

Umění – možná cesta změny myšlení

Barbora Řebíková

◆ článek, česky, vznik: říjen 2012 ◆ poznámka: datace odvozena z data souboru

◆ article, Czech, origin: říjen 2012

Umění – možná cesta změny myšlení

Jedna z nejzajímavějších věcí na filosofii Ladislava Hejdánka je to, že dokázala oslovit studenty a filosofy napříč generacemi a vytvořit jakýsi okruh „hejdánkovců“. Okruh, jehož členové se dokážou navzájem rozpoznat a dříve či později k sobě nalézt cestu.

V mém příspěvku nepůjde ani tak o promýšlení konkrétního díla Ladislava Hejdánka či o rozbor nějaké jeho části, ale spíše o promýšlení tématu, ke kterému Hejdánkova filosofie otevírá cestu a které je v jeho díle nenápadně, ale opakovaně zmiňováno. Úvahy o nepředmětnosti, o špatném zpředmětnujícím myšlení, o struktuře pravé události, přechodu z „budosti“ do „bylosti“, o reaktivitě, o řeckém vynálezu pojmů, o předmětném myšlení „vnitřně“ koordinovaném pojmem a „zvnějšku“ intencionálním předmětem či úvahy o dvojí intencionalitě mě provázejí od počátků mé filosofické cesty, resp. její akademické části a nikdy mě zcela neopustily. V příspěvku se pokusím ukázat, kam taková výbava může jednoho zavést a jakými cestami se takto vybavené myšlení může ubírat. Pokusím se vysvětlit, jak souvisí umění s filosofií Ladislava Hejdánka a co ta genetika na konci.

Nejprve představím Hejdánkovu výzvu ke změně předmětného myšlení a důvod proč by k ní dle něj mělo dojít, poté uvedu, jakou cestu (nenápadně, ale opakovaně) navrhuje a proč, a nakonec ukáži, jakou podobu ta cesta dnes má.

Změna myšlení

Hejdánkova filosofie je výzvou k jinému typu myšlení, k nepředmětnému myšlení. Celoživotní filosofické úsilí tohoto filosofa spočívá mj. v neustálém upozorňování na to, že naše evropské myšlení, zděděné po myšlenkovém úsilí prvních řeckých myslitelů, je z konkrétních důvodů špatné. Vysvětlování toho, jaké toto myšlení je, odkud se vzalo, proč je špatné a nedostatečné a proč bychom měli hledat i jiné cesty myšlení, věnoval velkou část svého díla. Toto dílo však netvoří pevný, koherentní systém, který by vyzýval k následování ve formě tvorby škol „mlado“ a „staro-hejdánkovců“ a k opakování a stále lepším interpretacím myšlenek autora. Dílo a myšlení Ladislava Hejdánka vyzývá k promýšlení a následování v podstatnějším smyslu. Zve na cestu vlastního myšlení, domýšlení navrženého, a dokonce otevřeně přiznává, že toto domýšlení je k jeho následování nutné.

Opakovaně jsme Ladislavem Hejdánkem přesvědčováni a utvrzováni v tom, že našemu dosavadnímu, předmětnému způsobu myšlení uniká něco podstatného ze skutečnosti, kterou se zabývá a kterou chce myšlenkově uchopit a že právě toto rozpoznání nedostatečnosti předmětného myšlení vyvolává potřebu zabývat se jím a měnit ho. Přitom však dle něj není vůbec jasné, zda takové alternativní myšlení, odlišné od nedostatečného myšlení předmětného, je něčím zcela novým, či naopak něčím velmi starým, na co se zapomnělo. Není také jisté, zda existuje jen jediná alternativní cesta, anebo jich je více či dokonce nepřehledně mnoho. Filosofie tohoto autora je tedy výzvou na cestu, která není předem pevně a široce zbudována a dokonce ani přesně architektonicky navržena. Je spíše povzbuzením k hledání jiné cesty myšlení a k reflexi místa, z něhož jdeme, a ze kterého by nás filosof Ladislav Hejdánek rád vyhnal. Tím místem je předmětné myšlení, které je zapotřebí opustit a nahradit, ale stále si nést s sebou. Že to nebude jen tak, se má dle Hejdánka samo sebou.

Předmětné myšlení je totiž zakořeněno velmi hluboko. Má svůj historický počátek a svou tradici, nespadlo z nebe najednou, ale nějak začínalo a vyvíjelo se. Jeho počátek autor umísťuje do starého Řecka, do doby překonání mýtu, nahrazení řeči *mythos* řečí *logos*, do události „řeckého vynálezu pojmů“. (Vymezení počátku předmětného myšlení a zvláště onen „vynález pojmů“ byl, a určitě i v budoucnu bude, filosofy kritizován a zkoumán. Toto vymezení a jeho kritika má také svou vlastní historii a tradici.) Původně měl dle autora člověk skutečnosti jakoby přímo před sebou

a teprve díky pojmům a jejich užívání si začal uvědomovat, že mezi ním a skutečností začíná narůstat široká oblast pojmového zprostředkovávání. „Ve skutečnosti ovšem nejde jen o zmapování, nýbrž o celou novou organizaci této nadále stále ještě neprohlédnuté sféry, a to právě za pomoci pojmů a pojmovosti.“¹ Mezi člověkem a skutečností, tak začala narůstat hradba pojmů a myšlenkových konstruktů, skrze jejíž brány od té doby prochází skutečnost k člověku již nějak zmrzačená, ochuzená a okradená. I když se na jednu stranu řecká pojmovost dle autora osvědčila, na straně druhé je nedostatečná a v něčem přímo vadná a zvrácená. Proč, nám blíže ukazuje ve svém pojetí pojmového myšlení.

Ke každému pojmovému myšlení je zapotřebí myslící, myšlené (*cogitans* a *cogitatum*) a samotný myšlenkový akt, vztahování se k myšlenému. K dalšímu vysvětlování si přibírá na pomoc pojmy „intencionální předmět“ a „intencionalita“, pojmy s jejich vlastní historií a tradicí užívání. Hejdánek je užívá zhruba takto. Intencionální předmět je výsledek aktů vědomí, pojmový konstrukt, myšlenkový model, k němuž se vztahujeme intencionálními akty. (Intencionální předmět není součástí průběhu myšlení, ani složkou tzv. reálného světa.) Za pomoci intencionálního předmětu a pojmu pak míníme myšlenkově nekonstruovanou skutečnost. Předmětné intence, tj. ty intencionální akty, jež se vztahují k intencionálním předmětům, nám předkládají skutečnost jako předmětnou. Skutečnost je však dle autora předmětná jen zčásti, a proto ji předmětným myšlením nemůžeme uchopit správně a dostatečně. Skutečnost (myšlené) je dvojí – předmětná a nepředmětná. K jejímu správnému myšlenkovému uchopení potřebujeme také dvojí intencionalitu – předmětnou a nepředmětnou. Naštěstí je dvojí intencionalita lidskému myšlení vlastní a nejsme tedy odsouzeni k tomu, abychom skutečnost vnímali pouze předmětně. Spoluprací předmětných a nepředmětných intencí můžeme skutečnost chápat správně a cele.

Vadnost a nelegitimitnost čistě předmětného myšlení spočívá v tom, že dvojice pojem-intencionální předmět nám předkládají skutečnost jako již hotovou, statickou, jako předmět, který je možno popsat a definovat. Živou, žitou, proměnlivou a bohatou skutečnost však takto před sebe stavět, před-metat nemůžeme. To dle mého patří k základním a velmi starým zkušenostem člověka s jeho omezeností a konečností čelícího skutečností, které ho jednoduše přesahují a které před sebe nedokáže promítnout jako předmět, postavit celé před sebe. Lidské myšlení, se svou snahou o organizaci a vyjádření těchto skutečností logicky naráží na své limity. Snahy o pojmové vymezení těchto skutečností, pokud by to mělo znamenat definování a uzavírání do neprodyšných bublin významu, je odsouzeno k nezdaru, anebo vede, a dle Hejdánka vede, ke špatnému chápání, rozumění a zacházení s touto skutečností. Autor zvláště upozorňuje na nebezpečí, kdy je takto špatně chápán sám člověk a další pravá jsoucna. S pojmáním a chápáním člověka jako předmětu, jako prostředku k dosažení cílů či jako pouhé věci použitelné k vědeckému, „lékařskému“ výzkumu, jsme se mohli v dějinách (nejen) dvacátého století setkat tváří v tvář. Jeho odhalení otřáslo západní civilizací a je možné vnímat ho jako jeden z důsledků špatného, zpředměťujícího myšlení, myšlení, které dle Hejdánka potřebuje důkladnou revizi. „Jedinou nápravou je základní ‚změna smýšlení‘, která musí začít revizí a vlastně rekonstrukcí vztahů k lidem a k člověku, musí pokračovat přes revizi a rekonstrukci vztahů k živým organismům a životu vůbec (k biosféře a životnímu prostředí) a nakonec musí vyvodit patřičné důsledky i pro vztah k přírodě neživé a k věcem umělým.“²

Cesta umění

Potřeba revize je tedy nasnadě, otázkou je, jak tuto revizi provést a kde hledat inspiraci? Jednou z cest, kterými se naše myšlení při této revizi může inspirovat a nechat vést, a kterou Hejdánek v průběhu let a průřezem textů zmiňuje a navrhuje, je umění. V roce 1971 píše: „A v této situaci, kdy filosofie přestává být spokojena sama se sebou a kdy si více než kdykoli jindy uvědomuje nesmírné nesnáze a překážky, stavící se do cesty skutečné filosofické obnově (která je pro filosofii

¹ Tamt. s. 17.

² Tam. s. 133.

prvním předpokladem k obnově všeobecné), nalézá filosofie v umění svého velikého spojence a jednu z nejvýznamnějších opor svého úsilí o obnovu svého vlastního myšlení.“³ Pokračuje tím, že filosofie se od umění může učit, jak naslouchání a slyšení pravdy, tak „orientaci na to, co je živé a konkrétní, na člověka, na dějiny jakožto dějící se smysl, na osobitost a osobní význam skutečných událostí“. Hejdánek upozorňuje na to, že zejména v posledních desetiletích si filosofie vypracovává nové přístupy a metody interpretace uměleckých děl, aby si vytvořila myšlenkové prostředky, kterými by poté novým způsobem uchopila i skutečnost mimouměleckou, skutečnost vůbec.

V roce 1982 Ladislav Hejdánek zmiňuje umění v této souvislosti takto. Píše, že konec epochy předmětného myšlení můžeme chápat jako „vyčerpání vnitřních možností předmětného myšlení a jako výzvu k nevyhnutelnému návratu k onomu širokému proudu myšlení, které onomu redukovánému předmětnému předcházelo, které je v převlecích a spodních proudech provázelo (např. v umění) a které se zase – byť v poněkud pozměněných formách – znovu prosadí.“⁴ Umění zde dále popisuje jako možnou cestu k pochopení složitějších skutečností, vztahu vnitřní a vnější stránky a rozdílu mezi pravými a nepravými jsoucnými. Jako cestu k lepšímu chápání a zacházení se skutečností. Otevřít by ji dle něj mohl rozbor povahy uměleckých děl a ovládnutí schopnosti **odhalovat** jejich vnitřní stránku, jejich vnitřní svět.

Zásadní studii k umění Hejdánek píše v roce 1984. „Básník a slovo. K otázce filosofické závažnosti básnickovy zkušenosti“⁵. Zabývá se zde básníkem a jeho posláním, básnickým uměním obecně. Poezie a slovesné umění má dle něj k filosofii nejbližší, protože také používá slova. Jsou to slova opuštěná, ušpiněná, haštěřivá, zpychlá, klečící, bojácná, horlící, zplaněná, perná a svěhlavá a básník je užívá k tomu, aby vyslovil báseň. Báseň užívá básníka, aby vyslovila to, co je oba přesahuje. Autor upozorňuje na filosofické pokusy promýšlet básnické umění u Jana Patočky a jeho rozbor Máchova díla či na Heideggerův výklad Traklova *Zimního večera*, Hölderlinových básní atd. atp. Ukazuje tak, že filosofové si jsou vzájemné přitažlivosti umění a filosofie vědomi a že jeho návrh k obrácení pozornosti k umění není něčím novým či nepatřičným. Na důkladnější rozbor studie „Básník a slovo“ zde není místo ani čas, a proto na **n**i chci v této souvislosti alespoň upozornit.

Na několika místech se Hejdánek vyjadřuje i k umění výtvarnému a na adresu obrazů dodává. „Ve všech těchto případech máme před sebou jakési hmotné agregace: barevnými skvrnami pokryté plátno nebo zvláštním způsobem popsany nebo potištěný papír.“⁶ Ale to, k čemu musíme hledat cestu a snažit se porozumět, je jejich vnitřní svět, vnitřní stránka. Před námi jsou jen různé velké a rozmanitě zbarvené skvrny, podivné tvary zdánlivě pohyblivé či nepohyblivé, ale „pěkné zákoutí, duši jímající krajinu a překrásný západ slunce se musíme naučit vidět.“ A právě toto osvojení si schopnosti rozumět vnitřní stránce uměleckého díla, naučit se vidět „za“, by mohlo zásadním způsobem přispět k oné revizi našeho myšlení a jeho změně k lepšímu. Změně od předmětného, jistého a definovaného k živému, proměnlivému, křehkému a skutečnému. Mohlo by nám pomoci vidět. Vidět skutečnost lépe a naučit se s ní lépe zacházet. Být pozornější v naslouchání a slyšení pravdy. Více se zaměřit na to, co je živé a konkrétní, na to, co je „za“ hradbami.

Podoba umění dnes

³ Hejdánek, L., *Úvod do filosofování*, Oikúmené, Praha 2012, s. 73.

⁴ Hejdánek, L., *Nepředmětnost v myšlení a ve skutečnosti*, Oikúmené, Praha 1997, s. 93.

⁵ Hejdánek, L., „Básník a slovo. K otázce filosofické závažnosti básnickovy zkušenosti“ in *Setkání a odstup*, Oikúmené, Praha 2010.

⁶ Tamt. s. 127.

V umění tedy lze spatřovat cestu, kterou by se naše myšlení mohlo nechat inspirovat a vést a to již zmíněnou orientací na to, co je živé, co se děje a o co jde. Abychom rozuměli „vnitřní strážce“ díla a aby nás mohla oslovit, musíme se naučit ji vidět a správně chápat. Prvním krokem na této cestě je ochota učit se vidět a naslouchat, nebát se vstoupit do dialogu, seznámit se s uměním a nebát se třeba i změnit názor. Strach a neochota měnit zaběhlé způsoby vnímání a chápání je možné vnímat jako dlouhodobé a příjemné zabydlení se v předmětném způsobu myšlení, které se raději na nejistou půdu nepředmětného dění nepouští. Od této ochoty nás však také může snadno odradit současná vizuální podoba umění.

Pokud jsme vyzýváni k tomu, abychom své myšlení inspirovali uměním, je na místě položit si otázku, jakým uměním, zda veškerým či jen některým a co to umění vlastně je. Pochopitelně je nereálné zde tyto otázky uspokojivě zodpovědět a je to škoda! Pokusme se o to však alespoň stručně a neuspokojivě. Filosof by se měl zabývat jen takovým uměním, které je hodné toho jména. Jen skutečným, opravdovým, „vysokým“ uměním. Problém spočívá v tom, že pokud si pod tímto označením představíme díla vznešená či velkolepá skončí náš zájem v polovině 20. století či již na konci století devatenáctého, u někoho možná již na konci století osmnáctého. Přesto umění, skutečné a opravdové, ze světa v polovině minulého století nezmizelo. Jen se změnila jeho podoba, která se mění a vyvíjí stále. Proto se musí měnit a vyvíjet i náš postoj k němu a naše myšlenkové prostředky k jeho uchopení a pochopení.

Zásadním a klíčovým okamžikem k ustavení současné podoby umění a galerijní praxe je na jedné straně přijetí institucionální definice umění a na straně druhé přijetí konceptualismu, na které institucionální analýza umění reaguje.

V padesátých letech 20. století přestal světu umění stačit dosud užívaný pojem „umění“ k označení všech uměleckých děl. Vznikla naléhavá potřeba tento pojem redefinovat.

Po druhé světové válce zasáhl do výtvarného umění rychlý vývoj nových technologií. Např. technické vynálezy původně určené pro válečné účely byly užívány i pro výrobu uměleckých děl. Rychle schnoucí barvy, lepidla, nejrůznější stavební materiály. Umělci také začali neproblematicky užívat reálné předměty jako součást či dokonce samostatná umělecká díla. Rozvoj techniky a využití nových médií, fotoaparáty, snímávací zařízení, rádia, televize (dnes také internet a elektronika všeho druhu), postupně vedl k potřebě reflexe náhlých a překotných změn, k nimž v uměleckých tvůrčích postupech docházelo. Do té doby platné teorie a myšlenkové prostředky k uchopení umění najednou přestaly stačit. Snaha o redefinování pojmu umění vedla k ustavení teorie, jež od té doby podstatným způsobem ovládá svět umění, určuje jeho podobu a stala se oživující silou uměleckého provozu, k ustavení tzv. „institucionální definice umění“. Ta s sebou přinesla volnost a otevřenost v možnostech užití pojmu umění a umožnila označit za umění i takové předměty a počiny, které bychom dříve za umění označili jen velmi těžko či vůbec. Uměním se stalo daleko více artefaktů, počinů a myšlenek než kdykoli předtím. Jedním z logických a praktických důsledků institucionální podoby umění je to, že objekty vystavené ve výstavních sálích jsou uměleckými díly již z toho důvodu, že jsou zde vystaveny. To sice obrací naruby oprávněné přesvědčení, že objekty jsou v galeriích vystaveny právě proto, že jde o umělecká díla, ale neznamená to, že by v galeriích vůbec žádné „skutečné“ umění nebylo. Ono tam je, ale k jeho pochopení a správnému vnímání potřebujeme jiné prostředky než dříve. Umění i dnes otevírá filosofii cestu k tomu, co je živé, co je podstatné, k tomu, o co jde a co je důležité, jen se jím možná často nechceme zabývat, protože ho za umění nepovažujeme, protože „takhle umění nikdy nevypadalo“.

Současné umění má široké možnosti a dotýká se oblastí, ke kterým si filosofie teprve hledá cestu. Svou citlivostí na to, co se děje, co hrozí a co má smysl, upozorňuje na důležité momenty a hrozby, kterým jako lidstvo budeme **za nedlouho** čelit či již čelíme. Zabývat se jím a filosoficky ho zkoumat má proto hlubší význam a smysl. Dnes, kdy jsou hranice umění otevřenější a umělecká řeč bohatší, nám může umění pomoci chápat svět, v němž žijeme a změnit přístup ke skutečnosti

možná více než kdykoli předtím. Současná díla nejsou velkolepá či vznešená, promlouvají současným slovníkem pomocí nových technologií, ale na své moci, odhalit něco podstatného ze skutečnosti, něco na co naše pojmové, předmětné myšlení nestačí, nic neztratila.

Zde rozbor současného díla. Text je odtud pouze náčrtem.

Rabih Mroué – Rozpixelovaná revoluce; Neakademicky pojatá přednáška o využití mobilních telefonů během syrské revoluce

Documenta 13, Libanonec Rabih Mroué. „Rozpixelovaná revoluce“ – užití digitálních technologií v aktuálním společenském a politickém dění během syrské revoluce.

Na internetu zarážející množství amatérských videí, která zaznamenávají provládní ozbrojené síly potírající protivládní odpor.

Ústřední video, které autora k utvoření přednášky vedlo, ukazuje syrskou ulici ze střechy protilehlého domu. Autor videa snímá mobilním telefonem prázdnou ulici, na které se po chvíli objevuje ozbrojený muž ve vojenském obleku. V okamžiku, kdy si všimne, že ho někdo ze střechy domu nahrává (shoot), dojde mezi muži k očnímu kontaktu. Muž se zbraní v ruce zamíří na autora videa a vystřelí (shoot). „Double shooting“. Muž, který video natáčí, padá k zemi a volá o pomoc. Zde video končí a začíná neakademicky pojatý rozbor Rabiha Mroua.

Přesto, že mezi muži dojde k očnímu kontaktu, muž držící mobilní telefon nepřestává nahrávat. Byl si vědom, že ho útočník vidí, ale protože celou situaci sledoval na displeji mobilního telefonu, nepovažoval ji za reálnou, resp. pokládal ji za virtuálně reálnou.

Co se s mužem stalo a kdo nahrál video na internet?

Pokud by se pomocí moderních zařízení podařilo zachytit to, na co se divák, v případě syrských videí obět, dívá, bylo by možné díky zachycenému portrétu dopadnout a usvědčit vraha. Rabih Mroué prošel záznamy syrských civilistů políčko po políčku ve snaze objevit tvář a podobu ozbrojených mužů. Díky nízké technické kvalitě záznamu tuto tvář nikde neobjevil. Podoby útočníků jsou ve videích rozpixelované. Horší technická kvalita záznamu znemožňující získat důležitou informaci však nevylučuje estetickou kvalitu díla, ba právě naopak. Na jedné straně tedy můžeme o těchto záznamech a fotografiích z nich pořízených uvažovat jako o zdroji informací, na straně druhé jako o estetických objektech hodných estetického posuzování. Svou první, kognitivní funkci tato díla napňují v tom ohledu, že informují o situaci v Sýrii, ale nenapomáhají k dosažení potřebných informací o totožnosti ozbrojenců, které by mohly vést až k jejich dopadení a spravedlivému souzení. Druhá, estetická funkce není tímto faktem nijak umenšena a otevírá prostor pro další umělecké zpracování a estetické hodnocení. Zajímavou otázkou tedy je, na kterou funkci těchto videí se zaměřuje pozornost Rabiha Mroua. Ve své přednášce, jejíž záznam funguje jako samostatné umělecké dílo, se mnohokrát odvolává na to, že tímto dílem se nepokouší nic řešit, ale pouze reaguje na fakt, že internetové stránky jsou zaplňovány podobnými videji. Tento čistě nazírací, estetický a alibistický postoj, lze přijmout jako postoj umělce zpracovávajícího další fenomén současné kultury. Estetické kvality tohoto fenoménu Mroué zohledňuje v dalších dílech, jako jsou samostatně vystavené vybrané snímky ze syrských videí či knížky s obrázky, jež se listováním rozpohybují. Tato díla, zmíněný záznam přednášky „Rozpixelovaná revoluce“ a video s postavou padajícího muže, který se neustále zvedá a opět padá, byla dohromady vystavena na Dokumentě 13 v Německém Kasselu.

Zajímavým momentem obrázkových knih je jejich zvuková složka. Rozpohybované obrázky tvoří příběh, který je bez zvuku jen těžko pochopitelný. Zvuková stopa totiž zaznamenává zvuk výstřelů, křiku apod. Knihy jsou vystaveny na širokém pultu a opatřeny sluchátky. Barva obrázků uvnitř je modrá a zůstává zachycena na prstech diváků. V průběhu výstavy se stůl postupně špiní modrými otisky. Na tuto náhodnou instalaci autor reagoval s potešením, neboť v ní spatřuje metaforu témat, s nimiž si nikdo nechce umazat ruce či činit, v nichž mají někteří prsty. Zvuk nicméně tvoří nezbytnou součást i videí samotných. Bez něj jsou zaznamenané děje jen těžko pochopitelné.

Ke špatné technické kvalitě videjí Rabih Mroué dodává, že oficiální informační zdroje disponují videi s vysokou kvalitou záznamu díky možnosti užití tzv. tripodů. Druhým a posledním zdrojem informací o dění v Sýrii jsou videa vzbouřenců – dipodů. Mroué hovoří o boji: tripodi vs. dipodi. Protestující vzbouřenci dle něj nemohou užívat tripody kvůli nedostatku času k jejich instalaci a nebezpečí, které by představovaly v okamžiku, kdy by byl nutný rychlý únik. Svou kvalitou tak videa syrských civilistů připomínají filmy filmařského hnutí Dogma 95. Toto hnutí si stanovilo závazná pravidla, kterými se při natáčení filmu museli tvůrci řídit. Podobná pravidla se objevila na syrských stránkách v podobě rad pro odvážné fotožurnalisty. Mroué tyto rady během přednášky porovnává s pravidly Dogmy 95. Zmiňuje například tyto: Fotografuj („shot“) zezadu a neukazuj obličej, aby se zabránilo rozpoznání, stíhání, následnému zatčení bezpečnostními složkami a jejich pomahači. Transparenty noste obráceně k čelu průvodu, aby se mohly objevit na záznamech bez obličejů protestujících. Pokus se o záběry z dálky. Při záběrech zblízka zobrazuj pouze těla.

Zde stručně popis vzniku a nárustu vlivu institucionální definice umění a konceptualismu

Ruku v ruce s institucionální definicí umění došlo ve světě umění k přijetí konceptualismu. Proudů v umění, jež v době institucionální analýzy dominuje a na něž také institucionální analýza umění reaguje. Dvě výstavy znamenaly v tomto ohledu zlom. První z nich se konala v Bernu v Kunsthalle v roce 1969 a jmenovala se „When Attitudes Become Form“ (Když se postoje stanou formou) a druhá „Dokumenta 5“ byla uspořádána v Kasselu v roce 1972. Obě byly připraveny stejným kurátorem (Haraldem Szeemanem) a jsou označovány za původ a přijetí konceptuálního umění. Tyto dvě výstavy vyznačují zásadní změnu orientace, která byla patrná na konci šedesátých a na počátku sedmdesátých let v různých centrech uměleckého dění (New Yorku, Paříži, Londýně, Düsseldorfu).

--- --- ---