Sikora's Malevich – beyond Malevich

Katarína BAJCUROVÁ

Abstract:
The case study focuses on the interpretation of Kazimir Malevich's (1879-1935) works by Slovak artist Rudolf Sikora (1946), who belongs to a powerful generation of conceptual artists who entered the art scene in the early 1970s with a program of dematerialization of art. References to the constructivist avant-garde already appeared in his early ecological-cosmological work. He began to engage more significantly with the interpretation of the Suprematist works of Kazimir Malevich and his contemporaries after the Velvet Revolution (1989) – but he was more interested in the social consequences of social utopias and their impact on life in post-socialist society. In his paintings, he used and continues to use the method of literal and free quotation, appropriation of works or their elements. Sikora "rewrites," reinterprets, and intertextualizes the legacy of Malevich and Constructivism in a new way so that their message resonates in contemporary society and points to "critical" moments in its development.

Keywords: Rudolf Sikora – Kazimir Malevich – appropriation – Suprematism – Constructivist avant-garde – Slovak visual and conceptual art – contemporary painting.

"Yes, I can feel Malevich is with me now!"[1]
Rudolf Sikora, 2024

Using the artistic works of artists past from different socio-cultural contexts or historical periods is a tried and true strategy for artistic creation, which has been the subject of many books and scientific studies. In the history of art theory, there have been a few terms for these processes and procedures: in particular, *reference* and *appropriation*.[2] Frequent use of these concepts became the norm in 20th century art, which relativized the concept of originality in art (Walter Benjamin) and the death of the subject and the death of the author (Michel Foucault, Roland Barthes) on the one hand, and on the other legitimized the freedom of artistic expression. Adapting other artists' work could then take place by a few different means; artists could work with the piece of another artist freely, innovatively, without prejudice, orthodoxy, or limitations: "A thing, idea, theme, or story appropriated, legitimately or not, could in a work of art take

[1] SIKORA, R.: Malevičov odkaz Stalinovi a Putinovi. In: *Galéria: Gallery 19 2020 – 2024: Výročný katalóg/ Annual Catalogue*. Bratislava 2025, p. 199.

[2] In the Slovak context the following authors have addressed this: GERŽOVÁ, J.: Citácia v slovenskej maľbe I., II. In: *Výtvarný život*, 1989, no. 2, pp. 11-16; no. 6, pp. 10-16; GERŽOVÁ, J. Ed. et al.: *Slovník svetového a slovenského výtvarného umenia druhej polovice 20. storočia*. Bratislava 1999; ŠTOFKO, M.: *Od abstrakcie po živé umenie. Slovník pojmov moderného a postmoderného umenia*. Bratislava 2007. See also: YOUNG, J. O.: *Cultural Appropriation and the Arts*. Oxford 2008; EVANS, D. Ed.: *Appropriation: Documents of Contemporary Art*. London 2019 etc.

the form of a citation, copy, derivation, plagiarism, interpretation, reinterpretation, paraphrase, parody, irony, travesty, simulation…"[3] etc.

The subject of this case study is the appropriation of Malevich's art by Rudolf Sikora (b. 1946), the eminent Slovak conceptual artist, who is among other things a painter, though a nontraditional one,[4] specifically the interpretation of the cycle titled *Malevich's Message to Stalin and Putin* (2024–2025). This will be a model interpretation of the works inspired by Kazimir Malevich, in the context of the artist's work, his personal and creative *curriculum vitae* as well as the social context on which the program of Sikora's appropriation of Malevich sets its sights. It "transcribes" Malevich's work in a new way, emphasizing, intertextualizing, and updating it; in this way, a certain value is added to the works, giving it an active function in the artistic, social and political organism of modern-day Slovakia, where the highest art is denied the ability to take a social stance or engage politically. *Here and now*, so to speak, this gesture deserves to be noted and understood.

Kazimir Malevich (1879 – 1935),[5] the founder of Suprematism, is one of the iconic figures of modern art and is, alongside Marcel Duchamp, perhaps the most quoted and appropriated artist of the 20th century, if not in the entirety of art history.[6] An artist whose national and cultural identity has been the subject of intense decolonization disagreements[7] between Russia, Ukraine, and Poland, Malevich was born in Ukraine to Polish parents, worked in Ukraine (Kiev), Belarus (Vitebsk), and first in imperial, later in Soviet Russia (Kursk, Moscow, Saint Petersburg). He became the prophet of the revolutionary avant-garde, creating most of his work in Russia, where he became an active supporter of and contributor to the new proletariat culture and its institutions, before becoming a victim of Stalin's dictatorship. Before he became a passionate advocate for non-objective art, he underwent an evolution from rustic naïve art, through impressionism, secessionism, early movements of modern art, expressionism, cubism, and cubo-futurism. The first inklings of his style transforming can be found in his scenic design for the Futurist opera *Victory over the Sun* (1913), in the

[3] ŠTOFKO, M., p. 23.

[4] Rudolf Sikora (b. 1946) may be an artist with a conceptual family tree, but he has dabbled in multiple areas of visual art, and there are several strong periods of painting. He studied monumental painting at the Academy of Fine Arts and Design (VŠVU) in Bratislava with Professor Peter Matejka, (1963 – 1969), later working as a professor at VŠVU himself (1990 – 2004), continuing his pedagogical activities at the Technical University of Košice's Faculty of Arts (until 2011), and his studios produced a whole batch of names in contemporary Slovak art – Robert Bielik, Bohdan Hostiňák, Denisa Lehocká, Marko Blažo, Dorota Sadovská, Lucia Dovičáková, Boris Sirka etc – many among the finalists and laureates of the Maľba VÚB competition, where Sikora also served as a judge. On painting: BESKID, V.: Rudolf Sikora. In: RUSINOVÁ, Z. Ed. et al.: Maľba SK. Bratislava 2022, pp. 210-217. He calls Sikora "a 'heretic' of painting with conceptual points of departure", p. 211.

[5] There is a remarkably extensive bibliography of Malevich and the "Russian or Soviet" avant-garde in both Western (Euro-American) and Eastern (Russian, Ukrainian, and Polish) art history. While Malevich's work was under discussion in the West from the late 1920s, he was forbidden in the USSR, and studies could only be made once perestroika set in, in the late 80s. In the 1990s, Malevichian research began to be connected in shared projects: the artist's first large retrospectives took place (The State Tretyakov Gallery, Moscow, 1988; The Russian State Museum, St. Petersburg, and Stedelijk Museum Amsterdam, 1989), as well as the processing of private collections, a published, updated *catalogue raisonné*, Malevich's texts and correspondences, and the reminiscences of his peers. The current war on Ukraine and political situation made cooperation with Russia no longer possible. On the newest works from the Russian side see: SIDORINA, E.: *Kazimir Malevič i jego proročestvo o "novom bytii"*. Moscow 2021.

[6] Several exhibitions evaluated Malevich's influence on modern and contemporary art, such as.: *Adventures of the Black Square: Abstract Art and Society 1915–2015*, Whitechapel Gallery, London (2015); *Kvadrat i prostranstvo*, GES-2, Moscow (2024).

[7] AKINSHA, K. – DENYSOVA, K. – KASHUBA-VOLVACH, O., Eds.: *In the Eye of the Storm: Modernism in Ukraine, 1900 – 1930s*. London; New York 2022. Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid initiated an exhibition of the same name, from Ukrainian collections (2022 – 2023); it then was mounted at several European institutions: Östereichische Galerie Belvedere, Vienna (2024), SNG, Bratislava (2024/Secession portion), Royal Academy, London (2024/Modernism portion). For more see: TUROWSKI, A.: *Malewicz w Warszawie: Rekonstrukcje i symulacje*. Kraków 2004*; Ukrainski modernizm: Ukrainian Modernism 1910–1930*. Kyiv 2006; FILEVSKA, T. Ed. et al.: *Kazimir Malevich: Kyiv Aspect*. Kyiv 2019 etc.

sketches for which we see the first appearance of the black square motif. The transformation mentioned above took place in dialogue with other artists, "zaum" poets Aleksei Kruchonykh and Velimir Khlebnikov, visual artist Ivan Kliun, and others. The first of the works titled *The Black Square* (also known as *The Black Square on White Background*, 1915, although later variants are well known), this "zero point of painting" was exhibited alongside other works at the *Last Futurist Exhibition of Paintings 0,10* in Saint Petersburg, in December of that same year. It was hung in the corner of the room, in the same manner in which Russian households hang their ikons, surrounded by other works consisting of square, rectangular, and triangular shapes of an unmodulated colour, levitating on white backgrounds. At that time, Malevich began to theoretically defend his discovery of the new, non-objective art–Suprematism–in various manifestos and writings. Art was meant to break with the past and all foregoing traditions; it was seen as a new religion through which artists could radically transform the world. Malevich, together with several other avant-garde artists, thus practically directed his artistic, pedagogical, and organizational activities to building the new social order born in the October Revolution of 1917. With Stalin's rise to power, the cultural-political agenda began to change course to the promotion of socialist realism. Malevich, along with other protagonists of the avant-garde, suffered persecution under the power structures of the state, returning to representational art.

Malevich's paradigmatic role in the history of Western art was determined by a few factors. In 1927 he travelled to Warsaw and Berlin, where he set up exhibitions; an edition of *Bauhaus* magazine published a German translation of his text *The Non-Objective World*.[8] A combination of political circumstances forced him to return to the USSR, leaving behind roughly 70 of his works and part of his textual archive abroad; after many years, the majority of these made their way by various ownership and legal twists of fate into the Stedelijk Museum in Amsterdam.[9] Moreover, his legacy was legitimized by the widespread interwar popularization, internationally, of geometric abstraction, all the way to its offshoots of newer movements: the New Sensibility, minimalism, Light Art, hard-edge, and so on. Malevich himself actually never used the terms "abstraction" or "abstract art" to describe his work, because he claimed not to have arrived at his non-objective forms from abstractions of life. It is important to realise that for artists of the USSR and its satellite states, east of the Iron Curtain that divided Europe after World War II, in addition to the inherent artistic radicalism that has already been mentioned, another tradition gained importance, this one primarily marked by politics.[10] In it originated the tragic rift in Malevich's life and work[11] – from the issues of engaging this new "revolutionary" art, and the artist himself, in the service of building a Communist society, a regime that we now consider to be criminal.

Sikora's road to grasping Malevich has several epochs, and several levels of medium, meaning, and intertextuality. He first reached for Malevich's *Black Square* (1915, Tretyakov Gallery, Moscow) motif in his photography cycle *Anthropic Principle* (1983–1985), in which he used x-rays of his own head and hands, onto which he projected the night sky. (Fig.1) This was the first appearance of a black square, the emblem of Suprematism, in his work: set opposite

[8] *Kasimir Malevich: Die gegendstandslose Welt.* Bauhausbücher 11. Compiled by W. Gropius and L. Moholy-Nagy. Munich 1927.

[9] *Malevich: Catalogue raisonné of the Berlin exhibition 1927, including the collection in the Stedelijk Museum Amsterdam; with a general introduction to his work*. Amsterdam 1970. See also Note 25.

[10] The Malevich phenomenon noticeably impacted Eastern European art, in addition directly impacting many artistic strategies; his works were a manifold subject of appropriation in a whole range of approaches and meanings, though let us mention the artists of the "second" avant-garde and their work, including Fransisko Infante, Hugo Demartini, Dalibor Chatrný, Mladen Stilinović, Goran Djordjevič, Géza Perneczky, Dora Maurer, Imre Bak, Blue Noses – Vjačeslav Mizin, Alexander Saburov, and many others. See also exhibitions: *Malewicz w Polsce*, Galeria Arsenał, Białystok (2004), *5 x Malewicz*, Galeria Filak, Warsaw (2016); *Metamorphoses of the Black Square: Interpretations of Malevich´s Work in Estonian Art*, KUMU, Tallin (2015); *Thoughts around the Black Square / Gondolatok a fekete négyzet korul*, Vasarely Museum, Budapest (2015), etc.

[11] One who has recently addressed the relationship of art and politics, even using the Malevich oeuvre as an example was: MIKŠ, F.: *Rudý kohout Picasso*. Brno 2015.



Fig. 1: Rudolf Sikora: Z cyklu Antropický princíp (Pred zrkadlom) | Anthropic Principle (In Front of Mirror), 1983–1985, photography, paper. Courtesy and photo of the artist.

his own skull in profile, or covering, "blinding" his head, or combined with the skeleton of his hand, the negative with the positive. Here, he confronted himself (a person as such) and the essence of (not only) his own internal universe with nothing lesser than the universe itself, that which surrounds us and determined the artist's own – human – range. He used the personal to facilitate and express something greater, something comprehensive, whose symbol was the very motif of the *Black Square*;[12] it would then appear multiple times in his subsequent works, in various likenesses. In this cycle, however, the Malevichian motif was used by Sikora only in its original, transcendental sense.

Rudolf Sikora[13] is a creator who grew out of conceptual thinking, absorbed the stimulus of dematerialization, the New Sensibility, and later even postmodern thinking. His oeuvre alternates between periods of painting, and those that feature creation with another medium: drawing, graphic design, objects, installations, and particularly photography. He made his debut in the late 1960s and early 70s, and was one of the first artists in former Czechoslovakia to take an interest in ecological issues; later, his meditations on the individual and civilization took on a cosmic scale. He was already a known figure of the art world at the time, and only the unfortunate political events and situation that took shape after the Warsaw Pact armies entered Czechoslovakia in August of 1968 prevented him from gaining more international renown. He soon found himself among the artists of the so-called "unofficial" scene, those who did not yield to the cultural and political requirements of the regime and were excluded from official artistic happenings. Despite this, he retained a sense of internal freedom, dedicating himself intently to creation even in this restricted period. After an initial upsurge of painting work, when he painted large-format allusive landscapes, modelling the surface of the pictures with relief details and finishing them with found objects (*Stone Landscape*, 1967–1968; *The Wall / Tribute to Jan Palach*, 1968, Art Fond Collection; and the *Topographies* cycle, 1970), a reversal took place.[14] From the early 70s, he distinguished himself by

[12] Sikora was not the only Slovak visual artist to reach for Malevich's motifs. Among the others are Peter Bartoš, Stano Filko, Michal Kern, Dezider Tóth / Monogramista T.D., Peter Rónai, and so on. For more see the catalogue of exhibitions from the Ernest Zmeták Art Gallery in Nové Zámky: MARKUSKOVÁ, H.: *Za Malevičom*. Nové Zámky 2000.

[13] For more see: MUSILOVÁ, H. Ed. et al. *Rudolf Sikora: Sám proti sebe/Against Myself*. Prague 2006; BAJCUROVÁ, K. Ed. et al. *Rudolf Sikora : Sám s fotografiou: Alone with Photography*. Bratislava 2016, 2017[2].

forming a new visual syntax corresponding to various degrees of an artistic work's dematerialization:[15] it might assume the likeness of an action, object, text, diagram, plan, map, or photograph. He often formulated his ideas into streamlined, yet impactful and comprehensible concepts, where text often accompanied visual information.

To curator Matthew S. Witkovsky of the Art Institute of Chicago, the visual poetry of Sikora's early projects (*The Earth Must Not Become a Dead Planet*, 1971–1972, Art Institute Chicago; *Cuts Through Civilization*, 1972, Roman Fecik Gallery; *Exclamation Mark*, 1974, Art Institute Chicago) is reminiscent of the visual statistics, pictograms, and early Soviet Izostat posters (IZOSTAT is an abbreviation for the "All-Union Institute of Pictorial Statistics of Soviet Construction and Economy" which published varied, paradoxically modern-feeling infographics in the 30s).[16] Further, per Witkowsky, Sikora's "declarative typography" and already visible preference for red, black and white is connected with Soviet Constructivism (though at this point it was rather unconscious). He must have felt an affinity for the poetics of that new geometry, Neo-Constructivism; after all, these tendencies went through their own development in Czechoslovakia of the 1960s under the name "The New Sensibility",[17] at least until normalization put a stop to such things.

Visual poetics somewhat in line with the Constructivist avant-garde surprisingly only appear in a single, though key, cycle of Sikora's paintings from this period, when he connects an early interest in ecology with cosmology. He never took lightly the fate of either the Earth or the society he lived in, and knowledge of what we might call "planetary responsibility" became typical of his work. To Sikora, the icon of a pyramid paradoxically became a symbol of civilization's development: this structure that was originally the afterlife dwelling of kings standing in for our living "home", a model of human society's functioning. In the triptych of paintings *Pyramid... Civilization... Diagrams… / Beautiful New World...!* (1976, SNG), he references Aldous Huxley's 1932 dystopian novel *Brave New World*, which presents a dark, absurd version of the end of civilization. The bricks of the pyramid are red this time–perhaps deliberately?–and the word BUDÚCNOSŤ (FUTURE) is cut into each brick, some in mirror writing. Red is the iconic colour of Communism, the colour of the blood the soldiers shed when they fell (or were executed) in the name of its victory. (Fig. 2, 3) A beautiful, light-filled future (*budushcheye* in Russian), however abstract, became the incantation of not only artists but also Soviet ideologists. In the triptych's second painting, the red future only reaches half of the pyramid, and the rest is empty; underneath that is a pyramid in which "future" is reflected in the negative and black colours the peak. The predictions did not come true, it was a real future into which we are advancing. This escape into the universe, cosmic motifs, and cosmological metaphors appeared in the work of multiple Slovak creatives at that time, including Stano Filko, Július Koller, Alex Mlynárčik, Juraj Bartuzs, artists who wanted to escape the immo-

[14] Rudolf Sikora, with Viliam Jakubík, organized the *1st Open Studio* at his home on Tehelná 32 in Bratislava (19 November 1970), foreshadowing the influx of dematerializing tendencies in Slovakia's art. For more see: SIKOROVÁ, E.: Nástup jednej generácie. In: *1. Otvorený ateliér*. Eds. M. Mudroch, D. Tóth. Bratislava 2000, pp. 10-30; ČARNÁ, D. Ed. et al.: *1. otvorený ateliér 1970 – 2020*. Bratislava 2020.

[15] HRABUŠICKÝ, A.: *U.F.O. Umenie fantastického odhmotnenia/ Art of Fantastical Dematerialization*. Bratislava 2024.

[16] WITKOVSKY, M. S.: Zem sa nesmie stať mŕtvou planétou: The Earth Must Not Become a Dead Planet. In: BAJCUROVÁ, K. Ed. et al.: *Rudolf Sikora: Sám s fotografiou/Alone with Photography*. Bratislava 2016, 2017[2], pp. 20-24.

[17] The art historian Jiří Padrta was one theoretician of the New Sensibility movement who was known to Sikora personally. He engaged with the historical origins of the movement, particularly the study of Malevich's work, which he knew of from a "postmortem" in Moscow (1965); although Malevich was forbidden in the USSR at the time, his work reappeared briefly during the Khrushchev thaw in the 1960s; PADRTA, J.: *Kazimir Malevič a suprematizmus*. Ed. F. Šmejkal, Prague 1996 (the manuscript was published posthumously). The artist's texts were published in Slovakia and the Czech Republic: MALEVICH, K.: *O nepredmetnom svete: State 1915 – 1922*. Ed. O. Čepan. Bratislava 1968; *Kazimir Malevič: Reakční žonglérství (suprematistické zrcadlo): (texty k bezpředmětnosti)*. Ed. T. Glanc. Prague 1997. In Slovakia, Oskár Čepan addressed reflections on the Constructivist avant-garde (V. Tatlin, K. Malevich). ČEPAN, O.: *Oskár Čepan a výtvarné umenie*. Eds. M. Zervan and N. Lacko. Bratislava 2018.



Fig. 2: Rudolf Sikora: Z cyklu Pyramída... Civilizácia... Diagramy (Nový krásny svet!) | Pyramid... Civilization... Diagrams… (Beautiful New World...!) 1976, acrylic, canvas. Collection and photo: Slovak National Gallery.

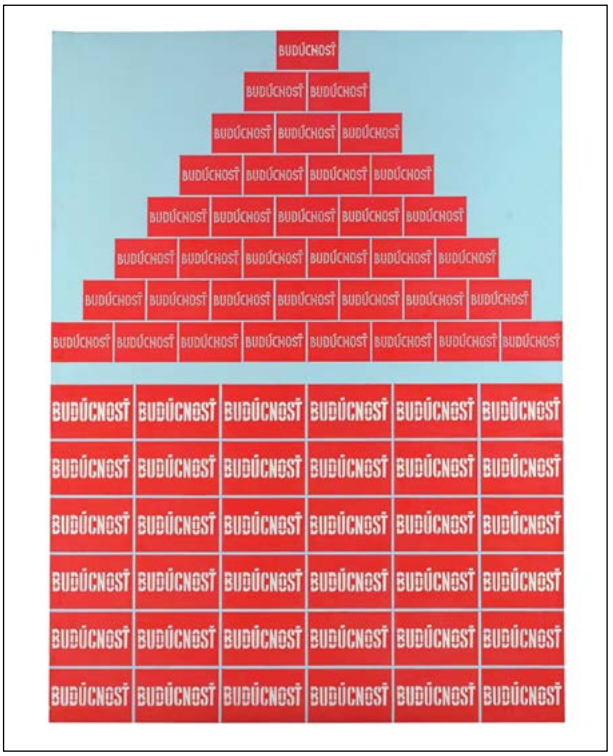

Fig. 3: Rudolf Sikora: Z cyklu Pyramída... Civilizácia... Diagramy... (Nový krásny svet...!) | Pyramid... Civilization... Diagrams… (Beautiful New World...!) 1976, acrylic, canvas. Collection and photo: Slovak National Gallery.

bility of normalization and cheerless socialist reality, if only in imagination. At the same time, the poeticism of "cosmism" appeared in the work of artists of Moscow conceptualism, such as Ilya Kabakov or Erik Bulatov.[18] However, cosmic visions often returned them back to reality and earthly problems, as it did Sikora.

Another strong painterly period in the late 80s, when a postmodernist reversal took place in Sikora's work, was a prologue to his Malevichian appropriations. This period was marked by cooperation with a younger generation: in 1988, Syzýgia was formed, a group that included Gabriel Hošovský, Martin Knut, Miloš Novák, and their older colleague Rudolf Sikora.[19] It was then that he created a large grouping of monumental paintings: *Broken Cross I-III* (1988);[20] *3 ≷ 2.85 × 1033 Possibilities of Restructure* / from *Syzygy* cycle (1988, Galerie B. Rejta, Louny); *Cut Mound* (diptych 1988; 1988–1989, SNG); *Crucified Mound* / *In memoriam František Šmejkal* (1988–1989); *Several Trillion Possibilities of Disintegration of a Mound* (1988 – 1989, Art Fond Collection); *Extraction of Darkness* (1989, SNG), and so on. This was his own original version of postmodernist painting, where he worked with his typical conceptual repertoire of the symbols of the star, arrow, and cross, subjecting them to a large-scale transformation of painting, expression, gesture, and even meaning; he perceived this period

[18] GROYS, B. *Gesamtkunstwerk Stalin*. Prague 2010.

[19] ŠEVČÍKOVÁ, J. – ŠEVČÍK, J. – HRABUŠICKÝ, A. – DERNER, M. Eds.: *Syzýgia*. Bratislava 2017.

[20] Exhibited at an exhibition of the same name at Museum Liaunig, Neuhaus/Suha, 2025; HAĽÁK, M.: *Terra incognita: Art expedition to an unknown neighbouring land – Czechoslovak art between 1948 – 1989 in dialogue with Liaunig Collection*. Neuhaus 2025.

of real socialism, the context in which he lived and which he assiduously attempted to change in the long term through his actions, to be one of disintegration. "Sikora not only took this change into account, but he went through it as personal transformation. His version of the uncertainty of the contemporary reading of cultural signs ultimately bore the form of personal identification with the emptied out and reconstructed symbols of the early Malevichian avant-garde (the lost origin). He allocates them a different, temporary location, literally carries them on his shoulders and bears them through the various territories that global culture has disintegrated into."[21] As Aurel Hrabušický, curator of Sikora's retrospective at the National Gallery Prague (2006) and the Slovak National Gallery (2008), adds, Sikora "is still dealing with the burial site of the avant-garde... He demonstrates how one can continue a story after it has ended: he continues by presenting us with scenes from the posthumous life of modernism."[22]

The superpersonal reality, albeit with a strong dimension of the personal, that determined Sikora's artistic thought process for years was his personal experience with the Czechoslovak revolution and the urgent internal need to come to terms with it creatively. He was one of the initiators of, and an active participant in, the Velvet Revolution of 1989,[23] which led to the fall of the Communist regime in Czechoslovakia. He never hid his disappointment in the unfulfilled ideals of the revolution, or of the direction which political development took in Slovakia.[24] Activism was always a natural aspect of his personality, and he found scope in multiple works that called to action. It was in the 90s that a new set of inspirations appeared in his work: he turned to the legacy of the Russian avant-garde, particularly the work of Kazimir Malevich.[25] Per Sikora himself, a visit to a Malevich exhibition at the Stedelijk Museum in Amsterdam served as the direct impetus,[26] and later he saw multiple exhibitions of revolutionary Constructivist avant-garde artists in Germany.[27]

At that point, it was not the metaphysics of non-objectivity, the absoluteness or mysticism of Malevich's groundbreaking acts that primarily fascinated Sikora, but the time period and society in which the avant-garde was situated and had a desire to change and rebuild in its own image and ideals. In 1994–1996, he created a series called *Malevich's Grave*, or *Grave of Suprematists*; pyramids, burial mounds, and graves touched by his own hands could be seen in his previous work. Here, Sikora returns to a more traditional type of painting, and it features free messages, associations, variations, pseudo-quotes, and quotes of Malevich's work, as well as the work of other members of the Russian avant-garde, such as El Lissitzky. As he was working with a heritage

[21] ŠEVČÍKOVÁ, J. – ŠEVČÍK, J., p. 12 (text from 2009).

[22] HRABUŠICKÝ, A.: *Rudolf Sikora: Sám proti sebe/Against Myself*. Bratislava 2008, p. 11.

[23] At R. Sikora's initiative, a meeting was called on 19 November 1989 at the Slovak Art Association, where subsequently Public Against Violenct (Slovak abbr.: VPN). Sikora politically and directly engaged in VPN, though in spring 1990 he left politics. For more see: Sikora, R.: Jedna správa o dvoch dňoch z môjho života. In: *Umelecká beseda na križovatke dejín*. Compiled by L. Snopko. Bratislava 2009, pp. 64-67.

[24] On socio-political activism, see the extensive oral history: JAŠEK, P. – PÁLFFY, J.: "Vonku zúril socializmus, no my sme boli v sebe slobodní!" Rozhovor s predstaviteľom neoficiálnej výtvarnej scény a spoluzakladateľom Verejnosti proti násiliu Rudolfom Sikorom. In: *Pamäť národa*, Year XII, 2016, no. 2, pp. 85-111.

[25] There was an assessment of the whole theme of inspiration from the Russian avant-garde in a double El Lissitzky/R. Sikora exhibition, organized by the Danubiana Meulensteen Art Museum in cooperation with Van Abbemuseum in Eindhoven, 2019. BAJCUROVÁ, K. Ed. et al. *El Lissitzky & eR Sikora*. Bratislava 2019.

[26] In spring of 1989, an exhibition took place at the Stedelijk Museum in Amsterdam, which for the first time consolidated the Eastern and Western collections of Malevich's work (see Note 4) and introduced in the West never-before-seen works from Russian collections. Sikora was unable to see it at that time (as an enemy of the state, he did not have a passport), and he was able to visit the west only after November 1989, by then seeing only the works exhibited in the permanent collection. Another extensive international presentation of Malevich's works was prepared at the Stedelijk Museum (2013) in cooperation with the Tate Modern, London and the Bundeskunsthalle, Bonn (2014): BOERSMA, L. – RUTTEN, B. Eds. et al.: *Kazimir Malevich and the Russian Avant-Garde: Featuring Selections from the Khardziev and Costakis Collections*. Amsterdam; Köln 2014.

[27] *Von Malewitsch bis Kabakov: Russische Avantgarde im 20. Jahrhundert*. Köln, Die Sammlung Ludwig, 1993 – 1994 etc.

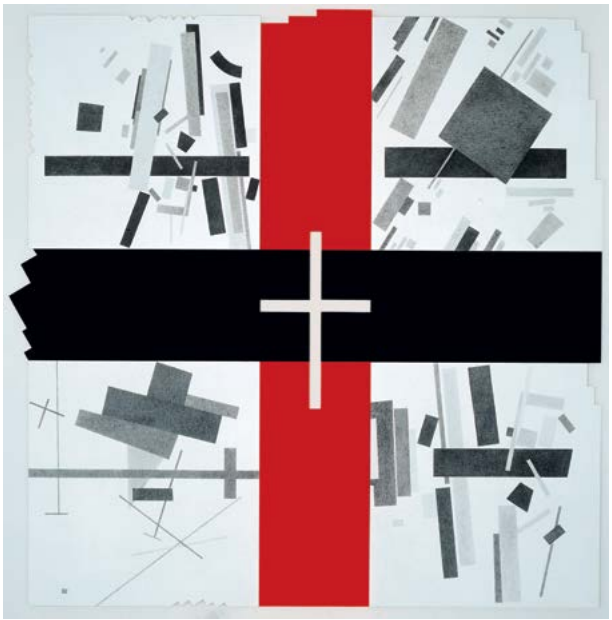

Fig 4: Rudolf Sikora: Malevičov hrob | Malevich's Grave I, 1994, acrylic, pencil, canvas. Collection and photo: Galerie Klatovy/Klenová.

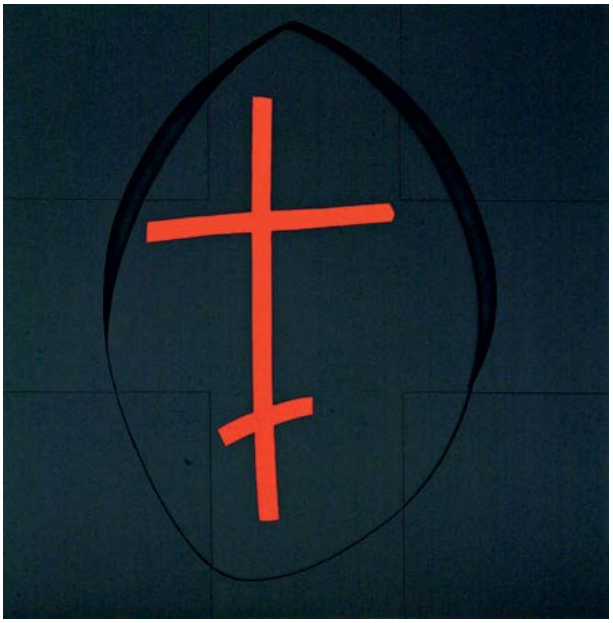

Fig. 5: Rudolf Sikora: Malevičov hrob | Malevich's Grave VI, 1994/2005, acrylic, canvas, wood. Collection and photo: Danubiana Meulensteen Art Museum.

of artwork from abroad, several influential curators, Jiří Valoch, Aurel Hrabušický, and Jiří Ševčík among them, designated them as postmodern.[28] Sikora chose individual components from these works and treated them freely, made variations on them and adapted them to his own ends. The motif of a cross, into which Suprematist and Constructivist forms and arrangements shoot and fly from afar, is central to these compositions (*Grave of Suprematist II / In memoriam Karel Kryl*, 1993–1994, Linea Collection; *Malevich's Grave I*, 1994, Galerie Klatovy / Klenová). (Fig. 4) *Malevich's Grave VI* (1994/2005, Danubiana Meulensteen Art Museum) (Fig. 5) is a piece representative of this series. Here, a stylized red version of the Russian Orthodox cross within the abstracted oval of a face and a Malevichian cross of the same size forms the basis of a symbolic, non-representational portrait of the artist. In this work, the point of departure was a repeating motif from Malevich's work (*Suprematism*, after 1920, Stedelijk Museum, Amsterdam). In the expansive series *A Grave For Malevich* (1996–1998), Sikora once again attempted to associatively feel out and sense his ersatz grave with his own body. Curiously, he only discovered in Moscow in 2009 the peculiar fact from Malevich's life: the artist's burial site is unknown, and let it be noted that his funeral was carried out in a Suprematist spirit, and his gravestone (a white cube with a black square) in Nemchinovka near Moscow was later destroyed.

Sikora is one of those artists, quite rare these days, who take upon their shoulders the cross of all of humanity's social ills with complete commitment, ceaselessly attempting to find strong, if now somewhat darker and more sombre, visual metaphors. He always appeared as a fearless rebel, a potential representative, a role to which he was destined by his larger-than-average frame, booming voice, and nearly inexhaustible energy. Sikora became interested in Kazimir Malevich and members of the "Russian"

[28] VALOCH, J.: Rudolf Sikora – konceptuální myšlení v proměnách doby: Conceptual Thinking in Changing Times, pp. 7-36; HRABUŠICKÝ, A.: Rudolf Sikora – aktivista a pozorovateľ: Activist and Observer, pp. 41-49. In: MUSILOVÁ, H. Ed.: *Rudolf Sikora: Sám proti sebe: Against Myself*. Prague 2006; ŠEVČÍK, J.: Rudolf Sikora a jeho příspěvek ke kulturní decentralizaci v dualistické zemi. In: *Ateliér*, 2006, no. 16-17, p. 1.

revolutionary avant-garde, figures such as El Lissitzky, Vladimir Tatlin, Ilya Chashnik, Nikolai Suetin, Alexander Rodchenko, and others (proponents of decolonization now dispute how Russian the movement really was, since artists of multiple nationalities were involved); this interest mainly galvanized him to consider the often-tragic results of social utopias on human lives and societal systems. In a certain sense, the philosophy of non-objective art, metaphysics, and the mystical or religious aspects of Malevich's work was nudged aside by Sikora, while the function of the art and its socio-political context took centre stage. In a preserved handwriting fragment, the latter writes: "I am not only interested in their work, but also in their life stories, their political stances, the period they live in… If I lived in that period, maybe I would have also believed that the revolution would make space for a "new person, new life, new art…". And I would also have been disappointed in the abuse of these most beautiful ideals. Abuse that ended in the murder of millions of innocents." Malevich may have escaped the gulags and execution unlike many of his contemporaries because he died a natural death of complications from a serious illness (in 1935), but the Stalinist regime nevertheless strongly influenced his final work and death. He became a symbolic figure for Sikora, and art quotes of his work a stand-in for the way in which the revolution eats its young. "Irony? Nostalgia for the avant-garde's grand utopia? Or parallels of revolutions at the last century's start and end?"[29]

At the turn of the century, Sikora began creating large-format wall and spatial installations and spaces, a hybrid of genres in which he used a mix of various mediums: two-dimensional painting, photography, and digital printing, as well as three-dimensional reliefs, objects, and installations. To this day, he exists in the interstitial between the picture, object, relief, and installation, metaphorically termed "the expanded field of painting",[30] where painting mediums and painting as such are only one of many visual strategies that he utilizes. At times, his work might be a smooth, even impersonal painting, or conversely, gestural painting with visible brush-marks, while at other times, he shapes the surface physically, with handprints; occasionally, painting or painterly drawing serve as a basis for digital printing, or vice versa.

If we wish to name the method with which Sikora incorporated a repertoire of Malevichian Suprematist or Constructivist elements, there are a few avenues open to us in terms of working with the original: from appropriation and a certain form of quoting Malevich's specific works, all the way to freely working with them. Sikora interprets Malevich, enlarges him, defines him spatially and objectively, creates new compositions and arrangements, and names the resulting works as their own sort of Malevichian "imitations": "Arranged and annotated by me. Overblown by me."[31] He may work with the language of geometry, but at the same time, he overcomes it, because his goal is to give previously non-objective, hollow work contents, a message without which he cannot imagine art. All the same, "these are no homages... Today it is the embodiment of scrutiny, examination, question marks…"[32]

Sikora often inserts his own photographic silhouette into monumental three-dimensional constellations of geometric forms, cuboids, latticed cubes, spheres, stars, and crosses, freely evoking non-objective "Prouns", architectonics, or counter-reliefs (*Grave for Malevich IV / Forward!*, 1998–2000; *Grave for Malevich III / Forward!*, 1998–2004, Linea Collection; *Grave for Malevich IV / Forward!*, 2002–2005 etc.). He symbolically takes on the semblance of the socialist revolution's leader, with a determined gaze directed towards bright tomorrows, and a hand stretched out in a manner inspired by his Leninist alter ego: *Forward!*. Note here the forceful similarities between Sikora the leader of the October Revolution, in all aspects except height. He bears the cross of the avant-garde, whose protagonists wound up wasting away in socialist realism, or languishing in Stalin's camps (*Forward! / Hommage à...,* 2004–2006, PGU Žilina), or hangs himself on an imagined spatial construction resembling a gallows based on Malevich's *Suprematist Construction* (1915, Russian State Museum, St. Petersburg). In

[29] Manuscript fragment from RS archives.

[30] Paraphrase of the title term in KRAUSS, R.: Sculpture in the Expanded Field. In: *October*, 1979, pp. 30-44.

[31] *Rudolf Sikora*. Letter for exhibition. Ostrava 2001.

[32] VALOCH, J.: Sikora – reflexe malevičovská a vlastní. In: *Ateliér*, Year 15, 2002, no. 4, p. 6.

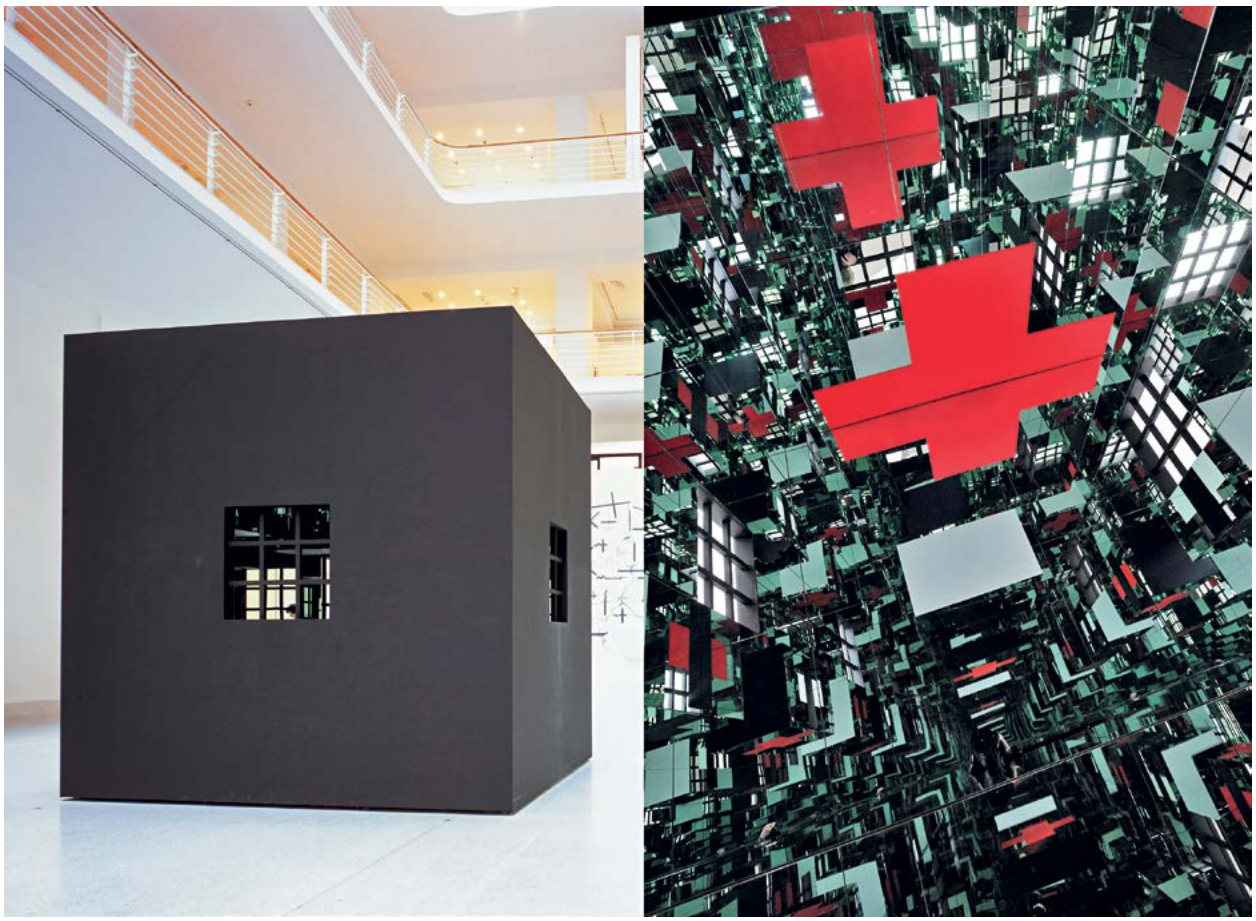

Fig. 6: Rudolf Sikora: Väzenie pre Maleviča | Prison for Malevich, 2004–2006, wood, mirror, metal, acrylic. Foundation Ars Nova.

other works, he uses the motif of the black square and transforms it into an outsized spatial diagram: "I look ahead, point: Forward! But in front of me the wall of a black cubes grows, which the black square has transformed into… or a whole machinery of black squares is growing behind me, accumulating, turning into three-dimensional cubes, and in front of me? Nothing??! But that's where I point…[33]

The counterpoint to these works featuring the figure of a fictitious leader is provided by the abstract *Prison for Malevich* (2004–2006, Nadácia Ars Nova), in which Sikora responds to moments the period in the early 30s when the avant-garde movement was beginning to be persecuted, and Malevich was imprisoned. (Fig. 6) The work consists of a particular synthesis of architectonic-sculptural-painterly apprehension of the avant-garde's poetics, in monumental three-dimensional forms. This work is based on a thought/metaphor: if the creator is free in himself, he will stay free even if he is imprisoned. From the outside, it is a simple and monumental black cube with close grating evoking a prison, but when the viewer steps closer and looks inside through the bars, they are overwhelmed with a visual experience, an entrance into the space of illusion. Malevich's dream of "Suprematist non-objective nature" enclosed in the "prison" of four walls, just like the artist himself was in his Communist homeland whose ideals he served, suddenly explodes before our eyes into an infinitely mirrored chain of images: white, red, and black crosses and squares, the symbolism of the free, utopian world that he dreamed of.

[33] Manuscript fragment.

In this way, Sikora so absorbed the visual poetics of the avant-garde, Suprematism, and Constructivism that it became one with his personality, seeped into his subconscious, eyes, and hands to such an extent that his work is still developing under its auspices today. This is evident even in his primary visual thoughts: his drawings and sketches. Sikora's initial work takes place through pictures and texts which he puts to paper, often aimlessly, spontaneously, intuitively or even uncontrollably, so that he can begin to combine, reshape and complete them, before finally "mixing" and correcting them on a computer. He disclosed this sphere of his creative process and thinking some time ago in the cycles *Notebook / Barred Notebook* (2014) and *Eco(co)mix* (2018).[34] In doing so, he created an unusually lively, pulsating, autobiographical visual mesh, conceptual graffiti with potential for a sequel, charged with a strong energy. Even his initial sketches have a characteristic appearance and repertoire of signs, the omnipresent crosses, stars, arrows, bars, and pyramids. The picture *Barred Star*, (2011/2018), a combination of text and painting, came to be on a similar principle; an originally incidental drawing covered with monumental black grating once again carries the superpersonal, a memento of all totalitarian ideologies and intolerances, whether in the name of the star or the cross. Most recently, Sikora has expressed himself about the current political situation in Slovakia with unprecedented strength, on the entry of neo-Nazi ideology, the suppression of democracy, and the destruction of cultural institutions, adorning multiple protests that took place in the winter and spring of 2025 with his personalized brand of graphic design, which can be seen as the active continuation of his creative work. He works with the stock of Constructivist avant-garde symbols in a provocative manner, and in recent times the iconic signs of his cosmology (birth * of life → and death †) have transformed into sorts of ill omens, the Communist star, a scribbling out, and swastika.[35]

Works from the *Against Evil* cycle (2024) bear the typical sign of Sikora's work–the visuals of red-and-black colours, geometric symbolism and the Constructivist avant-garde–except for the detail that while "Russian" avant-garde artists were intimately familiar with the symbol of the star, the swastika had not yet gotten a word in in the 1920s. In two large-scale wall installations, the artist connects the signs of both criminal regimes with the distance and perspective of someone in the 21st century. In the first one, Sikora crosses out the symbols of the star and swastika layered on top of each other (*Don't Obey in Advance*, 2024), citing American historian and political scientist Timothy Snyder in the title; in the second, he sets individual painted objects moving in an imaginary carousel, a kinetic object, of ideologies, including the Communist star, swastika, and a star from the American flag (*The World First! Forever! / Carousel of Ideologies*, 2025), his reaction to the latest political situation in the world. Several of Sikora's conceptual works have been compared to political posters in the past,[36] and the contemporary ones deliberately adopt the seeming of "monumental propaganda,"[37] with which Sikora certainly can fill the streets and squares, just as the revolutionary artists-agitators did in their own times.[38] Sikora's aim has never been propagandizing for any regime, though, but rather the expression of his thoughts and beliefs.

[34] Exhibitions: *Rudolf Sikora: Barred Notebook*, Danube Dialogs, Novi Sad, 2014; *Narcis Rudolf*, Galéria 19, Bratislava, 2017; *Rudolf Sikora: Eko(ko)mix: 50 rokov Rímskeho klubu,* GMB, Bratislava, 2018, curator: K. Bajcurová.

[35] The creation of designs for banners went through the first drawings from the series *Against Evil* (2024); the first point of departure were the dismissal of Slovak National Theatre Director Matej Drlička and Slovak National Gallery Director Alexandra Kusá by Minister of Culture (and Slovak National Party member) Martina Šimkovičová, the beginning of the current wave of "normalization" in the Slovak cultural scene. Subsequently, Sikora presentationally carried his picture *Against Evil* (*Against the Bacteria of Evil at the Ministry of Culture SR*) to the culture ministry at an event on 22 August 2024, prepared with Tomáš Marušiak.

[36] See the published polemics between Tomáš Štrauss and Jindřich Chalupecký in 1978 and 1979: ŠTRAUSS, T.: *Slovenský variant moderny*. Bratislava 1992, pp. 166-177.

[37] A term of A. V. Lunacharsky's, meaning placing art at the service of revolutionary practice, and identifying it with an agitation function.

[38] Compare: ČARNÝ, J.: Rozhovor s Rudolfom Sikorom. In: *Jazdec*, XV., no. 56 (2/2025), pp. 3-4.

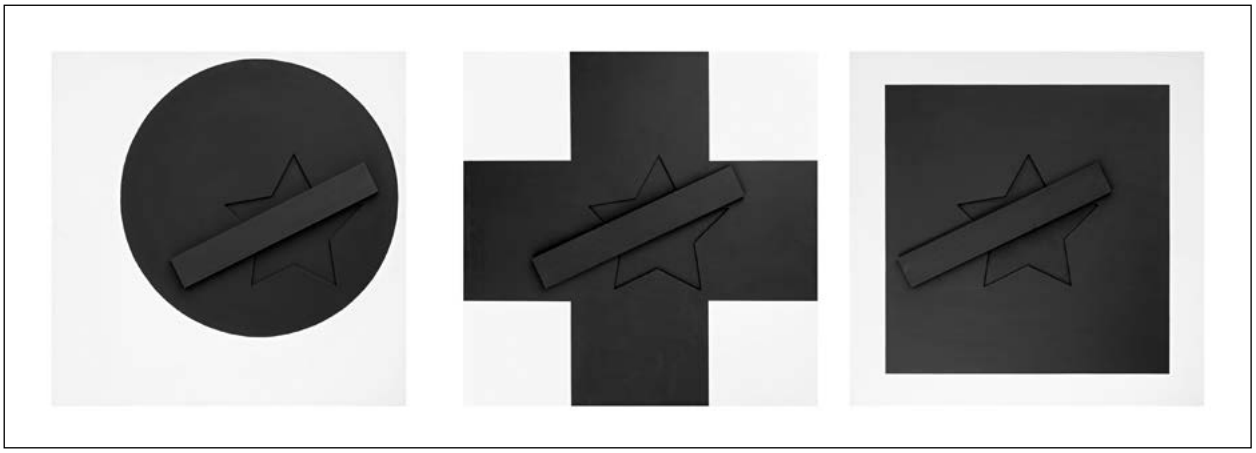

Fig. 7-9: Rudolf Sikora: Malevičov odkaz Stalinovi a Putinovi | Malevich's Message to Stalin and Putin, 2024, acrylic, canvas, wood. Art Fond Collection. Photo: the artist.

Let us return to the most recent interpretations and appropriations of Malevich, which are the focus of this case study, and to *Malevich's Message to Stalin and Putin* (2024) cycle in particular.[39] Sikora created and first exhibited the initial two triptychs in late 2024 in Gallery 19, writing his own text for the exhibition, a sort of personal avowal or confession to Kazimir Malevich.[40] The first triptych utilizes the method of almost literal citation of three Malevich paintings: *Black Circle*, *Black Cross*, and *Black Square* (c. 923, Russian State Museum, St. Petersburg). Their dimensions are identical to those of the originals (106 x 106 cm), as are the compositions and their particular asymmetries and irregularities. (Fig. 7, 8, 9) These works had epigraphical value to Malevich; he used simple basic geometric forms here as with the first *Black Square* (1915),[41] and they had a sacred meaning for him, something like an ikon, an incarnation of God, a "zero form", a symbolic nothing, the alpha and omega of painting. With Sikora's triptych, from a distance you may feel like you are looking at Malevich, or replicas of his work, but on closer inspection something unsettles or disturbs you. The picture transforms into a relief: the black surface of the circle, cross, and square are carved with a five-pointed Communist star through which a massive black bar proceeds, a diagonal line that crosses out and challenges the star. The viewer only sees this intervention of Sikora's at the right angle, with the touch of light that outlines and defines the low relief inside. The result is Malevich's "window behind which there is [transcendental, mystical?] darkness," and a frightening, sinisterly echoing quiet, drowned out by signs that grow organically into the original figures of circle, cross, and square. The signs that Sikora has inserted into Malevich's work namely shift the images elsewhere, to a different, nonverbal reading and understanding, this time without the texts and words that are usual in Sikora's work. The crossed-out Communist star is a clear construct, semantic and *sui generis* political in nature, that has not only a memory, but also a meaning that is quite explicit and requires no explanation. In this way, Sikora turns Malevich on his head, inserting an object

[39] Rudolf Sikora: *Malevičov odkaz Stalinovi a Putinovi I.-III.* 2024. Acrylic on canvas and wood, 106 × 106 cm. Art Fond Collection. Exhibited: Galéria 19 Bratislava – malá výstavná sála (25.-29. 11. 2024), *Rudolf Sikora : Proti zlu / Against Evil.* Galéria Pálffy – Galéria Statua, Bratislava (26. 3.-30. 4. 2025), curator: K. Bajcurová.

[40] SIKORA, R.: Malevičov odkaz Stalinovi a Putinovi. In: *Galéria: Gallery 19 2020 – 2024: Výročný katalóg: Annual Catalogue.* Bratislava 2025, pp. 196-199. Accessible at: https://www.galeria19.sk/2024/rudo-sikora/.

[41] SHATSKIKH, A.: *Black Square: Malevich and the Origin of Suprematism.* New Haven 2012; MALSCH, F. Ed. et al.: *The Black Square (Story of a Masterpiece).* Cologne 2019.

and iconographic symbols into the latter's non-objective space, a symbol for something which Malevich was fighting against and wanted to be free from. As a result, non-iconic art becomes its own opposite.

Interpreted Malevichian crosses appeared in Sikora's work from the 90s in various arrangements and installations.[42] In his second equilateral triptych, the artist begins with the image of a Russian Orthodox cross, behind which he inscribes the red star, literally crossing it out. Elsewhere, he inserts the star into an abstract Malevichian face. In the third piece, which the author later removed from the triptych, has already been addressed: he crosses the square containing the star with a geometric blue-and-yellow bar, the colours of the Ukrainian flag. In doing so, he seems to be doubly marking the picture, and saying to the viewer: Malevich was Ukrainian and lived and worked there for years; he suffered under a dictator, and his Ukraine is once again suffering under a different dictator that has unleashed a war upon it.

The problem given form in the first Malevichian triptych is moved further in three large-format wall installations: *Circle, Cross, Square* (2024–2025)[43], where he enlarges the main motifs of the above-mentioned triptych, but the white background, the "white nothing", no longer exists. It is not a non-objective image of a circle, cross, and square, but actually a circle, cross, and square themselves. Sikora leaves out the physical frame, hanging the embossed and painted black objects directly on the white wall, drawing the original frame around them. Enigmatic, transcendent contents do not interest him; he is interested and fundamentally changed, rather, by topics such as crimes against humanity. His *Black Holes* cycle from the 70s concentrated all of the energy of humanity, cosmic, universal, total: superpolitical, supernational, superconfessional. In contrast, this time, the dark energeticism of these symbols is unambiguously specific, political, identifiable by content, aimed against the evil that totalitarian and autocratic dictatorships embody, the deadly regimes of the past and present, between which Sikora sees clear parallels.

In this sense, the newest trio of works might be a symbolic resume of this cycle: *Malevich's Message to Stalin and Putin: White Square, Red Square, Black Square* (2025)[44], arranged in reverse order of their creation and the secondary meaning that Malevich inserted into them. When that artist assessed his own Suprematism, he sorted the development into three degrees: black, colourful, and white.[45] The three squares were meant to define worldviews, and show the way. Malevich considered the *Black Square* (1915) to be the first work of art that did away with the old life and world and opened a new one, it was an ikon of the future, and ikons were meant to be an embodiment of God. At the same time, the black square was meant to be the definition of economy, the fifth dimension of art. *Red Square / Painterly Realism of a Peasant Woman in Two Dimensions* (1915, Russian State Museum, St. Petersburg) was meant to be associated with the Russian Revolution, with the flames that consumed the old world. Meanwhile, *Suprematist Composition: White on White* (1918, MoMA, New York) was to symbolize pure universalist form, humanity's perfection and the future's spirituality. Sikora recontextualizes the Malevichian squares, this time unsubtly, directly, impactfully, contrastingly: a white star drawn in the surface of the white square, and red star carved into the interior surface of the red square are crossed out by a growing black square, the black star in the black square are crossed out with a blue-and-yellow Ukrainian diagonal.

While in previous variations on Malevich and other members of the Constructivist avant-garde were freer paraphrases and variations, here Sikora's adoption of Malevich is complete, as though he has erased the distance and identified with him, becoming a double entity, Malevich/Sikora. But while Sikora the person passionately, actively identifies with the

[42] MOJŽIŠ, J.: O Ukrižovanom kríži Rudolfa Sikoru a trochu aj o symbole (kríža). In: *Romboid*, Year XLI, 2006, no. 9, pp. 66-72.

[43] *Malevičov odkaz Stalinovi a Putinovi (Kruh, Kríž, Štvorec).* 2024–2025. Acrylic on canvas and wood, 160 × 160 cm. Courtesy of the artist.

[44] *Malevičov odkaz Stalinovi a Putinovi*: *Biely štvorec*, Červený štvorec, Čierny štvorec. 2025. Acrylic on canvas and wood, à 160 × 160 cm. Courtesy of the artist.

[45] MALEVICH, K.: *Suprematizm, 34 risunka.* Vitebsk 1920. See Note 17, ČEPAN, O., pp. 302-303.

contribution and ethos of his fellow artist, Sikora the artist chooses divergent strategies, manifesting himself in a superpersonal manner: a sectional, laconic, purely geometric and monochromatic form, that has its own memory and historicity, both cultural and otherwise. However, a slight displacement of signs changes the whole context and meaning of the piece. Malevich predicted the "end of painting", which has not taken place even after many portents of the death of painting. According to Arthur C. Danto, American philosopher and theoretician, the creator of the phrase the "end of painting": "Abstraction was the meaning of history, considered as a process, in the narrative of modernism: it was a necessity. In post-historical art it is but a possibility, something one can do if one cares to do it. So it is possible to infuse abstract paintings, even paintings of stripes, with the deepest moral and personal meanings…"[46] Let us add political meanings here, which are also personal. Sikora emerges from his previous non-objectivity, from the zero point, from nothing… to where? Perhaps to take a position, to news of the world, to call for change. It begs the question: if Malevich were working today, would he be above politics? Or would he give his Supremus a political stamp, as Sikora did? Malevich's project of paintership was universalist, visionary, and it looked to the future. That future is here and it is likely quite different than the one Malevich hoped for. Once again, art likely won't change that, as we know from history, and yet artists must try for change, regardless.

[46] DANTO, A. C.: *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*. Princeton 2014, p. 149. First edition 1997.

Sikorov Malevič – za Malevičom

Katarína BAJCUROVÁ

„Áno, cítim, že Kazimír Malevič je teraz so mnou!“ [1]
Rudolf Sikora, 2024

Využívanie umeleckých diel predchodcov umelcami z iných sociokultúrnych kontextov či historických období je prinajmenšom veľmi stará a overená stratégia umeleckej tvorby, o ktorej bolo napísaných množstvo kníh a vedeckých štúdií. V dejinách a teórii umenia sa pre tento súbor postupov a procesov (metódu) vžilo niekoľko termínov, a to hlavne citácia a apropriácia – privlastnenie.[2] K intenzívnemu presadeniu sa a uplatneniu týchto metód došlo v umení 20. storočia, ktoré relativizovalo pojem originality umeleckého diela (Walter Benjamin), smrti subjektu a smrti autora (Michel Foucault, Roland Barthes), a na druhej strane legitimizovalo slobodu umeleckého prejavu. Privlastňovanie cudzích diel sa tak mohlo diať viacerými cestami a spôsobmi – umelec mohol dielom iného umelca narábať voľne, neortodoxne, inovatívne, bez predsudkov a ohraničení: „Legitímne alebo nelegitímne privlastnená vec, idea, téma, príbeh mohli pritom nadobudnúť v umeleckom diele formu citácie, kópie, kompilácie, plagiátu, interpretácie, reinterpretácie, parafrázy, paródie, irónie, travestie, simulácie…“[3] etc.

Predmetom tejto prípadovej štúdie je malevičovské „privlastňovanie“ Rudolfom Sikorom (1946), významným slovenským konceptuálnym umelcom, ktorý okrem iného tiež maľuje, hoci inak,[4] a to interpretácia maliarskeho cyklu *Malevičov odkaz Stalinovi a Putinovi* (2024 – 2005). Pôjde o modelovú interpretáciu diel inšpirovaných Kazimírom Malevičom, tak v kontexte tvorby autora, jeho osobného a tvorivého *curriculum vitae*, ako aj v spoločenskom kontexte, do ktorého Sikorovo malevičovské privlastňovanie programovo cieli. Novým spôsobom ho „prepisuje“, zvýznamňuje, intertextualizuje a aktualizuje, k dielam sa tak pripája aj určitá pridaná hodnota, aktívne fungovanie nielen v umeleckom, ale aj v sociálnom

[1] SIKORA, R.: Malevičov odkaz Stalinovi a Putinovi. In: *Galéria: Gallery 19 2020 – 2024: Výročný katalóg/ Annual Catalogue*. Bratislava 2025, s. 199.

[2] V slovenskom kontexte sa problematikou zaoberala: GERŽOVÁ, J.: Citácia v slovenskej maľbe I., II. In: *Výtvarný život*, 1989, č. 2, s. 11 – 16, č. 6, s. 10 – 16; ďalej GERŽOVÁ, J. (ed.): *Slovník svetového a slovenského výtvarného umenia druhej polovice 20. storočia*. Bratislava 1999; ŠTOFKO, M.: *Od abstrakcie po živé umenie: Slovník pojmov moderného a postmoderného umenia*. Bratislava 2007. Pozri tiež: YOUNG, J. O.: *Culture Appropriation and the Arts*. Oxford 2008; EVANS, D. (ed.): *Appropriation: Documents of Contemporary Art*. London 2019, etc.

[3] ŠTOFKO 2007 (v pozn. 2), s. 23.

[4] Rudolf Sikora (1946) je síce tvorcom s konceptuálnym rodokmeňom, avšak zasiahol do viacerých oblastí vizuálneho umenia a v jeho tvorbe je viacero silných maliarskych období. Vyštudoval monumentálne maliarstvo na Vysokej škole výtvarných umení v Bratislave u prof. Petra Matejku (1963 – 1969), neskôr sám na VŠVU pôsobil ako profesor (1990 – 2004) a v pedagogickej činnosti pokračoval na Fakulte umení Technickej univerzity v Košiciach (do 2011), z jeho ateliérov vyšiel celý rad osobností súčasnej slovenskej maľby: Robert Bielik, Bohdan Hostiňák, Denisa Lehocká, Marko Blažo, Dorota Sadovská, Lucia Dovičáková, Boris Sirka etc., viacerí z nich patrili medzi finalistov a laureátov súťaže Maľba VÚB, kde bol tiež členom poroty. K maľbe: BESKID, V.: Rudolf Sikora. In: RUSINOVÁ, Z. (ed.): *Maľba SK*. Bratislava 2022, s. 210 – 217. Beskid Sikoru označuje za „‚heretika‘ maľby s konceptuálnymi východiskami“. Ibidem, s. 211.

a politickom organizme súčasného Slovenska, kde sa umeniu z najvyšších miest upiera schopnosť politického postoja, spoločenskej angažovanosti. Takpovediac *tu a teraz* si toto gesto zaslúži zaznamenanie a porozumenie.

Kazimír Malevič (1879 – 1935),[5] zakladateľ suprematizmu, patrí k ikonickým postavám dejín moderného umenia a je (popri Marcelovi Duchampovi) vari najcitovanejším a najinterpretovanejším umelcom 20. storočia,[6] ale azda i dejín umenia vôbec. Umelec, o ktorého národnú a kultúrnu príslušnosť sa už dlhšie vedú intenzívne „dekoloniálne" spory[7] medzi Ruskom, Ukrajinou a Poľskom, sa narodil na Ukrajine poľským rodičom, pôsobil na Ukrajine (Kyjiv), v Bielorusku (Vitebsk) a v Rusku (Kursk, Moskva, Petrohrad), najprv v rámci Ruského impéria, neskôr v Sovietskom Rusku. Stal sa profétom revolučných avantgárd, veľkú časť svojho diela realizoval v Rusku, kde sa stal z aktívneho zástancu a budovateľa novej proletárskej kultúry a jej inštitúcií napokon obeťou stalinskej diktatúry. Predtým, ako sa z neho stal zapálený zástanca nepredmetného umenia, prešiel vývojom od „roľníckej" insity cez impresionizmus, secesiu a rané modernistické smery, expresionizmus, kubizmus či kubofuturizmus. Predstupeň premeny jeho tvorby možno nájsť v prácach pre scénické riešenie futuristickej opery Michaila Matʼušina *Víťazstvo nad slnkom* (1913), kde sa v nákresoch prvýkrát objavil motív čierneho štvorca. Spomínaná premena sa odohrala vo vzájomnom dialógu s inými autormi, „zaumnými" básnikmi Alexejom Kručonychom (autor libreta k spomínanej opere) a Velemirom Chlebnikovom, výtvarníkom Ivanom Kljunom a ďalšími. Prvý *Čierny štvorec* (známy aj pod názvom *Čierny štvorec na bielom pozadí*, 1915, sú známe aj neskoršie verzie), „nulový bod maľby", vystavil spolu s inými dielami na *Poslednej futuristickej výstave 0,10* v Petrohrade v decembri toho istého roku. Bol zavesený v rohu miestnosti spôsobom, ako sa v ruských domácnostiach vešali ikony, v susedstve ďalších diel pozostávajúcich zo štvorcových, obdĺžnikových, trojuholníkových tvarov nemodulovanej farebnosti levitujúcich na bielych plochách. V tom čase začal Malevič svoj objav nového bezpredmetného umenia – suprematizmu – zdôvodňovať aj teoreticky vo viacerých manifestoch a spisoch. Umenie malo skoncovať s minulosťou a so všetkými predchádzajúcimi tradíciami, bolo vnímané ako nové náboženstvo, cez ktoré umelci radikálne zmenia svet. Malevič ako viacerí iní avantgardisti svoju výtvarnú, pedagogickú a organizačnú činnosť prakticky nasmeroval k budovaniu nového spoločenského poriadku zrodeného v Rusku Októbrovou revolúciou roku 1917. S nástupom Stalina k moci sa kultúrno-politický kurz začal od 30. rokov 20. storočia meniť smerom k presadeniu metódy socialistického realizmu a Malevič, ako aj ďalší protagonisti avantgardy, prežíval prenasledovanie zo strany mocenských štruktúr štátu a v tvorbe sa znovu otočil k mimetickému maľovaniu.

Paradigmatickú úlohu v západnom príbehu dejín umenia mu určilo niekoľko faktov, keď Malevič roku 1927 vycestoval do Varšavy a Berlína, kde usporiadal výstavy a v edícii Bauhausu vyšiel nemecký preklad

[5] O Malevičovi a „ruskej či sovietskej" avantgarde existuje mimoriadne rozsiahla bibliografia v západnej (euro-americkej) a východnej (ruskej, ukrajinskej, poľskej) histórii umenia. Kým na Západe bol Malevič spracovávaný a publikovaný priebežne od konca 20. rokov, v Sovietskom zväze bol zakázaný, výskumy mohli byť zverejnené až po nástupe perestrojky od konca 80. rokov. V 90. rokoch sa malevičovské bádania začali prepájať v spoločných projektoch: boli usporiadané prvé veľké retrospektívy umelca (Št. Tretiakovská galéria, Moskva, 1988; Št. ruské múzeum, Petrohrad: Stedelijk Museum, Amsterdam, 1989), spracované súkromné zbierky, vydaný a doplnený *catalogue raisonné*, texty K. Maleviča, jeho korešpondencia i spomienky súčasníkov. V súčasnosti vojna na Ukrajine a aktuálna politická situácia spoluprácu s Ruskom znemožnili. Z najnovších prác na ruskej strane pozri: SIDORINA, E.: *Kazimir Malevič i jego proročestvo o „novom bytii"*. Moskva 2021.

[6] Vplyv Maleviča na moderné a súčasné umenie hodnotilo viacero výstav, napr.: *Advantures of the Black Square: Abstract Art and Society 1915–2015*, Whitechappel Gallery, Londýn (2015); *Kvadrat i prostranstvo*, GES-2, Moskva (2024).

[7] AKINSHA, K. – DENYSOVA, K. – KASHUBA-VOLVACH, O. (eds.): *In the Eye of the Storm: Modernism in Ukraine, 1900 – 1930s*. London; New York 2022. Rovnomenná výstava zostavená z ukrajinských zbierok iniciovaná Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid (2022 – 2023) sa konala vo viacerých európskych inštitúciách: Östereichische Galerie Belvedere, Viedeň (2024), SNG, Bratislava (2024/časť secesia), Royal Academy, Londýn (2024/časť modernizmus). Ďalej pozri: TUROWSKI, A.: *Malewicz w Warszawie: Rekonstrukcje i symulacje*. Krakov 2004*; Ukrainski modernizm: Ukrainian Modernism 1910–1930*. Kyiv 2006; FILEVSKA, T. (ed.): *Kazimir Malevich: Kyiv Aspect*. Kyiv 2019 etc.

jeho textu *Nepredmetný svet*.[8] Zhodou zrejme politických okolností bol prinútený vrátiť sa do Sovietskeho zväzu, pričom cca 70 diel spolu s časťou písomného archívu zanechal v zahraničí; veľká časť z nich sa po rokoch cez rôzne majetkovo-právne peripetie dostala do Stedelijk Museum v Amsterdame.[9] Navyše sa jeho odkaz legitimizoval cez široké medzinárodné rozšírenie geometrickej abstrakcie medzi dvoma vojnami až po jej novšie povojnové odnože, ako boli hnutia v rámci novej citlivosti, minimalizmus, svetelné umenie, hard edge etc. (sám Malevič pojem abstrakcia – abstraktné umenie nepoužíval, pretože k svojim bezpredmetným formám, ako tvrdil, nedospel abstrahovaním prírody). Pre nás je dôležité uvedomiť si, že pre umelcov a umenie v krajinách – satelitoch Sovietskeho zväzu, na východ od železnej opony, ktorá po druhej svetovej vojne rozdelila Európu, sa okrem už spomínaného imanentného umeleckého radikalizmu stal dôležitým aj iný – primárne politicky značený odkaz.[10] Vyplynul z tragického rozporu Malevičovho života a tvorby:[11] z problematiky zapojenia nového „revolučného" umenia i jeho samého do služieb budovania komunistickej spoločnosti, režimu, ktorý dnes pokladáme za zločinecký.

Sikorova cesta k uchopeniu Maleviča mala niekoľko časových etáp, mediálnych, významových a intertextuálnych rovín. Prvýkrát po motíve Malevičovho *Čierneho štvorca* (1915, Tretiakovská galéria, Moskva) siahol vo fotografickom cykle *Antropický princíp* (1983 – 1985), kde využil röntgeny vlastnej hlavy a ruky, cez ktoré premietal hviezdnu oblohu. Vtedy sa v jeho tvorbe po prvýkrát objavil čierny štvorec, emblematický motív suprematizmu postavený naproti vlastnej lebke z profilu, inde zas hlavu prekryl – „zaslepil" štvorcom a skombinoval s kostrou ruky, negatív s pozitívom. Sám seba (a človeka ako takého), esenciu svojho (a nielen svojho) vnútorného vesmíru tu nekonfrontoval s ničím menším ako s univerzom, ktoré nás obklopuje, a určil mu svoju – ľudskú – mieru. Osobné využil na sprostredkovanie a vyjadrenie niečoho všeobecného, nadosobného, čoho zástupným symbolom bol práve motív *Čierneho štvorca*,[12] ktorý sa mal v jeho ďalšej tvorbe viackrát v rôznych podobách ešte objaviť. V prípade tohto cyklu však šlo vari o jediné využitie malevičovského motívu u Sikoru v jeho pôvodnom – transcendentálnom zmysle.

Rudolf Sikora[13] je tvorcom, ktorý vyrástol z konceptuálneho myslenia, vstrebával podnety dematerializácie, novej citlivosti a neskôr aj postmoderného myslenia. V jeho tvorbe sa striedali silné maliarske obdobia s tvorbou v iných médiách (kresba, grafika, objekt, inštalácia), hlavne však práca s médiom fotografie. Debutoval na prelome 60. a 70. rokov 20. storočia a ako jeden z prvých v bývalom Československu sa začal zaoberať ekologickou problematikou, neskôr jeho uvažovanie o jedincovi a civilizácii dostalo kozmologický rozmer. Už vtedy patril k viditeľným postavám vtedajšej výtvarnej scény a len nepriaznivé politické udalosti a situácia, ktorá nastala po vstupe vojsk Varšavskej zmluvy do

[8] *Kasimir Malevich: Die gegendstandslose Welt*. Bauhausbücher 11. Zost. W. Gropius, L. Moholy-Nagy. München 1927.

[9] *Malevich: Catalogue raisonné of the Berlin exhibition 1927, including the collection in the Stedelijk Museum Amsterdam; with a general introduction to his work*. Amsterdam 1970. Pozri tiež pozn. č. 25.

[10] Fenomén Maleviča výrazne zasiahol východoeurópske umenie, okrem toho, že priamo ovplyvnil mnohé stratégie umelcov, jeho diela boli mnohonásobným predmetom apropriácie v celej škále prístupov a významov, za všetkých spomeňme tvorbu osobností „druhej" avantgardy ako Fransisko Infante, Hugo Demartini, Dalibor Chatrný, Mladen Stilinović, Goran Djordjevič, Géza Perneczky, Dora Maurer, Istvan Nádler, Modré nosy/Blue Noses – Vjačeslav Mizin, Alexander Saburov etc. Pozri k tomu tiež výstavy: *Malewicz w Polsce*, Galeria Arsenał, Białystok (2004), *5 x Malewicz*, Galeria Filak, Varšava (2016); *Metamorphoses of the Black Square: Interpretations of Malevich's Work in Estonian Art*, KUMU, Tallin (2015); *Myšlienky o čiernom štvorci/Gondolatok a fekete négyzet korul*, Vasarely Múzeum, Budapešť (2015) etc.

[11] Vzťahom umenia a politiky, aj na príklade Malevičovho diela, sa v poslednom čase radikálne zaoberal: MIKŠ, F.: *Rudý kohout Picasso*. Brno 2015.

[12] Sikora nebol jediný zo slovenských vizuálnych umelcov, kto siahol po malevičovských motívoch. Ďalšími boli Peter Bartoš, Stano Filko, Michal Kern, Dezider Tóth/Monogramista T. D., Peter Rónai etc. Bližšie katalóg výstavy v Galérii umenia v Nových Zámkoch: MARKUSKOVÁ, H.: *Za Maleviča*. Nové Zámky 2000.

[13] Bližšie: MUSILOVÁ, H. (ed.): *Rudolf Sikora: Sám proti sebe/Against Myself*. Praha 2006; BAJCUROVÁ, K. (ed.): *Rudolf Sikora: Sám s fotografiou/Alone with Photography*. Bratislava 2016, 2017[2].

Československa v auguste 1968, mu zabránili vo väčšom medzinárodnom rozlete. Čoskoro sa ocitol medzi umelcami tzv. neoficiálnej scény, ktorí, keďže sa nepodvolili kultúrnopolitickým požiadavkám režimu, boli vylúčení z výtvarného diania. Napriek tomu si aj v tomto neslobodnom období zachoval pocit vnútornej slobody a sústredene sa venoval tvorbe. Po silnom ranom maliarskom vzostupe, keď maľoval veľkorozmerné náznakové krajiny a plochu obrazu modeloval reliéfnym prvkom a dotváral nájdeným objektom (*Kamenná krajina*, 1967 – 1968; *Múr/Pocta Janovi Palachovi*, 1968, Art Fond Collection; cyklus *Topografie*, 1970), nastal obrat.[14] Od začiatku 70. rokov sa zaslúžil o formovanie novej vizuálnej syntaxe, ktorá zodpovedala rôznym stupňom „odhmotnenia" umeleckého diela[15] – mohlo dostať podobu akcie, objektu, textu, diagramu, plánu, mapy alebo fotografie. Svoje idey formuloval často do úsporných, ale úderných a zrozumiteľných pojmov, kde obrazovú informáciu neraz sprevádzal text.

Kurátorovi Matthewovi S. Witkovskému z Art Institute of Chicago vizuálna poetika raných Sikorových projektov (*Zem sa nesmie stať mŕtvou planétou*, 1971 – 1972, Art Institute Chicago; *Rezy civilizáciou*, 1972, Roman Fecik Gallery; *Výkričník*, 1974, Art Institute Chicago) pripomenuli vizuálne štatistiky a piktogramy raných sovietskych plagátov – *izostatov*.[16] IZOSTAT bola skratka pre Všezväzový inštitút obrazovej štatistiky sovietskeho stavebníctva a priemyslu z 30. rokov, ktorý publikoval rozmanité, paradoxne moderne cítené diela „informačnej" grafiky. Navyše podľa neho Sikora svojou „deklaratívnou typografiou", preferovaním červenej, čiernej a bielej už vtedy – dodajme, že vtedy ešte skôr podvedome – nadviazal na sovietsky konštruktivizmus. Poetika novej geometrie, neokonštruktivizmu mu musela byť blízka, veď tieto tendencie súhrne označené pojmom nová citlivosť prežívali v druhej polovici 60. rokov aj v Československu svoj rozvoj,[17] kým ich nezastavila normalizácia.

Vizuálna poetika v niečom súzvučná s konštruktivistickou avantgardou sa paradoxne v 70. rokoch u Sikoru objavila v jedinom, ale kľúčovom maliarskom cykle tohto obdobia, keď raný záujem o ekológiu prepojil s kozmológiou. Nikdy mu neboli ľahostajné nielen osudy planéty Zem, ale ani spoločnosti, v ktorej žil; vedomie priam „planetárnej zodpovednosti" sa stalo typické pre jeho tvorbu. Symbolom vývoja civilizácie a spoločnosti sa preňho stal obrazec pyramídy. Útvar pôvodne posmrtného obydlia vladára sa preňho – paradoxne – stal symbolom nášho živého „domu", modelom fungovania ľudskej society. V maliarskom triptychu *Pyramída… Civilizácia… Diagramy…* s podtitulom *Nový krásny svet…!*, 1976, SNG) odkazoval na názov antiutopického románu Aldousa Huxleyho Brave New World z roku 1932, ktorý v ňom podal temno-absurdnú verziu konca civilizácie. Tehličky pyramídy boli tentoraz – tendenčne? – červené a do každej je vyrazené slovo BUDÚCNOSŤ, niekde zrkadlovo otočené. Červená je ikonická farba komunizmu, je to farba krvi bojovníkov, ktorí padli (alebo boli popravení?) v mene jeho víťazstva. Krásna a svetlá budúcnosť – v ruštine *buduščeje*, akokoľvek abstraktná, bola zaklínadlom nielen umelcov, ale hlavne ideológov sovietskeho režimu. V druhej maľbe triptychu sia-

[14] Rudolf Sikora spolu s Viliamom Jakubíkom zorganizovali v jeho dome na Tehelnej ul. 32 v Bratislave *1. Otvorený ateliér* (19. 11. 1970), ktorý predznamenal nástup dematerializačných tendencií v slovenskom umení. Bližšie: SIKOROVÁ, E.: Nástup jednej generácie. In: *1. Otvorený ateliér*. Zost. M. Mudroch, D. Tóth. Bratislava 2000, s. 10 – 30; ČARNÁ, D. (ed.): *1. otvorený ateliér 1970 – 2020*. Bratislava 2020.

[15] HRABUŠICKÝ, A.: *U.F.O. Umenie fantastického odhmotnenia/ Art of Fantastical Dematerialization*. Bratislava 2024.

[16] WITKOVSKY, M. S.: Zem sa nesmie stať mŕtvou planétou/ The Earth Must Not Become a Dead Planet. In: BAJCUROVÁ 2016, 2017[2] (v pozn. 13), s. 20 – 24.

[17] Jedným z teoretikov hnutia novej citlivosti bol historik umenia Jiří Padrta, ktorého Sikora osobne poznal. Zaoberal sa historickými prameňmi tohto hnutia, zvlášť štúdiom diela K. Maleviča, ktoré poznal z autopsie v Moskve (1965), aj keď Malevič bol v Sovietskom zväze zakázaný, nakrátko sa zo zabudnutia vynoril v 60. rokoch, počas tzv. „ottepeli". PADRTA, J.: *Kazimir Malevič a suprematizmus*. Ed. F. Šmejkal, Praha 1996 (rukopis z pozostalosti vyšiel až posmrtne). Na Slovensku a v Čechách boli publikované texty umelca: MALEVIČ, K.: *O nepredmetnom svete: State 1915 – 1922*. Ed. O. Čepan. Bratislava 1968; *Kazimir Malevič: Reakční žonglérství (suprematistické zrcadlo): (texty k bezpředmětnosti)*. Ed. T. Glanc. Praha 1997. Na Slovensku sa reflexii konštruktivistickej avantgardy (V. Tatlin, K. Malevič) od 60. rokov venoval Oskár Čepan. ČEPAN, O.: *Oskár Čepan a výtvarné umenie*. Eds. M. Zervan, N. Lacko. Bratislava 2018.

hala červená budúcnosť len do polovice pyramídy, ďalej bolo už iba prázdno… a pod ňou pyramída, v ktorej sa slovo budúcnosť odrážalo v negatíve a čierna zafarbila vrchol. Predpovede sa nesplnili, to bola skutočná budúcnosť, do nej napredujeme… Úniky do vesmíru, kozmické motívy a kozmologické metafory sa v tom čase objavili v tvorbe viacerých slovenských tvorcov, ako boli Stano Filko, Július Koller, Alex Mlynárčik, Juraj Bartuzs a ďalší, ktorí takto, aspoň fiktívne, chceli utiecť z normalizačnej „nehybnosti", z neutešenej socialistickej reality. Obdobne v Sovietskom zväze sa poetika „kozmizmu" objavila v tvorbe viacerých predstaviteľov moskovského konceptualizmu, u Ilju Kabakova či Erika Bulatova.[18] Kozmologické vízie ich však často – tak ako Rudolfa Sikoru – vracali späť do skutočnosti a k pozemským problémom.

Prológom k apropriácii Maleviča bolo ďalšie silné maliarske obdobie spadajúce do druhej polovice 80. rokov, keď nastal v jeho tvorbe „postmoderný" maliarsky obrat. Niesol sa v znamení spolupráce s mladou generáciou; roku 1988 vznikla skupina Syzýgia, ktorej členmi boli mladí maliari Gabriel Hošovský, Martin Knut, Miloš Novák a ich starší kolega Rudolf Sikora.[19] Vtedy vytvoril veľkú skupinu monumentálnych malieb: *Rozbitý kríž I.-III.* (1988)[20]; *3 z 2,85 × 1033 možností prestavby* z cyklu *Syzýgia* (1988, Galerie B. Rejta, Louny); *Zrezaná mohyla* (diptych 1988; 1988 – 1989, SNG); *Ukrižovaná mohyla/In memoriam František Šmejkal* (1988 – 1989); *Niekoľko miliónov možností rozpadu mohyly* (1988 – 1989, Art Fond Collection); *Odmocnenie tmy* (1989, SNG) etc. Prišiel vtedy s vlastnou originálnou verziou postmodernej maľby, narábal tu so svojím typickým konceptuálnym repertoárom znakov – hviezda, šípka, kríž, ktoré podrobil veľkorysej maliarskej, expresívnej, gestickej a zároveň významovej transformácii – rozpadu. Tak symbolicky vnímal štádium vývoja „reálneho socializmu", v ktorom žil a o zmenu ktorého sa svojimi aktivitami vytrvalo pokúšal. „Sikora nevzal tuto změnu pouze na vědomí, ale prožil ji jako osobnou proměnu. Jeho verze nejistoty současného čtení kulturních znaků má nakonec podobu osobního stotožnení s vyprázdněnými a znovu zkonstruovanými symboly rané malevičovské avantgardy (stracený původ). Dává jim jiné dočasné umístění, doslova je nese na svých ramenou a pronáší je různými teritorii, na která se rozpadla globální kultura."[21] A ako dodáva kurátor jeho retrospektívnej výstavy v Národnej galérii v Prahe (2006) a v Slovenskej národnej galérii (2008) Aurel Hrabušický: Sikora „sa stále pohybuje na pohrebisku avantgárd (…) Demonštruje, ako sa dá pokračovať v príbehu aj po jeho konci, a naďalej nám predvádza scény z posmrtného života moderny".[22]

Nadosobnou skutočnosťou, avšak so silným osobným rozmerom, ktorá na roky determinovala Sikorovo umelecké myslenie, sa stala jeho osobná skúsenosť s „česko-slovenskou" revolúciou a tiež naliehavá vnútorná potreba vyrovnať sa s ňou aj v tvorbe. Patril k iniciátorom a aktívnym účastníkom Nežnej revolúcie v roku 1989,[23] ktorá priniesla pád komunistického režimu v Československu. Nikdy neskrýval svoje sklamanie z nenaplnených ideálov revolúcie i z toho, kam sa na Slovensku uberal politický vývoj.[24] Spoločenský aktivizmus bol vždy prirodzenou stránkou jeho osobnosti, a tak našiel uplatnenie vo viacerých apelatívnych dielach. Práve

[18] GROYS, B.: *Gesamtkunstwerk Stalin: Rozpolcená kultura v Sovětském svazu: Komunistické postskriptum*. Praha 2010.

[19] ŠEVČÍKOVÁ, J. – ŠEVČÍK, J. – HRABUŠICKÝ, A. – DERNER, M. (eds.): *Syzýgia*. Bratislava 2017.

[20] Vystavené na rovnomennej výstave Museum Liaunig, Neuhaus/Suha, 2025; HAĽÁK, M.: *Terra incognita: Art expedition to an unknown neighbouring land – Czechoslovak art between 1948–1989 in dialogue with Liaunig Collection*. Neuhaus 2025.

[21] ŠEVČÍKOVÁ 2017 (v pozn. 19), s. 12 (text z roku 2009).

[22] HRABUŠICKÝ, A.: *Rudolf Sikora: Sám proti sebe/Against Myself*. Bratislava 2008, s. 11.

[23] Z iniciatívy R. Sikoru bolo zvolané stretnutie do Umeleckej besedy 19. 11. 1989, kde následne vznikla Verejnosť proti násiliu, Sikora sa vo VPN priamo politicky angažoval, na jar 1990 však z politiky odišiel. Bližšie: Sikora, R.: Jedna správa o dvoch dňoch z môjho života. In: *Umelecká beseda na križovatke dejín*. Zost. L. Snopko. Bratislava 2009, s. 64 – 67.

[24] K spoločensko-politickému aktivizmu pozri obsiahlu *oral history*: JAŠEK, P. – PÁLFFY, J.: „Vonku zúril socializmus, no my sme boli v sebe slobodní!" Rozhovor s predstaviteľom neoficiálnej výtvarnej scény a spoluzakladateľom Verejnosti proti násiliu Rudolfom Sikorom. In: *Pamäť národa*, roč. XII, 2016, č. 2, s. 85 – 111.

v 90. rokoch sa v jeho tvorbe objavil nový okruh inšpirácií, obrátil sa k odkazu ruskej avantgardy, hlavne k dielu Kazimíra Maleviča.[25] Ako spomínal, priamym podnetom bola návšteva expozície s Malevičovými dielami začiatkom 90. rokov v Stedelijk Museum v Amsterdame,[26] neskôr videl v Nemecku viaceré výstavy revolučných konštruktivistických avantgárd.[27]

Sikoru vtedy nezaujala primárne metafyzika bezpredmetnosti, absolútnosť či mysticizmus Malevičovho novátorského činu, ale doba a spoločnosť, v ktorej avantgarda fungovala a chcela zmeniť, prebudovať svet podľa svojich predstáv a ideálov. V rokoch 1994 až 1996 vznikla séria prác nazvaná *Malevičov hrob*, resp. *Hrob suprematistov*, ale pyramídy, mohyly, hroby, ohmatávané vlastnými rukami, by sme uňho našli, ako bolo spomenuté, už skôr. Vrátil sa ku „klasicky" ponímanej maľbe, objavili sa v nej voľné odkazy, asociácie, variácie, pseudocitáty a citáty Malevičových diel, ako aj iných predstaviteľov ruskej avantgardy, medzi nimi aj El Lisického. Keďže pracoval s dedičstvom cudzích umeleckých diel, viacerí mienkotvorní kurátori – Jiří Valoch, Aurel Hrabušický, Jiří Ševčík[28] – ich označili za postmoderné. Sikora si z nich vyberal jednotlivé prvky, voľne s nimi narábal, varioval a prispôsoboval si ich vlastnému zámeru. Kompozície centricky drží motív kríža, z ktorého do diaľav vystreľujú, letia kreslené suprematistické a konštruktivistické formy a ich sústavy (*Hrob suprematistu II./In memoriam Karel Kryl*, 1993 – 1994, Zbierka Linea; *Malevičov hrob I.*, 1994, Galerie Klatovy/Klenová). Reprezentatívnym dielom z tejto série je *Malevičov hrob VI.* (1994/2005, Danubiana Meulensteen Art Museum). Základom symbolického – nezobrazujúceho a nefiguratívneho portrétu umelca je tu štylizovaná červená silueta ruského pravoslávneho kríža, vpísaného do abstrahovaného oválu tváre a rovnoramenného malevičovského kríža na čiernom podklade – aj tu bol východiskovou ideou opakujúci sa motív na Malevičových kresbách (*Suprematizmus*, po 1920, Stedelijk Museum, Amsterdam). V rozsiahlej sérii *Hrob pre Maleviča* (1996 – 1998) zas skúšal asociatívne vyhmatať a „ohmatať" jeho zástupný hrob vlastným telom. Paradoxne, až roku 2009 sa v Moskve dozvedel kuriózny fakt z umelcovho životopisu, že nie je známe, kde je presne pochovaný; poznamenajme, že jeho pohreb sa niesol v suprematistickom duchu a náhrobok – biela kocka s čiernym štvorcom v Nemčinovke pri Moskve bol neskôr zničený.

Sikora patrí k tomu typu tvorcov, a dnes je ich už akosi málo, ktorí s totálnym osobnostným nasadením berú na svoje plecia kríž civilizačných a spoločenských problémov ľudstva. A neprestáva pre ne hľadať silné, aj keď dnes už trochu stemnené a pochmúrne vizuálne metafory. Vždy sa javil ako nebojácny burič, potenciálny tribún, k čomu ho predurčovala nad priemer čnejúca postava obdarená burácajúcim hlasom a priam nevyčerpateľnou energiou. Keď ho začiatkom 90. rokov uchvátil Kazimír Malevič a „ruské" revolučné avantgardy – dnes sa dekoloniálne polemizuje, nakoľko boli naozaj „ruské", keďže v nich boli zainteresovaní umelci rôznych národností – osobnosti ako El Lissickij, Vladimir Tatlin, Ilja Čašnik, Nikolaj Suetin, Alexander Rodčenko a ďalší, podnietilo ho to hlavne k úvahám o často tragických dôsledkoch sociálnych utópií na ľudské životy a spoločenské systémy. Istým spôsobom bokom ostala „bezpredmetná" filozofia,

[25] Celý tento okruh inšpirácií ruskou avantgardou hodnotila dvojvýstava El Lissického a R. Sikoru organizovaná Danubiana Meulensteen Art Museum v spolupráci s Van Abbemusem v Eindhovene, 2019. BAJCUROVÁ, K. (ed.): *El Lissitzky & eR Sikora*. Bratislava 2019.

[26] Na jar 1989 sa v Stedelijk Museum v Amsterdame konala výstava, ktorá prvýkrát spojila západné a východné zbierky Malevičových diel (pozn. č. 4) a predstavila na Západe dovtedy nevidené diela z ruských zbierok. Sikora túto výstavu ešte nemohol vidieť (ako nepriateľ režimu nemal pas), cestovať na Západ mohol až po novembri 1989, dovtedy mohol vidieť iba časť vystavenú v stálej expozícii. Rozsiahla medzinárodná prezentácia Malevičových diel bola znovu pripravená v Stedelijk Museum (2013) v spolupráci s Tate Modern, Londýn a Bundeskunsthalle, Bonn (2014): BOERSMA, L. – RUTTEN, B. (eds.): *Kazimir Malevich and the Russian Avant-Garde: Featuring Selections from the Khardziev and Costakis Collections*. Amsterdam; Köln 2014.

[27] *Von Malewitsch bis Kabakov: Russische Avantgarde im 20. Jahrhundert*. Die Sammlung Ludwig. Köln, 1993 – 1994 etc.

[28] VALOCH, J.: Rudolf Sikora – konceptuální myšlení v proměnách doby: Conceptual Thinking in Changing Times, s. 7 – 36; HRABUŠICKÝ, A.: Rudolf Sikora – aktivista a pozorovateľ: Activist and Observer, s. 41 – 49. In: MUSILOVÁ, H. (ed.): *Rudolf Sikora: Sám proti sebe: Against Myself*. Praha 2006; ŠEVČÍK, J.: Rudolf Sikora a jeho příspěvek ke kulturní decentralizaci v dualistické zemi. In: *Ateliér*, 2006, č. 16 – 17, s. 1.

metafyzika, mystický či náboženský aspekt Malevičovej tvorby, do popredia sa dostala funkcia diela a jeho sociálno-politický kontext. V zachovanom rukopisnom fragmente píše: „Nezaujímala ma len ich práca, – zaujímal ma aj ich životný príbeh, ich politické postoje, doba, v ktorej žili… (Keby som žil v tých rokoch, možno by som aj ja uveril, že revolúcia vytvorí priestor pre ‚nového človeka, nový život, nové umenie…'.) A rovnako by som bol ťažko sklamaný zo zneužitia aj tých najkrajších ideí. Zo zneužitia, ktoré končilo vraždením miliónov nevinných." Malevič síce zomrel prirodzenou smrťou na následky ťažkej choroby (1935), nestihli ho poslať na popravu alebo do gulagu ako mnohých iných jeho súčasníkov, no stalinský režim predsa silne poznamenal jeho záverečnú tvorbu i koniec. Pre Sikoru sa stal priam „znakovou" figúrou – a citáty jeho diel synekdochou skutočnosti ako revolúcia „požiera" svoje deti… „Irónia? Nostalgia nad veľkou utópiou avantgardy? Alebo paralely revolúcií zo začiatku a konca minulého storočia?"[29]

Na prelome storočí začal Sikora vytvárať veľkorozmerné nástenné a priestorové inštalácie a objekty – hybridné žánre, v ktorých využíval mix rôznych médií (2D maľbu, kresbu, fotografiu, digitálnu tlač, projekt v 3D reliéfoch, objektoch a inštaláciách). Dodnes sa pohybuje v akomsi medzipriestore medzi obrazom, objektom, reliéfom a inštaláciou, metaforicky povedané v „rozšírenom poli maľby",[30] kde maliarske prostriedky a maľba ako taká bola iba jednou z viacerých vizuálnych stratégií, ktoré využíval. Raz to môže byť hladká až neosobná maľba, alebo naopak, gestické maľovanie s viditeľnou stopou štetca, inokedy plochu stvárňuje priamo fyzicky – odtlačkami rúk; tiež sú situácie, keď sa maľba, resp. maliarska kresba, stáva podkladom pre digitálnu tlač alebo tlač následne maliarsky interpretuje.

Ak by sme chceli pomenovať metódu, ktorou Sikora pracoval s repertoárom malevičovských alebo suprematistických, či konštruktivistických prvkov, tak sa nám otvára niekoľko ciest a spôsobov narábania s predlohou – od apropriácie/privlastnenia, určitej formy citácie Malevičovho konkrétneho diela až k voľnému narábaniu s ním. Maleviča skôr „tlmočil", interpretoval, zväčšoval, priestorovo a objektovo definoval, vytváral nové skladby a zostavy, výsledné diela sám označoval skôr za malevičovské „napodobeniny" svojho druhu: „Zoradené a komentované mnou. Predimenzované mnou."[31] Pracuje síce s jazykom geometrie, ale zároveň ho aj prekonáva, pretože jeho cieľom je dať bezpredmetnej a pôvodne „bezobsažnej" forme obsah, posolstvo, bez ktorého si umenie nevie predstaviť. Pritom to „nejsou žádne pocty… Dnes je to zhmotněná zpytování, zkoumání, otazníky…".[32]

Do monumentálnych trojrozmerných zostáv z geometrických foriem, kvádrov, zamrežovaných kubusov, polgúľ s hviezdami a krížmi, voľne evokujúcich bezpredmetné *prouny*, *architektony* či *kontrareliéfy*, zasadzoval často vlastnú fotografickú siluetu (*Hrob pre Maleviča VI./Vpred!*, 1998 – 2000; *Hrob pre Maleviča III./Vpred!*, 1998 – 2004, Zbierka Linea; *Hrob pre Maleviča/Vpred!*, 2002 – 2005 etc.). Príznačne sám prijal na seba podobu vodcu socialistickej revolúcie – s odhodlaným pohľadom upretým k svetlým zajtrajškom a natiahnutou rukou tak, ako mu velilo jeho iné, tentoraz „leninské" *alter ego*: *Vpred!* (všimnime si priam zarážajúcu typovú podobnosť s vodcom októbrovej revolúcie, až na ten rozdiel vo výške…). Na vlastnom pleci nesie/ťahá kríž avantgardy, ktorej protagonisti skončili v marazme socialistického realizmu či v stalinských táboroch (*Vpred!/Hommage à…*, 2004 – 2006, PGU Žilina). Alebo sám seba zavesí na pomyselnú priestorovú konštrukciu podobajúcu sa šibenici – podkladom k nej sa stala Malevičova *Suprematistická konštrukcia* (1915, Št. ruské múzeum, Petrohrad), v iných dielach využil motív čierneho štvorca a premenil ho na naddimenzovaný priestorový diagram: „Dívam sa dopredu, ukazujem: Vpred!, ale predo mnou narastá čierna stena čiernej kocky, na ktorú sa čierny štvorec zmení… alebo za mnou narastá celá mašinéria čiernych štvorcov, narastajúcich a meniacich sa na trojrozmerné kubusy, a predo mnou? Nič?! Ale ja tam ukazujem…"[33]

[29] Rukopisný fragment z archívu RS.

[30] Parafráza pojmu „sochárstvo v rozšírenom poli". In: KRAUSS, R.: Sculpture in expanded Field. In: *October*, 1979, s. 30 – 44.

[31] *Rudolf Sikora*. List k výstave. Ostrava 2001.

[32] VALOCH, J.: Sikora – reflexe malevičovská a vlastní. In: *Ateliér*, roč. 15, 2002, č. 4, s. 6.

[33] Rukopisný fragment.

Kontrapunktom týchto prác využívajúcich figúru fiktívneho vodcu bolo abstraktné *Väzenie pre Maleviča* (2004 – 2006, Nadácia Ars Nova). Autor reagoval na momenty z Malevičovho života, keď bol začiatkom 30. rokov, v čase, keď sa už začínala prenasledovať avantgarda, uväznený. Vytvoril ho svojráznou syntézou architektonicko-sochársko-maliarskeho uchopenia poetiky avantgárd už nie v 2D, ale v monumentálnych 3D formách. Základom diela je myšlienka – metafora, že ak je tvorca slobodný sám v sebe, zostane slobodný, aj keby bol uväznený. Zvonka je to monumentálna a jednoduchá čierna kocka, pravidelný zamrežovaný kubus evokujúci väzenie, no keď k nemu divák pristúpi a nazrie cez mreže dovnútra, je ohromený vizuálnym zážitkom – prienikom do iluzívneho priestoru. Malevičov sen – individuálna „suprematistická bezpredmetná príroda" uzavretá do „väzenia" štyroch stien ako sám Malevič vo svojej komunistickej vlasti, ktorej ideálom slúžil… Odrazu pred našimi očami exploduje, otvára sa do nekonečna sa zrkadliaceho reťazca obrazcov bielych, červených a čiernych krížov a štvorcov, do symboliky utopického a slobodného sveta, o ktorom sníval.

Vizuálna poetika avantgardy, suprematizmu a konštruktivizmu mu vošla pod kožu a splynula s jeho osobnosťou, vnikla do jeho podvedomia, oka i ruky natoľko, že v jej znamení sa jeho tvorba rozvíja dodnes. Evidentná je už v jeho primárnom vizuálnom myslení – v kresbách a v skiciach. Sikora od začiatku myslí v obrazoch a textoch, ktoré často nezámerne, spontánne, intuitívne až nekontrolovane kladie na papier, aby ich následne začal kombinovať, pretvárať a dotvárať, a ďalej pomocou počítača „zmixoval" a upravil. Pred časom túto sféru genézy svojej obrazotvornosti a premýšľania zverejnil v cykloch *Zápisník* (tiež *Zamrežovaný zápisník*, 2014) a *Eko(ko)mix* (2018).[34] Vzniklo tak neobyčajne živé, pulzujúce, autobiografické obrazové pletivo, konceptuálne grafiti na pokračovanie nabité silnou energickosťou. Už primárne kresby majú charakteristický znakový repertoár i výraz: vidíme všadeprítomné kríže, hviezdy, šípky, mreže, pyramídy… Obraz *Zamrežovaná hviezda* (2011/2018), čiastočne tlač a čiastočne maľba, vznikol na podobnom princípe: pôvodne náhodná kresba prekrytá monumentálnou čiernou mrežou nesie v sebe znovu – nadosobné – memento všetkých totalitných ideológií a intolerancie, či už sa deje v znamení hviezdy, alebo kríža… Naposledy sa s nebývalou razanciou začal vyjadrovať k súčasnej politickej situácii na Slovensku, k nástupu neonacistickej ideológie, k potláčaniu demokracie, k deštrukcii kultúrnych inštitúcií. Viaceré protestné zhromaždenia, ktoré sa konali od zimy 2024/2025 a v priebehu jari 2025 „vyzdobil" svojím apelatívnym grafickým „dizajnom", čo môžeme vnímať ako akčné – performatívne pokračovanie jeho tvorby. Sikora provokatívnym spôsobom narába so znakovým repertoárom konštruktivistických avantgárd: v poslednom čase sa niekdajšie ikonické znaky jeho kozmológie: zrodenia * života → a smrti † transformovali do podoby zlovestných znamení: (komunistickej) hviezdy, znaku prešKrtnutia a svastiky.[35]

Diela z cyklu *Proti zlu* (2024) majú typický sikorovský vizuál pripomínajúci červeno-čiernou farebnosťou a geometrickou znakovosťou vizuál konštruktivistickej avantgardy, až na jeden detail: kým „ruským" avantgardistom bola hviezda dôverne známa, svastika – hákový kríž ako politický symbol a znak – sa ešte v 20. rokoch nedostala k slovu… Sikora v dvoch veľkorysých nástenných inštaláciách spojil znaky oboch zločineckých režimov z odstupu a pohľadu človeka 21. storočia: v prvom prípade preškrtol znaky hviezdy a svastiky vrstvené na seba (*Don't Obey in Advance/Nepoddávajme sa vopred*, 2024), keď v názve cituje amerického historika a politológa Timothyho Snydera, a v druhom prípade jednotlivé maľované objekty, komunistickú hviezdu, svastiku a hviezdu z americkej zástavy, rozpohyboval v „kinetickom" objekte ako pomyselný kolotoč ideológií

[34] Výstavy *Rudolf Sikora: Barred Notebook*, Danube Dialogs, Novi Sad, 2014; *Narcis Rudolf*, Galéria 19, Bratislava, 2017; *Rudolf Sikora: Eko(ko)mix: 50 rokov Rímskeho klubu,* GMB, Bratislava, 2018, kurátorka: K. Bajcurová.

[35] Tvorbe návrhov pre transparenty predchádzali prvé kresby z cyklu *Proti zlu* (2024), prvým podnetom bolo odvolanie riaditeľa SND Mateja Drličku a riaditeľky SNG Alexandry Kusej ministerkou kultúry za SNS Martinou Šimkovičovou, čo bol začiatok aktuálnej „normalizácie" v slovenskej kultúre. Následne obraz *Proti zlu* (*Proti baktériám zla na Ministerstve kultúry SR*) R. Sikora na akcii pripravenej s Tomášom Marušiakom 22. 8. 2024 manifestačne odniesol na Ministerstvo kultúry SR.

(*The World First! Forever!/Kolotoč ideológií*, 2025), čo bola jeho reakcia na najnovšiu politickú situáciu vo svete. Viaceré Sikorove konceptuálne práce boli v minulosti prirovnávané k politickým plagátom,[36] tie súčasné na seba zámerne berú mimikri „monumentálnej propagandy"[37] – aj Sikora nimi pokojne môže zaplniť ulice a námestia ako svojho času revoluční umelci-agitátori.[38] Nikdy mu však nešlo o propagandu ideí žiadneho režimu, ale o vyjadrenie myšlienok a presvedčenia, ktoré v sebe nosil.

Vráťme sa k najnovším interpretáciám a privlastneniam Maleviča, ktoré sú úbežníkom tejto prípadovej štúdie – k cyklu *Malevičov odkaz Stalinovi a Putinovi* (2024):[39] prvé dva triptychy Sikora vytvoril a prvýkrát predstavil na sklonku roku 2024 v Galérii 19, k výstave si sám napísal text[40] – akési osobné vyznanie, konfesiu Kazimírovi Malevičovi. V prvom triptychu priamo využil metódu takmer „doslovnej" citácie troch Malevičových diel: *Čierny kruh*, *Čierny kríž* a *Čierny štvorec* (okolo 1923, Št. ruské múzeum, Petrohrad). Zvolil tú istú veľkosť ako pri origináloch (106 × 106 cm), kompozičné rozloženie aj isté jeho nerovnosti a nepravidelnosti. Pre Maleviča mali tieto diela epigrafickú hodnotu, využil tu jednoduché – základné geometrické formy. Majú preňho sakrálny význam, tak ako prvý *Čierny štvorec* (1915)[41] bol niečo ako ikona, stelesnenie Boha, „nulová forma", symbolické nič, začiatok a koniec maliarstva. V prípade Sikorovho triptychu, ak stojíte ďalej od neho, môžete mať pocit, že sa dívate na Maleviča (repliky jeho diel?), ale keď pristúpite bližšie, niečo vás znepokojí, vyruší. Obraz sa mení na reliéf – do čiernej plochy kruhu, kríža a štvorca je vyrezaná – vnorená päťcípa komunistická hviezda, cez ktorú prechádza mohutné čierne „brvno" – diagonálna línia, ktorá hviezdu preškrtáva, popiera. Tento Sikorov zásah vidíme iba pri správnom uhle, dotyku svetla, ktorý vyrysuje, definuje nízky reliéf vo vnútri. Výsledkom je malevičovské „okno, za ktorým je temnota" (transcendentálna, mystická?), ticho, avšak to ticho je desivé, zlovestne dunivé, prehlušené znakmi, ktoré integrálne zrastajú s pôvodnými obrazcami kruhu, kríža a štvorca. Totiž znaky, ktoré Sikora vložil do Maleviča, posúvajú obrazy inam, k inému – neverbálnemu čítaniu a pochopeniu (tentokrát bez textov a slov, ako to je v jeho tvorbe zvykom). Preškrtnutá komunistická hviezda je totiž jasný sémantický, *sui generis* politický konštrukt, ktorý má nielen svoju pamäť, ale dnes aj celkom jednoznačný význam, takže ju nie je potrebné vysvetľovať. Sikora tak Maleviča obracia, metaforicky povedané, z nôh na hlavu – do jeho „bezpredmetna" vkladá predmet – ikonické znaky, teda niečo, proti čomu Malevič bojoval a od čoho sa chcel oslobodiť. Neikonografická maľba sa mení na svoj opak.

Interpretované malevičovské kríže sa od 90. rokov objavovali v Sikorovej tvorbe v rôznych zostavách a inštaláciách.[42] V druhom rovnomennom triptychu pracuje tentokrát s motívom pravoslávneho kríža, do ktorého vpisuje – krížom preškrtáva červenú hviezdu, inde ho zas vsadí do abstraktného oválu malevičovskej tváre, v treťom diele, ktoré autor neskôr z triptychu vyňal, je už adresný: štvorec s hviezdou preškrtáva geometrickým žlto-modrým „brvnom", útvarom zloženým z farieb ukrajinskej vlajky, ktorým akoby podvojne značí dielo a odkazuje

[36] Pozri publikovanú korešpondenčnú polemiku medzi Tomášom Štraussom a Jindřichom Chalupeckým z rokov 1978 a 1979: ŠTRAUSS, T.: *Slovenský variant moderny*. Bratislava 1992, s. 166 – 177.

[37] Termín A. V. Lunačarského, ktorý znamenal postavenie umenia do služieb revolučnej praxe, jeho stotožnenie s agitačnou funkciou.

[38] Porovnaj: ČARNÝ, J.: Rozhovor s Rudolfom Sikorom. In: *Jazdec*, XV., č. 56 (2/2025), s. 3 – 4.

[39] Rudolf Sikora: *Malevičov odkaz Stalinovi a Putinovi I. – III*. 2024. Akryl na plátne a dreve, à 106 × 106 cm. Art Fond Collection. Vystavené: Galéria 19 Bratislava – malá výstavná sála (25. – 29. 11. 2024), *Rudolf Sikora: Proti zlu/Against Evil*. Galéria Pálffy – Galéria Statua, Bratislava (26. 3. – 30. 4. 2025), kurátorka: K. Bajcurová.

[40] SIKORA, R.: Malevičov odkaz Stalinovi a Putinovi. In: *Galéria: Gallery 19 2020 – 2024: Výročný katalóg: Annual Catalogue*. Bratislava 2025, s. 196 – 199. Dostupné na internete: https://www.galeria19.sk/2024/rudo-sikora/.

[41] SHATSKIKH, A.: *Black Square: Malevich and the Origin of Suprematism*. New Haven 2012; MALSCH, F. (ed.): *The Black Square (Story of a Masterpiece)*. Köln 2019.

[42] MOJŽIŠ, J.: O Ukrižovanom kríži Rudolfa Sikoru a trochu aj o symbole (kríža). In: *Romboid*, roč. XLI, 2006, č. 9, s. 66 – 72.

divákovi: Malevič bol Ukrajinec, roky na Ukrajine žil a tvoril, trpel pod diktátorom a jeho Ukrajina dnes opäť trpí pod iným diktátorom, ktorý voči nej rozpútal vojnu…

Ešte ďalej problém zhmotnený v prvom malevičovskom triptychu posúva v troch veľkorozmerných nástenných objektoch: *Kruh*, *Kríž*, *Štvorec* (2024 – 2025),[43] kde zväčšil hlavné motívy zo spomínaného triptychu s autorským zásahom, reliéfom preškrtnutej hviezdy, ale „biele pozadie", „biele Nič" už neexistuje. Nie je to „neobjektívny" obraz kruhu, kríža a štvorca, sú to – objektívne – kruh, kríž a štvorec samy osebe. Sikora vynecháva fyzický rám, resp. vyrezané a maľované čierne objekty vešia priamo na bielu stenu, resp. pôvodný rámec obrazu iba nakreslí – ohraničí. Enigmatické, imanentné obsahy ho nezaujímajú, jeho vzrušujú, vlastne bytostne vyrušujú iné „veci" – zločiny proti ľudskosti. Ako kedysi bola v jeho *Čiernych dierach* (cyklus, ktorému sa venoval v 70. rokoch) sústredená celá – kozmická, univerzalistická, v pozitívnom zmysle slova sčítavaná – energia ľudstva: nadpolitická, nadnárodná, nadkonfesionálna…, tentokrát je temná energickosť týchto symbolov jednoznačne adresná, politická, obsahovo identifikovateľná, nasmerovaná *Proti zlu*, ktoré stelesňujú totalitárne a autokratické diktatúry, vraždiace režimy minulosti a prítomnosti, medzi ktorými vníma jasné paralely.

V tomto zmysle je akýmsi symbolickým resumé tohto cyklu najnovšia trojica diel z cyklu *Malevičov odkaz Stalinovi a Putinovi*: *Biely štvorec*, *Červený štvorec*, *Čierny štvorec* (2025)[44] zoradený opačne, ako bol čas vytvorenia, i s dodatočným zmyslom, ktorý do nich Malevič vložil. Keď umelec hodnotil vlastný suprematizmus, vyčlenil vo svojom vývoji tri stupne: čierny, farebný a biely.[45] *Čierny štvorec* (1915) pokladal za prvé dielo, ktoré skoncovalo so starým životom a svetom a otvorilo ten nový, bola to ikona budúcnosti a ikona nemala byť ničím iným ako stelesnením Boha… *Červený štvorec/Maliarsky realizmus vidieckej ženy v dvoch rozmeroch* (1915, Št. ruské múzeum, Petrohrad) sa snažil dať do súvislosti s boľševickou revolúciou, s plameňmi, v ktorých zhorel starý svet… *Suprematistická kompozícia: Biela na bielej* (1918, MoMA, New York) podľa neho symbolizovala čistú univerzalistickú formu, dokonalosť človeka a duchovnosť budúcnosti… Sikora malevičovské štvorce rekontextualizuje – ale už nie nebadane, ale direktne, úderne, kontrastne: bielu hviezdu nakreslenú na ploche bieleho štvorca, červenú hviezdu vyrezanú do vnútra plochy červeného štvorca preškrtáva zväčšujúcim sa, narastajúcim čiernym obdĺžnikom, pričom čierna hviezda v čiernom štvorci je preškrtnutá priamo diagonálou v ukrajinskej modro-žltej farebnosti.

Kým v predchádzajúcich variáciách na Maleviča a konštruktivistických avantgardistov šlo o viac-menej voľné apropriácie, persifláže, parafrázy a variácie, tu je jeho privlastnenie si Maleviča totálne: akoby stratil, opustil akúkoľvek dištanciu a stotožnil sa s ním, stal sa sám dvojjediným Malevičom-Sikorom. Ale kým Sikora-človek sa vášnivo slovne, s pátosom, akčne stotožňuje s údelom a étosom svojho umelca, v tvorbe volí odlišné stratégie. Sikora-umelec sa v tvorbe manifestuje nadosobným spôsobom – úsečnou, lakonickou, čistou geometrickou a monochromatickou formou, ktorá má však svoju (nielen kultúrnu) pamäť, historicitu. Nepatrným znakovým posunom sa však radikálne mení celý kontext diela i jeho význam. Malevič predpovedal „koniec maľby", ktorý nenastal ani po neskorších početných predpovediach „smrti maľby". Podľa Artura C. Danta, amerického filozofa a teoretika, autora pojmu „koniec umenia": „V narativu modernizmu představovala abstrakce význam dějin, které byly považovány za proces: byla nutností. V posthistorickem umění je to pouze možnost, něco, k čemu se člověk může uchýlit, když chce. A tak je možné naplnit abstraktní malby, dokonce i malby pruhů těmi nejhlubšími morálními a osobními významy…"[46] Dodajme, že aj politic-

[43] *Malevičov odkaz Stalinovi a Putinovi (Kruh, Kríž, Štvorec).* 2024 – 2025. Akryl na plátne a dreve, á 160 × 160 cm. Majetok autora.

[44] *Malevičov odkaz Stalinovi a Putinovi*: *Biely štvorec*, *Červený štvorec*, *Čierny štvorec.* 2025. Akryl na plátne a dreve, á 160 × 160 cm. Majetok autora.

[45] MALEVIČ, K.: *Suprematizm, 34 risunka.* Vitebsk 1920. Cit. podľa ČEPAN 2018 (v pozn. 17), s. 300.

[46] DANTO, A. C.: *Po konci umění: Současné umění a oblast mimo dějiny.* Praha 2021, s. 238 – 239.

kými, ktoré sú v tomto prípade aj osobné. Sikora vykračuje z pôvodnej bezpredmetnosti, z bodu nula, z ničoho… Kam? K zaujatiu stanoviska, k správe o svete, k výzve na zmenu. Až sa tu ponúka otázka: Ak by dnes tvoril Malevič, bol by nad politikou? Alebo by dal svojim *suprémom* politické značenie, ako to urobil Sikora? Malevičov maliarsky projekt bol univerzalistický, vizionársky, nasmerovaný do budúcnosti. Budúcnosť prišla a je asi celkom iná, ako ju chcel vidieť Malevič. A ako vždy ani dnes ju umenie, ako z dejín vieme, pravdepodobne, nezmení…, ale… ale umelci to skúšať musia.

PhDr. Katarína Bajcurová, CSc.
Art Research Centre of SAS, Bratislava
katarina.bajcurova@savba.sk