

Jiří Černický

Západ Země ze Slunce

Earthset from the Sun

Jiří Černický
Západ Země ze Slunce
Earthset from the Sun

Koncepce katalogu / Catalogue concept: Michal Koleček
Texty / Texts: © Jiří Černický, Petr Fischer, Michal Koleček, Martin Nitsche

Grafický Design / Graphic Design: BFF — Marek Fanta
Recenzenti / Reviewers: prof. Ladislav Černý, akad. mal.,
prof. PaedDr. Radek Horáček, Ph.D.
Vydala: © Galerie Lázně Liberec, galali.cz, 2026
ISBN 978-80-87707-79-1



Obsah

Obsah

Obsah

Obsah

Obsah

Obsah

Obsah

Obsah

Předmluva

Publikace Jiří Černický – Západ Země ze Slunce navazuje na výstavní projekt tohoto autora prezentovaný pod totožným názvem v Galerii Lázně v Liberci. Její obsahová struktura ovšem není koncipována jako klasický výstavní katalog, neboť se zabývá širšími souvislostmi díla tohoto autora. Nahlíží na ně jak z perspektivy nejnovějšího uměleckého vývoje, tak v kontextu aktuálních kulturních i společenských pohybů ovlivněných dynamicky se proměňujícími environmentálními, politickými či ekonomickými podmínkami současného světa.

Publikace je uvozena subjektivním autorským manifestem formulovaným Jiřím Černickým, který osvětluje jeho specifický přístup k tradici moderního umění reprezentovaného avantgardou a fenoménem postmoderny. Nastiňuje přitom možnost překonání rozděleného vnímání těchto uměleckých proudů, kterou demonstruje na základních východiscích vlastní umělecké tvorby. Soustředí se přitom na zdůraznění principů estetického „neutopického“ universalismu latentně přítomného v jeho kresbách a multimediálního stylového „chameleonství“ charakterizujícího jeho malířskou či objektovou tvorbu.

Příspěvek významného českého filosofa Martina Nitscheho je inspirován zájmem Jiřího Černického o využívání satirických a parodických strategií výrazně formujících jeho celkový umělecký přístup a na liberecké výstavě především významně přítomných v cyklech kreseb, které tvoří její základní obsahové zázemí. Nitsche se ovšem ve svém textu soustředí především na zkoumání fenomenologického základu těchto strategií a jejich vztahu k vnímajícímu vědomí, přičemž je interpretuje na pozadí výkladu myšlení Edmunda Husserla a Maurice Merleau-Pontyho zaměřeného na otázky spojené s problematikou fenomenologické redukce, respektive problematikou vztahu mezi vnímáním a řečí. V závěru textu se jeho autor vrací k tvorbě Jiřího Černického a zasazuje ji mimo tradiční dualitu moderní/postmoderní, neboť ji chápe jako nástroj pro zásadní vyjádření k manipulativní povaze moci v procesu vnímání světa důsledně využívající prostředky satiricko-parodického apriori přítomného v samotných strukturách lidského vědomí.

Filosof a publicista Petr Fischer obrací svůj zájem ke kritice fenoménu postmodernismu, která je spojená s problematikou hybridní mediace formulovanou francouzským filosofem Bruno Latourem. Přemýšlení nad nestálým a dynamicky se proměňujícím charakterem prostředí, které nás obklopuje, dále plasticky doplňuje o koncepty ne-místa a utopie chápané jako možné přístupy disponující potenciálem nezbytným pro opětovné „osmyslování“, jak ho nastiňuje francouzský filosof Jean-Luc Nancy. Autor zároveň v této souvislosti upozorňuje na schopnost umění spojovat nespojitelné a překonávat tak ustálené pojmy a svazující doktríny. Práci Jiřího Černického přitom chápe jako krystalickou ukázkou umělecké hybridizace, která disponuje potenciálem znovu skládat rozdělené dimenze lidské existence.

V závěru publikace se v kurátorském textu věnuji koncepci výstavy Jiřího Černického v Galerii Lázně v Liberci, načrtávám aktuální pozici tohoto autora v kontextu dlouhodobého vývoje jeho tvorby a zároveň se vnořuji do husté sítě uměleckých a socio-kulturních propojení, která charakterizují jeho komplexní umělecký přístup. Pokouším se přitom naznačit osvěžující bohatství významů přítomných v jeho práci – významů, které se přes sebe vrství, často se zdánlivě navzájem vymezují, ale v konečném důsledku synergicky formulují jeho originální, kritický i hlubinně účastný aktivistický přístup k realitě dnešního světa.

Obrazová dokumentace děl Jiřího Černického je v publikaci rozdělena do dvou částí. Ta první se soustředí na expozici širokého konvolutu autorových kreseb, a tvoří tak podmanivý vizuální pandán příspěvku Martina Nitscheho. V závěru publikace je potom komplexním způsobem představena instalace výstavy Jiřího Černického Západ Země ze Slunce v Galerii Lázně v Liberci.



Foreword

The volume entitled Jiří Černický – Earthset from the Sun accompanies the exhibition project bearing the same name that showcases the artist's work in the Lázně Gallery in Liberec. In terms of its structure the publication does not act solely as an exhibition catalogue, for it addresses wider connotations of the work of this author. The volume enunciates an analysis from the perspective of the artist's most recent artistic evolution as well as the wider context of contemporary social and cultural developments that are constantly shaped by the environmental, political as well as economic conditions of the dynamically ever-changing world of today.

The volume is introduced by a subjective author manifesto formulated by Jiří Černický, who elaborates on his specific approach to the tradition of modern art represented by the avantgarde and the phenomenon of post-modernity. The artist sheds light upon the ability of overcoming the fragmented perception of these artistic approaches, which he demonstrates through examples of his own art practice. In doing so, the author primarily focuses on accentuating the principles of aesthetic “non-utopical” universalism, latently present in his drawings, alongside multi-media stylistic camouflage, which is characteristic for his painterly or object-based artworks.

The contribution presented by the prominent Czech philosopher Martin Nitsche is inspired by the interest of Jiří Černický in the use of satirical and parodic strategies that starkly mould his entire artistic approach. These are prominently visible in the Liberec exhibition specifically in the author's series of drawings, which create its semantic backdrop. In the scope of his text, Nitsche targets the phenomenological basis of these strategies and their relation to the perceiving mind. Simultaneously, the author takes on the analysis of interpreting them via the means of the writings of Edmund Husserl and Maurice Merleau-Ponty, from the philosophical world of which he specifically accentuates the themes of phenomenological reduction and the relationship between perception and language. In the conclusion of the text, the author returns to

the work of Jiří Černický and situates it outside the traditional modern/postmodern duality, as he understands it as a tool for a fundamental commentary on the manipulative nature of power in the process of perceiving the world, consistently employing the means of satire and parody that are a priori embedded within the very structures of human consciousness.

Philosopher and publicist Petr Fischer posits a critique of the phenomenon of postmodernism attached to the concept of hybrid mediation formulated by French philosopher Bruno Latour. His reflection on the unstable and dynamically changing nature of the environment that surrounds us is further enhanced by the concepts of non-place and utopia. These are proposed as possible approaches possessing the potential that can catalyse a renewed “re-meaning,” as outlined by the French philosopher Jean-Luc Nancy. In this context, the author also highlights art's ability to conjoin the unjoinable, thereby transcending established concepts as well as restrictive doctrines. Petr Fischer views Jiří Černický's work as a crystalline example of artistic hybridisation, which possesses the potential to reassemble the fragmented dimensions of human existence.

The concluding section of the publication presents my curatorial text that examines the underlying conceptual framework of Jiří Černický's exhibition at Lázně Gallery in Liberec. I outline the artist's current position within the context of the long-term evolution of his practice, while also delving into the dense network of artistic and socio-cultural connections that characterise his comprehensive artistic approach. In doing so, I aim to highlight the refreshing abundance of meanings present in his work - meanings that densely layer upon one another, in order to often seemingly define each other, but that ultimately synergistically formulate his original, critical, and deeply engaged activist approach to the reality of today's world.

The image-based documentation of Jiří Černický's artworks is partitioned into two sections. The first displays a wide plethora of the author's drawings and creates a compelling visual component to Martin Nitsche's contribution to the publication. Contrastingly, the conclusion of the volume offers a complex insight into the installation of the exhibition of Jiří Černický Earthset from the Sun.



Proč to tak vypadá?



Zamyslím-li se nad důvodem, proč moje práce vypadá tak, jak vypadá, musím se vrátit do devadesátých let minulého století, kdy se v akademických kruzích komunikoval problém postmoderního myšlení a s ním související otázky obsahu a formy uměleckých děl. Tehdy jsem se snažil držet si od takových debat odstup, protože se při nich používalo příliš významových nálepek a uvozovek, jež ohýbaly domnělou pravdu do, na můj vkus, příliš uměleckých poloh. Domníval jsem se totiž, že je možné uchovat si z obou myšlenkových směrů to nejcennější. Na moderně, a především na avantgardě, jsem obdivoval nekompromisní lpění na progresivismu potažmo inovaci. Na postmoderně pak svobodu nebát se jít zpět ke kořenům a recyklovat minulost. Neviděl jsem v tom tehdy rozpor. Rovněž jsem postupně samozřejmě pociťoval i stinné stránky obou přístupů.

Od chvíle, kdy jsem začal umění vnímat seriózně a krok za krokem postupně chápal, co že to je „moderní“, silil ve mně rozporuplný pocit. Byl jsem fascinován neuvěřitelně odvážnými kreacemi a inovacemi, které zcela jistě změnily náš svět. Jedním z mnoha mých hrdinů byl Pablo Picasso, jenž byl zřejmě opravdu ovlivněn Henry Bergsonem a Albertem Einsteinem, a tudíž i on sám změnil uvažování o prostoru a času na poli umění. Tím se čas akceleroval a umělci začali chrlit smršť navazujících či vymezujících se „ismů“, které dokonale ilustrovaly příval překotných změn počátku 20. století. Mimochodem není snad Picassova série interpretací Velázquezova obrazu *Las Meninas* z roku 1957 již postmoderní předzvěstí onoho průkopníka rané moderny?

V moderně to mnohdy bývalo tak, že čím byl umělec avantgardnější, tím byl více adorován, a díky tomu rostla i jeho pýcha a pohrdání rigidními maloměšťáky a zpátečníky. Vzpomeňme na eskapády Vladimíra Majakovského a jeho ponižování symbolistů typu Ivana Bunina a Anny Achmatovové. Dějiny moderního umění jsou pohrdání plné. Avantgardista byl totiž vnímán jako mýtický hrdina měnící budoucnost lidstva. Na druhou stranu se však někteří z těchto revolucionářů dopouštěli velmi problematických činů, jež svědčí o jejich bezmezném aroganci živé anarchii. Ve svém zájmu o progresivní destrukci

starých společensko-politických pořádků se například italský futurista Filippo Tommaso Marinetti neštítel spřáhnout se s Mussoliniho fašismem a horoval pro válečné běsnění ve jménu pokroku. Podobně utopické blouznění postihlo i některé ze stoupenců ruské avantgardy, kteří ve jménu revoluce s krvavými očima propagovali bolševické násilí a komunismus. Neuvědomovali si tehdy, jakou spoušť udělá toxická směsice individualismu s radikalismem. Podobných příkladů je moderna přirozeně plná a postupem, jak se čas i nadále zrychloval, množily a radikalizovaly se i skandály, excesy, provokace, bezbřehé nonkonformity a s tím i anarchie a chaos. Mezi nejradikálnější umělecké extrémisty patřili berlínští dadaisté, vídeňský akcionismus, pařížští lettristé a italští situacionisté, americká a britská punková a undergroundová scéna a další.

Není tedy divu, že se něco změnit muselo. Bylo nasnadě přijít s něčím, co ony avantgardní excesy přestane adorovat a umožní umělcům tvořit emancipovaně, normálně, bez pohrdání. A tak vznikla transavantgarda, která dovolila umělcům pracovat pluralitně bez hanby a posměchu. Směli prostě jenom malovat, sochařit, tisknout grafiky, klidně recyklovat minulost podle libosti a ejhle, ono to přeci jen kupodivu vypadalo jinak než před modernou – ano, tak trochu picassovsky, jako jeho „Las Meninas“. Nebylo to tolik akademicky zasmušilé a leckdo si s úlevou vydechl, když zjistil, že postmoderní estetika je svěží, šik. Moderna se rázem stala nemoderní.

Vždy jsem nicméně tušil, že i když takovéto „logické“ vysvětlování dějin umění jistý smysl dává, je z časového odstupu přeci jen velmi zjednodušené. Mnohé významné kurátorské a kunsthistorické texty však právě takto kategoricky vymezující byly. Bylo tomu zjevně proto, aby bylo vůbec možné v oné době takovou složitou problematiku uchopit a jednotlivé směry a tendence od sebe odlišit. Já si však myslím, že v každém hlavním protežovaném proudu je i spousta jemných protiproudů či meandrů, které tiše vypovídají o alternativní znejasňující povaze dění. A proto tvrdím, že zcela jistě existovalo mnoho lidsky skromných moderních umělců, kteří i přesto, že skandály nedělali a nebyli konfrontační, vytvářeli avantgardní díla bez defetismu, regrese a akademismu.

Takoví umělci neměli v povaze být proti, jen jim šlo o to vytvořit něco nového, a to nemusí být nectnostné. Za všechny bych zmínil: Henriho Matisse, Pieta Mondriana, Františka Kupku, Otto Dixe, Giorgia de Chirica, Marca Chagalla, Josepha Beuyse, Marka Rothka, Sol LeWitta, Tetsumi Kuda, Nam June Paika a mnoho dalších, kteří přišli s velkými inovacemi, ale nebyli za každou cenu arogantními radikály. Nevymezovali se zbytečně vůči světu a minulosti, jen prostě do jejich otevřeného prostoru něco cenného přidali. Právě to něco mi dnes v postmoderně chybí. Jen pod čarou: neodsuzují ony radikály jako celek, vůbec ne. Nevážím si pouze těch, kteří překračovali zákon, pracovali na něčí úkor nebo horovali pro zlo ve jménu vlastního ega.

Vůči avantgardě se mi proto jeví postmoderní přístup trochu polo-funkční a zde bych se zmínil o tom, že i když dnes neochvějně mluvíme o naší postmoderní době, která, jak leckdo věří, bude existovat na věky, cítíme, že nás její povaha zjevně dusí. Ano – zdá se, že fenomén postmoderny okolí devaluje jako smog, který si vše plíživě a invazivně přivlastňuje a zamořuje. Každý výrok, myšlenka, gesto, čin je postmodernou s naprostou setrvačností pohlcován, stravován, rozměňován, okrádán o energii a vypadá to, jako by se v její náručí ztrácela veškerá autenticita a vitalita. Vše je stále dokola ředěno, vraceno do oběhu a dále oslabováno a vyprazdňováno. Nic není chápáno napřímo – naopak spíše konceptuálně, zástupně prostřednictvím něčeho jiného, ale i tato podivná konceptualita je daleko nanicovatější než ta, která formovala tvorbu modernistických konceptualistů, neo-konceptualistů či post-konceptualistů. Říká se dokonce, že vše již vytvořeno bylo a nyní nezbyvá, než to jen interpretovat a modifikovat. Nepřipomíná to temnou postavu Jorgeho z Burgosu z románu Umberta Eca *Jméno růže*? Originalita a autenticita v umění jsou dnes passé, a dokonce ani kreativita, jež byla kdysi základem tvorby, není nutná. Umění se nezřídka stává jakousi psychoterapií, únikem ze světa plného utrpení do fikce pohodlí. Komunikovat o pravdě je také irrelevantní, protože podléhá všudypřítomnému relativismu.

Nesouhlasím s takovými zjednodušujícími názory! Jsem totiž přesvědčen o tom, že ani moderna, a ani postmoderna nejsou termíny vystihující to, o čem tu šlo a stále běží. Tyto nálepky vycházejí z přepjatosti souboje idejí hledajících pravdu. Stejně tak, jako

v buddhistickém zenu, je ale dobré zabrzdit, poodstoupit a položit si otázku, zda tím, že si vytyčíme vytoužený cíl, v tomto případě například osvícení, se ve snaze po jeho dosažení tato cílová meta naopak nevzdaluje. Nevím, možná ona touha za každou cenu dokázat převahu ostatním lidem (publiku) deformuje pravdu, ve kterou věřím a která by byla pozvolnějším procesem vývoje obnažena sama od sebe bez urputné touhy a nátlaku. Proč se v postmoderní době vzdávat rozumné progresivnosti, inovací, nových myšlenek a změn? Už delší dobu jsem velice často obklopen lidmi, kteří se těchto údajně modernistických aspektů bojí. Domnívají se, že z nich vzejde nějaká další tragédie, jak tomu bylo ve válečných konfliktech 20. století. Modernismus je pro ně špatné, pohrdáníhodné slovo a postmodernismus pohodlná a lehce zatuchlá nuda, výraz slabosti.

Přesto stále věřím v to, že je i dnes možné přinášet nové objevné myšlenky bez arogance a adorování vlastní výjimečnosti. Ve světě vizuálního umění je to přeci jen poněkud jinak než v politice a vědě, ty jsou daleko nebezpečnější. Je-li umění kvalitní, mívá většinou daleko jemnější momentální dopad. Umělec často nebyl brán ve své době příliš vážně, a i já pociťuji dnes a denně, že jsem jako výtvarník (strašné slovo) majoritní společností vnímán spíš tak trochu jako snílek. Drtivá většina populace vizuálním umělcům nerozumí, jsou jí proti mysli. Je to prostě tak, že umělci pracují s delší časovostí. Ani avantgarda ve svém největším vzepětí nikdy dějiny přímo a okamžitě neměnila, protože byla bagatelizována nebo prostě potlačována. Až časem se mnohdy ukázalo, s jakou citlivostí umělci vnímali svět kolem sebe. U některých z nich se to projevovalo takřka prorockým viděním přítomnosti i budoucnosti. To nás s odstupem času samozřejmě fascinuje a máme sklon dávat takovým uměleckým projevům velkou hodnotu, protože vypovídají o neuvěřitelných schopnostech nejen oněch autorů, ale i člověka jako takového. Není tedy nutné ztrácet odvalu, drive a vzdávat se snění o neobvyklých inovacích, ochuzujeme se pak o nové příznačné nazírání na svět, což je jistě velká škoda.

A nyní tedy konečně nastíním, proč mé umění vypadá tak, jak vypadá. Vnímám jeho podobu jako jakousi intuitivní obranu proti obvyklým intelektuálním škatulkám. Ty mi ne tak úplně vyhovují. Mám dojem, že jsou nepřírozené, zjednodušené. Využívám v zásadě dvě strategie. Netvrdím, že fungují jako univerzální nástroj. Mně však opravdu dobře slouží k tomu, abych se cítil svobodně.

1

Nejprve se chci zmínit o té části mé tvorby, která vychází z kreseb a všech na ně nava-
zujících médií (instalací, soch, objektů, filmů, vynálezů...). Abych postmoderně pouze nerecykloval individuální modernistické estetické přístupy, nesnažím se vracet někam do konkrétního „ismu“, slohu či tendence minulosti, ani do historismu a „prehistorismu“. Ano, leckdo by polemizoval, že se tak či onak musím někam vracet – je jen otázkou kam. Já přesto tvrdím, že „nikam“. A právě v případě kreseb, které jsou základními ideovými kořeny mé práce, tak činím. Tyto kresby jsou oním pomyslným univerzálním písmem, které používá každý a slouží jen k tomu, aby upozornilo na to nejdůležitější – na obsah. Estetika mých kreseb nemá mít uměleckou, autentickou, osobní estetickou hodnotu, o kterou právě většinou umělcům jde. Estetika mých kreseb je proto zástupná, blížící se fádní realistické naraci. Nepoužívám osobní originální estetiku k vytvoření zdánlivého tajemství. Jeho cílem totiž často bývá zamlžení ideje, aby bylo navozeno pouhé zdání záhady, která diváka tak přitahuje a opájí. Já se naopak pokouším kreslit to, co umělcům moc nevoní a čeho si moc neváží. Mám na mysli obsah se zdánlivě přímočarým „řešením“. Nabízím divákovi možnost podívat se na ideu, kterou se dále snažím popsat, vysvětlit, navrhnout její logická a racionální vyústění, aby byla chápána v souladu s mým autor-
ským záměrem. Z toho by mělo plynout, že divák při takovém autorském přístupu moc prostoru pro interpretaci nemá. Já však tvrdím, že tomu tak ve skutečnosti být nemusí. Tato metoda pouze udává myšlenkový směr.

Mnou využívaná technika kresby navazuje na hlubokou tradici tzv. didaktických či naučných kreseb, které se používaly k tomu, aby co nejdetailněji popsaly a vysvětlily

sledovaný fenomén. Jejich účelem bylo zpřístupnit divákovi přesnější pochopení pro-
bírané látky. Měly mu pomoci pochopit význam zobrazeného a potažmo rozvinout jeho kognitivní schopnosti při vzdělávacím procesu. Cílem takových kreseb bylo názorně popsat například nějaký princip, přírodní či technické charakteristiky. Tyto kresby byly součástí nejen učebnic, naučných knih a botanicko-zoologických atlasů (buněk, rostlin, hub, hornin, zvířat, lidských etnik...), ale i roztodivných alb kuriozit, ve kterých prostřed-
nictvím různých plánů, diagramů, tabulek, grafů, mechanických a architektonických výkresů, sbírkových a archivních předmětů ilustrovaly specifické anatomicko-lékařské, fyzikální či matematické jevy.

Díky této estetické neutralitě, kterou při tvorbě kreseb využívám, si mohu dovolit položit důraz na obsah, avšak v mém případě v rámci uměleckého nazírání spíše na pro-
blém. Mohu tak být umělecky progresivní, novátorský a ideově originální. Smím tvořit své „neutopie“. Jeden příklad za všechny: napadlo mě kdysi, že taková eutanazie je pro katolíky jistě velký problém, a proto by se dalo na jeho řešení podívat z nečekané stra-
ny – uměleckýma očima. Jelikož je mi líto pacientů, kteří dožívají v bolestech, bez naděje na ukončení nevléčitelného utrpení, pokusil jsem se přijít s uměleckým řešením. Domní-
vám se, že tito věřící mohou mít strach ze spáchání neodpuštělného hříchu. Sakralizoval jsem proto původní technický prototyp stroje na eutanazii od Jacka Kevorkiana. Díky této vizuální proměně došlo k překvapivě spirituálnímu, symbolickému vyznění. Nová podoba stroje kombinuje reprezentaci božské slávy s vysokým zlatnickým řemeslem, kterým katolická církev navozuje pocit vzácnosti, exkluzivity a svatosti. Myslím, že je to řešení inovativní a stojí za to se nad ním zamyslet. Asociuje totiž nečekanou škálu důležitých otázek souvisejících se životem a smrtí, s tím, jaký mají křesťanská dogmata vliv na společnost, jak silný může být estetický propagandistický jazyk atd.

2

Moje druhá strategie, jak se vymknout výše zmíněným zatěžujícím škatulkám, je žít tvůrčí život mnoha umělců najednou a nepoužívat tedy nějakou osobní estetiku. Tato strategie se týká všech ostatních médií, která nejsou ovlivněna kresbou. Jsem přesvědčen o tom, že pouhé odlišování se od identity ostatních umělců nemá se skutečnou identitou umělce jako člověka nic společného. Tato domnělá identita ho pouze zbytečně limitu-
je. Navíc, když se její atraktivita vyčerpá, je těžké uspět s další novou osobní estetikou, na kterou diváci nejsou zvyklí. Touto cestou se leckterý umělec dostal do pastí vlastní estetiky a vyhasl dříve, než bylo nutné. Dobrovolně vlezl do klece, kterou si sám vyrobil. Myslím, že ve skutečnosti není nutné se jakkoli omezovat, nevedou-li k tomu ekonomické důvody. Multiestetický a intermediální přístup rozevírá před autorem větší možnosti kreativity, více nezávislosti a svobody. Naopak nevýhodou podle oponentů může být, že takový intermediální umělec s mnoha identitami je těžko uchopitelný v tradičních uměleckohistorických kategoriích, a tudíž se s ním dá hůře pracovat a jeho díla mohou být rovněž i složité obchodovatelná. O to tu ale právě jde. Komplikovaná zařaditelnost popírá smysl tradičních kategorií, ale v důsledku poukazuje na autentickou identitu umělce, která je sice komplikovanější, ale o to možná pravdivější. Je to běh na delší trať, protože k pochopení takového umělce vede křivolaká cesta. Kupříkladu pouze v malbě v současnosti používám cca 25 stylů, přičemž ty se, až na pár výjimek, nesnaží nic pře-
bírat a recyklovat, ale jsou postavené na inovativnosti, originalitě a autenticitě. Zábavné je, že leckteré z těchto stylů jsou s naprostou samozřejmostí využívány i jinými umělci. A koneckonců, proč ne, nejsem proti.

Jiří Černický

Jiří Černický (narozen 1966 v Ústí nad Labem, žije a pracuje v Praze) patří mezi zásadní představitele umělecké generace devadesátých let 20. století, která na scénu vstoupila v rámci společenské, politické a kulturní transformace po rozpadu autoritativního režimu v tehdejším Československu. Jeho tvorba latentně vyrůstá ze zkušeností spojených s dospíváním v Ústí nad Labem uprostřed industriální atmosféry bývalých Sudet formované celou řadou palčivých sociálních a environmentálních střetů. Tato specifická témata stojící na počátku jeho tvorby ovšem Jiří Černický cíleně rozvíjí jak v souvislosti s neustálým rozšiřováním zájmu o průzkum neuralgických bodů současné globalizované society, tak prostřednictvím schopnosti důsledně experimentovat s expandujícími prostředky uměleckého vyjádření. Vedle společenské a komunitní angažovanosti je pro tohoto autora rovněž charakteristické suverénní surfování napříč uměleckými styly i technikami, přičemž výběr konkrétní formy díla často přirozeně vyrůstá z jádra vyprávěného příběhu. V rozlehlém prostoru tvorby Jiřího Černického, stejně jako na jeho aktuální výstavě v Galerii Lázně v Liberci, se tak setkávají tradiční umělecké vyjadřovací prostředky – malba či kresba – s experimentálními přístupy reprezentovanými objektovou a instalační tvorbou, videoartem, performativními projevy a v neposlední řadě také zájmem o expanzi do veřejného prostoru.



Why does it look like that?

When I reflect upon why my work looks the way it does, I must return to the 1990s, when academic circles were grappling with the problem of postmodern thought and the related questions of content and form in works of art. At the time, I tried to maintain my distance from such debates because they relied too heavily on labels and quotation marks that warped supposed truths into constructs that were, for my taste, overly artificial. I believed, in fact, that it was possible to preserve the most valuable elements from both schools of thought. I revelled in the uncompromising commitment to progressivism and, by extension, innovation offered by modernism and especially the avant-garde. In turn, I admired the manner in which postmodernism opened the path to freely return back to the roots and recycle the past. I didn't see a contradiction in that at the time. Nevertheless, the downsides of both approaches gradually became obviously clear to me.

From the moment I began to take art seriously and incrementally reached the understanding of what “modern” actually meant, a conflicting feeling grew within me. I was fascinated by the incredibly bold creations and innovations that had undoubtedly changed our world. One of my many heroes was Pablo Picasso, who was clearly influenced by Henri Bergson and Albert Einstein and thus, in their footsteps, he himself transformed the way of thinking about space and time in the field of art. This accelerated the perception of temporality, as a result of which artists began churning out a whirlwind of related or delimitating “isms” that perfectly illustrated the torrent of rapid changes at the beginning of the 20th century. Incidentally, isn't Picasso's 1957 series of interpretations of Velázquez's *Las Meninas* already a postmodern foreshadowing of that pioneer of a fledgling modernism?

It was often the case in modernism that the more avant-garde an artist was, the more he was adored, and as a result, prideful, which resulted in his contempt for rigid provincials and reactionaries. Let us recall the escapades of Vladimir Mayakovsky and his humiliation of Symbolists such as Ivan Bunin and Anna Akhmatova. The history

of modern art is replenished with such contempt. The avant-gardist was, after all, perceived as a mythical hero reshaping the future of humanity. On the other hand, however, some of these revolutionaries committed highly problematic acts that testify to their boundless arrogance fuelled by anarchy. In his zeal for the progressive destruction of old socio-political orders, the Italian futurist Filippo Tommaso Marinetti, for example, did not hesitate to ally himself with Mussolini's fascism and championed the ravages of war in the name of progress. A similar utopian delusion also afflicted some of the followers of the Russian avant-garde, who, in the name of revolution, promoted the Bolshevik Revolution and Communism with bloodshot eyes. They did not realize at the time what havoc a toxic mixture of individualism and radicalism would wreak. Modernity is doubtlessly full of similar examples, and as time continued to accelerate, scandals, excesses, provocations, boundless nonconformity - and with them, anarchy and chaos - multiplied and radicalized. Among the most radical artistic extremists were the Dadaists in Berlin, Viennese Actionism, the Lettrists in Paris, and the Situationists in Italy, the American and British punk and underground scenes, etcetera.

It's no wonder, then, that something had to change. It was only natural to come up with something that would stop idolising those avant-garde excesses and allow artists to create freely, normally, without contempt. And so the trans-avantgarde was born, allowing artists to work in a pluralistic manner without shame or ridicule. They were simply allowed to paint, sculpt, make prints, and freely recycle the past as they pleased - and lo and behold, it actually looked different than it did prior to modernism - yes, a bit Picasso-esque, like his “*Las Meninas*.” It wasn't so academically gloomy, and many breathed a sigh of relief when they realised that postmodern aesthetics were fresh and chic. Modernism suddenly became outdated.

I always suspected, however, that even though such “logical” explanations of art history make a certain amount of sense, they are, in hindsight, ultimately very simplistic. Yet many significant curatorial and art-historical texts were precisely driven by such a categorical distinction. This was clearly done in order to render possible the grasping of such a complex issue at that time and to distinguish individual movements and trends from one another. I believe, however, that within every major, prominent current there are also many subtle counter-currents or meanders that quietly speak to the alternative, ambiguous nature of events. And that is why I maintain the position that there were certainly many modest modern artists who, even though they did not cause scandals and were not confrontational, created avant-garde works free of defeatism, regression, and academicism.

Artists like these weren't inherently opposed to anything; they simply wanted to create something new, and in itself doesn't have to be dishonourable. To name but a few: Henri Matisse, Piet Mondrian, František Kupka, Otto Dix, Giorgio de Chirico, Marc Chagall, Joseph Beuys, Mark Rothko, Sol LeWitt, Tetsumi Kudo, Nam June Paik, and many others who brought about great innovations but were not arrogant radicals at any cost. They did not unnecessarily set themselves apart from the world and the past; they simply added something valuable to their open space. It is precisely that something that I find lacking in postmodernism today. Just a side note: I do not condemn those radicals as a whole, not at all. I simply do not respect those who broke the law, worked at someone else's expense, or championed evil in the name of their own ego.

Compared to the avant-garde, the postmodern approach therefore strikes me as somewhat semi-functional, and here I would care to mention that albeit we speak today with unwavering certainty about our postmodern era - which, as many believe, will last forever - we feel that its very nature is clearly suffocating us. Yes - it seems that the phenomenon of postmodernism devalues its surroundings like smog, which insidiously and invasively appropriates and poisons everything. Every statement, thought, gesture, and action is absorbed, digested, and pulverized by it with utter inertia, robbed of its energy, and it seems as though all authenticity and vitality are lost in its embrace. Everything is endlessly diluted, returned to circulation, and further weakened and emptied. Nothing is understood directly - rather, conceptually, mediated through something else, but even this strange conceptuality is far more trivial than that which shaped the work of

modernist conceptualists, neo-conceptualists, or post-conceptualists. It is even said that everything has already been created and now all that remains is to interpret and modify what came before. Is this not evocative of the dark figure of Jorge of Burgos from Umberto Eco's novel *The Name of the Rose*? Originality and authenticity in art are out-dated today, and even creativity, which was once the foundation of creation, is no longer necessary. Art frequently becomes a kind of psychotherapy, an escape from a world full of suffering into the fiction of comfort. Communicating truth is also irrelevant, because it is subject to ubiquitous relativism.

I disagree with such simplistic views! For I am convinced that neither Modernism nor Postmodernism are terms that accurately capture what was at stake then and what is still at stake today. These labels stem from the strained clash between differing ideas that seek the truth. Just as in Zen Buddhism, however, it is good to pause, broaden one's perspective, and thereafter inquire whether, by setting a desired goal - in this case, for instance, enlightenment - the very act of striving to achieve it might, in fact, cause that goal to recede further into the distance. I don't know; perhaps the desire to prove one's superiority to others (the audience) at any cost distorts the truth (in which I believe), a truth that would be revealed on its own through a more gradual process of development, without such relentless desire and pressure. Why eschew reasonable progressiveness, innovation, new ideas and change in the postmodern era? For quite some time now, I have very often been surrounded by people who fear these supposedly modernist tendencies. They believe that some further tragedy will arise from them, as was the case in the wartime conflicts of the 20th century. To them, modernism is a bad, contemptible word, and postmodernism is the epitome of comfortable and slightly stale boredom, an expression of weakness.

Nevertheless, I still believe that even today it is possible to offer new, groundbreaking ideas free of arrogance or adulation of one's own exceptionality. Ultimately, the world of visual art is somewhat different from that of politics and science, which are considerably more dangerous. If art is of high quality, it habitually carries a more subtle immediate impact. Artists were often somewhat dismissed in their own time, and even today I feel on a daily basis that, as a visual artist (a dreadful word), I am perceived by mainstream society as more or less a dreamer. The vast majority of the population does not understand visual artists; they are opposed to their way of thinking. It is simply the case that artists consider a greater temporal scale. Even the avant-garde, at the height of its power, never directly or immediately changed history due to the fact that it was trivialized if not simply suppressed. Only with the passage of time did it often become clear just how sensitively artists perceived the world around them. For some of them, this manifested itself in an almost prophetic vision of both the present and the future. In hindsight, this naturally fascinates us, and we tend to place great value on such artistic expression because it speaks to the incredible abilities not only of those creators but of humanity itself. It is therefore vital not to lose courage, drive, or give up dreaming of extraordinary innovations; doing so would deprive us of new, distinctive perspectives on the world, which would certainly be a great pity.

And now, finally, I'll outline why my art looks the way it does. I see its form as a kind of intuitive defence against the usual intellectual categorisations. They do not quite suit me. I feel they're unnatural, oversimplified. I essentially implement two strategies. I'm not claiming they work as a universal tool. But they really do serve me well in helping me feel free.

First, I want to mention the segment of my work that stems from drawing and all related media (installation, sculpture, object, film, invention...). So as not to merely recycle individual modernist aesthetic approaches in the post-modernist fashion, I do not attempt to return to any specific "ism," style, or trend of the past, nor to historicism or "pre-historicism." Yes, many would argue that I must return somewhere - it is just a question of where. Nevertheless, I maintain that "nowhere." And this is precisely what I do in the scope of my drawings, which serve as the fundamental ideological roots of my work. These drawings are that imaginary universal script used by everyone and which serves purely to draw attention to what is most important - the content. The aesthetics of my drawings are not meant to have the artistic, authentic, personalised aesthetic value that most artists strive to achieve. Therefore, the aesthetics of my drawings are representative, approaching a bland, realistic narrative. I do not use a personal, original aesthetic to create an illusion of mystery. The goal of such an aesthetic is often to obscure the idea in order to evoke a mere semblance of mystery, which attracts and intoxicates the viewer with such force. I, on the other hand, attempt to draw what doesn't appeal to artists and what they don't value. I'm referring to content with a seemingly straightforward "solution." I offer the viewer the opportunity to examine an idea, which I then attempt to describe and explain. Then, I present its logical and rational outcomes in order for it to be understood in accordance with my artistic intent. One might therefore postulate that, with such an authorial approach, the viewer has little room for interpretation. However, I argue that this need not necessarily be the case. This method merely sets the direction of the flow of thought.

The drawing technique I use builds on a long tradition of so-called didactic or educational drawings, which were used to describe and explain the observed phenomenon in as much detail as possible. Their purpose was to provide the viewer with a more precise understanding of the subject matter at hand. Their aim was to facilitate access for the viewer the comprehension of the significance of what was depicted and, by extension, develop their cognitive abilities throughout the educational process. The goal of such drawings was to illustrate, for example, some principle, or natural or technical characteristics of a subject. These drawings were not only found in textbooks, educational books, and botanical and zoological atlases (of cells, plants, fungi, rocks, animals, human ethnic groups...), but also of various albums of curiosities, in which specific anatomical-medical, physical, or mathematical phenomena were depicted via various plans, diagrams, tables, graphs, mechanical and architectural drawings, and collected and archival items.

Thanks to this aesthetic neutrality which I employ in my drawings I am able to focus on content. In my case however, the framework of an artistic perspective on the issue plays a crucial role. This allows me to be artistically progressive, innovative, and ideologically original. I am free to create my own "non-utopias." One example among many: it had once occurred to me that euthanasia is certainly a major issue for Catholics, and therefore one could search for the solution through a different lense - through the eyes of art. Since I feel remorse for patients who are living out their final days in pain, with no hope of ending their incurable suffering, I tried to come up with an artistic solution. I sensed that these believers may fear committing an unforgivable sin. I therefore sacralised the original technical prototype of Jack Kevorkian's euthanasia machine. This visual transformation gave way to a surprisingly spiritual, symbolic resonance. The machine's new form combines a representation of divine glory with the fine art of goldsmithing, through which the Catholic Church evokes a sense of rarity, exclusivity, and holiness. I believe this is an innovative solution and one worth considering. It raises an unexpected range of important questions related to life and death, the influence of Christian dogma on society, the power of aesthetic propaganda, and so on.

My second strategy for breaking free from the restrictive labels mentioned above is to live the creative life of many artists at once, and thus avoid adhering to any particular personal aesthetic. This strategy applies to all other media that are not influenced by drawing. I am convinced that merely distinguishing oneself from the identities of other artists has nothing to do with the artist's true identity as a human being. This supposed identity only unnecessarily limits him. Moreover, once its appeal wears thin, it is difficult to succeed with yet another new personal aesthetic to which viewers are unaccustomed. In this way, many an artist has fallen into the trap of his own aesthetic and by effect faded away sooner than necessary. They voluntarily climbed into a cage of their own making. I believe that, in reality, there is no need to limit oneself in any way unless there are economic reasons to do so. A multi-aesthetic and intermedia approach opens up greater creative possibilities, more independence, and greater freedom for the artist. Contrarily, according to critics, the disadvantage may be that such an intermedia artist with multiple identities is difficult to categorise within traditional art-historical frameworks, and thus is harder to work with and in effect his works may also prove difficult to market. But that is precisely the point. The difficulty of classification negates the meaning of traditional categories, but ultimately points to the artist's authentic identity, which, while more complex, is perhaps all the more genuine. It is a long-term endeavour, because the path to comprehending such an artist is a winding one. For example, in painting alone, I currently use approximately 25 styles, most of which, with a few exceptions, don't try to copy or recycle, but are built on innovation, originality, and authenticity. The funny thing is that many of these styles are offhandedly used by other artists. And after all, why not? I am not averse to it.

Jiří Černický

Jiří Černický (born 1966 in Ústí nad Labem, lives and works in Prague) belongs to one of the key figures of the artistic generation of the 1990s, which emerged on the scene during a period of social, political and cultural transformation following the collapse of the authoritarian regime in Czechoslovakia at this period. His work draws implicitly on experiences connected with growing up in Ústí nad Labem, in the midst of the industrial atmosphere of the former Sudetenland, shaped by a range of pressing social and environmental conflicts. These specific themes present at the outset of his practice are consistently developed by Jiří Černický both in relation to his ever-expanding interest in exploring the neuralgic points of contemporary globalised society, as well as through his ability to experiment rigorously with emergent means of artistic expression. Alongside his social and communal engagement, this artist is also characterised by a confident navigation across multiple artistic styles and techniques, whereby the choice of a specific form often organically emerges from the core of the narrative being told. Within the expansive field of Jiří Černický's practice, as well as in his current exhibition at Lázně Gallery in Liberec, traditional artistic media - painting and drawing - thus meet experimental approaches represented by object and installation-based work, video art, performative practices, and, last but not least, an interest in venturing into public space.



Satiricko-parodické apriori. K fenomenologickému čtení satirických a parodických postupů v díle Jiřího Černického

1. Vstupní dilema vztahu satiry a parodie k vnímajícímu vědomí

Začněme dilematem: Je satirické a parodické pojednání něčím, co vychází z povahy tématu, anebo je lidské vyjadřování vždy již ovlivněné satirickou a parodickou povahou našeho vědomí? Jinými slovy: buď si o satiricko-parodické uchopení říká realita (a lidské vědomí se tomu přizpůsobilo), anebo naopak realitu satiricko-parodicky vnímáme, protože naše vědomí je tak již před zkušeností zformováno. Rozhodnutí v tomto dilematu není banální, protože rozhodnout se ve prospěch každé z těchto dvou stanovisek má své konsekvence. Pokud preferujeme první stanovisko, že satirické a parodické pojednání vychází z tématu, znamená to, že jednak existují témata, která jsou inherentně satirická a parodická, ale vedle toho i taková, která tuto povahu nemají a satiru i parodii se vzpírají. Proti tomu ale umělecká zkušenost říká, že parodovat lze všechno, jakékoli téma, stejně jako se cokoli může stát terčem satirického zpracování. To by znamenalo, že jsme jako lidé schopni satiru a parodii vidět všude a že by tedy satiričnost a parodičnost mohla být vlastností našeho vnímání a vědomí jako takového. K podobnému názoru míří právě druhé stanovisko, jež by však, pokud by bylo bráno radikálně, mohlo mít za důsledek tvrzení, že i smutné či tragické prožitky vnímáme zčásti i satiricko-parodickým prizmatem. Mohlo by to znamenat, že nelze prožít hluboký smutek, aniž by v sobě tento prožitek nenesl možnost přechodu na satirickou či parodickou rovinu. Mohlo by to znamenat, že schopnost hluboce prožít smutek je ohrožena. Proti tomu lze ze zkušenosti namítat, že smutek hluboce prožít lze a že přitom žádné parodicko-satirické sklony rušit nejen nemusí, ale vlastně nemohou.

Z povahy každého dilematu všeobecně plyne, že jeho řešení je nutné hledat v nějakém středovém stanovisku. Platí to tedy i pro výše zmíněné úvodní dilema. Hledání středového stanoviska pro toto dilema je cílem předkládané stati. Při stálém respektu

k nutnosti nalézt středové stanovisko se však tento text více kloní k druhému stanovisku, totiž k tomu, že lidské vnímání světa je bytostně satirické a parodické, protože struktura lidského vědomí samotná je satirická a parodická. I ve středovém rámci se tedy odkláníme od prvního krajního stanoviska, že parodické a satirické vyjádření čerpá svou povahu z tématu, o kterém mluví. V čem však, ptejme se předběžně, spočívá povaha parodického a satirického vyjádření? Budeme o tom podrobně mluvit dále, ale na úvod řekněme, že jádrem parodie je převrácení smyslu a zdrojem satiry je zase přehlčení smyslem. Satirické i parodické vyjádření tedy pracuje se smyslem, parodie ho převrací v nesmysl či pseudosmysl, satira ho zahušťuje tak, že se nesmyslem či pseudosmyslem stává také. Mluvíme-li o nesmyslu či pseudosmyslu, je však nutné se ptát: „Co je smysl?“ Touto otázkou nehledáme nějakou ideovou odpověď (typu: smyslem je dosažení harmonie a podobně), má totiž primárně strukturní povahu. Pohybujeme-li se v dilematu, zda je zdrojem práce se smyslem spíše zakoušející vědomí, nebo zakoušená situace, směřuje otázka „Co je smysl?“ na strukturu zkušenosti – a ptá se tedy vlastně: „Čeho se týká smysl?“. Na této rovině je pak jasně vidět, co je zdrojem dilematické povahy naší vstupní výzvy. Smysl se totiž týká vždy vztahu zakoušejícího a zakoušeného a bylo by chybou jej vázat jen na jednu ze stran propojení, kterému říkáme „zkušenost“. Jistě, v dějinách filosofie se objevily různé pokusy definovat smysl jednostranně; ty byly vedeny otázkou „Co je zdrojem smyslu?“. Tuto otázku lze zodpovědět jednostranně: zdrojem smyslu může být buď vědomí (mysl, duše, duch), nebo zakoušená situace (objekt, věc, život, hmota). Avšak ať tuto otázku zodpovíme jakkoli, nelze popřít, že smysl se týká vždy celého vztahu, zkušenosti, která spojuje zakoušejícího a zakoušené. Naše vstupní výzva „Vychází satirické a parodické pojednání z tématu, nebo ze struktury vědomí?“ má tedy dilematickou povahu právě proto, že je analogií otázky zaměřené na zdroj smyslu, nikoli na jeho strukturu. Náš text se sice v rámci tohoto dilematu kloní ke stanovisku vědomí, ale zároveň, protože dilema je znamením slepé uličky myšlení, je nutné ustoupit z radicality našeho stanoviska.

Středové stanovisko, které tu tedy zaujímáme, říká, že parodie i satira se vždy týkají celku zkušenosti, tedy vztahu vědomí k nějaké situaci, která tomuto vztahu zároveň dává nějaký rámeček. K tomuto stanovisku nás dovedlo strukturní uchopení otázky „Co je smysl?“. A zároveň jsme dospěli k tomu, že zdrojem dilematu je tázání po zdroji smyslu – je to vědomí, nebo situace, již jsme si vědomí, uchopená jako téma? Znamená tedy nalezení středového stanoviska ústup z kladení otázky po zdroji smyslu? Anebo spíše její odlišné položení? Může nás stále zajímat, zda zdrojem parodického a satirického vyjádření je vědomí, nebo věc, o níž se vyjadřujeme? Lze stále směřovat k tvrzení, že naše vědomí má již v sobě zakódovánu možnost satirického a parodického vnímání skutečností?

Cílem tohoto zamyšlení je doložit toto tvrzení, i jeho dosah pomocí fenomenologické metodologie (protože fenomenologie se zaměřuje na popis struktur a dynamiky vědomí jako vztahu ke vnímané situaci) a s přihlédnutím k dílu Jiřího Černického, zvláště k liberecké výstavě Západ Země ze Slunce (protože se satirou a parodií pracuje jako se základním médiem sdělení).

2. Fenomenologie a satiricko-parodické apriori

Fenomenologie, metoda myšlení vycházející z díla moravského rodáka Edmunda Husserla, se zaměřuje na popis struktur vědomí v jeho vztahu k prožívané skutečnosti. Jde o popis, který primárně vychází z individuální perspektivy, z přesvědčení, že svět má pro každého z nás svou specifickou podobu a že tedy přístup k němu máme skrze své vlastní vnímání, které je nezastupitelné. Struktura i dynamika vztahu vědomí ke světu je však v obecných rysech stejná. Jsme stejní lidé, to, že nám svět ukazuje jinou tvář díky naší individuální povaze, neznamená, že naše vědomí je strukturně jiné. Ano, je třeba vzít vážně fakt, že například trauma nebo sociální či politický útlak jsou tak silné, že proměňují způsob vnímání. Podobně i cílené manipulace, ve vztazích či politice, proměňují způsoby vnímání.

Neurologie dokonce mluví o tom, že trauma mění strukturu mozku.¹ A tam, kde psychická manipulace sahá až k traumatizujícímu jednání, může k takovým změnám docházet také. Fenomenologický přístup však vychází z toho, že struktura vědomí v jeho vztahu ke světu je stejná. Neurologicky se naše vnímání může lišit, ale fenomenologicky, na obecné rovině fenomenologického popisu, ustavujeme všichni vztah ke světu, v jeho časové a prostorové povaze, orientujeme se podle smyslu, a proto hledáme v tomto vztahu ke světu jednotky smysluplnosti. Na této obecně strukturní rovině se lidské vědomí vztahuje ke světu stejně.

Fenomenologie vychází z popisu individuální lidské zkušenosti (a respektuje tak i změněné způsoby vnímání) a tento popis pečlivě zobecňuje tak, aby zachytila obecné struktury toho, jak se utváří smysluplnost světa. Základním nástrojem, který k tomu využívá a se kterým přišel právě Husserl, je fenomenologická redukce. Pro nás je důležitá proto, že zaujímá v otázce původu vědomého vztahu ke světu středové stanovisko – a ukazuje tak cestu, jak se vyhnout dilematu „vědomí nebo uvědomovaná situace“. Pozoruhodné, jak dále uvidíme, je i to, že ani na středovém stanovisku se fenomenologie nevzdává otázky po zdroji smyslu. Fenomenologická redukce v Husserlově pojetí vykonává klíčový krok: vytváří pro popis vztahu vědomí ke světu specifickou deskriptivní oblast. Slovo ***redukce*** vytváří matoucí dojem, že jde o nějaké omezování výzkumného pole, ale tak tomu není. Tento výraz je nutné chápat s ohledem na jeho latinský význam – ***re-ductio*** – tedy znovu-převedení něčeho někam. Husserl takto převádí (a je třeba to chápat jako prostorovou metaforu) vědomí do nově založené oblasti, která má výzkumnou povahu. Tato oblast, které Husserl říká čisté vědomí, má středovou povahu, protože se rozchází s rozlišením vnitřní a vnější zkušenosti.²

V pohledu Logických zkoumání, prvního Husserlova vypracování fenomenologické metodologie, prvního vypracování fenomenologické metodologie, by bylo možné naše vstupní dilema formulovat jinak: Vychází satirické či parodické vyjádření zevnitř zkušenosti (tedy z naší myslí, z našeho nitra), nebo z reálného vnějšku (tedy ze situací, jak k nim dochází mimo nás a bez našeho přičinění)? Nebo jinak: Existuje parodicko-satirické vnímání, nebo parodie a satira vycházejí z uspořádání reality, které je v tom či jiném případě nějak „směšné“? Zneplatnění rozdílu mezi vnitřní a vnější zkušeností, jako součást fenomenologické redukce, by pak tomuto dilematu odebíralo jeho ***bud’ – anebo***. Nejde totiž o to, zda satira a parodie vycházejí zevnitř, či zvnějšku, zda ze způsobu vnímání, nebo z uspořádání reality. Protože k vědomí náleží obojí. Platí obojí zároveň. Vědomí je již přímo určeno jako vnímaný obsah, neexistuje prázdné vědomí. Fenomenologie se snaží naučit nás odlišovat vědomí na jedné straně a nitro či mysl na druhé. Necháme-li stranou spirituální význam nitra (a tedy to, že nám poskytuje jakýsi bezpečný prostor pro rozjímání a přemýšlení), je to mysl, která vykonává pohyb zevnitř do našeho okolí, kde se chápe toho, co vnímáme a dává tomu jména. Tato jména (pojmy) se zapisují do našeho vědomí, stávají se jeho součástí, avšak nejsou jeho podstatou. Fakt přítomnosti pojmů v našem vědomí, stejně jako fakt, že vědomí můžeme vyjádřit řečí, je důvodem, proč bývá vědomí zaměňováno s myslí. Vědomí však není myslí a jeho vztah k řeči je komplikovanější (a níže se k tomu vrátíme). Vědomí samotné je nejvhodnější vnímat jako vztahovou strukturu, jeho podstatou je propojení. Ačkoli jsme zvyklí jej lokalizovat dovnitř hranic našeho těla (k mozku), vlastní místo vědomí se nachází v poli našeho vztahu ke světu. Vědomí leží uprostřed, mezi myslí a světem. Vědomí je strukturou,

^[1] Viz např. BREMNER, J. D. Traumatic stress: effects on the brain. In: Dialogues Clin Neurosci. 2006;8(4):445–61. doi: 10.31887/DCNS.2006.8.4/jbremner.

^[2] Detailně o redukci viz NITSCHKE, M. Metodická přednost spleti. Tranzitivně-topologický model fenomenologie. Praha: Togga, 2016, s. 96–103. ISBN 978-80-7476-112-6.

^[3] Definici středové oblasti viz v NITSCHKE, M. Metodická přednost spleti. Tranzitivně-topologický model fenomenologie. Praha: Togga, 2016, s. 17. ISBN 978-80-7476-112-6.

^[4] Srovnej NITSCHKE, M. Prostranství bytí. Studie k Heideggerově topologii. Praha: Togga, 2011. ISBN 978-80-87258-90-3.

^[5] Byť na ni poukázat lze, například v případě zkušenosti se zvuky. Viz NITSCHKE, M. Sono-fenomenologie. O tom, co se fenomenologie může naučit popisem zvukových prostředí. Praha: Karolinum, 2025. ISBN 978-80-246-6035-6.

kteřá propojuje vnitřek a vnějšek, samotné není ani vnitřkem, ani vnějškem. Právě proto Husserl při definici vědomí opouští rozlišení vnitřní a vnější zkušenosti a postuluje (čisté) vědomí jako středovou oblast našeho vztahu ke světu.³

Při popisu vědomí je nutné opustit obvyklé představy o jeho lokalizaci. Již jsme zmínili, že spontánně jej umísťujeme někam k mozku, což má bezesporu své fyziologické důvody; vědomí lze v tomto smyslu spojit i s elektrickým neuronovým napětím. Fenomenologie zase přináší jiné důvody, vedené více povahou vnímání, které představu o vědomí dokází spojit spíše s vnějškem než vnitřkem těla. Vědomí může být pochopeno jako to, co obýváme, v čem a skrze co se situujeme ve světě. Vědomí proto můžeme chápat jako prostředí, jako milieu, které obýváme, jak později radikalizuje husserlovský přístup k redukci Merleau-Ponty (viz dále).⁴ Pro každého z nás má svět jinou tvář, jak jsme již zmínili, na základě toho, jak různě vyhodnocujeme své okolí na základě zkušeností a jiných subjektivních vlivů. Lze říci, že svět obýváme tak, jak jsme si ho vědomi. Proto dává i vnější lokalizace vědomí do způsobu obývání světa oprávněný smysl. Nicméně i to je jen představa. Fenomenologická redukce lokalizuje vědomí do středové oblasti, kterou je možné chápat čistě výzkumně či deskriptivně; není nutné na ni ukazovat prstem.⁵

Vědomí je tedy pomocí redukce důsledně uchopeno jako středová vztahová struktura, která není ani vnitřní, ani vnější, ani subjektivní, ani objektivní, nýbrž všechny tyto dimenze propojuje. Zatímco klasický, na subjektivitu, orientovaný přístup spojuje vědomí s nitrem (například v kartezianismu a návazných směrech), fenomenologické vědomí je sice subjektivní, ale přísně středové, bez lokalizace k nitru. Středová lokalizace metodicky brání vyhranit se při popisu zkušenosti pro vnitřek, nebo vnějšek. Pro terminologii našeho dilematu „vychází satira a parodie z vědomí, nebo reality?“ to přináší důležité rozlišení. Ptáme-li se, při vědomí rizik této otázky, po zdroji satiry a parodie a směřujeme-li k odpovědi, že jím je vědomí, neznamená to, že by satira a parodie pocházely z lidského nitra. Pokud satira i parodie, jak se pokusíme dále ukázat, náleží k bytostným strukturám vědomí, znamená to, že satiričnost a parodičnost jsou způsoby, jak se strukturuje lidský vztah ke světu ve svém průběhu. Satira a parodie sice nevyvěrají z lidského nitra, stejně jako realita sama o sobě není satirická či parodická pouhým faktem uspořádání věcí, ale svět se člověku vždy ukazuje jako satiricky a parodicky vyjádřitelný. Realita parodická a satirická není sama o sobě, ale svět má pro člověka parodický a satirický tvar vzhledem k tomu, jaká je struktura lidského vědomí.

V tomto kontextu bychom mohli zavést i nový výraz: ***satiricko-parodické apriori***. Pokud bychom ***apriori*** chápali kantovsky, jednalo by se o vrozené charakteristiky lidské myslí. Satiricko-parodické apriori by pak znamenalo právě to, co odmítáme, že lidská mysl, lidské nitro je již před narozením určené tak, že vnímá satiricky či parodicky, že satiricko-parodicky tvaruje svět. ***Fenomenologické apriori***, metodologicky naznačené již Husserlem, není vrozenou vlastností lidské myslí, ale charakteristikou toho, jak se svět ukazuje v setkání člověka a reality. Tomuto setkání říkáme vědomí, proto lze konstatovat, že satiricko-parodické apriori je strukturující charakteristikou vědomí, aniž by to úvahy odklánělo ke zdroji vrozené tvarující síly. I fenomenologické apriori má však svoji nutnost, nikoli tak razantně nárokovanou jako v případě formulace vrozených vlastností, přesto však dostatečně působící na to, abychom mohli tvrdit, že satira a parodie nejsou jen nahodilými jevy, které vycházejí pouze z určité reálné konstelace věcí a osob.

Zkušenost po fenomenologické redukci není nijak omezena z hlediska své šíře a plnosti. V tomto ohledu redukce nepřináší žádnou změnu, jde stále o naši úplnou prožívanou zkušenost. To, co se mění, je perspektiva jejího popisu, která je důsledně středová, mimo rozlišení vnitřního a vnějšího. Jde o popis, který se soustředí na struktury vědomí jako středového pole zkušenosti, v níž se nám skrze vnímání ukazuje svět. Všimněme si v následujících dvou částech našeho textu detailněji nejprve satiry a poté parodie tak, jak jsou základem konkrétních struktur vědomí.

3. Saturace vědomí a satira

Možnost rozvinutí fenomenologie satiry spočívá především v tom, že satira jako umělecký, zvláště literární, žánr dosahuje směšnosti přesycením textu významem, jeho saturací. Satira tu znamená významovou saturu, tento výraz se pro literární kontext překládá jako všehochuť, ale znamená také přesycení, excesivní saturaci. Zatímco dílo, jehož cílem je zobrazení reality po způsobu reprezentace, dbá na přesné dákování významu a odlišení podstatných rysů od těch méně důležitých, satira je významem přehlcená, bez jakýchkoli strukturujících prvků, bez znakové hierarchizace, bez rozlišení důležitého a banálního. Nejen v literárním, ale i výtvarném kontextu, by tedy základní technikou satiry jako satury bylo excesivní dávání významu všemu, bez ohledu na to, co je důležité a co okrajové, co sdělením orientuje diváka a co je banální. Nechejme nyní stranou fakt, že to, co leží na okraji zájmu, na perifirii pozornosti, může mít klíčový význam a je jen přehlíženo. Smyslem satiry je upozornit na základě přehlčení významem na absurditu zobrazované situace.

Při spojení satiry jako žánru se saturací významu zatím ale stále mluvíme o díle, o vyjádření, nikoli o vědomí, jak jsme si dali za úkol. Jak tedy souvisí možnost tvorby díla, které je přesycené významem, s vědomím jako středově lokalizovanou vztahovou strukturou subjektivita–svět? Jak dochází, jinými slovy, k saturaci vědomí tím, co pak vyjadřujeme jako význam a smysl? Při odpovědi na tuto otázku je nutné pečlivě odlišit významovou saturu a saturaci. Výraz satura se skutečně používá v užším smyslu literární historie a teorie umění vůbec k označení původu satiry jako žánru. Odkazuje ke dvojímu, jak jsme již naznačili, k přesycení významem a ke zmatení ohledně rozlišení důležitého a banálního. Satura akcentuje zvláště druhý bod, neboť v latině se tímto slovem označovala všehochuť na talíři, pokrm, který míchal složky bez respektu k vyvážení jednotlivých chutí (lanx satura).⁶ V českém kontextu v tomto smyslu referujeme díky bratrům Čapkovým k dortu, který vařila kočička s pejskem. Satura tedy referuje k významovému přesycení a pomíchání akcentů významnosti. Saturace naproti tomu označuje prosté naplnění významem, které má svůj práh nasycení. Nenaznačuje tedy ani přeplnění, ani orientační zmatení. Satura a saturace spolu přesto, jak chceme tvrdit, úzce souvisí a vzájemně se podmiňují. Významová saturace jako základní charakteristika vědomí podmiňuje přesycení významem i zmatení významnosti. Je třeba tedy klást si následující otázky: V čem spočívá saturace vědomí významem? Může být vědomí významem také přesycené? Může ve vědomí dojít ke zmatení významnosti? Týká se tedy přesycení a zmatení také vědomí, anebo je jen charakteristikou díla, jež se k vědomí vztahuje jako jeho výraz? (A je tato poslední otázka variantou našeho vstupního dilematu?)

Nápovědou k výkladu saturace vědomí významem budiž přístup Maurice Merleau-Pontyho, fenomenologa, který intenzivně uvažoval o vztahu vnímání a řeči jako jeho výrazu. Již ve Fenomenologii vnímání z roku 1945 se objevuje teze: „Mluva je nadbytek naší existence nad přírodním bytím“ (Merleau-Ponty, 2013, s. 249). V originále je výraz „nadbytek“ vysloven jako „l'excès“⁷, úvaha o excesivnosti je tedy přímo v jádru fenomenologického pojednání o vztahu vědomí a řeči. Merleau-Ponty chápe vědomí jako středové pole, jehož základem je tělesné zanoření se vnímajícího do světa. V souladu s Husserlem chápe vědomí jako milieu, které obýváme a v němž se jako ve smyslu světa orientujeme. Řeč má původ v této orientaci; pojmenovávání předmětů a vztahů mezi nimi je výrazem možnosti orientovat se ve světě na základě vědomí. Řeč je také znamením saturace vědomí významem. V tomto bodě však Merleau-Ponty dělá důležitý metodologický krok, rozlišuje dvojí podobu řeči: „promlouvající mluvu“ (parole parlante) a „mluvu, jíž se mluví“ (parole parlée) (Merleau-Ponty, 2013, s. 249). Saturaci vědomí významem zastupuje ta první, promlouvající mluva, která vyjadřuje to, že svět nám dává smysl řečově, že se v něm pohybujeme a orientujeme způsobem, který lze vždy vyjádřit řečí. Naše vnímání je vždy již řečové, tuto promlouvající mluvu není nutné se učit. Naše vědomí nestojí proti světu a primární podobou řeči není to, že by vytvářela z momentů světa předměty a převáděla je v pojmy. Ta druhá podoba řeči je tou, která zní v pronášených slovech a větách. A právě tato mluva, jíž se mluví, je excesivní, přidává totiž k vnímajícímu vědomí, již tak saturovanému významem, novou vrstvu – vrstvu, na níž se pracuje přímo s jazykem jako výrazem, kde se hraje se slovy, kde se tvoří pomocí slov.

^[6] Již antické vzory umísťují do centra satirického dění hostiny, při nichž se mnohovýznamové řeči vedou. Typickým příkladem je Petroniova Hostina u Trimalchiona, která je jádrem jeho Satyrikonu.

^[7] La parole est l'excès de notre existence sur l'être naturel. MERLEAU-PONTY, M. Œuvres, Collection Quarto. Paris: Gallimard, 2010, s. 885. ISBN 9-782070-128754..

^[8] Srv. PETŘÍČEK, M. Philosophie en noir. Praha: Karolinum, 2018, s. 93. ISBN 978-80-246-3925-3.

Parole parlante je řečovým výrazem, explikací vědomím neustále lokalizovaného pohybu světem. V tomto smyslu je vědomí vždy nějak saturované, protože nemůže být prázdné, je totiž středovým ztělesněním toho, že vnímající je situovaný ve světě, nikoli v nějakém metafyzicky chápaném stavu před zkušeností, nebo mimo ni. Je však otázkou, zda z faktu, že vědomí ve fenomenologickém smyslu nemůže být nikdy prázdné, vyplývá, že je vždy plně saturované. Jinými slovy, zda neprázdné znamená naplněné. Výrazem „plně saturované“ totiž míníme situaci naplnění smyslem, skutečnost, že významu není méně, nebo více. Do tohoto kontextu také zapadá naše předchozí otázka, zda může být vědomí významem přesycené – a tedy samo o sobě satirické. Pro Merleau-Pontyho rozlišení dvou podob mluvy se fenomenologické řešení nabízí jen zdánlivě snadno: vědomí je vždy významem saturované tak, jak má být, protože svět se prostě dává. Exces je spojený s parole parlée, tedy s řečí, jak zní mezi lidmi. Znějící parole parlée je excesem vědomě prožívané parole parlante. Řečové útvary „mluvy, jíž se mluví“ jsou nadbytkem pro vědomí, nabízejí totiž práci s významem, která jde nad vnímaný svět. Analogicky se to týká i všech ostatních tvůrčích vyjádření, nejen mluvy, ale také například vizuálního jazyka, který je v centru naší pozornosti v této publikaci. Zdánlivá snadnost řešení problému saturovanosti vědomí pomocí rozlišení dvou rovin mluvy, a tedy i dvou rovin významu, se ukazuje být komplikovanější. Exces významu spojený s „mluvou, jíž se mluví“ se totiž zpětně zapisuje do vědomí samotného a saturuje jej i na úrovni původní „promlouvající mluvy“. Na tomto principu se odehrává imaginace, jež může být v podobě například bdělého snění součástí prvotní mluvy, ale stejně tak se může stát součástí hry s jazykovými útvary na úrovni kulturně vyslovované mluvy. Kreativní práce v oblasti nadbytku, excesu, zpětně ovlivňuje i primární vědomí světa – obohacuje přímo tento svět.

Promýšlíme-li tedy merleau-pontyovské navedení k řešení otázek spojených se saturací vědomí významem a excesivitou vyjádření, která je vlastní satuře, ukazuje se důležitá podvojná dynamika. Rozlišení mezi parole parlante a parole parlée nechápeme jen jako pojmenování dvou podob mluvy, ale šířeji jako rozlišení dvou rovin vyjádření, nejen řečového, ale i šířeji znakového, například vizuálního, nebo gestického. Snad bychom mohli při posunu směrem od mluvy k vyjádření mluvit až o vyjádřitelnosti či explikovatelnosti vědomí. V první a primární podobě vyjádřitelnosti jde o to, že vědomí jako středová struktura vztahu ke světu je jako takové významuplné, že nemůže být prázdné a že jej lze vyjádřit slovy, jinými znaky a gesty. (Důležitým negativním doplněním této analýzy jsou situace narušení primární vyjádřitelnosti vědomí, které způsobuje hraniční traumatizace. Situace existenciálního zmlknutí, vyjádřená například známou Adornovou tezí, že po Osvětími není možná poezie.⁸ Není možná nikoli proto, že nelze psát verše, nýbrž proto, že samotná primární vyjádřitelnost vědomí radikálně umlkla. Trauma může narušit, ba odebrat, primární – a konsekventně i sekundární – vyjádřitelnost vědomí.) Druhá a sekundární podoba spočívá ve tvorbě děl, jež vnímatelným způsobem realizují primární vyjádřitelnost vědomí. Na této druhé rovině lze vytvářet i díla, jež reagují na jiná díla a rozvíjejí diskurs sekundární vyjádřitelnosti. Saturace vědomí významem je pak na první rovině samozřejmá, esenciální, vědomí není obsahová struktura, jež by mohla zůstat prázdnou, jde o vztahovou strukturu, která je významem saturována. Na druhé rovině jde o excesivní vyjádření primární saturace, které se pak zpětně stává součástí primární vztahové struktury. Tímto zpětným pohybem se exces vyjádření může stát nadbytkem saturace primární situace. Zpětným pohybem exces vyjádření obohacuje vědomí světa na první úrovni saturace.

Merleau-Ponty se k excesu saturace na primární úrovni vědomí jako výrazu tělesné situovanosti ve světě vrací i ve svém pozdním díle, v přednáškách na Collège de France 1957–1958, které se týkají pojmu přírody a konkrétněji také animality (toho, v čem se shoduje lidské a zvířecí prožívání světa). Merleau-Ponty tu komentuje Uexküllovo rozlišení mezi dvěma základními vrstvami prožívání světa, jejichž rozlišení platí pro každý živý organismus, mezi tzv. Merkwelt a Wirkwelt. Merkwelt, svět, jak si ho všímáme, je přístupný smyslovým orgánům, jde o svět vnímaný. Na základě vnímání se však organismus také nějak chová a jedná, těmito zásahy do vnímaného světa povstává právě Wirkwelt. Pro naši souvislost je zajímavé konstatování, že svět jednání s sebou

nese „nadbytek zvýznamnění“, který se zapisuje „na povrch předmětů“.⁹ Umělecká tvorba, kterou lze v širším smyslu také považovat za jednání a která vychází z nadbytku nejen chování, ale také mluvy, se tedy tímto mechanismem „nadbytku zvýznamnění“ zpětně zapisuje do struktury vnímaného světa.

Na výše kladené otázky již tedy máme několik odpovědí. Víme, že vědomí je plně saturované významem z toho prostého důvodu, že samotné je vztahovou strukturou, která nemůže být obsahově prázdná. Dospěli jsme také k tomu, že vědomí může být i na této primární strukturní rovině přesycené významem díky zpětnému zápisu toho, co je vlastním zdrojem nadbytku významu: totiž možnosti pomocí řeči anebo jednání jít nad vnímaný svět, a vytvořit excesivní významovou vrstvu například uměleckého díla. V posledním kroku naší úvahy o saturaci a satíře si v kontextu předchozích závěrů všimněme otázky, která se týká nikoli saturace, ale satury: zda se přesycení a zmatení týká také vědomí, anebo je jen charakteristikou díla, jež se k vědomí vztahuje jako jeho výraz?

Fenomenologická odpověď směřuje k tomu, že zmatení významnosti má nutně také dvě roviny a že ta, které říkáme satura, se odehrává na té druhé. Vědomí jako saturovaná vztahová struktura primárně může být i matoucí, pokud je naše zkušenost se světem sama sebou situačně zmatená (například při ztrátě orientace). Nejde však o zmatek způsobený autorským zásahem, manipulací s prožívanými vztahy, změnou akcentů a podobně. Satura se odehrává na sekundární rovině vyjádřitelnosti vědomí, tedy v nadbytku mluvy, a na primární rovinu se může dostat až zpětným zápisem (například, když je ztráta orientace způsobena matoucím dílem, manipulovanými směrovkami a podobně).

4. Od satury k satíře a parodii

Satira a parodie jako umělecké žánry (a tedy i žánrové postupy) podle našeho a ve fenomenologii zakořeněného názoru vycházejí ze tří výše vysvětlených, předpokladů: 1. saturace vědomí významem; 2. excesivního překročení této saturace zhmotnělým vyjádřením (dynamicky neseném sekundární vyjádřitelností spojenou, mimo jiné, s uměleckými díly) a 3. efektu zpětného zápisu (setkání s uměleckým dílem může doslova proměnit náš svět).

Tvorba na sekundární úrovni vyjádřitelnosti (s Merleau-Pontym na rovině parole parlée) v základním momentu znamená především vůbec zhmotnění primární vyjádřitelnosti (parole parlante). Tedy to, že vyjádření významu nabyde hmotné podoby znějící řeči, textu, výtvarného díla, performance a podobně. V rámci tohoto zhmotnění excessu saturace vědomí významem mohou být uplatňovány i žánrové techniky satiry a parodie. U satiry jde především o akcentaci přirozené excesivnosti vyjadřování, o zintenzivnění excessu. Satira je významem přehlčená, poskytuje divákovi velké množství podnětů a detailů, avšak bez znakové hierarchizace, bez rozlišení důležitého a banálního. Parodie se pak soustředí na převrácení smyslu, na zvrat ve významnosti – za důležité vyzdvihuje to, co je banální, zatímco to podstatné zůstává na okraji. Parodie je para ódou, doslova zpěvem, který má převrácený smysl. Výše jsme zmínili, že primární saturace vědomí může být sama o sobě zmatená, pokud je matoucí přímo daná konkrétní zkušenost světa. Parodie však převrací významnost na úrovni sekundární vyjádřitelnosti. Často tedy dochází k tomu, zvláště u politicky motivované parodie, že bizarní, podstatně matoucí, realita života v nějakém typu diktatury je parodicky vykreslována se vší vážností, jako by byla v pořádku. Zmatek je parodicky převrácen v jasný řád, aby se poukázalo na bizarní povahu reality.

Z fenomenologického pohledu, který jsme výše shrnuli ve třech bodech, je satira předpokladem parodie, významová satura je původnější než zvrat významnosti. Parodické převrácení významnosti, významový obrat v binárních poměrech důležité – banální, matoucí – jasné, směšné – vážné a podobně, předpokládá excesivní vyjádření saturovaného vědomí. Satira umělecky pracuje přímo na půdě excesivnosti, a to s nadbytkem významu jako takovým. Parodie má spíše povahu umělecké techniky, kterou fenomenologicky chápaná satira využívá.

^[9] “In order to grasp the world of the animal, we must not only make perception intervene, but also behaviors, because these deposit a surplus of signification on the surface of objects.” MERLEAU-PONTY, M. Nature. Course Notes from the Collège de France. Evanston IL: Northwestern University Press, 2003, s. 172-173. ISBN 978-0-8101-1446-3. Ve filosoficko-biologických výzkumech pak myšlenka o excesivním zvýznamňování rezonuje: Svět organismu má oproti fyziko-chemickému okolí nadbytek smyslu, tento nadbytek vychází z povahy života. Srovnej THOMPSON, E. Mind in Life. Biology, Phenomenology, and the Sciences of Mind. Cambridge MA – London: The Belknap Press of Harvard University Press, 2007, s. 154. ISBN 978-0-674-05751-7.

5. Fenomenologické poznámky k satíře a parodii v díle Jiřího Černického

Práce Jiřího Černického jsou bytostně satirické a jejich interpretace může pomoci doložit fenomenologický výklad satiry a parodie. Nejde samozřejmě o ilustrace tohoto výkladu, naopak jde o svébytná díla, která podle našeho porozumění čerpají svým význačným způsobem ze saturovanosti vědomí významem a excesivní povahou uměleckého vyjádření. Soustředíme se především na díla vystavená v rámci liberecké výstavy Západ Země ze Slunce.

Samotný název výstavy je parodický, protože, se vší vážností, říká, že výstava obrací perspektivu. Černický upozorňuje návštěvníky na to, že změna polarity v binárním vztahu Země – Slunce vytváří výstavní rámec pro umění, které je na postupech parodie a satiry založené. K tomu přistupuje i navedení ztělesněné instalací kreseb, která začíná s linií podlahy a odtud směřuje vzhůru. Zatímco klasicky jsou kresby a malby instalovány v souladu s linií stropu – nikoli od stropu, ale s respektem k linii očí, která však vzhledem k vyvýšené poloze hlavy sleduje linii stropu – liberecká výstava obrací polaritu vztahu stropu a podlahy.

Na výstavě jsou ukázány objekty a vystaveny kresby z několika cyklů. Na Černického kresbách lze doložit fenomenologickou tezi, že satira předchází parodii. Lze je považovat za bytostně satirické, protože pracují se saturovaností vědomí významem a umělecky zmnožují excesivní povahy vyjádření. K tomu připomeňme fenomenologický důraz na to, že vědomí má topologickou povahu, že jde o středově lokalizovanou strukturu, která v sobě koncentruje vztah vnímajícího a světa. Černický s topologií pracuje skutečně excesivně. V cyklech Anatomické studie nehmotných entit, Architektonické kresby a plány či Kresby a plány 2017..., z nichž pochází celá řada vystavených kreseb (cykly však nejsou vystaveny kompletně), se setkáváme s pečlivě do detailu vypracovanou, skutečně satiricky přehuštěnou, topologií fikčních těl, staveb a krajín.

V cyklu Anatomické studie nehmotných entit nahlížíme na anatomické plány fantazijních a mytologických bytostí – se satirickým důrazem na detail je v nich zviditelněna anatomie něčeho, co ze své podstaty je neviditelné (například neviditelná ruka trhu, Duch svatý, Bůh v podobě oblakového sloupu, přízrak, fata morgána). Černický ovšem nezviditelňuje neviditelné, naopak vždy respektuje již existující, nějak mytologicky vyjádřenou představu o viditelnosti (Duch svatý v podobě holubice), satiricky přitom zahušťuje a míchá excesivní vyjádření saturace vědomí významem těla. Na tomto základě je přítomna i parodie, protože se převrací významnost v polaritě symbolická tělesnost – anatomie těla. Autor parodicky upozorňuje na to, že pokud se již něco ukazuje v těle, musí to mít i anatomii. Umělecky tak odhaluje možnou manipulativní povahu v ideologicky nesených důrazech na zviditelňování významu, ať se to děje v náboženství, nebo ekonomii.

Podobně je tomu i v cyklu Architektonické kresby a plány. Opět se jako diváci setkáváme se satiricky založeným přehuštěním kresby topologickými detaily, které zobrazují reálné stavby v parodicky pojatém kontextu. V kresbách jako jsou Projekt Spirit, návrh na přístavbu urychlovače koordinace posmrtného života k chrámu sv. Petra ve Vatikánu či Plán na dostavbu Bílého domu vidíme realisticky ztvárněný Vatikán, respektive Bílý dům. Satirický postup tedy využívá nadbytku výtvarné parole parlée a posiluje saturovanost primárního vnímání těchto staveb prokreslením detailů i podrobnými (fikčními) popisky. Z tohoto satirického základu vychází parodické doplnění kreseb urychlovače koordinace posmrtného života, respektive středověké pevnostní věže. Parodický doplněk pak dává satirickému vyobrazení těchto center moci sílu demaskovat riziko manipulativních strategií církevní, respektive velmocenské politiky.

Cyklus Návrhy na monumentální sochařské projekty, z něhož jsou vystaveny například kresby Monument věčné výzvy či Návrhy na nová umístění oslavných komunistických monumentů na regionální aktivní sopečné vulkány, analogickým způsobem propojuje satiru s parodií. Satira přináší realistickou a detailně propracovanou expresi významu a parodie tento satirický exces reality převrací z hlediska polarity toho, co je vážné, a co směšné. Několik kreseb navrhujících umístění komunistických monumentů na sopečné vulkány k tomu přidává ještě zajímavý moment prostorového přesunu.

Vědomí je, jak jsme zdůraznili, topologickou strukturou, která situuje lidskou orientaci ve světě. Moment přesunu na vystavených kresbách si s lokalizací předmětů v rámci této orientace satiricko-parodicky hraje. Satiricky jí přiznává podstatnou důležitost a parodicky převrací její smysl a odhaluje tak manipulativní dezorientaci, kterou komunistické pomníky fakticky ztělesňovaly.

6. Závěr

Satirické postupy hyperbolizace významu v dynamice prodloužení excesivnosti vyjadřování pomocí výtvarných technik i parodické převrácení smyslu bývají spojovány s postmodernou – a s ní je zase často spojovaný Jiří Černický. My jsme se v této kapitole pokusili nabídnout jiné, fenomenologické, čtení jeho práce. Chtěli jsme demonstrovat, že satiricko-parodické postupy v jeho díle nevycházejí z postmoderních variací významu, ale mnohem vážněji respektují původní povahu vědomí. Pomocí přípravných fenomenologických analýz tato stať odhalila lidské vědomí jako bytostně satirické a parodické. Na tomto základě následně v hrubých rysech formulovala i fenomenologickou teorii satiry a parodie. A konečně poukázala na to, že Jiří Černický výtvarně sestupuje právě k těm, fenomenologicky zpřístupnitelným, nejhlubším strukturám lidského vědomí a odtud čerpá excesivní sílu k satiricko-parodickému vyznění svého díla. V něm nikdy nejde jen o postmoderní hru s významy, ale o vážná, satiricko-parodická vyjádření k povaze moci a k tomu, jak dokáže manipulovat s lidským vědomím. Černický využívá satiricko-parodické apriori v samých strukturách našeho vědomí a umělecky ho aplikuje při kritické analýze mocenských manipulací s vnímáním světa.



Martin Nitsche

Martin Nitsche (narozen 1975 v Ústí nad Labem, žije na Českolipsku, pracuje v Praze a v Ústí nad Labem) získal titul Ph.D. ze systematické filosofie na Ústavu filosofie a religionistiky na Filosofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze (2007), magisterský titul filosofie a historie tamtéž (1999), habilitoval se v oboru filosofie na Fakultě humanitních studií Univerzity Karlovy v Praze (2016). Je vedoucím Oddělení současné kontinentální filosofie Filosofického ústavu Akademie věd České republiky v Praze. Filosofii umění vyučuje na Katedře dějin a teorie umění Fakulty umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem. Působí jako viceprezident mezinárodní Society for Phenomenology of Religious Experience se sídlem v Berkeley, USA. Je spolueditorem knižní řady *Phenomenologies of Religious Experience* v nakladatelství Bloomsbury.

Specializuje se na fenomenologii, filosofii místa a prostoru, filosofii umění, filosofii náboženské zkušenosti a aplikovanou fenomenologii. Formuloval tranzitivně-topologický model fenomenologie, který rozvíjí především v zahraničních publikacích. Spoluzaložil mezinárodní platformu pro diskuse o filosofii umění *Betweenum: Brooklyn-Prague Forum for Philosophy of Art* (založeno 2024 v New Yorku). V letech 2016/2017 byl výzkumným stipendistou Fulbrightovy nadace na UCLA v Kalifornii. Publikoval 7 knižních monografií (z toho 3 zahraniční), editoval čtyři kolektivní monografie (z toho 2 zahraniční), vydal 40 odborných studií.

Často přispívá filosofickým komentářem do výtvarných katalogů a v literárním obtýdeníku Tvar je spoluautorem sloupku *Vymyšlení (Myšlení z výstavních prostorů)*, který se esejisticky věnuje reflexím aktuálních kurátorských projektů v českých galeriích a muzeích umění.

Mezi jeho klíčové tituly vydané v češtině patří publikace *Sono-fenomenologie. O tom, co se fenomenologie může naučit popisem zvukových prostředí* (Praha: Karolinum, 2025), *Metodická přednost spleti. Tranzitivně-topologický model fenomenologie* (Praha: Togga, 2016) či *Prostranství bytí. Studie k Heideggerově topologii* (Praha: Togga, 2011).

Seznam literatury

ADORNO, T. W. Cultural Criticism and Society. In: ADORNO, T. W. *Prisms*. Cambridge MA: The MIT Press, 1983. ISBN 978-0-262-51025-7.

BREMNER, J. D. Traumatic stress: effects on the brain. In: *Dialogues Clin Neurosci*. 2006. 8(4):445-61. doi: 10.31887/DCNS.2006.8.4/jbremner.

MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologie vnímání*. Praha: Oikymenh, 2013. ISBN 978-80-7298-485-5.

MERLEAU-PONTY, M. *Nature. Course Notes from the Collège de France*. Evanston IL: Northwestern University Press, 2003. ISBN 978-0-8101-1446-3.

MERLEAU-PONTY, M. *Œuvres, Collection Quarto*. Paris: Gallimard, 2010. ISBN 9-782070-128754.

NITSCHÉ, M. *Prostranství bytí. Studie k Heideggerově topologii*. Praha: Togga, 2011. ISBN 978-80-87258-90-3.

NITSCHÉ, M. *Metodická přednost spleti. Tranzitivně-topologický model fenomenologie*. Praha: Togga, 2016. ISBN 978-80-7476-112-6.

NITSCHÉ, M. *Sono-fenomenologie. O tom, co se fenomenologie může naučit popisem zvukových prostředí*. Praha: Karolinum, 2025. ISBN 978-80-246-6035-6.

PETŘÍČEK, M. *Filosofie en noir*. Praha: Karolinum, 2018. ISBN 978-80-246-3925-3.

THOMPSON, E. *Mind in Life. Biology, Phenomenology, and the Sciences of Mind*. Cambridge MA – London: The Belknap Press of Harvard University Press, 2007. ISBN 978-0-674-05751-7.

The Satirical-parodic A Priori. Towards a Phenomenological Reading of Satirical and Parodic Processes in the Works of Jiří Černický

1. The Initial Dilemma of the Relationship Between Satire and Parody and the Perceiving Mind

Let's begin with a dilemma: Is a satirical or parodic treatise something that arises from the nature of the theme, or is human expression always inherently influenced by the satirical and parodic nature of our consciousness? In other words: either reality calls for a satirical-parodic approach (and human consciousness has adapted to it), or, conversely, we perceive reality in a satirical-parodic way because our consciousness is already shaped that way prior to experience. The decision process in the attempt to resolve this conundrum is not trivial, because choosing either of these two stances bears its own consequences. If we prefer the first position, that satirical and parodic treatment stems from the subject matter, this means that, on the one hand, there are subjects that are innately satirical and parodic, but on the other hand, there are also those that do not possess this nature and resist satire and parody. Artistic experience, however, suggests that any subject can be parodied, just as anything can become susceptible to a satirical rendering. This would imply that, as humans, we are capable of seeing satire and parody everywhere, and that satirical and parodic qualities might therefore be inherent to our perception and consciousness as such. The second stance points toward a similar view, which, however, if radicalised, could postulate that even sad or tragic experiences are perceived partly through a satirical-parodic lens. This could further signify that it is impossible to undergo deep sadness without this experience being conjoined with the possibility of a shift to a satirical or parodic level. It could signify that the ability to experience deep grief is in peril. However, experience suggests that it is in fact possible to live grief deeply, and that parodic or satirical tendencies not only needn't interfere, but in fact cannot.

The nature of any dilemma presupposes that the solution to it must be sought in some middle ground. This is equally the case of the aforementioned initial conundrum. Finding such a middle ground for this dilemma is the aim of the present essay. While consistently respecting the need to find a middle ground, however, this text favours the second position, namely that human perception of the world is inherently satirical and parodic, for the structure of human consciousness itself is satirical and parodic. Even within this middle ground, we thus depart from the first extreme stance, namely that parodic and satirical expression derives its nature from the subject it addresses. But what, let us pose a preliminary query, is the nature of parodic and satirical expression? We will elaborate upon this later, but to begin with, let us state that the core of parody is the reversal of meaning, and the source of satire is, in turn, an oversaturation of meaning. Both satirical and parodic expression thus instrumentalise meaning; parody reverses it into nonsense or pseudo-meaning, while satire intensifies it to the point that it, too, becomes nonsense or pseudo-meaning.

However, whilst negotiating nonsense or pseudo-meaning, we must ponder: What is meaning? With posing such a question, we are not seeking some abstract answer (such as: "Meaning is the attainment of harmony" or the like); rather, it is primarily of a structural nature. If we find ourselves in the dilemma of whether the source of working with meaning is rather the experiencing consciousness or the experienced situation, the question "What is meaning?" points to the structure of experience—and thus actually asks: "To what does meaning pertain?" At this level, it thus becomes clear what is the source of the dilemmatic nature of our initial challenge. Meaning, in fact, always pertains to the relationship between the perceiver and the perceived, and it would be a fallacy to tie it solely to one side of the connection we call "experience". Certainly, various attempts to define meaning unilaterally have appeared in the history of philosophy; these were guided by the question "What is the source of meaning?". This query can be resolved one-sidedly: the source of meaning can be either consciousness (mind, soul, spirit) or the experienced situation (object, thing, life, matter). In whichever manner we resolve this query, it is undeniable that meaning always encompasses the entire relationship, the experience that connects the experiencer and the experienced. Our initial problem, "Does a satirical and parodic treatise stem from the subject matter or from the structure of consciousness?", is therefore of a dilemmatic nature precisely because it is not a problem focused on its structure, but an analogy of a question focused on the source of meaning. While our text favours the position of consciousness within this dilemma, at the same time, it is necessary to reconsider the radical nature of our position, for the dilemma is a sign of a standstill in thinking.

Hence, the middle ground we situate ourselves in is that both parody and satire always pertain to the totality of experience - that is, the relationship of consciousness to a given situation, which simultaneously provides a framework for that relationship. We have reached such a stance via a structural approach to the question "What is meaning?". At the same time, we have concluded that the source of the dilemma lies in the question of the source of meaning - is it consciousness, or the situation of which we are conscious, grasped as a theme? Does finding a middle ground, then, signify a withdrawal from inquiring about the source of meaning? Or does it rather allude to a different path to approaching this problem? Can we still be interested in whether the source of parodic and satirical expression is consciousness or rather the thing on the topic of which we are expressing ourselves? Can we still argue that hitherto our consciousness has the possibility of satirical and parodic perception of reality encoded within it?

The aim of this reflection is to substantiate this claim and its scope via phenomenological methodology (since phenomenology focuses on describing the structures and dynamics of consciousness as a relationship to the perceived situation) and with reference to the work of Jiří Černický, particularly his exhibition in Liberec titled *Earthset from the Sun* (since the author implements satire and parody as the fundamental medium of communication).

2. Phenomenology and the Satirical-Parodic A Priori

Phenomenology, a method of thought based on the work of Moravian-born Edmund Husserl, focuses on describing the structures of consciousness in relation to lived reality. This description is primarily based on an individual perspective. It is premised upon the conviction that the world takes on a specific form for each of us and that we therefore access it through our own perception, which is irreplaceable. However, the structure and dynamics of the relationship between consciousness and the world are, in general terms, the same. We are a same people; the fact that the world shows itself differently due to our individual nature does not mean that our consciousness is structurally diverse. Evidently, we must take seriously the fact that, for example, trauma or social and political oppression are so powerful that they transform perception. A similar case can be made in the instances of deliberate manipulation in relationships or politics.

Neurology even suggests that trauma alters the structure of the brain.¹ Such changes may also occur in instances where psychological manipulation extends to traumatic behaviour. The phenomenological approach, however, is based on the premise that the structure of consciousness in its relationship to the world is the same. Neurologically, our perceptions may differ, but phenomenologically, at the general level of phenomenological description, we all establish a relationship with the world in its temporal and spatial nature. We orientate ourselves according to meaning, and therefore seek units of meaningfulness within this relationship to the world. At this general structural level, human consciousness relates to the world identically.

Phenomenology is based on a description of individual human experience (and thus also respects altered modes of perception) and carefully generalises this description in order to capture the universal structures of how the world’s meaningfulness is constituted. The fundamental tool it employs for this purpose - one introduced by Husserl himself - is phenomenological reduction. It is important to us because it takes a middle ground on the question of the origin of the conscious relationship to the world - and thus exposes a pathway to circumvent the conundrum of “consciousness or the conscious situation.” As we shall see, it is also remarkable that phenomenology does not abandon the question of the source of meaning even from within this middle ground. Phenomenological reduction, as conceived by Husserl, performs a key step: it creates a specific descriptive domain that elucidates the relationship of consciousness to the world. The word “reduction” creates the misleading impression that it involves some kind of limitation of the field of inquiry, but this is not the case. This term must be understood in light of its Latin origin re-ductio, that is, the re-transferral of something somewhere. Husserl thus transposes (and this should be understood as a spatial metaphor) consciousness into a newly established domain that has an investigatory nature. This domain, which Husserl calls pure consciousness, is of a central nature, as it diverges from the distinction between inner and outer experience.²

From the perspective of Logical Investigations, the first elaboration of phenomenological methodology, our initial dilemma could be presented differently: Does satirical or parodic expression arise from within experience (that is, from our mind, from our inner Self), or from the real external world (that is, from situations as they occur outside of us and without our intervention)? To reiterate: does a parodic-satirical perception exist, or do parody and satire arise from an arrangement of reality that is, in one way or another, somehow “laughable”? The nullification of the distinction between inner and outer experience, as part of phenomenological reduction, would then remove the “either-or” nature of this dilemma. For the point is not whether satire and parody arise from within or without, nor whether they stem from the mode of perception or from the structure of reality; for both belong to consciousness. Both hold true simultaneously.

Consciousness is already directly defined as perceived content; there is no such thing as empty consciousness. Phenomenology seeks to teach us to distinguish between consciousness on the one hand and the inner Self or mind on the other. If we set aside the spiritual significance of the inner Self (and thus the fact that it provides us with a kind of safe space for contemplation and reflection), it is the mind that performs the

¹ See BREMNER, J. D. Traumatic stress: effects on the brain. In: *Dialogues Clin Neurosci*. 2006;8(4):445-61. doi: 10.31887/DCNS.2006.8.4/jbremner.

² In detail on reduction see NITSCHKE, M. *Methodical Precedence of Intertwining. An Introduction to a Transitive-Topological Phenomenology*. Orbis Phaenomenologicus, Studien 44. Würzburg: Königshausen u. Neumann, 2018, pp. 19-23. ISBN 978-3-8260-6219-3.

³ The definition of transitional area can be found in NITSCHKE, M. *Methodical Precedence of Intertwining. An Introduction to a Transitive-Topological Phenomenology*. Orbis Phaenomenologicus, Studien 44. Würzburg: Königshausen u. Neumann, 2018. ISBN 978-3-8260-6219-3.

⁴ Developed in NITSCHKE, M. *Die Ortschaft des Seins. Martin Heideggers phänomenologische Topologie*. Orbis Phaenomenologicus, Studien 33. Würzburg: Königshausen u. Neumann, 2013. ISBN 978-3-8260-5181-4.

⁵ Although one could approach this theme for instance in the case of sound. More in: NITSCHKE, M., GUTIERREZ, I. et al. *Phenomenological Investigations of Sonic Environments*. Cham: Palgrave Macmillan, 2024. ISBN 978-3-031-65920-1.

movement from within into our surroundings, where it grasps what we perceive and gives it names. These names (concepts) are inscribed into our consciousness and become embedded within it, yet they are not its essence. The fact that concepts are present in our consciousness, just as the fact that we can express consciousness through language, is the reason why it is often confused with the mind. However, consciousness is not the mind, and its relationship to language is more complex (this shall be elaborated on further). Consciousness itself is best understood as a relational structure; its essence is connection. Although we are accustomed to locating it within the boundaries of our body (in the brain), the true locus of consciousness lies in the field of our relationship to the world. Consciousness resides in the middle, between the mind and the world. Consciousness is a structure that connects the inside and the outside; in itself, it is neither the inside nor the outside. This is precisely why, in defining consciousness, Husserl abandons the distinction between inner and outer experience and posits (pure) consciousness as the transitional area of our relationship to the world.³

When describing consciousness, it is necessary to set aside conventional attempts at localisation. We have already mentioned that we spontaneously emplace it somewhere within the brain, which undoubtedly has physiological reasons. In this sense, consciousness can also be linked to electrical neural activity. Alternately, phenomenology offers different reasons, grounded more in the nature of perception, which can link the concept of consciousness to the exterior rather than the interior of the body. Consciousness can be understood as that which we inhabit, in which and via which we situate ourselves in the world. This is further radicalised by Marleau-Ponty in his discussion of reduction, where the author approaches consciousness as an environment, a milieu. (see below)⁴ As we have already mentioned, the world bears a different nature for each of us based on how differently we evaluate our surroundings, which stems from experience and other subjective influences. It could be said that we inhabit the world in the way in which we are conscious of it. Therefore, the external localisation of consciousness within the manner we inhabit the world makes legitimate sense. Nevertheless, even that is merely a conception. Phenomenological reduction localises consciousness in a transitional area that can be understood purely in investigatory or descriptive terms; further specification proves redundant.⁵

With the assistance of reduction, consciousness is thus consistently understood as a central relational structure that is neither internal nor external, neither subjective nor objective, but rather performs a connecting role between all these dimensions. While the classical, subjectivity-oriented approach links consciousness to the inner Self (for example, in Cartesianism and related schools of thought), phenomenological consciousness is indeed subjective, but strictly central, without being localised within the inner Self. This central localisation methodologically prevents us from distinguishing between the inner and the outer when describing experience. Upon considering the terminology of our dilemma - “do satire and parody stem from consciousness or reality?” - this formulates an important distinction. If, whilst proceeding with caution and in full awareness of the potential risks embedded within this question, we inquire about the source of satire and parody and arrive at the answer that it is consciousness, this does not imply that satire and parody originate from the human inner Self. If, as we will attempt to show below, both satire and parody belong to the essential structures of consciousness, this means that satirical and parodical approaches are ways in which the human relationship to the world is structured in its progression. Satire and parody do not spring from the human inner Self, just as reality itself is not satirical or parodic merely by virtue of the arrangement of things. Rather, the world always presents itself to humans as something that can be expressed satirically and parodically. Reality is not parodic and satirical in and of itself, but the world takes on a parodic and satirical form for humans given the structure of human consciousness.

In this context, we could even introduce a new term: the satirical-parodic a priori. If we were to understand *a priori* in the Kantian sense, it would refer to the innate characteristics of the human mind. A satirical-parodic a priori would then signify precisely what we aim to refute: that the human mind, the human inner self, is prior to

birth, predetermined to perceive things satirically or parodically, to shape the world in a satirical-parodic manner. The phenomenological *a priori*, already methodologically implied by Husserl, is not an innate attribute of the human mind, but a characteristic of how the world reveals itself in the encounter between human beings and reality. We call this encounter consciousness. Hence, we can state that the satirical-parodic *a priori* is a structuring characteristic of consciousness, without this being a diversion that would lead our polemic to consider the source of an innate formative force. Nevertheless, the phenomenological *a priori* is equally replenished with its own requirement, albeit not as forcefully asserted as in the case of innate attributes. Nonetheless, it is sufficiently effective in order for the claim to be made that satire and parody are not merely contingent phenomena that arise purely from a certain real constellation of things and persons.

Experience subsequent to phenomenological reduction is in no way limited in terms of its breadth or plenitude. In this respect, reduction brings about no change; our complete lived experience remains untouched. What is subjected to change is the perspective from which it is described, which is consistently medial and evades the distinction between internal and external. It is a description that focuses on the structures of consciousness as the central field of experience in which the world is revealed to us through perception. In the following two segments of our text, let us examine in more detail firstly satire and secondly parody, and comprehend them as formative for specific structures of consciousness.

3. The Saturation of Consciousness and Satire

The potential for developing a phenomenology of satire lies primarily in the fact that satire, as an artistic - and particularly literary - genre, achieves its comic effect through the overabundance of a text with meaning, a saturation of the text as it were. Satire here signifies a *satura*-tion of meaning; in a literary context, this term translates to “a blend,” but it also implies a surplus, an excessive saturation. While a work whose aim is to depict reality via the means of representation gives consideration to the precise dosing of meaning and the differentiation between essential features and less important ones, satire is encumbered with meaning, while at the same time lacking any structuring elements, a hierarchy of signs, or distinction between the important and the banal. Upon discussing the fundamental technique of satire as a form of *satura*-tion in not solely the literary but equally the artistic context, one thus arrives to the core of the matter which is the excessive attribution of meaning to everything. This concerns all - regardless of its importance or marginality; that which assists the orientation of the viewer and directs him towards the message, and that which is platitudinous. Let us, for the sake of the present argument, omit the fact that what often lies upon the margins of interest, on the periphery of attention, may be of vital importance and is simply overlooked. The purpose of satire is to draw attention to the absurdity of the depicted situation through an overload of meaning.

However, upon conjoining satire as a genre with the conception of saturation of meaning, we continually discuss a work, an account, rather than consciousness, which has been our objective. We might pose the question of how, then, does the possibility of creating a work that is oversaturated with meaning relate to consciousness as a centrally located structure within the subjectivity-world relation? In other words, how does the saturation of consciousness occur through what we then express as meaning and sense?

In answering this question, it is necessary to carefully distinguish between semantic *satura* and saturation. The term *satura* is indeed used in the fields of literary history and art theory in general to denote the origin of satire as a genre. It denotes two features, as we have already indicated: an overabundance of meaning and a blurring of the distinction between the important and the banal. *Satura* particularly emphasises the latter, for in Latin this word denoted a hotchpotch on a plate, a dish that mixed ingredients without regard for the balance of individual flavors (lanx satura)⁶. In the

6 Antiquity presents instances of feasts within satirical depictions, situations within which polysemous conversations would take place. A typical example of such a banquet would be Petronius's *Feast at Trimalchio's*, which is a core text within his *Satyricon*.

7 (Note of translation: Josef Čapek, brother of Karel Čapek, is the author of the famous children's fairy-tale book *Stories of the Dog and the Cat* in which this anecdote takes place.)

8 “Speech is the surplus of our existence over natural being. But the act of expression constitutes a linguistic world and a cultural world, and allows that to fall back into being which was striving to outstrip it. Hence the spoken word, which enjoys available significances as one might enjoy an acquired fortune.” MERLEAU-PONTY, M. *Phenomenology of Perception*. London – New York, Routledge 2002, p. 229. ISBN 978-0-415-27841-6.

9 “La parole est l'excès de notre existence sur l'être naturel.” MERLEAU-PONTY, M. *Œuvres*, Collection Quarto. Paris: Gallimard, 2010, p. 885. ISBN 9-782070-128754.

10 MERLEAU-PONTY, M. *Phenomenology of Perception*. London – New York, Routledge 2002, p. 229. ISBN 978-0-415-27841-6.

Czech context, thanks to the Čapek brothers, we refer in this sense to the cake baked by the Cat and the Dog.⁷ *Satura* thus refers to an overload of meaning and a confusion of various accentuations of significance. *Saturation*, on the other hand, denotes a simple replenishment with meaning that has its own abundance threshold. It thus implies neither overflow nor confusion in terms of orientation. Nevertheless, as we wish to propose, *satura* and saturation are acutely related and mutually dependent. Semantic saturation, as a fundamental characteristic of consciousness, conditions both the over-saturation of meaning and the confusion of significance. We must therefore ponder the following questions: What is the essence of saturation of consciousness by meaning? Can consciousness itself be oversaturated by meaning? Can a confusion of meaning arise within consciousness? Does oversaturation and confusion therefore also apply to consciousness, or is it merely a characteristic of a work that relates to consciousness as its expression? (And is this last question a variation of our initial dilemma?)

A useful guide to interpreting the saturation of consciousness by meaning is provided by the approach of Maurice Merleau-Ponty, a phenomenologist who intensely reflected upon the relationship between perception and speech as its expression. As early as in *Phenomenology of Perception* (1945), he presented the thesis that “Speech is the surplus of our existence over natural being.”⁸ In the original, the term “surplus” is rendered as “l'excès”⁹; thus, the reflection on excessiveness lies at the very core of the phenomenological treatise on the relationship between consciousness and speech. Merleau-Ponty understands consciousness as a central field grounded in the perceiver's bodily immersion within the world. In agreement with Husserl, he conceived of consciousness as a *milieu* we inhabit and within which we orient ourselves, as in the sense of the world. Speech originates within this orientation; the naming of objects and the relationships between them is an expression of the possibility of orienting oneself in the world on the basis of consciousness. Language is also a sign of the saturation of consciousness by meaning. At this point, however, Merleau-Ponty takes an important methodological step, for he distinguishes between two forms of language: the “speaking word” (parole parlante) and the “spoken word” (parole parlée).¹⁰ The saturation of consciousness with meaning is represented by the former, the speaking word. The former expresses that the world makes sense to us through language, that we pass through and orient ourselves within it in such a manner that may always be expressed through language. Our perception is always inherently linguistic; this speaking word need not be learned. Our consciousness does not stand in opposition to the world, and the primary form of speech is not that it creates objects from moments of the world and translates them into concepts. The latter form of speech is the one that resounds in spoken words and sentences. And it is precisely this spoken word that is excessive, for it adds a new layer to the perceiving consciousness - a consciousness already saturated with meaning - a layer in which language itself is worked with as a form of expression, where words are played with, and where creation takes place through the medium words.

Parole parlante is a linguistic expression, an explication of consciousness as a constantly situated movement through the world. In this sense, consciousness is always saturated in some way, because it cannot be empty; it is, in fact, the central embodiment of the fact that the perceiver is situated in the world, not in some metaphysically conceived state prior to experience, or external to it. The question, however, is whether the fact that consciousness in the phenomenological sense can never be empty implies that it is always fully saturated. In other words, whether “not empty” means “filled.” By “fully saturated,” we mean a state of being replenished with meaning - a state in which there is neither a surplus nor a deficiency of meaning. Our previous question also fits into this context: whether consciousness can be oversaturated with meaning - and thus satirical in itself. For Merleau-Ponty's distinction between two forms of speech, a phenomenological approach only seemingly resolves this: consciousness is always saturated with meaning as it should be, because the world simply offers itself. Excess is associated with *parole parlée*, that is, with speech as it sounds among a people. The sounding *parole parlée* is an excess of the consciously

experienced *parole parlante*. The linguistic forms of the spoken word are an excess for consciousness, for they offer a work with meaning that goes beyond the perceived world. Correspondingly, this equally applies to all other forms of creative expression, not solely to speech but also, for example, visual language, which is the focus of our attention in this publication. The apparent ease of solving the problem of the saturation of consciousness by distinguishing between two levels of speech - and thus two levels of meaning - proves to be more complex. The excess of meaning associated with the “spoken word” is, in fact, inscribed back into consciousness itself and saturates it even at the level of the original “speaking word”. Imagination is shaped by the same framework; it may take the form of, for example, daydreaming and thus be a part of primary speech. Nevertheless, it may just as straightforwardly become part of a play with linguistic forms on the level of culturally enunciated speech. Creative work in the realm of excess retroactively equally influences the primary consciousness of the world - it directly enriches this world.

If we consider Merleau-Ponty’s approach to addressing issues related to the saturation of consciousness with meaning and the excessiveness of expression inherent in such a saturation, we observe the emergence of an important dual dynamic. We do not understand the distinction between *parole parlante* and *parole parlée* merely as a designation of two forms of speech, but in a broader sense as a distinction between two levels of expression – this being not purely of a linguistic nature, but also, in a wider context, a semiotic one, such as visual or gestural. Perhaps, in shifting from speech to expression, we could even speak of the expressibility or explicability of consciousness. In the first and foremost form of expressibility, the point is that consciousness, as the central structure of our relationship to the world, is meaningful in and of itself. Hence, it cannot be empty, and may be expressed through words, signs, and gestures. (An important negative addition to this analysis are situations caused by disruption of the primary expressibility of consciousness, caused by borderline traumatisation. Situations of existential muteness, expressed, for example, by Adorno’s well-known thesis that no poetry is possible after Auschwitz.¹¹ It is rendered impossible not because one cannot write verses, but due to the fact that the very primary expressibility of consciousness has fallen radically silent. Trauma can disrupt, or even remove, the primary - and consequently also the secondary - expressibility of consciousness.) The second and secondary form consists of the creation of works that tangibly realise the primary expressibility of consciousness. On this second level, one is equally able to create works that respond to other works and develop the discourse of secondary expressibility. On the first level, the saturation of consciousness by meaning is self-evident and essential; consciousness is not a content-based structure that could remain empty, but rather a relational structure saturated with meaning. On the second level, it is an excessive expression of primary saturation, which then retroactively becomes part of the primary relational structure. Through this retroactive movement, the excess of expression can become an abundance of saturation in the primary situation. Through this retroactive movement, the excess of expression enriches the consciousness of the world on the first level of saturation.

Merleau-Ponty equally returns to the excess of saturation on the primary level of consciousness - as an expression of bodily situatedness in the world - in his later work, in his lectures at the Collège de France from 1957 to 1958. These address the concept of nature and, more specifically, animality (the point in which human and animal experiences of the world converge). Here, Merleau-Ponty comments on Uexküll’s distinction between two fundamental layers of experiencing the world—a distinction that applies to every living organism—between the so-called *Merkwelt* and *Wirkwelt*. The *Merkwelt*, the world as we perceive it, is accessible to the sensory organs; it is the perceived world. However, based on perception, the organism also behaves and acts in certain ways; it is precisely through these interventions in the perceived world that the *Wirkwelt* arises. The observation that the world of action carries with it a “surplus of signification” that is inscribed “on the surface of objects” is of interest to our discussion.¹² Artistic creation, which in a broader sense can also be considered an act and which stems from a surplus

11 “To write poetry after Auschwitz is barbaric.” ADORNO, T. W. Cultural Criticism and Society. In: ADORNO, T. W. *Prisms*. Cambridge MA: The MIT Press, 1983, p. 34. ISBN: 978-0-262-51025-7.

12 “In order to grasp the world of the animal, we must not only make perception intervene, but also behaviors, because these deposit a surplus of signification on the surface of objects.” MERLEAU-PONTY, M. *Nature. Course Notes from the Collège de France*. Evanston IL: Northwestern University Press, 2003, p. 172-173. ISBN 978-0-8101-1446-3. Ve filosoficko-biologických výzkumech pak myšlenka o excesivním zvýznamňování rezonuje: Svět organismu má oproti fyziko-chemickému okolí nadbytek smyslu, tento nadbytek vychází z povahy života. Srovnej THOMPSON, E. *Mind in Life. Biology, Phenomenology, and the Sciences of Mind*. Cambridge MA – London: The Belknap Press of Harvard University Press, 2007, p. 154. ISBN 978-0-674-05751-7.

not only of behaviour but also of speech, is thus re-inscribed into the structure of the perceived world through this mechanism of a *surplus of meaning*.

Thus, we now have several solutions to the queries posited above. We know that consciousness is fully saturated with meaning for the simple reason that it is itself a relational structure that cannot be empty of content. We have also concluded that consciousness can be oversaturated with meaning even at this primary structural level due to the re-inscription of that which is the very source of an excess of meaning. Namely, it is possible to transcend the perceived world through speech or action and create an excessive layer of meaning, as is the case with a work of art. As a final reflection on saturation and satire in scope of the aforementioned conclusions let us consider a question that concerns not saturation but *satura*: does overabundance and confusion also pertain to consciousness, or is it merely a characteristic of a work that relates to consciousness as its expression? The phenomenological answer suggests that the confusion of meaning must necessarily operate on two levels as well, and that the one we call *satura* takes place on the second level. Consciousness, as a saturated relational structure, can equally be bewildering in itself if our experience of the world is situationally confused (for instance, upon the loss of orientation). However, this is not confusion caused by the author’s intervention, manipulation of experienced relationships, shifts in emphasis, or the like. *Satura* takes place on the secondary level of the expressibility of consciousness - that is, in the excess of speech - and can only reach the primary level through retrospective recording (for example, when a loss of orientation is caused by a confusing work, manipulated signposts, and the like).

4. From Saturation to Satire and Parody

In our phenomenologically-oriented reading, satire and parody as artistic genres (and thus also as procedures distinguishable within these genres) operate upon the three premises explained above: 1. the saturation of consciousness with meaning; 2. the excessive transgression of this saturation through materialised expression (dynamically sustained by secondary expressibility associated, for instance, with works of art); and 3. the effect of re-writing (an encounter with a work of art can literally transform our world).

Creation on the secondary level of expressibility (following Merleau-Ponty, at the level of *parole parlée*) essentially denotes the materialisation of primary expressibility (*parole parlante*). In other words, it means that the expression of meaning takes on a material form - such as spoken language, text, a work of art, or a performance. Within this materialisation of the excess of consciousness saturated with meaning, the genre techniques of satire and parody may also be employed. Satire primarily mobilises the accentuation of the natural excessiveness of expression, and thus intensifies the excess. Satire is replete with meaning; it provides the viewer with a great number of stimuli and details, yet without a hierarchical ordering of signs and lacks the distinction between the important and the banal. Parody, on the other hand, focuses on the reversal of meaning, on a turnaround in significance - it highlights the banal as important, while the essential remains marginalised. Parody is a *para-ode*, literally a song with inverted meaning. We mentioned above that the primary saturation of consciousness can be confusing in itself if the specific experience of the world is directly confusing. Parody, however, inverts significance at the level of secondary expressibility. Thus, commonly, especially in politically motivated parody, that the bizarre, profoundly confusing reality of life under some form of dictatorship is parodically portrayed with utter seriousness as if it were perfectly mundane. Chaos is parodically inverted into a clear order to highlight the bizarre nature of reality.

From the phenomenological perspective, which we summarised above in three points, satire is a prerequisite for parody; semantic saturation is more fundamental than the reversal of meaning. The parodic reversal of meaning - the semantic shift in binary oppositions such as important/trivial, confusing/clear, ridiculous/serious, and the like

- presupposes the excessive expression of a saturated consciousness. Satire operates artistically directly within the terrain of excess and specifically utilises the tool of an excess of meaning. Parody can rather be likened to an artistic technique employed by phenomenologically understood satire.

5. Phenomenological Notes on Satire and Parody in the Work of Jiří Černický

Jiří Černický’s works are fundamentally satirical, and their interpretation can yield a substantiation of a phenomenological interpretation of satire and parody. Of course, these artworks are not mere illustrations of such a reading. On the contrary, they are unique works which, in our understanding, draw in a distinctive way on the saturation of consciousness with meaning and the excessive nature of artistic expression. Let us focus primarily on the works exhibited as part of the Liberec exhibition *Earthset from the Sun*.

The very title of the exhibition is parodic because, in all seriousness, it suggests that the exhibition reverses perspective. Černický draws visitors’ attention to the fact that the reversal of polarity in the binary relationship between Earth and Sun creates an exhibition framework for art that is founded on the techniques of parody and satire. This is further emphasised by the direction suggested by the installation of drawings, which begins at floor level and extends upwards. While traditionally drawings and paintings are installed in accordance with the line of the ceiling - not from the ceiling, but with respect to the line of sight, which, however, due to the elevated position of the head, follows the line of the ceiling - the Liberec exhibition reverses the polarity of the ceiling-floor relationship.

The exhibition features objects and drawings from several series. Černický’s drawings illustrate the phenomenological thesis that satire precedes parody. They can be considered inherently satirical because they engage with the saturation of consciousness with meaning and artistically amplify the excessive nature of expression. In this regard, let us recall the phenomenological emphasis on the fact that consciousness has a topological nature, that it is a centrally localised structure that concentrates within itself the relationship between the perceiver and the world. Černický works with topology in a truly excessive manner. In the series *Anatomical Studies of Entities, Architectural Drawings and Plans*, and *Drawings and Plans 2017....*, from which a number of the exhibited drawings originate (though the series are not exhibited in their entirety) - we encounter a meticulously detailed, truly satirically overloaded topology of fictional bodies, structures, and landscapes.

In the series *Anatomical Studies of Entities*, we examine anatomical renderings of fantastical and mythological beings. With a satirical emphasis on detail, these depictions reveal the anatomy of something that is, by its very nature, invisible (such as the invisible hand of the market, the Holy Spirit, God in the form of a cloudy pillar, a phantom, or a mirage). Černický, however, does not render the invisible visible. On the contrary, the author always respects the already existing, mythologically expressed notion of visibility (the Holy Spirit in the form of a dove), while at the same time he satirically intensifies and melds the excessive expression of the saturation of consciousness by the meaning of the body. Parody is also present on this basis, as the significance is inverted within the polarity of symbolic corporeality - the anatomy of the body. The author parodically denotes that if something is already manifested in the body, it must also have an anatomy. Artistically, he thus reveals the potentially manipulative nature of ideologically driven emphases on making meaning visible, be it in religion or economics.

The same is true of the series *Architectural Drawings and Plans*. Once again, as viewers, we encounter a satirical overabundance of topological details in the drawings, which depict real buildings in a parodic context. In drawings such as *Project Spirit*, a proposal for an extension of the afterlife coordination accelerator to St. Peter’s Basilica in the Vatican, or *Plan for the Completion of the White House*, we see realistic depictions

of the Vatican and the White House, respectively. The satirical approach thus exploits the excess of visual *parole parlée* and reinforces the saturation of the primary perception of these structures by rendering details and adding detailed (fictional) captions. This satirical foundation gives way to the parodic addition of drawings of the afterlife coordination accelerator and the medieval fortress tower, respectively. This parodic addition then gives the satirical depiction of these centres of power the ability to expose the risk of manipulative strategies in church and superpower politics.

The series *Proposals for Monumental Sculptural Projects*, which includes, for example, the drawings *Monument of the Eternal Challenge* and *Proposals for New Locations for Commemorative Communist Monuments on Active Regional Volcanoes*, similarly intertwines satire with parody. Satire offers a realistic and meticulously detailed expression of meaning, while parody subverts this satirical excess of reality by inverting the polarity of what is serious and what is comical. Several drawings add an interesting element of spatial displacement, such as those proposing the placement of communist monuments on active volcanoes. Consciousness, as we have emphasized, is a topological structure that situates human orientation in the world. The moment of displacement in the exhibited drawings questions, satirically and parodically, the nature of localisation of objects within this orientation. It satirically acknowledges its fundamental importance and parodically subverts its meaning, thereby exposing the manipulative disorientation that communist monuments actually embodied.

6. Conclusion

Satirical techniques of hyperbolising meaning through the prolongation of excessive expression via visual arts and the parodic subversion of meaning are often associated with postmodernism, a movement frequently associated with Jiří Černický. In this chapter, we have aimed to offer an alternate, phenomenological reading of his work. Our goal was to demonstrate that the satirical-parodic techniques within the artist’s work do not stem from postmodern variations of meaning, but rather respect the original nature of consciousness in a substantially more serious manner. Through preliminary phenomenological analyses, this essay has revealed human consciousness as inherently satirical and parodic. On this basis, it subsequently outlined a phenomenological theory of satire and parody. Finally, it pointed out that Jiří Černický artistically descends precisely to those deepest structures of human consciousness that are phenomenologically accessible, from where he draws the excessive power embedded within the satirical-parodic resonance of his work. His work is never merely a postmodern play on meanings, but a serious, satirical-parodic commentary on the nature of power and its ability to manipulate human consciousness. Černický utilises the satirical-parodic a priori within the very structures of our consciousness and artistically applies it in a critical analysis of power’s manipulation of our perception of the world.

Martin Nitsche (born in 1975 in Ústí nad Labem; lives in the Českolipsko region; works in Prague and Ústí nad Labem) earned his PhD in systematic philosophy from the Institute of Philosophy and Religious Studies at the Faculty of Arts, Charles University in Prague (2007), his Master’s degree in philosophy and history from the same institution (1999), and completed his habilitation in philosophy at the Faculty of Humanities, Charles University in Prague (2016). He is the acting head of the Department of Contemporary Continental Philosophy at the Institute of Philosophy of the Czech Academy of Sciences in Prague. He teaches the philosophy of art at the Department of Art History and Theory at the Faculty of Art and Design at Jan Evangelista Purkyně University in Ústí nad Labem. He occupies the role of co-president of the international Society for Phenomenology of Religious Experience, based in Berkeley, USA. He is co-editor of the book series *Phenomenologies of Religious Experience* published by Bloomsbury.

He specialises in phenomenology, the philosophy of place and space, the philosophy of art, philosophy of religious experience, and applied phenomenology. He formulated a transitive-topological model of phenomenology, which he develops primarily in international publications. He co-founded the international platform for discussions regarding the philosophy of art *Betweenum: Brooklyn-Prague Forum for Philosophy of Art* (founded in 2024 in New York). In 2016–2017, he was a Fulbright research fellow at UCLA in California. He has published seven monographs (three of which were published abroad), edited four collective monographs (two of which were published abroad), and authored 40 scholarly studies.

He frequently contributes philosophical commentary to art catalogues and, in the literary bi-weekly periodical Tvar, is the co-author of the column *Origination (Thoughts from Exhibition Spaces)*, which offers essayistic reflections on current curatorial projects in Czech art galleries and museums.

Bibliography

ADORNO, T. W. Cultural Criticism and Society. In: ADORNO, T. W. *Prisms*. Cambridge MA: The MIT Press, 1983, pp. 17-34. ISBN: 978-0-262-51025-7.

BREMNER, J. D. Traumatic stress: effects on the brain. In: *Dialogues Clin Neurosci*. 2006;8(4):445-61. doi: 10.31887/DCNS.2006. 8. 4/jbremner.

MERLEAU-PONTY, M. Nature. *Course Notes from the Collège de France*. Evanston IL: Northwestern University Press, 2003. ISBN 978-0-8101-1446-3.

MERLEAU-PONTY, M. *Œuvres*, Collection Quarto. Paris: Gallimard, 2010, p. 885. ISBN 9-782070-128754.

MERLEAU-PONTY, M. *Phenomenology of Perception*. London – New York, Routledge 2002. ISBN 978-0-415-27841-6.

NITSCHKE, M. *Die Ortschaft des Seins. Martin Heideggers phänomenologische Topologie*. Orbis Phaenomenologicus, Studien 33. Würzburg: Königshausen u. Neumann, 2013. ISBN 978-3-8260-5181-4.

NITSCHKE, M. *Methodical Precedence of Intertwining. An Introduction to a Transitive-Topological Phenomenology*. Orbis Phaenomenologicus, Studien 44. Würzburg: Königshausen u. Neumann, 2018. ISBN 978-3-8260-6219-3.

NITSCHKE, M., GUTIERREZ, I. et al. *Phenomenological Investigations of Sonic Environments*. Cham: Palgrave Macmillan, 2024. ISBN 978-3-031-65920-1.

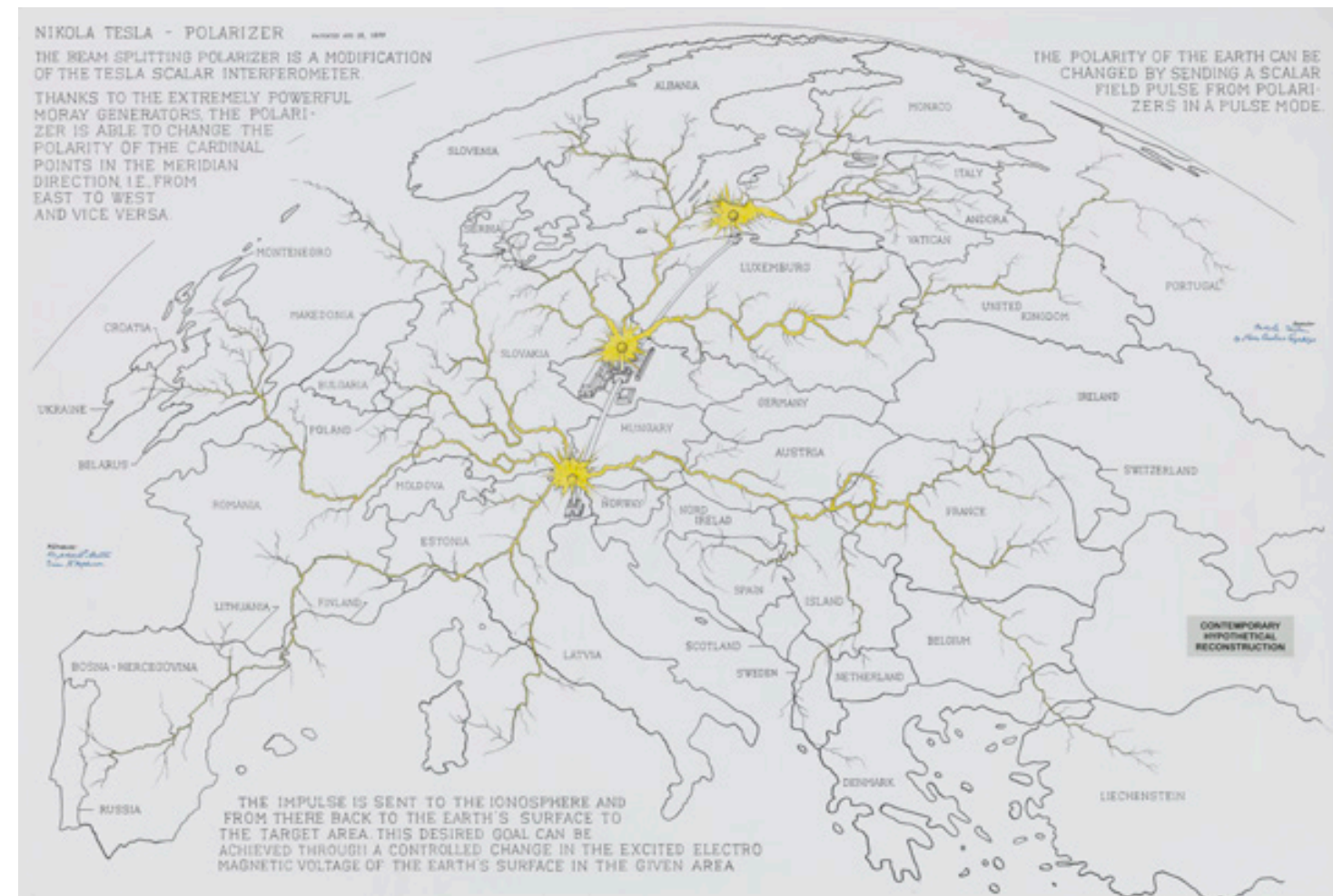
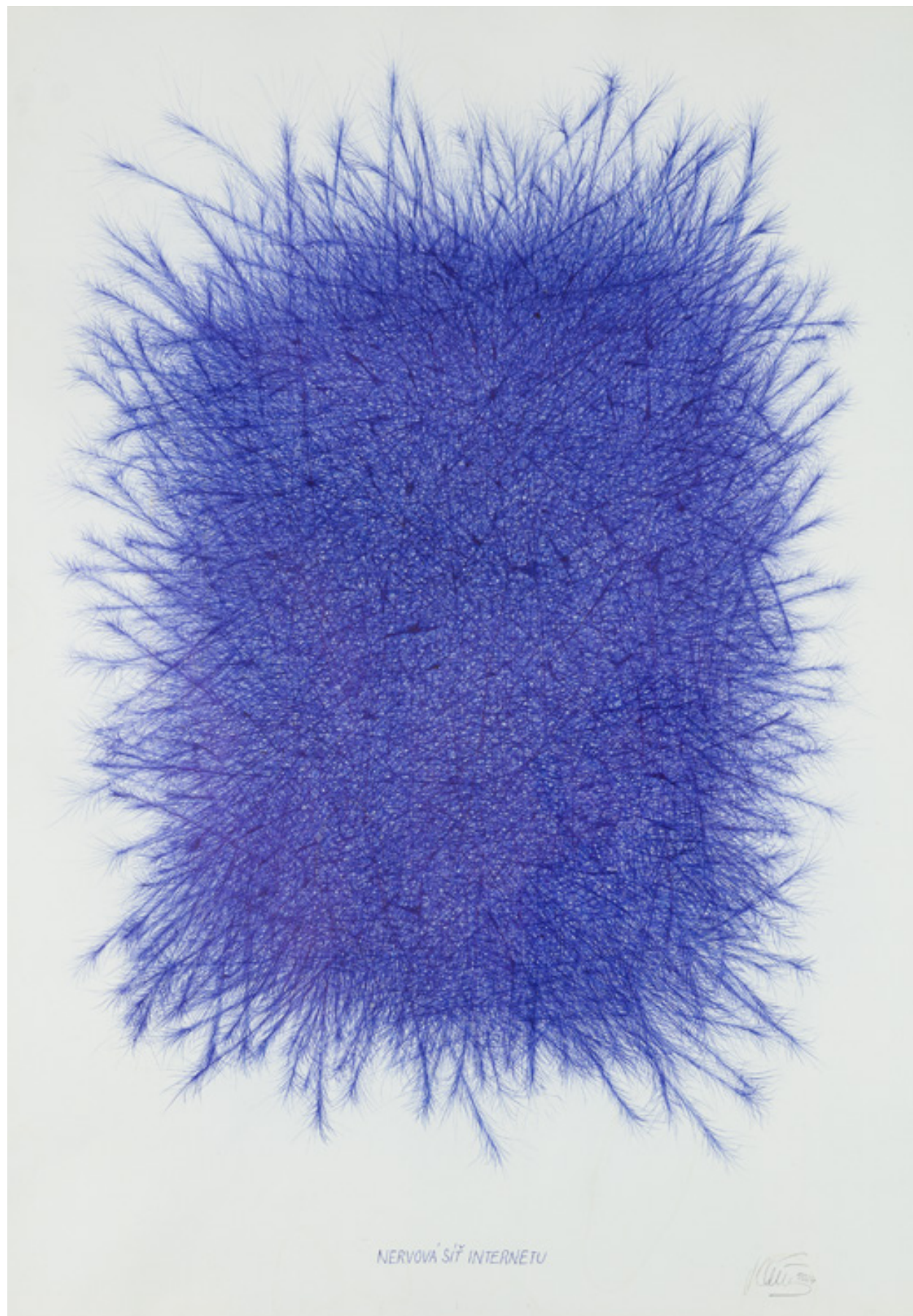
PETŘÍČEK, M. *Filosofie en noir*. Praha: Karolinum, 2018. ISBN 978-80-246-3925-3.

THOMPSON, E.: *Mind in Life. Biology, Phenomenology, and the Sciences of Mind*. Cambridge MA – London: The Belknap Press of Harvard University Press, 2007, p. 154. ISBN 978-0-674-05751-7.



Koloběh krve v přírodě
ENG
Kresba krví na japonském papíře
ENG
2019, 140 × 180 cm

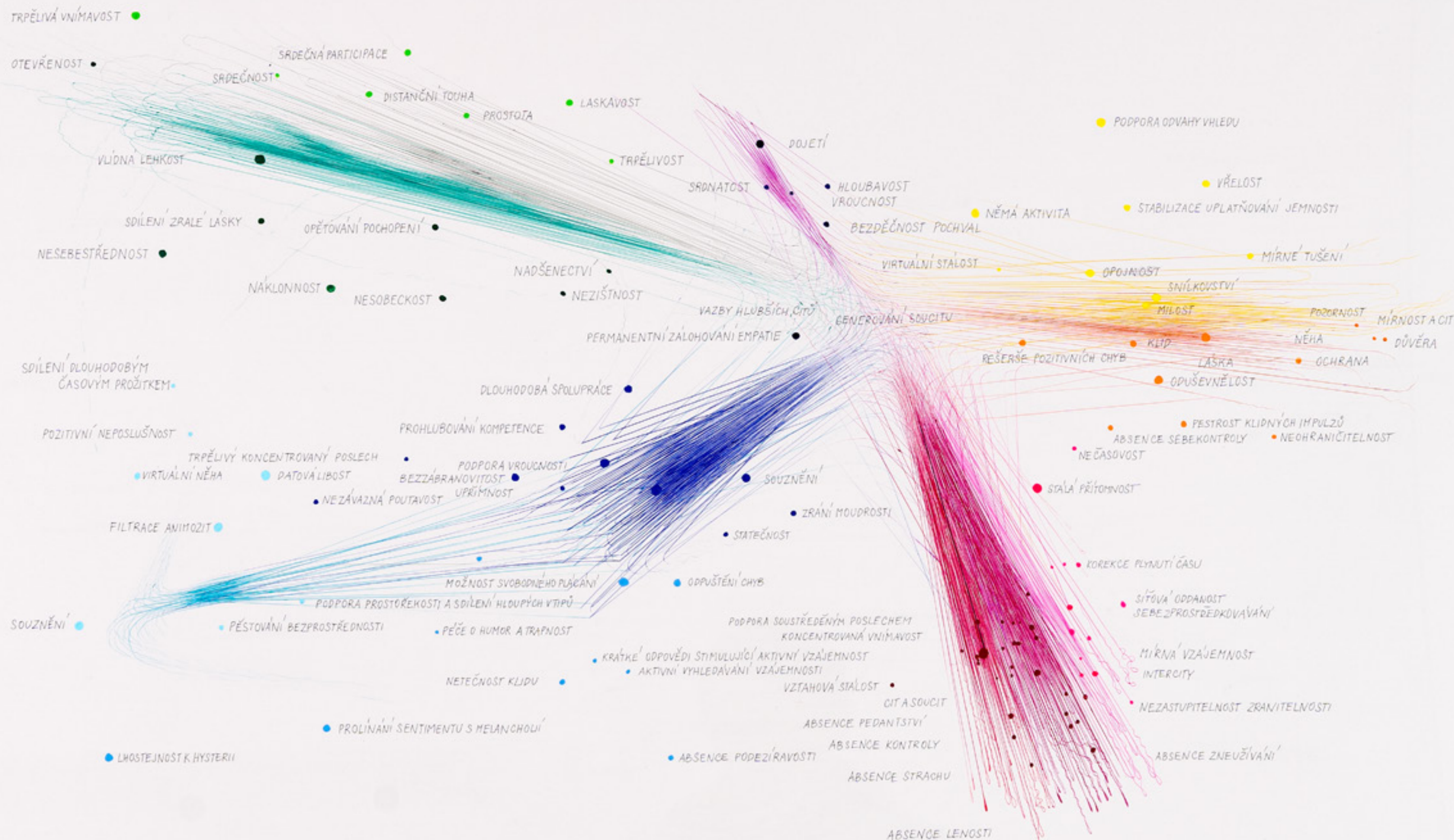




Nervová síť internetu
Eng název
forma / form
2024, 97 × 72 cm

DEEPER CONNECT JE SOCIÁLNÍ MÉDIUM UMOŽŇUJÍCÍ UŽIVATELŮM VYDAT SE BEZPEČNĚ DO HLOUBKY MEZILIDSKÝCH VZTAHŮ

SCHEMA SÍTĚ DEEPER CONNECT

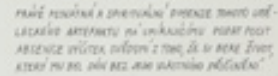


JED O KOMBINACI TRANSISTOROV, Tedy STRANE SPETI DO INTERAKČNÍ LÉKARNY JAKO A REVOUBRAHA A SPECIFICKÝCH SITUÁCIÍ ZADÁNÍ INSPIROVÁNÍ PRŮBĚHU KLIMATIZACE

PÉRIODE DE TRAVAIL PLANNÉE À RÉPÉTITION
 RÉGULIÈRE D'UNE SÉQUENCE D'OPÉRATIONS, DES
 INSTRUMENTS MANUELLE, EXEMPLE : LE TRAVAIL
 RÉPÉTITIF MANUEL INDUSTRIEL.

NAJPOVEČŠE: DISIDENTNÍ (BARBUTARCI)
PRVÝCH KOTILNÝCH BARBUTAROV
 JEDNA ZE 6 DISIDENTŮ, KTERÝ KTERÝ
 BY PACIENT UPOVÁDĚL VE
 KLIMATIZACE KAPALIN.

Začínám putovať je pomoc hermetickým prázdnym dizajnu
 štyrochto posturov archaického - MICHAEL, GABRIELA, ANJELA a URIELA.
 Je ich reprezentácia na umiestnení zaručiť plnohodnotnosť nášho milosrdenstva



*plav tomuto žalilemu' tvoj mŕtvi duši a sľobom
utropeš' pomoci' kŕstiteľské ľahky a blahořeči a to
podajúc na milosrdenstvú cestu, dŕžaj armenov
zvrátených utropeš'.*

А ПЕРШЕ ЧАСТКУ БЫЛ ПУСТЬ НАПРАВЛЕН НАПРАВЛЕН
НАПРАВЛЕН НАПРАВЛЕН А НАПРАВЛЕН НАПРАВЛЕН
НАПРАВЛЕН НАПРАВЛЕН НАПРАВЛЕН НАПРАВЛЕН
НАПРАВЛЕН НАПРАВЛЕН НАПРАВЛЕН НАПРАВЛЕН

NATIONAL SYLLABUS OF DIPLOMA ACADEMIC

ԻՅՉ՝ ՆԱԾ	ԻՅՈՒՄ ԻՍՐԱԵԼԻԱՆԻՆԵՐՆԵՐ
ԿԻՆՈՒ	ԿԵՆՏՐՈՆԱԼ
ԱՄԵՐԻԿ	ԱՄԵՐԻԿԱՆԵՐ
ԶԻՆՆ	ԶԻՆՆԱՆԵՐ - ՇՈՒՄԿԱ
ԵԱՐ	ԵՄԼԵՆԵՐ / ԵՄԼԵՆ
ԻՄԵԼ	ԻՄԵԼԱՆԵՐ
	ԻՄԵԼԱՆԵՐԻ ՆԱԾՆԵՐ

УСТАВНОЉУ АУЛАЈЕ. ПЕРГОЈ АУЛАЈЕ.
АУЛАЈЕ И ПЕРГОЈ
ЉИ АУЛАЈЕ АУЛАЈЕ.

ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ԴՐԱՅԻՆ ԿԵՆՏՐՈՆԻ
ՄԱՍԻՆ ԲԱՆԴԱՅՈՒՄԻՆ ԵՎ ԲԱՆԴԱՅՈՒՄԻՆ
ԵՐԱՅԻՆ ԿԵՆՏՐՈՆԻՆ ԵՎ ԵՐԱՅԻՆ
ԿԵՆՏՐՈՆԻՆ ԵՎ ԵՐԱՅԻՆ ԿԵՆՏՐՈՆԻՆ

TOTO ZAŘÍZENÍ PRACUJE NA SAZI DUKLÁRNÍCH VLN PŮSOBÍCÍCH NA ELEKTROMAGNETICKOU POVRHU LIDSKÉ MYSLI UPOUŠŤAJE VÝŽIVU I PRŮBĚHAT HYDROENERGETICKÉ VLN. TOTO ČLOVĚK PROPOJENÁ ELEKTROMAGNETICKÁ UPOUŠŤAJE OVLADNUTÍ MYŠLENKOVÉ OPERACE LIDŮM JE JE VĚDĚ DO VYPOVĚDĚKÉHO TRANŽU

K TOMUTO TRANSU MŮŽE DOKAZAET VĚDE, JAK ŽE
V JADERNÝCH ZOHADNĚNÝCH SPECIFICKÝCH SPALNÝCH
VÝPOČTECH A INTERFERENCÍCH NA ROVNOSTI VNĚŠNÍ
KŮŽENÝ TRANS DOKAZAET ŽE JE SPECIFICKÝ
DŮKAZ POUŽÍVÁNÍ SPECIFICKÝCH
VÝPOČTECH KŮŽENÝ TRANS DOKAZAET ŽE JE SPECIFICKÝ
DŮKAZ POUŽÍVÁNÍ SPECIFICKÝCH

CELOKUPNÝ VÝKON ANTENY JE SPLOVNÝ
SPECIFICKÝM SPRÁVNEJŠIM STUPEŇ
JEDINEJ KREATIVNOSTI JE ZÁKLAD
NY OBLIČENÝ V ŠIROKÝ ROZSAH
NÁJEDNOU STRATISTIČNÝ PRÁVNEJ
PODLEHA BEZPRÁVNÝM OBLIČENÝM
ZÁVÄZKOVÝM PRÁVNEJM KAPITÁLOM
OBLIČENÝM PRÁVNEJ

VYSLANÍ SKAŤANŤON KON OTVOŘENÍ MŇ
 DŮVĚRE OŠOŤ VYSTAVENÍ JASOŤ OČOŤ
 BEZ SVĚDĚNÍ MŇVŠNÍ OBRATŤ ZASADNÁ OŠOŤ
 BA JE NARŤ MŇVŠDŮVĚRA JE DAV PŇVŠNÁ OČOŤ
 PŇVŠNÁ Z DŇV MŇVŠNÍ K PŇVŠNÍ INTERFERENČNÍ
 OČOŤ MŇVŠNÍ K PŇVŠNÍ K MŇVŠNÍ
 PŇVŠNÍ MŇVŠNÍ K MŇVŠNÍ K MŇVŠNÍ
 ALI K PŇVŠNÍ K MŇVŠNÍ K MŇVŠNÍ
 KŇVŠNÍ

JE TO TAKY KONEČNÝ NÁSTAV
PROČASOVÁNÍ HLAVNÍHO
PŘEDPISU O DÍKOVÉ NA SPRÁVU
PŘÍSTAVBY ŽELEZNIC. TATO HLAVNÍ
NA VÝSTUPNÍ, ALE PŘEDPIS O DÍKOVÉ
DÍKOVÉ DÍKOVÉ NA VÝSTUPNÍ
HLAVNÍ KONEČNÝ DÍKOVÉ.

JSE DOŠLOH O REVOLUCI V ZEMĚDĚLSTVÍ
BOH NA ZACHRANU NEJEN PRÁVE
VÍRY, ALE DOŠLOH
CELEHO LIDSTVA

[illegible]

VLÁČNE AŽBY PRÁVE TONKÁČI POUŽÍVATELŤ, ALE : RUSOVIA A SŤATKY SŤATKY





Dada, 2024, 106 × 101 cm



Stoupání, 2022, 114 × 120 cm

OPTIMISMUS NA SKLONKU EPOCHY



INTARZIE FRAGMENTU LEBKY HITLERA DO LEBKY STALINA

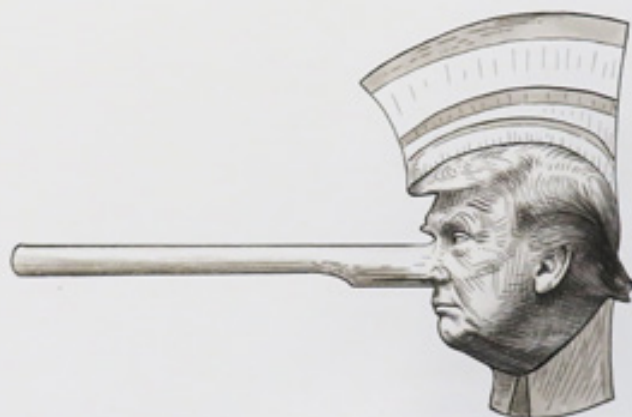
FRAGMENT LEBKY HITLERA BYL ZÍŠKÁN Z MOSKEVSKÉHO ARCHIVU FSB



LEBKA STALINA BYLA MU VYŇATA Z JEHO OSTATKŮ POCHOVANÝCH NA NEKROPOLI U KREMELSKÉ ZDI.



DLOUHÝ NOS TRUMPA SLOUŽÍCÍ JAKO TOPŮRKO SEKRY.

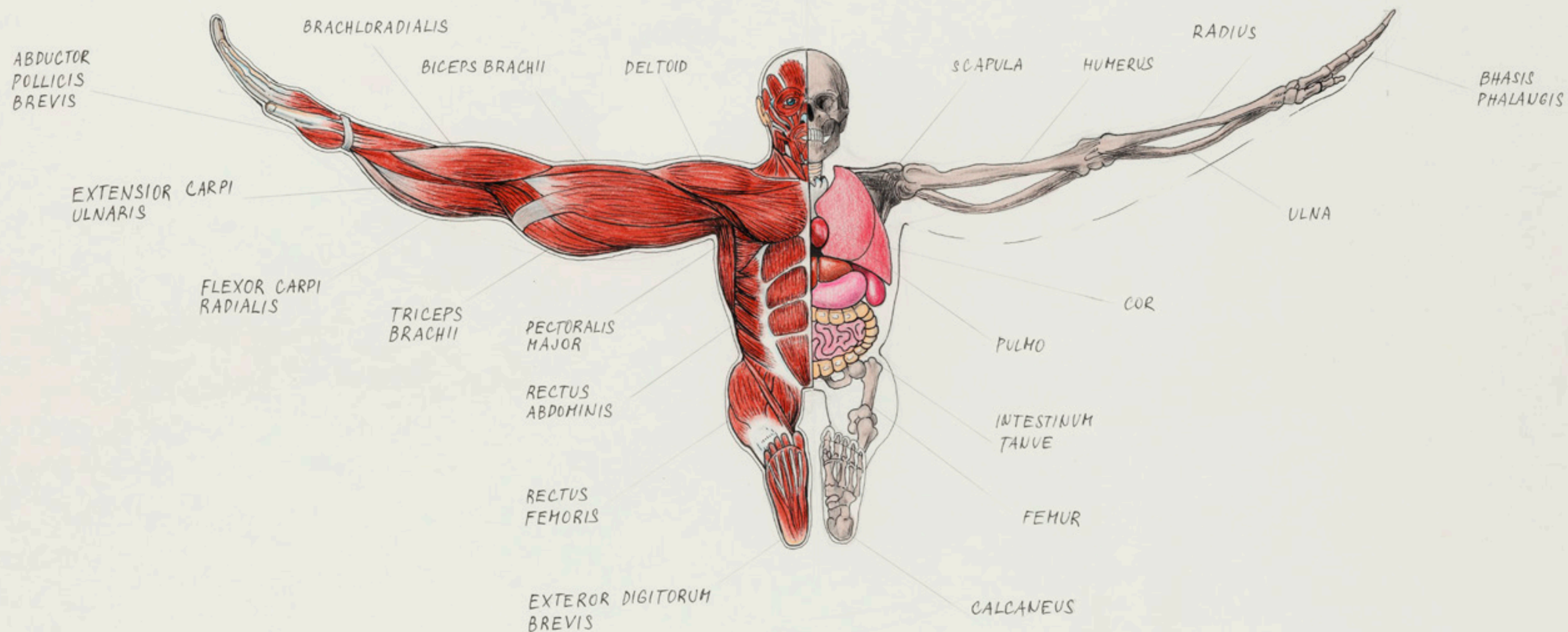


PORTRÉT MAA PODLE OBRAZU DORIANA GRAYE

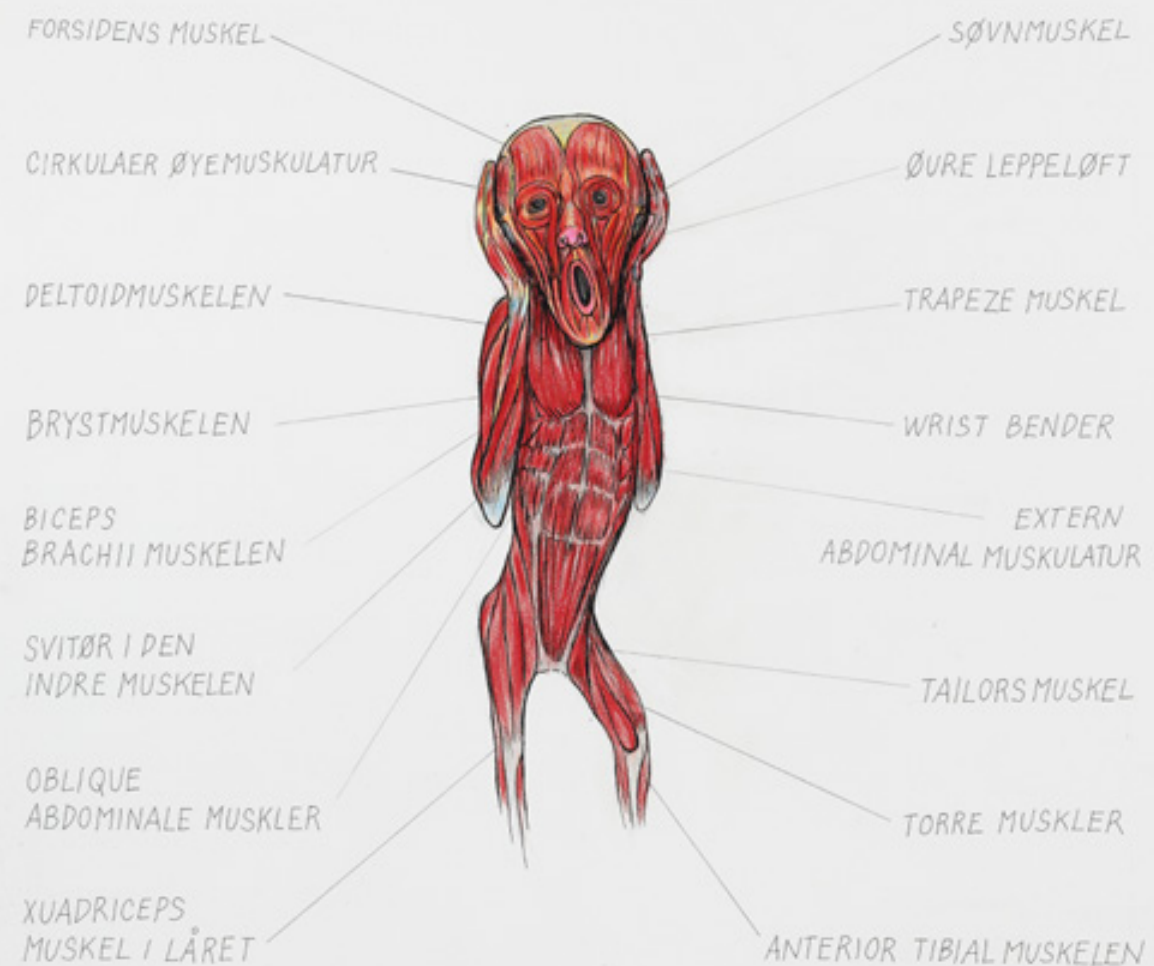




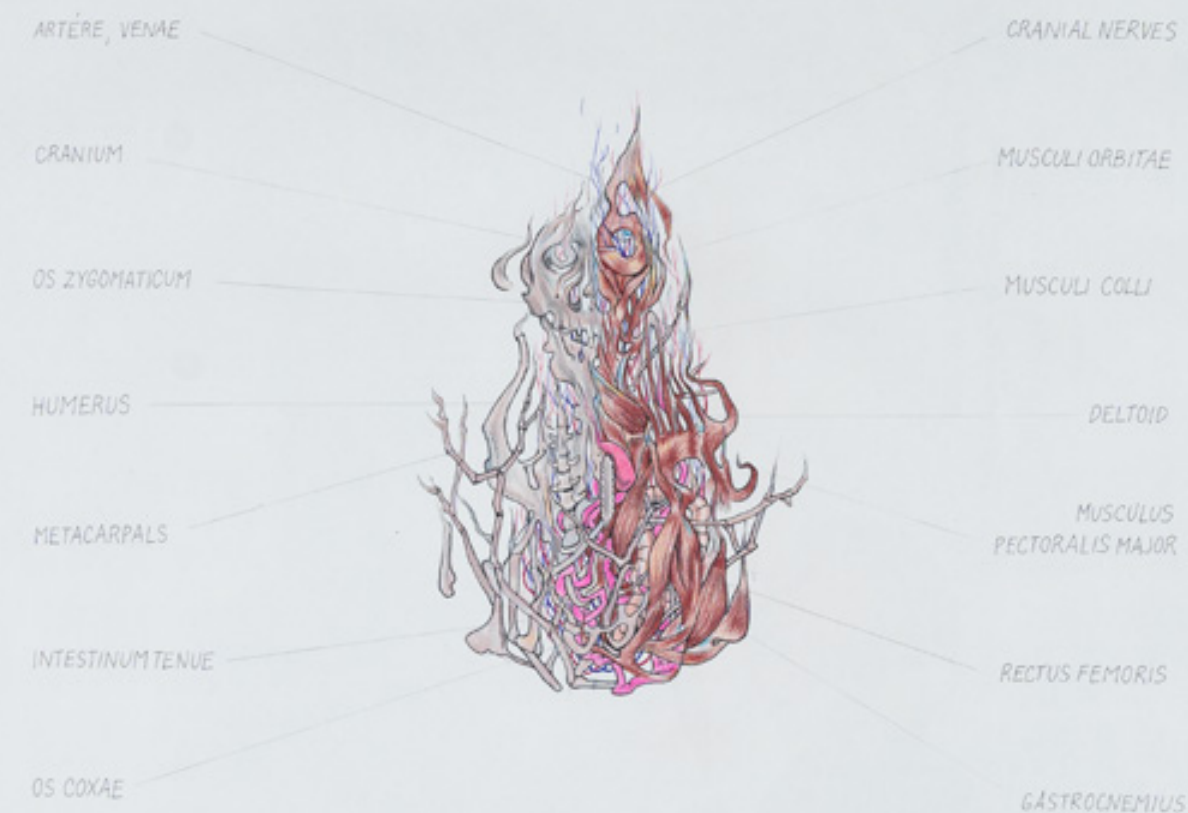
ANATOMICKÁ STUDIE DUCHA SVATEHO



ANATOMICKÁ STUDIE VÝKŘIKU PODLE EDUARDA MUNCHA



ANATOMICKÁ STUDIE BOHA V PODOBĚ HOŘÍCÍHO KEŘE



BŮH SE MOJŽÍŠOVI ZJEVIL V OHNIVÉM KEŘI
NA HOŘE DŘEV A SDĚLIL MU SVÉ JMÉNO (JHWH)

E. Munch 1929

Umělec – džin hybridního světa

„Svět není pevným kontinentem faktů, na němž se tu a tam rozprostírá pár jezer nejistot, nýbrž rozlehlým oceánem nejistot, v němž se tu a tam objevuje pár ostrůvků ucelených a ustálených forem.“

—Bruno Latour (Latour, 2025, s. 245)

Umění je nekonečný souboj formy a obsahu. Neexistuje přitom žádná preferovaná forma, ani preferovaný obsah, ani preferovaný způsob propojení či preferovaná konfigurace vztahu. Dokonce ani pevné oddělení obsahu od jeho formy. Prostupuje se všechno navzájem, jde o rozdělování a zároveň pružné či plastické splývání obojího. Zatímco starší umění ještě naplňovalo představu jakési mimetické reprezentace světa, odvozené od přesného kopírování a přetváření originálu, moderní umění se nápodoby zbavuje a v boji obsahu a formy mizí v neomezeném prostoru imaginace. Prezентuje, než aby představovalo, jakkoli se představování nedokáže úplně zbavit, a tak často nabízí jakousi reprezentativní dvojakost, roztržení reprezentace (split representation, dva a více v jednom). Představuje se nepředstavitelné, dokonce nepředstavitelnost sama, tedy proces, v němž se představování vymazává jakožto preferovaná platforma umění. Imaginace se děje, do imaginativního se propadáme, nebo neexistuje vůbec.

Aktuální umění dokáže spojovat nespojitelné podobně, jak se to děje v Páristánu, v říši džinů, kterou tak kouzelně popisuje Salman Rushdie ve svém románu Dva roky, osm měsíců a osmadvacet nocí jako horní Čarovnou říši, v níž se mažou všechna pozemská pravidla, mizí protiklady a omezují se přírodní zákony. Tak jako je džin hybridním stvořením propojujícím nadzemské a pozemské bytí, dokážou i umělečtí džinové tvořivě hybridizovat svět, který se nám obvykle zdá být poměrně přehledně rozdělen. Moderní svět, ve kterém snad stále ještě žijeme, ostatně – jak si vyprávíme ve školách – vyrůstá z této oddělující exaktně vymezitelné přehlednosti. Ve své slavné knize *Nikdy jsme*

nebyli moderní to velmi přesně popisuje francouzský myslitel a teoretik vědy Bruno Latour. Moderní svět se odkazuje k přesnému vědeckému poznávání. Kompetence se v něm postupně rozdělují mezi přírodní a sociální vědy, přičemž jedny jsou odborníky na inertní, neměnné zákony předmětů a druhé na pohyblivé, přesto však obecně fixovatelné zákonitosti společenské organizace moci. Moderní věda dělá vše pro to, aby pročišťováním svých myšlenek a pojmů zpřehledňovala pevné rozdíly mezi oběma říšeními poznání, nemůže tedy přijmout jejich propojování, protože by to zbouralo základy moderního světa. Žijeme tak v trvalém paradoxu, jak píše Latour: „...zakládací listina modernity umožňuje expandující proliferaci hybridů všeho druhu, jejichž existenci, jejichž opravdovou možnost ale sama struktura moderního poznání odmítá“ (Latour, 1993, s. 35). Přičemž navazuje na o něco dříve myšlené: „Jestliže uvažujeme o hybridech, nakládáme pouze se smíšeninami přírody a kultury; když ale uvažujeme o (vědecky dominantní) práci pročišťování pojmů a konceptů, jsme konfrontováni s totálním oddělením přírody a kultury“ (Latour, 1993, s. 31).

Životní zkušenost přitom ukazuje, že čisté oddělení přírodního a kulturního fakticky nikde neexistuje, v takovém světě zkrátka nikdy nežijeme, tvrdí Latour. Náš primární svět je směsí či hybridním propojením obojího, každé konkrétno, jak naznačuje etymologie, je nějaká srostlina (třeba pojmu, ideje a hmoty), což vidíme například na dopadech politiky na přírodní zdroje, případně i na příkladu klimatické změny, na pandemické krizi nebo na životě v digitálním světě a jeho vlivech na fyzický pobyt ve světě. Hranice je tu vlastně fiktivní, protože je oboustranně prostupná. Latour oznamuje primárnost hybridního, zprostředkovaného, srostlého světa. „Všechno se děje uprostřed, vše probíhá mezi dvěma konci (např. příroda/kultura), vše probíhá skrze mediaci, zprostředkování, skrze překlad a síť, ale tento prostor neexistuje, nemá žádné místo. Je to ono nemyšlené, je to nevědomí moderních lidí“ (Latour, 1993, s. 38).

Právě do tohoto prostoru hybridní mediace vstupuje umění, rodí se v tomto „mezi“. A to zcela samozřejmě, protože v živlu imaginace od počátku odmítá moderní rozdělení světa, kterému se stále přisuzují descartovské kořeny, jakkoliv sám Descartes měl o ostré oddělující hraně mezi přírodním a kulturním, fyzickým a duševním své pochybnosti. Umělec Jiří Černický je v tomto světě hybridů, který u něho někdy dělá dojem prostupování vycházejícího z východní filosofické tradice, kde se suplementují struktury jin/jang, jako doma. V prolínání zdánlivě nesourodého – jako například na mapě světa propojeného žilním systémem světové krve – nabízí Černický novou živou logiku, která není pouze kombinací různorodých protikladných prvků, nýbrž něčím skutečně novým, jež jde daleko za pouhou změnu perspektivy patrnou v názvu aktuální výstavy Západ Země ze Slunce.

Anorganika Země, zachycená na kartografickém obraze, dostává na „žilním obraze světa“ organickou náplň, která přitom zcela odpovídá síťovému fungování současného světa. Lze to například vidět na zcela aktuální iránské válečné krizi v Hormuzském průlivu, který zažívá svou zástavu, svoji mrtvici, svůj infarkt s ničivými dopady na zbytek žilami propojeného globálního světa. Stačí jeden vmetek, tak jako jinde mávnutí motýlích křídel, a katastrofa má kaskádový efekt. Extrémní rozdíl lokální/globální i tady hraje latourovskou hybridní hru tolik podobnou například Černického nerealizovanému návrhu Ducha svatého, vyobrazeného ve stylu mystiky Williama Blakea jako mohutného svalnatého muže z masa a kostí. Síla Ducha pod závojem je onou mocí džina z Páristánu, který dokáže propojit duchovní princip s hrubou silou svalů. Duch svatý, vybaven kulturní koutkou mohutností Arnolda Schwarzeneggera, snadno překračuje hranici mezi fyzickým a inteligibilním, a jeho nepředstavitelná moc získává snadno vnímatelnou dimenzi.

Nemyšlené v nevědomí moderních lidí, o němž v psaní o hybridní realitě mluví Bruno Latour, se v Černického imaginativním světě naplňuje konkrétními vizemi. Hybridizace se přece, jak víme z každodennosti, týká i idejí, přičemž je vždy na stráži ideová policie hlídající správný výklad – pojmu, víry, politické ideologie, uměleckého žánru. Báječným, až vzorovým konceptuálním hybridem je katolický automat na vykonávání eutanazie. Opět: spojení nesourodých extrémních pozic katolické víry v dar života a humanistické touhy ulehčit ze soucitu krajní nesnesitelné bolesti medicínským vypnutím organismu nabírá sofistikovanou (vědeckou) podobu harmonizujícího stroje. Dvě

neslučitelné dogmatiky života nábožské/lidské spojují síly, a plní obě funkce (duchovní i tělesnou) zároveň. Blasfémie i prožitek víry a životní řešení v jednom.

Samostatnou částí hybridních modelů Jiřího Černického jsou návrhy na monumentální sochy lidských velikanů. Nejde jen o postmoderní hru s měřítky, jejichž posouvání mění perspektivy a interpretace, tak jako když Damien Hirst v Rudolfinu vystaví ohromný popelník plný nedopalků, popela a krabiček od cigaret¹ nebo právě Jiří Černický zvětší na stejném místě skateboard². Černického hybridizace jde v tomto případě mnohem dál, totiž k měřítku nelidského v lidském. Výtvor lidský se poměřuje s tvorbou Přírody (či Boha, neboť tu platí Spinozovo Deus sive Natura), a otevírá tak kulturní otázku přiměřenosti a také výkladu ***hybris*** v řeckém smyslu lidské zpupnosti vůči zákonům společnosti a přírody, tedy i bohů. Je tomu tak například v jeho utopicko-destruktivním návrhu na monumentální 300 metrů vysoký memoriál Putina (***Putinka***), umístěný na pobřeží Krymu nedaleko Sevastopolu, hrozící celému světu destrukci a ovládnutím, a přitom vyrábějící elektrickou energii prostřednictvím gigantické větrné turbíny. Zpupné přehánění, přetažení snesitelné, únosné míry neboli bytostná nadmíra má vždy také svůj humorný rozměr, se kterým si umělec-džin do sytosti pohrává a všelijak ho variuje.

Latour o mediaci či procesu hybridizace píše jako o prostoru, v němž se sice odehrává vše podstatné a důležité, ale je to prostor, který neexistuje – „nemá žádné místo“. V západní tradici se toto „místo – ne-místo“ nazývá řecky ***u-topos***. Jedna z možných etymologických cest dokonce mluví o eu-topos, tedy dobrém místě. „Ne-místo“ je dobrým místem, protože na něm mohou vznikat vize či stavby, kterých bychom se v realitě báli a nedokázali si je představit. Ne-místo nemá hranice na žádnou stranu, dokonce ani v čase, natožpak v čase dějinném. Utopie nejsou potom jen vábivou bludičkou lidstva, za níž se nevyplácí chodit, jsou i pozitivním vodítkem, které dokáže transformovat celé společnosti a civilizace. Bez utopických vizí by se lidské světy nikam nehýbaly. Utopie v tomto latourovském smyslu je funkčním srdcem světa.

Žijeme však zároveň v době „vyčerpání utopických energií“, jak už v osmdesátých letech minulého století nejen v reakci na postmoderní situaci „konce velkých vyprávění“ napsal nedávno zesnulý filosof a sociolog Jürgen Habermas.³ Legenda Frankfurtské školy Institutu pro sociální výzkum popisovala západní svět jako prostor unavený blahobytným sociálním státem, který už nemá sílu na to, aby efektivně živil naděje všech na emancipaci či osvobození osobních i skupinových možností. Přesto uvolněné ne-místo po pádu komunistických režimů rychle zaplnilo další velké vyprávění o definitivním vítězství liberální demokracie, rámované heslem Konce dějin, i když krize této utopické představy už dávno běžela a dnes dobíhá nás všechny. Po roce 1989 se tak i v Česku budovalo něco, co se dávno hroutilo do sebe. Dnes tuto vyhořelou, přinejmenším stále vyhasínající utopickou energii nahrazuje reaktivní síla osvobození sociální bezohlednosti a také technologický optimismus, který byl ve 20. století spojujícím prvkem západní a východní části evropské civilizace, jež nakonec spojovalo mnohem víc, než se nám dnes může zdát (proto filosof Jan Patočka už v padesátých letech 20. století hovořil o společné ideji ***Nadcivilizace***⁴, technického ujařmení lidské existence, jedno přitom, zda kapitalistické, či socialistické; odtud pozdější teorie konvergence obou systémů). Rovněž dnešní digiutopie je v postavách vlivných bohatých lidí, jako je šéf společnosti Palantir Peter Thiel⁵, hnána vizí nesmrtnosti a překonání omezující lidské konstituce směrem k vesmírným, nadlidským bytostem. Umělá inteligence nabízí cestu k nové organizaci moci ve společnosti do podoby programovaného planetárního lidského mraveniště, v němž jedinec slouží snadněji novému řádu vyvolených. A tak je i liberální demokracie najednou pro Thiela a další digibarony Antikristem a její zastánci a věční hledači napojení na vyčerpanou utopickou energii kacíři nového přicházejícího náboženství technosvěta. Hlupáci, kteří nepochopili, že svět poběží po jiných cestách než doposud.

Umělecká mediace, kterou jsme výše s odkazem na pronikavé myšlení Bruna Latoura nazvali možná trochu drze hybridizací, samozřejmě pracuje i s utopickými vrstvami sociální imaginace. U Jiřího Černického je konstrukce nových utopických světů dokonce velmi mocná vrstva, tak jako jeho sklon k umění chápanému coby avantgarda společnosti, neboť si na rozdíl od většiny dovoluje luxus konstrukce ve společenském snění. Malá sociální představivost ostatně bývá často uváděna jako jedna z příčin dnešní

^[1] Dílo Neopolis britského umělce Damiena Hirsta bylo vytvořeno v roce 2005. V roce 2009 bylo vystaveno v rámci autorovy rozsáhlé přehlídky nazvané Life, Death and Love, kterou kurátorsky připravili Gunnar B. Kvaran a Petr Nedoma v Galerii Rudolfinum v Praze. Více o této výstavě https://www.galerierudolfinum.cz/cs/vystavy/archiv-vystav/damien-hirst-zivot-smrt-a-laska/

^[2] Dílo Jiřího Černického nazvané Božský skate bylo vytvořeno v roce 2016 a poprvé prezentováno na jeho rozsáhlé autorské přehlídce Divoký sny v Galerii Rudolfinum v Praze v témtéž roce, kterou kurátorsky připravil David Korecký. Více o této výstavě https://www.galerierudolfinum.cz/cs/vystavy/archiv-vystav/jiri-cernicky-divoky-sny/

^[3] Více k této problematice viz HABERMAS, J. Diskursivní teorie liberální demokracie. Praha: Karolinum, 2018. ISBN 978-80-246-3826-3.

^[4] Této problematice se Jan Patočka (1907–1977) věnoval v původně nepublikovaném textu nazvaném Nadcivilizace a její vnitřní konflikt, který formuloval na počátku padesátých let minulého století. Viz PATOČKA, J. Nadcivilizace a její vnitřní konflikt. In: PATOČKA, J. Sebrané spisy Jana Patočky, Svazek I: Pěče o duši I. Praha: Oikoymenh, 1996, s. 243–303. ISBN 80-86005-24-0.

^[5] Peter Andreas Thiel (narozen 1967) je americký podnikatel, investor, filantrop a politický aktivista německého původu. Podílel se na založení společností PayPal, Clarium Capital a Founders Fund. Spoluzaložil a řídí společnost Palantir Technologies, která se zabývá analýzami velkých dat. Jedná se o rozporuplnou osobnost. Je homosexuál a podporuje převážně konzervativní organizace zabývající se právy homosexuálů. Sám sebe označuje za konzervativního libertariána, ale hlásí se k podpoře konzervativismu a kritice liberálních ekonomických postojů k volnému obchodu a technologiím.

sociální a politické krize, tady se tedy ocitáme na opačném konci škály. Utopie sociální rovnosti se do dnešních dnů vyčerpávala růstem sociální nerovnosti, rostoucí propastí mezi ultrabohatými, kteří dnes vládnou takřka jako feudálové, a zbytkem světa. Umění jakožto přirozená hybridizace tohoto rozpolceného světa dokáže zoufalé a nezastavitelné rozpojování reality překonávat. A vytvářet a udržovat tak něco jako univerzum, jakkoliv může být jenom zdánlivým a velmi provizorním zaplněním centrálního ne-místa. Není to však nějaká nezávazná umělecká hra, žádné novodobé odpoutané dada. Slovo ***hra*** je tu třeba brát vážně v celé její ontologické a sociální síle, jak ji známe například z Finkovy knihy ***Hra jako symbol světa*** nebo z Huizingova veledíla *Homo ludens*. Pozdně moderní hybridizační umělecká hra, jak ukazuje i dílo Jiřího Černického, má především epistemologický efekt. Mění nastavení smyslů a práci „lidského“ mozku. Překresluje pole vnímání a rozšiřuje tak možnosti představitelného, ale preformátovává i způsoby vidění a nástroje pojmové konstrukce, které díky ironickému náboji získávají větší živost, aniž by ztrácely nárok na jakousi trvající univerzalitu výpovědi. Celkovost, která hraje hru s prasklinou v sobě, „dekonstruuující se totalita“, kterou však nelze uzavřít, neboť spolu s vnější realitou neustále imploduje dovnitř, jak doufáme, do bezedného světa umění.

Taková hybridizace utopického ne-místa tedy zachovává možnost dotýkat se smyslu, který v našem běžném předmětném nakládání se světem tak snadno uniká a nekonečně se odkládá, takže se dostavuje zklamání, frustrace a prázdnota. Jak naznačuje francouzský myslitel Jean-Luc Nancy, takto chápané umění „osmyslování“ se „dotýká reálna, protože jeho prezentace smyslově-inteligibilních forem vyprošťuje smysl z významů a takto vyprošťuje od významů i svět a vystavuje nás „momentu světa jako takového, bytí světa světem“ (Nancy, 2022, s. 73). Umění, které se vlastně od počátku pohybuje v hybridním tvůrčím sporu formy a obsahu, přitahuje i diváky pozdní doby právě proto, že umožňuje prožít tento nečekaný dotek bytostné celkovosti (ve fyzickém i v přeneseném duševním, ale nakonec i v duchovním smyslu).

Umělec jako džin z Páristánu zprostředkovává něco, co nemá žádnou podstatu či esenci, co ale překrývá rozdělené dimenze lidské existence jako tajemný kouzelný závoj, díky němuž dokážeme najednou být občany dvou různých světů, aniž bychom naráželi na omezení jejich hranic. Právě to se ale nakonec jeví jako základní lidská situace, condition humaine, na níž musíme pečlivě pracovat. „Tím, že budeme s to rozvíjet obě dimenze najednou (příroda/kultura, člověk/ne-člověk), budeme schopni také zaměřit a rozlišit hybridy, dát jim místo, jméno, domov, filosofii, ontologii a, jak doufám, také novou zakládající dohodu“ (Latour, 1993, s. 52), píše o našem pozdně moderním hybridním světě Bruno Latour. I proto je tu také umělec-džin, kdo všechny obezřetně varuje před nebezpečnou snahou proměnit starou ambici Pána a Vládce světa a konečně se stát naplno ideologicky vzorovými moderními lidmi.

Nakonec tedy vcelku zajímavé a nečekané zjištění – Umění je asi nejlepší a možná i jediná skutečná sebeobrana moderního člověka před sebou samým…

Petr Fischer (narozen 1969 v Jablonci nad Nisou, žije a pracuje v Praze) je český publicista, filosof a scénárista. Píše filmové, literární i výtvarné kritiky a kulturní eseje, politické, společenské i ekonomické komentáře. Zajímá ho prolínání kultury a politiky. Studoval učitelství na Pedagogické fakultě Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem a filosofii na Filosofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze, kde v roce 2000 studium zakončil obhajobou diplomové práce na téma *Na cestě (z) metafyziky: Heidegger a Derrida*. Pracoval v deníku Lidové noviny, kde se v roce 2001 stal hlavním komentátorem. Od roku 2003 působil v české redakci BBC. Tři roky byl vedoucím kulturní rubriky deníku Hospodářské noviny. Dva roky řídil kulturní stanici Český rozhlas Vltava, předtím vedl kulturní redakci České televize. Na ČT Art měl i vlastní kulturní talk show *Konfrontace Petra Fischera*, s Josefinou Formanovou pro tuto stanici rovněž připravoval filosofický podcast *Myslí a žij*. V současnosti je šéfredaktorem časopisu Přítomnost.

Petr Fischer se podílel na scénářích dokumentárních filmů *Papírový atentát a Drnovické catenaccio aneb Cesta do pravěku ekonomické transformace*. Je autorem knihy *Veřejné osvětlení: postmoderní etika, postmoderní politika*, kterou v roce 2008 vydalo Sociologické nakladatelství SLON v Praze. V nakladatelství Novela Bohemica vydal soubory esejů *Byla tohle krize? Proč některá letadla nejsou vidět* (2020) a *Pravda a lež dokumentu: Eseje o filmu, který prý neumí lhát* (2024). V roce 2022 v tomtéž nakladatelství vyšla publikace *Všichni umřete: Hovory ze Slavie*, která je knižním rozhovorem Petra Fischera s významným českým filosofem Miroslavem Petříčkem.

Petr Fischer za svoji novinářskou činnost v roce 2012 obdržel prestižní Cenu Ferdinanda Peroutky. V roce 2010 získal Cenu Rudolfa Medka udělovanou za význačnou badatelskou a kulturní práci v oblasti střední a východní Evropy.

Seznam literatury

FINK, E. *Spiel als Weltsymbol*. Stuttgart: Verlag Kohlhammer, 1960. (Česky In: FINK, E. *Hra jako symbol světa*. Praha: Československý spisovatel, 1993. ISBN 80-202-0410-5.)

HUIZINGA, J. *Homo ludens. A study of the play element in culture*. Leiden: Leiden University, 1938. (Česky In: HUIZINGA, J. *Homo ludens. O původu kultury ve hře*. Praha: Dauphin, 2000. ISBN 80-7272-020-1.)

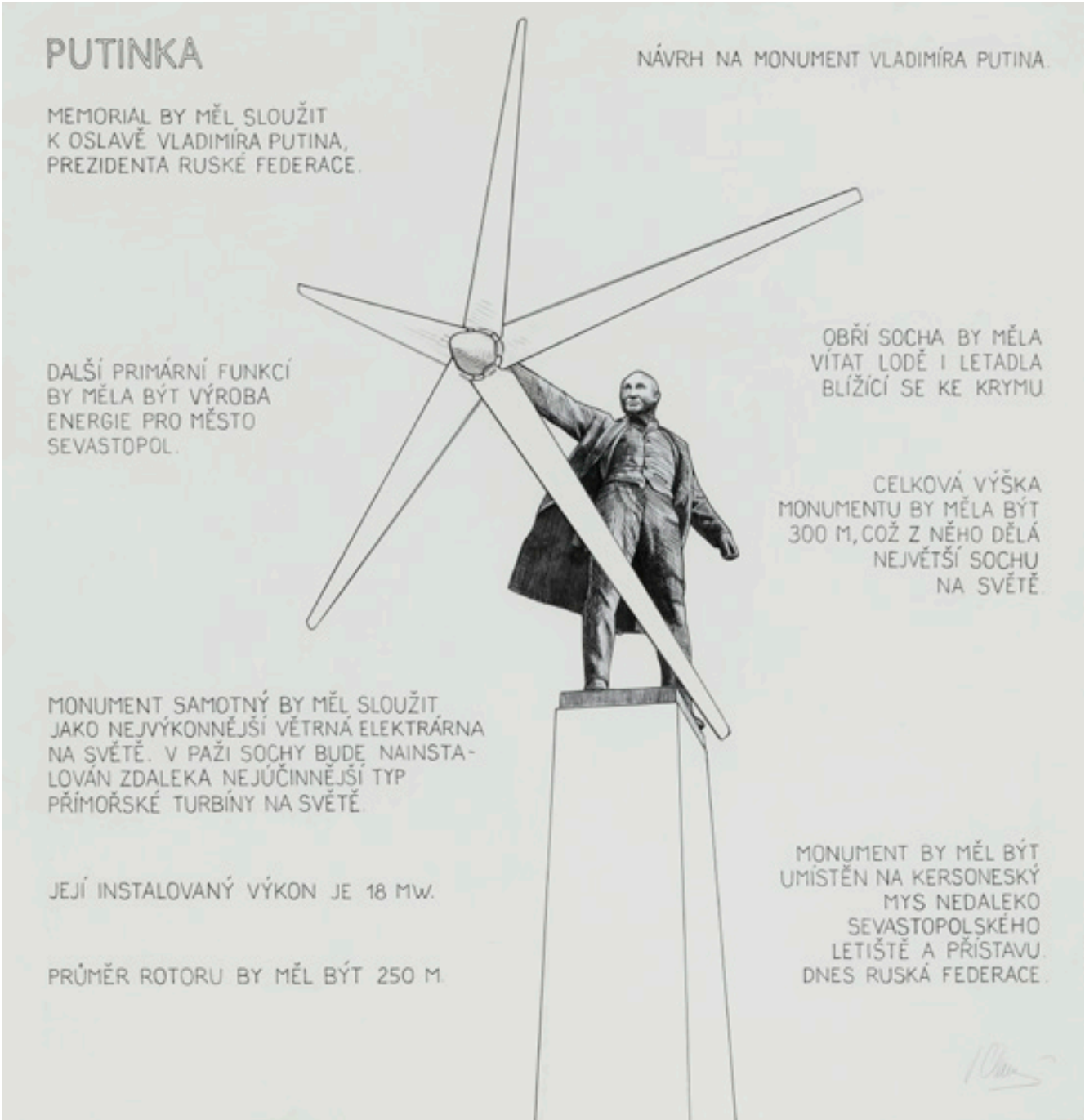
LATOUR, B. *We have never been modern. Cambridge*: Harvard University Press, 1993. ISBN 0-674-94839-4. (Do češtiny citace přeložil autor textu Petr Fischer.)

LATOUR, B. *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford: Oxford University Press, 2005. ISBN 978-0-19-925604-4. (Do češtiny citaci přeložil autor textu Petr Fischer.)

NANCY, J. *The Muses*. Stanford: Stanford University Press, 1996. ISBN 0-8047-2781-3. (Česky In: JAMES, I. *Nová francouzská filosofie*. Praha: Karolinum. 2022. ISBN 978-80-246-5166-8.)

RUSHDIE, S. *Two Years Eight Months and Twenty-Eight Nights*. London: Jonathan Cape, 2015. ISBN 978-1-78470-185-7. (Česky In: RUSHDIE, S. *Dva roky, osm měsíců a osmadvacet nocí*. Praha: Paseka, 2016. ISBN 978-80-7432-716-2.)

PATOČKA, J. *Nadcivilizace a její vnitřní konflikt*. In: PATOČKA, J. *Sebrané spisy Jana Patočky, Svazek I: Péče o duši I*. Praha: Oikoymenh, 1996, s. 243-303. ISBN 80-86005-24-0.



The Artist – A Djinn (Genie) of the Hybrid World

“The world is not a solid continent of facts sprinkled by a few lakes of uncertainties, but a vast ocean of uncertainties speckled by a few islands of calibrated and stabilized forms.”

— Bruno Latour (Latour, 2025, p. 245)

Art unfolds as an endless struggle between form and content. Yet there is no preferred form, no preferred content, no preferred mode of connection, nor any preferred configuration of this relationship. Not even a strict separation of content from its form. Everything permeates one another; it is a matter of division and, at the same time, a flexible or malleable merging of both. While older art still fulfilled the idea of a kind of mimetic representation of the world derived from the precise copying and reworking of the original, modern art sheds such constraints and, in response to the struggle between content and form vanishes into the boundless space of the imagination. It presents rather than represents, though it cannot entirely rid itself of representation, and thus often offers a kind of representational duality, a split representation (two or more in one). The unimaginable is presented, the depiction of unimaginability itself – i. e., the process in which representation is erased as the preferred platform of art. Imagination occurs; we fall into the imaginative, or it does not exist at all.

In this sense, the realm of the imaginative can be likened to Paristan – the land of the djinn so enchantingly described by Salman Rushdie in his novel *Two Years, Eight Months and Twenty-Eight Nights* as the Upper Enchanted Realm. There, all earthly rules are erased, opposites vanish, the laws of nature are suspended – and the ununitable may

be united. Just as the djinn is a hybrid creature connecting the supernatural and the earthly, artistic djinns have the capacity to creatively hybridize a world that usually seems to us to fairly clearly divided. The modern world, which we hopefully still inhabit – after all, as we are taught in schools – grows out of this distinct, precisely delineable clarity. This theme is discussed with precision by the French thinker and science theorist Bruno Latour in his famous book *We Have Never Been Modern*. The modern world refers to precise scientific cognition. Competence within it is gradually divided between the natural and social sciences, with the former specializing in the inert, immutable laws of objects and the latter in the fluid, yet generally fixable laws of the social organisation of power. Through the means of refinement of its ideas and concepts, modern science does everything in its power to clarify the distinction between these two realms of knowledge; it cannot therefore accept their interconnection, as this would undermine the foundations of the modern world. We thus live in a constant paradox, as Latour writes: “...the modern Constitution allows the expanded proliferation of the hybrids whose existence, whose very possibility, it denies.” (B. Latour, 1993, p. 35). He expands on an idea he expressed previously: “If we consider hybrids, we are dealing only with mixtures of nature and culture; if we consider the work of purification, we confront a total separation between nature and culture.” (Latour, 1993, p. 31).

However, life experience shows that a clear separation between nature and culture is virtually non-existent; Latour argues that we simply do not live in such a world. Our primary world is a mixture or hybrid interconnection of both; every concrete entity, as etymology suggests, is a kind of hybrid (such as a concept, an idea, and matter). This can be evidenced, for example, by witnessing the impact of politics on natural resources, climate change, the pandemic crisis, or life in the digital world and its effects on our physical existence in the world. The concept of boundary here proves to be fictitious, because it is permeable on both sides. Latour proclaims the primacy of the hybrid, mediated, fused world. “Everything happens in the middle, everything passes between the two, everything happens by way of mediation, translation and networks, but this space does not exist, it has no place.” (Latour, 1993, p. 38).

Art enters precisely this space of hybrid mediation; it is born in such an “in-between.” And this is entirely natural, for in the realm of imagination, art has from the very beginning rejected the modern division of the world – a division still attributed to Cartesian roots, regardless of Descartes himself having his doubts about a sharp division line between the natural and the cultural, the physical and the spiritual. The artist Jiří Černický feels at ease in this world of hybrids, which in his work sometimes evokes an interpenetration of the Eastern yin/yang duality. In the intermingling of the seemingly disparate – such as in the example of a map of the world connected by a venous system of global blood – Černický offers a new, living logic that is not merely a combination of diverse, contradictory elements. Rather, he formulates something truly new that goes far beyond the mere shift in perspective, which is palpable in the title of his current exhibition, *Earthset from the Sun*.

The inorganic nature of the Earth, captured by the cartographic image, takes on an organic dimension in this “vein-like image of the world,” one that perfectly corresponds with the networked functioning of the modern world. This can be witnessed in the most current example of the Iranian war crisis in the Strait of Hormuz, which is experiencing its own standstill, its own stroke, its own heart attack, with devastating effects on the rest of the vein-connected global world. A single spark, the flutter of a butterfly’s wings, is enough for the catastrophe to have a cascading effect. The extreme dichotomy of local/global unravels here as in a Latourian hybrid game, much as in the example of Černický’s unrealised proposal of the Holy Spirit. He is depicted by the artist in the mystical style of William Blake as a robust muscly man of flesh and bone. The power of the Spirit beneath the veil is that of the djinn from Paristan, who is capable of uniting the spiritual principle with that of brute muscular force. The Holy Spirit, endowed with the bodybuilder’s bulk of Arnold Schwarzenegger, easily crosses the boundary between the physical and the intelligible, and his unimaginable power takes on an easily perceptible dimension.

The unthought in the unconscious of a modern people, which Bruno Latour discusses in his writings on hybrid reality, takes concrete form in Černický’s imaginative world. After all, as we know from everyday life, hybridisation can also be applied to ideas, with the ideological police always on guard to ensure the correct interpretation of a concept, belief, political ideology, or artistic genre. A marvellous, even exemplary conceptual hybrid is the Catholic machine for performing euthanasia. Once again: the combination of the disparate, extreme positions of the Catholic faith expressed towards the gift of life and the humanistic desire to alleviate extreme unbearable pain through the medical shutdown of the organism out of compassion takes on the sophisticated (scientific) form of a harmonising machine. Two incompatible dogmas of life - divine and human - join forces, fulfilling both functions (spiritual and physical) simultaneously. Blasphemy, an experience of faith and a life solution all in one.

An independently acting segment of Jiří Černický’s hybrid models consists of designs for monumental sculptures of historical figures. This is not merely a postmodern play with scale, where shifting proportions alter perspective and interpretation, as one could encounter in at the Rudolfinum, where Damien Hirst exhibited a monumental ashtray filled with cigarette butts, ash and cigarette packs,¹ or when Jiří Černický enlarged a skateboard and displayed the out-of-scale sculpture it in the same venue.² Černický’s hybridisation by far surpasses the aforementioned, namely in the discussion of scale of the inhuman within the human. Human creation is measured against the work of Nature (or God, for Spinoza’s *Deus sive Natura* applies here), thus raising the cultural question of proportionality and also the interpretation of *hybris* in the Greek sense of human arrogance toward the laws of society and nature—and thus equally toward that of the gods. This is the case, for example, in the artist’s utopian-destructive proposal for a monumental 300-meter-tall memorial to Putin (*Putinka*) located on the Crimean coast near Sevastopol, threatening the entire world with destruction and domination, yet generating electricity via a gigantic wind turbine. This defiant exaggeration, this pushing beyond the tolerable and the limits of the bearable - in essence, this excess - always has a humorous dimension as well, which the artist-djinn plays with to his heart’s content and varies in every possible way.

Latour writes of mediation or the process of hybridisation as a space in which everything essential and important takes place, yet it is a space that does not exist—“it has no place.” In the Western tradition, this “non-place” is called *u-topos* in Greek. One possible etymological interpretation even refers to eu-topos, meaning a good place. “Non-place” is a good place because it allows for the emergence of visions or structures that we would fear in reality and be unable to imagine. Non-place has no boundaries in any direction, not even in time, let alone in historical time. Utopias are therefore not merely an alluring mirage offered to humanity, one not worth pursuing; they are also a positive pathway capable of transforming entire societies and civilizations. Without utopian visions, human worlds would not move forward. Utopia, in this Latourian sense, is the functional heart of the world.

At the same time, however, we live in an era of “utopian exhaustion,” as the late philosopher and sociologist Jürgen Habermas wrote back in the 1980s.³ This was not only in response to the postmodern situation of “the end of grand narratives.” The legendary leading figure of the Frankfurt School at the Institute for Social Research described the Western world as a space weary of the affluent welfare state, one that no longer has the strength to effectively sustain everyone’s hopes for the emancipation or liberation of individual or collective potential. Nevertheless, the non-place produced by the fall of the communist regimes was quickly filled by another grand narrative of the definitive victory of liberal democracy, framed by the slogan The End of History, even though the crisis of this utopian vision had long been underway and is now catching up with us all. After 1989, something was thus being built in the Czech Republic that had long since collapsed in on itself. Today, this burnt-out, or at least waning, utopian energy is being replaced by the reactive force of the liberation of social ruthlessness, as well as by technological optimism, which in the 20th century served as a unifying element between the Western and Eastern parts of European civilisation—a civilisation that ultimately had far more in

¹ The artwork *Necropolis* of the British artist Damien Hirst was created in 2005. In 2009 it was shown in the scope of the artist’s comprehensive exhibition titled *Life, Death and Love*, created by the curators Gunnar B. Kvaran and Petr Nedoma in the Gallery Rudolfinum in Prague. For more information on the exhibition: <https://www.galerierudolfinum.cz/en/exhibitions/past-exhibitions/damien-hirst-zivot-smrt-a-laska/>

² The artwork of Jiří Černický *The Heavenly Skate (Božský Skate)* was created in 2016 a first shown in the scope of the artist’s comprehensive exhibition *Wild Dreams (Divoký sny)* in the Galerie Rudolfinum in the same year, which was curated by David Korecký. For more information on the exhibition: <https://www.galerierudolfinum.cz/en/exhibitions/past-exhibitions/jiri-cernicky-divoky-sny/>

³ HABERMAS, J. *Diskursivní teorie liberální demokracie*. Praha: Karolinum, 2018. ISBN 978-80-246-3826-3.

⁴ This concept had first been introduced by the formerly unpublished text titled *Supercivilisation and Its Inner Conflict*, written in the 1950s. PATOČKA, J. *Nadcivilizace a její vnitřní konflikt*. In: PATOČKA, J. *Sebrané spisy Jana Patočky*, Svazek I: *Péče o duši I*. Praha: Oikoymenth, 1996, pp. 243-303. ISBN 80-86005-24-0.

⁵ Peter Andreas Thiel (born 1967) is an American entrepreneur, investor, philanthropist and political activist of German descent. He is the co-founder of PayPal, Clarium Capital and the Founders Fund. He is equally the co-founder and chair of Palantir Technologies, a company specialising in big data analysis. He is a controversial figure; he is a homosexual and supports primarily conservative organisations focused on gay rights. He describes himself as liberal, but professes support for conservatism and criticism of liberal economic stances on free trade and technology.

common than it may seem to us today (which is why philosopher Jan Patočka, as early as in the 1950s spoke of the common idea of a Supercivilization, the technical enslavement of human existence, regardless of whether capitalist or socialist; hence his later theory discussing the convergence of both systems).⁴ Equally, today’s digital utopia is driven by wealthy influential figures such as Palantir CEO Peter Thiel, who are motivated by a vision of immortality and the transcendence of the limitations of the human condition toward becoming cosmic, superhuman beings.⁵ Artificial intelligence offers a path to a new organization of power in society, that can be likened to a programmed planetary human anthill in which the individual more readily serves the new order of the chosen few. Hence, for Thiel and other digital barons, liberal democracy is suddenly the Anti-christ, and its advocates, eternal seekers of a connection to exhausted utopian energy, are heretics of the new, emerging religion of the techno-world. Fools who have failed to understand that the world will follow diverse paths than those that came previously.

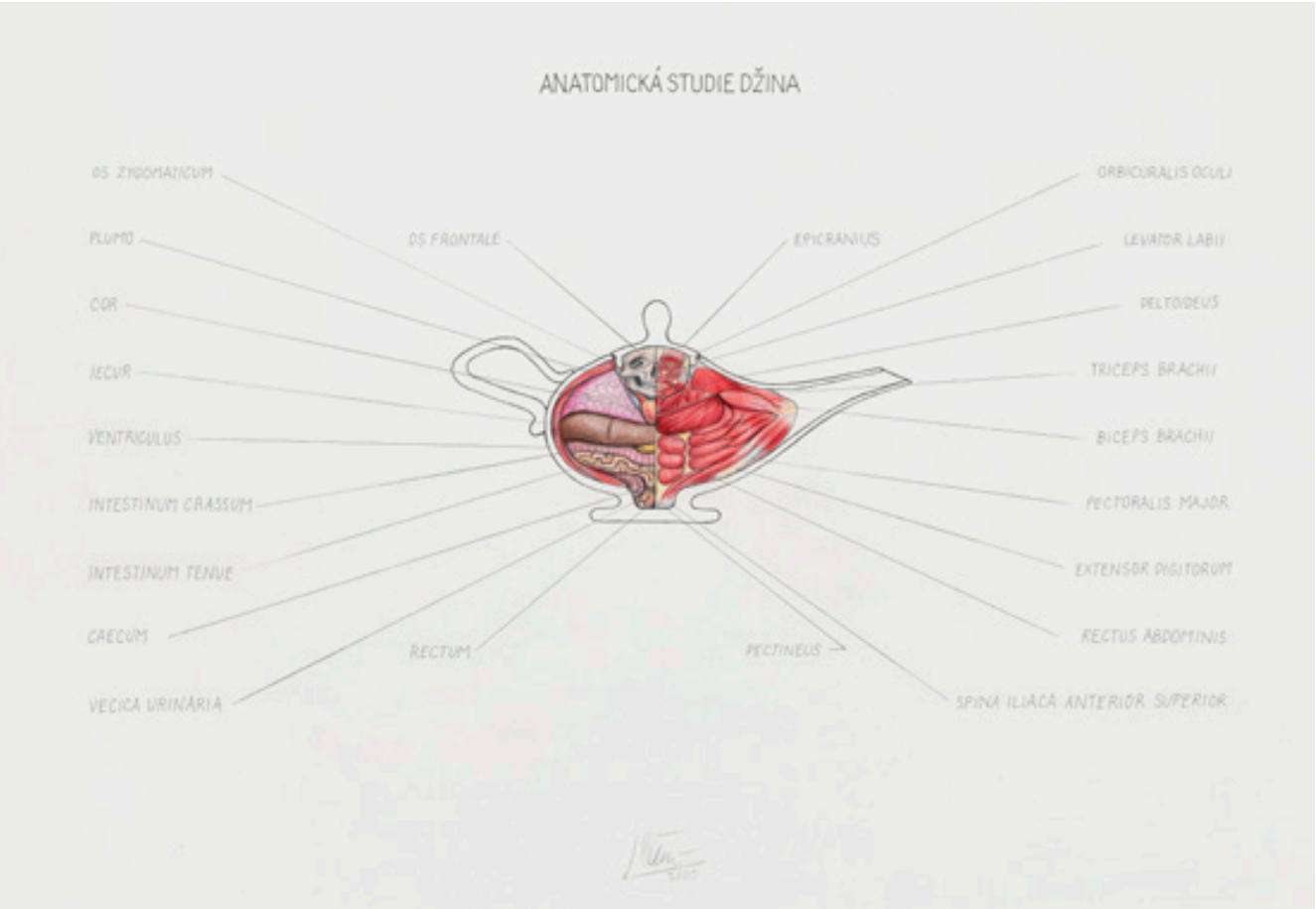
Artistic mediation—which we perhaps rather boldly termed hybridisation, drawing on Bruno Latour’s insightful thought, naturally engages with the utopian layers of social imagination. In Jiří Černický’s work, the construction of new utopian worlds is in fact a very powerful layer, as is his inclination toward art understood as the avant-garde of society, for unlike most, he allows himself the luxury of construction within social dreaming. The lack of social imagination, after all, is often cited as one of the causes of today’s social and political crisis. Here, we find ourselves at the opposite end of the spectrum. The utopia of social equality has been gradually eroded to this day by the growth of social inequality, by the widening gap between the ultra-rich who now rule in a manner bordering on feudalism and the rest of the world. Art, as a natural hybridisation of this divided world, is capable of overcoming the desperate and unstoppable fracturing of reality. It thus creates and maintains something like a universe, however much it may be only an illusory and very provisional filling of the central non-place. However, this is not some noncommittal artistic game, nor is it a modern, detached Dada. The word *game* must be taken seriously here in all its ontological and social force, as we know it, for example, from Fink’s book *Play As Symbol of the World* or from Huizinga’s masterpiece *Homo Ludens*. As Jiří Černický’s work demonstrates, late-modern hybrid artistic play has primarily an epistemological effect. It alters the calibration of the senses and the workings of the “human” brain. It redraws the field of perception, thereby expanding the possibilities of the imaginable, but it also reformats modes of seeing and the tools of conceptual construction. Therefore, thanks to its ironic charge, it gains greater vitality without losing its claim to a kind of enduring universality of expression. A totality that plays a game while at the same time being fractured within itself, a “deconstructing totality” that cannot, however, be closed off, for together with external reality it constantly implodes inward, as we hope, into the bottomless world of art.

Such a hybridisation of the utopian non-place thus preserves the possibility of touching upon a meaning that so easily eludes us in our everyday, an object-oriented engagement with the world and is endlessly deferred, leading to disappointment, frustration, and emptiness. As the French thinker Jean-Luc Nancy suggests, art understood as a way of “making sense” “touches the real, because its presentation of sensory-intelligible forms liberates meaning from signification and thus liberates the world from signification as well, exposing us to “the moment of the world as such, the world’s being a world” (Nancy, 2022, p. 73). Art, which has in fact been situated from the very beginning in a hybrid creative tension between form and content, attracts audiences of the late modern era precisely because it allows them to experience this unexpected touch of essential wholeness (in the physical as well as the figurative mental sense, but ultimately also in the spiritual).

The artist, like a djinn from Paristan, mediates something that has no substance or essence, yet which overlays the divided dimensions of human existence like a mysterious, magical veil. Thanks to this we are suddenly enabled to become citizens of two different worlds without encountering the limitations of their boundaries. Yet this is precisely what ultimately appears to be the fundamental human condition, the *condition humaine*, upon which we must work diligently. “By deploying both dimensions at once, we may be

able to accommodate the hybrids and give them a place, a name, a home, a philosophy, an ontology and, I hope, a new constitution,” (Latour, 1993, p. 52) writes Bruno Latour about our late-modern hybrid world. This is also why the artist-djinn is here, cautiously warning everyone against the dangerous endeavour of transforming the old ambition of the Lord and Master of the world and finally become fully ideologically exemplary modern people.

To conclude, then, with a rather interesting and unexpected finding - Art is perhaps the best and maybe even the only real self-defense modern man has against himself..



Petr Fischer

Petr Fischer (born in 1969 in Jablonec nad Nisou; lives and works in Prague) is a Czech journalist, philosopher, and screenwriter. He writes film, literary, and art reviews, as well as cultural essays and commentaries on politics, society, and economics. His research interests focus on the intersection of culture and politics. He studied education at the Faculty of Education at Jan Evangelista Purkyně University in Ústí nad Labem and philosophy at the Faculty of Arts, Charles University in Prague, where he completed his studies in 2000 with a thesis titled *On the Path (from) Metaphysics: Heidegger and Derrida*. He worked at the daily newspaper Lidové noviny, where he became chief commentator in 2001. From 2003, he worked in the Czech editorial department of the BBC. Over a period of three years, the author headed the section dedicated to culture at the daily newspaper Hospodářské noviny. For two years, he directed the culture-oriented broadcast Czech Radio Vltava. Prior to that, he led the cultural department at the Czech Television. On ČT Art, he equally hosted his own cultural talk show titled *Confrontations of Peter Fischer*, and, together with Josefina Formanová, produced the philosophical podcast *Think and Live* for the same platform. He is currently the editor-in-chief of the periodical Přítomnost.

Petr Fischer contributed to the screenplays for the documentary films *The Paper Assassination* and *Catenaccio a la Drnovice or Journey to the Beginning of the Time of Economic Transformation*. He is the author of the volume *Public Enlightenment: Post-modern ethics, Postmodern Politics* released in 2008 by the sociological publishing house SLON in Prague. He has equally written the essay collections *Was This a Crisis? Why Some Planes Are Invisible* (2020) and *The Truth and Lies of Documentary: Essays on a Film That Supposedly Cannot Lie* (2022) both released by the Novela Bohemica Publishing House. In 2022, the same publishing house issued the volume *You Will All Die: Conversations from The Slavia Café*, which constitutes of a collection of interviews conducted by Petr Fischer with the prominent Czech philosopher Miroslav Petříček.

In 2012, Petr Fischer received the prestigious Ferdinand Peroutka Award for his journalistic accomplishments. In 2010, he was awarded the Rudolf Medek Prize for outstanding research and cultural work in the region of Central and Eastern Europe.

Bibliography

FINK, E. *Spiel als Weltsymbol*. Stuttgart: Verlag Kohlhammer, 1960.

HUIZINGA, J. *Homo ludens. A study of the play element in culture*. Leiden: Leiden University, 1938.

LATOUR, B. *We have never been modern*. Cambridge: Harvard University Press, 1993. ISBN 0-674-94839-4.

LATOUR, B. *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford: Oxford University Press, 2005. ISBN 978-0-19-925604-4.

NANCY, J. *The Muses*. Stanford: Stanford University Press, 1996. ISBN 0-8047-2781-3.

RUSHDIE, S. *Two Years Eight Months and Twenty-Eight Nights*. London: Jonathan Cape, 2015. ISBN 978-1-78470-185-7.

PATOČKA, J. *Nadcivilizace a její vnitřní konflikt*. In: PATOČKA, J. *Sebrané spisy Jana Patočky, Svazek 1: Péče o duši I*. Praha: Oikoymenh, 1996, pp. 243-303. ISBN 80-86005-24-0.

Západ Země ze Slunce

*„Pouze hluboká pozornost zmírňuje ‚nestálost pohledu‘
a vytváří soustředěnost, jež je s to ‚spojit bloudící ruce přírody‘.
Bez této kontemplativní soustředěnosti bloudí pohled neklidně
sem a tam a není s to dospět k žádnému výrazu.
Umění je ale ‚nakládání s výrazem.‘“*

— Byung-Chul Han (Han, 2016, s. 23)

*„Jaká je rychlost radosti a jaká hrůzy?
Jak hluboko sahá dno osamění?
Jak daleko od člověka se šíří jeho soucit?
Ovládl jsem techniku měření neurčitých jevů.
Jsem žák Humboldta s minulostí mnoha vin.
Tak hledám ochranu před výčitkami –
snad mi pomůže při průzkumu – skafandr z neutrin.“*

— Jiří Černický – báseň Měřič ze sbírky
Mafián a Stromboli, 1988–1994 (Černický, 2020, s. 14)¹

Když jsme s Jiřím Černickým přemýšleli nad názvem výstavy připravované pro Galerii Lázně v Liberci, bylo jaksi samozřejmé, že využijeme titul některé z jeho kreseb. Právě jejich rozsáhlý cyklus jsme od samotného počátku uvažování o její koncepci vnímali jako pomyslný střed výstavní expozice. Z mnoha možností, které se nám nabízely, jsme nakonec zvolili subtilní abstrahovanou skicu, která svým charakterem přece jen vybočuje z hlavní linie autorových kreseb záměrně využívajících realistické, popisné či didaktické strategie. Pojmenování Západ Země ze Slunce, současně explicitně prezentované v rámci minimalistické kompozice skici, přesně vyjadřovalo ambivalenci vytvářející základní obsahový rámec chystané výstavy. Napínavé střety přítomné v jejím významovém poli

- 1 Sbírku básní *Mafián a Stromboli* vydal Jiří Černický ve spolupráci s nakladatelstvím TORST v Praze v roce 2020. Sbirka je výběrem básní, které Jiří Černický napsal na přelomu osmdesátých a devadesátých let 20. století. ČERNICKÝ, J. *Mafián a Stromboli*. Praha: Torst, 2020. **ISBN 978-80-7256-677-1**.
- 2 Artemis II byla druhá vesmírná mise NASA realizovaná v rámci programu Artemis. Start se uskutečnil 1. dubna 2026 a čtrnácti astronautů obletěl Měsíc a na Zemi se vrátila 11. dubna 2026. Během mise byly pořízeny fotografie odvrácené strany Měsíce včetně celé řady snímků dokumentujících západ Země nad jeho povrchem. Viz NASA (.gov). Artemis II. Lunar Flyby. Online, fotografie. [2026]. Dostupné z: <https://www.nasa.gov/gallery/lunar-flyby>. [cit. 11-05-2026].
- 3 *Les Voyages extraordinaires* (Podivuhodné cesty) je označení pro cyklus šedesáti dvou dobrodružných a vědeckofantastických románů a sedmi novel spisovatele Julese Verna (1828–1905), které v letech 1863 až 1919 vydal nakladatel Pierre-Jules Hetzel. Jednotlivé publikace byly bohatě vybaveny nejprve černobílými a později po roce 1890 barevnými rytinami, na kterých spolupracovala celá řada významných dobových ilustrátorů.

vyřůstají z autorovy schopnosti zapojovat do tvůrčího procesu alternativní způsoby myšlení, narušovat tradiční perspektivy, odstupovat od stereotypního vnímání reality, hledat nová zdánlivě utopická východiska, kombinovat exaktní a fiktivní metody výzkumu.

Velkým překvapením a zároveň také potvrzením relevance uměleckého uvažování Jiřího Černického se právě v souvislosti se zvoleným názvem výstavy staly fotografie zveřejněné jenom několik dnů po jejím zahájení. Jednalo se o snímky pořízené astronauty mise Artemis II², která překonala největší dosaženou vzdálenost člověka od naší planety, když obletěla Měsíc. Mohli jsme na nich spatřit dosud nepředstavitelné záběry Země zapadající za odvráceným měsíčním povrchem. Samozřejmě že takové výjevy lze chápat jako na hony vzdálené Černického futuristické koncepci sledování oběžnice Země pomalu se skrývající za energetickými explozemi vibrující hladinou Slunce. Nemožnost, absurdita či nedosažitelnost takového cíle však byla fotografiemi rozesílanými NASA do všech světových médií nenávratně zpochybněna.

Když jsem se na tyto záběry díval, vytanula mi na mysl řada momentů uprostřed rozhovorů s Jiřím Černickým, ve kterých se zcela nečekaně navzájem prolнула realita okolního světa s jeho expandujícími obrazy narušujícími hranice mezi možným a zamýšleným, plánovaným a dosažitelným, hmatatelným a nekonečným. Jeho posluchač – stejně jako divák na jeho výstavě – totiž permanentně čelí pocitu nejistoty, který pramení ze způsobu vyprávění používaným autorem pro komunikaci s okolím. Zdánlivě nepředstavitelné, neuskutečnitelné a nevyužitelné popisuje racionálním způsobem, opatřuje návody a technickými poznámkami, kvantifikuje a verifikuje v rámci systému, který vedle utopické hyperboly obsahuje také logiku funkce a prospěchu.

Zcela zásadní je v této souvislosti vztah Jiřího Černického k řeči a textu i role těchto vyjadřovacích struktur v jeho tvůrčích strategiích. Jazyk a vyprávění lze bezesporu chápat jako primární nástroje, které využívá k formulaci vizí a z nich vyrůstajících podmanivých obrazů. Kořeny takového přístupu k formování uměleckého díla můžeme samozřejmě spatřovat v konceptuálním uvažování pozdní avantgardy, která je jedním ze základních inspiračních zdrojů tohoto autora. Zároveň je ale zřejmé, že přistupuje k mímésis jako k prostředku, který nám dovoluje rozšířit naše porozumění skutečnosti, neboť v ricoeurovském smyslu (Ricoeur, 2000, 2002, 2007) prostřednictvím umělecké fikce nenabízí pouhé pasivní napodobování reality, nýbrž odkrývá nové možnosti a skryté významy okolního světa. Pozornému a do prostoru autorova díla vtaženému divákovi tak předkládá klubko zdánlivě nesourodých zápletek, aby je skrze empatický akt vyprávění uzlík po uzlíku rozmotával a v nových souvislostech spojoval do smysluplného celku.

Výstava Jiřího Černického v Galerii Lázně, připravená pro jedinečný podmanivý prostor podbazénové haly, nabízí nesoustavný přehled jeho novější tvorby, přičemž rozvíjí jeho dlouhodobě pěstované mimetické strategie metamorfózy času a reality na pozadí reálií každodennosti. Autor se soustředí na průzkum hranic systémů, které propojují experimentální procesy oscilující na pomezí uměleckých forem, vědeckých výzkumů a znepokojujících aktuálních společenských pohybů. Výstavní expozici sestavuje jako mozaiku, jejíž skladba kombinuje ornamentální zdobnost, purismus myšlenkového konceptuálního gesta, angažovanou figurativní popisnost i environmentální aktivismus. Zdánlivá výrazová nesourodost ovšem přesně vyjadřuje jeho chápání světa jako celku tvořeného protikladnými energiemi, ovládaného odlišnými zájmy, analyzovaného různými laboratořemi, interpretovaného rozdílnými filosofiemi, vyprávěného mnoha příběhy. Strategie průběžného skicování témat i jejich rafinovaného splétání do plastických celků se přitom odráží v akcentaci média kresby, které tvoří pomyslný střed expozice, přičemž dovoluje Jiřímu Černickému komponovat rytmus, intenzitu, naléhavost i atraktivitu vyprávění a zároveň se stává nepostradatelnou součástí aparátu, jehož prostřednictvím lze sledované uchopit a dále zprostředkovat.

Vztah autora ke kresbě vyrůstá jak z jeho pevné relace k jazyku, tak z jeho touhy objevovat – být výzkumníkem, který podává komplexní zprávu o svých experimentech a jejich výsledcích. Jiří Černický přitom zmiňuje vlastní fascinaci rozsáhlým souborem rytin či chromolitografií ilustrujících romány Julese Vernea, soustředěné v edici *Voyages extraordinaires*³ nakladatele Pierra-Julese Hetzela, která vycházela v letech 1863–1919. Tento obrazový materiál je výsledkem práce několika autorů a přirozeně

obsahuje různé tematické celky, přičemž pro Černického nabývá na důležitosti především tam, kde jednotlivé ilustrace vizualizují verneovské představy o výsledcích technologického pokroku či teprve tušených vědeckých objevech. Jenom těžko si totiž z dnešní perspektivy můžeme naplno uvědomit jejich dopad na tehdejší čtenáře i na rozvoj jejich imaginace spojené s výhledy do blízké či vzdálené, ale každopádně neznámé budoucnosti. Mohly sice být vnímány jako utopické a reálně nedosažitelné návrhy, zároveň však v době pozitivistické víry v možnosti rozvoje lidstva a technického pokroku intenzivně jitřily představivost ve spojení s překračováním dosud netušených horizontů vědění či limitů vycházejících z hranic lidské tělesnosti.

Takový způsob využití výtvarného uměleckého prostředku dovoluje Jiřímu Černickému vělenit do uměleckého procesu aspekty objevování, formulování výzkumných hypotéz i jejich záznamu, ale také skicovat společenské projevy a přidávat k nim kritické komentáře, využívat ironii a humor či karikaturu. Autor pro tyto účely upřednostňuje médium realistické, nezřídka esteticky nepříznakové projektové kresby, často opatřené nezbytným komentářem, který společně s názvem definuje myšlenkové či výzkumné pole sledovaného tématu. Kořeny využívání takového tvůrčího postupu sahají v jeho tvorbě již do druhé poloviny devadesátých let a naplno se projevily v souvislosti s výstavou *Divoký sny*⁴, kterou Černický v roce 2016 připravil pro Galeriei Rudolfinum. Celá řada realizací – často monumentálních instalací – prezentovaných v jejím rámci vycházela právě z kreseb postupně vznikajících přibližně od roku 1998, přičemž tyto studie tvořily konceptuální zázemí této přehlídky – jakéhosi průvodce uvádějícího diváky do myšlenkového pole autora i vzájemných vztahů mezi jednotlivými exponáty.

Pro objasnění způsobu práce s tímto specifickým estetickým aparátem i ve vztahu k novějším kresbám z let 2018–2025, které tvoří základ výstavy v Galeriei Lázně v Liberci, je důležité se zastavit u díla *Start Prounu* z roku 2014. Do kompozice této kresby autor vstupuje následujícím textem:

„Autorem myšlenky Prounu byl El Lissitzky. Pokoušel se přepracovat konvenční formy obrazu, sochy a architektury. „Prouny“ jsou přestupní stanice mezi materiálem a architekturou. Jako dynamická abstraktní jednotka mohou být použity jakýmkoli anonymním autorem. Mohou přecházet z obrazu na obraz, ale i kamkoli jinam. Tak může vznikat nový prostor o více rozměrech. Prouny jsou novou formou, schopnou vytvořit nový univerzální, organický prostor – realitu.

Navrhuji, aby byly Prouny vypouštěny na oběžnou dráhu z města Bajkonur původně známého jako Leninsk. Nachází se v Kazachstánu. Součástí města je kosmodrom, kde se prováděly a provádějí zkoušky balistických raket.

Proun by měl být funkčně vybaven stejným technologickým zařízením jako běžné ruské rakety, dopravující náklad ke stavbě orbitálních stanic, satelitů a jiných podobných objektů nacházejících se na oběžné dráze.

Navrhuji, aby byl první Proun věnován obětem kyjevského Majdanu. Jeho výroba i odpálení by měly být financovány z ruských státních zdrojů, tedy i ze zdrojů ruské mafie. Žáruvzdorné kapoty Prounů by měly být popsány jmény obětí.“

Černický v rámci pregnantně a záměrně neosobně formulovaného tematického rámce tohoto díla propojuje odkazy k reálným, řekli bychom objektivním, skutečnostem, kterými v tomto případě jsou odkaz ruské avantgardy reprezentované koncepcí prounu – projektu pro potvrzení nového – formulovanou konstruktivistou a suprematistou El Lissitzkým⁵, problematika kosmického výzkumu a zcela aktuální válečný konflikt probíhající na východě Ukrajiny⁶. Modernistický utopický patos transformuje do podoby fantazijního postrealistického aktivismu – a svoje myšlenky doplňuje modely raketových prounů vznášejících se vysoko pod stropem Rudolfinu.

Tři proplétající se témata přítomná na ploše této kresby přitom dlouhodobě hlubině formují mentální mapu tvůrčího prostoru Jiřího Černického. Jeho kritický zájem o poselství moderního umění propojený s obdivem k ruskému konstruktivismu vyrůstá ze zkušeností, které načerpal ještě v osmdesátých letech minulého století, kdy byl studentem aprobace ruský jazyk a literatura a výtvarná výchova na Pedagogické fakultě

- Rozsáhlá samostatná výstava Jiřího Černického nazvaná *Divoký sny* proběhla v Galeriei Rudolfinum v Praze od 27. ledna do 10. dubna 2016. Kurátorem výstavy byl David Korecký. Více o této výstavě viz GALERIE RUDOLFINUM. *Jiří Černický / Divoký sny*. Výstavy. Online. 27. ledna – 10. dubna 2016. https://www.galerierudolfinum.cz/cs/vystavy/archiv-vystav/jiri-cernicky-divoky-sny/. [1-05-2026].
- El Lissickij, v anglické transkripci El Lissitzky a původním jménem Lazar Markovič Lissickij (1890–1941), byl ruský výtvarný umělec, malíř, architekt, designer a typograf. Patří mezi klíčové osobnosti ruské avantgardy počátku 20. století. Společně s Kazimírem Malevičem je považován za zakladatele uměleckého směru suprematismus. Jedním z vrcholů jeho tvůrčích experimentů se stala série Prounu, kterou vytvořil mezi lety 1919–1927. Jednalo se o díla kombinující geometrickou abstrakci, suprematismus a konstruktivismus, která zkoumala prostor a architekturu, přičemž fungovala jako propojení mezi malbou a trojrozměrnými projekty.
- Ruská agrese na Ukrajině je reakcí na demokratizační procesy a změnu zahraniční orientace Ukrajiny, které vyvolaly v rámci tzv. Euromajdanu na přelomu let 2013 a 2014, vedly k pádu proruského prezidenta Viktora Janukoviče a nastolení prozápadního kurzu země. V roce 2014 provedla Ruská federace první část agrese, v jejímž rámci došlo k anektování ukrajinského poloostrova Krym a vyhlášení separatistických Doněcké lidové republiky a Luhanské lidové republiky. 24. února 2022 potom byla zahájena plnohodnotná invaze vojenských sil Ruské federace na území Ukrajiny s propagandistickým cílem „denacifikace a demilitarizace Ukrajiny“.
- Kunstkomora Rudolfa II. tvořila ústřední část rudolfínských sbírek. Byla umístěna v Novém královském paláci Pražského hradu, který nechal Rudolf II. právě pro tyto účely zbudovat. Sbírka vedle uměleckých děl zahrnovala i knihy, přírodniny, dobové vědecké přístroje a rovněž různé kuriozity. Více o tomto tématu viz FUČÍKOVÁ, E. (ed.). *Rudolf II. a Praha*. Praha – Londýn – Milán: Správa Pražského hradu – Thames and Hudson – Skira, 1997. **ISBN 80-902051-6-X**.

v Ústí nad Labem a strávil jeden semestr na stáži v perestrojkové Moskvě. Dalším inspiračním prostorem, do kterého se Jiří Černický soustavně noří, je pulsující pole vědeckých objevů, přírodovědných experimentů, historických exkurzů, průzkumných sond nebo vesmírných výprav. Autor přitom ozvuky těchto ve své podstatě hlubině racionálních témat doplňuje vlastními představami o jejich výzkumném potenciálu. V neposlední řadě se autor obrací k zájmu o kritický aktivismus, když s hlubokým porozuměním a nezřídka s citem pro postižení prozatím skrytých posunů předznamenávajících budoucí střety a konflikty formuluje poznámky, které odhalují zlomy, hrany a průrvy narušující aktuální společenský konsensus a vývoj.

V návaznosti na dlouhodobý přístup Jiřího Černického k tomuto základnímu uměleckému médiu je budována i monumentální instalace složená z osmdesáti kreseb různých formátů, technik i tematického zaměření, která výstavnímu prostoru v liberecké Galeriei Lázně přesvědčivě dominuje. Zdánlivě křehký výrazový prostředek je zde využit tak, že evokuje formát klasické kunstkomory. Tyto historické kabinety umění a rarit, z nichž jednou z nejznámějších byla ta, kterou na Pražském hradě vybudoval na přelomu 16. a 17. století císař Rudolf II.⁷, uchovávaly encyklopedické sbírky propojující umělecké artefakty s přírodovědeckými exponáty a dalšími dobovými výdobytky z oblastí lékařství, astronomie či filosofie. Podobně Černického instalace představuje souvislý pás kreseb, skic a črtů, rozpracovávajících klíčová témata dnešního světa, reprezentující různé podoby moci. Právě vypjatá aktuálnost syžetů přítomných v tomto toku obrazů kloubí jejich tradiční atmosféru výlučného místa, nabízejícího vytržení z každodenního shonu, s jiným současným kaleidoskopickým způsobem komunikace, který představují mediální newsroomy s pableskujícími stěnami složenými z monitorů soustředící všechny konflikty současného světa do jediné společné chladně zářící světelné instalace. Jiří Černický tedy ve své do několika řad strukturované obrazové férii konfrontuje představu o jedinečnosti uměleckých děl, která hrdě procházejí dějinami, aby reprezentovala genialitu jejich tvůrců a také moc jejich majitelů, s povrchní, ale přesto nezdolnou silou vizuálních noticek, okrajových v jejich blasfemické pomíjivosti, neporazitelných v jejich exponenciálním množství.

Tuto kolekci zdánlivě chaoticky nahuštěných obrazů přitom Jiří Černický pečlivě člení jak podle vlastních zájmových kritérií, tak v návaznosti na středobody protínajících se siločar formujících spletité hierarchické vztahy současného světa. Ve středu jeho pozornosti se tak vůči sobě vymezují a zároveň spolu vedou dialog hranice empirie atakující *grafy* s ideologiemi *architektur*, *vynálezy* k prasknutí napínající struny racionality s vlnobitím *magické přírody*, hmota pomníků *nostalgie* s mihotajícími se *anatomiami* prchavých preludů. Ve formě průběžných poznámek a glos jsou tyto cykly kreseb doplněny sérií karikatur, které výslednou monumentální instalaci průběžně aktualizují.

Na počátku uvažování o uspořádání instalačního celku složeného z kreseb přitom stojí monumentální skica *Koloběh krve v přírodě*, kterou Jiří Černický vytvořil krví na japonském papíře v rámci pobytu v Číně v roce 2019. Její kompozice představuje mapu světa propojeného vlasečnicemi oběhového systému člověka, jehož měnící se intenzita odkazuje k představám o centrech globální moci i k místům společenských, politických a válečných konfliktů. Rozdělení na zdánlivě důležité a nedůležité, silné a slabé, vlivné a závislé je permanentně narušováno a rekonfigurováno prouděním migrujících lidí, informací, kapitálu, surovin, zbraní. V místech konfliktů a narušení těchto toků potom dochází k výronům násilí a bolesti. Vše je v pohybu a vše se přehřívá – systém směřuje k nezadržitelnému kolapsu předznamenanému ranami přesycenými krví. Abstrahovaná struktura této cirkulace střetů přitom symbolicky vymezuje cézury, do kterých vstupují jednotlivé kresby již pevně připoutané ke konkrétním subtématům odkazujícím ke kořenům katastrof i možnostem traumaplánů reprezentujícím křehkost současného světa.

V bohaté ploše kreseb zaplňujících obzor galerie představují určité narušení dynamické obdélníky dvou obrazovek, na kterých se odehrávají příběhy navazující na projektové kresby nazvané *Putinka* a *Plán na dostavbu Bílého domu*. Jiří Černický si pro vybočení ze statického pásu informací záměrně vybírá dvě témata vymezující dichotomii západního a východního světa po generace určující životní pocit obyvatel střední Evropy. Obohacení architektury sídla amerických prezidentů o archaizující a romantizující věžní

přístavbu je konfrontováno s projektem gigantické zářící sochy diktátorského prezidenta Putina tyčící se na pobřeží okupovaného Krymu a využívající vítr pro výrobu elektrické energie pro nedaleký Sevastopol. Autor tyto fiktivní monumenty, které však vždy čerpají určité opodstatnění z reálných situací, sleduje pomocí dronů, snad jako amatérský voyer, investigativní novinář či zpravodajec zahraniční rozvědky. Jeho průzkum však končí selháním a katastrofou, neboť moc ideologií a ekonomických zájmů nelze porazit.

Jako protiváhu významově i výrazově překypující plochy tvořené kresbami lze v koncepci výstavy Jiřího Černického chápat trojici multimediálních sochařských realizací, které představují jeho uvažování postupující od vizuální konceptualizace myšlenek k tvorbě funkčních prototypů či komplexních modelů. Objekty *Stav*, *Vadžraplán* (*Hromobil*) a *Hamak* reprezentují linii napnutou mezi energiemi formujícími lidský osud v průsečíku siločar duchovní predestinace a důrazu kladeného na racionální základ našeho rozhodování. Nitky zapletené do vzoru látky jakoby utvářené na historickém pletacím stavu končí v rukách abstrahovaných postav, které mohou být strůjci příběhů, ale také paličkami ovládanými vyšším řádem. Ten snad lze ztotožnit s nekonečnou energií prýštící z rituálního předmětu – vadžry⁸ –, který je v hinduistické mytologii mocnou zbraní a v pojetí Jiřího Černického nevyčerpatelným zdrojem energie využívané pro neomezený pohyb vozítka Vadžraplán zaparkovaného v samotném centru galerijního prostoru. Nebo naopak ho lze objasnit na základě měření a dalších racionálních experimentů pregnantně formulovaných patentovaným objevem otevírajícím nové perspektivy vývoje technologií a poznání, který je výsledkem výzkumného pobytu vědce na základně Hamak zavěšené kdesi v korunách stromů deštného pralesa. Duchovní energie, která se stává pohonem automobilu, či vědecká analýza vedoucí ke splynutí badatele s majestátem přírody tak tvoří krajní meze, ve kterých je osud úkolem i údělem.

Důraz položený na mimouměleckou tematiku, je v rámci výstavy Jiřího Černické-ho vyvážen cyklem nástěnných reliéfních objektů nazvaných *Vzorky*, které reprezentují jeho latentní zájem o závěsný obraz. Ten se v jeho tvorbě projevuje jak využíváním klasických malířských forem, tak konceptuálním hledáním fyzických hranic či technologických limitů tohoto média. V souvislosti s příklonem k výzkumným metodám různorodě přítomným ve vlnících se vrstvách liberecké výstavy věnují se i *Vzorky* koncentrované analýze barvy chápané jako základní prostředek výrazového potenciálu uměleckého díla. Autor se přitom noří do vnitřního prostoru barevné suroviny, odhaluje její anatomii, analyzuje její obsah a propojuje ji s materialitou přírody, civilizačními technologickými výdobytky či experimenty avantgardních uměleckých revolucí. Barva dle samotného autora tak může být tvořena žulou, skleněnou hmotou či elektrickou energií.

Podobně jako mnohokrát ve vzdálené i nedávné minulosti i dnes umění hledá vlastní význam, který dovoluje komplexně, a přesto s důrazem kladeným na osobní angažovanost, postihnout zlom, v jehož rýhách a záhybech se právě nacházíme. Takové předurčení samozřejmě může být vnímáno jako zlověstné varování, ale zároveň je avízem další, snad ochranné, vrstvy, která se tvoří na neustále narůstajícím povrchu. Krakelury a praskliny v rozpadajících se krustách jistot stále silněji hrozí nenávratnými sesuvy a s jemným praskotem ohlašují nové konfigurace obav z budoucího vývoje. Bez soustředěnosti, kterou zmiňuje filosof Byung-Chul Han v citátu uvozujícím tento text, není možné tyto posuny naplno pochopit. Jsou součástí našich životů, a především jsou pevnou součástí přírody. Abychom si je s veškerou vážností uvědomili, je nezbytné nově a srozumitelně skládat jejich kompozici, modelovat jejich výraz. Umění jistě disponuje systémy, ve kterých rozdělení může být spojením, touha nabízí cestu k naději, pozornost otevírá porozumění. Jiří Černický na výstavě *Západ Země ze Slunce* refiguruje čas a realitu, když do jejího oběhového systému zavádí transfuze složené z překvapujících příběhů a pohledů za horizont představivosti. Uvolňuje tak energii, která proudí z ozdravných hloubek imaginace a trasuje nové cesty ke smysluplnému a neústupnému smíření se se světem, se vším tím, co nás obklopuje a v konečném důsledku i se sebou samým.

^[1] Vadžra (v tibetštině dordže) je slovo původem ze sanskrtu a bývá často překládáno jako „diamant“ či „hromoklín“. Tibetské označení dordže bývá vykládáno jako „nezničitelný“. V buddhismu se slovo vadžra používá také pro označení rituálního předmětu, který je často užíván ve vadžrajánových tantrických rituálech. Lze jej nalézt na mnoha vyobrazeních a patří k nejdůležitějším buddhistickým symbolům

Michal Koleček

Michal Koleček (narozen 1966 v Liberci, žije a pracuje v Ústí nad Labem) působí jako profesor na Katedře dějin a teorie umění Fakulty umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem, a zároveň jako ředitel Domu umění Ústí nad Labem.

Po celou svou kariéru se podílí na profilaci regionální umělecké scény, která názorově vychází z jádra etablovaného na počátku devadesátých let 20. století (Ústecký neokonceptuální okruh – Jiří Černický, Daniel Hanzlík, Zdena Kolečková, Pavel Kopřiva, Pavel Mrkus, Michaela Thelenová), jež se formovalo kolem Kolečkem tehdy vedené Galerie Emila Filly v Ústí nad Labem.

Připravil celou řadu samostatných výstav umělců a umělkyň, jejichž tvorba re-prezentuje klíčová východiska aktuálního vývoje středoevropské umělecké scény, mezi nimiž lze zmínit následující: Šejla Kamberić – *Is it Rain or is it a Hurricane*, Galerie Emila Filly Ústí nad Labem, 2008; Slaven Tolj – *Untitled Retrospective*, Mücsarnok Budapešť, 2009; Pavel Mrkus – *Next Planet*, Pori Art Museum, 2012; Csaba Nemes – *Pád…*, Dům umění Ústí nad Labem, 2016; Anna Daučíková – *Politiky gest*, Dům umění Ústí nad Labem, 2017; Jiří Černický – *Spiritualist Science*, Arsenal Gallery Bialystok, 2018; Jiří Kovanda – *Planetarium*, TRAFO Center for Contemporary Art Szczecin, 2019; Adéla Matasová – *Metasystémy*, Galerie Středočeského kraje v Kutné Hoře, 2022.

Dlouhodobě se věnuje práci ve veřejném prostoru a kurátorsky se mimo jiné podílel na projektech *Geschichten vor Ort*, Kunst im öffentlichen Raum Wien (společně s Margarethe Makovec), 2006; *Art of Urban Intervention*, Fakulta umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem, 2010–2011; *Na hraně příběhu*, Brno Art Open, 2013; *Gardening of Soul: In Five Chapters*, Fakulta umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem, 2022–2024. V letech 2018–2020 působil jako kurátor realizace série permanentních uměleckých děl ve veřejném prostoru nazvané *Lungo Mare* v rámci programu *Port of Diversity – Rijek a 2020 Evropské hlavní město kultury*.

Mezi jeho nejnovější publikace patří jím editorsky připravená rozsáhlá kolektivní monografie *Gardening of Soul: Conclusion* vydaná v roce 2025 Fakultou umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem, která do českého kontextu komplexně uvádí problematiku spojenou se strategiemi uměleckého gardeningu rozvíjenými v širších společenských a environmentálních souvislostech.

Seznam literatury

FUČÍKOVÁ, E. (ed.). *Rudolf II. a Praha*. Praha – Londýn – Milán: Správa Pražského hradu – Thames and Hudson – Skira, 1997. ISBN 80-902051-6-X.

HAN, B.-CH. Společnost únavy. In: HAN, B -CH. *Vyhořelá společnost*. Praha: Rybka Publishers, 2016. ISBN 9-788087-950050.

KOLEČEK, M. (ed.). *Ze středu ven. Umění regionů 1985–2010*. Ústí nad Labem: Fakulta umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně, 2014. ISBN 978-80-7414-786-9.

KORECKÝ, D. (ed.). *Jiří Černický Divoký sny*. Praha: Galerie Rudolfinum, 2016. ISBN 978-80-86443_35-5.

RICOEUR, P. *Čas a vyprávění I*. Praha: OIKOYMENH, 2000. ISBN 80-7298-017-3.

RICOEUR, P. *Čas a vyprávění II*. Praha: OIKOYMENH, 2002. ISBN 80-7298-051-3.

RICOEUR, P. *Čas a vyprávění III*. Praha: OIKOYMENH, 2007. ISBN 978-80-7298-105-2.

ELEKTRONICKÉ ZDROJE

GALERIE RUDOLFINUM. *Jiří Černický / Divoký sny*. Výstavy. Online. 27. ledna – 10. dubna 2016. https://www.galerierudolfinum.cz/cs/vystavy/archiv-vystav/jiri-cernicky-divoky-sny/. [cit. 11-05-2026].

NASA (.gov). Artemis II. *Lunar Flyby*. Online, fotografie. [2026]. Dostupné z: https://www.nasa.gov/gallery/lunar-flyby. [cit. 11-05-2026].

Earthset from the Sun



“Only profound attention prevents ‘unsteadiness of the eyes’ and yields the composure capable of ‘join[ing] the wandering hands of nature.’ Without such contemplative composure, the gaze errs restlessly and finds expression for nothing. That said, art is ‘expressive action.’”

— Byung-Chul Han (Han, 2010, p. 23)

“What is the speed of joy, and what is the speed of horror? How deep does the bottom of loneliness reach? How far from a person does his compassion spread? I have mastered the technique of measuring indeterminate phenomena. I am Humboldt’s pupil, with a past of many guilt-ridden deeds. And thus I seek protection from reproach perhaps, in my exploration a spacesuit of neutrino will help.”

— Jiří Černický – the poem Měřič (The Measurer), from the collection Mafián a Stromboli, 1988–1994 (Černický, 2020, p. 14)¹

When Jiří Černický and I were contemplating the title for the exhibition we were preparing for the Lázně Gallery in Liberec, it seemed only natural to use the name given to one of his drawings. From the very outset of our conceptualisation, we viewed this extensive series as the thematic centrepiece of the exhibition. From the numerous options available to us, we ultimately chose a subtle, abstract sketch that, in its character, deviates from the main thematic tone of the artist’s drawings, which deliberately employ realistic, descriptive, or didactic strategies. The title *Earthset from the Sun* explicitly presented within its minimalist composition, had precisely expressed the ambivalence forming the fundamental conceptual framework of the upcoming exhibition. The compelling clashes present in its semantic field arise from the artist’s ability to incorporate alternate ways of thinking into the creative process, to disrupt traditional perspectives, to depart from

¹ The collection of poems *Mafián a Stromboli* was published by Jiří Černický in cooperation with the TORST publishing house in Prague in 2020. The collection is a selection of poems that Jiří Černický wrote at the turn of the 1980s and 1990s. ČERNICKÝ, J. *Mafián a Stromboli*. Prague: Torst, 2020. ISBN 978-80-7215-677-1.

² Artemis II was NASA’s second space mission carried out as part of the Artemis program. The launch took place on April 1, 2026, and the four astronauts flew around the Moon and returned to Earth on April 11, 2026. During the mission, photographs were taken of the far side of the Moon, including a series of images documenting the Earth setting above its surface. See <https://www.nasa.gov/gallery/lunar-flyby/>.

stereotypical perceptions of reality, to seek new, seemingly utopian starting points, and to combine precise and fictional research methods.

The confirmation of the utter relevance of Jiří Černický’s artistic vision took shape in the form of photographs published just a few days after the exhibition opened, and even further highlighted the nuance present in the exhibition’s title. These were images taken by astronauts on the Artemis II² mission, which broke the record for the greatest distance humanity has ever travelled from our planet by orbiting the Moon. Through the lens of these photographs, we were able to witness previously unimaginable views of Earth setting behind the far side of the Moon. Of course, such depictions can be seen as a world apart from Černický’s futuristic concept of observing Earth’s satellite slowly hiding behind the surface of the Sun, as it vibrates with energetic explosions. However, the impossibility, absurdity, or unattainability of such a goal was irrevocably relativised by the photographs distributed by NASA to media outlets worldwide.

Upon studying this footage, a number of moments from my conversations with Jiří Černický resurfaced in my mind. These were moments which, quite unexpectedly, interwove the reality of the surrounding world with his expanding images that blur the boundaries between the possible and the intended, the planned and the attainable, the tangible and the infinite. The listening party – much like a visitor within his exhibition – is constantly confronted with a sense of uncertainty stemming from the narrative style the artist uses to communicate with his surroundings. He captures the seemingly unimaginable, unfeasible, and unusable in a rational manner, provides instructions and technical notes, quantifies and verifies them within a system that, alongside utopian hyperbole, also contains the logic of function and utility.

In this context, it is paramount to speak of Jiří Černický’s relationship to language and text, and equally to the role of these expressive structures in his creative strategies. Language and narrative can undoubtedly be understood as the primary tools he uses to formulate visions from thereby emergent captivating images. The origin of such an approach to the creation of a work of art can, doubtlessly, be found in the conceptual thinking of the late avant-garde, which is one of this author’s fundamental sources of inspiration. At the same time, however, it is clear that the artist approaches mimesis as a means that allows us to expand our understanding of reality. In a Ricoeurian sense, through the means of artistic fiction, mimesis does not offer a mere passive imitation of reality, but rather reveals new possibilities and hidden meanings embedded in the surrounding world. To the attentive viewer who becomes immersed in the space of the author’s work, Černický thus presents a plethora of seemingly disparate plots. The viewer is then subsequently invited to implement the empathetic act of narration in order to untangle them, knot by knot, to discover new contexts and consequently merge them into a meaningful whole. (Ricoeur, 1983–1985).

Jiří Černický’s exhibition at Galerie Lázně, designed for the unique, captivating space of the hall situated underneath the swimming pool, offers a non-linear overview of his recent work, and further develops his long-standing mimetic strategies of metamorphosis of time and reality against the backdrop of everyday life. The artist focuses on exploring the boundaries of systems that interconnect experimental processes oscillating at the intersection of artistic forms, scientific research, and unsettling current social tectonic shifts. He constructs the exhibition as a mosaic whose arrangement combines ornamental decorativeness, the purism of conceptual gesture, engaged figurative descriptiveness, and environmental activism. This seeming heterogeneity of expression, however, precisely exposes his understanding of the world as a whole composed of opposing energies, governed by divergent interests, analysed by various laboratories, interpreted by differing philosophies, and narrated via countless stories. The strategy of continuously sketching themes and their refined weaving into sculptural wholes in the artist’s process is reflected in the emphasis placed on the medium of drawing, which forms the imaginary centre of the exhibition. This allows Jiří Černický to compose the rhythm, intensity, urgency, and appeal of the narrative, while simultaneously becoming an indispensable part of the apparatus through which the observed can be grasped and further mediated.

The author’s relationship to drawing stems both from his strong connection to language and from his yearning to explore, to assume the role of a researcher who provides a comprehensive account of his experiments and their results. Jiří Černický mentions his own fascination with the extensive collection of engravings and chromo-lithographs that illustrate Jules Verne’s novels, compiled in the *Voyages extraordinaires*³ series published by Pierre-Jules Hetzel between 1863 and 1919. This visual material is the result of the work of several authors and naturally encompasses various thematic units. Černický, finds particular significance in the moments where individual illustrations visualise Verne’s visions of the outcomes of technological progress or scientific discoveries that were only just taking shape. From today’s perspective, it is difficult to fully appreciate their impact on readers of that time and on the development of their imagination, linked to visions of a near or distant - but in any case unknown - future. In an era of positivist faith in the possibilities of human development and technical progress, these may have been perceived as utopian and realistically unattainable proposals. Nevertheless, these illustrations deeply stirred the imagination in connection with the surpassing of hitherto unimagined horizons of knowledge or limits stemming from the boundaries of human physicality.

Jiří Černický adopts such an approach to the visual arts in order to incorporate the aspects of discovery, the formulation of research hypotheses and their documentation, as well as to sketch social phenomena and embed them into his artistic process in order to provide his own critical commentary with the use of irony, humour and caricature. For these purposes, the artist prefers the medium of realistic, often aesthetically non-representational project drawings, frequently accompanied by a necessary commentary that, together with the title, define the conceptual or research field of the subject under examination. The roots of this creative approach in his work date back to the second half of the 1990s and were fully realized in connection with the exhibition *Wild Dreams*⁴, which Černický prepared for the Rudolfinum Gallery in 2016. A whole series of works - largely monumental installations - presented within the framework of that exhibition were based precisely on drawings created gradually beginning around 1998, with these studies forming the conceptual foundation of the exhibition. These served as a sort of guide that introduced viewers to the artist’s field of thought and exposed the interrelationships between the individual works.

To clarify how this specific aesthetic apparatus is employed equally in relation to the more recent drawings from 2018–2025 that form the basis of the exhibition at Galerie Lázně in Liberec, it is important to examine the 2014 work *Start of the Proun*. The artist introduces the composition of this drawing with the following text:

“The originator of the *Proun* concept was El Lissitzky. He attempted to rework the conventional forms of painting, sculpture, and architecture. *Prouns* are transitional spaces between material and architecture. As a dynamic abstract unit, they can be used by any anonymous author. They can move from painting to painting, but also anywhere else. Thus, they can produce an original multidimensional space. *Prouns* are an innovative form capable of creating a new universal, organic space - a reality.

I propose that the Prouns be launched into orbit from the city of Baikonur, originally known as Leninsk. It is located in Kazakhstan. Part of the city is a spaceport where ballistic missile tests were and are conducted.

Proun should be functionally equipped with the same technological equipment as standard Russian rockets, transporting cargo for the construction of orbital stations, satellites, and other similar objects in orbit.

I propose that the first Proun be dedicated to the victims of the Kyiv Maidan. Its production and launch should be financed from Russian state funds, including those of the Russian mafia. The heat-resistant nosecones of the Prouns should be inscribed with the names of the victims.”

Within the succinct and deliberately impersonal thematic framework of this work, Černický interweaves references to real (one might say objective) facts, which in this

- 3 Les *Voyages extraordinaires* (Extraordinary Journeys) is the title of a series of sixty-two adventure and science fiction novels and seven novellas by the writer Jules Verne (1828–1905), published between 1863 and 1919 by the publisher Pierre-Jules Hetzel. The individual volumes were lavishly illustrated, initially with black-and-white engravings and, after 1890, with color engravings, created in collaboration with a number of prominent illustrators of the time.
- 4 A major solo exhibition by Jiří Černický titled *Wild Dreams* was held at the Galerie Rudolfinum in Prague from January 27 to April 10, 2016. The exhibition was curated by David Korecký. For more information about this exhibition, see: www.galerierudolfinum.cz/en/exhibitions/past-exhibitions/jiri-cernicky-divoky-sny/
- 5 El Lissitzky, originally named Lazar Markovich Lisitsky (1890–1941), was a Russian visual artist, painter, architect, designer, and typographer. He is considered one of the key figures of the early 20th-century Russian avant-garde. Together with Kazimir Malevich, he is considered a founder of the Suprematist art movement. One of the highlights of his creative experiments was the Proun series, which he created between 1919 and 1927. These works combined geometric abstraction, Suprematism, and Constructivism, exploring space and architecture while serving as a bridge between painting and three-dimensional projects.
- 6 Russia's aggression in Ukraine is a reaction to the country's democratization processes and shift in foreign policy orientation, which culminated in the so-called Euromaidan at the turn of 2013 and 2014, leading to the ouster of pro-Russian President Viktor Yanukovich and the adoption of a pro-Western course for the country. In 2014, the Russian Federation carried out the first phase of its aggression, which included the annexation of the Ukrainian peninsula of Crimea and the declaration of the separatist Donetsk People's Republic and Luhansk People's Republic. On February 24, 2022, a full-scale invasion of Ukrainian territory by the military forces of the Russian Federation began, with the propagandistic goal of "denazifying and demilitarising Ukraine."
- 7 Rudolf II's Kunstkammer formed the centerpiece of his collections. It was housed in the New Royal Palace at Prague Castle, which Rudolf II had built specifically for this purpose. In addition to works of art, the collection included books, natural history specimens, period scientific instruments, and various curiosities. For more on this topic, see: FUČÍKOVÁ, E. (ed.). *Rudolf II and Prague*. Prague – London – Milan: Prague Castle Administration – Thames and Hudson – Skira, 1997. ISBN 80-902061-6-X.

case include the legacy of the Russian avant-garde, represented by the concept of “proun” which in itself was a project for affirming the new. This concept that had been formulated by the constructivist and suprematist El Lissitzky⁵ is in Černický’s view conjoined with the issue of space exploration, and the very current armed conflict unfolding in eastern Ukraine⁶. He transforms modernist utopian pathos into a form of fantastical post-realist activism and complements his ideas with models of rocket-powered “prouns” hovering high from the ceiling of the Rudolfinum.

The three intertwining themes present in this drawing have long shaped the mental cartography of Jiří Černický’s creative space. His critical interest in the message of modern art, combined with his admiration for Russian Constructivism, stems from experiences he gained as early as the 1980s. During this period, he was a student majoring in Russian language and literature and art education at the Faculty of Education in Ústí nad Labem and spent a semester on an internship in *perestroika*-era Moscow. Another inspiring realm into which Jiří Černický consistently delves is the pulsating field of scientific discoveries, natural science experiments, historical excursions, exploratory probes and space missions. In doing so, the author complements the echoes of these essentially profoundly rational themes with his own ideas in order to expose their research potential. Last but not least, the author turns to an interest in critical activism, formulating observations that reveal the fractures, edges, and rifts disrupting the current social consensus and development. He does so with deep understanding and, not infrequently, a keen sense of the as-yet-hidden shifts foreshadowing future clashes and conflicts.

In conjunction with Jiří Černický’s longstanding engagement with this fundamental artistic medium, a monumental installation has been created, comprising of eighty drawings of various formats, techniques, and thematic focuses, which convincingly dominates the exhibition space at the Lázně Gallery in Liberec. This seemingly fragile medium is employed here in a way that evokes the format of a classical *kunst-kammer*. Such historical cabinets of art and curiosities (one of the most famous of which was built at Prague Castle by Emperor Rudolf II⁷ at the turn of the 16th and 17th centuries) housed encyclopaedic collections linking artistic artifacts with natural science exhibits and other achievements of the period from the fields of medicine, astronomy, and philosophy. Likemindedly, Černický’s installation presents a continuous strip of drawings, sketches, and outlines elaborating on key themes of today’s world that serve equally as representations of various forms of power. It is precisely the intense topicality of the subjects present in this flow of images that combines their traditional atmosphere of an exclusive place offering an escape from everyday commotion with a utterly contemporary, kaleidoscopic mode of communication such as in media newsrooms with flickering walls composed of monitors that concentrate all the conflicts of the contemporary world into a single, coldly glowing light installation. In his pictorial series, structured into several sections, Jiří Černický thus confronts the notion of the uniqueness of works of art, which proudly traverse history to represent the genius of their creators and the power of their owners, with the superficial yet indomitable force of visual snippets, marginal in their blasphemous transience, invincible in their exponential abundance.

Yet Jiří Černický carefully organises this collection of seemingly chaotic and dense masses of imagery both according to his own criteria of interest and in relation to the focal points of intersecting lines of force that shape the intricate hierarchical relationships of the contemporary world. At the centre of his attention is the definition and dialogue of empirical margins which attack *graphs* with *architectural* ideologies; *inventions* that strain the strings of rationality to the breaking point and interact with the surging waves of *magical nature*; and the materiality of monuments to *nostalgia* which intertwine with the shimmering *anatomies* of fleeting illusions. In the form of ongoing notes and glossaries, these cycles of drawings are supplemented by a series of caricatures that continuously actualise the resulting monumental installation.

The initial concept for the arrangement of this installation, composed of drawings, is based on the monumental sketch *Natural Blood Cycle*, which Jiří Černický created using blood on Japanese paper during his stay in China in 2019. Its composition

depicts a map of the world interconnected by the capillaries of the human circulatory system, whose varying intensity alludes to notions of global power centres as well as sites of social, political, and military conflict. The division into seemingly important and unimportant, strong and feeble, influential and dependent is constantly disrupted and reconfigured by the flow of migration of people as well as of information, capital, raw materials, and weapons. In places of conflict and disruption of these flows, outbursts of violence and pain materialise. Everything is in motion and everything is overheating, the system is heading toward an unstoppable collapse foreshadowed by wounds saturated with blood. The abstracted structure of this circulation of clashes symbolically defines the caesuras into which individual drawings enter. These are already firmly anchored in specific subthemes referencing the roots of catastrophes and the possibilities of traumatic scenarios that represent the fragility of the contemporary world.

Amid the rich expanse of drawings filling the gallery’s horizon, the dynamic rectangles of two screens introduce a certain disruption, displaying stories that build upon the project drawings titled *Putinka* and *White House Completion Plan*. To break away from the static stream of information, Jiří Černický deliberately chooses two themes that define the dichotomy between the Western and Eastern worlds, a dichotomy that has shaped the sense of life for Central Europeans for generations. The enrichment of the architecture of the U.S. presidential residence with an archaic and romanticised tower extension is juxtaposed with a project for a gigantic, glowing statue of the dictatorial President Putin towering on the coast of occupied Crimea and harnessing the wind to generate electricity for nearby Sevastopol. The author observes these fictional monuments (which, however, always draw some justification from real situations) by the use of drones, assuming the role of an amateur voyeur perhaps, an investigative journalist, or a foreign intelligence correspondent. His investigation, however, ends in failure and catastrophe, for the power of ideologies and economic interests cannot be defeated.

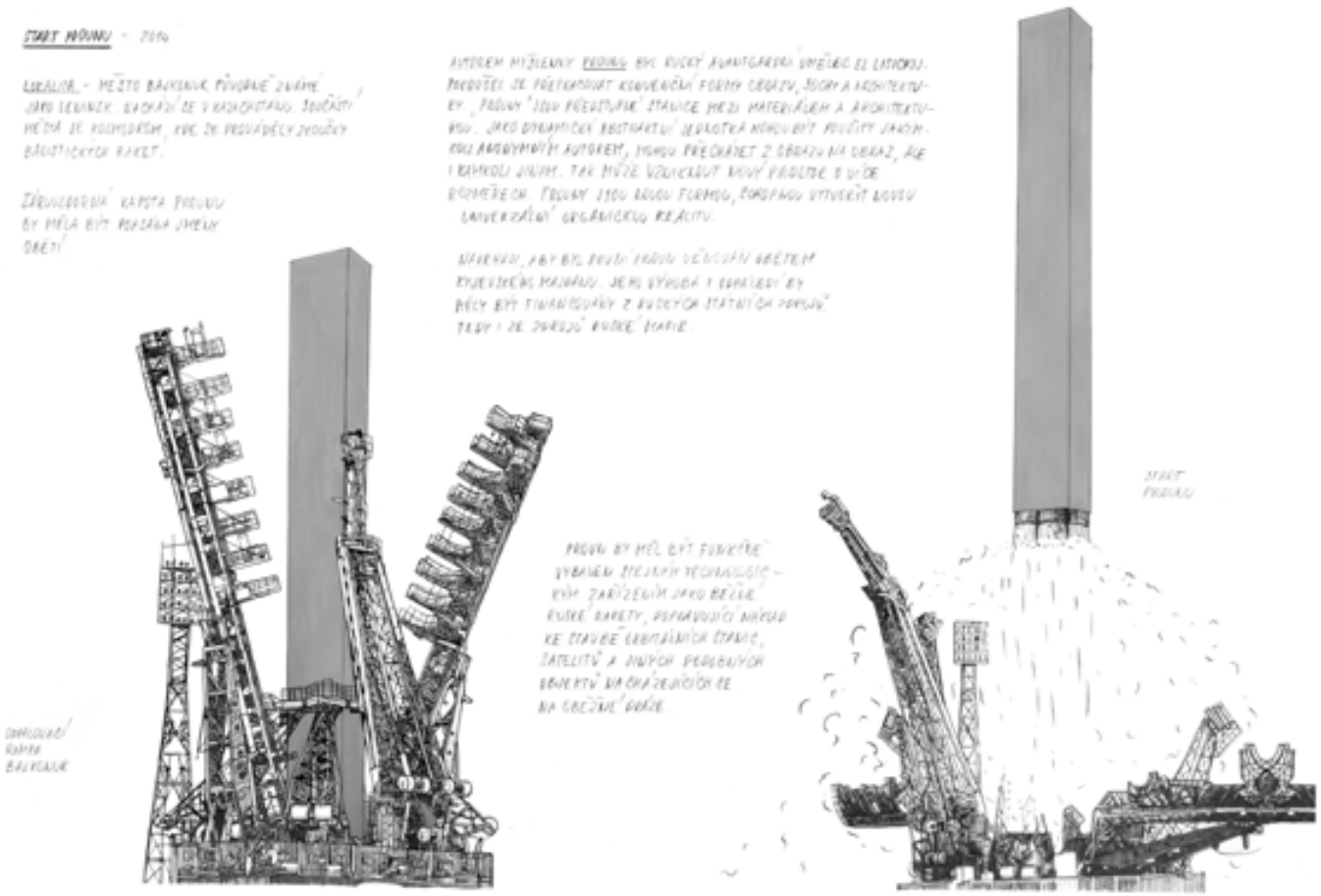
As a counterbalance to the visually and conceptually rich surfaces created by the drawings, Jiří Černický’s exhibition concept features a trio of multimedia sculptural works that illustrate his creative process and its progression from the visual conceptualisation of ideas to the creation of functional prototypes or complex models. The objects *Loom / State*, *Vajra Plane* (Thunderbolt Vehicle)), and *Hammock* represent a tension between the energies that shape human destiny at the intersection of the lines of force of spiritual predestination and the emphasis placed on the rational basis of our decision-making. The threads woven into the fabric pattern, as if created on a historical loom, end in the hands of abstracted figures who may be the architects of stories but also bobbins controlled by a higher order. This can perhaps be identified with the infinite energy emanating from a ritual object - *the vajra*⁸ - which in Hindu mythology is a powerful weapon and, in Jiří Černický’s conception, an inexhaustible source of energy used for the unlimited movement of the *Varja Plane* vehicle parked at the very centre of the gallery space. Or, contrarily, the vehicle can be subjected to analysis on the basis of measurements and other rational experiments succinctly formulated by a patented discovery that opens new perspectives for the development of technology and knowledge. This is the result of a scientist’s research stay at the *Hammock* base suspended somewhere in the treetops of the rainforest. Spiritual energy that powers a car or scientific analysis leading to the researcher’s merging with the majesty of nature thus form the outer limits within which fate is both a task as well as a destiny.

The emphasis on non-artistic themes in Jiří Černický’s exhibition is balanced by a series of wall-mounted relief objects titled *Samples*, which reflects his latent interest in the hanging picture. This interest manifests itself in his work both through the use of classical painterly forms and through a conceptual exploration of the physical boundaries and technological limits of this medium. In connection with the inclination toward research methods diversely present in the undulating layers of the Liberec exhibition, *Samples* also engage in a concentrated analysis of colour, which can be understood as the fundamental means of a work of art’s expressive potential. In doing so, the artist delves into the inner space of the coloured material, reveals its anatomy, analyses its content, and connects it to the materiality of nature, the technological achievements

⁸ Vajra (dordje in Tibetan) is a word of Sanskrit origin and is often translated as “diamond” or “thunderbolt.” The Tibetan term dordje is usually interpreted as “indestructible.” In Buddhism, the word vajra is also used to refer to a ritual object that is frequently used in Vajrayana tantric rituals. It can be found in many depictions and is one of the most important Buddhist symbols.

of civilization, or the experiments of avant-garde artistic revolutions. According to the artist himself, colour can thus be composed of granite, glass, or electrical energy.

As has often been the case in both the distant and recent past, art today is searching for its own meaning; one that allows it to capture, in a comprehensive yet deeply personal way, the turning point in the furrows and folds of which we find ourselves at present. Such a predestination can, of course, be perceived as an ominous warning, but at the same time it heralds another, perhaps protective, layer forming on the ever-expanding surface. The cracks and fissures in the crumbling crusts of certainty threaten with irreversible landslides with an increasing urgency. Moreover, with a gentle crackling, they herald new configurations of fears regarding future developments. Without the mindfulness mentioned by philosopher Byung-Chul Han in the quote at the opening of this text, it is impossible to fully understand these shifts. They are part of our lives, and above all, they are an integral part of nature. To truly grasp them, it is essential to reassemble their composition anew and in a comprehensible way, to shape their expression. Art certainly possesses systems in which division can be a union, desire offers a path to hope, and attention opens the door to understanding. In the exhibition The West of the *Earthset From the Sun*, Jiří Černický refigures time and reality by introducing into its circulatory system a transfusion composed of surprising stories and views beyond the horizon of the imagination. In doing so, he unleashes energy that flows from the healing depths of the imagination and charts new paths toward a meaningful and unyielding reconciliation with the world, with everything that surrounds us, and ultimately with ourselves.



Michal Koleček (born in 1966 in Liberec; lives and works in Ústí nad Labem) is a professor in the Department of Art History and Theory at the Faculty of Art and Design at Jan Evangelista Purkyně University in Ústí nad Labem, and is equally the acting director of the Ústí nad Labem House of Arts.

Throughout his career, he has contributed to shaping the regional art scene, which ideologically stems from a core group established in the early 1990s (the Ústí Neoconceptual Circle constituted of Jiří Černický, Daniel Hanzlík, Zdena Kolečková, Pavel Kopřiva, Pavel Mrkus, Michaela Thelenová). The collective originally formed around the Emil Filla Gallery in Ústí nad Labem and was at the time headed by Koleček.

He has curated a vast number of solo exhibitions by artists which created a potent framework for analysis of current developments within the Central European art scene, including the following: Šejla Kamerić – *Is it Rain Or Is It a Hurricane*, Emil Filla Gallery, Ústí nad Labem, 2008; Slaven Tolj – *Untitled Retrospective*, Műcsarnok, Budapest, 2009; Pavel Mrkus - *Next Planet*, Pori Art Museum, 2012; Csaba Nemes – *Fall...*, Ústí nad Labem House of Arts, 2016; Anna Daučíková – *Gesture Politics*, House of Arts, Ústí nad Labem, 2017; Jiří Černický - *Spiritualist Science*, Arsenal Gallery, Białystok, 2018; Jiří Kovanda – *Planetarium*, TRAFO Centre for Contemporary Art, Szczecin, 2019; Adéla Matasová – *Metasystems*, Central Bohemian Region Gallery in Kutná Hora, 2022.

Over an extensive period of time, his focus has been dedicated to art in public space and, as acting curator, he has contributed to projects including *Geschichten vor Ort*, Kunst im öffentlichen Raum Wien (a joint project with Margarethe Makovec), 2006; *Art of Urban Intervention*, Faculty of Art and Design at Jan Evangelista Purkyně University in Ústí nad Labem, 2010–2011; *On the Edge of a Story*, Brno Art Open, 2013; *Gardening of Soul: In Five Chapters*, Faculty of Art and Design, Jan Evangelista Purkyně University in Ústí nad Labem, 2022–2024. From 2018 to 2020, he acted as curator overseeing the implementation of a series of permanent artworks situated in public space titled *Lungo Mare* as part of the *Port of Diversity* project in the scope of the *Rijeka 2020 European Capital of Culture* programme.

Among his most recent publications is the extensive collective monograph *Gardening of Soul: Conclusion*, of which he was editor and which was published in 2025 by the Faculty of Art and Design at Jan Evangelista Purkyně University in Ústí nad Labem; this work comprehensively introduces issues related to artistic gardening strategies as well as artistic gardening within the Czech context, and develops an investigation of this theme within broader social and environmental contexts.

Bibliography

FUČÍKOVÁ, E. (ed.). *Rudolf II.* a Praha. Praha – Londýn – Milán: Správa Pražského hradu – Thames and Hudson – Skira, 1997. ISBN 80-902051-6-X.

HAN, B-CH. *The Burnout Society*. Stanford: Stanford University Press, 2015. ISBN 978-0-8047-9750-4.

KOLEČEK, M. (ed.). *From the Center Out. Regional Art from 1985-2010*. Ústí nad Labem: Fakulta umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně, 2014. ISBN 978-80-7414-786-9.

KORECKÝ, D. (ed.). Jiří Černický *Wild Dreams*. Praha: Galerie Rudolfinum, 2016. ISBN 978-80-86443-35-5.

RICOEUR, P. *Time and Narrative, Volume 1*. Chicago: University of Chicago Press, 1990. ISBN 0-226-713342-6.

RICOEUR, P. *Time and Narrative, Volume 2*. Chicago: University of Chicago Press, 1990. ISBN 0-226-71334-2.

RICOEUR, P. *Time and Narrative, Volume 3*. Chicago: University of Chicago Press, 1990. ISBN 0-226-71336-9.

WEB LINKS

GALERIE RUDOLFINUM. Jiří Černický / Divoký sny. Výstavy. Online. 27. ledna – 10. dubna 2016. <https://www.galerierudolfinum.cz/cs/vystavy/archiv-vystav/jiri-cernicky-divoky-sny/>. [cit. 11-05-2026].

NASA (.gov). Artemis II. Lunar Flyby. Online, fotografie. [2026]. Dostupné z: <https://www.nasa.gov/gallery/lunar-flyby>. [cit. 11-05-2026].



Resume / Summary

Publikace *Jiří Černický – Západ Země ze Slunce* představuje dílo tohoto autora jak na pozadí jeho samostatné stejnojmenné výstavy v Galerii Lázně v Liberci (28. 4. – 5. 7. 2026), tak s důrazem na postižení širších souvislostí, které spoluutvářejí obsahové pole i výrazový rejstřík jeho aktuální tvorby. Jiří Černický (narozen 1966 v Ústí nad Labem) patří mezi klíčové osobnosti generace výtvarných umělců a umělkyní, která výrazně formuje situaci českého výtvarného umění již od devadesátých let minulého století a je spojována se společenskou a kulturní transformací po rozpadu autoritativních režimů ve střední a jihovýchodní Evropě. Pro tuto generaci se přitom zásadním významovým polem stala témata navazující na razantní průnik postmoderny do našeho socio-kulturního prostředí, reprezentovaná problematikami genderu, vztahu centra a periferie či multikulturalismu. Publikace je uvozena programovým textem Jiřího Černického, jehož prostřednictvím se autor zamýšlí nad vztahem k rozhodujícím dichotomickým principům moderny a postmoderny modelujícím široké kulturní milieu současného světa, přičemž se snaží v průniku mezi jejich silovými poli definovat vlastní uměleckou pozici. Příspěvek filosofa Martina Nitscheho postihuje jeden z podstatných aspektů vyjadřovací strategie Jiřího Černického, kterým bezesporu je využívání satirických a parodických principů. Nitsche tyto principy podrobuje fenomenologickému zkoumání a dochází k charakteristice Černického umělecké práce vystupující z polaritý mezi moderními a postmoderními přístupy, neboť ji chápe jako nástroj pro kritické vnímání reality důsledně využívající prostředky satiricko-parodického apriori. Kulturní publicista Petr Fischer nahlíží na tvorbu Jiřího Černického z perspektivy fenoménu postmodernismu, kterou propojuje s problematikou hybridní mediace formulovanou francouzským filosofem Bruno Latourem. Na vybraných příkladech Černického tvorby poukazuje na jeho jedinečnou schopnost spojovat nespojitelné a překonávat tak ustálené pojmy a svazující doktríny. Závěrečný text Michala Kolečka představuje kurátorskou koncepci výstavy Jiřího Černického *Západ Země ze Slunce* v Galerii Lázně v Liberci a snaží se postihnout hustou síť uměleckých a společenských propojení přítomných v jejím plastickém obsahovém pozadí. Pokouší se tak naznačit nepřehledné bohatství významových odstínů jeho práce, které synergicky formulují originální, kritický i hlubinně účastný aktivistický přístup tohoto umělce k okolnímu světu.

The purpose of the volume *Jiří Černický – Earthset from the Sun* is twofold. Firstly, it presents the author's work both in the context of his solo exhibition of the same name at the Lázně Gallery in Liberec (April 28 – July 5, 2026). Secondly, the publication expands on a broader contextual framework that helps shape both the thematic scope and the expressive vocabulary of the artist's current practice. Jiří Černický (born 1966 in Ústí nad Labem) is among the key figures of a generation of visual artists who have significantly moulded the landscape of Czech visual art since the 1990s and are associated with the social and cultural transformation following the collapse of authoritarian regimes in Central and South-Eastern Europe. For this generation, themes linked to the rapid penetration of postmodernism into our socio-cultural environment have become a field of fundamental significance. Amongst these one must mention issues of gender, the relationship between urban centres and peripheries, as well as multiculturalism. The publication is introduced by a systematic text by Jiří Černický, in which the author reflects on the relationship to the decisive dichotomous principles of modernity and postmodernity that frame the broad cultural milieu of the contemporary world. Simultaneously, the author aims to define his own artistic position at the intersection of these fields of tension. Philosopher Martin Nitsche's contribution captures one of the essential aspects of Jiří Černický's expressive strategy, which is undoubtedly the use of satirical and parodic principles. Nitsche subjects these principles to phenomenological examination and arrives at a characterisation of Černický's artistic practice that emerges from the polarity between modern and postmodern approaches. The thinker understands these as a tool for critically perceiving reality that consistently employs the means of a satirical-parodic apriori. Cultural journalist Petr Fischer examines Jiří Černický's work from the perspective of the phenomenon of postmodernism, which he links to the concept of hybrid mediation formulated by the French philosopher Bruno Latour. Using selected examples of Černický's work, he accentuates his unique ability to merge the incongruous and in doing so transcend established concepts as well as restrictive doctrines. The concluding text by Michal Koleček presents the curatorial concept behind Jiří Černický's exhibition *Earthset from the Sun* at the Lázně Gallery in Liberec. The author seeks to encapsulate the dense network of artistic and social connections present in the exhibition's sculptural, content-rich backdrop. Simultaneously, the author attempts to outline the inexhaustible wealth of nuances in the artist's work. These synergistically articulate Černický's original, critical, and profoundly engaged activist approach to the surrounding world.

Jiří Černický (1966)

**Narodil se v Ústí nad Labem. Žije a pracuje v Praze.
Born in Ústí nad Labem. He lives and works in Prague.**

Studia / Studies

1986–1990
Pedagogická fakulta v Ústí nad Labem,
Katedra výtvarné výchovy /
Faculty of Education in Ústí nad Labem,
Department of Art Education

1990–1993
Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze /
Academy of Arts, Architecture
and Design in Prague

1993–1997
Akademie výtvarných umění v Praze /
Academy of Fine Arts in Prague

 <https://cernicky.com>

Ocenění / Awards

2020
Hlavní cena soutěže Grafika roku,
Nadace Hollar, Praha /
Main Prize of the Graphic Art of the
Year, Hollar Foundation, Prague

2012
Finalista Alice Francis Award
for Interdisciplinary Art /
Finalist of Alice Francis Award
for Interdisciplinary Art

2007
Cena 48. October Salon, Bělehrad /
48th October Salon Award, Belgrade

1998
Cena Jindřicha Chalupického, Praha /
Jindřich Chalupický Award, Prague

1996
Výroční cena Sorosova centra
současného umění v Praze /
Annual Award of the Soros Center
for Contemporary Art in Prague



Samostatné výstavy – výběr od roku 2016 /
Solo exhibitions – selection since 2016

2026
Západ Země ze Slunce,
Galerie Lázně Liberec, CZ /
Earthset from the Sun,
Lázně Gallery, Liberec, CZ

2024
Realizace Památníku Viktora Ullmanna,
Kampus Univerzity Jana Evangelisty
Purkyně v Ústí nad Labem, CZ /
Viktor Ullmann Memorial, Jan Evangelista Purkyně
University Campus in Ústí nad Labem, CZ

2023
Reálné vize orákula,
Galerie NoD Praha, CZ /
Real Visions of the Oracle,
NoD Gallery, Prague, CZ

Dvě desetinné čárky uprostřed věty,
Trafo Gallery Praha, CZ /
Two Decimal Points in the Middle of the
Sentence, Trafo Gallery, Prague, CZ

2022
Sebevdech,
Ateliér Josefa Sudka Praha, CZ /
Self-Breathing,
The Josef Sudek Studio, Prague, CZ

Magické aktuality (Vzpoura lenochodů),
společně s Michaelou Černickou, S
everočeská galerie výtvarného umění
v Litoměřicích, CZ /
Magical News (Esotery of the Sloths),
a joint project with Michaela Černická,
North Bohemian Fine Art Gallery, Litoměřice, CZ

2021
Dharmanautica 4300 n. l.,
společně s Pavlem Peppersteinem,
DSC Gallery Praha, CZ /
Dharmanautica 4300 A.D.,
joint project with Pavel Pepperstein,
DSC Gallery, Prague, CZ

2019
S drakem v zádech,
Centrum současného umění FUTURA Praha, CZ /
With a Kite at One's Back,
Centre of Contemporary Art FUTURA, Prague, CZ

Obrazoborec,
Galéria Jána Koniarka v Trnave, Slovensko /
Iconoclast,
Ján Koniarek Gallery in Trnava, SK

Nobody Readable,
CCC Gallery Peking, Čína /
Nobody Readable, CCC
Gallery Peking, China

2018
Spiritualist Science,
Arsenal Gallery Bialystok, Polsko /
Spiritualist Science,
Arsenal Gallery Bialystok, Poland

Aviary for Aircraft,
Museum of Modern and
Contemporary Art Rijeka, Chorvatsko /
Aviary for Aircraft, Museum of Modern
and Contemporary Art Rijeka, Croatia

2017
War Zone,
společně s Pavlem Kopřivou,
Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem, CZ /
War Zone,
a joint project with Pavel Kopřiva,
Gallery of Modern Art in Roudnice nad Labem, CZ

2016
Metodické sny,
Kunsthalle Košice, Slovensko /
Methodical Dreams,
Kunsthalle Košice, SK

2016
Divoký sny,
Galerie Rudolfinum Praha, CZ /
Wild Dreams,
Gallery Rudolfinum, Prague, CZ

Skupinové výstavy – výběr od roku 2016 /
Group exhibitions – selection since 2016

2026
Modern Freedom,
Pilecki Institute, New York, USA /
Modern Freedom,
Pilecki Institute, New York, USA

2025
TRANSFORMA: Transformace reality
jako palimpsest umění a politiky,
FUTUREUM Ostrava, CZ /
TRANSFORMA: The Transformation
of Reality as a Palimpsest of Art and
Politics, FUTUREUM, Ostrava, CZ

2024
Jízda, Centrum současného
umění EPoI Trutnov, CZ /
The Ride, Centre of Contemporary
Art EPoI, Trutnov, CZ

2023
1939–2021: Konec černobílé doby,
Veletržní palác, Národní galerie v Praze, CZ /
The End of the Black-and-White Era,
The Trade Fair Palace, Prague, CZ

2023
Hérakleitův princip, Galerie moderního
umění v Roudnici nad Labem, CZ /
The Heraclitus' Principle, Gallery of Modern
Art in Roudnice nad Labem, CZ

2023
The Robinson Effect, Flora Gallery
Dubrovnik, Chorvatsko /
The Robinson Effect, Flora Gallery
Dubrovnik, Croatia

2022
Heroin Crystal, Galerie hlavního města Prahy, CZ /
Heroin Crystal, Municipal Gallery, Prague, CZ

Czechoslovenia, Ptuj City Gallery, Slovinsko /
Czechoslovenia, Ptuj City Gallery, Slovenia

Gardening of Soul: Introduction,
Dům umění Ústí nad Labem, CZ /
Gardening of Soul: Introduction,
Ústí nad Labem House of Arts, CZ

2021
90s: Scars, Museum of Modern
and Contemporary Art Rijeka, Chorvatsko /
90s: Scars, Museum of Modern and Contemporary
Art Rijeka, Croatia

Narušená Rovnováha Revisited,
Dům umění Ústí nad Labem, CZ /
Disturbed Balance Revisited,
Ústí nad Labem House of Arts, CZ

2020
Distant Nature, Knoll Gallery Vídeň, Rakousko /
Distant Nature, Knoll Gallery, Vienna, Austria

Retina. Možnosti malby (1989–2019),
Galerie 8smička Humpolec, CZ /
Retina. Possibilities of Painting (1989–2019),
Gallery 8smička, Humpolec, CZ

2019
Moc bezmocných, Kunsthalle Bratislava, Slovensko /
The Power of the Powerless, Kunsthalle Bratislava, CZ

Orient V, Galerie hlavního města Prahy, CZ /
Orient V, Municipal Gallery of Prague, CZ

2018
Salm Modern #1: Možnosti dialogu, Národní galerie v Praze, CZ /
Salm Modern #1: The Possibilities of Dialogue,
National Gallery of Prague, CZ

OBJEKTívne, Kunsthalle Bratislava, Slovensko /
OBJECT-ively, Kunsthalle Bratislava, SK

Energie prvotní čáry – Gesto, rytmus, pohyb v současném umění,
Galerie moderního umění v Hradci Králové, CZ /
Energy of the Initial Line – Gesture, Rhythm, Movement
in Contemporary Czech Art, Hradec Králové, CZ

2017
PANELAND, Moravská galerie v Brně, CZ /
PANELAND, Moravian Gallery in Brno, CZ

Interiéry duše. Umělecké bytování v prostoru Loosových plzeňských
architektur, Západočeská galerie v Plzni, CZ /
Soulful Interiors. Artistic accommodation in Loos' architectural
spaces in Pilsen, The West-Bohemian Gallery of Pilsen, CZ

2016
Nevratný posun, Dům umění města Brna, CZ /
Irreversible Shift, The House of Arts, Brno, CZ

Jiří Černický

**Západ Země
ze Slunce**

—

**Earthset from
the Sun**



STAV

dřevo, textil, plast, 2021, 170 x 90 x 70 cm

Objekt Stav odkazuje nejen na technické zařízení určené k výrobě tkanin, ale rovněž k významu tohoto slova, ve smyslu situace, ve které se nachází náš osud. Sokl díla tvarově připomíná jednoduchý stav určený ke tkaní či paličkování. Krajka na něm utkaná evokuje vlákno osudu, které tkala bájná bohyně Moira nebo pohádkové sudičky.

Objekt se skládá ze dvou částí. Tou první je krajka utkaná podle diagramu dějin lidstva od jejich počátku až po současnost. Druhou částí je skrumáž prostých dřevěných figurek nakupených tam, kde se obvykle nacházejí paličky, jejichž prostřednictvím textilie vzniká.

Figurky na rozdíl od paliček nejsou organizovány podle pevného řádu. Leží na sobě chaoticky jako bezvládné loutky. Nítky krajky jsou navázané na jejich křehké končetiny a situace tak působí, že je osud splétán pouhým prožíváním jejich životů.

Kouzlo objektu spočívá v možnosti uvažovat nad tím, kdo vlastně koho ovládá, zda osud figurky pomocí vyšší síly či přírodních zákonů nebo zda ony tkají osud pomocí vlastních spontánních pohybů. Další možností je, že kdesi jakýsi loutkař či tkadlec figurky ovládá jako domnělé paličky, aby tkal osud jejich prostřednictvím.

LOOM / STATE

wood, textile, plastic, 2021, 170 x 90 x 70 cm

The object Loom / State refers not only to a technical device for weaving textiles but also to the word state in the sense of the situation in which our destiny unfolds. The base of the work resembles a simple loom or bobbin stand. The lace woven on it evokes the threads of fate, spun by the mythical goddess Moira or by the fairytale Fates.

The object consists of two parts. The first is a lace woven according to a diagram of human history, from its beginnings to the present. The second is a heap of simple wooden figures, piled where the bobbins used for weaving would normally sit. Unlike the bobbins, the figures are not arranged in order; they lie chaotically, like lifeless puppets. The threads of the lace are attached to their fragile limbs, giving the impression that fate is being spun merely through the experience of their lives.

The magic of the object lies in the possibility of contemplating who truly controls whom—whether a higher power or natural laws guide the fate of the figures, or whether they themselves weave their destiny through spontaneous movement. Another possibility is that somewhere, a puppeteer or weaver manipulates the figures as if they were bobbins, weaving destiny through them.





VADŽRAPLÁN (HROMOBIL)

kombinovaná technika, 2019–2026, 180 × 430 × 300 cm

Vadžraplán neboli HROMOBIL, je jezdící i létající vozítko, které disponuje schopností využívat energii vesmíru. Je poháněno dvěma hromoklínou integrovanými s nosnou konstrukcí podvozku.

Hromobil má potenciál využívat takovou energii, která je na jednu stranu v podstatě nevyčerpatelná a na stranu druhou disponuje takovým výkonem, který umožní pohyb vozítka až rychlostí světla.

Vadžra (Dordže) je slovo původem ze sanskrtu a bývá často překládáno jako „diamant“ či „hromoklín“, nezničitelný. V buddhismu se slovo vadžra též používá pro označení rituálního předmětu, který slouží při tantrických rituálech.

V hinduistické mytologii je vadžra zbraň Indry, védského boha deště a vládce dévů. Je velice mocnou zbraní, která kombinuje vlastnosti meče, palčátu a kopí.





VAJRA PLANE (THUNDERBOLT VEHICLE)

mixed-media, 2019–2026, 180 × 430 × 300 cm

The Vajra Plane, also called the Thunderbolt Vehicle, is a mobile and flying craft capable of harnessing the energy of the universe. It is powered by two “thunder wedges” integrated into the supporting chassis. The vehicle has the potential to utilize energy that is, on the one hand, virtually inexhaustible, and on the other, possesses sufficient force to propel it at speeds approaching that of light.

The term Vajra (Dordže) originates from Sanskrit and is often translated as “diamond” or “thunderbolt,” meaning indestructible. In Buddhism, the word vajra also refers to a ritual object used in tantric ceremonies. In Hindu mythology, the vajra is the weapon of Indra, the Vedic god of rain and ruler of the devas. It is an extraordinarily powerful weapon, combining the qualities of a sword, club, and spear.

VZORKY

kombinovaná technika, 2020, variabilní rozměry

V sérii Vzorky je barva prezentována jako základní matérie –přírodnina –, která je testována uměleckými prostředky. Smyslem díla je nahlédnout na zkoumaný vzorek novými očima a použít k tomu analytické metody.

Pro instalaci vzorků testovaných barevných hmot slouží speciálně navržené objekty. Ty představují fúzi mezi obrazem, jenž dovoluje použití malířských ploch, polic, na níž je možné vzorek položit a vitrínou, která poskytuje rám a intimní solitérní prostor. Objekty samy působí jako artefakty spojené s modernismem, které prostřednictvím neutrální estetiky vytvářejí vzorkům pozadí.

K tomu, aby se zamýšlený výzkum malířské matérie dal uskutečnit, bylo nezbytné vyvinout sofistikované surrealistické magické dada metody. Ty mají potenciál v kombinaci s exaktními vědeckými postupy, jako je měření, optická analýza, elektrodiagnostika, vibrační diagnostika, indukce a další, umožnit divákovi proniknout do světa malby neočekávaným, strukturovanějším a v důsledku toho hlubším způsobem.





SAMPLES

mixed-media, 2020, variable dimensions

In the Samples series, color is presented as a fundamental material—a natural substance—tested through artistic means. The work invites the viewer to examine each sample with fresh eyes, employing analytical methods.

For the installation, specially designed objects support the tested color samples. These objects fuse elements of a painting surface, a shelf for placing the sample, and a display case providing a frame and intimate, solitary space. They resemble modernist artifacts, whose neutral aesthetic creates a background that situates the samples.

To enable the intended exploration of painterly matter, sophisticated surrealist, magical, dadaist methods were developed. Combined with precise scientific procedures such as measurement, optical analysis, electrodiagnostics, vibration diagnostics, induction, and more, these methods allow the viewer to penetrate the world of painting in unexpected, structured, and ultimately deeper ways.





HAMAK

multimediální instalace, 2021,
kombinovaná technika, 600 x 170 x 200 cm

Hamak je jakousi provizorní komprimovanou laboratoří přírodovědce, jenž bádá ve vysokých patrech stromů tropické džungle. Toto terénní pracoviště je sice dobře technologicky vybaveno, ale nikdo předem nepředpokládal, že jeho uživatel bude okolní přírodou naprosto fascinován a nebude chtít Hamak jen tak opustit.

V průběhu bádání totiž přišel na pozoruhodné objevy. Jejich povaha ho nutí improvizovat a využít kreativitu k tomu, aby nejenom mohl smysluplně pokračovat v průzkumu, ale aby v divokém prostředí džungle vůbec přežil.

Postupem času ho přitom práce v izolaci drsné divočiny mění. Pozici seriózního racionálního vědce sice zarputile neopouští, avšak díky neplánované improvizaci a těžkým životním podmínkám se jeho mysl plíživě transformuje.

Na jednu stranu jeho civilizační návyky logicky degradují, má například velký problém s hygienou, a proto i jeho vizuální podoba strádá. Na druhou stranu jeho zbystřená inteligence a zručnost směřují k nekonvenčním výsledkům bádání, které ovšem obsahují symptomy podivinství hraničícího se šílenstvím navozujícím surreální dojem.

HAMMOCK

mixed-media, installation, 2021, 600 × 170 × 200 cm

The Hammock functions as a provisional, compact laboratory for a naturalist studying the upper reaches of tropical jungle trees. Although the field station is well-equipped technologically, nobody could have anticipated that its occupant would be so captivated by the surrounding nature that leaving the Hammock would become impossible.

During his research, he made remarkable discoveries. Their nature required him to improvise and apply creativity not only to continue his investigations meaningfully but also to survive in the wild environment of the jungle. Over time, the experience of working in isolation in this harsh wilderness transformed him. While he stubbornly retains the role of a rational, serious scientist, the unplanned improvisation and extreme living conditions gradually reshape his mind.

On the one hand, his civilized habits logically deteriorate—he, for example, struggles with hygiene, which affects his appearance. On the other, his heightened intelligence and dexterity lead to unconventional research outcomes, imbued with eccentricity bordering on madness, evoking a surreal impression.



KRESBY

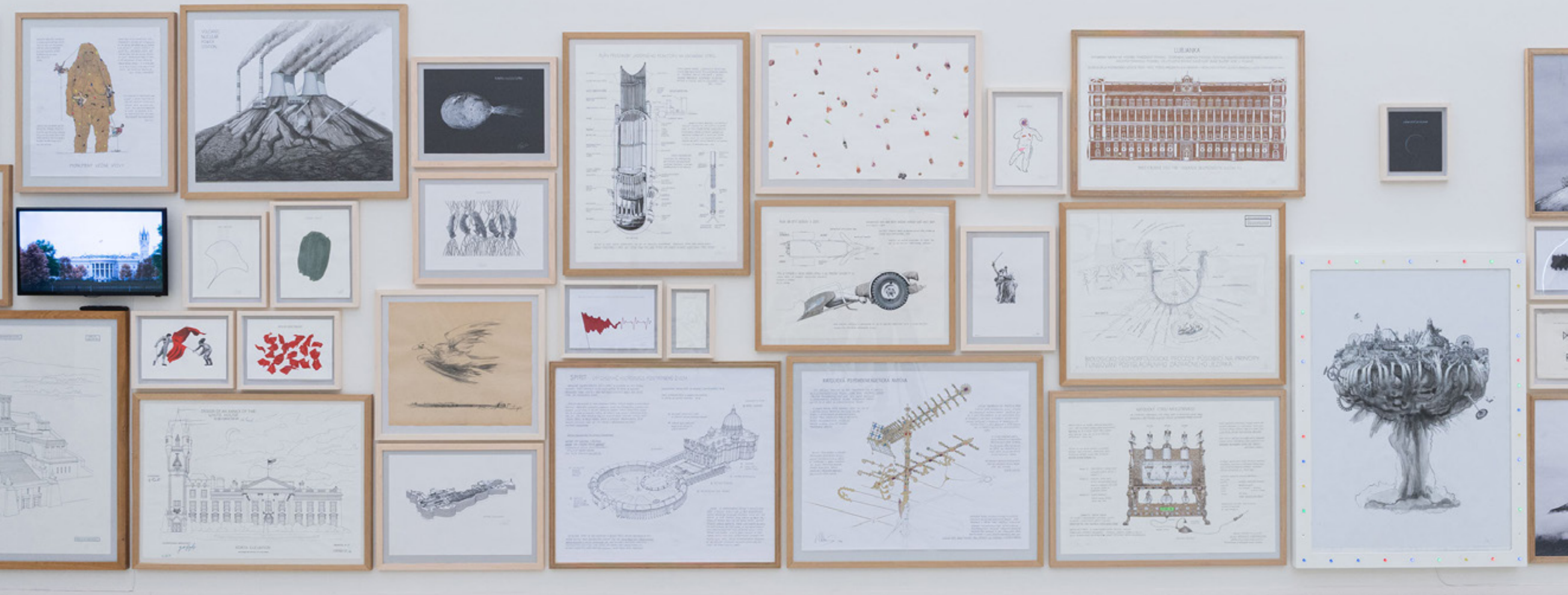
**2016—2025, instalace, 80 kreseb,
kombinovaná technika, variabilní rozměry**

Soubor 80 kreseb představený na výstavě Západ Země ze Slunce formou rozsáhlé instalace, která záměrně evokuje atmosféru tradičních obrazáren, vznikal mezi lety 2016 až 2025. Tyto kresby obsahují aspekty objevování, formulování výzkumných hypotéz i jejich záznamu/ů, ale také skicování společenských procesů se zapojením kritického komentáře, aktivismu, ironie a humoru. Využívají přitom realistickou estetiku projektových skic nebo vědeckých ilustrací opatřených nezbytným komentářem nebo poznámkovým aparátem, které společně s názvem definují myšlenkové či výzkumné pole sledovaného tématu.

Jako jejich inspirační zdroje je možné zmínit bohatou tradici modernistické protiválečné karikatury spojenou například s obdobím před první světovou válkou nebo

rozsáhlý soubor rytin doplňujících romány Julese Vernea, které vizualizovaly verneovské představy o možnostech technologického pokroku či teprve tušených vědeckých objevech.

Kresby jsou tematicky rozčleněny do několika oblastí – grafy, architektury, vynálezy, magická příroda, nostalgie, karikatury a anatomie. V galerijní instalaci i v obsahu jednotlivých kreseb se ovšem tyto oblasti různě prolínají, doplňují a vrství. Vyniká tak komplexnost, se kterou se dotýkají neuralgických bodů současného světa formovaného silicím společenským a politickým napětím, eskalujícími válečnými konflikty, environmentálním ohrožením či neopodstatněnou vírou v možnosti technologického pokroku a dominantní postavení člověka v centru planetárního ekosystému.





DRAWINGS

installation, 80 drawings, 2016—2025,
mixed-media, variable dimensions

The set of 80 drawings presented in Earthset from the Sun exhibition emerged between 2016 and 2025 as part of an extensive installation that deliberately evokes the atmosphere of traditional painting salons. The drawings encompass the discovery of phenomena, formulation of research hypotheses, and their documentation, as well as sketches of social processes incorporating critical commentary, activism, irony, and humor.

They employ a realistic aesthetic reminiscent of project sketches or scientific illustrations, annotated with commentary or notes, which together with the title define the conceptual or research field of the subject. Inspirations include the rich tradition of modernist antiwar caricature, particularly from the pre-World War I era, and extensive collections

of engravings complementing Jules Verne's novels, visualizing Verne's visions of technological possibilities and nascent scientific discoveries.

Thematically, the drawings are organized into several areas: Graphs, Architectures, Inventions, Magical Nature, Nostalgia, Caricatures, and Anatomy. In both the gallery installation and the individual drawings, these areas overlap, complement, and layer upon one another. This highlights the complexity with which they engage the critical points of the contemporary world, shaped by intensifying social and political tensions, escalating conflicts, environmental threats, and an ungrounded faith in technological progress and humanity's dominant position at the center of the planetary ecosystem.



HODOLEZEC MOŽNOST VYUŽIT VY-
RAZNÝCH ANATOMICKÝCH CHARAKTE-
RISTIK NA TĚLE STARÉ ŽENY. NAPŘ.
MŮŽE ZASTAČIT PRSTY DO VRASKY,
MEZERY POD PŘEVLISLOU KŮŽÍ
TAK, ABY NESPÁDL.



MONUMENT VĚČNÉ VÝZVY



↑ BÍLÁ VĚŽ

video, 3D animace, 2020, 3:50 min
spolupráce s Janem Darksem a Michalem Sljusarem

↑ WHITE TOWER

video, 3D animation, 2020, 3:50 min
in collaboration with Jan Darks and Michal Sljusar

PRAK PROUTKAŘE



NER AKROPOLIS", DIE FÜR DIE BEDÜRFNISSE DES NATIONALSOZIALISMUS REKONSTRUIERT WURDE.

TAFEL 123
(zu S. 341-343)



LONDÝNSKÉ RUDÉ OKO



DĚVKA SVOBODY



ANATOMICKÁ STUDIE NITERNÍHO PROHÁVÉHO PŘELUDU ČLOVĚKA



ANATOMICKÁ STUDIE NITERNÍHO PROHÁVÉHO PŘELUDU ČLOVĚKA



ANATON



ANATOMICKÁ STUDIE BOHA V POOSEBĚ OBLAKOVÉHO SLOUPU



ANATOMICKÁ STUDIE NITERNÍHO PROHÁVÉHO PŘELUDU ČLOVĚKA



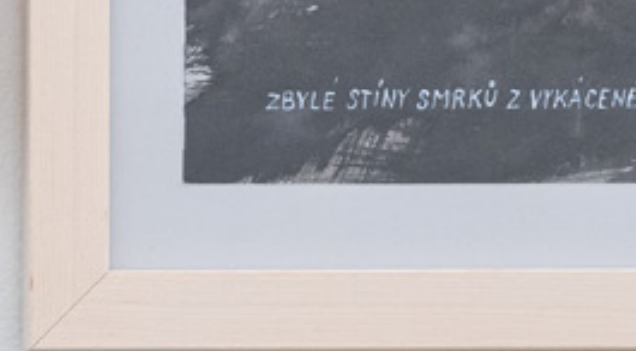


↑ PUTINKA

video, 2017, 3D animace, 2:00 min
spolupráce s Klárou Mičkovou

↑ PUTINKA

video, 3D animation, 2017, 2:00 min
in collaboration with Klára Mičková



Jiří Černický
Západ Země ze Slunce
Earthset from the Sun

Texty / Texts:
© Jiří Černický, Petr Fischer, Michal Koleček, Martin Nitsche

Katalog vznikl v rámci sólové výstavy
Jiří Černický Západ Země ze Slunce
28. 3. — 5. 7. 2026 v Galerii Lázně Liberec.

The catalogue was published on occasion
solo exhibition Jiří Černický Earthset from the Sun
held from March 28 to July 5, 2026
at Museum of Fine Arts in Liberec.

Koncepce katalogu / Catalogue concept: Michal Koleček
Produkce / Production : Dana Zikmundová
Korektury / Proofreading: Jana Kitzlerová, Klára Mrkusová, Tomáš Suk
Překlad / Translation: Nataša Yamani
Fotografie / Photography: Matěj Kania, Martin Polák
Grafický desing / Graphic desing: BFF — Marek Fanta
Sazba písma / Typeface: FK Roman, Defender, Laborat
Papír / Paper: BIO TOP 3® next
Náklad / Print Run: 300 ks / pos
Tisk / Printing: H.R.G. spol. s r.o.
Vydání první / First Edition

Vydala / Published by:
©Galerie Lázně Liberec, galali.cz, 2026

Katalog vznikl za finanční podpory Fakulty umění a designu
Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem /
The catalogue was published with the financial support of Faculty
of Art and Design at Jan Evangelista Purkyně University in Ústí nad Labem

ISBN 978-80-87707-79-1

Galerie Lázně
Liberec

UJEP

FUD

Podoba Baby Vangy zachycená
médiem během spiritistické seance,
ENG
kresba pastelkou??, rok??, 69 × 53 cm

