

Posudek dizertační práce Ivarse Gravleje Příběh klauna

Vyrábím dětská hřiště pod značkou *Enfant terrible* (Strašné dítě) s kolegyní, která je druhou profesí zdravotní klaun. Zvyšuje to mou kvalifikaci vyjádřit se k dizertační práci Ivarse Gravleje?

Nepíšu moc často posudky určené pro AVU, naposledy v roce 2016. Byl to posudek na práci Magdaleny Kwiatkowské, knihu *Děti z Absurdlandu*.¹ Magda v ní vyprávěla subjektivní výběr příběhů umělců z oblasti „Východu“ Evropy od 90. let formou parafráze na dětskou knihu Astrid Lindgrenové *Děti z Bullerbynu*. Souvislost této práce s Ivarsovou nevidím jen v použití dětské stylizace, ale hlavně v tom, že obě práce jsou součástí dlouhodobé snahy o novou interpretaci dějin a událostí ve „východním“ umění po rozpadu komunistického bloku, o emancipaci jejich interpretace od z počátku nekriticky přejímaného západního paradigmatu. Noemi Smolíková v roce 2010 v recenzi k výstavě v düsseldorfské galerii KAI 10² mluví o jedné dlouhodobě oblíbené strategii, jakou se „Východ“ historicky s dominancí „Západu“ vyrovnával. Spolu s Judith Butler navrhuje přivlastnění si strategie maškarády. Maškaráda a parodie je skvělým prostředkem jak poodstoupit a umožnit tak dominantním konceptům zhroutit se vlastní vahou. Cenou za to ovšem může být nálepka klauna, potížísty a enfant terrible, jejíž hodnota je pak většinou objevena až v širších historických horizontech.

Ivars se pokouší tuto odvěkou strategii ponižovaných interpretovat doslovně. Tváří se, že je možné nalézt reálné paralely mezi postupy klauna a radikálního „východního“ performeru. Srovnávání postavy klauna s postavou umělce v sobě obsahuje svatokrádežné elementy, které útočí na relikvie již několikrát pohřbeného modernistického Autora. Jestliže jedním z přínosů uměleckého doktorátu, tak jak jej chápe např. tzv. skandinávská škola, je určité nahlédnutí do tvůrčí metod umělce, pak je jistě zajímavé sledovat, že jednou z legálních strategií může být i sebedehonestace. Pamatuji si, že mi v období začátků uměleckých doktorátů Jiří Sůruvka svěřil své možné téma, které by bylo jistě taky značně sebeironické a rozhodně kritické k současné scéně: Hochštaplerství v českém výtvarném umění.

Paralela klauna je v Ivarsově kontextu velmi příhodná a funguje. Nejenže vtipně souzní použití postavy klauna ve spojitosti s ruským prostředím, jehož cirkusové umění, nereformovatelné

¹ Magdalena N. Kwiatkowská, *Děti z Absurdlandu*, Praha 2016.

² Noemi Smolíková, Pohled umělců z Východu nahlodává sebestjistotu a dominanci západních kulturních center, *Idnes*, https://www.idnes.cz/zpravy/archiv/pohled-umelcu-z-vychodu-nahlodava-sebejistotu-a-dominanci-zapadnich-kulturnich-center.A100313_190112_kavarna_chu, vyhledáno 24. 3. 2021.

humanistickými tendencemi, je do současnosti řízeno státem. Souběhem příběhu klaunství a aktuálních obrazů ze současného umění se autorovi daří předestírat i mnohé obecnější traumatické otázky, týkající se role současného umění ve společnosti. Má smysl snažit se být transgresivní, když není možné překročit uvozovky „manéže“ současného umění? Není metodický nadbytek typický pro současné umění neumětelstvím klauna, který se odvážně vrhá ke každé činnosti, aby následně dospěl ke katastrofě?

Text se mi velmi dobře četl, přestože obecné závěry ohledně funkčních paralel mezi umělcem a klaunem se občas opakují a ke konci textu dochází dech. Kvality textu podle mně spočívají v barvitém prolínání tří rovin. První rovinou jsou informace z historie a světa klaunů a cirkusů, které jsou zajímavé svou marginálností. Druhou rovinou jsou biografická a uměleckohistorická fakta týkající se skupiny radikálních umělců z ruského prostředí a jejich osudů v rámci střetu „východního“ a „západního“ paradigmatu umění v 90. letech. Jako modelový příklad zde je pak podrobně popsán osud, tvorba, ale i charakter umělce Avděje Ter-Oganjana. Ve třetí rovině pak stojí Ivars sám jako komentátor a kumpán, ale hlavně jako jízlivé oko. Text je zajímavou strategií, jak může autor popsat část svých postojů i své vlastní tvůrčí principy, aniž by čtenáře obtěžoval svým egem. Podobá se to principu, který Ivars uplatnil u videoportrétu Avděje. Zde portrétoval umělce v dialogu, který vůbec ani nezačal. Text má podle mně blíže k beletristické formě než k odbornému textu. Po důkladné redakci, doplnění a vyvážení určitých pasáží si dovedu představit jeho publikování v provokativní grafické úpravě.

Praktickou částí dizertační práce je výstava *Enfant perdu versus Enfant terrible* v Domě umění v Ústí nad Labem.³ Ivars má ve svém portfoliu díla a výstavy, které zaměřují se na konkrétní fenomén. Nejčastěji komentuje médium fotografie, její podstatu jako industriálního manipulativního obrazu. Výstava *EP v. ET* je autobiografického a retrospektivního rázu. Pokusila jsem se propojit výstavu s textem dizertační práce, ale místo souvislostí se mi otevřel pohled na výstavu jako na další kapitolu hledání a zveřejňování zdrojů Ivarsovy tvorby. Ve výstavě nenalézám přílišnou spojitost s Avdějem Ter-Oganjanem, ani s klaunstvím, ale otevírají se zde nové podstatné otázky.

Důležitý je samotný název – *Enfant terrible* se ve výtvarném umění vyskytuje notoricky, ale *Enfant perdu* je přehlíženou postavou. Opuštěné dítě nebo voják poslaný na ztracenou misi. Nebo umělec vykázaný z houpáčky dětského hřiště slovy: *Styďte se!* Autor se zde dostává blízko konceptu babyismu, tak jak je popsala např. Linda Kaufmann na příkladech tvorby Mike Kelleyho nebo Boba Flanagana.⁴ Příklon k dětství a dětské stylizaci podle ní není pouze existenciální reakcí na recesi 80. let

³ Viz. <https://duul.cz/ivars-gravlejs-enfantperdu-vs-enfantterrible/>

⁴ Linda S. Kauffman, *Bad Girls and Sick Boys*, Berkley 1998, s. 21 – 25.

minulého století, ale také účinnou zbraní dekonstrukce genderové normativity. Dominanci babyistického přístupu ve tvorbě Ivarse je možné doložit na práci s pornografickým obrazem. Obrazy z pornografie zde nevystupují jako prostředky sociální kritiky, tak jak tomu může být u feministických nebo sociologických přístupů, ale jsou zde použity jako záblesky společné juvenilní zkušenosti a radostného třeštění z překračování dětských tabu.

Druhým aspektem, který se ale také k babyismu váže a který zjevně působil starosti i kurátorce výstavy, je používání vulgarit a skatologie. Všechny tyto momenty jsou charakteristickými prvky posthumanistickému přístupu k tělu, kam se i babyismus řadí. Používání exkrementů může být snadno vysvětleno skrze teorii abjectu Julie Kristevy, ale za vtipnější považuji připomenout osvěžující přítomnost skatologických témat v tvorbě českých národních obrozenců, např. báseň *Hovno* připisovaná Jaroslavu Vrchlickému⁵ nebo rozsáhlý konvolut lidových eroticko-skatologických skladeb sesbíraný K. J. Obrátilem.⁶ Použití vulgarismů, exkrementů, nahoty apod. je legální cesta k dosažení očistného, emocionálně potentního efektu pomocí překročení norem. K bližšímu objasnění její funkčnosti by podle mně bylo vhodné použít odkazy do oblasti psychoanalýzy. Tuto oblast bohužel autor až na jednu zmínku o Jungovi ve své práci opomíjí, ačkoliv k podstatě působení vtipu a humoru by měl jistě Sigmund Freud stále co říci.

Břítý vtip, tak jednoduchý, že vyvolá hlavně karnální reakci, který zde vystupuje jako Ivarsův podpis, má ale v českém prostředí svou historii a své umělce. Práce s trapným humorem, včetně práce s vlastní nedokonalostí a nezdarem stojí v charakteru podstatné větve české performance, založené Jiřím Surůvkou a legendárním ostravským kabaretem. Je to větev, ze které sama čerpám a v mnohých aspektech práce s očekáváním publika a zvrtnutou pointou poznávám i svůj performativní rukopis. Obdobně bychom mohli v souvislosti s babyismem zmínit třeba Filipa Turka.

Ve fyzické podobě výstava v Ústí nad Labem sestává z dvou polepů výloh, centrálního videa a instalace uvnitř, shlédnutelné skrze průhled v polepu. Velmi oceňuji instalaci výstavy do výloh směrem ven, která se sice nyní zdá být výsledkem pandemické situace, ale která by mohla přinést zajímavé efekty pro svůj bezprostřední kontakt s veřejností, specificky v místě, kde se Dům umění v Ústí nachází.

Ivars ve svém textu použil paralelu klaunství a současného umění jako sebeironickou kritiku aktuální umělecké „kaše vařené ve starém hrnci“, ale tato paralela má i pozitivní momenty. Zmiňuje nutnou kulturní zakotvenost klauna. Aby publikum mohlo jeho vtipům rozumět, musí být klaun citlivým,

⁵ Radim Kopáč, Josef Schwarz, *Vrchlický erotický*, Praha 2011, s. 67 – 69.

⁶ Původní 15 sešitů *Kryptádií* (1932 – 1939) později vyšlo jako *První Kytice národních prasáren*, Praha 2016 a *Druhá Kytice národních prasáren*, Praha 2017.

vnímavým a analytickým pozorovatelem svého prostředí. Musí světu kolem sebe nejen rozumět, ale také z něj okamžitě destilovat nápady, vtipy, paradoxy a trapasy. Stejně tak z videa, které by mělo být praktickým převodem teorie do umělecké praxe, nejsilněji působí motiv nezřízené a záměrně nekultivované kreativity, nerozlišování mezi uměním a životem, testování životních situací, jestli náhodou nevydají umělecké dílo nebo ještě lépe nějakou srandu.

Dizertační práci Ivarse Gravleje hodnotím jako celek velmi kladně. Podle mně je to dobrý příklad balancování mezi uměleckou sebereflexí a badatelstvím. **Považuji v rozsahu i obsahu za odpovídající dizertační práci uměleckého doktorátu a doporučuji udělení akademického titulu Ph.D.**

Otázky:

Bude autor pokračovat na práci s textem směřující k publikaci?

Doc. Mgr.A. Lenka Klodová, Ph.D.



Ve Sluhách 25. 3. 2021