

Konrad Paul Gressmann
Filozofie moderního umění
Votobia, Olomouc, 2000

11.

Pravda estetické avantgardy

Na úzkém osudovém sepětí umění a pravdy, ale ve zcela jiném smyslu, než jak se jimi zabývají soudobí mediální teoretikové, trval jako sotvakdo jiný onen filozof, který by měl být asi považován za vlastního teoretika moderního umění ve 20. století: Theodor W. Adorno (1903–1969). Nehledě na již citovanou kritiku reprodukcí technologií představuje jeho posmrtně zveřejněná *Estetická teorie* nejnáročnější a stále podnětný pokus o pochopení moderního umění v kontextu pozdněměšťanské společnosti jako instance, která sama zachovává požadavek pravdy a kritiky, ale za cenu bezpodmínečné estetické radikality. Adorno se pokusil jako málokdo dešifrovat filozoficky a společensko-teoreticky estetické zisky velkých avantgardních hnutí tohoto století, která velmi často dráždila publikum, anebo je nemohla nalézt, aniž by přitom degradovala umění na levného pomocníka ke splnění politických nebo morálních ambicí. Adornův blízký vztah k umění, zvláště k soudobé hudbě – studoval u Albana Berga a také jako skladatel se vždy pokoušel jít ve stopách schönbergovské školy –, mu umožňuje hovořit vskutku s estetickou znalostí, která byla ve filozofii umění asi vždy vzácná; že se nadto zabýval *Estetickou teorií* v souvislosti se svými sociologickými zkoumáním, s kritickou teorií společnosti a negativní dialektikou, dává tomuto dílu komplexnost, na kterou brát zde zřetel by bylo sotva přiměřené. Omezíme se na aspekt, který stojí v centru Adornových úvah, i když se tím *Estetická teorie* nevyčerpává: na otázku pravdivostního obsahu umění a jeho relevance pro koncepci moderny.

„Umění směřuje k pravdě, není jí však bezprostředně; potud je pravda jeho obsahem. Svým vztahem k pravdě je umění po-

znáním; umění samo ji poznává tím, že v něm pravda vystupuje. Jako poznání není však ani diskurzivní, ani jeho pravda není zrcadlením objektu.¹ Tyto věty z paralipomen k *Estetické teorii* představují něco jako komprimované pojetí myšlenky, kterou Adorno stále přetřásal, a to od samého počátku: že umělecká díla sledují pravdu, poznání, že představují současně objektivaci ducha, ale že tuto pravdu nevyjadřují pojmem, nýbrž svou *formou*. To, že tato pravda není diskurzivní, tedy nikoliv pojmová, ale nespočívá ani v pouhém zrcadlení nebo napodobování skutečností, vytváří pro Adorna podstatu a tajemství uměleckého díla. V tom specifickém způsobu, jak je umělecké dílo *uděláno*, vystupuje na něm pravda na povrch, ačkoliv se sama všemu děláni brání.

To, že umělecká díla jsou určena svou *formou*, však znamená, že nemohou být *bezprostřední*. „Forma vyvrací názor na umělecké dílo jako něco bezprostředního. Jestliže je v uměleckých dílech tím, čím se stávají, pak se vyrovnává s jejich prostředkováností, s jejich objektivní reflektovaností sebe samých.“² Máme-li tedy s Adornem předpokládat, že se umělecká díla liší od jiných artefaktů hypostazováním jejich formy jako něčeho jim vlastního, – „umění má tolik šance jako forma, a ne víc“³ – je i jeho důsledek pochopitelný: „Vychvalovaná naivita uměleckých děl se z tohoto hlediska odhaluje jako umění nepřátelská.“⁴ To znamená na jedné straně zřeknutí se ideje, že umění může být výsledkem spontánních procesů, na druhé straně není pravdivostní obsah, který může být vyjádřen jen ve formě, rovněž bezprostředně přístupný. Neexistuje intuitivní tvoření umění, ale ani

¹ Theodor W. Adorno, *Estetická teorie*. Přel. Dušan Prokop. 1. vyd. Praha: Panglos, 1997, s. 370

² Adorno, *Estetická teorie*, s. 191

³ Adorno, *Estetická teorie*, s. 188

⁴ Adorno, *Estetická teorie*, s. 191

intuitivní adekvátní recepcce umění – emocionální afekce je pro Adorna příliš málo. Jako nositelé vyjádření pravdy nejsou umělecká díla jen předměty soudu vkusu, ale ani čistý rozum se k nim nedostane blíže. Adorno říká, že je to ve stuktuře uměleckých děl, v jejich způsobu zprostředkovávat pravdu, že nejsou bezprostředně přístupná, že se pochopení ve stejné míře nabízejí jakož i unikají: „Díla hovoří jako víly v pohádkách: chceš něco nepodmíněného, máš to mít, ale nepoznáš to. Nezahalená je pravdivost diskurzivního poznání, a proto ji nemá; poznání, jakým je umění, ji má, ale jako něco s ním nesouměřitelného“.⁵ Cokoliv se v uměleckém díle vyjadřuje, nemůže být řečeno jinak. Kdyby to mohlo být jinak řečeno, bylo by umělecké dílo zbytečné. Kdykoli mají být umělecká díla legitimována poukazem na jejich pravdivostní obsah, nesmí být tato pravda pojmovým, racionálním diskurzivním poznáním, ani nesmějí být umělecká díla pouhým zobrazením, ilustrací teze, podporou mimoestetických, filozofických, náboženských nebo politických pravd: pak činí sama sebe nadbytečnými. Podobně jako Konrad Fiedler vidí Adorno v uměleckém díle výraz pravdy, která se nedá jinak vystihnout. Avšak na rozdíl od Fiedlera nevidí v něm výraz uměleckého subjektu, neboť ten je pouze prostředníkem, jímž se vyjádří nějaká objektivní pravda v díle. Z tohoto hlediska je Adornova *Estetická teorie* estetikou díla; subjektivní vědomí umělce je proto sekundární fenomén, stejně jako vlastní umělecká interpretace. Relevantní je, co se v díle, jak to Adorno rád formuloval, objektivně děje. Objektivní struktura uměleckého díla se podobá hádance. *Enigmatický*, hádankovitý charakter, který Adorno připisuje umění, nevyplývá nakonec ze zkušeností s moderním uměním. To, že se moderna zřekla všech závazných a zaručených systémů jako předmětnosti, epické posloupnosti nebo tonality, musí

⁵ Adorno, *Estetická teorie*, s. 168

nutně vzbuzovat dojem, že estetické struktury skrývají něco, co by mělo být odkrýváno, že kladou úkol, který je třeba řešit, že činí náznak, který musí být doplněn – neboť hádanky žádají, v souladu se svým jménem, řešení. Ale mají-li je, pak již nejsou hádankami, ztratily své určení. Právě tak je tomu i s uměním: „Díla čekají na svou interpretaci,“ na řešení své hádanky, na rozvínutí své pravdy. Ale: „Umělecká díla, která se beze zbytku rozplývají v pozorování a myšlení, nejsou uměleckými díly.“⁶ Umělecká díla se musí sice interpretovat, mají-li plnit své poslání, ale nakonec nemohou být nikdy dokonale rozluštěna. A tohle poslední, nepochopitelné, je asi pak také tím, co jim dává smysl. Ovšem: Umění tím stále ještě není legitimováno, neboť je, – jak říká Adorno, který v této souvislosti rád citoval Kantovu formulu o účelu a bezúčelnosti – vůči otázce „Proč to všechno?“ odsouzeno k bezmocnému mlčení.⁷ Právě v této bezmocnosti, v neužitečnosti – dobové jevové formě jeho autonomie – spočívá také šance umění, aby se stalo kritickou instancí: neboť je oproštěno ode všech jiných účelů.

Jak je možné řešit tyto hádanky umění? Jak se přiblížíme umění, jak by měla být utvářena estetická zkušenost, která vrcholí v interpretaci? Adorno svůj pojem porozumění umění začíná tam, a nad tím se už dost nabědovalo, kde jiní své studium umění, hudby nebo literatury ukončili: u schopnosti umět proniknout až do detailu *strukturou*, výstavbou, konstrukcí díla v kontextu historicity druhu. V hudbě zavedl Adorno pro to pojem „strukturního poslechu“.⁸ Pochopením skládebné struktury díla – a to se dá přenést i na otázky struktury obrazu nebo struktury vyprávění – je dosaženo ovšem jen první vrstvy interpretačního

procesu. Další vrstvou by pak bylo „porozumění intenci díla“.⁹ Tím není míněn záměr umělce, nýbrž nárok, který dílo, jak se zdá, klade samo o sobě. Z analýzy struktury se dá vyčíst objektivní *intence*, to, čeho by dílo chtělo dosáhnout – žádné vnější, naoktrojované přání, nýbrž jeho vlastní nárok, podle něhož se dá také konečně měřit. Intence díla je to, co chce říci, což se ale nerovná jeho *obsahu*, ale tomu, co je schopno realizovat: „Pochopení intence (nezachycuje) pravdivostní obsah díla.“ Ten se dá odhalit teprve v reflexi na duchovnost díla. Protože tak náhlé pochopení není dovoleno, je porozumění samo třeba interpretovat jako pohyb, jako vznikání, jako proces, který odpovídá neuzavřenému charakteru uměleckých děl, který se dává poznat ve formě děl, v jejich výstavbě a struktuře: „To, že umělecká díla nejsou bytí, nýbrž dění, je technologicky pochopitelné.“¹⁰ Teprve v procesu pochopení se umělecké dílo realizuje, v něm se rozvíjí. Tvorba a recepcce patří k sobě. K dokončení – dá-li se vůbec o tom tak hovořit – dochází tento proces tehdy, když estetická zkušenost dosáhne „alternativy pravdy nebo nepravdy“ a uvědomí si obsah díla jako něco duchovního.¹¹ Přibližně se dá tato otázka rozhodnout – a je ji možno také jen tak položit – v rámci imanentní logiky děl, v rámci organizace estetického *materiálu* –, nikdy pomocí reference o ideji ležící mimo dílo, ať je tato idea jakkoliv humánní nebo kritická. Pravda nebo nepravda díla, která je patrně vždy společenská, se artikuluje a dá se o ní diskutovat jen v souvislosti s technickým způsobem jeho provedení: „Velmi oprávněné je tvrzení, že to, co je v uměleckých dílech metafysicky nepravdivé, se ukazuje jako technicky nepodařené.“¹² Nebo jinak formulováno: „Vrcholné otázky pravdivosti díla lze

⁶ Adorno, *Estetická teorie*, s. 171 a 162

⁷ Adorno, *Estetická teorie*, s. 161

⁸ Adorno, *Der getreue Korrepetitor*, GS 15, s. 184 a násl. a Adorno, *Einleitung in die Musiksoziologie*, GS 14, s. 182

⁹ Až na další Adorno, *Estetická teorie*, s. 514 a násl.

¹⁰ Adorno, *Estetická teorie*, s. 231

¹¹ Adorno, *Estetická teorie*, s. 455

¹² Adorno, *Estetická teorie*, s. 172

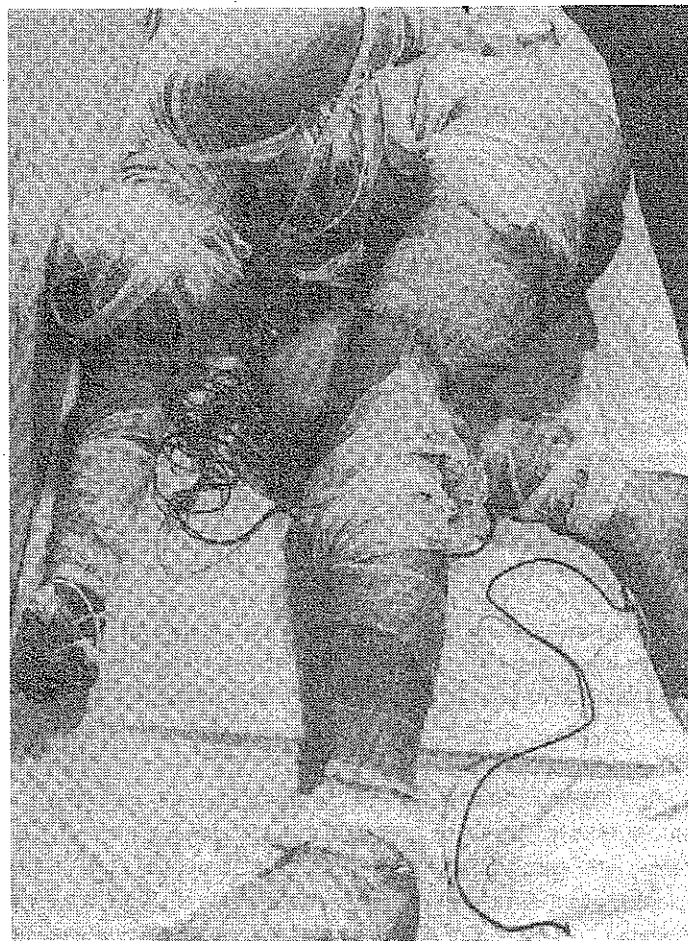
přeložit do kategorií jeho soudržnosti (Stimmigkeit).¹³ To je snad rozhodující pointa Adornovy estetiky: Pravdivostní obsah uměleckého díla se tedy rozvíjí v organizování materiálu. Esteticky zdařilé je také filozoficko-společensky pravdivé, esteticky nezdařilé nesprávné. Nebylo by tedy, budeme-li se držet Adorna, dobré umění, které lže. Umělecká a stylová kritika nehodnotí potom ale jen estetickou kvalitu díla, nýbrž tím, že to činí, pracuje na artikulaci jeho pravdivostního obsahu. Že se estetický soulad s duchovní pravdivostí má shodovat, je ale teze, která působí podivně snad jen na první pohled. Ve skutečnosti je asi většina kritického důrazu v umění moderny vázána na tuto jednotu estetické úrovně a kritické pravdy. Tím ovšem pro Adorna nastupuje na místo původního protikladu formy a obsahu protiklad estetického materiálu a způsobu uměleckého postupu. Je ovšem třeba uvážit, že materiál sám – tedy všechny tradiční postupy, látky, formy – nese v sobě již společenské rozpory: forma je již „sedimentovaným obsahem“,¹⁴ a je třeba vzít v úvahu, že v materiálu je obsažena vlastní logika vývoje, která vytváří objektivitu díla – logiku estetického postupu a pokroku.¹⁵

Touto poslední myšlenkou se Adorno dotkl rozhodujícího a uzlového bodu moderního umění: že v umění existuje pokrok, že se tento pokrok projevuje v zacházení s estetickým materiálem, a že se s tímto formálním pokrokem zprostředkovává obsahová pravdivost – což obráceně znamená, že umělci, kteří se nepřipojí k tomuto pokroku, jsou esteticky zaostalí a obsahově reakční. Sveden snad vývojem chromatiky pozdního Wagnera přes atonalitu k dvanáctitónové hudbě, vyzkoušel Adorno tento model na Schönbergovi a Stravinském, přičemž Stravinskému, který si posloužil tradičními způsoby komponování a nepřipojil se k ra-

¹³ Adorno, *Estetická teorie*, s. 371

¹⁴ Adorno, *Estetická teorie*, s. 194

¹⁵ Adorno, *Estetická teorie*, s. 408



Obr. 12. „Adekvátní postoj umění by byl postojem se zavřenýma očima a zatvřenými zuby!“

dikálním dvanácti tónům, vytýkal zaostalost a neupřímnost jeho hudby. Že existuje v umění pokrok, tedy nové, inovace, a že je tím rozhodně určena nejen estetická kvalita, ale i síla výpovědi díla, patří k základním shodám v sebepochopení moderny: Nové je lepší – jinak by byl pokrok jako idea nemyslitelný, přinejmenším neodůvodnitelný. Idea nového se tak stává hlavním motorem moderny, která se musí neustále oddělovat od starého.

Jen ten umělec, který se podřídí této pokrokové logice estetických forem, může dostát věci. Jeho zápas s materiálem je formou zápasu se společností. Ji „posuzují“ umělecká díla bez pojmu a soudu tlakem v nich přítomným, svou „immanentní nutností“.¹⁶ Podle této nutnosti, která ve své striktnosti vychází vstříc diskurzivnímu myšlení, musela by se měřit interpretace jednotlivých děl. Ale ve stejné míře, v níž pravda je to, co je vyprovokováno dílem, jelikož v něm uspořádané myšlení možného zpochybňuje skutečnost, znamená „pochopit pravdivostní obsah“ podle Adorna vyslovit kritiku.¹⁷ Kritika estetických nedostatků – především záležitost uměnovědné imanence – má se tak projevit jako kritika společenských poměrů. Tím by interpretační postup sám rozbil tradiční pojem díla, stal by se konstruktivním momentem estetického procesu. Autonomie uměleckého díla by hraničila s vnitřní nutností, že se toto dílo může rozvíjet teprve v interpretaci, aby v tomto dvojitě smyslu zažilo své řešení – jako dílo a jako hádanka: „Jestliže se hotová díla stávají tím, co jsou, protože jejich bytí je nastáváním, pak jsou sama odkázána na formy, v nichž tento proces krystalizuje: na interpretaci, komentář, kritiku. Tyto formy... jsou dějištěm historického vývoje děl jako takových, a tudíž formami svým vlastním právem... K tomu, aby se v nich dařilo vývoji děl, by se musely tyto formy vyostřit až k filozofii.“¹⁸

¹⁶ Adorno, *Estetická teorie*, s. 189 a násl.

¹⁷ Adorno, *Estetická teorie*, s. 173

¹⁸ Adorno, *Estetická teorie*, s. 255 a násl.

Zrekapitulujme ještě jednou: Pojmové poznání má podle Adorna svou nedokonalost u zvláštního, které mu uniká. Umělecká díla jsou tím zvláštním, ale nedají se převést do obecného jazyka, aniž by ztratila to, co je jimi činí. „Ze všech paradoxů umění je snad nejvnitřnější onen, že jedině skrze děláni, vytváření zvláštních, v sobě specificky propracovaných děl, nikdy skrze bezprostřední pohled, může umění dosáhnout toho, co není uděláno, pravdy.“¹⁹ Konsekvantně nelze tedy pravdivostní obsah určit jako to, čím umělecká díla jsou nebo co znamenají, nýbrž jako to, co rozhoduje o tom, zda dílo jako takové je pravdivé či nepravdivé²⁰ – soud o míře jejich zdařilosti. Pravdivost interpretace vzhledem k estetické relevanci stává se tak viditelnou jevovou formou pravdivosti díla. Ovšem tato pravdivost interpretace je podle Adorna souměřitelná s filozofií, naplňuje se v ní: „Ryzí estetická zkušenost se musí stát filozofií, nebo vůbec neexistuje.“²¹ To konkrétní, čeho se pojem musí vzdát, získá pouze ze sebe sama oklikou přes umění. „Filozofie a umění konvergují k pravdivostnímu obsahu umění: progresivně se rozvíjející pravda uměleckého díla není jiná než pravda filozofického pojmu.“²² Tím, že rozhodování o pravdivostním obsahu umění je možné jen skrze filozofii, pozvedá se filozofie vždy nad umění. Tak postuloval Adorno úzkou souvislost mezi uměním a filozofií s neobvyklou strohostí. A sice: Umění potřebuje filozofii, aby jeho pravda byla formulovatelná; ale filozofie také potřebuje umění. Neboť bez uměleckých děl je filozofii cesta k pravdě zcela uzavřena. Neboť její racionální struktura, její identitně logické myšlení není s to pojmut komplexnost skutečnosti. A právě tak není schopno prolomit *souvislou vrstvu zaslepenosti*, kterou klade kulturní průmysl kapitalistických společností na vědomí lidí. Dokáže to jen

¹⁹ Adorno, *Estetická teorie*, s. 175

²⁰ Adorno, *Estetická teorie*, s. 174

²¹ Adorno, *Estetická teorie*, s. 174

²² Adorno, *Estetická teorie*, s. 174

umění tím, že se vzpírá ideologickým formám, jimiž trh zasypává vědomí. Proto musí být umění v organizaci svého materiálu stále radikálnější, neboť estetické zisky jsou stále rychleji znehodnocovány masovou reprodukcí a tržními podmínkami. To je také důvod, proč se umění moderny musí stávat stále hermetičtější, do sebe uzavřenější, povrchně nesrozumitelnější, stále radikálnější – nebo, jak to formuloval Adorno: „Adekvátní postoj umění by byl postojem se zavřenými očima a zaťatými zuby.“²³ V tomto postoji se stává umění uchovatelem humánního v nehumánním světě. Dokáže to ale jen tehdy, jak napsal Adorno ve své *Filozofii nové hudby*, když překoná tuto „nelidskost světa kvůli lidskosti“.²⁴ Ale Adorno také věděl, že existují poměry a osudovosti, na něž umění jako takové již nedosáhne. Jeho proslulé a mnohdy nesprávně citované diktum, podle něhož je barbarské psát po Osvětimi ještě básně,²⁵ naznačuje, že pro umění může existovat hranice, po jejímž překročení degraduje umění na frivolní hru s hrůzou. Doufat, že z umění samého může vzejít společensko-kritické hnutí, se již Adorno neodvážil. Vůči konceptu *angažovaného umění* zaujímal velmi skeptický postoj. Věděl, že umění „společnost, jíž se děsí, nechává v distanci a ani jí neobtěžuje“.²⁶

V kritickém poměru k Adornovi a ještě zcela okouzlen neo-marxistickým slovníkem pozdních šedesátých let předložil literární vědec Peter Bürger (nar. 1936) v roce 1974 velmi diskutovanou *Teorii avantgardy*,²⁷ která se pokusila navázat na Adornovy úvahy o estetické radikalitě nového, a tím pochopit estetickou avantgardu jako výraz radikální moderny, která se kriticky za-

²³ Adorno, *Estetická teorie*, s. 421

²⁴ Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, GS 12, s. 125

²⁵ Adorno, *Prismen*, Gesammelte Schriften 10/1, s. 25

²⁶ Adorno, *Estetická teorie*, s. 295

²⁷ Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt n. M. 1974

měřuje proti etablovanému umění a společnosti, ale v této kritice musí zklamat.

Bürger vycházel z toho, že se v procesu modernizace společnosti od 18. století vytvořila „instituce umění“, která se skládá z „aparátu vytvářejícího a distribuujícího umění“ a z „představ vládnoucích vrstev o umění v dané epoše, podstatně určujících recepci děl“.²⁸ Avantgarda, a to je Bürgerova ústřední teze, je namířená proti této instituci, a to jak proti distribučnímu aparátu, jemuž se podřizuje umělecké dílo, tak proti statusu umění v měšťácké společnosti, jež lze popsat pojmem *autonomie*, který Bürger definuje takto: „*Autonomie umění* je kategorie buržoazní společnosti. Dovoluje popisovat historicky vzniklé uvolnění umění z životně praktických vztahů, tedy skutečnost, že se mohla vytvořit účelově a racionálně nevázaná smyslovost u příslušníků tříd, které alespoň občas nejsou podřízeny tlaku bezprostředního zvládnání existence.“²⁹ Tato formulace autonomie umění popisuje podle Bürgera to, že se instituci umění jako dílčímu systému společnosti podařilo odpoutat se za zcela určitých sociálních podmínek od společnosti a vést pro sebe zdánlivě nezávislou existenci, která však vcelku může sloužit zcela určitým společenským zájmům. V každém případě je tím umění osvobozeno od bezprostředních životních souvislostí a tvoří pole relativně nezávislé estetické praxe. Autonomně funguje instituce umění, nikoliv jednotlivé dílo, jehož *obsah* může být docela dobře společensky orientovaný a kritický: „Umění v buržoazní společnosti žije z napětí mezi institucionálním rámcem (osvobození umění od společenských nároků na použití) a možnými politickými obsahy jednotlivých děl.“³⁰ Avantgardní hnutí, která vznikala kolem přelomu století a vyvrcholila v dadaismu, se pokusila toto napětí rozbít

²⁸ Bürger, *Theorie der Avantgarde*, s. 29

²⁹ Bürger, *Theorie der Avantgarde*, s. 63

³⁰ Bürger, *Theorie der Avantgarde*, s. 32

a umění – to je asi hlavní myšlenka Bürgerova – převést do životní praxe. Předpokladem toho byla kritika estetismu z období fin de siècle, který sice kritizoval buržoazní účelově racionální svět, ale vůči němu chtěl postavit čirý svět umění: „Avantgardisté vůbec neusilují o to, aby umění integrovali do této [buržoazní] životní praxe; naopak, souhlasí s odmítnutím účelově a racionálně uspořádaného světa, jak to formulovali estetisté. Co je však od nich odlišuje, je pokus zorganizovat z pozic umění novou životní praxi. I v tomto vztahu se projevuje estetismus jako nutný předpoklad avantgardistických intencí. Jen umění zcela odlišné i v obzích jednotlivých děl od (špatné) životní praxe existující společnosti se může stát centrem, z něhož může vycházet a organizovat se nová životní praxe.“³¹

Jak víme, naděje avantgardy se nesplnily. Převedení umění do životní praxe nenastalo, říká Bürger, a „uvnitř buržoazní společnosti ani nastat nemůže, leda ve formě falešného zrušení autonomního umění. Že takové falešné zrušení existuje, o tom svědčí zábavná literatura a estetika zboží.“³² Tak je kulturněprůmyslová estetizace života, která bude hrát rozhodující roli v diskuzi o postmoderně, popisována jako zdánlivý, a tím falešný pokus uvést se ziskem na trh nejradikálnější programy estetické moderny. Neúspěch historické avantgardy vrhá ale křivé světlo i na neoavantgardu šedesátých let, která se ještě jednou pokusila experimentem, destrukcí, skandály, šokem, happeningem, akčním uměním a pod. otrávit buržoazní společností a etablovat umění jako prakticko-kritickou instanci: „Protože se mezitím stal protest historické avantgardy proti instituci umění jako umění přijatelný, upadá protestní gestikulace neoavantgardy do neautenticity. Její právo být protestem se nedá již nadále udržet poté, co se

³¹ Bürger, *Theorie der Avantgarde*, s. 67 a násl.

³² Bürger, *Theorie der Avantgarde*, s. 72 a násl.

prokázalo jako nenaplnitelné. Proto dnes díla neoavantgardy nezřídka dojmají – svou uměleckořemeslnou stránkou.“³³

S tímto odmítnutím zřejmého politického obsahu byl modernímu umění nepochybně vytržen trn z paty. Neboť v tom měl Bürger jistě pravdu: že stejně jako radikalizace jazyka forem, jak ji prováděla avantgarda, byla také destrukce dosud platných estetických kánonů nesena původně přesvědčením, že se tím pomůže na nohy kulhajícímu projektu moderny samé, tedy osvícení a osvobození člověka. S neúspěchem tohoto projektu mění se ale také místo a význam avantgardismu, ba ideje nového v umění vůbec. Radikální umělecko-imanentní logika pokroku, která již u Adorna vedla k rozpadu estetických forem, se zastavuje. Po ztroskotání avantgard nedá se anticipovat již žádný umělecký pokrok, také idea pokroku přestává být měřítkem k posuzování umění. Umělec má nyní k dispozici opět všechny postupy a materiály, neexistuje žádný esteticky nutný vývoj. Jestliže k ideji moderny patří, že nové je lepší než staré a že nové je identifikovatelné, pak s tímto nově objeveným pluralismem estetických postupů ztratila svůj význam jedna zcela rozhodující dimenze moderního umění.

³³ Bürger, *Theorie der Avantgarde*, s. 71