

Co je konceptuální literatura?

Úvod k textu Pascala Mougina

Julie Koblížková Wittlichová

Univerzita Karlova

julie.wittlichova@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-7032-4575>



Článek francouzského literárního vědce Pascala Mougina, specialisty na francouzskou literaturu dvacátého a jednadvacátého století, který pojednává o problematické kategorii „konceptuální literatury“, je součástí rozsáhlejšího projektu, v němž se autor zabývá vztahy mezi literaturou a současným uměním. Text druhé poloviny článku, která se zaměřuje na otázku po konceptuálním rozměru „literatury s omezením“, byl zařazen také do Mouginy knihy *Moderne / contemporain: Art et littérature des années 1960 à nos jours* (Moderní/současné: Umění a literatura od šedesátých let do dnešní doby, 2019), konkrétně do závěrečné kapitoly o „konceptualismech“.

Knihy vychází z protikladu moderního a současného, tak jak je chápán v dějinách výtvarného umění: zatímco v první polovině dvacátého století se umělci soustředí na formu a autonomii díla, od šedesátých let se umění naopak otevírá směrem k intermedialitě a konceptualismu. V článku „Konceptuální literatura: Zamyšlení nad problematickou kategorií“ je několikrát zmíněno jméno amerického výtvarného kritika Clementa Greenberga. Tento charismatický propagátor abstraktního expresionismu je autorem elitářské teorie modernistické malby. Podle jeho formalistického modelu vývoje se výtvarné umění postupně emancipovalo od vnějších vzorů a skrze kultivaci svých nejvladnějších výrazových prostředků — jakými jsou v případě malby barva a především plocha — dospělo k mediální „čistotě“.¹ Obrazy, jež odhalují samu podstatu malířství, jsou divákovi prezentovány ve sterilním prostředí *white cube*, tedy v „bílých krychli“, kterou tvoří čtyři stěny tradiční kamenné galerie. Současné umění (*contemporary art*) se proti greenbergovskému esencialismu naopak vymezovalo. Umělci opouštějí tradiční výrazové prostředky a svůj repertoár rozšiřují i obyčejné průmyslové materiály (minimalistické sochařství), produkty masové kultury (pop-art) nebo o jazyková vyjádření ve formě slovního popisu nebo návodu (konceptuální umění). Happeningy a eventy hnutí Fluxus či instalace výtvarného minimalismu vtahují diváka, který se mnohdy stává participantem, do konkrétní situace závislé na daných časových a prostorových podmínkách. Těžiště uměleckého

1 Esej „Modernistická malba“ vyšla v českém překladu v antologii *Před obrazem: Antologie americké výtvarné teorie a kritiky*, kterou sestavil Tomáš Pospiszyl. Kniha obsahuje texty řady dalších významných amerických kunsthistoriků zabývajících se současným uměním, mimo jiné Michaela Frieda a Rosalind Kraussově.



díla se posouvá od objektu k myšlence (*dematerializace*) a mizí aspekt řemeslné zručnosti (*deskilling*).²

Revoluci v umělecké praxi i teorii — jejíž ohnisko se v šedesátých letech nacházelo v USA, ale měla zásadní význam i pro evropské dějiny umění³ — konfrontuje Mougina s praxí a teorií (převážně francouzské) literatury. Na literárním poli podle Mougina k žádnému radikálnímu zlomu nedošlo, modernistické paradigma zde naopak stále převládá: střídající se literární směry nacházejí stále nové „esence literatury“; akademický diskurz operuje se strukturalistickými pojmy, jako je *literárnost*; práce s jazykem je jedním z hlavních hodnotících kritérií literární kritiky. „Současná“ literatura, ve smyslu, jaký má toto adjektivum v kontextu výtvarného umění, sice existuje (Mougin jmenuje dadaismus a Antonina Artauda jako předchůdce, v polovině století pak poezii akční, konkrétní nebo otevřenou, v současnosti post-poezii Jeana-Marie Gleizeho a konceptuální psaní Kennetha Goldsmitha), zůstává však na okraji zájmu čtenářů, literárních kritiků i akademiků. Těžiště knihy *Moderne / contemporain*, spočívá nicméně ve dvou kapitolách, v nichž se Mougin věnuje literárním směrům, které bývají kritikou označovány jako ekvivalenty výtvarných neoavantgard, podle něj jsou však založeny na modernistické praxi obušování média a hledání výlučného jazyka literatury. Vedle literárního minimalismu (nový román, Roland Barthes, Jean-Philippe Toussaint a další) je to v mnohých svých projevech právě literární konceptualismus.

Mougin popisuje čtyři cesty, kterými se může vydat konceptuální literatura a které mají v různé míře blízko buď k modernímu, nebo k současnému paradigmatu. Rovnítko, které bývá kladeno mezi konceptuální umění a takzvanou „literaturou s omezením“ (*littérature à contraintes*), zpochybňuje Mougin v polemice s principem Gérarda Genetta *konceptuální redukce*,⁴ pomocí níž Genette zakládá paralelu mezi texty Georgese Pereca a duchampovským ready-made. „Literatura s omezením“, tak jak ji praktikuje skupina Oulipo, je ale podle Mougina modernistické povahy: po autorech vyžaduje invenci především při práci s jazykem a nijak nenarušuje status quo literárního provozu. Druhou možnou cestou je prohlásit za literaturu přímo texty konceptuálních umělců. Jak ale Mougin upozorňuje, přestože mají například pozdní Weinerovy *statements* velmi poetický až lyrický charakter, uchovávají si skrze historii svého „žánru“ rozměr návodu určeného k realizaci, a tudíž zůstávají v doméně výtvarného umění.⁵

2 Viz například kniha dokumentující uměleckou praxi konce šedesátých let kritičky a kurátorky Lucy Lippardové *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972* (Šest let: Dematerializace uměleckého objektu mezi lety 1966 a 1972, 1973). Pojem *deskilling* poprvé použil australský umělec Ian Burn v eseji „The Sixties: Crisis and Aftermath (or the Memoirs of an Ex-Conceptual Artist)“, následně ho zpropagovali umělci teoretici Benjamin Buchloh a Rosalind Kraussová.

3 Teorie převážně amerických výtvarných kritiků ve vztahu k českému umění představuje kniha Karla Císaře *Abeceda věcí: Poznámky k modernímu a současnému umění* (2014).

4 Genette 2010.

5 Viz Mougina 2019, s. 329–330. Podnětný příspěvek k otázce literarizace postkonceptuálního umění v českém prostoru přináší studie Tomáše Pospiszyla „Od výtvarného umění ke konceptuální literatuře“ (2015).



Třetí cestu konceptuální literatury představují texty, které přímo navazují na postupy konceptuálního umění. V závislosti na tom, který typ konceptualismu sloužil jako model, rozlišuje Mougín „metatexty“, zavádějící do literatury principy tvorby konceptuálních umělců, jako byli Sol LeWitt nebo Lawrence Weiner,⁶ a „protokoly o akci“, inspirované akcemi Douglase Hueblera nebo Vita Acconciho.⁷ Metatexty jsou dvojího typu: zatímco ty, které fungují jako „automatické generátory“ literárních textů, směřují k paradigmatu současného, druhá skupina metatextů popisující hypotetické nebo imaginární texty či knihy zůstává v paradigmatu moderního. Borgesovský text-přízrak, který se zjevuje na horizontu metatextu, totiž náleží do roviny „ideálního“, a stává-li se předmětem popisu, literární text se uzavírá jako sebe-referenční a sebereflexivní systém. V případech, kdy je text popisovaný metatextem realizován, musí jeho autor osvědčit stejné mistrovství a kreativitu jako v případě „literatury s omezením“, což je opět v rozporu s principy výtvarného konceptualismu. Naproti tomu „texty jako protokoly o akci“ vždy nějakým způsobem zahrnují žitou zkušenost autora, a narušují tak sebereferečnost literatury jako média. Mohou tedy být skutečnými literárními ekvivalenty konceptuálního umění.⁸

Zastavme se nyní krátce u čtvrté cesty, kterou se může vydat konceptuální literatura, u literárního ready-made. S praxí, kdy autor přeneše do svého díla slova, jež nenapsal, nýbrž našel například v novinách či reklamním letáku, zaslechl na ulici, případně převzal z jiného literárního díla, se setkáváme již u historických avantgard. Nejběžnějším příkladem jsou různé formy literární koláže, jaké praktikovali například Apollinaire, surrealisté nebo u nás Bohumil Hrabal. Podle Mougína tento literární postup rezonuje spíše s modernistickým paradigmatem, a to vzhledem k charakteru autorské volby, která je motivována esteticky nebo sémanticky. V literárním ready-made dojde k „přerámování“ výpovědi, která dostane v novém kontextu nový význam. Text se tak přirozeně stává polyfonním, přičemž tato jeho rovina překryje původní autorskou invenci. Při srovnání s ready-made ve výtvarném umění se specifika literární praxe ještě vyjasní — Duchampovi nešlo o to, přinést nový pohled na sušák na lahev nebo přehodnotit význam pisoáru, formální kvality vystavovaného objektu nehrály při tvorbě díla hlavní roli.⁹

O něco zcela jiného jde ovšem v současném konceptuálním psaní (*conceptual writing*), které spojuje principy ready-made a principy „literatury s omezením“. Text,

6 Sol LeWitt proslul kresbami na zeď (*Wall Drawings*), které na základě jeho psaných instrukcí vytvářeli jiní umělci nebo dobrovolníci. Lawrence Weiner využíval jako výrazový prostředek převážně jazyk — buď formou nápisů na zdech galerie, nebo formou návodů na různé poetické akce.

7 Douglas Huebler byl původně minimalistický sochař, od konce šedesátých let vytvářel akce ve veřejném prostoru, které fotograficky dokumentoval. Například při *Duration Piece #5* (1969) stál na určeném místě v Central Parku a pokaždé, když uslyšel ptačí zpěv, namířil tím směrem fotoaparát a stiskl spoušť. Vito Acconci byl experimentální básník a umělec činný v oblasti performance, videoartu či landartu. Ve svém slavném *Following Piece* (1969) chodil po New Yorku a sledoval náhodné kolemjdoucí, někdy několik minut a někdy několik hodin.

8 Viz Mougín 2019, s. 339–346.

9 Tamtéž, s. 334.



kteřý je předmětem umělecké apropriace, autoři nepoužívají k tvorbě originálního díla, ale slouží jim jako materiál, z něž pomocí předem daných rigidních pravidel výsledné dílo sestavují. Literární ready-made je tak zbaven svých estetických a sémantických obsahů a stane se pouhým „dokumentem“; „omezení“ ztratí charakter výzvy, kterou musí autor brilantně překonat, a promění se v návod, jež stačí jen následovat. Například dílo Kennetha Goldsmitha No. 111 2.7.93–10.20.96 (1997) vzniklo tak, že autor po dobu tří let zaznamenával slova a věty končící na písmeno „r“, které slyšel nebo četl (princip ready-made), a ty poté podle počtu slabik a podle abecedního pořadí počátečního písmene (princip omezení) uspořádal do knihy o více jak šesti stech stránkách. Výsledné dílo je experimentální literaturou a zároveň dokumentem o autorově akci, která probíhala na reálných místech v reálném čase, čímž svým způsobem navazuje na konceptuální umění hueblerovského typu.

Mougin spatřuje v kombinaci apropriace a omezení jedinečnou a dříve nevídanou syntézu praktik, skrze niž je možné překročit formalismus, který často experimentálnímu psaní dominuje. Současní američtí konceptuální básníci však nemají v tomto ohledu prvenství. Například experimentální básník a člen hnutí Fluxus Jackson Mac Low sestavoval už v roce 1960 texty ze sbírky *Stanzas for Iris Lezak* metodou řízené náhody, která byla založena na formě akrostichu, přičemž jako zdrojový materiál používal veškerou četbu, která mu během dne přišla do rukou, od letáků po klasiky. Faktem však zůstává, že takto rozsáhlé a systematické používání apropriace a omezení je věcí až posledního vývoje experimentální literatury. Podle Goldsmitha i Mougina jde o uměleckou reakci na obrovské množství dat dostupných na internetu, které nelze obsáhnout jinak než podobnou konceptuální metodou.

Autoři konceptuálního psaní se k dědictví konceptuálního umění otevřeně hlásí. V antologii *Against Expression* (Proti expresi, 2011), již sestavili Kenneth Goldsmith a Craig Dworkin, jsou vedle současných i historických literárních experimentů zařazeny texty konceptuálních umělců ze šedesátých let. Dworkin ve své předmluvě „The Fate of Echo“ věnuje značný prostor historii konceptuálního umění i popisu jeho vztahu ke konceptuální literatuře. Paralelu mezi výtvarným konceptualismem a konceptuálním psaním vede i Goldsmith, který apropriuje text Sola LeWitta „Paragraphs on Conceptual Art“, přičemž nahrazuje slovo umění slovem literatura, dílo textem apod., a ve své knize *Uncreative Writing* (Nekreativní psaní, 2011) deklaruje, že nyní literatura dohání vývoj výtvarného umění. Mougin nicméně ukazuje, že originalita a „funkčnost“ konceptuálního psaní spočívají spíše v komplementaritě praktik apropriace a omezení s principy konceptuálního umění než v tom, že by vytvářelo literární variantu výtvarného směru stejného jména. Vztah ke konceptuálnímu umění, tak jak ho popisuje Goldsmith, se jeví více chtěným než přirozeným.¹⁰

Pro to, aby znovu porovnal současné konceptuální psaní a „literaturu s omezením“, se Mougin obrací k terminologii novozélandského básníka a literárního i výtvarného kritika Wystana Curnowa, kterou přebírá z textu Vanessy Placeové a Roberta Fittermana *Notes on Conceptualisms* (Poznámky o konceptualismech, 2009). Curnow rozděluje konceptuální psaní na „pre-textuální“ a „post-textuální“: pre-text označuje nápad, plán nebo omezení, koncept v úzkém smyslu slova, post-text ozna-

10 Tamtéž, s. 338.



čuje výsledný dokument.¹¹ Díla konceptuální literatury můžeme umístit na škálu od těch, která jsou zajímavá převážně z hlediska pre-textu, po ta, jejichž síla leží naopak v post-textu. Pokud budeme romány Georgese Pereca nebo Raymonda Roussela chápat jako konceptuální, musíme je klasifikovat jako díla téměř výhradně post-textuální: jádro umělecké invence spočívá ve výsledných textech, znalost „metody“ nečiní jejich četbu zbytečnou, ale naopak zážitek z ní umocňuje.¹² Jako protipříklad z opačného konce škály uvádí Mougín projekt kanadského experimentálního básníka Christiana Böka s názvem *Xenotext*. V rámci něj se Bök pokouší implantovat báseň „přeloženou do chemické abecedy“ dovnitř DNA extremofilní bakterie, která na základě instrukcí svého pozměněného genomu začne sama produkovat básnický text. Ten bude díky svému „médiu“ schopen přetrvat po zániku lidské civilizace i po vyhasnutí Slunce. Koncept díla je zde mnohem zajímavější a plodnější než jeho textový výstup, což je případ *konceptuální redukce*, který, jak Mougín upozorňuje, v Genettově typologii zcela chybí.

Vraťme se nyní ještě k teoretickým reflexím konceptuální literatury. Literární vědce nejspíš neudiví, že si francouzský teoretik Gérard Genette nedovedl představit dílo, jako je *Xenotext*. Spíše nás může překvapit, že si Mougín jako odrazový můstek pro uvažování o konceptuálních možnostech literatury vybírá text klasika strukturalisticky orientované naratologie. Jeho volba však vychází ze stavu bádání a rezonuje s obecnou tendencí v akademickém psaní o moderní i současné experimentální literatuře. Genettovou tezí se Mougín zaobírá proto, že v zásadě nejsou k dispozici jiné teoretické úvahy, které by se zaměřovaly na vztah „literatury s omezením“ k uměleckému konceptualismu a zároveň přesahovaly formát programového textu nebo literární kritiky. V estetickém spisu *L'Œuvre de l'art* (Umělecké dílo, 1994) Genette polemizuje mimo jiné s analytickými filozofy Arthurem Dantem a Nelsonem Goodmanem, čímž otázku po charakteru „literatury s omezením“ zapojuje do jedné z nejvýznamnějších debat o podstatě uměleckého díla a estetické zkušenosti, jaká ve 20. století probíhala. Genettův přístup zároveň není příliš vzdálený jiným současným reflexím experimentální literatury, které jsou často zaměřeny výrazně formalisticky. Americká profesorka literatury Marjorie Perloffová ve své knize *Unoriginal Genius: Poetry by Other Means in the New Century* (Neoriginální génius: Jiné způsoby poezie v novém století, 2010) sleduje historii apropriativních literárních technik od klasiků moderní literatury, jako jsou Walter Benjamin, Ezra Pound a T. S. Eliot, přes konkrétní poezii, Oulipo, Charlese Bernsteina a Susan Howeovou až po Kennetha Goldsmitha. Perloffová si všímá společných formálních rysů těchto „avantgardních“ poetik, které spojuje potlačení subjektivismu a důraz na materiální rovinu jazyka. To, že se soustředí na konkrétní formální rysy — citace, „omezení“, intertextualita, intermedialita —, jí dovoluje srovnávat autory a texty z různých prostředí a období, aniž by musela detailněji přihlížet ke kontextu biografickému, uměnovědnému či historickému.

Jiným příkladem může být kniha Jessiky Pressmanové *Digital Modernism: Make It New in New Media* (Digitální modernismus: Udělej to nově v novém médiu, 2014), v níž se autorka zabývá nejnovějšími a zároveň nejradikálnějšími experimentálními

11 Viz Fitterman — Place 2009, s. 23.

12 Mougín 2019, s. 336.



texty: díly vzniklémi po roce 2000 v digitálním prostředí programovacích jazyků, flashové animace a internetové distribuce. Jak z názvu vyplývá, Pressmanová si klade za cíl ukázat, v čem současné digitální experimenty navazují na tradici modernistické literatury, a po vzoru Nové kritiky na ně aplikuje techniku *close reading*. Tím, že bude tento typ děl detailně analyzovat s důrazem na textovou složku a popíše jejich místo v literární historii, chce Pressmanová upozornit, že se tu setkáváme se čtenářsky náročnou literaturou plnou složitých poetických obrazů a intertextových aluzí. Snaha o legitimizaci digitální literatury skrze formální analýzu a zařazení do kánonu vyvolává otázku, zda se literární věda po setkání s novými díly místo o vlastní transformaci nepokouší naopak o přizpůsobení jejich komplexní poetiky vcelku tradiční představě o tom, co je literatura hodná kritické pozornosti.

Návrat k modernistickým a formalistickým teoriím můžeme pozorovat i v mnohé další sekundární literatuře, například v knize *Literariness of Media Art* (Literárnost v mediálním umění, 2019), v níž autorky Claudia Benthienová, Jordis Lauová, Maraike Marxsenová pomocí tohoto původního Jakobsonova pojmu analyzují jazyk v současném umění využívajícím pohyblivý obraz. Také Mougin upozorňuje ve své knize na rozpor mezi teorií a praxí v současném experimentu, a to v případě konceptuálního psaní Kennetha Goldsmitha. Zatímco ve své básnické produkci překračuje autor pomocí kombinace *apropriace* a omezení modernistický formalismus a mediální esencialismus, ve svých teoretických textech se naopak hlásí k moderním klasikům Mallarmému či Joyceovi a zdůrazňuje opacitu a „nečitelnost“ děl, v nichž slova nic neoznačují, ale řadí se za sebe pouze na základě formálních kvalit, jako je například zvuk.¹³

Afnita literární vědy k formalismu ještě více vynikne ve srovnání s vývojem v estetice a historii umění, které tváří v tvář radikální proměně předmětů svého studia zásadně přehodnotily také svá teoretická východiska. Jako příklad uveďme diskusi o takzvaných „indiscernibles“ — smyslově nerozlišitelných objektech, které jsou však odlišnými díly, případně jeden je uměleckým dílem a druhý nikoliv —, jíž dalo impuls mimo jiné znovuobjevení techniky *ready-made* v šedesátých letech. Tato diskuse je součástí anti-empiristické teorie umění, podle níž pro správné ocenění díla vždy musíme disponovat znalostmi o jeho původu a naši estetickou zkušenost určuje či alespoň zásadně ovlivňuje „svět umění“ — jeho dějiny, teorie, instituce apod.¹⁴ V kontextu kunsthistorie jmenujme například studii Rosalind Krausové „Sculpture in the Expanded Field“ (Sochařství v rozšířeném poli, 1979), v níž se autorka odklání od tradiční lineární historiografie popisující dějiny umění jako střídání vůči sobě se vymezujících epoch. Krausová vykládá přechod od moderní k postmoderní soše jako rozšíření pole možností. Zatímco moderní socha byla definována jako *ne-architektura* a *ne-krajina*, v sedmdesátých letech se spolu s minimalismem a landartem pole rozšířilo o protikladné póly *krajiny* a *architektury*. Do širokého, ale nikoliv neomezeného prostoru tohoto čtyřúhelníku můžeme jednotlivá díla situovat nezávisle

¹³ Tamtéž, s. 335

¹⁴ Viz například Danto 2009; Walton 1970. Diskusi o estetickém empirismu přehledně shrnuje Peter Lamarque v článku „Aesthetic Empiricism“ (2012). Kniha, v níž se Danto z odstupu zabývá svou slavnou tezí, že umění dospělo ke svému konci, s názvem *Po konci umění: Současné umění a oblast mimo dějiny* vyšla nedávno v českém překladu Šárky Lojdové (Danto 2021).



na jejich formě a materiálu, a naopak díla podobných formálních kvalit se mohou v tomto poli ocitnout na vzdálených místech. Příběh dějin umění Rosalind Kraussově je protikladný k příběhu o předchůdcích a následovcích, jaký vypráví literárněkritické texty Marjorie Perloffové nebo Goldsmithova a Dworkinova antologie. Liší se i od přístupu Jessiky Pressmanové, jejíž pohled na modernismus optikou elektronické literatury v důsledku podtrhuje jeho obvyklou charakteristiku coby mediálně specifického a formalistického umění. Ostatně tradičnímu pohledu na dějiny literatury se nevyhýbá ani Mougín, když ve své knize na několika místech negativně vymezuje současnou literaturu a umění vůči jejich moderním předchůdcům.

Mougínův článek i kniha ukazují, že myšlenka konceptuální, respektive „současné“, literatury není vůbec samozřejmá a že ne všechny texty, které se svou formální úpravou vymykají běžné představě o literárním díle, musí patřit do jedné rodiny literárního experimentu. Literární techniky, jako jsou ready-made nebo „omezení“, můžou u různých autorů nabývat různých významů a vztahovat se k různým poetickým tradicím. Vítaným osvěžením je i názorová pozice, ze které Mougín problém literárního konceptualismu nahlíží: není ani nadšeným apoštolem všeho experimentálního ani horlivým zastáncem tradičních literárních hodnot, ale přes zjevné sympatie k myšlence konceptuální literatury dokáže kriticky rozlišovat její různé projevy. Doufejme, že v budoucnu budou takto nuancované a teoreticky podložené reflexe literárního experimentu jenom přibývat.

LITERATURA:

- Benthien, Claudia — Lau, Jordis — Marxsen, Maraika M. *Literariness of Media Art*. New York: Routledge, 2019.
- Bók, Christian. *The Xenotext: Book 1*. Toronto: Coach House Books, 2015.
- Burn, Ian. „The Sixties: Crisis and Aftermath (or the Memoirs of an Ex-Conceptual Artist)“. *Art & Text*, 1, 1981, No. 1, p. 49–65.
- Císař, Karel. *Abeceda věcí: Poznámky k modernímu a současnému umění*. Praha: UMPRUM, 2014.
- Danto, Artur C. „Svět umění“ [1964]. Přel. Tomáš Kulka. *Aluze*, 2009, č. 1, s. 66–74.
- Danto, Artur C.: *Po konci umění: Současné umění a oblast mimo dějiny*. Přel. Šárka Lojdová. Praha: Academia, 2021.
- Dworkin, Craig — Goldsmith, Kenneth. *Against Expression: An Anthology of Conceptual Writing*. Evanston: Northwestern University Press, 2011.
- Fitterman, Robert — Place, Vanessa. *Notes on Conceptualisms*. Brooklyn: Ugly Duckling Presse, 2009.
- Genette, Gérard. „L'état conceptuel“. In též. *L'Œuvre de l'art*. Paris: Seuil, 2010, s. 209–240.
- Goldsmith, Kenneth. No. 111 2.7.93–10.20.96. Berkeley: The Figures, 1997.
- Goldsmith, Kenneth. *Uncreative Writing: Managing Language in the Digital Age*. New York: Columbia University Press, 2011.
- Krauss, Rosalind. „Sochařství v rozšířeném poli“. In *Stav věcí — Sochy v ulicích*. Ed. Karel Císař. Brno: Dům umění města Brna, 2011, s. 131–144.
- Lamarque, Peter. „Aesthetic Empiricism“. In též. *Work and Object: Exploration in the Metaphysics of Art*. Oxford: Oxford University Press, 2012, s. 123–138.
- Lippard, Lucy. *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. Berkeley — Los Angeles — London: University of California Press, 1997.
- Mac Low, Jackson. *Stanzas for Iris Lezak*. Barton: Something Else Press, 1971.



- Mougin, Pascal. *Moderne / contemporain: Art et littérature des années 1960 à nos jours*. Dijon: Les presses du réel, 2019.
- Perloff, Marjorie. *Unoriginal Genius: Poetry by Other Means in the New Century*. Chicago: The University of Chicago Press, 2010.
- Pospiszyl, Tomáš (ed.). *Před obrazem: Antologie americké výtvarné teorie a kritiky*. Přel. Tomáš Pospiszyl — Věra Chase — Ruben Pellar. Praha: OSVU, 1998.
- Pospiszyl, Tomáš. „Od výtvarného umění ke konceptuální literatuře“. In Buddeus, Ondřej — Magidová, Markéta (eds.). *Literatura a konceptuální tendence 1949–2015*. Praha: tranzit.cz, 2015.
- Pressman, Jessica. *Digital Modernism: Make It New in New Media*. New York: Oxford University Press, 2014.
- Walton, Kendall. „Categories of Art“. *The Philosophical Review*, 79, 1970, No. 3, p. 334–367.