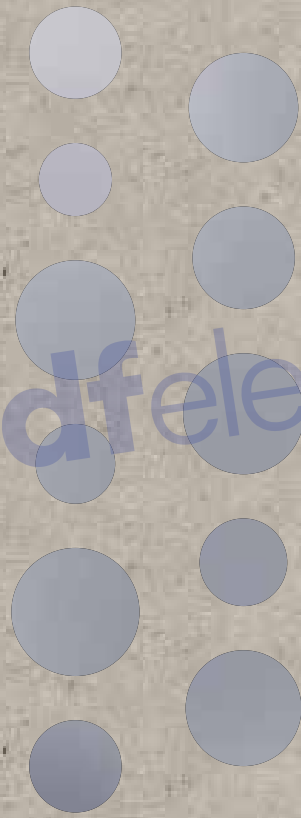


ONDŘEJ BUDDDEUS
MARKÉTA MAGIDOVÁ (EDS.)

TRÍDIT SLOVA

pdfelement

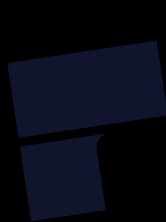
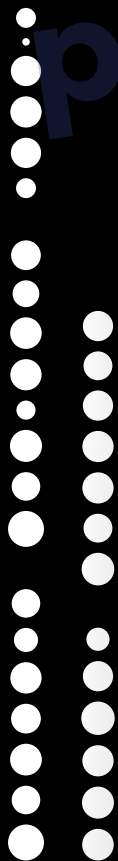
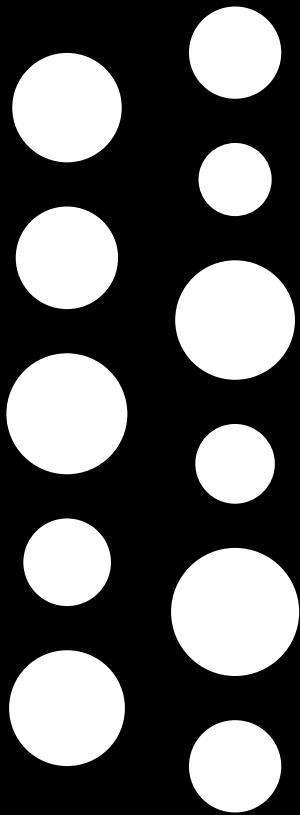
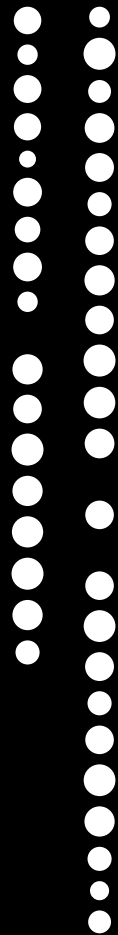


TRANZIT.CZ

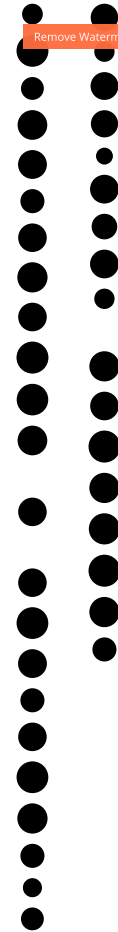
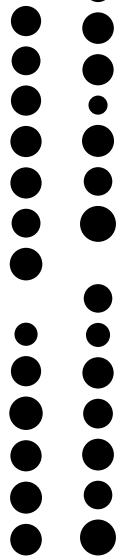
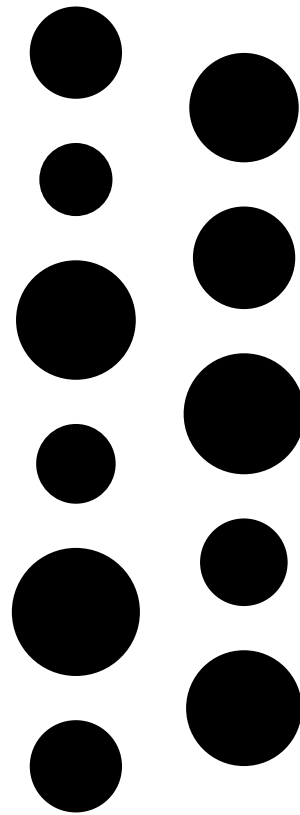
LITERATURA A KONCEPTUÁLNÍ
TENDEENCE 1949—2015

Remove Watermark Now

pdfelement



pdf element



Remove Watermark Now

Rádi bychom především poděkovali autorům studií i příloh za jejich podnětné texty, za ukázky z děl a ochotu podílet se na této publikaci, děkujeme také držitelům autorských práv za možnost zde daná umělecká díla prezentovat. Děkujeme Václavu Magidovi za velmi pečlivou redaktorskou práci, za výběr prací ruských básníků a překlad části z nich, a Alexeji Sevrukovi za výstižný překlad druhé části ruských příloh. Slova uznání si zaslouží Olga Pek a David Koranda, kteří se bravurně ujali překladu anglických, leckdy velmi nesnadných textů, stejně jako Lucie Zakopalová, jež odvedla výbornou práci na překladech z polštiny a Lenka Javůrková na překladu studie Astrid Winter z němčiny. Velmi děkujeme korektorce Lucii Chlumské za pozorné čtení všech textů a grafikovi Štěpánu Markovi za originální, kreativní a funkční podobu této publikace. Jsme vděční Ondřeji Dadejkovi za dohled při přípravě knihy a za odborné komentáře ke studiím Markéty Magidové a Václava Magida. Děkujeme také všem recenzentům, jejichž reflexe přispěla k preciznějším, strukturovanějším a přehlednějším statím. V poděkování chceme také zmínit Alžbětu Stančákovou za její pomoc s některými administrativními úkoly. Publikace by nemohla vzniknout bez finanční podpory Grantové agentury Univerzity Karlovy a ochoty personálu grantového a ekonomického oddělení Filozofické fakulty UK, bez přidělené dotace Ministerstva kultury ČR a v neposlední řadě bez vstřícnosti a finanční podpory nakladatelství tranzit.cz – děkujeme zvláště Vítovi Havránkovi a Věře Janíčkové.

Markéta Magidová, Ondřej Buddeus, Václav Magid,
Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze.

Tato publikace byla vydána s finanční podporou grantu poskytnutého GA UK č. 1076314, s názvem Literatura a konceptuální tendence, řešeného na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze.

Vydal tranzit.cz, Praha 2015

© autoři textů, překladů a obrazové dokumentace, držitelé příslušných autorských práv, 2015

© tranzit.cz a Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, 2015

ISBN 978-80-87259-34-4 (tranzit.cz)

Odborní recenzenti
Dr. Friedrich W. Block,
doc. PhDr. Tomáš Glanc, Ph.D.,
Mgr. Zuzana Husárová, Ph.D.,
Mgr. Michal Jareš,
prof. dr hab. Ryszard W. Kluszczyński,
Mgr. Jakub Stejskal, Ph.D.,
doc. Mgr. Jaroslav Šrank, Ph.D.,
PhDr. Alena Vrbanová, Ph.D.,
Mgr. Jan Zálešák, Ph.D.

TŘÍDIT SLOVA

ONDŘEJ BUDDDEUS
MARKÉTA MAGIDOVÁ (EDS.)

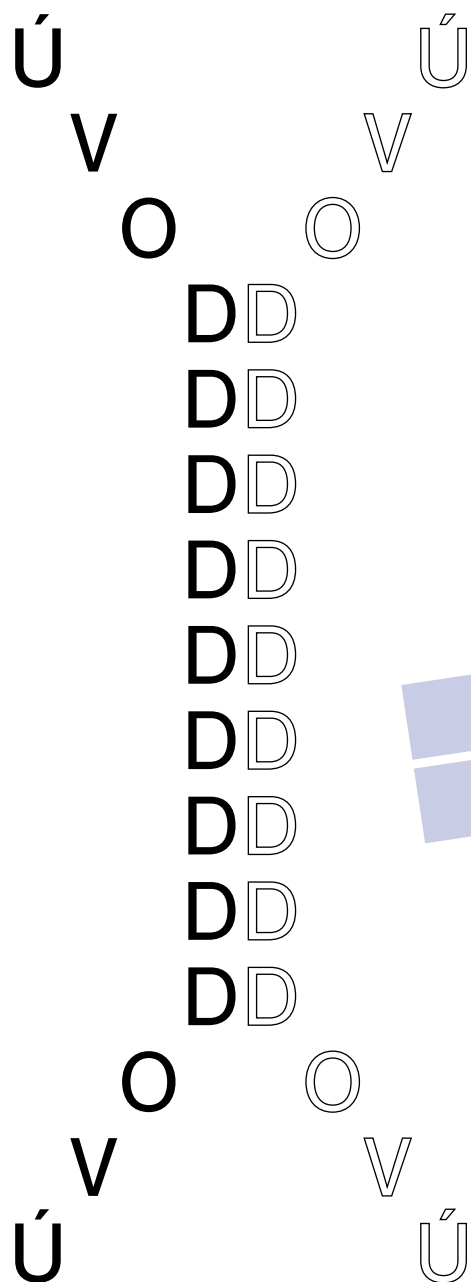
pdfelement

LITERATURA A KONCEPTUÁLNÍ
TENDENCE 1949—2015

Remove Watermark Now

TRANZIT.CZ

10	Úvod	186	Piotr Marecki Píšící stroje Roberta Szczerbowskiého
	Studie		
14	Markéta Magidová Absurdní racionalita konceptuálních tendencí	206	Michal Rehús Konceptuálne tendencie v slovenskej poézii 90. rokov 20. storočia
48	Ondřej Buddeus Konceptuální linie? Poválečná experimentální literatura a možná východiska soudobého „konceptuálního psaní“	224	Karel Piorecký Literární experiment v éře jedniček a nul. Konceptuální tendence v soudobé české literatuře
70	Astrid Winter Destatická poezie a poetický konceptualismus v tvorbě Jiřího Koláře	248	Tomáš Pospiszyl Od výtvarného umění ke konceptuální literatuře
92	Małgorzata Dawidek Gryglicka Konkrétní poezie a konceptuální umění. Odlišnosti a společná východiska. Studie o vybraných otázkách polské neoavantgardy na příkladu tvorby Stanisława Drózdze a Jarosława Kozłowskiého	266	Natalia Fedorova Digitální lettrismy. Abeceda
122	Daniel Grůň Performatívne písanie Milana Adamčíaka	289	Přílohy 1949—2015
140	Eva Krátká Barevný koncept mezi černou a bílou. Poznámky k lyrickým prvkům v konceptualismu Jiřího Valocha	515	Seznam příloh
156	Václav Magid Strategie práce s textem v moskevském konceptualismu a „konceptuálního psaní“		



Na začátku tohoto projektu stálo přesvědčení o zajímavosti a důležitosti konceptuálních projevů literární i vizuální umělecké scény střední a východní Evropy, které jsou současným angloamerickým a západoevropským diskurzem *konceptuálního psaní* opomíjeny. Konceptuální textové strategie hledáme nejenom v poválečné i současné literární produkci a v již kategorizovaných literárních žánrech (konkrétní poezie, digitální literatura, experimentální literatura aj.), ale také v pracích vizuálních umělců. Pokoušíme se otevřít nový výhled do rozlehlé oblasti na hranici literatury a vizuálního umění, do pomyslné mezilehlé zóny jiného typu imaginace proubouzené textovým rozhraním, které je formováno vědomými, mediálně nespecifickými soubory pravidel, metod či konceptů. Cílem této knihy však není vyčerpávajícím způsobem zmapovat všechny konceptuálně a postkonceptuálně píšící tvůrce, nýbrž poskytnout možná teoretická východiska a nové interpretační rámce, jež se k této aktuální problematice váží. Chceme tak exponovat téma, o němž se východoevropští badatelé, historici a teoretici literatury a umění zajímali spíše okrajově. V rámci konceptuálních tendencí v literatuře se totiž zhusta objevují práce, jež oblast konvenční textové tvorby tím či oním způsobem zpochybňují (a vykazují metamediální rysy) či přímo opouštějí (a směřují tak do rozlehlé oblasti intermediality). Ocitáme se v zóně, jejíž tvůrčí produkty jsou v mnoha ohledech „nesystémové“ – jejich performativita (textová, autorská i čtenářská) se vymyká literárním konvencím a vyžadují proto jiná kritéria klasifikace a interpretace než ta, jež jsou zpravidla předmětem i nástrojem středoškolských osnov, vysokoškolských seminářů a která jsou běžná v prostoru tradičních literárněvědných, kunsthistorických a estetických zkoumání.

V překvapivé koncentraci vykazují autorky a autoři zde prezentovaných odborných textů podvojnou praxi – jsou nejen teoretiky, ale i praktiky, pohybují se v oblasti na pomezí literární a umělecké tvorby. Náš zájem o oblast konceptuálních tendencí tedy není pouze historický, nýbrž i tvůrčí. Z tohoto úhlu pohledu je naše publikace pokusem o sondu do novodobých dějin, stejně jako do historické i živé morfologie projevů, které ke sledované oblasti patří. Kniha vznikla při vědomí toho, že umělecké přístupy, jež dnes řadíme ke konceptuálním a postkonceptuálním tendencím, se v našem prostoru neobjevují náhodně a bez dalších souvislostí, nýbrž že naopak jejich současnost spočívá na zřejmých historických precedencích i předpokladech. O určité „linii“ těchto uměleckých praktik proto nelze pochybovat. Ostatně antologická část publikace ukazuje, že počet děl na hranici literární a umělecké textové tvorby v posledních letech výrazně stoupá. Reflexe této rozvíjející se části uměleckého/literárního pole je tudíž zároveň snahou o kultivaci jinak živelného vývoje.

Označení „konceptuální tendence“ je široké. Domníváme se, že snaha o rigidní definici by daný jev v posledku omezovala a byla by tak předem odsouzena k neúspěchu. Skupina badatelek a badatelů ze střední a východní Evropy soustředěných v této knize se proto žádnou společnou definicí nalézt nepokoušela. Studie spíše tvoří soubor hledisek, s nimiž lze k dané tematice

přistoupit. V řadě článků se k tématu blížíme prostřednictvím klíčových osobností experimentální poezie a konceptuálního umění 60. a 70. let, jako jsou Jiří Kolář (ve studii Astrid Winter), Jiří Valoch (ve studii Evy Krátké), Stanisław Drózdź a Jarosław Kozłowski (ve studii Małgorzaty Dawidek Gryglické) a Milan Adamčiak (ve studii Daniela Grúně). Na reprezentativním rozsahu děl interpretují a zobecňují používané tvůrčí strategie umělců již (jinak) definovaných směrů Václav Magid a Michal Rehúš. První z nich se zaměřil na „literární“ rovinu moskevského konceptualismu 80. let, druhý se zabírá slovenskou experimentální vlnou 90. let, tzv. *text generation*. Novomediální rozměry textu a vztah konceptuálních praktik k technologické proměně posledních dekád sledují především Piotr Marecki (ve studii o Robertu Szczerbowski), Karel Piorecký a Natalia Fedorova. Vliv technologických podmínek na současnou českou literární tvorbu i jejich kritickou reflexi analyzuje Karel Piorecký. Natalia Fedorova zase nachází konceptuální projevy v oblasti dnešní globální digitální literatury. Z hlediska nedávných i starších dějin literatury a galerijního umění k tématu přistupují Tomáš Pospiszyl a Ondřej Buddeus. Zatímco Pospiszyl se věnuje textovým a literárním projevům současných umělců, Ondřej Buddeus zkoumá československé neoavantgardní literární dědictví coby předpoklad dnešního konceptuálního psaní. Knihu teoreticky zastřešuje studie Markéty Magidové. Na obecné rovině ukazuje způsoby tvorby i recepce konceptuálních a postkonceptuálních textů a v interpretační části uvádí možné typy a směry literární konceptualizace.

Publikace se nabízí různým způsobům čtení. Odborné texty a tvůrčí část lze sledovat samostatně, snažili jsme se ale také o jejich vzájemnou provázanost. V margináliích u odborných textů odkazujeme na číslo přílohy, pod níž lze daný výňatek či dílo nalézt v antologické části. V zápatí příloh uvádíme u zpětné šipky stranu, kde je dílo v příslušném odborném textu komentováno. Přílohy jsme se rozhodli uspořádat chronologicky. Tímto pravidlem jsme chtěli poukázat na náhody, čekané i nečekané paralely v tvorbě jednotlivých autorů napříč žánry nebo regionálními specifiky. Studie postupují od obecného a teoretického vymezení konceptuálních tendencí a dále pokračují podle chronologického klíče. Struktura knihy vytváří jakousi historicko-teoretickou křížovku, která ponechává prostor čtenářkám a čtenářům, aby si sami zvolili vlastní řešení.

Doufáme, že tato publikace přispěje k diskuzi o konceptuálních literárních strategiích, o podnětných a progresivních metodách nakládání s textem, které ale z různých důvodů bývají vřazovány do příliš obecných či okrajových kategorií či dokonce zcela odmítány jako umění. Během historie se opakovaně vynořují pod hlavičkou různých žánrů a praktik, neakceptují, rozšiřují a komplikují ustálené historické a estetické kategorie tvorby i recepce a vedou s nimi více či méně úspěšnou polemiku.

Ondřej Buddeus, Markéta Magidová

ONDŘEJ BUddeus, MARKÉTA MAGIDOVÁ (EDS.)

SORTING OUT WORDS: LITERATURE AND CONCEPTUAL TENDENCIES 1949–2015

The publication focuses on conceptual methods of work with text – and strives to present their typical features and elucidate their meaning. Conceptual strategies are found not only in contemporary literary production, but also in the works of visual artists or within established literary genres (concrete poetry, digital literature, experimental literature). The studies interpret writers mainly from the Czech Republic, Slovakia, Poland and Russia, but references are made also to German, Austrian and American authors. The book does not aim to give an exhaustive account of all writers of conceptual vein, but offers possible points of departure and interpretive frames relating to this highly topical issue. Primarily it tackles the question of mechanical, constraint-based and institutionally critical methods of writing that may potentially inform a change in the conventional model of literary communication.

KEYWORDS

Post-War Art and Literature – Czech Literature – Slovak Literature – Polish Literature – Russian Literature – Contemporary Art – Conceptual Art – Post-Conceptual Art – Conceptual Writing – Post-Medium – Literature – Experimental Literature – Metaphoricity – Aesthetics – Rationality – Science – New Media – The Absurd – Neo-Avant-Garde – Bohumila Grögerová – Josef Hiršal – Literary Communication – Literary Conceptualism – Intermediality – Jiří Kolář – Aisthesis – Performativity – Autopoiesis – Variation – Visual Poetry – Conceptual Art – Stanisław Drózdź – Jarosław Kozłowski – Eastern Bloc – Devaluation of Language – Artistic Resistance – Milan Adamčiak – Graphic Notation – Performative Document – Archive – Self-Historization – Action Art – Fluxus – Art Theory – Colour – Installation – Site-Specific – Moscow Conceptualism – Postmodernism – Ilya Kabakov – Andrei Monastyrski – Dmitry Prigov – Lev Rubinstein – Hypertext – Experimental Literature – Electronic Literature – Robert Szczerbowski – Slovak Poetry – Text Generation – Ján Mančuška – Nonlinear Narration – Video Installation – Postproduction – Hypermediation – Postinternet Art – Asceticism – Literary Clock – Space Capsules – Excommunication – Database Approach – Keyboard Approach – Prosopopeia

Úvod

pdfelement Studie

ABSURDNÍ RACIONALITA KONCEPTUÁLNÍCH TENDENCÍ

Markéta Magidová

Craig Dworkin na konferenci „Konceptuální poezie a její druzí“ organizované Marjorie Perloff (2008) výstižně prohlásil: „Všichni okamžitě získali pocit, že vědí, co termín [konceptuální poezie] označuje, ale pro každého, kdo jej použil, znamenal něco značně odlišného.“ Hlavním cílem tohoto textu bude nalézt zřetelnější souvislosti v širokém spektru praktik a teorií, které se buď přímo odkazují ke konceptuálním textovým strategiím, anebo – byť pod jinými označeními a v odlišných interpretačních rámcích – je používají. Pokusím se ukázat nejenom způsob fungování konceptuálních přístupů co do jejich rozpoznávání, recepce a interpretace, ale také vyložit smysl takového typu tvorby. V první části se zaměřím na umělecké mechanismy (post)konceptuálního (textového) díla, ve druhé na vztah konceptuálních strategií k racionalitě a technice a ve třetí budu aplikovat uvedené teze na pomyslnou osu představující škálu konceptualizace literárních děl a na jejich konkrétní příklady.

1. UMĚLECKOST (POST)KONCEPTUÁLNÍHO TEXTU

1.1. POSTMEDIALITA

Texty, o nichž bychom dnes mohli tvrdit, že vykazují konceptuální rysy, vycházejí z principů konceptuálního a postkonceptuálního umění.⁰¹ Za nejčastější konceptuální strategie v literatuře můžeme považovat apropiaci, readymade, využívání vědeckých a technických jazyků a struktur, objektivizující popisnost, výčty a seznamy, poznámky pod čarou, výrokovou logiku, formy slovníků, učebnic, instrukcí, softwarové generování románů a básní, kódované texty atd. Jedná se o postupy, které reagují na samotnou instituci umění tím, že pracují s neuměleckými médii a obsahy.

Konceptuálnímu umění předcházela řada příbuzných praktik v různých oblastech umění (fluxusovské eventy, happeningy Allana Kaprowa, hudební experimenty Johna Cage, konkrétní a seriální hudba, Duchampovy readymade, francouzské neodada aj.), konceptuální umění ani tak nezaložilo, jako spíše zesílilo a zastřešilo určité umělecké strategie. Diskurz konceptuálních strategií a manifestů se odehrával převážně na poli výtvarného umění (Alberro–Stimson 1999), přestože se v jádru jedná o snahu vystoupit ze zajetí média a konvencí reprezentace ve prospěch intermediální a heterogenní tvorby. Výskyt konceptuálních tendencí v oblasti literatury není vhodné chápat jako „aplikaci“ principů jedné oblasti (výtvarného umění) na jinou oblast (literatury), nýbrž jako logický důsledek postoje k tvorbě, který (nejenom) konceptuální umění zaujímal.

01

Konceptuálním uměním budeme rozumět umění 60. až 70. let 20. století, jehož základními principy jsou dematerializace, deskilling, deestetizace, institucionální kritika a důraz na výchozí koncept díla oproti jeho fyzické realizaci. Jako postkonceptuální budeme označovat umění od 80. let do současnosti, které na podloží přejatých principů konceptuálního umění zdůrazňuje kromě konceptuální složky i materialitu a percepčnost.

Konceptuální přístupy se v literatuře objevují nedlouho po amerických manifestech konceptuálního umění či paralelně s nimi, avšak nemají jednotné označení. Průniky konceptuálního umění a experimentální poezie se zabývá Friedrich Block (Block 1999), přičemž nastiňuje domněnku, že společným znakem obou oblastí je intermedialita. Recepce takových děl také vyžaduje daleko aktivnější participaci recipienta než např. v realistickém románu (*ibid.*: 233). Intermedialita těsně souvisí s dematerializací konceptuálního umění, snahou oprostit se od rámce tradičních uměleckých médií; konkrétní poezie zase rozšířila literární postupy o vizuální, auditivní či performativní složku. Block hovoří i o historicky těsné vazbě těchto dvou uměleckých oblastí (*ibid.*: 236). V rámci diskuzí o konkrétní poezii (Kopfermann 1974) a konceptuálních tendencích vzniká například specifický termín Siegfrieda Schmidta *konceptová poezie (konzeptionelle Dichtung, 1972)* vyzdvihující sémantičnost a komunikativní rozměr poezie.

Kenneth Goldsmith a Craig Dworkin, v současné době zřejmě nejcitovanější jména v oblasti *konceptuálního psaní (conceptual writing)*, se podílejí i na formování literárněvědného diskurzu těchto tendencí (Dworkin–Goldsmith 2011).⁰² Jako základní znak konceptuálního psaní uvádí Dworkin takový způsob práce, kdy určitá procedura či algoritmus organizuje psaní, aniž by se tento princip stal náhražkou výsledného textu (Dworkin 2011: xxxvii).⁰³ Takové textové strategie nalezneme i pod hlavičkou různých kategorií experimentální poezie. V Čechách se svou typologií experimentální poezie přicházejí např. Bohumila Grögerová a Jiří Hiršal (Grögerová–Hiršal 1993) nebo Jiří Valoch (Valoch 1970). Z jejich výčtů lze odvodit společné znaky – práci s cizími texty či styly, metodické organizování textu, propojení s vědeckým jazykem, intermedialitu.

V případě Bohumily Grögerové a Jiřího Hiršala by konceptuální rysy vykazovaly *otevřené variační texty* vznikající obměňováním dvou (či více) jazykových celků (Grögerová–Hiršal 1993: 288), *determinované texty*, které mají uzavřenou koncepci a jedná se zpravidla o texty účelové (*ibid.*: 291), či početnější kategorie *sémantických* i *nesémantických* textů. V rámci sémantické skupiny bychom mohli jako konceptuální charakterizovat například texty *slovníkové*, dále texty *syngamické* – sestavené z prvků cizích literárních děl,

02 Historizace určitých skutečností s sebou ale přináší i skupinu nezaznamenaných jevů ocitajících se „mimo historii“. V antologii *Proti expresi* například výrazně převažují umělci nad umělkyněmi (bohužel se tak děje i v přítomné publikaci). Antologie konceptuálního psaní ženských autorek viz Bergvall–Browne–Carmody–Place 2012.

03 Dworkin tvrdí, že konceptuální umění obrátilo důraz z vizuálního zážitku (dematerializace objektu) na zážitek jazykový (rematerializace jazyka) (Dworkin 2011: xxxvi). Za důležitou strategii konceptuálního psaní považuje Dworkin apropriaci, která atakuje vztah originality a původnosti literárního jazyka (*ibid.*: xxxix–xlili). Termínem konceptuální psaní nazývá (spolu s Goldsmithem) mimo jiné na diskurz nastolený *Poznámkami ke konceptualismům* (Place – Fittermann 2009) a sympoziem *Konceptuální poezie a její druzí*. Zmiňuje, že termínem „konceptuální psaní“ chce otevřít pole jak literárnímu, tak galerijnímu umění (*ibid.*: xxiii).

intertexty – montáže reklamních, novinových, přejetých či odborných textů (*ibid.*: 295), v případě skupiny nesémantické *texty abstraktní* (vybírající a nově pořadající nevýznamotvorné prvky z existujícího textu) i *materiální* (vybírající kontextuálně ukotvená slova bez jejich kontextu) (*ibid.*: 304). Zmínit lze i *porušené texty* vytvořené preparováním hotových textů (*ibid.*: 307), *logické texty* konstruované pomocí logických spojek a výroků (*ibid.*: 320), *matematické texty* generované programováním (*ibid.*: 337), *entropické texty* pracující s minimem či maximem slabik (*ibid.*: 324) či *strukturální texty* užívající vždy jen vybrané třídy slov či předem stanovující řazení slov na ploše (*ibid.*: 333).

Valoch svou typologii pojmenovává odlišně, přestože hovoří o podobných strategiích. Konceptuální metody lze objevit v jeho kategoriích *nalezené poezie* (básní readymadů: uvádí příklady básně Ronalda Rosse tvořené daty narození a úmrtí černochů zavražděných při rasových nepokojích v Alabamě či Bretonovy básně složené z novinových titulků), *poezie akční, literárních návodů* (poezie ve formě návodu ke skutečné či imaginární akci – například *Návod k upotřebení* Jiřího Koláře), *striktně náhodných textů* (zkonstruovaných viditelnou metodou, kdy autor nemůže ovlivnit sémantickou podobu textu) a v celé řadě hraničních kategorií (například *sémantické procesuální texty* se permutačně proměňují, aby ukázaly určitý, byť i tautologický vývoj) (*ibid.*: 28–31). Valoch také upozorňuje, že obecné kategorie vizuálních či *computerových* textů mohou spadat jak do oblasti tradičních literárních technik, tak do nové poezie, jelikož se vážou na médium, nikoliv na metodu textu. Tento důležitý postřeh nás nasměruje k detailnějšímu odlišení konceptuálně založených děl od těch ostatních, definovaných často podle příslušnosti k určitému médiu (například v oblasti digitální literatury, vizuální poezie, autorských knih, aj.). Jak bychom mohli popsat vztah média a konceptuálních tendencí?

Skrze interpretaci děl vybraných umělců, jež spojujeme s konceptuálními a postkonceptuálními tendencemi (Ed Ruscha, James Coleman, Richard Serra, Marcel Broodthaers, William Kentridge aj.), dochází Rosalind Krauss k tvrzení, že způsob jejich tvorby odpovídá postmediální situaci (Krauss 1999, 2010), odlišné od modernistické mediální specifčnosti. Medium není specifické jednoduše svou fyzikalitou materiálního nosiče, nýbrž tím, že představuje soubor konvencí reprezentace, jež z této fyzikality vycházejí (Krauss 1999: 53). Postmoderní umělci konstruují svou řeč jako nové médium volně se pohybující uvnitř i vně známých médií. Tento přístup můžeme konkretizovat na příkladu autorských knih.

Krauss zmiňuje Broodthaersovu autorskou knihu *Charles Baudelaire. Nesnáším onen okamžik, kdy pohyb přemísťuje řádky* (Charles Baudelaire. *Je hais le mouvement qui déplace les lignes, 1973*), v níž Broodthaers (prezentován jako Charles Baudelaire) transformuje Baudelairovu báseň „Krása“, respektive vybraný verš z této básně do sekvencí jednotlivých slov vytištěných v zápatí a do obecných referencí k figurám (uvedených zkratkou *Fig.*) rozmístěných v celku stránky. U díla Eda Ruschae *Všechny*

budovy na Sunset Strip (Every Building on the Sunset Strip, 1966), fotografického knižního leporela zaznamenávajícího budovy na ulici v jednom kontinuálním pásu na horním a dolním okraji stránky, považuje Krauss za médium jízdy autem, nikoliv fotografickou knihu. Mohli bychom v návaznosti na Krauss konstatovat, že médiem Ruschaova projektu se stává proces práce, který materializaci předchází: uspořádání fotografií na stránce i tvar knížky odrážejí pohled cestujícího v autě. Takový výsledek souvisí s předpokladem konceptuálního umění, že se umělec nezabývá specifickými druhy umění, nýbrž uměním jako takovým: „Být v dnešní době umělcem znamená zpochybňovat podstatu umění. Pokud člověk zpochybňuje podstatu malby, nemůže už zpochybňovat podstatu umění.“ (Kosuth, 1999 [1969]: 163) Konceptuální umění dematerializuje dílo, zřídá se tradičních médií, stylů a žánrů a nechává autorovi svobodu, aby jeho myšlenka generovala vlastní médium a aby tento proces odrážel tvorbu samotnou, tj. v posledku instituci umění v systému dalších lidských činností.

Anne Moeglin-Delcroix, která sestavila antologii *Estetika autorské knihy* (Moeglin-Delcroix 2002), obhajuje konceptuální kořeny takové tvůrčí práce, jež má za výsledek autorskou knihu.⁰⁴ V jejím základu spatřuje intermedialní uvažování (*ibid.*: 43–45). Nezatožňuje autorskou knihu s uměleckou knihou – s ilustrovanou knihou či bibliofilii aj., kde jsou role tvůrců diferencovány (na spisovatele, kreslíře atd.) a definovány příslušností ke konvencím daného žánru (*ibid.*: 48). Jiné a širší pojetí knihy obsahující jak mediálně-specifické příklady, tak i ty konceptuálněji laděné zahrnuje *liberatura*. Tento termín užívaný zvláště v Polsku od první dekády 21. století označuje práci s knihou coby literárním dílem propojujícím materiál (jazyk, papír, vazbu), formu (text a jeho vizuální či materiálovou strukturu), literární práci (zohledňující záměr celku) a knihu (fyzický objekt) (Fajfer 2010: 44).⁰⁵ Kniha se tedy může stát médiem konceptuálních strategií, avšak ne každá umělecká publikace je konceptuálním dílem. V uvedených příkladech spatřujeme inklinaci k mediálně-specifickému definování knihy (*liberatura*) i k postmediálnímu uvažování (Ed Ruscha, Marcel Broodthaers). Za rozpoznatelné znamení konceptuálně vytvořené knihy můžeme určit její postmediální situaci.

Postmediální strategie lze nahlédnout na jisté škále konceptualizace a materializace. Důležitost určitého způsobu materializace konceptuální práce zdůrazňuje Annette Gilbert v případě tzv. *apropriované literatury* (tvůr-

čího přejímání děl jiných autorů),⁰⁶ kdy nový text nevzniká produkcí vlastních slov a vět umělcem, nýbrž úpravami (například začerněním, částečným vymazáním, kompilací, přeuspořádáním, rekontextualizací aj. zvoleného původního díla). Gilbert rozlišuje dvě složky apropriované literatury: konceptuální a procedurální. Konceptuální složka⁰⁷ vyzývá k rozpoznání pravidla, procedurální se zakládá na prožitku. V procedurální části vstupuje autor do (konceptuálního) mechanického procesu svými zásahy, což ovlivňuje způsob recepcce – nelze předpokládat repetitivně stejný konstrukční princip, nýbrž je třeba do díla vstoupit, přečíst ho či jej jinak prožít. Materializace myšlenky ovlivňuje podle Gilbert smysl celku (například černý a bílý text na bílém pozadí hodnotí počítač jako stejnou informaci, zatímco v knize s bílým papírem jsou bílá písmena neviditelná) (Gilbert 2014: 59). Konceptuální a procedurální přístup nevnímá Gilbert vůči sobě v opozici, idea se má s materializovaným výsledkem doplňovat.⁰⁸

Akcentace materiálního aspektu u děl apropriované literatury souvisí s uměleckými postupy, které bychom v oblasti vizuálního umění řadili do postkonceptuálních tendencí. Podle Petera Osborna se postkonceptuální umění liší od historického konceptualismu zesílenou estetickou a materiální složkou, užíváním antiestetických materiálů, pohybem mezi kategoriemi, radikální distributivností a historickou tvárností.⁰⁹ Osborne dokládá, že současná praxe sice staví na konceptuálních kořenech, avšak materializace, již konceptualisté upozadovali, nese výpověď stejným dílem jako původní záměr.

04 Vznik fenoménu autorské knihy datuje Moeglin-Delcroix do 60–70. let 20. stol.
05 Zenon Fajfer, tvůrce pojmu *liberatura*, ji nazývá totální literaturou, komplexním dílem, v němž se vizualita, typografie a fyzičnost knihy stávají autorským sdělením. Jedná se podle něj o čtvrtý literární druh (podle autora ten nejsvobodnější – srov. latinské homonymum *liber* v základu slova, jež znamená „kniha“ a „svobodný“) vedle lyriky, epiky a dramatu. *Liberatura* sdružuje řadu odlišných přístupů – ty, jež bychom označili za (proto)konceptuální (Fajfer zmiňuje například Queneauových *Sto tisíc miliard básní* nebo Perecova *Zmizení*), i ty tradičnější (např. ilustrované knihy pro děti – *Malý princ* nebo *Medvídek Pů*).

06 Annette Gilbert považuje apropriovanou literaturu za současnou progresivní tendenci v oblasti literatury, jež ale vzbuzuje u tradiční literární scény pohoršení či nařčení z plagiátorství (Gilbert 2014: 50). Přichází s úzkou definicí apropriované literatury. Vymezuje ji vůči konceptu ready made (v případě literatury vyčleňuje z apropriované literatury nalezenou poezii – neliterární texty inkorporované do literatury). Apropriovaná literatura užívá podle Gilbert pouze celé texty či knihy. Odlíší ji dále od citací (úryvků textu), koláží, jež pracují minimálně se dvěma texty, či knih přivlastňujících si vizuální i literární typologický, neadresný styl autora či žánru (*ibid.*: 54–56).

07 Konceptuální složkou apropriované literatury míní Gilbert pojetí „poezie coby intelektu spíše než emoce“. Apeluje na její mechanický rozměr, kdy „myšlenka se stává strojem, který vyrábí umění“ (Sol LeWitt), či „myšlenka se stává strojem, který vyrábí text“ (Goldsmith) (*ibid.*: 57). Taková literatura se nečte, nýbrž se myslí (*readership* – *thinkership*).

08 Tento výrok Gilbert dokládá mimo jiné i modernistickým přesvědčením Mallarméa o vyjevujícím se jazyku (v němž nemluví autor, nýbrž řeč se svými sémantickými, strukturálními a vizuálními elementy), který se objevuje v apropriovaných textech (*ibid.*: 59). Taková reference však nese nebezpečí chybného čtení konceptuálního díla coby díla mediálně specifického.

09 Osborne nastoluje několik základních hypotéz. Tvrdí, že postkonceptuální umění: 1. Je nezbytně konceptuální, nejedná se však o jeho postačující podmínku. 2. Je nezbytně estetické, nejedná se však o jeho postačující podmínku (umění potřebuje jistou formu materializace, která nese dle Osborna estetickou složku díla). 3. *Antiestetickým* (*antiaestheticist*) způsobem užívá estetických materiálů (jedná se o kritický moment spojený s konceptuální složkou). 4. Zahrnuje nekonečné rozšiřování možností materializace v duchu postmediální situace. 5. Je radikálně distributivní, narušuje ontologii materializace. 6. Je historicky tvárné. (Osborne 2013: 48)

Tuto postkonceptuální proměnu vidíme už koncem 70. let a v 80. letech na *obrazové generaci* (*The Pictures Generation*), autorkách a autorech¹⁰ apropriujících mediální, reklamní či umělecké obrazy způsobem, který má demaskovat původně mimouměleckou zkušenost diváka (např. „konzumaci“ plakátů, seriálů a populární kultury). Přejatá vizualita přitom není zanedbatelným faktorem při jejich recepci, převzatý spektakl stále na diváky působí. Jde tedy o transformaci samotné zkušenosti díky kolizi zažívaného a chápaného, o takové vnímání, které podbízivou vrstvu simulaker přetavuje v novou, často kritickou, antiiluzivní, volně imaginativní zkušenost. Celkový umělecký účinek netvoří koncept v konfliktu s onou „přejatou“ estetikou: umělecké dílo vzniká při „jiném“ užití této estetiky. Základem recepce takového uměleckého díla se stává rekontextualizace mediálních či institucionálních struktur. V souladu s tím je třeba reformulovat estetické paradigma takových děl.

V oblasti literatury rozlišují „konceptuální a postkonceptuální psaní“ Vanessa Place a Robert Fitterman, inspirují se v tomto ohledu terminologií vizuálního umění (Fitterman–Place 2009: 24).¹¹ Označují dvě kategorie: čistý a barokní konceptualismus. Čistý konceptuální psaní není třeba v tradičním smyslu slova čist, nýbrž ho musíme pochopit. Reflektuje devaluaci čtení v kulturním systému (*ibid.*: 27). Barokní, „nečistý“ konceptuální či jinak také postkonceptuální psaní se čtení brání, ale neznemožňuje ho. Po vzoru současné vizuální scény, kde se termín postkonceptualismus již ujal, kladou Place a Fitterman u postkonceptuálního psaní důraz na autorské úpravy a transformaci používaného materiálu: tvůrce více manipuluje s procesem generování výsledku, nejedná se o mechanické přejímání či rekontextualizování materiálu (*ibid.*: 24). Konceptuální tendence v literatuře můžeme tedy rozpoznávat na určité škále konceptualizace – od „čistší“ verze po verzi více „literární“.¹²

Konceptuální (i postkonceptuální) tendence v umění (i v literatuře) stojí na postmediální situaci umění, v níž díla odkrývají konstrukci tvůrčího procesu (nikoliv uměleckého média). Umělci reflektují instituci umění v kontextu faktorů vyskytujících se mimo oblast umění. Konceptuální díla

10 Například Cindy Sherman, Barbara Kruger, Richard Prince, Robert Longo, Sherrie Levine aj. (Eklund 2009)

11 S jiným označením, totiž s termínem *postkonceptuální poezie*, přichází Felix Bernstein, syn Charlese Bernsteina, ve svých *Poznámkách k postkonceptuální poezii* (Bernstein 2015). Postkonceptuální poezii definuje časově (od 90. a raných nulých let) jako navázání na postmoderní obrazovou generaci 80. let, konceptualismus 60. let a strukturalistické básníky skupiny L=A=N=G=U=A=G=E 70. let. Heslem postkonceptuální poezie není smrt autora (autorovo ego a emoce se opět navrací), nýbrž smrt textu. Aproprativnost, algoritmičnost a konceptuálnost textu nahrazuje pseudopoetický „blátivý“ výlev básníka. Tito literáři používají prostředky jak tradiční poezie, tak té konceptuální, nejčastěji oba přístupy mixují. Mezi postkonceptuální básníky podle Bernsteina patří Sophia Le Fraga, Andrew Durbin, J. Gordon Faylor, Trisha Low, Josef Kaplan, Joey Yearous-Algozin, Holly Melgard, Danny Snelson, Steve McLaughlin a Steven Zultanski.

12 Tato škála literární konceptualizace bude následně metodickým klíčem pro interpretaci uměleckých děl v poslední části studie.

(i ta literární) se od těch postkonceptuálních odlišují mírou mechaničnosti realizace konceptu i mírou zanoření recipienta do díla.

1.2. METAFORIČNOST

Metoda procesu práce zviditelňovaná konceptuálními díly a texty v sobě i přes svou logickou strukturu ukrývá iracionální jádro. Konceptuální umění podle Josepha Kosutha nevytváří filozofické soudy, s myšlením pouze vykazuje jisté podobnosti co do „logičnosti, matematickosti a vědeckosti“ (Kosuth 1999 [1969]: 170). Sol LeWitt taktéž výslovně prohlašuje, že „takové umění není ani teoretické, ani neilustruje teorie, zahrnuje všechny typy mentálních procesů a jejich bezúčelnost“ (LeWitt 1999 [1967]: 12). V návaznosti na Sola LeWitta zde budeme rozvíjet myšlenku, že konceptuální umění znamená především iracionální užití racionálních postupů. „Logika může být použita ke kamufláži skutečných záměrů umělce, k tomu, abychom uvrhli diváka v dojem, že situaci rozumí, či k vytvoření paradoxní situace (logické versus nelogické).“ (*Ibid.*: 13) Za tímto bezúčelným (tj. nepodřazujícím akty a mentální procesy pod předem známý účel či pravidlo) iracionálním základem se skrývá klíč k porozumění smyslu konceptuálních děl i jejich interpretaci. Jakou má tato iracionalita povahu?

Osborne i Place s Fittermanem přicházejí s tezí, že (post)konceptuální umění je alegorické. Osborne se domnívá, že alegorickou funkci umění pohřbenou ideologií formalistního modernismu lze znovu nastolit, pokud rehabilitujeme konceptuální složku uměleckých děl. Staví konceptuálnost do centra alegorického principu umění (Osborne 2013: 49). Place a Fitterman umísťují alegoričnost do jádra konceptuálního psaní (Fitterman–Place 2009: 17). Inspirují se přitom aktualizací pojmu alegorie z diskurzu teorie umění především v textech Charlese Baudelaira, Waltera Benjamina, Petera Bürgera, Benjamina Buchloha ad. Benjaminova alegorie (z *Původu německé truchlohy*, Benjamin 1979 [1928]) není konvenční reprezentací, nýbrž je výrazem konvence. Alegorický model konstrukce i interpretace uměleckého díla funguje díky izolaci jednoho prvku z totality životní zkušenosti. Tento prvek je zbaven své funkce a následně složen dohromady s jinými podobně izolovanými prvky v nový smysl. Peter Bürger v *Teorii avantgardy* (Bürger 2015) podle svého čtení Benjamina považuje alegorii za jeden ze základních rysů avantgardního uměleckého díla.¹³ Place a Fitterman navazují na Benjaminovo, de Manovo a Berneyho pojetí alegorie coby reifikace slov

13 Podle Bürgera klasický umělec vytváří organické dílo, zachází se svým materiálem jako s čímsi živoucím, zatímco avantgardní umělec nejprve umrtvuje materiál (vytrhává ho z původních funkcí v životní praxi), vytváří prázdný znak, jemuž propůjčuje nový význam. Svět organického uměleckého díla se zdá být přirozený, zatímco avantgardní dílo se nechává poznat jakožto umělecký výtvor. Namísto vytváření iluze dekonstruuje svoji vlastní iluzivnost, prolomuje zdání totality (Bürger 2015 [1974]: 128).

a pojmů. Slova chápou jako objekty a paralelně s touto tezí tvrdí, že autor vytvořený i nalezený materiál sestavuje do světa paralelního s „(kolektivní) produkcí předmětů jako zboží“ (Place–Fitterman 2009: 15–16). Alegorické psaní považují za fundamentální způsob kritiky kulturního průmyslu proto, že přímo používá jazyk kulturního průmyslu a nečiní tak zprostředkovaně skrze fikční svět.

Alegorická funkce umění v sobě především ukrývá a) vytržení fragmentu a jeho přesun za účelem vytvoření nového významu; b) moment umrtvení, zvnějšnění původního kontextu. Takové pojetí alegorie se však velice přibližuje mechanismu metafory, či se s ním překrývá.¹⁴ Metafora se zakládá na vytržení určitého prvku a jeho přenesení do nového kontextu, který vnímáme vůči prvnímu rámci nepatřičně, nesrozumitelně (Ricoeur 1975, Black 1962, Davidson 1978). Jádrem metafory je její zdánlivá nepravdivost. Kontrast původního místa a implantovaného nového významu dává vzniknout imaginativnímu pohybu.

Metaforický mechanismus můžeme popsat jako interakci rámce (*frame*, tj. kontextu: ve větě „Člověk je vlk“ je kontextem význam slova „člověk“) a ohniska (*focus*, prvku přesunutého do nového kontextu: slovo „vlk“ organizuje pohled na člověka, vybíráme významy spojené s vlkem a přesouváme je na označení chování člověka) (Black 1962). Takovým rámcem může být i sama instituce umění (či konvence reprezentace). U modernismu lze za metaforický rámec označit například směřování k mediální specifičnosti za pomoci oprošťování zobrazení¹⁵ či vyjádření¹⁶ od jeho iluzivní realističnosti. Moderní umělci, zvláště ti avantgardní, vytvářeli něco „nepravdivého“ z hlediska tradice zobrazování, avšak „pravdivějšího“ co do umělecké reflexe světa. Ohniskem se často stával mimoumělecký jev převedený, transponovaný do jazyka umění a uměleckých médií (věda, fotografie, psychoanalýza, marxismus, orientalismus, teologie, neumělecký jazyk atd.).¹⁷ Metaforickou strukturu nalézáme i v konceptuálním umění a jeho postmediální situaci. Za rámec zde můžeme považovat skutečnost, aktivity vůči uměleckému světu vnější (v případě literatury například novi-

nové texty, návody, zákony), ohniskem se stává jejich poetická transformace (výběr, nové uspořádání, přetvoření). Umělecká činnost provrtává, narušuje účelovou racionalitu médií, forem a činností neuměleckého světa. Faktory vůči umění heterogenní se stávají onou rámcovou, pravdivou větou, do níž umělec vkládá metaforické vyjádření.

Estetický princip metaforičnosti umění spočívá ve vyvolání neobvyklé představy. Metafora funguje jako obrazný přesun významu, generuje nový pojem. Paul Ricoeur přisuzuje živé metafoře kantovský mechanismus produktivní obrazotvornosti. Tato produktivní poznávací schopnost vytváří prostřednictvím analogií estetickou ideu, která slouží rozumu namísto logického znázornění. Podle Kanta umělecká díla ožívují mysl „nedohledným polem příbuzných představ“ (Kant 1975: 131). Způsob vytváření uměleckých děl je vždy řízen nějakým pravidlem, Kant dokonce tvrdí, že „neexistuje žádné krásné umění, v němž by nebylo něco mechanického“ (*ibid.*: 127). I přes tuto „logickou“ a „mechanickou“ složku odlišuje Kant estetickou oblast od vědy co do znalosti účelu – v okamžiku vědomí předem daného účinku se celý kognitivní proces subsumuje pod pojem a není zde prostor pro volnou hru obrazotvornosti. Tuto interpretaci potvrzuje Milan Sobotka, podle něhož je základem estetické ideje u Kanta metaforické vyjádření určitého obsahu (Sobotka 1975: 19).

V případě umění tedy nemůžeme hovořit pouze o smyslovém zážitku, nejedná se však ani o pojmově zakotvený význam. Umění funguje díky dynamice mezi vnímaným a myšleným. Metaforu v tomto případě lze chápat jako estetický princip umění. Metaforický proces však neslouží pouze sféře umění, spočívá v jádru kognitivních schopností člověka. Vytváří tak daleko vhodnější prostor pro střetávání uměleckého a neuměleckého světa než pojem alegorie, primárně zakotvený v umění, který se navíc v průběhu minulých dvou století radikálně sémanticky přeměnil. Považujeme-li imaginaci za nezbytnou součást estetického rozměru uměleckých děl, můžeme pak tvrdit, že i konceptuální díla jsou estetická – a to nejenom kvůli své materializaci, ale i kvůli principu své recepce. Rozřešení otázky po estetické relevanci (post)konceptuálních děl spočívá v chápání takových děl jako metafor.

Umělecká díla se odehrávají jako pole možností, které lze prožít za vědomí jejich odlišnosti od reality, přestože realitu obsahují (Ricoeur 1975). Umění v modu „jako by“ (Vaihinger 1922 [1911], Ricoeur 1975, Walton 1990) navíc u konceptuálních a postkonceptuálních akcí nabírá mediální nejistoty. V případě románu se fikční svět rozprostírá před čtenářem podle známých pravidel. V případě uměleckého textu majícího charakter například pitevních zpráv se moment aktivní účasti čtenáře přesouvá už na samotný fakt identifikace umění ve světě neumění. Recipient je veden k tomu, aby rozpoznával umělecké dílo v jazyku reality.

Goldsmith se k této dualitě vyjadřuje vlastní terminologií – nazývá ji poetikou realismu. Ta spočívá u apropriování slov v jejich původním náboji, v mimouměleckých konotacích, jež s sebou nesou. Příklad díla Vanessy Place *Konstatování faktů* (*Statement of Facts*, 2010), výňatků dokumentů ze soud-

14 Pojetí metaforičnosti zde chápeme především v návaznosti na hermeneutickou teorii metafory Paula Ricoeura a teoretiků, z nichž vychází.

15 Barevné plochy impresionistů, rozbitá perspektiva kubistů, suprematická abstrakce atd.

16 Rozvolňování schémat verše, syntaxe, klasické narativní struktury, fragmentarizace vypravěče, automatické psaní, kaligrafy atd.

17 Bürger uvádí, že kritická úloha avantgard vzešla z potřeby reagovat na krizi umění, na estetismus zaměřující se na médium samotné, na krizi, která z umění „vyloučí všechno, co je „umění cizí““ (Bürger 2015 [1974]: 85). Bürger v tomto ohledu navazuje na adornovskou tezi, že novost umění přichází v reakci na stav věci, na vnější skutečnosti. Inovace umění uzavřeného ve vlastních konvencích se vyčerpávají. Bürger svou tezi dokládá citací Adorna: „Umění může přesáhnout trh, který je vůči němu heteronomní, jen tím, že jeho *imagerie* vnese do své autonomie. Moderní umění je miméisis toho, co ztuhlo a odcizilo se [...]“ (*Ibid.*: 120, Adorno 1997: 36)

ních případů, ukazuje, že taková práce vznáší řadu morálních otázek a leckdy obsahuje i silné politické poselství. Goldsmith tvrdí, že práce Vanessa Place propojují život a umění (Goldsmith 2011: 104). Oním „životem“ však nemíní její život, život Place jako osoby, ani domnělý život literárních postav, nýbrž slova, věty, mechanismy a procesy sociální reality. Vytržením těchto úryvků a jejich novým zarámováním vzniká absurdní střet významů. Vytváří nutné pnutí mezi uměleckou a mimouměleckou oblastí, které v sobě obsahuje metaforický mechanismus, díky němuž vzniká estetická zkušenost s takovými díly.

1.3. AUTORSTVÍ (POST)KONCEPTUÁLNÍHO DÍLA

Umělecké dílo psané ne-vlastním jazykem nese stopy předchozího diskurzu, které autor dále pořádá do nové metaforické struktury. Zdůrazňování určité racionální metody (která nevychází z tradiční konstrukce uměleckých druhů a žánrů, ale naopak z mimouměleckých jevů), na níž jsou konceptuální praktiky založené, souvisí i s proměnou pojetí autorství, stejně jako na ní lze ukázat širší síť kulturních vztahů, v nichž je konceptuální umění ukotveno.

Interpreti konceptuálních děl často bezvýsledně pátrají po autobiografických konotacích či explicitně vyjádřených emocích umělce. Techniky pojící se nejenom s konceptuálními tendencemi v literatuře, ale i s experimentální literaturou v širším slova smyslu implikují proměnu pojetí autora, subjektu, proměnu toho, kdo a jak mluví.¹⁸ Odlišení autora – fyzické osoby od „vypravěče“ není však v tomto případě příliš nápomocné, ostatně o vypravěči skrytém či odhaleném mluví Seymour Chatman jako o samozřejmé součásti narativního diskurzu (Chatman 1978: 196–262). Konceptuální umělec obvykle postupuje ještě o krok dále směrem z fikčního světa i ze světa vlastní „autorské řeči“ do světa ne-vlastního jazyka cizího tvůrce nebo užitkového textu, postkonceptuální umělec pak tyto strategie často kombinuje s přiznanými rolemi subjektu, do kterého se stylizuje.

Proměnou uměleckých strategií v případě (post)konceptuálních tendencí status autorství nezaniká, nýbrž se transformuje. Tyto tendence nesou osud kamufláže podobně jako jejich absurdně racionální metody. V konceptuálním umění je tvůrce osvobozen od dogmatu řemeslnosti, přesto je to stále on, kdo určuje pravidla díla. Domněle autentickou výpověď překrývají objektivní zvnějšnělá pravidla, v nichž autor přiznává roli subjektu jakožto historicko-sociálního konstrukt. Rezignuje na výlučnost svého zážitku coby cíle uměleckého sdělení, ve svých dílech ukazuje normativní síť formující identitu subjektu. V tomto bodě konvenuje proměna autorství s proměnou mediální specifičnosti na postmedialitu. Mohli bychom říci, že se jedná o různé projevy téže transformace.

18

Užití objektivizovaného jazyka můžeme nalézt mimo jiné například v dílech francouzského spisovatele nového románu Alaina Robbe-Grilleta, který nahrazuje klasický románový narativ systémem deskripcí (viz Magidová 2015).

Konceptuální umění ve svém používání „nelogické logičnosti“ zrcadlí určitou formu vyrovnávání se s racionalizací společnosti. Jádro této racionality můžeme hledat v osvícenském projektu, v přesvědčení o nutnosti osvobodování člověka od přírody i náboženství, kdy rozum se stává nástrojem a věda a technika oblastí realizace těchto cílů. Ve stejné době diferencuje Kant estetickou soudnost od teoretického rozvažování a praktického rozumu. V okamžiku, kdy dominance rozumu a vědy má osvobodovat člověka od magického a s přírodou spojeného života, se rodí autonomie umění. Racionalismus západní kultury v podobě kulturní moderny se podle Maxe Webera projevuje zejména osamostatňováním dříve komplexních lidských činností, jejichž soudržnost se udržuje de facto pouze formálně: věda, spravedlnost a umění, tj. oblast kognitivní, morální a estetická (Habermas 1991 [1980]: 308). Smýšlení estetické moderny charakterizuje Jürgen Habermas jako antinormativního svobodného svůdce podtrhujícího individualismus:

Modernizmus je veľký zvodca, ktorý nastoľuje panstvo princípu neobmedzenej sebarealizácie, požiadavky autentickéj vlastnej skúsenosti, subjektivismu prepriatej senzibility, a tým uvoľňuje hedonistické motívy, ktoré sú nezlučiteľné s disciplínou života v povolani a vôbec s morálnymi základmi účelovo-racionálneho spôsobu života. (*Ibid.*: 303–304)

Totalita subjektivismu a autentické zkušenosti umělce se jeví stejně bezvýhodná jako druhá strana téže mince – úsilí historických avantgard o rozpuštění umění v životní praxi. Habermas navazuje na Bürgerovu myšlenku ztroskotání avantgardy: pokus o zrušení umělecké autonomie se podle Bürgera může projevit pouze jako falešné zrušení instituce umění, které ústí v zábavní produkty podrobené kapitalistickým cílům (Bürger 2015 [1974]: 111–112). Alternativu k nedokončenému projektu moderny vidí Habermas zejména v otevřené a občanské společnosti s důrazem na veřejnou sféru, v níž rozdělené oblasti lidského konání může subjekt pomocí komunikativního jednání opět propojovat (Habermas 1997a, 1997b).

Umění můžeme chápat jako součást veřejného dialogu, přičemž heterogenita oblastí, kterou (post)konceptuální umění či experimentální umělecké proudy absorbují, přispívají k vytváření komunikativních situací. Podle Blocka vystupuje v experimentálním¹⁹ díle autor jako gramatický člen, jako prvek určité sociální role či dalších od osoby básníka diferencovaných řečí (Block 1999: 33). Komunikace se stává médiem experimentální poezie, čemuž nasvědčují i alterega básníka, do nichž se stylizuje za účelem rozkrývání vrstev subjektivity. Recepce takových děl obsahuje v rámci svých

19

Friedrich Block analyzuje otázku subjektu na experimentálních básních 70. let (Oswaldu Wienerovi, Oskaru Pastiorovi a Ferdinandu Schmatzovi) a no-vedialních formách literatury.

estetických možností kognitivní rozměr (Block 1999: 284–285). Můžeme říci, že takové umění vytváří místa neobvyklých kombinací, upozorňuje na neviděné, zprostředkovává zážitek dříve nepředstavitelného. Tyto aktivity nefungují nezbytně kriticky či subverzivně, umění komunikuje prostřednictvím otevírání prostoru možností, zatímco například občanský dialog se snaží o realizaci praktických cílů. Rozdílnost komunikace umělecké od té neumělecké spočívá v její „neplatnosti“, absurditě výpovědi, pseudorežimu pravdy. Její těžiště neleží v přímé přeměně statusu quo, nýbrž v rozšiřování a kultivaci zkušenostního rejstříku recipientů.

V konceptuálním umění tedy metaforická zkušenost zahrnuje také kognitivní rozměr. Celkový smysl díla ale není dán ilustrací obecného (tedy překládáním poznání), nýbrž zobecňováním zvláštního (tedy hledáním a vytvářením poznání). Právě ona neurčenost vázaná na zkušenostní a imaginativní ráz uměleckého procesu se stává zásadní pro rozvíjení a odkrývání dialogu mezi diferencovanými oblastmi lidského života (i subjektu samotného). Autor mluví ne-vlastním jazykem, mluví racionálně, mluví jako zákon, jako politik, jako vědec či reportér, vytváří pojmy a systémy, aby právě tyto složky společnosti mohl uměleckým způsobem komentovat.

2. VĚDA, TECHNIKA A KONCEPT

2.1. INTERNET A LITERÁRNÍ REVOLUCE

Konstrukční principy děl konceptuálního umění napodobují odlišně a mechanické procesy či systémy za účelem jejich reflexe. Konceptuální tendence působí progresivně či (neo)avantgardně, ovšem nikoliv primárně kvůli své vazbě na nové technologie, ale díky inkorporování osvícenského principu pokroku do pojetí umělecké tvorby a zároveň díky snaze reagovat na vědecký a instrumentální charakter společnosti. V Goldsmithově teorii konceptuálního psaní se internet stává živnou půdou rozvoje konceptuálních strategií pracujících s textem. Goldsmith si pohrává s tezí, že se dnes nacházíme uprostřed literární revoluce a že internet je klíčovou technologickou inovací, která změnila paradigma literární produkce, podobně jako podle Waltera Benjamina fotografie změnila umění, respektive malbu. (Goldsmith 2011b: xvii–xx) V nekreativním psaní je nový význam „vytvářen přeuspořádáním existujících textů“ (Goldsmith 2011a: 35), což odpovídá dnešnímu způsobu recepce textu – nelineárnosti, zrychlenosti, sífovosti, kopírovatelnosti, devalvací. Domnívám se, že příčinou podobnosti konceptuálního psaní a práce s digitálním textem není vznik a šíření nového média, nýbrž reakce konceptuálního umění na racionální mechanismy společnosti, které mimo jiné ústí ve stále nový a nový technologický vývoj. Zviditelňuje se zde osvícenské jádro umění moderní doby.

Vraťme se na okamžik k těmto kořenům. Stendhal, dnes chápaný jako představitel tradiční románové formy, apeluje na aktuálnost literatury.

Romantický umělec disponuje především schopností být moderní. Stendhal tvrdí, že se společnost radikálně a nezvykle rychle proměnila mezi lety 1780 a 1823, což dokládá na příkladu vyobrazení postavy šaška v literatuře.

Jak vidí i naši silní odpůrci, když se podívají okolo sebe, šašek v roce 1780 říkal hloupoučké vtipy, které neměly šťávu, a neustále se smál. Šašek v roce 1823 pronáší neustále omílané vágni a absurdní filozofické úvahy – jaká významná revoluce. Společnost, ve které se takhle proměnil zásadní a trvalý fenomén, jakým je šašek, nemůže dále snášet stejnou směšnost a stejný druh patosu. Jako se dřív všichni snažili rozesmát svého souseda, dnes ho chtějí oklamat. (Stendhal 1823: 50)

Literatura nemůže zůstat klasicistní, jelikož neodpovídá obrazu dobového člověka. Nemá lpět na absolutní iluzivnosti a naopak si musí přiznat, že je vždy nedokonalá. Vyvažuje osvícenskou proměnu lidské mysli, jež doprostřed svého zájmu staví ateistického rozumově založeného svobodného občana. Mluví-li Stendhalův šašek z roku 1823 absurdně filozoficky, ironizuje (prostřednictvím umění) nejenom filozofii, ale celé inovativní vědecko-technické chápání světa – takového, který plní účel, funguje, produkuje, lze ho kategorizovat, popsat, spočítat, vysvětlit.

Konceptualismus 60. a 70. let vystupoval proti komodifikaci umění a proti tradičním médiím, které hierarchizují a kodifikují proces estetické recepce (tedy podporují elitní a zároveň neinvenční umění). Také současné Goldsmithovo a Dworkinovo *Proti expresi* se obrací proti tradičnímu stylu a dělení literatury a demonstuje avantgardní rozměr konceptuálního psaní. Goldsmith například uvádí podobnost strategií nekreativního psaní v digitální době a situacionistických praktik: *dérive*, *détournement* a *psychogeografie*, technik vychylování každodenní praxe (Goldsmith 2011a: 35–54). V rámci psychogeografických map se situacionisté pohybovali po Paříži bez předem daného cíle, vedeni pouze intuicí a emocemi. Jednalo se o projekt stojící v opozici k racionálně uspořádané modernistické výstavbě a odmítající mřížku utilitární racionalizace lidského života v rámci kapitalistického systému výrobních i sociálních vztahů. Projekt Vitta Acconciho *Následují* (*Following Piece*, 1969) inspirovaný dílem Guy Deborda spočíval v následování osoby, kterou umělec na ulici uviděl jako první, a to do té doby, než zmizela v soukromém prostoru (dále pak stejnou metodou sledoval jinou osobu). Goldsmith toto dílo popisuje jako „lidský řetězec hypertextu“ (*ibid.*: 37). Srovnává situacionistický zážitek *dérive* se surfváním na internetu, náhodným klikáním z jednoho linku na druhý (*ibid.*: 41). Literární aktivity současnosti, kdy se virtuální text a naše virtuální flanérství přeskupuje do různých, nestabilních hmotných forem (například do pouličních reklam, do aplikací v mobilních telefonech zaznamenávajících náš pohyb), vede spisovatele k reorganizacím slov na stránce, k otázkám po jejich destabilizované materialitě (*ibid.*: 54).

Goldsmithovo „sebeprohlášené avantgardní hnutí“ (Epstein 2012: 316) paradoxně zastává málo kritický postoj vůči procesu reifikace člověka. U apelu, který vznáší Goldsmith na dnešního spisovatele, se vzhledem k situacionistické teorii poněkud vytrácí marxistické podloží, stejně jako protiklad určité mřížky, racionality, vůči níž bylo uplatňováno nečekané, nepředvídatelné a senzuální. V případě tekuté modernity, tekutého jazyka, nestabilních forem a proměnlivé materiality je Goldsmithovo virtuální flanérství a z něj vycházející tvůrčí postupy nikoliv opozicí systému, nýbrž jeho symptomem. Teze o literární revoluci tak značně slábne.

Podle Bürgera usilují avantgardní tendence o přeměnu odcizené skutečnosti. Pochybuje o pouhém „přejímání“ zvnějšněných mechanismů a produktů. Pakliže si umění přivlastní strategie průmyslu, „je obtížné nahlédnout, jak se jim má právě tímto přizpůsobením vzepřít“ (Bürger 2015: 121). Bürger poukazuje na Warholovy plechovky – odrážejí konzumní produkci, aniž by se k ní stavěly kriticky. Užívání principů typických pro text v síti v době promožené internetem funguje stejně nekriticky jako Warholovy plechovky. Progresivnosti konceptuálních strategií v literatuře proto porozumíme spíše díky návratu k myšlenkovým základům konceptuálního umění, respektive k jeho požadavku redefinovat instituci umění a umělecké praktiky v reakci na racionalizaci společnosti.

2.2. ČLOVĚK, NEBO POČÍTAČ?

Technologie nepochybně mají na oblast umění vliv, ovšem bylo by zjednodušující hovořit o jasném kauzálním vztahu. I podle Goldsmitha se kořeny konceptuálních tendencí v literatuře objevují v meziválečném a starším období (Erik Satie, Marcel Duchamp, Francis Picabia, Gertrude Stein, Ezra Pound, Walter Benjamin aj.) (Goldsmith 2011b: xx). Tímto způsobem můžeme relativizovat také vztah myšlení a technologií samotných. Například lze obtížně rozlišit, zdali určité typy kognitivních procesů daly vzniknout fenoménu počítače a sítě, nebo naopak počítač ovlivňuje naše kognitivní procesy. George Landow klade vynález hypertextu do souvislosti s poststrukturalistickou proměnou pojetí subjektu a přístupu k vědě (Landow 1992), nelinearita a diskontinuita vytváří myšlenkové podloží pro realizaci hypertextu v praxi počítačů (nikoliv obráceně). Katherine Hayles ve své knize *Stroje na psaní* usouvztažňuje *technotexty* – tj. texty, jež viditelně ukazují svoji technologickou konstrukci – s termínem *hypertext* (Hayles 2002: 26). Hypertext má podle ní tři základní charakteristiky – variabilní možnosti čtení, dělený text a mechanismus prolinkování. Takto můžeme charakterizovat nejenom díla v síti, ale i „analogové“ publikace, například encyklopedie, potažmo umělecké projekty, jež s tímto principem pracují.²⁰ Vazbu na předinternetovou éru vytváří i Espen

Aarseth ve svém pojetí *kybertextu*, který podle něj vždy obsahuje jistou formu kombinatoriky. Kybertext se zaměřuje na mechanickou organizaci textu, Aarseth pro něj užívá termín *ergodická literatura*, jež vystavuje čtenáře určité komplikaci čtení a vyžaduje od něj interaktivnost (Aarseth 1997). Řadí do ní i Queneauových *Sto tisíc miliard básní* (*ibid.*: 62), publikaci ryze analogovou. Díky svému knihařskému zpracování (každá věta na jednom řádku je fyzicky oddělena od ostatních podélným řezem, spojeny jsou pouze ve hřbetu) však nabízí až sto tisíc miliard možných verzí čtení.

Rozdílný vztah strojů a lidského vědomí (potažmo umění) lze nastínit na komparaci postojů Vannevara Bushe a Maxe Benseho. Bush navrhuje zkonstruování počítače podle lidských procesů myslí, Bense apeluje na vytvoření jedné teorie syntetizující pojem vědomí člověka i logiky strojů (Bush 1945, Bense 1967).

Vannevar Bush v textu „Jak bychom mohli myslet“ (*As We May Think*) z roku 1945 popisuje teoretický model prvního počítače operujícího podle struktur lidské myslí. Stroje (tehdy známé – psací stroj, kamera, kalkulačka) dokážou podle něj nahradit myšlení člověka v těch situacích, jež nevyžadují tvořivost, nýbrž v sobě obsahují repetitivní úkony. Fungují jako protězy monotónních či matematicky definovatelných duševních aktivit. Místo pro stroje nalézá Bush všude, kde lze použít logickou operaci. Výběr a třídění považuje za fundamentální pochody vědomí. Stroje mohou organizovat data podle logických pravidel (abecedně, numericky, podle velikosti, podle stromové struktury), mohou vytvářet indexikálně zajištěné cesty. Lidské myšlení ale selektuje informace komplexněji a méně předvídatelně – funguje na základě asociací (Bush 1945: 121). Pokud by asociční cesta byla jednou uložena, přístroj by ji v další podobné situaci zopakoval. Tímto způsobem, představuje si Bush, může pracovat nový technologický vynález (tzv. *memex*) prodlužující lidské, nikoliv mechanické myšlení. Třídil by rychleji a efektivněji zápisky, fotografie, promluvy, knihy atd. Člověk vytvořil civilizaci tak složitou, že ji bez pomoci vědy nezvládne řídit. Aby se lidé neutopili v rozporu mezi svou lidskou přirozeností a technikou, navrhuje Bush přizpůsobit logiku strojů lidské myslí za účelem naplňování potřeb a tužeb člověka, a ne jejich destrukce (*ibid.*: 124).

Jinou perspektivu otevírá informační estetika Maxe Benseho, z níž čerpala celá generace konkrétních básníků 60. a 70. let. Vychází z Benseho pohledu na lidstvo obklopené přístroji založenými na informaci a komunikaci. Estetickou informaci mohou nést strojově či člověkem vytvořená díla. Dovedeno do důsledků, na úrovni teorie informace nespátřuje Bense rozdíl mezi vědomím člověka a stroje. Může tedy být „v principu stále jen jediná identická funkce vědomí, o níž zde hovoříme, lhostejno, je-li dána lidsky nebo zkonstruována strojově“ (Bense 1967: 27). Rozlišuje dvojí pojetí informace: sémantické a statistické. Statistické definuje informaci podle míry její novosti a nepředvídatelnosti. Abychom ale dovedli rozpoznat nové, musíme navazovat na redundantní (Bense tímto termínem označuje vše známé). I statistická

20

Např. díla Milorada Paviće *Slovník Chazarů. Románový lexikon* (*Dictionary of the Khazars. A Lexicon Novel*), Ursuly LeGuin *Vždycky přijdu domů* (*Always Coming Home*) nebo autorská kniha Paula Zimmermana *Vysoké napětí* (*High Tension*).

informace proto nese určité sémantické minimum (Bense 1967: 50). Těmto dvěma pólům odpovídá klasická, přirozená literatura a nová, umělá literatura (umělá poezie). V *přirozené poezii* funguje tradiční ontologie lyrického já a epického světa, je přítomno vědomí, které má „zážitky, zkušenosti, pocity, vzpomínky, myšlenky, obrazotvornost atd., zkrátka preexistenční svět, jemuž se snaží dát vlastní jazykový výraz“ (*ibid.*: 121). *Umělá poezie* oproti tomu závisí na svém materiálním vzniku a neexistuje v ní žádné poetické vědomí, z něho by bylo možné vyvozovat lyrické já a fiktivní epický svět, není pro ni charakteristický intencionální zážitek slovního procesu.

Benseho technooptimistické přesvědčení konvenuje s tehdejší důvěrou umělců v pokrok, vědu a techniku, případně s jejich zoufalstvím ze znehodnocení nejen uměleckého jazyka totalitní rétorikou. Bense aplikuje svoji teorii na rozbor raných děl konkrétní poezie; nová poezie se propojuje s novou estetikou. Josef Hiršal s Bohumilou Grögerovou, vůdčí osobnosti české experimentální poezie 60. let, v přednášce o estetice Maxe Benseho tento vědecko-univerzalistický pól zdůrazňují: „Je stále zřejmější, že v rámci technické civilizace nemůže být alespoň v zásadě žádný podstatný rozdíl mezi vědeckou a uměleckou produkcí.“ (Grögerová–Hiršal 2013 [1962]: 52) Oblasti vědy a umění sice nepovažují za zaměnitelné, nicméně akcentují jejich společné cíle – moderní básníci i současní vědci podle nich hledají nové možnosti vyjadřování abstraktních představ. „Zřeno čistě formálně, blíží se dnes logika básnického symbolu symbolické logice vědy.“ (Grögerová–Hiršal 2013 [1963]: 104) Zatímco Bush chtěl přizpůsobit stroje, bez nichž se lidstvo neobejde, strukturám lidského myšlení, Bense a jeho následovníci inklinují k propojování vědecko-technické a umělecké oblasti, čehož výsledkem se stává viditelná forma „vědeckosti“ v „umělé poezii“ i v humanitní disciplíně estetiky.

Včleňováním heteronomních faktorů (včetně cizího typu logiky) do uměleckého světa dochází k jeho poznávání stejně jako k inovaci zkušeností, které můžeme prožít či si představit. A právě složitost myslí se stává motivem polidšňování logiky strojů, jež navrhuje Bush. Počítač, který by v půlce kopírování dat začal vyprávět příhody ze své přeinstalace, by zřejmě působil stejně absurdně jako abecedně uspořádané hlásky z Joyceova *Odyssey* (v díle Jakuba Kovaříka *Edosssuy*, 2010). Obě polohy mají rozdílné předpoklady, přesto či právě proto se je lidé snaží syntetizovat, usilují o jejich dialog. Ten však nemůže vzniknout poukázáním na dominanci jedné sféry či na jejich kauzální vztah.

3. ŠKÁLA LITERÁRNÍ KONCEPTUALIZACE

Konceptuální tendence v literatuře nejsou kategorií fixní ani přesně ohraničitelnou. Odvíjí se vždy na určité škále konceptualizace textu. Ačkoliv nelze přesně určit typy a skupiny konceptuálních praktik, jelikož ve většině děl se překrývá více faktorů, můžeme se pokusit alespoň nastínit jisté převládající strategie.

Jaroslav Šrank, autor označení *text generation* zastřešujícího slovenské konceptuálně tvořící literáty, klade důraz na proměnu diskurzu autorství. Ve svých textech (Šrank 2000, 2009, 2013) se dovolává otevřenosti (slovenských) literárních vědců a kritiků vůči novým formám literatury, analyzuje v nich také přístupy slovenských básníků 90. a nultých let k tvorbě poetického textu. Poetický subjekt se podle něj proměňuje, ztrácí důvěru v básnický jazyk reprezentující autentickou zkušenost. Básníci textové generace zkoumají nástroje, od nichž poezie odvozuje svoji osobitost, a přicházejí s novými strategiemi odrážejícími kolizi světa literatury s neznámými oblastmi.

Za první osu, na níž se rozprostírají konceptuální přístupy k textu, budeme proto považovat osu uměleckého jazyka, který se a) vymezuje vůči tradičním literárním útvarům, vůči poetičnosti jako takové, a tedy se obrací dekonstruujícím či reflektujícím způsobem k instituci literatury; b) za pomoci různých podob deskillingu se zřiká své původnosti: už nemá být charakterizován jako specifická řeč odhalující osobní zkušenosti autora. Za druhou osu pak budeme považovat heterogenitu diskurzů, zvláště těch vědeckotechnických, vstupujících radikálním způsobem do uměleckého vyjádření či stávajících se jeho hlavním médiem.

3.1. INSTITUCIONÁLNÍ REFLEXIVITA

Na ose reflexivního zkoumání instituce literatury se pohybujeme od prací, které tematizují nástroje a schémata literatury, přes elementární tautologicky zakotvené jednoslovné či jednověťové výroky až po díla tvořená vnějším rámcem literárních praktik. Nejčastěji reprezentují strukturu (literárních) děl či funkci autora v oblasti umění. Činí tak například pomocí logiky vůči světu umění cizí, vypouštěním obsahu za ponechání formy, intervenováním poetického textu do nepoetických útvarů, tvořením uměleckých děl z vnějších slupek textové praxe.

Mezi první příklady by patřilo dílo Jiřího Valocha *Estetické mučení* kopírující strukturu básně či libreta, kdy obsahem se stávají permutovaná slova vyjadřující jasněji („sednout“) či absurdněji („klovnout“) zážitek recipienta. Jeho další dílo *Pseudopoetické téma* se tváří jako lyrická báseň (používá archaické tvary slov „nebesa“, „ústa“, „skrápět“, emočně zbarvená slova „líbat“, „rozbít“, „chránit“), avšak je tvořeno jasnou metodou – tříslavný verš vždy začíná akcí, pokračuje označením části těla („ruce“, „ústa“, „rty“) a končí slovem „nebesa“. Ačkoliv tedy vidíme přesládlé, láskyplné, existenciální

1964–1966

1964–1966

metafory-tropy („roztít hlavu nebes“, „líbat vlasy nebes“), staví se proti nim očividně mechanický repetitivní postup. Monogramista T.D se v díle *Nočné spoje* soustředí na „výměnnou“ metodu kontextu vnějšího a poetického. Použil arch s jízdním řádem autobusů a namísto zastávek vepsal názvy částí těl (které ve spojitosti s noční hodinou mohou získat erotické konotace). Jedna linka autobusů s odjezdem ve 22:16 z Vlasů stává na všech partiích, a cesta do Paty jí proto trvá 28 minut, zatímco jiná z Vlasů vyráží ve 22:01 a zastavuje pouze v Očích a v Klíně, a proto je v Patě už ve 22:11. Ironii využívá Michal Habaj, který v básni *Uvidíte* lehce reklamním tónem znělky či upoutávky na další díl seriálu popisuje to, co čeká čtenáře v dalších částech fiktivní básnické sbírky. Píše, že „v prvej časti seriálu Inštalácia objektu, simulácia subjektu, ktorá na vás už netrpezlivo čaká na stranách 27 a 28, sa situácia okolo lyrického subjektu výrazne zauzli. [...] ak lyrický subjekt nevie čo chce, neznamená to, že vie čo nechce.“ (Habaj 1997: 23)

Reduktivnější pojetí institucionálně-reflexivního přístupu se snaží co možná nejvíce eliminovat sémantiku ve prospěch tautologie. Jednu z raných verzí takového přístupu nalezneme v LeWittově *Červeném čtverci, bílých písmenech* (*Red Square, White Letters*, 1962) zpochybňujícím pravdivost označení a sémantiky. Slova „červený“, „bílý“, „čtverec“ a „písmena“ se permutačně mění v závislosti na tom, zda označují pozadí, barvu písmen nebo nepravdivě referují k oběma skutečnostem. Formálně blízké, pouze černobílé provedení vidíme například v Drózdově díle *Bílé–černé*. Rozpor mezi tím, jak je dílo vnímáno a co dílo říká (po vzoru *Toto není dýmka*), ukazuje Drózdovo *Nečíst*, obraz složený ze slova „nečíst“ (*Nie czytać*), které musíme přečíst, abychom pochopili, že se na něj máme dívat. Do této skupiny bychom mohli zařadit i Havlovu vizuální báseň *Slovo*, v níž jedno „slovo“ obalené prázdným obdélníkem obklopuje další obdélník vyplněný mnohokrát se opakujícím tvarem „slovaslovaslova“. Patřilo by sem také Valochovo dílo *Dialog* představující prázdnou strukturu dialogu „A:“ „B:“ s interpunkcí na konci nevyřčených vět („A:? B: ...? A:!“) nebo Kozlowského *Reality* se zápisem stránky plné interpukce, avšak beze slov. Jedná se o typ děl, které vytvářel i Heinz Gappmayr a řada dalších především konkrétních básníků nebo konceptuálních umělců. Tato díla buď tautologicky popírají či popisují sebe sama, či se permutačně opakují vzhledem k lingvistickému řádu. Uvedené strategie nicméně disponují limitovanou možností inovativních principů, zmíněná forma se ukazuje být spíše historickou a dnes poměrně vyčerpanou. Přesto právě tento princip v práci Clauda Closkyho *Prvních tisíc čísel v abecedním pořadí* (*Les 1000 premiers nombres classés par ordre alphabétique*, 1989) uvádí Goldsmith jako typickou ukázkou konceptuálního psaní.

Za variantu institucionální reflexivity můžeme považovat i přehodnocování role autora. Monogramista T.D ve svém stejnojmenném díle prohlašuje „Nie som autor, som metafora“, přičemž tato slova zhmotňuje plasticky. Umělec dále téma metafory rozpracovává v *Monogramistových*

větách, kdy metaforické verše napsané velkými písmeny na pevných deskách opírá o stěnu. Chápe-li se (s nadsázkou) autor (tedy živý člověk) jako metafora, pak v ní můžeme implicitně rozeznat aktivnější potenciál než v méně či více konvenčních slovních spojeních.

Stává-li se reference k literárním jevům příliš úzkou, vstupujeme do extra-literárního světa, s nímž literatura (spisovatel, čtenář, nakladatel) přichází do kontaktu. Peter Šulej například v básni „Knihy“ (ze sbírky *Kult*) pečlivě navádí recipienta, jakými různými způsoby může „číst“ informace o knize – její prodejní cenu, distribuční místa, registrační číslo atd. Fenomén čtenářského zážitku absurdně usouvztahuje s textem odkazujícím k publikacím coby komoditám zapojeným do ekonomického systému. Za „báseň“ však již autor nepovažuje výčet použitého sazečského softwaru uvedený na konci sbírky („Použitý software“ a „Použitý software 2010“). I pouhé utřídění ale vytváří novou sémantickou strukturu – nastiňuje vývoj technologií od více programů s méně funkcemi k těm složitějším a komplexnějším, kterých stačí pouze několik. Nabízí se také srovnání s dílem Zbyňka Baladrána „Mé pracovní nástroje“. Popisuje zde seznam nástrojů potřebných k vytvoření textu. Apeluje tím na komerční rozměr prostředků, v nichž se i tak dematerializovaná činnost, jakou je psaní, musí pohybovat.

V Baladránově seznamu figuruje také Google Chrome, platforma, kterou využili k vygenerování své publikace Mimi Cabell a Jason Huff. Ve vídeňském experimentálním nakladatelství Traumawien vydali knihu s názvem *Americké psycho* (Cabell–Huff 2012). Vznikla přeposíláním stejnojmenného románu Breta Eastona Ellise (Ellis 1991) emailem. Všechny reklamy, které se k textu v emailu přidružily, skládají dohromady obraz nového amerického psycha. Na prázdné místo stránek původního románu doplnili Cabell a Huff indexy a do poznámek pod čarou zkopirovali text reklam uspořádaný tak, aby podle nich „převyprávěl příběh *Amerického psycha* za absence původního textu“ (Cabell–Huff 2012: 409). Autoři zde opouští prostředí literárního textu nejenom směrem k instituci literatury, nýbrž k digitálnímu rozhraní textu jako takového. A textový smog tohoto prostoru se inverzně znovu stává dílem literatury.

3.2. ZTRÁTA LITERÁRNÍHO JAZYKA

Škála, na níž se pohybují konceptuální praktiky odhalující jazykový deskilling, odvrhující exkluzivitu jazykového projevu, začíná u přejímání stylu, hry na styl někoho jiného. Styl je řečí spisovatele, verbálním schématem jeho existence, jeho vzpomínek. Barthes jej odlišuje od rukopisu, který představuje diskurz dané společnosti a doby. „Jazyk a styl jsou slepé síly; rukopis je akt historické solidarity. Jazyk i styl jsou objekty, rukopis je funkce: je to vztah mezi tvorbou a společností, je to literární jazyk přetvořený svým sociálním určením [...]“ (Barthes 1997: 19) Rukopis jakožto ztotožnění textu s volbou společenské

1976 B

1997 A

1970 C

1972 A

1969 A

1972 B

1989

2010 F

2013 A

1995

2012 C

2012 A

role, do níž se spisovatel rozhodne situovat svoji řeč, představuje pojetí velmi blízké postmedialitě.²¹

Styl i stylizace jako literární prostředky jsou většinou nezbytnou součástí uměleckého díla. Od různých forem stylizace se mohou odvíjet i celé žánry. Například kanonický epistolární román Choderlose de Laclose *Nebezpečné známosti* využívá dopisové formy k ozvláštění soudržně vystavěného příběhu. V případě *Párkaře* Josefa Hiršala (Hiršal 2008) je styl významných českých básníků použit k satirické výstavbě básní s banálním motivem (pojídání párku s hořčicí), avšak honosným jazykem autorit. Například vlastenec-kou notu Svatopluka Čecha přetváří Hiršal do následujících veršů:

České bydlo, české jídlo
naším příkazem vždy bud!
Komu šídlo
nevystydlo,
za náš párek nastav hrud!

(Hiršal 2008: 30)

Literární styl se na ose konceptualizace postupně rozpouští ve vnějších faktorech, zvláště v nalezeném a užitém jazyku. Komerční či politická rétorika se pochopitelně stává pro umělce bohatým zdrojem tvorby. Zastavme se u publikace *Vyrobena v Polsku (Produkt polski, 2005)* od Slawomira Shutyho. Máme před sebou mozaiku textů, vizuálně-textových koláží a komiksových vyobrazení. Jazyk této knížky využívá líbivý, agresivní a natvrdlý styl reklam, konzumního světa, často jej klade do souvislosti s jazykem náboženství (jako jakýsi „konzumní otčenáš“), vědy nebo subkultur. Kniha je sice členěna do kapitol, není však možné mluvit o narativní linii, literárních postavách, nelze se tázat na prožitek autora či libozvučnost slov. Nejedná se o poezii, prózu, ani komiks. Shuty používá nejčastěji dvě strategie: přebírá určitý textový či vizuální ready-made a doplňuje ho svým obsahem, nebo stylizuje svá slova do určité konzumní formy. V rámci první strategie přebírá políčka komiksových obrázků z učebnice autoškoly, k nimž píše vlastní pravidla provozu. Možnosti testu jak vyřešit dopravní situace i podle předpisů v podání Shutyho mají tyto tři varianty:

A – řidič vozidla 1 křičí: „Kristepane, kolo!“
B – řidič vozidla 2 křičí: „Co mi lezeš pod kola, čuráku!“
C – řidič vozidla 1 a řidič vozidla 2 mají možnost zasáhnout do demografické struktury společnosti.

U přetištěné mapy posunů vojsk a bitev 2. světové války zase Shuty vyměňuje vysvětlivky, a proměňuje ji tak na mapu směrů záplavy levným oblečením z Čínské lidové republiky a postsovětských republik. Obrácenou metodu práce volí při stylizaci vlastního textu do tvaru reklamního letáku, z něhož vypouští jakékoliv relevantní informace o výrobku ve prospěch marketingových hesel lákajících zákazníky ke koupi produktu. Zdůrazňuje tak například poznámku pod čarou (dotahuje ji do absurdní délky výčtu), která zvyšuje cenu daného výrobku:

[...] (plus náklady na mezikontinentální spojení, plus náklady přímých materiálů, plus náklady na nepřímo vynaloženou práci, plus náklady na použité materiály a energii, plus náklady na dohled, plus náklady na konzervaci a udržení v provozu, plus náklady na kancelářské potřeby, plus náklady na reklamu, plus náklady na dopravu [...]).

Jazyk reklamních sdělení použil již Walter Benjamin ve svém projektu *Pasáží* a právě na něm ukazuje Marjorie Perloff proměnu kantovského génia, který používá svoji řeč, na „neoriginálního génia“, jenž operuje s informacemi (Perloff 2010). Mohli bychom říci, že takový umělec slova nevynalézá, nýbrž třídí. Objevuje souvislosti mezi nimi. Zatímco Walter Benjamin nápisy sbíral, pracoval s nimi „čistěji“, Stefan Themerson, polsko-britský spisovatel a experimentální filmař, v desáté kapitole *Bayamuse* (Themerson 1949: 50–54) včleňuje reklamní nápisy do narativní formy. Vypravěč (poměrně skoupý) záměrně nevysvětluje, že se jedná o reklamy ve veřejném prostoru, naopak je nechává se handrkovat jako literární postavy. Hlavní hrdina Bayamus se stává svědkem této debaty a ničemu nerozumí.

Themersonovo dílo *Bayamus (a divadlo sémantické poezie)* je ojedinělou ukázkou soudržné, a přesto heterogenní výstavby fragmentárního panoptika diskurzu své doby. Bayamus potkává svého průvodce a na cestě k Divadlu sémantické poezie si útržkovitě vyprávějí. Kniha by žánrově byla nejbližší souboru provázaných povídek, v nichž však nefigurují psychologicky ukotvené postavy, nýbrž absurdně vytvořené situace jazyka samotného vyprávění či metafory instituce umění. Například v kapitole „Prst v puse“ vykresluje Themerson situaci, kdy Bayamus je svým přítelem podnícen k tomu, aby se kousnul do prstu (a tento skus přitom důkladně analyzoval), přičemž odstupňovaný tlak skusu odpovídá různým moderním uměleckým směrům a dílům. Co se jazykové formy týče, v knížce se objevuje specifický fenomén dvojí sémantiky – první, srozumitelný a konvenční výraz zde bývá zamlčen a místo něho čteme velice obsáhlý, často až vědecký popis obyčejného úkonu nebo sousloví: zdvihnutí ruky směrem k hlavě líčí Themerson takto: „Ta část mého těla, která je nejzazším výběžkem předloktí, vykonala pohyb ve směru zadní strany té části těla, která je posazená na horním konci páteře.“ (Themerson 1949: 35) Zvolání „Hyjé, trojspěže!“ je „přeloženo“ následovně:

„Hajda, tři obrovští silní domestikovaní kopytnatci s dlouhou hrubou bujnou hřívou a zíněmi, mající všechna svá 3 × 4 kopyta naráz ve vzduchu.“ (*Ibid.*: 62) Thémerson konfrontuje jazyk i výstavbu románu se sémanticky dokonalým, definicemi saturovaným, avšak téměř nesrozumitelným světem.

Konceptuálně píšící autor nejenom přejímá vnější formy řeči, ale může se jako tvůrce sám stylizovat do určité role. Do role historika se v díle *Europeana, stručné dějiny 20. věku* pasuje Patrik Ouředník. Dovádí téma konstruování či sumarizování dějin k záměrné absurditě: kniha nepostupuje chronologicky, nemá rozpoznatelný řád, vypravěč románový si mění roli s vypravěčem hospodským či s vědcem. Ouředník kombinuje fakta a čísla („A v roce 1918 vymysleli Němci dělo, které se jmenovalo TLUSTÁ BERTA a střílelo 128 kilometrů daleko, a v roce 1944 vymysleli řízenou střelou VERGELTUNGSWAFFE, která dosahovala rychlosti 5 800 km v hodině a měla rozhodnout o konečném vítězství Německa.“ Ouředník 2012: 89) se zcela subjektivními (i fiktivními) zážitky protagonistů historických událostí („A u Predazza vyslali rakouští vojáci k Italům kocoura s kartičkou, na které bylo napsáno POSÍLÁME VÁM NAŠEHO KOCOURA S DOUTNÍKEM. Doutník měl kocour přivázaný kusem provázku na zádech. A Italové vykouřili doutník a kocoura zabili a snědli.“ *Ibid.*: 18). Autor volně přechází od sbírání dat a faktů přes jejich vysvětlování prostřednictvím pseudovědeckého jazyka k družnému vyprávění smyšlených historek. Záměrně nadužívá spojku „a“ na začátku vět, aby vyprávění vypadalo udýchaně (z čehož se stává až poněkud nepřijemná manýra), řeč osciluje mezi odbornými názvy a hovorovým jazykem. Jeho knížka však netematizuje historii náhodně, v každém zdánlivě nesmyslném heslu se ukazuje politikum. Ouředník důsledně zviditelňuje otázku emancipace žen, dějiny sexuality, dějiny každodennosti, mluví o genocidách přiznaných i těch zamlčovaných (například o arménské genocidě, *ibid.*: 32). Zajímavou souvislost vyprazdňování jazyka ve spojení s politickou mluvou ukazuje v pasáži, kdy líčí ideologické prosakování socialistické rétoriky do běžné, mezilidské komunikace:

A když jeden komunista potkal jiného komunistu, řekl třeba JAK U VÁS NA OKRESE POKRAČUJÍ ŽNĚ? a druhý řekl SVOLALI JSME ZEMĚDĚLCE DO LETOŠNÍHO PLÁNU nebo UJALI JSME SE ENERGICKY ZÁVĚREČNÝCH ÚKOLŮ nebo SOUDRUZI PODALI ZLEPŠOVACÍ NÁVRHY. Zpočátku se tím jazykem mluvilo hlavně o práci a o politických rozhodnutích státu, ale postupně se jím lidé naučili mluvit o všem, o počasí, o dovolené, o televizních pořadech nebo o tom, že manželka se dala na pití a nechce chodit na schůzky rodičovského sdružení. (*Ibid.*: 72)

Právě tento moment byl totiž pro řadu básníků 60. a 70. let impulsem ke hledání nové literární řeči, neznečištěné socialistickým realismem. Někteří konkrétní básníci se obraceli k vědecko-technickému univerzu, konceptualisté

leckdy k filozofii. Polského umělce Jaroslawa Kozłowského například zajímala logika elementárních propozic, zabýval se neuchopitelností jejich „podstaty“. ²² Jeho dílo *Lesson*, vytvořené v roce 1973 a vydané roku 1975, může být interpretováno i politicky. V Kozłowského „učebnici“ jsou přetištěny text a ilustrace z učebnice angličtiny pro zahraniční studenty, autor k nim přidává vlastní dekonstruuující variace výukových frází. Kresba dvojice sedící u stolu je „přefotografována“, věty z úvodního textu (typu „*They have a dog.*“) jsou transformovány do několika možných zápisů – s oddělenými písmeny nebo slovy, bez mezer, atd. V rámci „cvičení“ uvádí Kozłowski fonetický přepis věty a pod ním instrukci „Mysli:“. Přejímá text učebnice jazyka, aby jej dále rozkládal a vnesl tak otázku, zda něco z (cizí) reprezentace (cizí) řeči vytváří smysl.

Na škále ztracení vlastního jazyka se posouváme směrem k již zmiňovaným nalezeným textům a apropriované literatuře. Jejich mechanismus spočívá ve výběru (cizích) textů či slov a novém uspořádání, jež může být jednoduché (například časová osa, abecední řazení, odstranění některých částí), či komplexnější, kdy se z vybraných prvků konstruuje nové literární dílo. Takový případ představuje dílo Milana Špůrka *Přečtený život* (Špůrek 2014 [1967–2012]). Kniha se skládá z (přiznaných a pečlivě uváděných) 1307 citací románů, poezie, uměleckých manifestů, deníků umělců atd. Jedná se o jeho již druhou apropriovanou knihu (viz *Předehra k mlčení*, Špůrek 1999), přičemž obě začaly vznikat zhruba v 70. letech jako kartotéka úryvků. *Přečtený život* také k tomuto období odkazuje: například na začátku každé kapitoly se objevují různé konkrétní básně – z Havlových *Antikódů*, z *JOB-BOJ* Grögerové a Hiršala, z *Básní ticha* Jiřího Koláře aj. Kniha je poměrně jasně strukturována – každá kapitola je nazvaná slovem končícím na „-mluva“ („předmluva“, „mluva“, „promluva“, „mimomluva“, „šeptomluva“, „nemluva“, „číslomluva“ atd.), přičemž jednotlivé kapitoly tematizují proces psaní knihy. Zkraje Špůrek seskupil vybrané úryvky o začátcích, závěrečné kapitoly komentují možné způsoby ukončení či zhodnocení díla. Prostřední část se zabývá především pohnutkami duše a pocity člověka v určité době a společnosti (láska, vzpomínky, vnitřní rozpolcenost či monology, krize doby, v níž se hrdina či vypravěč ocitají atd.). V oddíle „Zrakomluva“ autor shromažďuje románové ekfráze, často uvedené stejnou formulkou. Text tak dostává rytmizující charakter:

Viděl jsem přesýpací hodiny oblohy [...]. Viděl jsem slunce, jak opouští zemi [...]. Viděl jsem muže souložícího se ženou [...]. Viděl jsem jich mnoho, kteří filosofovali [...]. Viděl jsem mnoho nalomených větví [...]. Viděl jsem opilého básníka [...]. Viděl jsem Picassovy obrazy [...]. (Špůrek 2014: 266–267)

Ryze dekonstruující metodou Špůrek buduje nové literární dílo obracející se sice reflexivně, avšak poměrně oddaně k tradičním literárním prostředkům.

Za koncovou polohu pomyslného jazykového deskillingu bychom mohli označit dílo *Světové hodiny* (*World Clock*, 2013) Nicka Montforta, inspirované románem Stanisława Lema *Jedna lidská minuta*. Autor zde zadal fixní strukturu narace obvyklé v románech (lokace, čas, postava, popis hlavní postavy, místo, kde se nachází, a akce, kterou vykonává) do jím vytvořeného počítačového programu. Z množiny slov dané kategorie pak program náhodně vybíral jejich kombinace. Variace slov místy dávají smysl, místy nedávají. *Světové hodiny* tvoří ironickou paralelu k autorskému sebevědomí prozaiků a básníků přicházejících „stále s něčím novým“ v rámci tradičního realistického vyprávění či lyrické poezie. Mechaničnost a nezáměrnost Montfortovy metody ústí ve vtípná a svěží spojení slov a významů.

Jeruzalém. Je právě 02:06. V jakémsi plesnivém obydlí čte mládenec jménem Yong, který se dívá spíše svrchu, ostře žlutou smlouvu. Podívá se na stranu a pak za sebe.

Tunis. Je téměř přesně 01:07. V jakési jednoduché stavbě čte bytost jménem Luwam, dobře stavěná, zašpiněný papírek. Kouše si přítom nehet.

Jekatěrinburg. Je zrovna 05:09. V jakémsi typickém bytě čte stařenka jménem Johanna, střední postavy, typ zvolání na balení od léků bez předpisu. Točí se dokola.

3.3. ABSURDNÍ RACIONALITA

Oblast vědy, techniky, logických a matematických operací, klasifikací, definic, analytických závěrů, obecných pravd či instrumentálně užívaného jazyka se ukazuje být dominantním zdrojem včleňování cizích elementů do oblasti umění, vyrovnávání se s danou kulturní a civilizační situací. Heterogenita proměňovaná v estetické útvary se stává jedním ze základních principů konceptuálních praktik.

Nejpregnantněji vidíme tuto snahu u francouzské skupiny OULIPO (*Ouvroir de littérature potentielle*), skupiny složené z matematiků a literátů, v čele s Raymondem Queneauem.²³ Členové skupiny OULIPO vynalezali formální restrikce (leckdy odvozené z vědeckého světa), jež následně aplikovali (či tak mohli činit i kdokoliv jiný) na oblast literatury (Roubaud 1991: 39, též OULIPO 1973), tzv. *psaní v omezeních* (*constraints*). Skupina nerozlišovala autorství jednotlivých členů, stejně jako se snažila o převoditelnost limitů, jež si při psaní stanovovala, do jiných jazyků. Členové OULIPO byli přesvědčeni o potřebě vyprostit literaturu (spisovatele) z národního (či rodného) jazyka. Pe-

recív román *Zmizení* (*La disparition*) s vynechaným písmenem „e“ představoval podivnou deformaci – francouzštinu bez „e“ (*ibid.*: 40). Restrikce mívaly i podobu návodů (např. *Báseň v metru*). Takové univerzalistické a demokratizující myšlenky vycházejí z Queneauovy inspirace surrealistickou literaturou. Jak píše Roubaud, ačkoliv automatické psaní a psaní v omezeních se zdají být v opozici, oba postupy odhalují „druh literatury, jejímž strategickým základem je možnost (nepostradatelná pomocnice svobody)“ (Roubaud 2005 [1991]: 41). Přestože ikonou *možné literatury* se stalo Queneauových *Sto miliard básní*, zajímavějšími se zdají být právě ony limity a pravidla pro konstrukci literatury. Ve *Cvičení špatného překladu* nabádají členové OULIPO k tomu, aby byl určitý úryvek překládán doslovně, bez domyšleného kontextu věty (dnes tuto metodu nahrazuje Google překladač). Při *Cvičení N + 7* je cílem podtrhat v apropriovaném textu všechna substantiva, následně je vyhledat ve slovníku, odpočítat podle abecedy sedm dalších hesel a první podtržené slovo z původního textu nahradit novým (N + sedmým slovem). Výsledek takového cvičení připomínajícího rovnici, v níž se máme dopočítat hodnoty písmene „n“, generuje pochopitelně absurdní spojení. Přestože tento proces odpovídá metaforickému mechanismu (přesunuje slova do nového kontextu), původním kontextem metafor není žádný emočně ukotvený předobraz autora, nýbrž metodologicky důsledně, avšak sémanticky zcela náhodně vybrané slovo ze slovníku. Metaforu zde netvoří pouze výsledné slovní spojení – za její neodmyslitelnou součást musíme považovat také metodu, pomocí které byl daný výraz vygenerován.

Ani explicitní využívání vědeckého jazyka není v rámci konceptuálně-literárních tendencí neobvyklé. V českém prostředí přichází například Ladislav Nebeský s tzv. *binární poezií*. Jeho práce z 60. let mají stejně jako ty z poslední dekády formu výpočtu, rébusu či tajenky. Binární poezie se čte jako kódovaný jazyk – systém nul a jedniček označuje jednotlivá písmena. Básně odhalují dvojí sémantiku – totožná řada nul a jedniček může (podle variant dělení sekvencí) označovat jak obecná a emočně zabarvená slova („život“, „smrt“, „něha“, „slunce“, „krutost“), tak i jejich nesmyslné protějšky („trms“, „toviž“). Jiné básně pracují s vizuální proměnou sekvence za ponechání stejného významu. Pozdější práce Nebeského přejímají spíše formu křížovek, hádanek a rébusů (řada z nich má stále kódovanou formu explikovanou v „návodě“ básní). Jeho díla se často skutečně musí spočítat či rozšifrovat. Ten „správný“ výsledek rovnice, luštěnky či počítačového kódu se nicméně příliš nepodobá oulipovské strategii produkování absurdna. Nebeského významy vytváří smysluplnější a lyričtější smysl, matematika je zde prostředníkem, ne protivníkem poetické funkce.

Asociativní makromolekuly Ladislava Nováka fungují podobně (Novák 1966 [1993]). Neobracejí se ale k digitálnímu a logickému světu, nýbrž k chemii a fyzice. *Asociativní makromolekula 06* představuje uspořádání vztahů (opět skrze kódovaný jazyk čísel a sémantiky) předpon a přípon, které, po správném přeložení a umístění vytvoří slova „poprava“, „náprava“, „pravda“, „pravidlo“, „hvězdopravec“. Pod označením „další vztahy“ a po rozkódování slov

nalezneme poměry následujících dvojic, jež je možné číst nejenom s pointou, nýbrž také interpretovat jako politickou kritiku, vyjádření nesouhlasu se způsobem deformace pravdy v totalitním režimu: „Poprava : Pravda ?“, „Poprava : Náprava ?“, „Pravda : Pravidlo ?“, „Poprava : Pravidlo ?“, „Pravá : Náprava !“

Za mezipolohu oulipovské či Nebeského práce bychom mohli považovat používání elementárních vědeckých modelů a systémů. Je na ně poukázáno či jsou souvztažněny s jiným prvkem, avšak autorské zásahy zde probíhají v minimální míře. Dílo Stanisława Drózdze *Jazyk a matematika* nečiní nic jiného, než že konstatuje existenci dvojí logiky – skládání jednotek do sémantických či číselných systémů: v základním pořadí prezentuje abecedu a čísla od nuly do devítky. Přímý způsob představují i readymade vědecké texty, v nichž sdělení autora spočívá v jejich selekci a vzájemném uspořádání. Jiří Kovanda vybírá úryvky ze zoologické encyklopedie, přičemž samotný vědecký jazyk pro něj nehraje tak významotvornou úlohu jako střet tohoto objektivního popisu a líčených zvláštností. Dozvíme se, že kukačka kohoutí dokáže v rychlosti 42 km/h zatočit do pravého úhlu, aniž by zpomalila, anebo že jistá jihoasijská mūra přejíždí oko kopytníků sosákem, aby stimulovala mohutný proud jejich slz, kterými se tato mūra výlučně živí.

Přejímaná vědeckost myšlení bývá v konceptuální literatuře obvykle vyvažována iracionalitou výsledku, či, jak jsme viděli, emoční situací, jež je zabalena ve vrstvách faktů, pouček a pravd. Tímto způsobem, dokonce také s tematikou slz, funguje i báseň *Agony 1* Stephena Zultanského. Autor se pseudoseriózně, za pomoci logického vyvozování a výpočtů, snaží přijít na to, jakým způsobem by měl nebo neměl člověk plakat, aby mu (ne)hrozila smrt dehydratací. Vědecká dedukce funguje velice vtipně ve spojení s úvahami, že milenci či milenky poněkud zhoršují metrické propočty s objemem vyplakaných slz a že tak zvláště činí rozesmutňující milenci či milenky. Člověku se proto daří nejlépe v obdobích bez milenců. Působivost střetu vědeckého a osobního zdůrazňuje i ich-forma vypravěče, který si zvnitřňuje vědecké úvahy a přenáší je na svůj život a jednání.

Škálu vědeckosti dovedenou do krajních možností představuje *Xenotext* Christiana Böka (Bök 2015). Během výzkumného laboratorního projektu za 120 tisíc dolarů přepsal Bök báseň do „genetické abecedy“ DNA velmi odolného druhu bakterie. Bök usiluje o živou poezii: předpokládá „poetickou odpověď“ daného organismu, a to prostřednictvím produkce specifického proteinu, jehož dekodováním lze opět získat text. Autor vpišuje do genetického kódu bakterie větu: „Any style of life / is prim“, a ta mu proteinově odpovídá: „The faery is rosy / of glow.“ Bök původní vstup nazval *Orfeus* a odpověď bakterie *Eurydika*. Vidíme tedy, že nejvědecktější příklad této kapitoly vyznívá téměř nejtradičtěji. Jak bylo výše uvedeno, s racionalitou se umělecké strategie vypořádávají různým způsobem – nelze ani dogmaticky apelovat na kritický postoj, ani zdůrazňovat technooptimismus. Konceptuální metody využívají svět racionální instrumentality k vytvoření uměleckého díla, které se s ní vyrovnává právě tím, že utilitární jevy zbavuje jejich funkce

a uvádí je do nové imaginativní situace. Rozšiřují média i pole možností dialogu umění s člověkem.

4. ZÁVĚR

Konceptuální tendence v literatuře lze rozpoznat na základě zvoleného procesu práce a způsobu užívání média stejně jako podle transformace subjektivity provázející status autora. Smysl konceptuálních praktik můžeme interpretovat poukázáním na metaforický mechanismus, lze je také chápat jako dialog s faktory, jež jsou vůči umění heterogenní.

Konceptuální umění dematerializuje dílo, zřídka se tradičních médií, stylů a žánrů a nechává autorovi svobodu, aby myšlenka generovala vlastní médium. Konceptuální i postkonceptuální tendence v umění stojí na postmediální situaci umění, v níž díla odkrývají konstrukci tvůrčího procesu (nikoliv modernistickou esenci média). Zahrnují nutné a nesmiřitelné pnutí mezi uměleckou a mimouměleckou oblastí, které v sobě obsahuje metaforický mechanismus, díky němuž vzniká estetická zkušenost s takovými díly – odkrývá analogie mezi částí pravdivou (tj. logickou) a nepravdivou (tj. absurdní), dává do pohybu reflektující a imaginativní prožitky recipienta. Metaforický proces lépe odpovídá struktuře takového estetického zážitku než alegorie.

Konceptuální praktiky v literatuře popírají status autora pouze zdánlivě, nesou osud kamufláže, a to podobně jako absurdní racionalita konceptuálních tendencí ve vizuálním umění. Konceptuální umění autora osvobozuje od dogmatu řemeslnosti, avšak nepopírá, že autor určuje pravidla díla. Iluzivně autentickou osobní výpověď překrývají pseudoobjektivní pravidla, v nichž autor přiznává svoji roli subjektu jakožto historicko-sociálního konstrukturu. Rezignuje na výlučnost svého zážitku coby zdroje uměleckého sdělení, ve svých dílech ukazuje normativní síť utvářející identitu subjektu.

Za těžiště konceptuálních strategií v literatuře lze považovat kognitivní struktury a mimoumělecké prvky formující každodenní praxi. Tyto strategie se snaží redefinovat uměleckou činnost v systému ekonomických vztahů a racionální sféry společnosti. Na konceptuálním umění lze demonstrovat přejímání odlišitých a mechanických procesů za účelem jejich reflexe. Nejedná se však o přímou či kauzální reakci na nové technologie, nýbrž o uchopování a vyrovnávání se s vědeckým a instrumentálním charakterem společnosti. Konceptuálně založené strategie se s racionalitou vyrovnávají tím způsobem, že si umělec vypůjčuje její jazyk, aby z něj vytvořil absurdní situaci, jež recipientovi umožní vnímat zažitá vztahy a zkušenosti jinak. Včleňováním heteronomních faktorů (včetně cizího typu logiky) do uměleckého světa dochází k jeho poznávání stejně jako k inovaci zkušeností, jež v tomto světě (i se světem umění) můžeme prožít – či si představit.

Konceptuální tendence v literatuře můžeme rozpoznávat na určité škále konceptualizace – od „čistší“ verze odpovídající konceptuálnímu psaní po více „literární“ odpovídající postkonceptuálnímu psaní. Konceptuální texty

se od těch postkonceptuálních odlišují mírou mechaničnosti realizace konceptu i mírou zanoření recipienta do díla. Škálu konceptualizace literárních tendencí spatřujeme na dvou osách. Jako první osu, na níž se rozprostírají konceptuální přístupy k textu, jsme uvedli osu uměleckého jazyka, který se a) vymezuje vůči tradičním literárním útvarům, vůči poetičnosti jako takové, a tedy se obrací dekonstruujícím či reflektujícím způsobem k instituci literatury; b) za pomoci různých podob deskillingu se zřiká své původnosti: už nemá být charakterizován jako specifická řeč odrážející osobní zkušenosti autora. Za druhou osu jsme pak označili heterogenitu diskurzů, zvláště těch vědecko-technických, vstupujících radikálním způsobem do uměleckého vyjádření či stávajících se jeho hlavním médiem. Oblast vědy, techniky, logických a matematických operací, klasifikací, definic, analytických závěrů, obecných pravd či instrumentálně užívaného jazyka se pro konceptuální tendence ukázala být dominantní sférou, jejímž prostřednictvím se umělci vyrovnávají s kulturní a civilizační situací diferencované společnosti.

MARKÉTA MAGIDOVÁ

FILOZOFICKÁ FAKULTA UNIVERZITY KARLOVY V PRAZE

ABSURD RATIONALITY OF CONCEPTUAL TENDENCIES

The study uncovers characteristic features of conceptual tendencies in literature. It shows how conceptual approaches function in terms of their recognition, reception and interpretation and, in addition, elucidates on the significance of this type of creative work. We can say that the focal points of conceptual strategies in literature are cognitive structures, extra-artistic means and institutional reflexivity, all or any of which can become artistically transformed into a metaphorical statement. These strategies strive to redefine the nature of creative activity within a rationalized society. Conceptual artists borrow the language of instrumental rationality in order to create an absurd situation and make the recipient perceive habitual relations in an entirely different way. The first section of the text focuses on the artistic mechanisms of the (post-)conceptual (textual) work: its post-media execution, metaphorical signification and the transformed subjectivity of the author. The second part deals with the theoretical and historic context of conceptual approaches to science and technology and emphasizes their dialogical nature. In the last chapter, the aforementioned theses are applied to a hypothetical axis representing the scale of conceptualization of literary works including concrete examples from all three main areas: institutional reflexivity, language deskilling and the absurd use of rational language.

KEYWORDS

Contemporary Art – Conceptual Art – Post-Conceptual Art – Conceptual Writing – Post-Medium – Literature – Experimental Literature – Metaphoricity – Aesthetics – Rationality – Science – New Media – The Absurd

Prameny

LITERATURA

Aarseth, Espen (1997) *Cybertext. Perspectives on Ergodic Literature*. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press.

Adorno, Theodor W. (1997 [1970]) *Estetická teorie*. Praha: Panglos.

Alberro, Alexander – Stimson, Blake, eds. (1999) *Conceptual Art. A Critical Anthology*. Cambridge, MA: MIT Press.

Baladrán, Zbyněk (2012) „My Work Tools“. In Baladrán, Zbyněk – Havránek, Vit. *September 5th 2120*, nestr. Graz: steirischer herbst – Praha: tranzit.cz.

Barthes, Roland (2006 [1968]) „Smrt autora“. *Aluze* 10(3): 75–77.

— (1997) *Kritika a pravda*. Praha: Dauphin.

Benjamin, Walter (1979 [1928]), „Původ německé truchlohy“. In *Dílo a jeho zdroj*, 235–401. Praha: Odeon.

Bense, Max (1967) *Teorie textu*. Praha: Odeon.

Bernstein, Felix (2015) *Notes on Post-Conceptual Poetry*. Los Angeles: Insert Blanc Press.

Bergvall, Caroline – Browne, Laynie – Carmody, Teresa – Place, Vanessa, eds. (2012) *I'll Drown My Book. Conceptual Writing by Women*. Los Angeles: Les Fignes Press.

Black, Max (1962) *Models and Metaphors. Studies in Language and Philosophy*. Ithaca, NY: Cornell University Press.

Bök, Christian (2015) *The Xenotext. Book 1*. Toronto: Coach House Books.

Block, Friedrich (1999) *Beobachtung des ‚ICH‘. Zum Zusammenhang von Subjektivität und Medien am Beispiel experimenteller Poesie*. Bielefeld: Aisthesis.

Bush, Vannevar (1945) „As We May Think“. *Life Magazine* 9–10: 112–124.

Bürger, Peter (2015 [1974]) „Teorie avantgardy“. In *Teorie avantgardy. Stámutí moderny*, 47–168. Praha: AVU.

Cabell, Mimi – Huff, Jason (2012) *American Psycho*. Videň – New York: Traumawien.

Davidson, David (1978) „What Metaphors Mean“. *Critical Inquiry* 5(1): 31–47.

Dworkin, Craig (2011) „The Fate of Echo“. In *Against Expression. An Anthology of Conceptual Writing*, eds. Craig Dworkin – Kenneth Goldsmith, xxiii–liv. Evanston: Northwestern University Press.

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

Eklund, Douglas, ed. (2009) *The Pictures Generation, 1974–1984* [katalog výstavy]. New York: Metropolitan Museum of Art – New Haven: Yale University Press.

Epstein, Andrew (2012) „Found Poetry, ‚Uncreative Writing‘, and the Art of Appropriation“. In *The Routledge Companion to Experimental Literature*, eds. Joe Bray – Alison Gibbons – Brian McHale, 310–322. Londýn: Routledge.

Fajfer, Zenon (2010) *Liberatura czyli literatura totalna. Teksty zebrane z lat 1999–2009*. Krakov: Korporacja Ha!art.

Fitterman, Robert – Place, Vanessa (2009) *Notes on Conceptualisms*. New York: Ugly Ducking Presse.

Foucault, Michel (1994) *Diskurz, autor, genealogie*. Praha: Nakladatelství Svoboda.

Gilbert, Annette, ed. (2014) *Reprint. Appropriation (&) Literature*. Wiesbaden: Luxbooks.

Goldsmith, Kenneth (2011a) *Uncreative Writing. Managing Language in the Digital Age*. New York: Columbia University Press.

— (2011b) „Why Conceptual Writing? Why Now?“. In *Against Expression. An Anthology of Conceptual Writing*, eds. Craig Dworkin – Kenneth Goldsmith, xvii–xxii. Evanston: Northwestern University Press.

Greenberg, Clement (1998) „Modernistická malba“. In *Před obrazem. Antologie americké výtvarné teorie a kritiky*, ed. Tomáš Pospiszył, 35–47. Praha: OSVU.

Grögerová, Bohumila – Hiršal, Josef (2013 [1962]) „Přednáška o filozofii jazyka, statistické estetice a současném literárním experimentu“. In *Česká vizuální poezie. Teoretické texty*, ed. Eva Krátká, 43–100. Brno: Host.

— (2013 [1963]) „Přednáška o poezii přirozené a umělé“. In *Česká vizuální poezie. Teoretické texty*, ed. Eva Krátká, 101–157. Brno: Host.

—, eds. (1993) *Vrh kostek. Česká experimentální poezie*. Praha: TORST.

Dawidek Gryglicka, Małgorzata (2012) *Historia tekstu wizualnego. Polska po 1967 roku*. Krakov: Ha!art – Vratislav: Muzeum Współczesne.

Habaj, Michal (1997) „Uvidíte“. In *80-967760-4-5*, 23. Banská Bystrica: Drewo a srd.

Habermas, Jürgen (1991 [1980]) „Moderna – nedokončený projekt.“ In *Za zrkadlom moderny: filozofia posledného dvadsaťročia*, ed. Egon Gál – Miroslav Marcellí, 299–318. Bratislava: Archa.

— (1997a) *Theorie des kommunikativen Handelns*, sv. 1, *Handlungsrationalität und gesellschaftliche Rationalisierung*. Frankfurt n. M.: Suhrkamp.

— (1997b) *Theorie des kommunikativen Handelns*, sv. 2, *Zur Kritik der funktionalistischen Vernunft*. Frankfurt n. M.: Suhrkamp.

Hayles, N. Katherine (1999) *How We Became Posthuman. Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*. Chicago: University of Chicago Press.

— (2002) *Writing Machines*. Cambridge, MA: MIT Press.

Hiršal, Josef (2008) *Párkař*. Praha: Dokořán.

Chatman, Seymour (1978) *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca, NY: Cornell University Press.

Kant, Immanuel (1975) *Kritika soudnosti*. Praha: Odeon.

Kopfermann, Thomas, ed. (1974) *Theoretische Positionen zur Konkreten Poesie. Texte und Bibliografie*. Tübingen: Max Niemeyer.

Kosuth, Joseph (1999 [1969]) „Art After Philosophy“. In *Conceptual Art. A Critical Introduction*, eds. Alexander Alberro – Blake Stimson, 158–177. Cambridge, MA: MIT Press.

Krauss, Rosalind (1999) *A Voyage on The Noth Sea. Art in the Age of Post-Medium Condition*. New York: Thames and Hudson.

Krauss, Rosalind (1999) „Reinventing the Medium“. *Critical Inquiry* 25(3): 289–305.

Landow, George P. (1992) *Hypertext. The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press.

LeWitt, Sol (1999 [1967]), „Paragraphs on Conceptual Art“. In *Conceptual Art. A Critical Introduction*, eds. Alexander Alberro – Blake Stimson, 12–16. Cambridge, MA: MIT Press.

Magidová, Markéta (2015) „Intermedialita popisu. Souvislosti tvorby Alaina Robbe-Grilleta a Jána Mančušky“. *Česká literatura* 63(3): 389–418.

Moeglin-Delcroix, Anne (2012) *Esthétique du livre d'artiste. Une introduction à l'art contemporain*. Marseille: Le mot et le reste – Bibliothèque nationale de France.

Montfort, Nick (2014 [2013]) *Zegar światowy*. Krakov: Ha!art.

Osborne, Peter (2013) *Anywhere Or Not At All. Philosophy of Contemporary Art*. Londýn: Verso.

Ouředník, Patrik (2012 [2001]) *Europeana. Stručné dějiny dvacátého věku*. Praha: Volvox Globator.

Perloff, Marjorie (2010) *Unoriginal Genius. Poetry by Other Means in the New Century*. Chicago: University of Chicago Press.

Ricouer, Paul (1975) *La métaphore vive*. Paříž: Éditions du Seuil.

Roubaud, Jacques (2005 [1991]) „The Oulipo and Combinatorial Art“. In *Oulipo Compendium*, eds. Harry Matthews – Alastair Brotchie, 37–44. Los Angeles: Atlas Press.

Seel, Martin (2000) *Ästhetik des Erscheinens*. Mnichov: Hansen.

Shuty, Sławomir (2005) *Produkt Polski*. Krakov: Ha!art.

Sobotka, Milan (1975) „Úvodem ke Kritice soudnosti“. In Kant, Immanuel. *Kritika soudnosti*, 7–25. Praha: Odeon.

Stendhal (1823) *Racine et Shakespeare*. Paříž: Bossange, Delaunay, Mongie.

Špúrek, Milan (2014 [1967–2012]) *Přečtený život*. Praha: dybbuk.

Šrank, Jaroslav (2000) „Poéme fatal (Text generation. Zvodcovia zmyslu). Príspevok k skúmaniu slovenskej poézie deväťdesiatych rokov 20. storočia“. *Romboid* 6: 19–30.

— (2009) *Nesamozrejmá poézia*. Bratislava: Literárne informačné centrum.

— (2013) *Individualizovaná literatúra. Slovenská poézia konca 20. a začiatku 21. storočia z perspektívy nastupujúcich autorov*. Bratislava: Cathedra.

Šulej, Peter (1996) *Kult*. Banská Bystrica: Drewo a srd.

Themerson, Stefan (1949) *Bayamus (and the Theatre of Semantic Poetry)*. Londýn: Editions Poetry London.

Vaihinger, Hans (1922 [1911]) *Die Philosophie des als ob. System der theoretischen, praktischen und religiösen Fiktionen der Menschheit auf Grund eines idealistischen Positivismus. Mit einem Anhang über Kant und Nietzsche*. Lipsko: Felix Meiner.

Valoch, Jiří (1970) *Experimentální poezie a její české realizace* [diplomová práce]. Brno: Filosofická fakulta UJEP.

Walton, Kendall L. (1990) *Mimesis as Make-Believe. On the Foundations of the Representational Arts*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Zultanski, Stephen (2012) *Agony*. Toronto: BookThug.

KONFERENCE

„Conceptual Poetry and Its Others“ (2008)
organizátorka Marjorie Perloff. University of Arizona,
Poetry Center, 29. 5. 2008 – 31. 5. 2008.

