

Статті



Тамара ГРІДЯЄВА

## ТИПОЛОГІЧНИЙ СИНТЕЗ АКЦІОНІЗМУ ХХ-ХХІ СТ.: СТРУКТУРА МИСТЕЦТВА КОМУНІКАЦІЇ

**Tamara HRIDIAYEVA. On Typologic Synthesis in Actionism of XX and XXI cc.: The Structure Of Communication Art.**

Чи радше не так: взяти цей глухий кут як вихідну ситуацію, повернути нерішучість і відсутність цілі на наступальну ситуацію, на стратегію. Прагнучи за будь-яку ціну вирватися з цієї смертельної ситуації, з цієї ментальної університетської анорексії, студенти лише вдихають нову енергію в інституцію, що перебуває в стані за давньої коми, і ми спостерігаємо примусове виживання, медицину відчаю, яка застосовується сьогодні до інституцій, як і до окремих людей, і яка повсюди є знаком тієї самої нездатності зустрітися обличчям до обличчя зі смертю. “Слід підштовхнути те, що падає”, – казав Ніцше (Жан Бодріяр “Останнє танго вартості”). Теоретичну та візуальну парадигму концептуального світового мистецтва від серед. ХХ ст. значною мірою забезпечила творчість поступово об’єднаних спільними ознаками митців постмодернізму. Відлік постмодерності розпочався приблизно з кін. 1960-их рр., з американської контркультури, всеохопних і загальнодоступних мас-медіа (de profundis) та французького постструктуралізму (excelsior). Спершу префікс *post-* дослідники прикладали лише до митців останнього на тоді двадцятиліття (1950-1960) – модернізму, – але щоразу наполегливіше проштовхували сам термін до ХХІ ст. У 1980-их рр. “постмодернізм” набрав ширшого значення у суспільстві, автором, що витлумачив постмодернізм у цьому значенні (1979), був Ж.-Ф.Ліотар<sup>1</sup>. Суспільний простір став альтернативною “площиною”, в якій матеріалізуються мистецькі ідеї, проявившись як “предметна сирова

вина” – втілюючи мистецтво “Простору в Просторі”, проголосивши, що “повсякдення – це не тільки джерело для мистецтва, але й саме мистецтво” (...). “Мистецтво є всюди, якщо вміти його знайти”<sup>2</sup>.

У 1950-их рр. американські митці продовжували втілювати ідеї у формі – експериментальних пошуків, які ґрунтувалися на тому, що вже опрацював модернізм, проте новим був підхід до європейської традиції, її сприйняття та своєрідне продовження. Стили, які в подальшому творилися у Нью-Йорку, були теж рефлексіями на європейський модернізм: мінімалізм, поп-арт, післяживописна абстракція, оп-арт та кінетичне мистецтво, асамбляж, мистецтво середовища. Саме через це американське мистецтво аж до 80-их рр. ХХ ст. захопило чільні позиції на сцені західної мистецької культури і перетворилося на вагомий феномен світової культури. Якщо розглядати постмодернізм як рефлексію на модернізм<sup>3</sup>, то митці змінювали контроверсійну термінологію естетики “мімесісу” мистецтва першої пол. ХХ ст. на неформальний акціонізм “поесісу”, який визначив постмодернізм другої пол. ХХ ст. як утілювача ідей. Зауважимо, що у “Мистецтвознавчих рефлексіях” О.Петрова зазначила, що “у ХХ ст. естетика мімесісу, й поесісу має своїх прихильників”. Після 1945 р. тріумфуюча Америка спробувала відмовитися від європейських естетичних канонів, які вона вважала застарілими. Саме на приматі безвідносного, на приматі вільного жесту у просторі Америка заснувала гегемонію *action painting*, абстрактного експресіонізму “made in USA”, його безумовну, внутрішньо притаманну вищість над європейським “безформним”<sup>4</sup>.

Загальні мистецькі зміни які почали відбуватися в Європі та Америці були наслідками на декаду, післявоєнної суспільної та політичної травми, а також виступили послідовним продовженням авангардних традицій “із авангарду у андеграунд”. Нестримні всесторонні рухи нової хвилі митців “виштовхували” провокаційними та іронічними діями мистецтво у сферу публічного про-

<sup>2</sup><http://www.terra-incognita.iatp.org.ua/Ti6/06-03ua.html>.

<sup>3</sup>Шумилович Б. Парадигма пізнього модернізму та американське мистецтво 1930-40-х рр. ХХ ст. // Вісник Львів. ун-ту. Серія мист-во. – Львів, 2003. – № 3. – С. 234-248.

<sup>4</sup><http://www.terra-incognita...>

<sup>1</sup><http://dyskurs.narod.ru/01SIMKHD.html>.

стору. Мистецтво авангарду перетворювалося на продукт масової культури, публіка звикала до епатажних жестів художників, а директори галерей вели пошуки скандальних творів, продовжуючи революцію у сфері естетичного світогляду. Набираючи широкого розголосу, антиформалістські методичні концепції стали соціальною революцією як основа для поширення ідей – однодумців у світі мистецтва “шістдесятих”. Ярлик “поп” не обмежується мистецтвом, він ставиться і на поп-музику і на попкорн, визначаючи популярну культуру та спосіб життя, з якими у 1965 р. ідентифікувала себе молодь усього світу – від Москви до Токіо і від Буенос-Айресу до Сіднею. Саме з цим планетарним вибухом явища популярного мистецтва у серед. 1960-их рр. Америка здобула моральну перемогу<sup>5</sup>.

Якщо у період модернізму (перша пол. ХХ ст.) в Америці відбувалась експансія емігрантів із західноєвропейських осередків з домінуючою естетичною школою, то після 50-их рр. ХХ ст., а саме у період постмодернізму зафіксовано зворотній геокультурний трансформований процес повернення **масової американської культури** в європейський простір. Відтак, наприклад, акціонізм у типологічних проявах виник як критично настроєна форма по відношенню до державних політичних змін які відбувались в основних культурних центрах Європи та Японії. Згодом загальносвітова суспільно-політична ситуація у цих же державах змінилась і агресивні мистецькі акції, випадки сучасного мистецтва почали розглядати як важливий рекламний фактор державної політики, і такі відомі мистецькі фестивалі, як Венеціанське бієнале, “Документа” в Касселі, бієнале в Парижі та Сан Паулу є утвердженням культурного національного престижу.

Через метод комунікації відбулось втілення сучасного мистецтва. Шляхом втручання мистецтва в суспільні процеси здійснювалась інтерактивна взаємодія між мистецтвом і повсякденністю людей. У процесі перших інтеракцій автор відтворював синтезуючу “живу дію” із образотворчим мистецтвом, продовжуючи свої пошуки. Як наслідок такої діяльності у процесі творчих експериментів виник термін “мистецтво дії” або “dripping” Поллока, який легко посів своє місце як

вираз абсолютного знаку американської жестуальності (Поллок, де Кунінг, Франц Кляйн)<sup>6</sup>. На практиці це означало, що відтепер початковими процесами акції, створених в присутності глядачів в атмосфері епатажу та випадковості немає чітко встановленого правила, що таке мистецтво і як воно комунікує, “тепер його необхідно постійно винаходити” (Е.Ворхол). Цей відтинок часу тривав від перших революційних експериментів Поллока, який перед глядачем ходив по розстеленому по підлозі полотні, демонструючи перші спроби комунікативного процесу творення перед глядачем. У пізніх 1940-их рр. у Сполучених Штатах Америки, а згодом і в Західній Європі як наслідок такі рухи виникають постадійно у формі: **хепенінгу, перформансу, рольової гри, боді-арту, концептуалізму, інсталяції, ленд-арту**. Синтезуючи усі існуючі мистецькі напрямки поступово формувалась інтерактивний тип постмодерного мислення від 50-их рр. ХХ ст. Значна перевага надавалась структурним властивостям ідеї, яка вибудовується із певною знаковістю предметів, що поступово деконструюються в Простір, наповнюючи його ідейним змістом, трансформуючись в часопросторі. Загальна термінологія слова “предмет” від серед. ХХ ст. пояснює зміст не лише речей, й людей-глядачів із властивими їм фізіологічними властивостями. Використанні в акціях предмети набувають інших ідейних значень щодо попередньої термінології даного слова “предмет”, відбувається підміна значень – концептуальний прояв ідеї. “Творчий процес набуває зовсім іншого вигляду, коли глядач є присутнім при феномені трансмутації. Із перетворенням інертної матерії на мистецький твір відбувається справжня трансубстанціяція, а важлива роль глядача полягає у визначенні вагомості твору на естетичних вагах”<sup>7</sup>.

Заміна понять вносить і розставляє по-іншому акценти в повсякденність “спресованого” соціумом простору. “Предметність тут стає виразом духу, духовного начала, коли предмет, який, здавалось би, не маючи нічого спільного з мистецтвом, стає носієм художнього значення, наділяється художнім змістом (цим шляхом іде Гарновський; поп-арт, дада, колажне мистецтво та інше)”<sup>8</sup>.

<sup>6</sup>Там само.

<sup>7</sup>Там само.

<sup>8</sup>Шумилович Б. Парадигма пізнього модернізму...-

<sup>5</sup>Там само.

Від 90-их рр. ХХ ст. в теоретичних публікаціях виникає термін “перформативний”, який підкреслює практичну участь автора, учасників / глядачів дії так і їх інтерактивні прояви, підкреслюючи тим самим, що сучасне мистецтво не є дієвим без контексту – суспільства. Адже викликаний у присутніх емоційно-психологічний стрес методом “буквального” контакту сприйняття мистецтва і є кульмінацією – завершеною формою втіленого дійства, але не процесу. За словами фотографа Річарда Аведона (Richard Avedon), який сказав, що: “весь портретний живопис – це перформанс”, і навіть Рембрандт “напевно грав, коли малював власні автопортрети, не просто кривляючись, а завжди, усе життя, працюючи у повній традиції перформансу”.

Як наступний послідовний етап інтеграції мистецтва постмодернізму одночасно з публікаціями теоретичних видань поширюється термін “куратор”, спочатку при мистецьких об’єднаннях, термінологічно окреслюючи певні обов’язки спеціально призначеної особи, яка займалась загальною концепцією – ідеєю проведення акцій. Згодом музеї також наймають кураторів-фахівців, щоб організовували проекти актуального мистецтва. Архітектори проектують нові музейні площі для проведення акцій – дійства живого мистецтва. Втілення цього відбувається у руслі розуміння “музею як парадигми наукової лабораторії, що сприяє пізнанню навколишнього світу (модель Кенсінгтона, Лондон), становлення музеїв у США відображає еkleктичний характер культури, де є бажання поєднати високе та ужиткове в єдину схему мистецтва”<sup>9</sup>.

Цей сплеск інтересу пояснюється кількома факторами, один із них – це інтерактивність між суспільством і мистецтвом. Своєрідне, ринкове зацікавлення актуальними дійствами під кін. ХХ ст. характеризується технологічними медіа-факторами, які сприяли поширенню і вдосконаленню культурних інтеграційних процесів у США. За останні ХХ ст. відбулися великі зміни в розвитку дії, перетворивши формальні акції дійства (від 50-их - 70-их рр.), створили безкінечні можливості Кіберпростору в світі. Пропонуючи глядачам ілюзію постійного руху, а також безпосереднє віртуальне перебування “цілого” суспіль-

ства у мобільній замкнутій системі, пропонуючи дію між глядачем та віртуальністю, між “реальністю” та “реаліями”, актуалізується процес “подолання відстані”. Цей невпинний технологічний рух анулював форму часопростору теперішнього і майбутнього, замінивши формальні дії на свідомі та підсвідомі частини впливу, які діють на глядачів, замінивши безпосередню їх участь в дійстві на віртуальну, інтерактивну, технологічну форму прогресу/регресу, анулювавши межі не тільки між глядачем і мистецтвом, а й між реальним і віртуальним часом. Часом і простором.

На останньому етапі ХХ ст. як результат сорокарічної дії акціоністів з’явилися нові публікації тем, що прив’язують мистецтво перформансу до психології, педагогіки, етнічності, антропології чи політики. Швидкий технологічний прогрес залишив мистецтво акціонізму, а, зокрема, мистецтво перформансу, хепенінгу, інсталяції, як прояви “класичного” акціонізму “у чистих типологічних формах” – історії. В університетах Сполучених Штатів Америки, Англії та Німеччини збільшили дослідницькі архіви, розробили новаторські програми, які не відокремлюють мистецтво перформансу від танцю, театру, музики, літератури.

На кін. 1990-их рр. відбувся наступний етап розвитку акціонізму під впливом прогресуючих технологій. Обравши модель інтерактиву як об’єкт (у Поллока) та предмет своєї уваги, суспільство, митці трансформували його впродовж сорока років в Європі та США, продовжуючи і надалі втілення у часі та просторі ХХІ ст. Методологічно використовуючи “віртуальну присутність” глядачів, провокують їх суспільство, але вже іншою дієвою формою, а саме через мас-медіа простір.

Важливим є те, що акціоністичний світовий рух на різних поступових його етапах використовував оновлюючі технологічні форми, які сприяли швидким його змінам, розширюючи типологічні форми дії та презентації ідеї. Так, на кін. ХХ ст. у світі простежуються зміни від “dripping” до медіа-проектів, які вражають своєю масовістю і просторовою масштабністю. Видовища – розваги з життя людей презентують “реаліті-шоу”, методологічний формат яких задіює нові інструменти рольової гри для дослідження людського буття методом психологічного інтерактиву. Формат таких проектів продовжує акціонізм вуличного дійства (“roziomu”), наприклад хепенінгу чи

С. 234-248.

<sup>9</sup>Там само.

перформансу, трансформували ідеї вираження в контексті суспільства через медіа-інтерактив. Запроваджені у глядацькій свідомості нових вимірів часу і простору, він наразі отримав визначення "віртуальний". Сам термін "віртуальна реальність" асоціюється сьогодні з можливостями найновіших мультимедійних аудіовізуальних і комп'ютерних технологій, за допомогою яких можна створити ілюзію, що сприймається і відчувається споживачем як реальна подія.

Із поч. ХХІ ст. критики мистецтва долучили до числа акціонізму терористичні дії, що сталися в Нью-Йорку "11 вересня" чи в Японії, а також будь-які форми політичних суперечок чи масових заворушень в суспільстві, які журналісти окреслюють поняттям "масової акції". Залишається лише відкритим питання часу, як типологічно сформується визначення терміну цих соціально-політичних ідей, акцій, що позбавлені естетичного та морального дійства. У період стрімкого технологічного прогресу обраний ними формат – максимальний відповідник учасників: суспільства як автора. Тільки виникає запитання хто і де глядач?

Незважаючи на швидкі технологічні зміни, які вплинули на форму та типи акціонізму від поч. 50-их рр. у світовому мистецтві, на території пострадянських країн формувалася "своя" соціалістична реальність. Із численних лозунгів та соцреалізмів, продовження яких мали свої ідеологічні, художньо-естетичної конфронтації та практики в Україні. Важливою ознакою української парадигми ХХ – поч. ХХІ ст. є визначальні суспільно-політичні обставини, які спричинили певні характерні, в межах держави умови, сповільнивши доступ інтеграції світових напрямків акціонізму. "Крапкою відліку, від якої "вільнодумці" від мистецтва пішли або в офіціоз, або в андеграунд, стала сумнозвісна "Бульдозерна виставка" 1974 р. Саме вона провела вододіл між "нашим" і "чужим", чим зробила з незалежного молодого мистецтва, яке прагнуло бути просто мистецтвом, мистецтво опору. Для молодих митців, які нерозсудливо обрали життя поза системою, їх особистий шлях до внутрішньої незалежності став першим кроком до потужного дисидентського руху 1970-их і до розвалу самого Союзу у 1990-их"<sup>10</sup>.

<sup>10</sup>Звіринський К. Спогади, статті, малярство.- Львів,

Таким чином, про значні досягнення України до серед. 80-их рр. ХХ ст. у контексті світової культури, характеризуються очевидною протяжною "білою плямою", наслідки якої відчутні і у 1990-их рр., коли відбувались соціально-політичні зміни та крах тоталітарного комунізму на Україні і в сусідніх державах.

Від 1990-их рр. можемо фіксувати початок нового етапу розвитку українського "культурного суспільства", проте, усвідомлене і визнане відставання України на усіх рівнях від провідних західних країн привело до поверхневого швидкого заповнення "білих плям" у мистецтві. У державі почав зароджуватися принципово "новий" період так званого "сучасного" мистецтва, який дослівно копіював візуальний ряд світового мистецтва, змінюючи ідеологію. Як наслідок, свого часу заборонене мистецтво акціонізму в Україні, використовуючи світові творчі експерименти, набуло швидкого поширення в мистецьких осередках Львова, Києва, Одеси. Протягом цих років спостерігаємо зростаюче зацікавлення американським та європейським постмодернізмом. Художній постмодернізм десятиліттями в історії національної художньої культури офіційно замовчувався та заборонявся, але про його існування на Заході у типологічних формах було відомо із частково висвітленої в "заочній" формі теоретичної іноземної публікації. "Будь-яка інформація, що потрапляла в ці осередки, була предметом до обговорення, усвідомлення і переосмислення реальності у співставленні із її радянською версією"<sup>11</sup>.

Враховуючи те, що в Україні, а особливо у Львові до 1990-их рр. панував мистецький плюралізм, який з часом сформував феномен місцевого геокультурного середовища, також із невластивою йому толерантністю прийняв не визнаючи офіційно, суперечливі, на перший погляд, мистецькі ознаки постмодернізму. Завдячуючи заборонам, які спричинили до непослідовних формотворчих принципів відбувалось незрозуміле для еліти Львова поширення актуального мистецтва, вписуючись в існуючі системи класичних пошуків у мистецтві, яке формувалось також підпільно у майстернях, об'єднаннях, виробляючи естетичні стереотипи. Будучи культурним центром Західної України впродовж першої пол. ХХ ст. тут форму-

2002.- С. 13.

<sup>11</sup>Там само.- С. 14.

валися притаманні для цього регіону естетично-аскетичні складові мистецького середовища із загостреним почуття приналежності до загальнонаціональних джерел української історичної ідентифікації.

Якщо розглянути в загальному мистецьку спадщину художників Львова до 1950-их рр, то можна зауважити, що у творчості практично кожного з них своєрідно переплелися і знайшли відображення головні напрямки західноєвропейського модернізму та американського абстракціонізму, авангарду – футуризму, конструктивізму тощо. Внаслідок цього саме у Львові і сформувався найбільший мистецький дуалізм, “поштовхом для експериментаторства стала інформація про творчий метод абстрактного імпресіонізму Дж.Поллока” (К.Звіринський). Використовуючи як базову основу модерністські напрямки, що львівський культурний регіон здебільшого базується на естетичних засадах, сформували характерне “класичне” розуміння мистецьких процесів сьогодення. Саме цей історичний період і є аргументом у посттоталітарній культурній спадщині, національні фактори якого стали вирішальним чинником контексту для альтернативних мистецтв дії постмодернізму. Лишень після короткого аналізу історичних умов, в яких формувалось мистецьке середовище до 1950-их рр. у Львові, можна зазначити, що “політична і мистецька ситуація у Львові відрізнялась від київської і московської історичними передумовами: коротшою тривалістю “радянського” періоду, наявністю “живого” національно визвольного руху, недеформованих механізмів комунікативної системи культури, ширшою і швидшою проінформованістю щодо подій і процесів за “залізною завісою” безпосередньо з Європи транзитом через Польщу. В той час, коли Центральна і Східна Україна шукала альтернативу соцреалізму (...), то у Львові логіка стилістичного і концептуального європейського розвитку першої пол. ХХ ст. не була зруйнована<sup>12</sup>.

В контексті цього середовища (від 1990-их рр.) пробував і пробує проявитись процес постмодерністичної культури акціонізму. Відбувається буквальне перетворення “сформованого мистецтва інтелігенції” в масове дійство, яке супроводжуєть-

ся несприйняттям між глядачами цих одноразових подій, або ігноруванням, які викликані послідовним та цілеспрямованим непорозуміннями між митцями (чи їхніми акціями) та мистецтвознавцями. Як наслідок періоду 1980-их - 90-их рр. – обмежена кількість теоретичних видань, опублікованих рецензій, науково-освітніх статей.

Уже відзначалося, що у другій пол. ХХ ст. американське мистецтво також пройшло складну еволюцію розвитку, використавши ідеологічні постулати пізнього модернізму. Розвиток модернізму чи його пізній етап збігається з розвитком масової культури, перетворенням елітарної (високої) культури на культурну індустрію, коли твори мистецтва стають доступними масам через публічні музеї та репродукції. Як відомо, висока культура наступних десятиліть перестає боротися із масовою культурою, а навпаки, вводить її у сферу високого (елітарного)<sup>13</sup>.

Як елемент продовження, актуальною залишилась проблема і на поч. ХХІ ст. у необхідності мистецтвознавчої критики, підходу до розгляду складних мистецьких процесів, систематизації проектів та об’єктивної оцінки. В подальшому основним показником “якості” акціонізму залишається термінологія слова “неестетично”, яка і буде основним критерієм мистецтвознавців, переважно вихованих на естетичних парадигмах пізнього модернізму, які, як правило, обирали опозиційну сторону, не бажаючи інтеграції. “Чи це означає нівеляцію світоглядно-культурних автономій, поступове неухильне відмирання національних культур т. зв. “малих народів”, впровадження якогось одного, наприклад, американського культурного режиму, американського стандарту культури, “американської гидоти” (Л.Медвідь).

За такою ж схемою пропуску відбувається фільтрація мистецтва в мистецьких центрах України, чи радше його поодинокі спроби вираження в контексті національних мистецьких процесів, на зламі століть, за словами О.Петрової, діляться на дві частини: “...концепція Титаренка – Хаматова” та “...промоутера О.Соловйова”.

Між ХХ та ХХІ ст. відбуваються теоретично візуально-інтерактивні спроби демонстрацій акціонізму із певною метою: “змінити пов’язане із принциповим суб’єктивізмом нерозумінням су-

<sup>12</sup>Там само.– С. 13.

<sup>13</sup>Шумилович Б. Парадигма пізнього модернізму...– С. 234-248.

спільством світових процесів, об'єднаних митців актуального мистецтва. З точки зору теоретичних статей, які розміщуються в часописі "Тегга Incognita", Г.Вишеславський зауважив, що "...дані напрямки пропонують взяти течії, що використовують образно-пластичну мову, яка формується у світовому мистецтві з 60-их рр., а з точки зору інтелектуально-духовного змісту, що відтворюють ментальність сучасної доби, іншими словами, беруть на себе функції самоусвідомлення культури у загальносвітовому, так і в локальному вимірах".

Однак становлення акціонізму – як в період його перших проявів, так і пізніше, у ХХІ ст., в кожних національних мистецьких центрах, а загалом і на державному рівні в Україні проходить процес декларацій і "заявок" про "своє" існування. Щоразу вносячи гостроту піару в процес вторинного – повторного становлення, доводячи сприйняттю національних "мас" свою національність та своєрідність. Виникаючі непорозуміння відбуваються також через невміння глядача "читати" метафору; крім того, сучасне мистецтво гіпертексту свідомо пориває з категорією "здоровий глузд", а це в свою чергу збільшує прірву між митцем і глядачем, сприйняття будь-якої нової системи, а особливо поставангардистської, потребує проникнення в специфіку колажного мислення, яке не обумовлено класичним (традиційним) типом мистецької філософії<sup>14</sup>.

Отож можна зазначити, що український акціонізм від перших його проявів не проходить послідовного вдосконалення та систематизації актуальних проявів, які б виступали в контексті світового актуального мистецтва із використанням мультимедійних технологічних прогресів, що були актуальними у світі в 90-их рр. ХХ ст. Залишається незмінним те, що усі ці спроби, які відбувались у процесі інтеграції внесли зміни до самого факту існування та присутності альтернативних процесів в суспільстві та системі образотворчого мистецтва на території колишніх пострадянських країн.

На поч. ХХІ ст. або впродовж декількох років Україною пройшла наступна хвиля піднесення та розвитку, із все більшим зацікавленням продовжують відбуватись і формуватись на географічній

площині України інтеграційні процеси, завдячуючи міжнародним фінансовим фондам та роботі різних організацій, відкриваючи нові можливості для наступних етапів розвитку. Відбулись перші спільні проекти за межами України, які презентують розвиток сучасного мистецтва на державному рівні, за рекламної підтримки мистецьких приватних державних інституцій та масової популяризації сучасного мистецтва у всіх його формах. Саме за таких сприятливих умов відбувся процес визнання присутності постмодернізму і в Україні.

Поч. ХХІ ст. для українського мистецтва був і початком мистецтвознавчого аналізу світових інтеграцій акціонізму як специфічного чинника постмодерністичної культури, визначивши його місце та значення в українських культуротворчих процесах постмодернізму; систематизувати і проаналізувати загальні тенденції інтеграції розвитку світової культури ХХ ст., висвітивши найхарактерніші прояви творчих пошуків, важливість яких стимулює до подальших форм вираження через подальший розвиток ідентифікацій національних культур. Та впродовж розвитку проаналізувати, які методи посідають актуальне їх вираження у структурі сучасного існування, – впливаючи на індивідуальну і масову свідомість.

Акціонізм в контексті постмодернізму – засіб масової комунікації із соціальними, економічними та політичними чинниками в середовищі, які продукують образ суспільства та людського буття в цих межах.

Дослідники постмодернізму активно аналізують проблему руйнації меж між елітарною і масовою культурами, між реальним і ірреальним, які були характерними для модерністського мистецтва. "Модернізм/постмодернізм – довічні дві парадигми в багатьох національних культурах втягнено у суперечку, вони не дистильовані до решти: постмодернізм впливає на прочитання модерних текстів, а модерністський канон у певній національній візії коригує логіку розвитку її постмодерного дискурсу<sup>15</sup>.

<sup>14</sup>Петрова О. Мистецтвознавчі рефлексії.– К.: КА Академія, 2004.– С. 42.

<sup>15</sup><http://dyskurs.narod.ru/01SIMKHD.htm>.