

Марина Протас

Доктор мистецтвознавства, старший науковий співробітник, головний науковий співробітник відділу кураторської виставкової діяльності та культурних обмінів, Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України

Maryna Protas

Doctor of Art Studies, senior research fellow, Chief Research Fellow, Department of Curatorial Exhibition Activities and Cultural Exchange, Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine

e-mail: protas.art@gmail.com | orcid.org/0000-0001-8137-0342

Міждисциплінарна критика культури індустріальної творчості як біо-некрополітики contemporary art

Interdisciplinary Critique of Cultural-Industrial Creativity as a Bio-Necropolitics of Contemporary art

Анотація. Від зламу XX–XXI століть дискутують про стан і майбутній розвиток арт-теорій та візуальних практик, що набули статусу global contemporary продукту в умовах постфордистського суспільства квазіспоживацтва, коли культурноіндустріальна ідеологія транснаціонального арт-ринку підкорює творчі інтенції митців, перетворюючи і митця, і його твір на товар. Важливим аспектом дискусії стає проблема біовлади, яка обумовлює некрополітичну парадигму contemporary культуротворення, позбавляючи абсолютної свободи творчості тим, що прищеплює сервільну комодифіковану свідомість, маніпулюючи уявою на користь арт-бізнесу, поширюючи публічним глобалізованим арт-простором реіфіковані патерни. Приватний капітал, що домінує у сфері популяризації contemporary art, відмовляє адептам трансцендентальної естетики в праві на свободу вислову поза визнаними брендами, легітимованих світовими бієнале. Анархія консюмеризму сприяє есхатологічним прогнозам смерті мистецтва і арт-критики, кінця історії мистецтва, остаточній анігіляції традиційного арт-буття через соціополітичний поворот перформативного активізму. Але міждисциплінарна критика, спираючись на теорію катастроф, пропонує інший вихід з культуротворчої ентропії: ресайклінг досвіду і судження трансцендентальної естетики як шлях подолання гістерезису арт-теорій і практик.

Ключові слова: контемпорарна біополітика, некрополітична парадигма, contemporary art, культурна індустрія, свобода творчості.

Постановка проблеми. Сучасне культурне життя, «позначене логікою комодифікованого розвитку цінностей», «здатне повернутися до варварства», — це зауважують критично налаштовані аналітики, зокрема Alexander Neumann, Isabelle Bruno, Agnieszka Kurant, Jan Sowa, Krystian Szadkowski, Stevphen Shukaitis та інші, хто впевнений: «Гетеронімія замінює автономію. І більш винахідливих у маркетингу митців, які після успішних проєктів не бажають працювати за низькі доходи і нівелюють межу між мистецтвом та розвагами, звинувачують у консюмеризмі не лише колеги, що творять мистецтво заради мистецтва, але й критики» [1, с. 96]. Культуротворення опинилися у пастці гістерезису, contemporary art як мейнстрім міжнародної культурноіндустрії функціонує за схемою бенчмаркінгу, ігноруючи постулати трансцендентальної естетики, натомість концентруючись на формальній лексичній технократичного конструювання, або соціополітичного активізму. Митці реплікують абстрактні візуалізації, наприклад, омбіліки Наума Габо й Антона Певзнера, наслідують досвід перформансу, і, не вдаючись в тонкощі

ідеологічних хитрощів біополітики, традиційно запевнюють соціум, що «їхнє мистецтво щось “досліджує”», — зазначає відомий нідерландський ресурс Museum Kröller-Müller, хоча «часто об’єктом такого художнього “дослідження” є сприйняття глядачем візуальної реальності, тобто “доданої вартості”, яку глядач приписує експонованому образу», витлумачуючи виробничі об’єкти у нових контекстах [2]. Так, скажімо, банальний канат і металевий дріт визначили концепт «Ніжності» в однойменній конструкції Антона Логова, інсталюваній в столичному ТРК «Караван Outlet» у грудні 2021 року. Втім технокультурна арт-епістема має ознаки ентропії, яку провокує «некрополітика» (А. Мбембе).

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Клер Бішоп висловлює цілком слушну думку: мистецтво не можна оцінювати з позицій виключно етики чи політики, залишаючи у минулому естетичне судження, бо ця «тенденція зводить мистецтво до моральних критеріїв і заохочує створювати новий арт за взірцем тих критеріїв» [3, с. 183]. Така позиція не є одинокою серед аналітиків, котрі

поділяють думку Ж. Рансьєра стосовно того, що «сьогоднішні заклики звільнити мистецтво від естетики є помиловими, бо призводять до придушення як естетики, так і політики в етиці», оскільки «естетика — це не дискурс. Це історичний режим ідентифікації мистецтва», хоча він й дотичний політики, позаяк існує напруження між «перетворенням мистецтва на форми колективного життя» і «збереженням автономії від усіх форм войовничих чи комерційних компромісів», — такий погляд залишається на часі, позаяк в мистецтві і культурі, що здійснили соціальний поворот, декларування моральних суджень не несе позитивного ефекту, а утворює аморфну зону, де «розчиняється не лише специфіка політичної та художньої практики, але й те, що утворило саму серцевину “старої моралі”: відмінність між фактом і законом, між тим, що є і що повинно бути» [4, с. 109]. Ось чому візуальні арт-проекти фактично демонструють ідею регресивного вектору біфуркації теорії катастроф, адже трансцендентальна естетика й витончені почуття людини ігноруються «системною стратегією дизайну» як трансдисципліни, що консолідує аспекти «повсякденних об’єктів на осі інтеграції різних наук і дисциплін», і оскільки «ці системи об’єктів стають сценаріями життя людей, тому необхідно, щоб вони (вулиці, міста, будинки, веб-сайти, плакати, бренди, автомобілі, стільці, вуличні меблі та багато іншого) були створені системно і стратегічно» [5, с. 1] Життя і мистецтво стають уніфікованим «сценарієм», перетворюючи митців на сервільну армію дизайнерів (симптоматично в цьому сенсі, скажімо, у Великобританії Плімутський коледж мистецтв та дизайну від 2008 року скоротив свою назву, позбавляючись тавтології, викреслив слово «дизайн», так само як це зробили двома десятиліттями раніше міжнародні скульптурні симпозиуми, коли об’єкти публік-арт зрівнялись з дизайнерськими проектами), адже естетична еволюція в умовах трансдисциплінарності дизайну тлумачиться у «колективній уяві формою взаємовідносин між суб’єктами та об’єктами», «спонукаючи свідомо будувати сенс, структуру й порядок щоденної діяльності» за імперативами новітньої проксемії, коли організація соціального простору враховує взаємину колективного несвідомого і об’єктів [5, с. 2, 3]. Тож, замість духовного самовдосконалення технокультура культивує «стратегічний системний дизайн, виробляючи системні стратегії процесів покращення щоденних умов життя, що робить дизайнера не тільки дисциплінованим фахівцем у створенні об’єктів, але й стратегом з розробки та вирішення різноманітних проблем, у тому числі соціальних» [5, с. 4]. Суспільство квазіспоживання призвичаїлося до біовлади артизму, що маніпулює свідомістю на користь культуріндустріального капіталу, відкидаючи естетичне судження вищого розуму класиків, та анігілюючи навіть сутність ідей В. Кандинського. Через те український філософ Олексій Босенко у виданій посмертно книзі констатував: «...у наші дні помер останній міф про інтелігенцію», адже тепер «Цезар Борджія і Савонарола — ангели у порівнянні з дрібнокапосністю нинішніх», які культивують фальш, так що і люди, і речі

видають себе за щось інше, коли геній творення обертається на деструктивну силу нищення не лише розумових здібностей людини, але її почуттів, замість яких вживають «протези відчуттів і емоцій» [6, с. 220, 222]. Для мистецтва така ситуація є апокаліптичною. Тож 2021 рік, як і попередній, був щедрим на смерть митців і філософів, відкритих до алетей, хоча здавалося б — так було завжди: зміна поколінь і парадигм, форм вислову і манери мислити просувала цивілізаційну культуру все далі. Але, згадуючи теорію циклічного розвитку мистецтва Ф. Шміта або світсистемний соціофілософський холізм І. Валлерстайна, що знімають кордони між суспільно-історичними й точними науками, замінюючи лінійно-прогресистське бачення часу циклічними моделями множин Мандельброта, доречно запитати: далі від чого і за яких координат? Від Номо sacer Д. Агамбена до постгуманістичного існування? Від кантівсько-гегелівського естетичного судження про красу до соціополітичного повороту перформативного мистецтва постправди? Від складного до спрощеного? Від вітального заряду енергії екстазису, який вітав М. Бердяєв, до контемпорарного некрополітичного блюзнірства, за виразом М. Расмуссена, «неоліберальної контрреволюції останніх десяти років», де культурна індустрія, маніпулюючи виміром *bios politikos* Аристотеля як способом буття й самовиразу людини, вирішує: яким митцям і якому мистецтву померти? Хоч як відповідай на ці питання, відчуття незвичайності моменту фіксується в кожній епістемі, яка не заперечує, що культуротворчий розвиток зациквився, відповідно до термінології теорії катастроф, перекручуючись у петлі гістерезису, і де філософи констатують: «тенденція до спрощення самого процесу розвитку», стаючи надмірною у прискоренні росту масштабів дескінгу, впирається у власне обмеження, через що «аби створити незначний результат, витрачаються даремно грандіозні сили, неймовірна потужність енергії», позаяк «спроба спрощення, збіднення, огрубіння, в тому числі і мови — від бідності» [6, с. 15]. Таку критичну позицію щодо артіндустрії артикулюють і деякі критично-мислячі куратори відомих європейських бієнале, як-от Франц Кайзер або Стівен Шукайтис, які впевнені, що *contemporary art* не спирається ні на знання, ні на творчі пошуки, але митців цікавить ринкова вартість на певну категорію арт-послуг, тож «якщо кінець авангарду відбувся, це не його смерть, а скоріше жахливе множення та поширення артвиробництва у зомбованих формах» [7; 8, с. 233]. На жаль, прикладів цього в українському просторі безліч, де творчу убогість презентують відомі приватні галереї, на кшталт «На акваторії заводу купатися було заборонено» в М17, демонструючи киянам восени 2021 тривіальність схем джентрифікації, коли капітал слідує за митцями, використовуючи занедбані заводські об’єкти на свою користь, так що «мистецтво, здається, розкриває не лише піднесену сутність людства, а й сам зрадницький і негативний характер сучасного капіталізму, а саме його паразитичну природу. Художня творчість та виробництво цінностей у мистецтві зазнають містифікації, подібної до привласнення вартості у сфері нематеріального та

біополітичного виробництва»; «механізми арт-ринку і культуріндустрії призводять до використання креативного колективного інтелекту, базуючись на фетишизації та спекуляції не тільки культурними/мистецькими об'єктами, але й, здавалося б, нематеріальними процесами та ідеями» [9, с. 250]. Тож заклик С. Жижєка переосмислити застарілу заборону В. Беньяміна на естетизацію політики, і вивести політизований Strike Art, як це зробив рух «Occupy Wall Street», на новий рівень політичного активізму, розтанув серед «білих просторів» приватних галерей, де committed art (англомовний синонім engagement, від *фр.* — зобов'язаний, ангажований) нагадує Голема. Західні аналітики, як-от Рейчел Лі, попереджають: «Митці, безумовно, відіграють вирішальну роль у відносинах між мистецтвом і політикою, бо вони відповідальні за створення committed art, та ця роль має межі. Поширення фраз: “political art”, “activist art”, “art activism” — сигналізує про неспроможність системи нашого суспільства приділяти увагу та підтримувати автономне мистецтво, замість того, аби посилювати його ентропію, хоча, безперечно, саме останнє і відбувається. Політичні мотиви, здається, є рушійною силою не лише мистецьких практик, а й дискусій про мистецтво. І все ж дискурс про committed art також має власний виклик, він полягає в тому, що обговорення ангажованості мистецтва має бути обережним щодо його потенціалу відійти від найважливішої частини зобов'язань — дій» [10, с. 7]. В Україні поки не відчувають небезпеки сервільної праці на арт-ринок, хоча страйк митців із гаслом «Постанова Кабміну 1209 вбиває мистецтво України» вже відбувся, доводячи правоту М. Фуко: у глобалізованій культурі «без переваг та ілюзій торгової буржуазії не існує справжньої економіки обміну й вигоди», проте, коли теорія з арт-практиками застигають в мерехтінні постправди, що «не створює ані руху, ані часу, ані історії», це змушує вивчати чинники ентропії, аби не зник нарратив історичного описання [11, с. 147, 306].

Метою статті є критика з міждисциплінарних наукових позицій епістемі біо-некрополітики contemporary art у контексті реїфікації творчої уяви і «соціального повороту» культуріндустріальної творчості, що від початку міленіуму стає помітною діатрибою не лише серед західного наукового дискурсу, а й вітчизняного також.

Виклад основного матеріалу. З кінця ХХ століття культурна глобалізація в умовах постфордизму супроводжується поширенням у мистецьких колах термінів «прекаріат», «біополітика», «некрополітика», у зв'язку з чим критики дискутують про питання національної ідентичності, позаяк локальні культуротворчі й образотворчі традиції розчиняються в стандартизованій гомогенності, керованій біополітичними стратегіями транснаціонального капіталу. Західна аналітика, зокрема, питає: чи варто боротися за збереження ідентичності? а якщо так, то як само? Директор Bucharest Biennale–5 Євген Радеску відповідає: «... це слід спробувати. Альтернативою гомогенізації є національна культура», творчі носії якої живляться її витонченою міфологічною аурую і діють, «усвідомлюючи свою

культурну відповідальність» [12, с. 14]. Радеску нагадує, що теперішні труднощі схрещування мистецтва і політики існували ще протягом 1960-х, та чи варто саморефлексію обмежувати політизацією, нехтуючи екстазисом у свобідний абсолютний час — він не уточнює. Хоча британський колега Білл Робертс упевнений: мистецтво має діалектично працювати не на поверхневому рівні надієдентифікаційного змісту, а на рівні форми як міметичного отождолення та розпізнавання художньої праці. Втім, глобалізований contemporary art ховає розгубленість в анархізм, й критики порівнюють ідеї П. Кропоткіна і М. Бакуніна з провокативними діями арт-активізму, вважаючи думку Бенджаміна Бухло, який 20 років тому попереджав про смерть мистецтва і критики, передчасною. З іншого боку, Г. Фостер, І. Бруно, М. Вішмідт констатують: теорія і практика в системі бенчмаркінгу перетворилися на франшизу, позаяк, «коли міф про авангард починає занепадати, виникає психосоматична перебудова», і фетишизація розсудку, а культуріндустріальний ринок просуває «капіталістичне бачення світу — безперервне виробництво лібідальної економіки, де поведінка, експресія і жестуальність сприяють створенню нового людського тіла», що бачить сни, «і специфічна візуальна мова стає джерелом неадекватного розуміння» не лише в розвинених країнах, в економічно слабких теж [13, с. 224–225]. От і українські перформативні практики від 1990-х років трималися неагресивного активізму, доводячи утопізм сміливих сподівань М. Расмуссена, М. Козловські, А. Болтанські, М. Леже, І. Гроу та прихильників дій «Occupy Wall Street», адже когнітивний капіталізм, який за виразом Леже, складає «post-political bioactivism», відповідає анархізму «низового виду community art», що бажає стати помітним у житті соціуму, але цей соціополітичний жест не перетвориться на сильну позицію митців, бо, «виконуючи функцію гуманізації та культуризації капіталістичної трансформації», гра лише імітує «participation дії» артизму [14, с. 14–17]. Тож біополітика культуріндустрії використовує «арт-експерименти, як і багато інших речей і процесів, що одразу привласнюються та комодифікуються артіндустріями»; так саме «relation art» дотичне політиці «public relations» Е. Бернейза, і тих ринкових спекуляцій, що дослідив А. Болтанські. Польські аналітики наголошують: contemporary art «є лабораторією — не для опору та емансипації, а скоріше для експлуатації та захоплення. І це не лише мистецтво, а цілий сектор нематеріального біополітичного виробництва, що презентує домінуючу тенденцію капіталістичного розвитку», здійснюючи прихований маніпулятивний тиск на індивідуальну й колективну свідомість [9, с. 256].

Поділяючи позицію П. Бюргера та Г. Енденсбергера щодо «провалу неоавангардного проекту», Олексій Босенко, ностальгуючи за свобідним часом культуротворення, також констатував небезпечність тріумфу воївоначного раціоналізму, бо «метафорична мова вмирає першою, вона стає тьмяною і банальною, поезія мре в судамах, зрідка спалахуючи в агонії мислення, затримуючи увагу на своїх формах <...> відчайдушно

намагаючись загальмувати, відстрочити свою загибель»; «Захоплюючись створенням принципово нового, часто втрачають з виду репродуктивну сторону буття, що відтворює себе в сталості, у формі спокою, де становлення замкнуто, закорочено на себе, як горезвісна змія, що кусає себе за хвіст. Буйство становлення в самовідтворенні. При свободному часі необхідна не тільки продуктивна здатність уяви, а й репродуктивна її здатність» [6, с. 15, 392]. Без цієї циклової складової трансцендентальної естетики, яку заступає культурна афазія та фрагментарна апропріація, вільний час contemporary митців опиняється творчістю не-свободи, тим паче катастрофічно збідніла мова public global art (його в 2007 на Global Art Forum в Дубаї визнано синонімом сучасного contemporary art, і, за Г. Бельтінгом, «після того, як глобалізація децентралізувала світ, ідеологія “вільної торгівлі” нової економіки стала риторикою “вільного мистецтва”, що більше не містить жодних зобов’язальних моделей, оскільки воно є вільним в усіх напрямках, наскільки ринок допускає таку свободу» [15]).

Занепад помітний і в тиражуванні скульпторами геометричних форм, геть позбавлених мрій історичного авангарду, як це бачимо в 2021 році на Білоцерківському симпозиумі та ECOPARK 3020 Львівщини; або на Канівському скульптурному симпозиумі, де виявився інший бік занепаду арт-вислову: натуралізм, що культивує В. Корчовий, видаючи за красу і гармонію деформовану плоть, перетворюючи філософію хаптики на пластичну зброю проти трансцендентальної естетики, — все це ілюструє колапс цивілізаційної культури. І сподівання Ендрю Боуї, що після паблік-арт можливе повернення до високого мистецтва, згасає, «позаяк і представники академічного світу, схоже, втратили віру в те, наскільки це мистецтво може бути важливим» [16, с. 80]. Західні академічні науковці схильні переводити тлумачення зміни парадигм з естетичної площини у спекулятивну соціально-філософську, говорячи: «Один зі способів зрозуміти парадигму глобального — це теоретизувати contemporary час так, щоб він відрізнявся від того, як розуміли темпоральність у недалекому минулому», «contemporary час — це реальний час», бо «сучасні послуги електронного зв’язку дозволяють обмінюватися інформацією так, як ніколи в історії» [17, с. 221]. Так, канадський мистецтвознавець М. Реттрей, захистивши 2014 року докторську дисертацію на тему «Функціональний анархізм і теорія Global Contemporary Art», констатує: багато вчених розглядало вплив анархізму на сучасне мистецтво, проте надто поверхово торкалися прихованого впливу анархістської філософії на contemporary art. Утім, у процесі глобалізації анархістські ідеї потужно формують арт-практики й дискурси, стаючи вкрай актуальними. Та, схоже, акценти висновків не зовсім коректні, адже формулюючи теорію функціонального анархізму у мистецтві, де все є дозволеним, дисертант, хоч і посилається на багатьох вчених і митців, на кшталт Макса Штірнера з його ідеєю «творчого ніщо», навіть використовуючи дуже спрощене тлумачення ідей В. Кандінського, не бачить базового чинника руйнівних

для духовної культури наслідків санкціонованої біовладою арт-анархії: «Наслідуючи анархістську думку, митець створює унікальний твір, і я стверджую, що зона свободи, якою користується global contemporary art, є своєрідним творчим нічим, де актуалізується унікальна праця митця», «де анархізм не тільки функціонує, але й очікується та адаптується, хоча багато хто не помічає його присутності» [17, с. 187]. Автор, спираючись на досвід радикальної політики, намагається «відкрити теоретичний простір для global contemporary art», адже «нещодавня дискусія в галузі анархістських досліджень стосовно того, що називається постмодерним анархізмом, постструктуралістським анархізмом або постанархізмом, хоч і дала нові теоретичні уявлення, все ж існує критичний пробіл у науці, оскільки взаємозв’язок анархізму, постанархізму та global contemporary art не розглядався». Немає сумніву, що коли так вперто прагнуть «анархізму суб’єктивності» і руйнації просвітницьких парадигм, що ніяк не пояснює співпрацю митців з олігархами і приватними галереями, цей запал втрачає «чистоту революційної ідентичності», яку обстоював С. Ньюмен у книзі «Від Бакуніна до Лакана: Анти-Авторитаризм та дислокація влади», тож чи можна вірити в майбутнє артизму, який позбавився власної сутності, адаптуючи анархізм М. Штірнера, відповідно до якого сутність індивідуальності є деспотичним ідеологічним насиллям і має бути скасована. Тим часом Ньюмен, так званий «лаканівський анархіст», довів: простір опору залежить від простору влади (біовлади), і навпаки; різниця лише у невіддільності брудної політизації, хоча революційний поштовх проти влади йде від держави [18, с. 38]. Виникає питання: проти чого воюють митці-анархісти, прогинаючись під капітал поліархату, і чи є чистим анти-авторитарний опір, коли суб’єкт відкидає трансцендентну істину? Ньюмен розглядав суспільство несталою ідентичністю з іманентним антагонізмом, відкритим для переосмислення, але в умовах глобалізованого капіталу і диктату ринку можливість зберегти незалежність теорії і практики — сумнівна. Та Керрін Вейр заспокоює: не слід хвилюватися стосовно глобалізації, адже це не є апокаліптичним кінцем мистецтва і його історії, просто сучасність диктує більш складні тлумачення і дефініції, розширюючи координати історико-культурних епістем [19]. Типова позиція біовлади, що панує в головах сучасників, де розум як найвищий естетичний акт, заміщений, за М. Горкгаймером, інструментальним розсудком.

Так на тлі глобальної культурної ентропії стає доречним новий термін «некрополітика», введений на зламі міленіумів у широкий науковий обіг камерунським філософом Ахіллом Мбембе, який розмірковував про те, як суверенна держава застосовує репресивну силу проти власних громадян, вирішуючи, хто з них гідний користуватися свободою, враховуючи право на коли і як померти, а хто ні. Глобалізована public культура адаптувала некрополітичну владу в контексті образотворення, і так само вирішує, кому з «креативної сили» творчих суб’єктів «креативних міст» [20], за виразом Р. Флоріди, віддавати пріоритет на успішне життя, а кому зникнути безвісті. Ба більше,

як наголошує М. Расмуссен, сучасна неоліберальна індустрія культури перевзулася у повітрі і привласнила модель активізму арт-опору 1960-х, утворюючи з цих арт-форм засіб нового накопичення капіталу, навіть «революція тематизована чи естетизована, а мистецтво повністю звільнене від критичного змісту», бо арт-ринок інтегрований з капіталом, а «художник у багатьох контекстах перетворився на своєрідного культурного підприємця, здатного створювати прибуток», як у випадку з Д. Герстом, який звів мистецтво до банальної фінансової операції; чи варто дивуватися, що «сьогодні ані образ, ані слово не виглядають особливо антагоністичними щодо пануючого порядку; очевидно, що ні те, ні інше не здатне до інакомислення, не кажучи вже про більш широку субверсію» [21, с. 233–234]. І відомі олігархи України презентують contemporary art, засновують міжнародні конкурси й премії, на які збираються митці з усіх країн. А смерть автономного мистецтва стає публічним аутодафе, як був 2021 року спаленим у прямому ефірі оригінал картини «Morons» Бенксі, аби її цифровий актив NFT з'явився на крипто-валютних торгах, попри різку критику ідей криптовалюти і блокчейна як шахрайства (A. Castor, D. Gerard, T. Swanson).

Контемпорарна арт-практика і критика, працюючи на неоліберальний гнучкий режим відтворення капіталу, легітимуючи культурну афазію, ігноруючи традиційний естетичний досвід, фактично керують життям і смертю сучасних митців, які не підтримують розсудливо-інструментальну уніфікацію творчого вислову. Наприклад, життєтворчість таких українських митців, як скульптор В. Протас, або графік С. Якутович, з їхнім високим академічним фахом образотворчого вислову, в останнє десятиріччя перетворилася на суцільне пекло, оскільки йти на компроміс з арт-ринковою ідеологією вони не бажали, що обернулося для них передчасною смертю. Біовлада транснаціонального капіталу підкорює не лише постмодерністську неоліберальну епістему, вона керує пам'яттю націй, формалізуючи Kunstwollens до байдужої «дизайнізації», що на думку Г. Фостера є злочином, адже серед іншого присікається прагнення духовного самовдосконалення. Тому не тільки в критиці і практиці, але й в академічній науці глобалізована «політехнізація засвідчила перехід <...> до сфери масової культури», перетворюючись «на колективне несвідоме, на знеособлену анонімну доктрину, що тримає в лещатах вульгаризовану свідомість. <...> Лише історизм, динаміка розвитку культури може дати нитку Аріадни, яка уможливить віднайдення правильного шляху в лабіринті новопосталих й успадкованих проблем» [22, с. 151]. Таку позицію поділяє і П. Дениско, констатуючи катастрофічну редукацію культури, адже рефлексія сучасника стала визначатися фатичним етосом мереж, тобто «стала миттевою, вельми спрощеною й спрямованою не на прихований внутрішній вимір самого “Я”, як це було раніше у випадку картезіанського та кантіанського “Я”, а на зовнішню реалізацію “Я” — на своє тіло, зовнішність, одяг і весь особистий фасад (як реальний, так і віртуальний)», оскільки стосунки тепер «створюються людьми під впливом соціокультурного репертуару

та конкретного моменту інтеракції» [23, с. 135]. Тепер мистецтво існує за законом ринку, і мистецький твір не лише включається у ринкові комодифіковані відносини, він народжується як ринковий товар, втрачаючи регіональну унікальність, стає, за Р. Бартом, «полегшеним артизмом» «у вітрині».

Критика артизму з позицій соціальних наук та теорії катастроф. Як зазначають автори монографії «Соціальні цикли: історико-соціологічний підхід», циклічність соціального розвитку має універсальний характер, впливаючи на становлення буття незалежно від того, знає людина закономірності, чи ні, зокрема тепер, коли «характерною ознакою перехідного коеволюційного стану, в якому опинилася сучасна цивілізація, є втрата уявлення про цілісність соціальної реальності»; і саме тепер є необхідним прогностичне бачення розвитку образотворення в контексті культури, що вимагає опрацювання нових фундаментальних парадигм з опорою на знання циклів гуманітарного становлення цивілізації та націй задля «пояснення змін соціальної структури, соціальних відносин, існування феноменів культури та влади як функціональних інтеграторів суспільства, трансформації соціальної ідентифікації, тощо. <...> Соціальні науки дають підстави казати про закономірності, які встановлюють гнучку взаємозалежність між соціальними процесами» [24, с. 351–352]. Більш того, соціальні науки в контексті міждисциплінарної епістемі дозволяють усвідомити не лише кризу і занепад global contemporary art, а зрозуміти наступний вектор образотворчого гештальту, спонукаючи до переосмислення оціночних критеріїв трансцендентальної естетики, оскільки, за справедливим твердженням О. Юдіна, інструментальна свідомість позбавляє сучасника духовного підґрунтя і справжньої свободи, на заміну яким людина доби розваг і реклами обирає культури індустріальних ідолів у якості вищих цінностей, втрачаючи перспективу самоорганізації на більш досконалому щаблі, а коли в суспільства немає високої трансцендентної мети, «практика тотальної інструменталізації, тобто практика панування стає самоцінною», що провокує колапс [25, с. 219]. Повернення мистецтва до духовних цінностей є закономірним. Про цикловий характер змін в історії мистецтва говорилося багато, зокрема про актуалізацію моделі академіка Ф. І. Шміта, прогностична точність і цінність якої підтверджується і часом, і дослідженнями вчених в галузі теорії катастроф (Р. Тома, К. Зімана, Т. Постона, В. Арнольда) [26, с. 233–264]. Теорія катастроф показує циклічну типовість трансформацій складних систем, що може бути застосованим в соціальних науках, особливо в аспекті поляризованого сприйняття (так, біенале сприймають або квазісучасним трендом, або біополітичним «провальним проектом») [27, с. 523, 528]. Саме на цю теорію, яка дозволяє зрозуміти інволюцію системи до ентропії, спирався І. Валлерстайн, обстоюючи світ-системний метод, а також, наприклад, автори збірки з історії мистецтва у міждисциплінарних концепціях, де зокрема зазначалось: циклічна мінливість артистів свідчить про суспільні процеси самоорганізації

надскладних систем, тому загальноцілісна осциляція соціокультурних, як і планетарно-космічних систем, потребує фахового дослідження від галузевих до філософських узагальнень та довгострокових прогнозувань, в царині мистецтв тощо [28, с. 297]. Але найважливішою є не формальна динаміка арт-вислову, а сутнісна наповненість художньої уяви як головної рушійної сили творчої діяльності, де міра її свободи в абсолютному часі є показником внутрішнього розвитку. Проте патерн мислення теж циклічно змінюється, коливаючись поміж розсудливою реїфікацією і трансцендентним екстазисом. Особливість сучасного моменту в тому, що відмова від традицій естетичного судження, легітимована культурною афазією, дає змогу переосмислити важливість пріоритету духовного самовдосконалення творчої свідомості і зрозуміти цінність відчуття власної ідентичності, адже, зазначав Д. Даймонд, в умовах занепаду і кризи необхідна «взаємодія між групами та ухвалення рішень у загальнонаціональному масштабі», але ігнорування національної ідентичності з огляду на тотальну глобалізацію «позбавляє нас варіанту вибору, який часто виявлявся вельми корисним як для окремих індивідів, так і для цілих країн» [29, с. 13, 384]. Отже, у ситуації бифуркації, як показують міждисциплінарні рекогносцирування з подолання тотальної кризи, зокрема в мистецтві як складній нелінійній системі, що еволюціонує в процесі саморозвитку [28, с. 168], кожна нація має усвідомити свій кризовий стан і взяти особисту відповідальність за наслідки contemporary культуротворення як фазового переходу на більш розвинутий складний цикл, де не біовлада, а гармонія краси як сутність поза явленнями стане головною подією, позаяк «сьогодennя не тільки визначається минулим, а й формується з майбутнього; розвиток є незворотним, він багатоваріантний і альтернативний як в історичній ретроспективі, так і в перспективі; хаос необхідний для переходу в нові стани, він конструктивний через свою руйнівність...» [28, с. 169]. Від нас залежить, яке майбутнє ми обираємо тепер і зараз, чи віддаємо пріоритет згаданому в гістерезисі постсмертному часу некрополітичної творчості, чи прагнемо чистої свободи абсолютного часу одухотвореного мистецтва. І оскільки «для української інтелігенції завжди важливою була проблема самоідентичності й субстанціальних чинників країни», то вочевидь не випадково з'явилася і концепція тоталогії, що розглядалась в контексті метафізики тотальності [30, с. 10, 270]. На противагу популізму соціополітичного повороту мистецтва (де суб'єктивність ангажована, соціальні відносини інструменталізовані та комодифіковані), соціологія, завдяки І. Валлерстайну, Ч. Міллсу і Ч. Тіллі, які закликали не зациклюватися на голому емпіризмі заполітизованих теорій, а вивчати урок минулого, щоб краще розуміти теперішнє, зробила культурний поворот, звільняючись від функціоналізму, і В. Сьюелл підкреслив важливість історично-орієнтованої культурсоціології [31]. Але біополітичне мистецтво ще залишається важелем контролю за суспільством.

Проблематику прихованих патернів біовлади в індивідуальній та колективній свідомості досліджував М. Фуко,

який наприкінці 1970-х назвав свій лекційний курс в Колеж де Франс «Народження біополітики», доводячи, що з кінця XVIII століття людина як біологічна істота — під впливом політичної структури держави. Відтоді стимулом розвитку наук, культури, мистецтва, побутового життя, замість абстрактного ідеалу загального блага, стають раціоналізація і репресивний пресинг державного управління, де біотехнології виконують наглядову поліцейську функцію. М. Лаццарато досліджує далі біополітичні стратегії *Polizeistaat* в умовах лібералізму, розкриваючи непомітний вплив зростаючої раціональності управління на політику й економіку [32]. Так було в тоталітарній системі СРСР, так є при ринково-капіталістичних відносинах постколоніальної сучасності (в цьому аспекті сучасні борці за візуальний активізм ідентичні митцям соцреалізму, у кожному випадку відсутність критичного мислення призводить до абсолютної віри у систему). Технології впливу на соціальне тіло і свідомість нації подібні, а мистецтво є важелем впливу і контролю за «змінним капіталом» (виробником і споживачем культурного продукту) на правах культури індустріального агента. Але тепер не соцреалізм обмежує образотворення, а популізм «соціального повороту», що освячує репресивна система світових біенале та аукціонних будинків, головних поліцейських глобалізованого мистецтва, зрощених із транснаціональним капіталом. Раціональне керування мистецьким розвитком нині досягло критичної межі, адже в *public art* немає почуттів і світоглядної унікальності, оскільки духовне самовдосконалення сприймають девіантним проявом, тому творча ідея циркулює на нижчому рівні соціальної інформації, де не передбачено свободи в абсолютному часі, через що формула М. Фуко «панування розуму є кровавою владою» отримує справжній некрополітичний вимір. Митець, позбавлений екзистенційної суб'єктивності, стає агентом поліцейської системи нагляду за суспільством. Так і спосіб дії арт-активізму не відповідає революційному лібералізму авангарду, за М. Расмуссеном чи М. Леже, бо соціальний анархізм митців зламу міленіумів керується системою біокапіталізму. Виникає дихотомія: в культуротворчих просторах державний сектор зменшився; освіта, медицина, культурні інституції перейшли на ринковий спосіб функціонування, громадянин сам витрачає на навчання, лікування, розваги; але, з іншого боку, *Polizeistaat* керує нашими діями і думками, позбавляючи свободи.

Критика біополітичної парадигми артисму у філософії. Термін «біополітика» відомий від початку XX століття, зокрема з праць Рудольфа Челлена, та сьогодні дефініція набула широкого застосування майже в усіх галузях людського знання. Настільки, що Е. Саїд пропонував вичистити біовладу з голови колективної інтелігенції, аби почати критично мислити, адже, підкреслює Дмитро Шевчук, соціологізація та гуманітаризація біології, як і зворотній процес біологізації суспільних наук, створює ситуацію, коли «біополітику можна розуміти також і як певний “науковий гібрид”, який постав у результаті розвитку інтердисциплінарних підходів у сучасній науці», тож біополітика отримує «певну амбівалентність, оскільки цей феномен

прагне подолати фундаментальний розрив між біологічним та соціальним», при цьому в міждисциплінарному аспекті часто «біополітика розуміється як ефект поширення даних науки, а тому як чинник формування низової політичної рефлексії», що призводить до спрощення ментальних установок, відтак аналіз біополітики посилює шанс здолати негативних наслідків, особливо в культуротворенні [33, с. 62, 63]. Саме останній ефект редукції, підсилений ефектом «echo-chambers» та «спіралі мовчання», біополітика використовує в галузі культуротворення, де масовізація творчої свідомості призвела спричинила глибоку кризу теорій і арт-практик, обмежуючи мистецтво банальною дизайнізацією «полегшеного артизму». Через те думка аналітиків, що «сучасну біополітику часто звинувачують у тому, що вона спотворює істинний сенс буття людини як політичної істоти» [33, с. 65], зокрема у вимірах образотворення, є коректною. Трансформація ідеологічного нагляду за населенням у форму танатополітики цілком підтверджується глобалізованими спрощеними арт-практиками сучасності, які підмінюють індивідуальні екзистенційні прагнення внутрішнього духовного вдосконалення людини як *homo sacer* масовізованим соціальним активізмом та реїфікацією за арт-ринковим преїскурантом творчих інтенцій. І цей момент підміни, як і розмивання кордонів між соціополітичним, економічним та культурним аспектами виробництва в умовах глобалізованого суспільства квазіспоживання, доволі детально розкритиковано в монографії «Мистецтво посткультури», де залучено широку філософську аргументацію [34]. Комодифікація творчості позбавила мистецтво духовно-культуротворчого вектору, замість якого постав вектор політекономічний, як стверджують Ф. Джеймісон, С. Жижек, Б. Холмс, Г. Фостер, а М. Леже, перефразуючи С. Жижека, називає *contemporary* експлуатацію авангардних традицій «мистецтвом для імбецилів», яким маніпулює неоліберальний капіталізм, пропонуючи апропріацію досвіду, разом із бруталними скандалами, аби переконати натовп повірити афері. І митці вірять, не знаючи суті, погоджуючись з «покером брехунів», а культура, де повністю скасована істина, стає рупором капіталістичної ідеології, ресурсом біополітичного впливу [35, с. 40, 46]. Естетика потворного фетишизується, і сучасне культурне буття крокує в антисвіт негативної нескінченності, так що, за М. Шкепу, «мрія іспанського режисера Ф. Аррабля про те, щоб людина навчилася насолоджуватися потворним в ім'я досягнення "щастя свободи", котре не потребує самовизначення по висхідній розвитку, здійснилася. Тільки існує точка падіння, у якій не витримуючи неприродно для неї невагомість, людина гине. І цей живий мрець освоює небуття, пожираючи живі форми власного життя» [36, с. 10].

Утім, якщо переосмислювати ідеї М. Фуко, який вважав опір не просто концептуальним запереченням системи, але і початком справжнього творчого процесу, коли творенням трансформують соціальну ситуацію, в просторі мистецькому цей опір не повинен бути спекулятивним, санкціонованим поліархатом, як не має бути і проявом

анархії, через що Т. Адорно свідомо дозволив поліцейське втручання під час студентського руху 1968 року, коли мо-лодь окупувала Інститут соціології, оскільки розумний опір і анархія не сумісні. Цікаву думку в цьому аспекті має британський філософ Марина Вішмідт, згадуючи вислів Адорно про митця як соціального агента «естетичної сили виробництва»: «“Диз’юнктивний синтез” між мистецтвом та фінансами <...> також можна визначити за допомогою герметичної якості, загальної для творів мистецтва та інноваційних фінансових інструментів»; хоча існує і прямиий зв’язок, як доводив Т. Кларк, згадуючи опрацювання дизайну радянської валюти в кризу 1919 року, коли «грубо кажучи, жага абстракції в мистецтві та гроші перетинаються», втім «мистецтво як модель емансипованої праці є зразком невідчуженої діяльності, яка не вимірюється грошима і нескінченною безперервною експлуатацією, яку капітал нав’язує всім нам у прагненні знайти джерела нових накопичень» [37, с. 48, 51, 62]. І саме про важливість справжньої випадкової свободи творчого вислову як трансцендентного екстазису творчості в абсолютному часі казав О. Босенко в кожній зі своїх книг, тому що: «Зважившись створювати нові простори, впадаєш в рятівну ересь випадкової свободи, породженої волею до дії, але яка не має підґрунтя. Її істина у собі, а не в несвободі чи необхідності. Свободу не передзадано і не передіришено. Вона світло-томлива. Томління світла. Випадкова — вона нічого не чекає. Її неповторність тимчасова і буває тільки, коли трапляється оступатися, зрушення історії назад, а значить назустріч собі в контр-становленні, котре наштовхується не на наявне буття, що відтворюється в одній і тій же визначеності, як самостворення того ж становлення, а в зустрічному контр-розвитку, яке анігулює в катастрофічному випадковому зіткненні, де своєінше виступає чужою сутністю і навіть чужою природою» [38, с. 190]. Отже, лише абсолютне становлення краси може врятувати сучасне мистецтво від колапсації. І якщо «спасіння — там, де небезпечно», коли «слова викрикують себе криком відчаю світу, який запізнився», то лише повернення до найвитонченішої екзистенції почуття, дотичного сутності трансцендентної алетей, що, за М. Гайдеггером, чекає на кожного з нас по тій бік добра і зла, де свобода (як кінець світла матеріального) трансформується кристалом надчасу у нову конфігурацію духовного становлення, здатне врятувати цивілізаційну культуру від руйнації часом, що «залишився на рятування краси, аби краса могла і встигла врятувати світ» [36, с. 439].

Висновки. Філософи, соціологи, культурологи, мистецтвознавці, які тримаються критично-аналітичної позиції щодо масовізованої дизайнізації й соціополітичної орієнтованості глобалізованого *contemporary art*, одностайні у думці, що комодифіковані митці як вторинний «перемінний капітал» працюють на глобалізовану політичну економіку артизму, яка підпорядкована «первинній економіці» транснаціонального капіталу у вигляді арт-бізнесових структур та аукціонних будинків, які маніпулюють інструментальною свідомістю сучасників, утворюючи репресивну силу біовлади, неявною функцією котрої стає

некрополітика. Унаслідок розсудливого консюмеризму арт-практики і теорії переживають глибоку і тривалу кризу, яку іноді приймають за есхатологічний фінал естетичної діяльності, що остаточно позбавилась трансцендентного бачення духо-відчуття. Міждисциплінарні дослідження, зокрема теорія катастроф, доводять: стан гістерезису, у якому опинилася культуротворча діяльність людства, є ознакою фазової зміни еволюційних циклів цивілізаційного розвитку, подолання якого є закономірним явищем в історії, але вихід з гістерезису вимагатимете максимального духовного напруження усіх національних культур, і кожного наступного разу — більш потужнішого за енергозатратами. Тож альтернативою культуріндустріальній некрополітичній стратегії, яка примушує розсудливу творчість adeptів contemporary art надихатися повсякденням соціального буття, виправдовуючи реіфікацію

творчої уяви феноменологією речі, є пробудження розуму від ілюзій біовлади, що в меркантильних інтересах окупувала індивідуальну і колективну свідомість. Самовартісне чуттєве наповнення духовного світобачення є справжнім творенням істинної реальності, здатним формувати новий еволюційний цикл цивілізаційного становлення людства, діяльність якого складає не лише суспільну форму руху, а є процесом суспільного самозмінення, самостановлення. Таким чином, В. Возняк правий, опредметнені соціополітичні «заздоровні сенсу — заупокійна душі», бо «абсолютизація сенсів та осмисленості — один з гріхів раціоналізму»: «Але як запитувати про без-сенсове, над-змістове, без-основне? — Мабуть про це не “запитують”, не воляють і цього не закидають; тут — мовчання, тиша, споглядання, прощання, — просто погляд, розкритий назустріч» [39, с. 334, 335].

Література

1. Abbing, H. Notes on the Exploitation of Poor Artists. In Kozłowski, M., Kurant, A., Sowa, J., Szadkowski, K., & Szreder, J. (eds). *Joy Forever: The Political Economy of Social Creativity* 2014. London: MayFlyBooks. P. 83–100.
2. Claes Oldenburg: Trowel I. 1976. Museum Kröller-Müller, Otterlo. <http://rijksmuseumamsterdam.blogspot.com/2012/05/claes-oldenburg-trowel-i-1976-museum.html> (access date: 07.02.2022).
3. Bishop C. The Social Turn: Collaboration and Its Discontents // *Artforum*. 2006. № 44 (6). 178–183.
4. Rancière J. *Aesthetics and its Discontents*. Cambridge: Polity, 2009.
5. Rubio M. Systemic strategic design: from aesthesis to every day's life // *Academia Letters*, 2021. Article 1056. <https://doi.org/10.20935/AL1056>
6. Босенко А. Последнее время II. Свободное время как свершение всех времен. Киев: Феникс, 2021. 394 с.
7. Kaiser F.W. Highbrow / Lowbrow. Zur Legitimität einer kulturellen Wertsphäre im Zeitalter der Globalisierung. URL: <https://www.academia.edu/39886018> (access date: 10.02.2022).
8. Shukaitis S. Art strikes and the metropolitan factory // Kozłowski, M., Kurant, A., Sowa, J., Szadkowski, K., Szreder, J. (eds). *Joy Forever: The Political Economy of Social Creativity*. London: MayFlyBooks, 2014. P. 227–236.
9. Kurant A., Sowa, J., Szadkowski, K. Afterword: Do We Need a Lab? Capture, Exploitation and Resistance in Contemporary Creative Communities Kozłowski, M., Kurant, A., Sowa, J., Szadkowski, K., Szreder, J. (eds). *Joy Forever: The Political Economy of Social Creativity*. London: MayFlyBooks, 2014. P. 249–258.
10. Lee R. On the Concepts of Committed Art and Committed Artists. URL: <https://www.academia.edu/37375124> (access date: 09.02.2022).
11. Фуко М. Археология знания / пер. с фр. М. Б. Раковой, А. Ю. Серебрянниковой. Санкт-Петербург: Гуманитарная Академия; Университетская книга, 2004. 416 с.
12. Rădescu E. Fordism. Post-Fordism and attempts to reposition art in globalization. *PAVILION # 16. Tactics for the here and now. Reader of Bucharest Biennale 5. May 25 — July 22*. Ion, R., Rădescu, E. (eds.) Bucharest, Romania: Artphoto Asc 2012. P. 11–17.

References

1. Abbing, Hans. (2014). Notes on the Exploitation of Poor Artists. In Kozłowski, M., Kurant, A., Sowa, J., Szadkowski, K., Szreder, J. (eds). *Joy Forever: The Political Economy of Social Creativity* (pp. 83–100). London: MayFlyBooks.
2. Claes Oldenburg: Trowel I. 1976. *Museum Kröller-Müller*, Otterlo. May 22, 2012. <http://rijksmuseumamsterdam.blogspot.com/2012/05/claes-oldenburg-trowel-i-1976-museum.html>
3. Bishop, C. (2006). The Social Turn: Collaboration and Its Discontents. *Artforum*, 44(6), 178–183.
4. Rancière, J. (2009). *Aesthetics and its Discontents*. Cambridge: Polity.
5. Rubio, M. (2021). Systemic strategic design: from aesthesis to every day's life. *Academia Letters*, Article 1056. <https://doi.org/10.20935/AL1056>
6. Bosenko, A. (2021). *Poslednee vremya II. Svobodnoe vremya kak svershenie vseh vremen* [The final time II. Free time as an accomplishment of all times]. Kyiv: Feniks.
7. Kaiser, F.W. (2019). Highbrow / Lowbrow. Zur Legitimität einer kulturellen Wertsphäre im Zeitalter der Globalisierung. *Academia.edu*. <https://www.academia.edu/39886018>
8. Shukaitis, S. (2014). Art strikes and the metropolitan factory. In: Kozłowski, M., Kurant, A., Sowa, J., Szadkowski, K., Szreder, J. (eds). *Joy Forever: The Political Economy of Social Creativity* (pp. 227–236). London: MayFlyBooks.
9. Kurant, A., Sowa, J., Szadkowski, K. (2014). Afterword: Do We Need a Lab? Capture, Exploitation and Resistance in Contemporary Creative Communities. In Kozłowski, M., Kurant, A., Sowa, J., Szadkowski, K., Szreder, J. (eds). *Joy Forever: The Political Economy of Social Creativity* (pp. 249–258). London: MayFlyBooks.
10. Lee, R. (2018). On the Concepts of Committed Art and Committed Artists <https://www.academia.edu/37375124>
11. Foucault, M. (2004). *Arheologiya znaniya* [Archaeology of knowledge]. Saint Petersburg: Gumanitarnaya Akademiya; Universitetskaya kniga.
12. Rădescu, E. (2012). Fordism. Post-Fordism and attempts to reposition art in globalization. In Ion, R., Rădescu, E. (eds.) *PAVILION # 16. Tactics for the here and now. Reader of Bucharest Biennale 5. May 25 — July 22* (pp. 11–17). Bucharest, Romania: Artphoto Asc.

13. Fontaine C. Human strike within the field of libidinal economy // *XOXO: Love Letters to our Friends, Hate Mail to our Frenemies. On Commitment and Withdrawal*. Gallagher, K., Nasadowski, B., Schultz, H. (eds). 2013. P. 218–226. URL: <https://www.academia.edu/6931603/> (access date: 05.02.2022).
14. Léger M. *Good. Good Effort*. Stavanger: Rogaland Kunstsenter, Norway, 2017. P. 8–17.
15. Belting, H. *Contemporary Art as Global Art. A Critical Estimate*. URL: <http://www.xzine.org/rhaa/2012/11/29/contemporary-art-as-global-art-a-critical-estimate/> (access date: 18.02.2022).
16. Bowie A. *What comes after art? The new aestheticism*. Joughin, J., Malpas, S. (eds.) Manchester: Manchester University Press, 2003. 272 p.
17. Rattray M. F. *Functional Anarchism(s) and the Theory of Global Contemporary Art. A Thesis in the Department of Art History. Presented in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of Philosophy (Art History) at Concordia University Montréal, Québec, Canada*. URL: <https://www.academia.edu/5523674/> (access date: 07.02.2022).
18. Newman S. *From Bakunin to Lakan: Anti-authoritarianism and the Dislocation of Power*. Lanham: Lexington Books, 2001. 197 p.
19. Weir K. *In this together: The aesthetics of inclusion. 21st century: art in the first decade*. Wallace, M. (ed.). South Brisbane: Queensland Art Gallery, 2010. P. 24–33.
20. Florida R. *The Rise of the Creative Class: And How it's Transforming Work, Leisure, Community and Everyday Life*. New York: Basic Books. 2002. 404 p.
21. Rasmussen M. B. *Art, Revolution and Communitisation: On the Transcendence of Art as Meaning without Reality. Third Text*. (2012). No. 26 (2). P. 229–242. <https://doi.org/10.1080/09528822.2012.663973>
22. Юдкін І. М. Формування визначників української культури: культурологічні студії. Київ: Інститут культурології Академії мистецтв України, 2008. 184 с.
23. Дениско П. В. «Чисті» відносини та нові комунікаційні технології // *Філософія та політологія в контексті сучасної культури*. 2017. № 1 (16). С. 130–143.
24. Афонін Е. А., Бандурка О. М., Мартинов А. Ю. *Соціальні цикли: історико-соціологічний підхід*. Харків: Титул, 2008. 504 с.
25. Юдин А. Макс Хоркхаймер: от марксизма к негативной философии // *Хоркхаймер М. Затмение разума. К критике инструментального разума*. Москва: Канон+, РООИ «Реабилитация», 2011. С. 214–222.
26. Протас М. *Стильові стратегії розвитку української скульптури ХХ–ХХІ ст. Модель еволюції*. Київ: Українська видавнича спілка, 2009. 288 с.
27. Постон Т., Стюарт І. *Теория катастроф и ее приложение*. Москва: Мир, 1980. 607 с.
28. Копцик В. А., Ръжов В. П., Петров В. М. *Этюды по теории искусства: Диалог естественных и гуманитарных наук*. Москва: ОГИ, 2004. 368 с.
29. Даймонд Д. *Переворот. Зламні моменти в країнах, що переживають кризу*. Київ: КМ–БУКС, 2019. 464 с.
30. Кизима В. В. *Тоталлогія (філософія оновлення)*. Київ: ПАРАПАН, 2005. 271 с.
31. Sewell W. H. *Logics of history: social theory and social transformation*. Chicago: University of Chicago Press, 2005. 376 p.
13. Fontaine, C. (2013). Human strike within the field of libidinal economy. In Gallagher, K., Nasadowski, B., Schultz, H. (eds). *XOXO: Love Letters to our Friends, Hate Mail to our Frenemies. On Commitment and Withdrawal* (pp. 218–226). <https://www.academia.edu/6931603/>
14. Léger, M. (2017). *Good. Good Effort* (pp. 8–17). Stavanger: Rogaland Kunstsenter, Norway.
15. Belting, H. (2012). *Contemporary Art as Global Art. A Critical Estimate*. <http://www.xzine.org/rhaa/2012/11/29/contemporary-art-as-global-art-a-critical-estimate/>
16. Bowie, A. (2003). *What comes after art? Joughin, J., Malpas, S. (eds.) The new aestheticism*. Manchester: Manchester University Press.
17. Rattray, M. F. (2014). *Functional Anarchism(s) and the Theory of Global Contemporary Art. In A Thesis in the Department of Art History. Presented in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of Philosophy (Art History) at Concordia University Montréal, Québec, Canada*. <https://www.academia.edu/5523674/>
18. Newman, S. (2001). *From Bakunin to Lakan: Anti-authoritarianism and the Dislocation of Power*. Lanham: Lexington Books.
19. Weir, K. (2010). *In this together: The aesthetics of inclusion*. In Wallace, M. (ed.) *21st century: art in the first decade* (pp. 24–33). South Brisbane: Queensland Art Gallery.
20. Florida, R. (2002). *The Rise of the Creative Class: And How it's Transforming Work, Leisure, Community and Everyday Life*. New York: Basic Books.
21. Rasmussen, M. B. (2012). *Art, Revolution and Communitisation: On the Transcendence of Art as Meaning without Reality. Third Text*, 26(2), 229–242. <https://doi.org/10.1080/09528822.2012.663973>
22. Yudkin, I. M. (2008). *Formuvannia vyznachnykh ukrainskoi kultury: kulturolohichni studii* [Development of determinants of Ukrainian culture: cultural research]. Kyiv: Instytut kulturolohii Akademii mystetstv Ukrainy.
23. Denysko, P. V. (2017). “Chysti” vidnosyny ta novi komunikatsiini tekhnolohii [“Clear” relationship and new communication technologies]. *Filosofia ta politolohiia v konteksti suchasnoi kultury*, 1 (16), 130–143.
24. Afonin, E. A., Bandurka, O. M., Martynov, A. Yu. (2008). *Sotsialni tsykly: istoryko-sotsiolohichni pidkhid* [Social cycles: cultural-historical approach]. Kharkiv: Tytul.
25. Yudin, A. (2011). *Maks Horkhaymer: ot marksizma k negativnoy filosofii. Horkhaymer M. Zatmenie razuma. K kritike instrumentalnogo razuma* [Max Horkheimer: From Marxism to the negative philosophy]. Moscow: «Kanon+», ROOY «Reabylytatsiya». 214–222.
26. Protas, M. (2009). *Stylovi stratehii rozvytku ukrainskoi skulptury XX–XXI st. Model evoliutsii* [Style strategies of development of Ukrainian sculpture of the 20th and 21st centuries: A model of evolution]. Kyiv: Ukrainska vydavnycha spilka.
27. Poston, T., Stewart, I. (1980). *Teoriya katastrof i eyo prilozhenie* [Catastrophe theory and its applications]. Moscow: Mir.
28. Koptsik, V. A., Ryizhov, V. P., Petrov, V. M. (2004). *Etyudy po teorii iskusstva: Dialog este-stvennyih i gumanitarnyih nauk* [Essays on the theory of art: Dialogue of the natural sciences and humanities]. Moscow: OGI.
29. Diamond, D. (2019). *Perevorot. Zlamni momenty v krainakh, shcho perezhyvaiut kryzu* [Upheaval: Turning Points for Nations in Crisis]. Kyiv: KM–BUKS.
30. Kizima, V. (2005). *Totallogiya (filosofiya obnoveniya)* [Total-logy (philosophy of renewal)]. Kiev: PARAPAN.

32. Lazzarato M. From biopower to biopolitics. URL: <http://www.generation-online.org/c/fcbiopolitics.htm> (access date: 09.02.2022).
33. Шевчук Д. Біополітика як парадигма розуміння феномену політичного в сучасній філософії // Наукові записки. Серія «Філософія». 2010. № 7. С. 59–70. URL: <https://eprints.oa.edu.ua/3742/1/Shevchuk.pdf> (дата звернення: 09.02.2022).
34. Протас М. Мистецтво посткультури: тенденції, ризики, перспективи. Київ: ІПСМ НАМ України, 2020. 432 с.
35. Léger M. The Agency of Art in the Unconscious // Tatlić, Š., Nikolić, G. (eds.) *The Gray Zones of Creativity and Capital*. Amsterdam: Institute of Network Cultures, 2015. 40–50.
36. Шкепу М. А. Эстетика безобразного Карла Розенкранца / Инст. проблем современного искусства Национальной академии искусств Украины. Киев: Феникс. 2010. 225 с.
37. Vishmidt M. Notes on Speculation as a Mode of Production in Art and Capital // Joy Forever: The Political Economy of Social Creativity. Kozłowski, M., Kurant, A., Sowa, J., Szadkowski, K., Szreder, J. (eds). London: MayFlyBooks, 2014. P. 47–62.
38. Босенко А. В. Случайная свобода искусства. Киев: Химдзест, 2009. 584 с.
39. Возняк В. С. Метафизика рассудка и разума: Опыт несистематической самокритики. Киев: Самватос, 1994. 340 с.
31. Sewell, W. H. (2005). *Logics of history: social theory and social transformation*. Chicago: University of Chicago Press.
32. Lazzarato, M. (n. d.). From biopower to biopolitics. <http://www.generation-online.org/c/fcbiopolitics.htm>
33. Shevchuk, D. (2010). Biopolityka yak paradyhma rozuminnia fenomenu politychnoho v suchasni filosofii [Biopolitics as a paradigm of understanding the phenomenon of the political in contemporary philosophy]. *Naukovi zapysky. Seriiia "Filosofia,"* 7, 59–70. <https://eprints.oa.edu.ua/3742/1/Shevchuk.pdf>
34. Protas, M. (2020). *Mystetstvo postkultury: tendentsii, ryzyky, perspektyvy* [The art of postculture: tendencies, risks, perspectives]. Kyiv: Instytut problem suchasnoho mystetstva Natsionalnoi akademii mystetstv Ukrainy.
35. Léger, M. J. (2015). The Agency of Art in the Unconscious. In Tatlić, Š., Nikolić, G. (eds.) *The Gray Zones of Creativity and Capital* (pp. 40–50). Amsterdam: Institute of Network Cultures.
36. Shkepu, M. A. (2010). *Eстетика bezobraznogo Karla Rozenkrantsa* [The aesthetics of ugliness]. Kyiv: Feniks.
37. Vishmidt, M. (2014). Notes on Speculation as a Mode of Production in Art and Capital. In Kozłowski, M., Kurant, A., Sowa, J., Szadkowski, K., Szreder, J. (eds). *Joy Forever: The Political Economy of Social Creativity* (pp. 47–62). London: MayFlyBooks.
38. Bosenko, A. V. (2009). *Sluchaynaya svoboda iskusstva* [Random freedom of art]. Kyiv: Himdzhest.
39. Voznyak, V. S. (1994). *Metafizika rassudka i razuma: Opyit nesistematicheskoy samokritiki* [Metaphysics of reason and mind: An experience of non-systematic self-criticism]. Kyiv: Samvatos.

Protas M.

Interdisciplinary Critique of Cultural-Industrial Creativity as a Bio-Necropolitics of Contemporary art

Abstract. Since the turn of the 21st century there have been debates about the condition and future development of art theories and visual practices that acquired the status of global contemporary product in a post-Fordist society of quasi-consumption, when cultural-industrial ideology of transnational art market conquers the creative intentions of artists, transforming the artist, and his work on the product. An important aspect of this discussion is the problem of biopower, which determines the necropolitical paradigm of contemporary culture, depriving the absolute freedom of creativity by instilling servile commodified consciousness, manipulating the imagination in favor of art business, spreading across public globalized art space re-reified patterns. Dominant in the field of popularization of contemporary art, private capital denies adherents of transcendental aesthetics the right to freedom of expression outside the recognized brands legitimized by the World Biennale events. The anarchy of consumerism contributes to the eschatological predictions of the death of art and art criticism, the end of art history, the final annihilation of traditional art life through the socio-political turn of performative activism. Still, interdisciplinary critique, based on the theory of catastrophes, offers another way out of cultural entropy: transcendental aesthetics' experience and judgment's recycling as a way to overcome the hysteresis of art theories and practices.

Keywords: contemporary biopolitics, necropolitical paradigm, contemporary art, cultural industry; freedom of creativity

Стаття надійшла до редакції 21.02.2022