

MILOŠ MILADINOV¹

Filozofski fakultet, Univerzitet u Novom Sadu

UMETNOST I KULTURNA INDUSTRIJA U ADORNOVOJ FILOZOFIJI

Sažetak: Adornovi pojmovi umetnosti i kulturne industrije u ovom radu biće razmatrani s obzirom na njihovu ulogu u društvenom totalitetu. U prvom poglavlju rada autor analizira Adornov način pristupa kulturnim fenomenima i njegovu kritiku pojma kulture kao unificirane celine. Potom, autor skreće pažnju na Adornovu tezu o modernoj umetnosti kao mestu negacije društvenog totaliteta. U nastavku sledi analiza Adornovog određenja kulturne industrije kao pseudo-kulture i pseudo-umetnosti. Na samom kraju, autor skreće pažnju na potencijalne društveno-progresivne implikacije sadržane u pojmu kulturne industrije.

Ključne reči: Adorno, društvo, kultura, kulturna industrija, postvarenje, totalitet, umetnost

PROBLEM POJMA KULTURE

Jedna od glavnih preokupacija mislilaca Frankfurtske škole jeste kritika društvenih odnosa i pronalaženje adekvatnog učenja i metoda zarad valjanog zahvatanja društvene stvarnosti. Jedan od nezaobilaznih fenomena unutar te kritike predstavlja problem kulture. Pristup ovom problemu srazmeran je pristupu gotovo svim problemima koje mislioci ove škole razmatraju, što znači da cilj njihovog bavljenja ovom temom nije izrada tek nekakve teorije kulture, već pre *kritičke* teorije o čitavoj društvenoj stvarnosti, kojoj pripada i fenomen kulture kao njen neizostavni deo.

Nasuprot tradicionalnoj teoriji, prefiks *kritička* treba da naznači da takva teorija neće biti u službi postojećeg poretka tako što će doprineti njegovoj reprodukciji, nego da će kritičkim pristupom pokušati da demistifikuje trenutno stanje stvarnosti, te pokušati da ukaže na u njoj postojeće protivrečnosti. Tim putem, zadatak mislilaca kritičke teorije društva ne ogleda se u iznalaženju,

¹ E-mail adresa autora: milos.miladinov@ff.uns.ac.rs

uslovno rečeno, pozitivog pojma kulture, već pre u ukazivanju na njena problematična mesta.

S tim u vezi, Adorno skreće pažnju na to kako bi trebalo da izgleda doslovno sprovedena kritika kulture. Naime, tzv. „profesionalni kritičari“ kulture ne samo da ne pružaju nikakav vid realne kritike, već pre vlastitim sudovima doprinose reprodukciji trenutnog poretka. Najučestaliji vid takve kritike zasniva se na razdvajanju kulture od materijalnih uslova proizvodnje, gde se kultura pokušava misliti kao entitet za sebe, što se najčešće završava u moralnim sudovima i svođenju celokupne kulture na predmet², odnosno duhovni entitet. Kako Adorno primećuje: „Kritika kulture trga duh iz njegove dijalektike s materijalnim uvjetima te ga jednoglasno i pravolinijski shvaća kao princip fatalnosti, i njegova se vlastita rezistencija prešućuje“.³ Jedina temeljna kritika, po Adornovom mišljenju, ogleda se u prilaženju ovom problemu iznutra, odnosno markiranju imanentnih protivrečnosti unutar različitih fenomena koji se tradicionalno svrstavaju pod pojam kulture. Kritika kulture bi se završila u dijalektičkoj kritici čime bi se ukinuo i sam pojam kulture kao unificirane celine.⁴

Doslednim sprovođenjem proklamovanog pristupa ovom fenomenu, Adorno primećuje kako pojam kulture i njegova upotreba sami po sebi već predstavljaju nezaobilazno problemsko mesto. Otuda, u saglasnosti sa svojom materijalističkom pozicijom, Adorno pojam kulture ne razdvaja ne-savladivim rasepom od procesa proizvodnje, već pre sam fenomen kulture pozicionira unutar proizvodnog procesa. Drugim rečima, tradicionalna metafizička podela stvarnosti na materiju i duh i nepremostivi jaz između njih, u kojoj bi kultura pronašla svoje mesto unutar duha, za Adorna predstavlja metafizički konstrukt koji ne odgovara stvarnosti.

Kritika upotrebe pojma kulture odnosi se i na domen koji se ovim pojmom pokušava obuhvatiti, te i na način kako je taj pojam osmišljen. Kako Adorno i Horkhajmer navode: „Zajednički nazivnik kultura već sadrži ono zahvaćanje, katalogiziranje, klasificiranje kojim kultura stupa u carstvo administracije“.⁵ Drugim rečima, pojam kulture predstavlja nešto što izrasta iz, kao što smo videli, neodgovarajuće pojmovnosti, tj. podele stvarnosti na

2 Adorno, T., „Kritika kulture i društvo“, u: *Filozofsko-sociološki eseji o književnosti*, Školska knjiga, Zagreb, 1985., str. 220.

3 Isto, str. 222.

4 Isto, str. 226.

5 Adorno, T., Horkheimer, M., *Dijalektika prosvetiteljstva*, Veselin Masleša, Sarajevo, 1989., str. 137.

materiju i duh što potom dovodi i do neodgovarajuće pojmovnosti za one fenomene koje obično svrstavamo pod pojam kulture.

Uobičajeni pojam kulture najčešće podrazumeva tzv. „popularnu kulturu“, umetnost, nauku, odnosno gotovo sve što predstavlja čovekov proizvod. Tim putem, pojam kulture postaje zajednički imenilac za izuzetno širok spektar fenomena, čime se, sa tako postavljenom pojmovnošću, ne može izgraditi odgovarajući kategorijalni aparat koji bi mogao obuhvatiti sve posebnosti u njihovoj konkretnosti. Otuda, Adornova misaona strategija ogleda se u napaštanju ovakvih pojmovnih mreža i pokušaju da se ovim problemima pristupi s njihove unutrašnje strane, tj. pokušaju da pojmovnost izraste iz same prirode stvari koja se ispituje. Adornova kritička teorija ne pretenduje na celokupan i sveobuhvatan pojam kulture, već pre na konkretnu analizu njenih sektora, poput kulturne industrije i umetnosti, što mu omogućava da markira specifičnosti, posebnosti i razlike između različitih kulturnih fenomena. Upravo pojam kulturne industrije i njegovo odvajanje od pojma umetnosti predstavlja glavnu nit vodilju ovog istraživanja.

UMETNOST I DRUŠTVENI TOTALITET

Adornovo razdvajanje kulturne industrije i umetnosti počiva na kvalitativnoj razlici između njihovih proizvoda, kao i totalitetu društvenih odnosa u koje su ovi proizvodi upleteni. Stoga, kako bismo na najjasniji način pokazali zbog čega i na koji način Adorno pravi ovu razliku, moramo se prvo osvrnuti na Adornovo razumevanje dijalektike prosvetiteljstva, koja predstavlja ključno mesto Adornovog shvatanja društvene stvarnosti uopšte.

Adorno i Horkhajmer povest ljudskog roda razumevaju kao smenjivanje oblika raščaravanja sveta, tj. kao svojevrsnu dijalektiku prosvetiteljstva.⁶ Drugim rečima, jedna od konstitutivnih funkcija razuma i uma ogleda se u oslobađanju primordijalnog straha od nepoznate prirode, koji potiče od čovekovog nagona za samoodržanjem. Tokom povesnog procesa dolazi do smene različitih mehanizama ovog raščaravanja – preko mitova, do sofisticiranih i racionalnijih formi raščaravanja kao što su filozofija, nauka i slično.

Čovekova potreba da se oslobodi primordijalnog straha ne završava se u pukom zadovoljenju te potrebe, tj. da bi se strah u potpunosti iskorenio, nedovoljno je da se on samo racionalno inhibira, nego je potrebno uz pomoć racionalnosti ovladati prirodom kao izvorom tog prvobitnog straha. Tendencija da se ovlada prirodom prerasla je u vladavinu čoveka nad čovekom. U tom

6 Isto, str. 17.

smislu, potreba za prevladavanjem straha, koja nije ništa drugo do potreba za slobodom, vremenom je prešla u vlastitu suprotnost, iz pokušaja ostvarivanja slobode u neslobodu velikog dela ljudske populacije.

Tokom ljudske povesti postojali su različiti oblici društvenih formacija sa njima odgovarajućim mehanizmima za vlastitu reprodukciju. Ono što se prevashodno tiče ovog istraživanja jeste Adornovo razumevanje moderne umetnosti i kulture s obzirom na njihove uloge i položaj unutar postojećeg društvenog totaliteta. Upravo mreža odnosa u koji su upleteni ovi fenomeni ujedno predstavlja jedan od ključnih razloga za njihovo konceptualno razdvajanje.

O značaju prethodno pomenute mreže odnosa umetnosti i drugih fenomena svedoči nam Adornov stav o tome da se umetnost određuje u relaciji prema onome što ona sama nije, tj. da je uslov mogućnosti njenog određenja razumevanje odnosa između umetnosti i onoga što je umetnosti Drugo.⁷ Drugim rečima, kako bismo došli do pojma umetnosti, neophodno je imati u vidu širi kontekst u kome se određena umetnost pojavljuje; iz toga proizilazi nemogućnost njenog transpovesnog pojma, čime dolazimo do zaključka da pojam umetnosti mora biti povesno isposredovan. U tako postavljenom horizontu ovog problema, Adorno skreće pažnju da pojam umetnosti nije ništa fiksno, već naglašava njegovu procesualnu prirodu.⁸ Misliti umetnost kao proces znači imati u vidu kako njeno povesno kretanje, tako i procesualnu prirodu same stvarnosti čiji je ona deo.

Unutrašnju dinamiku Adornovog pojma umetnosti možemo pronaći u gotovo paradoksalnom određenju umetnosti kao *fait social*, s jedne strane, i istovremenom tvrđenju da moderna umetnost poseduje autonomiju, s druge strane.⁹ Umetnost kao *fait social* treba da naznači neraskidivu vezu između umetnosti i društvenog totaliteta, tj. da stvaranje umetničkih dela predstavlja jedan od oblika ljudskog rada. Umetnost i umetnička dela ni u slučaju ne bi trebalo razumeti kao u sebe zatvorene monade, već pre kao sastavni deo društvene stvarnosti. Kako Adorno navodi: „Estetska produktivna snaga je ista kao produktivna snaga korisnog rada i ima istu teleologiju; ono što se može nazvati estetskim proizvodnim odnosom, sve ono u čemu je prisutna produktivna snaga i na čemu se dokazuje, jesu sedimenti ili otisci društvene snage.”¹⁰ Dakle, iako se stvaranje umetničkih dela razlikuje od industrijske proizvodnje robe, ono ipak nije odvojeno nepremostivim jazom od drugih procesa proizvodnje, nego predstavlja jedan njihov specifičan oblik.

7 Adorno, T., *Estetička teorija*, Nolit, Beograd, 1979., str. 28.

8 Isto.

9 Isto, str 32.

10 Isto.

Autonomiju moderne umetnosti, pak, treba misliti u registru njene nefunkcionalnosti i izostanka njene korisnosti za konkretne i praktične svrhe. Međutim, upravo neupotrebljivost i nefunkcionalnost umetnosti u svakodnevnim situacijama predstavlja uslov mogućnosti njene društvene funkcije. Umetnička dela usled praktične neupotrebljivosti zapravo postaju negacija drugih društvenih proizvoda koji se, kako Adorno primećuje, u društvu totalne razmene pokazuju kao ono što „jeste samo za Drugo“.¹¹ Naime, za razliku od proizvodnje robe, tj. proizvodnje podređene razmenskoj vrednosti, umetnička dela imaju inherentnu vrednost i tim putem bivaju samosvrhovita. Roba, čije bivstvovanje jeste bivstvovanje za Drugo, na tržištu postaje kvantitativno uporediva sa drugim robama, dok vrednost umetničkog dela ostaje položena u samom delu. Iako se umetnička produkcija ne može u potpunosti odvojiti od drugih procesa proizvodnje, njen proizvod, tj. samo umetničko delo, vlastitom pozicijom u sklopu društvenog totaliteta istovremeno se pokazuje i kao negacija robne proizvodnje. Otuda proizilazi i Adornov stav da umetničko delo kritikuje društvo već činjenicom da postoji.¹²

Pored toga što dela moderne umetnosti predstavljaju negaciju društvene stvarnosti usled svoje pozicije u tom totalitetu, ona to čine i vlastitom formom. Kako Adorno primećuje: „Nova umjetnost je toliko apstraktna koliko su to ljudski odnosi uistinu postali“.¹³ Moderna umetnost predstavlja *mimesis* postvarenog sveta¹⁴ čime zapravo tu postvarenost iznosi na svetlost dana. Drugim rečima, odnosi među ljudima postaju ekvivalentni odnosu među stvarima što predstavlja jednu od temeljnih odlika otuđenosti u savremenom svetu. Upravo istina te otuđenost, tj. „nesreće“ savremenog sveta, biva prisutna u modernoj umetničkoj formi.

Otuda, ono što karakteriše formu moderne umetnosti jesu njena apstraktnost i disharmoničnost, koje odgovaraju apstraktnosti i disharmoničnosti totaliteta društvene stvarnosti. U tom smislu, *mimesis* postvarenja ni u kom slučaju ne bi trebalo razumeti kao puko odslikavanje konkretnih manifestacija otuđenja iz društvenog totaliteta. Naprotiv, ono što predstavlja, uslovno rečeno, predmet tog *mimesisa* jeste *struktura* tog totaliteta. Stoga, sadržinski momenti umetničkog dela bivaju sekundarni u odnosu na njegovu formu.

S obzirom na sve prethodno rečeno, možemo zaključiti da umetnost i umetnička dela kako svojom pozicijom tako i svojom formom bivaju me-

11 Isto, str. 370.

12 Isto.

13 Isto, str. 72.

14 Kindić, Z., „Mimesis postvarenja: o Adornovom tumačenju strategije moderne umetnosti“ u: *Filozofija i društvo* 1/2006., Institut za filozofiju i društvenu teoriju, Beograd, str. 152.

sto negacije postojećeg društvenog poretka. Neidentičnost umetničkih dela Adorno prenosi i na samu koncepciju pojma umetnosti, koji, kao što smo videli, ne rezultira u nekom konačnom određenju, već ostaje u permanentnoj napetosti vlastite procesualnosti. Dakle, dela moderne umetnosti pokazuju se kao agensi zbiljskog raščaravanja lažnih identiteta uspostavljenih dijalektikom prosvetiteljstva.

KULTURNA INDUSTRIJA

U prvom poglavlju istraživanja napomenuli smo Adornovu tendenciju da fenomene kulture ne razdvaja od njihovog procesa proizvodnje. Usled velikog tehnološkog napretka u poslednjih nekoliko vekova dolazi do preoblikovanja uslova ljudskog rada i sredstava za proizvodnju. Industrijalizacija, kao jedna od posledica tog tehnološkog napretka, u dvadesetom veku zahvata i fenomen kulture koji dovodi do njene značajne transformacije. Mogućnost tehničkog reprodukovanja proizvoda kulture čini ih dostupnim širokim masama, čime kultura u dvadesetom veku postaje tzv. „popularna kultura“, odnosno kulturna industrija. Ono što karakteriše sve proizvode kulturne industrije jeste njihova robna forma. Dok moderna umetnost permanentno sebe dovodi u pitanje čime zapravo potvrđuje vlastitu autonomiju, popularna muzika, film i drugi proizvodi naizgled bliski umetnosti bivaju integrisani i izobličeni industrijom zabave.¹⁵

Dijalektička kritika kulturne industrije svoje mesto nalazi u okviru *Dijalektike prosvetiteljstva*. Jedna od temeljnih teza Adornove i Horkhajmerove kritike jeste da industrija kulture proizvodi svoje produkte kao robu koja se troši, te da predstavlja jedan od ključnih faktora u funkcionisanju kapitalističke ekonomije. Međutim, koliko je kulturna industrija potrebna kapitalizmu, u istoj meri je i kapitalizam potreban kulturnoj industriji. Za razliku od industrijskog sektora za čelik, struju, hemiju i ostalih gotovo neopходnih sirovina, monopoli kulturne industrije su, kako Adorno i Horkhajmer tvrde, mnogo slabiji.¹⁶ Kulturna industrija egzistenciju duguje upravo prethodno pobrojanim industrijskim sektorima – bez elektroindustrije film ne bi mogao da postoji. Međutim, kulturna industrija je potrebna ostalim sektorima zarad održavanja njihovih monopola jer svojim konzumentima pruža privid društvene harmonije.

15 Adorno, T., *Estetička teorija*, str. 49.

16 Adorno, T., Horkheimer, M., *Dijalektika prosvetiteljstva*, str. 128.

Privid harmonije odnosi se na lažna obećanja koja kulturna industrija nudi svojim konzumentima. Kako Adorno i Horkhajmer navode: „Kulturna industrija neprestano obećava potrošačima ono što im nipošto neće dati. Prianicu koja obećava užitek u sadržaju i opremi stalno prolongira: predstava se zapravo sastoji samo iz obećanja, nikada ne dolazi ono pravo, gost se mora zadovoljiti čitanjem jelovnika“.¹⁷ Harmonični privid proizvoda industrije kulture, koji permanentno obećavaju bolju svakodnevicu, tu svakodnevicu zapravo onemogućavaju. Preciznije, ulivajući lažni optimizam u svest svojih konzumenata, industrija kulture u njima stavara lažnu sliku o realnim mogućnostima pojedinca u društvenom totalitetu. Tim putem, postvareni svet biva predstavljen kao svet harmonije što dovodi do otupljivanja kritičke svesti pojedinca. Izostankom kritičke svesti izostaje i mogućnost pokretanja radikalnih promena u samoj stvarnosti.

Za razliku od tradicionalne kulture, kulturna industrija nije spontano nastala iz masa, nego je „zahvaćena odozgo“,¹⁸ planski proizvedena i uvučena u sferu potrošnje.¹⁹ Produkcija sadržaja industrije zabave istovetna je produkciji robe u nekim drugim industrijama – poput robe u fabrikama, i proizvodi industrije kulture takođe bivaju podvedeni pod principe standardizacije. U tom smislu, svi produkti masovne kulture pokazuju se identičnim,²⁰ u njima ne postoji novo već samo pseudo-novo, ne postoji spontanost već samo pseudo-spontanost. Ono što je pseudo-novo ili pseudo-različito u produkciji simulira pseudo-izbor u recepciji, tj. konzumaciji.

Veoma važan aspekt kulturne industrije ogleda se i u formi u kojoj su potrošačima dati njeni produkti. Na primer, gledanje filma predstavlja stanje u kom posmatrač biva prevashodno pasivan. Brzim nizanjem slika na televiziji ili filmskom platnu publici je onemogućeno da reflektuje ono što posmatra, iako sama radnja filma zahteva izrazito budno stanje svojih posmatrača. Tim putem dolazi do dodatnog iscrpljivanja pojedinca u njegovom slobodnom vremenu koje je, kao što smo videli, sadržinski ispunjeno lažnim obećanjima plasiranim od strane industrije zabave.

Slobodno vreme, stoga, definitivno nije *slobodno*, već zapravo predstavlja vid kontrole nad populacijom.²¹ Iako na prvi pogled konzumiranje produkata kulturne industrije može delovati kao u potpunosti bezazlena ak-

17 Isto, str. 145.

18 Isto, str. 140.

19 Velimirović, T., „Kultura i/ili obmana“, u: *Filozofija i društvo*, 1/2008., Institut za filozofiju i društvenu teoriju, Beograd, str 315.

20 Adorno, T., Horkheimer, M., *Dijalektika prosvetiteljstva*, str. 127.

21 Wilson, R., *Theodor Adorno*, Routledge, New York, 2007., str. 38.

tivnost ili vid bežanja od loše stvarnosti, ono zapravo predstavlja udaljšavanje pojedinaca od bilo kakve ideje o borbi protiv trenutnog poretka.²² Pod pretpostavkom valjanosti Adornove analize, postavlja se pitanje da li pojedinac mora da konzumira prethodno pomenute proizvode? Najčešći prigovor koji se može upućuje Adornovoj poziciji jeste da niko jednostavno nije *primoran* da gleda televiziju, posećuje bioskop ili sportske utakmice, te izgleda da pojedinac slobodnim izborom doprinosi reprodukciji postojećeg poretka. Iako se može činiti da je ovaj prigovor valjan, to svakako nije slučaj.

Naime, u određenom smislu ljudi jesu primorani na konzumiranje ovih produkata – sama kulturna industrija otupljuje pojedinca, odvikava ga od mišljenja.²³ Tim putem, pojedinac koji je uvek već kontrolisan od strane društva nema suštinsku slobodu da bira da li će konzumirati proizvode industrije zabave, pošto su u njemu pre toga same potrebe za takvom konzumacijom već proizvedene. Kako Horkhajmer i Adorno navode: „Što čvršće postaju pozicije kulturne industrije, to sumarnije može ona postupati s potrebama potrošača, može ih proizvoditi, upravljati njima, disciplinirati, čak i povući razonodu: kulturni je napredak neograničen“.²⁴ Sloboda pojedinca je tu gotovo jednaka slobodi kockara koji je prethodno postao zavisn od samog kockanja.

Još jedan od oblika lažne slobode koju kulturna industrija nudi svojim potrošačima jeste sloboda izbora između različite robe koja ona nudi. Na primer, ukoliko pojedini nemaju afiniteta ka muzici tzv. *mainstream* produkcije, za njih postoje drugi izvođači i drugi žanrovi prilagođeni njihovom ukusu. Na prvi pogled može delovati da industrija zabave ipak dopušta određeni vid slobode. Međutim, sloboda izbora o kojoj je ovde reč jeste samo još jedan od mehanizama ove industrije da privuče gotovo čitavu populaciju – upravo u tome što produktima industrije zabave niko ne može pobeći, tj. zato što se za svakog može naći po nešto, leži i sama moć te industrije.²⁵

Kulturna industrija, otuda, postaje i specifična industrija samog društva. Navođenjem širokih masa na konzumaciju njenih proizvoda ona zapravo kreira potrebe, ukus i javno mnjenje populacije. Adornovim rečima: „Potrošači su kao statistički materijal na kartama istraživačkih ureda, koji se više ne razlikuju od propagandnih, razdijeljeni u grupe po primanjima, razdijeljeni

22 Adorno, T., Horkheimer, M., *Dijalektika prosvetiteljstva*, str. 150.

23 Isto.

24 Isto, str. 149.

25 Isto, str. 129.

na crvena, zelena i plava polja.“²⁶ Otuda, individua kao potrošač više nije delatni i svesni subjekt²⁷, već postaje objekt zakona tržišta.

Ako za prosvetiteljsku ideju kulture možemo reći da predstavlja zajedničko mesto slobodnih građana za iznošenje ideja o nenasilnom korigovanju društvene stvarnosti, onda za savremenu kulturu, uobličenu u kulturnoj industriji, možemo reći da predstavlja njenu suštu suprotnost. Ona ne samo da ne može služiti kao korektiv, već ideju o bilo kakvoj društvenoj promeni ona čini permanentno nemogućom. Štaviše, držanjem stanovništva pod kontrolom, ona samo doprinosi reprodukciji totalnog postvarenog društva suštinske neslobode.

S obzirom na sve prethodno rečeno, razlozi za Adornovo razdvajanje umetnosti od kulturne industrije kao savremenog modaliteta kulture bivaju kristalno jasni. Umetnička dela, iako uvučena u proces proizvodnje, svojim autoteleološkim karakterom oponiraju postojećem poretku. Takođe, „žrtvujući“ harmoniju celine i delova, moderna umetnost u svojoj disharmoničnoj formi pokazuje istinu postvarenog sveta. Nasuprot tome, kulturna industrija principom lažne harmonije prerašava apstraktnost odnosa u društvenom totalitetu čime doprinosi reprodukciji tog totaliteta. Stoga, za kulturnu industriju možemo reći da predstavlja svojevrsnu pseudo-umetnost ili pseudo-kulturu.²⁸

Za sam kraj ovog istraživanja pokušaćemo da dovedemo u pitanje prethodno iznesenu Adornovu kritiku industrije kulture. Za razliku od Adornovog pojma umetnosti koji u sebi sadrži unutrašnju napetost po pitanju svog odnosa prema društvenom totalitetu, pojam kulturne industrije, pak, biva jednolično postavljen kao mesto reprodukcije društvenog poretka. Drugim rečima, čini se da Adorno ne ostavlja prostor sferi industrije kulture da iz sebe proizvede vlastitu negaciju.

Otuda, postavlja se pitanje da li kulturna industrija mora biti shvaćena isključivo kao mesto tzv. afirmativne kulture, ili, pak, ona u sebi sadrži potencijale za negaciju poretka čiji je ona sastavni deo? Iako Adorno ovu tezu ne ispituje, ipak, on ostavlja mogućnost za njeno razmatranje. Naime, jedan od ključnih Adornovih uvida o fenomenu industrije kulture jeste, kao što smo tokom rada spomenuli, proizvodnja veštačkih potreba. Te potrebe tiču se prevashodno konzumacije produkata kulturne industrije, koja dovodi do permanentne reprodukcije potrošačkog društva. Međutim, većina tih veštačkih

26 Isto.

27 Novaković, M., „Preobražaj umetnosti i uloga tehničke reproduktivnosti. O nekim motivima u sporu između Benjamina i Adorna“, u: *Arhe* 20/2013, Filozofski fakultet, Odsek za filozofiju, Novi Sad, str. 85.

28 Witkin, R., *Adorno on Popular Culture*, Routledge, New York, 2004., str. 24.

potreba ostaje neostvarena usled nemogućnosti velikog dela populacije da priušti ono za čim im je potreba proizvedena. Neozbiljenje tih potreba može predstavljati prvi korak ka izazivanju opšteg nezadovoljstva masa. Nezadovoljstvo masa, otuda, može biti jedan od prvih impulsa za otpor prividnoj harmoniji totalnog društva.

LITERATURA

- Adorno, T., *Estetička teorija*, Nolit, Beograd, 1979.
- Adorno, T., „Kritika kulture i društvo“, u: *Filozofsko-sociološki eseji o književnosti*, Školska knjiga, Zagreb, 1985.
- Adorno, T., Horkheimer, M., *Dijalektika prosvetiteljstva*, Veselin Masleša, Sarajevo, 1989.
- Kindić, Z., „Mimezis postvarenja: o Adornovom tumačenju strategije moderne umetnosti“ u: *Filozofijai društvo* 1/2006., Institut za filozofiju i društvenu teoriju, Beograd.
- Novaković, M., „Preobražaj umetnosti i uloga tehničke reproduktivnosti. O nekim motivima u sporu između Benjamina i Adorna“, u: *Arhe* 20/2013, Filozofski fakultet, Odsek za filozofiju, Novi Sad.
- Velimirović, T., „Kultura i/ili obmana“, u: *Filozofija i društvo*, 1/2008., Institut za filozofiju i društvenu teoriju, Beograd.
- Wilson, R., *Theodor Adorno*, Routledge, New York, 2007.
- Witkin, R., *Adorno on Popular Culture*, Routledge, New York, 2004.

MILOŠ MILADINOV

Faculty of Philosophy, University of Novi Sad

ART AND CULTURAL INDUSTRY IN ADORNO'S PHILOSOPHY

Abstract: Adorno's concepts of art and cultural industry will be discussed with regard to their role in the social totality. In the first chapter, the author analyzes Adorno's approach to cultural phenomena and his criticism of the concept of culture as a unified whole. Then, the author draws attention to Adorno's thesis on modern art as a place of negation of the social totality. Below is an analysis of Adorno's definition of cultural industry as a pseudo-culture and pseudo-art. Finally, the author draws attention to the potential socially progressive implications in concept of cultural industry.

Keywords: Adorno, art, culture, cultural industry, reification, society, totality

Primljeno: 28.08.2016.

Prihvaćeno: 08.11.2016.