

Akademie výtvarných umění v Praze

avu

Příběh klauna

Disertační práce

MgA. Ivars Gravlejs

PRAHA 2021

Téma doktorské disertační práce: Práce se zabývá aspekty a hodnotami klauna, a hledá analogii s tvůrčími aktivitami a metodami umělce Avdėje Ter-Oganjana.

Student doktorského studia: MgA. Ivars Gravlejs

Školitel: doc. Vladimír Skrepl

Doktorský studijní program: Volné umění

Čestné prohlášení: Prohlašuji, že jsem práci zpracoval samostatně a uvedl jsem veškerou použitou literaturu a zdroje.

V Praze dne

Ivars Gravlejs

Poděkování: Rád bych poděkoval Vladimírovi Skreplovi, Václavu Magidovi a Barboře Hájkové za konzultace a odborné rady; za pomoc s korekturami Michaela Pixové, Michaela Janečkové, Kristýně Černé, Alici Nikitinové, Pavlu Švecovi; za krásné videonahrávky Hanně Samoson.

ANOTACE: Můžeme tvrdit, že ruský umělec Avděj Ter-Oganian splňuje funkci klauna?

Porovnávám protagonistu mé práce a jeho uměleckou praxi, která vychází z historické avantgardy a je blízká metodám umění klaunství, se dvěma odlišnými rysy klaunů.

Na jedné straně zkoumám, zda má Avděj neohrabané, nepraktické a neopatrné vlastnosti klauna venkovana Augusta, který se stále chová v rozporu s kulturními standardy a často čelí neúspěchu. Nebo má spíše kvalitu elegantního, sofistikovaného a dominantního klauna Whiteface, který manipuluje Augusta nebo publikum, a představuje moc.

Praktickou část disertační práce tvoří výstava s názvem *Enfant perdu VS Enfant terrible* v Domě umění v Ústí nad Labem. U vystavených děl používám stejné principy, jaké jsou uvedené v kontextu klaunství. Například aplikuji hodnoty selhání a aspekty konfliktu. Zaměřuji se na prvky, jako je opakování, neautentičnost a provokace ve vztahu ke svobodě a omezením sebevyjádření.

Klíčová slova: Avděj Ter-Oganjan, klaun, ikona, tabu, provokace, útok, avantgarda, umění, manipulace, přivlastňování, neautentičnost, selhání, opakování, dualita, oportunismus, existencialismus, humor, parodie, outsider, grotesknost.

ANNOTATION: Can we claim that the Russian artist Avděj Ter-Oganian fulfills the function of a clown?

In my work I compare this provocateur and his artistic practice, which is based on the historical avant-garde and is close to the methods of the art of clowning, with two different categories of clowns.

On the one hand, I examine whether Ter-Oganian has the clumsy, impractical and careless characteristics of the peasant clown August, who behaves contrary to cultural standards and often faces failure. Or rather, does he have the quality of an elegant, sophisticated and dominant Whiteface clown, who manipulates August and the audience, and represents power?

The practical part of the dissertation is an exhibition entitled *Enfant perdu VS Enfant terrible* in the House of Arts in Ústí nad Labem. I use the same principles for the exhibited works as in clowning. For example, I apply values of failure and aspects of conflict. I focus on elements such as repetition, inauthenticity and provocation in relation to freedom and restrictions on self-expression.

Keywords: Avděj Ter-Oganjan, clown, icon, taboo, provocation, attack, avant-garde, art, manipulation, appropriation, inauthenticity, failure, repetition, duality, opportunism, existentialism, humor, parody, outsider, grotesqueness.

Obsah

Úvod.....	7
Ruská klauniáda devadesátých let minulého století.....	7
1 Evoluce klauna.....	11
1.1 Postava klauna.....	11
1.2 Umění Whiteface a August.....	15
2 Příběh klauna.....	20
2.1 V cirkusové manéži.....	20
2.2 Rozbitá Venuše.....	25
2.3 To je ještě lepší!.....	33
2.4 Hitlerův knírek	41
3 Závěr.....	48
3.1 Ožvykaná žvýkačka.....	48
3.2 Enfant perdu VS Enfant terrible.....	51
4 Seznam literatury.....	53
5 Zdroje na internetu.....	55
6 Publikace během studijního období.....	56
7 Přílohy.....	57
8 Seznam obrázků.....	70

Úvod

Ruská klauniáda devadesátých let minulého století

Mohli bychom říci, že na konci sedmdesátých a v průběhu osmdesátých let se už v ruském umění začaly objevovat náznaky nefunkčnosti a blížícího se konce sovětského režimu. Například happeningy skupiny Kolektivní akce¹ - výlety mimo město, na kterých účastníci prováděli absurdní a iracionální rituály, nebo krátkodobá neodadaistická skupina Muchomůrky², jejíž členové se dohodli jeden den od šesti ráno do půlnoci bezcílně cestovat v moskevském metru. Konceptualisté se identifikovali se sovětským způsobem myšlení. Používali pojem „koncept“ jako nápad, bez jakéhokoliv odkazu na jeho původní význam a bez možnosti realizace. Tento postoj odkazoval na stagnaci, nefunkčnost a nedůvěru v denní fungování sovětského systému.

Začátkem devadesátých let se lidé probudili a zjistili, že stát, ve kterém se narodili, už neexistuje. V podmínkách brutálního banditismu a existenčního zmatku se také objevilo několik umělců, kteří se začali chovat divně. Je těžké říci, jestli se tito noví umělci bránili před neznámem, nebo si hráli na vlastní exotismus pro západní trh, či zda se jednalo o organickou reakci na nové a zcela nejasné podmínky. Jeden z umělců si začal hrát na psa³ a na vernisáži kousal návštěvníky, další umělec byl ve své akci nahý jako nevinné dítě⁴

1 Od roku 1976 byl ruský konceptuální umělec Andrei Monastyrsky (1949) členem a organizátorem skupiny „Kolektivní akce“.

2 „Мухоморы“ – Moskevská umělecká skupina založená v roce 1978.

3 Oleg Kulik (1961) – ruský výtvarník, sochař, fotograf a kurátor.

4 Alexander Brener (1957) – ruský performer a spisovatel, je považován za jednoho z nejhlavnějších postav Moskevského akcionismu.

a rozbíjel na vernisážích výstav umělecká díla. Další⁵ prohlásil, že skutečný umělec - avantgardista - musí házet hovna do publika do té doby, dokud to intelektuál z publika nenazve chuligánstvím. Jiný se cítil jako Ježíš⁶ a ukřižoval se. Další byl skutečný blázen - básník,⁷ který dobře zapadal do celkové atmosféry a určitě inspiroval ostatní. Zbývá ještě jeden,⁸ jenž v alkoholickém deliriu začal rozbíjet ortodoxní ikony a prohlašovat, že Bůh není a Maria je kurva. To vše proběhlo v uměleckém kontextu, tedy na výstavách nebo v průběhu natáčení filmu⁹. Díky animalistickým a antiklerikálním gestům museli někteří ze soupeřících hrdinů zmizet z Ruska. Někteří zůstali a změnili svůj radikální styl. Pokud by vše proběhlo v cirkuse pod příhodným názvem Klauniáda, přehlídka by s největší pravděpodobností mohla pokračovat dál. Nicméně pes se stal ortodoxně věřícím, a nahé dítě začalo cestovat, psát pohádky o svých dobrodružstvích, a rozdávat své vlastní hovno celebritám uměleckého světa po celé Evropě prostřednictvím podané ruky jako gesta s rozmazaným exkrementem. Další z nejmladší generace pochopil novou skutečnost nejlépe a byl schopný integrovat se do nového materialistického společenství. Ježíšek utekl do Ameriky a občas na svém blogu vypráví o chuťových rozdílech amerického piva. Blázen básník zůstal bláznem, jenom trochu více věřícím. Vandal ikon přijel do Prahy, sedí a lajkuje na facebooku realistické malby. Zhruba takto se odehrál příběh ruských akcionistů devadesátých let.

Přibližně o deset let později se za těchto okolností objevili další klauni a velmi dobře zapadli do kontextu studené války mezi Amerikou a Ruskem. Noví pseudoumělci nebo pseudoaktivisté už nepotřebovali staré konservativní komunikační prostředky, jako je galerie nebo muzeum, své akce uskutečňovali v každodenních situacích a své činy úspěšně medializovali. Jedna skupina¹⁰ (nebo početná rodina) použila metody chuligánství ve veřejném prostoru, další¹¹ skupina, anonymnějšího rázu, využila metody herectví, simulace a postprodukce v náboženském kontextu, a v současné době zatím poslední hrdina, vychrtlý herec,¹² osaměle bojuje za lepší podmínky v Rusku a používá metodu

5 Anatolij Osmolovskij (1969) – ruský výtvarník, teoretik a učitel.

6 Oleg Mavromati (1965) – ruský umělec-akcionista a filmař.

7 Dimitry Pimenov (1970) – ruský umělec-akcionista, herec, spisovatel.

8 Avděj Ter-Oganjan (1961) – ruský výtvarník.

9 V roce 2000 v Moskvě, Oleg Mavromati točil scénu svého filmu Olej na plátně, v níž se objevila scéna ukřižování, kontroverzní pro jednotlivé fundamentalistické útvary ortodoxní křesťanské církve v Rusku.

10 Ruská radikální umělecká skupina Voina byla založena v roce 2007. Je známá pro své provokativní a politicky orientované akce.

11 Ruská feministická punk rocková protestní skupina Pussy Riot byla založena v roce 2011.

12 Ruský aktivista Petr Pavlensky (1984).

tělového designu. Bylo by možné argumentovat tím, že umělecký svět v Rusku je zkomercializovaný, a žádný kritický umělecký postoj už kvůli tomu není možný. Zároveň existuje možnost naivně věřit, že opravdový umělec musí splňovat funkce politického aktivisty a jednat pouze formou skandálu. Třeba dnešního otrlého diváka už nic nepřekvapí, snad jenom živé bomby.

Hodina slávy už odezněla, bomby vybuchly, vězení už nehrozí a každý si dělá vlastní byznys, nebo nedělá skoro nic, protože kontext a podmínky devadesátých let se radikálně změnily. Jako příklad mohu jmenovat Avděje Ter-Oganjana, který během posledních dvaceti let svého působení v Česku sní o návratu komunizmu, věří v ideály avantgardy, a zároveň se jako umělec projevuje velmi pasivně. V podstatě je to trochu satirik a konceptualista, který v současné době realizuje své myšlenky převážně v ústní formě.

Kontext devadesátých let minulého století v Rusku zmizel. V té době jsem byl teenagerem, bydlel v Lotyšsku v nacionalistické rodině a snil o tom stát se úspěšným podnikatelem. Myslím, že kvůli časové a geografické neshodě nebudu nejlepším vypravěčem o ruských divokých devadesátých letech a bouřlivém uměleckém životě. Mohly by to být pouze fragmenty a reinterpretace z příběhů, které jsem slyšel nebo četl. Jako jednu z nejúspěšnějších publikací o moskevské umělecké scéně devadesátých let bych rád zmínil knihu *Девяностые от первого лица* (Devadesátá léta od první osoby),¹³ vydanou v roce 2015 formou rozhovorů Svetlany Baskové s umělci – Anatolijem Osmolovským, Alexandrem Brenerem, Olegem Mavromati a Dimitrijem Pimenovým, bohužel pouze v ruštině.

Ruského umělce Avděje Ter-Oganjana jsem v Praze potkal náhodou před téměř dvaceti lety. Díky němu jsem se dozvěděl o ruském umění, o absurdních a docela skandálních příbězích ruských umělců. Historky mého „velkého bratra“ mě časem hodně zaujaly, protože se výrazně lišily od patosu a extrémní závažnosti lotyšského umění a od klidné české umělecké scény.

Provokativní, kritický, konfliktní, občas naivní a banální přístup Avděje Ter-Oganjana mi připomíná postavu klauna, který dokáže mistrně manipulovat s energií publika a vytvářet různé reakce. Ve své umělecké činnosti paroduje nebo parodoval podstatu avantgardy a kritizuje současnou uměleckou situaci.

13 Баскова, Светлана: *Девяностые от первого лица*. Москва: Том I. М.: «БАЗА», 2015.

Byli to vlastně takzvaní Hopi a Zuni klauni mezi Pueblo kmeny v Novém Mexiku se svým absurdním chováním, kteří mě přivedli na myšlenku zkoumat hlavní postavu mé disertační práce Avděje Ter-Oganjana v kontextu klauna. Hopi a Zuni parodovali bohoslužby a byli protikladem k vážným obřadům. Například v průběhu tradičních slavností Hopi a Zuni groteskně improvizovali sexuální aktivity, jedli výkaly, obraceli a překrucovali řeč a zpěv do obscénního blábolení.¹⁴ Dalo by se říci, že dávali špatný příklad.

Abych ověřil možnost tvrzení, že ruský umělec Avděj Ter-Oganian splňuje funkci klauna, ve své disertační práci budu srovnávat osobnost Ter-Oganjana a jeho uměleckou praxi s aspekty, vlastnostmi a funkcí tragikomického klauna. Porovnáám klaunskou praxi s praxí umělce, nastíním možné paralely mezi jednotlivými uměleckými strategiemi a formami klauniády.

V první části mé práce nazvané *Evoluce klauna* v krátkosti představím postavu klauna v historických souvislostech, stejně tak uvedu příklady klaunství v cirkuse a obraz klauna v uměleckém a každodenním kontextu. V podkapitole *Umění Whiteface a Auguste* srovnávám dvě odlišné polohy klauna – elegantní bílou tvář s neohraným Augustem. Zručnost Whiteface a neschopnost avantgardisty Augusta aplikuji na současné umění.

V druhé části nazvané *Příběh klauna* se snažím porovnávat metody a příklady klaunství s uměleckou praxí Ter-Oganjana. V podkapitole *V cirkusové manéži* detailněji popisují kontext ve východním bloku devadesátých let minulého století, ze kterého sám umělec vychází. V podkapitole *Rozbitá Venuše* představuji podle mne nejdůležitější tvůrčí rysy Avděje a zaměřuji se především na jeho osobnost v duchampově kontextu, kde neautenticita jako umělecká praxe hraje výraznou roli. Snažím se popsat, jaký typ umělce je zde vlastně charakterizován jako klaun. V podkapitole *To je ještě lepší!* popisují situace, ve kterých Avděj akceptuje selhání a využívá je. Také zmiňuji moje vlastní matoucí zkušenosti se spoluprací s Avdějem. V podkapitole *Hitlerův knírek* se zabývám postavou umělce – manipulátora, který se někdy stává katalyzátorem, ovlivňujícím přes verbální komunikaci většinou mladé umělce, které občas používá, aby skrze ně realizoval vlastní nápady. Některé projekty Avděje Ter-Oganjana a jeho umělecké metody porovnáám především s několika rysy postav sovětského cirkusu.

Při práci jsem čerpal jak z odborné literatury, tak i z rozhovorů s Avdějem.

¹⁴ LeBank, Ezra. Bridel, David: *Clowns: In Conversation with Modern Masters*. New York: Routledge, 2015.

1 Evoluce klauna

1.1 Postava klauna

Stejně jako přesně nevíme, odkud pochází člověk, také o původu klauna se pouze dohadujeme. Dalo by se říci, že postava klauna je stejně stará jako lidstvo samo. Pravděpodobně od doby, kdy se závod mezi lidmi stal naléhavějším, začala být zásadní lidská potřeba smíchu a objevila se i větší chuť na humor. Existence legrační postavy je oprávněná jenom ve srovnání s něčím specifickým. Musí to být opak toho, co člověk v dané době považuje za normu. V západní kultuře je většinou obraz klauna protikladem příkladu fyzicky a duševně zdravého, bohatého a progresivního představitele civilizace.

Aby první asociace se slovem klaun nebyla spojena jenom se současnou marketingovou strategií společnosti *McDonald's* nebo s nějakým opilým idiotem oblečeným v kostýmu klauna z nedávného maškarního teambuildingového večírku, pokusím se v této kapitole stručně představit vývoj klauna a seznámit se s několika typy klaunů.

V dějinách lidstva najdeme spoustu vtipných a bizarních příkladů postav podobných klaunovi. Například existuje písemná interpretace o tom, jak ve starodávném Egyptě afričtí Pygmejové¹⁵ prováděli vtipné tance a imitovali egyptské bohy, nebo o bavičích v krátkých tunikách s velikánským umělým falem připoutaným kolem beder ze starověkého Řecka. V některých kulturách měla legrační postava funkci „duchovního psychoanalytika“ s cílem kultivovat sílu a víru ve společenství. V jiných případech jako kdyby hloupá figura šaška nebo trpaslíka vedla až k heroismu být v protikladu vůči autoritě, kritizovat a vysmívat se mocným.¹⁶

Ačkoli cílem práce není předložit všechny možné typy situací, v nichž se objeví „klaun“, musíme vzít v úvahu, že všechny důkazy komické postavy jsou pouze přibližné, možná v některých případech fiktivní. Ať už se jedná o posvátné rituály ve starověkých společnostech nebo o maskované posedlosti *Commedia dell'arte*.¹⁷

15 Etnické skupiny po celém světě, jejichž dospělí jedinci nedorůstají v průměru do větší výšky než je 150 cm.

16 Otto, Beatrice: *Fools are Everywhere: The court jester around the world*. Chicago: University Of Chicago Press, 2001.

17 Komédie profesionálních herců, jeden z druhů improvizovaného divadla renesanční Itálie. Moderní typ klauna se postupně vyvíjí ze Zanni („venkovský blázen“) postavy z *Commedia dell'arte*, což vychází z

Například francouzský výzkumník a sémiotik klaunů Paul Bouissac vidí dějiny a evoluce evropských klaunů jen jako čistou spekulaci. Jedna z příčin pochybnosti, kterou Bouissac zmiňuje, je římská kolonizace západní Evropy, která se snažila vymazat převládající víru a rituály, nebo je pozměnit tak, aby byly kompatibilní s křesťanstvím. Takže komické postavy jako klaun nebo šašek, které byly součástí rituálu, byly zkeslené. Měli bychom také počítat s tím, že do doby, než se rozvinul průmysl zábavy a tištěná média, historici evropského cirkusu ve skutečnosti dokumentovali etapy vývoje komických postav jenom na omezeném počtu jednotlivců.¹⁸

Jedno z prvních použití slova *klaun* se vyskytuje v tragédii *Hamlet* anglického dramatika Williama Shakespeara a objevuje se v řeči Hamleta: „Ach, běda, ubohý Yoricku!“ ve scéně, v níž je lebka mrtvého dvorního šaška Yoricka exhumována hrobníkem. Yorick znamená *klunni* – nešikovný, hrubý chlap, a pravděpodobně pochází ze staré norštiny. V anglické terminologii byl význam *clown* používán pro venkovana. Ti, kteří dřeli na polích a starali se o zvířata, byli terčem vtipů ze strany těch, jež si sami sebe představovali jako vrchol civilizace – obyvatel měst. Teprve v osmnáctém století se *clown* vymezil jako typ postavy v britské pantomimě a díky Josephu Grimaldiov¹⁹ se role klauna v pantomimě a potom v cirkusu stala známou pod jménem Joey. „*Joey*“ byl první skvělý experiment v komické personě a posunem důrazu klaunování z triků a „pádu na zadek“ k charakterizaci, satiry a plnému smyslu osobnosti, kterou etabloval jako duchovní otec všech těch pozdějších komediantů, jehož humor vychází především ze silného pocitu identity, například Charlie Chaplin [...]“²⁰ Anglický klaun Joseph Grimaldi (1778 – 1837) se nejprve neskrýval za masku pantomimy, ale používal na tehdejší dobu netypický make-up a oblečení parodující tehdejší postavu dandyho. Karikovaným způsobem Grimaldi spojil dvě hlavní postavy z pantomimy Commedia dell'arte - bílou tvář smutného Pierota s charakteristikou mistra podvodů Harlekýna. Vzhled Grimaldiho

charakteru „venkovského blázna“ starověkého řeckého a římského divadla. Zanni je venkovský nemajetný imigrant, dělník a je známý jako rafinovaný sluha a podvodník.

18 Bouissac, Paul: *The Semiotics of Clowns and Clowning: Rituals of Transgression and the Theory of Laughter*. New York: Bloomsbury, 2015. (str. 140 – 172).

19 Zajímavým faktem je, že od čtyřicátých let minulého století se na první neděli v únoru každoročně koná Grimaldiho památná bohoslužba v londýnském kostele Všechny svatých. Bohoslužby se účastní stovky klaunů z celého světa, samozřejmě v klaunském kostýmu.

20 Můj překlad z angličtiny: *'Joey' had been the first great experiment in comic persona, and by shifting the emphasis of clowning from tricks and pratfalls to characterisation, satire and a full sense of personhood, he had established himself as the spiritual father of all those later comedians whose humour stems first and foremost from a strong sense of identity – Charlie Chaplin, for example [...]*

Stott, Andrew: *The Pantomime Life of Joseph Grimaldi: Laughter, Madness and the Story of Britain's Greatest Comedian*. Edinburgh: Canongate Books Ltd, 2009. (str. 320).

připomíná veselého a troufalého pankáče, ve kterém najdeme jak rysy darebáka a hlupáka, tak i zločince a nevinného dítěte.

Původně cirkusový klaun pochází z londýnské jízďárny,²¹ kde bylo jeho funkcí pobavit diváky mezi jezdeckými sekvencemi. Oproti akrobatům byl klaun nejnižší profesí v cirkusu. Je zajímavé zmínit, že putovní cirkus, který měl úspěch v devatenáctém století a začátkem dvacátého století, se po druhé světové válce stal nepopulárním. Lidé začali být připoutáni k televizi. Zároveň se při vzniku kinematografie objevilo nové konkurenční povolání. Rozesmávat nás začali filmoví komici, jako např. Charlie Chaplin, Buster Keaton nebo Harold Lloyd, kteří nabízeli svůj vlastní legrační pohled na stav lidstva.

Triky a legrační nehody klaunů nebo komiků dnes již takřka nechodíme pozorovat ani do cirkusu nebo do kina, neboť klauny a komiky jsme se částečně stali my sami, přinejmenším ve virtuálním světě. Na sociálních sítích ze sebe lidé často úmyslně, či nevědomě děláme debily, abychom se stali populárními blogery nebo vlogery a získali šanci si přes *Google* korporace vydělat peníze.

V této souvislosti stojí za zmínku také různé vtipné obrazové aplikace pro mobilní elektronická zařízení. V jedné z nich můžete např. fotografii toho, koho nemáte rádi, nechat „zmutovat“ v opičku či jiné zvíře. Bez velkého úsilí, jen prostřednictvím několika dotyků na displeji, rychle vytvoříte legrační animace či vtipná videa z fotografií vašich známých, přátel i nepřátel.

V současné době se výrazy *klaun* a *cirkus* často používají jako hanlivé odkazy na osoby nebo instituce, které se zdají být v rozporu s pravidly a veřejným pořádkem. Tyto termíny naznačují určitou míru chaosu a většinou mají negativní konotaci. Kromě toho, že slovo *klaun* můžeme použít jako urážku, mohou mít v dnešní době děti i dospělí v souvislosti s postavou klauna nepřiměřený nebo iracionální strach.²² Například na halloweenském festivalu v jižní Francii v roce 2014 bylo zakázáno nošení kostýmu klauna a používání barev na obličej pro starší 12 let.²³

Zároveň dualita charakteru klauna ne vždy zůstala uvnitř cirkusových stěn. Například francouzský mim narozený v Čechách Jean-Gaspard Debureau²⁴ údajně roku 1836 ubil malé dítě vycházkovou holí, protože se mu vysmívalo.

V americké společnosti vyvolal strach sériový vrah, podnikatel a politický aktivista,

21 Zakladatelem londýnské jízďárny a moderního cirkusu byl Philip Astley (1742 – 1814).

22 Tzv. „coulrofbie“ je abnormální nebo přehnaný strach z klaunů.

23 <http://edition.cnn.com/2016/10/10/health/history-of-clown-hoaxes/> Datum odečtení 15.01.2021.

24 Vlastním jménem Jan Kašpar Dvořák (1796–1846).

známý také jako „klaun zabiják“ – John Wayne Gacy, který si přivydělával jako klaun vystupováním na dětských oslavách a různých dobročinných akcích, a mezi roky 1972 a 1978 znásilnil a zavraždil minimálně 33 dospívajících chlapců. Pro spoustu lidí je John Wayne Gacy celebritou. Existuje o něm značný počet knih a několik filmů. Pradávná lidská fascinace zlem je stále populární a vhodná pro komerční účely.

Hororové filmy o klaunovi, dokumenty o vražedných klaunech nebo televizní seriály o zlých klaunech ještě více zdůrazňují nejistotu a vytváří paniku. Představte si, že vás dnes večer klaun s velkým úsměvem uvítá ve snu!

V dnešním světě zábavy zůstává funkcí klauna provokovat a dělat pravý opak toho, co by se člověk měl naučit už jako dítě. Triky klauna, zpochybňující základní předpoklady o tom, jak je svět organizován a odhalující možnosti jejich přeměny, mívají většinou podobu vtipů. Chování klauna může být v rozporu se společenskými normami. Klaun jakož i *trickster*²⁵ je mezi ničiteli tabu a často podvádí publikum. V roli vysmívané oběti může být jak divák, tak i sám klaun. Mění se role a hra s identitou je součástí typické charakteristiky klauna. Klaun v tomto pojetí splývá s triksterem. Trikster je zábavný a také rozesmává lidi. V mnoha podobách, pod odlišnými jmény a v různých maskách²⁶ se trikster objevuje od kultury ke kultuře, od příběhu k příběhu. Například rafinovaný mistr podvodů Harlekýn z Commedia dell'arte byl kvůli kaleidoskopickému kostýmu a konvenčnímu chování charakterizován nejenom jako přímý předchůdce moderního *Whiteface*, ale i jako typický trickster, křesťanskými kulturami často spojovaný s ďáblem. Ve středověkém divadle byl klaun obvykle postavou, která reprezentovala ďábla.²⁷ Rovněž divadelní a cirkusoví protagonisté jakožto démonické postavy byli dlouho pronásledováni církevními institucemi.²⁸

25 Trickster nebo klaun je jeden z příkladů archetypu zakladatele analytické psychologie Carla Gustava Junga. V mytologii, folklóru a náboženství jde o charakter v příběhu, který vykazuje vysoký stupeň intelektu nebo tajemné vědění. Jeden z možných kořenů Tricksteru najdeme v severské mytologii. Je to lstivý bůh Loki, který je úzce spojený s bohem zákona a pořádku – Ódinem a je jeho neoddělitelným stínem. Složitost a matoucí chování Lokiho zobrazuje kritiku, povstání a protest proti existujícím strukturám, proti hranici, vážnosti pořádku a sociálním a rituálním konstruktům, které jsou společensky uznávané. Loki provádí to, co jiní bohové nemohou, nechtějí, nebo se bojí udělat. Zároveň slouží jako obětní beránek. Loki působí jako katalyzátor uvolňující tvůrčí činnost.

26 Fyzická podoba Tricksteru může připomínat člověka nebo zvíře. V evropském kontextu se v mnoha případech můžeme setkat s Tricksterem v podobě lišky.

27 McManus, Donald: *No Kidding! Clown as Protagonist in Twentieth-century Theatre*. London: Associated University Presses, 2003. (str. 33).

28 Bouissac, Paul: *The Semiotics of Clowns and Clowning: Rituals of Transgression and the Theory of Laughter*. New York: Bloomsbury, 2015. (str. 141).

1.2 Umění Whiteface a August

V této podkapitole Vás seznámím se dvěma protikladnými postavami klauna – *Whiteface* a *August*,²⁹ a pokusím se je porovnat s obrazem umělce.

Whiteface pochází z charakteru smutného klauna Pierota³⁰ z *Commedie dell'arte*, je artikulovaný, sofistikovaný a dominantní. Jeho rétorická excelence poukazuje na kulturní kompetenci a správnost. Kostým *Whiteface* je vyroben z kvalitních materiálů jako je hedvábí, satén, samet, a je ozdobený například perlami, flitry nebo malými reflexními zrcadly. Má elegantní chůzi a akrobacii,³¹ bylo by možné říci, že je z okruhu aristokracie.

Na rozdíl od něj je charakter Augusta nepraktický, nechápavý, neohrabaný a lajdácký, chová se v rozporu s normami kultury, ve které se nachází. Jeho způsob mluvení je nezdvořilý, běžně špatně vyslovuje slova a dělá gramatické chyby. Nestará se o vlasy. Ve svých nadměrných botách občas padá a má kolébavou chůzi. Ve většině případů je jeho oblečení v disproporci mezi kostýmem a tělem, je karikaturou současné módy.³²

Přesto *Augustus*³³ v latině znamená *majestátní* nebo *ctihodný*. Původně bylo v jazyce cirkusu jméno *auguste* stejně jako *klaun* používáno jako nadávka s konotací být hlupákem nebo blbcem. Ve skutečnosti byli takto označováni lidé vyloučení ze svých sociálních skupin.

V cirkusové manéži byl August často vysmíváný a dostával facky od *Whiteface* nebo od cirkusového uvaděče.³⁴ Dříve fungoval byznys bavičů tak, že cirkus kontaktoval *Whiteface*, a *Whiteface* dále najal Augusta, špatně placeného za svou roli oběti. Časem August postupně získal autonomii a začal dělat vlastní triky. Někteří z Augustů získali

29 Podle Paula Bouissaca charaktery klaunů *Whiteface* a Augusta dosáhly kulturní stability před 150 lety a v kontextu evropského cirkusu je stále možné najít jejich různé variace.

30 Pierot toužil po lásce Kolombíny, která obvykle zlomí jeho srdce a opouští ho s Harlekýnem. Harlekýn je nejznámější ze Zanni (postava služebníka - „venkovského blázna“). Kolombína je záluďná služka a manželka Pierota.

31 Velmi často hrál roli *Whiteface* bývalý akrobat, který dosáhl věkové hranice omezující jeho fyzické schopnosti.

32 Je zajímavé zmínit, že v Americe je typ klaunů August tzv. *tramp* nebo *hobo*, což znamená tulák, většinou v roztrhaném nebo opraveném oděvu.

33 Augustus známý také jako Gaius Iulius Caesar Oktavián byl prvním císařem římské říše, vládl od roku 27 př. n. l. až do své smrti v roce 14. př. n. l.

34 Viz film *He Who Gets Slapped* (1924) švédského režiséra Victora Sjöströma.

status celebrity a už nepotřebovali podporu bílé tváře, nebo se jejich role změnila, a za málo peněz August zaměstnal bílou tvář, až do doby, kdy už bílé tváře nebylo potřeba.³⁵

Postava Whiteface se vůbec neobjevila v amerických cirkusech a také zmizela z ruského kulturního prostředí. V kontextu socialistických revolucí na začátku dvacátého století a v reakci na stereotypy sociálních rozdílů panujících v kapitalistické Evropě se v Rusku August proměnil v humanizovanou postavu klauna jako typického zástupce dělnické třídy, který měl v období před Velkou říjnovou socialistickou revolucí roli politického katalyzátoru. V rozmachu komunistického režimu nebylo zapotřebí jednat za maskou vyvržence. Make-up už se tolik nepoužíval, spíše se akcentovaly přirozené rysy a charakteristika tváře performerů.³⁶

Z hlediska třídního boje by bylo možné říci, že Augustové zastupují anti-autoritářské hodnoty, naopak bílé tváře jsou pěšáky mocenské struktury.³⁷ Tuto dualitu bychom mohli také porovnat s výtvarným uměním dvacátého století a podívat se na klauna jako protagonistu – umělce, jako na hrdinu avantgardy oproti tradici klasického umění. Zatímco většina výtvarníků se snaží pracovat a rozvíjet určitý styl, žánr nebo umělecký směr, někteří umělci sní o revoluci estetických nápadů a zajímají se pouze o vytvoření nové formy exprese, jakousi estetickou inovací s impulsem politické metaforou. Ve 21. století bychom mohli pochybovat o tom, zda je takové „kontroverzní klaunování“ revoluční nebo paradoxně konzervativní.

Jedním z příkladů popisujících zručnost Whiteface a neschopnost Augusta je velmi populární cirkusová performance s talířem: *bílá tvář prokazuje žongléřskou zručnost, leze na židli a hází porcelánový talíř vysoko nad hlavu. Těsně před tím, než talíř dosáhne země, chytá ho do ruky. Pak balancuje s talířem na jednom ze svých ramen a nechá ho sklouznout dolů po ruce a zachytí jej až těsně před tím, než se talíř rozbije. August ho chce napodobit, ale talíř padá na zem a rozbije se na mnoho kousků [...] August se snaží o různé metody chytání, ale rozbije několik talířů [...]*³⁸ Rituální rozbíjení talířů je vizuálně

35 Bouissac, Paul: *The Semiotics of Clowns and Clowning: Rituals of Transgression and the Theory of Laughter*. New York: Bloomsbury, 2015. (str. 172).

36 V současné době většinou klauni používají jenom velmi jemný make-up a performativní identita je značně zmírněna. Nyní roli Whiteface často hrají ženy. Samostatně pracující klauni jako spolupracovníka občas používají cirkusového uvaděče nebo dobrovolníků z publika (Tamtéž., str. 43).

37 McManus, Donald: *No Kidding! Clown as Protagonist in Twentieth-century Theatre*. London: Associated University Presses, 2003. (str. 16).

38 Můj překlad z angličtiny: *The whiteface demonstrates his juggling skill by climbing on a chair and throwing a china plate high above his head. As the plate falls, he catches it in his hand just before it*

a zvukově efektivní děj a je metaforou porušení tabu.³⁹ V této performativní a symbolické akci bychom mohli považovat postavu Augusta za současného umělce, nebo za parodii avantgardisty, který experimentuje s různými metodami a je radikálně destruktivní, a kousky rozbitého talíře by se daly interpretovat jako metafora současného umění. Na konci dvacátého století v knize *Úvahy o stavu výtvarného umění. Odpovědnost umělce: Kritika modernity. Avantgardy mezi strachem a rozumem* Jean Clair zlostně popisuje kutilství současného umění a rozčarovane o Augustovi a Whiteface a „rozbitém talíři“ píše: „Jeden si přivlastní určitý materiál, vezme rám, plátno, barvy a laky, a sám od sebe usoudí, že tvoří umělecké dílo, druhý zase má jen zručnost, kterou nafukuje do obřích rozměrů, jeden se drží teorie nebo z ní spíš flikuje papírové monstrum, druhému záleží pouze na tom, že může ostatní přivádět v úžas. A podobně jako je v průmyslové výrobě dělník izolovaný u pásu a netuší, co je na jeho začátku a co z něj vypadne na konci [...] každý usiluje o to, z těchto „dissecta membra“ složit absolutní těleso, a prohlašuje, že on sám má v ruce skutečné umělecké dílo.“⁴⁰

Na rozdíl od současné performance v kontextu výtvarného umění (která může být spontánní či pečlivě naplánovaná, skandální nebo nespektakulární, tajná čili skrytá akce, s nebo bez účasti publika) je v cirkuse vždy potřeba alespoň dvou účastníků k tomu, aby vznikla základní komunikace nebo konflikt činu klauna. Sebeironické příběhy a vtipy cirkusových klaunů jsou uváděny ve formě dialogů a kontrastů. Klauni symbolicky balancují na hranicích kulturních norem a pravidel. Často spekulují a provokují na hranici mezi povoleným a zakázaným, zaměřují se na všeobecné společenské zóny komfortu a destabilizují etické, morální, světské či duchovní hodnoty. Snaží se reprezentovat hlubiny lidské psychiky a interpretovat sociální a politickou realitu. Klauni často parodují a vysmívají se klasickým formám nebo múzickým uměním, mimoto parazitují a posmívají se slavným postavám a scénám z renomovaných děl. Bez úcty tyto symboly vysoké – intelektuální kultury anebo subkultury apropriují a groteskním způsobem deformují. V rámci cirkusu jsou všechny akce s maskou klauna apriori akceptované, a totéž platí

reaches the ground. Then he balances the plate on one of his shoulders and lets it slide down his arm until he grasps it before it can crash. The auguste wants to imitate him, but the plate hits the ground and breaks into many pieces [...] He breaks several plates as he tries various methods of catching them [...] Bouissac, Paul: *The Semiotics of Clowns and Clowning: Rituals of Transgression and the Theory of Laughter*. New York: Bloomsbury, 2015. (str. 179).

39 Tamtéž, str. 180

40 Clair, Jean: *Úvahy o stavu výtvarného umění. Odpovědnost umělce: Kritika modernity. Avantgardy mezi strachem a rozumem*. Brno: Barrister & Principal, 2006. (str. 8 - 9).

v situaci současného umění – odhalení rozporu, který umožňuje přejít od neutrality ke kritice, nazývá francouzská teoretička současného umění Nathalie Heinich *paradoxem povolení*. Podle Heinich jsou kvůli institucionální toleranci veškeré umělcovy snahy odolávat normalizaci svého díla marné. V článku "Paradigmou súčasného umenia je neautenticita" popisuje slovenský filozof Róbert Karul výraz Nathalie Heinich *le paradoxe permissif*: „Současní umělci jsou přesvědčeni, že porušují neboli překračují stanovené hranice (ontologické, estetické, morální, právní i politické), a to není pouze jeden z aspektů jejich konání, ale je to jeho klíčový aspekt. Zároveň tak činí na teritoriu světa umění, kde je vše povoleno, každá transgrese je (před) okamžikem svého vzniku akceptována. Umělci se dostali do paradoxní pozice, kdy vykonávají transgresi v prostředí, kde se žádné povolení nemusí udělovat předem.“⁴¹ Nathalie Heinich rovněž odkazuje na článek „Děj umění“⁴² francouzského filosofa Jeana Baudrillarda,⁴³ a shrnuje jeho negativní postoj k současnému umění: „Současné umění je banální inscenování banality, průměrná variace průměrnosti, dekonstrukce toho, co již bylo dekonstruováno.“⁴⁴ V podstatě jde o jednu ze standardních metod umění klaunství – nekonečné a nesnesitelné opakování. Většina současných uměleckých postupů a strategií již není podřízena úkolu reprezentovat realitu, ale spíše se snaží odkazovat na historické události, dějiny umění, jiná média atd. Ve skutečnosti vznikla situace, kdy odkazy nahradily realitu. Zároveň tzv. postmodernismus svým způsobem používá strategii klauna, která má subversivní charakter. Klaun může přepínat mezi rolí oběti, nebo si za oběť vybere někoho z publika, používá triky a vysmívá se divákům. Bylo by možné říci, že klaun žongluje mezi polohou Whiteface a Augusta, a těžko se s ním spolupracuje.

Fenomén duality autorské osobnosti také dominuje v performativním přístupu v umění devadesátých let minulého století. Alter ego umělce je často rozděleno do dvou protikladů – režisér/herce, učitel/žák nebo trenér/hráč. Jako příklad zmíním videopráci *La bataille des tartes* (Dortová bitva) z roku 1994 od francouzského umělce Pierricka

41 Róbert Karul v článku "Paradigmou súčasného umenia je neautenticita" (Časopis Filozofia, Roč. 70, č. 9. Filozofický ústav SAV, Bratislava, 2015 (str.746)) popisuje myšlenky Heinich, odkazuje na Nathalie Heinich: *Le triple jeu de l'art contemporain*. Paris: Les Editions de Minuit, 1998.

42 http://www.liberation.fr/tribune/1996/05/20/le-complot-de-l-art_170156
Jean Baudrillard, *Le complot de l'art*, 1996. Datum odečtení 16.01.2021.

43 Kvůli žíravé ironii a existenciálnímu pesimismu získal Baudrillard neoficiální pojmenování „filozof klaun“.

44 Róbert Karul v článku "Paradigmou súčasného umenia je neautenticita" (Časopis Filozofia, Roč. 70, č. 9. Filozofický ústav SAV, Bratislava, 2015 (str. 744)) cituje Heinich, Nathalie: *Le triple jeu de l'art contemporain*. Paris: Les Editions de Minuit, 1998.

Sorina. Ve videu vidíme, jak někdo mimo záběr hází do tváře autora dorty. Zpočátku tato urážející a zároveň vtipná sekvence může vyvolat smích, ale stejně tak může způsobit podivný a nepříjemný pocit. Kořeny této schizofrenní anebo sadomasochistické konfigurace můžeme najít ve strukturalismu, který se zbavil existenciální problematiky *smutného klauna*⁴⁵ a potlačil všechno, co se vztahovalo k osobnosti umělce nebo osudu tvůrce díla.

45 Přibližně od poloviny devatenáctého století dominoval smutný klaun v pracích malířů a spisovatelů a sloužil jako vyjádření rostoucího napětí předválečné Evropy. Malíři jako Renoir, Degas, Cézanne, Picasso, Klee a Calder vytvořili spoustu kreseb, skic, konstrukcí a maleb připomínajících obraz klauna. V období, kdy figurální umění nebylo v módě, byli Pieroti a Harlekýni mezi několika konzistentními ztvárněními lidského tvaru. Obrazy klauna v různých inkarnacích, od cirkusu, hudebního sálu, komedie a pantomimy, byly přemístěny z jejich původního kontextu a umístěny mezi ikony modernismu. McManus, Donald: *No Kidding! Clown as Protagonist in Twentieth-century Theatre*. London: Associated University Presses, 2003. (str. 24).

2 Příběh klauna

2.1 V cirkusové manéži

V knize *Sémiotika klaunů a klaunství. Rituály přestupku a teorie smíchu* Bouissac popisuje svou podivnou zkušenost v Moskevském cirkusu: „*Když jsem poprvé viděl klauna Moskevského cirkusu, kterému nabízeli okurku v situaci, kdy si stěžoval, že je příliš nemocný na to, aby pracoval, byl jsem velmi zmatený, když jsem si všiml, že ruské publikum se srdečně směje. Snažil jsem se najít antropologické nebo psychoanalytické výklady k tomuto představení až do chvíle, kdy mi ruský kamarád řekl, že v jeho zemi mají okurky vyléčit kocovinu.*“⁴⁶ Tento zcela stereotypní pohled na Rusko velmi dobře odhaluje logiku výkonu klauna. Humor je jednoznačně závislý na konkrétním kulturním kontextu. Zároveň vtip klauna nemá jiný podstatný význam, než být v rozporu s prostředím, ve kterém se objeví.

Aby byla kulturní scéna jasnější, krátce představím groteskní kontext z něhož vychází hlavní protagonista mé práce.

Na území dřívějšího Svazu sovětských socialistických republik se více či méně náhodou oživila středověká římská cirkusová tradice. Sadistické cirkusové hry a nebezpečné akrobatické triky byly součástí dekadentní Moskvy. Každý konferenciér musel udělat maximum pro to, aby v této náročné hospodářské soutěži přežil. Aby zároveň vznikl odpor k intelektuálnímu konceptualismu, „mladý žák“ provokoval „starého profesora“. Ruský historik umění a kurátor Andrei Jerofejev se v katalogu k výstavě *Безумный двойник/Le Fou dédoublé* (Bláznivý dvojník) o umění ve východním bloku devadesátých let minulého století zmiňuje o tom, že „*tito lidé na výstavách běhalinazi, čůrali a zvraceli, řezali se žiletkou, do svých zadků stříleli kovové spony, přepadali publikum, trhávali jejich oblečení a kousali [...] tekl proud skutečné krve, sliz, výkaly a spermie [...] před publikem se na kousky trhal zoufalý, všehoschopný, děsivý*

46 Můj překlad z angličtiny: *The first time I saw a clown of the Moscow Circus being offered a cucumber because he was complaining of being too sick to work, I was puzzled when I noticed that the Russian audience was laughing heartily. I struggled with trying to find anthropological or psychoanalytical interpretations for this gag until a Russian friend told me that, in his country, cucumbers are supposed to cure hangovers.*

Bouissac, Paul: *The Semiotics of Clowns and Clowning: Rituals of Transgression and the Theory of Laughter*. New York: Bloomsbury, 2015. (str. 1-2).

člověk.⁴⁷ Můžeme tedy říci, že klaun zešílel, utekl z cirkusu a své gagy začal provádět už v jiném kontextu. A jak je vidět nyní, umění se stalo místem, ve kterém jsou dveře otevřené jak pro politické aktivisty, tak pro vědce, sportovce, archeology, designery nebo asketické intelektuály.

Uvedu jen několik příkladů charakterů, které napodoboval sobecký klaun v moskevské cirkusové manéži. Klaun hrál roli psa,⁴⁸ alkoholika,⁴⁹ sportovce,⁵⁰ akrobata, učitele, politického aktivisty,⁵¹ Ježíše Krista⁵² nebo masochisty. Jednou z metod klaunství bylo dráždit diváka a v soupeři vyvolat pocit hořkosti. Ve svém *Posledním manifestu* zástupce moskevského akcionismu Anatolij Osmolovskij píše: „*Jestliže budu házet do publika hovno a utírající se intelektuál řekne: „To tu již bylo“, v tom případě budu házet hovno do chvíle, než začne řvát: „Co to je za chuligánství?“*“⁵³ Tato scéna je podle Andreje Jerofejeva jednoznačně inspirována řečí ruského futuristického básníka Vladimíra

47 Můj překlad z ruštiny: *Эти люди голыми носились по выставкам, мочились и блевали, резали себя лезвиями, вбивали себе в задницы металлические скрепки, бросались на зрителей, рвали на них одежду, кусали[...] Здесь же потоками текли настоящие кровь, слезы, испражнения и сперма[...] Перед зрителями рвал себя на части отчаянный, готовый на все, страшный человек.*

Katalog výstavy *Безумный двойник/Le Fou dédoublé* (Bláznivý dvojník), Andreja Erofeeva kurátorský text *Bláznivý dvojník. Dialog s žákem a učitelem*, Moskva, 2000. (str. 25).

48 Oleg Kulik podle Osmolovského nikdy neměl jasnou politickou pozici a své politické názory měnil podle situace. Nazývá jej popovou postavou, která podobně jako Ter-Oganjan reprodukuje mainstream. Před tím, než Kulik v roce 1995 začal pracovat s postavou člověk – pes, realizoval akci *Hluboce do Ruska* (1993), ve které svou hlavou jakoby pronikl do vaginy krávy, aby se mohl znovu narodit. V průběhu dalších pěti let s charakterem člověka – psa v různých variacích intenzivně pracoval (viz Ковалёв, Андрей: *Российский акционизм 1990-2000*. «world art Музей» No 28/29. - М. Москва: Книги wam, 2007. (str. 125).

49 Avděj Ter-Oganjan byl přibližně deset let alkoholikem. Téma alkoholu často používal ve svých pracích. Například práce *Směrem k objektu* (1992), kde do němoty ožralý Ter-Oganjan ležel na podlaze v galerii V Trechprudném jako exponát na své vlastní výstavě. Tamtéž, str. 90.

50 Jako příklad bych mohl uvést jednu z podle mě nejzajímavějších akcí Alexandera Brenera Kilimandžáro (1994). Brener skákal přes lano natažené mezi sloupy moskevského Vachtangovovo divadla. Lano se zvedalo výš a výš, až to Brener nemohl proskočit a padal vyčerpaný na zem. Tamtéž, str. 154.

51 Například kolektivní akce *Barikáda* (1998) věnovaná událostem v Paříži v roce 1968. Účastníci akce s prázdnými kartonovými krabicemi a transparenty zablokovali ulici v centru Moskvy a kladli nesmyslné požadavky. Nebo akce *Proti všem* (1999), při níž Anatoly Osmolovskij společně se skupinou mladých umělců Radek Community na tribuně Leninova mauzolea roztáhli transparent s nápisem „Proti všem.“ (Tamtéž, str. 309, 361).

52 Největší pankáč – Oleg Mavromati - si kdysi půjčil spoustu peněz od kriminálníků, aby natočil avantgardní film *Betonový červ*. Film se natočil, dokonce se uskutečnila premiéra filmu v úzkém kruhu přátel, peníze došly a nic jiného mu nezbylo, než fingovat sebevraždu a v roce 1990 navždy utéct z Volgogradu do Moskvy. Do konce minulého století kultivoval bouřlivý a bohémský životní styl, byl aktivní v uměleckém prostředí, ukřižoval se (dokonce dvakrát - v rámci svého filmu *Olej na plátně* (1. dubna 2000) a v performanci v moskevské galerii Guelman (22. září 2000). Ke konci roku 2000 utekl z Ruska. Ted' žije v New Yorku. Баскова, Светлана: *Деянности от первого лица*. Москва: Том I. М.: «БА3А», 2015. (str. 135 – 138).

53 Můj překlad z ruštiny: *Если я буду кидать в зрительный зал говно, а интеллектуалы, обтираясь, скажут, что это уже было, то я буду кидать его до тех пор, пока они не закричат, что это хулиганство.*

Анатолий Осмоловский, „Последний манифест“ časopis Радек, č.1, 1994 (str. 5).

Majakovského a přesně formuluje strategie mladých umělců té doby.⁵⁴

Avšak za nejvýraznější a nejslavnější by se dal považovat spontánní výkon prvního ruského prezidenta Borise Jelcina, uskutečněný v roce 1994. Při oficiální ceremonii odchodu ruských vojsk z Německa opilý ruský prezident zamířil houpavou chůzí k orchestru policie Berlína, vzal dirigentovi jeho hůlku a aktivním máváním rukama imitoval dirigování. Jelcin asi Západu radost z vítězství trochu pokazil. Tento metaforický incident byl uveden jako jeden z příkladů historika umění Andreje Kovaleva v knize *Ruský akcionismus 1990 – 2000*, která charakterizuje moskevské akční umění: „*Performativní výkony Jelcina a moskevských akcionistů měly jeden formální společný rys. Hlásily, tajně nebo otevřeně, myšlenku individuálního hrdinství, rostoucí od počátku modernismu. Podobně jako se Boris Jelcin snažil symbolicky vykonávat funkci demokratického prezidenta, voleného lidovým hlasováním, každý radikál se jednotlivě snažil realizovat své vlastní představy o ideálním a absolutním umění.*“⁵⁵

Podle Osmolovského byl tím, kdo jednal v protikladu ke všemu a se vším nesouhlasil, Alexander Brener. Používal metody sporů, výzev a konkurence i vůči těm, se kterými se přátelil a měl společné politické názory. V knize *Devadesátá léta z první ruky* Brener klasifikuje moskevskou uměleckou scénu té doby (ale zároveň má na mysli dnešek) jako „дураки“ (hlupáky) a ty, kteří dělají sami ze sebe „дураков“ (hlupáka). Podle Brenera jsou ti první upřímnými podvodníky, jako například umělecká skupina AES+F, a ti druzí, kteří dělají hlupáky sami ze sebe, jsou těmi, kteří svou práci dělají nedbale a obelhávají sami sebe. Podle Brenera k nim patří také Osmolovskij – věří tomu, co sám říká, ale koná v rozporu s tím. Brener sám sebe nazývá tricksterem, který v moskevském uměleckém světě (podle Brenera) útočil na tři sociální skupiny – umělce, inteligenci a na celkovou strukturu moci.⁵⁶

V této chvíli mohl najednou zapnout *Radio Avděj*⁵⁷ a prohlásit: „Ne! Rozumiš!,

54 Katalog výstavy *Безумный двойник/Le Fou dédoublé*, Andreja Jerofejeva kurátorský text *Bláznivý dvojník. Dialog s žákem a učitelem*, Moskva, 2000. (str. 35).

55 Můj překlad z ruštiny: *Тем не менее, у перформансов Ельцина с московскими акционистами был один общий формальный признак. Они исповедовали, тайно или открыто, идею индивидуального героизма, восходящую к раннему модернизму. Точно так же, как Борис Ельцин пытался на символическом уровне осуществить функцию демократического президента, избранного всенародным голосованием, радикалы каждый единолично пытались реализовать свои собственные представления об идеальном и абсолютном искусстве.*

Ковалёв, Андрей: *Российский акционизм 1990-2000*. «world art Музей» No 28/29. - М. Москва: Книги вам, 2007. (str. 8).

56 Баскова, Светлана: *Девяностые от первого лица*. Москва: Том I. М.: «БАЗА», 2015. (str. 294 - 295).

57 Ter-Oganjan se chová jako rádio. Neustále vášnivě mluví a téměř nikdy neposlouchá společníka konverzace.

že Brener jen hraje roli a představuje sám sebe v obraze romantického hrdiny, ale Osmolovskij je „мудак“ (debil, sráč), který nemá žádnou představu o současném umění!“. Takhle bychom mohli pokračovat do nekonečna, kdo a co o kom řekl.

Po kolapsu Sovětského svazu už nic hmotného nezůstalo. Zmizel tzv. underground nebo neoficiální umění. Jediný, koho *John Rambo*⁵⁸ mohl atakovat, byl zbývající chudák moskevský konceptualismus. Jelikož nebylo zcela zřejmé, jak se chovat nebo reagovat, bylo druhou možností zaútočit úplně na všechno. Z dnešního pohledu je zřejmé, že nikdo z představitelů „ruské klauniády“ se nebude identifikovat s pěšákem mocenské struktury a zároveň bude bojovat a soutěžit za autentičnost a svůj největší vklad do ruského „uměleckého radikalismu“ devadesátých let minulého století.

Na ruské závody klaunů se celkově dívám skepticky. Klidně bych věřil tomu, že v tomto anarchistickém cirkuse působili klauni, kteří utekli z burleskního příběhu „Балаганчик“,⁵⁹ v němž ruský dramatik Alexander Blok přejal jména hlavních protagonistů mileneckého trojúhelníku Harlekýna, Kolombíny a Pierota z *Commedie dell'arte* proto, aby satirizoval básníky symbolismu a jejich mystickou filozofii. Ihned po Ruské buržoazní revoluci (1905) byli v představení⁶⁰ místo herců zvoleni skuteční klaunové.⁶¹ Vznikla neslučitelná situace mezi formou a obsahem, konflikt mezi poetickou vizí autora a dějem na scéně a lidskou představou o herectví. Klaun nejlépe odpovídá protagonistovi, který bude odmítat scénář předepsaný autoritou, v případě divadla autorem.

V kontextu ruského umění v devadesátých letech minulého století by se podle mne daly tyto tři postavy z *Commedie dell'arte* interpretovat tak, že bychom postavu Kolombíny, která je služkou a umí intrikovat a klamat, mohli úzce spojit nebo identifikovat s „uměním“. Na postavu Harlekýna bychom se mohli podívat jako na zástupce moskevských akcionistů, jako je např. Osmolovskij a Brener. Harlekýn je mazaný a často myslí hlavně na sebe. Je sluha, ale nechce být sluhou mocných, a je proti všem. Zároveň smutný klaun Pierot (např. Ter-Oganjan a Kulik) je hlupák, který touží po lásce Kolombíny

58 Fiktivní postava z literární série *Rambo* kanadského spisovatele Davida Morrella. Je prototypem osamělého bojovníka, který čelí obrovské přesile, a přesto vychází z bojů vítězně.

59 *Bufonáda* (1906), česky známá i jako *Panoptikum* nebo *Jarmareční bouda*. Celá hra balancuje mezi mýtem a skutečností a prochází neustálými proměnami. Divadelní iluze je neustále narušována začleňovanými autorskými komentáři do klíčových bodů hry.

60 Ve spolupráci s ruským avantgardním režisérem Vsevolodem Mejercholdem.

61 McManus, Donald: *No Kidding! Clown as Protagonist in Twentieth-century Theatre*. London: Associated University Presses, 2003. (str. 40).

(umění), miluje jí a snaží se ji potěšit. A co se v podstatě z dnešního pohledu stalo?
Kolombína zlomila srdce Pierotovi a utekla mu s Harlekýnem.

2.2 Rozbitá Venuše

Avděj Ter-Oganjan byl dvakrát vyloučen z umělecké školy v Rostově na Donu a nikdy nedostal diplom. Důvodem byla jeho vášeň pro zakázané ovoce, tzv. avantgardní umění. Kreslit jako Picasso nebo napodobit abstraktní umění znamenalo v Sovětském svazu to samé, jako chodit s nahým zadkem na veřejnosti. Stejně jako spousta umělců uzamčených za železnou oponou byl i Avděj inspirován potenciálem, který cítil ve „značkách“ výtvarného umění ze západního světa. Na konci 80. let dvacátého století by se dalo říct, že v myslích sovětských lidí byly skoro všechny druhy komodit z kapitalistických zemí více než vítány. Touha po Warholově láhvi od Coca-Coly nebo po velkém hamburgeru od Claes Oldenburg byla evidentní. Avděj, který se nesnažil pokračovat například v *popartové* produkci, protože si uvědomil, že zobrazovat konzumní styl života by bylo velmi neatraktivní. Jeho umělecká díla by pravděpodobně nezískala žádnou autenticitu.

Nicméně těsně před zhroucením SSSR náš protagonista ucítil vánek postmodernismu a svedla jej metoda přivlastnění. Avděj začal exploatovat hlavní proud současného umění té doby a reprodukovat neautentičnost. V moskevském kontextu se role hlupáka z venkova dokonale hodila. Avděj vytvořil postavu provinčního umělce, který pod záminkou, že jde o jeho způsob učení a seznamování se s moderním uměním, upřímně využíval plagiátorství. Nestydatý plagiátor pomocí tužky nebo štětce barevné nebo dokonce nekvalitní černobílé reprodukce uměleckých děl ručně zkopíroval přímo z v té době dostupných uměleckých publikací.

Od parodování děl renomovaných umělců až po vtipné akce v *Galerie v Trechprudnom*, o které se zmíním za chvíli, je logika uměleckých manévřů Ter-Oganjana podobná strategii cirkusového klauna. Ter-Oganjan hrál roli umělce avantgardisty, parafrázoval a kopíroval prvky modernistické malby či avantgardismu dvacátého století, rovněž parodoval sám moskevský akcionismus. Avděj pro vytvoření uměleckých děl, akcí či výstav použil komické konstrukty závislé na očekávání diváků tak, aby výsledek byl co nejefektivnější. Podobně jsou gagy klauna založené na tom, aby každý děj klauna už předem definoval, jak bude publikum v konkrétním kulturním kontextu reagovat. Klaun v průběhu svých gagů zkouší různé triky a zkoumá reakce publika.

Podle reakcí diváků klaun vytváří nové gagy.

Aby v roli vysmívané oběti nebyl sám, intenzivní spotřebitel současného umění začal v téměř stejnou dobu agitovat mladé lidi, aby jeho metodu následovali. Spolupráce s čerstvou krví byla výhodná. Jeho pozice se ze studenta rychle změnila v učitele současného umění. Postupně se začal rozvíjet projekt s názvem *Škola avantgardního umění*.

V krátkém časovém období se dualita alter-ega Avděje projevila v multidisciplinárních aktivitách. Kromě toho, že už byl Avděj žákem a učitelem umění, se najednou stal také kurátorem, manažerem a organizátorem výstav. Spolu se svými vrstevníky Avděj otevřel nezávislý umělecký prostor v Moskvě. Říkalo se tomu *Galerie v Trechprudnom*, která byla umístěna na půdě částečně opuštěného domu. Mezi lety 1991 a 1993 zde bylo realizováno téměř 90 uměleckých projektů. Na rozdíl od dominantního aspektu lenosti a nicotnosti v uměleckých dílech byl každodenní život velmi intenzivní, se spoustou alkoholických nápojů a večírků. Dělat ze sebe blázna byl životní styl. Věnovat se strategii *Fumisme*, *Hydropathés* bylo opět aktuální. Stejně jako v *Arts Incohérents*⁶² se vše mohlo proměnit v umění - díra ve zdi, oblečení diváka, vodka, výkaly, pisoár, atd. Přímé odkazy na modernismus, postavy jako Piero Manzoni, Yves Klein, Marcel Duchamp a další legitimní avantgardní štítky byly použity v každém kroku jako koření nejoblíbenějšího jídla. Pro některé členy gangu vedl jejich bohémský životní styl k rozhodnutí dospět a uvědomit si, že být marginálním je příliš riskantní, zatímco pro ostatní tento styl zůstal nostalgií a radostí z punk-rock'n'rollu, který se dále rozvíjel a kultivace paradigmatu idiota pokračovala.

Nicméně navzdory víru zábavy se v bývalém Sovětském svazu nová verze normalizace aktualizovala, tentokrát s výrazným rysem kapitalismu. Umělecké instituce začaly víc a víc dominovat a určovat směr provozu. Což znamenalo, že stávající kreativní

62 Cate, Phillip Dennis. Shaw, Mary(ed.): *The Spirit of Montmartre: Cabarets, Humor, and the Avant-Garde, 1875-1905*. New Jersey: Rutgers University Press, 1999.

Na humorné výstavě *Les Arts Incohérents* (rozporuplné, neslučitelné, nesouvislé umění) byly představeny zejména práce záměrně iracionální a neumělecké, například nalezené předměty (později známé jako ready-made), dětské kresby, nebo umělecká díla od autorů zcela neškolených v oboru.

V této době je možné se v Paříži setkat s celou škálou nejružnějších kulturních aktivit, například cyklus večerí s názvem *Bon Bock* (dobrá pivní sklenice) nebo pravidelné setkání umělců a básníků na Montmartre v kabaretu nazvaném *Hydropathés* (pro jedince alergické na vodu nebo „Klub nepřátel pití vody“). Tyto a podobné pravidelné schůzky se postupně staly novou platformou pro upevnění francouzské národní identity, spojené se svobodou a humorem. *Fumisme* byl způsob života, který bychom dnes pravděpodobně označili za politicky nekorektní, neobsahoval žádné sociální agendy, zato měl působit jako protiklad k pokřtectví a pompéznosti společnosti.

spolupráce mezi umělci postupně vychladla. Podobně jak zvrhlík Homer v americkém animovaném seriálu *Simpsonovi* (Homer Badman, 1994) směle kradl bonbony na veletrhu cukrovinek, také nezávislý moskevský umělec směřoval hlavně k osobnímu prospěchu. Bonbónů pochopitelně v té době bylo málo. Současný umělec mohl v Rusku o penězích jenom snít. Žádný přebytek milionů liber, které by mohli spálit⁶³, nebyl. Šance přežít v novém uměleckém provozu znamenalo napodobit už vyčerpaná postmodernistická gesta ze západu.

S dávkou cynismu měl Avděj avantgardu stále rád. Po rozpadu *Galerie v Trechprudnom* začal spolupracovat se skupinou teenagerů. Přátelé jeho syna Davida Ter-Oganjana se dokonale hodili pro pokračování projektu *Škola avantgardního umění*. Přestože syrová mládež se kterou Avděj pracoval vůbec netušila, jak by něco, co se nazývá současným uměním, mělo vypadat, cesta k experimentům a provokacím byla otevřená. Ke zvýšení kritického myšlení studentů Avděj vytvářel burleskní situace: jedním z úkolů bylo například olíznout zadek vlivným lidem z uměleckého světa.

Záznam na video byl podstatnou součástí akcí. Všichni se stali účastníky komedie. Na rozdíl od výše zmíněné sebe ponižující karikatury byli mladí umělci povzbuzováni také ke kritizování a útočení na známé osobnosti moskevské umělecké scény. Video s názvem *Ven z umění!* (1998) zobrazuje, jak se mladí lidé posmívají a verbálně útočí na své předchůdce. Říkají například, že dílo renomovaného umělce nemá žádnou originalitu a je na hovno, nebo že sám umělec je marný a nemá žádnou autenticitu.

Situacionistická taktika útoku byla populární a běžně používaná v moskevském akcionismu devadesátých let minulého století.⁶⁴ Zajímavé je zmínit, že téměř přesný portrét Avděje najdete v knize Raoula Vaneigema *The Revolution of Everyday Life* (1967). Člen umělecko politického spolku *Situacionistická internacionála* píše: „*Když někdo začne hrát trvalou roli, vážnou roli, buď zlikviduje hru, nebo to zničí jeho. Zvažte nešťastný případ provokatéra. Provokatér je specialistou v kolektivních hrách. Dokáže uchopit jejich techniky, ale ne jejich dialektiku. Možná by mohl uspět ve vedení skupiny směrem k útočné akci - provokatéři vždy nutí lidi k útoku tady a teď - pokud by nebyl tak zapojen do své vlastní role a vlastního poslání, že nikdy nemůže pochopit svou potřebu bránit se. Dříve*

63 V roce 1994 podvratná umělecká dvojice The K Foundation spálila ve Velké Británii milion liber. Higgs, John: *The KLF: Chaos, Magic and the Band who Burned a Million Pounds*. London: Orion Hardbacks, 2001.

64 Přednáška A.Osmolovského "Akce 90. let a lidé, kteří se na nich podíleli", která se uskutečnila 28. října 2010 v Moskvě. http://osmopolis.ru/teaching/pages/id_257 Datum odečtení 16.01.2021.

nebo později tato nesoudržnost ve vlastním postoji vůči ofenzivním a obranným činům zradí provokatéra a vede ho k jeho předčasnému konci. A kdo je nejlepší provokatér? Vůdce hry, který se stal šéfem.“⁶⁵

Na konci 20. století se šéf rozhodl zabít Boha! Během každoročního moskevského trhu Art Manéž Avděj svým studentům ukázal příklad, jak zničit levné reprodukce ortodoxní ikony. Performance na uměleckém veletrhu byla satirickým příkladem naivního nihilismu v obchodním světě. Náboženské symboly byly poškozeny sekýrkou, falešnými exkrementy, popsány a pomalovány vulgárními motivy označujícími ženská a mužská přirození. Tato pseudo d'ábelská akce se jmenovala *Mladý bezbožník* (1998).

Avděj nebral v úvahu, že se komunismus změnil v kapitalismus, a termín *spekulant* používaný s negativní konotací v sovětských dobách byl nahrazen pozitivním termínem *businessman*. Možná byl špatně informován o tom, že církev je finančně podporována převážně z kapes banditů, kteří si říkají podnikatelé. Jedinou možností, jak být v bezpečí, bylo utéct z Ruska a sténat: “Hlupák je zraněn, hlupák je zraněn!”

Ruský filozof a literární kritik Michail Bachtin by řekl, že s výběrem mezi spekulací s *groteskním realismem*⁶⁶ a posmíváním se autoritě a tradiční sociální hierarchii prostřednictvím obscénního experimentu, měla naše oběť velké štěstí, že z jatek unikla. Zároveň by Vaneigem dodal: „*Touha hrát je neslučitelná se sebeobětováním [...] Jakmile se objeví myšlenka oběti, hra se stane posvátnou a její pravidla se stanou obřady. Pro ty, kteří hrají, pravidla, spolu se způsoby hraní s nimi, jsou nedílnou součástí hry. V říši posvátných se naopak rituály hrát nemohou, mohou být jen zlomeny, mohou být pouze přestoupeny (nezapomínejte na to, že čurání na oltáři stále zůstává způsobem, jak vzdávat poctu církvi).*“⁶⁷

65 Můj překlad z angličtiny: *When someone begins to play a permanent role a serious role, he either wrecks the game or it wrecks him. Consider the unhappy case of the provocateur. The provocateur is the specialist in collective games. He can grasp their techniques but not their dialectic. Maybe he could succeed in steering the group towards offensive action - for provocateurs always push people to attack here and now - if only he wasn't so involved in his own role and his own mission that he can never understand their need to defend themselves. Sooner or later, this incoherence in his attitude towards offensive and defensive action will betray the provocateur and lead him to his untimely end. And who makes the best provocateur? The play leader who has become the boss.*

Law, Larry (ed). Gray, Chris (ed): *Leaving The 20th Century: The Incomplete Work Of The Situationist International*, Rebel Press, 1998 (str.119).

66 Podle Bachtina snížení všeho, co je abstraktní, duchovní nebo ušlechtilé do tělesné roviny a do sféry země.

67 Můj překlad z angličtiny: *The urge to play is incompatible with self-sacrifice [...] Once the idea of sacrifice appears, the game becomes sacred and its rules become rites. For those who play the rules, along with the ways of playing with them, are an integral part of the game. In the realm of the sacred, on the contrary, rituals cannot be played with, they can only be broken, can only be transgressed (not to*

Dualita mladého bezbožníka šokovala veřejnost. Umění selhalo před náboženstvím. Je zajímavé zmínit, že kvůli vtipům o islámském prorokovi Mohamedovi v roce 2015 ztratil francouzský satirický týdeník *Charlie Hebdo* 12 pracovníků. Jak by takový výkon mohl být vnímán během klaunského gagu v cirkuse nebo ve stand-up komedii? Co by slavný americký komik Andy Kaufman řekl, kdybychom se ho zeptali: „Kdo je zodpovědný za všechny problémy v životě Avděje?“ Jednou z možných odpovědí by mohlo být: "Ženy!"

"Marceli, Marceli, miluji tě jako Peklo, Marceli!", prohlašovala extravagantní osoba Elsa Hildegard Baroness von Freytag – Loringhoven, zatímco vytrvale třela o každý kousek svého nahého těla článek o Duchampově malbě *Akt sestupující ze schodů*.⁶⁸

V roce 1917 Duchamp poslal dopis své sestře Suzanne, ve kterém píše: *"Jedna z mých kamarádek, která přijala mužský pseudonym Richard Mutt, mi poslala porcelánový pisoár jako sochu; protože tam nebylo nic sprostého, nebyl důvod to odmítnout. Porota rozhodla odmítnout vystavit tuto věc. Podal jsem svou rezignaci a bude trochu drbů v New Yorku. Chtěl bych mít speciální výstavu pro lidi, kteří byli odmítnuti u Nezávislých – ale to by byl nadpočet! A pisoár by byl osamělý."*⁶⁹

Nedávno znovuobjevená avantgardní umělkyně a básnířka z Pruska byla zcela posedlá Duchampem. Těsně předtím, než Marcel Duchamp začal pracovat s ready-made,⁷⁰

forget that pissing on the altar is still a way of paying homage to the Church). Tamtéž, str. 118.

68 Higgs, John: *Stranger Than We Can Imagine: Making Sense of the Twentieth Century*. London: W&N, 2015. (str. 37).

69 Můj překlad z angličtiny: *One of my female friends under a masculine pseudonym, Richard Mutt, sent in a porcelain urinal as a sculpture; it was not at all indecent - no reason for refusing it. The committee has decided to refuse to show this thing. I have handed in my resignation and it will be a bit of gossip of some value in New York - I would like to have a special exhibition of the people who were refused at the Independents - but that would be a redundancy! And the urinal would have been lonely.*

Naumann, Francis M.: "Affectueusement, Marcel: Ten Letters from Marcel Duchamp to Suzanne Duchamp and Jean Crotti". *Archives of American Art Journal*, Vol. 22, No. 4. The University of Chicago Press. Chicago: 1982. (str. 8).

70 Jak známo, spousta historiků umění považuje Duchampův krátkodobý pobyt v Mnichově v roce 1912 za nejvíce klíčové a transformační období jeho tvůrčího rozvoje. Kuriózní náhodou se Duchamp v Mnichově

Baronka Elsa už z ulice sbírala předměty, které následně prohlašovala za své sochy a umělecká díla. Předpokládám, že Baronka byla příliš radikální dokonce i pro dadaisty. Byla víc než chodícím pisoárem, byla multidisciplinární provokací pro patriarchální společenské normy. S největší pravděpodobností ovlivněna punkovým vzhledem klauna Josepha Grimaldi a jeho chuligánským chováním, živá socha z dadaistického experimentu způsobila v uměleckém světě větší zmatek a deziluzi než černý čtverec ruského malíře Kazimíra Maleviče. Teprve po smrti baronky⁷¹ (po druhé světové válce) se stal pisoár R. Muttu přijatelným pro západní trh s uměním.

V uměleckém prostředí je *Fontána* dodnes pro mnoho lidí, včetně umělců, velmi matoucí. Reakce na ikonu umění 20. století byly různé. Někteří umělci například vyrobili kopie pisoáru, několik dalších pozornost hledajících lidí bylo nuceno vykonávat akty vandalizmu se spekulativním cílem vést dialog s Duchampem. Známé jsou také snahy a pokusy vrátit *Fontánu* k původní funkci a močit přímo do vystaveného uměleckého díla. Po znovuzrození *Fontány* udělal v roce 1966 americký umělec Bruce Nauman snímek s názvem *Autoportrét jako fontána*, zároveň si v roce 2016 Maurizio Cattelan,⁷² fascinován nadprodukcí stávajících variací, podrazil centenářský pisoár tím, že vytvořil funkční zlatou toaletu s názvem *Amerika*. Zlatý záchod může bez zvláštního příplatku využít každý návštěvník Guggenheimova muzea v New Yorku, vše je zahrnuto v ceně vstupenky za 25 dolarů.⁷² Vezmeme-li v úvahu výzkumníka populární kultury Johna Fiske, můžeme konstatovat, že každý může přeměnit kulturní komodity podle svých vlastních zájmů a vytvořit vlastní významy. Myslím, že se Duchampovi podařilo uskutečnit jeden z nejúspěšnějších vtipů v uměleckém kontextu vůbec, a je zajímavé zmínit, že ve srovnání s dadaismem šachy prakticky neobsahují prvek náhody.

Ruský umělec Avděj Ter-Oganjan je a vždycky byl posedlý Duchampem. Doma má alespoň jeden nebo dva pisoáry z *Bauhausu* umístěné na vrcholu šatníku. U Avděje

setkal s bavorským komikem, kabaretním umělcem, klaunem a filmovým producentem Karlem Valentinem, který v té době začínal získávat širší uznání pro jeho nesmyslné dialogy a frašky v kabaretech a ve filmech, i vytváření různých komických předmětů. Byly to běžné, masově vyráběné předměty s jemnou modifikací. Valentin pouze přidal štítek nebo objekty mírně upravil. Například do poloviny naplněná baňka s čistou vodou spojená s označením *Studená pára z lokomotivy rychlíku* poměrně připomíná umělecké dílo Duchampa z roku 1919, baňku s názvem *Vzduch Paříže*, i když není jednoznačné či prokazatelné, zda-li některé z Valentinových objektů mohly ovlivnit vznik Duchampových ready-mades. Podobnost mohla být čistě náhodná. Více o Karlu Valentinovi v knize Robbins, David: *Concrete Comedy: An Alternative History of Twentieth-Century Comedy*. Copenhagen: Pork Salad Press, 2011.

⁷¹ Baronka Elsa von Freytag-Loringhoven zemřela v roce 1927 ve věku 53 let v Paříži.

⁷² <https://www.guggenheim.org/exhibition/maurizio-cattelan-america> Datum odečtení 16.01.2021.

musí být všechno dokonale promyšlené, stejně jako v šachu nebo u klaunských gagů. Hra s pseudo hloupostí umělce většinou balancuje mezi vypočítavým záměrem oklamat malé děti a porušením očekávání nezkušených diváků. Například jedno z Avdějových děl s názvem *Není to Fontána* (1991) bylo vytvořeno z běžného funkčního pisoáru. Návštěvníci výstavy, především tedy muži, nemuseli hledat toaletu. Mohli čurat přímo v galerii.

Pokud se na klauna budeme dívat jako na umělce v *duchampovských* okolnostech, humor Avděje by se dal popsat jako neshoda či rozpor. To znamená, jak jsem již uvedl, vytvořit očekávání a pak jej porušit, což může šokovat nebo vyvolat smích. Je zajímavé zmínit, že podle Kanta nás vtip baví tím, že evokuje, přesouvá a rozptyluje naše myšlenky a zároveň se prostřednictvím těchto duševních aktivit nic nedozvíme. „*Ve všem, co má vzbudit živý otřásající smích, má být něco nesmyslného. Smích je afekt z náhlé proměny napjatého očekávání v nic.*“⁷³ Schopenhauer by tento druh humoru shledal v nesouladu mezi abstraktním pojmem a reálnou věcí – racionálním poznáním věcí samotných.⁷⁴ Humor může vzniknout v situacích, kdy si nečekaně uvědomíme nesoulad mezi konceptem a vnímáním stejné věci, ale to neznamená, že to bude vtipné vždy nebo pro všechny.

Předpokládám, že v dnešní době by už dárek od Baroness von Freytag – Loringhoven nebyl vtipný. Totéž platí o postavě klauna, který může vypadat jako klaun a chovat se jako klaun, ale nerozesměje nás. V dnešní době má každý jednotlivec právo na svou vlastní interpretaci humoru a na rozhodnutí, zdali je vtip nebo konkrétní situace směšná či nikoliv. Tato sociální anomálie pravděpodobně vyplývá z představ každého jednotlivce o tom, jaký by svět měl být, kde humor může vzniknout na základě nedorozumění a kombinací úmyslných a neúmyslných lidských selhání. Například existuje hybridní žánr *nefunkční komedie*, který funguje jako vtip, je strukturován jako komedie, ale odmítá být identifikován jako takový, zahrnuje těžkopádné, pomalé, nudné děje. Děje, které jsou uvedené v nesprávném kontextu, často příliš agresivním nebo příliš neškodným, nebo díla, která nemají být primárně legrační.⁷⁵

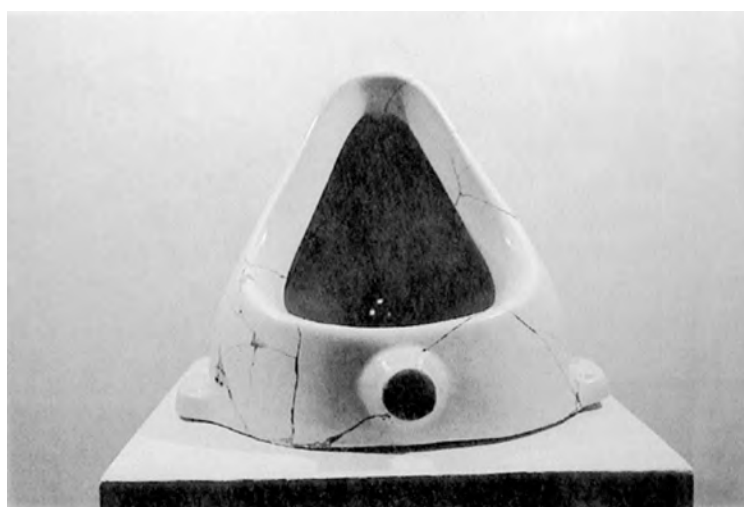
Aby český divák získal představu o Avdějově tvůrčí činnosti, uvedu jeden příklad. V roce 2013 mi Tranzitdisplay nabídl kurátorovat výstavu *Muzeum ruského futuristy*. Jednou z prací, které chtěl Avděj vystavit, byla rekonstrukce již dříve realizovaného díla

73 Kant, Immanuel: *Kritika soudnosti*. Vyd. 2., Praha: Oikoymenh, 2015. (str. 166).

74 Schopenhauer, Arthur: *Svět jako vůle a představa*. Pelhřimov: Nová tiskárna Pelhřimov, s.r.o., 1997. (Sv. 1, První kniha sekce 13.) (str. 63).

75 Paldi, Livia: *Dysfunctional Comedy: A Reader*. Berlin: Sternberg Press, 2016.

s názvem *Problémy restaurování děl současného umění* (1993) (Obr.1). Koupili jsme nový pisoár, který měl být rozbit a znovu slepen. Avděj ho rozbil, ale nedařilo se mu slepit části pisoáru dohromady. Rozbil se na více malých částí a Avděj neměl trpělivost vyluštit, která kam patří. Požádal o pomoc Alici, ale nevydržel sledovat, jak pomalu k sobě rozbité části skládá, začal křičet a celé dílo vyhodil do koše. Bylo to jako parodie na slavného sovětského klauna Karandaš, který jakoby náhodou narazil do sochy *Venuše de Milo*, která se převrátila a rozbila na kusy. Klaun se pokoušel dát sochu dohromady, ale zamotal se v tom a pokaždé jí složil špatně (Obr.2).



Obr.1



Obr.2

2.3 To je ještě lepší!

Když jsem od Avděje Ter-Oganjana poprvé slyšel jeho příběh, jak musel v Berlíně v roce 1995 podle předem připravené instrukce předvést performance různých moskevských umělců, předpokládal jsem, že příčinou jeho vtipného selhání byla nadměrná konzumace alkoholu. Během provádění performancí autor začal obtěžovat publikum opilým tancem a dokonce upadl do bezvědomí, a své poslání tak nedokončil. Němci nepochopili, zda byl výsledek záměrem představení, nebo lidským selháním umělce. Tato nešťastná náhoda by také mohla být pokračováním sebedeparodizující karikatury *Směrem k objektu* (1992). V tomto díle ležel na své vlastní výstavě do němoty ožralý Ter-Oganjan na podlaze jako exponát v moskevské galerii V Trechprudném. Po útěku do Prahy začal umělec abstinovat, nicméně zkušenost neúspěchu a selhání ho tak jako tak následovala.

V této podkapitole představím situace, ve kterých je Avděj příkladem neschopnosti klauna Augusta a je konfrontován se selháním. Ne vždy je však jasné, zda se jedná o umělecké strategie se záměrem selhání, nebo o skutečnou neschopnost. Občas, když v umění čelil náhodnému selhání, Ter-Oganjan s nadšením prohlásil, že selhání je ještě lepší. Od neúspěchu v každodenních situacích se naopak umělec vždy distancoval a vnímal to jako abstrakci, která s ním nemá nic společného.

V činech našeho protagonisty často převládá sebeironie a zvláštní humor. Umění má pro něj cenu, pokud je vtipné a nutí lidi se smát. Dalo by se říct, že vášnivý představitel avantgardy pokračuje ve stopách oslího umělce Lola, jenž v roce 1910 štětcem připevněným k ocasu namaloval chaotický a trochu zmatený obraz zobrazující západ slunce nad mořem.⁷⁶ Komický a zároveň neautentický přístup Avděje legitimizuje cokoli, co je legrační, a to i v případech, kdy se jedná o selhání. Podle Avděje je vtip, stejně jako avantgarda, nejčastěji profanací vysokého, vychází za hranici slušnosti a porušuje tabu.⁷⁷ Podobně cirkusový klaun s experimentálním a radikálním přístupem deformuje původní obsah do směšného charakteru a posouvá hranice toho, co je přijímáno jako norma. Metody klauna jsou podobné metodě meziválečné avantgardy. Klaun používá provokativní

⁷⁶ Vtip o impresionismu francouzského spisovatele a kritika Rolanda Dorgelése <http://www.stavitele-katedral.cz/skandal-nebo-umeni-osli-obraz-jako-manifest-vystrednosti/> Datum odečtení 16.01.2021.

⁷⁷ Z rozhovoru s Roanem Minaevem. Boika, Alena (ed.): Avděj Ter-Oganjan: *Muzeum ruského futuristy*. Praha: tranzit.cz, 2013.(str. 233).

gesta, posmívá se a vysmívá, může být provokatérem k revoluci, útočí, klade odpor, znehodnocuje, a je v rozporu s tím, co je ve společnosti obvyklé a tradiční.

V roce 2005 chtěl Ter-Oganjan v berlínské galerii *Vpřed* opakovat protestní akci umělců ze skupiny Rafani, kterou v roce 2004 uskutečnili v Národní galerii v Praze. Skupina Rafani se společně veřejně vykáleli na zem v expozici blízko děl Milana Knížíka. Šlo především o protest proti směřování a způsobu zastoupení stálé expozice současného umění v Národní galerii. Nejprve Ter-Oganjan požádal Ondřeje Brodyho, aby toto představení zopakoval. Brody odmítl. Avděj se rozhodl vystavit videodokumentaci z akce Rafanů a akci udělat sám. Ter-Oganjan snědl spoustu těstovin. Avšak těsně před výkonem umělec potřeboval vyprázdnit žaludek. Znovu snědl spoustu těstovin. Přišlo publikum a nastal čas zahájit performance. Avděj si sundal kalhoty, přikrčil se, a nic se nestalo. Vykouřil několik cigaret a zkusil to znovu. Zase nic. Jeho virtuosita skončila tím, že se musel publiku omluvit a přiznat, že se performance nepodařila.

Toto jakoby úmyslné amatérské představení skončilo jako fraška. Nesmyslné očekávání připomíná Beckettovu divadelní hru *Čekání na Godota*. Existenciální námaha a mechanické selhání v tomto případě ani nevzbuzuje smích. Naše vnímání dovednosti zpochybnil také Alexandr Brener. V performanci s romantickým názvem *Rande* (1994)⁷⁸ se Brener se svou manželkou pokusili na moskevském Puškinově náměstí uskutečnit pohlavní styk pod sochou Pushkina. Venku bylo až deset stupňů pod nulou a plánovaná performance se nepodařila. Po několika pokusech Brener prohlásil, že to nefunguje. Pár vstal ze studené země a opustil publikum. U tradičního návštěvníka cirkusu by takový klaunský gag nejpravděpodobněji namísto smíchu vyvolal zmatek.

Neúspěch obou výše zmíněných autorů není běžně očekávaným hrdinstvím. Ve skutečnosti tato spekulativní strategie v obou případech zajišťuje přijatelný výsledek. Pokud umělec uspěje, provokace bude jen o něco víc šokující. Pokud zamýšlená akce selže, je správný čas žertovat, že výsledek je ještě lepší, než se očekávalo. Stejnou taktiku použil francouzský umělec Camille Laurelli na veletrhu umění *Arténim* v Grenoblu. V roce 2008 Laurelli koupil dvě malby v obchodním domě IKEA a za trojnásobnou cenu je na veletrhu vystavil jako své vlastní práce. Umělecká díla nikdo nekoupil. Camille Laurelli vrátil malby zpět do obchodního domu se zdůvodněním, že se obrazy nehodí do domácího interiéru a peníze za nákup dostal zpět.

78 Video dokumentace z akce https://youtu.be/CQJ_jQA8Bbc Datum odečtení 16.01.2021.

Být v roli antihrdiny není vždy prospěšné, zvláště pokud porušujete zákon. V roce 2013 Milan Mikuláščík pozval Avděje Ter-Oganjana k účasti na výstavě Global Locals, která byla věnovaná umělcům z jiných kultur žijících v Praze. Pro výstavu Avděj zamýšlel vytvořit pseudo graffiti projekt. Na fasádách pražských budov chtěl Avděj udělat urážlivé nápisy v cyrilice, například „Вам всем пиздец“ (Vám všem je konec), „Идите нахуй“ (Jděte do prdele), „Ёбанные гады“ (Zkurvený parchanti), atd. Cílem bylo provést cynický vtip týkající se nacionalismu a dodatečně zesílit fobie proti Rusku. Provokace byla určena jak českým občanům, tak rusky mluvícímu publiku. V plánu bylo vystavit fotodokumentaci z míst zobrazujících provokativní slogany v galerii NTK. Avděj mě požádal o pomoc s dokumentací. Týden před zahájením výstavy jsme šli po ulicích Prahy, abychom vytvořili umělecké dílo. Když už bylo na několik místech namalováno, Avděj chtěl poslední graffiti udělat na betonový blok s dopravním značením na křižovatce. Sprej byl už téměř prázdný a první linie postřiku byla hodně slabá. Ve chvíli, kdy se starý graffiti umělec pokusil linii zvýraznit, se před ním zastavilo policejní auto. Z otevřeného okna auta na něj pohlédly dvě hlavy. V tu chvíli jsme začali utíkat jako neschopný klaun August, ale bohužel nás dopadl cirkusový uvaděč – policie. Policie okamžitě zabavila můj fotoaparát a ihned se podívala na fotografie ze všech míst činu. Po pěti hodinách výsledku jsme byli propuštěni. Měli jsme štěstí, že význam nápisů nebyl policií interpretován. Byli jsme klasifikováni jenom jako chuligáni, kteří počmárali cizí majetek. Fotodokumentace byla dočasně zbavena. Na výstavě Global Locals nám nezbylo než vystavit zvětšené výtisky z našich protokolů o výsledku osoby podezřelé. Vyvrcholením uměleckého selhání bylo zjištění, že graffiti v České republice patří k závažným trestným činům. Focení míst činu mě jako spolupachatele a poškození cizí věci Avdějem bylo potrestáno jednoročním podmíněným trestem.⁷⁹ Výsledek a situace naší spolupráce připomíná smutné video s názvem *Sorry* (2005)⁸⁰ od polského umělce Oskara Dawického. Ve videu stojí Dawicki před kamerou, pláče, a opakovaně se omlouvá divákovi za to, že jeho výstava není tak dobrá, jak by mohla být. Pokud se publiku výstava nelíbí, je si vědom své vlastní chyby a říká: „Je to jen moje vina a nemám žádnou omluvu“. Stojí za zmínku, že několik filmů Dawického je věnováno každodennímu lidskému selhání. Autor se například omlouvá za to, že se nedokázal dostat k divákům, protože se zasekl ve výtahu, ztratil se v neznámém městě, nebo proto, že se mu rozbilo auto.

79 Chtěl bych poděkovat Alici Nikitinové a Tomášovi Vaňkovi, kteří nám pomohli graffiti odstranit.

80 <https://artmuseum.pl/en/filmoteka/praca/dawicki-oskar-sorry> Datum odečtení 16.01.2021.

V prvním příkladu, když se naše postava neúspěšně pokusila hrát si s výkalem, bylo selhání téměř vítáno. Plán A by fungoval skoro stejně jako splnění plánu B. Ve druhém případě s uličními nadávkami, když se Avdějovi nevyvedl jeho cynismus a groteskní ponižování obyvatel Prahy, nebyl plán B předvídán. Zamýšlený záměr vyústil v nové umělecké dílo jako omluva za selhání. Třetí příběh ukáže, že neúspěch není ničím jiným, než pouhým výplodem našich očekávání, obzvláště pokud máme co do činení s oportunistou. Bez ohledu na dlouhodobé důsledky se Avděj mění podle potřeby. Většinou využívá okamžitých příležitostí a připojuje se k těm, z nichž může mít prospěch.

Před téměř deseti lety Karlem Schwarzenbergem oblíbená anarchistická či umělecká skupina Voina vystavovala projekt Voina Wanted v pražské galerii Artwall. Výstava byla zahájena pod záštitou primátora hl. m. Prahy MUDr. Bohuslava Svobody na plovoucím baru U Bukanyra, kotvicím na Nábřeží Ludvíka Svobody. Pro návštěvníky výstavy byl připraven stůl plný dobrot. Hosté si mohli pochutnat na velmi dobrém víně a výborných chlebičkách. Vedle pochutin se promítalo video. Každý mohl s plnými ústy sledovat vzpurné činy, například jak skupina Voina převrací policejní auto, nebo jak za 23 sekund udělali členové skupiny 65 metrů vysoký falus na zvedacím mostě v Petrohradě. Přítomnost primátora a docela bohatá hostina nejen překvapily, ale zároveň legitimizovaly protizákonné akce. Celá akce vypadala jako spekulace a politická zakázka. Napadlo mě provést intervenci a v pseudo-chuligánském stylu. Rozhodl jsem se opakovat jednu z akcí Alexandra Brenera, kterou nelegálně provedl v muzeu moderního a současného umění Stedelijk v Amsterdamu. Brener nasprejoval zelený znak dolaru na Malevichově malbě Suprematisme.⁸¹ Místo Maleviče jsem vybral obrovský výtisk, na kterém byl zobrazen jeden z členů skupiny Voina - Oleg Vorotnikov stojící za mřížemi. Portrét vězeňského hrdiny visel z Čechova mostu, vedle plovoucího baru. Požádal jsem známého, aby mi pomohl zvednout těžký billboard na chodník Čechova mostu. V průběhu několika sekund jsem vyvedl zeleným postřikem znak dolaru na tvář Vorotnikova, a pak jsme onen obrovský výtisk hned pověsili zpět. Návštěvníci vernisáže byli zmatení. Zástupci anarchistických hodnot se dívali na přítomné výtvarníky. Výtvarníci jen pokrčili rameny. Nikdo nic neřekl. Všichni si mysleli, že to provedl Avděj, který neskrýval svůj negativní postoj ke skupině Voina. Důvodem jeho záporné pozice byl fakt, že těsně o půl roku dříve,

81 V roce 1997 v průběhu soudního řízení Brener na svou obhajobu řekl: To, co jsem udělal, nebylo proti malbě. Kříž je symbolem utrpení, znak dolaru je symbolem obchodu a zboží. Brener byl potrestán a uvězněn na dobu pěti měsíců.

na jaře 2011, obdržela skupina Voina státní cenu Inovace v současném umění z Ruské federace. Cena byla udělena za akci *Obrovský galaktický vesmírný penis* uskutečněný na zvedacím mostě přímo před budovou Federální bezpečnostní služby Ruské federace. Navzdory svému protistátnímu postoji Voina cenu neodmítla.

Moje umělecké dílo viselo maximálně půl hodiny. Pak jsem byl svědkem toho, jak si Avděj povídá spolu se zástupcem skupiny Voina, Alexandrem Plucem - Sarno, a pečlivě z mostu sundává postříkaný obraz s Vorotnikovem. Byl jsem zvědavý, proč Avděj pomáhal sundávat můj umělecký zásah. Avděj mi jen řekl, že ho Pluc - Sarno zdvořile požádal o pomoc.

Další den v prostorách nakladatelství Divus proběhla diskuze se zástupci skupiny Voina. V průběhu debaty začal Avděj útočit na Pluca - Sarna. Frustrovaný účastník debaty řval, že členové skupiny Voina jsou podvodníci⁸². kteří Pakliže svými činy kritizují mocenské poměry, které porušují občanská práva a svobodu v Rusku, měli státní cenu odmítnout. Pluc - Sarno na to nic neřekl, jenom ukazoval zdvižený prostředníček směrem na Avděje. Hned potom Pluc opustil místnost a debaty se už nezúčastnil. V té chvíli jsem ještě nevěděl, co se vlastně stalo. Po akci jsem zašel za Alexandrem Plucem - Sarnem a během krátkého rozhovoru s ním jsem se dozvěděl, že si od něj Avděj předešlého dne chtěl půjčit peníze. Jak je známo, jedním z nejstarších privilegií šašků a bláznů je svobodně nadávat komukoliv. Zároveň zebrat o peníze, nebo mít rozhodující slovo ve věcech finančních od pradávna patřilo k funkcím šašku.

V exilu byl Ter-Oganjan většinou v mezní finanční situaci. S výjimkou několika let, kdy Avdějův tvůrčí život podporoval moskevský galerista Marat Gelman. Čas od času Avděj prodával svá umělecká díla v Rusku, ale většinou si náš protagonista půjčoval peníze od známých. Pak prodal svůj byt v Rostově na Donu a v roce 2019 se z finančních důvodů vrátil zpět do Ruska.

Zároveň ne vždy byly jeho dětinský humor a ostrá kritika pozitivně interpretovány publikem a jeho kolegy. Zejména po výstavách jako *Neposlušnost* (2007) v berlínském

82 O 5 let později, v dokumentárním filmu Anny Afanasevoj *Vojenský převrat* (2016), člen skupiny Voina Oleg Vorotnikov oznámil, že má rád ruského prezidenta Vladimira Putina a rád by se proto vrátil se svou rodinou žít do Ruska. V této souvislosti můžeme říct, že všechny předchozí výkony a realizace skupiny Voina byly medializovanou klauniádou ve stylu reality show, jejichž cílem bylo uniknout z Ruska. Evropa však zklamala jejich představu o ráji. Myslím, že radikální změna politického postoje je spojena pouze s mediální strategií jak získat více pozornosti. Odkaz na video: <https://www.youtube.com/watch?v=q-cLilZKJIA> Datum odečtení 16.01.2021.

Künstlerhaus Bethanien, *Olga Sviblovová je hovno aneb konec kritického diskursu* (2008)⁸³ v moskevské galerii M&Yu Gelman, nebo *Postavy umění 20. století* (2009)⁸⁴ v pražské galerii Futura, získal Avděj více nepřátel než přátel. Na výše uvedených výstavách byly ukázány hlavně portréty známých uměleckých osobností, které Ter-Oganjan považoval za špatné umělce nebo za oportunisty, kteří avantgardu proměnili v konzumní zboží. Na některých výstavách byly použity také osobní urážlivé komentáře a karikatury groteskně kritizující umělecký provoz.

Během posledních dvaceti let naše postava jako by vypadla z kontextu středověké karnevalové kultury, založené na principu smíchu, a postupně se začala více izolovat a podobat písaři Bartlebymu z příběhu Hermana Melvilla. Avdějová pasivita a odpor odpovídá infantilní mentalitě s touhou být středem světa a bránit si své výsadní postavení. Náš hrdina se vymezuje přes humorné ponižování druhého a ukazuje tak na svou jinakost. Kritizovat, poukazovat na nedostatky, nebo zesměšňovat předsudky ostatních je hlavní funkcí Avděje Ter-Oganjana. Zároveň humor Ter-Oganjana většinou spočívá v porovnání normy s jejími nedokonalostmi. Nicméně ve 21. století se pojem a interpretace toho, co je norma, odlišuje od představy o tom, co za normu považuje Avděj. Jeho totalitní, autoritářské a hierarchické vnímání selhává před dnešní logikou neoliberalismu. Avděj si často stěžuje na současné umění a nepřijímá dnešní situaci, ve které nezávislá fantazie jednotlivce surfuje v amorfní kaši plné interpretovaných odkazů a spekulativních hodnot.

Vskutku, jak definovat paradigmaty současného umění, když je dnes normou jít spát jako muž, a ráno se probudit jako žena? Podle mě je současné umění amorfní kaše, obvykle v digitální omáčce, která se v mnoha případech vaří ve starém hrnci. Amorfní kaše je forma a obsah uměleckého díla bez ohledu na jakákoliv kritéria. Digitální omáčka je svobodnou volbou diváka měnit chuť amorfní kaše. Starý hrnec je umělecká instituce jako galerie nebo muzeum, která je stále funkční kvůli uměleckému trhu. Nejsme ale v totalitě, nikdo nás nenutí jíst kaši, a každý může vařit podle vlastní chuti.

Dnešní způsob opakování již odkazovaných odkazů lze zároveň porovnat s přežvykováním již použité žvýkačky, která se v průběhu času proměnila v kaši s velice omezenou dobou platnosti. Ve zrychlujícím se a neustále se měnícím kontextu rozhodování také vede k většímu zmatku a nejistotě než Duchampův vtip s pisoárem ve 20. století. Téměř klaunská neschopnost identifikovat chybějící část k dokončení jedné

83 Obě výstavy byly vytvořeny ve spolupráci s izraelskou umělkyní Zojou Čerkasskou.

84 Spolu s Václavem Magidem.

konkrétní hádanky může způsobit dramatické nedorozumění a vést k naprosté ignoranci.

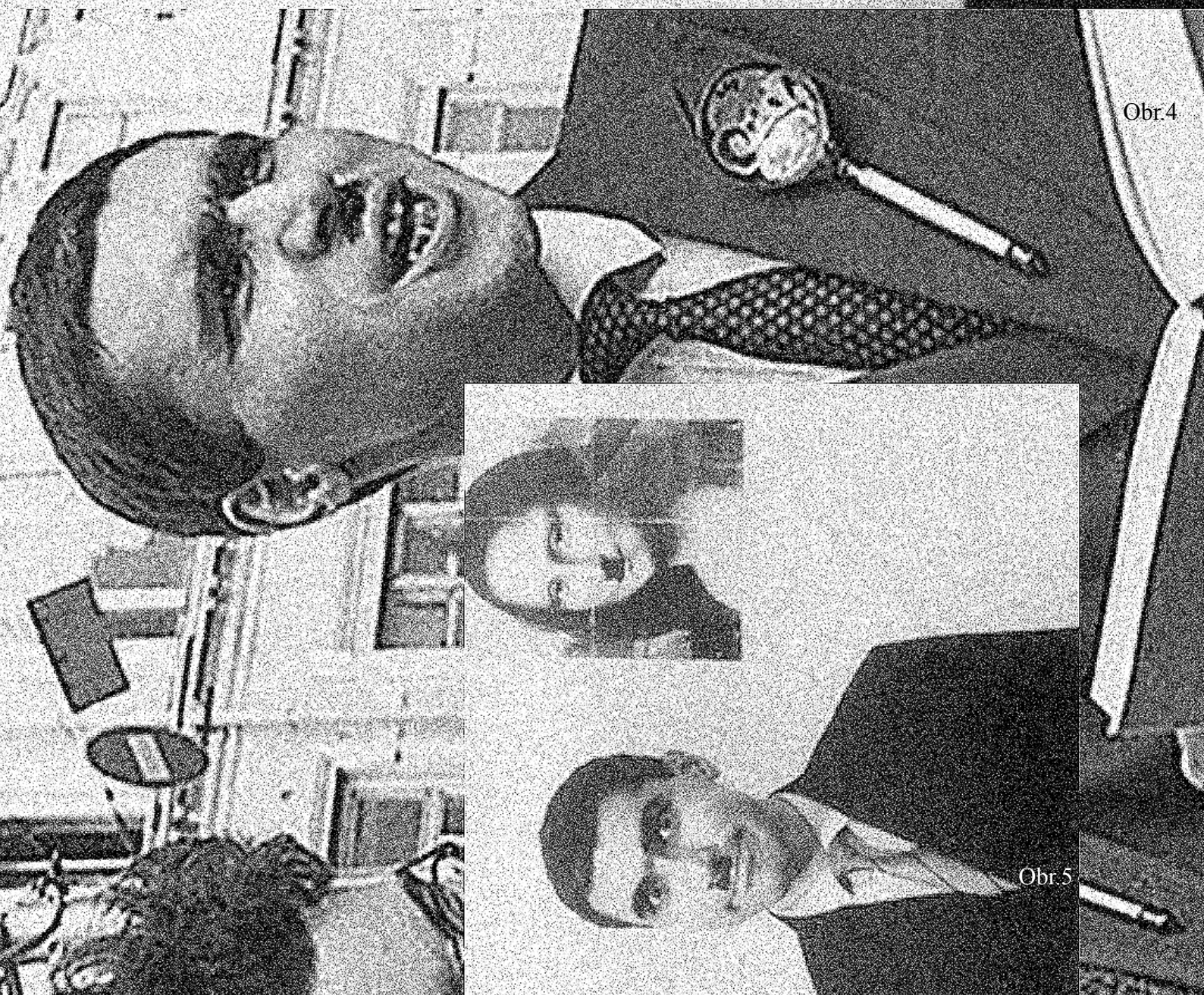
V roce 2015 jsem pozval vášnivého řečníka Ter-Oganjana do komise na ateliérové zkoušky na brněnském FaVU. Klauzurní práce obhajovali studenti z ateliéru Environment a Fotografie. Ze všech stran bylo velké očekávání výměny odlišných nebo opačných názorů na umění. V průběhu zkoušek se každý člen komise snažil analyzovat a komentovat studentské výtvary, kromě Avděje, který za celý den neřekl ani slovo.⁸⁵ Vzpomínám si na docela zmatené a překvapené oči Bány Klímové, když čekala, až Avděj konečně začne mluvit. Zkouška skončila. Bez jediné poznámky dal Avděj všem, kromě mých studentů fotografie, velmi nízké hodnocení. Všichni byli zmatení. Později své selhání vysvětlil tím, že byl příliš zhulený.

85 Ve filmu Miloše Formana *Muž na Měsíci* (1999) se komik Andy Kaufman ptá učitele meditace, zda existuje klíč k tomu, jak být vtipný. Duchovní muž mu odpoví - „Ano, mlčení.“

Obr.3



Obr.4



Obr.5



2.4 Hitlerův knírek

V podkapitole *Hitlerův knírek* se budu zabývat postavou umělce - diktátora, manipulátora, zástupce klaunské elegantní postavy *Whiteface* a trenéra, který často ovlivňuje mladé umělce, aby většinou jejich prostřednictvím realizoval své vlastní nápady. Některé projekty Avděje Ter-Oganjana a jeho umělecké metody porovnám především s několika rysy postav sovětského cirkusu. Pokusím se poukázat na aspekty, jako jsou dominance, manipulace a spekulace.

Pro výzkum kontextu ruského cirkusu jsem použil knihu *When Pigs Could Fly and Bears Could Dance* (2012) od americké profesorky Miriam Neirickové, a ruský televizní pořad *Legendy cirkusu s Edgardem Zapashnym*⁸⁶, který od roku 2014 až dosud promítá dvakrát za měsíc nové epizody o působivých představeních zvířat, klaunech a jejich gazích, akrobatech, provazochodcích nebo iluzionistech.

V bývalém Sovětském svazu, neboli v dnešním Rusku, má cirkus hluboké tradice, a je považován za múzické umění. První stálý kamenný cirkus otevřel v roce 1827 v Petrohradě, další pak o šest let později v Moskvě. Pozoruhodným faktem je to, že od roku 1927 je v Moskvě otevřena profesionální cirkusová vzdělávací instituce. K dnešnímu dni v Moskvě existuje více než deset funkčních cirkusů. Stručně řečeno, v Rusku cirkus miluje téměř každý.

I když ne vždy, přístup Avděje Ter-Oganjana je v mnoha případech blízký taktice sovětského cirkusu. Jedním z prvků, které bych zmínil, je aspekt umělecko-vzdělávací politiky. V Sovětském svazu bylo vzdělávání pracujících a rolnických mas jedna z hlavních funkcí cirkusu. Cirkusový umělec byl představen ne jako fenomén, ale jako instruktor, kterého lze úspěšně napodobit. Obzvláště po Velké říjnové socialistické revoluci se cirkusovní umělci stali stejnými pracovníky jako zbytek proletariátu.

Jak jsem již zmínil v podkapitole *Rozbitá Venuše*, během devadesátých let minulého století hrál Avděj hloupého rolníka, spekuloval s neautenticitou, otevřeně využíval plagiátorství a kopíroval slavná modernistická umělecká díla. Samotný proces umělec považoval za studium avantgardy. Později jako instruktor Ter-Oganjan aplikoval princip vzdělávání na projekt tzv. *Školy performance* nebo *Školy avantgardního umění*.

⁸⁶ Archiv pořadu je přístupný na internetu. <https://tvzvezda.ru/schedule/programs/201410301737-pcj1.htm>
Datum odečtení 16.01.2021.

Důležité pro něj bylo, že mládež, se kterou spolupracoval, o současném umění vůbec nic netušila. Avděj často zmiňoval, že je pro něj zajímavější spolupracovat s „obyčejnými lidmi“ než se začínajícím umělcem, který už má o umění nějakou představu.



Obr.6



Obr.7

S dávkou ironie by se dalo říci, že jeho přístup je docela blízký cirkusovým trenérům zvířat, kteří přivezou mladé zvíře do města a učí je nepřirozeným trikům. Například v roce 1919 ruský krotitel Vladimir Leonidovič Durov vytvořil cirkusové číslo, ve kterém jeho opeření čtyřnozí přátelé seděli na lavičkách jako skutečné školní děti.

Žáci s tlamami, zobáky a ploutvemi obraceli stránky speciálně vyrobených dřevěných knih. Na poslední lavici seděl také osel, který čenichem otočil stránku knihy a občas hlasitě zahýkal, když byl požádán, aby přednesl hodinu. Nejlepším žákem byl Durovův slon jménem Baby, který často dostával nejlepší známku. Když byl například slon požádán, aby sečetl tři plus čtyři, vzal chobotem obrovský kus křídly a nakreslil na tabuli sedm čar, vedle něj pelikán zasyčel souhlasem. Zároveň Durov připustil, aby Baby občas nakreslil čar méně. V tom případě chybu rychle napravil jeho pes Lord, který vyštěkl pro každou linku, kterou ještě potřebovali. Někdy také Baby nakreslil příliš mnoho čar, v takovém případě pak čáry svou ploutví vymazal lachtan jménem Leo. Durov to ve skutečnosti viděl jako způsob, jak úspěšně vybudovat socialismus. Ve srovnání s Durovovou praxí si Avděj udělal klaunský gag a chtěl vytvořit antihrdinské postavy. Ter-Oganjan v projektu *Škola avantgardního umění* oproti Durovovi používal obraz učitele, který vytvářel a pěstoval špatné vzorky společnosti, které jsou v rozporu s kulturními a sociálními normami.⁸⁷ S výjimkou akrobatických triků je výcvik zvířat jedním z hlavních a nejpopulárnějších žánrů v sovětském cirkusu. Zmíním jenom pár příkladů. Cirkus naučil lední medvědy bruslit, hnědé medvědy jezdit na kole, nebo slony stát na jedné noze a žonglovat s chobotem. Úspěšnou parodií na výcvik zvířat a současné umění zpochybňující nadřazenost lidské rasy a zejména relevanci a exkluzivitu uměleckého talentu předvedli ruští konceptuální umělci Vitaly Komar a Alexander Melamid. V roce 2013 na aukci Sotheby prodali sérii osmnácti fotografií *Naše Moskva očima Mikki* za 50.000 liber. Autorem zmíněných fotografií byl přitom šimpanz. Jejich projekt s názvem *Spolupráce se zvířaty* začal již v roce 1978. Projektu se účastnil též pes Tranda a slon Renee. Pejsek spíše kreslil, ale slon tvořil obrazy.

Ačkoli z dnešního pohledu byl pokročilejší a radikálnější přístup mezinárodně uznávaného fakíra To-Ramo, který byl nejen schopen zvítězit nad vůlí jiných tvorů a překonat svou vlastní fyzickou bolest, ale také povzbudil diváky, aby sami cvičili a vyzkoušeli různé ateistické a sebeovládající triky doma. Například při přípravě na představení *Lidského akvária*, v němž vykonavatel zvrací třicet až čtyřicet sklenic vody spolu s živými rybami a žábami, které před tím spolkl, je třeba spolknout větší množství vody s látkou způsobující zvracení. Postupně je nutné množství této látky vyvolávající zvracení snižovat, až nakonec nebude pro aktivaci dáivého reflexu ani potřeba. Zároveň

87 Během představení Ter-Oganjan učil studenty pít víno, kouřit, říkat sprostá slova, lízat zadnici.

varoval čtenáře, že aby se předešlo zranění, musí se ryby spolknout hlavou dopředu. Zatímco polykání žab nepředstavuje žádné fyzické riziko, tato činnost může být nepříjemná třeba v případě, že se vyděšený obojživelník vymočí do úst. Článek z roku 1926 skončil prohlášením, že dosažení zázraků je pouze výsledkem tréninku, znalostí a vůle. V dnešním YouTube kontextu mnoho bavičů vymýšlí a dokumentuje performativní akce. Například existují videa ukazující jak kočka hraje na klavír nebo jak pes jezdí na skateboardu. Zároveň lidé před kamerou experimentují s chilli papričkami, pijí moč a jedí sendvič s exkrementem.

Dalším veselým satirickým žánrem v sovětském cirkusu bylo břichomluvectví. Nevysvětlitelný, téměř nadpřirozený fenomén mluvících panenek propagoval protináboženské principy. Do jisté míry má někdy Ter-Oganjan ve svém umění rád také zázraky, magii, a dokonce technologické úspěchy a vymoženosti. V roce 2001 umělec umístil samolepky na některé náhrobky na Olšanských hřbitovech v Praze. Nálepka s telefonním číslem byla umístěna pod jménem zemřelého. Tato akce nebyla nijak zvláštně oznámena. Šlo spíše o vtip pro lidi, kteří náhodou uvidí telefonní čísla a budou na ně volat. V případě, že vytočíte číslo, uslyšíte ženský křik během sexu nebo válečné střelení, zvuky z hororových filmů nebo vesmíru.

Avdějova středověká metoda převádět všechno vysoké, duchovní a abstraktní do materiálně tělesné roviny je přítomna také v umělecké instalaci *Autorův penis* (2002). Umělec se skrývá za galerijní zdi a přes malý otvor ve zdi ukazuje svůj penis. Dílo, které je na pomezí subverze a halucinace, bylo poprvé vystaveno na mezinárodní skupinové výstavě *Sex - sociální exhibicionismus* v Rize.

Ve stejném roce namaloval Ter-Oganjan kopii monochromatické malby Yves Kleina. Obraz vystavil v pražské galerii Display. Ale to nebylo vše. Na stěnách a stropě galerie byly modré stopy vycházející z malby, které vedly k východu z výstavního prostoru. Někde na stropě byl také modrý výkal. Co by si návštěvník mohl o takové situaci pomyslet? Umělec říká, že myšlenkou byla „vtipná instalace“ - Yves Klein opouští obraz, chodí, vykálel se na stropě a odchází.

V tomto ohledu je třeba připomenout, že většina akrobatů a také klaunů během cvičení nebo představení velmi často utrpí vážná zranění, jako je zlomená páteř, noha atd. Ve srovnání s výtvarným uměním někdy může být práce v cirkuse fatální.

V roce 2003 dorazilo na vernisáž prvního pražského bienále čtyřicet návštěvníků

s levou nohou v sádře. Příběh byl takový, že tito návštěvníci dorazili na bienále autobusem, který měl nehodu. Ter-Oganjan intervenci nazval *Levý pochod*. S takovým Guinnessovým světovým rekordem (čtyřicet lidí se sádrou na vernisáži) může soutěžit pouze sovětský iluzionista Emil Kio. V 80. letech Kio použil nejmenší auto v Sovětském svazu – ZAZ-1102 Tavria, za účelem do auta vměstnat šestnáct mladých žen, jednoho dva metry vysokého klauna, a sebe jako řidiče. Tavria jela kolem cirkusového kruhu, čas od času se zastavila a účinkující postupně vystupovali z auta. Dokážete si představit, jak probíhal výcvik, aby se do auta dostalo osmnáct lidí?

Na rozdíl od Avdějovy často cynické a nihilistické nálady dominoval v sovětském cirkuse optimistický obraz klauna. Byla vyvinuta více naturalistická klaunská osobnost, která měla odrážet zdravou, šťastnou a rozhodně neohroženou sovětskou osobu, s níž se diváci mohli identifikovat. Například Oleg Popov se snažil chytit paprsek světla, Jevgeny Maykhrovsky hypnotizoval a uspával husy, Juri Kuklachyov si hrál s kočkami. Klauni se zároveň vysmívali lenochům a alkoholikům. Místo pití vodky si s ní klauni Juri Nikulin a Michail Shuydin umyli ruce. Naproti tomu Ter-Oganjan konzumaci alkoholu vždy podporoval a byl v rozporu s cirkusovou školou zdravého života. Překreslil etikety z lahví vína, jako výstavní exponát ležel opilý na podlaze, vystavoval víno jako umělecké dílo a prodával ho v galerii, šel do obchodu v masce alkoholika, pod názvem *Lahve pro sušičku* vystavil prázdné lahve na víno. Jeho pesimistický a melancholický charakter je mnohem blíže životu malého člověka v kapitalismu, který je plný obtíží a nevyhnutelných katastrof.

Typ komediální osobnosti vytvořené v Rusku nicméně ne vždy odrážel něžnost a laskavost. Před říjnovou revolucí Vitaly Lazarenko prokázal, že vtip klauna může mít revoluční poselství. Lazarenko projevil neúctu k vyšším autoritám a kriticky reagoval na společenské zlo – kapitalismus. Za zmínku stojí, že v roce 1909 Lazarenko dostal za projev a názory na ruskou ústavu pokutu a zákaz výkonu. Politické gagy pokračovaly po druhé světové válce. Například Michail Rumyantsev, známý jako *Karandash*, vytvořil řadu čísel odsuzujících nacisty, také Konstantin Berman se proslavil s nenáročnou reprízou *Pes-Hitler*. Před publikem byl štěkající pes, ale klaun se styděl svému psovi říct Hitler, aby ho neurazil. Zároveň jiná akce se štěkajícím psem měla ukázat způsob, jakým Američané mluví s menšími zeměmi.

S výjimkou několika situací, kdy se Avděj Ter-Oganjan zdá nekonfliktní –

například nabízí divákům bublinkovou fólii, aby návštěvník výstavy mohl praskat bubliny v neomezeném množství, integruje nevýrazné hnědé obrazy v typické české hospodě nebo maluje sérii abstraktních obrazů zobrazující pouze pruhy, ve většině případů je naše hlavní postava politicky provokativní a pseudorevoluční. V roce 2006 Avděj vytvořil několik suprematistických obrazů pod názvem *Radikální abstrakcionismus*, s nimiž satirickým způsobem parodoval zákony Ruské federace. Obrázek zobrazující černý obdélník padající na malou bílou kouli umělec spojil s popisem: „Toto dílo se dotýká života státního činitele V. V. Putina s cílem ukončení jeho státnické a politické činnosti.“ Další práce ukazuje dva černé kruhy symetricky umístěné na růžovém pozadí. Vedle této kompozice je vysvětlení: „Toto dílo veřejně uráží Nejsvětějšího patriarchu moskevského a vši Rusi Alexeje II.“ V roce 2010 tato práce způsobila skandál. Ruská federace odmítla zaslání *Radikálního abstrakcionismu* na výstavu *Kontrapunkt, současné ruské umění* v pařížském Louvru. I přesto byla práce po dvou týdnech debaty do Francie doručena.

Podobně umělec učinil několik provokativních klaunských gest v roce 2000 během antiglobalizačních protestů proti jednáním MMF a Světové banky v Praze. V souvislosti s protesty prošel Ter-Oganjan Prahou s kulometem české výroby zapůjčeným z Barrandova. Ve skutečnosti se mu od lidí ani od policie nedostalo žádné reakce. Zároveň v galerii Roxy vystavil hromadu rajčat s nálepkami, na kterých bylo napsáno: „Ministerstvo vnitra varuje: Házením předmětů na veřejných místech se vyvarujete hrozby trestního stíhání.“

Další vyzývavý projekt, který chtěl Avděj v Praze uskutečnit, ale z hygienických důvodů jej nerealizoval, byla zamýšlená interaktivní instalace s názvem *Srát na Lenina*. Určená speciálně pro Čechy, národ, který má fobii z komunismu. Myšlenkou bylo postavit konstrukci s funkční toaletní kabinou, která by byla umístěna nad bustou komunistického vůdce. Takovým groteskním způsobem by návštěvníci měli příležitost vyprázdnit nejen své střeva, ale i svou nenávist.

Jak jsem již zmínil v předchozí kapitole o klaunském gagu, vždy je nutné mít konfliktní situaci. Buď mezi partnery, například Whiteface a August,⁸⁸ nebo s cirkusovým ředitelem.⁸⁹ Buď spolupracovat s publikem, jako to dělá v Rusku milovaný italský klaun David Larible, nebo mít konflikt uvnitř samotné osobnosti, tak jako ruský klaun Leonid Jengibarov, který byl v bývalém Československu velmi populární.

⁸⁸ V Rusku se mu říká „рыжий“ - ryšavý, v Americe „tramp“ – tulák.

⁸⁹ V angličtině Ringmaster.

Ve spolupráci s dalšími umělci získává náš protagonista obvykle roli bílé tváře a stává se velkým diktátorem, konfliktním a nekompromisním. Ve srovnání s cirkusovými klauny, kteří někdy provádějí riskantní akrobatické triky, Ter-Oganjan se svým tělem neriskuje. Manipuluje svou řečí. Nenechává do sebe střílet jako americký performer Chris Burden, nechodí bez zvláštního důvodu hořící jako Ondřej Brody,⁹⁰ a neohrožuje sám sebe jako Buster Keaton. Ter-Oganjan je spíš jako Charlie Chaplin, snaží se být laskavý, ale zároveň se skrývá za ostatními, aby využil situace. Je pozoruhodné zmínit, že v poválečném Rusku a v situaci ekonomického kolapsu byl Chaplin ideálním vzorem, který Sovětský svaz potřeboval. Malý tulák představoval jejich ideál jako socialistická, avantgardní groteska s technologickým romantismem. Ve filmu *Moderní doba prací* vyčerpaný Chaplin, nezaměstnaný a bez domova, náhodně vztyčí vlajku během stávky, čímž se stane agitátorem bojujícím za práva proletariátu. Chaplin, pacifista a silný odpůrce fašismu, který vlastně satirizoval průmyslovou a masovou pracovní sílu, inspiroval nejen mnoho sovětských klaunů, ale fascinoval i Stalina a Avděje. Začátkem devadesátých let minulého století nosil Avděj pod nosem podobný knír, jaký měl pro-komunistický podporovatel Chaplin a vůdce Hitler. Proč? Protože to bylo vtipné.

90 Po akci *Protest* (2005) v pražské galerii NoD strávil Ondřej Brody 2 měsíce v nemocnici a procházel různými operacemi, včetně transplantace kůže.

3 Závěr

3.1 Ožvýkaná žvýkačka

„9. dubna 1950, v 11:10 dopoledne, vstoupili do pařížské Notre-Dame čtyři mladí muži - jeden byl oblečený od hlavy k patě jako dominikánský mnich. Probíhala Velikonoční mše; v katedrále bylo deset tisíc lidí z celého světa. "Falešný dominikán", jak mu tisk říkal – dvaadvacetiletý Michel Mourre, využil pauzy po krédu a nasedl na oltář. Začal číst kázání, které napsal jeden z jeho spiklenců, pětadvacetiletý Serge Berna.

Dnes ve velikonoční den svatého roku

tady

pod znakem Notre-Dame v Paříži

Obviňuji

univerzální katolickou církev ze smrtícího odklonu naší živé síly

do prázdného nebe

Obviňuji

katolickou církev z podvodu

Obviňuji katolickou církev, že nakazila svět svou pohřební morálkou, že je ranou na

rozloženém těle Západu

Amen, říkám vám: Bůh je mrtvý [...]“⁹¹

Po prohlášení „Bůh je mrtvý“⁹² zazněly varhany a začala rvačka. Strážci katedrály

91 Můj překlad z angličtiny: “At 11:10 A.M. on 9 April 1950, four young men - one got up from head to foot as a Dominican monk - entered Notre-Dame in Paris. Easter high mass was in progress; there were ten thousand people from all over the world in the cathedral. “The false dominican,” as the press called him - Michel Mourre, twenty-two - took advantage of a pause after the credo and mounted the altarplace. He began to read a sermon written by one of his co-conspirators, Serge Berna, twenty-five. Today Easter day of the Holy Year

here

under the emblem of Notre-Dame of Paris

I accuse

the universal Catholic Church of the lethal diversion of our living strength toward an empty heaven

I accuse

the Catholic Church of swindling

I accuse the Catholic Church of infecting the world with its funereal morality of being the running sore on the decomposed body of the West

Verily I say unto you: God is dead [...]“

Marcus, Greil: *Lipstick Traces: A Secret History of the Twentieth Century*. London: Faber and Faber Ltd, 2011. (str. 259).

92 Po druhé světové válce, na rozdíl od Sovětského svazu, kde stát brutálně potlačoval a pronásledoval různé formy křesťanství, mělo náboženství na Západě nový respekt.

spěchali ke spiklencům a pokoušeli se je zabít. Mladým mužům⁹³ se podařilo z kostela uprchnout, ale u řeky Seiny je všechny čtyři od lynčování zachránila policie. Pouze Michel Mourre byl na čtyři dny zatčen a později propuštěn se zprávou od psychiatrů, že je moudře zakotven v existencialismu a trpí duševními poruchami schizomanského typu.

Aby mohli avantgardisté 20. století najít svou hodnotu a identitu, museli narušit struktury každodenního vnímání, odporovat tomu, co je ve společnosti běžné, tradiční, a posunout hranice toho, co je přijímáno jako norma. Dadaista nebo podvratný situacionista například musel být cynickým romantikem, který se neustále ptá a provokuje existenciální otázkou „proč?“. Klaun, podobně jako avantgardista, také bojuje s tyranii věcí, struktury, zákonů a pravidel. Většina klaunských rutin je nějak motivována existenčními problémy, ať už gravitačními, sociálními nebo autoritářskými. Například pokus o chůzi po laně, pokus o hru na pozoun nebo pokus o vyvážení konvice s vroucí vodou. Mohli jsme si také vzpomenout na komiky v němém filmu, kteří se často snaží uniknout policistovi. Zápor, konfrontace a negace jsou přítomné a dominantní jak u klauna, tak u avantgardisty.

V 90. letech se v Rusku z důvodu ekonomických potřeb zrodil koncept populární zábavy v umění. Diváky bylo nutné přitáhnout. Umělci vyvinuli komické chování. Avděj Ter-Oganjan, jako kazatel historické avantgardy ve své umělecké praxi, se také snažil odmítnout převládající standardy. Přivlastnit si, být v roli Augusta, hrát si s neautentičností a často zkreslovat původní obsah do směšné povahy. Zároveň v roli Whiteface používal taktiku útoku a někdy až groteskně porušoval tabu. Ter-Oganjan patří mezi dva typy klaunů. Klaun, který málokdy dělá něco, o čem si myslí, že pro své činy selže. Protože je to příliš riskantní. Nebo klaun, který se při vývoji svého materiálu spoléhá na selhání jako klíčový nástroj. Dalo by se říci, že Avděj Ter-Oganjan patří mezi klaunské postavy Augusta a Whiteface. Někdy přirozeně selže a využije roli losera, ale zároveň je také diktátorem a manipulátorem, který se snaží nekompromisně vnucovat své myšlenky bez ohledu na ostatní.

Od loňského roku Avděj v Moskvě opět učí mladé lidi o současném umění. Jakož i v klaunování je možné hrát stejné číslo 30 a více let,⁹⁴ také Avděj používá stejnou metodu výuky. Spolu se studenty vytváří náš protagonista parodii na výtvarné umění 20. století. Věřím, že cílem je učit postmoderní vtipy o avantgardě a modernismu.

93 V roce 1952 se dva z nich (Serge Berna a Ghislain de Marbaix) připojili k Lettrist International.

94 Ruský klaun Oleg Popov se 70 let pokoušel zamést svůj paprsek světla.



Obr.8



В.И. ЛЕНИН 1917



3.2 Enfant perdu VS Enfant terrible

V praktické části disertační práce bylo původním cílem natočit další film o Ter-Oganjanovy⁹⁵. Avšak Ter-Oganjan byl velmi uzavřený a nepodařilo se mi s ním spolupracovat. Zároveň nevidím smysl v dělání další retrospektivy⁹⁶ jeho díla. Skutečnost, že se v roce 2019 vrátil do Moskvy, mi dává příležitost více se zamyslet nad paralelami, které spojují naše umělecké přístupy. Při zkoumání klaunů jsem zjistil, že jsem spíše klaun než protagonista mé práce.

Nejsem jenom flegmatický Lotyš,⁹⁷ známý též pod přezdívkou „Lotyšské zvíře“,⁹⁸ žijící v Čechách, který se snažil napsat svoji disertační práci bez pravopisných chyb, nesprávných výkladů, chybných vysvětlení, opakování a provincialismu.⁹⁹ Ostatně, bývám okolím často charakterizován jako "skromný parazit" či "komický chuligán". Stejně jako Avdějova umělecká praxe je můj humorný přístup k umělecké tvorbě částí publika často vnímán jako povrchní a primitivní. Zvláštní situace vznikaly i v průběhu mé pedagogické praxe, kdy po konstruktivní a odůvodněné kritice z mé strany mi student často začal vyčítat, že jako fotograf nic neumím a moje umělecká práce je špatná (přesněji řečeno - velmi špatná).

Ve srovnání s protagonistou disertační práce mám větší pohodlí v malém nebo soukromém kontextu. Někdy k provokaci může dojít i bez ničení ikon před početným publikem. Občas stačí jenom trochu změnit původní charakter, obsah nebo kontext. Někdy jen má pouhá přítomnost může způsobit problém.

V praktické části využívám stejné principy, které jsem popsal v kontextu klaunství. Komickým způsobem porovnávám vlastní tvorbu s uměleckou praxí Avděje Ter-Oganjana, která je blízká historické avantgardě a metodám umění klaunství. Aplikuji hodnoty selhání a aspekty konfliktu. Zaměřuji se na prvky, jako je opakování, neautentičnost, spekulace

95 V roce 2015 jsem pro artycok.tv vytvořil profil Avděje - *Нет! Понимаешь!* (Ne! Rozumíš!) <https://artycok.tv/26851/know> Datum odečtení 16.01.2021.

96 V roce 2013 jsem kurýroval Avdějovu výstavu *Museum ruského futuristy* v Tranzitdisplay. <http://cz.tranzit.org/cz/publikace/0/publication/avdj-ter-oganjan-the-museum-of-a-russian-futurist> Datum odečtení 16.01.2021.

97 Existuje spousta etnických a rasových vtipů vyplývajících z národních stereotypů, například pompézní Francouz, vulgární Američan, arogantní alkoholik Rus, introvertní a naštvaný =Čech, atd. Vtipným a celkem laskavým ponížením druhého se vypravěč vymezuje a ukazuje na svou jinakost. Je zajímavé zmínit, že Lotyši skrývají svůj vlastní komplex z pomalosti za vtipy o pomalých a hloupých Estoncích.

98 Lidé rádi dělají vtipy o zvířatech. Malá zvířata, podobně jako malí lidé, pravděpodobně vyvolávají více smíchu než velká.

99 Například dialekt, nesprávná výslovnost a chybný výklad jsou často důvodem k úsměvu.

a provokace ve vztahu ke svobodě a omezením sebevyjádření. Stejně jako na středověkém svátku bláznů se snažím narušit sociální hierarchii a zbavit se napětí vyvolaného světem řádu, práva a moci. Samozřejmě, vždy jde o iluzi. Vycházím z moudrého předpokladu, že největší iluzí je myslet si, že se lidé bez iluzí obejdou.

Na výstavě *Enfant perdu VS Enfant terrible* dominuje vzpurná postava klauna. Klaun podporující Erasmovu chválu bláznivosti nastavuje zrcadlo kolem postav v každodenních situacích. Používá poetiku nesmyslů k zesměšňování společenských norem, kde je vada důležitější než účinek. Paroduje každý postoj, každý předsudek, každou víru a rozplývá se ve výsměchu pravdám jiných lidí. Klaun je pravidelně pronásledován cirkusovým uvaděčem, který jako zástupce moci zastavuje znepokojující situace. Některé z příběhů jsou věnovány i neohrabanému klaunovi Augustovi, který často padá na zadek, nebo narazí na situaci, kterou již není schopen vyřešit. Každý z jeho projevů je studiem nesmyslů a zátěžovým testem pro každého. V jednom záběru se objeví i klaun *Yorick* z Hamleta, který po jeho smrti tančí v podobě lebky a zpívá: „I like to move it, move it!“. Několik dalších roubíků do značné míry vychází z falických rituálů boha Dionýsa a jsou věnovány tělesným orgánům „dole“. Aspekt smrti a začátku nového je přítomen ve videu s názvem *Enfant terrible*, ve kterém se objeví smrtelně vážná a zároveň velmi zábavná práce se sekerou, zničení židlí, spekulativní parodie na karnevalový tanec kebabů a rýmy, které diváka otupí. Ironie a humor je patrný ve všech střizích videa, ale často je kombinovaný s destrukcí nebo zlomyslností, pro konvenční diváky dovedených až do krajnosti.

Pokud předpokládáme, že existuje nějaká pravda, lze ji říct pouze prostřednictvím nonsensu a neplechy, jak to dělali smyslu života zbavení dadaisté nebo samozvaní lůžři, alkoholici a hedonisté z *Letterist International*, nebo zblbnutí blázni z Moskevského akcionismu.

I když by se z dnešního pohledu mohlo zdát, že disertační práci napsal starý známý Alfreda Jarryho ze starožitností, během výzkumu se ukázalo, že fenomén klauna je stále relevantní a společnost bláznů existuje dodnes. Pouze klaun už opustil královský dvůr a již nepracuje v cirkuse. Nyní je na volné noze a předvádí se před objektivem mobilu.

Jako místo realizace mé praktické části disertační práce klaun byl vybrán výstavní prostor v Domě umění v Ústí nad Labem, který se dokonale hodí pro outsidera a dává příběhu grotesknější charakter.

4 Seznam literatury

- Bachtin, Michail: Francois Rabelais a lidová kultura středověku a renesance. Praha: Argo, 2007.
ISBN 80-7203-776-5
- Баскова, Светлана: Девяностые от первого лица. Москва: Том I. М.: «БАЗА», 2015.
ISBN 978-5-905572-05-0
- Белозор, Максим: Волшебная страна. Москва: СПб: Красный матрос, 1999.
ISBN 5-7187-0358-2
- Безумный двойник/Le Fou dédoublé. Москва: «БАЗА», 2000.
ISBN 978-5-87987-110-4
- Boika, Alena (ed.): Avděj Ter-Oganjan: Muzeum ruského futuristy. Praha: tranzit.cz, 2013.
ISBN 987-80-87259-23-8
- Borecký, Vladimír: Odvrácená tvář humoru. Praha: Dauphin, 1996.
ISBN 80-86019-21-7
- Bouissac, Paul: The Semiotics of Clowns and Clowning: Rituals of Transgression and the Theory of Laughter. New York: Bloomsbury, 2015.
ISBN 978-1-4725-2173-6
- Cate, Phillip Dennis. Shaw, Mary(ed.): The Spirit of Montmartre: Cabarets, Humor, and the Avant-Garde, 1875-1905. New Jersey: Rutgers University Press, 1999.
ISBN 978-0813523248
- Clair, Jean: Úvahy o stavu výtvarného umění. Odpovědnost umělce: Kritika modernity. Avantgardy mezi strachem a rozumem. Brno: Barrister & Principal, 2006.
ISBN 80-7364-038-4
- Clair, Jean: The Great Parade: Portrait of the Artist as Clown. Ottawa: Yale University Press, 2004.
ISBN 978-0300103755
- Filozofia, Roč. 70, č. 9. Bratislava: Filozofický ústav SAV, 2015.
ISSN 0046-385X
- Fiske, John: Jak rozumět populární kultuře. Praha: Akropolis, 2017.
ISBN 978-80-7470-190-0
- Higgs, John: The KLF: Chaos, Magic and the Band who Burned a Million Pounds. London: Orion Hardbacks, 2001.
ISBN 978-1780226552
- Higgs, John: Stranger Than We Can Imagine: Making Sense of the Twentieth Century. London: W&N, 2015.
ISBN 978-1593766269
- Kant, Immanuel: Kritika soudnosti. Vyd. 2. Praha: Oikymenh, 2015.
ISBN: 978-80-7298-500-5

Ковалёв, Андрей: Российский акционизм 1990-2000. «world art Музей» No 28/29. - М. Москва: Книги wam, 2007.
ISSN 1726-3050

Law, Larry (ed). Gray, Chris (ed): Leaving The 20th Century: The Incomplete Work Of The Situationist International. London: Rebel Press, 1998.
ISBN 978-0946061150

LeBank, Ezra. Bridel, David: Clowns: In Conversation with Modern Masters. New York: Routledge, 2015.
ISBN 978-1-138-77993-8

Marcus, Greil: Lipstick Traces: A Secret History of the Twentieth Century. London: Faber and Faber Ltd, 2011.
ISBN 978-0571277100

McManus, Donald: No Kidding! Clown as Protagonist in Twentieth-century Theatre. London: Associated University Presses, 2003.
ISBN 978-0874138085

Melville, Herman: Bartleby the Scrivener. New York: Melville House, 2004.
ISBN 9780974607801

Naumann, Francis M.: Archives of American Art Journal, Vol. 22, No. 4. The University of Chicago Press. Chicago: 1982.

Neirick, Miriam: When Pigs Could Fly and Bears Could Dance: A History of the Soviet Circus. London: University of Wisconsin Press, 2012.
ISBN 978-0299287641

Otto, Beatrice: Fools are Everywhere: The court jester around the world. Chicago: University Of Chicago Press, 2001.
ISBN 978-0226640921

Paldi, Livia: Dysfunctional Comedy: A Reader. Berlin: Sternberg Press, 2016.
ISBN 978-3956792564

Robbins, David: Concrete Comedy: An Alternative History of Twentieth-Century Comedy. Copenhagen: Pork Salad Press, 2011.
ISBN 978-8791409585

Schopenhauer, Arthur: Svět jako vůle a představa I. Pelhřimov: Nová tiskárna Pelhřimov, s.r.o., 1997.
ISBN: 80-901916-4-9

Stott, Andrew: The Pantomime Life of Joseph Grimaldi: Laughter, Madness and the Story of Britain's Greatest Comedian. Edinburgh: Canongate Books Ltd, 2009.
ISBN 978-1847677617

5 Zdroje na internetu

Анна Афанасьева, «ВОЕННЫЙ ПЕРЕБОРОТ», video 26:40., YouTube, nahráno uživatelem Voina 4. prosince 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=q-cLilZKJ1A> (cit. 16. 01. 2021).

Jean Baudrillard, „Le complot de l'art“, Liberation, 20. května 1996, https://www.liberation.fr/tribune/1996/05/20/le-complot-de-l-art_170156 (cit. 16. 01. 2021).

Alexander Brener, „Rande. Puškinovo náměstí v Moskvě, 1994“, video, 1:48 min., YouTube, nahráno uživatelem rombix1 19. února 2009, https://youtu.be/CQJ_jQA8Bbc (cit. 16. 01. 2021).

Maurizio Cattelan, „America“, Guggenheim, 15. září 2017, <https://www.guggenheim.org/exhibition/maurizio-cattelan-america> (cit. 16. 01. 2021).

Oskar Dawicki, „Sorry“, video, 4:34 min., Artmuseum.pl, 2005, <https://artmuseum.pl/en/filmoteka/praca/dawicki-oskar-sorry> (cit. 16. 01. 2021).

Ivars Gravlejs, „No! you know“, video, 8:14 min., Artycok.tv, 1. ledna 2015, <https://artycok.tv/26851/know> (cit. 16. 01. 2021).

Martin Hilský, „Shakespearovi šašci aneb Chvála bláznovství. Martin Hilský o fenoménu šaška v evropské renesanci“, audio 1:48:33 min., Vltava rozhlas, 13. ledna 2021, <https://vltava.rozhlas.cz/shakespearovi-sasci-aneb-chvala-blaznovstvi-martin-hilsky-o-fenomenu-saska-v-8397086> (cit. 16. 01. 2021).

Peter Kováč, „Skandál, nebo umění? Oslí obraz jako manifest výstřednosti“, <http://www.stavitele-katedral.cz/skandal-nebo-umeni-osli-obraz-jako-manifest-vystrednosti/> (cit. 16. 01. 2021).

Анатолий Осмоловский, Лекция «Акции 90-х годов и люди, которые в которые в них участвовали», [Osmopolis.ru](http://osmopolis.ru), 2010, http://osmopolis.ru/teaching/pages/id_257 (cit. 16. 01. 2021).

Lisa Rose, „A brief, creepy history of clown hoaxes and internet panics“, CNN, 10. října 2016, 2016, <https://edition.cnn.com/2016/10/10/health/history-of-clown-hoaxes/> (cit. 16. 01. 2021).

Avdėj Ter-Oganjan, „Muzeum ruského futuristy, Tranzit.org, 2013, <http://cz.tranzit.org/cz/publikace/0/publication/avdj-ter-oganjan-the-museum-of-a-russian-futurist> (cit. 16. 01. 2021).

Эдгард Запашный, «Легенды цирка с Эдгардом Запашным», Tvzvezda.ru, 26. srpna 2016, <https://tvzvezda.ru/schedule/programs/201410301737-pcj1.htm> (cit. 16. 01. 2021).

6 Publikace během studijního období

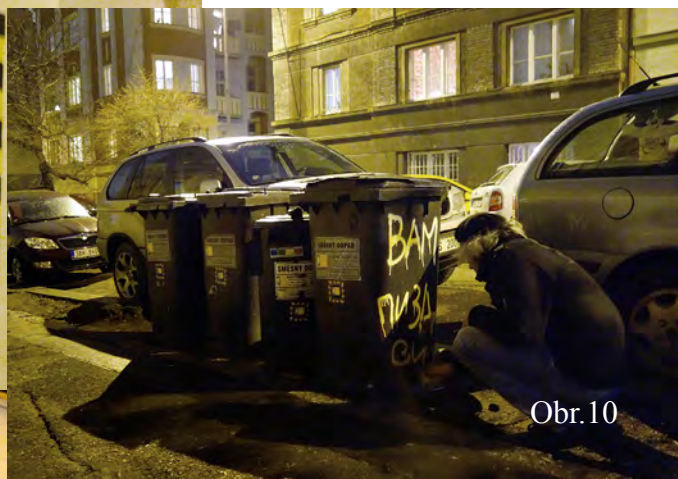
Gravlejs, Ivars. „Used Chewing Gum“. v : Václav Janoščík a Boris Ondreička (eds.): Speculative Ruinology: Interpretation as a mode of Survival. Praha: Akademie výtvarných umění, 2020.
ISBN 978-80-87108-99-4

Gravlejs, Ivars. „90. gadu krievu klaunāde“. v : Svetlana Baskova: Deviņdesmitie pašu acīm. Rīga: Bolderāja, 2021.
ISBN 978-9934-8995-0-8

7 Přílohy



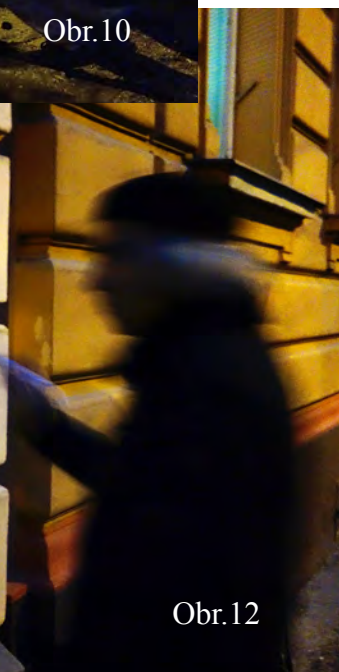
Obr.9



Obr.10



Obr.11



Obr.12



Obr.13





POLICIE ČESKÉ REPUBLIKY
Obvodní ředitelství policie Praha II
Místní oddělení Smíchov
Na Bělidle 272/5, 150 00 Praha 5

Č. j. KRPA-95258-10/TC-2013-001213

Praha 9. března 2013
Počet listů: 4

Protokol o výsledku osoby podezřelé ve smyslu § 76 odstavce 3 trestního řádu

V **Praha** dne **08.03.2013** v **19:20** hodin byl podle § 76 odstavce 3 trestního řádu zahájen výslech osoby podezřelé, která byla v **ul. U Snatošky křižovatka s ul. Na Březince Praha 5**, dne **08.03.2013** v **19:20** hodin podle § 76 odstavce 1 trestního řádu zadržena.

jméno, příjmení: **Avdei TER OGANIAN**
dřívější příjmení:
místo narození, okres, kraj:
datum narození: **02.12.1961**
průkaz totožnosti: státní příslušnost: **RUS**
národnost: **ruská** osobní stav:

Trvalý pobyt:
KYJEVSKÁ 507/5, 160 00 PRAHA-DEJVICE tel.: 605778206

Zdržuje se:
tel.:

Adresa pro účely doručování:
KYJEVSKÁ 507/5, 160 00 PRAHA-DEJVICE tel.:

Adresa zaměstnavatele:
nezaměstnán, neveden na ÚP

Zaměstnání a postavení v něm:
nezaměstnán, neveden na ÚP

Místo zaměstnání:
nezaměstnán, neveden na ÚP

Počet zaměstnání v posledních dvou letech: **0**

Vzdělání: **střední umělecká škola**

Majetkové poměry: **nemajetný**

Čistý měsíční příjem: **10.000,- Kč**

Otec: **Stepan TER OGANIAN**

Matka: **Ninel TER OGANIAN**

Manžel (druh): **Anna Bražkina**

Děti: **neuvádí**

Sourozenci: **0**

V minulosti vyslýchán pro trestný čin: **neuvádí** kolikrát: **neuvádí**

Dřívější tresty: **neuvádí**

Podezřelý byl seznámen, při svém zadržení, s tím, že je podezřelý ze spáchání trestného činu podle § Poškození cizí věci podle § 228/2 tr. zákoníku a současně byl seznámen s tím, že důvodem k zadržení ve smyslu § 76 odst. 1 tr. řádu byla konkrétně odůvodněná obava, že a tím je dán důvod vazby ve smyslu § 67 písm. x tr. řádu.

A. Ter-Ogan

2. strana

protokolu o výsledku osoby podezřelé ve smyslu § 76 odst. 3 tr. ř. - Avdei TER OGANIAN,
nar. 02.12.1961

Poučení:

Podle § 76 odst. 5 tr. řádu a § 33 odst. 1 tr. řádu máte právo vyjádřit se ke všem skutečnostem, které se Vám kladou za vinu a k důkazům o nich, nejste však povinen vypovídat. Můžete uvádět okolnosti a důkazy k obhajobě, činit návrhy a podávat opravné prostředky.

Podle § 76 odst. 6 tr. řádu máte právo zvolit si obhájce a s ním hovořit bez přítomnosti třetí osoby a též se radit již v průběhu zadržení, máte právo požadovat, aby byl obhájce přítomen při Vašem výslechu, ledaže by byl ve stanovené lhůtě nedosažitelný.

Podle § 76 odst. 5 tr. řádu a § 92 odst. 2 tr. řádu máte možnost se k podezření podrobně vyjádřit, zejména souvisle vylíčit skutečnosti, které jsou předmětem podezření, uvést okolnosti, které podezření zeslabují či vyvracejí a nabídnout o nich důkazy. Podle § 76 odst. 5 tr. řádu a § 93 odst. 1 tr. řádu máte právo dříve než dáte odpověď nahlédnout do písemných poznámek, které musíte vyslyšajícím, požádá-li o to, předložit k nahlédnutí. Tato okolnost musí být poznačena v protokole.

Je Vaší povinností vždy strpět úkony potřebné k zjištění Vaší totožnosti.

Podle § 2 odst. 14 tr. řádu máte právo používat svůj mateřský jazyk nebo jazyk, o kterém uvedete, že jej ovládáte.

Podle § 345 odst. 1, odst. 2 tr. zákoníku je trestné, obviníte-li lživě jiného z trestného činu, nebo obviníte-li lživě jiného z trestného činu v úmyslu přivodit jeho trestní stíhání.

Podle § 76 odst. 5 tr. řádu a § 95 odst. 2 tr. řádu po skončení výslechu Vám bude protokol předložen k přečtení nebo požádáte-li o to bude Vám přečten. Máte právo žádat doplnění, provedení změn či oprav protokolu v souladu s Vaší výpovědí. Máte-li proti obsahu protokolu námitky, musí být tyto projednány v přítomnosti přítomné osoby a výsledek musí být pojat do protokolu.

Podle § 114 odst. 1 tr. řádu je každý povinen se podrobit prohlídce těla, je-li to nezbytně třeba k zjištění, zda jsou na těle stopy nebo následky trestného činu. Není-li prohlídka těla prováděna lékařem, může ji provést jen osoba téhož pohlaví.

Podle § 114 odst. 2 tr. řádu je-li třeba provést zkoušku krve nebo jiný obdobný úkon, musíte jej jako podezřelá osoba strpět. Lékař nebo odborný zdravotnický pracovník odebere krev nebo provede potřebný úkon, není-li spojen s nebezpečím pro Vaše zdraví.

Podle § 114 odst. 3 tr. řádu je-li k důkazu třeba zjistit totožnost osoby, která se zdržovala na místě činu, jste povinen strpět úkony, potřebné pro takové zjištění, např. odběr srovnávacího pachu, odběr otisků prstů a dlaní, odběr otisku chodidel, odběr vzorků pro porovnání se vzorky z místa činu (bukální výtěr k expertíze DNA), apod.

Podle § 114 odst. 4 tr. řádu nelze-li úkon podle odstavců 1 až 3 pro odpor podezřelého nebo obviněného provést a nejde-li o odběr krve nebo jiný obdobný úkon spojený se zásahem do tělesné integrity, je orgán činný v trestním řízení oprávněn po předchozí marné výzvě tento odpor překonat; policejní orgán potřebuje k překonání odporu podezřelého předchozí souhlas státního zástupce. Způsob překonání odporu musí být přiměřený intenzitě odporu.

Podle § 114 odst. 5 tr. řádu v případě nevyhovění povinnosti dle ustanovení § 114 odst. 1, 2, 3, 4 tr. řádu Vám může být uložena pořádková pokuta (§ 66 tr. řádu) ve výši až 50.000,- Kč (slovy padesát tisíc korun českých).

Vyjádření osoby podezřelé k poučení:

Po shora uvedeném poučení podezřelý výslovně prohlašuje, že jeho práva a povinnosti mu byly dostatečně vysvětleny, poučení v plném rozsahu porozuměl a nežadá dalšího objasnění.

Vyjádření osoby podezřelé k věci:

Českému jazyku rozumím slovem i písmem a nežádám tlumočení do rodného jazyka. V České republice se zdržuji 13 let. Vyrozumění zastupitelského úřadu nežádám. V České republice mám pobývam jako azylant.

Dne 8.3. 2013 někdy v dopoledních hodinách jsem přemýšlel o tom, že bych mohl vytvořit nějaké grafity, přičemž k tomuto jsem chtěl použít spreje, které mám doma a stejně tak jako fixy, tj. permanentní označovače, které jsem měl také doma. Kdy jsem tyto přesně zakoupil

A. Ter-Ogan

nejsem schopen uvést. Ke sprejům a fixám bych uvedl, že tyto používám v místě trvalého bydliště, kde s těmito kreslím nebo stříkám na plátno. Snažím se vytvořit nějaké pěkné obrázky.

Vzhledem k tomu jsem tedy vzal tři spreje a to barvy modré, zelené a světle žluté. Dále jsem vzal tři fixy to modrou, zelenou a červenou. Tyto jsem si dal do tašky přes rameno a šel jsem ke své známé, jelikož tato chtěla pomoci přestěhovat nějaké věci. Ke kamarádce bych uvedl, že tato bydlí u zastávky U Zvonu, Praha 5. Je to někde na ul. Plzeňská. Kde přesně se to ovšem nachází nejsem schopen uvést, jelikož to tam neznám. Ale kdybych tam byl tak bych věděl. Je to malá zapadlá ulička kousek od zastávky U Zvonu, myslím, že je to ulice Mahenova, jelikož je to ulice ihned vedle zastávky směrem při pravé straně ve směru jízdy na Řepy. Zde jsem při pomáhání kamarádce narazil na svého známého p. Ivars GRAVLEJS, který se k této kamarádce také zastavil. Je to naše společná známá. Jedná se o Alici Nikitinovou. (okolo 30 let) Toto bylo cca okolo půl sedmé, ale nejsem si příliš jistý, jelikož jsem nesledoval čas. Půl sedmé myslím večer.

Když jsme se tam potkali, tak jsem Ivarsovi řekl, že bych chtěl udělat nějaké grafity a že by bylo dobré, aby mě u toho nafotil. Chtěl jsem mít takové fotky. Tento měl fotoaparát u sebe, tudíž jsme se rovnou odebrali od kamarádky ven z bytu a šli jsme v tom samém domě po schodech dolů. Zde jsem na dveře ve sklepních prostorech nakreslil fixou, přičemž nevím již jakou barvou nějaké sprosté nápisy. Tyto byly v azbuce a myslím, že jsem zde napsal "di do prdele". Ivars mě přitom nafotil. Potom jsme vyšli ven a šli jsme směrem na Anděl. Cestou jsme šli pěšky.

Kde přesně jsem stříkal nejsem schopen takto uvést, stejně tak nevím kde jsem stříkal jako první, ale hlídka která mě společně s Ivarsem zadržela mě vyzvala k tomu, abych ji ukázal místa postřikání. Tudíž jsem to společně s hlídkou policie obešel a ukázal jsem jim všechny naše dnešní díla. Vím, že to bylo v ul. U Nikolajky, ul. Na Skalce a ulice Na Březince. Vím že se jednalo o celkem 6 kreseb, přičemž kromě jednoho nakresleného čuráka se vždy jednalo o nápis v azbuce. V azbuce jsem vždy napsal nějakou nadávku, pro příklad bych uvedl: "do prdele, to je konec, všechno na hovno". Výše uvedeného čuráka jsem nakreslil na nějakou plastovou popelnici. Vím, že byla černá. Dále vím, že jsme počmárali nějakou elektroinstalaci a nějaké vrata školy. Víc nějak si nevzpomínám, ale jak jsem již řekl, toto jsem ukázal hlídce, která mě zadržela. Dál si ještě vzpomínám, že jsem počmáral nějakou fasádu baráku.

Vše by mělo být Ivarsem nafocený. Fotil to celkem detailně. Na dotaz proč jsem takto poškodil cizí majetek bych uvedl, že jsem chtěl vytvořit nějaké grafity a toto jsem následně chtěl vystavit. Tím myslím, že bych vystavil tyto fotky. Na dotaz, zda se živím uměleckou činností, která spočívá v tom, že pořádám výstavy bych uvedl, že jsem měl už výstavu v Národní galerii ve Veletržním paláci.

Jakým způsobem bych byl schopen uhradit vzniklou škodu bych uvedl, že nemám žádný příjem tudíž nejsem schopen uvést. Kdybych nebyl přímo při sprejování nějakého betonového podstavce přichycen hlídkou PČR, tak bych pravděpodobně již nikde nestříkal a šel bych rovnou domů. V minulosti jsem nikdy takto na ulici nestříkal. Vše co jsem výše uvedl jsem způsobil poprvé.

Na místním oddělení jsem dobrovolně poskytl z mých rukou stěr spreje, který mi na těchto zaschnul. Více nevím co bych uvedl, jelikož jsem se ke všemu doznal.

Na dotaz, co jsem udělal se sprejem světlé barvy bych uvedl, že tento jsem zahodil k popelnici u vrat té školy, který jsme počmárali. Možná to bylo někde kousek poblíž, přesně nejsem schopen uvést, ale vedle na chodníku bylo hovno, asi od psa.

Dále bych uvedl, že společně s hlídkou MOP Smíchov pojedou na místo v ul. Mahenova, kde jsem počmáral ty dveře ve sklepe a označím ji místo.

A. Ter-Ogan

4. strana

protokolu o výsledku osoby podezřelé ve smyslu § 76 odst. 3 tr. ř. - Avdei TER OGANIAN,
nar. 02.12.1961

Po přečtení protokolu podezřelý prohlašuje, že obsah protokolu souhlasí s jeho výpovědí a
proto nežadá provedení oprav ani doplnění.

Výslech byl ukončen dne **09.03.2013 v 00:53** hodin.

nrap. Petr Šimčík
vrchní inspektor

podezřelý
Avdei TER OGANIAN

A. Ter Ogan

POLICIE ČESKÉ REPUBLIKY
Obvodní ředitelství policie Praha II
Místní oddělení Smíchov
Na Bělidle 272/5, 150 00 Praha 5

Č. j. KRPA-95258-9/TČ-2013-001213

Praha 9. března 2013
Počet listů: 4

Protokol o výslechu osoby podezřelé ve smyslu § 76 odstavce 3 trestního řádu

V Místním oddělení Smíchov, Na Bělidle 272/5, Praha 5 dne 09.03.2013 v 00:19 hodin byl podle § 76 odstavce 3 trestního řádu zahájen výslech osoby podezřelé, která byla v ul. U Snatošky křižovatka s ul. Na Březince Praha 5, dne 08.03.2013 v 19:20 hodin podle § 76 odstavce 1 trestního řádu zadržena.

jméno, příjmení:	Ivars GRAVLEJS	
dřívější příjmení:	GRAVLEJS	
místo narození, okres, kraj:	RIGA	
datum narození:	07.10.1979	
průkaz totožnosti:		státní příslušnost: LVA
národnost:		osobní stav: svobodný

Trvalý pobyt:

BISKUPCOVA 1766/13, 130 00 PRAHA 3-ŽIŽKOV tel.: 608483421

Zdržuje se:

NA SKALCE 860/5, 150 00 PRAHA 5-SMÍCHOV tel.:

Adresa pro účely doručování:

Na Skalce 5, 150 00 Praha 5/860 - Smíchov tel.:

Adresa zaměstnavatele:

nezaměstnaný, neevidován na Úřadu Práce

Zaměstnání a postavení v něm:

-

Místo zaměstnání:

-

Počet zaměstnání v posledních dvou letech: 4

Vzdělání: **vysokoškolské (FAMU)**

Majetkové poměry: **nemajetný**

Čistý měsíční příjem: **12000**

Otec: **Peteris GRAVLEJS**

Matka: **Nina GRAVLEJS**

Manžel (druh): **Petra Pětiletá**

Děti: **Alexandra GRAVLEJS, 14.2. 2012**

Sourozenci: **4 sourozenci**

Guntis GRAVLEJS, Ieva GRAVLEJS, Gunita GRAVLEJS, Gunters GRAVLEJS, všichni trvale žijí v Lotyšsku

V minulosti vyslýchán pro trestný čin: - kolikrát: -

Dřívější tresty: **nemá**

2. strana

protokolu o výslechu osoby podezřelé ve smyslu § 76 odst. 3 tr. ř. - Ivars GRAVLEJS, nar.
07.10.1979 v RIGA

Podezřelý byl seznámen, při svém zadržení, při focení sprejování objektu jeho kolegy s tím, že je podezřelý ze spáchání trestného činu podle § Poškození cizí věci podle § §228/2 TZ tr. zákoníku a současně byl seznámen s tím, že důvodem k zadržení ve smyslu § 76 odst. 1 tr. řádu byla konkrétně odůvodněná obava, že bude opakovat danou trestní činnost a tím je dán důvod vazby ve smyslu § 67 písm. c tr. řádu.

Poučení:

Podle § 76 odst. 5 tr. řádu a § 33 odst. 1 tr. řádu máte právo vyjádřit se ke všem skutečnostem, které se Vám kladou za vinu a k důkazům o nich, nejste však povinen vypovídat. Můžete uvádět okolnosti a důkazy k obhajobě, činit návrhy a podávat opravné prostředky.

Podle § 76 odst. 6 tr. řádu máte právo zvolit si obhájce a s ním hovořit bez přítomnosti třetí osoby a též se radit již v průběhu zadržení, máte právo požadovat, aby byl obhájce přítomen při Vašem výslechu, ledaže by byl ve stanovené lhůtě nedosažitelný.

Podle § 76 odst. 5 tr. řádu a § 92 odst. 2 tr. řádu máte možnost se k podezření podrobně vyjádřit, zejména souvisle vylíčit skutečnosti, které jsou předmětem podezření, uvést okolnosti, které podezření zeslabují či vyvracejí a nabídnout o nich důkazy. Podle § 76 odst. 5 tr. řádu a § 93 odst. 1 tr. řádu máte právo dříve než dáte odpověď nahlédnout do písemných poznámek, které musíte vyslyšajícím, požádá-li o to, předložit k nahlédnutí. Tato okolnost musí být poznačena v protokole.

Je Vaší povinností vždy strpět úkony potřebné k zjištění Vaší totožnosti.

Podle § 2 odst. 14 tr. řádu máte právo používat svůj mateřský jazyk nebo jazyk, o kterém uvedete, že jej ovládáte.

Podle § 345 odst. 1, odst. 2 tr. zákoníku je trestné, obviníte-li lživě jiného z trestného činu, nebo obviníte-li lživě jiného z trestného činu v úmyslu přivodit jeho trestní stíhání.

Podle § 76 odst. 5 tr. řádu a § 95 odst. 2 tr. řádu po skončení výslechu Vám bude protokol předložen k přečtení nebo požádáte-li o to bude Vám přečten. Máte právo žádat doplnění, provedení změn či oprav protokolu v souladu s Vaší výpovědí. Máte-li proti obsahu protokolu námitky, musí být tyto projednány v přítomnosti přítomné osoby a výsledek musí být pojat do protokolu.

Podle § 114 odst. 1 tr. řádu je každý povinen se podrobit prohlídce těla, je-li to nezbytně třeba k zjištění, zda jsou na těle stopy nebo následky trestného činu. Není-li prohlídka těla prováděna lékařem, může ji provést jen osoba téhož pohlaví.

Podle § 114 odst. 2 tr. řádu je-li třeba provést zkoušku krve nebo jiný obdobný úkon, musíte jej jako podezřelá osoba strpět. Lékař nebo odborný zdravotnický pracovník odebere krev nebo provede potřebný úkon, není-li spojen s nebezpečím pro Vaše zdraví.

Podle § 114 odst. 3 tr. řádu je-li k důkazu třeba zjistit totožnost osoby, která se zdržovala na místě činu, jste povinen strpět úkony, potřebné pro takové zjištění, např. odběr srovnávacího pachu, odběr otisků prstů a dlaní, odběr otisku chodidel, odběr vzorků pro porovnání se vzorky z místa činu (bukální výtěr k expertíze DNA), apod.

Podle § 114 odst. 4 tr. řádu nelze-li úkon podle odstavců 1 až 3 pro odpor podezřelého nebo obviněného provést a nejde-li o odběr krve nebo jiný obdobný úkon spojený se zásahem do tělesné integrity, je orgán činný v trestním řízení oprávněn po předchozí marné výzvě tento odpor překonat; policejní orgán potřebuje k překonání odporu podezřelého předchozí souhlas státního zástupce. Způsob překonání odporu musí být přiměřený intenzitě odporu.

Podle § 114 odst. 5 tr. řádu v případě nevyhovění povinnosti dle ustanovení § 114 odst. 1, 2, 3, 4 tr. řádu Vám může být uložena pořádková pokuta (§ 66 tr. řádu) ve výši až 50.000,- Kč (slovy padesát tisíc korun českých).

Vyjádření osoby podezřelé k poučení:

Po shora uvedeném poučení podezřelý výslovně prohlašuje, že jeho práva a povinnosti mu byly dostatečně vysvětleny, poučení v plném rozsahu porozuměl a nežadá dalšího objasnění.

Český jazyk ovládám slovem i písmem a tlumočení do svého mateřského jazyka nežádám. Svého práva nevyužívám a k věci vypovídat chci a budu, v současné době si svého právního zástupce - advokáta nevolím.

Vyjádření osoby podezřelé k věci:

Ke své osobě uvádím následující :

V současné době bydlím a združuji se na adrese : Kyjevská 5, Praha 6 - Dejvice, poštu si ovšem přebírám na adrese : Na Skalce 860/5, 150 00 Praha 5, kontaktní jsem také na tel. spojení : 608 483 421. Nyní jsem bez zaměstnání (hlavní pracovní poměr), nejsem evidován na úřadu Práce, pracuji občas narázově a to v uměleckém odvětví, měsíčně si vydělám jak kdy v průměru cca 12.000,- Kč. V České republice žiji již od roku 2000, nicméně registraci jsem provedl až v roce 2008. Zpět do vlasti se v nejbližší době nechystám, v ČR mám ženu a s ní dceru. Neužívám žádné drogy, alkohol občas, kouřím (cigarety, marihuanu nikoliv), na psychiatrii jsem se nikdy neléčil s žádnou nemocí či závislostí. Cítím se zdravý a schopen výsledku.

K věci, pro kterou jsem byl zadržen a převezen na tuto policejní stanici uvádím :

S panem Avdei TER OGANIAN se znám asi 10 let, kdy on je umělec, který se zabývá malbou, performací a dalším, já jsem také umělec, zabývám se hlavně fotografií. V pondělí tj. 11.3. 2013 máme mít vernisáž v Technické knihovně na Praze 6 v Dejvicích, kde má být skupinová výstava umělců, cizinců bydlících v Čechách, každý z umělců dává své. Já budu dávat své fotografie.

Včera, tj. 8.3. 2013 jsme se asi v 18:00 hodin sešli s Avdeiem na Smíchově u známých, pak jsme se večer rozhodli, že půjdeme na procházku. Při tom nás napadlo, že bychom udělali sebeironický projekt "cizinci v Praze" pro tu výstavu. Já mám u sebe vždy nějaký fotoaparát (jak jsem řekl jsem fotograf) a napadlo nás, že bychom mohli něco nasprejovat, nebylo definováno přesně něco zničit, ale udělat nějaký nápis a zdokumentovat. Jelikož jsem měl doma Na Skalce nějaké spreje, tak jsem pro ně došel a daroval jsem je Avdeiovi (jsou tedy již jeho) a pak jsme chodili po Praze 5. Avdei něco napsal fixou v ul Na Skalce (na dům) a pak také v ulici, kde nás zadrželi, jméno si nevybavuji, něco párkrát asi na kontejner nasprejoval. Při tom nás pak zastavili a kontrolovali policisté a odvezli sem.

Na dotaz : vy sám osobně sprejoval jste něco, nebo jste něco popsal fixou? Ne, já jsem pouze vše dokumentoval fotkami.

Na dotaz : jaký význam měly obrázky (malby, texty a pod) Vámi společně utvořené ? Byly to nějaké blbosti, neměli žádný význam, jednalo se o sebeironii, nejsme žádní grafitáři.

Na dotaz : již někdy v minulosti jste s p. Oganienem prováděli podobně projekty? ne, nikdy jsme spolu nic jiného nesprejovali, dělal jsem mu asistenta v itálii, kdy jsem pro něj fotil.

Na dotaz : uvědomil jste si, že sprejováním ničíte majetek druhých ? Jo, to jsem si uvědomil.

Na dotaz : chtěl by jste k dané věci ještě něco uvést či doplnit ? Ne, nevím co. Bylo to spontání, když se na to podívám zpětně, již bych to neudělal, teď mi dochází jaká to byla hloupost.

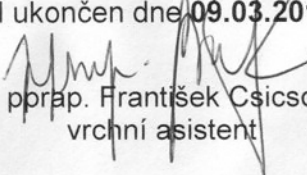
Na dotaz : kolik vlastníte fotoaparátů ? Asi 4 fotoaparáty.

4. strana

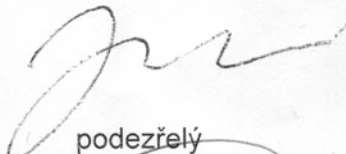
protokolu o výsledku osoby podezřelé ve smyslu § 76 odst. 3 tr. ř. - Ivars GRAVLEJS, nar.
07.10.1979 v RIGA

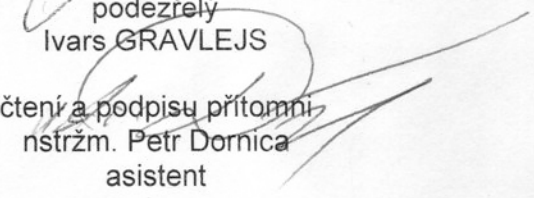
Po přečtení protokolu podezřelý prohlašuje, že obsah protokolu souhlasí s jeho výpovědí a proto nežadá provedení oprav ani doplnění.

Výslech byl ukončen dne **09.03.2013 v 00:50** hodin.


ppřap. František Csicso
vrchní asistent




podezřelý
Ivars GRAVLEJS


čtení a podpisu přítomní
nstržm. Petr Dornica
asistent



Obr.15



Obr.16



8 Seznam obrázků

Obr.1	A.Ter-Oganjan, „Problémy restaurování děl současného umění“, 1993	str.32
Obr.2	Klaun Karandaš, Nehoda v parku, 60. léta	str.32
Obr.3	A.Ter-Oganjan spolu s I.Kitupem, Trpaslíci, 1992	str.40
Obr.4	Z performance „Futuristé vycházejí na Kuzněcký most“, 1992	str.40
Obr.5	A.Ter-Oganjan, „L.H.O.O.Q.“, 1992	str.40
Obr.6	Avděj Ter-Oganjan v Praze, 2019	str.42
Obr.7	Avděj Ter-Oganjan v Praze, 2019	str.42
Obr.8	Avděj Ter-Oganjan v Praze, 2019	str.50
Obr.9	A.Ter-Oganjan vytváří graffiti pro výstavu „Global Locals“, 2013	str.58
Obr.10	A.Ter-Oganjan vytváří graffiti pro výstavu „Global Locals“, 2013	str.58
Obr.11	A.Ter-Oganjan vytváří graffiti pro výstavu „Global Locals“, 2013	str.58
Obr.12	A.Ter-Oganjan vytváří graffiti pro výstavu „Global Locals“, 2013	str.58
Obr.13	A.Ter-Oganjan vytváří graffiti pro výstavu „Global Locals“, 2013	str.58
Obr.14	A.Ter-Oganjan v Praze, 2013	str.59
Obr.15	Záběr z videa „Enfant perdu VS Enfant terrible“, 2021	str.68
Obr.16	Záběr z videa „Enfant perdu VS Enfant terrible“, 2021	str.68
Obr.17	Záběr z videa „Enfant perdu VS Enfant terrible“, 2021	str.69

Fotografové: Igor Muchin, Hanna Samoson, Ivars Gravlejs