

# „Konceptuální literatura“

## Zamyšlení nad problematickou kategorií



Pascal Mougín

Pojmy *concept art*, *conceptual art* a *konceptuální umění* označují umělecký směr, který je víceméně časově ohraničený — od počáteční programové teoretizace, načrtnuté Henrym Flyntem (1961),<sup>1</sup> po šest rozhodujících let (1966–1972) připomenutých Lucy Lippardovou<sup>2</sup> — a víceméně jednotný ve svém úsilí: přenesení uměleckého důrazu od materiálního díla směrem k myšlence, která předchází jeho realizaci, a to až do té míry, kdy se tato realizace stává druhotnou nebo nadbytečnou. Tento proud je zároveň dostatečně zdokumentován a teoreticky uchopen v dějinách umění i v estetice, a může tak představovat stále plodné východisko uměleckých praktik současnosti.

S pojmem *konceptuální literatura* se to má zcela jinak. Ve frankofonní oblasti je sám tento výraz nový — začal se objevovat v devadesátých letech —, jeho výskyty jsou sporadické a jeho význam volný. V prvním smyslu slova, zde jistě nepřipadném, označuje tento výraz spisy vědecké a technické povahy. Když *literatura* získá smysl, který nás zajímá bezprostředněji, adjektivum *konceptuální* se stává téměř oxymórem: konceptuální literatura zatížená filozofickými nároky by vůbec nebyla literaturou.<sup>3</sup> Anebo si na ni začneme dávat pozor jako na praxi nejasnou a elitářskou či zbytečně formalistickou.<sup>4</sup> I v případech, kdy se na tento pojem odkazuje patřičným způsobem a bez hodnocení, což nejčastěji dělá literární kritika,<sup>5</sup> nebývá dostatečně

---

1 Flynt, Henry. „Concept Art“ [1961]. In *An Anthology of Chance Operations Concept Art Anti-Art Indeterminacy Improvisation Meaningless Work Natural Disasters Plans of Action Stories Diagrams Music Poetry Essays Dance Constructions Mathematics Compositions*. Eds. La Monte Young — Mac Low, Jackson. New York: [neuvedeno], 1963.

2 Lippard, Lucy R. *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. London: Studio Vista, 1973.

3 „Konceptuální literatura znamená dle mého názoru špatná literatura.“ Marion, Jean-Luc. *La Rigueur des choses: Entretiens*. Paris: Flammarion, 2012, s. 23.

4 „Články o mně jsou většinou hodně infošský. Dělalí ze mě konceptuálního spisovatele, virtuóza, který pracuje s jazykem bez citlivosti.“ Tanguy Viel, prohlášení v časopise *Le Télégramme*, 19. září 2001.

5 V tomto duchu podle kritika Xaviera Persona Emmanuel Hocquard „možná vynalezl myšlenku konceptuální literatury“. Person, Xavier. „Emmanuel Hocquard, Ma haie“. *Le Matricule des Anges*, 2001, n° 35. [online]. [cit. 24. 10. 2017]. Dostupné z <http://www.lmda.net/din/titlmda.php?Id=10918>.



definován. Ačkoliv se k němu hlásí někteří spisovatelé,<sup>6</sup> literární teoretikové, s výjimkou Gérarda Genetta, ho zřejmě přehlížejí. Není předmětem žádného hesla ve specializovaných slovnících, v nichž se dává přednost pojmům sousedním, jako jsou „experimentální literatura“ nebo „literatura s omezením“ (*littérature à contraintes, constrained literature*). Celkem vzato je situace přesně opačná než v oblasti výtvarného umění, kde žádné „experimentální umění“ nebo „umění s překážkou“ nikdy nekonkurovalo všeobecně přijímané kategorii „umění konceptuálního“.

Situace je nicméně jiná v anglosaském kontextu. Pojem *konceptuální psaní* se zde těší nezpochybnitelné pozornosti od té doby, co byla v roce 2003 na webové stránce *Ubuweb* provozované umělcem a spisovatelem Kennethem Goldsmithem zveřejněna *Anthology of Conceptual Writing*, která se v roce 2011 objevila také v knižní podobě s úvodem básníka a akademika Craiga Dworkina.<sup>7</sup> Označení *konceptuální psaní*, od té doby spojované s Goldsmithovými a Dworkinovými díly, je však jen jakousi vymožeností samou pro sebe — umožňující synkretické pojmenování množiny různorodých, historických i současných praktik a podněcující reflexi právě této rozmanitosti.<sup>8</sup> V antologii jsou skutečně shromážděni autoři evropského modernismu (v širokém smyslu slova: Diderot, Sterne, Swift), avantgardní spisovatelé (Mallarmé, Roussel, Tzara, Aragon, Beckett, Queneau, Perec), američtí objektivisté (Reznikoff), básníci zvukové, vizuální nebo konkrétní poezie, konceptuální umělci (Duchamp, Acconci, Huebler, Kosuth, Antinová) a množství dalších autorů a umělců následujících generací. Goldsmith a Dworkin opírají svůj výběr o obecný teoretický přístup, přičemž vstupují do dialogu s dalšími autory-teoretiky a několika akademickými kritiky, zejména s Marjorie Perloffovou.<sup>9</sup> Kanadáné Christian Bök a Braydon Beaulieu, oba z okruhu kolem Goldsmitha, předkládají ve stejné době návrh rozlišení čtyř forem *konceptuálního psaní*: „aleatorní text“ (*aleatoric text*, generovaný ne-lidským algoritmem), „manýristický text“ (*mannerist text*, výsledek systematického psaní s omezením), „text ready-made“ (neliterární text přenesený ze svého původního prostředí) a „nečitelný text“ (*illegible text*, který se vzpírá všem formám rozluštění nebo porozumění).<sup>10</sup> Jestliže se první tři kategorie zdají přesvědčivé, poslední vzbuzuje pochybnosti: v čem se nečitelný text nutně odlišuje od ostatních tří typů? Bökova a Beaulieuova taxonomie v tomto bodě připomíná čínskou klasifikaci zvířat, dobře známou od Borgese a Foucaulta.<sup>11</sup>

6 Viz například Clerc, Thomas. *Intérieur* [2013]. Paris: Gallimard, 2017, s. 41.

7 Goldsmith, Kenneth — Dworkin, Craig (eds.). *Against Expression: An Anthology of Conceptual Writing*. Evanston: Northwestern University Press, 2011.

8 Dworkin v úvodu vysvětluje, že se tento termín vžil pro označení jednak literárního psaní, které lze považovat za konceptuální umění, jednak pro využívání textu v konceptuálních postupech na poli umění. Viz Dworkin, Craig. „The Fate of Echo“. In tamtéž, s. xxiii.

9 Perloff, Marjorie. *Unoriginal Genius: Poetry by Other Means in the New Century*. Chicago: University of Chicago Press, 2010; Perloff, Marjorie. „Towards a Conceptual Lyric: From Content to Context“. *PN Review* 203, vol. 38, n. 3, 2012.

10 Viz Beaulieu, Braydon. „Dystopoetics: The Broken Dream of Conceptualism“. *FreeFall*, vol. 25, n. 3, 2015, s. 25–30.

11 Jorge Luis Borges. „Autres inquisitions“. *Œuvres complètes, tome 1*. Trad. Paul Benichou — Sylvia Bénichou-Roubaud. Paris: Gallimard, 1993; cit. dle Foucault, Michel. *Les Mots et les choses*. Paris, Gallimard, 1966. Česky vyšlo jako Borges, Jorge Luis. „Analytický jazyk

## OD UMĚNÍ KE KONCEPTUÁLNÍ LITERATUŘE

Je zřejmé — jak na francouzské, tak na anglosaské straně —, že definiční nedostatky, sporné třídění do kategorií, rozcházející se analýzy, stejně jako rozdílná povaha děl označovaných pojmy jako konceptuální literatura, *conceptual* nebo *uncreative writing* mají svůj původ v potížích, se kterými se setkáváme, když chceme na oblast literatury beze změny aplikovat kategorii historicky spjatou s výtvarným uměním. K přenesení adjektiva „konceptuální“ z jednoho paradigmatu do druhého dochází různým způsobem, podle toho, jak uvažujeme o vztazích mezi konceptuálním uměním a literaturou.

### LITERATURA S OMEZENÍM

Nejčastěji dochází k jistému přenesení nálepky, nebo přesněji k pře-nálepkování. Do kategorie „konceptuální literatura“ totiž dnes zahrnujeme, kvůli jejímu opožděnému přisvojení, tvorbu, kterou tradičně označujeme pojmem „literatura s omezením“, tedy díla napsaná Georgesem Perecem a dalšími autory ze skupiny Oulipo ve stejných letech, kdy vznikaly texty konceptuálních umělců. Konceptuální umění a literatura ve stylu Oulipo by tak představovaly dvě odlišné skutečnosti, které jsou však analogické a historicky synchronní. Znamenalo by to, že v literatuře v letech 1960–1970 došlo ke skrytému konceptuálnímu obratu ekvivalentnímu tomu, který ve stejnou dobu probíhal v umění, přičemž Oulipo se jako ke svému předchůdci přihlásilo k Raymondovi Rousselovi, stejně jako konceptuální umělci k Marcelu Duchampovi — dadaistovi. Toto přirovnání se dnes těší relativnímu konsenzu mezi dotčenými umělci i teoretiky jak ve Francii, tak v anglofonním světě.

### KONCEPTUÁLNÍ UMĚNÍ JAKO LITERATURA

Adjektivum konceptuální může být z oblasti umění přeneseno do oblasti literatury jinou cestou, a to na základě toho, že označíme jako literaturu jazykovou tvorbu historických konceptuálních umělců, kteří se ve své době nepovažovali za spisovatele. Goldsmith a Dworkin o něčem takovém na několika místech uvažují, ale podrobněji se tím nezabývají. Na francouzské straně podobné přehodnocení předkládají Gauthier Herrmann, Fabrice Reymond a Fabien Vallos, kteří ve své antologii z roku 2008 vyzývají ke „čtení konceptualistů“ a zamýšlejí „naroubovat“ jejich texty na „většev světové literatury“.<sup>12</sup> Tato zpětná „literarizace“ konceptuálního umění představuje zcela nový fenomén. Zakládá se zejména na vývoji samotné literatury a literárního faktu jako celku.

---

Johna Wilkinse“. In týž. *Další pátrání: Dějiny věčnosti*. Přel. Mariana Machová. Praha: Argo, 2011, s. 145; cit. dle Foucault, Michel. *Slova a věci*. Přel. Jan Rubáš. Praha: Computer Press, 2007, s. 1.

12 Herrmann, Gauthier — Reymond, Fabrice — Vallos, Fabien (eds). *Art conceptuel: Une entologie*. Paris: MIX, 2008, s. 10.



## METATEXTY

O vztahu mezi literaturou a konceptuálním uměním můžeme uvažovat také v rovině dědictví a přivlastnění. Konceptuální literatura by v této perspektivě byla literaturou „po konceptuálním umění“, pokračovatelka umění stejného jména, k němuž by se vztahovala jako — historicky i esteticky — více či méně vzdálená napodobenina. Byla by záležitostí spisovatelů, kteří se, skrže své vlastní prostředky, inspirují myšlenkami konceptuálního umění. Pak bychom mohli rozlišit dvě podmnožiny podle toho, který typ uměleckého konceptualismu by sloužil jako model nebo precedens.

První referenčním typem konceptualismu by byl ten, který tíhne k dematerializaci díla. Pro Sola LeWitta, který se o tom vyjadřuje ve slavném textu „Paragraphs on Conceptual Art“ z roku 1967,<sup>13</sup> stejně jako pro Lawrence Weinerja, který ve stejný čas začíná vystavovat svoje *statements*,<sup>14</sup> spočívá dílo v představě díla do té míry realizovatelného, že se jeho provedení stává nadbytečným; dílo tedy může být zredukováno na definici nebo popis — scénář — svojí realizace. Literární ekvivalent Weinerova *statementu* by tedy spočíval v popisu protokolu psaní zamýšleného nebo myslitelného příběhu, románu či básně, který by samotné napsání daného příběhu, románu nebo básně učinil postradatelným. Takové nahrazení textu metatextem — přičemž text zůstává čistě virtuální — není samo sebou. Může na sebe nicméně vzít podobu textů, které se omezí na to, že budou pomoci více či méně podrobného popisu případně doplněného komentářem odkazovat k dílům-příznakům zůstávajícím ve fázi projektu nebo náčrtu. Jean-Yves Jouannais v knize *Artistes sans oeuvres* (Umělci bez děl; 1997) a Enriqué Vila-Matas v *Bartlebym a spol.* (2002) se s potěšením zaobírali těmito hraničními případy děl, která nežijí tolik sama o sobě jako spis v tom, co o nich říká jejich „autor“ nebo nějaký dobře informovaný badatel. Tuto aktuální tendenci metatextového psaní<sup>15</sup> studovala Marie-Jeanne Zenettiová, která ji dává do souvislosti s pojmem „možný text“, rovněž čerstvým předmětem zájmu literární teorie.<sup>16</sup> Metatextová literatura na sebe bere také podobu zformulovaných protokolů, pravidel a omezení nebo

13 LeWitt, Sol. „Paragraphs on Conceptual Art“. *Artforum*, 1967, s. 80.

14 Viz slavná Weinerova „Deklarace o záměru“ (Déclaration d'intention) z roku 1968. Weiner, Lawrence. *Specific and General Works*. Villeurbanne: Le Nouveau Musée — Institut d'art contemporain, 1993.

15 Zenetti, Marie-Jeanne. „L'absente de toutes bibliothèques: Disparitions en série dans la littérature contemporaine“. *Fabula-LhT*, n° 13, 2014. [online]. [cit. 24. 10. 2017]. Dostupné z <http://www.fabula.org/lht/13/zenetti.html>. Vedle příkladů Jouannaise a Vila-Matase odkazuje Zenettiová na dva další literární texty, které se prezentují jako soubor popisů nepřítomných děl: Édouard Levé, *Díla* (2001); Henri Lefebvre, *Les Unités perdues* (2004). Zenettiová nicméně poukazuje na limity takového metatextového psaní (kromě případu Édouarda Levého), které v konečném důsledku směřuje k obnovení pojmu díla v jeho nejtradičnějších aspektech — nepřítomné dílo je tím spíše mytizováno — v protikladu k úsilí konceptuálních umělců. K otázce metatextového psaní se sám vracím ve své knize *La Littérature contemporaine comme hypothèse* [vyšlo pod titulem *Moderne / contemporain: Art et littérature des années 1960 à nos jours*; pozn. red.].

16 Escola, Marc (ed.). *Théorie des textes possibles: Pour une critique créatrice*. CRIN (Cahiers de recherche des instituts néerlandais de langue et de littérature française) n° 57. Amsterdam — New York: Université de Nimègue — Rodopi, 2012; Escola, Marc — Rabau, Sophie

popisu algoritmů či mechanismů všeho druhu, které mohou fungovat jako automaty produkující text.<sup>17</sup> Tyto texty nezůstávají nutně virtuální a mohou být skutečně vygenerovány, ale jejich úloha bude spočívat především ve svědectví například o správném fungování, důmyslnosti a účincích omezení nebo mechanismů uvedených do chodu a v podněcování úvah o těchto mechanismech.<sup>18</sup>

## TEXTY JAKO PROTOKOLY O AKCI

Další formu konceptuálního umění schopnou přesáhnout do literatury ztělesňují například *Location*, *Duration* a další *Variable Pieces* Douglase Hueblera. Dílo je zde opět vymezeno myšlenkou, ale — na rozdíl od většiny weinerovských *statementů* — jedná se o protokol, který je skutečně určen k realizaci ve formě konkrétní akce vepsané v čase a prostoru. Tato realizace má podnítit zcela novou zkušenost, která se posléze stane předmětem archivování nebo zaznamenávání formou textů, fotografií a dalších dokumentů všeho druhu. Tento konceptualismus, blízký performanci, nachází dnes své pokračování v literárních dílech opírajících se rovněž o předpřipravený protokol, o více či méně arbitrární, nepravděpodobný nebo neopodstatněný předpis či úkol, který má být proveden a zavdat podnět ke vzniku záznamu ve formě příběhu. Některé texty Jeana-Charlese Massery, Thomase Clerca, Philippa Vasseta, Chloé De-laumeové či vzdáleněji Jeana Rolina vstupují do této kategorie, kterou je ještě třeba zdokumentovat a teoreticky uchopit.<sup>19</sup> Jsou to do velké míry vyprávění „s omezením“, která se od Pereca nebo skupiny Oulipo odlišují tím, že se daná omezení nevztahují na použité médium, v tomto případě na jazyk, ale řídí konkrétní akci zahrnující životnou zkušenost autora.<sup>20</sup> Kontinuita mezi uměleckými a literárními postupy je zde obzvláště zřetelná: spojovacím článkem mezi prvními performancemi Vita Acconciho, který svůj pohyb městem řídil podle kroků neznámých kolemjdoucích (*Following Pieces*, 1969), a Jeanem Rolinem křížujícím Los Angeles a sledujícím trasu hvězdičky, kterou si dal za úkol denně stopovat (*Le Ravissement de Britney Spears*, 2011), je *Benátská sledovačka* (Suite vénitienne) Sophie Calleové (1983), která na sebe postupně brala

---

(eds.), *La Lecture littéraire*. La Case blanche: Théorie littéraire et textes possibles: Actes du colloque Fabula à Oléron n° 8, Reims: Presses universitaires de Reims, 2012.

- 17 Viz především Rucar, Yan. „Modèles procéduraux littéraires et création sur ordinateur“, dizertace obhájená na l'Université d'Ottawa v roce 2011. [online]. [cit. 24. 10. 2017]. Dostupné z <http://manualzz.com/doc/5116824/modèles-procéduraux-littéraires-et-création-sur>.
- 18 Kenneth Goldsmith, který s chutí označuje psaní jako „nakládání s textem“, vidí v algoritmických formách *uncreative writing*, jež ve velké míře využívají počítač a nezměrné množství textových dat dostupných online, nejneproduktivnější cestu, kterou je naléhavě třeba prozkoumat. Goldsmith, Kenneth. *Je ne me tourne vers la théorie...* Paris: Jeu de Paume, 2013, s. 3, 29.
- 19 Viz Zenetti, Marie-Jeanne. *Factographies: L'enregistrement littéraire à l'époque contemporaine*. Paris: Classiques Garnier, 2014. Autorka definuje faktografii jako non-fikční psaní, které sází spíše na doslovnost, systematickosti a sběr dokumentů než na vyprávění příběhu.
- 20 Perec, jak víme, se také někdy podřizoval tomuto spíše praktickému než skripturálnímu typu omezení, ale pouze okrajově. Viz ambiciózní projekt *Les Lieux* (Místa), zmiňovaný v *Espèces d'espaces*, Paris: Galilée, 1974.



podobu performance, dokumentace performance, výstavy a literárního vyprávění spočívajících na stejném principu.

## BÁSNICKÉ READY-MADE

Čtvrtá skupina, která má blízko k předchozí, ale zcela s ní nesplyvá, by byla skupinou „básnických ready-mades“, tedy literárních děl založených na výpůjčkách a reappropriacích — skrze citace, reprodukce, koláže, *cut-upy*, samplování apod. — promluv již dříve vyslovených nebo napsaných, které jsou k dispozici jak v každodenním životě — tisk, reklama, dokumenty, poznámky —, tak v prostoru literatury. Přestože se v rámci kritického slovníku jedná o poměrně novou kategorii, historické rozpětí příslušných literárních objektů a autorů — ať už máme na mysli, mezi mnohými dalšími, Lautréamonta, Apollinaira, Cendrarse nebo Bernarda Heidsiecka, Julienu Blainea, Christiana Prigenta, Emmanuela Hocquarda, *Revue de littérature générale* (1995–1996), Jeana-Michela Espitalliera či Jérôma Gama — dalece přesahuje období konceptuálního umění jako takového, což činí analýzu zároveň choulostivou i nepostradatelnou.<sup>21</sup>

Vytvoření sítě návazností, překryvů a křížení, ale také zjevných rozporů zahrnující tyto čtyři oblasti by mohlo osvětlit jak různorodost, tak příbuzenství a nové porozity, které můžeme pozorovat na tom, co je dnes označováno jako konceptuální literatura nebo *conceptual writing*.

## JE LITERATURA S OMEZENÍM LITERATUROU KONCEPTUÁLNÍ?

Vzhledem k tomu, že zde nemůžeme předložený nástin více rozebrat jako celek, vraťme se pouze k výše zmiňovanému připodobnění literatury s omezením ke konceptuálnímu umění. Toto přirovnání, opožděné, ale ve vyjádření příslušných kritiků, autorů a umělců v současnosti velmi časté, se odvolává, jak uvidíme, na množství společných rysů. Stalo se mimo jiné předmětem teoretické analýzy Gérarda Genetta — první svého druhu —, jejíž obrysy je zde vhodné připomenout. Tato analýza je však jen částečně podložena, neboť spočívá na mnohých nejasnostech, které se na závěr pokusíme objasnit.

## KONVERGENCE

Připojit adjektivum konceptuální k adjektivu oulipovský je vskutku pohodlné, neřkuli uklidňující, protože tato dvojí nálepka umožňuje sladit dějiny umění a dějiny literatury do jednoho společného příběhu. Ačkoliv se skupina zformovaná kolem Raymonda Queneaua a Françoise Le Lionnaise<sup>22</sup> ve své době příliš nehlásila ke vzoru

<sup>21</sup> Viz Theval, Gaëlle. *Poésies ready-made: Xxe-xxie siècles*. Paris: L'Harmattan, 2015; Tardy, Nicolas. *Ready-made textuels*. Genève: HEAD, 2006.

<sup>22</sup> Jediný odkaz k výtvarnému umění zmiňovaný Françoise Le Lionnaisem ve sborníku z roku 1973 se týká Augusta Herbina, důležitého představitele francouzské duchovní abstrakce. Le Lionnais, který malíře pouze letmo zmiňuje, má jistě na mysli jeho „plastickou abecedu“, obrazovou gramatiku založenou na korespondencích mezi každým písmem-



v konceptuálním umění, to, že funkci oulipovského amerického zpravodaje vykonával od roku 1962 Marcel Duchamp, patron konceptuálního umění, vytváří vskutku dojem nějaké formy historického osvědčení. Jacques Roubaud, oulipista následující generace, který v Duchampovi spatřuje „předjímacího plagiátora Oulipa“,<sup>23</sup> to potvrzuje. Množství prací, které se už řadu let věnují vztahům mezi Perecem a současným uměním, rovněž obhájuje připodobnění literatury s omezením ke konceptuálnímu umění.<sup>24</sup> Na anglosaské půdě se stejným směrem vydávají Dworkin a Goldsmith, když Oulipo zahrnují do své antologie, a podobně také Christian Bök a další představitelé a teoretici *conceptual writing*, kteří se hlásí k Percovi stejně jako k LeWittovi nebo Kosuthovi.<sup>25</sup>

Důvody, které vedou ke sblížení psaní s omezením a konceptuálního umění, jsou zjevné. Výtvarný konceptualismus, jak jsme připomínali, spočívá v přenesení zájmu tradičně zaměřeného k uměleckému dílu na myšlenku nebo záměr, který předchází jeho realizaci. Je tedy lákavé označovat jako konceptuální takovou literaturu, jejíž invenční složka, ospravedlňující náš zájem o ni, spočívá v myšlenkách, záměrech nebo technických specifikacích předcházejících psaní, v jejím takřkajíc *modu operandi*, a nikoliv ve výsledku, tedy *opusu operatum*. Oulipovská literatura by tak představovala literární protějšek výtvarného konceptualismu do té míry, v níž upřednostňuje více či méně arbitrární rozhodnutí týkající se používání jazyka, poetiky a rétoriky, jinými slovy zvolené nebo nově vyvinuté<sup>26</sup> formální — eventuálně matematickým modelem formalizovatelné — procesy, před psaním v pravém smyslu slova, které má být skrze tyto procesy programováno.

Z historického hlediska se oba proudy zdají být v souladu. Stejně jako se konceptuální umění snažilo ve své době rozejít s výtvarným purismem obhajovaným Clementem Greenbergem, omezení využívaná skupinou Oulipo, jež měla za cíl zmírnit nebezpečí subjektivismu, vzdálila psaní zároveň od spontaneity „literatury-výkřiku“ nebo „literatury-kručení v břiše“<sup>27</sup> — ekvivalentu, *mutatis mutandis*, abstraktního expresionismus — a zároveň od textualismu ve stylu *Tel Quel*, Blanchota či nového

---

nem abecedy, barvou, jedním či více geometrickými obrazci a hudebními zvuky. Viz Le Lionnais, François. „La Lipo (Le premier manifeste)“. In Oulipo. *La Littérature potentielle* [1973]. Paris: Gallimard, 1988, s. 18.

- 23 Roubaud, Jacques. *Duchamp l'oulipien*. Paris: La Bibliothèque oulipienne 2003, s. 15–16.
- 24 Viz Chavanne, Blandine — Salgas, Jean-Pierre — Rouillé, André et al. „*Regarde de tous tes yeux, regarde*“: *L'art contemporain de Georges Perec*. Katalog výstavy v Nantes, Musée des Beaux-Arts, 27. června — 12. října 2008, Nantes: Joseph K. — Musée des Beaux-Arts de Nantes, 2008; Joly, Jean-Luc (ed). *Cahiers Georges Perec, Perec et l'art contemporain* n° 10. Paris: Le castor astral, 2010.
- 25 Viz Bök, Christian. *Eunoia*. Toronto: Coach House Books, 2001; Bök, Christian. *Pataphysics: The Poetics of an Imaginary Science*. Evanston, IL: Northwestern University Press, 2002; Bök, Christian. „Oulipo and Unconscious Tyranny“. In *The Noulipian Analects*. Eds. Matias Viegner — Christine Wertheim. Los Angeles: Les Figues Press, 2007.
- 26 Poněvadž posláni Oulipa spočívá zároveň ve znovuobjevování tohoto typu omezení v tvorbě minulé — tvorbě „předjímacích plagiátorů“ — a zároveň ve vynalézání omezení nových: viz Le Lionnais, François. „La Lipo (Le premier manifeste)“ a „Le Second manifeste“. In Oulipo. *La Littérature potentielle* [1973]. Paris: Gallimard, 1988.
- 27 Tamtéž, s. 21.



románu hlásajícího „dobrodružství psaní“ namísto naivního „psaní o dobrodružství“, jak praví slavný výrok Jeana Ricardoua — psaní „čistého“, směřujícího k nepředmět-  
nosti, přirovnatelného například ke geometrické abstrakci v malířství. Oulipovská  
omezení stejně jako výtvarný konceptualismus zničily současně romantický model  
nestvořeného stvořitele a ideál díla jako autentického výrazu nejvyšší niternosti.

## KONCEPTUÁLNÍ STAV PODLE GÉRARDA GENETTA

Vedle dějinných paralel nacházíme pro srovnání konceptuálního umění a literatury  
s omezením nejpropracovanější teoretické odůvodnění v analýzách Gérarda Genetta,  
který v roce 1994 věnoval jednu z kapitol prvního svazku *L'Œuvre de l'art* (Umělecké  
dílo) pojmu „konceptuální stav“.<sup>28</sup> Genette tímto termínem označuje charakteristiku,  
kterou lze uplatnit napříč všemi uměleckými disciplínami v širokém smyslu slova: od  
vizuálního a výtvarného umění přes hudbu k literatuře.

Genettova teze staví na jakémsi pankonceptualismu založeném na *transcendenci*.  
Každé dílo, od paradigmatického *Stojanu na láhve* Marcela Duchampa k Perecovu *La  
Disparition* (Zmizení), ale stejně tak Stendhalova *Kartouza parmská*, Manetova *Snídaně  
v trávě* nebo Ravelovo *Bolero*, můžeme chápat jako konceptuální v tom smyslu, že pozor-  
nosti diváka, posluchače či čtenáře předkládá záměr autora, tedy soubor neurčitých či  
naopak přesných voleb a rozhodnutí předcházejících jeho vytvoření. Všechna díla jsou  
tedy schopna „konceptuální redukce“,<sup>29</sup> která spočívá ve vytyčení a formulování oněch  
voleb pomocí popisu nebo modelu — což v tomto případě znamená, abychom znovu  
uvedli Genettovy příklady: vystavit neumělecký objekt v muzeu (což je definice ready-  
-made), napsat román bez použití písmena e, zpodobnit nahou ženu mezi dvěma oble-  
čenými muži, opakovat hudební sekvenci za postupného zvyšování orchestrální síly.

Nicméně rozšíření možnosti „konceptuálního stavu“ na všechny typy uměleckých  
děl tento pojem značně ochuzuje. Aby se vyhnul rozpuštění konceptualismu v pan-  
konceptualismu, navrhuje Genette vymezit kategorii děl, jejichž *immanentní* vlastnosti  
by je předurčovaly k uchopení skrze transcendenci konceptuálního stavu.<sup>30</sup> Uvažuje  
proto o měření odchylky mezi výchozím dílem a výsledkem redukce. Tato odchylka  
může být nulová nebo téměř nulová jako v případě ready-made nebo asistovaného  
ready-made: neexistuje v podstatě téměř žádný rozdíl mezi Duchampovým *L.H.O.O.Q*  
(1919) a výpovědí popisující dílo jako reprodukcí Da Vinciho *Mony Lisu* vesele přizdo-  
bené knírem, bradkou a eponymním akronymem.<sup>31</sup> Tento popis říká o díle vsutku  
„vše“ a dovoluje, aby si ho každý představil, přičemž jeho dlouhé a zevrubné pozoro-  
vání pravděpodobně neodhalí žádné netušené detaily ani neuvede diváka do extáze,  
jak by se naopak mohlo stát před impresionistickou krajinou nebo Rothkovým plát-  
nem. Duchampova *Mona Lisa*, v Genettově analýze, se tedy beze zbytku redukuje na  
popis postupu, který umělec vykonal, když dílo realizoval. Za těchto podmínek by  
byla nesporně konceptuální.

28 Genette, Gérard. „L'état conceptuel“. In *týž*. *L'Œuvre de l'art*. Paris: Seuil, 2010, s. 209–240.

29 Tamtéž, s. 231.

30 „[...] jaký je režim imanence díla (ať už je jakékoliv), pro ty, kteří jej vnímají (oprávněně či  
nikoliv) jako konceptuální?“. Viz tamtéž.

31 Tamtéž, s. 216.





Oproti tomu může dílo a popis jeho „konceptu“ oddělovat propast jako v případě *Kartouzy parmské*, jejíž redukce podle Genetta potvrdí fakt, že se jedná o román, nic méně nic více. Redukce zde znamená maximální ztrátu: překryje jedinečnost díla, protože splývá s jednoduchým žánrovým zařazením. Za těchto podmínek je obtížné hovořit v souvislosti se Stendhalovým románem o konceptuálním stavu.

V případě *Zmizení* se nacházíme přesně mezi těmito dvěma extrémy.<sup>32</sup> Vzhledem k tomu, že díky redukci rozpoznáme v Perecově textu lipogramatické vyprávění na písmeno *e* a vzhledem k tomu, že lipogramatický charakter je zvláště význačným rysem tohoto textu, chápe Genette *Zmizení* jako dílo konceptuální. Dokonce prezentuje jako pomocné schéma kategorii „lipogramu“ jakožto literární ekvivalent ready-made par excellence, čímž se připojuje k obdobným tezím Jacquese Roubauda nebo Christiana Böka.

Na základě kritéria nulové nebo mírné odchylky vzniklé konceptuální redukcí by tedy literární díla nejpříměji srovnatelná s uměním stejného jména byla taková díla, jež jsou řízena záměrnými omezeními týkajícími se nakládání s jazykem.

#### NÁMITKA Č. 1: DUCHAMP VERSUS PEREC A STENDHAL

Genettova analýza přesto vyzývá k několika námitkám. V první řadě, redukce *Zmizení* na „lipogramatické vyprávění na písmeno *e*“ závisí na žánrovém nebo formálním zařazení stejně tak jako redukce *Kartouzy parmské* na „román“. Genette s tím ostatně přichází sám, když říká, že podobně jako jsme o Stendhalově textu zdaleka neřekli „vše“, pokud jsme v něm rozeznali román, skutečnost, že *Zmizení* může být „redukováno“ na lipogram na písmeno *e*, „nezabraňuje tomu, aby bylo oním lipogramem, tedy jedinečným textem“.<sup>33</sup> Genette zde přesto stanovuje rozdíl, který nás podle něj opravňuje k tomu, abychom *Zmizení* pokládali za konceptuální dílo, zatímco *Kartouzu parmskou* udrželi mimo tuto kategorii: u Pereca hraje koncept rozhodující roli při vzniku díla i v průběhu jeho recepcce, přičemž znalost a vnímání tohoto konceptu jsou nezbytnými ke správnému čtení díla. Nepředpokládá však stejně tak správná četba *Kartouzy parmské*, že čtenář, v nebezpečí nešťastného donkichotství, rozpozná koncept „románu“ se vším, co k němu patří v čele s fikčním charakterem vyprávění? V tomto ohledu by se Stendhalův text příliš nelišil od textu Perecova, oba pak zůstávají značně vzdálené modelu duchampovskému.

#### NÁMITKA Č. 2: OPAKOVATELNÁ OMEZENÍ PROTI KONCEPTU ONE SHOT

Tím, že Genette srovnává Duchampa a Pereca na souvislé škále malé a střední odchylky způsobené redukcí, opomíjí propastný rozdíl v konceptuálním rozměru *Zmizení* a *Mony Lisy* s knírem nebo *Sušáku na lahve*, rozdíl, který spočívá spíše v převrácení hodnot než v pouhé změně stupně. Drastické lipogramatické omezení, které si Perec ukládá, má ve skutečnosti za cíl podtrhnout neredukovatelnost díla na jeho

32 Kromě toho je třeba zvážit čtvrtý případ, který Genette nezmiňuje, a to ten, kdy konceptuální redukce vede k definici, která je bohatší a zajímavější než vlastní dílo, a zachycení záměru se tak může obejít bez pečlivého čtení tohoto díla.

33 Genette, Gérard. „L'état conceptuel“. In týž. *L'Œuvre de l'art*. Paris: Seuil, 2010, s. 235.



koncept do té míry, do jaké mezi myšlenkou vyprávění neobsahujícího písmeno *e* a jejím uskutečněním vzniká — významná — odchylka mistrovské spisovatelské vynalézavosti, díky níž je dílo zajímavé a jedinečné. Pereca přitahuje lipogram, který pro něj představuje „něco jako nulový stupeň omezení, od něž se vše stává možným“,<sup>34</sup> díky jeho stimulačním účinkům: jak dále Perec vysvětluje, dovoluje opustit vyšlapané cestičky psychologizování a moralizování vlastní francouzskému románu a znovu oživit mnohem radostnější vzory, jako jsou Rabelais, Sterne nebo Roussel.<sup>35</sup> Formální omezení tak nesměřuje tolik k tomu, aby psaní naprogramovalo a spoutalo, jako spíše k tomu, aby spisovatele vyneslo k nebývalé vynalézavosti — případně k velkolepému mistrovství. Tato metoda zkrátka dává procesu psaní podmínky, ale nezatěžuje jej. Na této očekávané dialektice metody a procesu, jinak řečeno předvídání a neočekávatelného, závisí celá produktivita omezení.

Důsledkem této situace je, že vzniklé dílo nevyčerpává produktivitu výchozího konceptu, jenž zůstává k dispozici pro další pokusy a může zavdat podnět k odlišným realizacím, stejně jako jakékoli jiné omezení způsobu psaní a obecněji jako jakékoli rozhodnutí formálního nebo žánrového charakteru, téměř donekonečna opakovatelné a stále potenciálně plodné. „Koncept“ lipogramu si sám o sobě nenárokují žádnou vlastní invenci nebo originalitu, Perec si ho vypůjčuje z dlouhé tradice, jejímž historikem, připomeňme si, se sám ustanovuje.<sup>36</sup> Naproti tomu duchampovský koncept ready-made, který sám o sobě představuje dosud nevidaný způsob invence ve formě ikonoklastického a ve světě umění bezprecedentního gesta, jen těžko snese opakování. Duchampovo jednání, jakožto akt zlomu, ostatně nesměřovalo k vytvoření školy, jakékoli udržování ready-made ve formě samostatného „žánru“ se totiž vylučuje s jeho niternou negativitou. Mělo-li jeho gesto skutečné pokračování, bylo jím spuštění dynamiky nových vkladů a transformací, osobitých úprav a rozličných reinterpretací<sup>37</sup> — ale také velkého množství protichůdných výkladů a bezduchých opakování —, přičemž v každém případě nic z toho nemohlo vyvolat takovou odezvu, jako gesto zahajovací. Jako „koncept“ v přísném slova smyslu, ať už ve výtvarném umění, nebo v literatuře, bychom tedy mohli označit jakýkoliv „nápad“, který se s každým dalším použitím opotřebovává.<sup>38</sup>

34 Perec, Georges. „Histoire du lipogramme“. In *La Littérature potentielle* [1973]. Paris: Gallimard, 1988, s. 88.

35 Tamtéž, s. 90–92.

36 Tamtéž.

37 Právě v tomto duchu hovoří Jean-Marie Schaeffer o „žánrovosti“ ready-made. Viz Schaeffer, Jean-Marie. „Du texte au genre: Notes sur la problématique générique“. In *Théorie des genres*. Ed. Gérard Genette. Paris: Seuil, 1986, s. 179–201.

38 Díky tomuto upřesnění bychom mohli jako konceptuální chápat tu produkci skupiny Oulipo, která spíše než ve výsledném díle spočívá ve formulování omezení majících vlastní význam nezávislý na jednotlivých aplikacích, podobně jako u metatextové a algoritmické literatury připomenuté výše. Původní poslání Oulipa spočívalo skutečně spíše v objevování a vymyšlení omezení než ve vytváření vlastních děl na těchto omezení vystavěných. Viz Lescure, Jean. „Petite histoire de l'Oupilo“. In Oulipo. *La Littérature potentielle*. Paris: Gallimard, 1988, s. 35.

## NÁMITKA Č. 3: LITERATURA A OMEZENÍ



Třetí námitka: texty s jazykovými a rétorickými omezeními nejsou možná samy o sobě konceptuálnější než ostatní do té míry, ve které každé literární dílo, ať už z dílny Oulipa, či ne, spočívá více či méně v testování omezení uložených jazykem nebo zvyklostmi diskurzu, a to již dlouhou dobu. Klasická díla, zjednodušeně řečeno, sázela na účinky přizpůsobení se omezujícímu řádu utvářenému žánrovými pravidly, poetickými modely a kodifikovanými metrickými formami, přizpůsobení se, které na oplátku básníkovi zaručovalo, že se mu dostane uznání jako autorovi poslušnému sdíleného estetického cítění a kolektivních kódů vypracovaných tradicí. Výzva, kterou si autor klade, spočívá nejčastěji v tom, že má tato omezení učinit „přirozenými“ a v textu, který se jim podřizuje, neviditelnými. „Samozřejmost“ racinovského verše se tak zakládá na faktu, že sice prokazuje věrnost všeobecně přijímanému ideálu formální dokonalosti, ale přesto působí zcela přirozeně. Spisovatel se také může výzvy chopit okázalým a virtuózním způsobem, ve stylu mistrovského kousku, podobně jako to dělali velcí rétoři renesanční doby, k nimž často odkazují členové Oulipa. V režimu modernity má psaní také co do činění s omezením, nicméně opačným způsobem, neboť modernistické krédo hlásá emancipaci spisovatele ve vztahu k jazykovým a rétorickým strukturám, považovaným za svévolné a ztročující. Napříště jde tedy o to tyto struktury podvrátit, a nikoliv s nimi vyjednávat, přičemž sama tato podvrátnost je vnímána jako prostředek originálního a autentického výrazu. Boj proti jazykovým rekcím a automatismům předpokládá především odchylku od běžné mluvy: „krásné knihy“, jak víme od Proustova *Zamyšlení nad Sainte-Beuvem*, jsou psány „jakoby v cizím jazyce“.<sup>39</sup> Texty skupiny Oulipo představují jen jednu specifickou možnost uvnitř tohoto širšího postoje k jazyku a diskurzu: možnost, která spočívá v rozšíření souboru podstupovaných omezení o jedno či dvě omezení záměrná, přičemž účelem těch druhých je potlačit účinky prvních, a umožnit tak vznik zcela nových významů. Román vyžaduje tato záměrná omezení tím spíše, že mu jako obzvlášť málo kodifikovanému žánru hrozí pád do područí jazyka a diskurzu, které mu vnutí své automatismy a stereotypy.<sup>40</sup> V případě *Zmizení* představuje pro Pereca to, že si zakázal hlásku *e*, způsob, jímž může čelit chybění a objektivizovat ztrátu — smrt rodičů, absence vzpomínek z dětství —, která zůstává při běžném stylu řeči v rovině nevy-slovitelného. Z tohoto důvodu se zdá stejně plané přirovnávat texty Raymonda Rous-sela<sup>41</sup> nebo Georgese Pereca ke konceptuálnímu umění, jako je anachronické považovat Malherba nebo Góngora za předchůdce Duchampa. Díla skupiny Oulipo jsou možná jedinečná právě v tom, že provádějí syntézu klasického a moderního přístupu k omezením, přičemž od prvního si vypůjčují ideál rozpuštění normy v její naturalizaci a společně s druhým sázejí na expresivní účinky a sémantickou produktivitu

39 Proust, Marcel. *Contre Sainte-Beuve* [1954]. Paris: Gallimard, 1987, s. 297–298. Česky jako Proust, Marcel. *Eseje: Zamyšlení nad Sainte-Beuvem*. Přel. Věra Dvořáková. Olomouc: Votobia, 1996, s. 173.

40 Taková je analýza Raymonda Queneaua, kterou od něj Perec přebírá. Viz Queneau, Raymond. *Bâtons, chiffres et lettres* [1950]. Paris: Gallimard, 1973, s. 27–28.

41 Ze stejných důvodů spatřoval Genette v Rousselovi „konceptuálního spisovatele, pokud nějaký kdy byl“. Genette, Gérard. *Figures V*. Paris: Seuil, 2002, s. 125.



odchylek od běžného způsobu řeči. Perec tak zůstává věrný tradičnímu vzoru — zároveň klasickému i modernímu — „geniálního“ spisovatele nabízejícího náročnému čtenářstvu příležitost ocenit jeho mistrovské vyjadřovací schopnosti.<sup>42</sup>

Naproti tomu, ačkoliv jsou výtvarná díla rovněž závislá na omezeních, která si umělec ve vztahu ke zvolenému médiu v tu či onu chvíli stanovuje — například v malířství výběr mezi černou a bílou nebo mezi různými odstíny červené —, není jisté, že takový typ volby stačí k tomu, abychom výsledné dílo označili za konceptuální. Zaměření se na vztah k médiu jako na zásadní problém díla vychází mnohem spíše z uměleckého modernismu v jeho nejgreenbergovštější podobě — z tohoto pozdního modernismu spatého s hledáním specifity média, jemuž se konceptuální umělci snažili podkopat základy, ale k němuž ta nejoulipovštější část Percova díla vytváří spíše literární ekvivalent. Stručně řečeno, literatura s omezením se rozhodně vepíše do modernismu, zatímco konceptuální umění zahajuje od šedesátých let obrat k současnému paradigmatu.

#### NÁMITKA Č. 4: READY-MADE JAKO GESTO

Genettova analýza ready-made, jež mu dovoluje považovat Percův lipogram za literární ekvivalent Duchampovy tvorby, se obratně vyhýbá ještě dalšímu zásadnímu rozdílu, jenž může zpochybnit toto přirovnání. Založit konceptuální charakter ready-made na tom, že popis dotyčných děl o nich říká „vše“ a že nevyžadují dlouhá zkoumání, abychom je mohli uchopit v jejich jedinečnosti, znamená opomenout jeden základní aspekt duchampovského ready-made: je také gestem, dokonaným činem, a jeho existenci jakožto díla nelze zredukovat na myšlenku nebo na popis předcházejícího záměru, i když tento popis beze zbytku zachycuje konečný výsledek. Čin se neredukuje na výpověď. Duchampovské dílo je konceptuální pouze druhotně: aby se *Fontána* stala uměleckým dílem, předpokládá konkrétní akt vepsaný do určitého času a prostoru, v tomto případě dlouhý a obtížný proces, protože nejde o nic většího nebo menšího než o mimořádně obratně provedený puč proti instituci muzea a zvyklostem světa umění. Vystaven je vskutku předmět gesta a nikoliv „příběh“ samotného záměru nebo završeného procesu, příběh, jenž vzniká a šíří se až následně.

Tento pragmatický a téměř performativní rozměr, jemuž se Genette vyhýbá, je pro umělecké konceptuální dílo, alespoň v jeho počátku, zásadní. Ready-made skutečně představuje jeden z inauguračních momentů toho, co se bude později nazývat institucionální kritikou, tedy kritikou namířenou umělci proti světu umění a zaměřenou na zdůraznění ekonomických, sociálních a politických omezení, která jako nereflexivně a skrytě zcela vymezují sterilní liturgii a sakralizaci díla odehrávající se ve zdánlivé neutralitě *white cube*, tomto prostoru moderního umění par excellence, kde triumfovaly abstraktní expresionismus i geometrický formalismus podporované Greenbergem. Duchampovský ready-made a konceptuální umění se nesnažily podvracet stávající estetické kódy — jako to do té doby dělala většina moderních avantgardních směrů —, ale spíše samotné podmínky rozpoznávání

<sup>42</sup> Viz Parnot, Isabelle. „Fluxus, vu du futur“. In *Cahiers Georges Perec, Perec et l'art contemporain* n° 10. Ed. Jean-Luc Joly. Paris: Le castor astral, 2010, s. 69–82.

a fungování těchto kódů, tedy základ umělecké instituce v režimu modernity. Zdá se obtížné přiznat psaní s omezením stejný pragmatický rozměr institucionální kritiky, v tomto případě schopnost otrást systémem vydávání, distribuce a legitimizace literatury.



## MÁME HLEDAT JINDE?

Souhrnně lze říci, že existují čtyři okruhy důvodů, proč oddělit pojem konceptuální literatury od pojmu literatury s omezením. Zaprvé skutečnost, že pojem „konceptu“, používaný v souvislosti s touto literaturou, závisí na přiřazení k žánru nebo literární formě stejně jako v případě realistického románu nebo italského sonetu. Zadruhé proto, že takto definovaný „koncept“ nepředstavuje sám o sobě problém umělecké invence a zůstává téměř neomezeně k dispozici pro nové realizace, zatímco duchampovský koncept, hodnotný díky svému novátorskému charakteru, má tendenci se s každým dalším použitím opotřebovávat. Zatřetí proto, že každé dílo, které sází jako na hlavní výzvu na nějaké omezení svého média, vychází ve výtvarném umění stejně jako v literatuře spíše z modernistického, ba dokonce klasického paradigmatu, zatímco umělecký konceptualismus zpochybňuje právě greenbergovský purismus, ke kterému modernismus dospěl. A konečně proto, že duchampovský ready-made je ve výsledku možná méně konceptuální než gestuální a jako takový rozbíjí předpoklady světa umění ve snaze o institucionální kritiku, která zůstává literatuře s omezením zcela vzdálená. Nezdá se, že by literatura s omezením vyvolala ve vztahu k instituci literatury, vydavatelskému systému a oběhu textů takový převrat, k jakému došlo na konci šedesátých let ve světě galerií a muzeí.

Toto jsou limity srovnání, se kterým přichází Genette. Jsou bezpochyby dány omezeným korpusem referencí, kterého se dovolává v oblasti konceptuálního umění, korpusem zaměřujícím se téměř výhradně na duchampovský ready-made,<sup>43</sup> který v sobě, navzdory svému patronskému významu, zdaleka nezahrnuje celek uměleckého konceptualismu. Zároveň nás může překvapit, že v rámci svého přemýšlení o „konceptuálním stavu“ v literatuře, Genette nikdy neuvažuje o takových literárních dílech, která bychom alespoň a priori mohli považovat za nejbližší ekvivalenty jeho tak oblíbeného duchampovského modelu, totiž o poetických ready-made. Právě o zkoumání posledně jmenovaných a dalších literárních objektů, které můžeme navázat na různé umělecké konceptualismy zmiňované v začátku — textů jako metatextů, textů založených na protokolech o akci a také textové produkce samotných konceptuálních umělců —, musíme rozšířit naše úvahy o možné konceptuální literatuře.

Přeložila Julie Koblížková Wittlichová.

43 Genette připomíná i další konceptuální díla, ale spíše formou krátké zmínky než skutečné analýzy.