

MALEVIČ (1878-1935)

Kazimir Malevič, malíř a teoretik, je jedním z průkopníků abstraktního umění. Proslaví se především jako tvůrce suprematismu – nepředmětného umění – který označuje za „supremaci čistého pocitu ve výtvarném umění“. Zpočátku maluje v primitivizujícím stylu, později vytváří kubofuturistická díla, jež jsou interpretací kubismu ve futuristické koloristice. Jeho skutečně radikální postoje se ovšem projeví až v roce 1915, kdy

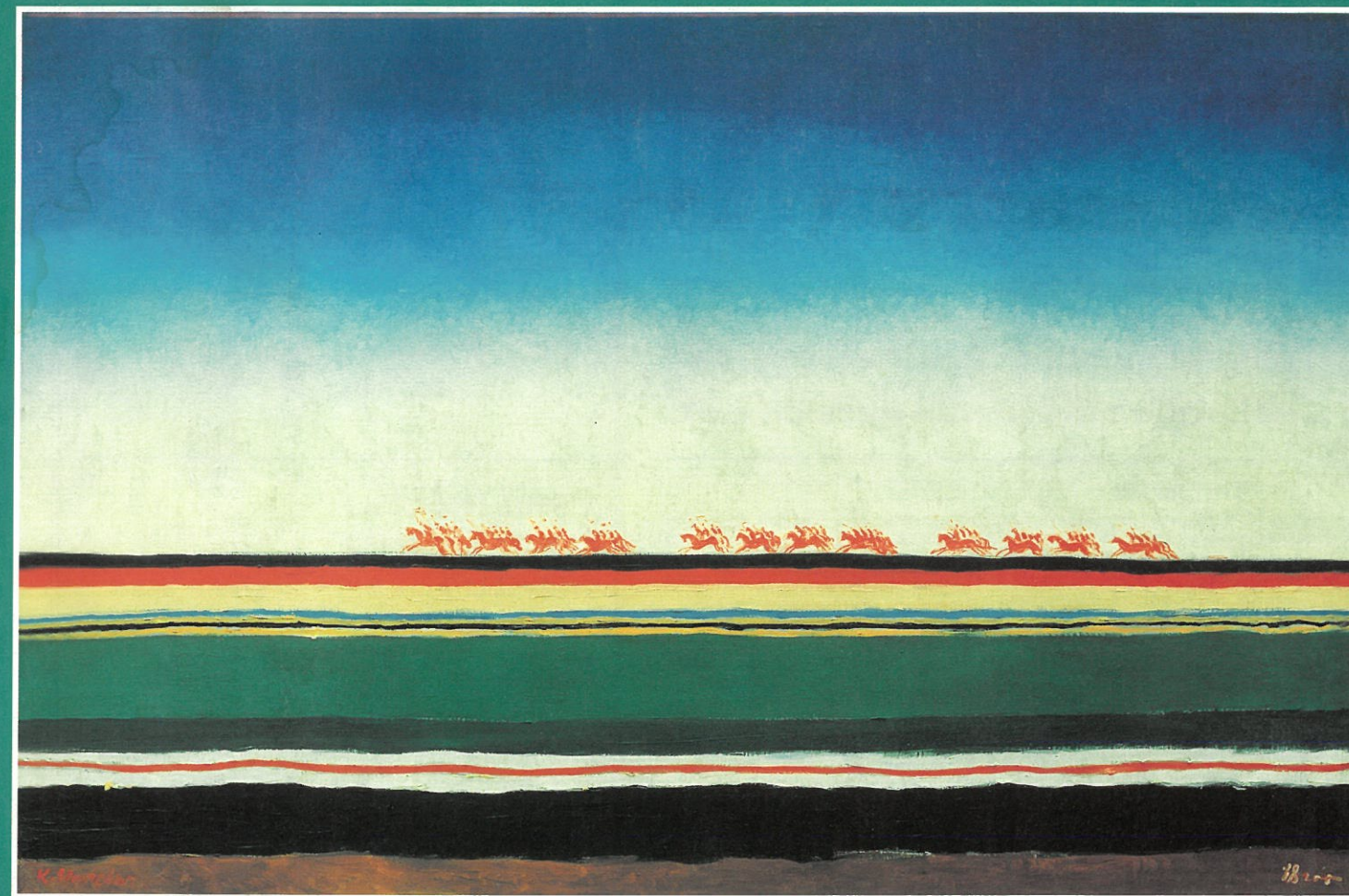
vystavuje svůj slavný *Černý čtverec na bílém pozadí* a publikuje manifest suprematismu. V dalších letech se věnuje především teoretickým úvahám a pedagogické činnosti, na určitou dobu dokonce přestává úplně malovat. Na sklonku života, kdy se vrátí k figurativní malbě, se setkává s kritikou a vzrůstající nedůvěrou sovětské moci.



◀ SUPREMUS Č. 56
1916; 80,5 x 71 cm
Ruské státní muzeum,
Sankt Petersburg



NEJVĚTŠÍ MALÍŘI ŽIVOT, INSPIRACE A DÍLO



KAZIMIR MALEVIČ č. 100

TÝDENÍK CENA 39 Kč

ISSN: 1212-8872

NEJVĚTŠÍ / V MALÍŘI

č. 100

KAZIMIR MALEVIČ

OBSAH

MALEVIČŮV ŽIVOT str. 3

DÍLO str. 8

Žně – 1911	str. 8
Kompozice s Monou Lisou – okolo r. 1914	str. 10
Černý kříž – 1915, 1924 a 1927	str. 12
Černý čtverec – 1915, 1924 a 1929	str. 14
Suprematismus – okolo r. 1915	str. 16
Supremus č. 58 – 1916	str. 18
Hlava venkovana na červeném kříži – 1928-1932	str. 20
Rudá jízda – 1928-1932	str. 22
Složitá předtucha – 1928-1932	str. 24
Dívka s hřebenem – 1932-1933	str. 26

MALEVIČ A JEHO SOUČASNÍCI str. 28

MALEVIČ VE SVĚTOVÝCH MUZEÍCH str. 31

AUTOŘI FOTOGRAFIÍ:

Obálka: AKG Paris; str. 3: Bridgeman Art Library (dále jen BAL); str. 4: AKG Paris; str. 5: nahofe: BAL; uprostřed a dole: AKG Paris; str. 6: BAL; str. 7 a 8: AKG Paris; str. 9: Scala; str. 10: AKG Paris; str. 11: BAL; str. 12 až 15 a str. 17: AKG Paris; str. 18 až 21: BAL; str. 22 a 23: AKG Paris; str. 24: BAL; str. 25: AKG Paris; str. 26 až 29: BAL; str. 30: nahofe: AKG Paris, uprostřed a dole: BAL; str. 31: BAL; str. 32: AKG Paris.

Reprodukce děl Natálie Gončarovové (str. 28), Michaila Larionova (str. 30), Vasilije Kandinského (str. 30), Fernanda Légera (str. 30), Franka Stelly (str. 31): © Adagp, Paris 2000

DISTRIBUCE

WillMark CZ s.r.o.
Hybernská 32
110 00 Praha 1
e-mail: maliri@willmark.cz

PŘEDPLATNÉ, CHYBĚJÍCÍ ČÍSLA A POŘADAČE

SEND Předplatné s.r.o.
Antala Staška 80, P.O.BOX 141, 140 21 Praha 4
Tel.: 02/6100 6609, Fax: 02/6100 6563
e-mail: send@send.cz; www.send.cz

NEJVĚTŠÍ MALÍŘI

Vydavatel:
Eaglemoss International

Redaktorka českého vydání:
Martina Špačková

Adresa redakce:
Inverze, Podvinný mlýn 669
190 00 Praha 9
e-mail: maliri@inverze.cz

Vytištěno v Polsku

15 výtisků + jeden pořadač ZDARMA 585,- Kč
30 výtisků + dva pořadače ZDARMA 1131,- Kč, (platíte 29 výtisků)
60 výtisků + čtyři pořadače ZDARMA 2184,- Kč, (platíte 58 výtisků)
Pořadače obdržíte max. do 8 týdnů po uhrazení předplatného.

Předplatné a chybějící čísla můžete uhradit složenkou typu C, kterou obdržíte na každé poště. Jako adresáta vyplíte firmu SEND Předplatné s.r.o. a jako odesílatele uvedte čitelně Vaši adresu. Do zprávy pro příjemce na druhé straně složenky napište Největší malíři a požadovaná čísla. Jako částku uveďte jednu z výše uvedených možností podle typu předplatného. Jednotná cena za každý starší výtisk časopisu je 44 Kč včetně poštovného a balného.

Zastoupení na Slovensku: L.K. Permanent, s.r.o., p.p. 4, 834 14 Bratislava, tel.: +421 7 444 537 11, fax: +421 7 443 733 11, e-mail: lkperm@lkpermanent.sk

KOLEKCE

Nové číslo představuje každý týden na 32 stranách umělce, který se zapsal do epochy, v níž žil. Každý sešit této série obsahuje dokonalé reprodukce, biografii, vysvětlení týkající se nejvýznamnějších děl a komentáře, jež umožňují porozumět jejich genezi. Týden po týdnu, sešit za sešitem si sami vytváříte skutečnou uměleckou knihovnu.

Kolekce obsahuje nejvýznamnější směry v dějinách umění – impresionismus, romantismus, baroko a současnost. Jednotlivá čísla lze ukládat do speciálních pořadačů, které si můžete objednat.

V PŘÍŠTÍM ČÍSLE: SURREALISMUS

Surrealismus, literární a umělecký směr, iniciovaný ve dvacátých letech XX. století ve Francii, vystupuje proti racionalismu a zkoumá hlubiny podvědomí. K jeho hlavním představitelům v malířském umění patří Magritte, Ernst, Masson, Miró a Dalí.



PRŮKOPNÍK MONOCHROMIE

Po Malevičově smrti (květen 1935) se podle rozhodnutí sovětské moci všechny jeho práce, které byly umístěny ve státních muzeích, přestěhují do skladů. Když bude v roce 1958 jeho dílo znovu objeveno, sehráje důležitou roli v tvorbě umělců spjatých se směrem „Nového realismu“, jako jsou Yves Klein (1928-1962) a Jean Tinguely (1925-1991). V sedmdesátých letech dvacátého století chovají k Malevičovi bezvýhradný obdiv autoři konceptuálního a minimálního umění (minimal art), jako například američtí malíři Ad Reinhardt (1913-1967) nebo Frank Stella (nar. 1936). Svým Černým čtvercem na bílém pozadí v podstatě započal monochromii, jež se v polovině dvacátého století stane takřka samostatným malířským druhem. Reinhardt maluje monochromatická čtvercová plátna, zbavená veškeré předmětnosti.

▲ FRANK STELLA: RED RIVER VALLEY

1958; 230,5 x 200 cm
Fogg Art Museum,
Harvard University Art
Museums

pomalovávají zdi na bílo a pak na bílé pozadí umísťují zelené kruhy, oranžové čtverce a modré obdélníky. Jeden ze svědků oněch představení prohlásí, že jsou to „suprematistické konfety, rozházené po ulicích města k překvapení jeho obyvatel“, a dodává, že na mnoha zdech bylo napsáno: „Veřejná místa jsou naše paleta.“ Profesoru Malevičovi a jeho studentům se skutečně jedná o překročení hranic malířského umění. Veřejné místo se stává novým územím pro uměleckou tvorbu. Podle umělcova názoru má být suprematismus přítomný všude, v každodenním životě každého člověka. Žáci pokrývají malbami podle vlastních nápadů městské zdi, ale také navrhuji nové potravinové lístky (!).

MALEVIČ VE SVĚTOVÝCH MUZEÍCH

FRANCIE

PAŘÍŽ • Musée National d'Art Moderne

NĚMECKO

KOLÍN NAD RÝNEM • Museum Ludwig
LUDWIGSHAFEN • Wilhelm Hacke Museum

NIZOZEMSKO

AMSTERDAM • Stedelijk Museum

RUSKO

GORKY • Muzeum umění
KRASNODAR • Státní muzeum výtvarného umění
MOSKVA • Treťjakovská galerie – Muzeum moderního umění
SANKT PETERSBURG • Ruské státní muzeum
SARATOV • Státní muzeum umění

USA

NEW HAVEN • Yale University Art Gallery
NEW YORK • Museum of Modern Art

VELKÁ BRITÁNIE

LONDÝN • Tate Gallery

ABSTRAKTNÍ UMĚNÍ A SOVĚTSKÁ MOC

Malevič je přesvědčen, že umělecká invence nezná hranic a je schopna zvítězit v každé zkoušce. Je třeba jen bojovat, aby se zabránilo návratu k „akademickému řádu“, s naprostou důsledností neustále potvrzovat nezávislost tvůrce na jakýchkoli institucích a zřetelně dávat najevo svoji přítomnost ve „světě umění“.

Umění samo pak musí být podle jeho názoru naprosto svobodné, zbavené veškerých společenských, politických či ideologických závislostí. V roce 1924 publikuje další ze svých zásadních teoretických prací pod názvem „Suprematistické zrcadlo“, kde nesouhlasí s komunistickou propagandou, která je v tehdejším sovětském umění stále všudypřítomnější. Po Leninově smrti (roku 1924) zavádí Stalin diktaturu. Veškeré sdělovací prostředky se stávají nástrojem ideologického boje. Umělci nejsou v o moc lepší pozici: jsou přísně zakázány všechny diskuze a kontroverzní publikace, také umění má sloužit indoktrinaci. Abstraktní a avantgardní umění je podrobováno nekompromisní cenzuře.

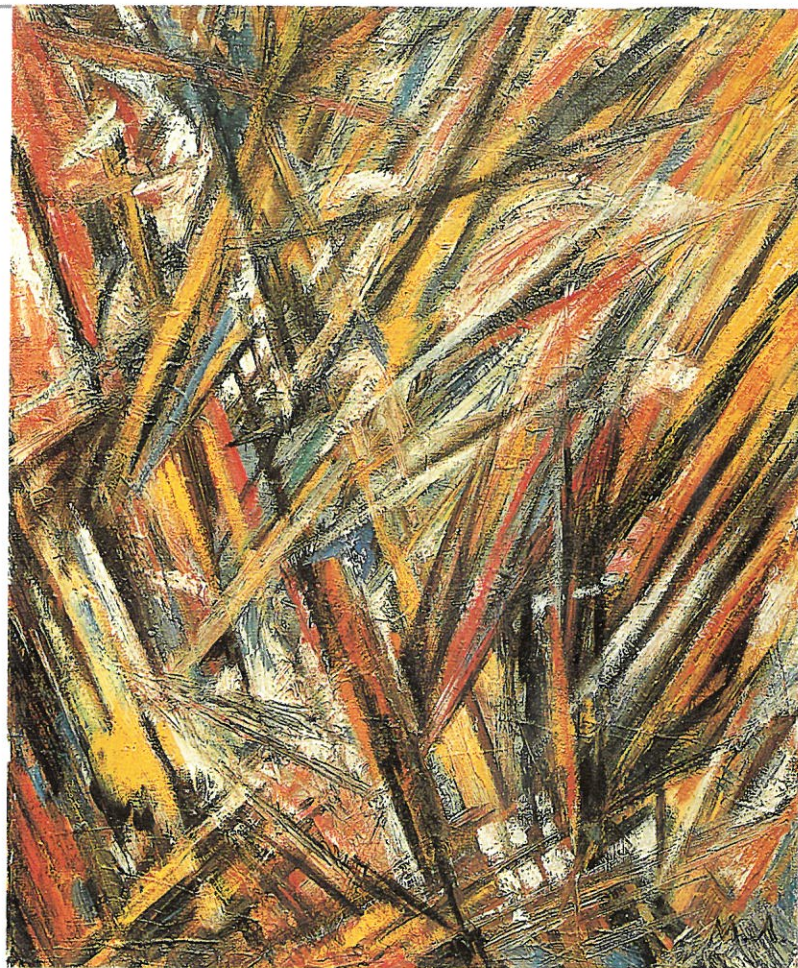
V atmosféře nesvobody ustoupí Malevičův entuziasmus hořkému rozčarování. Pod tlakem úřadů se umělec vrací k figurativnímu umění. Přesto se jeho prostřednictvím snaží vyjádřit svá nejnaléhavější posláním. Na poslední léta jeho života se klade stín politických čistek. Na Malevičově pohřbu v květnu 1935 se shromáždí davy lidí a stane se tak jednou z posledních spontánních manifestací společnosti proti sovětskému režimu.

k umění zcela osvobozenému od zátěže věcí, k umění zaměřenému pouze na pocity a emoce. Vyhlásí „supremaci čistého citu v umění“, odkud pochází také název nového směru.

Když umělec roku 1915 v Sankt Petersburgu na výstavě „O,10“ představí sérii obrazů, mezi nimiž je i *Černý čtverec*, rázně vstoupí do světa abstraktního umění. Jedná se o kompozice, které zobrazují výlučně jednoduché geometrické tvary, pomalované jednotnými barvami – suprematistická díla. Současně publikuje brožuru s názvem „Od kubismu a futurismu k suprematismu. Nový malířský realismus“. Ve svém pojednání malíř kvalifikuje suprematismus jako avantgardní malbu. Analyzuje hlavní umělecké směry a každý z nich posuzuje s ohledem na hodnoty, jaké přinesl ve vytváření další etapy dějin malířství. Poté se pouští do jejich tvrdé kritiky, aby ukázal, že pouze suprematismus předčí všechny ostatní. Malevič proti němu staví umění minulosti, které kopíruje přírodu, vysvětluje výsledky nového umění, umění nepředmět-ného, jež vylučuje vztahy ke skutečnosti a realismus jakéhokoli druhu. Stane se neúnavným řečníkem estetiky „nepředmětnosti“.

Od roku 1917 se Malevič sám aktivně účastní revolučních událostí. Horlivě vstupuje do Svazu levi-cových umělců a je společensky činný, především se podílí na působení státních Svobodných uměleckých ateliérů. V lednu roku 1919 uveřejní v novinách pro-volání, kterým vyzývá „soudruhy dělníky textilního průmyslu k práci v Ateliéru nového suprematistického umění a soudruhy dělníky průmyslu hutnického ke studiu nové symetrie kompozice a světla“. Vitebský svobodný ateliér čítá v té době na dvě stě žáků. V létě roku 1919 dostává Malevič nabídku, aby se na zmíně-né škole ujal ateliéru architektury a grafických umění. Na této škole se také v oné době představí s cyklem přednášek na téma avantgardního umění, jež se setkávají s velkým úspěchem.

Nezávisle na teoretických výkladech Malevič přivádí žáky na ulici, kde pracují na skupinovém díle inspiro-vaném suprematismem. Kolem hlavních cest Vitebska



▲ MICHAİL LARIONOV:
RAYONISMUS
1913; 49 x 40 cm
soukromá sbírka
Rayonismus definitivně
oddálil Maleviče od
Larionova.



◀ VASILIJ KANDINSKIJ:
V ŠERU
1919; 129 x 176 cm
Musée National d'Art Moderne, Paříž
Malevičovo přátelství s Kandinským
se datuje od společné účasti na 14.
výstavě Sdružení moskevských
umělců roku 1907.

▲ FERNAND LÉGER:
KONTRASTY TVARŮ
1913; 100 x 81 cm
soukromá sbírka
V letech 1911–1912 se v Malevičově
tvorbě objevují válcovité geometrické
útvary, podobně jako u francouz-
ského malíře Fernanda Légera.

Kazimir Malevič

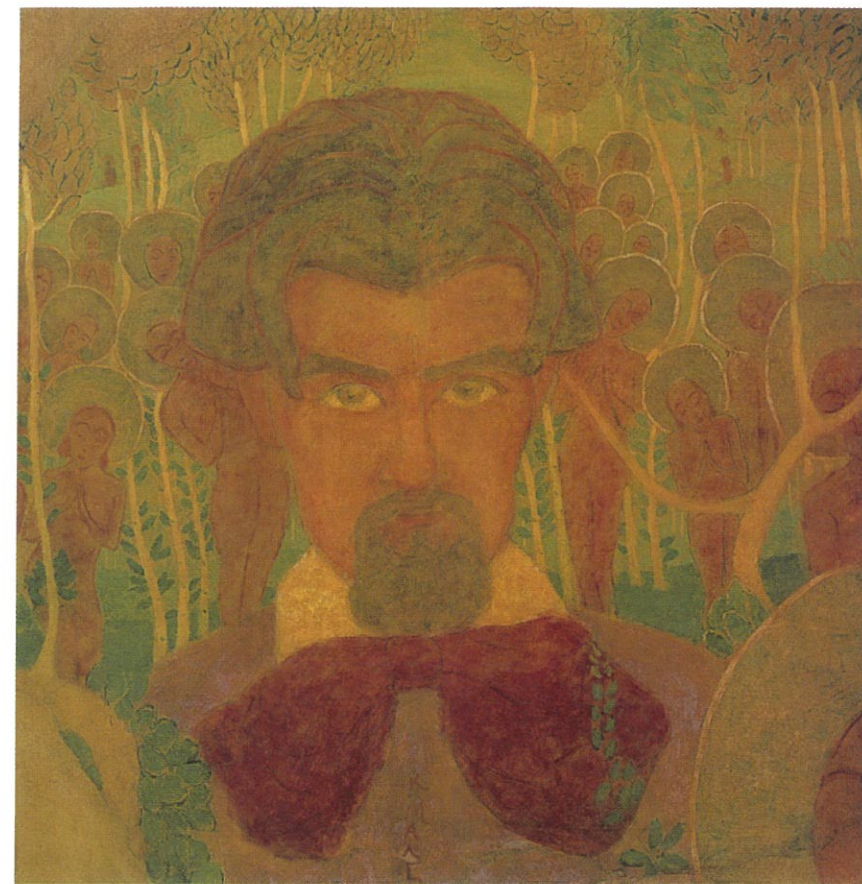
Kazimir Malevič, ruský malíř polského původu, se narodil na Ukrajině. Roku 1915 vyvolal jeho slavný *Černý čtverec* na výstavě v Sankt Petersburgu senzaci a pohoršení. Obraz se stal symbolem nového směru abstraktního umění – suprematismu. Radikální abstrakcionismus přinesl Malevičovi obvinění z reakčních tendencí a koncem téhož desetiletí dokonce šikanování ze strany sovětské moci.

Kyjev, hlavní město Ukrajiny, se terasovitě rozkládá na zelených pahorcích nad Dněprem. 23. února 1879 zde přišel na svět Kazimir Malevič. Jeho rodiče, Severin Malevič, polský katolík, a matka, pravoslavná Ukrajinka, Ludoviga Alexandrovna Galinovská, měli osm dětí – čtyři dcery (Wandu, Sewerynu, Wiktorii a Marii) a čtyři syny (Mieczysława, Kazimierza, Antoniho a Bolesława).

MLÁDÍ NA UKRAJINĚ

Rodina Malevičových žije v Jampolu, v charkovském obvodu. Doma se hovoří polsky. Otec pracuje jako podmistr v cukrovaru. Kazimir vyrůstá mezi cukrovárenskými dělníky a sedláky, kteří pěstují cukrovou řepu. V dětství ho sice fascinuje fungování rafinérie, ale mnohem více ho přitahuje venkov. Přáteli se s venkovskými dětmi a dokonce se stává vůdcem bandy, která svádí bitky s „továrními“ chlapci. V roce 1890 se Malevičovi usadí v nedaleké Parchomovce, kde je rovněž rafinérie cukru.

Dvanáctiletý Kazimir v sobě objeví vášeň pro umění. Rád pozoruje sedláky okopávající či sklízějící řepu touží vše, co vidí, namalovat. Sám si rozděluje barvy a vyrábí štětce. Otec v tom nejprve vidí hru a dokonce ho v ní povzbuzuje, ale – jak vzpomíná Malevič roku 1918 – „tento entusiasmus netrval dlouho“. Chlapec již tráví kreslením celé dny a ze školy nosí domů stále horší známky. Rodinná atmosféra začíná houstnout. Aby si Kazimir



▲ AUTOPORTRÉT,
STUDIE
K FRESCE
1907; 69,3 x 70 cm
tempera na lepence
Ruské státní muzeum,
Sankt Petersburg
Autoportrét devěťadvacetiletého Maleviče
poněkud připomíná
karikaturu: Rozčuchané
kučery, bradka a fan-
taskní kokarda rámuji
tvář s bledýma očima.

otce udobřil, souhlasí s tím, že bude studovat na zemědělské škole. V roce 1893 přichází další stěhování, tentokrát do okolí Kyjeva. Severin pohlíží na umělecké záliby syna se stále menším porozuměním. Matka, citlivá žena, která sama píše básně, ho naopak podporuje. O šestnáctých narozeninách zaveze chlapce do Kyjeva a v obchodě s barvami ho nechá, aby si vybral, co se mu bude líbit. Nyní je již zřejmé, že se Kazimirova zábava proměnila ve vášeň. V sedmnácti letech ho ovládá pouze jediné přání: složit přijímací zkoušku na kyjevskou školu výtvarného umění.

Tentokrát se ovšem střetne s otcovým kategorickým zamítnutím: syn bude pracovat! Když se v roce 1896 rodina stěhuje do Kurska, najde si Kazimir práci jako kreslič na ředitelství drah (trasa Moskva – Kursk), ale volný čas tráví s několika kolegy malováním a kreslením v plenéru. Roku 1901 se ožení s Kazimierou Zgleitzovou, Polkou, která je o osm let starší než on. V příštím roce umírá jeho otec, muž sotva sedmádesátiletý, na srdeční infarkt. Od této chvíle již nic nebrání tomu, aby se Kazimir mohl plně věnovat umění. S matčinou pomocí strádá, až konečně může odjet do Moskvy a studovat malířství.

VOLÁNÍ MOSKVY

Roku 1904 opustí Malevič provinční městečko a vydá se do Moskvy. Chce studovat na renomované Akademii malby, sochařství a architektury, která je známá pokrokovými metodami výuky. V rámci

“Když jsem byl malý chlapec, vždycky mi stroje připadaly jako masožravá zvířata. Zdálo se mi, že jsou to divoké a nevypočitatelné bestie, které číhají na jediný falešný pohyb svého pána, aby ho rozdrtily nebo zmrzačily.”

KAZIMIR MALEVIČ, 1933

přípravu na zkoušku navštěvuje kurzy Fjodora Roehrbega. V ateliéru se setkává s mnoha mladými lidmi z Ukrajiny, vznikají přátelství. Když v prosinci 1905 propuknou revoluční nepokoje, vydají se všichni na barikády. Malevič o tom po třiceti letech (1933) prohlásí: „Nějakým způsobem jsem si opatřil revolver a náboje. Byla to skutečná válka. V mé skupině měli někteří plné kapsy nejrůznějších zbraní a nábojů. Přidali se k nám další, ozbrojení loveckými puškami. Šli jsme na Červenou bránu, kde se bojovalo...“

Když všechno utichlo, vrací se Kazimir ke svým přípravám. Třikrát skládá zkoušku na Akademii, po každé neúspěšně. Po posledním pokusu, 13. srpna 1907, se rozhodne do dalšího již nepouštět. Nyní mu začíná skutečně problematické období. Do Moskvy přijíždí matka a manželka se dvěma dětmi, Anatolijem a Galinou. Pouze za pomoci rodiny může Malevič překonat své finanční obtíže.

Díky Fjodorovi Roehrbegovu se v březnu 1907 objeví dvě Malevičovy kresby na 14. výstavě Sdružení moskevských umělců, kde své práce vystavuje také Vasilij Kandinskij (1866-1944). Při této příležitosti se seznámí a brzy nato i spřátelí s Michaiilem Larionovem (1881-1964) a Natalií Gončarovovou (1881-1962). Umělecká osobnost těchto dvou malířů na Maleviče silně zapůsobí. I on pozvolna vstupuje do avantgardního prostředí, v soukromém životě ale právě tehdy prožívá krizi. Roku 1909 umělec opouští manželku, která se nedokáže déle potýkat s nepřetržitou chudobou a ustavičným stěhováním. Navíc od něj odchází i matka, jež se vrací na Ukrajinu. Malíř zůstane sám se synkem a dceruškou. Světí je v té době do péče Sofie Michajlovny Rafalovičové. Je to mladá, půvabná autorka básní a pohádek pro děti. Ještě téhož roku na podzim se stane Kazimirovou manželkou.

V jedenatřiceti letech se umělec podaří stabilizovat osobní život a zdá se, že má před sebou definitivně vytyčenou uměleckou dráhu. Stejně jako Larionov, Gončarovová a Kandinskij nyní náleží do avantgardní skupiny „Bubnovy Valet“ (Kárový spodek). Po roce 1911 obrací Malevič svoji pozornost k primitivizujícímu umění, jež se vyznačuje jednoduchostí a naivním realismem, s tematikou inspirovanou životem na venkově. S Larionovem a Gončarovovou opouští „Kárového spodka“ a v březnu roku 1912 se zúčastní výstavy nazvané „Osliny chvost“ (Oslí ocas), kde prezentuje své kubofuturistické práce. Během následujících dvou let je nadmíru aktivní. Ilustruje knížky, přednáší, podepisuje manifesty. Zkouší režírovat, navrhuje dekorace a kostýmy pro futuristickou operu „Vítězství nad sluncem“. V jeho tvorbě dochází k zásadním proměnám. Když roku 1914 vypukne



“Zničil jsem kruh horizontu a vystoupil z kruhu předmětů.”

KAZIMIR MALEVIČ

válka, začíná epocha dalekosáhlých událostí. Malevič se účastní vlasteneckých akcí a vytváří propagandistické plakáty. Ve stejné době se musí vyrovnat se smrtí syna: Anatolij umírá na tyfus. Jeho ztráta, podobně jako válka, pro malíře představují strašlivý otřes. Ze své umělecké dráhy však neustoupí ani o krok.



“Rozum je pro umělce jako galejnická pouta – proto také všem umělcům přeji, aby rozum ztratili.”

KAZIMIR MALEVIČ, 1924



▲ PABLO PICASSO:
HUDEBNÍ NÁSTROJE

1912; 100 x 81 cm
Ermitáž, Sankt Petersburg

Malevič se mohl v Moskvě seznámit s kubistickými díly Pabla Picassa ze Ščukinových a Morozovových sbírek.

ILJA REPIN:
NEOČEKÁVALI

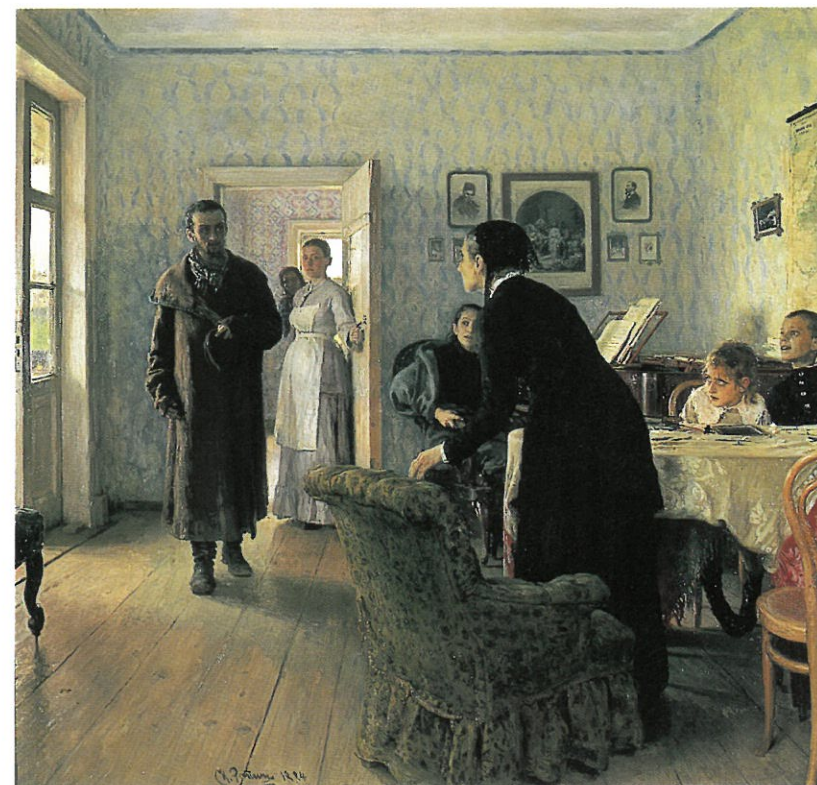
1884; 160,5 x 167 cm
Tretjakovská galerie, Moskva

Repinova realistická tvorba představuje umění typicky akademické.

Larionov v roce 1913, základem rayonismu (zářivá abstrakce; lučismus) je vyzařování barvy prostřednictvím odrazu světla od neviditelných předmětů. Malevič nesdílí tuto estetickou koncepci a vzdálí se svým dosavadním přátelům. Raději vytváří kubistické koláže po vzoru prací Pabla Picassa (1881-1973) a Georgese Braqua (1882-1963), jež má možnost shlédnout ve Ščukinových a Morozovových sbírkách. Na svých obrazech rozčleňuje hmotu, tak jako kubisté, ale jeho barvy mají blíže dílům futuristickým – jedná se o živé odstíny s metalickými odlesky. Roku 1913 navíc režíruje futuristickou operu „Vítězství nad sluncem“ a projektuje její výpravu. Již tehdy se objevuje myšlenka černého čtverce, který se později stane emblémem suprematismu: vystupuje jako část dekorace ve čtvrtém aktu, kde zakrývá slunce, jež se ukázalo ve třech předchozích.

SUPREMATISMUS

V roce 1915 píše Malevič v dopise příteli: „S konstatováním, že již kubofuturismus splnil svůj úkol, přecházím k suprematismu, novému malířskému realismu, k nepředmětnému umění.“ A tak se Malevič po období futurismu, kubismu a kubofuturismu obrací



Malevič, aneb hledání absolutna

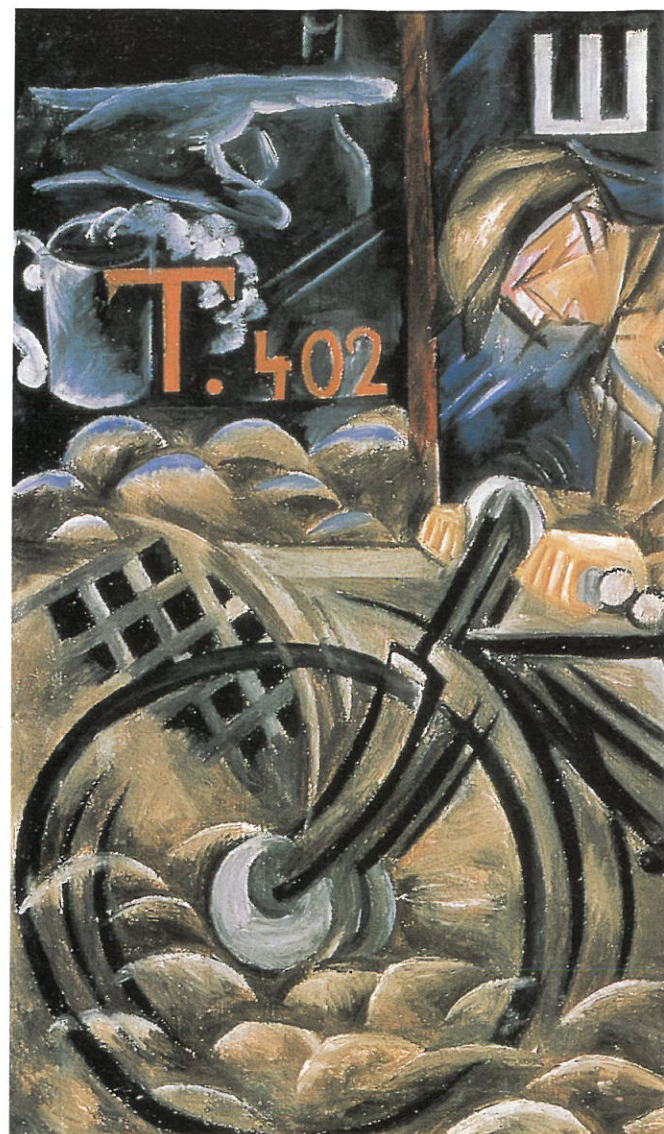
Malevič je nejen průkopníkem ruského abstraktního umění, ale také jedním z největších mozků dvacátého století. Jeho umělecké výsledky jsou úzce spjaté s metafyzickými úvahami. Malíř a teoretik propaguje umělecký směr, jenž sám vymyslel – suprematismus, a současně se aktivně podílí na uměleckém životě revolučního Ruska.

Kazimir Severinoviči Malevičovi je již šestadvacet let, když roku 1904 přichází do Moskvy, aby se pustil do studia umění. Několikrát – neúspěšně – se pokouší složit přijímací zkoušku na Akademii malířství, sochařství a architektury. Přípravuje se na zmíněnou zkoušku v letech 1905-1910 v ateliéru Fjodora Roehrbega, kde se projeví jako nadprůměrně schopný žák, který zanedlouho předstihne jak své kolegy, tak samotného mistra. Jeho studie a skici z těchto let mají blízko k pracím naturalistického malíře Ilji Jefimoviče Repina (1844-1930) a k impresionistickým dílům.

NATALIE GONČAROVÁ: CYKLISTA

1913; 78 x 105 cm
Ruské státní muzeum,
Sankt Petersburg

Gončarová a její manžel, Larionov, byli organizátory výstavy „Oslí ocas“ (1912).



PAUL CÉZANNE: TUČNÝ ČTVRTEK

1888; 100 x 81 cm
Puškinovo muzeum,
Moskva

V ruských sbírkách se nacházejí četná Cézannova díla, jež Malevič pečlivě studuje.



OD IMPRESIONISMU KE KUBISMU

Umělec si doplňuje vzdělání studiem moskevských malířských sbírek. Kulturní život v Moskvě je v prvních letech dvacátého století mimořádně živý. Obchodníci s uměním se proměňují v mecenáše a kupují mnoho děl soudobých francouzských malířů – mezi nimi také plátna Cézanna, Matissa, Picassa a Braqua. Sbírky Tretjakova, Morozova a Ščukina jsou veřejně přístupné. Malevič je horlivě navštěvuje a od roku 1907 je již v jeho pracích patrný souběžný vliv fauvismu a Cézannových děl.

Na 14. výstavě Sdružení moskevských umělců roku 1907 se Malevič prezentuje vedle takových malířů, jako jsou Vasilij Kandinskij (1866-1944), Michail Fjodorovič Larionov (1881-1964) nebo Natalie Sergejevna Gončarová (1881-1962), kteří v tehdejší ruském avantgardním malířství hrají prim. V této době se Malevič obrací směrem ke kubofuturismu a podobně jako Fernand Léger (1881-1955) redukuje své postavy (venkovany, žence a jiné) na kuželovité a válcovité útvary.

Ovšem za pět let, v roce 1912, bude pohlížet skepticky na rayonistické obrazy, jaké Larionov a Gončarová představí na výstavě „Oslí ocas“. Jak vysvětluje

PORTRÉT IVANA KLJUNA

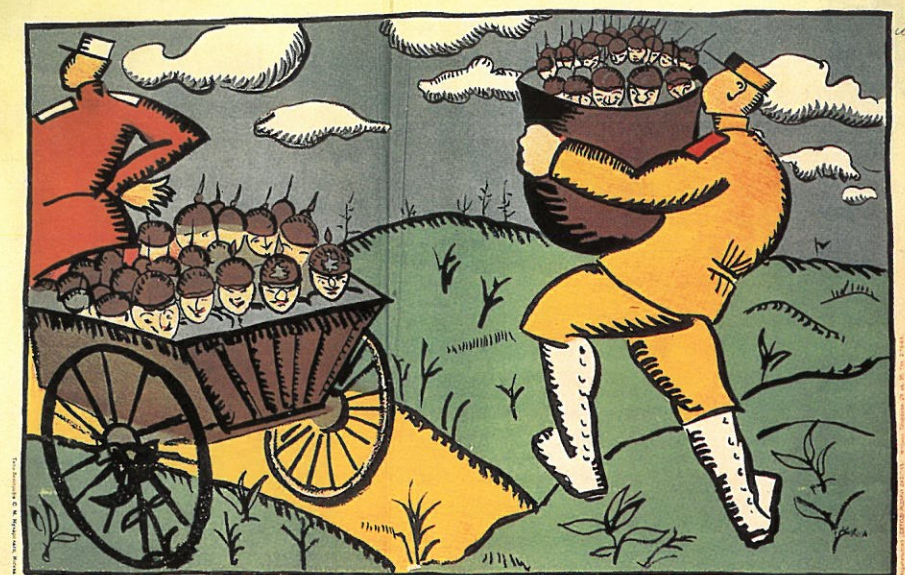
1912-1913; 112 x 70 cm
Ruské státní muzeum,
Sankt Petersburg

Malevič představil svého přítele, sochaře Ivana Kljuna (1879-1942), ve stylu typickém pro kubofuturismus.

NAŠIM FRANCOUZSKÝM SPOJENCŮM...

1914; 33 x 51 cm
litografie
Ruské státní muzeum,
Sankt Petersburg

Po vypuknutí války manifestuje Malevič svůj patriotismus realizací propagandistických litografií.



У союзников французов
Битых немцев полный урожай,
А у братьев англичан
Драных немцев целый чан.

„VÍTĚZSTVÍ NAD SLUNCEM“

V divadle Luna-Park v Sankt Petersburgu se 3. a 5. prosince 1913 odehrávají dvě představení futuristické opery Kručonicha a Matjušina „Vítězství nad sluncem“. Byla přijata s velkým nadšením a podíl na tom měly také Malevičovy dekorace, kostýmy a režie. Představení financoval Svaz mládeže (umělecké seskupení) a bezmála celý velmi skromný rozpočet pohltily náklady na pronájem divadelního sálu. Organizátoři si nemohli dovolit angažovat profesionální herce a zpěváky. Proto jádro souboru tvořili studenti a funkci orchestru musel převzít jeden jediný klavír!



NEDOSAŽITELNÁ PAŘÍŽ

V Petrohradě (dnešním Sankt Petersburgu) bude 30. prosince 1915 zahájena expozice „0,10“ (označovaná za „poslední futuristickou výstavu“), na níž Malevič představí třicet devět abstraktních obrazů, mezi nimi také slavný Černý čtverec. Iniciuje nové,



„NOVÝ“ (DIVADELNÍ KOSTÝM)

1913; 27 x 21 cm
černá křída, akvarel a čínská tuš na
papíře
Divadelní muzeum, Sankt Petersburg

MOSKVA A KREML, OKOLO R. 1900

fotografie

V roce 1904 Malevič opouští provincii a usadí se v Moskvě, kde si chce zdokonalit své umělecké vzdělání.

nepředmětné umění – suprematismus, směr, jehož název Malevič odvozuje „od supremacie čistého pocitu ve výtvarném umění“. V lednu 1916 publikuje umělec své první pojednání („Od kubismu a futurismu k suprematismu. Nový malířský realismus.“) a poté na přednáškách vysvětluje svoje koncepty a díla. Malevičova tvorba sice vzbuzuje zájem mnoha umělců, ovšem kritici a veřejnost jsou vůči ní naladěni spíše nepřátelsky. O rok později vypukne říjnová revoluce, kterou umělec přivítá s nadšením. Účastní se manifestací a setkání, připravuje program seznamování dělníků s moderním uměním. V Sankt Petersburgu a Moskvě, ale také v dalších městech vznikají Svobodné umělecké ateliéry.

Na konci roku 1919 Malevič přesvědčí Marc Chagall (1887-1985), tehdejší komisař pro umění v běloruském Vitebsku, aby učil v takovém Svobodném uměleckém ateliéru ve zmíněném městě. Ve škole uvedeného typu si žáci, často sotva čtrnáctiletí, sami

vybírají učitele a rozhodují o podmínkách přípravy na získání diplomu. Ctižádostí profesora Maleviče je uvolnit tvůrčí energii, která se v každém z jeho žáků skrývá. Často jim na hodinách opakuje: „V našich ateliérech již nemalujeme obrazy, ale budujeme základy nového života.“ V únoru 1920 vyzdobí tehdejší žáci ateliéru sál, kde se má uskutečnit konference na téma boje s nezaměstnaností.

V dubnu a květnu téhož roku se odehrají dvě pro umělce důležité události, jež ho přivádějí zpět do Moskvy: Sofia Michajlovna mu porodí dcerku Unu a bude zahájena 16. státní výstava, věnovaná jeho tvorbě, na níž se představí sto padesát tři díla. Malíř ovšem již před delší dobou odložil štětec a vzal do ruky pero, věnuje se rovněž experimentům v jiných oblastech: nyní ho zajímá užité umění a architektura.

Veřejnost a umělecké kruhy konečně začínají Malevičovu umění rozumět a akceptovat je. Sovětská moc však k němu chová vzrůstající nedůvěru. Umělec stále silněji touží odjet do západní Evropy a hledat tam

TATLIN A MALEVIČ – ZNESVÁŘENÍ PŘÁTELÉ

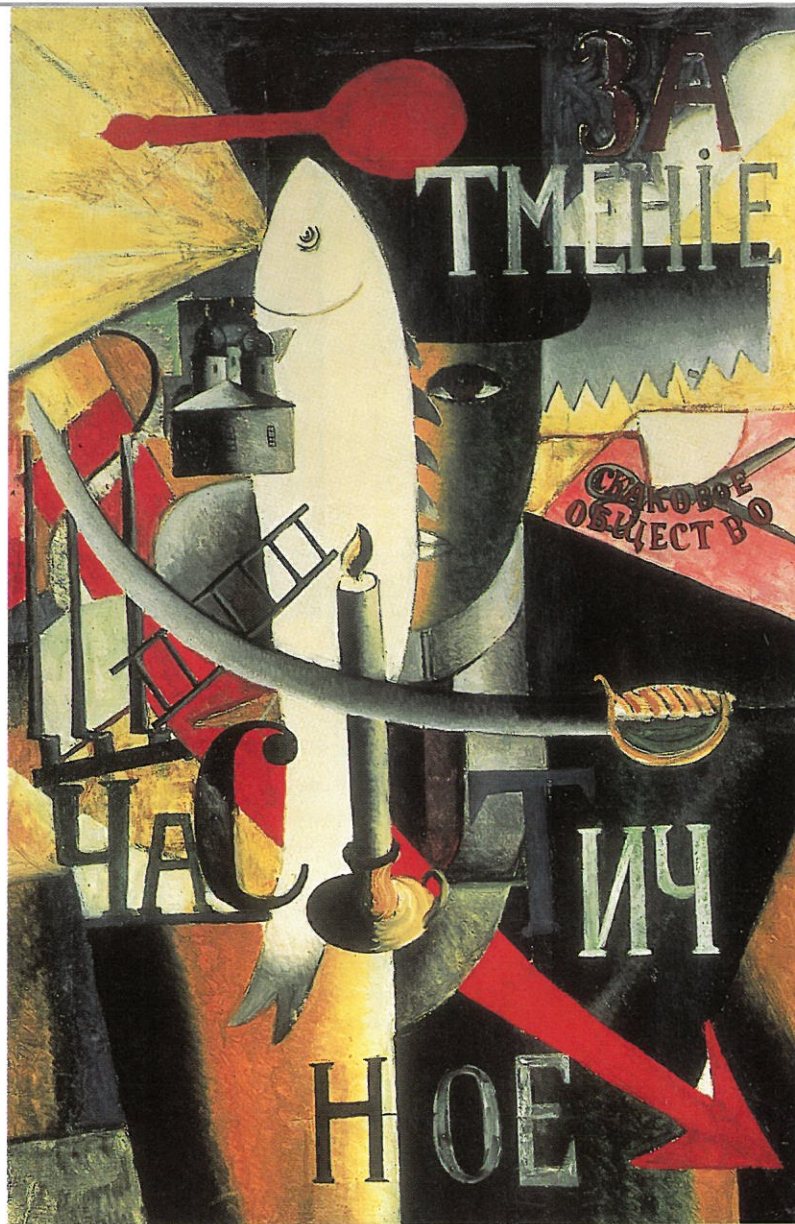
Kazimira Maleviče a Vladimira Tatlina (1885-1953) zpočátku pojilo upřímné přátelství. Oba pocházeli z Ukrajiny, Moskvané se stali z vlastního rozhodnutí. Oba, každý po svém, hledali avantgardní prostředky umělecké exprese a vzájemně se obdivovali. Brzy však místo obdivu zaujala chorobná žárlivost. Jeden i druhý chtěl být vůdci ruské avantgardy, a tak začíná souboj o prestiž. Jejich soupeření se vyhrloilo do té míry, že „poslední futuristická výstava“ pod názvem „0,10“ musela být rozdělena na dvě části: jednu zaujaly kompozice Maleviče a jeho stoupenců, druhou zase Tatlina a umělců, kteří jsou s ním spřízněni.



▲ ANGLIČAN
V MOSKVĚ
1913-1914; 88 x 57 cm
Stedelijk Museum,
Amsterdam

Zářivě červená lžička
byla symbolem ruských
futuristů, s nimiž se
Malevič setkal krátce
před rokem 1914.

◀ TATLIN
(S DÝMKOU)
VEDLE SVÉ
OBLÍBENÉ
MAKETY POMNÍKU
TŘETÍ
INTERNACIONÁLY
1920
fotografie
soukromá sbírka



◀ DÍVKA
S HŘEBENEM
1932-1933; 35,5 x 30,1 cm
Tretjakovská galerie,
Moskva

V posledních letech života realizuje Kazimír Malevič mnoho portrétů, ať už skutečných, nebo imaginárních. Zde prezentované plátno, *Dívka s hřebenem*, je právě takovou fantastickou podobiznou. Mladá, světlavá osoba připomíná loutku. Lehce se usmívá a její doširoka otevřené oči hledí přímo na pozorovatele. Postavu s nehybným pohledem, která zaujímá strnulou pózu, Malevič oblékl do naprosto neobvyklého a fantastického úboru v suprematistických barvách: červená na černé, žlutá, zelená a tmavomodrá v sousedství červené. Dívčin oděv je tedy sám o sobě suprematistickou kompozicí. a co víc, předmět, jenž spočívá v dívčiny vlasech, není v žádném případě obyčejný hřeben, nýbrž čistá forma, umístěná za hlavou postavy.

Obecně vzato, představuje Malevič svoji modelku s určitou dávkou naturalismu, rozhodně ovšem překračuje rámec konvenčního naturalismu a během práce na portrétu používá suprematistické barvy a tvary. Při malování této sympatické postavy umělec zachovává veškerou vitalitu, kterou se vyznačuje jeho umělecká vize. Interpretace díla se skládá ze dvou etap: v první chvíli pozorovatel vnímá dílo především jako portrét a obdivuje ho, poté dochází k přesvědčení, že

má co do činění s jednou z typických autorových suprematistických kompozic.

Na rozdíl od své malířské tvorby ze suprematistického období, která je naprosto nefigurativní a vyhýbá se jakékoli interpretaci předmětného světa, vrací se Malevič obrazem *Žnečky* k oběma otázkám. Po cyklu sedláků bez tváří (malovaných od roku 1928), přichází s novým cyklem vyobrazení, na kterých představuje přírodu. Témata zůstávají tatáž: venkovský svět a kořeny tradičního Ruska. Podobně jako *Žnečky* jsou i ostatní obrazy méně patetické než práce z předchozího období, ba dokonce se na první pohled zdá, že mají více půabu a folkloristických rysů. Za onou zdánlivě přístupnější formou se ovšem skrývá politické poslání. Mohlo by se zdát, že se umělec svým návratem k figurativní malbě přibližuje propagandistickému umění, jež oslavuje práci a socialistické hrdiny. Ve skutečnosti s ní kategoricky nesouhlasí: svědčí o tom podobizna selek strnulých v bezmála válcových úborech, obklopených štavnatými barvami. Svěbytné, čisté barvy a tvary žijí v uměleckém díle samy o sobě a pro sebe, po svém dokazují to, co Malevič označoval za „supremaci pocitu nad jevy předmětné přírody“.

▼ ŽNEČKY
okolo r. 1930; 71 x 103,2 cm
Ruské státní muzeum,
Sankt Petersburg



Dívka s hřebenem

1932-1933



▲ AUTOPORTRÉT

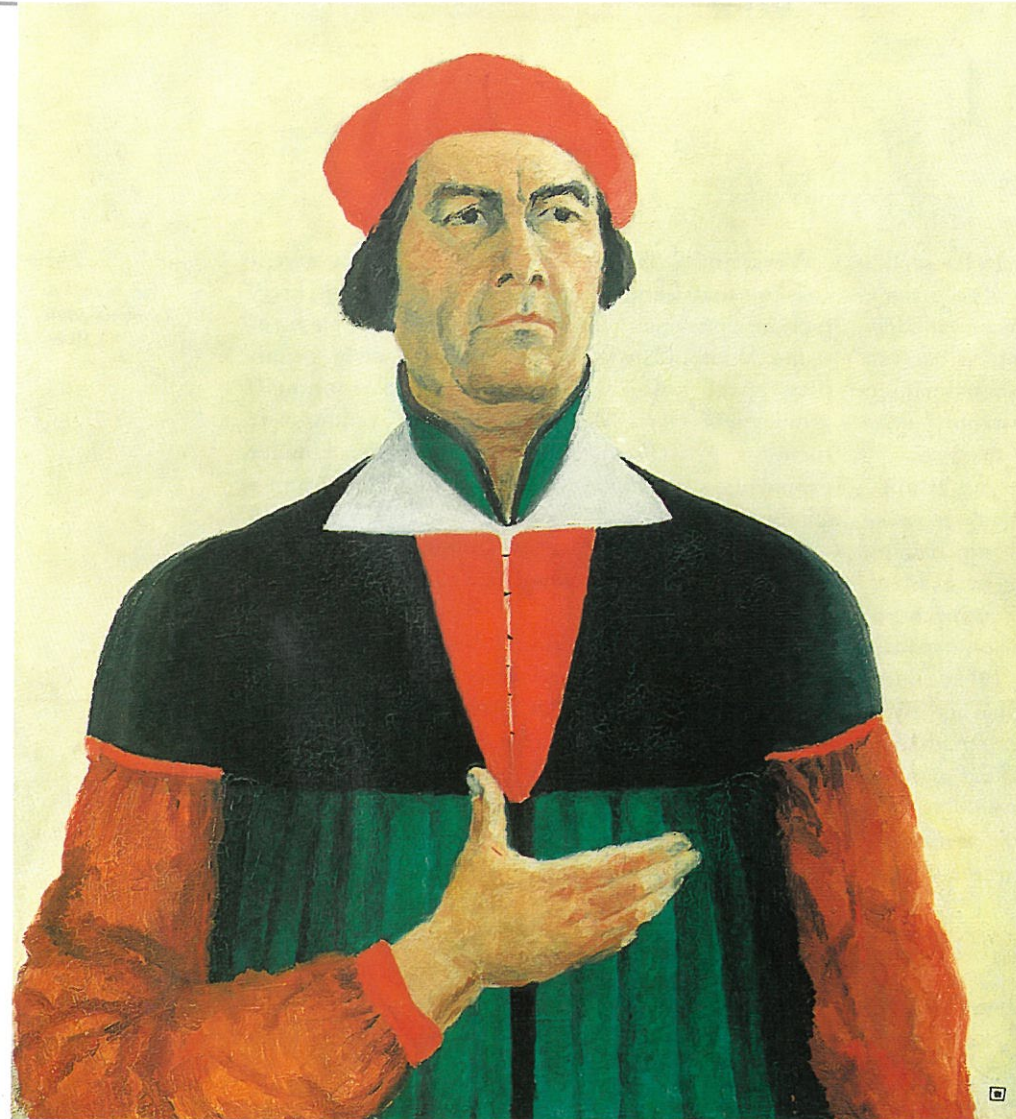
1933; 73 x 66 cm
Ruské státní muzeum,
Sankt Petersburg

Tento autoportrét představuje nadčasovou vizi umělce v hieratické póze a Malevič jej maluje ve svých pětapadesáti letech.

◀ PRAVIDLA NÁSTĚNNÉ MALBY

1919; 34 x 21,8 cm
tužka a akvarel na papíře
Ruské státní muzeum,
Sankt Petersburg

Profesor Malevič je autorem mnoha děl, které šíří a vysvětlují jeho koncepci suprematismu.



KALENDÁRIUM

- 1878 – 23. února se v Kyjevě narodí Kazimír Severinovič Malevič
- 1901 – Malevič se ožení s Kazimierou Zgleitzovou
- 1905 – se skupinou přátel z ateliéru Fjodora Roehrberga se aktivně účastní revolučních bojů
- 1907 – na 14. výstavě Sdružení moskevských umělců představí dvě kresby
- 1909 – uzavře druhý manželský svazek, se Sofií Michajlovnou Rafalovičovou
- 1910 – účastní se první výstavy avantgardní skupiny „Kárový spodek“, zorganizované v Moskvě
- 1913 – Malevič navrhuje dekorace a kostýmy pro operu „Vítězství nad sluncem“
- 1915 – prezentuje svá díla na expozici „0,10“ v Sankt Petersburgu
- 1920 – 16. státní výstava věnovaná Malevičově tvorbě (Moskva)
- 1925 – umírá Sofie, druhá manželka umělce
- 1927 – Malevič krátce pobývá ve Varšavě a Berlíně; v červenci se po třetí ožení, s Natalií Andrejevnou Mančenkovou
- 1929 – v Tretjakovské galerii v Moskvě se uskuteční retrospektivní výstava umělcových děl
- 1935 – 15. května umírá v Leningradě Kazimír Malevič po dvouletém zápase s rakovinou

nové možnosti. Jeho touha roste do chvíle, kdy umírá jeho žena (roku 1925). Na počátku roku 1926 se Malevič uchází o výjezd do Francie, sní o Paříži. Po roce dostává svolení, ovšem pouze do Polska a Německa. Starou matku a šestiletou dcerku Unu zanechá doma a odjíždí do Varšavy na inauguraci Mezinárodní výstavy architektury (8. – 28. března 1927). Od 1. dubna je v Berlíně, ale již 5. června se vrací do Leningradu (jak byl roku 1924 přejmenován Petrohrad), z Ruska totiž obdržel znepokojivý dopis, jenž ho přiměl k okamžitému návratu. Obsah zmíněného dopisu zůstává neznámý. Víme však, že ona náhlá výzva k návratu malíře silně rozrušila. Za hranice se pak již nikdy nedostal.

Malevič se znovu stává profesorem, tentokrát na Státním institutu dějin umění. Jednou z jeho žaček je pětadvacetiletá Natalie Andrejevna Mančenkova, s níž se v červenci 1927 ožení. Je mu čtyřicet devět let. Znovu se vrací k malování obrazů.

Po pobytu v Berlíně začíná mít vážné problémy s NKVD, je podezřelý z proněmecké špionáže a pravidelně se musí podrobovat výslechům. Tretjakovská galerie sice roku 1929 organizuje retrospektivní výstavu jeho tvorby, ovšem v oficiálních kruzích upadl v nemilost. Je pod trvalým policejním dohledem, cenzura stále častěji zamítá jeho články. V roce 1930 bude dokonce určitou dobu vězněn, je také propuštěn z práce v leningradském Domu umění. Umělcův zdravotní stav se zhoršuje, podíl na tom má nepochybně psychické i fyzické pronásledování, které v posledních letech zažil.

V roce 1933 zjistí, že má rakovinu. Umírá o dva roky později, 15. května 1935. Přál si, aby se pohřeb stal poslední manifestací jeho uměleckého hledání. V souladu s poslední vůlí bude pochován v černo-bílo-červeném úboru a rakvi podle vlastního návrhu, ozdobené černým čtvercem na bílém pozadí, jenž se po uzavření víka ocitne přímo nad tváří zemřelého.

“Byl prostředního vzrůstu, silný, tvář plnou jizev po vřídcech. Hovořil s běloruským nebo snad polským přízvukem. Měl profesorské vzezření, vystupování poněkud suché, ale mírné a velmi přesvědčivé, díky kterému působil jako velmi přitažlivý člověk.”

NATAN EFROS, MALEVIČŮV ŽÁK, 1920

Žně – 1911

Malevičovy obrazy z let 1907-1912 svědčí o jeho tehdejší živém zájmu o primitivní, naivní lidové umění. Jedná se o přísné, bezprostřední umění, které si libuje v čistých barvách a velmi jednoduchých tvarech. Umělec jím byl nadšen již od nejútlejšího věku, jako chlapec se věnoval vyšívání a krajkářství, jemuž se naučil od své matky.

Venkovanka s vědry a dítětem je představena primitivizujícím stylem. Malevič zde přebírá charakteristické vlastnosti naivní lidové malby. Zachycuje banální scénu z venkovského života. Postavy ženy a dítěte, zcela zbavené estetické subtility, v těžkopádných pózách, v oděvech tlumených, matných barev, vypadají, jako by byly přilepeny na ploché pozadí. Těžké siluety umocňují představu beze spěchu vykonávané těžké práce. Tváře jsou bezvýrazné, díky nehybným, drsným rysům vypadají jako masky s otvory pro oči mandlového tvaru. Ploché nohy a ruce by mohly náležet dřevěným loutkám, jaké se prodávají na jarmarcích. Pouze kohout v zadním plánu po levé straně obrazu, jenž cosi zobe, vnáší do vyobrazení nesmělý anekdotický aspekt. Uvedené dílo a čtyři další v podobném stylu vystavuje Malevič na sklonku roku 1912 v rámci expozice nesoucí název „Moderní malířské umění“.

“Ve všem jsem napodoboval sedláky. Natíral jsem česnekem krajíc chleba, jedl rukama slaninu, běhal bos.”

KAZIMIR MALEVIČ, 1933



Ve stejném období maluje rovněž obrazy s venkovskou tematikou, ovšem docela jiným stylem, který tvůrčím způsobem rozvíjí myšlenky kubismu a futurismu. V kubofuturistických *Žních* mizí naivní, primitivní půvab a objevují se stále čistší a jednodušší geometrické tvary. Maleviče tu zajímají vztahy čisté formy s prostorem, který ji obklopuje. Umělec proměňuje své rolníky v mechanismy, jejich úborům – jakoby vytvořeným ze zprohýbaných, lesklých plechů – dává metalické barvy, nástroje omezuje na kontury hmoty, takže nám zobrazení lidí trochu připomínají bezduché, kovové roboty.

Barvy již nenanáší v plochých skvrnách, modeluje jimi tvary, z pozadí krajiny vydobývá vypouklé postavy sedláků, jejichž oblé, kuželovité a válcové formy mohou připomínat tuby francouzského malíře Fernanda Légera (1881-1955). Oba malíři dosáhli ve stejném období na svých plátnech podobných výsledků, a to zcela nezávisle na sobě: ani jeden z nich neznal tvorbu toho druhého.

ŽNĚ ▶

1911; 85 x 65,6 cm
Tretjakovská galerie,
Moskva

▼ VENKOVANKA
S VĚDRY
A DÍTĚTEM
1912; 73 x 73 cm
Stedelijk Museum,
Amsterdam



masového přesídlování venkovanů a kolektivizace půdy, je to protest proti ničení tradiční vsi.

Rovněž *Tři ženské postavy* zřetelně odkazují na pronásledování obyvatel Ruska. Postavy, namalované ve tlumených a smutných barvách, se odrážejí od smutného pozadí, vyvedeného v syrových tónech. Hlavy

tvoří monochromatické, oválné útvary, umístěné rovnoběžně do prostoru pozadí. Prázdné a ploché tváře nemají nic společného s chladným klidem barevných suprematistických plánů. Těmito mrtvými formami Malevič varuje před hrozbou totální dehumanizace. Pozorovatele obraz naplňuje hlubokým neklidem.

Složitá předtucha – 1928-1932

Při realizaci plátna nesoucího název *Složitá předtucha* (nebo také *Torzo ve žluté košili*) aplikuje Malevič jedno z pravidel „suprematistického dynamismu“, jež spočívá v přesunu různých plánů kompozice. Vysoký červený dům, bez oken a dveří, v pozadí vyvažuje celek horizontálně, postava z popředí zase rozšiřuje prostor vyobrazení směrem k pozorovateli. Malíři se podařilo docílit zdání velké vzdálenosti mezi malým domem a prvoplánovou postavou, která jako by vystupovala z obrazu dopředu, směrem, kde stojí divák.

Plátno má dva plány: dolní část, již tvoří čtyři vodorovné, barevně rozrůzněné pásy, a část horní, kde modrá barva přechází do bílé a která je až na červený dům zcela prázdná. Na pozadí oblohy umělec situoval

“V jeho tak různorodém díle byly ony poslední obrazy považovány za anomálii, za anachronické a podivné výtvary, za smutný konec jinak vynikající kariéry.”

CHARLOTTE DOUGLASOVÁ, 1983

postavu venkovana, oděného do tradiční jednoduché ruské rubášky a vzhledem připomínajícího strnulou loutku postavenou do ploché krajiny. Jeho tvář malíř zjednodušil na pouhý ovál bez očí. Podobně slepý je i zdejší červený dům, na němž nenajdeme jediné okno. Na téma *Složitá předtucha* Malevič napíše: „Kompozice se zrodila z pocitu prázdnoty, osamělosti a neschopnosti vyřešit životní problémy.“

Umělec nemaluje obličej, protože neumí ukázat člověka budoucnosti: budoucnost lidské bytosti pro něj představuje neprobádané tajemství. Nemůže si ji ani představovat, hlavně pokud se jedná o tvář venkovana odsouzeného k deportaci nebo trestu smrti. To, že Malevič namaloval sedláka bez obličej, je vlastně jakýmsi aktem odsouzení stalinovské politiky

► **SLOŽITÁ
PŘEDTUCHA
(ANEŽ TORZO VE
ŽLUTÉ KOŠILI)**

1928-1932; 99 x 79 cm
Ruské státní muzeum,
Sankt Petersburg



◀ **TŘI ŽENSKÉ
POSTAVY**

1928-1932; 47 x 63,5 cm
Ruské státní muzeum,
Sankt Petersburg

Kompozice s Monou Lisou okolo r. 1914

Kolem roku 1910 se Malevičův zájem začíná obracet ke kubismu. Pokouší se rozbít hmotu a zavrhnout perspektivu. V případě *Kompozice s Monou Lisou* (jinak nazývaného též *Částečné zatmění s Monou Lisou*) dává obraz do souvislosti se psaným slovem a umísťuje na plátno dva ruské výrazy, namalované velkými písmeny, označující „částečné zatmění“. Dává tím najevo, že malování neznamená pouhé zobrazování světa uchopitelného smyslu. Dosti ironické vyznění má zde reprodukce mistrovského díla Leonarda da Vinci, přilepená nad výstřižkem z novin s nápisem „Byt na prodej“. Jako by to nestačilo, Giocconda je navíc přeškrtnutá silnými červenými čarami. Všechno tyto prvky symbolizují odmítnutí starých

▼ ŽENA NA ZASTÁVCE TRAMVAJE
1913; 88 x 88 cm
Stedelijk Museum, Amsterdam



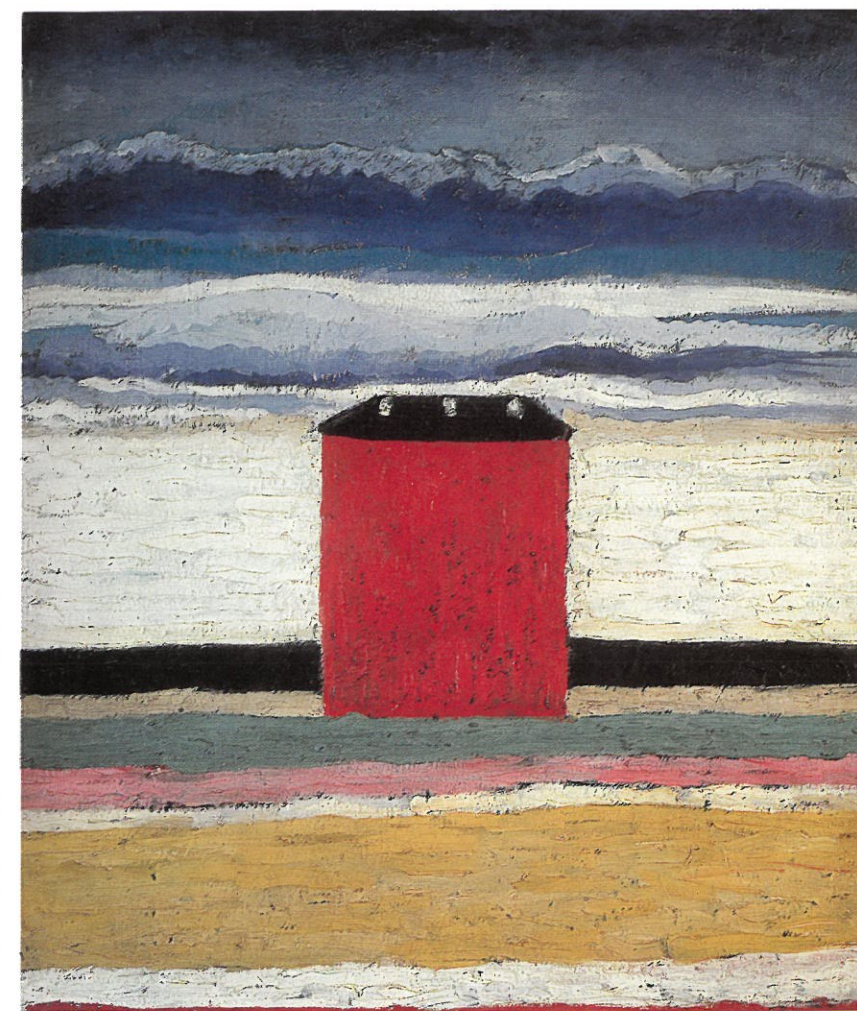
kánonů figurativního umění, jež Maleviče již ani v nejmenším nezajímá. Barevné skvrny jako by kompozici rozdělovaly, současně však máme dojem, že se na sebe vrství. Uvedená koláž představuje jedno z nejkrásnějších ruských kubistických děl.

Po vzoru francouzských kubistů pracuje Malevič s naprostou tvůrčí svobodou. K jeho nejskvělejším úspěchům patří plátna s vějířovitě rozloženými tvary, například na této straně reprodukováná *Žena na zastávce tramvaje*. V množství nejrozličnějších tvarů nalezneme jediný prvek, který by mohl připomínat tramvaj. Jedná se o tabulku s číslem vozu přímo uprostřed obrazu. Reklamní plakát s lahví vína se částečně překrývá s oknem vagonu, v němž vidíme hlavu muže s buřinkou.

Uvedenou kompozici představí spolu s mnoha dalšími pracemi roku 1915 na výstavě „Tramvaj V“ v Sankt Petersburgu. V katalogu expozice, již zorganizoval malíř I. Puni (1892–1956), Malevič vedle názvů svých pláten umístil následující deklaraci: „Autor netuší, co jeho obrazy představují.“ Takovým prohlášením umělec manifestuje negaci jakéhokoli racionálního obsahu svých děl.

tahy štětce, které zdůrazňují materiál a umožňují vibrující rovnováhu kompozice, aby se plně projevila.

Soudobí umělci prohlašovali, že červeným domem je vězení, kde Malevič pobýval roku 1930. V Rusku ale červený dům tradičně označoval nejkrásnější dům ve vsi a na přelomu dvacátých a třicátých let býval



tímto jménem nazýván rovněž dům představitele strany, jenž jako prodloužená paže sovětské moci bděl nad průběhem chvatné kolektivizace země.

Další slavný Malevičův obraz, nesoucí titul *Rudá jízda*, představuje kompozici rozdělenou na dva díly. Dolní část se skládá ze čtrnácti užších a širších vodorovných pásů černé, hnědé, červené, žluté, modré, zelené a bílé barvy. Horní partii, která zaujímá bezmála dvě třetiny prostoru, tvoří bílá, do modra přecházející plocha, prázdná a éterická. Na obzoru malíř načrtl štětcem oddíl rudé jízdy.

Na zadní stranu plátna Malevič umístil tak banální větu, že je velmi obtížné nedomnívat se, že byla míněna ironicky: „Rudá jízda cvałem opouští hlavní město říjnové revoluce, aby bránila sovětské hranice.“ Uvedená slova se vztahují k prvnímu období revoluce, kdy na celém území Ruska pokračovaly velmi tvrdé boje mezi rudogvardějci (komunistická armáda) bělogvardějci (armáda carská).

Po dlouhá léta se tvrdilo, že byl Malevič k tomu, aby namaloval jízdu na abstraktní, suprematistický obraz, donucen a uspokojil tak sovětské úřady. Ovšem takovou verzi popírají skici k obrazu, z nichž jednoznačně vyplývá, že koně a krajinu navrhl současně. Vypadá to však, jako by jízda ani tak nespěchala bránit hranice, ale spíše se hnala útokem na zela imaginárního nepřítele. Nedozírná prázdnota takřka apokalyptické krajiny vyvolává myšlenku na konec světa.

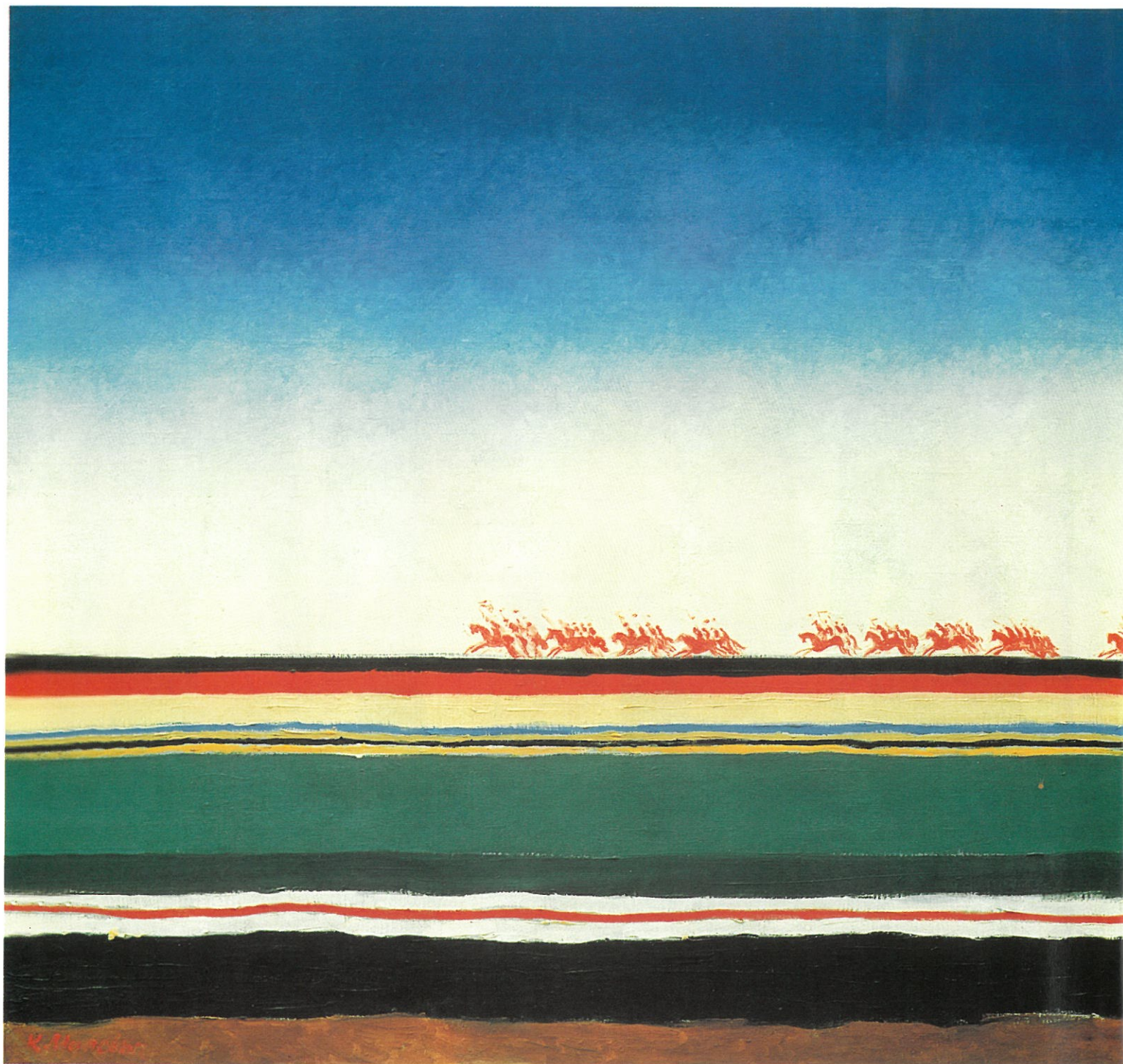
▲ ČERVENÝ DŮM
1932; 63 x 55 cm
Ruské státní muzeum, Sankt Petersburg

Rudá jízda – 1928-1932

Malevičův *Červený dům* představuje reálný prvek ve struktuře, která se podřizuje pravidlům suprematismu. Umělec nanáší kontrastní barvy v dlouhých, barevných páslech, aby ukázal stabilní a poklidný svět. Impozantní, červený obdélník domu bez oken se vrství na pozadí, pomalovaném

vodorovnými pásy živých barev o různé šířce, a vertikálně protíná linii obzoru. Podobně jako v případech ostatních, čistě suprematistických maleb, snaží se i zde Malevič docílit rovnováhy a stavu „dynamického klidu“. Celý obraz, jak je patrné i z reprodukce na následující straně, maluje dlouhými, zřetelně viditelnými

▼ RUDÁ JÍZDA
1928-1932; 91 x 140 cm
Ruské státní muzeum,
Sankt Petersburg



TECHNICKÁ POZNÁMKA

V několikaletém období kubistické tvorby, které začíná asi od roku 1910, Malevič eliminuje perspektivu, rozčleňuje formy a nanáší barevné plochy jednu na druhou. Někdy pracuje technikou koláže. Na plátně shromažďuje různé materiály, nejčastěji na malbu nalepuje výstřižky z papíru.

Tehdy používá jako podklad tlumeně bílé barvy, aby dal výslednému celku zářivý odstín. Poté buduje kompozici a nanáší jednotlivé barvy. Nakonec nalepí papíry, jež umísťuje rovnoběžně s barevnými plány tak, aby splynuly se zbytkem obrazu.

▲ KOMPOZICE S MONOU LISOU (ANEBO ČÁSTEČNÉ ZATMĚNÍ S MONOU LISOU)

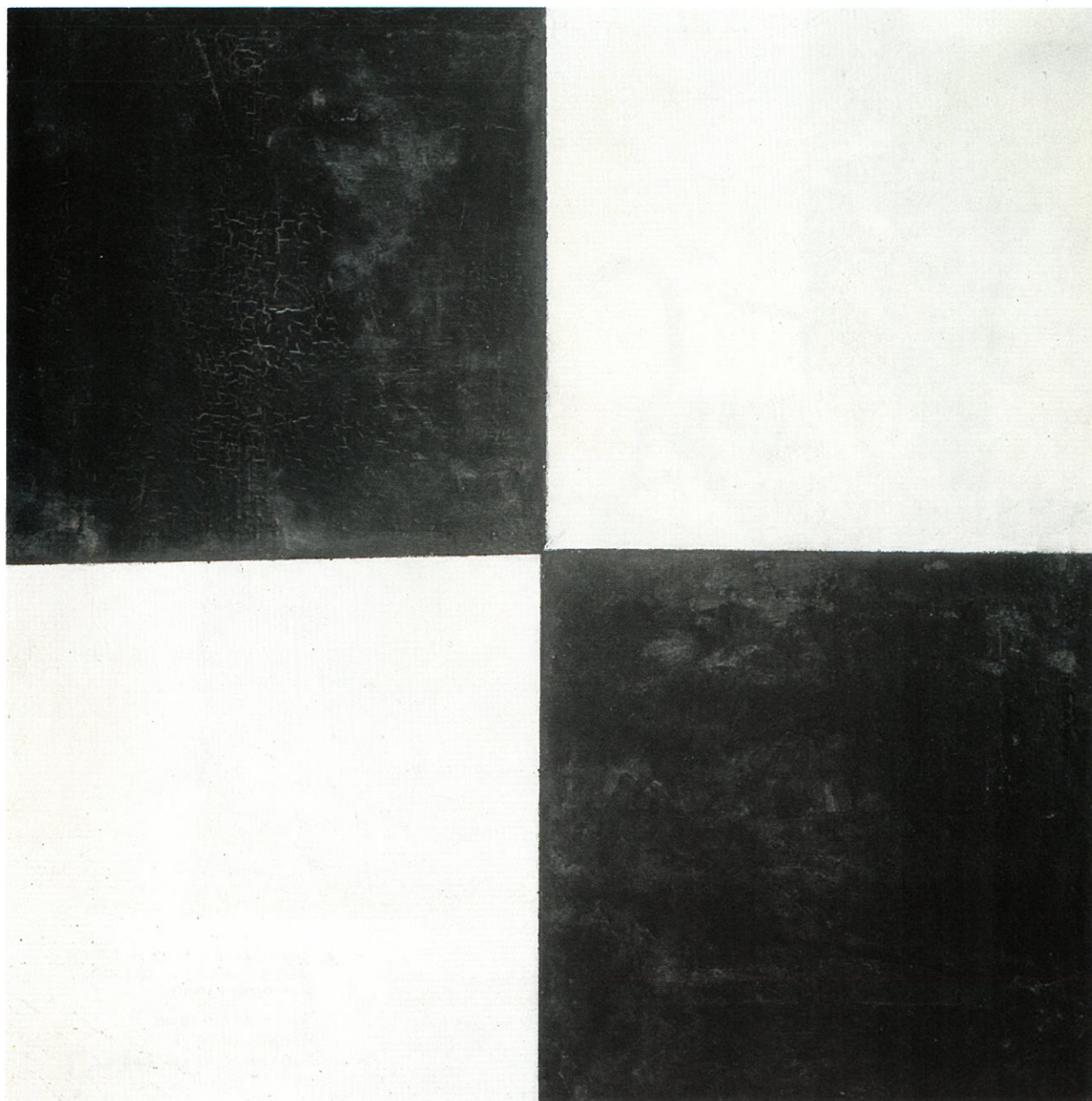
okolo r. 1914; 62,5 x 49,3 cm
olej a koláž na plátně
Ruské státní muzeum, Sankt Petersburg

Černý kříž – 1915, 1924 a 1927

V prosinci roku 1915 představí Malevič na výstavě „0,10“ v Sankt Petersburgu třicet osm abstraktních děl, která sám označuje za suprematistická. Iniciuje tím nový směr v umění – suprematismus. Stane v čele ruské avantgardy. Veřejnost je novými pracemi umělce zaskočena a zcela šokována. Jeho nepředmětné kompozice se skládají z „minimalistických“ geometrických útvarů: černých kruhů, čtverců, křížů, obdélníků a trojúhelníků na bílém pozadí. Podle Malevičova názoru je čtverec základním

tvarem. Kříž, který se v jeho tvorbě často vrací, je zase nositelem četných symbolů (především smrti, rovnováhy a Ježíše Krista).

Černý kříž ze sbírek petersburgského muzea je jednou ze čtyř verzí, jež Malevič realizoval v letech 1915 až 1927. Tyto verze ovšem nejsou identické. Zde představený Černý kříž má nepravidelná ramena. Rozhodně se nejedná o strnulou formu s nehybnými konturami: dva protáhlé, černé obdélníky, které se protínají v pravém úhlu, zdánlivě vibrují.



◀ ČERNÉ ČTVERCE
NA BÍLÉM
POZADÍ
1915; 50 x 50 cm
Národní muzeum, Saratov

ČERNÝ KŘÍŽ ▶
1924; 110 x 110 cm
Ruské státní muzeum,
Sankt Petersburg

◀ HLAVA
VENKOVANA NA
ČERVENÉM KŘÍŽI
1928-1932; 55 x 69 cm
olej na dřevěné desce
Ruské státní muzeum,
Sankt Petersburg

▼ SPORTOVCI
1928-1930; 142 x 164 cm
Ruské státní muzeum,
Sankt Petersburg

Kolem roku 1930 se Malevič po několika letech přestávky v tvůrčí činnosti, dříve tak abstraktní, vrací k malování, ovšem opět figurativněmu! Jedná se o překvapivý krok, ačkoli umělec – i když vytváří zcela nový malířský svět – stále dodržuje pravidla suprematismu.

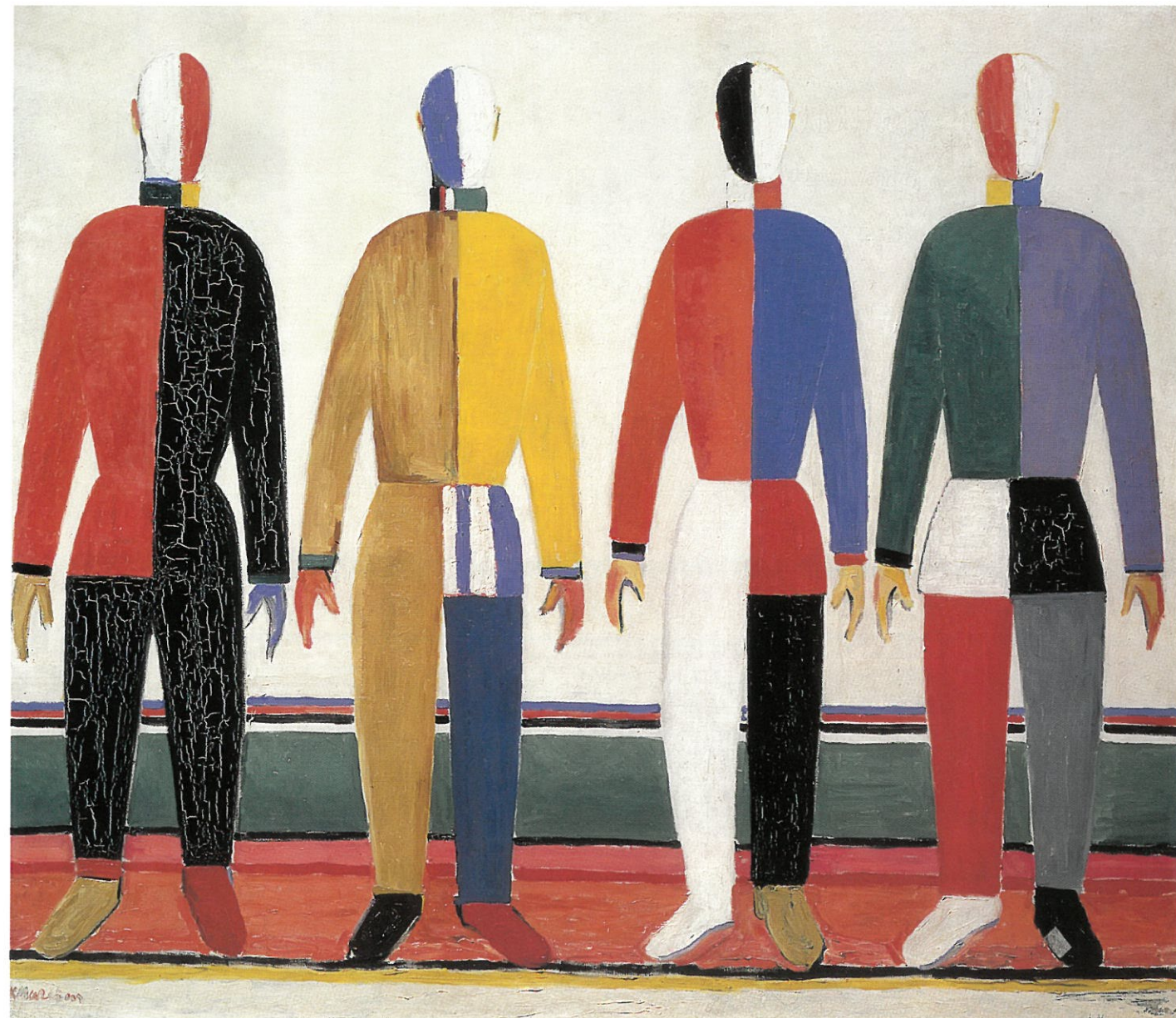
Na konci dvacátých let Malevič realizuje cyklus obrazů tematicky spjatých s venkovem, podobně jako v letech 1910 a 1911. Tentokrát ovšem s tématem pracuje zcela odlišným způsobem. *Hlava venkovana* je představena na pozadí různobarevných pruhů polí, luk, nebe a cesty. Tři venkovanky krácejí po oranžové stezce, která je rovnoběžná s rameny červeného kříže. Na blankytně modrém nebi se rýsují siluety domů. Optické síle výrazu barevných, na sebe se vrstvicích polí, odpovídá síla symbolického vyznění obrazu. Na červený kříž umístil Malevič velkou, anonymní tvář muže, čímž vyvolává silný vizuální dojem. Kříž evokuje sepetí ruského lidu s náboženstvím, ale je také symbolem jeho

“Všichni budeme
ukřižováni. Já jsem si
svůj kříž již připravil.
Určitě jsi ho objevil
na mých obrazech.”

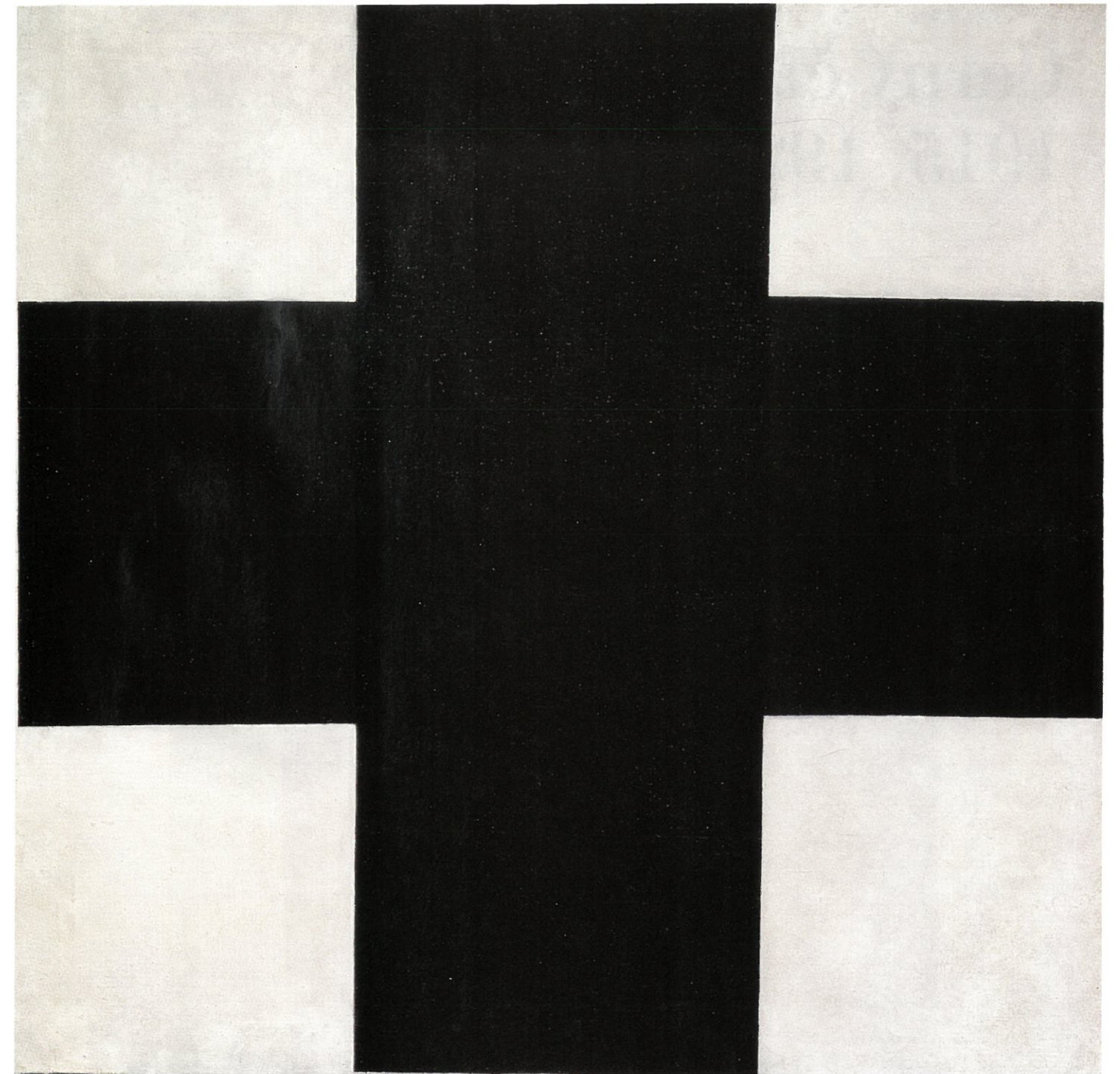
MALEVIČ ANTOINU PEVSNEROVI, 1918

mučednictví. Malevič prezentovaný obraz maluje v době, kdy ruský venkov prožívá tragédii nuceného přesídlování a kolektivizace. Revoluční ekonomická politika, vnucená stranou, způsobí smrt čtyř až pěti miliónů venkovanů. Malevič dal uvedeným dílem najevo odvahu otevřeně protestovat proti zločinným praktikám sovětské moci.

Atmosféru smrtelného ohrožení, vyvolanou stalinistickým terorem, lze vycítit také z mnoha posledních Malevičových děl. Postavy, ztvárněné pomocí jednoduchých forem, jež jsou sice barevné, ovšem v neutrálních odstínech, jsou neosobní, zbavené tváří, které nahrazují mrtvé ovály. Právě takoví jsou například *Sportovci*. Čtyři figury na této kompozici malíř umístil frontálně, takže vzniká dojem monumentality, jež dodává představení na váze. Kontrastu Malevič docílil použitím čistých barev, které nanáší v silné vrstvě. Rezignuje na púltóny a hru světla a stínu a dosahuje tím surového vyznění obrazu.



Hlava venkovana na červeném kříži – 1928-1932



V *Černém kříži* bychom mohli hledat tíživou symetrii a naprostou statickosti, ale u Maleviče tomu tak není. Podobně jako v *Černých čtvercích na bílém pozadí*, jakkoli zachycené útvary budí zdání nehybnosti, chvějí se, jako by cosi uvnitř nich pulzovalo. Černé čtverce se nám snaží vnutit svou přítomností a zřetelně dominují nad bílým pozadím. A přitom, třebaže samy působí plným dojmem, nijak neoslabují plnost pozadí, jež se zase mění ve... dva bílé čtverce.

Uvedený obraz lze tedy interpretovat dvojím způsobem. Můžeme v něm vidět buď dva černé a dva bílé čtverce, nebo dva černé čtverce na bílém pozadí. V prvním případě máme co do činění se čtyři čistými,

svěbytnými formami, v druhém se zase jedná o dva černé útvary na jednolitěm pozadí.

**“Nic jsem si nevymyslel,
jen jsem v sobě cítil noc
a v ní objevil tu novou věc,
kterou jsem nazval
suprematismem.”**

KAZIMIR MALEVIČ

Geometrické tvary malíř představil v maximálním kontrastu – černá na bílé – jenž umožňuje velice jednoznačnou interpretaci obrazu: dva obyčejné, černé čtverce. Dílo je dokonale čistým a autonomním malířským objektem. Podle vysvětlení umělce je v suprematismu každá forma „svobodná a individualizovaná“. Každá představuje svět sám pro sebe a každý malířský prostor je „živější než jakákoli tvář s párem očí a úsměvem“. Kazimir Malevič je označuje za suprematistické, protože v jeho hodnocení dosahují nejvyššího stupně čistoty.

Černý čtverec

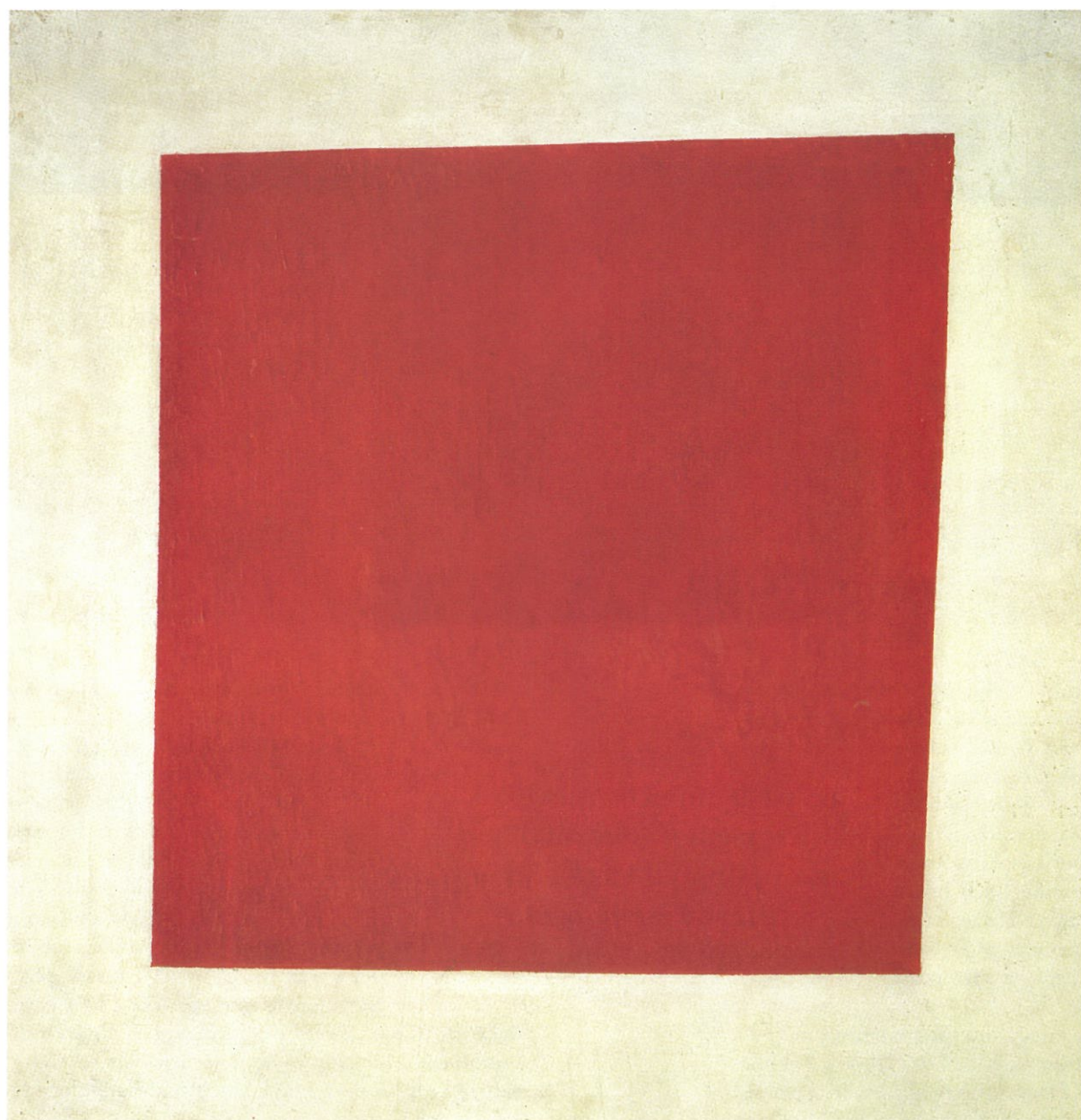
1915, 1924 a 1929

Černý čtverec, který se objevuje na několika jeho plátnech, vnímá Malevič jako primární formu, jež představuje základní jednotku jeho suprematistického systému, od které se odvozují všechny další, jako kruh, trojúhelník či kříž. Ve svých spisech situuje malíř „první krok k čisté umělecké tvorbě“ do roku 1913, kdy umístil právě černý čtverec na oponu určenou pro scénu, jež prezentovala operu „Vítězství nad sluncem“.

Jako autonomní dílo pak o dva roky později (1915) exponuje své plátno *Černý čtverec*. Dává mu

titul *Čtyřúhelník*, což má znamenat, že jeho čtverec není čtvercem geometrickým, ovšem stejně často se používá název *Černý čtverec* nebo *Černý čtverec na bílém pozadí*. Malevič o něm píše: „Čtverec = pocit; bílé pole = ‚nic‘ kromě tohoto pocitu.“

Existují tři exempláře *Černého čtverce*: z roku 1915, 1924 a 1929. Jednotlivé verze se od sebe liší. Proporce černé a bílé nikdy nejsou totožné a žádný ze „čtverců“ není skutečně čtvercový, jejich strany nejsou stejné. A konečně, žádná strana „čtverce“ není rovnoběžná s okraji obrazu.



◀ ČERVENÝ ČTVEREC
1915; 53 x 53 cm
Ruské státní muzeum,
Sankt Petersburg



▲ SUPREMUS Č. 58
1916; 79,5 x 70,5 cm
Ruské státní muzeum,
Sankt Petersburg

cení – zaujímá na plátně centrální postavení a jako magnet přitahuje zbylé čtyřúhelníky, jež se kolem něj křížují, spojují nebo rozdělují. Nakonec vzniká spojitý, jednolitý celek a jeho jednotlivé prvky spolu harmonicky ladí.

V *Suprematistické kompozici* z Amsterdamu je elementem, jenž jako by přitahoval všechny další barevné plány, široký, černý lichoběžník. Útvary se v prostoru nejen vznášejí, ale přímo v něm dynamicky vibrují. Mohlo by se zdát, že černý čtyřúhelník brzy „vyletí“

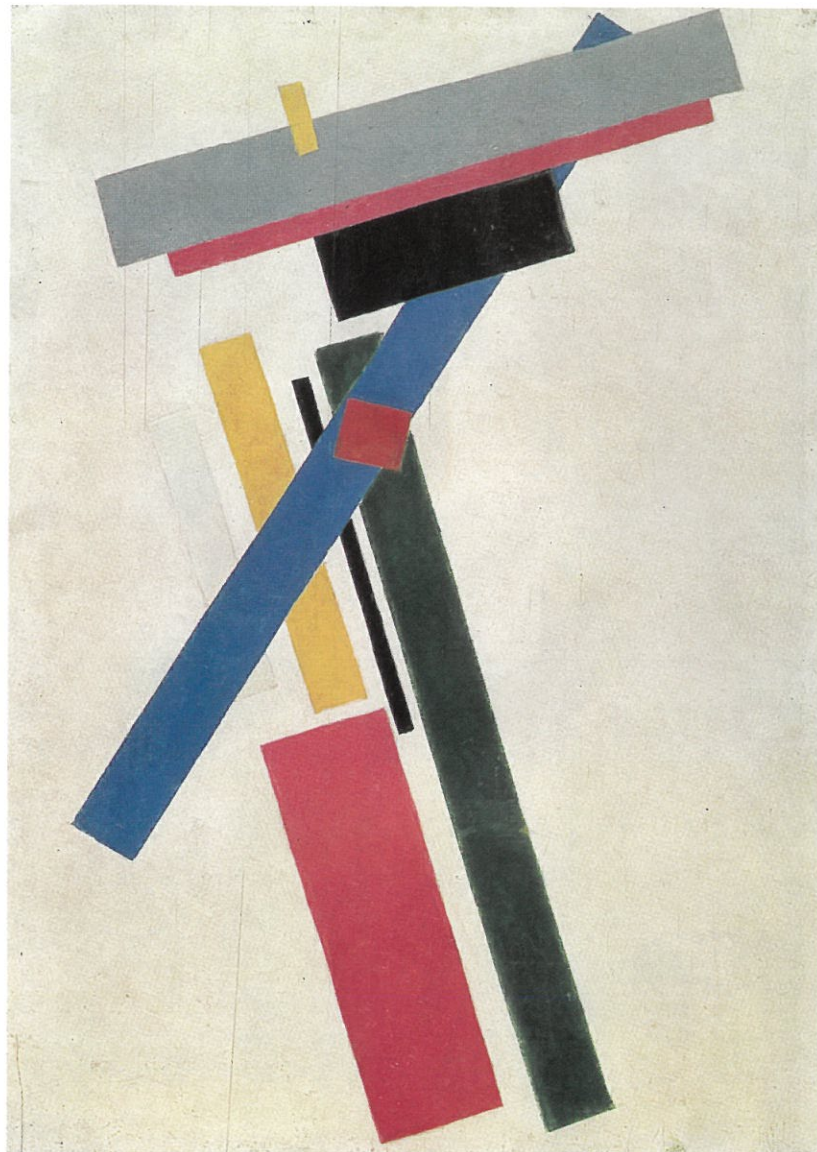
mimo prostor obrazu. Všechny barevné útvary se na plátně volně pohybují, zdánlivě oživené jakousi tajemnou silou. Dojem rychlého pohybu ještě umocňují diagonální osy. Malevič tady konsekvantněji než kdykoli jindy směřuje k naprostému osvobození forem od pozadí tak, aby se mohly individuálně rozvíjet, současně i v prostoru obrazu, i v reálném prostoru diváka. Proto také na výstavách rozvěšuje svá díla na nerůznější neočekávaná místa – na strop, občas hodně vysoko na stěnu nebo v některém koutě.

Supremus č. 58 – 1916

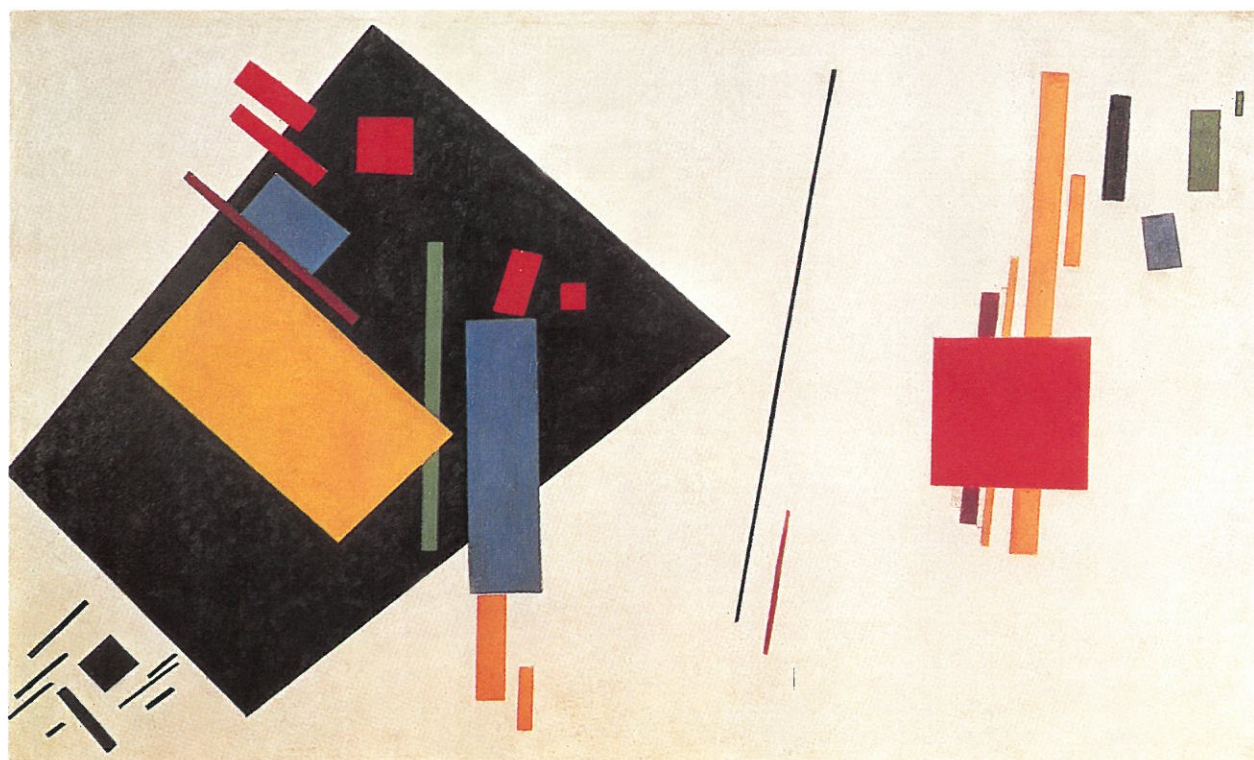
V Malevičových suprematistických pracích přitahuje pozornost diváků jeho zdánlivá lhostejnost k zemské přitažlivosti. Pojmy nahoře a dole jako by pro umělce zcela ztratily svůj smysl. Na různých výstavách byly ostatně tytéž jeho obrazy často zavěšovány v různých pozicích. Nahoře a dole, vlevo a vpravo – tyto věci nejsou pro Maleviče čímsi definitivně daným.

Od roku 1916 přidává malíř k „primárním geometrickým tvarům“ motivy, jež zvýrazňují jejich jednoduchost. Tak je tomu například v případě plátna *Supremus č. 58*, kde jsou křivky široké centrální figury protažené četnými pravoúhelníky, jež běží mnoha směry. Takřka pastelový odstín centrálního šedomodrého motivu silně kontrastuje s černou, žlutou a modrou barvou čtyřúhelníků.

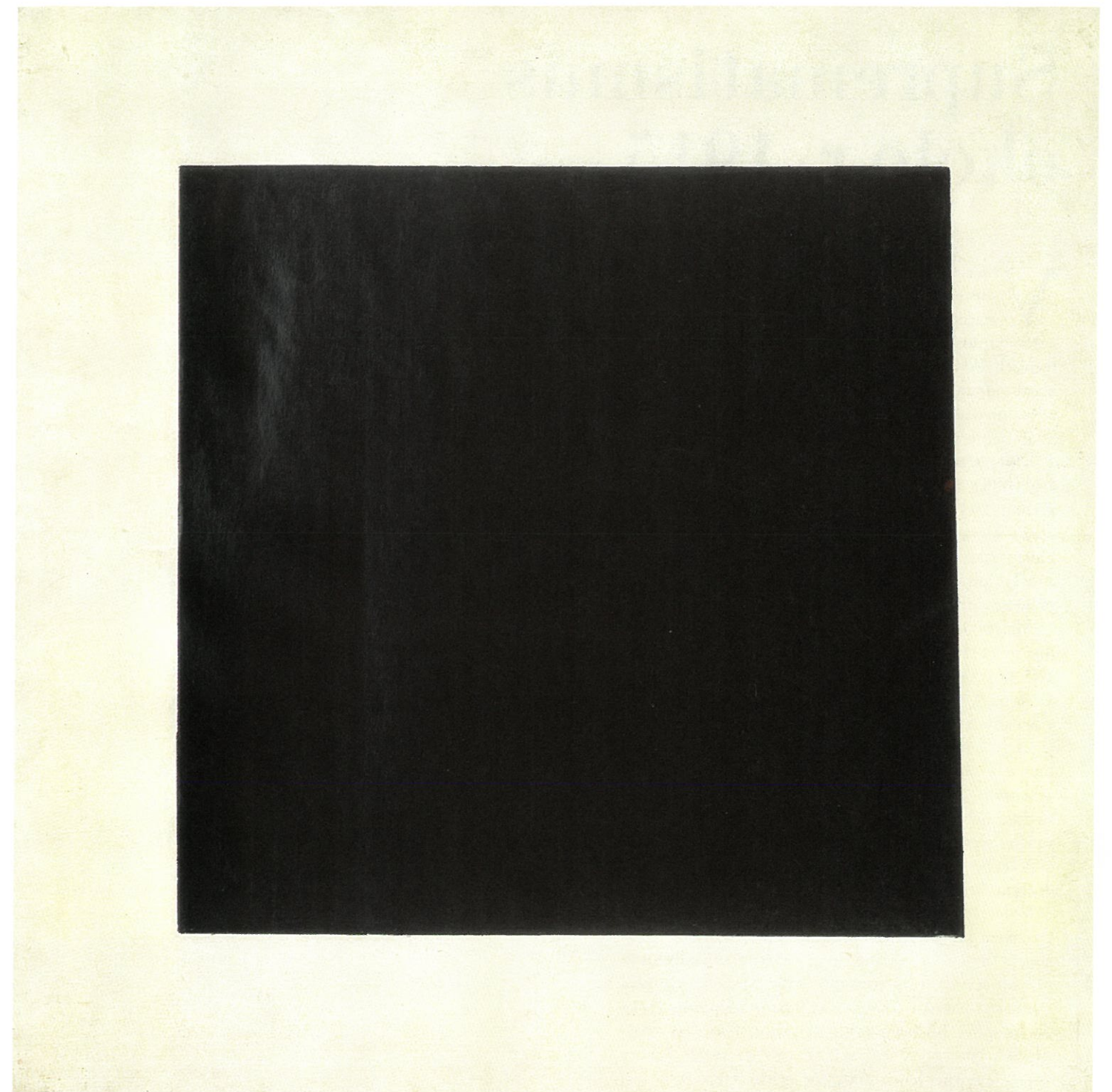
Suprematistická struktura ze sbírek petersburského muzea prezentuje ještě širší koloristickou škálu. Černá a bílá sousedí se základními a doplňkovými barvami. Protáhlý modrý obdélník přetíná jeden žlutý a jeden zelený čtyřúhelník. Mezi dvěma růžovými útvary, jež zřetelně vystupují z bílého pozadí, je umístěn červený čtvereček. Všechny zachycené barevné pravoúhelníky na sebe vzájemně působí a zdá se, jako by je v rovnováze udržovala jakási nepostižitelná síla. Červený čtverec – základní forma, již si Malevič tak



▲ SUPREMATISTICKÁ STRUKTURA
72 x 52 cm
olej na dřevěné desce
Ruské státní muzeum,
Sankt Petersburg



◀ SUPREMATISTICKÁ KOMPOZICE
1915; 101,5 x 62 cm
Stedelijk Museum,
Amsterdam



▲ ČERNÝ ČTVEREC NA BÍLÉM POZADÍ
1924; 106 x 106 cm
Ruské státní muzeum,
Sankt Petersburg

TECHNICKÁ POZNÁMKA

Černý čtverec na bílém pozadí směřuje k dosažení absolutní neutrálnosti. Černá plocha, vytvořená bez jakýchkoli stop po štětcu, je jednotná, bez nejmenší chybičky. K dosažení tak dokonale hladkého efektu byla nezbytně nutná pečlivá příprava jemně tkaného plátna. Faktura lehce krémově bílého pozadí je naopak nepravidelná. Malevič pracuje drobnými dotyky štětce a buduje malířskou materii tu ze silnějších, tam z tenčích vrstev barvy. Odlišný přístup k černému čtverci a bílému pozadí vytváří efekt inkrustace bílé barvy černou. Současně se zdá, jako by se čtverec vznášel, odlepoval od bílého pozadí.

a to tehdy, když namaluje Bílý čtverec na bílém pozadí, v němž se diagonálně umístěný čtverec liší od pozadí pouze fakturou barvy.

Červený čtverec (označovaný také jako Červený čtverec na bílém pozadí) není o nic pravidelnější než Černý. Jeho deformace vyplývají z několika modifikací, které umělec provedl až po namalování červeného čtyřúhelníku. Prvotní čtverec byl poněkud zvětšen, protažen nahoru a vpravo. Poté malíř dolní a levou stranu trochu zmenšil tak, že je zamaloval bílým proužkem. Na dokončeném obraze tedy můžeme nalézt dva čtyřúhelníky místo jednoho, na bílém pozadí. Díky zmíněným deformacím jako by Červený čtverec ožíval, jako by byl v pohybu. Paradoxní pojem „dynamického klidu“, s nímž náš umělec často pracuje na svých přednáškách, dokonale odráží pocit příjemce hledícího na Červený čtverec na bílém pozadí.

Po několika letech, roku 1918, dospívá Malevič v určitém smyslu ke krajnímu bodu svých experimentů,

Suprematismus okolo r. 1915

V roce 1915 Kazimir Malevič prezentuje první suprematistický obraz a vyhlásí manifest suprematismu. Opouští tak futurismus a kubismus, ovšem ponechává si z nich svoji zálibu v dynamických formách. Po období černobílých kompozic, vytvořených z jednoduchých geometrických figur, začíná umělec experimentovat s barevným suprematismem a realizuje celou sérii dynamických barevných struktur.

Kompozice nazvaná *Suprematismus* (nebo také *Červený kříž na černém kruhu*), jež pravděpodobně pochází z roku 1915, je založená na odvážné hře šikmých ploch, která vyvolává zdání pohybu. Útvary a barevné plochy jako by se vznášely prostorem. Černá, červená a bílá, plně symbolických významů, pro umělce představují tři nejdůležitější barvy.

Malevič tu používá základní tvary: kříž a kruh. Spojuje je a vrství na sebe. Dvě červené osy, jež vytvářejí kříž, se protínají na černém kruhu. Vzniká tak dojem, že se kříž vznáší a vystupuje z pozadí. Nakloněný v dynamické pozici se odráží od černé barvy, na které je zachycen. Pohyb ještě zdůrazňuje nestejná délka ramen kříže. Červené útvary u základny kompozice vystupují ještě výrazněji, protože je malíř obtáhl tužkou nebo ohraničil uzoučkou plochou nepomalovaného plátna.

Všechny formy, jež vidíme na obraze, ožívuje energie, která vyzáruje z barvy. Použití červené není u Maleviče náhodné. Intenzivně červená barva bývá v ruském kolektivním povědomí ztotožňována s krásou. „Červený“ a „krásný“ mají v ruštině též kořen, též původ. A v tomto kontextu také Malevič používá uvedenou barvu v *Červeném kříži na černém kruhu*. Také do krémově bílého pozadí se silnou fakturou vnáší několik červených odlesků. Z celé té světlé hmoty vyzáruje mírné, lehce zamlžené světlo, které nevytváří stín, nýbrž se leskne. V barvě, jež pokrývá pozadí – mastná a bohatá – se uchovaly stopy po energických tazích štětce. Umělec chce vyjádřit hmatatelně materiální povahu olejomalby a, obecněji vzato, materiální povahu kříže.

“Zahodte lásku, zahodte
estetiku, vyhodte stohy
moudrosti, protože ta
vaše moudrost je směšná
a nemá v nové civilizaci
smysl. Rozpletl jsem uzly
moudrosti a osvobodil
vědomí barev.”

KAZIMIR MALEVIČ, 1915

SUPREMATISMUS
(ANEŽ ČERVENÝ KŘÍŽ
NA ČERNÉM KRUHU)
okolo r. 1915; 72,5 x 51 cm
Stedelijk Museum, Amsterdam

