

9. Учебно-методические комплексы : мода или потребность? // Вышэйшая школа. – 1999. – № 3-4. – С. 134-135.

10. Учебно-методический комплекс : модульная технология разработки : учеб.-метод. пособие / А.В. Макаров [и др.]; под общ. ред. А.В. Макарова, З.П. Трофимовой. – 3-е изд., перераб. и доп. – Минск : РИВШ, 2008. – 152 с.

Современное искусство и культурный активизм: практики взаимодействия

Т.В. Кедрик, ст. преподаватель

Когда сегодня говорят об искусстве, то имеют в виду современное искусство (contemporary art), его институции и область распространения. Это означает, что территория современного искусства является гегемоном художественных практик современности. «В отличие от других жанров художественного творчества – театра, кино, музыки, литературы, архитектуры, – которые все еще ограничены канонами жанра и местом или типом его репрезентации, рамками собственного «языка», современное искусство смело мигрирует из одного жанра в другой, вбирает в себя совершенно разные и порой неожиданные модусы выражения. Более того, обращаясь к зонам социальной архитектуры, урбанистических модернизаций, постколониальной политики или политического сопротивления, оно не боится потерять свое художественное «лицо». В этом «арт» вполне соответствует своей авангардной генеалогии. Он смело отодвигает границы искусства, а порой и устраняет их» [1, с. 72]. Такая «всеядность» современного искусства объясняется тем, что исторически как первый (1910-1920 гг.), так и второй этапы авангарда (1950-1960 гг.) рассматривали проект революционизирования и переделки не только в отношении изобразительного искусства, но и ко всем видам творчества, не забывая о социальной инфраструктуре и человеческих общностях. Вот почему в своих наиболее смелых и авангардных проявлениях современное искусство отказывалось от понятия «произведения искусства» как термина классической эстетики XIX в.

Стили «Модерн» и «Ар Нуво» в самом конце девятнадцатого века стали мостом, переброшенным от символизма и романтизма к эпохе авангарда, т.е. от искусства, призванного «достигать» тайны жизни, к искусству, пытавшемуся добиться непосредственных изменений в самой этой жизни и её вероятном развитии.

В целом, социальная утопия модерна питалась оптимизмом и верой в «культурную эволюцию» человечества, а контакты между художниками и левой политической средой не носили систематического характера и ограничивались интеллектуальной симпатией. Однако уже тогда возникла традиция максимального сближения экспериментального искусства с радикально-левым движением, вплоть до вступления отдельных художников в революционные организации.

Начиная с коллективного манифеста «Ко всем художникам!» (1919 г.) немецкий экспрессионизм и практический марксизм постепенно идут на сближение. Пехштейн и Феликсмюллер на рубеже 20-х гг. XX в. вошли в «Ноябрьскую группу», не скрывавшую своей большевистской ориентации, а Хеккель и Шмидт-Ротлуфф стали членами «Рабочего Совета по искусству», поддерживающего постоянные контакты с Луначарским и Лукачем.

Одним из первых авангардных направлений, насчитывавших в своих рядах сотни, если не тысячи, последователей, была «новопредметность» («*Neue Sachlichkeit*»), распространившаяся в Германии в 20-е гг. XX в. Пионерами «новопредметности» выступили художники Бекман, Гюнтер, Дикс и Гросс. Пресса спорила о том, как адекватнее истолковывать содержание их полотен: фантазии травмированного мировой войной и экономическим рабством сознания или наиболее глубокий портрет обобщенного европейского мегаполиса, зараженного капиталистическим вырождением. Циклы Дикса «Война» и «Большой город» воспринимались как обвинение всей системы власти, «хирургия» вскрывала базовые принципы буржуазного «бестиария» [2]. В 1924 г., чтобы подчеркнуть свою критическую ангажированность, Гросс вместе с Диксом и Шлихтером создали «Красную группу», непосредственно участвовавшую в организации визуального стиля левого политического фронта.

Дадаизм стал прообразом для последующих вариантов антибуржуазной контркультуры в Европе и США вплоть до наших дней.

Впервые ставка делалась не просто на «другое искусство», конкурировавшее с официальным, а на возникновение «другого» человека с совершенно «другим» и «непонятным гниющему обществу» языком, поведением и системой ассоциаций. Прежняя этика, эстетика и культура объявлялись «устаревшей одеждой для слабых мышц» и «моральными предохранительными клапанами элит», искусство, в каком виде оно существовало до Первой мировой войны, предлагалось ликвидировать, а прежние художники именовались «тыквами, выросшими на навозе буржуазии». Главное же отличие нового творчества от старого сравнивалось с качественной разницей между простым рабочим классом и организованным революционным пролетариатом. Стратегическая цель дадаистов – трансформация языка через разоблачение социальных антагонизмов, составляющих суть всех современных знаковых систем. Тактически же основным приемом являлись «акции» – постоянные провокации самих себя и окружающих, призванные «раскачать» обыденное сознание и «вытащить человека из гетто привычных вещей и предсказуемых связей». Параллельно, на близких идеях, дадаизм развивался в Нью-Йорке, где Дюшан, Рей и Пикабия строили свои абсурдные «контрфункциональные» машины.

Акции дадаистов предполагали скандалы и нередко прерывались полицией. На Парижском дада-фестивале они рубили разделочными ножами большие воздушные шары с написанным на каждом шаре именем какого-нибудь реакционного политика. В Кёльне, помимо других экспонатов, выставили топор и плаху, «чтобы каждый мог выразить свое отношение к происходящему», на берлинских мероприятиях под потолком болтался «пруссский архангел» – свиноголовый манекен в военной форме.

Социальная активизация сочеталась с искусством, тем более, что сюрреализм, и авангард вообще, всегда стремились к преодолению границ между этими понятиями и к рождению новой универсальной сферы, в пространстве которой «человек наконец-то возьмет на себя все те возможности, которыми он веками наделял богов, духов и сверхлюдей, порождаемых сознанием как отчужденная мечта о своих тайных возможностях».

Естественно, что новые поколения сюрреалистически настроенных литераторов и художников создавали новые группы. Так воз-

ник на рубеже 1940-50-х гг. леттризм Изибора Изу, утверждавшего, что нельзя разогнать буржуазию, не рассеяв на первичные элементы её язык, т.е. систему символов и понятий, которыми она опутала все остальное общество. В 1957 г. из леттризма рождается ситуационизм, провозглашенный Ги Эрнестом Дебором и его журналом «Ситуационистский интернационал». «Библия» этого нового направления – книга Ги Дебора «Общество спектакля» до сих пор остается культовым чтением антибуржуазно настроенной богемы, как и другие тексты, возникшие в той же среде – «Нищета студенческой жизни» Хайати и «Трактат об умении жить» Рауля Ванейгема. От своих старших товарищей - сюрреалистов, ситуационисты отличались прежде всего тем, что, согласно своей художественно-политической терапии пытались вырваться из пространства галерей и салонов, чтобы «провоцировать подавленное воображение на улицах, площадях и в университетах» [3, с.53]. Они срывали европейские премьеры голливудских фильмов, проводили шумные разоблачающие компании против Чарли Чаплина, Мэрилин Монро, а позже – против распространения диснейлендов и новой городской застройки.

Наибольший успех их идей – «студенческая революция» в мае 1968 г. в Париже и аналогичные выступления в других европейских столицах, подхватившие лозунги их журнала и продемонстрировавшие миру «баррикады, являющиеся художественно-политическими произведениями нового поколения» [4]. Французские художники, выставлявшиеся в 1968 г. на Венецианском биеналле, сняли свои картины, заявив, что они присоединяются к всеобщей забастовке, а художники «Майского салона» в Париже перенесли свои работы прямо на баррикады, подставив их под водометы полиции. Баррикады, обороняемые молодежью, украшались авангардными инсталляциями, статуями-коллажами, «объектами» и скульптурами из фруктов. Жиль Айо и Эдуардо Арройо перенесли свой «Красный зал за Вьетнам» к проходным крупнейших французских заводов, оккупированных рабочими. Студенты выкрасили красным статуи муз в саду Тюильри. Ночами по Сене плавал сюрреалистический театр, в исторических спектаклях которого мог принять участие всякий прохожий, перешагнувший с пристани на палубу-сцену. Любой желающий мог отправиться в художествен-

ные мастерские, совершенно бесплатно научиться там технике тиражной графики и тут же изготовить свой собственный, авторский плакат против де Голля и за революцию.

События 1968 г. стали не только моментом экспансии в массы ситуационизма, сюрреализма и вообще накопленной за полвека авангардной практики, но и серьезным испытанием для самих антибуржуазно настроенных арт-экспериментаторов. Левая волна конца 60-х гг. оказалась недостаточной для «изменения базовых принципов жизни», авангард в прежнем его понимании реализовался в рамках господствующей системы, атаковав, но не разрушив её границы. Стал необходим новый материал, точка опоры и новый художественный язык.

Таким языком стал поп-арт с его безудержной акриловостью красок, сменяемых порой тотально подавляющей зрителя монохромностью. Но главным отличием поп-арта от прежних авангардных движений было не новое отношение к вещам, а сами вещи, новый материал, теперь «остранению» или «деконструкции» подвергались не образы обыденной жизни и не образцы классического искусства прошлого, но единицы вездесущей массовой культуры и символы религии потребления.

Неопределенность смысла работы со всеми этими стандартами потребления и рекламного культа царил прежде всего в головах авторов, они то выдавали себя за анархистов, презирающих систему, или даже за марксистов, иллюстрирующих шествие товарного фетишизма по всей планете, однако тут же могли от всего отречься и подписать выгодный контракт с какой-нибудь корпорацией на создание фирменного стиля. Критики рекламы мгновенно превращались в её изготовителей и наоборот. «В конце концов возобладала родившаяся именно в недрах поп-арта теория «инновационного обмена», утверждающая что художник позднего капитализма – это всего лишь коммерческий агент, занятый поиском в обыденном мире всем известных элементов, которые еще никто не успел до него объявить искусством и продать в качестве такового» [2].

Если поп-арт в США, при желании, еще можно было выдать за примирение с миром и отказ от революционных претензий, т.е. от центрального признака авангарда, за культ расслабленного восторга от процесса всеобщего потребления управляемых рекламой толп, то

поп-арт в Европе с самого начала подчеркивал свою политическую заинтересованность.

Миммо Ротелла срывал со стен голливудские постеры, чтобы склеивать из них «коллажи гнева». Питер Сол, автор антиимпериалистического цикла комиксов «Супермен на унитазе», называл свои работы «обвинительными актами» и призывал «покончить с искусством для интеллигенции и дать наконец победоносные образцы, выводящие потребителя из ежедневного иллюзорного равновесия, аналогичного исторической смерти». В ответ на афоризм концептуалиста Джозефа Кошута «Искусство это определение искусства» представители нонконформного поп-арта, который теперь критика отличала от «развлекательного», отвечали: «Искусство это моральный акт». Герхард Рихтер воспроизводил в цвете фотографии молодых боевиков немецкой группировки «Фракция Красной Армии», взятые из газетных рубрик «Разыскиваются». Леон Голуб заслужил комплименты левых и обвинения в «красной пропаганде», выставив два цикла «Убийцы» и «Наемники», посвященных карательным действиям Пиночета в Чили и «эскадронов смерти» в Никарагуа.

В 1976 г. появляется и быстро укореняется термин постмодернизм, как и всякое популярное понятие, он обозначает несколько взаимоисключающих вещей сразу. Под постмодернизмом обычно понимают следующую ситуацию: в архиве человечества накоплено вполне достаточно всем доступной образности, чтобы художник мог в принципе отказаться от создания чего-то нового. Достаточно бесконечно и остроумно микшировать любые элементы разных культур, эпох и стилей и извлекать из этого прибыль, необходимую для обеспечения деятельности художников, развлекающих публику. Идеальной иллюстрацией такого подхода являются акции современного художника Кристо, упаковывающего в розовую, серебристую или прозрачную пленку любые объекты, чем больше – тем лучше, от берлинского Рейхстага до целых тропических островов. Эта «упаковка гигантов» стала для Кристо автографом, источником прибыли и принесла ему планетарную славу. Согласно постмодернистской вере все прежние «мироустроительные» претензии авангарда должны быть оставлены как опасные и тоталитарные. Понятия «истинности», «ценности» и «полезности» становятся в шоу-обществе настолько относительными, что превращаются всего

лишь в сиюминутную игру, отныне нет «важного» и «второстепенного», «центра» и «периферии», «частного» и «общественного», «продажного» и «протестного», есть только доставляющие удовольствие образы всего этого, меняющие своё положение внутри тела гигантского массового зрелища, идущего на смену религии и политике. Во вселенной постмодернизма куцым воспоминанием об авангардном прошлом художника является только смех. Мы все имеем право смеяться по любому поводу. Власть капитала укрепляет себя, постоянно хохоча над своей системой посредством постмодернистских игр, играющих роль «культурного наркотика», обеспечивающего совершенно неадекватную эйфорию общества.

Такой анализ ситуации, и, особенно, выводы, не устроили очень многих художников и теоретиков искусства по обе стороны океана. В 1980-х годах в кругах недовольных возникла альтернативная теория «арт-забастовки». Согласно ей, большинство новых художников действительно отказываются от производства чего-то существенно нового, но вовсе не потому, что в этом отныне нет необходимости, а потому, что сознательно или интуитивно не хотят обслуживать буржуазию, которая всякий раз, как показывает история авангарда, умудряется приватизировать любой радикальный арт-проект, превратив его всего-навсего в модный и сиюминутный «стиль» – имитацию внешних атрибутов при полном равнодушии к внутреннему посланию. Дабы не служить «массовому спектаклю» художники, находящиеся в состоянии перманентной арт-забастовки, зарабатывают на «остранении» и «смешивании» существовавшего до них материала, тогда как подлинные свои новации они реализовывают вдали от галерей и арт-журналов, в некоем освобожденном пространстве или автономной зоне. Под таким пространством понимаются контркультурные издания, несанкционированные уличные акции, захваченные сквоттерами пустующие дома, альтернативные поселения экологов, пиратские радиостанции, некоммерческие арт-фестивали, вроде американского «Брайнен Мэн», проходящего ежегодно в пустыне Невада, и другие.

Первой публичной «арт-забастовочной» акцией считается выступление авангардного композитора Джона Кейджа «Пять минут тридцать три секунды», во время которого он сидел перед роялем указанное время, так и не притронувшись к клавишам. Сейчас по-

нятие «арт-забастовки» чаще всего связывают с фигурой Стюарта Хоума – лондонского художника и писателя, кумира современных английских антиглобалистов. «Мы призываем всех художников отложить свои инструменты и прекратить делать, представлять, продавать, показывать или обсуждать свою работу с 1 января 1990 г. до 1 января 1993 г. Мы призываем все галереи, музеи, агентства, альтернативные места, периодические издания, театры, художественные школы и т.д., прекратить свою работу в течение того же периода времени. Производство искусства мистифицировано и поглощено рынком, а деятели искусства оказались манипулируемыми и маргинализированными из-за самоидентификации с термином «художник» и всем тем, что подразумевает это понятие. Мы намереваемся непосредственно подвергнуть сомнению роль художника и его положение в системе власти, сложившееся в рамках нашей культуры» [5].

К сожалению, не оправдались пока прогнозы арт-забастовщиков насчет востребованности их работ в третьем мире, куда, как многие из них считают, переместилось из офисных стран не только массовое производство, но и вообще социальная история человечества. Партизанское движение в Колумбии, Непале и на Филлипинах эстетически питается от местных национальных корней, единственным, пожалуй, исключением, являются мексиканские сапатисты штата Чиapas, с симпатией относящиеся к художественным авангардистам и легко смешивающие свою индейскую специфику с новациями левого искусства, что всего за несколько лет создало им и их лидеру, субкоманданте Маркосу, славу наиболее адекватного и перспективного партизанского движения 1990-х годов.

Для заострения политического смысла и критического анализа нынешней системы актуального искусства как иерархии симптомов, сообщающих о практически не регистрируемых прессой, но очень важных общественных процессах, немало сделал американский арт-теоретик Фредерик Джеймисон, вот уже тридцать лет упрямо именующий себя «марксистским диагностиком искусства». С самого начала Джеймисона занимали полицейские функции музеев, узаконивающих систему путем организации контекста «художественной истории», рецепты топлива для машин пропаганды в либеральном мире, более эффективные методы «упаковки» информации, при-

шедшие на смену цензуре, и роль «менеджеров сознания», владеющих этими методами, разоблачение извращенного аппетита современных медиа ко всякого рода отклонениям от нормы, якобы «обязательным» для творческой личности и т.д. Достаточно напомнить, что именно Джеймисону принадлежит разработка термина «политическое бессознательное», общепотребительного сегодня для радикальных левых и, особенно, для художников, критически настроенных к арт-рынку.

У Джеймисона были и остаются верные ученики и последователи, взявшие на себя миссию художника-диагностика, художника-критика и даже художника-provokatora. Самый известный из них – Ханс Хааке, начавший в семидесятых с выставки-расследования не предназначенных для чужих глаз файлов страховой нью-йоркской компании недвижимости в музее Гуггенхайма в качестве «портретов и зарисовок, документирующих нынешнюю ежедневную жизнь». Выставка была немедленно запрещена, а её куратор вообще из музея уволен. С тех пор Хааке проводил свои агрессивные арт-компании против крупнейших мировых корпораций, включая Мобил, Филипс, Филип Моррис, Тиффани и др. На него подавали в суд адвокаты Тэтчер, Рейгана и Буша. В Роттердаме, без комментариев, он выставлял «художественное имущество», оставшееся от угольного магната Бойманса, жуткая поясная статуя самого Бойманса каталась по залам на специальной тележке, рискуя задавить посетителей, а вот выставка, организованная вокруг картины известного импрессиониста Сера, наоборот, представляла собой один сплошной комментарий с именами, биографиями, состояниями, политическими пристрастиями и причинами смерти владельцев этой картины за последние полтора века. В настоящее время Хааке продолжает действовать, исходя из того, что задачи современного авангарда это создание новой критической эстетики и анализ деятельности тех институций, которые снабжают общество символами, затребованными рыночной системой.

Американка Марта Рослер, также ненавидящая планетарную корпоративную диктатуру и продолжающая в своих «уточненных фото» смешивать идеальный интерьер из мебельной рекламы с окопами, полными трупов, первую леди у камина с расстрелянной жертвой этнических чисток, улицу, разрушенную танками военного

переворота в бывшей колонии со строительством безупречного Сити в вечной метрополии и т.д. Рослер признается, что в последнее время её художественная активность вдохновляется книгой антиглобалистки Наоми Кляйн «Без Лого, или Целясь в громил корпоративного бизнеса». Относит себя к поклонникам Наоми Кляйн и современная группа «Анонимное желание», раскрашивающая на своих холстах проекции фотографий, непосредственно «доводящая» фото с помощью компьютеров и создающая «проекты революционного видения» в виртуальной анимации, в частности, оживляя комиксы Рэймонда Петтибона, много лет продолжающего визуальные традиции французских гашистов 1968 г. и русских обериутов в своей индивидуальной войне с логикой и смыслом, как понимает эти слова общество, одержимое тотальной прибыльностью.

Другой, сохранившейся по сей день авангардной практикой остается акционизм, т.е. вторжение радикального художника на не готовую к этому публичную территорию с последующим скандалом, провоцирующим власть реагировать, а зрителя — думать. Наибольшего успеха в этой области добился Кристоф Шлингезиф, начинавший как театральный режиссер и телеведущий, но бросивший все прежние занятия ради арт-экстремизма. В один прекрасный день он призвал немецких бездомных и сочувствующих им собраться на берегу Вольфгангзее и дружно войти в воду, чтобы озеро вышло из берегов и затопило стоящую рядом резиденцию канцлера Коля. В итоге полиция вылавливала участников акции сотнями, акционист был задержан и замысел сорван. На радикальных демонстрациях группа Шлингезифа переодевается в форму, подобную полицейской, и с удовольствием вступает в единоборство с «нормальной» полицией, после чего в новостях показывают «противостояние двух полиций», устраиваются карнавалоподобные «народные инспекции» парфюмерных магазинов и дорогих бутиков, приводящие к преждевременному закрытию этих заведений, «арт-атаки» на офисы сайентологов и других тоталитарных сект. Предложение «Дойче-Банка» провести для него уличную рекламную компанию в 2000 г. Кристоф воспринял как попытку подкупа. Получив все причитающиеся ему деньги, в назначенный день он залез на крышу банка и разбрасывал оттуда купюры, парализовав тем самым городское движение и нормальную работу офисов Сити на не-

сколько часов, а его друзья из немецкой «киногруппы им. Дзиги Вертова» снимали происходящее внизу и брали интервью у ошале-лых прохожих, разгневанных полицейских и нервничающих биз-несменов. Продолжать «компанию» банк отказался, заявив, что «ответственный бизнес не нуждается в таких художниках».

Сегодня для больших художественных институций, прессы и публики «авангард» перестал быть принципом и стал всего лишь названием стиля художественного поведения, ничего по существу нигде не меняющего и не стремящегося изменить. Отсюда регулярно возникающие и столь же быстро гаснущие «неодадаизмы», «неофутуризм» и т.д. Отдельные исключения, о которых упоминалось выше, вызывают уважение и могут быть очень полезны для будущих радикальных проектов, особенно – для альтернативных медиа, но все-таки не они выражают общей тенденции. Полвека назад, когда авангард был принципом, намерением немедленно и необратимо изменить мир, в его орбиту и под его влияние попадали даже те стили и авторы, которые внутренне были чужды революции и вполне удовлетворялись декоративной, расслабляющей ролью искусства в обществе. Даже им приходилось строить из себя «анти-буржуазных радикалов», таков был культурный климат. Сегодня всё обстоит с точностью до наоборот: даже искренние критики системы и носители альтернативы смотрятся как часть безобидного «авангардистского цирка» и мало у кого вызывают серьезное отношение. Бесконечные и все менее интересные «биеналле», арт-фестивали и конференции иллюстрируют вышеописанную теорию «инновационного обмена» с её депрессивным культом переливания образов из пустого в порожнее.

В Восточной Европе появилась новая форма взаимодействия искусства и культурного активизма – субверсивная аффирмация.

С середины 1960-х годов наблюдается использование субверсивной или подрывной аффирмации (преизбыточное утверждение, поскольку смысл явления сводится к тактике «переиродить Ирода» или «быть более ревностным католиком, чем Папа Римский») в современных медиа и сетевых активистских контекстах. «Обращаясь к таким проектам и художникам как Хит Бантинг, - Innen , Кристоф Шлингензиф, ubermorgen , etoy , 01 org . и Yes Men , мы видим, что все они (более или менее успешно) используют тактику сопротив-

ления через посредство кажущегося утверждения и согласия с образом и корпоративной идентичностью и стратегиями своих противников» [6].

Методы субверсивной аффирмации, сформировавшиеся с начала 1960-х гг. именно в искусстве стран Восточной Европы, стали впоследствии, т.е. после 1989 г., усиленно проникать на Запад, усваиваться там и уже оттуда распространяться и на другие области, как, например, (медиа) активизм. Эти стратегии подрывной аффирмации, возникнув сначала под давлением обстоятельств в социалистических странах Восточного блока, а затем сознательно взятых на вооружение художниками этих стран, развились в «искусство действия» и в специфические виды искусства акции и перформанса, которые оказались теми редкими явлениями, которые в 1990-е годы были импортированы Западом с Востока.

Не случайно такая художественная тактика зародилась в так называемых репрессивных режимах еще с конца 1920-х годов. Можно даже утверждать, что сам генезис этой тактики мог иметь место исключительно в условиях действия тоталитарной машины. Оказалось, что такая художественная тактика, это порождение откровенно репрессивного режима, вдруг возродились в совершенно других политических, социальных и экономических условиях, о которых принято говорить как о либеральных.

Если в контексте откровенно репрессивной системы диапазон возможностей высказывания был предельно узок, сегодня мы имеем дело с ситуацией, где позволено говорить все (а потому ничего). Индустрия культуры умудряется вбирать в себя и апроприировать самые критические позиции и тем лишать их всей остроты. В обоих контекстах дистанцирующаяся («внешняя») критическая позиция оказывается невозможной или неадекватной. В такой ситуации, обусловленной стратегией тотального поглощения и апроприации критических позиций господствующей политической и экономической системой, сопротивленческий потенциал сохраняет только подобная всепроникающему вирусу тактика подрывной аффирмации.

С начала 1970-х годов элементы подрывной аффирмации наличествуют в контекстах неофициального искусства в странах бывшего Восточного блока. Эти стратегии, вызванные к жизни репрессивной политикой государства (иначе, андеграунд) в подсоветских

странах Восточной Европы и впоследствии принятые на вооружение уже сознательно, привели к своеобразному «практическому искусству». Примеры подобного восточно-европейского «практического искусства» 1970-х годов – «Комендантские работы» Анатолия Жигалова (Россия), «Поможем засеять поля Родины» московской группы «Гнездо», «Собиратель заслуг» Пауля Нигу (Румыния), в 1980-е стратегии коллективизма и гиперидентификации группы «Лайбах/НСК», «державные» акции «Orange Alternative» в Польше, «Вечера памяти поручика Ржевского» группы «Мухомор» и «Очищение рек» «Чемпионов мира» (обе группы из России), в 1990-е годы участие в выборной кампании «Независимой контрольной комиссии» (группа «Радек» из Москвы) или работа Рассима Крастева «Западное тело» (Болгария).

Сегодня, в ситуации, когда критическая точка зрения мгновенно и тотально поглощается и апроприруется господствующей политической и экономической капиталистической системой, концепция критического дистанцирования оказывается полностью несостоятельной. Мы сталкиваемся с новой тотальностью, которая исключает всякую возможность «внешней» позиции или дистанцирования. Вместе с тем, необходимо подчеркнуть, что эта тотальность не есть тотальность тоталитаризма, хотя и результаты аналогичны. В этой новой тотальности – тотальности рынка, потребители либо обречены пассивно потреблять (т.е. активно играть роль потребителей, предписанную им тотальностью рынка) либо развивать практики, которые заключаются в том, чтобы творчески овладеть продуктом, навязываемым господствующим порядком. Тактика потребителя сегодня полностью сводится к готовой продукции (ready-made), которая – путем творческих практик потребителя – начинает последовательно функционировать в совершенно ином порядке.

Список использованной литературы:

1. Чухров, К. Произведение искусства в современную эпоху – генеалогия и ориентиры / К. Чухров. // Логос. – 2010. – № 4.
2. Цветков, А. Художественный авангард и социалистический проект / А. Цветков [Электронный ресурс]. – 2010. – Режим доступа <http://www.guelman.ru/anarch/12/hud1.htm>. – Дата доступа: 10.04.2012 г.

3. Дебор, Г. Общество спектакля / Г. Дебор. – Москва: Логос, 2000. – 184 с.

4. Ванейгем, Р. Трактат об умении жить для молодых поколений / Р. Ваненгейм / [Электронный ресурс]. – 2010. – Режим доступа: www.gramotey.com/books/1269096981.htm<http://conceptualism.letov.ru/inke-arns-sylvia-sasse-on-mimesis-as-strategy.html>. – Дата доступа: 10.04.2012 г.

5. Хоум, С. Художественная забастовка 1990-1993 / С. Хоум // Что делать? [Электронный ресурс]. – 2010. – Режим доступа: http://www.chtodelat.org/index.php?view=article&catid=127%3A3-emancipation-of-from-labor&id=69%3Aart-strike-1990-1993&format=pdf&option=com_content&Itemid=296&lang=ru. – Дата доступа: 10.04.2012 г.

6. Арнс, И., Зассе, С. Субверсивная Аффирмация: Мимикрия как стратегия сопротивления / И. Арнс, С. Зассе // Московский концептуализм [Электронный ресурс]. – 2010. – Режим доступа: <http://conceptualism.letov.ru/inke-arns-sylvia-sasse-on-mimesis-as-strategy.html>. – Дата доступа: 10.04.2012.

Роля традыцыйных спосабаў і сродкаў забяспячэння здароўя дзяцей у сучаснай беларускай сям’і

А.Дз. Якубінская, канд. гіст. навук, дацэнт

Важным аспектам функцыянавання этнакультурных працэсаў ў сучаснай беларускай сям’і з’яўляюцца традыцыйныя спосабы і сродкі забяспячэння здароўя дзяцей. Для таго, каб ахарактарызаваць традыцыйныя спосабы і сродкі забяспячэння здароўя дзяцей, неабходна вызначыць наступныя паняцці: здароўе, традыцыйныя спосабы і сродкі яго забяспячэння, здаровы лад жыцця.

Пад *здароўем* чалавека трэба разумець такі стан развіцця арганізму, пры якім чалавек здольны адаптавацца да розных умоў існавання ў навакольным асяроддзі і здольны выконваць свае біялагічныя і сацыяльныя функцыі. Вылучаецца фізічнае, псіхічнае і маральнае здароўе чалавека. У традыцыйным сялянскім грамадстве беларусаў здароўе мела вялікі сацыяльны прэстыж і лічылася сапраўднай каштоўнасцю чалавека. Увогуле, для