

Normativna estetika in sodobna umetnost: Bürgerjeva kritika Adorna[©]

LAMBERT ZUIDERVAART

Od Platonove *Države* naprej je filozofijo in umetnost v zahodni kulturi povezovalo burno prijateljstvo. Bistvo medsebojnega nasprotovanja je bilo v težnji filozofov po izpovedovanju splošnih norm in s tem do kritiziranja umetnosti. V zadnjih stoletjih je postala ta težnja sporna. Filozofija je izgubila samozaupanje; umetnost je postajala do neke mere avtonomna. Filozofom je bilo vedno težje odgovarjati na vprašanja, ki so se postavljala v umetniški praksi njihovega časa. Filozofska kritika sodobne umetnosti se zdi neprimerna, če ne celo nemogoča. Filozofi ne morejo več s platonsko samozavestjo zahtevati, da jim umetnost dokaže pravico do obstoja v pravični družbi. Namesto tega se moramo vprašati, kakšni so obeti za umetniško kritiko sodobne umetnosti. Kakšna merila lahko uporabljamo za vrednotenje prispevkov umetniških pojavov v sodobni družbi?

Enega najboljših odgovorov na taka vprašanja lahko najdemo v *Teoriji estetike*¹ Theodorja W. Adorna. V knjigi Petra Bürgerja *Teorija avantgarde* lahko najdemo eno najbolj provokativnih izpodbijanj Adorna. Predstaviti nameravam Adornov odgovor, povzeti Bürgerjevo izpodbijanje in razpravljati o treh problemih Bürgerjeve kritike. Namen te razprave je predlagati alternativni pogled na možnosti in merila za filozofsko kritiko sodobne umetnosti.

Adorno očita tradicionalni filozofiji abstraktnost in nezgodovinski značaj. Estetiko si predstavlja kot združitev "proizvodno naravnave izkušnje in filozofske refleksije" (498/460). Sodobna estetika mora biti pojavom tako blizu, kot jim je umetnik sam. Za njihovo presejanje brez zanašanja na vnaprej ustvarjen sistem pa potrebuje pojmovno energijo. Kako lahko dosežemo tako estetiko? Adorno poudarja dve metodološki načeli.

[©] Copy right Lambert Zuidervaart

¹ Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie* (1970), 2. izdaja, *Gesammelte Schriften*, zv. 7, (Frankfurt: Suhrkamp, 1974); prevod C. Lenhardta: *Aesthetic Theory*, London: Routledge & Kegan Paul, 1984. Vsi naslednji citati v tekstu se bodo nanašali na *Gesammelte Schriften*, zv. 7, sledila pa bo označitev strani Lenhardtovega prevoda, torej: (9/1:2). Ponatisi Lenhardtovega prevoda so označeni z oklepaji.

Prvo je sodobna interpretacija umetnosti, drugo pa historizacija estetskih meril.² Obe načeli prispevata smernice za program "določene negacije" znotraj estetike.

Adornov program določene negacije izhaja iz Uvoda v Heglovo *Fenomenologijo duha*. Kontekst hegeljanske fenomenologije se je obrnil proti samemu sebi. Heglu je resnica celota. Filozofija vključuje resnico preko določene negacije delnih resnic. Za Adorna je trenutna družbeno-zgodovinska totaliteta neresnica.³ Filozofija kritizira družbo preko določene negacije delnih neresnic. Vsak del sodobne družbe, tudi filozofija, postane neresnični del celote. Določena negacija á la Adorno torej razkriva neresnico družbe kot celote ter pomaga pokazati pojavom njihovo možno resnico v spremenjeni družbi. Poleg kontekstualnega preskoka dokazuje Adornov program še drugi odklon od Hegla. Medtem ko so različni epistemološki položaji podvrženi imanentni kritiki v Heglovi *Fenomenologiji*, domneva Adorno, da se zgodovinsko odpiranje umetnosti na podoben način nadaljuje. Zgodovina umetnosti je proces določene negacije, torej eno delo "kritizira" drugo in daje s tem slutiti še več resnice in neresnice (59-60/62).

Tak pogled na zgodovino umetnosti omogoča prvo Adornovo metodološko načelo:

Metodološko načelo.... je poskus osvelitve umetnosti s stališča najnovejših umetniških pojavov, in ne obratno... Kot pravi Valéry, najboljše poteze novega odgovarjajo stari potrebi, tako so tudi pristna moderna dela kritika starih. Estetika postane normativna, ko izrazi te kritike (533/492).

Načelo sodobnega interpretiranja umetnosti predpostavlja določeno nujnost in resničnost pri razvijanju umetnosti. Ta predpostavka spodbuja retrospektivne in perspektivne interpretacije. Po eni strani je obstoječe pojave najboljše razumeti kot izraz potreb, ki se pojavijo ob uveljavitvi najboljših modernih del v objektivnem "kontekstu problemov" (532/491). Ker pa po drugi strani stare potrebe ostajajo, mora estetika nove pojave preseči, da lahko pretehta, kaj lahko postane umetnost v družbi, v kateri se te potrebe srečujejo (533/491).

Pri sodobnem interpretiranju umetnosti se je treba vprašati po merilih tradicionalne estetike. Adorno pravi, da so postale tradicionalne predstave zastarele in nepomembne. Kakorkoli, primernejših predstav ni mogoče izumiti de novo: samo pisanje sodobne filozofske estetike omogočajo predhodne filozofije.

Na kratko moramo ponoviti isto vrsto določene negacije, ki označuje zgodovino umetnosti v filozofiji:

Moderna estetika lahko prevzame le eno obliko, ki pa mora pospeševati razumski (motivirte) in konkretni razpad običajnih estetskih kategorij. S tem olajšuje novo, resnično vsebino kategorij (507/468).

Teorija estetike skuša iz tradicionalnih in domnevno neustreznih norm, kot sta "lepota" in "izraznost", razviti nove in ustrezne pomene.

Adornova historizacija ne upošteva, da tradicionalne norme nikoli niso imele resnične vrednosti in da je njihova vrednost omejena na zgodovinska stanja, v katerih so

² Tretji princip, o katerem pa ne bomo govorili, je konstrukcija konceptualnih konstelacij. V tej zvezi glej Susan Buck - Morss, *The Origin of Negative Dialectics: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, and the Frankfurt Institute*, Harvester Press, 1977.

³ V splošno znanem Adornovem aforizmu: "Celota je neresnica". Heglov izrek je bil: "Resnica je celota". Glej Theodor Adorno, *Minima Moralia: Reflections from Damaged Life*, 1951, prev. E. F. N. Jephcott, London: NLB, 1974, str. 50; in G. W. F. Hegel, *Phenomenology of Spirit*, 1807, prev. A. V. Miller, Oxford: Oxford University Press, 1977, str. 11.

se pojavile. Adorno se v obeh negativnih stališčih razlikuje od ostalih historičnih relativistov. Domneva, da so imele norme tradicionalne estetike svojčas resnično vrednost in da lahko danes sprejmejo novo. Historizacijsko načelo zahteva preverjanje in ponovno preoblikovanje tradicionalnih estetskih norm zavoljo zgodovinskega procesa, ki nastaja v trenutnih razmerah.⁴

Zdi se, da vse to daje slutiti Adornovo namero, da bi bila njegova estetika "konstrukcija moderne."⁵ Fraza zajema Adornovo namero vse dokler imamo v mislih dvoje. Kot prvo, Adorno ne omogoča naivne obrambe moderne umetnosti. Čeprav postaja estetika z oblikovanjem sodobnega procesa določene negacije normativna, za Adornovo estetiko najnovejši umetniški pojavi niso povsem normativni. Kadar Adorno sprašuje, kaj prinaša prihodnost umetnosti, družbi in obstoječim odnosom med umetnostjo in družbo, takrat umetniški pojavi sodijo med perspektivne. Adornova preobrazba tradicionalne estetike se uporablja tudi za družbenokritični modernizem. Kot drugo, Adornova "konstrukcija moderne" je res konstrukcija in zato tudi intencionalna. Adorno ne skuša razlagati moderne umetnosti samo znotraj le-te, čeprav je zaprtost programska. Z gradivom iz različnih disciplin, ki ga je pripravil že v svojem prejšnjem pisanju o filozofiji in družboslovnih znanostih, gradi konceptualni okvir. Za graditev svoje kritične interpretacije moderne umetnosti upravlja zapleten model.

Položaj umetniškega dela v naprednih kapitalističnih družbah v tem modelu označujeta avtonomnost in družbeno obeležje. Adorno pojmuje umetniška dela kot defetišiziranja fetišev. Avtonomnost umetniškega dela je pogojena z družbo kot celoto, avtonomija sama pa je predpogoj za resnico v umetnosti. In obratno: ideje avtonomnosti in resnice se opirajo na Adornove trditve o družbeni pomembnosti. Čeprav postavlja družbeno pomembnost umetniškega dela v njegov smisel in družbene funkcije, pojmuje slednje predvsem kot spoznavna in ima njihove družbene značilnosti za neposredno odvisne od smisla dela. Čeprav smisel dela sestavljata tako družbena resnica kot vsebina, je resnica Adornovo osnovno merilo za družbeno pomembnost smisla dela in širše, za družbeno pomembnost družbenih funkcij dela. Ker je avtonomnost predpogoj za resnico v umetnosti, je hkrati tudi predpogoj tistemu, kar določa družbeno pomembnost umetniškega dela. Posledica Adornove sodobnosti in historizacijskega pristopa je kritičen model, ki daje avtonomnosti in resnici samostojno mesto.⁶

⁴ Za historizacijo estetskih norm Adorno uporablja tri postopke, ki so tesno povezani: prikaz njihovega zgodovinskega značaja, obnovitev filozofskih razpravljanj in soočenje tradicionalnih konceptov s sodobnim položajem.

⁵ To je podnaslov nemške antologije, izdane deset let po Adornovi smrti. Glej *Materialien zur Ästhetischen Theorie* Theodor W. Adornos: *Konstruktion der Moderne*, izd. Burkhardt Linder und W. Martin Lüdke, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979, posebej še urednikovo "Kritische Theorie und Ästhetisches Interesse: Notwendige Hinweise zur Adorno-Diskussion" (str. 11-37) in Linderjevo "Il faut être absolument moderne": Adornos Ästhetik: Ihr Konstruktionsprinzip und ihre Historizität (str. 261-309)

⁶ Ta model in njegove omejitve sem proučil v sorodnem referatu "Autonomy, Truth, and Social Significance: A Critique of Adorno's Aesthetics."

Adornova kritika moderne umetnosti se nagiba k polemičnosti. Morda najzanimivejši spor so zentile kritike Petra Bürgerja.⁷ Medtem ko se Adorno osredotoča na smisel avtonomije dela, poudarja Bürger institucijo umetnosti, kakor to imenuje. Bürger prihaja do tega poudarka s historiziranjem Adornove estetske teorije.⁸ Ker je avantgarda prva spoznala "določene splošne kategorije umetniškega dela", dokazuje Bürger, da moramo razumeti razvoj umetnosti v meščanski družbi "z avantgardnega stališča" (19). Na žalost Adorno pod pojmom "moderna umetnost" združuje futurizem, konstruktivizem, dadaizem in zgodnji surrealizem. To je napaka. Avantgardna gibanja predstavljajo poseben zgodovinski pojav in presegajo modernistični naskok na tradicionalne zvrsti in tehnike v svojem obtoževanju celotne meščanske institucije umetnosti. Njihova tarča je načelo avtonomnosti, ki vodi Adornovo lastno kritiko moderne umetnosti (LII, 22-23).

Bürgerjeva osrednja kategorija je "institucija umetnosti." S tem misli zgodovinsko kategorijo, ki se najneposredneje uporablja za pojave v zahodnih družbah od konca 18. stoletja in je pretežno omogočena zavoljo avantgardne "samokritike" umetnosti.⁹ V najširšem pomenu se "institucija umetnosti" nanaša na "proizvodni in razdelitveni aparat ter na ideje o umetnosti, ki v določenem času prevladajo in s tem določajo sprejetje del" (14). Ožje vzeto se kategorija nanaša na ideje, ki usmerjajo proizvodnjo, in sprejemanje umetniških del v meščanski družbi in sestavljajo koncept avtonomnosti.¹⁰

Bürger razlaga "avtonomnost umetnosti" kot ideološko kategorijo, ki "tako razkriva kot zakriva dejanski zgodovinski razvoj." Kategorija pojasnjuje resnično "ločitev umetnosti kot posebnega področja človekove dejavnosti od praktičnega življenja", hkrati pa zakriva dejstvo, da je ločitev družbeno-zgodovinski proces. "Avtonomnost" postane izkrivljena, ko se proces "spremeni v (zmotno) idejo, da je umetniško delo popolnoma neodvisno od družbe" (36, 46). Koncept avtonomnosti, kot sta ugotovila že Kant in Schiller, kaže, kako se namen umetnosti meščanske družbe razlikuje od namena "sakralne umetnosti" visokega srednjega veka in "dvorne umetnosti" za časa vladavine Ludvika XVI. Meščanska umetnost ni niti kulturni predmet iz življenjske dejavnosti vernih niti avtoportret dvorne družbe, ampak "portret meščanskega samorazumevanja... na področju, ki leži izven življenjske dejavnosti" (48). Bürger pravi, da postane umetnost še bolj ločena od življenja v drugi polovici 19. stoletja, ko esteticizem zavrne meščanski način življenja in se odreče zahtevi, da bi umetnost razlagala življenje. Oddaljenost od življenjske prakse postane zdaj smisel avtonomnih del. S tem esteticizem pripravi teren

⁷ Najbolj podkrepljena Bürgerjeva obravnava je *Theorie der Avantgarde*, (1974), 2. izd., Frankfurt: Suhrkamp, 1980; prevedel Michael Shaw: *Theory of the Avant-Garde*, predgovor Jochen Schulte-Sasseja, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984. V Nemčiji je bila knjiga povod za obsežne razprave, katerih večji del je predstavljen v izdaji urednika Martina W. Lüdkeja *"Theorie der Avantgarde": Antworten auf Peter Bürger's Bestimmung von Kunst und Bürgerlicher Gesellschaft*, Frankfurt: Suhrkamp, 1976. Bürgerjevi odgovori na njegovo kritiko so v njegovi "Introduction: Theory of the Avant-Garde and Theory of Literature" in "Postscript to the Second German Edition," *Theory of the Avant-Garde*, str. XLIX-LV in 95-99 in v njegovem tekstu *Vermittlung-Rezeption-Funktion: Ästhetische Theorie und Methodologie der Literaturwissenschaft*, Frankfurt: Suhrkamp, 1979. Zanimivi sta še dve antologiji: Peter Bürger, ured., *Seminar: Literatur und Kunstsoziologie*, Frankfurt: Suhrkamp, 1978, ter Christa and Peter Bürger, ured., *Postmodern: Alltag, Allegorie und Avantgarde*, Frankfurt: Suhrkamp, 1987.

⁸ *Theory of the Avant-Garde*, str. 16. (Vsi naslednji citati se bodo nanašali na Shawov prevod.) Bürger pravi, da historiziranje teorije pomeni razumevanje povezave med razvijanjem predmeta in izdelavo teoretskih kategorij. Historizacija estetske teorije pomeni razumevanje povezave med zgodovino umetnosti in zgodovino teoretskih refleksij na umetnost.

⁹ Peter Bürger, "The Institution of 'Art' as a Category in the Sociology of Literature", *Cultural Critique*, št. 2, zima 1986, str. 5-33, prevod: "Institution Kunst als Literatursoziologische Kategorie" v Bürgerjevi *Vermittlung-Rezeption-Funktion*, Frankfurt: Suhrkamp, 1979, str. 173-99.

¹⁰ Isto, str. 8; *Theory of the Avant-Garde*, str. 13-14.

za napad avantgarde. Avantgardna gibanja zavrnejo tako meščansko življenje kot esteticizem. Avantgarda poskuša oboje, "organizirati nov način življenja na temelju umetnosti" in izločiti avtonomno umetnost kot institucijo (49). S svojim napadom na avtonomnost ni uspela, je pa uspela v svoji intitucionalizaciji, kakor umetnost pred kratkim z "neoavantgardo" (57-58).

Kljub porazu Bürger ni odnehal s presojo Adornove kritike moderne umetnosti. Bürger ima tri kritike: prva se nanaša na Adornovo poudarjanje avtonomnosti del, druga na njegovo poudarjanje smisla in tretja na njegovo razumevanje družbene pomembnosti. Glede poudarjanja avtonomnosti del, Bürger dokazuje, da Adorno ne more kritizirati umetnosti kot institucije, ker jo ima za zagotovljeno (LII). Adorno se osredotoča na avtonomna dela, ne da bi se zavedal, da je središče samo vodeno z institucionalnim ogrođjem, katerega doktrino avtonomnosti je avantgarda dokončno izpodbila. Vsekakor Adorno postavlja neko vrsto dela za normo, s čimer zavrača tako popularno umetnost, kot tudi starejše sloge avtonomne umetnosti, kot npr. literarni realizem. Čeprav je izpostavljeni tip to, čemur Bürger pravi "avantgardno" ali "neorgansko" delo, trdi, da so avantgardna gibanja v zgodovini spodbila Adornovo trditev, da je v napredni kapitalistični družbi tak tip dela edini legitimen slog. Uničili so možnost, da bi se lahko kakšna šola predstavila z zahtevo po splošni veljavnosti... Pomen preloma v zgodovini umetnosti, ki so ga v zgodovini izzvala avantgardna gibanja, ni v uničevanju umetnosti kot institucije, temveč v uničenju možnosti, da bi takšne norme obveljale (87).

Druga Bürgerjeva kritika se nanaša na Adornovo poudarjanje smisla. Po Bürgerju se je v esteticizmu 19. stoletja začela relativna neodvisnost meščanske umetnosti od ostalih družbenih podsistemov združevati z naraščajočim nedružbenim in apolitičnim smislom posameznih del. Antiesticizem avantgarde je izpostavil meščansko umetnost kot družbeno institucijo, katere avtonomistično načelo je začelo pridobivati pomen družbene neučinkovitosti avtonomnih del. Ker Adorno razmišlja znotraj te institucije, lahko kaj malo pove o družbenih nalogah umetniških del. Namesto analize institucionalnega okvirja, ki v veliki meri določa družbene naloge dela, vodi doktrina avtonomnosti Adorna k izpeljavi takšnih nalog iz smisla del samih (6-14, 20-27, 83-88). Ko postanejo avantgardni teoretični prikazi jasni, se normativno središče iz smisla prenese na "funkcionalno analizo in raziskavo le-te; predmet raziskave je družbeni učinek (funkcija) dela..." (87). Delo bo podvrženo funkcionalni analizi, toda ne toliko predvidenim nalogam dela v družbi nasploh kot spremenljivim nalogam dela znotraj razvijajoče se institucije umetnosti.

Tretja Bürgerjeva kritika se nanaša na Adornovo pojmovanje družbene pomembnosti posameznih del. Adorno postavlja družbeno pomembnost umetniškega dela v njegov smisel in njegovo družbeno funkcijo. Družbena pomembnost je končno odvisna od resničnosti ali neresničnosti smisla dela. Družbena pomembnost obojega, družbene vsebine in funkcij, je odvisna od resničnosti vsebine dela. Takšno razumevanje družbene pomembnosti po Bürgerju delo dehistorizira. Adornov pristop otežuje razlikovanje med zgodovinskim pomenom (*Sinn*) in sodobno relevantnostjo (*Deutung, Gehalt*) dela. Ko na primer Adorno prebira Goethejevo *Ifigenijo* kot prerokovanje vdora razsvetljenstva v mitologijo, pripisuje Goethetju izkušnje, ki jih ni mogel imeti. Posledica tega je nesprejemljivo "mešanje obzorij" preteklosti in sedanosti. Bürger misli, da pri takem mešanju določeno delo izgubi zgodovinsko posebnost. Poziva k "institucionalno-sociološkemu pristopu", ki bi ločil obzorja in jih umestil v dialektičen

odnos. Sociolog bi poskušal določiti položaj Goethejeve drame v njegovem času znotraj institucije literature. Tak položaj bi se povezoval s kasnejšimi literarnimi pravili in njegovo današnjo pomembnostjo. "Interpretacija" posameznih del bi postala "proizvodnja pomembnosti" (Bedeutungsproduktion).¹¹

Ko je Bürger zamenjal Adomovo poudarjanje smisla avtonomnega dela s poudarjanjem funkcije dela znotraj spreminjajoče se institucije umetnosti, je postala Adomova kritika sporna. Hkrati pa Bürgerjev odnos do normative estetike zastavlja vznemirljivo vprašanje o možnostih katerekoli filozofske kritike sodobne umetnosti.¹² Bürger vztrajno trdi, da so v zgodovini avantgardna gibanja uničila "možnost vzpostavitve veljavnosti estetskih norm" (87). Trdi, da ni več možnosti, da bi filozof neko vrsto dela postavil za merilo pri vrednotenju vseh umetniških del. Postavantgardni filozofi se srečujejo z ogromno množico materialov, slogov in tradicij, od katerih nobena nima prednosti pred drugo.

Normativna estetska teorija ni več mogoča:

Vprašljivo je, če razpoložljivost vseh tradicij (kot pogoj) še dovoljuje estetsko teorijo, kakršna je obstajala od Kanta do Adorna... Kjer so formalne možnosti postale omejene, je temu ustrezno težko tako pristno ustvarjanje, kakor tudi učena analiza (94).

Zdi se, da se je historizacija Adornove estetske teorije končala z Bürgerjevo opustitvijo normative estetike.

Opustitev normative estetike bi pomenila resne zaplete za samo Bürgerjevo teorijo. Naprej bi težko vzpostavili veljavnost njegove historizacije Adornove estetike. Bürger historizira s stališča avantgarde. Če ni več mogoče postaviti veljavnih estetskih meril, je težko določiti, zakaj je Bürgerjevo stališče o Adornovih merilih veljavnejše od kogarkoli drugega. Nejasno tudi postane, zakaj naj bi nekdo sploh skušal jemati Adornovo estetiko dovolj resno, da bi jo historiziral.¹³ Drugič, opustitev normative estetike bi sprožila vprašanje, ali so Bürgerjeve osnove ustrezne za kritiko avtonomne umetnosti in avtonomnih del. Bürgerjeva "vztrajna dialektična kritika" (99) bi tvegala, da se zapre v svoj predmet. Tretjič, tudi če dopuščamo potrebo po obratu normative estetike, bi s tem povzročili metodološke težave pri funkcionalni analizi umetniških pojavov. Težko bi se bilo odločiti, kateri pojav je vreden analize in še težje bi bilo opravičiti take odločitve pred kritiko.

Preden se lotimo podrobnejšega raziskovanja možnih problemov, moramo na kratko opisati, kako bi jih lahko preprečili z normativnostjo Adornove estetike. Vsemu historiziranju tradicionalnih norm navkljub, *Teorija estetike* ne opušta normativnosti tradicionalne estetike. Namesto tega Adorno opušta izgovor, da so take norme večne in nespremenljive. Posledica nemirnega Adornovega duha je bila ali zavrnitev ločevanja estetskih norm od širšega družbeno-zgodovinskega dogajanja ali nesprejetje kakršnihkoli estetskih norm, ki so bile v družbeno-zgodovinskem procesu opuščene. "Nemiren" je

¹¹ Bürger, "Adorno, Bourdieu und die Literatursoziologie," *Jahrbuch für Internationale Germanistik*, 17, 1985 1: str. 47-56.

¹² Za primerjavo z Bürgerjem glej Peter Uwe Hohendahl, "Autonomy of Art: Looking Back at Adorno's Ästhetische Theorie," *German Quarterly*, 54, 1981 str. 133-48; V Martin Lüdtkejevi "Die Aporien der materialistischen Ästhetik-Kein Ausweg?" in Burkhardt Linderjevi "Aufhebung der Kunst in der Lebenspraxis? Über die Aktualität der Auseinandersetzung mit den historischen Avantgardebewegungen"; oboje v antologiji "Theorie der Avantgarde," Richard Wolin, "Modernism vs. Postmodernism," Telos, šte. 62, zima 1984-85, str. 9-29; ter Jochen Schulte-Sasse, "Predgovor" v *Theory of the Avant-Garde*, str. VII-XLVII.

¹³ Bürger priznava te probleme, toda nanje ne odgovori zadovoljivo. Glej *Theory of the Avant-Garde*, str. XLIX-LV, str. 15-20.

treba reči zato, ker je ta dvojna zavrnitev pomagala pri povzročanju težav, ki jih je opazil Bürger. Adorno skuša izpeljati svoje estetske norme iz modernih neorganskih del, ki veljajo v instituciji avtonomne umetnosti. Takšna dela skuša uporabiti kot standard za zavračanje popularne umetnosti in literarnega realizma. Tudi njegova interpretacija starejših del opušča njihove zgodovinske posebnosti. Nenazadnje nam daje Adornova estetika osnovo za pristop do zakonitosti in veljavnosti njegovega historizacijskega projekta. Njegov pristop zahteva, da se vprašamo, ali je res osvetlil vso umetnost s sodobnega vidika in ali je uspel v tradicionalnih estetskih normah sprostiti novo resnično vsebino. Še več, Adornova zamisel resnične vsebine daje tako določeno osnovo za njegovo kritiko umetnosti, kot tudi merila za obrambo odločitev o tem, katera dela zaslužijo analizo.

Nasprotno se zdi, da je Bürger z radikalizacijo povezave med estetskimi normami in družbeno-zgodovinskim procesom opustil delo normativne estetike. Zdi se, da je odklonil drugo polovico Adornove zavrnitve. Premik nas čudi, ker do zdaj kot da ni bilo normativne osnove v Bürgerjevi teoriji za ocenitev njihovega lastnega historizacijskega procesa. Kako naj nekdo obravnava ali kritizira rezultate njegove kritike Adornove estetike? Zdi se, da Bürger ne dojame resnične vsebine Adornovih normativnih zahtev. Namesto tega za predstavitev neveljavnosti Adornovih zahtev za postavljeno umetnost uporablja zgodovinska dejstva avantgardne odvisnosti (anti-autonomy). Vsem domnevam o estetiki navkljub se zdi, da je postalo postavljanje estetskih norm v postavljeno umetnost estetično neveljavno. Če bi bilo tako, v čem bi potem bil smisel kritiziranja Bürgerjeve historizacijske kritike? Če sam ne postavlja normativnih zahtev o umetnosti, potem lahko njegovo "teorijo" obravnavamo kot bolj ali manj domišljajsko in pojasnitveno zgodovinsko pripoved. Vendar Bürger predlaga normativne zahteve. Z implikacijo vsaj postavlja zgodovinski vpliv umetniških pojavov na estetsko teorijo za veljavno normo. S tem bi se morala ukvarjati Bürgerjeva kritika. Vprašamo se lahko na primer, ali so avantgardna gibanja v zgodovini dejansko uničila možnost za teoretično postavljanje veljavnih norm v umetnosti. Še več, tudi če bi avantgarda imela kaj takšnega vpliva, ne bi obstajal noben očiten razlog za delovanje zgodovinskega vpliva posebnih zgodovinskih gibanj kot norme, s čimer je normativna estetika ovržena.

Poleg zastavljanja vprašanj o veljavnosti Adornove historizacijske estetike predstavlja naznačena Bürgerjeva norma njegovo lastno kritiko umetnosti kot sporno. Medtem ko predstavlja Adornova zamisel resnične vsebine določen temelj za kritiko umetnosti, pušča klic k zgodovinskemu vplivu le malo prostora za kritično vrednotenje pojavov, ki naj bi bili vplivni. Eden redkih razumljivih načinov vrednotenja po tej zamisli bi bil v ugotavljanju, kateri pojavi imajo, ali bi lahko imeli, večji vpliv kot drugi. Bürger je imel v mislih morda nekaj podobnega, ko je pozival k interpretacijam, ki so "proizvod pomena". Dokler ne bo mogel postaviti določenih norm brez zgodovinskega vpliva, ne bo njegov temelj za razlikovanje dobrih del od slabih nič primernejši od temelja Pierra Bourdieuja, ki pojmuje vsako tako razlikovanje kot samovoljno okrepitev družbenega statusa.¹⁴ Z Bürgerjevo trditvijo, da je avantgarda uničila možnost postavitve veljavnih norm za umetniška dela, lahko postavljamo norme brez zgodovinskega vpliva le za ceno neskladnosti. Če hoče biti dosleden, mora ali omiliti svojo trditev o vplivu avantgarde ali pa opustiti merilo zgodovinskega vpliva. Če bo Bürger vztrajal pri trditvi

¹⁴ Glej Bürgerjev tekst "Adorno, Bourdieu und die Literatursoziologie", str. 50-56.

in tej normi, potem bo malo temelja, na katerem bi se odločalo o pomembnosti vpliva avantgarde. Pomanjkanje takšnega temelja bi postavilo vprašanje, zakaj je sploh potrebno stališče avantgarde, še posebej ker Bürger sam priznava, da avantardi ni uspelo uničiti institucije avtonomne umetnosti. Molke ob tem vprašanju bi lahko kazal, da ne obstaja dober razlog za prednjačenje Bürgerjeve kritike avtonomne umetnosti pred Adornovo ali Bourdiejevo.

Očitna opustitev normativne estetike postavlja pred funkcionalno analizo umetniških pojavov tudi metodološke probleme. Kot smo že videli, želi Bürger nadomestiti Adornovo poudarjanje smisla avtonomnega dela s poudarkom na spreminjajoči se nalogi dela znotraj spreminjajoče institucije umetnosti. Čeprav tak premik marsikaj obljublja, se pojavita dva metodološka problema. Prvi zadeva opravičilo, čemu analiziramo določena dela prej kot druga. Funkcionalna analiza mora odločiti, katero delo je primerno za analizo, odločitev pa mora biti opravičljiva pred kritiko. Zakaj na primer bi se nekdo odločil za funkcionalno analiziranje Goethejeve *Ifigenije*? Če bi se nekdo odločil za to, ker je to delo pomembno znotraj institucije literature, potem se zdi, kakor da sledi tistemu, kar ta institucija narekuje. Če bi se nekdo odločil za to zaradi sodobnega pomena *Ifigenije*, potem bi se zanašal na sodbe, ki presejajo delo in njegove funkcije. Kriterij za take sodbe ne more biti preprosto merilo zgodovinskega vpliva. To postane posebno očitno, če postane nekdanje prezrto delo pomembno v sodobnosti. Poznavalci-feministi neprestano odkrivajo taka dela.

Drugi metodološki problem se nanaša na interpretacijo funkcij dela. Bürger kot da želi s prenovo funkcij dela v sodobnih okoliščinah postaviti svoje interpretacije na nivo utopične prihodnosti. Problem, ki je pri taki interpretaciji možen, je, da le-ta z lahko to postane samovoljno. V nasprotju z Adornovimi interpretacijami bi se zdelo, da je Bürgerjeva funkcionalna analiza brez možnosti za preverjanje interpretacije funkcij dela v primerjavi s katerokoli bistveno vrednostjo dela. V sedanji obliki je njegovalna funkcionalna analiza kakor zaprta v meščansko institucijo avtonomne umetnosti. *Teorija avantgarde* nima kaj dosti povedati o kulturni industriji ali o prvotnih, predhodnih umetniških oblikah izven neposrednega področja naprednega kapitalizma. Zaradi tako omejenega središča je malo možnosti za oblikovanje primerjalnih ocen v širšem družbeno-zgodovinskem kontekstu. Tako nanašanje na bistvene vrednosti kot primerjava s pojavi izven meščanske umetnosti zahtevajo ocene, za katere Bürger nima nobenih normativnih kriterijev. Izogibanje samovoljnim interpretacijam je vse težje.

Opustitev normativne estetike bi se zdela prezgodnja. V Adornovi estetiki so luknje, a ladja še vedno plove. Bürger je zadel v polno, ko kritizira Teorijo estetike zaradi postavljanja dela določene vrste za estetsko normo, zgrešil pa je, ko sklepa, da postaja postavljanje veljavnih estetskih norm nemogoče. Dokler neka umetnostna teorija vključuje kritiko umetnosti, je postavljanje norm neizogibno, tudi če bi norma imela zgodovinski vpliv. Bürgerjev sklep je smiseln, če tako kot Adorno predvidevamo, da so določena dela vir estetskih norm. Če opustimo to predpostavko, začne izgledati vpliv avantgarde nekoliko drugače. Povsem mogoče bi bilo, da si je avantgarda z napadom na institucijo avtonomne umetnosti omogočila kompleksnejšo normativnost; raje kot preprosto nenormativnost.

"Kompleksna normativnost" označuje mrežo norm, od katerih ni nobena prevladujoča; nekatere od njih se lahko usmerjajo na pojave izven institucije avtonomne umetnosti. Nekatere norme se lahko usmerjajo na funkcije del znotraj institucije

umetnosti. Druge se lahko usmerjajo na funkcije del znotraj drugih institucij. Spet druge pa se lahko usmerjajo na to, kar Adorno imenuje dela. S primernimi razširitvami in popravki bi lahko pokazali različne norme kot veljavne pri povezanih dejanjih, dogodkih (npr. koncerti) in procesih (npr. recepcija romana). Delni seznam takih norm bi lahko vseboval tehnično dodelanost, oblikovno globino, izvirnost, kulturno in družbeno pomembnost, politično učinkovitost, ustreznost položaja in zgodovinsko resnico. Stežka bi pričakovali delo, ki bi ustrezalo vsem tem zahtevam, kakor tudi ne bi veliko del pokazalo izjemnih lastnosti glede vsake spoznavne norme. Naloga filozofske estetike bi bila točna pojasnitev vsebin takih norm.

Če bi bilo to storjeno na prvi način, bi lahko preprečili nekatere probleme, ki jih je Bürger opazil v Adornovi estetiki. Nek slog, tradicija ali vrsta dela seveda ne morejo biti postavljeni za standard, ker postane s tem vse ostalo nezadostno. Na primer, delo z oblikovno globino je lahko politično neučinkovito. Prav tako je lahko delo, ki je tehnično dodelano, neprimerno današnjemu položaju. Kompleksna normativnost bi prav tako nasprotovala težnji po izginjanju zgodovinskih posebnosti starejših del. Ker zgodovinska resnica dela ne bi mogla biti sprejeta kot splošni kriterij, bi bil dosti manjši pritisk na spojitev zgodovinskega in interpretovega obzorja. Hkrati, v nasprotju z Bürgerjevo težnjo, dejanski ali pripisani zgodovinski vpliv dela ne more biti odločujoč pri določanju njegovih različnih vrednosti.

Vseeno pa pri kompleksni normativnosti obstaja nekaj nezadovoljivega, kakor da bi se, kot Adorno in Bürger, odpovedali zahtevi po popolni odvisnosti družbene pomembnosti pojavov od njihovega prispevka k utopični prihodnosti. O tem bi se dalo še precej razpravljati, zaenkrat pa se moramo zadovoljiti z dvojim. Kot prvo, vprašanje utopičnosti ni normativno in postavlja vse normativne trditve pod vprašaj. Ne glede na to, kakšno normo kdo pripisuje umetniškim pojavom, ostaja vprašanje njihovega prispevka k utopiji. Isto vprašanje se pojavlja pri normativnih zahtevah, vključno z zahtevami kompleksne normativnosti. Kot drugo, zahteva, da je družbena pomembnost umetniških pojavov izključno odvisna od njihovega prispevka k utopični prihodnosti, ni isto kot prikazovanje pomena take zahteve za posebne pojave. Kaže se v tem, da *Teorija estetike* ohranja spekulativno rezsežnost, ki manjka *Teoriji avantgarde*. Brez te razsežnosti postane kritična domišljija, ali če želite, kritika sodobne umetnosti z veliko lahkoto le še en del statusa quo. Za vgraditev kritične fantazije v teoretični model na obstaja nobena pot. Brez tega pa bi naše kritiziranje Adorna izgubilo smisel in uporaba različnih modelov se ne bi iztekla v pravo kritiko umetnosti.