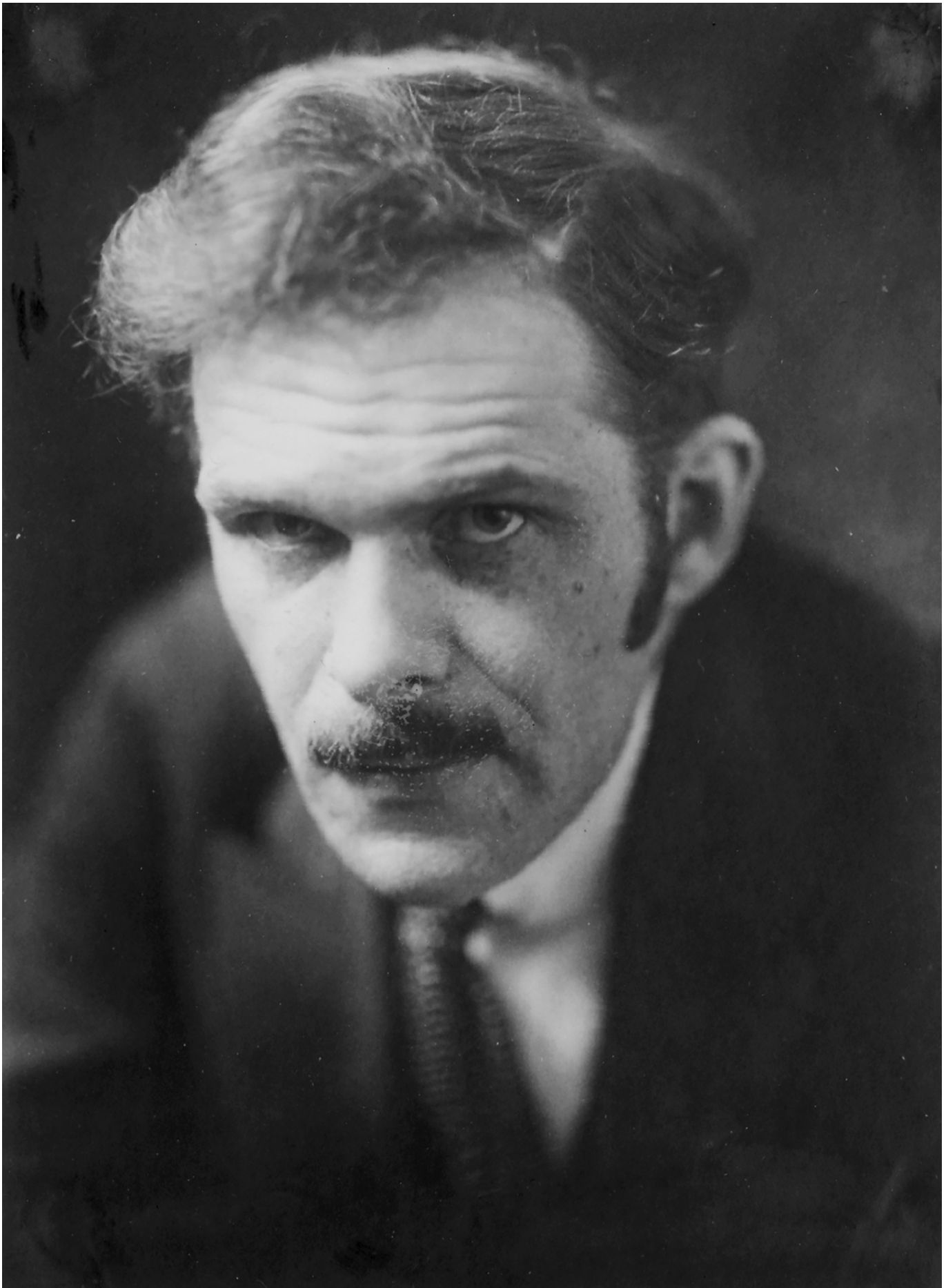
Beweging, houding, de essentie van de aard en het lichaam van de vrouw inspireerden Archipenko vanaf zijn eerste beeld *Wanhoop*, dat in 1906 op de tentoonstelling in Kyiv werd getoond, tot een van zijn laatste sculpturen de *Koningin van Sheba* (1961), die hij in New York maakte. Al in 1936 verscheen een artikel met de titel ‘De vrouw in het werk van Archipenko’ in Lviv. Onder het pseudoniem Maria Penkovska onderzocht de auteur Pavlo Kovzhun⁵⁸ Archipenko's kijk op het vrouwenlichaam in een historische context. Het is geen hedonistische

benadering, noch een visie op het vrouwelijke lichaam als luxeobject, noch een vulgariserende aanpak of een “afkeer en afgrijzen zoals bij de expressionisten”. “In recente tijden kende het thema van de vrouw in de kunst een enorme ontwikkeling. De cultus van een nieuwe vrouw is geboren: een vrouw – een menselijk wezen”, stelde Kovzhun en ging verder dat “voor Archipenko een vrouw niet alleen absolute schoonheid is, niet alleen een perfect werk van de natuur, maar ook een creatieve inspiratie”.⁵⁹

In het echte leven steunde hij Marthe, Angelica en Frances als kunstenaars en zo propageerde hij dat vrouwen als gelijkwaardige individuen moeten worden aanvaard. Maar dat was niet het thema van zijn kunst. De beeldhouwer was niet geïnteresseerd in gelaatsuitdrukkingen of gevoelens op een bepaald moment. De ‘vrouw’ in het werk van Archipenko is erg divers: *stilistisch* (kubistisch, maniëristisch, bijna abstract), wat betreft gebruikte *materialen* (gips of marmer, brons of tin, hout of glas, plexiglas of papier) of al het net opgesomde samen. Ook zijn benadering varieerde – symbolisch, metaforisch of ironisch.

Het oeuvre van Archipenko bevat verschillende portretten, de meeste zijn gemaakt in opdracht. Het vroegst bekende portret is *Portret van mevrouw Kamenev*, 1909 (p. 35). Het blijft een mysterie hoe het model haar portret zag, als zij het bestelde. Was ze ook gefascineerd door het archaïsche? Of had ze gevoel voor humor? Humor hoorde bij Archipenko's karakter en Zinaida zal allicht geglimlacht hebben toen ze haar eigen trekken vergeleek met de assemblage *Portret* dat al gauw de bijtitel *Portret van mevrouw Archipenko* kreeg (p. 330). *Portret van de vrouw van de kunstenaar, Angelica* (1921) is van marmer. Het materiaal zelf vereeuwigde de bewondering van de kunstenaar voor zijn vrouw. *Angelica's sarcofaag* (1925) is veeleer een decoratief werk, waarin de positie van het lichaam de belangrijkste formele rol speelt.

Aan de hand van de titels van Archipenko's sculpturen kunnen we ze in verschillende thematische groepen onderverdelen. Archipenko verbeeldde godinnen. Zijn aanstootgevende *Venus* uit 1912 (verloren) gaf aanleiding tot een stortvloed aan karikaturen na de Salon des Indépendants van 1914. In de jaren 1950 hernam hij het beeld van de uit het schuim geboren godin met de *Geboorte van Venus* (1954), waar ze tot een bijna abstract silhouet is gereduceerd. Het paarlemoer verwijst naar haar geboorte uit de golven van de zee. De vloeiende, uitgerekte vormen van *Diana* (1925) hebben niets met kubisme te maken. In *Leda en de zwaan* (1938) zijn de vormen van de godin tot het uiterste vereenvoudigd. Het gelaat is een holte en de ‘groef’, die de beweging van



ALEXANDER ARCHIPENKO. Afgebeeld in Hans Hildebrandt, *Alexander Archipenko* (Berlijn: Ukrainske Slowo, 1923).

OVER DE AUTEURS

MARCEL DALOZE is historicus en kunsthistoricus. Tussen 1982 en 2004 leidde hij het Centre d'art Nicolas de Staël in Braine-l'Alleud. Hij publiceerde monografieën over Willy Anthoons (2012) en Anne Bonnet (2022). Sinds 2011 is hij conservator van het Musée Marthe Donas in Ittre. In die hoedanigheid cureerde hij daar reeds tal van tentoonstellingen over Belgische moderne kunst, zoals *Marthe Donas et l'avant-garde parisienne* (2016), *Marthe Donas en Irlande* (2022) *Marthe Donas à Genève, surgissement d'une artiste...* (2023). In het najaar van 2025 komt daar nog *Marthe Donas, retour aux pays (1921–1927)* bij.

KATHRIN ELVERS-ŠVAMBERK is sinds 2013 plaatsvervangend directeur van het Saarlandmuseum. Ze studeerde kunstgeschiedenis, klassieke archeologie en germanistiek en sloot deze studies af met een proefschrift over het werk van Édouard Manet. Ze werkte in de Staatsgalerie Stuttgart en in de Keulse kunsthandel, en werd in 2004 wetenschappelijk medewerker van de Stiftung Saarländischer Kulturbesitz, waar ze vervolgens de leiding kreeg over de verzameling van de Moderne Galerie. Kathrin Elvers-Švamberk was curator van talrijke tentoonstellingen over beeldhouwkunst, schilderkunst en grafiek uit de negentiende en twintigste eeuw, onder meer van Paul Klee, Alexander Archipenko, Willi Baumeister, Auguste Rodin, Lovis Corinth en de kunstenaarsgemeenschap Brücke. Van 2024 tot 2025 werkte zij als directeur ad interim bij de Stiftung Saarländischer Kulturbesitz. In haar onderzoek focust ze op een verbreding van de canon en op de transnationaliteit van de klassieke modernistische periode.

ADRIAAN GONNISSEN is conservator moderne kunst in het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen (KMSKA). Als historicus en kunsthistoricus ligt zijn professionele passie in het maken van onderzoeksgerichte tentoonstellingen en publicaties. Zijn vakgebied is het Belgische modernisme, bekeken vanuit een internationaal zowel als regionaal perspectief. Hij cureerde tentoonstellingen als *Cinema Joostens* (2014), *Flouquet, Kassák, Léonard: De architectuur van het beeld tijdens het interbellum* (2018), *Trans-Atlantische modernismen. België-Argentinië 1910–1958* (2022), *Jules Schmalzigaug. Futurismo!* (2024), *Jef Verheyen. Venster op het oneindige* (2024) en *Baanbrekers van het abstracte. De Stijl vs. Kring Moderne Kunst* (2025). Niet alleen verzorgde hij de catalogi over deze moderne kunst en kunstenaars, hij schreef ook bijdragen over onder anderen René Magritte, Frans Masereel en James Ensor.

CHARLOTTE GREENAWAY is een kunsthistorica met een focus op gender en de globale circulatie van kunst. Ze behaalde haar masterdiploma Kunstwetenschappen aan de KU Leuven met een proefschrift over de modernistische uitdrukkingen van de Penobscot-danseres Molly Spotted Elk (1903–1977) en hoe die zich verhouden tot het Franse surrealisme. Charlotte Greenaway volgde nog een tweede masteropleiding, 'Managing Art and Cultural Heritage in Global Markets', aan de University of Glasgow; in haar masterthesis *Innovation Irregardless* onderzocht ze het cultureel ondernemerschap van vrouwelijke kunstenaars in het Parijs van 1920–1925. Als gastdocent aan LUCA School of Arts (Brussel) geeft ze les over 'de globale paradoxen van het Franse surrealisme'.

ALEXANDRA KEISER heeft als projectdirecteur de leiding over de voorbereiding en gefaseerde publicatie van de oeuvrecatalogus van de schilderijen van Joan Mitchell. Voordien was zij research curator bij de Archipenko Foundation en mederedacteur van de digitale *Archipenko Sculpture Catalogue Raisonné*, die in 2018 werd gelanceerd. Alexandra Keiser leverde een substantiële bijdrage aan het onderzoek over Archipenko en de bredere context van zijn werk, waarover ze veel lezingen gaf en tal van teksten publiceerde, met als recentste een bijdrage in het Franse tijdschrift *Histoire de l'art* (nr. 91). Zij was ook oprichter en directeur van de AU galerie voor hedendaagse kunst in New York. Ze cureerde verschillende tentoonstellingen, onder meer de reizende retrospectieve *Archipenko: A Modern Legacy*, die van 2015 tot 2018 de Verenigde Staten en Scandinavië aandeed. In 2023 was ze curator van de tentoonstelling van hedendaagse kunst *Down to Earth*, die deel uitmaakte van het Upstate Art Weekend in New York. Ze behaalde een PhD aan het Courtauld Institute of Art (Londen) en een master in kunstgeschiedenis en Franse filologie aan de Universität Trier (Duitsland). In haar onderzoek focust ze op kunst van de twintigste en eenentwintigste eeuw, inclusief trans-Atlantische praktijk en artistieke netwerken. Alexandra Keiser is ook directeur en lid van de raad van bestuur van de Catalogue Raisonné Scholars Association (CRSA).

FRANÇOISE LUCBERT is gewoon hoogleraar Europese kunstgeschiedenis (18e–20e eeuw) aan het Département des sciences historiques van de Université Laval in Québec (Canada). Ze heeft een bijzondere interesse voor geschriften over kunst, de geschiedenis van tentoonstellingen, de artistieke relaties tussen Frankrijk en andere Europese landen, en

het werk van vrouwelijke kunstenaars. Ze publiceerde boeken en artikelen over deze onderwerpen en is mederedacteur van een reeks over kunstkritiek bij Presses universitaires de Rennes (PUR). Françoise Lucbert organiseerde tentoonstellingen in samenwerking met musea in Frankrijk, Spanje en China. Ook werkte ze mee aan de publicaties *L'Imaginaire de l'aviation pionnière. Contribution à l'histoire des représentations de la conquête aérienne, 1903–1927* (2016, met Stéphane Tison) en *Par-delà le cubisme. Études sur Roger de La Fresnaye, suivies de correspondances de l'artiste* (2017, met Yves Chevretil Desbiolles). Ze doet onderzoek over Roger de La Fresnaye en contribueerde aan een monografie over Bohumil Kubišta, een internationaal project. Momenteel richt haar onderzoek zich op de Europese voortzetting van het kubisme in de jaren 1920, in het bijzonder op de bijdrage van kunstenaars, schrijvers en muzikanten die tussen 1912 en 1925 deel uitmaakten van La Section d'Or.

PETER J.H. PAUWELS is kunsthistoricus, jurist en conservator-hoofdcurator van FIBAC in Antwerpen. Zijn onderzoek gaat over Belgische moderne kunst van 1900 tot 1960, met een focus op netwerken van kunstenaars, kunstpromotoren en -verzamelaars. Hij was curator van verschillende tentoonstellingen en auteur van monografieën over Albert Saverys (2014), Jozef Cantré (2017), Jules Schmalzigaug (2020) en Jozef Peeters (2022). In 2016 cureerde hij de eerste belangrijke overzichtstentoonstelling van het kubistisch en abstract werk van Marthe Donas in het Museum voor Schone Kunsten Gent. Als secretaris van de Stichting Marthe Donas, met zetel in Gent, ijvert hij sinds vele jaren voor de internationale erkenning van de kunstenares, met onder andere de publicatie van de eerste Engelstalige monografie (2015) en bijdragen in tal van bundels en tentoonstellingscatalogi als *Der Sturm, Zentrum der Avant-Garde* (Museum von der Heydt, Wuppertal, 2012), *Modernisme. Belgische abstracte kunst en Europa (1912–1930)* (MSK Gent, 2013), *Sturm-Frauen. Künstlerinnen der Avantgarde in Berlin 1910–1932* (Schirn, Frankfurt, 2015), *14/18 Rupture or continuity. Belgian Art around World War I* (KMSKB, Brussel, 2018) en *First look, then see. Essays on Mondrian* (Kunstmuseum Den Haag, 2020).

VITA SUSAK is een onafhankelijk onderzoeker, docent en curator en lid van de Swiss Academic Society for East European Studies. Van 1992 tot 2016 stond zij aan het hoofd van het Departement Moderne Europese kunst in de Borys Voznytsky Lviv National Art Gallery, Oekraïne, waar ze

28 tentoonstellingen cureerde. Ze gaf les aan de Ivan Franko-universiteit in Lviv (2011–2015) en was expert voor de Oekraïense Cultuurstichting van het ministerie voor Cultuur in Oekraïne (2018–2021). Ze kreeg beurzen van de Paul Getty Foundation (VS), de Fondation Maison des Sciences de l'Homme (*bourse Diderot*) (Frankrijk), de Landis & Gyr Stiftung (Zwitserland) en het Fulbright Program (VS). Vita Susak schreef talrijke publicaties, waaronder de twee monografieën *Ukrainian Artists in Paris, 1900–1939* (2010) en *Alexis Gritchenko. Dynamocolor* (2017). Ze heeft lange tijd onderzoek verricht over het leven en het werk van Alexander Archipenko.

SJOERD VAN FAASSEN is geassocieerd onderzoeker bij RKD – Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis in Den Haag en lid van de kernredactie van *The Mondrian Papers: The complete letters and theoretical writings of Piet Mondrian*. Hij was mederedacteur van *Theo van Doesburg: Oeuvre-catalogus* (2000) en publiceerde – naast *Van De Stijl en Het Overzicht tot De Driehoek: Belgisch-Nederlandse netwerken in het modernistische interbellum* (2013, met August Hans den Boef) – onder meer 'Theo van Doesburg and Wyndham Lewis: An aborted attempt at collaboration' (*The Journal of Wyndham Lewis Studies* 8, 2017), de biografie *Ik sta helemaal alleen. Theo van Doesburg 1883–1931* (2022, met Hans Renders), 'De Stijl en het futurisme' (in *Het futurisme & Europa. De esthetiek van een nieuwe wereld*, Kröller-Müller Museum, 2023) en 'Theo van Doesburg and Le Corbusier: Affinitive and adversary views on architecture' (in *LC, Revue de Recherches sur Le Corbusier*, nr. 8, 2023, met Herman van Bergeijk).

KENNETH WAYNE is directeur van het Modigliani Project in New York. He was curator in verschillende prestigieuze instellingen, zoals de Albright-Knox Art Gallery in Buffalo, New York, en *Deputy Director* in het Isamu Noguchi Garden Museum (nu bekend als The Noguchi Museum) in Queens, New York. Hij bekwaamde zich als curator door middel van stages in het J. Paul Getty Museum, het Los Angeles County Museum of Art en het Berkeley Art Museum. Kenneth Wayne studeerde aan de Stanford University (PhD in Kunstgeschiedenis), het Courtauld Institute of Art, de University of London (MA in Moderne Kunst) en de University of California, Berkeley (BA in Kunstgeschiedenis). Hij schreef tal van publicaties over Modigliani en kunstenaars aan de Riviera.

COLOFON

Deze publicatie is uitgegeven naar aanleiding van de tentoonstelling *Donas, Archipenko & La Section d'Or. Betoverend modernisme*, die plaatsvindt van 4 oktober 2025 tot 11 januari 2026 in het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen (KMSKA).

De publicatie en tentoonstelling zijn het resultaat van een nauwe samenwerking met de Stichting Marthe Donas in Gent, de Archipenko Foundation in Bearsville (New York) en het Saarländmuseum – Moderne Galerie in Saarbrücken.

Voorzitter raad van bestuur KMSKA

Luk Lemmens

Algemeen directeur KMSKA

Carmen Willems

Publicatiemanager

Frédéric Jonckheere (KMSKA)

Curatoren tentoonstelling

Coördinatie publicatie

Peter J.H. Pauwels (FIBAC, Stichting Marthe Donas)

Adriaan Gonnissen (KMSKA)

Teksten

Marcel Daloze

Kathrin Elvers-Švamberk

Adriaan Gonnissen

Charlotte Greenaway

Alexandra Keiser

Françoise Lucbert

Peter J.H. Pauwels

Vita Susak

Sjoerd van Faassen

Kenneth Wayne

Vertaling

Hilde Pauwels

Eindredactie

Sandra Darbé

Chantal Huys

Beeldredactie

Séverine Lacante (Hannibal Books)

Eline Wellens (KMSKA)

Beeldbewerking

Cedric Verhelst

Index

James De Coninck

Projectcoördinatie Hannibal Books

Stephanie Van den bosch

Vormgeving

Cedric Verhelst

Druk & inbinding

Graphius, Gent

Uitgever

Gautier Platteau



ISBN 978 94 9341 639 0

D/2025/11922/59

NUR 642/654

© Hannibal Books en KMSKA, 2025

www.hannibalbooks.be

www.kmska.be

Alle rechten voorbehouden. Niets van deze uitgave mag worden veeleenvoudigd, opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand en/of openbaar gemaakt in enige vorm of op enige wijze, hetzij elektronisch, mechanisch of op enige andere manier, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.

De uitgever heeft geprobeerd voor alle teksten, foto's en afbeeldingen de wettelijke voorschriften inzake copyright toe te passen. Wie meent nog rechten te kunnen laten gelden wordt verzocht zich tot de uitgever te richten.

COVER: MARTHE DONAS, *Stilleven*, 1918–1919, olieverf op doek, 45 × 55 cm.

Verzameling FIBAC, Antwerpen.

BACKCOVER: ALEXANDER ARCHIPENKO, *Baadster*, 1915, olieverf, grafiet, papier en metaal op paneel, 50,8 × 29,2 cm. Philadelphia Museum of Art.

DANKWOORD

De expositie in het KMSKA werd mogelijk gemaakt met de steun van de tentoonstellingspartners en vele anderen.



Alexander Archipenko
Foundation



www.archipenko.org
www.marthedonas.be

Met bijzondere dank aan

Paola Aeschlimann-Rebstein, Frances Archipenko Gray,
Roman Aristarkhov, Lizzie Baikie, Judit Baranyai,
Michael Bardell, Marie Beyaert, Dag Blakkisrud,
Bieke Boon, Kristien Boon, Jan(us) Boudewijns,
Charlotte Bouteligier, Ida Bronken, Susanne Brünning,
Xavier Canonne, Odile Chopin, Asli Çiçek,
Edith Claes, Marcel Daloze, Sara De Bondt,
Olivia De Bree, Emma Decraemer, Baukis De Decker,
Filips en Ingrid De Ferm, Fabienne De Meulemeester,
Pieter De Pauw, Barbara Dejong, Anne-Marie Delhougne,
Filip Demeyer, Thijs De Raedt, Jelena Dergenc,
Jasper De Ridder, Johan De Smet, Virginie Devillez,
Jean-Pierre Durant des Aulnois, Marta Dziewanska,
Michel Francx, Trygve M. Gravdahl, Valérie Haerden,
Doede Hardeman, Merituuli Holm, David Horowitz,
Stefan Huygebaert, Paul-André Jacquard, Dragana Kovacic,
Ingvild Krogvig, Wim Lammertijn, Monique Lenoir,
Françoise Lucbert, Addison L. Lynne, Erik Mattsson,
An Meirhaeghe, Mieke Mels, Alex Mintcheff,
Hanneke Modderkolk, Michel Moortgat, Matilda Olof-Ors,
Sarah Pareja-Rodriguez, Ewald Peters, Roberto Polo,
Mirjana Rakocevic, Kasia Redzisz, Lena Reinke,
Henrik Rooms, Ilse Roosens, Andreas Rumbler,
Benoit Sapiro, Peter Saverys, Urs E. Schwarzenbach,
Jenny Shaw, Zahia Slifi, Matthew Stephenson,
Asuka Takahashi, Marie Thonnard, Martial Trouillez,
Grace Trumbo, Maya Urich, Francisca Vandepitte,
Emmanuel en Maria Luisa Van de Putte-Melendo,
Froukje van der Meulen, Dienne van der Kuijl,
Ronny & Jessy Van de Velde, Laurence Van Kerkhoven,
Dennis Van Mol, Sarah Van Ooteghem, Caro Verbeek,
Mathieu Verbrugghe, Aurélie Verdier, Tomas Vermeire,
Caleb Weintraub-Weissman, Sara Weyns