

André Lanskoï, Pionnier de l'abstraction lyrique  
Colloque à l'INHA, 10 novembre 2018

Gueorgui Kovalenko, Premières années de formation de Russie

# Alexandra Exter et son Studio Kiev 1918

L'année 1918 fut dans la vie d'Alexandra Exter une année particulière.

Marquante, elle le fut également pour beaucoup de ceux qui l'ont rencontrée cette année-là.

Exter passa plusieurs mois à la fin de 1917 à Moscou. Ce fut peut-être la période la plus heureuse et la plus fructueuse : la première de « Salomé » d'Oscar Wilde au Théâtre Kamerny ; l'exposition du « Valet de carreau », dans laquelle eut lieu une rétrospective de ses œuvres, plus de 60 tableaux ; et enfin, en décembre, l'exposition « Verbovka » qui connut un grand succès .

Exter revient à Kiev juste avant le Nouvel an, pour repartir rapidement pour Moscou. Alexandre Taïrov lui avait fait part de ses nouveaux projets : « Roméo et Juliette » de Shakespeare et deux pièces de Paul Claudel, « L'échange » (pour la mise en scène de laquelle il invita au Théâtre Kamerny Vsevolod Meyerhold) et « Protée ».

Exter devait collaborer aux trois spectacles.

Mais le destin et l'histoire en décidèrent autrement : l'artiste ne put revenir à Moscou qu'en août 1920.

Deux semaines à peine après l'arrivée d'Exter à Kiev, la Rada centrale proclame le 9 janvier 1918 l'indépendance totale de la République populaire d'Ukraine et sa séparation complète de la Russie. Quinze jours plus tard, le 26 janvier, les bandes bolchéviques du colonel Mouraviov feront irruption à Kiev et il leur fut ordonné « d'éliminer à Kiev tous les officiers et les élèves-officiers, les gaydamaks, les monarchistes et tous les ennemis de la révolution... d'intensifier la canonnade et détruire impitoyablement la ville ». C'est seulement le 1er mai que la Rada centrale revient à Kiev et que la République populaire d'Ukraine est rétablie.

En janvier déjà, il devint clair qu'il ne pouvait être question d'un départ pour Moscou, et ce n'était pas seulement à cause des transports. Il y avait les visas, les frontières, les autorisations ; il arrivait que les trains ne marchent pas durant des semaines ou bien qu'ils n'allaient que jusqu'à la frontière. Après les pogroms de Mouraviov, l'inquiétude et la peur s'emparèrent de Kiev, tout était figé, tous les habitants pensaient avec effroi que cela pouvait se reproduire...

Dans une réponse à Alexandre Taïrov, Exter écrit : « J'ai reçu votre lettre et j'ai été très contente. Aujourd'hui, quand on a des nouvelles de personnes ou quand on les voit, après tous les événements, on prend cela pour un miracle. Je vis au jour le jour, sans avenir, personnellement je travaille peu et cela m'accable encore plus que tout le reste. Pour pouvoir vivre et me nourrir, j'ai dû ouvrir un atelier de peinture... Je ne pense pas aller à Moscou, la vie est vraiment très difficile ».

La vie devenait en effet de plus en plus difficile. De surcroît, son mari, Nikolaj Evguenievitch, tombé gravement malade, quitta son travail. On ne pouvait compter sur un travail dans les théâtres de Kiev : par rapport à Moscou, tout y était différent, c'est à dire morne et provincial. Et en ouvrant son « atelier de peinture », l'artiste ne pouvait, bien entendu, soupçonner un seul instant ce que deviendrait son initiative. Elle ne pensait alors qu'à « vivre et se nourrir ».

Voici comment tout commença : le 7 mars 1918, le journal « La pensée de Kiev » publia une annonce laconique : « Atelier de peinture et d'arts décoratifs A.Exter et E.Pribylskaia », suivait l'adresse et les heures de cours ; aucune autre information ne figurait.

On ne peut passer sous silence la situation dans laquelle s'ouvrait « l'Atelier »... A Kiev, l'Ecole des arts continue de fonctionner, institution que, d'ailleurs, Alexandra Exter et Evguenia Pribylskaia avaient fréquenté dans le passé, tout comme la grande majorité des peintres de Kiev. Après une courte interruption, l'Académie ukrainienne des beaux arts, fondée à la fin de 1917, reprend son activité. Il existe de nombreuses écoles d'art privées : celles d'Ivan Mozalevski, de Pierre Monastyrski, de Vladimir Galinski, etc. En été, Adolf Milmam, membre du mouvement « Le valet de carreau », ayant fui Moscou, ouvrit son atelier.

Ce n'est pas par hasard qu'Exter propose le nom d' « Atelier », pas encore celui de studio, pas une école et pas encore un studio. Elle n'avait pas du tout l'intention de mener un enseignement dans le sens courant de ce terme. Elle n'inscrivait dans l'Atelier que les candidats qui déjà maîtrisaient les bases de la peinture, qui connaissaient le dessin et qui avaient déjà leurs propres orientations artistiques. Exter considérait que son travail était de diriger la peinture de tel ou tel de ses élèves dans le mouvement des recherches européennes contemporaines, de l'orienter dans les problèmes que posaient l'art nouveau.

Il est vrai que, dès le début, il y eu dans l'Atelier des classes pour enfants. Mais l'organisation y était différente de celle que l'on admet traditionnellement. Avant tout, Exter posait une condition : les élèves de ces classes devaient parallèlement étudier dans d'autres écoles, où ils devaient justement acquérir les bases du dessin classique, apprendre à peindre d'après nature, etc.

Dans l'Atelier, il n'y avait rien de tout cela : « aucun dessin d'étude de plâtres, aucun exercice de sujets. Exter, au lieu d'illustrer un conte, apprenait à des enfants de 5 à 10 ans à étudier systématiquement le schéma de la forme et du rythme des

couleurs...» On proposait, par exemple, aux enfants un assortiment de papiers découpés de couleur, à partir desquels il fallait créer différentes compositions rythmiques, ensuite il fallait briser ce rythme, combiner différents rythmes, etc. Une grande attention était également portée aux maquettes dans l'espace : à partir de formes élémentaires géométriques, on construisait des structures dans l'espace les plus différentes. Le sens du rythme et le sentiment de la dynamique, voilà ce que, d'après Exter, il fallait éveiller et développer en premier lieu chez le jeune artiste.

En ce qui concerne « les arts décoratifs », évoqués dans le nom de l'Atelier, c'était là un point essentiel. Pour Exter, l'art populaire ukrainien a toujours été une source de formes artistiques et de motifs décoratifs. Plusieurs expositions d'artisanat qu'elle a organisées, et en particulier la dernière, fin 1917, l'ont définitivement convaincue que de nombreux traits de la peinture paysanne ukrainienne répondaient en tous points aux principales orientations stylistiques du temps et avant tout aux orientations les plus récentes.

Les dernières années, Exter travaillait beaucoup dans cette direction dans l'atelier de Natalia Davydova à Verbovka précisément la synthèse des représentations traditionnelles populaires sur la couleur et la forme, et sur les recherches plastiques de la peinture contemporaine. En fait, c'est à Verbovka que commença son activité pédagogique, et ce fut un succès. Elle réussit, si on peut s'exprimer ainsi, à rapprocher les canons de la polychromie populaire ukrainienne qui s'était formée au cours des siècles et les principes de couleur des cubo-futuristes.

Elle souhaitait prolonger tout cela dans son Atelier de Kiev, dans la section des arts décoratifs. Mais il ne se produisit pas de séparation nette entre la section de peinture et celle des arts décoratifs.

Wilhelm Levik, un des premiers élèves d'Exter, âgé de 12 ans à cette époque, se souvenait que sur les murs de l'Atelier il y avait, mélangés, des reproductions en couleur de Matisse et des dessins de paysans ukrainiens. Souvent, Exter tirait ses arguments concernant tel ou tel aspect de la peinture en se référant soit à Matisse, soit en analysant une image populaire.

Quelques jours littéralement après le début des cours à l'Atelier s'y ouvrit « L'exposition des arts décoratifs de E.I.Pribylskaia et Hanna Sobatchko ». Les élèves, au complet, assistèrent au vernissage et à la conférence d'Exter qui présentait l'exposition.

Il n'est pas exagéré de dire que dans cette conférence l'artiste n'a pas seulement analysé l'art de Hanna Sobatchko et d'Evgenia Pribylskaia, mais elle y a également, dans un certains sens, énoncé aussi les principes de son Atelier. En voici quelques éléments : « Les travaux présentés à l'exposition sont des compositions à caractère ukrainien, compris par un artiste contemporain, qui en approche le style directement, comme un problème de couleur, un rythme riche, par endroits une construction compliquée./.../ Ainsi, Matisse, inspiré par l'Orient, son ornement, ses couleurs, dans

les tissus cherche à créer des compositions où la fusion du rythme et du mouvement de l'ornement avec les objets soit complète ».

C'est ce que voulait Exter : éduquer chez l'artiste contemporain une approche la plus directe qui soit du style national, conserver, soutenir dans sa peinture « le caractère ukrainien », l'aider à ressentir et à se convaincre de la force d'inspiration illimitée contenue dans l'art populaire. De plus, Exter soulignait que la nouvelle peinture avait besoin d'une approche entièrement nouvelle de l'art populaire, qui ne soit pas muséale, contemplative et nostalgique : « En étudiant l'art populaire et les travaux sur ce sujet, nous voyons que l'approche qui prévalait dans le passé était purement extérieure. Les artistes craignaient de sortir d'une forme convenue, soucieux de perdre le style, mais prenaient en même temps cette coloration que le temps avait créée. L'intensité des couleurs propres aux peuples jeunes et en particulier aux Slaves était remplacée par la patine du temps, ce qui paraissait juste et plaisait, parce que cela rappelait le passé. Mais une telle approche ne pouvait être un travail sur le style populaire, parce qu'à la base, il n'y avait pas de recherche sur les racines et les lois de la composition des couleurs et des lignes ».

Il faut dire que vers la fin du mois de mai, la situation avait bien changé à Kiev. La vie reprenait son cours normal et calme. La vie artistique, elle, se transformait au point de devenir méconnaissable. Des théâtres s'ouvraient, de nouvelles sociétés et associations artistiques apparaissaient. Le gouvernement de l'Hetman Pavlo Skoropadsky, arrivé au pouvoir à la fin du mois d'avril, élaborait un vaste programme de développement de l'art en Ukraine. L'un des événements les plus importants fut le Congrès pan-ukrainien des représentants des organisations artistiques. L'intervention d'Exter à ce congrès, en particulier sa réponse au questionnaire du congrès portant sur les problèmes de l'art ukrainien contemporain, est importante pour notre propos. Elle fut brève, une phrase seulement : « Le plus possible de création libre et le moins possible de provincialisme ». Dans cette réponse, Exter, en réalité, formula aussi le credo de son Atelier, appelé en juin 1918 Studio. Et très rapidement, le Studio devient le centre de l'art nouveau le plus actif à Kiev. D'une manière ou d'une autre, il se mit à déterminer la vie artistique de la ville dans beaucoup de domaines. Et le mémorialiste qui relatait qu'à Kiev à cette époque, « le ton en peinture était donné par Exter et Rabinovitch », était dans le vrai.

D'ailleurs, Isaac Rabinovitch, récemment sorti de l'Ecole d'art de Kiev, fréquenta l'Atelier d'Exter. Dans une lettre à Nisson Shiffrin du 19 avril 1918, il écrivait : « Je n'avais pas réellement travaillé jusqu'à ce que nous ayons commencé à étudier avec A.A.Exter. Quel malheur que tu ne sois pas maintenant à Kiev. Maintenant, on travaille les grands Français d'un point de vue théorique et pratique. La joie de mes découvertes est gâchée par l'impossibilité de les partager avec toi. Ce n'est que maintenant, en étudiant une série de domaines de la peinture, que je peux comprendre mon impuissance et mon dilettantisme. Et pourtant, je veux croire qu'il n'est pas trop tard, que ma peur passera, et seulement alors la réalisation de nos vœux les plus chers, dont les rares miettes de succès nous réjouissaient, sera possible... ». On trouve des textes analogues dans les souvenirs de nombreux

contemporains. Ils écrivaient tous que l'un des points forts du système pédagogique d'Exter était l'analyse obligatoire de la peinture de Poussin, Cézanne, Matisse, Picasso... De plus, l'analyse non pas dans une acception historique, mais l'examen des œuvres classiques au travers du prisme de l'art contemporain.

Le système pédagogique d'Exter se forma précisément à Kiev en 1918 : ses principes essentiels ont ensuite été à la base des cours de l'artiste aux Centres de formation supérieure artistiques et techniques à Moscou et à l'Académie d'art contemporain de Fernand Léger à Paris.

Il faut préciser : il n'y avait nulle part ailleurs, dans aucune institution à Kiev, quelque chose de semblable. Tout le monde, littéralement, fréquenta le Studio d'Exter ; des peintres déjà expérimentés, comme Vadim Meller ou Anatol Petritski, ou tout juste débutants, ou très jeunes encore qui firent leurs premiers pas artistiques dans le Studio.

Voici quelques noms seulement de ceux qui étudièrent dans le studio d'Exter à Kiev : Isaac Rabinovitch, Nisson Shiffrin, Alexandre Tyshler, Kliment Redko, Solomon Nikritine, Boris Aronson, Simon Lissim, Iossif Tchaïkov, Vadim Meller, Anatole Petritski, Pavel Tchelichtchev, Sarah Shor, Isakhar Rybak, Mikhaïl Epstsein, Pavlo Kovjun, Vassili Tchekrygine, Isaac Rabitchev, Abram Mintchin, André Lanskoï, Nina et Olga Brodski, Nina et Margarita Guenke, Lioubov et Grigori Kozintsev, Elena Fradkina, Sofia Vichnevetskaïa, Nadeïda Khazina (Mandelstam), Sergueï Ioutkievitch, Vera Rokhlina...

Si on se représente par la pensée les œuvres des nombreux peintres cités, il devient évident que leur création est clairement séparée en deux périodes ; avant le Studio d'Exter et après. Plus encore : si on se représente par la pensée l'art des premières décennies du siècle passé, il devient également évident que c'est précisément le Studio d'Exter qui a orienté les recherches des artistes ukrainiens dans le courant du modernisme européen. C'est dans le Studio d'Exter que le phénomène que nous appelons aujourd'hui l'avant-garde ukrainienne a réellement commencé à se former. Ce n'est pas fortuitement qu'Isaac Rabinovitch a évoqué « les grands Français ». L'enseignement d'Exter commençait par leur étude. C'était une règle de base. Et ce qui était essentiel, c'est que c'était Exter qui professait ce principe, elle qui était alors une avant-gardiste célèbre, adepte de la nouvelle peinture.

Son but était de convaincre ses élèves qu'aucune découverte ne se réalise juste comme cela, que le nouveau n'apparaît pas par génération spontanée. On ne peut l'atteindre qu'après avoir assimilé tout ce qui était important dans l'art classique. C'est la raison pour laquelle à la base de sa méthode pédagogique elle plaçait les principes de composition des classiques de la peinture. Et en premier lieu, de Poussin.

Les compositions de Poussin étaient un thème constant des études au Studio. Exter insistait sur leur compréhension globale, sur la connaissance de leurs lois, de leurs

caractéristiques, de leur caractère universel. On revenait toujours à Poussin quand il était question de diagonales ou de construction sous-jacente, du développement de la construction ou de son énergie. Et même quand elle enseignait la scénographie, elle illustrait son cours par des « mises en scène » de Poussin.

Au Studio, on étudiait également avec la même attention Cézanne. Et du point de vue des mêmes principes de composition, et du point de vue de la notion d'espace dans sa peinture, des rapports des volumes et des masses, des vibrations de la densité de l'espace. Exter faisait comprendre pas à pas les découvertes de Cézanne : les étudiants devaient se pénétrer, ressentir la nature de son espace, mouvant, vibrant, la cinétique de rotation. D'un espace qui semble pressentir les changements profonds qui se produiront bientôt dans la peinture.

En règle générale, Exter ne faisait pas de distinction entre l'art ancien et nouveau. Eduquée par le cubisme, considérant qu'il était un mouvement vraiment révolutionnaire, elle était convaincue que les lois de la peinture ne dépendaient pas des « ismes » ; les nouveaux courants, les nouveaux systèmes ne font que nous rappeler leur universalité, les éclairent avec une force nouvelle.

Les cours de composition étaient incontestablement ce qu'il y avait de plus important au Studio. Exter avait conçu un système rigoureux d'enseignement, cohérent, élaboré dans les moindres détails, avec des retours, des répétitions, et comme l'a montré le temps et les œuvres de ses élèves, ce qui a été assimilé dans ses cours l'a été pour toujours. On commençait par ce qu'il y avait de plus simple, par les compositions linéaires. Et on les travaillait dans de multiples variantes. D'abord des compositions linéaires statiques, puis dynamiques. Ensuite : les compositions statiques des formes, les compositions dynamiques des formes. Tout cela de manière continue, pas à pas. Exter ne laissait passer aucun détail, il n'y avait rien d'essentiel ni de secondaire dans la composition. Tout était important, soumis aux lois générales.

L'étape suivante était la composition statique des formes, on y introduisait une forme dynamique, une première, une deuxième, une troisième... Et il fallait étudier minutieusement comment la dynamique d'une forme détruisait la statique générale, comme elle lui transmettait de l'énergie, la déséquilibrait, comment et dans quelles directions la composition devenait plus dynamique ou comment elle résistait, s'opposait à l'expansion d'une forme étrangère.

Venait ensuite le cycle des compositions d'objets. Le travail sur de simples natures mortes. Des problèmes, en principe, identiques aux précédents, mais en lien avec des formes réelles.

Il y avait encore un cycle de cours : à l'aide du système des lignes les élèves analysaient les chefs d'œuvres de la peinture française classique, toujours et encore Poussin, Chardin, Cézanne... Toujours en étant très attentif, en continu, pas à pas en pénétrant toutes les finesses des structures compositionnelles des classiques.

Le cours sur la couleur était tout aussi pensé et cohérent. Au début, on étudiait les compositions de couleurs planes, les constructions des plans de couleurs. Plus loin, les constructions dynamiques, statiques, conventionnelles et d'objets. Avec un degré différent d'abstraction, avec une « objectification » progressive d'un milieu sans objet.

Ensuite les élèves apprenaient à détruire les systèmes planes, le plan devait faire apparaître l'espace. Exter accordait une importance particulière à la naissance de la structure plane. Elle disait qu'il fallait toujours se souvenir du moment où la surface plane commençait à « respirer », toujours savoir quand et à la suite de quoi cette respiration survient. C'est avec ce moment que sont liées les caractéristiques de cet espace naissant.

C'est avec virtuosité, avec un sens artistique sûr, qu'Exter exposait les principes de la composition intérieure, si chère aux peintres français, principes selon lesquels on peut atteindre la notion d'espace à l'aide d'une peinture plane.

Elle y consacrait beaucoup de temps, donnait beaucoup d'exemples, parfois de sa propre peinture, mais le plus souvent elle allait au chevalet et peignait elle-même, décrivant chaque mouvement de son pinceau, chaque touche de peinture. Exter était totalement convaincue que le cubisme était le premier et unique mouvement de peinture après la Renaissance à avoir accompli des changements globaux dans la compréhension de la composition : le cubisme affirmait la surface plane du tableau comme une globalité, il donnait un sens égal aux zones d'objets et aux zones d'espace entre les objets. C'était une découverte du cubisme et les élèves devaient en avoir bien conscience. Bien sûr, Exter considérait le cubisme non comme une somme de procédés mais comme une philosophie de l'art, comme une vision du monde. Et, bien sûr, aucun élève du Studio ne devait peindre uniquement à la manière cubiste. Mais l'école du cubisme était obligatoire.

Quand les élèves peignaient des natures mortes, progressivement, de cours en cours, ils « entraînent » dans le cubisme. Ils commençaient par une représentation réaliste, puis ils rendaient la forme de plus en plus abstraite, souvent jusqu'à des expressions de plus en plus éloignées de la réalité. On ré-assemblait sans cesse la forme, on la ré-assemblait à la manière cubiste. En même temps, Exter veillait particulièrement à ce que, quel que soit le niveau d'abstraction et de transformation de la composition de la forme, son lien avec la réalité ne soit jamais perdu. Au Studio, on accordait une place centrale à la nature morte. Et ce n'était pas fortuit : Exter y voyait le genre le plus pictural.

Il faut encore ajouter qu'Exter a toujours travaillé avec ses étudiants, elle n'avait pas le dédain, la condescendance du maître, qui connaît les réponses à toutes les questions et qui regarde le monde de la hauteur de son savoir.

Son chevalet se trouvait dans la classe, et les élèves voyaient comment naissait la forme dans sa peinture, comment elle « se frayait un passage » à travers des

pressentiments informes et vagues. Comment la forme se cherchait, éveillait la couleur, et comment cette dernière découvrait en elle-même le principe actif de construction. Comment s'animait la surface de la toile. Comment la composition s'assemblait, prenait de l'assurance et de la force.

La structure organisationnelle du Studio rappelait en de nombreux points celle de nombreuses académies parisiennes. On pouvait s'inscrire à un cycle de cours ou à un cours complet, on pouvait simplement suivre des séances séparées, c'est d'ailleurs ce que faisaient Vassili Tchekryguine et Solomon Nikritin. Celui-ci se rappelait qu'il venait au Studio pour étudier « les procédés de Matisse et de Picasso ».

Encore un point très important. Au bout de quatre à six semaines après son ouverture, le Studio devint plus qu'un établissement d'enseignement, une sorte de club de création, pour tous, pas uniquement pour les peintres. Il est vrai que les cours de se limitaient jamais au seul domaine de la peinture.

Exter pouvait parler pendant des heures de littérature. Elle y revenait toujours et à toute occasion. Le plus souvent, en relation avec les problèmes de structure d'un tableau, sa construction et son rythme. Elle était convaincue que dans l'art nouveau il est difficile de se repérer si on ne sent pas la poésie moderne. Elle-même la connaissait très bien et avait des liens d'amitié avec de nombreux poètes : Akhmatova, Goumilev, Kouzmine, Khlebnikov, Mandelstam, Maïakovski... Elle était persuadée que le son dans la poésie nouvelle était assimilé à la couleur, qu'il était souvent aisé de découvrir dans des vers des arguments qui confirmaient les recherches en peinture.

En octobre 1918, des changements fondamentaux se produisirent au Studio. Tout d'abord, Exter invita des peintres kieviens à enseigner, et il se créa un collège d'enseignants, dont le président fut le peintre Pavel Pastoukhov. Ensuite, Exter partagea la direction du Studio avec Isaac Rabinovitch. Et enfin, Le Studio ouvrit une sorte de section de production et reçut des commandes pour la réalisation de spectacles, la décoration de locaux, la préparation d'affiches.

On sait que le Studio réalisa les décors pour les spectacles de la troupe de ballet de Mikhail Mordkine, peignit des panneaux pour la salle du Club littéraire et artistique... En même temps, on commença à organiser des conférences hebdomadaires qui n'étaient pas destinées uniquement aux élèves mais ouvertes à tous. Et elles n'étaient pas consacrées seulement à la peinture. A cette époque, il y avait à Kiev de nombreux écrivains, metteurs en scène, acteurs et critiques qui avaient fui Moscou et Pétrograd. Il est difficile de nommer une personne qui ne soit pas venue au Studio ou qui n'y ait pas fait une conférence.

Voici quelques sujets de conférences parmi tant d'autres : Alexandre Tairov « Le rôle du peintre au théâtre », Iakov Tuguenhold « L'art de demain », Ilya Ehrenbourg « Les valeurs de l'art contemporain », Nicolas Evreinov « Le théâtre et l'échafaud », Leonid Vygotski « Le théâtre et la révolution » ; Vassili Tchekryguine parla de la



peinture contemporaine et de la philosophie de Nietzsche, Victor Chklovski de poésie...

Les KievienS aussi donnaient des conférences : les poètes Benedikt Lifchitz (sur les théories de l'art contemporain) et Vladimir Makkavejski (sur le graphisme chinois), le critique Stepan Mokulski (sur la comédie populaire italienne), la danseuse Bronislava Nijinska revenue à Kiev... On projetait d'éditer des livres : une série de monographies sur les peintres contemporains. Cependant une grande partie des plans ne purent être réalisés.

En janvier 1918, Pavlo Skoropdsky abdiqua du trône d'hetman. Le 4 février 1919, les troupes de l'Armée rouge entrèrent à Kiev. Exter partit à Odessa, où les bolcheviques n'arrivèrent que bien plus tard. Le Studio subsista encore très peu de temps sous la direction d'Isaac Rabinovitch. C'est lui, d'ailleurs, qui lui donna le nom d' « Ecole libre de peinture Alexandra Exter ». Au printemps 1919, le Studio cessa d'exister.

Gregori Fedorovitch Kovalenko, traduit par Elisabeth Népomiaschty