

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

FAKULTA HUMANITNÍCH STUDIÍ

Dějiny evropské moderní kultury

Bc. Igor Lukianov

**Avantgardní umění ve sbírce Borise Gribanova a
její význam v evropském i širším kulturním
kontextu**

Diplomová práce

Praha 2024

Vedoucí práce: doc. ak. mal. Jaroslav Alt

Prohlášení

1. Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracoval samostatně a použil jen uvedené prameny a literaturu.
2. Prohlašuji, že práce nebyla využita k získání jiného titulu.
3. Souhlasím s tím, aby práce byla zpřístupněna pro studijní a výzkumné účely.

V Praze dne 23. 2. 2024

Bc. Igor Lukianov

Poděkování

Rád bych poděkoval vedoucímu doc. ak. mal. Jaroslavu Altu za cenné rady, odborné vedení práce vstřícnost trpělivost a ochotu, kterou mi v průběhu zpracování práce věnoval. Také chci poděkovat Olze Boris Imayove-Gribanove a vedení obrazové sbírky, za aktivní spolupráci a umožnění přístupu k obrazovým pramenům a archivům.

Bibliografická citace

LUKIANOV, Igor. Avantgardní umění ve sbírce Borise Gribanova a její význam v evropském i širším kulturním kontextu. Magisterská práce, vedoucí Alt, Jaroslav. Univerzita Karlova, Fakulta humanitních studií, Program Dějiny moderní evropské kultury, 2024. 136 s.

Abstrakt

Cílem výzkumu je představení soukromé sbírky ruského (sovětského/amerického) sběratele Borise Gribanova a analýza uměleckých děl ruské výtvarné avantgardy zastoupených v jeho sbírce. Představena bude historie sbírky i peripetie, kterými sběratel v průběhu let prošel ve své snaze o její záchranu. V rámci širších historických a politických souvislostí se práce věnuje osudu tvorby umělců ruských avantgardních výtvarných směrů a s jakými obtížemi se potýkali sběratelé, kteří se výtvarná díla ruské avantgardy snažili zachránit před zničením a zapomenutím. Na příkladu vybraných klíčových malířů z kolekce sběratele Gribanova, bude sledován historický a kulturní kontext sběratelství v Sovětskému svazu i následný osud obrazů v zahraničí. Práce se věnuje též situaci Gribanovem zachráněných děl na mezinárodním trhu s uměním a popularizaci ruské avantgardy v širším slova smyslu. Výzkum by mohl svým dílem přispět i k analýze současného trhu s uměním a přinést doplňující vklad pro další studia v oblasti moderní kultury, v souvislosti se sběratelstvím uměleckých děl. Metoda výzkumu spočívá ve studiu obrazových pramenů (obrazů) ve sbírce Borise Gribanova formou přímého fyzického kontaktu s díly, studiem písemných archivních materiálů z Gribanovy sbírky a studiem odpovídající odborné literatury. Využity jsou i internetové zdroje.

Klíčová slova

Obrazy, umění, abstrakce, Ruská avantgarda, suprematismus, kubofuturismus, rayonismus, sběratelství

Abstract

The aim of this research is to introduce the private art collection of the Russian (Soviet/American) collector Boris Gribanov and analyze the artworks of the Russian avant-garde represented in his collection. The history of the collection will be introduced along with the vicissitudes that the collector went through over the years in his quest to save the artworks. Within the broader historical and political context, this research paper discusses the fate of artworks made by Russian avant-garde artists and the difficulties encountered by collectors who tried to save the artworks of the Russian avant-garde from destruction and oblivion. Using the example of selected key painters from the collection of the collector Gribanov, the research will trace the historical and cultural context of collecting in the Soviet Union and the subsequent fate of paintings abroad. The thesis also deals with the situation of Gribanov's rescued artworks on the international art market and the popularization of the Russian avant-garde in the broader sense of the word. The research could also contribute to the analysis of the current art market and bring additional input for further studies in the field of modern culture, in connection with the collecting of works of art. The research method consists of the study of pictorial sources (paintings) in the collection of Boris Gribanov in the form of direct physical contact with the artworks. It also consists of the study of written archival materials from Gribanov's collection and the study of corresponding specialist literature. Internet resources were also used during this research.

Keywords

Paintings, art, abstraction, Russian avant-garde, suprematism, cubofuturism, rayonism, collecting

Počet znaků (včetně mezer): 278 695

Obsah

Úvod.....	9
Prameny a zdroje	12
1. Historický a kulturní kontext sběratelství ve Sovětském svazu	15
1.1. Kulturně historický kontext sběratelství v raném Sovětském svazu.....	15
1.2. Sovětská moc a umělecká avantgarda. Od spolupráce k roztržkám a zákazům.....	16
2. Boris Gribanov. První kroky v sběratelství	22
3. Mezi kladivem a kovadlinou.	26
3.1. Zatčení a konfiskace.....	26
3.2. Trestní řízení, soud a vězení	28
3.3. Emigrace	31
4. Hon na sběratele umění v Sovětském svazu	34
5. Spolupráce B. Gribanova s kulturními institucemi.....	39
6. Avantgardní malíři ve sbírce B. Gribanova (umělecké koncepce – dobové umělecké kritiky – současná kritika)	43
6.1. Kazimír Malevič.....	45
6.1.1. Současníci o Maleviči.....	50
6.1.2. Současná kritika a výzkum tvorby Maleviče.....	53
6.2. Nikolaj Suetin	59
6.2.1. Současníci o Nikolaji Suetinovi.....	64
6.2.2. Současná kritika a výzkum tvorby Nikolaje Suetina	65
6.3. Ivan Kliun	68
6.3.1. Současníci o Ivanu Kliunovi.....	71
6.3.2. Současná kritika a výzkum tvorby Ivana Kliuna.....	73
6.4. Michail Larionov.....	76
6.4.1. Soudobá kritika o Michailu Larionovi.....	80
6.4.2. Současná kritika a výzkum tvorby Michaila Larionova	82
6.5. Nadežda Udaltsova.....	85
6.5.1. Soudobí kritici o Udaltsove	88
6.5.2. Současná kritika a výzkum tvorby Nadeždy Udaltsove.....	90
7. Vybrané obrazy z Gribanovy sbírky.....	93
8. Analýza světového uměleckého trhu vybraných malířů ze sbírky B. Gribanova	107
8.1. Kazimír Malevič.....	107
8.2. Nikolaj Suetin	108
8.3. Ivan Kliun	108

8.4. Michail Larionov	109
8.5. Nadežda Udaltsova	110
Závěr	112
Seznam literatury a zdrojů	114
Obrazové prameny a zdroje	122

Úvod

Cílem výzkumu je základní charakteristika umělecké sbírky ruského/sovětského/amerického sběratele a mecenáše umění Borise Gribanova (1918-2010). Jedná se o vybrané avantgardní malíře a díla z Gribanovy kolekce. Metoda výzkumu je postavena na analýze archivních zdrojů, doplněných o fyzicky přístupné obrazové prameny, soustředěné v Gribanově sbírce, v současné době umístěné v sídle sbírky v Praze. První část této práce analyzuje “historický a kulturní kontext sběratelství v Sovětském svazu”. První kapitola obsahuje tři podkapitoly, sledující tři časová období a jim odpovídající historické události. První podkapitola představuje úvod do “Kulturně historického kontextu sběratelství v raném Sovětském svazu”. Druhá podkapitola “Od spolupráce k roztržkám a zákazům” je věnována tématu vzájemného vztahu sovětské moci a umělecké avantgardy. Třetí podkapitola seznamuje s problematikou “Soukromého sběratelství obrazů v Sovětském svazu po druhé světové válce”. Uvedené podkapitoly poskytují) obecnější) pohled na politické aspekty sbírání umění v raném a vrcholném období Sovětského svazu. Zaměřují se i) na prvotní vstřícnou spolupráci sovětské) moci s představiteli ruské avantgardy a na nový rozvoj sběratelství v poválečné době. Druhá část práce je věnována sběrateli Borisi Gribanovi a osudu jeho soukromé sbírky. V kapitole “Boris Gribanov. První kroky ve sběratelství” je pozornost zaměřena na osobnost sběratele a klíčové aspekty jeho sběratelské činnosti, zejména pak na umělce ruské avantgardy, v jeho sbírce zastoupené. Analyzována je kulturně-historická situace doby vznikání Gribanovy sbírky a jejího postupného budování. Opomenut není ani intenzivní přímý osobní kontakt sběratele s umělci. V kapitole s názvem “Mezi kladivem a kovadlinou”, jsou zmiňována těžká životní období a peripetie, kterými si sběratel v průběhu let prošel, ve snaze o záchranu umělecké sbírky i vlastního života. Tato kapitola obsahuje tři podkapitoly: “Zatčení a konfiskace”, “Trestní řízení, soud a vězení” a “Emigrace”. První dvě podkapitoly se soustředí na období, kdy byl Boris Gribanov pronásledován komunistickým režimem v souvislosti se svou sběratelskou činností. Detailněji jsou popisovány protizákonné metody konfiskace uměleckých děl ze soukromých sbírek a časté věznění sběratelů. V podkapitolách jsou uvedeny i případy využití pracovníků kulturních institucí službami státní bezpečnosti KGB, v rámci vyšetřování vykonstruovaných trestních případů. Ve třetí podkapitole, věnující se emigraci, je sledován život Borise Gribanova v zahraničí a osud části jeho umělecké sbírky, kterou se mu podařilo zachránit a to i za

cenu ztráty vlastní svobody. Následuje kapitola “Hon na sběratele umění v Sovětském svazu”. V ní pokračuje sledování obdobných případů, ve kterých stát pronásledoval sběratele umění s cílem přivlastnit si jejich sbírky. Kapitola “Spolupráce B. Gribanova s kulturními institucemi” se zaměřuje na spolupráci sběratele s galeriemi a muzei v Sovětském svazu. S tímto tématem souvisí i období po jeho emigraci, kdy Gribanov pokračoval ve sběratelské činnosti, a snažil se o popularizaci zachráněných děl ruské avantgardy v Evropě a v USA. Třetí část práce se věnuje vybraným “Avantgardním malířům z kolekce Borise Gribanova”. Kapitola je rozdělena do pěti podkapitol, které se vždy zevrubněji zabývají jedním z umělců a jeho tvorbou (Kazimír Malevič, Nikolaj Suetin, Ivan Kliun, Michail Larionov a Nadežda Udaltsova). U každého umělce je analyzována jeho výtvarná činnost, v souvislosti s jeho tvůrčími uměleckými koncepty. Archivní výzkum se soustředí na zpracování písemných listinných pramenů a, v souvislosti s tématem práce, pramenů obrazových. Výstupy archivního výzkumu jsou doplněny a komparovány s odpovídající odbornou literaturou jak dobovou, tak novější i relativně současnou. Čtvrtá část práce se věnuje formální a ikonografické analýze avantgardních obrazů vybraných malířů ze sbírky Borise Gribanova.

Jedná se o obrazy:

“Černý obdélník”(K.Malevič, 1933)

“Černý čtverec” (K. Malevič, 1932)

“Suprematická malba” (N. Suetin, 1926)

“Abstrakce s černým trojúhelníkem na modrém pozadí” (I. Kliun, 1920?),

“Modrý kruh dole a černý obdélník nahoře” (I. Kliun, 1920?)

“Pokřtěna” (M. Larionov, 1910-18)

“Voják” (M. Larionov, 1910)

“Ljuba” (N. Udaltsova, 1912)

Metoda výzkumu využívá možnosti pracovat s obrazy, tzn. s obrazovými prameny, formou přímého fyzického kontaktu ve sbírce Borise Gribanova, která má již řadu let sídlo v Praze. Výhodou je velmi úzká spolupráce s pracovníky sbírky, včetně její přímé dědičky. Ke každému obrazu jsou uvedeny zdroje (dopisy, expertní texty, analýzy a certifikáty) a odborné publikace, případně katalogy. Pátá část práce je věnována analýze uměleckého trhu s díly vybraných malířů ze sbírky. Analýza se skládá z webových databází, které poskytují detaily o aukčních cenách. Zmíněny jsou také nejvýznamnější instituce, ve

kterých jsou představená díla umělců a jejich hodnocení komparována v souvislosti s mezinárodním trhem s uměním.

Výsledkem této práce bude na základě vybraných malířů a děl, zhodnocení sběratelské činnosti B. Gribanova v kontextu zachování, zařazení a popularizace ruského avantgardního umění v Evropě i ve světě.

Prameny a zdroje

Diplomová práce využívá více druhů pramenů a dalších zdrojů, včetně literatury. Hlavním pramenem sledování historie sběratelské činnosti Borise Gribanova, je rodinný archiv, který je součástí sbírky. V archivu je vedena veškerá dokumentace, týkající se jeho sběratelské činnosti jako například dopisy uměleckých organizací a institucí nebo protokoly související se zapůjčováním obrazů. V archivu lze také najít dokumenty a zachované dobové novinářské články věnující se mecenášské činnosti Borise Gribanova. Dokumenty z rodinného archivu tak umožňují sestavit přehled spolupráce sběratele s kulturními institucemi v Sovětském svazu, USA a v Evropě. Pro možnost bližšího seznámení se s osobností sběratele a jeho vizí přispěla i jeho autobiografie “Obrazy a život”(1999)¹

Následují zdroje, které jsou spojené především s uměleckou akademickou literaturou. Jedná se o odborné publikace, výstavní katalogy, badatelské práce a články spojené s hodnocením umělecké činnosti vybraných malířů jakými byli Kazimír Malevič, Nikolaj Suetin, Ivan Kliun, Michail Larionov a Nadežda Udaltsova. Značná část práce se zakládá na badatelských pracích historiků, expertů a světových odborníků, specializujících se na problematiku avantgardních uměleckých směrů v Rusku a na tvorbu jejich předních představitelů. Jako zdroj k této práci posloužily výsledky bádání specialistů z Ruska a postsovětských zemí. Jedná se o experty jako Aleksandra Shatskych, Andrej a Dmitrij Sarabjanovy, Vasilij Rakitin, Larisa Zhadova, Nikolaj Khardzhiev, Taťjana Gorjacheva a další. V této diplomové práci, jsou také uvedeny práce uznávaných expertů z Evropy a Spojených Států jakými jsou Anthony Parton, John Elliot Bowlt, Grygar Mojmír, Jiří Padrta, František Míkš a další.

Dalšími zdroji k bližšímu poznání osobnosti a sběratelské činnosti Borise Gribanova, jsou vzpomínky jeho dcery Olgy B. Imayevové (1945-2023). Olga je mladší ze dvou dětí Borise Nikolajeviča. Starší Tatiana vystudovala historii umění a byla expertkou na ruské a světové malířské školy. V 80. a 90. letech řídila galerii “Tatyana Gallery” v New Yorku, na Manhattanu. Mladší Olga zůstala jako poslední žijící z rodiny Gribanových. Olga B. Imayeva-Gribanova byla malířka a mecenáška. Narodila se v Moskvě v roce 1945 a s uměním se poprvé setkala již v dětství. V roce 1980 emigrovala do Spojených států. V roce 1990 začala studovat Školu umění v Queensu. V roce 1993

¹ GRIBANOV, Boris. Obrazy a život: Deník sběratele. Moskva.: Práva člověka, 1999.

uspořádala svou první výstavu. Na její práce byly publikované recenze zahraničních kritiků, například kritik Antonio Malmö.² Olga Borisovna byla také členkou Akademie Verbano v Itálii a držitelkou medaile Franze Kafky v Praze za uměleckou činnost.³ Její díla byla vystavena v muzeích a galeriích v USA a v Evropě, a mnohá díla jsou součástí soukromých kolekcí v řadě zemí. Poslední léta Olga aktivně sponzorovala instituce pro mladé malíře, a věnovala se charitě. Ve svých vzpomínkách o otci uvedla, že obrazy ze své sbírky často poskytoval na výstavy a daroval muzeím. Podporoval práci muzeí v různých městech dnešního Ruska, Ukrajiny a Kazachstánu. Jejich instituce podporoval i po opuštění Sovětského svazu.

Při psaní této práce, se mi podařilo navázat kontakt s žijícím potomkem z rodu Malevičů, Kirillem Malevičem, který žije v České republice. Možnost se s ním setkat a hovořit o historii jeho rodiny mi dopomohla k lepšímu porozumění kulturně historickému kontextu situace v Sovětském svazu v různých obdobích, stejně tak i proměnám vztahu společnosti k avantgardnímu umění. Kirill Malevič, který je dnes již jediným z potomků, Maleviče si vzal příjmení svého slavného předka. Kirill je pra-pra-pravnukem Kazimíra Maleviče. Kirill byl ochoten v rámci rozhovoru krátce povědět o svém původu. První manželkou Kazimíra Severinoviče Maleviče byla Kazimíra Ivanovna Zglejce, pocházející, podle neoficiálních informací, z německého šlechtického rodu. Někdy na konci 19. století se rodina Zglejcových rozhodla opustit svou německou vlast a přestěhovali se do tehdejší Ruské říše, do města Kursk. Z potomků Kazimíra se dospělosti dožila pouze dcera Gela, jejíž jméno je často chybně psáno jako Galina. Gela měla dvě děti - Grigorije, který tragicky zahynul ve válce, a dceru Nelu. Nela se seznámila se svým budoucím manželem v nemocnici, kam byli přiváženi zranění z fronty. Nela měla tři děti – Galinu, Jevgenije a Alexandra. Matka Kirilla Maleviče Oksana je dcerou Alexandra Vladimiroviča Bykova, pravnuka Kazimíra Maleviče. V roce 2008, se celá jejich rodina přestěhovala z Ruska do České republiky, kde žijí dodnes.⁴ Potomci Kazimíra Maleviče si také prošli složitým životním obdobím. Po smrti Kazimíra měla jeho umělecká díla připadnout jeho dcerám jako dědictví, ovšem vzhledem k tehdy probíhající druhé světové válce byla za účelem ochrany děl deponována ve Státní Tretjakovské galerii. Po skončení války se Gela a dcera z druhého manželství Kazimíra Maleviče Una, pokusily o jejich navrácení, ale setkaly se s výrazným odporem. Část děl byla ztracena nebo prodána za zlomek jejich skutečné

² <https://olgagribanova.wordpress.com>

³ <https://olgagribanova.wordpress.com>

⁴ Interview Kirilla Maleviče. Praha 12.12.2023

hodnoty a značné množství děl se k původním dědicům již nevrátila. Dnes je většina těchto děl umístěna ve Státní Tret'jakovské galerii.⁵

Obrazovým a primárním zdrojem v práci jsou vybrané obrazy z Gribanovy sbírky. V souvislosti s výzkumem mi byl poskytnut dědičkou sběratele širší přístup k obrazům pro jejich formální analýzu a také přístup k dokumentaci o původu děl. Jedná se o obrazy Kazimíra Maleviče⁶, Nikolaje Suetina⁷, Ivan Kliuna⁸, Michaila Larionova⁹ a Nadeždy Udaltsove¹⁰. Výběr těchto malířů souvisí s dostupností jejich děl a jejich pozicí v historii ruské avantgardy. Díla malířů byla také vybírána na základě specifických témat a námětů, které jsou pro tyto umělce charakteristické.

Poslední část této práce, týkající se analýzy světového uměleckého trhu na základě vybraných malířů ze sbírky Borise Gribanova, je založena především na internetových zdrojích on-line databází, které jsou přístupné veřejnosti. Metodou rešerše on-line databází, dle vybraných kritérií byla provedena aktuální analýza ke každému vybranému umělci, zahrnutému v této práci. Hlavními zdroji pro zjištění aktuálních informací uměleckého trhu jsou Artprice.com¹¹, Artsy.net¹², MutualArt.com¹³.

⁵ Interview Kirilla Maleviče. Praha 12.12.2023

⁶ Obr 1., Obr 5.

⁷ Obr 13.

⁸ Obr 15., Obr 17.

⁹ Obr 19., Obr 23.

¹⁰ Obr 26.

¹¹ <https://www.artprice.com>

¹² <https://www.artsy.net>

¹³ <https://www.mutualart.com>

1. Historický a kulturní kontext sběratelství ve Sovětském svazu

1.1. Kulturně historický kontext sběratelství v raném Sovětském svazu

V předrevolučním období převládaly před rokem 1917 v Rusku soukromé sbírky a umělecké galerie, které většinou byly určeny pro bohaté vrstvy. Existovaly také veřejné sbírky, včetně muzea Ermitáž, ale většinu umění shromažďovala aristokracie, průmyslníci, obchodníci, mecenáši a samozřejmě carská rodina. S příchodem sovětské moci, můžeme rozdělit období sběratelství v Rusku na několik historických etap. Sovětský svaz, který vzešel z říjnové revoluce v roce 1917, prodělal dramatický posun ve vztahu k umění. V raném sovětském období, bolševická vláda okamžitě znárodnila všechny soukromé majetky i sbírky a carovu sbírku zabavila. Nová vláda se chtěla zbavit starých hodnot, a snažila se využít nové umělecké směry jako nástroj propagandy, s cílem propagovat a oslavovat sovětské hodnoty.¹⁴ Jedinou oficiálně registrovanou organizací sběratelů byl “Spolek filatelistů”. Sbíráni známek různých námětů, především světových událostí, mělo právní základ. Stát povoloval legální pořizování předmětů souvisejících se sovětskou tematikou, jako porcelán, pohlednice s dělníky a kolchozníky, odznaky se sovětskou symbolikou, obrazy Lenina a Stalina a dalších vrchních bolševiků.¹⁵ Politika Sovětského svazu v oblasti umění byla v neustálém pohybu, ale stát přísně dohlížel na tvorbu, distribuci a prodej uměleckých děl. V důsledku toho byl trh s uměním v Sovětském svazu z velké části kontrolován státem a soukromé osoby měly jen málo příležitostí sbírat obrazy pro osobní sbírky.¹⁶

Koncem 30. let až do období druhé světové války, včetně pár let po válce, byly ceny starožitných uměleckých děl v Rusku neuvěřitelně nízké. Bylo to pochopitelné, neboť intelektuální elita byla nucena prodat cenné předměty, které se v jejich rodinách nashromáždily během desetiletí a dokonce i generací, včetně jejich dědů a pradědů. Existovaly obchody se starožitnostmi, které nabízely rychlý nákup s okamžitou výplatou peněz. Ceny byly často až příliš nízké. Toto podhodnocení mělo různé důvody. Jedním z nich bylo tvrzení, že umělecká díla by neměla být příliš drahá, aby byla dostupná běžným sovětským občanům s nízkými příjmy. Přesto v sovětské společnosti objevují skupiny

¹⁴ IGNATIEVA 2019, 80-89

¹⁵ KOTKIN 2001, 256

¹⁶ KOZLOVA 2005, 382

sběratelů, včetně mnoha intelektuálů, které měli díky svému statusu možnost pořizovat jejichž

V druhé polovině 30. let, přichází období státních represí, a mnoho lidí z politických a kulturních vrstev bylo zatčeno a odsouzeno k smrti nebo na nucené práce v pracovních táborech. Mezi obdobími 1937-1938 byla první generace "sovětské aristokracie" téměř úplně zlikvidována. Po těchto lidech často zůstával majetek, který, pokud se k němu nehlásili příbuzní, konfiskoval stát. Většinou se jednalo o ideologicky nežádoucí či nevyhovující členy bolševické strany, lékaře, vědce, herce a umělce, jejichž majetek představoval cennosti nejrůznějšího druhu a předměty umění. Osud těchto předmětů byl v podstatě již dopředu určen. Buď byly předány do státních sbírek formou komisního prodeje, nebo si je osobně přivlastnili lidé, kteří o jejich osudu měli možnost rozhodovat. S druhou variantou je spojen počátek vytváření soukromých sbírek novými vlastníky, často zastávajícími ve státě vysoká postavení.

Nově vzniklá "sovětská elita", začíná napodobovat ve sběratelství předešlou aristokracii, jen se sovětskými rysy. Nová sovětská generace se snažila vytvořit své soukromé sbírky umění, především z děl 18. a počátku 19. století. Jednalo se o přivlastnění si kulturního dědictví poražené třídy.¹⁷ Vnímání umělecké hodnoty se stále proměňovalo vlivem tragických událostí, jakými byly represe a válka. Vládní elity a kreativní inteligence se staly novými sběrateli, kteří dostali od státu neformální povolení k nákupu uměleckých děl a antikvit. Obchodníci s uměním byli opatrní a často obchodovali tajně, aby se vyhnuli obvinění ze spekulací. Soukromí sběratelé udržovali kontakt mezi sebou a často měli neveřejné vztahy s uměleckými institucemi, muzei, galeriemi s jejich pracovníky a restaurátory. Z uvedených skutečností vyplývá, že celá sběratelská činnost v Sovětském svazu byla neveřejná a soukromé sbírky byly tajné.

1.2. Sovětská moc a umělecká avantgarda. Od spolupráce k roztržkám a zákazům

Ruské avantgardní hnutí se objevuje koncem 19. století, kdy skupina mladých umělců prošla cestou impresionismu, kubismu, expresionismu a začala experimentovat s abstraktními a netradičními formami umění. Hnutí se zpočátku setkávalo s podezřením a kritikou ze strany carské vlády, ale pomalu získalo uznání a začalo se rozvíjet. Ve 20. a 30. letech bylo avantgardní hnutí v souladu s novou ideologií státu, a díla těchto umělců se

¹⁷ GLUSHENKO 2013, 260-265

rychle stala symbolem ruské moderny a pokroku. Raný Sovětský svaz začal sponzorovat a shromažďovat umění ruské avantgardy, včetně děl Kazimíra Maleviče, Vladimíra Tatlina, El Lissitzkého a dalších ruských umělců.

Avantgardní malíři, pracující pro Sovětský svaz během prvních let existence státu, hráli zásadní roli při utváření vizuální kultury země a prosazování socialistických ideálů. Mnoho umělců věřilo, že jejich práce může pomoci inspirovat a vzdělávat široké společenské vrstvy a úzce tak spolupracovali s vládními institucemi na propagaci avantgardního umění a designu. Jednou z klíčových postav tohoto hnutí byl Alexandr Rodčenko, malíř, fotograf a designér, který byl spojen s konstruktivistickým hnutím. Rodčenko pracoval na celé řadě projektů pro sovětskou vládu, včetně plakátů, přebalů knih a přípravě výstav. Ve své fotografické tvorbě se zabýval dokumentací nově budovaného sovětského modelu společnosti. Jeho práce pomáhala utvářet nově koncipovanou vizuální kulturu raného sovětského státu a jeho grafický design byl obecně uznáván pro svou smělost a inovace.¹⁸ Dalším významným umělcem pracujícím pro Sovětský svaz byl El Lissitzky, designér a umělec, který byl spojen se suprematistickým a konstruktivistickým hnutím. Lissitzky pracoval na řadě projektů, včetně knižních obálek, plakátů a výstav. Byl přesvědčen, že jeho práce mohou pomoci prosazovat ideály nového socialistického státu. Jeho dílo bylo pozitivně přijímáno pro svůj odvážný a inovativní design, a dodnes zůstává výraznou osobností v historii moderního umění a designu.¹⁹ Toto období přineslo vlnu nově založených uměleckých institucí, často na bázi revolučních dílen a akademií. V roce 1920 v Moskvě je založena Instituce umělecké kultury “INChUK” (1920-1924). Instituce byla založena v z iniciativy malíře a teoretika Vasilije Kandinského a skupiny umělců jako vědecká a výzkumná organizace v oblasti umění a tvůrčí sdružení malířů, grafiků, sochařů, architektů a historiků umění. Mezi její členy patřili avantgardní umělci jako Varvara Stepanova, Alexandr Rodčenko, Alexandr Drevin, Nadežda Udaltsova a další.²⁰ V roce 1923 vzniká vědecká a výzkumná organizace Státní institut umělecké kultury “GINChUK” (1923–1926). Tvůrčí sdružení ustanovené v Petrohradě, se zabývalo teoretickými a historickými otázkami v umělecké kultuře. Bylo založeno na základě Muzea umělecké kultury a existovalo do roku 1926. V institucí pracovali známí představitelé avantgardy jako Kazimír Malevič, Ilja Čašnik, Vladimír Tatlin, Michail Matjušin, Nikolaj

¹⁸ TOLSTOJ 1984, 44

¹⁹ Tamtéž, 184-185

²⁰ HAN-MAGOMEDOV 1994, 89

Sujeťin a Nikolaj Punin. Umělci ve svých dílech usilovali o ztvárnění principů tvarování přírody.²¹

V roce 1920 v Moskvě, v důsledku sloučení Svobodných státních uměleckých dílen I a II (GSChM I a GSChM II), se zakládají Vysoké uměleckotechnické dílny "VChUTEMAS" (od roku 1927 VChUTEIN). Vytvoření dílen bylo spojeno s revoluční reformou výtvarného vzdělávání, kdy došlo k celkovému sloučení vzdělávacích institucí. VChUTEMAS byl založen jako speciální vysoká technicko-průmyslová instituce, jejímž cílem bylo připravit vysoce kvalifikované umělce a mistry pro průmysl a vedoucí pro různé technické obory. V programu studia nové instituce byly aplikovány metody analytického zkoumání výtvarné formy, čímž se zabývali představitelé avantgardy. V různých letech vedli oddělení malby malíři jako Vasilij Kandinsky, Ivan Kliun, Vladimír Tatlin, El Lissitzky, Aristarch Lentulov, Lubov Popova, Alexandra Exter a další. VChUTEMAS aktivně realizoval koncepce formálních úspěchů nejnovějších uměleckých směrů.²²

Jak se však sovětská vláda od druhé poloviny 30. letech 20. století stávala autoritativnější, ideologický tlak na avantgardní umělce se zvyšoval a mnoho malířů bylo nuceno čelit cenzuře a perzekuci. V roce 1934 bylo na prvním Všesvazovém sjezdu schváleno umění socialistického realismu, které se stalo jediným povoleným způsobem zobrazování reality. Vláda začala upřednostňovat tradičnější styl umění, který kladl důraz na vytváření realistických a hrdinských obrazů dělníků a rolníků. Od roku 1936 se začínají regulérně publikovat články, obviňující všechny avantgardní umělce v propagování buržoazní estetiky. Podobné publikace negativně ovlivnily postoje veřejnosti k avantgardním umělcům. Avantgardní umění začalo být vnímáno jako dekadentní a buržoazní a mnoho umělců bylo nuceno vzdát se vlastního bytostného uměleckého projevu a přizpůsobit se novým estetickým standardům.²³ Avantgardní umělci přispěli svou tvorbou ke kulturní reprezentaci Sovětského svazu. Jejich upřímná víra v ideály socialismu, byla využita prostřednictvím jejich děl v propagaci bolševismu. Snaha umělců o šíření a dostupnosti umění pro společnost, se střetla s krutou realitou. Potlačení avantgardních směrů v Sovětském svazu zastavilo vývoj ruského umění a vytvořilo velkou mezeru ve světové kultuře.

²¹ ZHADOVA 1978, 25-28

²² HAN-MAGOMEDOV 2000, 31

²³ GLUSHENKO 2013, 260-265

V druhé polovině 30. let se sběratelské hnutí v Sovětském svazu začalo být aktivně potlačováno režimem, byla nastavována přísná nařízení na tvorbu a prodej avantgardních uměleckých děl. Tato omezení, kromě rostoucí cenzury umění, představovala významnou hrozbu pro zachování avantgardních děl. Pro jejich záchranu před zabavením státem je mnozí sběratele a umělci začali ukrývat. Tyto sbírky byly často uchovávané v domech blízkých přátel, členů rodin a jejich příznivců, kteří byli ochotni riskovat své bezpečí, a chránit umělecká díla před zabavením. Sběratelé těchto ukrývaných uměleckých děl, museli být často extrémně opatrní, aby je úřady neodhalily. To samé se týkalo muzeí a galerií s “nevhodným obsahem”, kde byla díla neukrytá v depozitářích často ničena.

Sovětská vláda byla nepřátelská vůči soukromým sbírkám uměleckých cenností, a snažila se jich mít pod dohledem. Stát se obával, že by soukromé sbírky mohly vést ke vzniku kapitalistického trhu s uměním. V roce 1928 Sovětský svaz schválil zákon o uměleckém a vědeckém majetku, který zakázal vlastnictví uměleckých děl soukromými osobami.²⁴ Tento zákon počítal s tvrdými tresty, včetně uvěznění a pracovních táborů. V důsledku toho soukromé sbírky umění v Sovětském svazu, až na sovětskou vládní elitu prakticky zmizely.

1.3. Soukromé sběratelství obrazů v Sovětském svazu po druhé světové válce

Poválečné období druhé poloviny 40. a začátku 50. let, bylo pro Sovětský svaz těžkým obdobím. Byla to doba velkých otřesů, protože země prošla velkými změnami jak z hlediska sociálního, politického, tak i ekonomického systému. Tato transformace měla hluboký dopad na kulturu Sovětského svazu a jeho občany, nevyjímaje výtvarné umění a sběratelství. Během tohoto období byli sovětské občany nejen omezeni v možnosti nakupovat umělecká díla, ale také v omezeném množství uměleckých děl, která mohli sbírat. V důsledku toho bylo soukromé sběratelství obrazů pouze pro vyhrazenou skupinu lidí z vládního aparátu, armádních velitelů a menší části inteligence, která k tomu měla z nějakého důvodu příležitost a finanční prostředky. Ve stalinské době bylo sběratelství výtvarného umění přísně regulováno vládou. Stát se snažil kontrolovat tvorbu a distribuci uměleckých děl, aby měl jistotu, že vytvořené umění bude v souladu s komunistickou ideologií. To znamenalo, že stát měl možnost určit, která umělecká díla byla přijatelná pro vystavování a prodej a která ne. Byl vytvořen seznam uměleckých děl a autorů, který byl

²⁴ GLUSHENKO 2013, 260-265

poté rozeslán prodejcům umění a kupujícím. Seznam byl doplněn i o množství uměleckých děl, které si může jeden člověk koupit.²⁵

Umělecká díla, která byla považována za “antisovětská“, nebo jakkoli kritická vůči státní moci, nesměla být prodávána ani sbírána. Na to dohlížel státem zřízený úřad cenzury. To znamenalo, že počet uměleckých děl dostupných soukromým sběratelům byl omezen na ta, která byla schválena příslušnými vládními orgány. V důsledku toho byl trh s uměním v Sovětském svazu v tomto období značně omezen a ti, kdo si chtěli koupit umělecká díla, museli být před orgány státní bezpečnosti velmi obezřetní.²⁶ Tito sběratelé museli být často značně vynalézaví, aby získali umělecká díla, která je zajímala. Mnozí soukromí sběratelé často vyměňovali umělecké předměty mezi sebou, nebo díla hledali na bazarech a v komisních prodejnách. V tomto období existovala také řada institucí, které měly státem povolenou možnost umělecká díla sbírat. Jednalo se o státní muzea a galerie a další kulturní instituce. Tyto instituce byly často považovány za jediné legitimní orgány, které měli finance a povolení k pořizování uměleckých děl pro stát. Velkou roli při nákupu těžko dostupných děl nebo tzv. “zakázaného umění“ hrály i osobní kontakty s pracovníky galerií. Velkou roli v tomto případě hrály peníze v podobě úplatků, které nákup výrazně prodražily. Samozřejmě, že uvedené praktiky byly neverejné a nelegální. Navzdory politickému tlaku, se našlo mnoho odvážných sběratelů, kteří byli kvůli své vášni pro umění ochotni riskovat. Vytváření sbírek “zacházeného umění“, kam patřila i ruská avantgarda, představovalo, mimo jiné i způsob individuálního sebevyjádření, možnost seznámení se s něčím novým. Vztah k umění byl tak silnější, než obava z možných represivních důsledků ze strany politického režimu.²⁷

Až druhá polovina 50. let přinesla změnu v pohledu na soukromé umělecké sbírky. V době vlády Nikity Chruščova v roce 1959 přijala sovětská vláda dekret, který umožnil jednotlivcům shromažďovat a vystavovat umělecká díla. Tento krok byl součástí širší snahy o podporu kulturních aktivit mezi sovětskými občany. Soukromým sběratelům bylo povoleno nakupovat umělecká díla z veřejných galerií a vláda dokonce poskytovala finanční dotace, aby jim pomohla obrazy získat. Vznik soukromých sbírek umění v Sovětském svazu měl výrazný dopad na trh s uměním. Sběratelé začali získávat umělecká díla z různých zdrojů, včetně zahraničních galerií v komunistických zemích, v menší míře

²⁵ BLJUM 2000, 47

²⁶ BLJUM 2000, 48

²⁷ Tamtéž, 50

západních zemí a soukromých vlastníků, případně prodejců.²⁸ Tato nová situace poskytla sběratelům možnost rozšiřovat sbírky o různé autory s jejich styly a technikami, což vedlo k většímu rozmachu sovětského trhu s uměleckými díly. Skladbu sbírek často odrážel osobní vkus a preference sběratelů. Mnoho z nich se snažilo získat díla, která měla pro ně osobní význam nebo která vyjadřovala konkrétní estetickou hodnotu. Někteří se například soustředili na díla ruského realismu, zatímco jiní preferovali výrazné barvy a abstraktní formy sovětského konstruktivismu. Další se pokoušeli získat díla avantgardních umělců, kteří byli zakázáni sovětskou vládou, jako například El Lissitzky, Kazimír Malevič, a Marc Chagall.

Komunistická vláda však nadále držela pevnou kontrolu nad trhem s uměním. Dle zákona, soukromí sběratelé byli povinni registrovat své umělecké sbírky u příslušných úřadů a podléhali pravidelným kontrolám státních úředníků. Státem byly sníženy limity na počty děl, které byly dostupné a na ceny, které bylo možné za ně zaplatit. To vedlo k tomu, že umělecké sbírky byly často omezeny jak co do rozsahu, tak i velikosti. V Sovětském svazu ale byla rozsáhlá síť špionů a informátorů hledajících sběratele, kteří buď přesahují stanovené státem limity sbírky, nebo mají umělecká díla s nevhodným obsahem.²⁹ Přes uvedené omezení, se soukromé kolekce umění začaly budovat po celém svazu. V souvislosti se zvyšujícím se počtem soukromých sběratelů, se stimuloval nejen trh s uměním, ale současně se také povzbudilo experimentování sovětských umělců, jako například nonkonformistů. V soukromých sbírkách se tak díky sběratelství zachovala díla významných umělců, kteří upadli v nemilost státní moci. Tyto umělecké objekty v budoucnu poskytly jedinečnou možnost vhledu do života umělců i do sociálního a politického prostředí té doby. Zachovalé umělecké sbírky slouží uměleckým historikům umění a dalším badatelům jako velmi bohatý zdroj k získávání informací o dobových uměleckých hnutích, včetně tvorby ruské avantgardy a jejího dopadu na sovětskou společnost.³⁰

²⁸ AMAL'RIK 1978, 81-95

²⁹ BONNER 2017, 98

³⁰ Tamtéž, 101

2. Boris Gribanov. První kroky v sběratelství

Boris Gribanov (1918–2010) byl sovětský a americký sběratel umění, galerista, vojenský (námořní) kapitán 2. stupně, kandidát technických věd, člen Masarykovy Akademie výtvarných umění v Praze. Boris Nikolajevič Gribanov se narodil v roce 1918 ve městě Ramenskoje, dnešní Moskevské oblasti Ruska. Od 30. let 20. století studoval v Námořní akademii v Leningradu (Petrohrad) a současně se začal zajímat o výtvarné umění. Volný čas trávil návštěvami Ermitáže. Po revoluci 1917, byla Ermitáž jednou z kulturních institucí, jejichž činnost revoluce velmi negativně ovlivnila. Hodně uměleckých děl bylo vyvezeno, ukradeno nebo zmizelo v ohni revoluce a občanské války. Zbytek děl sbírky byl zabaven (“znárodněn”) státem. Druhá světová válka zastihla podporučíka Gribanova v Leningradě. Byl převelen na Dálný východ, kde sloužil jako strojní inženýr na ponorkách. Hlavním úkolem bylo sledování lodí plujících z USA do Sovětského svazu. Za vynikající zajišťování technického stavu ponorek byl vyznamenán Řádem rudé hvězdy.³¹ Po druhé světové válce, v hodnosti kapitána-poručíka, se Gribanov vrátil z dálného východu do Leningradu. Tam, na Leningradské vyšší vojenské námořní škole, působil na pozici vedoucího laboratoře pro údržbu ponorek. Byl autorem kvalitní učebnice, věnované technické údržbě vztlaku ponorky.³²

V roce 1946, v poválečném Leningradu, se začal Gribanov aktivně zajímat o umění, a nakupoval své první obrazy. V té době získal hodnost kapitána 2. stupně, a stal se velitelem ponorky. Důstojníci námořnictva měli v té době poměrně vysoký plat a Gribanov si sběratelskou činnost mohl dovolit. V jeho autobiografii můžeme sledovat, že ho v té době zajímala především škola ruského romantismu a realismu 19. století. Jeho nejoblíbenější žánr mariny představovali malíři jako Ivan Ajvazovskij, Alexej Bogolubov, Lev Lagorio a další. S časem se do jeho sbírky dostávaly i práce dalších ruských, ale i západních malířských škol, včetně světových mistrů jako Francisco Goya, Narcisse Diaz, Jean-Baptiste Greuze a mnoha dalších.³³

V Leningradu, kromě přednášek a lekcí ve vyšších odborných institucích, svůj veškerý volný čas začal věnovat umění. Gribanov navštěvoval přednášky o ruské malbě v Ruském muzeu, pořizoval si knihy o umění různých dob a seznamoval se s dalšími

³¹ <https://web.archive.org/web/20160930094719/http://www.polkmoskva.ru/people/959627/>

³² GRIBANOV 1999, 32

³³ Tamtéž, 40

sběrateli a nadšenci pro výtvarné umění. Časem se důkladněji obeznámil s fungováním tzv. „komisního prodeje“ uměleckých děl a s velkým překvapením zjistil, že tomuto způsobu obchodu s uměním se často věnují lidé nevzdělaní, s nulovou odbornou kompetencí.³⁴ Obrazy se prodávaly například v obchodech s nábytkem. Komisní obchody byly v Sovětském svazu velmi rozšířeny. Je doloženo, že se komisní prodej objevil koncem 20. let 20. století. Jeho účelem a úkolem bylo poskytovat obyvatelům státu použité zboží, kvůli nedostatku nového. Zboží mohlo být různého typu a stavu. Koncept komisního prodeje zahrnuje prodej použitých výrobků jako nábytek, přístroje, domácí spotřebiče, oblečení, obuv a mnoha dalších věcí, ale i starožitné předměty, obrazy a sochy. Když člověk přinášel na prodejní místo zboží, které chtěl prodat, došlo k uzavření smlouvy mezi prodávajícím a prodejcem. Ve smlouvě byla předem podepsána cena. Prodávající může předmět prodat a dostat za to komisi, nebo-li odměnu.³⁵

Z prodejců obrazů v Leningradu našel jen několik lidí, kteří malířství rozuměli, a mohli mu zpočátku pomoci radou. Postupně se seznamoval se sběrateli. Sám Griбанov se zpočátku zajímal o obrazy ruských a západních škol 19. století. Sběratelé, se kterými se Griбанov stýkal, neměli jednoznačný názor na hodnotu avantgardního umění. Griбанov se ale o avantgardní umělce, kteří se stávali módními mezi úzkou sovětskou elitou, začal zajímat víc. Vrcholní představitelé komunistické strany, především diplomaté, kteří měli možnost cestovat do zahraničí, se mohli osobně přesvědčit, že obrazy ruských avantgardních umělců, kteří po revoluci emigrovali na Západ, jsou velmi ceněna.³⁶ Poptávka po jejich dílech stále rostla, stejně tak i jejich cena. To malé množství děl ruských avantgardních umělců v Evropě a Americe tvořilo v tu dobu však pouze vrchol ledovce, větší část byla skryta.

Začátkem 50. let 20. st. Griбанov získal dostatečné zkušenosti a kontakty ve sběratelské sféře Sovětského svazu. Právě v tomto období své sbírkové činnosti narazil na díla abstraktní umělců. Avantgardní umění od druhé poloviny 30. let bylo komunistickým režimem potlačováno, oficiálně byl protěžován socialistický realismus. Abstraktní umělci buď museli radikálně změnit svůj styl, nebo se stáhnout do ústraní. Hodně z nich bylo v SSSR a jejich obrazy byly staženy z veřejných výstav. V lepším případě byly schovány do depozitářů muzeí a galerií, mnohé však byly zničeny. Griбанov dokázal zachovat díla mnoha umělců. K četným umělcům, kteří ještě žili, ale neměli možnost svá díla

³⁴ GRIBANOV 1999, 48

³⁵ TVERDYUKOVA 2016, 171-186.

³⁶ GRIBANOV 1999, 89

prezentovat a postupně upadali v zapomnění, Griбанov jezdil osobně a snažil se je finančně podporovat. V tu dobu hodně avantgardních umělců nebo jejich rodin, bylo často ochotných obrazy i darovat. Byli rádi, že se někdo zajímá o jejich umění a oceňuje jejich tvorbu. Boris Griбанov byl jeden z těch, kdo si uvědomoval umělecký a filosofický potenciál tohoto zakázaného umění, a pochopil jeho význam i v širších uměleckých a kulturních kontextech. Griбанov byl i očitedm svědkem, jak se v té době často s těmito obrazy zacházelo. Lidé, kteří si neuvědomovali jejich hodnotu často vyhazovali plátна na smetiště, nebo je nechávali ležet na ulici.³⁷ Griбанov ve své monografii popisuje případ, kdy byl obraz použit na vyspravení zatékající střechy. Aby obraz zachránil, sám střechu opravil. V podstatě veškerá díla, která si Griбанov do sbírky zařadil, procházela restaurováním. Díky mnohaletým kontaktům s umělci a restaurátory, měl Boris Nikolajevič ve svém okolí jedny z nejlepších expertů a odborníků v Sovětského svazu. Lze říci, že svou sběratelskou činností Griбанov zachránil velké množství uměleckých děl před zničením a zapomenutím.

Ke konci čtyřicátých let, začal Griбанov aktivně projevovat zájem o nákup abstraktních obrazů ruské avantgardy. Boris Nikolajevič znal osobně i některé malíře, jejichž díla tvořila jeho sbírku. V roce 1948 se Griбанov seznámil s žákem Kazimíra Maleviče, malířem a grafikem Nikolajem Suetinem. V poválečné době, byl Suetin hlavním uměleckým ředitelem Leningradské porcelánové továrny jména Michaila Lomonosova. V rozhovoru Suetin sběrateli vyprávěl o ruské avantgardě a uváděl jména umělců. Jak píše ve své knize Griбанov; *“Rozhovor s Nikolajem Michajlovičem mně velmi ohromil. Nikdy předtím jsem o ničem takovém neslyšel a nevěděl jsem o existenci celých skupin umělců, kteří tvořili ruskou avantgardu. Suetin mi jmenoval jména umělců, která jsem slyšel poprvé, a od té chvíle jsem začal aktivně projevovat zájem o díla ruských abstrakcionistů.”*³⁸ Suetin taky upozorňoval Griбанova, že komunistická strana a vláda mají k avantgardě velmi negativní postoj, protože avantgardní umělecké směry nezapadají do socialistického realismu.

V rodinném archivu Griбанových byl objeven zajímavý dokument, ve kterém se jedná o potvrzení pravosti obrazu Kazimíra Maleviče, sepsané jeho žákem, malířem a grafikem Nikolajem Suetinem.³⁹ V poválečné době, byl Suetin uměleckým ředitelem Leningradské porcelánové továrny jména M. Lomonosova. V dokumentu se uvádí, že

³⁷ GRIBANOV 1999, 60

³⁸ Tamtéž, 72

³⁹ Obr. 38.

Boris Gribanov ukázal Suetinovi jeden z obrazů ze své sbírky. Jednalo se o abstraktní olejomalbu bez signatury, ale s darovacím nápisem na přední straně; “Nikolaju Suetinu K. Malevič 25.1.1931”. Nikolaj Suetin tvrdí, že obraz byl namalován jeho učitelem Kazimírem Malevičem mezi roky 1915-1916, a osobně jemu darován již před válkou. Abstraktní obraz se nacházel u Suetina v bytě v Leningradu mezi léty 1941-1945. V období blokády Leningradu obraz z bytu zmizel neznámo kam. Suetin v dokumentu uvádí, že si na obraz nečiní žádné nároky, jelikož ho Gribanov legálně koupil v komisi prodejně v Leningradu v roce 1948. Dokument končí datem 4. ledna 1949 a podpisem Nikolaje Suetina a státního notáře A. Pavlova. Tento příklad uvádí nejen složitou situaci v poválečném Sovětském svazu, ale poukazuje i na charakter a profesionalitu mladého sběratele.

Důležitým aspektem této práce je Gribanovův vztah k avantgardnímu umění. Jak se lze dočíst v jeho autobiografii, ve své sbírce tomuto segmentu postupně uděloval stále významnější místo. Uvědomoval si riziko nejen své sběratelské činnosti, ale i předmětu sbírání. V nejaktivnější fázi sbírání avantgardních malířů, do druhé poloviny 50. let, měl jednu z největších soukromých sbírek s abstraktní malbou v SSSR. Ve své autobiografii označuje svoji sbírku jako větší nebo minimálně srovnatelnou, se sbírkou dalšího sběratele avantgardního sběratele avantgardního umění Georgije Kostakiho. Z důvodu nebezpečí vlastnění zakázaného umění v roce 1959, Gribanov dokázal “evakuovat” část avantgardní sbírky ze Sovětského svazu do Rakouska, kde žili jeho příbuzní.⁴⁰ Tímto rozhodnutím, Gribanov zachoval značnou část děl avantgardních umělců nejen před zapomenutím, ale i likvidací. Následný osud sbírky a Borise Gribanova bude rozebrán v dalších kapitolách.

⁴⁰ Interview Olgy B. Imayevy-Gribanove. Praha 09.05.2023.

3. Mezi kladivem a kovadlinou.

3.1. Zatčení a konfiskace

V roce 1969 byl v Moskvě, na základě podnětu státní bezpečnostní služby KGB Boris Gribanov zatčen. Jeho zatčení proběhlo v rozporu se všemi procesními pravidly a uskutečnilo se na ulici, bez odpovídajícího zatýkacího rozkazu a z něj odpovídajících formálních náležitostí. Následující domovní prohlídka byla provedena skupinou vyšetřovatelů pod vedením staršího vyšetřovatele pro zvláštní případy státní záležitosti KGB SSSR A. Sevastyanova. Povolení k zatčení Gribanova bylo vydáno na základě nálezu cizí měny v jeho bytě, což bylo v té době trestné. Prohlídka bytu ale proběhla v Gribanově nepřítomnosti. Obvinění však nebylo předloženo ani Gribanovi, ani jeho manželce, která byla v době prohlídky s dětmi v bytě přítomna. Vyšetřovatelé KGB v bytě žádnou cizí měnu nenašli, donutili však manželku a dvě dcery Gribanova odevzdat osobní šperky, které byly do důkazového spisu zapsány jako rodinou držené cizí valuty.⁴¹ Jednalo se ze strany KGB o naprosté porušení všech formálních náležitostí. Vzápětí po domovní prohlídce, začali vyšetřovatelé odvážet obrazy, knihy, grafiky, a další cennosti rodiny z domu. Odvezli skoro vše kromě nábytku a oblečení. Současně byla provedena také prohlídka bytu starší dcery Tatiany Gribanové, která žila na jiné adrese. Byla odvezena prakticky celá její knihovna, složená z odborné uměleckovědní literatury a cenných starých knih. Později se zjistilo, že některé z nejcennějších a raritních exemplářů, byly vyšetřovateli KGB odcizeny.⁴² O několik dní později po prohlídce, byla manželka a starší dcera Borise Gribanova odvezeny též na výslechy do izolátoru ve věznici Lefortovo (ul. Lefortovskij Val, dom 5, Moskva, Rusko, 111250) která se specializovala na politické vězně. Izolátorem se nazývá vězeňský ústav, místo vazby již zajišťující izolaci podezřelých, obviněných, obžalovaných a odsouzených. Tam byly násilně zabaveny jejich osobní věci, které jim po propuštění již navraceny nebyly.

V rámci zlodějských konfiskací cenných předmětů a uměleckých děl z vlastnictví Borise Gribanova je důležité uvést metody a způsoby přivlastnění konfiskovaných předmětů pracovníky KGB. Po proběhlém soudu nad Gribanovem byla do komisního prodeje vyšetřovateli odvezena konfiskovaná sbírka obrazů sběratele čítající přibližně 20 děl. Všechny obrazy byly zabaleny a řediteli komisního obchodu nebylo dovoleno obrazy

⁴¹ Zhaloba ot byvshego zakljuchjonnogo Gribanova Borisa Nikolaevicha. 1992. Rodinný archiv Gribanovych

⁴² Tamtéž

prohlédnout. V ceníku protokolu, uvedli pracovníci KGB částky 10, 15, 20 rublů za obraz, což byla extrémně nízká cena. Pracovníci KGB se vědomě dopustili podvodu, kdy formálně předali obrazy do komisního prodeje a vzápětí je koupili a odvezli. Podobné machinace provedli i s ostatními cennými věcmi z domu Griбанových, především s cennostmi jednotlivých členů rodiny.⁴³

Ze sbírky zmizel i obraz slavného malíře Archipa Kuindži „Březový les“.⁴⁴ Konfiskovaný obraz měl být předán do Státní Tretjakovské galerie, ale tam se nakonec nedostal. Obraz zmizel po zabavení KGB a pravděpodobně se dostal do soukromých rukou. Vyšetřovatelé také zabavili celou knihovnu sběratele, ve které byla, mimo jiné i předrevoluční monografie o Kuindžim, kde byl zmizelý obraz reprodukován. KGB odmítala knihu vrátit. Kniha byla pro tento obraz velmi důležitá, protože obraz nebyl signován, a tato monografie byla hlavním důkazem jeho pravosti. Teprve po několika soudních řízeních, iniciovaných manželkou sběratele Klárou Griбанovou, byla část knihovny, včetně této monografie, rodině vrácena. Podle zápisů soudu, byly zabavené obrazy ze sbírky Griбанova z velké části převezeny do muzeí, jako je Státní Tretjakovská galerie a Státní muzeum výtvarných umění jména A.S. Puškina v Moskvě. Do tohoto muzea se dostalo i kolem 100 kreseb z německých muzeí, které byly vyvezené z Německa jako trofeje do Sovětského svazu, kde je Griбанov koupil v komisní prodejně nebo přes soukromé sběratele. Peněžní hodnotu některých kreseb je obtížné odhadnout.⁴⁵

Griбанovi byla celkově zabavena skoro celá sbírka, která zahrnovala více než 200 obrazů ruských a evropských umělců. Některá díla ze sbírky Griбанova jsou dodnes vystavena ve Státní Tretjakovské galerii a Státním muzeu výtvarných umění jména A.S. Puškina v Moskvě. Žádný obraz, který nyní visí ve státních muzeích a který byl původně v kolekci Griбанova nebyl označen za falzifikát. Je třeba připomenout i skutečnost, že i to, co bylo zabaveno státem Griбанovi, není prezentováno pouze ve veřejných sbírkách. Hodně obrazů beze stop “zmizelo” a o jejich osudu není nic známo. Předpokládá se, že některá díla se stala součástí soukromých sbírek vládní elity.⁴⁶

Zatčení Borise Griбанova velmi znepokojilo kruhy sběratelů nejen v Moskvě, ale i v celém Sovětském svazu. Potíže a problémy v podstatě očekávali v té době všichni, kteří

⁴³ Tamtéž

⁴⁴ <https://gallerix.ru/album/Quingy/pic/glr-841824340> Obraz: Archip Ivanovič Kuindži. “Březový háj”. 1880

⁴⁵ Zhaloba ot byvshego zakljuchjonnogo Griбанova Borisa Nikolaevicha. 1992. Rodinný archiv Griбанových

⁴⁶ GRIBANOV 1999, 240

měli alespoň něco společného s uměleckým trhem. Pro širší veřejnost ale tento konkrétní případ však zůstal v podstatě nezajímavý.

3.2. Trestní řízení, soud a vězení

Porušení procesních úkonů pokračovalo i v zahájeném trestním řízení proti Gribanovi, které se zakládalo na materiálech, založených na zkreslených a pochybných obviněních, vycházejících z expertních posudků. Boris Gribanov byl obviněn z několika trestných činů. Prvním z nich byla "spekulace".⁴⁷ Ve stížnosti, kterou Boris Gribanov napsal po propuštění z vězení, odůvodnil absurditu těchto obvinění; *"Spekulovat lze s nezbytnými věcmi, když člověk nemá na výběr, a zboží je nezbytné pro jeho život. Na každé takové zboží byla stanovena stabilní cena. Obraz nebo umělecké předměty však nejsou prvořadovou potřebou, a jsou to kulturní objekty."*⁴⁸ Z tvrzení Gribanova vyplývá, že u uměleckých předmětů není možné správně stanovit jejich hodnotu a cenu. Tyto aspekty závisí na mnoha faktorech na uměleckém trhu.⁴⁹

Gribanov uvádí příklad, když po emigraci do USA vystavil obraz amerického umělce Thomase Pollocka Anshutze s názvem "Sekáči" na aukci v Sothebys v New Yorku. Podle odhadů odborníků, byla cena obrazu 10,000–15,000 \$. Aukční dům za něj zaplatil 103,000 \$. Nakonec se cena obrazu po určité době zvýšila na 1,300,000 \$. Takových případů je na uměleckém trhu dost. Existují i opačné situace, kdy cena umělce klesá. Gribanov tím chtěl naznačit, že zákony trhu jsou nepředvídatelné. Na obrazech lze jak vydělávat, tak i peníze prodělat. Předvídat trendy trhu je téměř nemožné. Proto termín "spekulace", je v obvinění KGB situaci neodpovídající.⁵⁰ Druhým obviněním bylo "podplácení". Obvinění souviselo s částkou poskytnutou řediteli komisního obchodu na moskevském Arbatu. Peníze z prodeje byly skládány kupujícím jako částka pro rezervaci konkrétních děl, která obchodu přicházela. Tato procedura byla běžná, jelikož to byla neformální podmínka stanovená přímo ředitelem komisní prodejny.⁵¹ Třetím a posledním obviněním byly "peněžní operace s valutami". Vyšetřovatelé KGB vydávali diamantové šperky, které byly odebrány manželce a dětem během zatčení, za cizí měnu. Ta však nebyla

⁴⁷ Delo № 5 s 70–5, 1970 god. (kopie). Rodinný archiv Gribanovych.

⁴⁸ Zhaloba ot byvshego zakljuchjonogo Gribanova Borisa Nikolaevicha. 1992. Rodinný archiv Gribanovych

⁴⁹ Tamtéž

⁵⁰ Tamtéž

⁵¹ Delo № 5 s 70–5, 1970 god. (kopie). Rodinný archiv Gribanovych.

při prohlídce v bytě nalezena. Proto bylo obvinění předloženo nekorektně, jelikož důkazový materiál chyběl.⁵²

Za dalšími důkazy “zločinecké činnosti” Borise Gribanova bylo zkoumání zabavených obrazů, které vedla odbornice na malbu a rentgenoložka Státní Treťjakovské galerie Milda Viktorina. Tato žena byla hlavní expertkou v oblasti výtvarného umění v KGB.⁵³ Z otevřených zdrojů o jejím vzdělání a zaměření studia se dá dozvědět velmi málo. Odkazy na zdroje, informující o její odbornosti v podstatě neexistují. Není jasné, jak osoba u které není doložené odborné umělecko-historické vzdělání, byla jmenována hlavním expertem na hodnocení pravosti uměleckých děl.⁵⁴ Milda Viktorina údajně vybuodovala v Treťjakovské galerii unikátní laboratoř se speciálním rentgenovým oddělením, které se časem stalo jednou z nejlepších laboratoří v Sovětském Svazu. Je však zajímavé, že v seznamu u Gribanova zabavených děl, žádný obraz nebyl označen jako falzum. Gribanova se snažili obvinít ze spekulace a z podvodu z obchodu s padělkami, přestože v procesu nebyla předložena žádná expertní hodnocení. V informacích o případu se tvrdí, že Gribanov přes Arbatskou komisi prodejnu prodával obrazy s falešnými podpisy malířů. Viktorinou provedené radiogramy některých konfiskovaných obrazů, především avantgardních malířů, se týkaly o zkoumání ne celého plátna, ale pouze signatury. U avantgardních malířů z té doby, nebylo pravidlem podepisovat své obrazy, narozdíl od malířů starších dob. Absence signatury u některých obrazů bez důkladné analýzy plátna a historie jejich původu, nemůže jednoznačně svědčit o falešnosti díla. Gribanov ve své monografii psal, že se v poválečném období seznámil s většinou sovětských avantgardních umělců, kteří byli tzv. “zahnáni do kouta”; “*Abstraktní umění v Sovětském svazu bylo nejen nevyžádaným, ale i škodlivým pro sovětského člověka.*” Gribanov často malíře, u kterých obrazy pořizoval, žádal, aby je podepsali, případně připsali datum nebo nějaký vzkaz. Místo signatury, psali například někteří malíři “Vítěbské školy” na plátnech název “UNOVIS” nebo-li “prosazení nového v umění”. V případě vlastnictví obrazů příbuznými malířů, Boris Gribanov požadoval potvrzení o jejich pravosti a původu. Z toho vychází, že expertizy Viktoriny absolutně nebraly nebo nechtěli brát v potaz kulturně historický kontext doby vzniku obrazů, a jejich následných osudů. Žádost Gribanova o provedení nezávislé expertizy jeho sbírky KGB odmítlo.

⁵² Delo № 5 s 70–5, 1970 god. (kopie). Rodinný archiv Gribanovych.

⁵³ MASTYKINA, Irina. “Fal'shak”, Sovershenno sekretno. 2000. – 1 ijulja (№ 7 (134))

⁵⁴ <https://web.archive.org/web/20160930094719/http://www.polkmoskva.ru/people/959627/>

Další detaily, odhalující nekompetentnost expertky a částečně přispívající k verzi o sfabrikaci “Gribanovského případu”, jsem našel v jednom z nejrozsáhlejších článků o Borisu Gribanovu, v tzv. velkém novinářském článku “Falšak” (Mastykina 2000.). Termín “frabrikace” nebo “sfabrikovaný případ” se užívá v Rusku k vymyšleným případům bez podstatného důkazového základu, zveřejněných převážně z politických nebo osobních důvodů. Článek byl věnován případům falz uměleckých děl, včetně “případu” Gribanova. Jako hlavní odbornice zde vystupuje Milda Viktorina. V článku bylo uvedeno mnoho jejích lží, bez jakýchkoliv faktografických důkazů. V článku se uvádí, že obrazy do své sbírky Boris Gribanov pořizoval v obleženém Leningradu za druhé světové války. Obrazy prý pod cenou kupoval a zneužíval tak válečné situace, nebo případně měnil umělecká díla za chleba.⁵⁵ Samozřejmě tato tvrzení nebyla z žádných zdrojů potvrzena. Ve skutečnosti Boris Gribanov v letech 1941-1945 byl na dálném východě, v pacifickém dějišti válečné fronty, proti militaristickému Japonsku. Poprvé po válce přijel do Leningradu až v roce 1946, takže v době obléhání města přítomen nemohl být.⁵⁶ Článek také zpochybňoval jeho vojenské působení a vyznamenání Řádem rudé hvězdy za úspěchy na frontě. Stejně jako v prvním případě i zde jde o nepravdu. Hodnocení hlavního technika ponorky a Řád rudé hvězdy Gribanov dostal a důkazy jsou již dnes zveřejněné v digitálním archivu.⁵⁷ Článek postrádá jakýkoliv profesionální přístup, zdroje a je ryze účelový. Milda Viktorina zde líčí Borise Gubarina jako největšího padělatele obrazů v SSSR a snaží se o jeho odsouzení. Přitom není schopna přiložit k tomuto obvinění nejen expertní snímky obrazů, která jsou podle jejího názoru falza, ale ani žádné další důkazy. Viktorina též mlčí o zabavení více než 200 obrazů z Gribanovy sbírky, které byly převezeny nejen do městských galerií a muzeí, ale s největší pravděpodobností i do soukromých sbírek “mocných soudruhu” té doby.⁵⁸ V podstatě se dá říci, že publikovaný článek “Falšak/Falzum” obsahuje množství nepravd a účelových lží, odhalujících lživost a navíc odbornou neschopnost a neprofesionalitu Mildy Viktoriny. Není jasné, jestli dobrovolně nebo pod nátlakem, Viktorina se však stala nástrojem, který KGB využila ke svým cílům, k okradení Borise Gribanova a likvidaci jeho sběratelské činnosti.

Ve vězeňském izolátoru, během celého soudního procesu, vězeňští lékaři KGB násilně nutili Borise Gribanova brát neznáme tablety s narkotickým účinkem, pod jejichž

⁵⁵ MASTYKINA, Irina. “Fal'shak”, Sovershenno sekretno. 2000. – 1 ijulja (№ 7 (134))

⁵⁶ Interview Olgy B. Imayevy-Gribanove. Praha 09.05.2023.

⁵⁷ https://pamyat-naroda.ru/heroes/podvig-chelovek_nagrazhdenie50951871/

⁵⁸ GRIBANOVA, Tatyana. “Exhibition Russian School: oil paintings XVIII, XIX and XX century”. Opening: December 15, 1988. ed. G. Riaboff. New York: Tatyana Gallery 1988

vlivem ho vozili na soud. Po užití léků nebyl Boris Nikolajevič schopen jasně odpovídat na otázky soudu a nemohl se soustředit. (jak dosvědčil jeho právník). V KGB to byla běžná metoda, využívaná v případě potřeby diskreditovat obžalovaného v očích soudu. V případě, kdy se Griбанov bránil drogu vzít, používali vyšetřovatelé různé metody psychického a fyzického nátlaku a vydíráním prodlužovali soudní řízení “donekonečna”. Tato fakta uváděl nejen sám Griбанov, ale i právník zabývající se jeho případem.⁵⁹

Trestní řízení pod vedením KGB vzneslo několik obvinění proti Borisi Griбанovi, kterými byly spekulace, úplatky a manipulace se zahraniční měnou. Dle tvrzení Griбанova, první žalobce odmítl vést případ, jelikož neviděl prakticky žádné důkazy vedoucí k obvinění a nejspíš předpokládal že se jedná o sfabrikovaný případ.⁶⁰ Druhý žalobce, který případ převzal dokázal, že v roce 1969 byl Griбанov odsouzen na 10 let vězení. Pokud analyzujeme výše uvedeny rozbor obvinění, dojdeme k závěru, že fakticky celý případ byl sfabrikovaný složkami KGB, které soudní řízení zmanipulovaly. Nezávislé vyšetřování, apelační soud či nezávislé expertizy v té době nepřicházely v úvahu.

Boris Nikolajevič strávil celou dobu vězení ve městech Čitě a Kostromě, dnešního Ruska. Díky svému statusu kandidáta technických věd a důstojníka který prošel válku, vězeňský kontingent a velení vězeňského tábora mělo k jeho lidské a profesionální činnosti určitou úctu. Jako kandidát technických věd byl pověřen vedením vězení hlavním projektantem výstavby továrny na výrobu jaderného paliva. Výstavba, kterou vedl byla dokončena v předstihu a vedení vězení za odměnu zkrátilo tresty jak Griбанovi, tak vězňům, pracujícím na stavbě.⁶¹ Celkem Boris Nikolajevič strávil ve vězení 7 let a tři měsíce. K předčasnému propuštění přispěla i jeho manželka, která se neustále obracela k “vysokým kabinetům” v Moskvě, a žádala přehodnocení trestu. Po propuštění z vězení, se Boris Nikolajevič stal téměř “nepřitelem národa” a i v dnešním Rusku i s přihlédnutím k očividné fabrikaci jeho případu, stále není rehabilitován.

3.3. Emigrace

Po propuštění z vězení v roce 1976 se Boris Griбанov spolu se svou rodinou rozhodli opustit Sovětský svaz. Odjezd Griбанova byl spojen s pátou a první masovou vlnou migrace ze SSSR, která spadá do období od roku 1971 do začátku “Perestrojky”.

⁵⁹ Zhaloba ot byvshego zakljuchjonnogo Griбанova Borisa Nikolaevicha. 1992. Rodinný archiv Griбанovych

⁶⁰ GRIBANOV 1999, 229

⁶¹ GRIBANOV 1999, 231

Během tohoto období, získávali občané židovského původu v SSSR povolení od sovětských úřadů na spojení se se svými příbuznými v Izraeli. Nicméně mnozí z těch, kteří opustili Sovětský svaz v souvislosti s izraelskou výzvou, po příjezdu do zahraničí často zvažovali možnost přestěhovat se do USA. Spojené státy tehdy také přizpůsobily podmínky pro sovětské židovské přistěhovalce na základě emigračního zákona viz. Jackson–Vanik amendment.⁶²

Migrační vlna 70. let byla zvláště mohutná v souvislosti s odchodem známých sportovců, umělců, malířů, hudebníků, spisovatelů a novinářů ze SSSR. Mezi nimi byli básníci a spisovatelé jako Josef Brodsky a Alexandr Solženicyn. Boris Gribanov se svou rodinou opouštěl SSSR jako židovská rodina prostřednictvím “Tolstovského fondu”, který se zabývá pomocí migrantům. Aktivní pomoc velkým migračním vlnám pokračovala až do roku 1977. Od té doby, pod tlakem vládnoucí moci, se Tolstovského fond zaměřil na podporu rozdělených rodin či poskytování pomoci lidem v obtížných životních situacích. Toto období bylo také označeno za počátek nové židovské vlny emigrace ze Sovětského svazu. Jedním z cílů fondu bylo poskytovat pomoc etnicky smíšeným rodinám, kterým nepomáhaly židovské náboženské organizace.⁶³

První, kdo z rodiny Gribanovych opustil Sovětský svaz, byla starší dcera Tatjana, která v roce 1976 emigrovala do Říma. V té době neexistovala přímá letecká spojení mezi SSSR a Izraelem, kvůli přerušeným diplomatickým vztahům v roce 1967. Proto mnoho letů ze Sovětského svazu směřovalo nejprve pouze do Evropy. V roce 1977 přijel za dcerou do Říma i Boris Gribanov se svou manželkou Klárou. Poslední z rodiny, kdo Sovětský svaz opustil, byla dcera Olga v roce 1979.⁶⁴ Boris Gribanov přijel nejprve do Vídně, kde je přivítali příbuzní, u kterých byly uloženy obrazy ruských avantgardistů, které byly v 50. letech zachráněny Gribanovými, a vyvezeny ze Sovětského svazu před zničením a zapomenutím. Všichni členové rodiny se spojili až v Římě, kde Gribanovi okolo šest měsíců čekali na povolení k imigraci do USA. První povolení získala starší dcera historička umění Tatjana, a teprve až po půl roce bylo všem členům rodiny uděleno právo emigrovat do USA.⁶⁵

Od roku 1978 se rodina Gribanových v Americe aktivně věnuje obchodu s obrazy, pravidelně navštěvují aukce v New Yorku a okolí. K přivezené a zachované sbírce, Boris

⁶² ZACEPINA 2011, 144

⁶³ Tamtéž, 147

⁶⁴ Interview Olgy B. Imayevy-Gribanove. Praha 09.05.2023.

⁶⁵ GRIBANOV, Boris. *Obrazy a život: Deník sběratele*. Moskva: Práva člověka, 1999., s. 254

Nikolajevič dokupoval obrazy i v Americe, a sbírku tak dál rozšiřoval. V roce 1978 se Gribanov přestěhoval do New Yorku, kde po několika letech otevřel na Manhattanu po dceři pojmenovanou galerii "Tatyana Gallery". Galerie se zaměřovala převážně na obrazy ruské a evropské školy v různých obdobích, jejímž jádrem bylo umění ruské avantgardy.⁶⁶ V New Yorku Gribanovi žili od roku 1978 do roku 1996. Původně se rodina sběratele chtěla přestěhovat do Švýcarska a usadit se v Curychu. Když však Gribanovi přijeli do Prahy, toto město okouzilo celou rodinu natolik, že se rozhodli spojit svůj další životní osud s Českou republikou.⁶⁷

⁶⁶ Tamtéž, s. 255

⁶⁷ Tamtéž, s. 258

4. Hon na sběratele umění v Sovětském svazu

V případě Gribanova, je zřejmé, že série útoků KGB na antikvariáty v 60. a 70. letech, byla de facto snahou o vyvlastnění soukromých sbírkových fondů formou a jejich zabavení ve prospěch státu. “Gribanovský případ“ mohl být jedním z ukázkových případů tažení proti sovětskému sběrateli, které organizovala KGB. Pokud se vrátíme k výše uvedenému “kluzkému” článku “Falsšák”(2000), ve kterém je Boris Gribanov obviňován ze spolupráce s prodejcem “falešných” obrazů Valentinem Treskinem, narážíme na další neoprávněné obvinění člověka. Treskin byl také později zatčen a odsouzen do vězení. Při pokračování svého výzkumu, jsem narazil na svědectví právníka Semjona Arii, který vedl případy Valentýna Treskina na konci 50. let a začátkem 60. let. Právník tvrdí, že v té době byl Treskin odsouzen na základě zinscenovaného případu, spojeného s násilným zabavením soukromých sbírek sovětských sběratelů příslušníky KGB.⁶⁸ Boris Nikolajevič byl jednou z prvních obětí násilné exekuce uměleckých děl v Sovětském svazu, v takovémto rozsahu. Ve svém výzkumu jsem narazil i na další jména sběratelů, kteří přišli díky násilným exekucím ze strany státu o značnou část svých sbírek.

Felix Višněvský (1902-1978) byl v uměleckých kruzích známý muzejní expert, restaurátor a sběratel umění, který během svého života shromáždil působivou sbírku obrazů, soch, a dekorativního a užitého umění. Jeho otec byl před říjnovou revolucí architekt, restaurátor umění a sběratel. Jeho sběratelské aktivity však bedlivě sledovala KGB, která jak kvůli jeho majetku, tak i kvůli jeho kontaktům se západním uměleckým světem. KGB Višněvského pravidelně vyslyšala, jak ohledně zdrojů jeho příjmů, tak i z hlediska budování jeho umělecké sbírky. Felix Evgenievič byl vedoucí vědecký pracovník Puškinova muzea v Moskvě a toto jeho postavení mu přirozeně poskytovalo široké možnosti při získávání mnoha kontaktů. Díky své profesi, cestoval Vishnevský často na západ, aby získal nová umělecká díla. Tento fakt vyvolával podezření u sovětských úřadů. KGB ho podezírala, že je zapojen do nelegálního vývozu kulturních památek ze Sovětského svazu a také ze špionáže pro západ.⁶⁹ Přesto Vishnevský nikdy nebyl formálně obviněn z žádných zločinů. Neustálá kontrola příslušníků tajných služeb se však negativně odrazila na jeho fyzickém a duševním zdraví, což se projevilo v pozdějších letech. Ze strachu před tajným proniknutím pracovníků státní bezpečnosti do bytu, se Višněvský

⁶⁸ ASRIJANC 2007, 45

<https://web.archive.org/web/20160817020714/http://old.novayagazeta.ru/st/online/263148/32.html>

⁶⁹ BONNER 2017, 116

uchýlil do tajných prostor vybudovaných ve svém moskevském bytě, kam mohl též ukrýt svá nejvzácnější umělecká díla před možnou konfiskací.

Višněvský byl blízkým přítelem lékaře Alexandra Bonnera, sovětského bojovníka za lidská práva. Bonner byl sovětský právník, který bojoval za lidská práva v Sovětském svazu. Višněvský Bonnerovi tvrdil, že službami KGB už byl roky pronásledován, a že jeho sbírka umění je v neustálém ohrožení. Podle Bonnera byl Višněvský nucen mnohé ze svých obrazů předat státu a zbytek ukrýt v tajných prostorech ve svém bytě.⁷⁰ Bonner byl jedním z mála, kdo se dozvěděl přímo od Višněvského o pronásledování, kterému čelil ze strany sovětských úřadů. V roce 1969 Višněvský nečekaně daroval Moskvě 200 děl a část prostoru svého domu na zřízení muzea ruského portrétu Vasilije Tropinina. Višněvský Bonnerovi řekl, že byl přinucen převést sbírky a nemovitosti na stát, výměnou za svou svobodu.⁷¹ Alexander Bonner tak na základě archivních materiálů odhaluje svou verzi historie vzniku muzea Vasilije Tropinina. V roce 1969 narazil v Londýně sovětský diplomat v jedné anglických novinách na článek o moskevské výstavě Felixe Višněvského. Bylo tam také uvedeno, že sbírka byla oceněna na sumu několika milionů liber. Informace se dostala ke KGB, která zahájila sledování sběratele.⁷² Po smrti Višněvského v roce 1978, byla jeho sbírka rozdělena na několik částí a velké množství děl skončilo v soukromých sbírkách nebo muzeích po celém světě. Sledování a tlak na Višněvského ze strany KGB však posloužilo jako výstraha všem sběratelům a mecenášům umění v Sovětském svazu.

Ve struktuře vše a všechny sledující KGB existovaly speciální útvary, které dohlížely i na sběratele umění. Orgány státní bezpečnosti prostřednictvím svých informátorů, rekrutovaných v umělecké sféře, věděli vše o kontaktech sběratelů s cizinci a dalšími podezřelými osobnosti. Často tak KGB v případě prodeje, zahajovalo trestní řízení o porušení zákona o pašování kulturního majetku. V tomto případě KGB měla povolení ke konfiskaci uměleckých předmětů ve prospěch státu.⁷³

V roce 1976 byl ve Lvově zatčen sovětský malíř a sběratel Vladimír Moroz. Vladimír Alexejevič byl umělecký kritik, člen Svazu spisovatelů SSSR a obchodník s uměním. Byl prominentní postavou moskevské umělecké scény v 60. a 70. letech 20. století. Byl milovník ruských ikon a vášnivě sbíral díla umělců ruského avantgardního

⁷⁰ BONNER 2017, 116

⁷¹ Tamtéž, 120

⁷² Tamtéž, 122

⁷³ Tamtéž, 127

hnutí. Morozova sbírka zahrnovala díla Kazimíra Maleviče, Vasilije Kandinského, Marca Chagalla a dalších významných umělců ruské avantgardy. O obsah jeho sbírky se začala zajímat služba KGB, která ji považovala za kontroverzní, jelikož neodpovídala oficiální státní ideologii v oblasti výtvarného umění, jímž bylo preferování socialistického realismu. Důvodem zájmu KGB o Morozovu sbírku byla skutečnost, že o avantgardní a staroruské umění je na Západě velký zájem. V dobovém archivním dokumentu se uvádí, že vedení KGB se obávalo vývozu uměleckých děl do zahraničí, jelikož Moroz měl “podezřele dobré” kontakty se západními kolegy.⁷⁴

Moroz byl zatčen KGB v roce 1974 a obviněn z šíření protisovětské propagandy prostřednictvím své sbírky. Prakticky celou jeho sbírku zabavila KGB. Během svého věznění prošel Moroz tvrdým zacházením, které se podepsalo na jeho zdraví. Přesto ve vězení napsal knihu "*Tolstoj v mém vězeňském životě*" (1996), jejíž základ tvořily záznamy z jeho deníku. V roce 1981, po svém propuštění, Vladimír Morozov obnovil svou sběratelskou činnost a pokračoval ve sbírání uměleckých děl mladých umělců. Nepodařilo se mu ale získat zpět díla, která zabavila KGB, navíc mnoho z nich bylo ztraceno nebo zničeno.⁷⁵

Další sběratel, který trpěl pod tlakem státní mašinerie byl Georgy Costakis. Costakis byl rusko-řecký sběratel, který, stejně jako Boris Gribanov, sehrál klíčovou roli v uchování a propagaci ruského avantgardního umění. Jeho roli zmínil i Boris Nikolajevič ve své autobiografii, ve které charakterizuje sebe a Costakise za osobnosti, které se do značné míry zasloužily o záchranu, zachování a následnou prezentaci ruského avantgardního umění.⁷⁶ Georgy Dionisovič je znám svou rozsáhlou sbírkou více než 5000 děl Kazimíra Maleviče, Vasilije Kandinského, Ivana Kliuna a Alexandera Rodčenkina. Jeho sbírka však byla pod kontrolou sovětských úřadů, zejména KGB. Costakis začal sbírat umění v době kdy žil v Moskvě ve 40. a 50. letech 20. století a jeho sbírka se rychle rozrůstala, když začal získávat díla od soukromých sběratelů a samotných umělců. V 60. letech se stal jedním z předních sběratelů ruského avantgardního umění ve světě. Bylo otázkou času, kdy Costakisova sběratelská činnost upoutá pozornost služby KGB, která jeho aktivity považovala za propagaci “buržoazní dekadence“. Sběratel absolvoval řadu výslechů a mučení. V roce 1974 provedla KGB v Costakiovém bytě razii a zabavila mnoho jeho uměleckých děl a obvinila ho z jejich nelegálního držení. Nebylo to poprvé, co se KGB

⁷⁴ <https://bukovskyoldarchive.files.wordpress.com/2015/07/18-jun-74-2-pp-no-1-59.pdf>

⁷⁵ SHVARCER 2022, 204

⁷⁶ GRIBANOV 1999, 3

zaměřila na Costakise jako “šířitele západního vlivu“. Dle vzpomínek Costakise, ho příslušníci KGB nutili podepsat prohlášení, že se vzdává své sbírky a v případě odmítnutí, mu hrozili vězením.⁷⁷ V roce 1977, byl Costakis pod nátlakem tajných služeb nucen opustit Sovětský svaz a emigrovat do Řecka. Svou sbírku sebou vzít však nesměl. Po dohodě s představiteli vlády, bylo Costakisovi povoleno nechat si 20% sbírky, ostatní zůstalo v majetku státu. Výsledkem bylo zabavení více než 800 obrazů a přes 200 kreseb a grafik z jeho sbírky.⁷⁸

Není jasné, zda Costakis nespolupracoval s KGB. Některé zdroje naznačují, že mohl spolupracovat se státními úřady, například jako informátor, se snahou zachránit alespoň část své sbírky. Costakis byl ztrátou své sbírky zničený. Velkou část života strávil pokusy svá umělecká díla získat zpět a nakonec se mu podařilo přesvědčit sovětské úřady, aby část zabavených obrazů vrátili. Proces byl však dlouhý a namáhavý a mnoho děl se mu nikdy již nevrátilo. Georgij Costakis se dožil doby oficiálního uznání ruské avantgardy v Sovětském svazu. V roce 1986 Treťjakovská galerie uspořádala výstavu obrazů v průběhu let darovaných Costakisem. Tato výstava byla jednou z prvních prezentací děl ruských avantgardních umělců 30. let pro širokou veřejnost. V roce 1989 zahájila vláda Michaila Gorbačova jednání s řeckou vládou o vrácení části Costakisové sbírky jeho rodině. Jednání byla úspěšná a v roce 1991 byla sbírka vrácena vdově a dceři Costakise. Nyní se část sbírky kromě Moskvy, nachází také v řecké Soluni.⁷⁹

Akce KGB byly součástí širší kampaně sovětské vlády v rámci kontroly uměleckého projevu a snah o podporu socialistického realismu, který kladl důraz na zobrazování sovětské společnosti v pozitivním světle. Avantgardní umění, které odmítalo tradiční umělecké postupy a zkoumalo nové formy a myšlenky, bylo považováno za hrozbu pro sovětskou ideologii. Komunistická strana prezentovala negativní vnímání avantgardního umění jako ochranu před degradujícími uměleckými tendencemi.⁸⁰ V 70.-80. létech, za vlády Leonida Brežněva, se státní aparát značně rozšířil. Vyšší a střední úředníci začínají více cestovat nejen do zemi socialistického bloku, ale i do některých zemi Západu. S tím aktivně narůstá zájem o spotřební zboží, předměty luxusu, užité umění atd. Současně však sovětským občanům bylo nedoporučováno a v některých případech zakazováno vlastnit západní věci ale i seznamovat se se západní kulturou. Sovětská elita

⁷⁷ KOSTAKI 1993, 115

⁷⁸ ROBERTS 1994, 69

⁷⁹ <https://momus.gr/en/museum/museum-modern-art#museum>

⁸⁰ MEDVEDEV 2014, 339

však sama sobě žádné zákazy a omezení nestanovovala. Státní úředníci a jejich rodiny bez omezení nakupovali zahraniční věci, techniku, předměty do domácnosti i umělecká díla, bez jakýchkoliv problémů. Jejich ideologické proklamace byly prezentovány pouze veřejnosti, v soukromém životě se jimi neřídili. Kryty obyčejné občany trestající rukou KGB se partajníci bezostyšně obohacovali.⁸¹ Boris Gribanov, včetně dalších výše uvedených sběratelů, se stali oběťmi politického režimu ziskuchtivých, mocichtivých a zločinných pokrytců ve vládě, kteří zneužívali svou moc k okrádání lidí a ničení jejich životů i životů jejich rodin.

⁸¹ MEDVEDEV 2014, 362

5. Spolupráce B. Gribanova s kulturními institucemi

Při práci s rodinnými archivy, se podařilo nalézt dokumentace jeho sběratelské činnosti v Sovětském svazu, USA a České republice. Gribanov spolupracoval s různými kulturními institucemi, často bez nároků na finanční odměnu za půjčení obrazu ze své sbírky. V dokumentech rodinného archivu příklady takové činnosti nalezneme. Gribanov měl na umělecké žánry velmi bohatou sbírku a s kulturními institucemi spolupracoval často. Příkladem může být výstava “Umění nevolníků” v klasicistním Paláci-muzeu Ostankino v Moskvě, zahájená 17. listopadu 1964. Výstava představovala díla ruských portrétistů 18. a první poloviny 19. století. Organizaci výstavy měl na starost Odbor kultury výkonného výboru Moskevské městské rady zástupců pracujících. Dokument o spolupráci je Gribanovi napsán formou poděkování ředitele muzea A. Salomatina Borisu Nikolajeviči za půjčené obrazy. V dokumentu je též zmíněna konference, pořádaná v průběhu konání výstavy zástupci Ústavu dějin umění Akademie malířství, Ministerstva kultury RSFSR a SSSR a Moskevského muzea. Dopis uvádí i počet návštěvníků výstavy během expozice, v počtu 36233.⁸²

Boris Gribanov často daroval obrazy ze své sbírky galeriím a muzeím. Rozšiřoval kolekce ve sbírkách muzeí a galerií v dnešním Kazachstánu, Ukrajině a dalších zemích bývalého Sovětského svazu. Některé příklady uvádí Boris Nikolajevič ve své autobiografii. V archivu jsem objevil dokument z Uměleckého muzeu N. A. Jaroshenko v Kislovodsku.⁸³ Muzeum bylo státní institucí vedenou regionálním oddělením kultury Stavropolského kraje ministerstva kultury RSFSR. Dopis byl napsán kolektivem pracovníků muzea jako poděkování Borisu Gribanovi za dar obrazů. Bohužel v dokumentu nejsou uvedeny názvy darovaných děl, a ani jejich přesný počet. Dokument je datován 12. prosincem 1965, podepsán správcem muzejního fondu B.P. Dmitrijev. Muzeum je pojmenováno na počest ruského – ukrajinského malíře realismu, Nikolaje Alexandroviče Jarošenko. Malíř patřil do skupiny “peredvižníků”, od poslední třetiny 19. století po rok 1923 představitelů dobové opozice vůči akademikům. Hlavní myšlenkou bylo “národnictví,” směr, který měl sblížit inteligenci a prostý lid. Často se právě tato myšlenka objevuje v námětech obrazů. Podle mého názoru, autorem obrazů darovaných Borisem Nikolajevičem by mohl být Nikolaj Jarošenko nebo jiný představitel skupiny realistů.

⁸² Obr. 33.

⁸³ Obr. 32.

Dalším dokumentem dokládajícím spolupráci Gribanova s kulturními institucemi bylo zapůjčení obrazu z vlastní sbírky na výstavu do Palace Kuskovo, v Moskvě.⁸⁴ Výstava byla organizovaná Státním muzeem keramiky a Palácem Kuskovo VIII. století, pod patronátem Odboru kultury výkonného výboru Moskevské městské rady. Název výstavy je bohužel neznámý, ale seznam autorů je velmi působivý. V expozici byly vystaveny malíři ruského romantismu, realismu a dostatečný počet avantgardistů. V souboru děl sestaveném ze třech částí, abstraktní umění představovali malíři jako Kazimír Malevič, Nadežda Udaltsova, Kliment Redko, Olga Rozanova, Aleksandra Ekster, Aleksandr Rodčenko, Lubov Popova, Leon Bakst, Aristarch Lentulov, Nina Kogan, Aleksandr Lebedev, El Lissitzky. Celkem bylo na výstavu zapůjčeno 45 pláten. Dokument byl datován k 15. prosinci 1960, podepsán vedoucím oddělení I. M. Glozmanem. Šedesátá léta jako nová kulturní éra začínají mnohem dřív. Po smrti Stalina v roce 1953, období druhé poloviny padesátých až po druhou polovinu šedesátých let se nazývalo "Chruščovským táním." Termín "tání" který byl převzat ze stejnojmenné povídky Ilji Erinburga, charakterizoval kulturní a politické uvolnění v Sovětském svazu. Veřejně byl pojmenován a charakterizován kult osobnosti Stalina, došlo k masové rehabilitaci vězňů, především politických. Socialistický realismus v umění oficiálně však stále dominoval. Mladá generace ale začala projevovat větší zájem nejen o zahraniční umění, ale i o předešlé umělecké směry v Rusku, především umění avantgardistů. Chruščovské tání v umění se projevovalo i povolením organizací výstav některých západních umělců v Sovětském svazu. Tak se v roce 1956 uskutečnila první Picassova výstava v Moskvě.⁸⁵ Výstava měla ohromující úspěch. Světoznámý umělec, navíc levicově smýšlející, musel být pro komunistickou vládu velice atraktivní i z hlediska její prezentace navenek. V roce 1957 se konal "Festival mládeže a studentstva", v jehož rámci se uskutečnily výstavy abstraktního umění. V roce 1959, byla v Moskvě zahájena "Americká národní výstava", kde byla poprvé v Sovětském svazu vystavena díla současných amerických abstraktních malířů jako Jackson Pollock, Mark Rothko a další.⁸⁶

Ale čerstvý vzduch svobody umění skončil náhle v prosinci 1962, poté, co Nikita Chruščov "pochoval" výstavu v Moskevském Manéži. Generální tajemník navštívil

⁸⁴ Obr 35, 36, 37

⁸⁵ Soviet art at a turning point: from the 1960s to the 1980s. To the 60th anniversary of the exhibition "30 years of MOSH" in the Moscow "Manege" // Collect. monograph on the materials of the scientific conference. June 2–3, 2022 Russian Academy of Arts, Moscow / Nauch. hands BEFORE. Shvidkovsky, researcher ed. E.O. Romanova. - Moscow: Russian Academy of Arts, 2022, s. 24

⁸⁶ Tamtéž, 26

Manéž, kde probíhala výstava věnována 30. výročí Moskevského svazu umělců. Kromě socialistických realistů, byly představeny i abstraktní malby sovětské moderny, skupiny “Nová realita”. Chruščov spustil na “mladé avantgardisty” tak zuřivou a sprostou kritiku, že bylo jasné, že jejich tvorba nemá šanci být vystavována na území svazu už nikde a nikdy. Po této expozici, komunistická strana začala “zatahovat šrouby” na všech uměleckých frontách. Vedení státu začalo kampaň namířenou proti formalismu a abstrakci.⁸⁷ Šance a naděje, že v Sovětském svazu může být umění nezávislé a veřejné, byly na dlouhou dobu potlačeny. Pokud se vrátíme k výše popsané výstavě v Paláci Kuskovo, můžeme říci, že Griбанov byl úřastníkem toho krátce vanoucího čerstvého vzduchu v umění, když půjčoval díla avantgardních malířů ze své sbírky pro prezentaci široké veřejnosti.

V emigraci Boris Nikolajevič pokračoval ve své sběratelské činnosti a zachoval s některými muzei a galeriemi kontakty a spolupráci. V roce 1980 Griбанov otevřel svou obrazovou galerii v New Yorku na Manhattanu. Její program byl věnován především klasickému ruskému malířství období 18. a 19. století.⁸⁸ Galerie byla umístěna ve dvou patrech. V prvním byly umístěny obrazy klasické ruské školy, jako například Ivan Ajvazovský, Isaak Levitan, Karl Brulov. Druhé patro bylo věnováno avantgardním malířům a z menší části starým ruským ikonám. S velkým nadšením psal o galerii Viacheslav Zavalishin, ruský a americký žurnalista, literární a umělecky kritik, básník a překladatel. V roce 1951 se přestěhoval do Spojených států, kde až do roku 1958, studoval historii a kulturu SSSR. Pracoval na knize “Early Soviet Writes”. Pravidelně publikoval zprávy a recenze v New Russian Word (New York) o ruských emigračních divadelních představeních, koncertech, výstavách a přednáškách. Od roku 1952 spolupracoval s New Journal (New York). 20 let psal texty pro rozhlasové vysílání v ruštině o literatuře a umění pro americké “Radio Liberty”. Byl velmi váženou osobou v emigračních kruzích, věnoval se umění a poezii umělců ruské diaspory, což se odráží v jeho knize "The Splash of the Wave" (1980). Byl publikován jak na západě, tak v Rusku.⁸⁹ Zavalishin se dobře znal s Griбанem, a velmi obdivoval jeho entuziasmus a sběratelskou chuť, díky které se povedlo zachovat a ukázat světu tolik nádherných uměleckých děl. Zavalishin byl jedním

⁸⁷ Soviet art at a turning point: from the 1960s to the 1980s. To the 60th anniversary of the exhibition "30 years of MOSH" in the Moscow "Manege" // Collect. monograph on the materials of the scientific conference. June 2–3, 2022 Russian Academy of Arts, Moscow / Nauch. hands BEFORE. Shvidkovsky, researcher ed. E.O. Romanova. - Moscow: Russian Academy of Arts, 2022, s. 30

⁸⁸ GRIBANOV 1999, 202

⁸⁹ <https://tamizdatproject.org/ru/people/viacheslav-zavalishin>

z největších uměleckých kritiků ruského umění v Americe. Již ve 30. letech jako mladý žurnalista poznal osobně Kazimíra Maleviče, a obdivoval jeho tvorbu. Napsal knihu věnovanou Malevičovi a jeho tvorbě; “Malevich. Myšlenky o životě a tvorbě”. Ve spolupráci s emigračním nakladatelstvím “Nové ruské slovo”, často psal kritické články o umění a recenze výstav. V jednom čísle novin Zavalishin velmi pozitivně hodnotil činnost Gribanovy newyorské galerie. Zavalishin v článku připomíná roli Borise Gribanova při záchraně uměleckých děl a jeho ochotnou spolupráci s umělci, kritiky a teoretiky umění, se kterými často spolupracoval, předával informace nebo jim půjčoval ke studiu díla ze své kolekce.⁹⁰

O podobné spolupráci svědčí další zachovaný dokument z rodinného archivu. Dopis datovaný 8. srpnem 1995, je oficiální žádost Státního ústavu historie umění, podléhajícího Ministerstvu kultury Ruské federace.⁹¹ Dopis podepsaný doktorem dějin umění Georgijem Kovalenkem, sovětským a ruským historikem umění, divadelním odborníkem a malířem. Kovalenko je členem Ruské akademii malířství, a jedním z největších specialistů na tvorbu umělkyně Alexandry Ekster. Ekster byla ruská a francouzská malířka, hlásící se ke stylu kubofuturismu a suprematismu, grafička a designérka, která současně patřila k zakladatelům stylu “art deco”. Kovalenko se v dopise Borisu Gribanovi obracel s prosbou o profesionální pomoc při koncipování velké monografie tvorby Alexandry Ekster. Gribanov měl ve své sbírce jednu z největších kolekcí děl Ekster v zahraničí. Kovalenko žádal o zaslání fotodokumentace obrazů spolu s jejich technickými parametry. Jeho prosbě Boris Nikolajevič vyhověl a v roce 2010 Kovalenko vydal publikaci pod názvem „Alexandra Exter [Aleksandra Ekster] Monograph“. Moscow Museum of Modern Art, Moscow 2010. V dopise historik umění také žádal o možnost zaslání exemplářů pro monografii o Ivanu Kliunovi.⁹²: Na vzniku monografie se podílela jeho vnučka a sám Boris Gribanov.

Svetlana Arkadievna Kliunkova-Soloveičik se narodila v rodině slavného ruského umělce Ivana Vasilieviče Kliunkova (Ivan Kliun), a zůstala jediným dědicem všech děl umělce a jeho archivů. Je autorkou nejobsáhlejší monografie o Ivanu Kliunovi, včetně obsáhlé fotodokumentace obrazů z různých státních a soukromých sbírek. V monografii byly prezentovány i Kliunovy obrazy z Gribanovy sbírky. Boris Nikolajevič tak pomáhal při vzniku řady odborných publikací, nejen formou zpřístupnění a prezentace svých

⁹⁰ Obr. 34.

⁹¹ Obr. 31.

⁹² KLIUNKOVA-SOLOVEIČIK, Svetlana. Ivan Vasilievich Kliun, Published by New York: IVK Art 1994, 1993.

sbírkových fondů, ale i s překlady do angličtiny.⁹³ Měl v kolekci dostatečné množství obrazů Ivana Kliuna a ikonografické zkušenosti s plátny malíře.

V 90. letech Evropský kruh "Franz Kafka" Praha, vydal doporučení k udělení trvalého pobytu v ČR manželům Borisu a Kláry Gribanové, za jejich dlouholetou sběratelskou činnost a poskytnutí své obsáhlé sbírky výtvarného umění k dispozici kulturnímu životu v České republice.⁹⁴ V červenci roku 1999, Evropský kruh Franze Kafky v Praze, každoročně oceňující medailí osobnosti, jejichž práce má nadnárodní přesah, udělil Borisu Gribanovu medaili "Franze Kafky" za podporu umění.⁹⁵

Dne 1. 2. 2000 bylo Masarykovou Akademií Umění v Praze podle § 3 svých stanov, Borisu Gribanovi uděleno členství v akademii.⁹⁶ V září roku 2001, Masarykova akademie umění v Praze vydala doporučení příslušným orgánům České republiky, aby byl manželům Borisu Gribanovi a Kláře Gribanové udělen trvalý pobyt v ČR. Masarykova akademie umění v Praze tak ocenila snahu Gribanových za zachování jedinečné umělecké sbírky výtvarných děl, zahrnující klasické ruské a světové umění. Sbíрка Gribanových se tak stala významným obohacením kulturních hodnot České republiky.⁹⁷

Aktuálně je sbírka umístěna v Praze, v prostoru bývalého osobního bytu českého architekta, autora budovy Národního divadla a dalších staveb Jozefa Zítka. Expozice je otevřená pro představitele uměleckých oborů a uměnímilovnou veřejnost po domluvě. I po smrti Borise Gribanova (2010) jeho sbírka stále žije. Galerie pojmenovaná na počest dědičky Olgy Gribanové, pokračuje v mecenášské činnosti v různých oblastech. Galerie finančně pomáhá organizacím jako "Zdravotní klaun, o. p. s."⁹⁸, spolkům zabývajících se ochranou zvířat, "Dobříšsko, z. s."⁹⁹ a "Chlupáči v nouzi, z. s."¹⁰⁰. Spolek "Olgy Gribanové" také podporuje mladé talenty ve sportu, a přispívá organizaci "Tělovýchovná jednota Vodní stavby Praha"¹⁰¹.

6. Avantgardní malíři ve sbírce B. Gribanova (umělecké koncepce – dobové umělecké kritiky – současná kritika)

⁹³ KLIUNKOVA-SOLOVEICHIK 1994, 32

⁹⁴ Obr. 39.

⁹⁵ Obr. 40.

⁹⁶ Obr. 41.

⁹⁷ Obr. 42.

⁹⁸ <https://www.zdravotniklaun.cz>

⁹⁹ <https://www.kockydobrisisko.cz>

¹⁰⁰ <https://www.utulek-kocky-chlupacivnouzi.cz>

¹⁰¹ <https://www.mgvodnistavby.cz>

Avantgardní malíři ve sbírce Borise Gribanova jsou hlavní perlou v jeho kolekci. Ve sbírce jsou představena díla malířů jako Kazimír Malevič, Michail Larionov, Natalia Gončarovová, Nikolaj Suetin, Petr Končalovskij, Aristarch Lentulov, Sergej Sudeikin, Robert Falk, Ivan Kliun, Vasilij Kandinskij, Olga Rozanova, Nadežda Udaltsova a mnozí další. Ve této části práce budou uvedeni vybraní malíři ze sbírky Kazimír Malevič, Nikolaj Suetin, Ivan Kliun, Michail Larionov, Nadežda Udaltsova. Budou rozebrány umělecké koncepce malířů, jejich dobová a současná kritika.

S nástupem 20. století dochází v oblasti umění k obrovským proměnám, které byly, z hlediska jejich významu, srovnatelné se vznikem nového uměleckého slohu. Pojem avantgardy je příliš široký, můžeme však ale poznamenat, že pod tento pojem tradičně spadají všechny umělecké směry konce 19. a první třetiny 20. století, jako tendence, které odmítaly evoluční kontinuitu s realismem. Pojem zahrnuje různé umělecké styly, které byly běžné v evropském umění na počátku 20. století. Toto období přineslo revoluční uchopení reality a okolního světa, ve kterém se umělci s obrovským úsilím snažili prosazovat nové vidění reality. V kontextu umění, termín “avantgardy” se v Rusku objevil značně pozdě. V roce 1910 na výstavě “Sdružení ruských umělců“, umělecky kritik a malíř Alexandr Benois charakterizuje tímto termínem nový radikální směr v umění. Nový umělecký směr odmítá všechny ustálené klasické standardy akademické normy. Příznivce tohoto nového směru, Benois nazývá “avantgardisty”.¹⁰²

Ideou avantgardního umělce byla nejvyšší úroveň tvůrčího projevu, dosažená nejen vynalézáním nových uměleckých pojmů, ale také vytvořením uměleckého směru, s promyšlenou teorií a jí oddanými stoupenci. Ideální je, když umělec spojuje v sobě teoretika a tvůrce. Umění ruské avantgardy, která spojila autory různých národností, objevila osobnosti, které byly všestranně nadané.

Historik umění Dmitrij Sarabjanov, zabývající se avantgardními malíři, považuje za pozoruhodné, že i přes veškeré rozpory probíhající v tomto složitém období, ruská společnost získala určitou stylovou rovnováhu, zahrnující prvky dědictví syntetického umění Paula Gauguina, které se přenášely do ruského malířství v podobě fovismusu, expresionismu a následně kubismu.¹⁰³ Z těchto stylů se vyvíjely různé novátorské linie. V této době bylo pozoruhodné také to, že hodně umělců volně přecházelo z jednoho

¹⁰² BENOIS 1994, 18

¹⁰³ SARAB'JANOV 1981, 119

uměleckého stylu do druhého. Všechny tyto umělce spojoval více stylový modernismus. Na vlně modernismu se začínají objevovat nová umělecká hnutí, která se stala odrazem doby a společnosti.

V této kapitole jsou vybráni umělci, jejichž díla tvoří významnou část kolekce Borise Gribanova. Seznámíme se s jejich uměleckými teoriemi a proměnami vnímání reality, které vyjadřovali ve své tvorbě. Zhodnotíme jejich přínos pro světové umění a kulturu prostřednictvím reakcí a zpětné vazby současníků a budeme se věnovat i soudobým komentářům badatelů.

6.1. Kazimír Malevič

Umělecká cesta Kazimíra Maleviče jako moderního umělce, začala v bouřlivém období začátku 20. století. Začínají vznikat umělecké skupiny, jejichž členové se snažili o nový pohled na umění. V roce 1910 se uskutečnila v Moskvě výstava moderních umělců pod názvem „Kárový spodek“, která svou novostí diváky šokovala. V souvislosti s názvem výstavy vzniklo sdružení Kárový spodek (1910-1917). Jejimi členy byli především tvůrci rozvíjející fauvistické tendence a kubismus. Kárový spodek se stal jedním z prvních avantgardních uměleckých sdružení v ruském umění. Jeho členy byli umělci, kteří určovali nové tendence v malířství. Hlavními iniciátory vzniku skupiny byli Michail Larionov, Natalia Gončarovová, Aristarch Lentulov, Vasilij Kandinsky a další malíři. Hlavní myšlenkou, prosazovanou členy „Kárového spodku“, byla snaha o zajištění obecnější dostupnosti umění. Chtěli ukázat, že jejich díla jsou určena nejen kritikům a znalcům umění, ale i obyčejným lidem. Malíři proto nejčastěji zobrazovali témata krajiny, zátiší a portrétů, které běžní diváci dokázali snadno přijmout a ocenit. Souběžně s aktivitami Kárového spodku však ale dochází i k vymezování se proti vlivu západního umění. Důsledkem je odchod některých členů ze spolku „Kárový spodek“ a založení skupiny „Oslí ocas“ (1911), jehož členové (především Michail Larionov, Natalia Gončarovová a Kazimír Malevič, a další) směřují k neoprimitivismu a specifické verzi ruského futurismu a rayonismu (lučismu).¹⁰⁴

Četní umělci počátku minulého století se pokoušeli o proměnu percepce předmětné skutečnosti a jejího zachycení výtvarnými prostředky. Šlo především o snahy zbavit se po

¹⁰⁴ USPENSKIJ 1910, 19

staletí zažitých principů vnímání reality¹⁰⁵ a jejího následného zobrazení s využitím euklidovských geometrických metod, stavějících na konstrukci tří rozměrů (výška, šířka, hloubka).¹⁰⁶ V rámci opouštění metod konstrukce obrazového prostoru postavených na principech průmětu geometrických obrazců na rovnou plochu, se řada umělců na počátku 20. století snažila o využití neeuklidovských geometrických metod, jejichž konstrukce spočívala v průmětu geometrických obrazců na plochu zakřivenou. Ke třem rozměrům tak bylo možné přiřadit rozměr čtvrtý, kterým je čas.¹⁰⁷ Tento čtvrtý rozměr je možné chápat i jako rovinu duchovní nebo metafyzickou. Principy využívání neeuklidovské geometrie při budování obrazového prostoru můžeme pozorovat již i v malbě Cézannově, v obrazech kubistů dále v dílech Henri Matisse, expresionistů ad. Představitelé avantgardních uměleckých směrů myšlenky práce se čtvrtým rozměrem jako vhodným prostředkem k vyjádření svého způsobu vnímání světa, velmi zaujaly.¹⁰⁸

Koncepce čtvrté dimenze, která se v podstatě stala synonymem abstraktní malby, byla v průběhu 20. století pevně spojena s výše uvedeným pojmem, tvořícího jeden ze základních pilířů moderní fyziky. Tato koncepce, populární v letech 1910-1920, byla rozvinuta v díle ruského idealistického matematika a teosofa Petra Uspenského. Jedna z jeho raných knih, publikovaná v Petrohradě v roce 1909, nesla název "Čtvrtá dimenze". Dílo Uspenského, tvoří přehled hlavních teorií a pokusů o studium oboru neměřitelného světa. Jeho tvorba sehrála významnou roli v utváření teoretických pohledů i umělecké praxe ruských avantgardistů. Podle Kazimíra Maleviče, tato nová, vyšší realita, kterou poznáváme prostřednictvím vnitřního duchovního vidění, byla vyjadřována pomocí abstraktních malířských prvků, které byly pomocí nanášení barev, ponořených do bílého, kosmického a nekonečného prostoru.¹⁰⁹ Mezi léty 1913-1914, procházel Malevič ve své tvorbě obdobím řady experimentů. Do této doby pracoval s různými uměleckými směry, jakým byly raný impresionismus, „cezannismus“¹¹⁰, fauvismus, primitivismus, kubismus. Kubismus a futurismus ho přivedly k formování „kubofuturismu“, který se stal jeho dalším krokem na cestě od realistického zobrazování světa k abstrakci. Kubo futuristický

¹⁰⁵ Perspektivní konstrukce jak ji známe z římské malby posledního století př. n. l. a z období italského quattrocenta. Zdroj: https://cs.wikipedia.org/wiki/Starověké_ř%C3%ADmské_mal%C3%ADřstv%C3%AD

¹⁰⁶ Euklides (?325 př. n. l. – ?260 př. n. l.) byl řecký matematik a geometr. Bývá označován za nejvýznamnějšího matematika antického světa. Jeho kniha "Základy" patří k nejvlivnějším v dějinách oboru. Zdroj: <https://cs.wikipedia.org/wiki/Eukleidés>

¹⁰⁷ Obr. 65.

¹⁰⁸ SHATSKIKH 1996, 54

¹⁰⁹ Tamtéž, 56

¹¹⁰ Jedná se o specifický ruský pojem, charakterizující inspiraci malbou a viděním Paula Cézanna. Zdroj: <https://bigenc.ru/c/sezannizm-071127>

styl se vyvíjel ve vzájemné pospolitosti poezie a malířství. Malevič poprvé použil výraz "kubofuturismus" v roce 1913 v katalogu výstavy "Svaz mládeže" v Petrohradu. Kubofuturismus v sobě spojoval protichůdné koncepty kubistické více pohledovosti a prostorově-časového dynamismu futuristů.¹¹¹

Malevič vypracoval teorii zrodu nových uměleckých směrů, ve kterých jeho úvahy vypovídaly o „zpětných krocích“ v uměleckých žánrech. Jedním z prvních kroků mělo být oproštění se od kubismu. V manifestu z roku "Od kubismu a futurismu k suprematismu" (1915), Malevič kritizoval kubismus a futurismus pro jejich přílišný důraz kladený na formu a techniku, namísto preferování základních duchovních principů obsahové složky uměleckého díla. Malevič byl přesvědčen, že se tato hnutí příliš zabývají fyzickým světem a zanedbávají důležitost světa duchovního. Kritizuje také jejich připoutanost k „objektivnímu“ či „materiálnímu“ vidění a vnímání umění.¹¹² Suprematismus (od latinského supremus – nejvyšší) je, podle Maleviče, nová umělecká forma, která je založena na myšlence absolutní abstrakce. Malevič tvrdil, že klíčem k tomuto směru je koncept "neobjektivní", který zdůrazňuje myšlenku, že umění by se nemělo řídit fyzickou realitou, ale mělo by se zaměřit na aspekty duchovní. Dle něj je tento přístup více v souladu se skutečnou povahou umění a měl by preferovat vytváření jednoduchých geometrických forem, které zachycují podstatu předmětu a tudíž neslouží k jeho pouhé materiální reprezentaci.¹¹³ V hledání kořenů suprematismu sahal Malevič ve svých úvahách hlouběji do minulosti. V díle "Od Cézanna k suprematismu" (1920) Malevič charakterizuje svou koncepci jako tzv. "cézannismus". Ve své tvorbě se francouzský malíř snažil vidět a analyzovat předměty z různých úhlů pohledu, aby mohl následně na plátno přenést jejich „skutečnou podstatu“ pomocí aplikace specifické struktury barev. Malevič oceňoval Cézanna pro jeho schopnost zobrazení předmětného světa pomocí základních geometrických obrazců. I v pozdějších teoretických dílech, jakým je např. "Neobjektivní svět" (1927), se Malevič stále hlásí k suprematismu. Dál rozpracovává základní teoretické principy, odrážející jeho pohled na umění jako na čistě duchovní záležitost. Podle Maleviče bylo umění minulosti založeno na falešném předpokladu, že musí realitu prezentovat v poloze jejího převedení, resp. vytvoření její kopie v rámci budování obrazu. Malevič byl přesvědčen, že to je chyba, neboť, podle jeho názoru, by umění mělo být vnímáno jako záležitost navýsost duchovní, oddělená od fyzického světa. Aby tohoto stavu bylo

¹¹¹ SARAB'JANOV 2002, 67

¹¹² Tamtéž, 79

¹¹³ MALEVICH 1995, 23

dosaženo, mělo by být umění zbaveno jakýchkoli reprezentativních prvků a založeno pouze na čistých geometrických formách/tvarech.¹¹⁴

Jako tři základní geometrické prvky suprematismu, považoval Malevič čtverec, kříž a kruh. Černý čtverec pro něj představoval "nulový prvek," tzn. základní stavební kámen světa a existence jako takové. V tomto plošném geometrickém útvaru, tvořícím základní suprematistickou formu, Malevič představuje černý čtverec jako symbol jiné formy bytí, bytí bez obsahu, osvobozené od hmotnosti pozemského světa. V suprematické koncepci představuje černý čtverec ambivalentní význam/obsah. Obdobné náměty jako černý čtverec t. j. černý kříž a černý kruh, tvoří základní stavební prvky suprematistického umění. Kazimír Malevič v nich spatřoval metafyzický význam. V mnoha dílech suprematismu měly černé obrazce hlubší programový význam, který tvořil základ pro pevně strukturované kubické systémy (viz protoarchitektura)¹¹⁵.

Symbolika čtverce jako specifického geometrického útvaru se stala součástí koncepce scénické výpravy futuristické opery "Vítězství nad Sluncem", kterou uvedlo v Petrohradě v roce 1913 divadlo "Luna-Park". Opera byla zkomponována malířem, hudebníkem a teoretikem umění Michailem Matjušinem a básníkem Alexejem Kruchenychem. Představení bylo postaveno na literární, hudební a obrazové syntéze. Pro tuto avantgardní operu Kazimír Malevič vytvořil návrhy kostýmů a dekorací. Oponu ozdobil sluncem ve tvaru černého čtverce. Toto zobrazení interpretoval jako symbol vítězství aktivního tvůrčího úsilí člověka nad pasivní přírodou.¹¹⁶

Ruský futurismus se během několika let stal velmi populárním. Myšlenka "černého čtverce", jako díla „figurativní malby“, byla veřejnosti představena v Petrohradě v roce 1915, na "Poslední futuristické výstavě «0,10»." Číslo v názvu výstavy byla myšlena jako "nula - deset", nikoliv jako "nula celých jedna desetina". Název výstavy symbolizoval snahy, které futuristi představují jako pokus vystoupit za hranice tradičního tvůrčího procesu. Ve výtvarném umění šlo o přesáhnutí reálné formy a směřování k budoucnosti, ve které umění již nepředstavuje konkrétní předmět/objekt, který by znázorňovalo. Malevič během výstavy rozdával svůj manifest "Od kubismu a futurismu k suprematismu" (1915).¹¹⁷ Nula v názvu výstavy znamená nulový počet, t.j. absenci objektivních forem v suprematismu. Číslo deset pak počet umělců, kteří původně plánovali výstavy se

¹¹⁴ MALEVICH 1995, 24

¹¹⁵ REZEK, Petr, Architektonika a protoarchitektura, Filosofie/Ztichlá klika 2009

¹¹⁶ SHATSKIKH 2009, 53

¹¹⁷ MALEVICH 1995, 167

zúčastnit. I když bylo účastníků nakonec čtrnáct, Malevič název již nezměnil. Po výstavě se Kazimír Malevič proměnil z malíře, následovaného několika uměleckými přáteli, v proroka a vůdce avantgardního umění. Kolem něj se sdružili malíři Ivan Kliun, Olga Rozanova, Nikolaj Suetin, Nadežda Udaltsova a mnoho dalších, jejichž jména se brzy stala synonymem ruské umělecké avantgardy. Umělci vytvořili svou vlastní skupinu “Supremus”, jejíž název byl odvozen od nového uměleckého stylu suprematismus. Malevičovi se podařilo vytvořit filozoficko-estetický a kvazireligiózní systém, který symbolizoval proměnu lidské tvorby v novou duchovní a hmotnou skutečnost. Díky svému leaderskému charismatu a schopnosti nový umělecký směr podpořit i teoreticky, si dovedl kolem sebe vytvořit relativně široký kruh přívrženců. Při hledání organizační formy nové strany umění, jak svoji skupinu Malevič označoval vymyslel název “Unovis” (Utverditeli Novogo Iskusstva/ v češtině; „Ustanovení nových umění“). Zkratka, tak odpovídá tehdejší tendencím. “Unovis” byl založen ve Vitebsku, v dnešním Bělorusku, ve kterém působili Lazar El Lissitzky, Nina Kogan, Ilja Čašnik a další umělci.¹¹⁸

Na přelomu 20. a 30. let suprematismus jako umělecký směr pomalu doznívá. Se zavřením GINChUK’u (Gosudarstvennyj institut chudožestvennoj kultury/ česky; Státní ústav umělecké kultury) , Malevič přichází o práci jako pedagog. Řada bezdůvodných zatknutí a neustálý tlak nového Stalinského režimu se odrazil na jeho fyzickém a mentálním zdraví. V této době se Malevič k malířství vrací, ale jeho tvorba se do určité míry mění. Znovu se objevuje lidská figura. Obrazy lidí začíná Malevič znovu vnímat jako základní, ideální a čistý lidský obraz, současně využívá však i abstraktních a geometrických prvků převzatých ze suprematismu. Někteří soudobí kritici nazývají toto Malevičovo období „postsuprematismem“. Hlavním námětem jeho obrazů z tohoto období se stali rolníci, kolchozníci, dělníci a i běžní lidé, tvořící tehdejší sovětskou společnost. Lidé však často na obrazech ztrácejí svou tvář, která se stává jen formou, evokující suprematistický dualismus. Ve své tvorbě Malevič představil svou cestu k suprematismu inspirací dílčími etapami evropského umění. Často, když se ve své tvorbě vracel k tématům a malířskému tvarosloví či formě, které v minulosti již zpracovával nebo využíval, svá díla antedatoval, aby je časově zpětně zařadil do formálně a myšlenkově odpovídajícího období tvorby. Tato skutečnost byla zjištěna až v pozdějších letech, po podrobné analýze užitých materiálů (analýza pigmentů, pojítka, podkladových vrstev, plátna, případně jiných druhů podložek apod.). Je tedy jisté, že finální práce svého života

¹¹⁸ SHATSKIKH 2009, 32

Malevič zařazoval v souladu s vývojem a proměnami své tvorby kde postsuprematismus lze charakterizovat jako jakýsi krok zpět, spíše jako časovou reflexí autora.¹¹⁹

6.1.1. Současníci o Maleviči.

Kazimír Malevič je jednou z nejnápadnějších postav v dějinách moderního umění. Jeho průkopnická práce v abstraktním umění a suprematismu způsobila revoluci ve způsobu, jakým myslíme a vnáme umění. Jeho vliv přesahoval ruskou avantgardu a jeho myšlenky a umělecká díla přijalo široké spektrum umělců a intelektuálů po celém světě. Kazimír Malevič byl ve své době kontroverzní postavou. Jeho umělecké experimenty s abstraktním uměním a suprematismem byly považovány za radikální odklon od tehdejšího zavedeného tradičního umění a za to čelil kritice ze strany uměleckých i intelektuálních komunit v Rusku i v zahraničí. Malevič na krátkou dobu jezdil do Polska a Německa. Ve Varšavě avantgardní skupina "Praesens" (1926) zorganizovala výstavu věnovanou autorům suprematismu. Výstava byla retrospektivním pohledem na celé Malevičovo dílo, od realismu a impresionismu až po suprematismus. Překlady části Malevičových teoretických děl do polštiny a francouzštiny se ujala polská architektka Helena Syrkus. Přestože Syrkus byla funkcionalistickou architektkou a některé mystické, iracionální teorie čtvrté dimenze jí jistě musely být cizí, v Polsku uznávali význam Malevičova koncepčního vidění a Poláci si vážili toho, že si vybral Polsko pro svou první zahraniční výstavu.¹²⁰ V roce 1927 navštívil Malevič školu Bauhaus v německém Dessau, kde se setkal se zakladatelem Walterem Gropiem. Gropius se seznámil s tvorbou Maleviče poměrně pozdě, ale hned si uvědomil velký umělecký potenciál, který v rozvoji nového umění Malevičovo dílo představuje. V témže roce nakladatelství Bauhaus vydalo Malevičovu knihu "Suprematismus. Svět jako neobjektivita", jejíž součástí byl německý překlad článku o suprematismu a úvod do teorie dimenzi a barev v malbě.¹²¹ V Berlíně se Kazimír Malevič seznámil se sochařem Hansem von Riesenem, který měl k Malevičovi obrovskou úctu. Delší dobu žil Malevič v jeho domě a spřátelil se s jeho rodinou. Hansu von Riesen svěřil do péče část svého archivu a několik obrazů. Toto rozhodnutí bylo učiněno jako určitá prevence pro případ zákazu cestování Malevičovi do zahraničí, který mu potenciálně hrozil, nebo v případě jeho zatčení. Také Hans von Riesen pracoval na

¹¹⁹ SHATSKIKH 2009, 47

¹²⁰ BUKSHA 2013, 209

¹²¹ Tamtéž, s. 212

překladech některých Malevičových teoretických prací, což nepochybně přispělo ke zvýšení zájmu o ruské avantgardního umění.¹²²

Umělecký kritik Osip Brik označoval Malevičův radikální odklon od stávajícího kánonu umění za “odvážný a moudrý krok”.¹²³ Brik píše o Maleviči jako o člověku, který měl odvahu vymanit se ze zavedených norem a vytvořit něco zcela nového, něco, co tu ještě nebylo. Kritik považoval díla Maleviče nejen krásné esteticky, ale také koncepčně silná.¹²⁴ Jednou z nejdůležitějších postav ve světě moderního umění byl přítel a mentor Kazimíra Maleviče, Vasilij Kandinskij. Kandinskij byl velkým obdivovatelem Malevičova díla a chválil jeho originalitu a odvahu vymanit se z konvencí doby. V koncepcích obou malířů, umělec a divák začínají vnímat realitu hlouběji, jako sféru emocí. Postoj k idejím je důležitější než samotná realizace ideje. Kandinskij viděl v Malevičovi pokračovatele v novém umění s myšlenkou, že vnější je podřízeno vnitřnímu.¹²⁵ Další významnou postavou ve světě moderního umění byl přítel a umělecký kolega Maleviče Lazar (El) Lissitzky. Lissitzky byl první, kdo začal archivovat Malevičovy rukopisy, když se na konci roku 1921 přestěhoval do Berlína a začal propagovat suprematismus mezi mezinárodní uměleckou komunitou. Lissitzky si velmi cenil tvorbu Maleviče jako umělce i teoretika, u kterého se inspiroval v tvorbě vlastní. V prvním desetiletí 20. století umění začíná reflektovat jiný sociální základ, a hledá nové sociální funkce a formy. Lissitzky se pokusil o uměleckou koncepci suprematismu, vytvořenou v duchu architektonické plastiky. Malevičovu teorii abstraktního malířství a plastiky, propojil Lissitzky s technickými a konstrukčními prvky průmyslových staveb. Lissitzky spolu se spisovatelem a žurnalistou Iljou Erenburgem vydávali v Berlíně v roce 1922 avantgardní časopis “Věc”. Erenburg považoval Malevičovy myšlenky za velmi zajímavé v moderním umění, které nicméně ještě nebyly zcela vyjádřeny. Erenburg jako mistr slova tvrdil, že Malevič teoretik musí vytvořit umělce Maleviče, či že umění musí vnímat širší společnost.¹²⁶ Zakladatel sovětského konstruktivismu, Vladimir Tatlin, si s Malevičem příliš nepochopil. Tatlin viděl za svůj umělecký cíl transformaci reálného prostředí, kterou spatřoval v kombinaci skutečných materiálů a smyslové koncepce. Vycházel z materiálu a tvořil hmotné objekty geometricky abstrahované. Jeho starší kolega Malevič ignoroval vidění reálného světa a vytvářel svoje umění na neviditelné dimenzi, směřující k abstraktnímu myšlení.

¹²² BUKSHA 2013, 224

¹²³ PETROVA 1991, 68

¹²⁴ Tamtéž 1991, 89

¹²⁵ Tamtéž 1991, 92

¹²⁶ PUNIN 2018, 43

Malevičovy manifesty přispěly k rozvoji moderního umění. Zejména jeho průkopnická práce v geometrické abstraktní malbě z něj udělaly výraznou osobnost ve světě umění již za jeho života. Malevič byl zároveň velmi kontroverzní postavou a jeho dílo bylo často předmětem opovržení a posměchu tradičtějšího uměleckého světa. Jeho přístup k malbě a koncepcí suprematismu, byly často vnímány jako urážka tradičního umění. Malíř se setkal se silným odporem mnoha umělců a kritiků. Kritici Maleviče často vyjadřovali svůj nesouhlas s jeho uměleckou tvorbou, a viděli v ní radikální odklon od tradice. Umělecký kritik a historik Nikolaj Punin byl kurátorem první výstavy v „0,10“ (1915) v Petrohradu, kde byla prezentována suprematická díla Kazimíra Maleviče. V roce 1925 psal, že Malevičova díla byla krokem zpět ve vývoji světové malby. Tvrdil, že jeho obrazy jsou pouze prázdné abstrakce, bez duchovní hodnoty a nic víc, než nesmyslná hra geometrických forem.¹²⁷ I mezi avantgardními umělci byla řada těch, kteří nesouhlasili s Malevičovou vizí umění. Malíř a fotograf Aleksandr Rodčenko Malevičova díla silně kritizoval. „Černý čtverec“ a „Bílý čtverec v bílém pozadí“. Rodčenko považoval za obrazy nihilistické a nesmyslné. Sám vytvořil svou vlastní sérii „Černé v černém“. Pro většinu diváků se tato díla mohou zdát podobná, ale jejich autoři sledovali zcela jiné cíle. Malevič v této třetí fázi suprematismu dokončuje hluboké zkoumání možností tvarů a barev v malbě, Rodčenko se naopak soustředí na monochromii a texturu povrchu obrazu. Soustředí se na texturu barvy a kvalitu tahů jako hlavních vlastností své malby. Rodčenko svojí tvorbou polemizoval s Malevičem, a tvrdil, že poslední Malevičovy obrazy absolutně postrádají jakoukoli emocionální hloubku a nepředstavují žádný pokrok ve vývoji umění.¹²⁸

Vedle oslavných ód a pochvalné kritiky Malevičovy tvorby, bylo mnoho těch, kteří nerozuměli jeho koncepcím a byli zmateni. Především se jednalo o zahraniční umělce a kritiky, kteří jeho obrazy znali, ale měli možnost seznámit se pouze s krátkými pasážemi z jeho manifestu. Francouzský malíř a umělecký kritik Maurice Denis v roce 1923 napsal, že obrazy Maleviče byly podivné a nepochopitelné v porovnání s tím, co dosud umělecký svět viděl.¹²⁹ Americký umělecký kritik Alfred Barr, který se později (v roce 1929) stane prvním ředitelem Muzeu moderního umění v New Yorku (MoMA), se vyslovil, že obrazy sovětského malíře představují tajemství a že je stále málo odborníků, kteří se mohou důkladněji seznámit s publikacemi o Malevičovi a jeho manifesty, aby se tak blíže

¹²⁷ PUNIN 2018, 88

¹²⁸ Tamtéž, 111

¹²⁹ KHardzhiev 1976, 141

obeznamenali s jeho uměleckou a myšlenkovou koncepcí.¹³⁰ Současně však poznamenal, že jeho díla představují revoluční vývoj v dějinách umění.

Díla ruských avantgardistů jako byl Malevič, svým mysticismem představovala pro “západní svět” velkou záhadu. Britský umělecký kritik Clive Bell ve své tézi o estetických emocích interpretuje emoce jako pocit, který vzniká pouze při vnímání uměleckých objektů. Právě tento pocit odlišuje tyto objekty od všeho ostatního a ne každý vizuální jev je skutečný obraz. Podle něj suprematismus Kazimíra Maleviče otevřel nový svět malby a jeho jedinečné obrazy stále vyvolávají silné estetické zážitky.¹³¹

6.1.2. Současná kritika a výzkum tvorby Maleviče

Ruská výtvarná kritička a historička umění Alexandra Shatskikh, publikovala množství prací, věnujících se tématu ruské avantgardy. Odbornice na Kazimíra Maleviče a Marca Chagalla, velkou měrou přispěla k porozumění jejich tvorbě a jejich uměleckým koncepcím. Shatskikh tvrdí, že vůdcovský talent organizátora a mentora se v Malevičovi neobjevil hned. Válka a sociální katastrofy sloužily jako silný katalyzátor pro intenzivní rozvoj jeho sociálních dovedností a kreativity. Alexandra Shatskikh pohlíží na Maleviče nejen jako na umělce, ale také jako na spisovatele a teoretika. Malevičova díla byla výrazně ovlivněna jeho přáteli a příznivci revolučních uměleckých experimentů jakými byli teoretik umění Michail Matiušin a spisovatel Alexej Kručenyč. Tito muži byli iniciátory a představiteli prvních futuristických básníků. Jejich šokující prohlášení, nařizující vymýcení všech základů “starého světa” a následný příchod “nové reality”, byly hlavním a preferujícím, tématem extrémních avantgardních umělců po celém světě. V tehdejší Rusku se to dělo ještě výrazněji s přihlédnutím k základním rysům národní kultury, jimiž jsou mesiášsko-utopické ideje.¹³² Ruští kubofuturisté, kteří se distancovali od nejasného stínu symbolismu, prožívali svět v roli demiurgů, tvořících architekturu nového světa. Malevič dokázal jako první spojit teorii a praxí v jeden celek, za což sám sebe, a oprávněně, prohlašoval za nového realistu. Výsledky experimentů s plastikou a teorie v textech byly neoddělitelné a navzájem na sebe navazovaly. S výzkumem a propagací uměleckého a duchovního zážitku se v Malevičově životě objevila akademická etapa.

¹³⁰ KANTOR 2003, 181

¹³¹ BELL 1959, 25

¹³² SHATSKIKH 2009, 86

Začal psát vědeckovýzkumné práce a snažil se experimentovat se svou koncepcí vzniku nových uměleckých systémů. Na těchto teoriích pracoval jak on, tak jeho následovníci v Národním institutu umělecké kultury (GINChUK), který Malevič v letech 1924–1926 řídil. V něm přednášel svoje vize a teorii plastiky trojrozměrných suprematistických figur a architektonů. Shatskykh konstatuje, že Malevičova teoretická a malířská díla, včetně děl jeho žáků, by mohla sloužit jako základ vzniku “suprematistického řádu“. Nový styl by mohl být schopen definovat a zasahovat sféry materiálního a duchovního života společnosti napříč všemi oblastmi umění.¹³³

Malevičovu tvorbu a jeho teorii, stejně tak jako tvorbu většiny ruských avantgardistů, začali na západě aktivně studovat po druhé světové válce. Jednou z výrazných osobností, která se touto problematikou zabývala začátkem 50. let 20. století, byl John Ellis Bowlt, americký slavista, umělecký kritik a kurátor, specialista na ruskou kulturu konce 19. a počátku 20. století. Bowlt byl odborníkem na avantgardní umění a také zakladatelem a ředitelem Institutu moderní ruské kultury (IMRC) na University of Southern California. Historik pracoval s Malevičovými archivy, které zůstaly na západě od konce 20. let a pracoval na jejich překladech a interpretaci. Při studiu ruského avantgardního umění Bowlt rozebíral teorie a základy tvorby avantgardních umělců, včetně kulturně-historického kontextu. Bowlt při studiu tvorby Kazimíra Maleviče vysoce hodnotil jeho učitelský talent, který se projevil ve Vítěbském UNOVISu a Národním institutu umělecké kultury (GINChUK) v Petrohradě. Jako jedno z nejdůležitějších témat, která Malevič přednášel, Bowlt označil „teorii aditivního elementu“.¹³⁴ Maleviče charakterizoval nejen jako umělce, ale i jako vědce s objektivní vědeckou schopností. Teorie aditivního elementu Maleviče vysvětluje mechanismus evoluce nového umění, příčiny přechodu z jednoho uměleckého směru do druhého. Umělec dával za příklad mikroorganismus, který vstupuje v reakci s jiným uměleckým systémem a postupně jej ovlivňuje a přetváří na nové principy.¹³⁵ Podle umělce lze v každém systému nového umění rozlišit určitý strukturální modul, dominantní prvek, který nese komplexní informaci a podílí se na utváření umělecké jedinečnosti. Ve své teorii viděl Malevič základ pro vytvoření vědy o umělecké kultuře obecně a zejména o kultuře obrazové. Věřil, že “aditivní element existuje ve všech umělcích, ve všech systémech, hnutích a dobách.”¹³⁶

¹³³ SHATSKIKH 2009, 120

¹³⁴ BOWLT 1991, 145-150

¹³⁵ BOWLT 1991, 145-150

¹³⁶ Tamtéž, 145-150

Na tuto hypotézu přišel Malevič ve Vitebsku při pozorování svých studentů. Americký historik Bowlt tvrdí, že rozvoj avantgardních umělců byl zjevně brzděn tím, že každý měl své individuální zkušenosti, a žákům Maleviče se mísily prvky různých stylů a plastických kultur.¹³⁷

Československý filolog a sémiotik působící v Nizozemsku Mojmír Grygar, psal podobně o Malevičově teorii aditivního elementu. Grygar podrobně zkoumá metodologickou podstatu ve vztahu k avantgardě, která změnila nejen pravidla pro konstrukci uměleckých forem, ale i jejich význam. Vyčlenil poetické a obrazové znakové systémy a zvažoval jejich vzájemnou a strukturální paralelnost. Nacházel též historické peripetie české avantgardy a její srovnání s ruskou avantgardou. Grygar zdůrazňuje v Malevičově teorii důležitou úvahu, ve které je základní myšlenkou ustavení vztahu kontrastů mezi přímkou a křivkou, který lze ve formě vzorce zaznamenat do nového uměleckého systému. Grygar formuluje Malevičovou teorii tak, že v hlubinách starých uměleckých systémů se rodí nový aditivní element, tvořící uměleckou strukturu, která může sloužit jako potenciální zárodek novému.¹³⁸ Historici a kritici jako John Bowlt a Mojmír Grygar si velmi vážili tvorbu Kazimíra Maleviče. I z jeho pedagogické a badatelské činnosti tak mohou moderní experti hlouběji rozebírat podstatu a hloubku avantgardního umění.

Tvorbě Kazimíra Maleviče se věnovali i další čeští odborníci. Jedním z nich je Jiří Padrta, český teoretik umění, výtvarný kritik, redaktor, kurátor a překladatel. Padrta byl výrazným představitelem české teorie výtvarného umění a umělecké kritiky, který byl zaměřený na francouzské umění, ruskou avantgardu, lettrismus a konstruktivní tendence českého umění. Jedním z témat jeho výzkumu byla i tvorba Kazimíra Maleviče, které se věnuje v knize „Kazimír Malevič a suprematismus”. Padrta hodnotí Maleviče jako intelektuálně velmi svéráznou osobnost, z hlediska jeho filosofických úvah těžko zařaditelnou v rámci systematického filosofování. V Malevičových teoretických spisech Padrta upozorňuje na jeho zásahy do základních filosofických problémů nebo na stylistické zkratky a terminologické nedůslednosti, ústící v jazykové barbarismy, jimiž se to v jeho textech hemží. Podle Padrty neakademický přístup Malevič projevuje i v práci s cizími filosofickými myšlenkami a termíny, které si přivlastňuje zcela suverénně a zachází s nimi příliš volně. Jeho autorské redakce často mají málo společného s jejich původním smyslem a kontextem. Jak zmiňuje Jiří Padrta: *“Provozoval s nimi argumentační a terminologickou*

¹³⁷ Tamtéž, 145-150

¹³⁸ GRYGAR 2000, 225-237

gymnastiku, nad níž by jejich autoři bezpochyby užasli.”¹³⁹ Kromě několika základních předpokladů se Malevičovy názory vyvíjely a měnily. Tvořil různé myšlenkové modely, které následně znovu přehodnocoval a zavrhoval. Přísná interpretace jeho slov může být riziková a nepřesná. Ještě problematičtější je pokus o vložení těchto názorů do dodatečné konstrukce vývojové logiky a snaha je přizpůsobit západním filozofickým paradigmatům. Padrta uvádí, že i přes svůj neprofesionální způsob psaní, Malevič fascinuje svou argumentační posedlostí a vášnivě úpornou asketickou důsledností, připomínající písmo náboženských věrozvěstů a nepopíratelnou pravost své velké osobní vize.¹⁴⁰

Padrta uvažuje o malířské tvorbě Maleviče z hlediska struktury výstavby obrazu, kdy poučenému divákovi připomínají jeho díla sérii deformací s nepochopenými principy fauvismu, kubismu a futurismu. Díla alogického kubofuturismu pak tvoří velmi hybridní výtvary. Padrta se k cílům, které si Malevič vytkl, staví velmi kriticky. Bez znalosti teoretických koncepcí jsou Malevičem předkládané emocionální či meditativní hodnoty obrazů nejasné a zatížené psychoanalýzou a iracionalitou. Běžnému divákovi tak jeho díla připomínají spíše průměrná díla stoupců tradice chladné geometrické abstrakce. Padrta na druhé straně vyzdvihuje Malevičovu snahu o zapracování sociálně funkčních modelů umělecké tvorby, propojených s uměleckým směrem suprematismu. Malevič se tak snažil svébytnou uměleckou tvorbu nadřadit výrobně užitkové praxi. Nepříliš snadné je vysvětlení dialektiky vztahů mezi Malevičovou mystickou orientací v “Nulového manifestu” a gnosticistické extáze, srovnatelné snad jen s písmi náboženských myslitelů. Podle Padrty právě radikální sociopolitická angažovanost, byla pateticky deklarovaná v manifestech UNOVIS.¹⁴¹ V Malevičových studiích Padrta nachází nejasnosti a protirečení, jako kontradikci mezi iracionalismem a spiritualitou. Narazil také na úporné prosazování racionálně objektivizačních metod v teorii poznání, psychologii tvorby, pedagogikou a teorii aditivního elementu.¹⁴²

Jako inspirátora Malevičovy nové filosofie a estetiky Padrta uvádí Vasilije Kandinského. Ideovým zdrojem obrody a proměny je označován Kandinského text “Über das Geistige in der Kunst”, který byl publikován v Německu i v Rusku. Kandinského perspektiva “Velkého duchovna”, která se stala mottem symbolistů, představila novou generaci umělců odlišnou teorii, odklánějící se od tradičních kořenů. Padrta zmiňuje

¹³⁹ PADRTA 1996, 78

¹⁴⁰ Tamtéž, 11

¹⁴¹ Tamtéž, 124

¹⁴² PADRTA 1996, 131

především představitele německé idealistické filosofie a estetiky. Spiritualistická koncepce Kandinského v sobě dokázala spojit mimo jiné i myšlenky ruské teosofické školy s koncepcemi německé Steinerovy antroposofie. K inspiraci Maleviče Kandinským patří i jeho symbolika barev, která byla častým tématem diskusí. Je zřejmé, že základní smysl obrazů černého a bílého čtverce je do jisté míry předznamenán v Kandinského typicky symbolistních metaforických formulacích.¹⁴³

Jiří Padrta je přesvědčen, že Malevičův pokus o suprematistický kosmický systém selhal. Podle Padrty byly Malevičovy teorie odsouzeny k neúspěchu kvůli tomu, že od počátku až do konce byly pouhou vizí a utopií, kterou lze označit za jednu z nejméně úspěšných snah v dějinách moderní kultury. Sám Malevič, přes veškerou svou veřejnou angažovanost, se nezajímal o konkrétní vypracování funkčních suprematistických modelů. Technické detaily považoval za nedůležité a věřil, že v budoucnu budou řešeny novými spirituálními teoriemi. Na rozdíl od mnoha jiných se Malevič, jako bytostný vizionář, odmítal ve svých myšlenkách a tvorbě spojit s inženýry a techniky (jako např. V. Tatlin). Právě tento jeho postoj považuje Padrta za příčinu izolovanosti a v této souvislosti nejasného a jednoznačněji nespecifikovaného hlubšího významu obsahového jádra Malevičova suprematismu.¹⁴⁴

Intelektuálně provokativní práci, zkoumající kořeny malířské moderny, napsal ředitel Institutu pro politiku a kulturu v rámci brněnského CDK a šéfredaktor časopisu "Kontexty" František Mikš. Je autorem řady knih, studií a článků o politice, společnosti, kultuře a výtvarném umění. Ve svém díle "Rudý kohout Picasso. Ideologie a utopie v umění 20. století: Od Malevičova černého čtverce k Picassově holubici míru"(2015), se Mikš věnuje rozboru politických dějin a komplikovaným vztahům umění a levicových ideologií 20. století. na příkladu tvorby třech malířů, Kazimíra Maleviče, George Grosze a Pabla Picassa. V první části knihy se věnuje Kazimíru Malevičovi, kterého autor považuje za nejradikálnějšího revolučního modernistu, jehož bolševický převrat vynesl na výsluní. První desetiletí po bolševické revoluci v Rusku získala umělecká avantgarda významné postavení jako radikální umělecké hnutí, podporující bolševický převrat. Modernisté svými angažovanými díly od počátku demonstrovali, že stojí výhradně na straně "pokroku" a že spolu s politickou revolucí, dokáží smést veškeré staré buržoazní umění. S cílem formovat novou komunistickou společnost, byli do vedení nově ustavených či reorganizovaných škol

¹⁴³ Tamtéž 24

¹⁴⁴ Tamtéž, 126

a akademií jmenování avantgardní umělci jako Vasilij Kandinskij, Vladimir Tatlin, Alexander Rodčenko a především Kazimír Malevič.¹⁴⁵

Vztah moderního umění a politiky je ve dvacátém století velmi těsnější, než jsme si ochotni připustit. Mikš konstatuje, že Malevič patřil k umělcům s nesporně velkým uměleckým talentem. Podle Mikše tito umělci se svým darem nakládali velmi neuváženě a dávali jej do služeb zcestné a zločinné ideologie. Autor píše, že bychom si neměli nechat namlouvat, že to, co vidíme v galeriích na jejich dílech, šlo o projevy svobodného a kritického ducha, jehož je třeba oslavovat a následovat; *“Minulost nelze ideologicky učesávat, ať už k tomu vedou zdánlivě sebeušlechtilější pohnutky. Intelektuální pomýlení i morální selhání velikánů moderní malby je třeba kriticky zkoumat a vyvodit z toho i podstatné závěry pro současné umění.”*¹⁴⁶ Mikš charakterizuje Maleviče jako člověka, který je ochoten obětovat pro umění cokoli a zároveň vykořisťovat kohokoliv, čímž se nijak netajil. Vždy musel být tím prvním a velmi tvrdě razil své ideje. Přestože bývá vztah oddaných spolupracovníků, následovatelů a stoupenců “Velkého Mistra” idealizován, zdaleka nebyl bezproblémový. Až po Malevičově smrti, mnozí z těch, kdo žili pod jeho dominantním vlivem, se navzdory smutku z hořkého konce jejich učitele, poprvé svobodně umělecky nadechli.¹⁴⁷ O Malevičově tvorbě se Mikš vyjadřuje vyváženě kriticky s tím, že poskytuje prostor nahlédnout na jeho tvorbu z odlišné, než běžně užívané perspektivy. O Černém čtverci, kterému se přikládá téměř mystický význam, se někdy mluví jako o “nahé ikoně své doby”, jak jej sám v jedné polemice malíř nazval. Tento příklad je v mnoha ohledech výstižný. Mikš nachází spojitost se slavným antiutopickým románem “My” od Jevgenije Zamjatina, který si ho vybral za symbol totalitního světa budoucnosti, v němž vůle kolektivu pod diktátem Dobroditele, zcela vytlačí svobodu lidského myšlení.¹⁴⁸

František Mikš také rozebírá díla, ve kterých se odrážejí dobové politické události, které byly často tragické. V Malevičově “Druhém rolnickém cyklu” jsou plátna, v nichž předjímá nezměrnou humanitární katastrofu, vyvolanou Stalinem, po ukončení Leninovy Nové ekonomické politiky (NEPu), zavedením první “pětiletky”, jejímž cílem je urychlit industrializaci země a likvidaci “kulaků” jako společenské třídy. Takto prosazované metody násilné kolektivizaci venkova přinesly hodně obětí. Na obrazech, které Malevič namaloval již v roce 1928 jsou zobrazeni namísto futuristických rolníků, z jejichž postav

¹⁴⁵ MIKŠ 2015, 16

¹⁴⁶ Tamtéž, 16

¹⁴⁷ Tamtéž, 22-23

¹⁴⁸ Tamtéž, 23

čiší síla a energie, pouhé bezbranné loutky bez obličejů, figuríny, pasivně stojící před pozadím pestrobarevných pásů ukrajinských polí. I když tyto krajiny působí navenek vesele, z obrazů ve skutečnosti čiší prázdnota a zoufalství.¹⁴⁹ Mikš interpretuje díla jako zobrazení důsledku bolševické kolektivizace a rozsáhlé vládní konfiskace půdy. Ještě výmluvnější obrazy lidských tragédií vytváří Malevič počátkem 30. let, v době uměle vyvolaného hladomoru na Ukrajině, který si vyžádal několik milionů lidských životů. Zatímco mnozí sovětsí umělci v té době malovali šťastné kolchozníky, Malevič zobrazuje mnohem realističtější vidění situace. Nejdrastičtější příklad, kde Malevič vyjádřil svůj pocit bezmoci a hrůzy z ukrajinské tragédie, je plátno “Běžící muž” z roku 1932-33 (nebo také “Rolník mezi křížem a mečem”). Smrtný běh rolníka mezi krvavým mečem a krvavým křížem, se stal Malevičovou velmi expresivní výpovědí o hrůzách, které při svých cestách na Ukrajinu spatřil.¹⁵⁰

Mikš hodnotí Malevičovou prosovětskou nepředmětnou tvorbu, mesiášské vizionářství a teoretické práce z let 1915 až 1927 za slepou uličku. Mnozí s umělců, stejně tak jako Malevič, kteří z počátku podporovali novou porevoluční vládu, se později sami stali oběťmi kruté a neosobní mašinerie, kterou zpočátku aktivně podporovali a opěvovali. Komunismus se nakonec obrátil proti moderně, a nastavil svoje vlastní vidění umění a jeho úlohu ve společnosti. František Mikš je přesvědčen, že poblouznění malířů je neomlouvá a spíše slouží jako potvrzení zcestnosti idejí a nadějí, s nimiž se avantgardní na čas ztotožnilo. Mikš nepopírá umělecký a organizační talent Kazimíra Maleviče a vnímá suprematickou malbu i s jejími zmatenými teoriemi, za mimořádnou součást jeho tvorby, která mu zajistila trvalé místo mezi klíčovými umělci 20. století.¹⁵¹

6.2. Nikolaj Suetin

Nikolaj Suetin byl malíř, grafik a designer. Jeho osobnost je spojena s obnovením výroby ruského porcelánu, který, v souvislosti s novými avantgardními uměleckými směry, radikálně změnil jak vzhled, tak i samotnou strukturu výrobků z porcelánu. V umění je Suetin vnímán jako následovník Malevičových idejí suprematismu. Ve své designerské tvorbě využíval prvků geometrické abstrakce, při vytváření návrhů

¹⁴⁹ MIKŠ 2015, 63

¹⁵⁰ Tamtéž, 64

¹⁵¹ Tamtéž, 22

dekorativních prvků zdobících běžné užitkové předměty. To se projevilo především v oblasti výroby porcelánu, kde experimentoval s náměty svých vlastních suprematistických kompozic. Suetin se začal věnovat malování během svého studia v kadetském sboru v Petrohradě. Během svého studia, navštěvoval všemožné umělecké výstavy. Jeho výraznější projev v umělecké oblasti přišel za bouřlivého revolučního období. V roce 1918 začal Suetin studovat ve Vitebském uměleckém institutu, který byl založený a vedený místním rodákem Marcem Chagallem. O rok později, se Suetin seznámil s příznivcem futurismu Ivanem Puni, a architektem El Lissitzkym. Suetin se v listopadu roku 1919 seznámil s Kazimírem Malevičem, který byl klíčovou postavou bezpředmětného umění, ovlivňující jeho tvorbu.¹⁵²

V letech 1920-1922, se Nikolaj Suetin, jako člen umělecké skupiny UNOVIS, zúčastnil výstav ve Vitebsku a Moskvě. Jeho výrazným stylem bylo využití dynamismu v suprematistických kompozicích. Hlavním místem jeho působení, se stala Státní porcelánová továrna (GFZ) v Leningradu (Petrohrad), kde od roku 1922 pracoval jako výtvarník. Suetin vytvořil řadu projektů suprematistického porcelánu, včetně kalamářů na inkoust, jako jednoho z prvních objektů suprematistického porcelánu. Při malbě porcelánu používal motivy svých suprematistických kompozic z let 1921-1922.¹⁵³ Maleviče v té době zajímaly více trojrozměrné objekty, proto při vytváření své známé konvice a hrníčku svěřil malbu Suetinovi. Malevičův porcelánový servis byl explozivní. Tradiční zaoblené tvary se zde proměnily v přímé úhly, koule se dotýkaly ploch, objemy se křížily. Konvice téměř ztratila svou funkčnost a stala se architektonickým dílem.¹⁵⁴ Nikolaj Suetin se stal nejbližším žákem a spolupracovníkem Maleviče, podporoval svého učitele v jeho teoretické i praktické činnosti a spojovalo je hluboké přátelství. Suetinova cesta k suprematismu začala studiem inovativního systému svého učitele. Pochopení teorie suprematismu a praktická analýza Malevičových děl pomohly Suetinovi vyhnout se povrchní imitaci, která se spoléhala na jednoduché geometrické tvary. Dokonce i jeho rané práce se vyznačovaly ekonomičností a jasností forem. Do továrny na porcelán přišel Suetin již jako zkušený umělec. Základní kombinace “bílého” a “černého” je patrná v mnoha jeho pracích.¹⁵⁵

¹⁵² BUKSHA 2013, 175

¹⁵³ ZHADOVA 1975, 23

¹⁵⁴ BUKSHA 2013, 187

¹⁵⁵ ZHADOVA 1975, 40

V průběhu vývoje malby na porcelánu, se odrážejí obecné procesy vývoje suprematismu jako uměleckého směru. Díla z konce 20. let 20. století jsou charakteristická tvary a sestavami, které se zdají být nehmotné a existují spíše jako symboly s tajemstvím. Přejít od čistého suprematismu směrem k figurativnosti však nevyvolalo u jeho příznivců kritiku. Nikolaj Suetin, po vzoru svého učitele, hledal další způsob, jak rozvíjet svoji vlastní tvorbu. Pojmem architektury, nazýval architektonicko-sochařské modely, ve kterých byly principy suprematismu využity k vytváření objemných prostorových forem. První architektury byly vytvořeny mezi lety 1923-1926 v GINChUKu, ale sám koncept nové suprematické architektury, se začal vytvářet již ve Vitebském UNOVISu, kde spolupracoval se svými kolegy na prostorových kompozicích v grafice a malbě.¹⁵⁶

Nikolaj Suetin vedl v GINChUKu oddělení obecné ideologie a oddělení materiální kultury, které se později začalo nazývat "oddělení suprematického řádu". Suetin se v letech 1923 až 1926 seznámil s Annou Leporskou, která studovala a pracovala v GINChUKu, pod vedením Kazimíra Maleviče, ve formálně-teoretickém oddělení. Jako sekretářka a talentovaná žákyně, přijímala Malevičovy výukové principy a formovala se jako designérka pod vlivem suprematismu. Se Suetinem tvořili manželský pár a společně se podíleli na tvorbě (podobně jako Michail Larionov a Natalie Gončarová). Anna Leporská byla specialistkou na keramiku a porcelán, ve kterých rozvíjela ideje základních principů plastičnosti.¹⁵⁷ V roce 1924 vytvořil Suetin sérii analytických kubisticky strukturalistických kreseb, ve kterých představoval nové malířské řešení. V roce 1927 vytvořil první postsuprematické obrazy, spojené s tématem venkovského života. Obrazy byly ovlivněny Malevičem. Suetin se také uplatnil jako designér, který se nebál experimentovat v různých výtvarných disciplínách, jakými byly například návrhy knižních obálek, nábytku, a mnoha dalších předmětů.

Oblíbeným uměleckým materiálem v tvorbě Suetina stal porcelán, který nahradil plátno. Suprematické kompozice, se nanášely na povrch porcelánových předmětů, které vynikali hustotou struktury materiálu než papír nebo plátno. Suprematické barevné experimenty nebyly v rozporu s podstatou porcelánu jako materiálu a zachovávali konstrukci předmětu. Porcelán se ukázal jako vynikající materiál i pro objemné suprematické tvary. Tvorba Suetina byla prezentována na mnoha výstavách v Sovětském svazu i v zahraničí, kde byla prezentována produkce Státní porcelánové továrny (GFZ). Suetinova tvorba byla vystavena i na výstavě "Bolševistický porcelán"(1923) ve

¹⁵⁶ BUKSHA 2013, 179

¹⁵⁷ GORJACHEVA 2010, 38

Stockholmu, a na “Mezinárodní výstavě dekorativního umění a průmyslového umění”(1925) v Paříži, kde Suetin získal stříbrnou medaili za svá porcelánové díla. Suetin se také zúčastnil “Umělecko-průmyslových veletrhů”(1926) v Lyonu, a o rok později dostal ocenění na “Třetí mezinárodní výstavě dekorativního umění v Monze.¹⁵⁸

V umělcově tvorbě, lze sledovat vyváženost a harmonií. Právě v této době Suetin experimentuje s proporcemi, především na porcelánu. Umělec používá suprematické symbolické tvary jako kruh, čtverec nebo kříž. Jeho barevnou paletu tvořily uvážlivě a promyšleně volené barevné sestavy. Často to byla černá, šedá a jejich valéry, jejichž dynamizaci umocňoval barvami výraznými. Někdy ale použil pouze jednu barvu v bohatě valérově rozehrané struktuře.¹⁵⁹

Suetin přechází na konci 20. let 20. století od abstrakce k symbolistickým figurativním obrazům, jejichž principy úspěšně používá jak v malbě, tak i v užitém umění. V roce 1927 navrhuje malby architektonu a nový nábytek pro soutěž vypsanou na téma proletářského bydlení., Suetin se mezi lety 1927-1929 stává vědeckým pracovníkem experimentální laboratoře Státního výboru pro studium moderního umění a Výboru uměleckého průmyslu. V té době pořádal přednášky o své práci v oblasti designu, především v suprematickém stylu. Jeho práce nespočívala pouze v teoretické rovině, ale často sám prakticky prezentoval proces hledání kompozičních řešení. V přednáškách studentům, jako “pravý suprematista“, věnoval velkou pozornost hledání poměrů a měřítka v tvorbě. Koncepční teorii Suetina značně ovlivnilo tzv. “průmyslové umění“, které prolínalo levicovou ideu, vyzvat umělce k práci v průmyslu a aktivní účasti ve vytváření nového života prostřednictvím nových objektů okolního prostředí.¹⁶⁰ Dle tehdejších směrů, nová architektura a s ní související objekty se zdály být klíčovými prostředky k značné změně lidského života. Projektová činnost Suetina a jeho mnoha následovníků, značně přispěly k rozvoji těchto idejí. Týkalo se to jak velkých společenských objektů v exteriéru a interiéru budov a bytů, tak i doplnění užitými předměty jako porcelán, textilie a nábytek.

Nikolaj Suetin se v roce 1932 stal vůdčím umělcem a návrhářem Státní porcelánové továrny v Leningradu (Petrohradu). Za jeho vedení se tato instituce stala jakýmsi experimentálním prostředím pro umělce, úrodnou půdou pro inovativní umělecké myšlenky a principy. Suetin aktivně pracoval na vytváření nových forem a zavádění neobvyklých motivů své malby do výroby porcelánu. Výstava „Umělci RSFSR za 15 let“,

¹⁵⁸ GORJACHEVA 2010, 117

¹⁵⁹ ZHADOVA 1975, 32

¹⁶⁰ GORJACHEVA 2010, 53

kteřá se konala v roce 1932 byla poslední, na níž byly vystaveny díla jeho učitele Maleviče. Budování nového sovětského umění uměleckým směrem jako suprematismus, stejně jako dalším avantgardním tendencím však již nepřálo.¹⁶¹ V letech 1932–1933 se Suetinovi podařilo vytvořit sérii váz, připomínajících suprematistické architektonické moduly. Suetin pokračoval v rozvíjení myšlenek suprematismu v porcelánu a vytváření nových forem. Oválné vázy nazval "suetony", a vázy s obdélníkovými formy "architektony". Obě formy se vzájemně prolínaly, a představovaly "architektonické vzorce", které měly obnovit vidění jednoduché formy a objevit nové možnosti jejich kombinace a využití jak v architektuře, tak v designu.¹⁶² Později se tyto vázy s proporci architektonu staly základem pro výzdobu sovětského pavilonu na Světové výstavě v Paříži (1937). Hlavním detailem, protínajícím všechny umělecké období Suetina, byl důraz na kompozici, jako základ organizace celého díla.

Od druhé poloviny 30. let se Suetin obrací k tradičnějším formám designu porcelánu. Avantgardní rysy se objevují v mnohem menší míře a pouze v čistě dekorativním umění. V květnu roku 1935 umírá jeho učitel a patron Kazimír Malevič. Suetin, jako jeho blízký přítel, zorganizuje pohřeb se "suprematistickými obřady". Pro Maleviče byla vyrobena rakev ve formě architektonu, stejně jako urna na popel a krychlový pomník (byl zničen během druhé světové války).¹⁶³ Jedním z posledních velkých Suetinových uměleckých projektů byl návrh výzdoby sovětské expozice na Světové výstavě v New Yorku (1939). Při výzdobě zachovával některé principy suprematistické architektury, které však kombinoval s neoklasicistními tendencemi a monumentalitou, vycházejících vstříc režimem vyžadovaných požadavků na nové sovětské umění. Během druhé světové války se Suetin podílel na maskování státních a kulturních objektů v obleženém Leningradu (1941-1943) při německém bombardování. V poválečné době, ostatně jako i před ní, se v Sovětském svazu suprematistický porcelán nestal předmětem masovějšího domácího používání. Hlavní poptávka na tyto předměty byla především na Západě a prakticky veškeré vyrobené množství šlo především na export. Jednalo se o prezentaci na mezinárodních výstavách nebo prodej do soukromých a muzejních sbírek.¹⁶⁴

¹⁶¹ BUKSHA 2013, 198

¹⁶² RAKITIN 1998, 42

¹⁶³ SHATSKIKH 1996, s. 67

¹⁶⁴ RAKITIN, Vasilij. Nikolaj Mihajlovich Suetin. Moskva, 1998. s. 185

6.2.1. Současníci o Nikolaji Suetinovi

Avantgardní malířka a ilustrátorka Vera Ermolaeva znala dobře Nikolaje Suetina a zanechala několik vzpomínek. Ermolaeva byla jedním z příznivců Malevičova suprematismu, která přešla od figurativního umění k abstraktnímu. Jako jedna z jeho prvních žákyň aktivně přispěla k vytvoření skupiny UNOVIS. Jako členka skupiny nejen vytvářela grafická a malířská díla suprematistického stylu, ale podílela se také na psaní některých teoretických textů. V letech 1923 až 1926 se zabývala studiem teorie umění v GINChUKu, který byl jednou z prvních uměleckých institucí zkoumajících moderní umění. Na této akademické půdě vedla laboratoř barev, kde úzce spolupracovala se Suetinem.¹⁶⁵

Paralelně s pedagogickou činností se Ermolaeva věnovala knižní ilustraci, zejména dětským knihám. Na začátku 30. let pracovala na vývoji nového typu dětských knih, ve kterých obrazy plasticky vystupovaly nad rámec dvourozměrné plochy. Vera Ermolaeva v období aktivit UNOVISu oceňovala zvláštní roli Nikolaje Suetina v suprematistickém hnutí. Ve svých vzpomínkách dokumentuje umělecký růst Suetina jako výrazné tváře suprematismu. Suetin se v GINChUKu snažil vytvořit autonomní organizaci vědeckých pracovníků. V době aktivní umělecké činnosti Suetina se však instituce nacházela v ekonomické a organizační krizi. V roce 1926 došlo k uzavření GINChUKu, což pro Suetina znamenalo konec jeho plánů ve výchově budoucích specialistů. Ermolaeva uvádí, že i přesto Suetin pokračoval v práci na suprematistickém designu a architektonice. Často skicoval a maloval obrazy na plátno a dřevo. Obrazy rozdával přátelům a známým a nevedl si žádné seznamy nebo katalogy svých děl.¹⁶⁶

Další osobou, která byla neodmyslitelně spjata s průkopníky avantgardního umění, byl Nikolaj Chardžiev. Jako literární a umělecký historik byl Chardžiev jeden z nejuznávanějších odborníků na umělce a díla ruské avantgardy, které znal osobně. K jeho zásluhám patří popularizace ruské avantgardy ve světě. Chardžiev po mnoho let shromažďoval archivní materiály a umělecká díla a jeho sbírka prakticky neměla konkurenci. Z jeho vzpomínek vyplývá, že ze všech svých následovníků a žáků si Malevič

¹⁶⁵ USPENSKIJ, Anton. Vera Ermolaeva i Nikolaj Suetin: paralleli i perpendikuljary. *Novyj mir iskusstva* № 4, 2008. s. 12

¹⁶⁶ USPENSKIJ 2008, 13

nejvíce cenil Suetina. Dle jeho slov mezi nimi existovalo jakési duchovní příbuzenství.¹⁶⁷ Blízký kolega Nikolaje Suetina Ilja Čašnik byl věrným stoupencem Maleviče, snaživým umělcem, který ve své práci navazoval na díla svého učitele. Suetin byl však originálnější. Chardžiev nazýval Suetina dobrým přítelem a zároveň někdy neúnosným člověkem s těžkým charakterem, kterého oceňoval kvůli jeho tvorbě a talentu. Prošel suprematismem a dospěl k jeho velmi osobitému vyjádření. Takové byly například byly jeho série abstraktních figur s ovály, které byly inspirovány ruskými ikonami. Měl úžasnou kolekci Suetinových obrazů, která se dnes většinou nachází spíše ve sbírkách soukromých osob než v muzeích a galeriích. Chardžiev spatřoval v Suetinovi především skvělého kreslíře, a člověka s širokým pohledem na svět.¹⁶⁸

6.2.2. Současná kritika a výzkum tvorby Nikolaje Suetina

Současné výzkumy tvorby Nikolaje Suetina jsou těsně propojeny s osobností jeho učitele Kazimíra Maleviče. Biografií Suetina se zabýval sovětský a ruský historik umění, badatel Vasilij Rakitin. Psal o Suetinovi jako o dobrém organizátorovi, kterému se podařilo vytvořit velmi tvořivý kolektiv, který pod jeho vedením provedl skutečnou revoluci v designu porcelánu. Suetin dovedl k dokonalosti počáteční Malevičovu ideu o využití suprematické formy a její aplikace v malbě na porcelánu. Suetin dokázal radikálně změnit dekor i formu, a vypracovat svůj originální styl elegantní a strohé geometrie. Suetinovy suprematické kompozice si poměrně rychle získali slávu v Evropě. Dokonce i aktuální politická témata dokázal Suetin tvořit velmi inovativně a v abstraktním duchu.¹⁶⁹

Rakitin také kladl důraz na Suetinovy pokusy metafyzické grafiky vytvářením modelů hranatých konstrukcí suprematistických architektonů z kartonů a papíru, které však zůstaly většinou pouze jako zkušební modely. V 20. a 30. letech si bylo velmi obtížné představit jejich praktické využití. Rakitin charakterizoval Suetina jako opatrného a moudrého člověka, s přihlédnutím k tomu v jaké době a v jaké zemi žil. Přesto si, podle Rakitina Suetin dokázal zachovat vnitřní svobodu a důstojnost. Když se ve druhé polovině 30. let, začínal v Sovětském svazu prosazovat socialistický realismus, bylo pro umělce stále obtížnější udržet si tvůrčí nezávislost. Suetin se v jednom ze svých dopisů v roce

¹⁶⁷ VRUBEĽ-GOLUBKINA 2016, 244

¹⁶⁸ Tamtéž, 246

¹⁶⁹ RAKITIN 1998, 156

1930 vyjádřil: „*Nyní probíhá přehodnocení lidí, věcí, pojmů, obrazů. Objevují se nové city, pojmy. Náboženství a morálka získává nový pohled, a umělci jsou v celkovém zmatku.*“¹⁷⁰ Rakitin píše, že výrobky Státní porcelánové továrny v Leningradu s jejich abstraktními malbami, vystavované v zahraničí, reprezentovaly navenek Sovětský svaz na mezinárodním poli. Produkce se dobře v zahraničí prodávala, což přinášelo státu nezbytnou valutu. Ovšem bez ohledu na vnější úspěch a kladné ohlasy, okolí a blízký kruh přátel Suetina, mu doporučovali se suprematismem skončit.¹⁷¹

Sovětská kritička a historička umění Tat'jana Gorjacheva je specialistkou na ruskou avantgardu a především na uměleckou skupinu UNOVIS. V roce 2010 napsala monografii o Nikolaji Suetinovi a jeho tvorbě. Gorjacheva charakterizuje životní a uměleckou cestu Suetina jako evoluci od kubistických kreseb k suprematistické kompozici až po období postsuprematismu pozdějších let. Jeho díla hodnotí jako pozoruhodná z hlediska plastických kvalit. Zdůrazňuje také jeho suprematické návrhy porcelánu a projektové náčrty dekorativních maleb. Hodnotí tvořivý tandem Nikolaje Suetina a Ilji Čašnika, jejichž tvorba výrazně prezentovala tendence suprematismu jako východiska z tradičního malířského umění v oblasti architektury a designu.¹⁷² V této souvislosti jsou zajímavé suprematistické práce Suetina a Čašnika v architektonických projektech, v oblasti dekorů a ornamentů. Oba Malevičovi žáci se stali nejvěrnějšími apoštoly jeho nového učení a to i přes občasné neshody, které s nimi jejich učitel měl. Aniž by zpochybňovali autoritu učitele, Suetin i Čašnik však směřovali k samostatnosti. Například na počátku 20. let, Suetin napsal dokonce svůj vlastní "čtverec", který byl pravděpodobně vytvořen s touhou projít učitelovu cestou vlastními silami a vyvodit z toho vlastní, individuální závěry. Do jisté míry se to oběma následovníkům podařilo, ačkoli na první pohled nejsou rozdíly v jejich tvorbě příliš patrné. Nicméně intuitivně je možné je rozlišit a navzdory použití totožného geometrických obrazce, odlišnost osobností Suetina se projevuje dokonce i v úrovni jednoty stylu.¹⁷³

Britská architektka a designérka iráckého původu Zaha Hadid považovala Suetina za jednoho z nejvýraznějších zástupců suprematismu v architektuře. Pracovala ve stylu dekonstruktivismu, jehož hlavní charakteristikou je vizuální porušení architektonických pravidel. Všechny navrhované budovy působí amorfně, nestabilně, a zdá se, že padají nebo

¹⁷⁰ Tamtéž, 84

¹⁷¹ Tamtéž, 173

¹⁷² GORJACHEVA 2010, 59

¹⁷³ GORJACHEVA 2010, 61

se rozkládají. Její autorským stylem byla parametrická architektura, známa svým futuristickým vzhledem. V roce 2012 byla Zaha Hadid pozvána k vytvoření interiéru Galerie Gmurzynska v Curychu, kde probíhala výstava ruských suprematistů první poloviny 20. století.¹⁷⁴

Designový návrh prostoru expozice byl dílem Zahy Hadid, výstavu koncipovala i kurátorsky. Koncepce výstavy spočívala ve spojení obrazů a kreseb ruské avantgardy s jejími vlastními designovými projekty. Práce avantgardistů pronikají díly Hadid a projevují se v dynamickém černobílém provedení a využitím pestrých barev pro akcentování některých detailů. Prvky používaného avantgardního konstruktivismu se v základu skládají s dvou dominantními barvami, mezi kterými odlišné barevné detaily slouží jako čárky v textu. Při pohybu v prostoru galerie, se neustále mění fokusace a zaostření na nefigurativní efekt prostoru, dochází k jeho zkreslení a fragmentaci. Použité designové metody Zahy Hadid se soustředí na zaměření konkrétního místa v galerii, kde jsou vystavena díla jednotlivých umělců. Hadid charakterizuje svůj projekt jako dvourozměrnou kresbu, umístěnou do trojrozměrného prostoru. Galerijní prostor se tak stává obrazem, do kterého má návštěvník galerie možnost vstoupit.¹⁷⁵

Architektka kromě vedoucí role Kazimíra Maleviče, upozorňuje na důležitou roli jeho stoupenců a žáků, El Lissitzkého, Ilja Čašnika a Nikolaje Suetina. Jejich společnou snahou bylo vytvořit nové formy výtvarného vyjadřování prostřednictvím abstrakce. Příznivci suprematismu hledali inovace nově interpretovat podstatu malby i vnímání prázdného plátna jako konstrukci samu o sobě. Skutečné suprematisty, jakým byl právě Suetin nezajímala reprodukce okolního světa. Snažili se o rozšiřování hranic chápání vesmíru prostřednictvím konstrukci a vynalézáním nových dynamických forem.¹⁷⁶ Právě tato tvůrčí energie inspirovala Zahu Hadid, která ve své práci vytvořila své vlastní stylové formáty definující nové prostorové možnosti. Hadid zdůrazňuje, že se avantgardním uměním začala inspirovat již v průběhu psaní své diplomové práce během studia v Londýně. Projekt se nazýval "Malevič Tektonik". Práce představovala návrh konceptu a designu čtrnáctipatrového hotelu Hungerford Bridge, přes řeku Temži v Londýně, spojujícího mezi sebou budovy z 19. století na severním pobřeží s komplexem Brutalist South Bank Complex.¹⁷⁷

¹⁷⁴ HADID 2012, 23-24

¹⁷⁵ Tamtéž, 23-26

¹⁷⁶ HADID 2012, 85-89

¹⁷⁷ <https://www.zaha-hadid.com/architecture/malevichs-tektonik/>

Nástupcem Malevičových myšlenek byl Nikolaj Suetin, který nejen, že respektoval teoretické koncepty svého učitele, ale dokázal je dál rozvíjet a následně realizovat v různých projektech. Zaha Hadid považuje avantgardní hnutí 20. let nejen za předchůdce urbanistické koncepce 50. let, ale i za tvůrce projektů, předcházejících megarstrukturálním utopiím od 60. let podnes.¹⁷⁸ Suprematistické kresby Suetina byly vystaveny společně s kresbami Hadid. Ve svých obrazech Suetin používal formy, které lze číst jak jako horizontální tak i vertikální. Dělení těchto útvarů mezerami můžeme současně vnímat jako plastická či dvourozměrná. Dochází tak k deformaci prostoru, kdy plocha získává trojrozměrný charakter a reliéfy se mohou jevit jako ploché.

6.3. Ivan Kliun

Ivan Kliun (příjmením Kliunkov) je též jednou z klíčových postav ruského avantgardního umění. Byl to umělec a badatel, který významně přispěl k formování bezpředmětného umění. Osudovým obdobím v jeho životě bylo studium u Fedora Rerberga. V raných letech studia, měl Kliun tradiční umělecké preference. Maloval realistické krajiny, a velmi ho přitahovala též tvorba ruských “peredvižníků”, symbolistů. V roce 1907 se Ivan Kliun ve škole seznámil s budoucími zakladateli ruského avantgardního hnutí, Davidem Burľukem a Kazimírem Malevičem. S Malevičem se spřátelil a stal se jeho následovníkem. Kliun začal pracovat jako samostatný umělec pod vlivem vizionářských myšlenek Maleviče. Jeho rané práce odrážely stylizaci umělců symbolismu jakými byli Paul Gauguin, Michail Vrubel a Viktor Borisov-Musatov. Přátelství s Malevičem pomohlo Kliunovi vstoupit do okruhu předních ideologů a umělců avantgardy, jako byli Michail Matjušin, Michail Larionov, Vladimír. Tatlin, a další.¹⁷⁹

V tomto období se Kliun stává oddaným stoupencem a následovníkem suprematismu a účastní se skoro všech tehdejších avantgardních výstav. Svá díla začíná podepisovat pseudonymem Kliun. V roce 1915 se zúčastní "První futuristické výstavy "Tramvaj V", kde pracuje ve stylu kubofuturismu. Ve stejném roce byla organizována kritikem a kurátorem Ivanem Puni "Poslední futuristická výstava 0,10" (1915). Kliun na ní představil více než 18 děl, z nichž většina byla sochařských. Mezi jeho práce patří kompozice z březových předmětů, prvků nábytku, porcelánu a prostorových konstrukci,

¹⁷⁸ HADID 2012, 85-89

¹⁷⁹ KLIUNKOVA-SOLOVEICHIK 1993, 355

jako byla například instalace pod názvem "Létající socha". Kliun také pomáhá s vydáním suprematistické brožury a Malevičova manifestu "Od kubismu k suprematismu", které byly distribuovány v průběhu výstavy.¹⁸⁰

Začátkem roku 1916 vstupuje Kliun do společnosti "Supremus" a jeho tvorba se vyvíjí pod vlivem suprematismu. Začíná však hledat i svou vlastní cestu v umění. Kliun se pokouší rozšířit ideový prostor suprematistického systému a do určité míry se z doposud stanovených pravidel vymanit. Poprvé představil svou suprematistickou malbu v roce 1916 na výstavě "Kárový spodek" v Moskvě. Mezi vystavenými díly, byl i obraz "Suprematismus", ve kterém se výrazně projevuje Kliunův styl ve zpracování vztahů mezi barvou a tvarem a jejich propojováním. Pro Kliuna je charakteristická zvláštní pozornost věnovaná aspektům barvy, neboť suprematismus vnímá především z hlediska řešení barevných problémů. Zaměřuje se především na problematiku principu spojení tvaru a barvy a zkoumání jejich variant. Právě v obraze "Suprematismus" se zjevně objevují charakteristické principy práce s plastičností, které Kliuna následně vedli k novému způsobu chápání bezpředmětné malby. Vzájemná spolupráce Maleviče a Kliuna v "Károvém spodku", se stala triumfem pro oba umělce. Kliun se projevil jako oddaný následovník směru bezpředmětné malby, na základě kterého buduje svůj vlastní styl a jemu odpovídající teorii v malbě.¹⁸¹

Kliun tvrdil, že v suprematismu každý tvar žije samostatně a nezávisle na ostatních tvarech. Umělec se snažil překonat tuto autonomii formy a barvy tím, že se zaměřil na vzájemné interakce dílčích prvků obrazu. Už v roce 1919 začíná Kliun vystupovat jako kritik suprematismu. O rok později vytváří malíř sérii "sférických kompozic" a označuje je za bezpředmětné umění, odlišující se od suprematismu. Kliun postupně přecházel od pravidelných geometrických forem k nepravidelným formám a novému výkladu barvy. Tvrdil, že jedna barva vedle druhé ovlivňuje jejich tvary a mění je. Pohyb barvy a rozptýl formy zvyšují intenzitu barvy. Kliun zobrazoval geometrické jednoduché formy rozostřené bez obrysů, čímž vytvářel dojem vibrací. Vydal se tak směrem ke sférickým kompozicím s plynulými přechody barvy a světla. K této skupině děl patří "Bespředmětné podle principu světla - barvy" (1921), "Sférická kompozice" (1922) a další práce. V těchto sériích prezentuje své vlastní obrazové formule, ve kterých jsou kompozice jednobarevných, dvoubarevných a vícebarevných sestav vytvářeny z různého počtu barevných geometrických tvarů. Podle Kliuna je jedna barva pouhou barvou, zatímco několik barev

¹⁸⁰ KLJUN 1999, 88

¹⁸¹ KLIUNKOVA-SOLOVEICHIK 1993, 358

tvoří obraz.¹⁸² Na základě této formulace, vyvíjí v těchto sériích různé varianty vztahu barvy k abstraktní formě, textuře, vzájemnému vztahu tvaru a barevnému kontrastu. Neodhaluje pouze vlastní kvality barvy, ale i její potenciál v kompozici. V jednom z dopisů Malevičovi Kliun napsal ve spojitosti se suprematickou tézí: "Pokud malba zemřela s "Černým čtvercem", barvy nezemřely".¹⁸³ Ve svém umění, věnoval malíř značnou pozornost srovnávání a harmonizaci barevných gradací, za účelem vyjádření všech neviditelných a nepostižitelných pocitů, které již nepatří do oblasti naturalistického zobrazení. V Kliunově koncepci každá jednotlivá barva má svou vlastní ostrost, hloubku a expresi. V případě dvou barev, které jsou postaveny vedle sebe, se vytváří plná kompozice. Barva dodává tahům formu, která však není přírodní povahy. Kliun považoval za důležité manipulovat přírodním tvarem tak, aby vyvolal dojem toho, co umělec cítil v okamžiku, kdy si vybíral objekt svého zobrazení.

Od roku 1918 působil Ivan Kliun jako pedagog na několika státních školách výtvarného umění (GSMCH I, II). Vyučoval předmět "Barva" na fakultách malby a keramiky, kde také prováděl experimenty v oblasti barevných teorií. Vytvořil též tabulky, které analyzovaly vztahy mezi tvarem a jeho barevnou interpretací. Od roku 1921 se Kliun stal členem Akademie výtvarných umění v Moskvě. Současně pokračoval v malování a psaní teoretických článků, jako například "Kubismus jako malířská metoda" (1928) a "Problém barvy v malbě" (1931), kde se věnoval svým zkušenostem v oblasti abstraktního umění. Kliun se i nadále zúčastňoval na výstavách, jako bylo například "Čtyři umění" a "Sdružení ruských sochařů".¹⁸⁴

Během druhé poloviny 20. let, se Ivan Kliun vrací ke studiu francouzských uměleckých směrů kubismu a purismu, o které se zajímal v mládí. Již tehdy se prostřednictvím zahraničních časopisů inspiroval díly Jacquese Braquea, Pabla Picassa a Juana Grise. V roce 1928, pod vlivem studia kubismu, napsal Kliun teoretický článek "Kubismus jako malířská metoda". V něm považuje kubismus, vycházející z uměleckých teorií a malířské praxe Paula Cézanna, za neoptimálnější zdroj malířství. V díle Kliuna můžeme vidět studium tvorby francouzského malíře a zakladatele purismu Amédée Ozenfanta a mladého architekta a designéra Pierra Jeannereta, který byl bratrancem Le Corbusiera. Purismus (od latinského purus - čistý) odmítá manýrovost a dekorativnost. Zakládá se na tvorbě jednoduché a funkční malby s použitím precizního spojování

¹⁸² KLIUNKOVA-SOLOVEICHIK 1993, 359

¹⁸³ Tamtéž, 367

¹⁸⁴ KLJUN 1999, 65

geometrických útvarů. Z avantgardních umělců byl Kliun jediný, kdo se nechal inspirovat i purismem.¹⁸⁵ Svůj styl, Kliun nazval "konstruktivní realismus". Umělec pokládal za základ svého nového stylu způsob odhalování číselných zákonitostí, které tvoří vesmíru. Ve svých kompozicích věnoval velkou pozornost harmonii poměrů, často založených na zlatém řezu. Pro mnoho jeho bývalých kolegů z řad suprematistických malířů, byl jeho krok k figurativní malbě, nebo k "mimésisu", nepochopitelný a kritizovaný. Tento názorový rozpor byl předmětem debat s Kazimírem Malevičem, se kterým si ale Kliun zachoval přátelství až do jeho smrti.

Na počátku 30. let byla díla avantgardních umělců stále více kritizována nejen uměleckými kritiky, ale také oficiálními představiteli sovětské moci. Poslední velkou výstavou Ivana Kliuna za jeho života, byla expozice „Umělci RSFSR za 15 let“, která probíhala v letech 1932-1934 v Ruském státním muzeu v Petrohradě a v Historickém státním muzeu v Moskvě. V té době se socialistický realismus v umění stal jednou ze základních doktrín oficiální kulturní politiky sovětského režimu. Kliunovy práce byly kritizovány jako buržoazně formalistické. V březnu 1934 Ivan Kliun oznámil, že se ve své další etapě tvorby bude věnovat socialistickému realismu.¹⁸⁶ Tato jeho snaha zavděčit se režimu, se však nijak pozitivně na jeho špatné postavení v dobové umělecké sféře neodrazila. V posledních letech života Kliun téměř ztratil svou slávu a popularitu. Zřídka dostával státní zakázky v oblasti knižní ilustrace a monumentálních plakátů. V pozdějších archivních záznamech malíře můžeme dohledat jeho konstatování, že umělci přecházející k sovětským tématům, stále tvoří ve svém stylu, i když je to v podstatě nesprávné a zakázané. Předpokládalo se, že ideologie působí na změnu námětu a následně i formy. V tvorbě Ivana Kliuna se to týká spíše malířské techniky, nikoli umělcova vidění světa.

6.3.1. Současníci o Ivanu Kliunovi

Kliunova díla byla vysoce ceněna jeho současníky, kteří je považovali za smělé pokusy v malířství. Jedním z takových obdivovatelů byl slavný ruský umělecký kritik Aleksander Benois. V dílech Kliuna spatřoval pozoruhodnou kombinaci tradičního a moderního umění. Cenil si ho za jeho schopnost vytvořit harmonii mezi různými výtvarnými prvky, aby následně z těchto jednotlivých částí vytvořil harmonický celek.

¹⁸⁵ Tamtéž, s. 113

¹⁸⁶ KLIUNKOVA-SOLOVEICHIK 1993, 14

Otec suprematismu Kazimír Malevič, blízký kolega a přítel Ivana Kliuna ho považoval za prvního ruského umělce, který se odpoutal od norem tradičního umění a přijal nový modernistický styl.¹⁸⁷

Vztah obou malířů procházel různými proměnami, občas mezi sebou vedli ostré polemiky. Šlo však o krátkodobé konfliktní epizody, které nezanechaly žádnou zratelnou stopu v jejich osobním vztahu. Malevič chválil Kliuna za jeho organizační schopnosti a odvážné a průkopnické pokusy prozkoumat nové způsoby a metody, jak vyjádřit své umělecké vidění. V tvorbě a taky v podobě a vzhledu Kliuna, viděl Kazimír Malevič koncentraci národního kolorismu, které se později odrazilo v jeho sérii portrétů Kliuna, vytvořených v různých uměleckých stylech. Kromě portrétů přítele, se Malevič snažil zobecnit i portrét ruského rolníka, jako svébytného kulturního symbolu. Malevič si velmi vážil rolníků a jejich života. Potvrzením je série jeho děl se selskou tematikou. Cenil si Kliuna i jako velkého ctitele a znalce staroruské ikonografie a architektury. Kliunův vliv je znát i v Malevičově zpracování suprematické teorii, kde ortodoxní názory a osobnost Kliuna, přidávají do Malevičovy tvorby sakrálnost.¹⁸⁸

Jeden z předních představitelů ruského avantgardy první poloviny 20. století, Michail Matiušin, znal dobře Ivana Kliuna nejen jako malíře, ale také jako teoretika zabývajícího se oblastí bádání podobnými tématy. Jméno Matiušina je spojeno nejen s futuristickou operou "Vítězství nad Sluncem" (1913), která proslavila Kazimíra Maleviče, ale také myšlenkou tzv. "rozšířeného vidění", postavené na teorii o "čtvrté dimenzi". Matiušin založil umělecko-teoretickou skupinu "Zroved" (zkratka "Zrak a Vědění"), která se zabývala myšlenkou nezbytnosti celkového rozvoje lidských vnímavých schopností, zahrnujících zrak, sluch, hmat a myšlení. Tento „celostní“ způsob vnímání světa označil Matiušin pojmem "organická kultura". V rámci tohoto způsobu myšlení usiloval o vytvoření nového vnímání přírody a jejího výtvarného ztvárnění na plátně v podobě neustále se rozpořybované fyzické hmoty, která stále mění svůj objem, barvu, výšku, váhu a tvar. Z jeho tvrzení vyplývá, že vše existuje pouze ve vzájemném spojení a pohybu. Pro Matiušina byly klíčovými aspekty nový pohled na trojrozměrný prostor, pokrývající plných 360° a také nové vnímání barvy. Matiušin pečlivě sledoval Kliunovou tvorbu a jeho experimenty s interakcí barev a forem.¹⁸⁹

¹⁸⁷ SHATSKICH 1996, 89

¹⁸⁸ Tamtéž, 106

¹⁸⁹ MATJUSHIN 2007, 4

Myšlenky s nimiž teoreticky i prakticky pracovali členové skupiny "Zroved", Matiušin prezentoval na fakultě organické kultury v Národním institutu umělecké kultury (GINChUK). Výuka zahrnovala i výzkum interakcí mezi barvou, tvarem a zvukem. Výsledkem těchto výzkumů byla publikace „Pravidelnost variability barevných kombinací. Průvodce barvou "(1932).¹⁹⁰ Paralelně s Matiušim experimenty zaměřenými na analýzu tvaru, barvy a prostoru v oblasti výtvarného umění, obdobně experimentoval i Ivan Kliun. Na půdě odboru vědy a teorie na GINChUK, provádí Ivan Kliun výzkum základních prvků v malbě, což představovalo analýzu barev. V této analýze, se určujícím faktorem tvaru stává barva, kdy každá má svůj specifický tvar. Ve stavu klidu barva zeslábne, ve stavu rozpořívování se její napětí stupňuje. Kliun v roce 1931 zveřejnil článek "Problém barev v malbě", ve kterém malbu charakterizoval jako celek složený z barvy, tvaru, kompozice a textury.¹⁹¹ Ideje obou teoretiků se sjednotily v tom, že každá barva má svou povrchovou strukturu, hloubku a své rovinné vlastnosti. Jejich blízký vztah a společné zájmy v oblasti umění je učinily klíčovými postavami ve výzkumu, z hlediska problematiky barev. Studie Matiušina a Kliuna, velmi přispěly v používání harmonických barevných kombinací, které pomáhají výtvarným umělcům dodnes.

Ivan Kliun nebyl "skandální osobností", jako někteří z jeho avantgardních kolegů. Většinou bylo jeho jméno spojeno s pojmem "věrný voják suprematismu", ať již působil v uskupeních "Supremus", "Tramvaj V" nebo dalších. V každé z nich se Kliun snažil zachovat svoji individualitu a vynalézavost, přitom bez toho, že by vyžadoval jednoznačné pozitivní reakce, nebo vyvolával skandály, jako například Larionov. Uměleckým teoriím Kliuna, týkajících se malířství, se v jeho době nedostalo tak výrazného uznání, jako v případě prací Malevičových. Ivan Kliun a jeho tvorba, získal světovou známost a uznání jako většina "gěníů" až po smrti.

6.3.2. Současná kritika a výzkum tvorby Ivana Kliuna

Badatelé, zabývající se avantgardním malířstvím, kteří analyzovali díla Ivana Kliuna z počátku 20. století, oceňují jeho tvorbu a vůdčí schopnosti stejně vysoko jako u Maleviče. Historik umění Andrej Sarabjanov nazýval Kliuna významnou osobností v mezinárodním umění. Z plejády talentovaných ruských avantgardistů, považuje tento

¹⁹⁰ Tamtéž, 5

¹⁹¹ KLJUN 1999, 102

historik Kliuna průkopníka mnoha uměleckých směrů, které později našly své pokračovatele v zahraničí. Na “Poslední futuristické výstavě 0,10”, Kliun představuje instalace, které můžeme nazvat předobrazy “mobilů” Alexandra Caldera. “Mobily” jsou trojrozměrné objekty pospojované závěsy rozpořhybované kinetickou silou větru nebo elektricky. Nevíme, jestli instalace Kliuna byly pohyblivé nebo nějakým způsobem rozpořhybované, neboť se žádné nedochovaly. Můžeme ale s jistotou říct, že Ivan Kliun stál u myšlenky umění abstraktně dynamických konstrukcí, které o dvacet později realizoval Calder.¹⁹²

Kliun prošel téměř všemi směry moderny a rané avantgardy, než nakonec našel své místo v kubismu. Na rozdíl od Maleviče, který viděl v kubismu možnost vytvoření “alogismu“, Kliun v něm viděl především logiku. V jeho kubofuturistických kompozicích lze najít prvky připomínající “ready-made” Marcella Duchampa, tedy několik let před prezentací jeho dadaistické “Fontány”. Avantgardní směr “ready-made” je způsob využití různých čistě utilitárních předmětů, které původně neměly výtvarně umělecký obsah, ale uměleckým dílem se stávají v okamžiku, kdy je autor zasazuje do nového kontextu. Podstata takových instalací představuje cílený “výsměch” tradičním tendencím výtvarného umění.¹⁹³

Historička umění Alexandra Shatskikh, uvažuje o tom, že ikonické portréty Ivana Kliuna vytvořené Kazimírem Malevičem, sehrály klíčovou roli v umění kubofuturismu. Portrét Ivana Kliuna jako stavitele (1913), byl fundamentální prací Maleviče. Kliunuv vzhled, charakterizovaný pravidelnými rysy, plnovousem a knírem, byl vnímán Malevičem nejen jako tvář, ale i symbol “pravoslavného” ideálu, a odrážel Kliunovu zbožnost. Malevič vytvořil několik grafických verzí Kliunova portrétu. Shatskikh předpokládá, že dílo přispělo k sebereflexi a sebeuvědomění Kliuna, což se později projevilo v jeho vlastním kubofuturistickém “Autoportrétu” (1915-1922). Při pohledu na obraz je zjevně vidět, že Kliun se inspiruje prvky a atributy z Malevičovy reprezentativní malby, jako byly například rolnické a dělnické nástroje. V pozdější postsuprematické fázi Malevičovy tvorby, se Kliunova podoba v jeho díle proměnila v schematický obraz, který obsahoval rysy ruských ikon. Koncem 20. let a na počátku 30. let, se Malevič vrací k figurativnímu a realistickému umění, které se odrazilo i na jeho portrétních dílech. Malevičův poslední portrét Kliuna je proveden v tmavých, modro-zelených tónech a celý obraz prosvětlují pronikavé světlé oči. Historička umění uvažuje o tom, že Malevič v Kliunovi

¹⁹² KLJUN 1999, 103

¹⁹³ Tamtéž. 136

pravděpodobně viděl svoje "alter ego".¹⁹⁴ Při srovnání tvorby obou malířů v druhé polovině 20. století, si lze všimnout jejich vzájemné podoby a nelze nepřiznat vedoucí roli Kliuna v raných letech jejich přátelství. Ivan Kliun byl o pět let starší než Malevič, a v té době už měl vybudovanou svoji pozici v uměleckém prostředí. V roce 1910 se Kliun stal jedním ze zakladatelů uměleckého spolku "Moskevský salón", ve kterém vykonával funkci organizátora výstav. Díky osobnímu kontaktu s moskevským mecenášem a sběratelem umění Sergejem Ščukinym, měl Kliun přístup k jeho sbírce umění. Ščukinova sbírka, se kterou se malíř detailně seznámil, obsahovala převážně díla období impresionismu, neoimpresionismu, moderny a symbolismu. To ovlivnilo tvorbu a umělecké znalosti Kliuna v době desátých let 20. století. Na počátku roku 1910 se vzájemné postavení Maleviče a Kliuna výrazně změnilo. Během 3-4 let dosáhl Malevič vrcholu v řadách avantgardistů, jako teoretik i praktik, a začal mít na tvorbu Kliuna větší vliv. V důsledku toho, Kliun zaujal spíše místo následovníka než vůdce, a Malevič se ujal role "staršího přítele".¹⁹⁵

Na Západě, existuje omezený počet studií a literatury o Ivanu Kliunovi, avšak jeho přínos k teoriím ruského a světového avantgardního umění, se stává stále více uznávaným. V posledních desetiletích, v kruzích milovníků umění, historiků a kritiků, vzrostl zájem o Kliuna a jeho tvorbu. Začíná se objevovat více prací věnovaných jeho umělecké činnosti, a jejímu vlivu na vývoj abstraktního umění. Rakouská odbornice, Dr. Viktoria Schindler, která se zabývá uměním ruské avantgardy a jeho vlivu na hnutí evropské moderny se ve své disertační práci zaměřuje na tvorbu Ivana Kliuna.¹⁹⁶ V této moderní práci, se doktorka zabývá manifesty a teoretickými spisy, které nejsou na západě dosud široce zkoumány ani publikovány. Zároveň považuje rukopisy a umělecká studia Ivana Kliuna za velmi nedocenené ve srovnání s pracemi jeho známějších kolegů Kazimíra Maleviče, Vasilije Kandinského nebo Ilji Čašnika. Každý z uvedených umělců je tvůrcem vědeckých studií o neobjektivním umění, tvořícím základ ruské avantgardy. Pomoci výňatku z Kliunových rukopisů zkoumá Dr. Schindler přínos malíře k rozvoji neobjektivního umění a vědy o umění ve 20. letech. Díky bohaté archivní bázi, autorka zaplňuje mezery v předchozím výzkumu Kliunovy téměř neznámé teorie barev. Ve své práci se snaží rozkrývat vidění a teorie malíře o základních prvcích malby, jakými jsou interakce barev mezi sebou, jejich

¹⁹⁴ SHATSKICH 2009, 214

¹⁹⁵ SHATSKICH 1996, 96

¹⁹⁶ SCHINDLER, Viktoria. Farbe, Form, Linie, Fläche, Faktor. Im Spannungsfeld von Kunst und Wissenschaft: Ivan Kljuns und Vasilij Kandinskijs theoretische Ausführungen zu den gestalterischen Elementen der Kunst. Freie Universität Berlin, 2018.

vliv na tvar, texturu a kompozici. Vědecko-teoretická činnost Kliuna spočívala v odhalení vizuálních jevů, které se objevují v abstraktním malířství. Ve svých studiích a teoretických analýzách Kliun záměrně směřoval k výzkumu vizuálního vnímání. Jeho původní cíle zašly mnohem dále, než aby vytvářely praktické příručky pro grafické designéry nebo řemeslníky. Dr. Schindler dospívá k názoru, že Kliun měl v úmyslu vytvořit druh gramatiky nebo univerzálního systému pravidel pro abstraktní malbu.¹⁹⁷ Tento systém měl sloužit jako teoretický základ pro výtvarnou kompozici a také přispět k porozumění jak moderní abstraktní malbě, tak i dílům starých mistrů. Ve své práci, Dr.Schindler osvětluje teorie související s hlavními prvky malby, které Ivan Kliun vytvořil a uplatnil v praxi. Je však třeba poznamenat, že teoretické spisy a tvorba Kliuna na Západě stále zůstává ve značné míře neznáma a zájem o ní není tak velký, jako vůči jiným významným umělcům ruské avantgardy. V širším kontextu, disertační práce Dr. Schindler napomáhá-obeznámit “západní čtenáře” s inovativními myšlenkami Ivana Kliuna, které obohatily oblast neobjektivního umění.

6.4. Michail Larionov

Michail Larionov studoval malbu na Moskevské vysoké škole malby, sochařství a architektury. Už ve škole se projevoval jako odvážný reformátor. Často se dostával do sporů s vedením školy, nedbal na stanovená pravidla a disciplína a tvrdá omezení ho sužovala. Studoval pod vedením slavných ruských realistů a impresionistů, jako byli Isaak Levitan, Konstantin Korovin či Valentin Serov. Již během studia projevil Larionov svůj talent vynálezce a experimentátora. Na škole se seznámil s malířkou Natalíí Gončarovou, se kterou podnikl první kroky na cestě k novým uměleckým stylům a strávil s ní celý svůj život. Impresionismus, vzniklý ve Francii v 70. letech 19. století, měl významný vliv na rozvoj moderního umění jako celku. Ruští umělci k tomuto stylu přistupovali svým jedinečným způsobem, aniž by se hlouběji zabývali myšlenkou rozkladu barevného spektra na jeho jednotlivé složky. Namísto toho se zaměřili na dekorativní prvky v impresionistickém umění. Na obrazech ruských neoimpresionistů je zvláště patrný dekorativní charakter kompozic a význačná role jednotlivých tahů štětcem a barevných skvrn. Podobné charakteristiky najdeme i v impresionistických dílech Larionova, který v

¹⁹⁷ Tamtéž, 218

počátcích své kariéry pracoval v impresionistickém stylu. Stejně jako pro francouzské impresionisty, bylo i pro něj důležité zachytit okamžité dojmy z pozorovaných objektů. Hledání vlastního stylu začalo u Larionova při studiu maleb pozdního impresionismu a postimpresionismu. Se znaky těchto stylů se Larionov seznámil skrze díla ruských mistrů symbolismu Viktora Borisova-Musatova, Michaila Vrubela a Nikolaje Rericha.¹⁹⁸ Se zahraniční tvorbou se blíže seznámil v kolekcích ruského sběratele a mecenáše Sergeje Ščukina, kde měl možnost poznat díla Clauda Moneta, pointilistu George Seurata, dále Henriho Matisse a některých dalších francouzských umělců. V roce 1906 podnikl Larionov s dalšími ruskými umělci cestu do zahraničí. V Paříži viděl ruskou expozici na Podzimním salonu. Během svého pobytu ve Francii důkladněji studoval díla postimpresionistů, jako byli Paul Cézanne, Paul Gauguin, Vincent van Gogh. Později se vydal do Velké Británie, kde v Londýně viděl obrazy předchůdce francouzských impresionistů Williama Turnera, které v něm zanechaly nesmazatelný dojem. Tvorba Turnera ho přivedla k úvahám o barvě v malbě a Larionov začíná vnímat formu jako odraz světelných paprsků. To byl impuls k vytvoření nového směru, který je později nazván “rayonismem“.¹⁹⁹

Po zahraniční inspiraci se Larionov vrátil do Ruska, kde začíná v Moskvě novou fází ve své tvorbě. Snažil se v rámci své malby sjednotit a syntetizovat bohaté dojmy z pestré přírody a svá pozorování života ruského venkova s novými styly postimpresionismu, fauvismu a expresionismu. Postupně v letech 1900 až 1906, vytváří Larionov řadu nádherných zátiší, ve kterých spojoval klasický žánr s mírně propracovanou barevnou atmosférou s tóny lyrismu v zobrazení přírody a běžných předmětů, kterými v každodenním životě člověk obklopen. Mezi lety 1907 až 1912 začíná nové období tvorby Larionova, nazývanou jeho životopisci syntetickou periodou, více známější jako primitivismus. V tomto období začal Larionov malovat obrazy na téma venkovského a vojenského života. Prvky primitivismu se projevovaly v záměrném zjednodušení dějů, změn proporcí a užití pestrých barviv. Soustředil se na zobrazování zdánlivě naivních scén z každodenního života, kde široce využíval prvky lidového umění, jako jsou lidové grafiky, kresby, ikony a další národní náměty. Larionov byl jedním z prvních, kdo viděl v městských vývěskách a ceduli hospod, kadeřnictví a obchodu nejen informativní, ale i umělecký obsah. Inspiraci byly také starší ruské populární tisky, které se nazývají “lubok”.²⁰⁰ Tyto tisky se vyznačují jednoduchým grafickým zpracováním, s příběhy

¹⁹⁸ MARKOV 2017, 119

¹⁹⁹ SARAB'JANOV 2023, 59

²⁰⁰ SARAB'JANOV 2023, 62

odvozenými z literatury, náboženských textů a pohádek. Jejich chytlavý a zjednodušený jazyk, prostota, někdy primitivnost kompozice a jas barev, byly blízké jeho vlastnímu uměleckému cítění. V roce 1911 absolvoval Michail Larionov vojenská soustředění. Tam vznikají první primitivistická díla, inspirovaných vojenskou tematikou. Malíř pozoroval život vojáků, například to, co vojáci dělali ve volných chvílích, nebo co kreslili na plotech a zdech. Co viděl přenášel na plátno, kde porušoval všechny formální pravidla malby své doby. Postavy jeho obrazů byly obvykle v nepřírodných pozicích a postrádaly estetiku. Obrazy byly často malovány hrubými tahy štětce, bez propracování detailů. Přesto se, s každou další sérií obrazů, stávala jeho malba výrazně sofistikovanější. V primitivistickém období Larionov představuje výraznost a různorodost uměleckých postupů, které se zřetelně provazovaly s lidovým uměním a kulturou. Na začátku 10. let 20. století vznikla kolem Larionova v Moskvě skupina mladých umělců hledajících nové směry. Larionov, společně s Natalii Gončarovou, Ilyou Maškovem, Petrem Končalovským a Aristarchem Lentulovem, stál u založení skupiny “Kárový spodek”, pojmenovaného na počest stejnojmenného názvu výstavy nového ruského malířství v Petrohradu. Již v roce 1911, mezi Larionovem a skupinou umělců vznikly neshody, kvůli kterým malíř jako první “Kárový spodek” opustil. Hned po roce, na jaře 1912, uspořádal Larionov výstavu "Oslí ocas", na které se podílela taková slavná jména jako jeho kolegyně Natalie Gončarova, Kazimír Malevič, Vladimír Tatlin a další malíři.²⁰¹

Jedním z prvních systémů bezpředmětné malby v praxi světové umělecké avantgardy, byly systémy vyvinuté Michailem Larionovem. Pojem “luč” v ruštině znamenající paprsek, v angličtině “ray”, byl hlavním kořenem v tvarosloví nového stylu bezpředmětné malby, kterou Larionov nazval “lučismem”, “rayonismem”. Základní principy koncepce lučismu Larionov popsal ve své knize "Lučismus"(1913). V knize píše, že cílem lučismu bylo v malbě zachytit čtvrtý rozměr, kde by měly platit zcela odlišné malířské zákony a metody než v běžně známém malířství. Larionov vysvětloval lučismus vědecky, pomocí rentgenografie. Konstatuje, že z každého předmětu vycházejí paprsky, které jsou vnímány naším zrakem. Lidské oko a smysly vnímají nikoliv jako tok dopadajícího bílého světla, ale jeho odraz, který představuje selekci dílčích vlnových délek barevného spektra, vzhledem k charakteristickým vlastnostem a struktuře předmětu, na nějž světlo dopadá.²⁰² Umělec tak zobrazuje optické vnímání předmětu, čili paprsky odražené od předmětu. K znázorňování paprsku na plátně slouží barevné linie, které nejsou

²⁰¹ Tamtéž, 63

²⁰² SARAB'JANOV 2023, 73

reprodukovány chaoticky, ale vytváří tvary v souladu s estetickými představami umělce.²⁰³ Lučismus je považován za ranou formu abstraktního malířství, kterou později aktivně rozvíjel Kazimír Malevič.

Larionov pracoval v lučistickém stylu od roku 1912 do roku 1914 a postupně se přesunul od "realistického lučismu" k "bezpředmětnému lučismu". V první fázi byly stále znatelné obrysy reálného světa a schopnost vidět a zobrazit předměty známé lidskému oku. Objekt tak sloužil jako bod opory. Pro "bezpředmětný lučismus" bylo charakteristické klást větší důraz na abstrakci, texturu díla a zavedení geometrických tvarů do malby. Lučismus byl stále spojen s objektivností a objektem. Skutečnost kolem něj nebyla zajímavá a sloužila jen jako záminka sloužící k protnutí paprsků. Ve své teorii o lučismu Larionov předpokládal, že nejen předměty jsou zobrazovány formou k nám přicházejících paprsků, ale obdobně jsou na tom také naše smysly a pocity.

První lučistická díla Larionov vytvořil v roce 1912. Ta byla na konci roku prezentována na výstavách "Svět umění" v Moskvě a Petrohradě. V roce 1913 se v Moskvě konala třetí Larionovova výstava s názvem "Terč". Výstava se skutečně stala terčem kritiky a výsměchu, jak původně zamýšlel i její kurátor. Larionov zde představil svá díla "neo-primitivismu", vytvořená v roce 1912, včetně rayonismu, která se stala centrem pozornosti výstavy. V roce 1914 proběhla v Petrohradu výstava "Číslo 4." kde byly vystaveny obrazy ve stylu futurismu, lučismu a primitivismu.²⁰⁴ Larionov, stejně jako Malevič, datoval obrazy dle chronologie doby dílčího vývoje své tvorby. Tyto výstavy se staly důležitými událostmi v historii ruského avantgardního umění a představovaly pokračující vývoj jak Larionovy, tak i tvorby mnoha dalších umělců.

Začátkem první světové války byl Larionov povolán do armády a v září 1914 se zúčastnil bojů na východní frontě, kde byl zraněn a následně z armády propuštěn. Téhož roku dostali spolu s Gončarovou nabídku Sergeje Ďagileva na trvalou spolupráci v projektech jeho "Ruského baletu"

Sergej Ďagilev byl mecenáš, divadelní producent a organizátor "Ruských sezón" souboru "Ruský balet Ďagileva" v Paříži. Ďagilev hrál jednu z klíčových rolí při popularizaci ruského umění v Evropě a ve světě, na přelomu 19. a 20. století. Objevil mnoho talentovaných ruských baletních umělců, skladatelů a malířů. Jeho balety byly známé svou výraznou scénografickou výpravou a výstředními avantgardními kostýmy.²⁰⁵

²⁰³ POSPELOV 2005, 245

²⁰⁴ SARAB'JANOV 2023, 78

²⁰⁵ POSPELOV 2005, 273

U Ďagileva vytvářel Larionov scénografii a kostýmy. Jeho pařížské období z něj udělalo divadelního výtvarníka a později scénografa. Mezi jeho nejznámější práce patří cyklus "Ruské pohádky", "Půlnoční slunce", "Bajka o lišce" a mnoho dalších. Čas věnovaný práci pro Ďagileva malířskou aktivitu Larionova výrazně omezil. Zájem o abstraktní malířství se vrátil do Evropy po druhé světové válce. V roce 1948 uspořádal umělecký kritik Michel Seuphor v Paříži výstavu Larionovových obrazů "Rayonistické malby", která iniciovala nový zájem o tohoto umělce.²⁰⁶ Se zvyšujícím se zájmem o ruské avantgardní umění, paralelně rostl zájem i o Larionova.

6.4.1. Soudobá kritika o Michailu Larionovi

Kritici na začátku dvacátého století nešetřili slovy uznání umělcům avantgardy. Díky novinářským zprávám a archivním záznamům, se dochovaly informace o výstavách, které avantgardní umělci uspořádali. Larionov často poskytoval rozhovory a záměrně inscenoval provokativní akce, aby získal pozornost médií. V roce 1914 přijel do Ruska Filippo Tommaso Marinetti, italský spisovatel, básník, zakladatel a teoretik futurismu. Reakce avantgardistů na otce italského futurismu byla nejednoznačná. Larionov byl jedním z těch, kteří byli přesvědčeni, že ruské umění by se mělo vyvíjet svým vlastním způsobem a mělo by být odlišné od toho západního. Italský futurismus a francouzský kubismus byly na umělecké scéně velkými konkurenty. Velká část ruských umělců, podobně jako Larionov, zjevně dialog se Západem odmítala. Larionov se nechtěl vyjadřovat ani k novému ani ke starému umění a stejně tak ani k modernímu umění západnímu. Autor lučismu obviňoval západ z vulgarizace a znevažování východních námětů a výtvarných forem, především italskými futuristy.²⁰⁷

I s bližším okolím byl Larionov často v rozporu. Jeden ze zakladatelů ruské avantgardy a spoluzakladatel spolku umělců "Kárový spodek" Aristarch Lentulov, měl jasný názor na Larionovu uměleckou činnost. O Larionovi se zmiňoval i ve svých vzpomínkách. Ve své knize popisoval Larionova jako vynikajícího impresionistu, který zničil zavedené tradiční malířské formy a jeho vzpurná povaha a vášně ho často přiváděly z jedné krajnosti do druhé.²⁰⁸ Lentulov zmiňoval, že ať Larionov tvořil v jakémkoli uměleckém směru, vždy se mu dařilo. Podle Lentulova dokázal míchat krásu s naprostou

²⁰⁶ Tamtéž, s. 275

²⁰⁷ MARKOV 2017, 182

²⁰⁸ LENTULOV 2014 34

ohavností a přes kombinaci těchto protikladných hodnot vytvořit smysluplné dílo. Ať se jednalo o jednoduché scény ze života vojáků nebo malbu zátiší s deformovanými předměty.²⁰⁹ Anarchie forem, jak tato díla Lentulov nazýval, však vedla ke zcela novým emocím a změně způsobu divákova vnímání.²¹⁰ Jeho práce vzbuzovaly rozruch a odrážely revoluční dobu. Na jeho výstavách nikdy nebyli lidé lhostejní k jeho tvorbě. Larionov pracoval v různých stylech, kde se dětská jednoduchost jeho děl prolínala s genialitou mistra.

Další vzpomínky na Michaila Larionova publikoval Sergej Romanovič, ruský a sovětský umělec, grafik a spisovatel. Romanovič byl jedním z účastníků výstavy “Terč” (1914). Byl Larionovův přítel a komunikoval s ním i poté, co emigroval. Romanovič psal o Larionovovi ve své knize memoárů. Označil ho za tvůrce světa ruské provenience, který ve svém díle představoval objektivní pohled na reálnou skutečnost radostnějším způsobem, pomocí pestrých barev a různých tvarů. Tato pozitivní vitalita vnímaná okem umělce, osvětlovala všechna jeho díla, která vzbuzovala lásku k životu a světlu, jako tvůrce všeho.²¹¹ O pokusech Larionova v oblasti světla a výběru barevných tónů psal výtvarný kritik Nikolaj Punin. Punin byl kritik a teoretik umění, a jeden z organizátorů systému uměleckého vzdělávání a muzejnictví v Sovětském svazu. Punin hodnotil poznatky Larionova s používáním barevných tónů jestli neobsáhlejší, tak minimálně nezaostávající v porovnání se západními kolegy.²¹²

Různé názory na inovace ruského malíře, rozdělovaly i některé umělce na Západě. Jednou z výrazných osobností, znajících Larionova osobně, byl francouzský básník Guillaume Apollinaire, jehož díla v mnoha případech přispěla k definování uměleckých směrů, jakými byly orfismus, kubismus, futurismus, dadaismus a surrealismus. V Paříži se roku 1914 konala první společná výstava Michaila Larionova a Natalie Gončarové. Výstava se uskutečnila v pařížské galerii obchodníka s uměním Paula Guillaumea a předmluvu v katalogu napsal Guillaume Apollinaire. Apollinaire byl přesvědčen, že umění lučismu je nejsvobodnějším a nejaktuálnějším vyjádřením v umění ruské moderní kultury.²¹³ Lučismus byl považován za jednu z nejranějších verzí bezpředmětné malby, kde fungují principy oddělení předmětu od jeho přímého vizuálního vnímání. Apollinaire v

²⁰⁹ Tamtéž, 34

²¹⁰ Tamtéž, 37

²¹¹ ROMANOVICH 2011, 51

²¹² Dmitrij Sarab'janov. Primitivistickij period v tvorčestve Mihaila Larionova, v kn.: Russkaja zhivopis' konca 1900-h — nachala 1910-h godov. M.: Iskusstvo, 1971. s. 42

²¹³ Balashova, Tat'jana. Russkie niti v ochertanii tvorcheskih vzaimootnoshenij Pikasso i Apollinera // Istorija iskusstva. 2002. № 2. s. 143

Larionovových obrazech vnímal předmětnost jako přesvědčivější než v abstraktním lučismu. Popisoval vnímání obrazu spíše jako zvuk nebo průhlednou ozvěnu, než malbu. Přes složitost této definice, bylo pro něj zřejmé, že při pohledu na Larionův obraz, se divák začíná postupně transformovat do polohy posluchače. Je zřejmé, že spolupráce Larionova s Ďagilevovým baletem se mohla odrazit na pozdějších obrazech lučismu.²¹⁴

6.4.2. Současná kritika a výzkum tvorby Michaila Larionova

V Evropě byl Larionov známý především jako výtvarník a scénograf, díky svému působení v divadle a baletu. Jeho umělecká činnost, jako předního ruského avantgardního umělce byla však vnímána a sledována v mnohem menší míře než tvorba Kazimíra Maleviče. V Sovětském svazu bylo jméno Michaila Larionova již v podstatě zapomenuto. Věděl o něm jen úzký okruh znalců ruského avantgardního umění. Zájem o jeho tvorbu vzrostl po roce 1988, v období „Glasnosti“ a chvilkového oslabení komunistického režimu v Sovětském svazu. Po smrti Larionova zdědila, podle jeho poslední vůle, veškerý majetek, včetně obrazové sbírky, jeho druhá manželka Alexandra Tomilina. Po její smrti byla část obrazů věnována Francii a druhá, podle její poslední vůle, darována Sovětskému svazu. V 90. letech 20. století došlo k hlubšímu studiu tvorby Michaila Larionova. Různorodost zdrojů, které sloužily jako dílčí zdroje, však odborníkům jednoznačnou definici jeho výtvarného stylu a uměleckých tendencí značně komplikovala.

Jedním z uznávaných odborníků na ruské avantgardní umění 20. století byl historik Andrej Sarabjanov. Studoval nejen Larionovu tvorbu, ale i jeho osobnost, nejen jako umělce ale i jako člověka a jeho vliv na koncepční inovace v malbě. Sarabjanov studoval Larionovy tvůrčí postupy a v této souvislosti i příčiny jeho specifického postavení mezi ostatními avantgardními umělci. Sarabjanov byl přesvědčen, že Larionova stylistika byla nastavena tak, aby vyvolávala negativní reakce a pobouření veřejnosti. Šokující chování (francouzský termín “épatage”), bylo synonymem pro Larionovu tvorbu po celou dobu desátých let. Termín “épatage“ znamenal chování, které bylo v rozporu s právními, morálními a společenskými normami akceptovanými společností, projevované s cílem upoutat co největší pozornost.²¹⁵ Všechna jeho veřejná vystoupení doprovázely skandály,

²¹⁴ Balashova, Tat'jana. Russkie niti v ochertanii tvorcheskikh vzaimootnoshenij Pikasso i Apollinera // Istorija iskusstva. 2002. № 2. s. 148

²¹⁵ SARAB'JANOV 2023, 67

tvrdé debaty a zdrcující články v tisku. Skandály byl však jen vnější stránkou jeho umění. Larionův “lučismus” je velmi odlišný od neobjektivního stylu Kandinského nebo Maleviče. Sarabjanov však neobjevil v tvůrčí činnosti Larionova žádný filosofický základ. Oceňoval však jeho technické výtvarné mistrovství a jemné zpracování malby, včetně jeho primitivistických obrazů. Podle historika měl Larionov schopnost zachytit okamžik “živého dojmu“, který dokázal přenést na plátno jako málokdo jiný.²¹⁶

Důležitou práci o Larionově tvorbě napsal profesor Gleb Pospelov, specialista na ruské umění 18.-20. století a badatel v oblasti tvorby ruské avantgardy. V díle “Michail Larionov, Malování. Grafika. Divadlo.”(2005), nachází souvislost Larionova “lučismu” a kinetického umění, které se svým způsobem odvíjelo od futurismu a dosáhlo svého vrcholu v polovině dvacátého století. Pro výtvarné umění malířství nebo sochařství, byla jedním ze základních předpokladů staticnost. Umělci z řad futuristů, dadaistů a konstruktivistů prováděli experimenty v překonání klasické nehybnosti uměleckých děl. Tento problém vyřešil francouzský umělec Marcel Duchamp, který v roce 1913 vystavil kolo bicyklu. Jednalo se o první dílo kinetického umění. Pohyb v umění ve dvacátém století, umožňoval divákům vidět nikoli statický, ale umělecký objekt v aktivní interakci s okolím.²¹⁷

Jestliže dřívější pohyb v malbě nebo sochařství byl pouze efektem dosaženým vizuálními prostředky, pak se pohyb nyní stává skutečným. Larionovovy obrazy lučismu zapadají do kontextu evropského futurismu. Základními rysy futurismu byla touha zachycovat dynamiku života a pohyb aktuálního okamžiku. Tytéž principy pozorujeme v lučismu. Po emigraci v roce 1915 do Francie, přenáší Larionov tyto dynamické myšlenky v oblasti scénografie do baletu.

Princip divadla a zejména baletu spočívá v umění pohybu. Téma pohybu plně odpovídá požadavkům doby, která je pohybem posedlá a současně ovládaná. Larionov dokázal ve svých scénografických kreacích přenést na scénu dynamiku a svou osobitou expresivitu. Již koncem 20. let, přišel s nápadem aktivního využití akrobatů, pohybujících se na pozadí scény, jako scénu doplňující dynamický kinetický prvek. Larionov se snažil o konstrukci paprsků různých délek, průměrů a barev. Konstrukce paprsků v podobě liniových forem, měla interpretovat konkrétní figury nebo styly. Štíhlé a vzhůru směřující linie symbolizovaly vertikální gotické sakrální architektury a asymetrický tvar rokaje

²¹⁶ Tamtéž, 72

²¹⁷ SARAB'JANOV 2023, 75

evokoval rokoko. Pospelov byl přesvědčen, že kreativita a vizionářské nápady, s kterými pracoval Larionov, byli zřetelně propojeny s hlavními principy kinetického umění.²¹⁸

Na Západě se, po smrti Michaila Larionova v roce 1964, začalo jeho jméno dostávat stále častěji do středu pozornosti historiků umění. Profesor slavistiky Kalifornské univerzity v Los Angeles Vladimir Markov, jedna z dalších výrazných osobností zabývajících se ruským futurismem, ve svém prvním vydání knihy “Russian Futurism: A History“ (1968) znovu objevuje ruskou avantgardu. Markov byl první, kdo vytvořil jednotnou historii vzniku a rozvoje futurismu v Rusku v letech 1908-1921.²¹⁹ Dalším autorem, který seznámil západní svět s avantgardním uměním Michaila Larionova je britský historik a vedoucí katedry dějin umění na Durhamské univerzitě Anthony Parton. Parton je specialistou na moderní evropské umění a autor několika odborných publikací o moderním ruském umění. Michaila Larionova Parton vnímá jako revolučního umělce a extravagantní osobnost, která měla značný vliv na uměleckou scénu na začátku 20. století.²²⁰ Podle Partona se Larionov snažil vytvořit originální ruský umělecký styl, který by mohl konkurovat avantgardním směrům v Evropě. Parton provedl hluboký výzkum Larionova života a jeho tvorby. Podrobně sledoval chronologický a stylistický vývoj Larionovy tvorby, od jeho raných impresionistických prací přes primitivismus, lučismus a jeho pozdější tvorbu v roli scénografa pro "Ruského baletu" ve Francii. Parton se zaměřil na analýzu kontextuálních faktorů a uměleckých záměrů avantgardního umělce, které ovlivňovaly jeho tvorbu. Ve svém díle “Mikhail Larionov and the Russian Avant-Garde”(1993), sestavil Parton na základě Larionovových manifestů, recenzí a rozhovorů, komplexní chronologii jeho kariéry. Díky komplexnímu výzkumu Larionova života a tvorby vytvořil Parton jednu z nejrozsáhlejších a maximálně detailně zpracovaných publikací o Michailu Larionovi, která značnou měrou přispěla k seznámení se s avantgardními uměleckými směry v západní kultuře.²²¹

Debaty o avantgardní malbě a jejich směrech, vzbuzují i nadále zájem současných odborníků. Umělecká kritička a profesorka na Courtauld Institute of Art v Londýně, Natalia Murray, představila svoji interpretaci Larionové tvorby. Murray byla kurátorkou výstav, kde byla vystavena díla představitelů “Kárového spodku”, a “Oslího ocasu”. Klíčovou roli zde hrála díla Michaila Larionova. Podle jejího názoru, umělecká teorie

²¹⁸ POSPELOV 2005, 272

²¹⁹ MARKOV, Vladimir. “Russian Futurism: A History“. Los Angeles, 1968. New Academia Pub Llc, s. 241. ISBN: 9780977790807

²²⁰ PARTON 1993, 18

²²¹ PARTON 1993, 25

lučismu v době svého vzniku, nebyla zcela přesvědčivá.²²² Nový směr byl vnímán ostatními umělci jako symbióza impresionismu, kubismu a futurismu. Volnost lučistické malby je podmíněna zobrazováním barevných paprsků mezi pozorovatelem a předmětem. Tímto způsobem Larionov syntezoval v lučismu barvy impresionismu, třetí dimenzi kubismu a futurismu. Murray je toho názoru, že Larionův lučismus se stal nejradikálnějším malířským stylem v ruském avantgardním umění.²²³ Lučismus charakterizuje jako poloabstraktní umění neboť, podle ní, Larionov nikdy zcela nepřestal zobrazovat předměty. Následovníci lučismu jako Sergej Romanovič a Michail Le Dentu, vnímali rayonismus jako vrcholnou fázi futurismu. Hlavními vývojovými rysy lučismu je postupné sledování západních malířských stylů, především italských. Larionov nejprve pracoval s typickým futuristickým vnímáním dynamiky předmětů a postupně objevil vlastní optiku lučismu. I přes Larionovu vynalézavost, nenašel lučismus v uměleckých kruzích širší ohlas. Neúspěch v získávání následovníků lučismu vedl během následujících několika let k jeho myšlenkovému vyčerpání.²²⁴

6.5. Nadežda Udaltsova

Nadežda Udaltsova byla talentovanou malířkou a jednou z výrazných osobností ruské avantgardy. Umělkyně ve svých dílech spojila tradice ruské malířské školy s moderními uměleckými směry kubismu a futurismu. Její malířské techniky a originální styl byly oceňovány už za jejího života. Udaltsova je známa tvorbou expresivních a barevně výrazných děl. Vyrůstala v uměnímilovném prostředí a již od dětství se věnovala kreslení, literatuře a zúčastňovala se školních divadelních představení. První silné dojmy na Udaltsovu udělala škola ruského realismu, hlavně obrazy Ilji Repina, ale i další díla vystavená v Treťjakovské galerii v Moskvě a petrohradské Ermitáži. Svou malířskou cestu Udaltsova nastoupila společně se svou mladší sestrou Ludmilou, kdy v letech 1906 – 1909 obě studovaly v uměleckém ateliéru malíře Konstantina Iona. Během studia se Nadežda Udaltsova seznámila s budoucí avantgardní malířkou Lubovju Popovou a designérkou a sochařkou Věrou Muchinovou, která se proslavila vytvořením kultovní sochy "Dělník a Kolchoznice" (1937).²²⁵ Malířka se začala zajímat o moderní umění po návštěvě posmrtné

²²² AKINSHA 2015, 17

²²³ Tamtéž, 18

²²⁴ Tamtéž, 18

²²⁵ YABLONSKAYA 1990, 157

výstavy krajináře Viktora Borisova-Musatova v roce 1907. O rok později se nadchla pro francouzskou malbu. V témže roce se seznámila s významným mecenášem Sergejem Ščukinym a jeho sbírkou moderního francouzského umění, která na ni udělala velký dojem. Malířka byla uchválena výrazností barev a svobodným stylem malby. Tehdy se seznámila s tvorbou umělců jako Paul Cézanne, Paul Gauguin, Claude Monet a mnoha dalších, kteří následně měli vliv na formování jejího výtvarného profilování. Podle jejích vlastních slov měla na její tvorbu největší vliv, postimpresionistická díla Gauguina.²²⁶

V roce 1910 Nadežda Udaltsova vstoupila do ateliéru maďarského umělce Karoly Kisse, žáka známého maďarského malíře a pedagoga Hollósy Simona. Výuka byla zaměřena na základy kresby. Ve své malbě kladla důraz především na barvu. Paralelně Udaltsova v Moskvě navštěvovala i umělecký ateliér "Věž". Byla to typická volná dílna, kde se setkávala se svojí kamarádkou Lubovju Popovovou a dalšími avantgardními umělci Vladimírem Tatlinem, Michailem Larionovem a Nataljí Gončarovovou.²²⁷

V roce 1911 Udaltsova spolu s Popovou odjely do Paříže, kde studovaly v ateliéru kubistického malíře Henri Le Fauconniera. V Paříži Udaltsova navštěvovala muzea a galerie, kde se seznámila s pracemi starých mistrů jako Tizian, Rembrandt a Poussin. Udaltsova studovala pod vedením Henri Le Fauconniera, Jean Metzinger a André Dunoyer de Segonzaca až do roku 1913. Později ve svém deníku napsala, že pro ní je kubismus "pouze škola, ale ne cíl."²²⁸ Poznává také, že v kubismu ji přitahovala přísnost konstrukce a zákonitosti tohoto malířského stylu. Oceňovala umírněnou barevnou paletu a pevný zákon stavby obrazu. Během návštěv výstav současných umělců hledala Udaltsova podobně uvažující a tvořící umělce, jejichž tvorbu mohla porovnávat se s svým vlastním malířským stylem. Nejbližším se jí nakonec stal Pablo Picasso. Nadežda Udaltsova byla nejenom jedním z prvních ruských moderních malířů vystudovaných v zahraničí, ale i jednou z prvních žen kubistek.²²⁹

V roce 1914 se Udaltsova spolu s Popovou vrátily do Moskvy, kde společně založily "Kubistický kroužek". Ve stejném roce se Udaltsova stala členkou "Kárového spodku"(1911-1917). Během tohoto období intenzivně pracuje na kompozici, pod vlivem přírody rozšiřuje svou barevnou paletu a experimentuje s formou. Zde se začíná projevovat její vlastní vyzrálý kubistický styl, vycházející ze zkušenosti pařížského studia. V jejích

²²⁶ SARAB'JANOV 2023, 104

²²⁷ UDALTSOVA 1994, 43

²²⁸ UDALTSOVA 1994, 18

²²⁹ DRUTT / BOWLT 2003, 275

raných kubistických pracích lze ještě pozorovat kompoziční tvrdost a zjednodušení postupů, které jsou ovlivněny francouzskými učiteli. Na výstavě "Kárového spodku" roku 1914 v Moskvě, probíhá první velká expozice děl Udaltsove. Zde představuje svá díla jako, "Kompozice se třemi postavami" (1910), "Švadlena" (1914) a další.²³⁰

V letech 1914-1915 se styl kubistických prací Udaltsove začíná měnit. Umělkyně překonává vliv školy Le Fauconniera a přichází k sofistikovanějšímu stylu v duchu Pabla Picassa. Na jedné z výstav se Udaltsova seznamuje s Kazimírem Malevičem. Malířka se nadchla idejemi suprematismu. Její kubistická malba se, pod vlivem Malevičova suprematismu a malířskou architektonikou Popové, stává plošnější. Jedním z prvních takových děl Udaltsove byla "Kubistická kompozice"(1915). Většina obrazů tohoto období byla vystavena na "První futuristické výstavě "Tramvaj V"" a "Poslední futuristické výstavě "0,10""(1915). Udaltsova se snažila osvobodit od přebytečných detailů v malbě a preferovala jednoduchost a jasnost kompozičních řešení, charakteristických pro klasický kubismus. Přesto její tvorba neztratila přímé spojení s vizuálními dojmy reality. V roce 1916 vstoupila do kruhu umělců "Supremus", kde dostává zakázku na vytvoření skic pro švadlenský artel "Verbovka", v duchu suprematismu. Tyto práce byly bohaté na dekorativní prvky a abstraktní interpretaci forem. Suprematismus však Udaltsovou úplně neovládl. Tento umělecký styl si vyzkoušela spíše jako příležitost k realizaci dekorativních úkolů. Po roce 1917 ukončila spolupráci s uskupením "Supremus", aniž by však s jeho členy zřetřhala přátelské vztahy. Udaltsova se postupně odklání nejen od suprematismu, ale i od neobjektivity celkově. Vliv Kazimíra Maleviče a suprematismu ji však pomohl v hledání nových abstraktních forem, ve spojitosti s barvou.²³¹

Revoluci roku 1917 Udaltsova ze začátku vnímala jako novou tvůrčí svobodu a konec komerčního přístupu k umění. Malířka se aktivně zúčastňovala výstav, pracovala ve zdobení ulic Moskvy pro městské slavnostní události. V roce 1919 Udaltsova začala vyučovat na GSchM I (Svobodné státní umělecké dílny), nejprve v roli asistentky Kazimíra Maleviče, v pozdější době jako samostatná vedoucí dílny. V roce 1920 začíná vést v GINChUK lekce na téma "Objekt v prostoru". V tomto období aktivně pracuje na problematice reality barev a forem. V GINChUK se seznamuje s budoucím manželem malířem Aleksandrem Drevinem, který také přispěl k vývoji její tvorby. Celá 20. léta cestuje po Sovětskému svazu, převážně na Kavkaz, Altaj i do dalších horských oblastí. Zde zkoumala krajinu a analyzovala přírodu. Na těchto cestách vytvořila mnoho studií, náčrtků

²³⁰ UDALTSOVA 1994, 19

²³¹ KOVALENKO 2001, 286

a grafických prací. Ve studiu otázek formy a barvy ji pomáhal manžel Aleksandr Drevin. Oba hledají nové cesty v malbě a nacházejí je v objevování zvláštních vlastností barev.²³² Během 30. let Udaltsova formálně ustupuje od avantgardních směrů, ale vnitřně zůstává jejich příznivcem. Její i manželův návrat k předmětné malbě a zobrazování přírody, však neodpovídalo “realismu“, jaký si představoval v rámci kulturní politiky socialistický režim. V roce 1938 byl za kontrarevoluční činnost odsouzen a zavražděn Aleksandr Drevin. Udaltsove se podařilo zachránit jeho obrazy před konfiskací tím, je vydávala za své. Status manželky “nepřítele národa” však k její kariéře umělkyně po zbytek předválečného období nepřispěl.²³³

Za Velké vlastenecké války Udaltsova odmítla odjet na východ a zůstávala v Moskvě. Spolu s dalšími umělci pracovala na propagandistických a k boji motivujících plakátech a obrazech s vojenskou tematikou. Během těchto let se ale také znovu vrací k malbě zátiší. V roce 1946 dostala medaili "Za statečnou práci ve Velké vlastenecké válce". Po válce však bylo její umění označeno za formalistické. Udaltsova pokračovala v malbě zátiší a krajin, které naplňovala filozofickým podtextem. Její tvorba, stejně jak její život, byly plné jasných barevných tónů a odvahou k experimentování. Každé období její tvorby je zajímavé svojí celistvostí, vnitřní estetikou a hlubokým citem k barvám a kompozici.²³⁴

6.5.1. Soudobí kritici o Udaltsove

Jako “Amazonky avantgardy” poprvé pojmenoval ruské malířky básník a překladatel Benedikt Livšic ve svém díle "Polutoraglazyj strelec"(1933). Livšic jako člen avantgardních hnutí, původně tak označil umělkyně Olgou Rozanovou, Aleksandru Ekster a Natalii Gončarovou. Později mezi "amazonky" zařadil i další malířky, Naděždu Udaltsovou, Lubov Popovovou a Varvaru Stepanovou. Livšic považoval za pozoruhodné, že ženy stály v čele ruského malířství a do tohoto prostředí vnášely “bojovou vášeň”, bez které by další úspěchy malířů nebyly možné.²³⁵

²³² UDALTSOVA 1994, 140

²³³ DRUTT / BOWLT 2003, 284

²³⁴ DRUTT / BOWLT 2003, 291

²³⁵ LIVSHIC 1933, 85

Avantgardní umělkyně jako Nadežda Udaltsova, stejně jako většina zástupců uměleckého světa, byly spojeny se západní kulturou. Studovaly v evropských školách a seznamovaly se s různými uměleckými styly a významnými umělci. Často se zúčastňovaly společných mezinárodních výstav. Poprvé se společně zúčastnily druhé výstavy moderního dekorativního umění "Verbovka" v Moskvě, kde byly vystaveny výšivky ukrajinských žen, zhotovené podle suprematických návrhů těchto umělkyně, včetně suprematických děl Nadeždy Udaltsove. Na výstavě byly prostřednictvím uměleckých námětů demonstrovány jejich společné názory na principy dekorativního umění, které ovlivnily charakter stylu a kompozičních řešení.

Ukrajinský umělec židovského původu David Šterenberg, který byl dobře obeznámen s pařížským kubismem, byl velmi překvapen různorodostí ruského kubismu. Mezi lety 1918 až 1920 vedl Šterenberg oddělení výtvarného umění Lidového komisariátu osvícenství v Moskvě. Byl autorem programového článku "Úkoly současného umění". V letech 1920 až 1930 vyučoval na VChUTEMAS, díky němuž byl zapojen do přípravy první poválečné výstavy ruského umění Erste Russische Kunstausstellung (1922) (z něm. "První výstava ruského umění") pro galerii Van Diemen v Berlíně. Vystavená díla Nadeždy Udaltsove Šterenberg vysoce hodnotil. Konstatoval, že ruský kubismus se vyvíjel samostatně a malíři úplně nedodržovali jednotný kánon. Šterenberg klasifikoval avantgardní díla Udaltsove jako čistě kubistická.²³⁶

Umělecký historik a kritik Nikolaj Punin byl organizátorem společné výstavy Nadeždy Udaltsove a Aleksandra Drevina v roce 1928 v Leningradu. Punin v dílech obou malířů vyzdvihoval velký vliv francouzské kultury, především u Udaltsove. Již od její první výstavy bylo však zřejmé, že její jméno je plně spojeno s ruským kubismem. Punin při hodnocení současného umění ale též konstatoval, že kubismus prakticky všichni významní ruští avantgardní malíři posléze opustili. Někteří přešli ke konstruktivismu, jiní, jako například Malevič, si vybrali individuální cestu suprematismu.²³⁷ Kritik hodnotí roli kubismu pro ruské umění jako dočasný jev: *"Na rozdíl od organičnosti francouzského, náš ruský kubismus byl formalistický, proto opouštějíc kubismus, umělci opouštěli formalismus. Udaltsova a Drevin opustili formalismus kvůli potřebě emočního vnímání světa - cestu typickou pro ruské umění."*²³⁸ Při podrobném zkoumání novějších děl krajinomalby Udaltsove, Punin shledával absenci strukturace věcí v obrazech. Tvrdil že geometrická

²³⁶ LISSITZKY 1922, 12

²³⁷ PUNIN 2004, 324

²³⁸ Tamtéž, 346

konstrukce byla nahrazena barevností, která se stává hlavním organizátorem těchto věcí. Měl za to, že vztah Udaltsove k věcem byl poznamenán předchozí dobou, která jí bránila vnímat krajinu. Pro ruské umění je charakteristická absence silných dlouhodobých malířských tradic. Punin varoval před povyšováním francouzského umění a kultury v poloze dogmat. Byl přesvědčen, že s přemírou formalismu přicházíme o emočně bohaté vnímání.²³⁹

6.5.2. Současná kritika a výzkum tvorby Nadeždy Udaltsove

Sovětský a ruský umělecký kritik, badatel a kurátor ruské avantgardy Vasilij Rakitin, který se ujal sestavení velkého katalogu k výstavě “Amazonky avantgardy” v New Yorkském Guggenheim Muzeu, v části věnované Udaltsove vyzdvihuje její malířské mistrovství a pedagogické schopnosti. Udaltsova byla aktivní účastnicí uměleckého života a svědkem proměn pohledu na umělecký proces. Rakitin píše, že malířka si jasně uvědomovala velikost a důležitost společensko-politických událostí, do kterých byla zapojena. Udaltsova byla téměř ve všech kruzích a skupinách umělců, jako byl “Kárový spodek”, “UNOVIS”, “Tramvaj V”. Účastnila se také prakticky všech klíčových událostí avantgardního období. Jako příklad uveďme reliéfy Vladimira Tatlina a suprematická díla Kazimíra Maleviče. Ještě donedávna se například nevědělo, že Nadežda Udaltsova autorkou textu pro Tatlinovu brožuru, vydanou k “Poslední futuristické výstavě “0,10”.” Přesto, prakticky po celou dobu aktivní tvorby, se Udaltsova snažila zůstat nezávislá, aby jí neomezovaly stylově, tematicky a koncepčně nastavené parametry programů jednotlivých uměleckých sdružení.²⁴⁰

Na základě studia deníku a dochovaných dopisů Udaltsove, historik Rakitin poznamenává, že reakce malířky na události uměleckého života v období Říjnové revoluce a občanské války, se výrazně odlišovaly od pseudoromantických klišé, která se od 60. let stala téměř neodmyslitelnou součástí debat o umění těchto let. Udaltsova se snažila ochránit nové umění před bouří života v období občanské války. Malířky jako Nadežda Udaltsova a Lubov Popovová vystudovaly kubismus v Paříži a vnímaly ho už ne jako módní vlnu, ale jako přirozený začátek, základ nebo nový kánon, který je třeba znát. Kubismus a ruská bezpředmětnost se stávaly milníky jednoho směru. Rysy kubismu,

²³⁹ Tamtéž, 350

²⁴⁰ DRUTT / BOWLT 2003, 274

futuristické dynamiky, konstruktivismu a suprematismu, existují v dílech Udaltsove ve společné harmonii. Rakitin píše, že umělecké styly, ve kterých Udaltsova tvořila, byly vnímány jako cesta experimentu. Například suprematismus pro ni představoval čistou dekorativní soustavu. Její návrhy v tomto stylu jsou energické a dynamické.²⁴¹

Začátkem 20. let 20. století se hodně tehdejších kolegů Udaltsove věnovalo užitému umění. Užitému umění, které bylo v Sovětském svazu uměleckým hnutím, jehož cílem bylo spojit umění s řemeslnou a materiální výrobou, využívající moderní průmyslové technologie. Proti této myšlence se postavil jako první Vasilij Kandinsky, dále pak Nadežda Udaltsova, Aleksandr Drevin, Ivan Kliun a další. Tito umělci nebyli ochotní tuto novou koncepci přijmout a z INCuK, kde se tato myšlenka začala realizovat, odešli. Udaltsova a Drevin pokračovali ve spolupráci s dalšími sdruženími, ale společnosti avantgardních umělců se i nadále stranili. V kubismu, který někteří vnímali jako pokračování tvorby Paula Cézanna, malíři jako Udaltsova viděli počátek a oporu nového hnutí. Tvorbu Udaltsove od roku 1923 začal ovlivňovat její manžel Aleksandr Drevin. Společně začínají objevovat přírodu a pracují téměř ve stylu luministického impresionismu. Rakitin hodnotí spojení Udaltsove a Drevina jako z velké části profesionálně praktické. Umělci nevystupují ze systému bezpředmětného umění, ale snaží se najít jeho přirozenou, impulsivní formu.²⁴² V podmínkách téměř úplné absence soukromého trhu s uměním byl stát, jestliže ne jediným, tak hlavním faktorem ekonomiky uměleckého života. Bývalí členové "Kárového spodku" byli jedni z mála, kteří dokázali vyvažovat mezi iluzemi trhu a státní uměleckou politikou. V podstatě až do smrti se Udaltsove daří vyhýbat se oficiálnímu směru socialistického realismu. Pro ni jsou jednoduché kompozice symbolem oddanosti malbě, prohlášením malířské kultury jako protikladu k naturalismu a akademismu.²⁴³

Odbornice na moderní ruské a sovětské umění Miuda Yablonskaya, byla jedním z mála sovětských vědců, kteří se vážně věnovali problematice studujících žen. V její knize "Women Artists of Russia's New Age 1900-1935" (1990), je představeno šest nejznámějších avantgardních umělkyň a dalších osm, které k avantgardě nepatřily. Příběhy malířek ukazují jednak pozici žen ve světě umění na přelomu století, jednak rozmanitost médií a neabstraktních stylů, v nichž ženy v tomto období tvořily. Yablonskaya zařazuje tvorbu Nadeždy Udaltsove a dalších umělkyň mezi "umělecké triumfy jejich

²⁴¹ Tamtéž, 276

²⁴² DRUTT / BOWLT 2003, 278

²⁴³ Tamtéž, 280

individuálních stylů v období předrevolučním a po revoluci."²⁴⁴ Avantgardní hnutí v Rusku na začátku 20. století poskytla možnost vymanit se z rámců a hierarchie tradičního malířství. Tato umělecká kultura poskytovala ženám prostor pro uplatňování se v umělecké tvorbě a možnost představení se širší veřejnosti. Yablonskaya zdůrazňuje rozhodující roli žen při vytváření intelektuálního a uměleckého klimatu v Rusku. Autorka analyzuje na příkladu umělkyň jako byla Nadežda Udaltsova kulturně-historický kontext v Rusku a řeší otázky genderu a feminismu v západním modernismu. Konec 30. let v Sovětském svazu bývá charakterický potlačováním veškerých ženských hnutí a cíleně marginalizován jejich přínos ve vývoji umění.²⁴⁵

O významu umělecké tvorby Udaltsove psal i ruský a sovětský historik umění, divadelní kritik a teoretik Georgij Kovalenko. Kovalenko byl badatelem v oblasti umění ruské avantgardy a odborníkem na tvorbu ruské a francouzské malířky Aleksandry Ekster. Ve svém článku "Amazonky avantgardy", Kovalenko vyzdvihuje velkou pracovitost Nadeždy Udaltsove, kterou se vyznačovala až do svého stáří. Konstatuje že umělecké dědictví malířky je významné, ale přímý vztah k avantgardě tvoří pouze část tohoto dědictví. Manželství s malířem Aleksandrem Drevinem znamenalo pro Udaltsovou novou fázi v její tvorbě. "Její výtvarný jazyk prošel proměnou". Kovalenko v té proměně vidí jasný vliv manžela, který se v té době začal věnovat expresivní malbě.²⁴⁶

Podle názorů Georgije Kovalenka a Vasilije Rakitina, Udaltsova byla nejméně "amazonistická" z žen malířek ruské avantgardy. Podle obou kritiků nebyla ve své tvorbě příliš důsledná. Jako studentka kubismu, se schopností abstraktního vidění, se zkusí prosadit v kubofuturismu a suprematismu, ale ve 20. letech nečekaně pro všechny, přechází k realismu a krajinářství.²⁴⁷ Nečinila žádné umělecké objevy a více si cenila tradiční malířské kultury než radikálních experimentů. Jak poznamenává Georgij Kovalenko, za tuto evoluci vděčila „mužskému vlivu“, svým učitelům a kolegům jakými byli Jean Metzinger, Vladimír Tatlin, Kazimír Malevič i vlastní manžel Aleksandr Drevin.²⁴⁸

²⁴⁴ YABLONSKAYA 1990, 157

²⁴⁵ Tamtéž, 158

²⁴⁶ KOVALENKO 2001, 298

²⁴⁷ Tamtéž, 310

²⁴⁸ Tamtéž, 314

7. Vybrané obrazy z Gribanovy sbírky.

Autor: Kazimír Malevič

Název: Černý obdélník

Technika: olej na plátně

Rozměry: 26 x 35,5 cm

Datování: 1933

Signatura: patrně v levém dolním rohu

Obraz “Černý obdélník” namaloval Kazimír Malevič v době, kdy avantgardní tendence v umění začínají být v Sovětském svazu potlačované. Dílo patří do pozdního období jeho tvorby. Obraz je vytvořený ve stylu suprematismu. Malba je abstraktním vyjádřením principu geometrické jednoduchosti. Kompozici tvoří černý obdélník na bílém pozadí.²⁴⁹ Barevná vrstva malby je drobně zkrakelována. Vpravo dole dedikace azbukou: „Drugu I. Kljunu KM 1933 | Želaju ešče stol’ko-že!“²⁵⁰ Obraz “Černý obdélník” Malevič věnoval svému dobrému příteli, malíři Ivanu Kliunovi. Kliun, byl jedním z nejstarších přátel a uměleckých soupeřů Kazimíra Maleviče. Prání k narozeninám se vztahuje k roku 1933. Vlevo dole lze zaznamenat signaturu v podobě malého čtverce²⁵¹, kterou Malevič užíval na svých dílech v letech 1932-33. Jedná se o klíčový detail, především z toho důvodu, že autor sám tak označoval díla, která patřila chronologicky k suprematismu i později, když již od stylu upustil. Na zadní straně obrazu lze vidět na rubové straně plátna štětcem psaný text: „Eta kartina byla podarena | I Kljunu v 1933 godu i dolgie gody | nachodilas’ v jeho dome.“²⁵² Z překladu lze porozumět, že obraz byl darován Ivanu Kliunovi v roce 1933, a pak se nacházel v jeho domově. Pod tímto textem lze opakovaně vidět razítko: „Udostoverjaju | eta vešč iz archiva ruskogo | chudožnika Ivana Kljuna | (Kljunkova)...“ [dále nečitelné]. Překlad textu svědčí o tom, že obraz pochází ze sbírky Ivana Kliuna.

Dílo v sobě nese Malevičův radikální rozchod s obrazovými tradicemi minulosti a jeho představu o novém kroku v umění a přechodu k abstrakci a čisté geometrii. Černý obdélník ze sbírky Gribanova souvisí především s klíčovým obrazem ruské avantgardy,

²⁴⁹ Obr. 1.

²⁵⁰ Obr. 2.

²⁵¹ Obr. 3.

²⁵² Obr. 4.

vytvořeným Malevičem, kterým je Černý čtverec z roku 1915. Společná myšlenka a stylistika obou obrazů symbolizuje nový revoluční názor ve vnímání reality, v charakteristickém stylu bouřlivého období ve kterém byla vytvořena.

Pravost obrazu “Černý obdélník” potvrzuje Kliunova vnučka Svetlana Kliunkova-Soloveičik notářsky ověřeným dokumentem, podle nějž bylo dílo až do roku 1956 v majetku rodiny a od té doby se nachází ve sbírce Borise Gribanova.²⁵³ Obraz “Černý obdélník” je uveden v nejrozsáhlejší knize věnované životu a tvorbě Ivana Kliuna, editované vnučkou malíře Svetlanou Kliunkovou-Soloveičik.²⁵⁴ Pravost a autorství díla potvrdil Vyacheslav Zavalischin, který byl 1933-1934 sekretářem Kazimíra Maleviče. Zavalischin byl specialistou na ruské umění a autorem řady publikací o Malevičovi. V roce 1991 sepsal notářsky ověřený dokument svědčící o pravosti díla.²⁵⁵ Černý obdélník byl vystaven v Německu ve Wilhelm-Hack muzeu na výstavě Die neue Wirklichkeit Abstraktion als Weltentwurf (9. 10. 1994–29. 1. 1995).²⁵⁶ V pojišťovací smlouvě, byl obraz oceněn na částku 600.000 amerických dolarů. V květnu roku 2022 byl obraz vystaven v aukční síni Arthouse Hejtmánek a experty oceněn na částku 10.000.000 Kč.²⁵⁷ V čase psaní této práce obraz zatím stále zůstává ve sbírce Gribanových.

Analogický námět “Černého obdélníku”, který je veřejně známý, je “Černý čtyřúhelník” z roku 1915, (olej na plátně, 17x24 cm.). Dílo patřilo do soukromé kolekce sovětského sběratele řeckého původu Gerogie Costakise.²⁵⁸ Kolekce Costakis v MoMus - Muzeum moderního umění v Soluni zahrnuje velké množství děl avantgardních umělců, které Costakis aktivně sbíral. Obraz v o něco menším měřítku zobrazuje analogický námět “Černého čtverce”(1933) z kolekce Gribanova, a to černý obdélník na bílém pozadí. Obraz “Černý čtverec”(1915) byl analyzován odborníkem na konzervaci umění Marií Kokkori. Přístroj rentgenu odhalil stopy dřívějšího obrazu pod ním. Byla to součást ztraceného obrazu, jedna ze skic, která je známá pod názvem Válka (1914) a zobrazuje koně s nápisy "Berlin", "Válka", "Zuby", "Omyl", "Malování" a "Simulace". Podle Kokkori nebyl mezi oběma barevnými vrstvami téměř žádný prach, což znamená, že Malevič tento

²⁵³ Obr. 43. Dokument Kliunkove-Soloveičik potvrzující pravost obrazu K.Maleviča “Černý obdélník”(1933). Moskva 1991

²⁵⁴ KLIUNKOVA-SOLOVEIČIK 1993, 37

²⁵⁵ Obr. 44. Dokument Vyacheslava Zavalishina potvrzující pravost obrazu K.Maleviča “Černý obdélník”(1933). New York 1991

²⁵⁶ Obr. 45., Obr. 46. Dokument Wilhelm-Hack Museum o pojištění obrazu “Černý obdélník“(1933). Ludwigshafen am Rhein 1994

²⁵⁷ ZAHRADNÍ AUKCE. AUKČNÍ KATALOG 2022. Arthouse Hejtmánek. Praha 2022. s. 154

²⁵⁸ <https://res.momus.gr/en/momusdomus-en/item/85-day-9-kazimir-malevich-black-quadrilateral-1915>

suprematistický obraz namaloval těsně poté, co dokončil dřívější obraz. Badatel tak posoudil, že obraz "Černý čtverec" je jedním z nejstarších děl suprematistického malířství. Nyní se obraz nachází v MOMus - Museum of Modern Art, v Soluni v Řecku.²⁵⁹

Autor: Kazimír Malevič

Název: Černý čtverec

Technika: olej na překližce

Rozměry: 79,5x79,5 cm

Datování: 1932?

Signatura: patrně v pravém dolním rohu

Obraz namětově patří do série Malevičových "černých čtverců", které vytvářel mezi lety 1915-1933. "Černý čtverec" z Gribanovy sbírky je malbou provedenou na dřevěné podložce, na které je vyobrazena kompozice černého čtverce na bílém pozadí.²⁶⁰ Geometrický tvar čtverce kompozici dominuje. Kompoziční rozvržení je, vzhledem k vertikální a horizontální ose, přísně symetrické. Barevné řešení je minimalistické, využity jsou pouze čisté tóny černá a bílá. Vpravo dole při pravém rohu, byla ještě do nezaschlé barvy vyryta písmena "KM"(Kazimír Malevič).²⁶¹ Vlevo dole si lze povšimnout místa, které svědčí o drobném lokálním zásahu v barevné vrstvě, v podobě sekundárně nanesené bílé skvrny, jejíž charakter neodpovídá charakteru povrchu originální barevné vrstvy. Tón běloby je poněkud světlejší, navíc souvislá drobná krakeláž, kterou je možné pozorovat v celé ploše malby, se do struktury této skvrny nepropisuje. Dá se tedy předpokládat, že tento drobný zásah v malbě pochází z doby, kdy barevné vrstvy malby byly již zcela vyzrálé. Znamená to, že nanesení této skvrny mohlo být provedeno i po více letech od dokončení obrazu. Z jakých důvodů a s jakým cílem byl tento zásah do díla proveden prozatím nevíme.

Zadní část překližky je opatřena plošným černým nátěrem, který je lokálně degradován a odpadáva. V místech defektů se objevuje bílý podkladový nátěr.²⁶² Na zadní straně překližky jsou nalepeny tři štítky. První, umístěný pravděpodobně Borisem

²⁵⁹ <https://res.momus.gr/en/momusdomus-en/item/85-day-9-kazimir-malevich-black-quadrilateral-1915>

²⁶⁰ Obr. 5.

²⁶¹ Obr. 6.

²⁶² Obr. 7.

Gribanovem, představuje úryvek textu vystřižený z časopisu nebo novin, ve kterém se píše o autorské kopii/replíce “Černého čtverce” (1929, Ermitáž).²⁶³

Na druhém štítku je napsáno azbukou: “Vystavka proizvedenij | KAZIMIRA MALEVICHA.”²⁶⁴ Jedná se o výstavu tvorby Kazimíra Maleviče. Dole pod názvem je napsáno v azbuce: “Mojka 24”. Jde o informaci, kde výstava probíhá. Dále v několika řádcích v azbuce: “DATA | TEMA CHERNYJ KVADRAT”. Pod názvem je zobrazen tvar černého čtverce, pod kterým je téměř nečitelně napsáno azbukou: “Leningrad | 19..” (dále nečitelně). Je zřejmé, že obraz byl součástí výstavy věnované Kazimíru Maleviči v Leningradu. Bohužel přesné datum je nečitelné ke špatnému stavu papíru. Třetí štítek, také věnovaný výstavě, je obsahově prakticky identický s předešlým, až na název: “CHERN. KVADRAT, FANERA.”²⁶⁵ Překlad zní “Černý čtverec, překližka.” Pod názvem výstavy, je téměř nečitelně napsáno “Moskva”, což nejspíše znamená, kde se výstava konala.

O pravosti obrazu, svědčí několik dokumentů z rodinného archivu Gribanových. Ředitel Obrazárny Sibiřského Oddělení Akademie věd SSSR 1965-1968 Michail Makarenko se zmiňuje o “Černém čtverci” v notářsky ověřeném dokumentu z roku 1991.²⁶⁶ Makarenko píše, že obraz “Černý čtverec”, 80x80 cm, olej na překližce, značeno vlevo dole - černý čtverec s datem 32, vpravo dole vyryté “KM”, zná od roku 1967, kdy připravoval výstavu obrazů Kazimíra Maleviče v umělecké galerii Novosibirsk, pobočky Akademie věd SSSR. Ředitel obrazárny uvádí, že tento obraz se nacházel u příbuzných Maleviče v Leningradu (Petrohrad), a byl komisí pro tuto výstavu vybrán. V dokumentu je uvedeno, že podle vyjádření příbuzných Maleviče se jedná o autorskou kopii podobného obrazu. Tento obraz patří Státní Treťjakovské galerii, a byl svého času určen pro Minské muzeum, ale z nějakého důvodu se tam nakonec nedostal. Dále Makarenko zmiňuje, že výstavu K. Maleviče tehdy úřady zakázaly a byla zrušena. Doplnuje, že obraz je v současné době v USA, v soukromé sbírce. Tištěný dokument obsahuje také ručně psanou poznámku Borise Gribanova, která obsah dokumentu potvrzuje. Gribanov se v poznámce zmiňuje o tom, že obraz o kterém je řeč patří jemu, a kvůli výstavě byl přivezen do domu

²⁶³ Obr. 9. Obraz, který je v článku zmiňován se nacházel ve vlastnictví ruské banky “Inkombank” která finanční krizi v roce 1998, vystavila na prodej Malevičův obraz. V článku je napsána odhadovaná cena obrazu na zahraničním trhu ve výši 20.000.000 amerických dolarů. Ovšem v článku není napsaný konečný osud obrazu, který byl později vykoupěn Ermitáží, kde se nachází dodnes. Z tohoto vyplývá že tento úryvek článku mohl být přilepen k překližce kolem roku 1998, nejspíše pro informační účely.

²⁶⁴ Obr. 10.

²⁶⁵ Obr. 11.

²⁶⁶ Obr. 47. Dokument Michaila Makarenko potvrzující pravost obrazu K. Maleviča “Černý čtverec” (1932). New York 1991

příbuzných Maleviče, u kterých obraz kdysi pořídil. Dole je podpis Borise Gribanova. Bohužel není uveden ani datum pořízení obrazu Gribanovem, ani není známo jméno příbuzných Maleviče, u kterých si dílo původně pořídil.

O původu obrazu "Černý čtverec"(1932) psal sovětský historik umění, umělecký kritik a pedagog Alexey Fedorov-Davydov.²⁶⁷ Tento historik je považován za jednoho z nejvýznamnějších badatelů nového umění. Byl autorem mnoha knih o dějinách ruského a sovětského umění a taktéž členem korespondentem Akademie umění SSSR. V dokumentu datovaném z listopadu 1958 se píše, že obraz "Černý čtverec na bílém pozadí" 80 x 80 cm, olej na překližce, vlevo dole černý čtverec s datem 32 a vpravo dole vyryto v čerstvě nanesené barvě "KM", je autorskou kopií obrazu "Černý čtverec" z roku 1915, který se nachází ve Státní Treťjakovské galerii. Historik uvádí, že autorská kopie byla vytvořena na jeho žádost pro Muzeum Běloruské SSR na památku Vitebska a UNOVIS. Muzeum se otevřelo až v roce 1939, ale obraz se tam již nedostal.

Na dokument Fedorova-Davydova se odkazuje v práci již zmíněný specialista na ruské umění Vyacheslav Zavalischin. V roce 1991, v notářsky ověřeném dokumentu, Zavalischin píše že, obraz "Černý čtverec", v oleji na překližce, 80x80 cm, se znakem černého čtverečku vlevo dole a data 32, vpravo dole vyryté do vlhké barvy "KM" je kopií vlastního obrazu samotného Kazimíra Maleviče "Černý čtverec"(1915), umístěného ve Státní Treťjakovské galerii, vel. 79,2 x 79,5 cm.²⁶⁸ Zavalischin tvrdí, že ze slov Kazimíra Maleviče vyplývá, že tato kopie byla určena pro Minské muzeum na památku Vitebska a byla opakována na žádost sovětského kritika umění Alexeje Fedorova-Davydova. Až do roku 1935 byl tento obraz v umělcově bytě, a jeho další osud již není znám.

Zajímavé je, že se oba dokumenty zmiňují o signatuře vlevo dole v podobě černého čtverce s datem 32, který však v době psaní této práce na obraze vidět není. Z uvedených dokumentů se dá usoudit, že do roku 1991, byla signatura viditelná. Ani z archivu sbírky, ani po rozhovoru s Olgou, dcerou Borise Gribanova, se nepodařilo zjistit informace o možném sekundárním zásahu do kompozice.

V rodinném archivu Gribanových se podařilo vyhledat fotokartičku, na které je zobrazen "Černý čtverec"(1932). Na fotografii lze vidět obraz, umístěný podle pozadí v galerii v New Yorku, kde se nacházela sbírka Gribanových děl do roku 1996.²⁶⁹ Na horní

²⁶⁷ Obr. 48. Dokument Alexey Fedorov-Davydov potvrzující pravost obrazu K.Maleviča "Černý čtverec"(1932). Petrohrad 1958.

²⁶⁸ Obr. 48.

²⁶⁹ Obr. 12.

části fotokartičky je upevněna notářská pečeť a v dolní části je napsáno azbukou: "Podтверждаю | далее нечительно | В. Завалишин. Предполагается, что дата изготовления и нотариальное удостоверение фотокartičky, является таким же, как дата документа, подтверждающей Malevičovu авторскую копию Завалишиным (25 апреля 1991).

I přes horší kvalitu fotografie si lze povšimnout, že dole vlevo je vidět signatura čtverce a číslice 32. To přispívá k přesvědčení, že v době prohlídky obrazu "Černý Čtverec"(1932) a Zavalischinovým potvrzením jeho pravosti, byly tyto detaily na obraze dobře čitelné. V současné době se majitelé sbírky Griбанových snaží o zajištění odborných analýz, které by, v rámci technologických a restaurátorských průzkumů pomohly, pomocí exaktních přírodovědných metod, potvrdit či vyvrátit existenci Malevičovy signatury kterou k roku 1991 potvrdilo několik teoretiků umění a specialistů na Malevičovu tvorbu.

Existují také autorské repliky "Černého čtverce". Malevič se po celý život vracel k svému hlavnímu dílu. Po roce 1915 třikrát zopakoval svůj "Černý čtverec". Všechny verze byly vytvořeny pro různé výstavy. První opakování souvisí s Benátským bienále v roce 1924, kde chtěl umělec představit svůj monumentální triptych - "Čtverec, Kruh a Kříž" (Ruské státní muzeum). Druhým byl "Černý čtverec" z roku 1929. Poslední opakování "Černého čtverce" malých rozměrů Malevič vytvořil v letech 1931–1932 (Ermitáž) pro dvě výstavy: "Umění éry imperialismu" a "Umělci Ruské sovětské federativní socialistické republiky za 15 let". Pozdní práce se lišily od původních z roku 1915 velikostí a proporčními vztahy. Malevič neměl za cíl přesné reprodukování.²⁷⁰ Obraz "Černý čtverec" z roku 1932, ze sbírky Griбанова je nejbližší "Černému čtverci" z roku 1929 a původní verzi z roku 1915 a téměř shodný v rozměrech (1915 - 79,5 x 79,5; 1929 - 80 x 80, 1932 - 79,5 x 79,5).

I přes uvedené ověřené doklady specialistů a expertů, obraz "Černý čtverec"(1932) nebyl doposud uznán jako Malevičova další autorská kopie/replika. Příčinou může být komunistickým režimem nespravedlivě očerněná reputace sběratele Borise Griбанова, možná i skandální případy s padělkami děl ruské avantgardy, které mohly vytvořit atmosféru nedůvěry k pravosti nově objevených obrazů tohoto stylu v uměleckém světě. Sbíрка Griбанových trvá na tom, že obraz "Černý čtverec"(1932) je autorskou kopií/replikou Kazimíra Maleviče.

²⁷⁰ <https://my.tretjakov.ru/app/masterpiece/9891>

Autor: Nikolaj Suetin

Název: Suprematicka malba

Technika: olej na plátně

Rozměry: 44,2x30,4 cm

Datování: 1926

Signatura: v pravém dolním rohu

Obraz “Suprematická malba” patří do období umělecké a pedagogické činnosti Suetina v GINChUK (Státní ústav umělecké kultury) v letech 1923-1926. Obraz spadá do zralého suprematismu a připomíná designérské nebo porcelánové projekty Suetina, které tvořil v tomto období. Již z názvu díla lze zaznamenat inspiraci a pokračování suprematického stylu Maleviče, jehož věrným následníkem Suetin byl. Kompozice je vystavěna na světlejším pozadí a její koncepce spočívá v umístění geometrických tvarů v podobě obdélníků různých barev a forem.²⁷¹ Na černé vertikální linii je horizontálně umístěných osm podélných obdélníků v barvách červené, bílé, černé, modré a žluté. V rámci kompozice, se barvy tvarově modifikovaných obdélníků opakují, mimo žlutou a bílou. Dominantu kompozice tvoří centrálně umístěný modrý obdélník, který je mohutnější než ostatní. Obraz odpovídá suprematické koncepci použití barev a tvaru. Ve srovnání s Malevičovými suprematickými kompozicemi, nejde u tohoto Suetinova obrazu o slepé napodobování “Mistra”, ale o snahu vlastním způsobem vyjádřit základní suprematické hodnoty. Obraz může připomínat buď designérské nebo architektonické projekty. Dole vpravo je signatura azbukou: “SUETIN 1926”.²⁷² Zadní strana obrazu prázdná.

Pravost obrazu potvrzuje notářsky ověřený ručně psaný dokument, jehož autorkou je dcera malíře Nina Suetina. Tento dokument byl adresován Výstavnímu výboru v New Yorku, a jeho kopie pak byla určena pro majitele obrazu Borise Gribanova.²⁷³ V dokumentu dcera výtvarníka potvrzuje obraz “Suprematická malba” (1926) jako dílo svého otce. Nina Suetin zmiňuje, že analogická práce, datovaná rokem 1931, se nachází v rodinném archivu malíře. Dílo se nachází v seznamu děl malíře, pořizovaná dokumentační fotografie je součástí archivu Suetinových. Dále Nina Suetina píše, že popsaný obraz “Suprematicka malba” (1926) bude vstaven na výstavě Ruské avantgardy v New Yorku.

²⁷¹ Obr. 13.

²⁷² Obr. 14.

²⁷³ Obr. 50., Obr. 51. Dokument od Niny Suetiny potvrzující pravost obrazu “Suprematicka malba”(1926). Petrohrad 1991

Nina Suetin doplňuje, že obraz je “vyjádření estetické duše avantgardního malíře”.

Dokument je datovaný 17. květnem 1991.

Analogický obraz, byl prodán v říjnu roku 2022 v aukční síni “DVC”, v Ghentu v Belgii. Obraz se suprematistickou kompozicí – (kvaš o rozměrech 41,5 x 30 cm), je signován Suetinem a na zadní straně je razítko s rokem 1912. Dílo pochází ze sbírky Zeljko Lah, umělce a odborníka na tvorbu malíře Davida Burliuka.²⁷⁴ Počáteční aukční cena se pohybovala mezi 800-1200 euro. Finální cena za kterou byl obraz prodán, nebyla zveřejněna a kupec není znám. Obraz s obsahově bohatší kompozicí, odpovídá stylisticky a námětově suprematické kompozici ze sbírky Borise Gribanova.

Autor: Ivan Kliun

Název: Abstrakce s černým trojúhelníkem na modrém pozadí

Technika: olej na plátně

Rozměry: 80,5 x 100 cm

Datování: 1920?

Signatura: v pravém dolním rohu

Obraz byl vytvořen v období, kdy se Kliun odklání od vlivu suprematismu a zaměřuje svou pozornost zejména na zkoumání principu odhalování možností barev a jejich propojení s tvarem. Na plátně je zobrazena sestava geometrických tvarů a jejich barevných proměn.²⁷⁵ Na světle modrém pozadí je dominantně umístěn černý trojúhelník doplněný žlutým kruhem, který do trojúhelníku zasahuje přesnou polovinou své plochy. V místě prolnutí obou geometrických tvarů Kliun využívá optického součtu černé a žluté, jehož výsledkem je zelený tón. Kompozici doplňuje diagonálně probíhající červená linie nebo paprsek, který se rozpouští v modrém pozadí. Malíř ve své kompozici vytváří iracionální dvourozměrný prostor, kde promítá barevné geometrické tvary, které podřizuje základním zákonům optiky.²⁷⁶ Na žluté polovině kruhu lze pozorovat drobnou krakeláž barevé vrstvy. Vpravo dole je signatura azbukou “I. Kljun”.²⁷⁷ Zadní strana obrazu prázdná.

²⁷⁴ <https://www.invaluable.com/auction-lot/suetin-nikolai-1897-1954-gouache-met-een-supre-491-c-f78474d8ca>

²⁷⁵ Obr. 15.

²⁷⁶ KLIUNKOVA-SOLOVEICHIK 1993, 171

²⁷⁷ Obr. 16.

O pravosti obrazu “Abstrakce s černým trojúhelníkem na modrém pozadí” (1920?) svědčí notářsky ověřený dokument o výstavě na New Yorkské univerzitě v roce 1991, kde měl být obraz vystaven.²⁷⁸ V dokumentu Světlana Kliunkova-Soloveičik potvrzuje pravost podpisu a doporučuje jeho zařazení do souboru děl jejího dědečka Ivana Vasiljeviče Kliunkova, jako jedno z jeho důležitých děl z počátku 20. let. Uvedená práce je v podobě dokumentační fotografie zařazena v rodinném archivu. Kliunkov považuje obraz za jedno z jeho nejzávažnějších a největších děl. Obraz je reprodukován i ve velkém sborníku obrazů Ivana Kliuna, jehož je autorkou.²⁷⁹

Analogickým obrazem je “Kompozice s průhlednou červenou, hnědou a modrou” (1920). Obraz patřil do sbírky Gribanovych, a byl představen na “Večerní aukci 2020” v Praze, v aukční síni Arthouse Hejtmánek.²⁸⁰ Dílo je publikováno v monografii autorky Svetlany Kliunkove-Soloveičik z roku 1994.²⁸¹

Autor: Ivan Kliun

Název: Modrý kruh dole a černý obdélník nahoře

Technika: olej na plátně

Rozměry: 61 x 43,5 cm

Datování: 1920?

Signatura: v pravém dolním rohu

Je dalším abstraktním obrazem Ivana Kliuna ve sbírce Borise Gribanova.²⁸² Obraz představuje sférickou kompozici geometrických tvarů a barev. Dílo kociťované na principu součtu i odečítání barev světelného spektra, interpretuje základní suprematistické formy (kruhy, obdélníky a trojúhelníky), jako vzájemně se prolínající a barevně ovlivňující geometrické útvary. Tvary jsou tvořeny polotransparentními tóny černé, modré, žluté, hnědé, červené. Pozadím kompozice je bílý/prázdný prostor. Vpravo dole signováno "I. Kliun".²⁸³ Zadní strana obrazu je prázdná.

²⁷⁸ Obr. 52. Dokument Svetlany Kliunkovy-Soloveičik potvrzující pravost obrazu I.Kliuna “Abstrakce s černým trojúhelníkem na modrém pozadí”(1920?). Moskva 1991

²⁷⁹ KLIUNKOVA-SOLOVEICHIK 1993, 171

²⁸⁰ <https://blog.arthousehejtmank.cz/ruske-umeni-ve-vecerni-aukci-2020/>

²⁸¹ KLIUNKOVA-SOLOVEICHIK 1993, 183

²⁸² Obr. 17.

²⁸³ Obr. 18.

Pravost obrazu potvrzuje notářsky ověřený dokument týkající se výstavy University of New York v roce 1991, kde měl být obraz prezentován.²⁸⁴ V dokumentu Svetlana Arkadieвна Soloveičik konstatuje, že obraz “Modrý kruh dole a černý obdélník nahoře”(1920?) může být vystaven na výstavě děl Ivana Kliuna jako jedno z jeho krásných děl z počátku 20. let 20. století. Obraz je reprodukován na přední straně obálky monografie, která byla publikována v roce 1994.²⁸⁵ Autorkou monografie je právě vnučka malíře Světlana Kliunkova-Soloveičik.

Obraz byl vystaven v Německu ve Wilhelm-Hack muzeu, na výstavě “Die neue Wirklichkeit Abstraktion als Weltentwurf” (9. 10. 1994–29. 1. 1995).²⁸⁶ V pojišťovací smlouvě byl obraz oceněn na částku 1.000.000 amerických dolarů. Analogický obraz “Sférická neobjektivní kompozice” z let 1922-1925 (olej na plátně, 101,7 x 70,6 cm) se nachází v MOMus-Mužem v Soluni. Obraz patří do osobní kolekce sběratele ruské avantgardy Georgije Costakise.²⁸⁷

Autor: Michail Larionov

Název: Pokřtěna

Technika: olej na plátně

Rozměry: 76 x 41 cm

Datování: 1910-18

Signatura: v levém dolním rohu

Obraz patří do série děl postimpresionistického období, vytvořených Larionovem koncem roku 1910.²⁸⁸ V kompozici je vyobrazena v interiéru sedící nahá žena. Má černé vlasy, spletené do drdolu. Hlava ženy je otočená k divákovi, výraz tváře nevyjadřuje konkrétní emoce. V pozadí za ní je zobrazeno velké zrcadlo, které je šikmo nakloněno na levou stranu. Zrcadlo je dominujícím prvkem v pozadí kompozice celého obrazu. V zrcadle se odráží zadní část ženina těla. Vlevo nahoře je v obraze zachycen na stěně pokoje zavěšený portrét vojáka z profilu. Voják je zde vyobrazen s knírem v bílé uniformě a s

²⁸⁴ Obr. 53., Obr. 54. Dokument Svetlany Kliunkove-Soloveičik potvrzující pravost obrazu I.Kliuna “Modrý kruh dole a černý obdélník nahoře”(1920?). New York 1991

²⁸⁵ Svetlana Kliunkova-Soloveichik. Ivan Vasilievich Kliun. New York 1993

²⁸⁶ Obr. 55., Obr. 56. Dokument Wilhelm-Hack Museum o pojištění obrazu “Modrý kruh dole a černý obdélník nahoře” (1920?). Ludwigshafen am Rhein 1994

²⁸⁷ <https://www.costakiscollection.com/ru/artists/q0XLPJ3RFzvESdj2Wplw>

²⁸⁸ Obr. 19.

ramenními popruhy. Barevnou kompozici obrazu tvoří převážně žluté, hnědé a modré tóny. Použité barvy zprostředkovávají expresivní atmosféru typickou pro postimpresionistickou malbu.²⁸⁹ Vlevo dole signováno azbukou; “M. Larionov”| “Kreshhenaja”.²⁹⁰

Pravost obrazu potvrzuje notářsky ověřený dokument vedoucí vědecké pracovnice Státního ruského muzea Eleny Venyaminovny Basner.²⁹¹ V dokumentu datovaném rokem 1992, Basnerová potvrzuje, že obraz “Křtěná dívka/Pokřtěná” (1910-18), je skutečně dílem Michaila Larionova. Odbornice konstatuje, že dílo je vytvořeno typickým způsobem pro Larionovu malbu z konce roku 1910. Kompoziční a malířsky-plastické řešení odpovídá rukopisu umělce z tohoto období. Basner poznamenává, že začlenění variace obrazu “Hlava vojáka” do obrazu a působivost tématu jsou pro Larionova také charakteristické. Obraz je uveden v katalogu aukční síně Karl&Faber; “Kunst alter und neuer meister”, auktion 185 ,(1993), č.1. Aukce proběhla v červnu roku 1993 v Mnichově.²⁹² V katalogu je expertní posudek Eleny Basner o pravosti díla též uveden. Obraz byl podle údajů v katalogu oceněn na částku 60.000/70.000 německých marek.

Analogický obraz od Larionova s podobným námětem je “Ležící akt” z roku 1902 (olej na plátně, 71 x 96 cm). Obraz byl představen v aukční síni MacDougall’s na dražbě “Russian Art Auctions” 26. listopadu 2014. Dílo bylo oceněno na 1.500.000-2.000.000 britských liber. Nyní se obraz nachází v soukromé sbírce.²⁹³ Analýza malby nasvědčuje tomu, že obraz pochází z let 1906–1907, tedy z období, kdy se umělec odklonil od impresionismu k primitivismu.

Autor: Michail Larionov

Název: Voják

Technika: olej na plátně

Rozměry: 24,3 x 20 cm

Datování: 1910

Signatura: v pravém dolním rohu

²⁸⁹ Obr. 57. Dokument od experta Státního Ruského muzea Eleny Basner o obrazu M.Larionova “Pokřtěná”(1910-18). Petrohrad 1992

²⁹⁰ Obr. 20.

²⁹¹ Obr. 57. Dokument od experta Státního Ruského muzea Eleny Basner o obrazu M.Larionova “Pokřtěná”(1910-18). Petrohrad 1992

²⁹² Obr. 58., Obr. 59., Obr. 60., Obr. 61. Katalog aukční síně Karl&Faber; “Kunst alter und neuer meister”, auktion 185 ,(1993)

²⁹³ <https://macdougallauktion.com/catalogue/view?id=8323>

Tento obraz Michaila Larionova je do určité míry spojen s předešlým obrazem "Pokřtěná" (1910-1918), na kterém je v kompozici zobrazen miniaturní portrét vojáka. Jedním z charakteristických rysů ruského neo-primitivismu byl odkaz na národní kořeny. Obraz "Voják" je součástí Larionovy "vojenské série". Během koncipování této série umělec často jezdil do vojenských táborů. Muž je zobrazen z profilu, má dlouhé vousy a je oblečen do bílé uniformy s nárameníky. Na hlavě má bílou armádní čepici.²⁹⁴ Vpravo dole je velkými písmeny azbukou napsáno "VASJA", pod tímto nápisem je signatura "M.L." | "1910".²⁹⁵ Na zadní straně obrazu, je nalepen štítek, svědčící o vystavení tohoto obrazu v "La Galerie de l'Institute" na výstavě "Exposition D'art Russe, Larionov-Goncharova" v Paříži v roce 1952. Obraz byl vystaven pod názvem "WASJA".²⁹⁶

Pravost obrazu prokazuje expertiza signatury umělce a analýza pigmentů barevné vrstvy, která byla provedena s cílem určit dobu jeho vytvoření. Laboratorní expertiza byla provedena Národním výzkumným restaurátorským centrem Ukrajiny (NNIRCU), pod vedením hlavního vědeckého pracovníka V. A. Raspopiny.²⁹⁷ Ve zprávě přiložené k expertize je uvedeno, že pro určení doby kdy byl obraz vytvořen, byl odebrán vzorek bílé krycí vrstvy malby bez podkladu. Pro analýzu podpisu umělce, byl vzorek odebrán obdobným způsobem. Vzorek bílé barevné vrstvy byl pozorován v UV (ultrafialové) části světelného spektra a vyhodnocen barevný charakter fluorescence. Charakteristická žlutavá až žlutozelená fluorescence svědčí o přítomnosti zinkové běloby. Malba byla dokumentována i v oblasti IR (infračervené) části světelného spektra. Na příčném nábrusu odebraného vzorku barevné vrstvy podpisu byla, pomocí optické mikroskopie, sledována v bílém polarizovaném a v UV světle stratigrafie výstavby barevného souvrství. Výsledky výzkumu uvádí, že běloba, použitá při malování obrazu je směsí běloby titanové a zinkové. Obě běloby jsou relativně "mladé", používání zinkové běloby se v malířství rozšířilo po polovině 19. století, titanové cca ve dvacátých letech 20. století.²⁹⁸ V laboratorní zprávě je uváděn také stupeň vyschnutí barevné vrstvy, který odpovídá malbě vytvořené na konci 20. a počátkem 21. století.

²⁹⁴ Obr. 23.

²⁹⁵ Obr. 24.

²⁹⁶ Obr. 25.

²⁹⁷ Obr. 62. Výsledky UV expertizy obratu "Voják"(1910).

²⁹⁸ NEČASOVÁ, Barbora. Charakteristika pigmentů v olejomalbách 16. – 19. století metodou hmotnostní spektroskopie. Bakalářská práce. Masarykova Univerzita Přírodovědecká fakulta Ústav chemie 2013, s. 17,18

Námětem analogický obraz je “Voják na koni” z roku 1911 (olej na plátně, 99x87 cm), který se nachází v muzeu Tate Modern v Londýně. Tento Larionův obraz je typickým příkladem ruského neo-primitivismu. Voják sedící na koni je velmi podobný obrazu “Voják”(1910). Zploštělý prostor a zkreslená velikost koně a jeho jezdce připomínají bezprostřednost dětského výtvarného projevu. Tato práce patří, stejně jako obraz “Voják”(1910), do řady vojenských obrazů, které umělec vytvořil během své vojenské služby.²⁹⁹ Larionov tvořil záměrně v tomto stylu, odvozeném z lidového umění, jakými jsou například ruské dřevoryty lubok.

Autor: Nadežda Udaltsova

Název: Ljuba

Technika: olej na plátně

Rozměry: 61x45,5 cm

Datování: 1912

Signatura: v pravém dolním rohu

Obraz byl vytvořen Naděždou Udaltsovou v době kdy studovala v Paříži, a učila se základům francouzského kubismu.³⁰⁰ Je na něm v kubistickém stylu namalován akt sedící ženy. Figura je rozložena na dílčí geometrické segmenty které objekt představují z různých pohledů současně. V paletě barev převažují modré, bílé a žluté tóny. V kompozici je použit efekt rozdělení světla a stínu na jednotlivé geometrické fragmenty, což vytváří až téměř abstraktní strukturu. Vpravo dole je obraz signováno azbukou “N. Udaltsova”.³⁰¹ Na rubové straně obrazu je dobře pozorovatelná výrazná krakeláž, zasahující celou plochu obrazu. Specifický charakter krakeláže svědčí o malbě na podkladový nátěr s přemírou olejového pojítko.³⁰² Na rubové straně plátna je vpravo nahoře napsán text v azbuce “V.T. | Tvoja luchshaya natura | Ljuba | Na pamyat’ | N. Ud. 1920”. V překladu to znamená “tvoje nejlepší natura/modelka Luba, na památku.” Iniciály “N. Ud.” což je zkratkou pro Nadežda Udaltsova. Dole vlevo je poté nápis; “Paris 1912”.³⁰³

²⁹⁹ <https://www.tate.org.uk/art/artworks/larionov-soldier-on-a-horse-t00767>

³⁰⁰ Obr. 26.

³⁰¹ Obr. 27.

³⁰² Obr. 28.

³⁰³ Obr. 29.

Pravost obrazu potvrzuje notářsky ověřený dokument Ministerstva kultury RSFSR vyhotovený Státním Ruským Muzem v Petrohradu.³⁰⁴ V květnu 1992 byl majiteli obrazu vydán dokument vystavený Výstavním výborem Asociace sběratelů v New Yorku, USA. V něm starší vědecký člen Státního ruského muzea Liudmila Novomirovna Vostretcovová a hlavní vědecká členka téhož oddělení, profesorka dějin umění Inessa Naumovna Lipovich, potvrzují, že obraz “Bez názvu” (sedící žena) (1912), je skutečně dílo N. A. Udaltsove. Experti uvádějí, že datum vytvoření obrazu spadá do období pobytu Udaltsove v Paříži letech 1911-1912. Dekorativní charakter řešení této kubistické kompozice odráží obecné desatero tvorby Udaltsove v tomto období, a barevná paleta je obdobou pozdějších prací z 30. let. V dokumentu je také zmíněno, že plátno má hlubokou a výraznou krakeláž, charakteristickou pro díla Udaltsove. Dalším detailem, který experti zmínili je podpis na líci a nápis na rubu plátna, které jsou shodné s rukopisem v nápisech a podpisech na dílech nacházejících ve Státním ruském muzeu v Petrohradě. Z toho experti vyvodili, že se jedná o pravý obraz, který může být vystavován jako věrohodně ověřené dílo Udaltsove.

Analogický obraz kubistické malby Nadeždy Udaltsove, se nachází ve Státním Ruském Muzeu v Petrohradě. Obraz “Akt” z roku 1914 (olej na plátně, 106 x 71 cm) je tématicky a stylisticky blízký obrazu “Ljuba”(1912), ze sbírky Borise Gribanova. Obrazy mají obdobné rysy charakteristického rozkladu forem a používání více rovin a úhlů pohledu při zobrazování objektu. V kubistických aktech lze vidět deformaci obličeje, rozložení postav na geometrické tvary a experimentování s texturou a prostorovými efekty. Barevný aspekt je také důležitým prvkem v obraze. Udaltsova používá v obou dílech kubistický přístup k barvě, kde různé jsou odstíny a tóny rozloženy do geometrických bloků a fragmentů. Toto dodává obrazům hloubku a komplexnost. Obrazy “Ljuba”(1912) a “Akt”(1914) Nadeždy Udaltsove jsou typickým příkladem kubistických portrétů.³⁰⁵

³⁰⁴ Obr. 63., Obr. 64. Dokument Státního Ruského muzea o výsledku expertizy obrazu N. Udaltsove “Ljuba”(1912). Petrohrad (1992)

³⁰⁵ https://rusmuseumvrm.ru/data/collections/painting/19_20/zhb-1712/index.php

8. Analýza světového uměleckého trhu vybraných malířů ze sbírky B. Gribanova

8.1. Kazimír Malevič

Jeho práce jsou v současné době vystaveny na několika místech, jako je například Stedelijk Museum v Amsterdamu. Řada klíčových galerií a muzeí, mimo jiné i Státní ruské muzeum v Moskvě již v minulosti díla Kazimíra Maleviče představila. Obrazy Kazimíra Maleviče byly na aukcích nabízeny opakovaně. Dosažené ceny se pohybovaly od 100 USD do 85.812.500 USD, v závislosti na velikosti a technice díla. Po roce 1999 se rekordní cena tohoto umělce na aukci dostala na 85.812.500 USD za "Suprematistickou kompozici"(1916), prodanou v Christie's New York v roce 2018.³⁰⁶ Kazimír Malevič byl zmiňován v článcích v The Art Newspaper³⁰⁷, ArtLyst³⁰⁸ a Apollo³⁰⁹. Malevič byl zastoupen v nejnovějším článku "8 nejlepších autoportrétů umělců v dějinách umění", v časopise Daily Art Magazine v lednu 2024.³¹⁰

Díla umělce byla dosud dražena veřejně celkem 322 krát. Nejstarší dražba zaznamenaná na webu pochází z roku 1986 a jednalo se o dílo "Kompozice", které bylo představeno na aukci Binoche-Godeau³¹¹ (Kresba-Akvarel). Nejnovější dražba pak byla dílo "Suprematistická kompozice č. 56" představené v roce 2024 na Chiswick Auctions v Londýně.³¹² Dle hodnocení Artprice.com, se Malevič umístil na 677. místě v žebříčku 5000 nejlépe prodávaných umělců na světě (Obrat 2023).³¹³ Od roku 2023 se díla umělce převážně prodávala v Izraeli.³¹⁴

Nejznámější instituce, ve kterých byla představena díla Kazimíra Maleviče: Museum of Modern Art (MoMA), Centre Pompidou, Solomon R. Guggenheim Museum, Los Angeles County Museum of Art (LACMA), Stedelijk Museum Amsterdam,

³⁰⁶ <https://www.mutualart.com/Artwork/Suprematist-Composition/8765A17748EE3D40>

³⁰⁷ https://www.theartnewspaper.com/2024/01/15/how-cosmism-foretold-the-start-of-the-space-age?utm_source=mutualart&utm_medium=referral

³⁰⁸ https://artlyst.com/features/london-art-exhibitions-2024-a-month-by-month-guide/?utm_source=mutualart&utm_medium=referral

³⁰⁹ https://www.apollo-magazine.com/cosmism-vasily-chekrygin-stedelijk-museum-amsterdam/?utm_source=mutualart&utm_medium=referral

³¹⁰ https://www.dailyartmagazine.com/best-selfies-art-history/?utm_source=mutualart&utm_medium=referral

³¹¹ <https://www.artprice.com/artist/18536/kasimir-sevrinovitch-malevich/drawing-watercolor/2278614/composition>

³¹² <https://www.artprice.com/artist/18536/kasimir-sevrinovitch-malevich/print-multiple/32862225/suprematist-composition-no-56>

³¹³ <https://www.artprice.com/artist/18536/kasimir-sevrinovitch-malevich?cl=en>

³¹⁴ <https://www.artprice.com/artist/18536/kasimir-sevrinovitch-malevich?cl=en>

Guggenheim Museum Bilbao, K20 Grabbeplatz, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Schirn Kunsthalle Frankfurt, Mori Art Museum, Garage Museum of Contemporary Art, Dallas Museum of Art, Hamburger Bahnhof, Deichtorhallen Hamburg, Museo Reina Sofia, Fondation Beyeler, Art Institute of Chicago, Jewish Museum, MCA Chicago, and Martin-Gropius-Bau.³¹⁵

8.2. Nikolaj Suetin

Díla Nikolaje Suetina byla již vícekrát dražena, přičemž dosažené ceny se pohybují od 125 USD do 73.860 USD, v závislosti na velikosti díla. Od roku 2001 je rekordní cena tohoto umělce na aukci 73.860 USD za dílo "Suprematistická kompozice", prodané u Lempertz v Kolíně v roce 2017.³¹⁶ V archivu tisku o umělcích MutualArt je Nikolaj Michajlovič Suetin zmiňován v článku The Russian Avant-Garde Rising in "A Revolutionary Impulse", který vyšel v The New York Times v prosinci 2016.³¹⁷

Dle Artprice se Suetin v roce 2023 umístil na 53.772 pozici v kategorii světových umělců.³¹⁸ Díla umělce byla dosud dražena veřejně celkem 173 krát, převážně v kategorii Kresby-Akvarel.³¹⁹ Nejstarší zaznamenaná aukce, kde se Suetinovo dražilo, proběhla v roce 1984 v aukční síni Sotheby's a jednalo se o dílo "Suprematistický kávovar".³²⁰ Díla umělce jsou převážně prodávána ve Švýcarsku. Jeho díla bylo v průběhu let možné najít v mnoha významných galeriích a muzeích, jako například Ermitáž, Guggenheim Museum v New Yorku, nebo ve Stedelijk Muzeu v Amsterdamu. Některá jeho díla jsou dnes k vidění v Ludwig Collection v Kolíně nad Rýnem a v Galerii Gmurzynska v Curychu.³²¹

8.3. Ivan Kliun

³¹⁵ <https://www.artsy.net/artist/kasimir-severinovich-malevich/about>

³¹⁶ <https://www.mutualart.com/Artwork/Suprematistische-Komposition/E6C0B74E71564A9E>

³¹⁷ https://www.nytimes.com/2016/12/08/arts/design/the-russian-avant-garde-rising-in-a-revolutionary-impulse.html?r=0&utm_source=mutualart&utm_medium=referral

³¹⁸ <https://www.artprice.com/artist/27744/nikolai-mikhaylovich-suetin>

³¹⁹ <https://www.artprice.com/artist/27744/nikolai-mikhaylovich-suetin>

³²⁰ <https://www.artprice.com/artist/27744/nikolai-mikhaylovich-suetin/objects/17979936/suprematist-coffee-pot>

³²¹ <https://www.gmurzynska.com/exhibitions/nikolai-suetin/press-release>

Jeho díla byla několikrát nabízena na veřejných dražbách, přičemž dosažené ceny se pohybují od 175 USD do 6.253.815 USD, v závislosti na velikosti a technice. Od roku 2002 je rekordní cena za dílo tohoto umělce vydražená na aukci 6.253.815 USD. Jednalo se o obraz "Sférický Suprematism", prodané v Sotheby's v Londýně v roce 2019.³²² Ivan Kliun se objevil v článcích v časopisech Wallpaper³²³, The New York Times³²⁴ a ArtDaily.³²⁵ Nejnovější článek je "Liechtensteinův car avantgardy", publikovaný v časopise Russian Art + Culture v červenci 2021.³²⁶ Díla umělce byla dražena veřejně celkem 335 krát, převážně v kategorii Kresba-Akvarel. Nejstarší dražba zaznamenaná na webu se týkala díla "Kompozice", které bylo představeno v roce 1983 v Sotheby's (Kresba-Akvarel) a nejnovější díla „Geometrická kompozice“, které bylo představeno v roce 2024 (Malba). Umělec se umístil na 8028. místě na světovém seznamu nejlépe prodávaných umělců na aukci (obrat 2023). Díla umělce jsou převážně prodávána v Izraeli.³²⁷ Řada klíčových děl Ivana Kliuna byla představena v Galerii Nová Tretyakovka, Moskva, Museum of Modern Art (MoMA), Museo Reina Sofía, a Martin-Gropius-Bau...³²⁸

8.4. Michail Larionov

Díla Michaila Larionova byla nabízena na aukci mnohokrát, přičemž se ceny pohybovaly od 50 USD do 3.364.676 USD, v závislosti na velikosti a typu díla.³²⁹ Od roku 1998 byla rekordní cena za dílo tohoto umělce na aukci 3.364.676 USD za portrét Davida Burljuka (1910), prodaný v Artcurial v roce 2021.³³⁰ Michail Larionov je zmiňován v

³²² <https://www.mutualart.com/Artwork/SPHERICAL-SUPREMATISM/A8CF573F21B5A0DB>

³²³ https://www.wallpaper.com/art/icons-of-modern-art-sergei-shchukin-collection-at-fondation-louis-vuitton?utm_source=mutualart&utm_medium=referral

³²⁴ https://www.nytimes.com/2016/09/04/arts/design/a-bridge-from-moscow-to-paris-130-works-of-modern-art.html?r=0&utm_source=mutualart&utm_medium=referral

³²⁵ <https://artdaily.cc/news/79953/-From-Chagall-to-Malevich--the-Revolution-of-the-Avant-Garde--opens-at-the-Grimaldi-Forum-Monaco->

³²⁶ https://www.russianartandculture.com/liechtensteins-tsar-of-the-avant-garde/?utm_source=mutualart&utm_medium=referral

³²⁷ <https://www.artprice.com/artist/15510/ivan-vasilievitch-kliun?cl=en#>

³²⁸ <https://www.artsy.net/artist/ivan-kliun-1>

³²⁹ <https://www.mutualart.com/Artist/Mikhail-Larionov/BE2F5699D6806A93>

³³⁰ <https://www.mutualart.com/Artwork/Portrait-ou-Portrait-de-David-D--Bourlio/BBF98ACE48AFE941CCB3084416B935C>

článcích v ArtDaily³³¹, Daily Art Magazine a The Guardian.³³² Nejnovějším vydaným článkem je “How the Cosmism art movement foretold the start of the space age” (česky; Jak umělecké hnutí kosmismu předpovědělo začátek vesmírné éry), který byl napsán v novinách The Art Newspaper v lednu 2024, pro Stedelijk Museum v Amsterdamu.³³³

Díla umělce byla dražena veřejně celkem 1,134krát, převážně v kategorii Kresba-Akvarel. Nejstarší aukce zaznamenaná na webu se týkala díla “Portrét herečky”, které bylo představeno v roce 1983 v Loudmer (Kresba-Akvarel).³³⁴ Nejnovější aukce, kde se dražilo dílo "Moskva"(kresba-akvarel) proběhla v roce 2024 v aukci Toomey & Co. Auctioneers v Chicagu.³³⁵ Dle Artprice.com, byl Michail Larionov zařazen na 2520. místě v žebříčku 5000 nejprodávanějších umělců na světových aukcích (Obrat 2023).³³⁶ Nejznámější instituce ve kterých byla vystavena díla Michaila Larionova: Státní Treťjakovska galerie, Museum of Modern Art (MoMA), Solomon R. Guggenheim Museum, The Metropolitan Museum of Art, National Gallery of Art, Washington, and D.C., Museum Tate, Londýn.³³⁷

8.5. Nadežda Udaltsova

Díla Nadeždy Udaltsove byla nabízena na aukcích několikrát, přičemž dosažené ceny se pohybovaly od 100 USD do 249.109 USD. Od roku 2004 je rekordní cena za dílo této umělkyně na aukci 249.109 USD za obraz "Akt", prodaný na aukci v MacDougall's v roce 2014.³³⁸ V archivu databázi umělců MutualArt se Nadežda Udaltsova objevuje v článku “From Chagall to Malevich, the Revolution of the Avant-Garde”(česky; Od Chagalla po Maleviče, Revoluce avantgardy) zmiňuje se v Grimaldi Forum v Monaku, článek z ArtDaily v červenci 2015.³³⁹

³³¹ https://artdaily.com/news/162709/-European-Avant-Garde---Vision-and-Reality--opened-yesterday-at-the-Osthaus-Museum?utm_source=mualart&utm_medium=referral

³³² https://www.dailyartmagazine.com/famous-artist-couples/?utm_source=mualart&utm_medium=referral

³³³ <https://www.theartnewspaper.com/2024/01/15/how-cosmism-foretold-the-start-of-the-space-age>

³³⁴ <https://www.artprice.com/artist/16514/mikhail-larionov/drawing-watercolor/20547102/portrait-d-une-actrice>

³³⁵ <https://www.artprice.com/artist/16514/mikhail-larionov/drawing-watercolor/32955279/moscow>

³³⁶ <https://www.artprice.com/artist/16514/mikhail-larionov#>

³³⁷ <https://www.artsy.net/artist/mikhail-larionov>

³³⁸ <https://www.mualart.com/Artwork/Nude/2A45F0382E5D5DB6>

³³⁹ <https://artdaily.cc/news/79953/-From-Chagall-to-Malevich--the-Revolution-of-the-Avant-Garde--opens-at-the-Grimaldi-Forum-Monaco->

Dle analýzy Artprice.com byla díla Nadeždy Udaltsove na veřejné aukci nabízena celkem 113 krát, převážně v kategorii malby. Nejstarší zaznamenaná aukce, se týkala obrazu "Bez názvu", představeného v roce 1990 v Christie's (Kresba-Akvarel).³⁴⁰ V nejnovější aukci se v roce 2023 dražilo opět její dílo "Bez názvu" v aukci MacDougall's, v Londýně.³⁴¹ Díla umělkyně jsou prodávána hlavně v Izraeli.³⁴² Nejznámější instituce, ve kterých byla vystavena díla Nadeždy Udaltsove; Státní ruské muzeum, Solomon R. Guggenheim Museum, Guggenheim Museum Bilbao, Dallas Museum of Art, and Martin-Gropius-Bau.³⁴³

³⁴⁰ <https://www.artprice.com/artist/99713/nadezhda-a-udaltsova/drawing-watercolor/743941/untitled>

³⁴¹ <https://macdougallauction.com/catalogue/view?id=15406>

³⁴² <https://www.artprice.com/artist/99713/nadezhda-a-udaltsova?cl=en>

³⁴³ <https://www.artsy.net/artist/nadezhda-udaltsova>

Závěr

Práce se zabývá osobností Borise Gribanova a jeho sběratelskou činností. U vybraných avantgardních malířů z jeho sbírky byla sledována jejich umělecká cesta a současně zhodnocen význam jejich tvorby v oblasti výtvarného umění. Pro hlubší analýzu tématu se bylo nutné zaměřit na konkrétní časová období, aby si bylo možné utvořit jasnější obraz o sběratelské činnosti v Sovětském svazu, v rámci širšího kulturně historického kontextu. Období po říjnové revoluci, krutost stalinské diktatury a poválečné období, byly doprovázeny nebezpečím a hrozbami nejen pro avantgardní umělce, ale i pro sběratele umění. Značná část této práce je věnována zakladateli sbírky Borisu Gribanovi. Na základě rodinného archivu a monografii sběratele, bylo možné sestavit přehled prvních kroků a postupů, kterými se řídil Boris Gribanov při sestavení své sbírky. V práci jsou uvedeny klíčové aspekty Gribanovy koncepce sběratelské činnosti a pohnutky, které vedly k jeho zájmu o tvorbu ruských avantgardistů. Jsou zde popsány i situace, kdy sběratel dokázal ve složitých podmínkách vyvézt a zachránit avantgardní díla před jejich zničením a zapomenutím.

V průběhu své sběratelské činnosti prošel trnitou cestou. Byla mu konfiskována značná část sbírky, které věnoval celý život. Boris Gribanov a jeho rodina zažili na vlastní kůži nespravedlnost a krutost sovětského režimu a orgánů státní bezpečnosti KGB. Tato práce rozebírá i události vykonstruovaného případu údajné Gribanovy trestné činnosti. Gribanov si prošel vězením a pronásledováním v zemi, které pomohl zachovat unikátní umělecká díla a kterou statečně bránil v období Velké vlastenecké války. Případ Borise Gribanova nebyl ojedinělý. Podobných případů sběratelů, kteří čelili tvrdému nátlaku komunistického režimu za svoji lásku k umění, bylo mnoho. V této práci je zhodnocena role Borise Gribanova jako zachránce a popularizátora ruského umění, především děl avantgardních umělců. Díky archivu Gribanových byly při psaní práce k dispozici písemné a listinné materiály, fotodokumentace i novinářské články, svědčící o aktivní činnosti Gribanova jako sběratele, který byl ochoten prezentovat shromážděná a zachráněná umělecká díla široké veřejnosti - a to i v době, kdy ještě pobýval v Sovětském svazu. V práci je též zdůrazněna galerijní činnost Borise Gribanova po emigraci do USA, kde představil do té doby pro “západní svět” neznámá díla ruských avantgardistů, zachráněná a vyvezená ze Sovětského svazu. Další část této práce představuje díla vybraných avantgardních malířů ze sbírky Borise Gribanova. V této části bylo cílem blíže představit

tvorbu těchto malířů a uměleckých koncepcí, které charakterizují jejich avantgardní směřování. V této souvislosti jsou v práci uvedeny rešerše kritických studií soudobých umělců a badatelů, kde je možné se seznámit i s často odlišnými názory na díla konkrétních umělců, ale i na tvorbu ruské avantgardy jako celku. U vybraných klíčových malířů z kolekce Borise Gribanova, byla provedena formální a ikonografická analýza jejich obrazů. Díky možnosti osobního přístupu do archivu sbírky a doslova fyzickému kontaktu s konkrétními uměleckými díly, v úzké spolupráci s pracovníky sbírky, se otevírá možnost důkladněji seznámit širší veřejnost s unikátními díly prezentujícími avantgardní výtvarné směry v Rusku a v Sovětském svazu. Ke každému obrazu jsou doloženy příslušné písemné listiny a příslušná literatura. Jedná se o dopisy, expertní texty, analýzy, certifikáty, odborné publikace a výstavní katalogy. Pro potvrzení hodnotových kritérií, jak autora, tak i jeho kolekce uměleckých děl v sbírce, je ke každému obrazu z Gribanovy sbírky jako komparační materiál uveden výběr děl téhož autora zastoupených ve veřejných i soukromých kulturních institucích po celém světě. Finální část této práce je věnována analýze světového trhu s výtvarnými díly vybraných malířů ze sbírky Borise Gribanova. Na základě veřejně dostupných webových databází, byly zjištěny rekordní aukční ceny obrazů těchto malířů. Byl také sestaven seznam významných světových kulturních institucí, ve kterých je tvorba těchto umělců představena. V době sepisování této diplomové práce byla za pomoci webových databází zjišťována aktuální data, která se zaměřují na hodnocení avantgardních malířů v souvislosti s mezinárodním trhem s uměním. Výsledky této diplomové práce mohou na příkladu sběratele a mecenáše Borise Gribanova posloužit k seznámení odborné i širší veřejnosti se zkušenostmi v oblasti sběratelství uměleckých děl. Tato práce může také pomoci badatelům a historikům v oblasti sovětské historiografie nebo zájemcům o kulturu a život sovětského obyvatelstva ve vybraném časovém období. Práce by mohla být užitečná i pro studenty uměleckých oborů a historiky umění, zabývající se tvorbou ruské výtvarné avantgardy. Výsledky výzkumu této diplomové práce by mohly posloužit i k analýze světového trhu s uměním v posledních několika desetiletích. Zároveň mohou iniciovat i další výzkumy v oblasti studia moderního umění a sběratelství.

Seznam literatury a zdrojů

Archivní prameny:

Delo № 5 s 70–5, 1970 god. (kopie). Rodinný archiv Gribanovych.

Zhaloba ot byvshego zakljuchjonogo Gribanova Borisa Nikolaevicha. 1992. Rodinný archiv Gribanovych

Orální prameny:

Interview Kirilla Maleviče. Praha 12.12.2023

Interview Olgy B. Imayevy-Gribanove. Praha 09.05.2023.

Zdroje:

AKINSHA, Konstantin. Russian Modernism: Cross-Currents of German and Russian Art, 1907-1917, Natalia Murray. From the Jack of Diamonds to the Donkey's Tail: Russian Modernism between Cubism and Primitivism. Published by Prestel, Munich, London, New York, 2015.

AMAL'RIK, Andrej. Khudozhniki i kolleksionery v Moskve [Artists and collectors in Moscow]. Kovcheg. Literaturnyi zhurnal, no. 2, 1978. pp. 81-95

ASRIJANC, Sergej. Semjon Arija. Novaja gazeta (7 maja 2007).

BALASHOVA, Tat'jana. Russkie niti v ochertanii tvorcheskih vzaimootnoshenij Pikasso i Apollinera // Istorija iskusstva. № 2, 2002.

BELL, Clive. Art. New York: 1959.

BENOIS, Aleksandr. Posledniaia futuristskaia vystavka kartin [The Last exhibition of Futurist Painting], Rech, January 9, 1916. Cited in: L. S. Boersma, 0,10: The Last Futurist Exhibition of Painting, Rotterdam 1994.

BLJUM, Aleksandr. Sovetskaja cenzura v jepohu total'nogo terrora (1929 - 1953), SPb, 2000. s. 47

BONNER, Alexandr. Izbrannye proizvedenija: v 7 tomah T. VII. Sud'by hudozhnikov, kollekcij proizvedenij iskusstva i prava. Moskva: Prospekt, 2017.

BOWLT, John Elliot / DRUTT, Matthew. Alexandra Exter, Natalia Goncharova, Liubov Popova, Olga Rozanova, Varvara Stepanova, and Nadezhda Udaltsova by John E. Bowl, Matthew Drutt, Alexandra Exter, Natalia Goncharova, Liubov Popova, Olga Rozanova Paperback, 352 Pages, Published by Guggenheim Museum 2003.

BOWLT, John Elliot. Orthodoxy and the Avant-Garde: Sacred Images in the Work of Goncharova, Malevich, and Their Contemporaries, in: W. Brumfield, M. Velimirovic, Christianity and the Arts in Russia, Cambridge 1991.

BUKSHA, Ksenija. "Malevich". Molodaja gvardija, Serija: ZhZL. 2013.

GLUSHENKO, Ivan. Ostorozhno, vremja zamedljaetsja // Vremja, vpered! Kul'turnaja politika v SSSR / pod red. I.V. Glushhenko, V.A. Kuren-pogo. Moskva, Izd. dom Vyshej shkoly ekonomiki, 2013.

GORJACHEVA, Tat'jana. Nikolaj Suetin. Moskva 2010.

GORJACHEVA, Tat'jana. Nikolaj Suetin. Moskva, 2010.

GRIBANOV, Boris. Obrazy a život: Deník sběratele. Moskva.: Práva člověka, 1999.

GRIBANOVA, Tatyana. "Exhibition Russian School: oil paintings XVIII, XIX and XX century". Opening: December 15, 1988. ed. G. Riaboff. New York: Tatyana Gallery 1988

GRYGAR, Mojmir. Mirovozzrenie Malevicha: protivorechivost' i celostnost' // Pojezija i zhivopis': Sbornik trudov pamjati N. I. Hardzhieva / Sostavlenie i obshhaja redakcija M. B. Mejlaha i D. V. Sarab'janova. — M.: Jazyki russkoj kul'tury, 2000.

HADID, Zaha. Zaha Hadid and Suprematism / [Editing], Galerie Gmurzynska. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2012.

HAN-MAGOMEDOV, Sergej. Vysshie gosudarstvennye hudozhestvenno-tehnicheskie masterskie. 1920–1930. V 2 kn. Moskva 2000.

IGNATIEVA, Olga. Soviet collecting in the context of the cultural revolution. Gumanitarnye issledovaniya v Vostochnoi Sibiri i na Dal'hem Vostoke - Humanitarian Research in Eastern Siberia and the Far East (№4).

KANTOR, Sybil. Alfred H. Barr, Jr. and the Intellectual Origins of the Museum of Modern Art. London: MIT Press, 2003.

KHARDZHIEV, Nikolaj. K. Malevich, and M. Matiushin, K istorii russkogo avangarda [On the history of the Russian avant-garde], Stockholm 1976.

KLIUNKOVA-SOLOVEICHIK, Svetlana. Ivan Vasilievich Kliun. New York 1993.

KLJUN, Ivan. Moj put' v iskusstve. Memuary, stat'i, dnevniki. red. Andrej Sarab'janov. Moskva 1999.

KOSTAKI, Georgij. Moj avangard: vospominaniya kollekcionera / red. S. Jamshhikov, fot. I. Pal'min. Moskva: Modus Graffiti, 1993.

- KOTKIN, Sergej. Govorit' po-bol'shevistski (iz knigi «Magnitnaja gora. Bol'shevizm kak civilizacija» // Amerikanskaja rusistika. Vehl istoriografii poslednih let. Sovetskij period: Antologija. Samara: Izd-vo Samar. un-ta, 2001.
- KOVALENKO, Gennadij. Amazonki avangarda. Moskva 2001.
- KOZLOVA, Nina. Sovetskie lyudi. Stseny iz istorii. Moskva. Izdatel'stvo «Evropa», 2005.
- LENTULOV, Aristarch. Vospominanija. SPb., 2014.
- LISSITZKY, El. Erste Russische Kunstausstellung, Berlin, 1922, Galerie Van Diemen & Co. Unter den Linden 21. Berlin 1922.
- LIVSHIC, Benedikt. Polutoraglazyj strelec. Leningrad, Izdatel'stvo pisatelej, 1933.
- MALEVICH, Kazimir. Svazek 1. ČLÁNKY, MANIFESTY A JINÁ DÍLA 1913-1929. Moskva 1995. 2019.
- MARKOV, Vladimir. Istorija ruskogo futurizma. Sankt-Peterburg: Aletejja 2017.
- MARKOV, Vladimir. Russian Futurism: A History. New Academia Pub Llc, Los Angeles 1968.
- MASTYKINA, Irina. “Fal'shak”, Sovershenno sekretno. 2000. – 1 ijulja (№ 7 (134))
- MATJUSHIN, Michail. «Shema izmenenija cvetovyh sochetanij». Cvetovoj spravocnik. S predisloviem Larisy Zhadovoj. Moskva 2007.
- MEDVEDEV, Roj. Politicheskie portrety. Leonid Brezhnev. Jurij Andropov. Vremja. 2014.
- MIKŠ, František. Rudý kohout Picasso. Ideologie a utopie v umění 20. století: Od Malevičova černého čtverce k Picassově holubici míru, Barrister & Principal, Brno 2015.
- NEČASOVÁ, Barbora. Charakteristika pigmentů v olejomalbách 16. – 19. století metodou hmotnostní spektroskopie. Bakalářská práce. Masarykova Univerzita Přírodovědecká fakulta Ústav chemie 2013.
- PADRTA, Jiří. Kazimír Malevič a SUPREMATISMUS. 1. vyd. Anita Pelánová. Praha: Torst, 1996.
- PARTON, Anthony. Mikhail Larionov and the Russian Avant-Garde. Princeton Univ. Press, 1993.
- PETROVA, Evgeniya. Malevich: Artist and Theoretician. Published by Flammarion, NY, 1991.
- POSPELOV, Gleb / ILJUCHINA, Evgenija. Mihail Larionov. Risovanie. Graficheskij dizajn. Teatr. M., 2005.

PUNIN, Nikolaj. In the struggle for the latest art (Art and Revolution): an encyclopedia of the Russian avant-garde. Moscow: Global Expert & Service Team, RA, 2018.

PUNIN, Nikolaj. Vystavka Udal'covoj – Drevina [1933]. Rukopis'; dnevniki i drugie materialy. Tom 5. Proizvedenija raznyh let: Stat'i. Traktaty. Manifesty i deklaracii. Proekty. Lekcii. Zapisi i zametki. Pojezija / Sostavlenie, publikacija, vstupitel'naja i zakljuchitel'naja stat'i, podgotovka teksta, komentarii i primechanija A. S. Shatskih. — 2004.

RAKITIN, Vasilij. Nikolaj Mihajlovich Suetin. Moskva, 1998.

REZEK, Petr, Architektonika a protoarchitektura, Filosofia/Ztichlá klika 2009.

ROBERTS, Peter. George Costakis: A Russian Life in Art. McGill-Queen's University Press, 1994.

ROMANOVICH. Sergej. O samom prekrasnom iskusstve. Literaturnoe nasledie. Vyderzhki iz perepiski. Vospominanija sovremennikov o hudozhnike. Moskva 2011.

SARAB'JANOV, Andrej. Russkij avangard. I ne tol'ko. AST, 2023.

SARAB'JANOV, Dmitrij. Kubofuturizm: termin i real'nost'. Russkij kubofuturizm. SPb., 2002.

SARAB'JANOV, Dmitrij. Primitivistskij period v tvorcestve Mihaila Larionova, v kn.: Russkaja zhivopis' konca 1900-h — nachala 1910-h godov. M.: Iskusstvo, 1971.

SARAB'JANOV, Dmitrij. Russkoe I Sovetskoe iskusstvo, 1900–1930, Moskva-Paris [Russian and Soviet Art, 1900–1930, Moscow-Paris], Moscow 1981.

SCHINDLER, Viktoria. Farbe, Form, Linie, Fläche, Faktur. Im Spannungsfeld von Kunst und Wissenschaft: Ivan Kljuns und Vasilij Kandinskij's theoretische Ausführungen zu den gestalterischen Elementen der Kunst. Freie Universität Berlin, 2018.

SHATSKIKH, Aleksandra. Kazimir Malevich. Slovo. Moskva, 1996.

SHATSKIKH, Alexandra. Kazimir Malevich and the Supremus Society. Moskva: Three squares, 2009.

SHVARCER, Arkadij. Hroniki spekuljanta. V poiskah utrachennogo antikvariata. AST 2022.

ROMANOVA, Elena. Soviet art at a turning point: from the 1960s to the 1980s. To the 60th anniversary of the exhibition "30 years of MOSH" in the Moscow "Manege" // Collect. monograph on the materials of the scientific conference. June 2–3, 2022 Russian Academy of Arts, Moscow / Nauch. hands BEFORE. Shvidkovsky, researcher ed. E.O. Romanova. - Moscow: Russian Academy of Arts, 2022.

TOLSTOY, Vladimir. Agitacionno-massovoe iskusstvo. 1917–1932. Oformlenie prazdnestv. Pod red. V.P.Tolstogo. Moskva 1984.

TVERDYUKOVA, Evgenie. "The best available": the quality of consumer imports of the USSR from the socialist countries of Central and Eastern Europe (1950-1980s) // Studia Slavica et Balcanica Petropolitana. 2016.

UDAL'COVA, Nadezhda. Zhizn' russkoj kubistki. Dnevnik, stat'i, vospominanija. Sost. i komm. E.A.Drevinoj, V.I.Rakitina i A.D.Sarab'janova. Moskva 1994.

USPENSKIJ, Anton. Vera Ermolaeva i Nikolaj Suetin: paralleli i perpendikuljary. Novyj mir iskusstva № 4, 2008.

USPENSKIJ, Petr. Chetvertoe izmerenie. SPb, 1910.

VRUBEL'-GOLUBKINA, Irina. Razgovory v zerkale. 2-e izdanie 2016.

YABLONSKAYA, Miuda. Women Artists of Russia's New Age 1900-1935. (ed. by Anthony Parton). London: Thames and Hudson, 1990.

ZACEPINA, Olga / RUCHKIN, Aleksandr. Russkie v USA. Obshhestvennye organizacii russkoj jemigracii v XX - XXI vv, New York, 2011.

ZAHRADNÍ AUKCE. AUKČNÍ KATALOG 2022. Arthouse Hejtmánek. Praha 2022.

ZHADOVA, Larisa. Gosudarstvennyj institut hudozhestvennoj kul'tury (Ginhuk) v Leningrade // Problemy istorii sovetskoj arhitektury. Sbornik nauchnyh trudov. Moskva 1978.

ZHADOVA, Larisa. O farfore N.M.Suetina // Sovetskoe dekorativnoe iskusstvo. 1973–1974. Moskva 1975.

Internetové zdroje a prameny:

<https://olgagribanova.wordpress.com>

<https://www.artprice.com>

<https://www.artsy.net>

<https://www.mutualart.com>

<https://web.archive.org/web/20160930094719/http://www.polkmoskva.ru/people/959627/>

<https://gallerix.ru/album/Quingy/pic/glr-841824340>

<https://web.archive.org/web/20160930094719/http://www.polkmoskva.ru/people/959627/>

https://pamyat-naroda.ru/heroes/podvig-chelovek_nagrazhdenie50951871/

<https://web.archive.org/web/20160817020714/http://old.novayagazeta.ru/st/online/263148/32.html>

<https://bukovskyoldarchive.files.wordpress.com/2015/07/18-jun-74-2-pp-no-1-59.pdf>

<https://momus.gr/en/museum/museum-modern-art#museum>

<https://tamizdatproject.org/ru/people/viacheslav-zavalishin>

<https://www.zdravotniklaun.cz>

<https://www.kockydobriscko.cz>

<https://www.utulek-kocky-chlupacivnouzi.cz>

<https://www.mgvodnistavby.cz>

https://cs.wikipedia.org/wiki/Starověké_ř%C3%ADmské_mal%C3%ADřstv%C3%AD

<https://cs.wikipedia.org/wiki/Eukleidés>

<https://bigenc.ru/c/sezannizm-071127>

<https://www.zaha-hadid.com/architecture/malevichs-tektonik/>

<https://res.momus.gr/en/momusdomus-en/item/85-day-9-kazimir-malevich-black-quadrilateral-1915>

<https://res.momus.gr/en/momusdomus-en/item/85-day-9-kazimir-malevich-black-quadrilateral-1915>

<https://my.tretyakov.ru/app/masterpiece/9891>

<https://www.invaluable.com/auction-lot/suetin-nikolai-1897-1954-gouache-met-een-supre-491-c-f78474d8ca>

<https://blog.arthousehejtmanek.cz/ruske-umeni-ve-vecerni-aukci-2020/>

<https://www.costakiscollection.com/ru/artists/q0XLPJ3RFzvESdj2Wplw>

<https://macdougallauction.com/catalogue/view?id=8323>

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/larionov-soldier-on-a-horse-t00767>

https://rusmuseumvrm.ru/data/collections/painting/19_20/zhb-1712/index.php

<https://www.mutualart.com/Artwork/Suprematist-Composition/8765A17748EE3D40>
https://www.theartnewspaper.com/2024/01/15/how-cosmism-foretold-the-start-of-the-space-age?utm_source=mutualart&utm_medium=referral

https://artlyst.com/features/london-art-exhibitions-2024-a-month-by-month-guide/?utm_source=mutualart&utm_medium=referral

https://www.apollo-magazine.com/cosmism-vasily-chekrygin-stedelijk-museum-amsterdam/?utm_source=mutualart&utm_medium=referral

https://www.dailyartmagazine.com/best-selfies-art-history/?utm_source=mutualart&utm_medium=referral

<https://www.artprice.com/artist/18536/kasimir-sevrinovitch-malevich/drawing-watercolor/2278614/composition>

<https://www.artprice.com/artist/18536/kasimir-sevrinovitch-malevich/print-multiple/32862225/suprematist-composition-no-56>

<https://www.artprice.com/artist/18536/kasimir-sevrinovitch-malevich?cl=en>

<https://www.artsy.net/artist/kasimir-severinovich-malevich/about>

<https://www.mutualart.com/Artwork/Suprematistische-Komposition/E6C0B74E71564A9E>

https://www.nytimes.com/2016/12/08/arts/design/the-russian-avant-garde-rising-in-a-revolutionary-impulse.html?_r=0&utm_source=mutualart&utm_medium=referral

<https://www.artprice.com/artist/27744/nikolai-mikhaylovich-suetin>

<https://www.artprice.com/artist/27744/nikolai-mikhaylovich-suetin/objects/17979936/suprematist-coffee-pot>

<https://www.gmurzynska.com/exhibitions/nikolai-suetin/press-release>

<https://www.mutualart.com/Artwork/SPHERICAL-SUPREMATISM/A8CF573F21B5A0DB>

https://www.wallpaper.com/art/icons-of-modern-art-sergei-shchukin-collection-at-fondation-louis-vuitton?utm_source=mutualart&utm_medium=referral

https://www.nytimes.com/2016/09/04/arts/design/a-bridge-from-moscow-to-paris-130-works-of-modern-art.html?_r=0&utm_source=mutualart&utm_medium=referral

<https://artdaily.cc/news/79953/-From-Chagall-to-Malevich--the-Revolution-of-the-Avant-Garde--opens-at-the-Grimaldi-Forum-Monaco->

https://www.russianartandculture.com/liechtensteins-tsar-of-the-avant-garde/?utm_source=mutualart&utm_medium=referral

<https://www.artprice.com/artist/15510/ivan-vasilievitch-kliun?cl=en#>

<https://www.artsy.net/artist/ivan-kliun-1>

<https://www.mutualart.com/Artist/Mikhail-Larionov/BE2F5699D6806A93>

<https://www.mutualart.com/Artwork/Portrait-ou-Portrait-de-David-D--Bourlio/BBF98ACE48AFE941CCB3084416B935C>

https://artdaily.com/news/162709/-European-Avant-Garde---Vision-and-Reality--opened-yesterday-at-the-Osthaus-Museum?utm_source=mutualart&utm_medium=referral

https://www.dailyartmagazine.com/famous-artist-couples/?utm_source=mutualart&utm_medium=referral

<https://www.theartnewspaper.com/2024/01/15/how-cosmism-foretold-the-start-of-the-space-age>

<https://www.artprice.com/artist/16514/mikhail-larionov/drawing-watercolor/20547102/portrait-d-une-actrice>

<https://www.artprice.com/artist/16514/mikhail-larionov/drawing-watercolor/32955279/moscow>

<https://www.artprice.com/artist/16514/mikhail-larionov#>

<https://www.artsy.net/artist/mikhail-larionov>

<https://www.mutualart.com/Artwork/Nude/2A45F0382E5D5DB6>

<https://artdaily.cc/news/79953/-From-Chagall-to-Malevich--the-Revolution-of-the-Avant-Garde--opens-at-the-Grimaldi-Forum-Monaco->

<https://www.artprice.com/artist/99713/nadezhda-a-udaltsova/drawing-watercolor/743941/untitled>

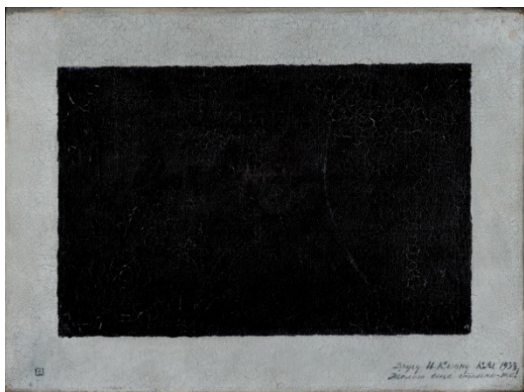
<https://macdougallauction.com/catalogue/view?id=15406>

<https://www.artprice.com/artist/99713/nadezhda-a-udaltsova?cl=en>

<https://www.artsy.net/artist/nadezhda-udaltsova>

Obrazové prameny a zdroje

1. Kazimír Malevič. "Černý obdélník" (1933), olej, plátno, (26 x 35,5 cm). Přední strana.



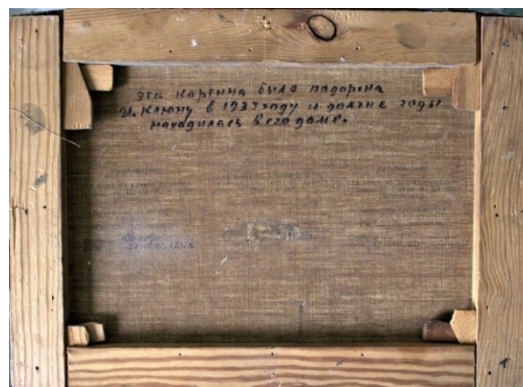
2. Kazimír Malevič. "Černý obdélník" (1933), olej, plátno, (26 x 35,5 cm). Detail přední strany 1. (dedikace)



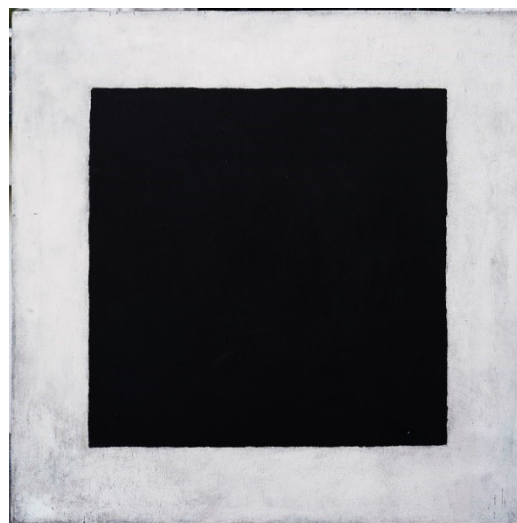
3. Kazimír Malevič. "Černý obdélník" (1933), olej, plátno, (26 x 35,5 cm). Detail přední strany 2. (Signatura)



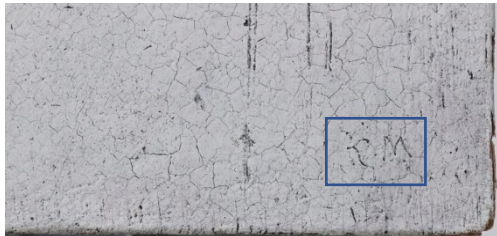
4. Kazimír Malevič. "Černý obdélník" (1933), olej na plátně, (26 x 35,5 cm). Zadní strana.



5. Kazimír Malevič. "Černý čtverec" (1932), olej na překližce, (79,5x79,5 cm). Přední strana. Foto 2023



6. Kazimír Malevič. “Černý čtverec” (1932), olej na překližce, (79,5x79,5 cm). Detail přední strany 1.(patrně signatura v pravém dolním rohu) Foto 2023



7. Kazimír Malevič. “Černý čtverec” (1932), olej na překližce, (79,5x79,5 cm). Detail přední strany 2. (levý spodní roh obrazu, patrně s později nanesenou barevnou skvrnou) Foto 2023



8. Kazimír Malevič. “Černý čtverec” (1932), olej na překližce, (79,5x79,5 cm). Zadní strana. Foto 2023



9. Kazimír Malevič. “Černý čtverec” (1932), olej na překližce, (79,5x79,5 cm). Štítek nalepený na rubové straně desky (1.) Foto 2023



10. Kazimír Malevič. “Černý čtverec” (1932), olej na překližce, (79,5x79,5 cm). Štítek nalepený na rubové straně desky (2.) Foto 2023



11. Kazimír Malevič. “Černý čtverec” (1932), olej na překližce, (79,5x79,5 cm). Štítek nalepený na rubové straně desky (3.) Foto 2023



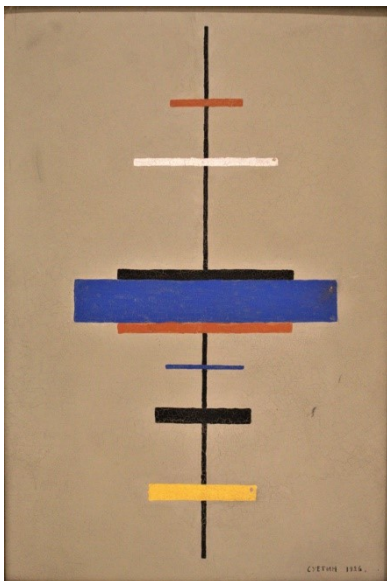
12. Kazimír Malevič. “Černý čtverec” (1932). Foto patrně z první poloviny 90. let 20. století. (?signatura v levém dolním rohu)



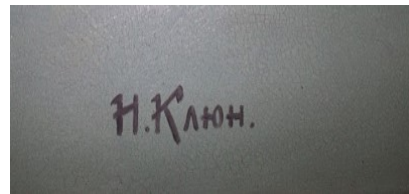
15. Ivan Kliun. “Abstrakce s černým trojúhelníkem na modrém pozadí” (1920?), olej na plátně, (80,5x100 cm)



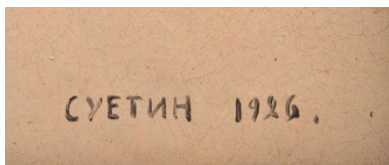
13. Nikolaj Suetin. “Suprematicka malba” (1926), olej na plátně, (44,2x30,4 cm)



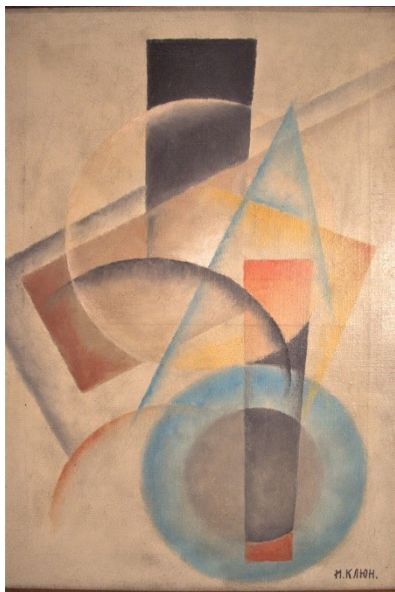
16. Ivan Kliun. “Abstrakce s černým trojúhelníkem na modrém pozadí” (1920?), olej na plátně, (80,5x100 cm). Detail signatury



14. Nikolaj Suetin. “Suprematicka malba” (1926), olej na plátně, (44,2x30,4 cm). Detail signatury



17. Ivan Kliun. “Modrý kruh dole a černý obdélník nahoře” (1920?), olej na plátně, (61x43,5 cm)



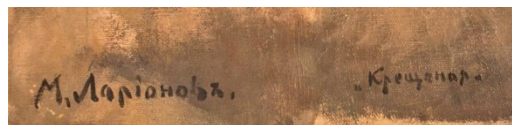
18. Ivan Kliun. “Modrý kruh dole a černý obdélník nahoře” (1920?), olej na plátně, (61x43,5 cm). Detail (signatura)



19. Michail Larionov. “Pokřtěná” (1910-18), olej na plátně, (76 x 41 cm)



20. Michail Larionov. “Pokřtěná” (1910-18), olej na plátně, (76 x 41 cm). Detail signatury na štítku připevněném na napínacím rámu



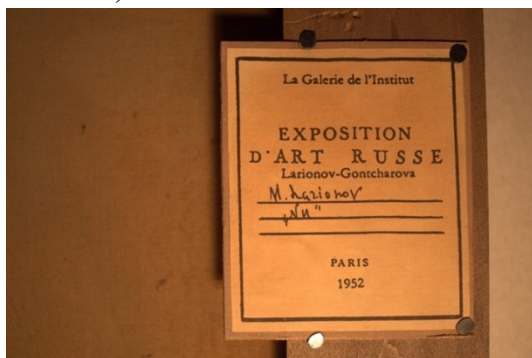
21. Michail Larionov. "Pokřtěná" (1910-18), olej na plátně, (76 x 41 cm). Zadní strana



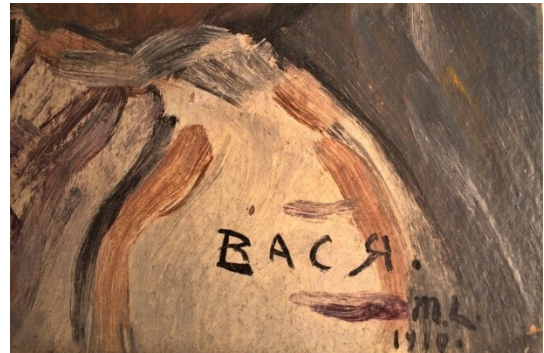
23. Michail Larionov. "Voják" (1910), olej na plátně, (24,3 x 20 cm)



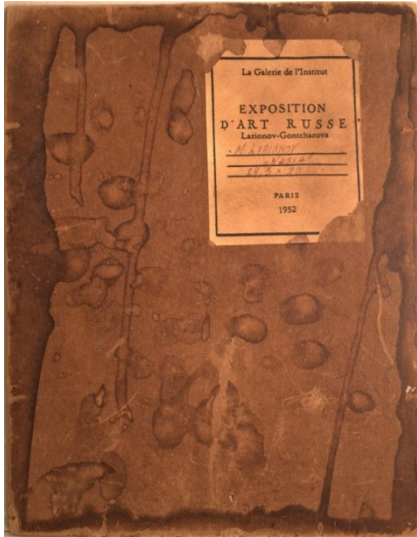
22. Michail Larionov. "Pokřtěná" (1910-18), olej na plátně, (76 x 41 cm). Detail štítku (výstava "Larionov-Gončarova", Paříž 1952)



24. Michail Larionov. "Voják" (1910), olej na plátně, (24,3 x 20 cm). Detail signatury v pravém dolním rohu obrazu



25. Michail Larionov. "Voják" (1910), olej na plátně, (24,3 x 20 cm). Zadní strana obrazu s nalepeným štítkem. (výstava "Larionov-Gončarova", Paříž 1952)



26. Nadežda Udaltsova. "Ljuba" (1912), olej na plátně, (61x45,5 cm)



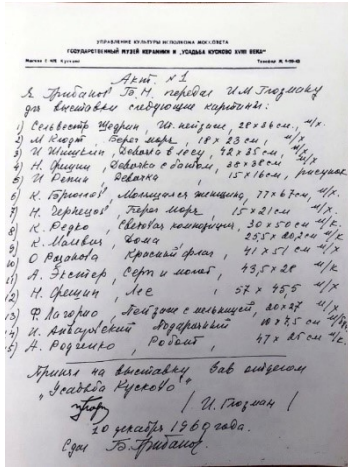
27. Nadežda Udaltsova. "Ljuba" (1912), olej na plátně, (61x45,5 cm). Detail signatury v pravém dolním rohu obrazu



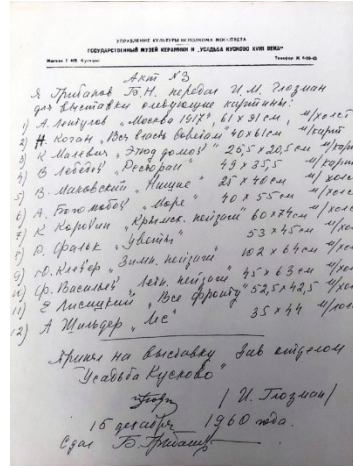
28. Nadežda Udaltsova. "Ljuba" (1912), olej na plátně, (61x45,5 cm). Zadní strana



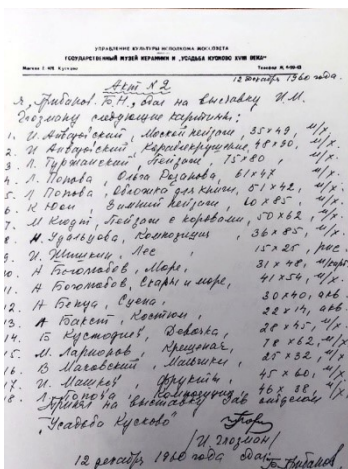
35. Dokument půjčených obrazů na výstavu do Palace Kuskovo VIII. století. (1960) č.1
(Soukromý archiv rodiny Gribanovych)



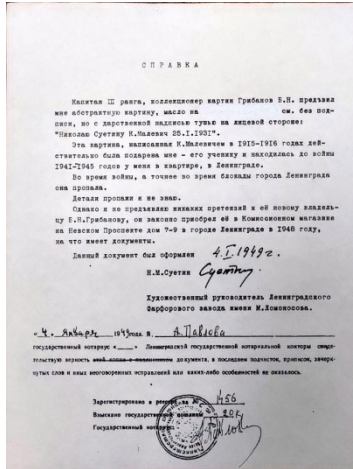
37. Dokument půjčených obrazů na výstavu do Palace Kuskovo VIII. století. (1960) č.3
(Soukromý archiv rodiny Gribanovych)



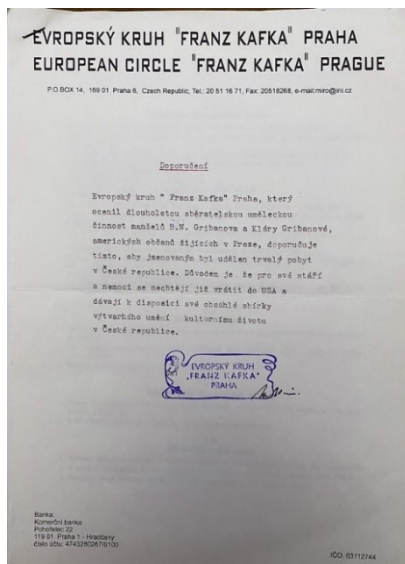
36. Dokument půjčených obrazů na výstavu do Palace Kuskovo VIII. století. (1960) č.2
(Soukromý archiv rodiny Gribanovych)



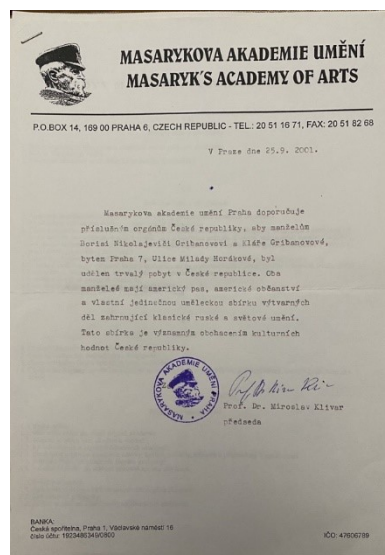
38. Dokument o potvrzení pravosti obrazu "Abstrakce" od Nikolaje Suetina. Petrohrad 1949.
(Soukromý archiv rodiny Gribanovych)



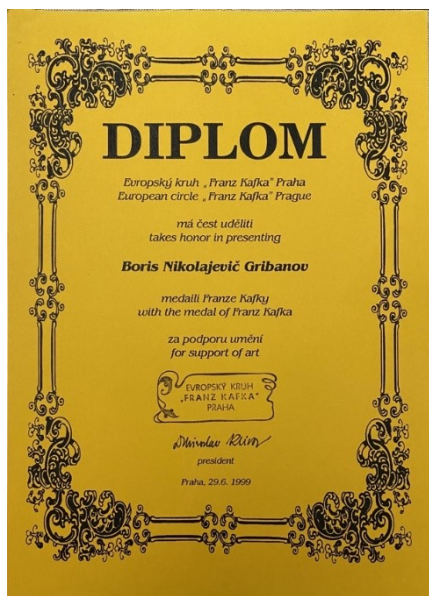
39. Evropský kruh "Franz Kafka" Praha, doporučení k udělení trvalého pobytu v ČR manželům Borisu a Kláry Gribanové. Praha 1999. (Soukromý archiv rodiny Gribanovych)



41. Masarykova Akademie Umění v Praze, doporučení k udělení trvalého pobytu v ČR manželům Borisu a Kláry Gribanové. Praha 2001. (Soukromý archiv rodiny Gribanovych)



40. Evropský kruh "Franz Kafka" Praha, medaile Borise Gribanova v za podporu umění. Praha 1999. (Soukromý archiv rodiny Gribanovych)



42. Diplom členství Borise Gribanova v Masarykově Akademii Umění v Praze. Praha 2000. (Soukromý archiv rodiny Gribanovych)



43. Dokument Svetlany Kliunkove-Soloveičik potvrzující pravost obrazu K.Maleviča "Černý obdélník"(1933). Moskva 1991. (Soukromý archiv rodiny Gribanovych)

В Вурацию Университета г. Нью-Йорк,
Клинка-владелицу данной картины.

Зовление
Я, Светлана Степановна Артамонова, подтверждаю,
что картина Я.Малевича "Черный прямоугольник"
размером 26,3х36 см, масло, холст, покрывающая
справа внизу абстрактная композиция
"Другу И.Канку К.М. 1933"
"Знакомство с Малевичем"
была подарена Я.Малевичем моему сыну, Владимиру
Ивановичу, и была всегда-то в моей
собственности.

Учтем, подтверждаю, что картина и другие
два замечательных произведения русского
авангарда, принадлежавшие мне на протяжении
более 40 лет (1951-1991), а так следовательно
двумядесять лет Я.Малевича и впоследствии
моей матери, Светлане Степановне Артамоновой,
написанные в г.С.Петербург на время научные
исследования Государственной Эрмитажной
галереи, были готовы находиться в моем
здании, а потому возвращены и востановлены
позаботами ее на базе музея Я.Малевича в
1991 году в Нью-Йорке, США.

Светлана Артамонова Солвейчик
г. Москва, 105 067, Преображенская ул. г/118.
Тел. 45-04-55

Удостоверено:
Директор ГИИ Николай В. Ивлев
Министр культуры России
Юрий М. Лужков
Министр культуры
Сергей С. Шойгу
Министр культуры
Юрий М. Лужков

19.07.1991

45. Dokument Wilhelm-Hack Museum o pojištění obrazu "Černý obdélník "(1933), Ludwigshafen am Rhein 1994, č.1 (Soukromý archiv rodiny Gribanovych)

Wilhelm-Hack-Museum
Staat Ludwigshafen am Rhein
Berliner Straße 23
D-67053 Ludwigshafen
Telefon 0621 904 39 45
Telefax 0621 904 37 90

Leihvertrag
Contract of loan
Contrat de prêt

AUSLEIHUNG: Die neue Wirklichkeit
EXPOSITION: Abstraktion als Weltentwurf
DARTUM: 9.10.1994 - 23.1.1995

Name des Leihgebers: Tatjana Gallery
Name des Leihnehmers: USA-New York, N.Y., 10016

Adresse des Leihgebers: 145 East 27th Street
Adresse des Leihnehmers: USA-New York, N.Y., 10016

Name des Kunstwerks: Black Rectangle
Titel des Kunstwerks: Black Rectangle

Material und Technik: Oil on canvas
Maße des Kunstwerks: Höhe 26,3 cm, Breite 36 cm

Die Versicherung erfolgt durch die KHM&G, Köln, im Auftrag des Wilhelm-Hack-Museums der Stadt Ludwigshafen am Rhein.
L'assurance est effectuée par la KHM&G, Cologne, au ordre du Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen am Rhein.

Die Versicherung erfolgt durch den Leihgeber bei der Firma.
L'assurance est effectuée par le prêteur auprès de la compagnie.

Signature of the Lender: Dr. Richard W. Gribanov
Signature of the Borrower: Tatjana Gribanov

Date: 11.07.1994

44. Dokument Vyacheslava Zavalishina potvrzující pravost obrazu K.Maleviča "Černý obdélník"(1933). New York 1991. (Soukromý archiv rodiny Gribanovych)

VYACHESLAV K. ZAVALISCHIN
SPECIALIZING IN RUSSIAN PAINTINGS
1910-1930
AUTHOR OF MONOGRAPH "KAZIMIR MALEVICH"
AND OTHER WORKS IN THIS FIELD
NEW YORK, USA

СЕРТИФИКАТ

Картина, масло/холст, подрамник 26,3х36 см., "Черный прямоугольник на белом фоне", слева внизу черный квадратик в миниатюре, справа внизу надпись по широкой краске: "Другу И.Канку К.М. 1933. Знакомство с Малевичем" является бесспорной работой К.Малевича.

Характер краски и почерк надписи на этой картине наглядно подтверждает авторство К.Малевича.

Мне известно, что в Москве живут внуки И.Канка, которому была подарена эта картина. Возможно они помнят её и подтвердят её родословную.

Donna Ann Pekarsky
DONNA ANN PEKARSKY
Notary Public, State of New York
No. 31-480981
Qualified in New York County
Commission Expires July 30, 1992

Вычеслав Завалишин
Vyacheslav K. Zavalishin
24 февраля 1991 года

46. Dokument Wilhelm-Hack-Museum o pojištění obrazu "Černý obdélník "(1933), Ludwigshafen am Rhein 1994, č.2 (Soukromý archiv rodiny Gribanovych)

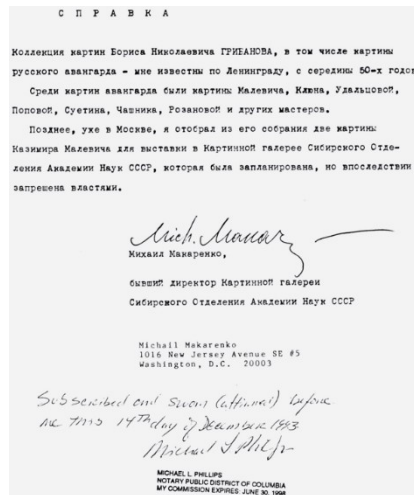
Die Versicherung erfolgt durch die KHM&G, Köln, im Auftrag des Wilhelm-Hack-Museums der Stadt Ludwigshafen am Rhein.
L'assurance est effectuée par la KHM&G, Cologne, au ordre du Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen am Rhein.

Die Versicherung erfolgt durch den Leihgeber bei der Firma.
L'assurance est effectuée par le prêteur auprès de la compagnie.

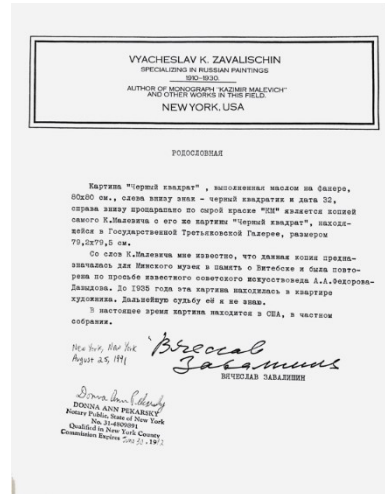
Signature of the Lender: Dr. Richard W. Gribanov
Signature of the Borrower: Tatjana Gribanov

Date: 11.07.1994

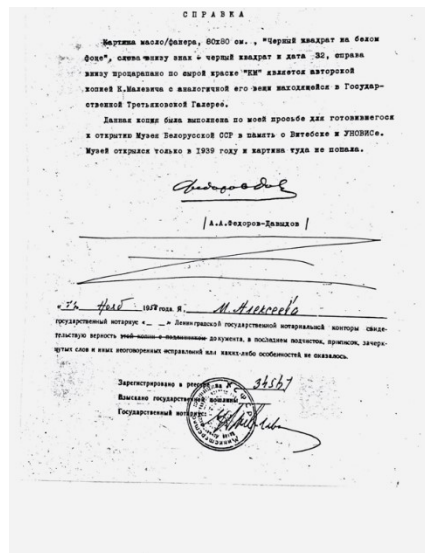
47. Dokument Michaila Makarenko
 potvrzující pravost obrazu
 K.Maleviča "Černý
 čtverec"(1932). New York 1991.
 (Soukromý archiv rodiny
 Gribanovych)



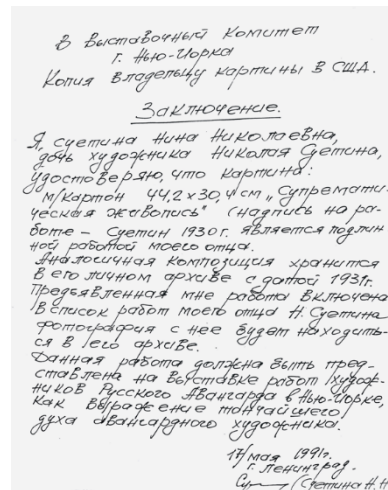
49. Dokument Vyacheslava
 Zavalishina potvrzující pravost
 obrazu K.Maleviča "Černý
 čtverec"(1932). New York 1991.
 (Soukromý archiv rodiny
 Gribanovych)



48. Dokument Alexey Fedorov-
 Davydov potvrzující pravost
 obrazu K.Maleviča "Černý
 čtverec"(1932). Petrohrad 1958.
 (Soukromý archiv rodiny
 Gribanovych)



50. Dokument od Niny Suetiny,
 potvrzující pravost obrazu
 "Suprematicka malba" (1926).
 Petrohrad 1991, č.1 (Soukromý
 archiv rodiny Gribanovych)



55. Dokument Wilhelm-Hack Museum o pojištění obrazu “Abstrakce s černým trojúhelníkem na modrém pozadí” (1920). Ludwigshafen am Rhein 1994, č.1 (Soukromý archiv rodiny Griбанovych)

Wilhelm-Hack Museum
 Stadt Ludwigshafen am Rhein
 Badische Straße 23
 D-67099 Ludwigshafen
 Telefon 0621/504-3040
 Telefax 0621/504-3780

Ludwigshafen
 Contract of loan
 Contrat de prêt

Abstraktion
 Die neue Wirklichkeit
 Abstraction de l'actuel

Titel
 9.10.1994 - 29.1.1995

Name des Leihgäbers
 Name of lender
 Name du prêteur
 Tolyana Gallery

Adresse des Leihgäbers
 Address of lender
 Adresse du prêteur
 143 East 73rd Street
 023-New York, N.Y. 10016

Name des Ausleihers
 Name of borrower
 Nom de l'emprunteur
 Ivan Klian

Titel des Werkes
 Title of work
 Titre de l'œuvre
 Abstraktion Composition with Overlapping
 A Blue Circle

Material und Technik
 Material and technique
 Matière et technique
 Oil on canvas

Maße des Werkes
 Dimensions in cm (height x width)
 Dimensions en cm (hauteur x largeur)
 Höhe: 61 cm
 Breite: 43,5 cm

Maße im Bild
 Dimensions in cm (width x height)
 Dimensions en cm (largeur x hauteur)
 Höhe: 43,5 cm
 Breite: 61 cm

Wo werden die Leihgaben im Falle eines Schadens ersetzt?
 Where can the work be replaced in case of damage?
 Où le travail peut-il être remplacé en cas de dommage?
 Private Collection

Die Leihgaben werden im Falle eines Schadens ersetzt durch:
 The work will be replaced in case of damage by:
 Le travail sera remplacé en cas de dommage par:
 by Private Collection
 by Public Collection
 by the Leihgeber
 by the Leihnehmer

Signaturen
 Signature of the lender
 Signature du prêteur
 Signature of the borrower
 Signature de l'emprunteur

Stadt Ludwigshafen
 am Rhein
 Datum: 13.07.1994
 Ort: Ludwigshafen am Rhein

Stadt Ludwigshafen
 am Rhein
 Datum: 19. July 1994
 Ort: Ludwigshafen am Rhein

56. Dokument Wilhelm-Hack Museum o pojištění obrazu “Abstrakce s černým trojúhelníkem na modrém pozadí” (1920). Ludwigshafen am Rhein 1994, č.2 (Soukromý archiv rodiny Griбанovych)

Leihvertrag des Werkes
 Contract for loan of the work
 Contrat pour prêt d'œuvre

Achtung bei Rücksendung
 Warning before return
 Attention pour renvoi

Wert der Leihgaben
 Value of the work
 Valeur de l'œuvre
 \$ 1.000.000,-

Die Versicherung erfolgt durch die HAKAG, AG, im Auftrag des Wilhelm-Hack-Museums der Stadt Ludwigshafen am Rhein.
 Insurance is effected by HAKAG, Cologne, by order of the Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen am Rhein.
 L'assurance est effectuée par la HAKAG, Cologne, par ordre du Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen am Rhein.

Die Verantwortung erfolgt durch den Leihgeber an den Empfänger.
 Insurance is effected by the lender at the receiving company.
 L'assurance est effectuée par le prêteur auprès de la compagnie.

Transportbedingungen des Leihgäbers
 Special requirements for transportation
 Conditions de prêt pour le transport

Unterschrift des Leihgäbers
 Signature of the lender
 Signature du prêteur

Unterschrift des Leihnehmers
 Signature of the borrower
 Signature de l'emprunteur

Stadt Ludwigshafen
 am Rhein
 Datum: 13.07.1994
 Ort: Ludwigshafen am Rhein

Stadt Ludwigshafen
 am Rhein
 Datum: 19. July 1994
 Ort: Ludwigshafen am Rhein

57. Dokumentu od experta Státního Ruského muzea Eleny Basner o obrazu M. Larionova “Pokřtěná” (1910-18). Petrohrad 1992. (Soukromý archiv rodiny Griбанovych)

СЕРТИФИКАТ КОЛЛЕКЦИИ
 С УВЕДОМЛЕНИЕМ ОБ ОПРЕДЕЛЕНИИ ИСТОЧНИКА КОЛЛЕКЦИОННОГО ОБЪЕКТА, ЕГО НАЗВАНИИ И АВТОРСКОМ НАЗВАНИИ

ПОДАТАСНИКОВ РУССКОЕ МУЗЕИ

Имя, фамилия, имя отчество:
 Имя: Елена Викторовна
 Фамилия: Баснер
 Имя отчество: Викторовна

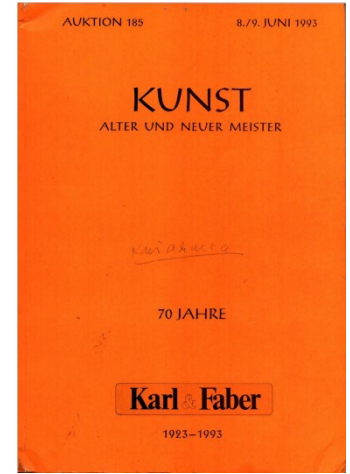
№ инвентаря:
 7-89/92

И, согласно выданной справке Государственного Русского музея Елены Баснер, сообщаем, что картина “Pokřtěná”, холст, масло, 76,7 x 61,4 см, имеет автора М.Ларионова, и авторское название: Крещение, - достоверно принадлежит М.С.ЛАРИОНОВУ.

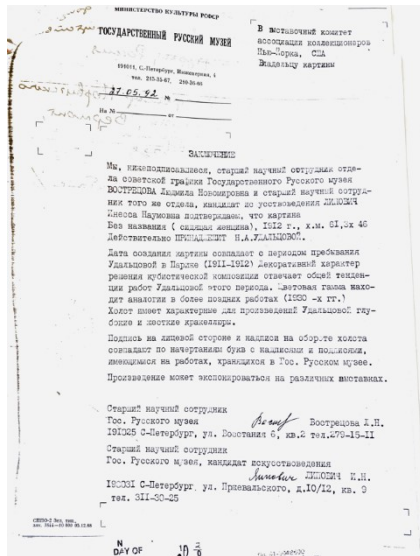
Картина крещена, название можно видеть по фотографии, в коллекции Ларионова в конце 1910-х годов. Автор, по-видимому, и коллекционер. Картина принадлежит к творчеству Ларионова в эти годы. Картина принадлежит “Левый блок” в коллекции Ларионова “Голубая октава”, и также является частью коллекции Ларионова. Последующие годы были посвящены на выставках Картина.

Сделана выданная справка Государственного Русского музея
 10179, С.-Петербург, ул. Рюсская, д.71, кв.5
 от 17.07.1992

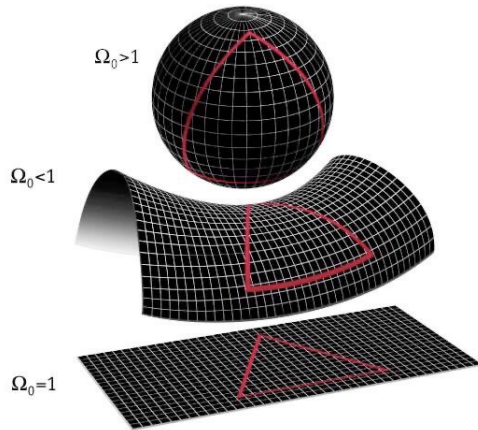
58. Katalog aukční síni Karl&Faber; “Kunst alter und neuer meister”, auktion 185, 1993, č.1 (Soukromý archiv rodiny Griбанovych)



63. Dokument Státního Ruského muzea a výsledek expertizy obrazu N. Udaltsove “Ljuba” (1912). Petrohrad 1992, č.1 (Soukromý archiv rodiny Gribových)



65. Rovnostranný trojúhelník v eliptické, hyperbolické a Eukleidovské geometrii. (zdroj: https://cs.wikipedia.org/wiki/Neukleidovská_geometrie)



64. Dokument Státního Ruského muzea a výsledek expertizy obrazu N. Udaltsove “Ljuba” (1912). Petrohrad 1992, č.2 (Soukromý archiv rodiny Gribových)

