

СУМСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

**СВІТОГЛЯД –
ФІЛОСОФІЯ –
РЕЛІГІЯ**

Збірник наукових праць

Заснований у 2011 р.

Випуск 12

За заг. редакцією д-ра філос. наук, проф. І. П. Мозгового



СУМИ
СУМСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
2017

УДК [140.8:21/29](082)

ББК 87:86-4я43

С24

Засновник: Сумський державний університет.

Реєстраційне свідоцтво КВ № 22560–12460ПР від 01.03.2017 (код за ЄДРПОУ 05408289).

Затверджено наказом МОН України від 21.11.2013 № 1609 як фахове видання.

Рекомендовано до друку вченою радою Сумського державного університету, протокол № 4 від 14 грудня 2017.

Редакційна колегія:

- І. П. Мозговий** – д-р філос. наук, проф. (головний редактор) (Україна);
А. О. Васюріна – канд. філос. наук, доц. (відповідальний секретар) (Україна);
З. Н. Ісмагамбетова – д-р філос. наук, проф. (Казахстан);
Р. Колодзей – д-р мистецтвознавства, проф. (Польща);
С. Констанчак – д-р хабілітат, проф. (Польща);
Т. Г. Румянцева – д-р філос. наук, проф. (Білорусь);
О. П. Бойко – д-р філос. наук, проф. (Україна);
А. М. Колодний – д-р філос. наук, проф. (Україна);
Є. О. Лебідь – д-р філос. наук, доц. (Україна);
О. Н. Саган – д-р філос. наук, проф. (Україна);
Л. В. Теліженко – д-р філос. наук, доц. (Україна);
Л. О. Филипович – д-р філос. наук, проф. (Україна);
В. О. Цикін – д-р філос. наук, проф. (Україна);
О. Ю. Щербина-Яковлева – д-р філос. наук, проф. (Україна);
П. Л. Яроцький – д-р філос. наук, проф. (Україна);
С. І. Побожій – канд. мистецтвознавства, доц. (Україна).

До збірника увійшли праці науковців, присвячені актуальним проблемам у галузі філософії, релігієзнавства, культурології та питанням, пов'язаним із процесом формування цілісного світогляду сучасної людини.

Розрахований на науковців, викладачів філософських дисциплін, аспірантів, студентів, які цікавляться проблемами розвитку гуманітарного знання.

УДК [140.8:21/29](082)

ББК 87:86-4я43

Адреса редакції: Сумський державний університет, 40000, м. Суми, вул. Римського-Корсакова, 2,
тел.: (0542) 33–00–24, e-mail: philosophy@ifsk.sumdu.edu.ua; mozg_akadem@ukr.net

Тетяна КОЗИНЦЕВА, Сергій ЧИРКОВ

ФОРМА ЯК ОБ'ЄКТ ХУДОЖНЬОГО ДИСКУРСУ У МОДЕРНУ ТА ПОСТМОДЕРНУ ДОБУ

Стаття присвячена аналізу поняття форми у філософському та художньому дискурсах. Мистецтво модерної доби постає перед необхідністю, в зв'язку із радикальним запереченням традиції, провести феноменологічну редукацію умов власного існування. Рефлексія митців щодо поняття форми та її ролі у художньому процесі призводить до утворення “мета живопису” як спроби пояснення технології художнього процесу засобами художнього дискурсу. Така необхідність виникає внаслідок туги за втраченим трансцендентним.

Ключові слова: форма, модерн, постмодерн, живопис, художній дискурс.

Постановка проблеми. Філософський та художній дискурси як різні форми оприявленності сущого надають можливість наблизитися до більш повної та адекватної інтерпретації культури загалом та людини, що вписана в контекст культури зокрема. Саме через певні дискурсивні практики на рівні художнього та філософського можна віддзеркалити водночас процесуальність, випадковість та серійність, інваріантність буття культури.

Якщо мистецтво як сукупність феноменальних актів відбиває присутність людини в теперішньому та на рівні події відтворює умови здійснення смислу (кожного разу іншого), то філософія через рефлексивні практики дистанціюється від миттєвого, плінного, що, в свою чергу надає можливість відтворити цілісність розуміння певної епохи, її культурних та світоглядних засад та місце людини в цій цілісності. Як казав В. Кандинський: “Стиль особистості і часу утворює в кожній епосі багато точних форм, які, незважаючи на, мабуть, великі відмінності, настільки сильно органічно близькі між собою, що їх можна вважати однією формою, її внутрішнє звучання є в кінцевому рахунку одним головним звучанням” [4].

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Поняття форми та співвідношення форми та змісту були значний час предметом дослідження філософів. Зокрема цій темі присвятили свої роздуми Платон, Аристотель, Аврелій Августин, Фома Аквінський, І. Кант, Г.-В.-Ф. Гегель, К. Маркс, А. Лосєв.

Не залишили поза увагою поняття форми митці та мистецтвознавці, що наприкінці XIX – початку XX століття відчували необхідність теоретично обґрунтувати специфічну формотворчість модерного мистецтва (члени ОПОЯЗ, О. Богомазов, В. Кандинський, К. Малевич, Д. Бурлюк, А. Гільдебрандт, Б. Ейхенбаум).

З розвитком сучасного мистецтва все більше виникає потреба у “перекладі” мови живопису для підготовленого, обізнаного глядача, де форма ви-

ступає в якості активного (іноді самостійного) співучасника мистецького процесу (С. Хан-Магомедов, В. Паперний, С. Сонтаг, Д. Горбачьов, Б. Гройс, Е. Воргол, К. Інгрем).

Метою статті є виявлення через трактовку форми (на понятійному та предметному рівнях) специфіки художнього дискурсу у модерну та постмодерну добу.

Мета дослідження обумовлює виконання наступних завдань:

- з'ясувати чому модерний живопис не задовольняється феноменологічним досвідом та виходить на рівень теоретичного обґрунтування власного розуміння форми;

- дослідити модифікації форми у художньому дискурсі в постмодерну добу.

Виклад основного матеріалу. Поняття форми розроблялося ще філософами античності, які намагалися через співвідношення понять форма-зміст виявити співвідношення між плинним та інваріантним. Ідея речі у платонівському сенсі передуює речі, що оприявлена; спочатку є образ, слово, форма і лише потім предмет, матеріальна річ тощо. У філософії Аристотеля форма – це те, що собою є річ, її дійсний стан, а матерія – це можливість речі, те, що дає їй змогу приймати форму. Космізація хаосу відбувається згідно ідеї прекрасного у деміурга, а тому уявлення щодо форми спочатку реалізує свій потенціал у слові, а потім у речі. Звідси саме у філософському дискурсі акцентується увага на понятті форми.

В мистецтві форма та ставлення до неї фіксується лише на феноменологічному рівні через дотримання міри, гармонії, пропорцій, а художник як ремісник через технє (мистецтво, ремесло) слідує за тим, що задається трансцендентним. “А людське мистецтво, що це? Тільки жалюгідна подоба космологічного мистецтва” [5, с. 317]. В Середні віки зберігається винесення форми в сферу трансцендентного через поняття універсалій.

Починаючи з Нового часу форма відбиває сутність не трансцендентного, а природного, причому не в його ідеальному вираженні, а як калька, копіювання реального світу. Звідси і питання співвідношення світла і тіні, прямої і зворотної перспективи, особлива увагу до сюжету тощо. Однак розробка поняття форми все ще залишається прерогативою філософського дискурсу (Ф. Бекон, Т. Гоббс, Р. Декарт, Г. Лейбніц) де стверджується, що матерія та форма належать речам як таким. Живопис з переходом до світу природного та людського минулі вертикальні уявлення про світ переносить у горизонталь людських почуттів. Зовнішня форма по відношенню до художника перетворюється на внутрішню форму його переживань, роздумів та його майстерності, що відбивається на акцентуванні уваги на структурі полотна, на кольорі а отже і на внутрішній формі живописного твору.

Німецька класична філософія демонструє підхід до поняття форми як уніфікуючої категорії, за допомогою якої систематизується різноманіття існуючого чуттєвого світу. В якості “головного героя” в живописі цього часу виступає колір та фарба (як оприявлений колір), поєднання чистих кольорів

веде художника від глядача і об'єкта зображення до вражень самого художника, емоції і почуття художника накладаються на картину у вигляді окремих мазків фарби. Імпресіоністи готують ґрунт для появи модерністських новацій, повної відмови від бажання бути зрозумілим глядачем: “Тільки ті витвори мистецтва в яких зміст та форма тотожні, є істинні витвори мистецтва” [2, с. 299].

У всіх розглянутих епохах присутня необхідність ідеалізації, прикрашання, що проходить через певну еволюцію: від трансцендентного до природного та від природного до особистісного: “В основі “ідеалізації” лежало прагнення зробити органічну форму більш красивою, зробити її ідеальною, причому легко виникла схематизація і притуплялось індивідуальне внутрішнє звучання” [4].

Саме в ХІХ ст. відбувається перехід від буквального зображення об'єкта, його перекладу в мальовничу форму існування, орієнтовану тільки на відображення (формальне) ідеї, яка не досяжна, до необхідності дану ідею висловити безпосередньо на полотні, наблизити трансцендентне до людського, зробити його зрозумілим і доступним для огляду, зафіксованим у певній формі (наприклад символізм, імпресіонізм). “Імпресіонізм дав сильний поштовх дальшому розвитку у художника розуміння живописних елементів и визволення мистецтва від сторонніх ідей” [1, с. 83].

На початку ХХ століття інтерес до поняття форми переміщується з філософського дискурсу в художній. Філософи звертаються до понять системи та структури, залишивши поза увагою традиційне відношення форма-зміст. Представники структуралізму (Соссюр, К. Леві-Строс, М. Фуко, Р. Барт) стверджують байдужість форми щодо змісту об'єкта та кардинально розмежовуються з субстанціоналізмом традиційної метафізики. Навпаки у митців та мистецтвознавців поняття форми є центральним в їх теоретичних розвідках.

Аналізуючи відношення митців до поняття форми, ми зверталися до теоретичних надбань російського та українського модерну (О. Богомазов, К. Малевич, В. Кандинський, Д. Бурлюк, ОПОЯЗ).

Майже всі автори звертаються до необхідності розрізнити специфіку окремих видів мистецтва, спираючись на специфічність образної мови, матеріалу, форми. “Мова живописного мистецтва – це фарба, форма та лінія, які взаємодіють з картинною площиною” [1, с. 58].

Об'єктом уваги для митців є не методи вивчення живопису чи іншого мистецтва, а саме мистецтво в специфічних для нього формах. Таким чином робиться спроба створення метаживопису, металітератури тощо як метафізики. “Принциповим” для “формалістів” є питання не про методи вивчення літератури, а про літературу як предмет вивчення” [3] стверджував у відношенні до російських формалістів ОПОЯЗу Б. Ейхенбаум.

Принциповим для митців цього часу, які створюють “нове мистецтво” є свідомо розбіжність з об'єктом. “Тут неминуча логічна розбіжність, неминучий нормальний конфлікт живописного зображення предмета з самим пред-

метом” [1, с. 51]. Живописне та реальне відрізняються, живописне виявляє себе: “У напрямках ліній, що окреслюють форму. У самій Формі. У напрямі та зовнішньому вигляді площини Форми. У її наповненні масою. Тобто у динамізмі. І, нарешті, у самій масі” [1, с. 60]. В живопису форма фіксує перехід від кількісних до якісних характеристик об’єкта, тобто перехід від зображення конкретних об’єктів до форм об’єкта та взаємодії цієї форми об’єкта з іншими та з навколишнім середовищем. Таким чином, митець звертає увагу на латентну боротьбу між формами об’єктів, і саме ця боротьба є якісним рухомим началом, переходом від зовнішньої форми об’єкта до внутрішньої форми взаємодії між об’єктами. Окрім цього, “...ритмічне керування Формою є керуванням не тільки її Змістом, відповідно якому розташовуються її межі, але і визначенням, урахуванням сфери її впливу” [1, с. 72]. Тобто, робиться акцент не тільки на боротьбі та протилежностях між предметами але і на різниці яка є активним, діючим началом та суттю об’єкта.

Змістом відтвореної форми є фарба. Відштовхуючись від форми та змісту речі, об’єкту, які віддзеркалюють сутність самої речі, художник має створювати форму – геометричну, живописну, яка наповнюється змістом але не речі, а засобу живописного віддзеркалення (через фарбу) вже не дійсності, а мистецтва, де одним з засобів є власне дійсність, як поштовх для здійснення художнього, мистецького як такого.

Академічне мистецтво (за Богомазовим) спрямоване на перенесення об’єкту матеріального світу в площину полотна, тобто явища та предмети матеріального світу вже мають завершену форму, яку треба якнайбільше до оригіналу перенести на полотно. Але не акцентується увага на тому, що цей предмет виокремлюється зі свого середовища та поміщається в інше – з іншим освітленням, іншими розмірами, іншим оточенням тощо. Білий колір паперу має використовуватись так само як і фарба, або вугіль, тобто як самостійний та рівноправний учасник створення витвору мистецтва. “...академіст не заглиблюється у розглядання Змісту та розвитку Форми” [1, с. 58].

Таким чином, живописну форму створює і саме полотно, яке також є певною формою (наприклад, живописці цього часу експериментували з розмірами та формами полотна, що співіснували з об’єктом). “...Живопис є, власне, довершений Ритм елементів, що його складають” [1, с. 67].

Завдяки формі майже знищується матеріальне, але не через нехтування матеріальним, а через його розбирання на частини, геометричні фігури та форми, з яких потім складається якесь нове ціле, нова форма (наприклад у творчості П. Пікассо). У світі, де знищене трансцендентне все одно залишається прагнення до ідеального, в даному випадку у якості ідеального виступає машинний дух, дух праці та творчості. Розбирання живого на частини, а потім спроба синтезувати цілокупність з тих частин, які виокремила творча індивідуальність митця робить це мистецтво завжди новим. “Нова” картина – це думка художника, втілена у реальні знаки його мистецтва, це результат його натхнення, пробудженого пластичною красою світу, у сфері якої худо-

жник владно утверджує своє “Я”. Подолавши спротив окремого предмета, він йде до глибокого синтезу” [1, с. 83].

Форма розглядається як виявлення внутрішнього змісту. Б. Ейхенбаум називає це “принципом внутрішньої необхідності”, за допомогою якого митець поєднуючи чи стикаючи різні форми моделює гармонійний світ, що віддзеркалює внутрішні відчуття самого митця та “належним чином вводить людську душу у стан вібрації. Ясно, що гармонія форм повинна ґрунтуватися тільки на принципі доцільного дотику до людської душі” [3].

За допомогою форми “нове мистецтво” за думкою К. Малевича, має привести від “супрематичної редукції живопису – до редукції дійсності” [6]. Таким чином, художник редукуючи дійсність, доводячи її до простих геометричних форм та кольорів моделює з цих форм нову реальність, яка є реальністю живопису але потім редукуючи реальність живопису доводить глядача і самого себе до розуміння того що складає первинні елементи дійсності.

Але, К. Малевич на цьому не зупиняється доводячи розуміння як дійсності так і живопису до стану “безпредметності”, або, як говорив В. Кандинський до “емансипації фарб та форм”, що у своїй істинності звільняються від утилітарної значущості, що завжди задаються людським сприйняттям. “Безпредметність – єдина людська сутність дії, що звільняє від смислу практичності предмета як хибної справжності” [6].

Саме через форму як внутрішню так і зовнішню здійснюється процес самовираження художника, віддзеркалення його особистісної природи. Саме художнє “Я” митця виокремлює рухомі елементи дійсності, а потім з них складає художнє ціле. “Первісний Елемент, рухаючись, створює Форму. Маса Первісного Елементу, рухаючись у Формі, дає Зміст і рух Форми, а усі разом – у Середовище Мистецтв. Цей рух, яким керує свідомість Художньої особистості, створює ритм, який і є зв’язком. Свідомо проведеним між всіма елементами” [1, с. 26].

Таким чином, художній процес завдяки формі відтворює рух від написання живого (живопис) як “іншого” до написання живого як “свого” та до схоплення та відтворення сутності живого через форму.

Звертаючись до специфіки мистецтва живопису доби постмодерну та інтерпретації форми в межах мистецьких пошуків середини ХХ – початку ХХІ століття, можна виокремити деякі риси, які повторюються.

Для живопису цього періоду є характерною відмова від авторства, як відмова від єдиної інтерпретації, а тому і єдиної оформленості змісту. Замість того, щоб шукати якесь одне приховане послання, потрібно сприймати витвір “письменника” як багатовимірний простір, який неможливо розшифрувати. Але при цьому залишається елемент впізнаваності, а тому певним чином й авторства в роботі через ідею твору, що відбивається в специфічній оформленості (бляшанки супу, різнокольорові копії одного портрету, мертва риба в акваріумі тощо), тобто не автор створює твір, а твір створює автора.

Наприклад, в концептуалізмі головним є не художній твір, а художня концепція, яка може бути показана будь-чим (акція, перформанс, речі повся-

кденного вжитку). Сучасне мистецтво може прийняти будь-яку форму, а сенс та внутрішня форма витвору залежить від контексту та способів інтерпретації (що їх ми маємо безліч). Авторство у цей момент не має значення, бо витвір мистецтва разом із його митцем зникає в момент створення (акціонізм, ленд-арт тощо).

Ще однією ознакою мистецтва цього періоду є серійність як віддзеркалення орієнтації не на окремого глядача а на масового, а звідси наявність безлічі форм, які у своїй повторюваності задають ефект вічності, нескінченості як масового глядача в цілому так і автора та його твору зокрема. В цій повторюваності віддзеркалене одразу і прагнення до вічності і неможливість це прагнення здійснити (як у епіграфі У. Еко до роману “Ім’я троянди”). У той самий час, при відмові прикрашання зовнішньої форми предметів, Енді Воргол наголошує на їх природній красі. Тобто “форма” бляшанок супу переноситься із повною точністю на полотно митця. Згодом виникає потреба у створенні таких творів мистецтва, які завжди можна відтворювати, тому що є певна конструкція або ідея цього твору, яку можна в будь-якому випадку створити вже без наявності автора.

Ідея відтворення машинного духу на початку ХХ століття перетворюється на перехід творця у стан машини, яка з механічною точністю робить копії. Відомою є фраза Воргола – “Я хочу бути машиною”. Тобто, по суті, картини Воргола – це копії, і навіть копії копій. Картини Енді Воргола можна вважати симулякром (за Бодрійяром) першого порядку, так як вони є віддзеркаленням базової реальності. У той самий час на його картинах ми бачимо копії його власних робіт. Тобто симулюється вже не тільки об’єкт, а й творчий процес.

Форма у сучасному мистецтві має знаходитись у стані постійного руху, що віддзеркалює рухливість та плинність людських вражень та оточуючої реальності. Наприклад, це знаходить своє віддзеркалення в мистецтві хеппенінгу, флеш-мобу та електронних мистецтвах, в яких об’єднується робота живописця та режисера і де форма переноситься на глядача. Тобто, глядач під керівництвом митця створює форму, яка постійно рухається. Таким чином, відтворюється живопис в його безпосередньому значенні – як фіксація в знакових формах живого, але на відміну від живопису минулого це живе має залишитися живим у витворі мистецтва.

З іншого боку є такі види сучасного мистецтва, які потребують свого автора, як повноцінного учасника “витвору”. Можна сказати, що автор у свою чергу стає художнім засобом, за допомогою якого відбувається спроба зтерти межу між мистецтвом та дійсністю. Мова йде про акціонізм, у якому акцент переноситься із витвору мистецтва на процес його творення. Саме про такий спосіб заявити про дещо через його зникнення в момент оприявлення і говорить Ж. Дерріда стосовно акту даріння та дару як такого. Можемо вважати, що будь-який витвір мистецтва – це дар митця людству та створення нового способу існування через постійне творення та зникнення форм. Такий витвір мистецтва що зникає у момент створення неможливо бу-

де виставити у музеї (лише його симулякри у вигляді фото та відео матеріалу). Мистецтво акціонізму самознищує свої плоди, цим самим стираючи межі між мистецтвом та дійсністю, бо стає неможливим зрозуміти де людина просто підпалює двері, а де творить мистецтво.

Будь-яка річ повсякденного вжитку, яка поміщена у контекст, може бути витвором мистецтва. І таким контекстом часто постає музейний простір, який є незмінним а витвори мистецтва за необхідності змінюються (наприклад, скульптура Марселя Дюшана “Фонтан”, яка є простим пісуаром в оригіналі не зберіглася, а сам Марсель Дюшан заповідав, щоб робітники музеїв просто кожного разу купляли новий, аби “фонтан” не став “антикваріатом”). Сам предмет та його форма не мають жодного значення, головною стає ідея.

Усе не має значення: автор, форма, зміст. Лише контекст, лише свобода прочитання сенсу, а митцем може бути хто завгодно, а об’єктом мистецтва будь-що.

У ХХ столітті прослідковується тенденція щодо відмови від пошуку прекрасного як у самому мистецтві, так і у буденності. Замість цього мистецтво звертається до маргінальних тем та речей, які цілковито не пов’язані із живописом, за думкою суспільства є відразливими. Крім цього, важливо відзначити комерційну, утилітарну спрямованість сучасного мистецтва.

Висновки. Таким чином, дослідивши метаморфози форми у філософському та художньому дискурсах, можна дійти наступного:

- трактовка форми у філософському дискурсі еволюціонує від ствердження, що форма належить трансцендентному до відмови використання традиційного співвідношення форма-зміст;

- у модерну добу поняття форми становиться головною темою для теоретичних розвідок митців та мистецтвознавців; створюючи “метаживопис”, митці вказують на необхідність керуватися специфічними для живопису засобами для вираження сутності самого живопису поза запозичень з інших видів мистецтва;

- форма надає можливість виявити внутрішню напругу об’єкта, митця, самого полотна і синтез цих інтенцій оприявити у витворі мистецтва а художній процес завдяки формі відтворює процес від написання живого (живопис) як іншого до написання живого як свого та до схоплення та відтворення сутності живого через форму;

- мистецтво постмодерну є мистецтвом контексту, що створює унікальний простір інтертекстуальності, де в якості окремих текстів виступають художник, об’єкт, глядач, середовище тощо, що змушує митця відмовитися від форм, фарб (як змісту), дистанціювання глядача та автора та меж свого мистецтва;

- презентації живописних витворів віддзеркалюють рухливість та плинність часу та намагання зберегти цю рухливість через або постійну зміну форм, або через повторюваність, серійність, копіювання. А через ефект тиражування та можливості відтворення знов-і-знов певної ідеї або концепту складається враження схоплення вічного у кінцевому;

Живопис доби постмодерну змінює спрямованість естетики з прекрасного на потворне, з незмінного на плінне, з елітарного на масове та з вишуканого на буденне. Не зважаючи на дещо розмиті перспективи подальшого розвитку мистецтва живопису та ролі митця у цьому процесі обнадіює глядача, “споживача прекрасного” лише фіксація не стільки повернення до минулого, скільки існування у контексті “коливання” між минулим та сучасним, що утверджується метамодерном та after-постмодерном.

Література

1. Богомазов О. Живопис та елементи // пер. з рос. за рукописом “Живопись и элементы” (фонд №360 у ЦДАМЛМ). – К. : “Задумливий страус”, 1996. – 90 с.
2. Гегель Г.-В.-Ф. Энциклопедия философских наук. – Т. 1. Наука логики / Г.-В.-Ф. Гегель. – М. : Мысль, 1974. – 452 с.
3. Эйхенбаум Б. М. Теория “формального метода” / Б. М. Эйхенбаум [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://opojaz.ru/method/method_intro.html5
4. Кандинский В. О духовном в искусстве / В. О. Кандинский [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.graphic.org.ru/kandinskij1.html#2>
5. Лосев А. Ф. История античной эстетики. Истоки тысячелетнего развития : в 2-х кн. – Кн. 1 / А. Ф. Лосев. – М. : Искусство, 1992. – 656 с.
6. Малевич К. Супрематизм. Мир как беспредметность, или Вечный покой / К. Малевич. [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://ruslit.traumlibrary.net/book/malevich-ss05-03/malevich-ss05-03.html>

Отримано 30.09.2017

Summary

Kozintseva Tatiana. Form as an object of artistic discourse in the period of modernity and postmodernity.

The article is devoted to the analysis of the concept of form in philosophical and artistic discourses. The art of the modern era appears to be necessary, in connection with the radical rejection of tradition, to carry out the phenomenological reduction of the conditions of its own existence. Reflection of artists in relation to the form and its role in the artistic process leads to the formation of “meta-painting” as an attempt to explain the technology of the artistic process by means of artistic discourse. This necessity arises from the longing for the lost transcendent.

Keywords: *form, modern, postmodern, painting, artistic discourse.*