



ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО

Алфьорова З. І.

доктор мистецтвознавства, доцент,
декан факультета кіно-, телемистецтва
Харківської державної академії культури,
завідувач кафедри телебачення

ЛАКУНА ЯК ІНСТРУМЕНТ «КОНСТРУЮВАННЯ» «СИМВОЛІЧНОГО ПОЛЯ» В СУЧАСНІЙ ВІЗУАЛЬНІЙ ФОРМІ

Анотація. У статті аналізується механізм «конструювання» «символічного поля» у сучасній візуальній формі.

Ключові слова: симультанність, політологічність реальності, символізм, візуальна форма.

Аннотація. Алфьорова З.І. Лакуна как инструмент «конструирования» «символического поля» в современной визуальной форме. В статье анализируется механизм «конструирования» «символического поля» в современной визуальной форме.

Ключевые слова: симультанность, политологичность реальности, символизм, визуальная форма.

Annotation. Alfyorova Z.I. Compartement as an instrument of “constructing” of the “symbolic field” is in a modern visual form. This article is analyze mechanism of “construction” of “symbolic sphere” in modern visual form.

Key words: simulate, polyonthology of reality, symbolism, visual form.

Надійшла до редакції 17.10.2011

Постановка проблеми. М. Гайдеггер звертав увагу на складність структури емпіричної подієвості, яка, попри її спроможність народжуватися на наших глазах, не є простою і визначеною. Формування безліччі візуальних форм, котрі могли б «віддзеркалити» та виявити явні та приховані смисли такої подієвості було прискорено добою модерну, добою «конструювання».

В силу певних історичних обставин, художня-мистецька місія модерного формотворення не була виконана повністю. «Розпредмечення» «закритої» художньої форми (картини, фільму, літературного твору та таке інше), активно розпочате художнім авангардом 20- початку 30-х років ХХ ст., повинне було продовжитись і продовжилося після Другої світової війни. Активною ланкою такого «розпредмечення» був і залишається процес символізації, або процес створення символічного у такій художній формі. Саме завдяки символізації змісти складної емпіричної подієвості фіксуються, перетворюються на певні культурні символи і складають «внутрішню» художню форму. Вкрай важливою у цьому сенсі вбачається роль лакуни як іструмента «конструювання» «символічного поля».

Актуальність означеної проблеми зумовлена кількома факторами:

по-перше, відсутністю звернення до лакуни як джерела породження символізму в сучасній сфері візуального;

по-друге, необхідністю звернутися до виявлення механізмів «конструювання» символічного як у період художнього авангарду, так і на сучасному етапі;

по-третє, необхідністю зафіксувати певні висновки щодо важливості ролі лакуни в сучасному процесі художнього формотворення.

Зв'язок авторського доробку із важливими науковими і практичними завданнями. Аналіз означеної науково-практичної проблеми було розпочато в авторському докторському дисертаційному дослідженні «Візуальне мистецтво кінця ХХ — ХХІ століття» (2008), яке було здійснено відповідно до тематичного плану наукових досліджень Харківської державної академії культури на період 2006-2015 рр. та ряді статей автора [1-7].

Аналізуючи останні дослідження і публікації, слід зазначити, що сутність символізму, функції символів та роль символічного мислення в різних культурах вивчена доволі ґрунтовно. Відомі праці С.С.Аверінцева, О.Ф.Лосева, П.Фінгенштейна, Дж.Ленднера та інших, з одного боку, довели, що художній символ, як універсальна естетична система, може бути розкритий тільки за рахунок співставлення його з категоріями художнього образу, з одного боку, та знака і метафори, — з іншого. Символізм у філософії те естетиці як сукупність теорій та концепцій, побудованих на інтерпретації поняття художнього символу як першооснови зв'язку буття, мислення, особистості і культури, наполягає на як мінімум *подвійному існуванні речей та сутностей*, наявності як внутрішнього, так і зовнішнього значень (сми́слів).

Між тим, звернення до механізмів «конструювання» «символічного поля» у сучасних «відкритих» візуальних формах досі відсутнє у вітчизняному науковому дискурсі, незважаючи на актуальність цієї проблеми.

Мета статті — дослідити роль лакуни у «конструюванні» «символічного поля» у «відкритих» візуальних формах сучасності.

Постановка завдань: 1) проаналізувати соціокультурні контексти виникнення модерного символізму в сфері візуального 2) виявити зв'язок між симультанністю соціальної та художньої утопії та символічним мисленням художнього авангарду модерної доби; 3) дослідити роль символічних лакун у «внутрішній» візуальній формі та 4) проаналізувати роль лакун у «конструюванні» «символічного поля» у постмодерних візуальних формах.

Викладення основного матеріалу.

В історії світового художнього процесу, безумовно, можна віднайти періоди активізації символізації емпіричної реальності та періоди, в яких місце активної символізації поступалося «реалістичнішому» художньому баченню. Формування людської історії, лінійної гілки історичного часу виявилось і формуванням зображальної системи людства, в який людський погляд та моменти історичного часу перехрещувалися.

При цьому у точці цього «переривання часу» — кінцевому пункті звернення людського погляду, вже для доцивілізаційної людини виникає дещо (пізніше назване філософами як «Ніщо», або Порожнеча, або «відсутня структура» — лакуна), що стає своєрідним перетином між «обумовленим» і «унікальним». Зумовлена певним патерном бачення візуалізація є, відповідно, «інтелектуальною діяльністю по заміщенню дійсного об'єкта зоровими образами в мисленні» (О.Шило). «Обумовленість» побаченого (а потім відтвореного у первісному зображенні) була задана природними властивостями людського зору, з одного боку, і поступово, в тяжкому досвіді віднайденних універсаліях зображальної системи, з іншого. Побачене уперше було унікальним, заносилось людиною у зорову пам'ять, і ставало «візуальним архівом». Універсальна зображальна система, котра сформувалася за доволі великий історичний проміжок часу, базувалася як на певних «патернах бачення», так і на конкретних системах зображальних форм, що стали основою формування класицистичної морфологічної моделі сфери візуального.

Так за періодом «реалістичного» палеолітичного бачення первісної людини, наступила доба активної символізації емпіричної реальності неоліту, яка отримала назву «неолітичної культурної революції».

Реалістична архаїка античності, як відомо, завершилася появою символічного світу середньовіччя. Безумовно, середньовічна картина миру була значно складнішою за античну. Формування візантійського пластичного мислення відбувалось на ідейних засадах неоплатонізму та ранньої патристики, які заперечували більшість естетичних цінностей античного світу і концентрувались на духовній красі. Пластичне мис-

лення стало важливою ланкою у розробці ідей християнського символізму і в формуванні художньої системи християнства.

Псевдо Діонісій пише про два основних класи символів, що утворюються в культурі у цей час: «подібні» (ті, які мають риси, подібні до архетипу) та «неподібні». Останні, за думкою візантійського мислителя, стають значно ціннішими, адже за їхньою допомогою легше відбувається сходження до духовних сутностей. Головне призначення «неподібних» — самою «неподібністю зображення» збудити людську душу і спрямувати її на сприйняття чогось далекого від конкретного зображення — на духовні цінності. Відхід від реалістичної подібності в зображенні стає ідеологічно обумовленим процесом і закріплюється художньою практикою візантійського мистецтва. При цьому соціокультурний контекст індивідуалізації такого бачення — від «культури сорому» до «культури провини» спонукає середньовічну людину до свідомого пошуку особистісних основ художньої діяльності.

Вже у «катакомбному живописі» раннього християнства, коли зображення переносяться на стіни катакомб і «таємних печер», яскраво виявляється заміна реалістичної системи бачення символічною, при цьому зберігається натуральне, об'єктно-річове розуміння зображальної площини. Тобто для середньовічного митця зображальна площина поступово стає символічною і метафізичною, а сприймання (і розуміння) зображення носить об'єктно-річковий характер.

Ренесанс попередив оптичну добу Нового часу. «Нова ілюзорність» Ренесансу розпочала використання растру для продукування помилок («ілюзія» — помилка) в візуальному сприйнятті, на яких, власне, і будувалися анаморфні зображення. Ідея метаморфози, «discors concordia» (поєднання непеєднувального) візуалізувалася митцями Ренесансу як основа динамічних змін наприкінці середньовіччя і початку Нового часу. Створення деформованих зображень дозволяло митцям Відродження по-іншому побачити знайомий реальний світ, і підготувати людське мислення до парадоксів видимого (і невидимого). Створення такого парадоксу виявилось можливим тому, що «зовнішня» композиційна форма ренесансного зображення поступово втрачала цілісність за рахунок вкраплення візуальних «помілок», які, в свою чергу спричиняли до появи «внутрішніх» смислово-змістовних «помілок», що і утворювало візуальний парадокс.

Свідоме деформування людського тіла в ренесансному пластичному мистецтві мало місце не тільки у живописі, але й в скульптурі. Прикладом може слугувати скульптура Мікеланджело Буанаротті «Раб, який вмирає» (мрамор, Лувр, Париж) та інш. Відома картина Ель Греко «Христос на кресті із двома донаторами, які моляться» (Лувр, Париж) стала джерелом надхнення для кубіста Пікассо. «Якщо в моїх персонажах блакитного періоду можна побачити таке положення фігур, то це пояснюється його впливом» — напише пізніше Пікассо в одному з листів Брассаю.

Творчість Дж.Арчимбольдо, Леонардо да Вінчі та інших поєднала у собі використання реального і ірреального на одній «картинній площині», виявивши її комбінаторні можливості. Відомі фантастичні портрети-колажі Дж.Арчимбольдо стали чи не найпершим прикладом використання нового технологічного прийому створення візуальної ілюзії — *тесселяції*, який потім стане основою цілого напрямку візуального мистецтва ХХ ст.—імп-арту [9, с.3]. Деформація людського тіла і подальше його зображальне «пербудування» стало джерелом виявлення «гри з тілесністю», яка у зображеннях Дж.Арчимбольдо перетворилася на певні візуальні метафори. Портрети із «скомпонованими/складними головами» (Дж. Арчимбольдо «Автопортрет»; Дж.Арчимбольдо «Ева і Адам», 1578; цикл «Пори року», 1573; та інш.) напряму візуалізували думку про те, що людина, її тіло є частиною Всесвіту і відтворює Всесвіт у всій його повноті.

Розподіл зображення на фрагменти («*атомізація тіла*») у ренесансних зображеннях вимагав появи «зовнішніх» та «внутрішніх» їх (зображень-стиків) саме на місцях таких стиків розпочали утворюватися лакуни), а його *морфінг* (тобто свідомо візуальна деформація) стали запорукою подальшого «розпредмечування» картини як художньої форми, що стане у подальшому, ХІХ ст. основою для тиражування зображення та створення фотографічного мистецтва. А «вбудування ігрок у тіло гри» (О.Орлов) для Дж.Арчимбольдо і його послідовників стане можливістю не тільки показати складність людської тілесності, але й подолати есхатологічні прогнози щодо неї. Симптоматичним у цьому сенсі стає цикл Дж.Арчимбольдо «Пори року» (1573) і «Елементи» (1566), в якому у колажованому зображенні надається думка про вседність, холізм духовного і матеріального, людського і природного. Користуючись певними «шаблонами» (постійними зображальними фрагментами, які переходили від однієї картини до іншої), Дж.Арчимбольдо, одним із перших в історії європейського образотворчого мистецтва, створює так званий «*фліп-бук*» (fleep-book), «бібліотеку готових зображальних шаблонів», комбінаторний набір, який склав основу його творчості. Саме на таких «флік-буках» в подальшому буде будуватися колажування та створення візуальних ансамблів. Тяжіння таких експериментів до гіперреальності безсумнівне, але знадобиться ще багато часу, щоб для подальшого втілення їх результатів створити належне технологічне підґрунтя.

Останньою в переліку систем художніх форм, створених універсальною зображальною системою, стала європейська оптикоцентрична система Нового часу. Така система базувалася на певних ієрархічних опозиціях: «внутрішнє»/ «зовнішнє»; «духовне»/ «матеріальне»; «загальне»/ «локальне» тощо і формувала «вертикальну» жанрово-видову вісь, де бінарні опозиції «іншого порядку» складали «високі» та «низькі» жанри і види мистецтва.

Формогенетична традиція Нового часу закріпила за зображальною формою три відомі рівні побутуван-

ня: синтаксичний, семантичний і прагматичний, тим самим окресливши «внутрішню» та «зовнішню» її межі та можливість входження в зону суспільної художньої комунікації.

Між тим, зображальна форма ніколи не існувала в «чистому вигляді». Таке існування теоретично було можливим, але художня практика домодерної доби яскраво довела, що таке «чисте» існування було історичною миттю і швидко замінювалося існуванням форми-гібриду. Постійне трансресування форми робило можливим самодетермінацію усієї морфологічної системи сфери візуального, а відтак — і розвитку мистецтва як такого. Створення штучних оптичних систем та швидкий прогрес у модерну добу різко змінив ситуацію формотворення.

Зображальна художня форма набула здатності до тиражування та деформації. Зовнішня «оболонка» такої форми, або «зовнішня» художня форма, завдяки оптиці мала змогу розширюватися або зменшуватися у власних межах, тобто ці межі розхитувати.

Відбулися перетворення у внутрішній структурі зображальної форми. Внутрішній зображальний простір не тільки мав змогу утворювати завдяки «помилкам» певні візуальні парадокси, але й дробитися на певні зображальні скалки, між якими утворювалися зображальні лакуни — пропуски, спочатку не зовсім помітні, а згодом — навіть програмні.

Модерна доба виявилася часом утвердження конструктивістських ідей.

«Мегамашина» стає своєрідною моделлю модернізму, утилітарно-конструктивна діяльність виявляється домінуючим типом діяльності в усіх сферах життя європейської людини [10]. Індустріальна цивілізація, чий апогей розвитку приходить на цю добу, підкоряє собі естетичну дійсність, перетворюючи її на царину «виробництва» не творів мистецтва, а продуктів художньо-мистецької діяльності. Індустріальний характер художньо-естетичної діяльності доби модернізму втілюється в наданні культурі палеотехнічного характеру. Модернізм виявляє тенденцію: на відміну від життєорієнтованої культури середини ХІХ ст., яка була орієнтована на відтворення (згадаймо Л. Вітгенштейна з його висловом: «Образ — це модель дійсності»), ця культура почала орієнтуватися на виробництво, на інновації, але й водночас, на монотонність, уніфікованість, «машинальність».

У модернізмі ідеал відображення дійсності і когнітивний пафос класичного світосприйняття заміщуються установкою на соціальний конструктивізм, тісно пов'язаний із традицією художнього символізму. Ця традиція надала певні механізми для абстрактного моделювання можливих світів. Певною мірою утопічне, таке моделювання, між тим, виявило вже забуті з доби Середньовіччя шляхи поринання у символічне.

Наявність в емпіричній подієвості не тільки власне відчутних та видимих смислів, але й смислів непроявлених та відразу не відчутних, смислових контурів інших онтологічних рівнів цієї реальності, вже була

колись виявлена середньовічним буттям суспільства і мистецтвом «небесного світу».

Соціальний конструктивізм як загальна установка модерної доби стикається зі індивідуальною стратегією бачення конкретного митця-авангардиста. Чи творить він дійсне мистецтво? Теоретичне надбання модерної доби спирається на відому теорію одивлення В.Шкловського, яка пов'язана, як відомо, з його уявленнями про два протилежних процеса у відношеннях свідомості і речі—«баченні» і «упізнаванні». Дійсне мистецтво, за В.Шкловським, реалізує першу стратегію. «Метою мистецтва є надати відчуття речі як бачення, а не впізнавання» [13, с. 12] «Бачення» є результатом одивлення, зсуву, деавтоматизації, воно дозволяє вирватися з механістичної, дискретної темпоральності повсякденності і повсякденної мови і долучитися до істинного часу, який Шкловський у душі Бергсона розуміє як довготривалість і безперервність.

На цей зв'язок теорії В.Шкловського з філософією А.Бергсона вказує і М.Ямпольський [14]. Окрім того, М. Ямпольський співвідносить процес одивлення, який наближає до речі і робить її відчутною і «видимою» за допомогою «зсуву», з гегелівським уявленням про історію, яка зникає, коли річ стає репрезентативною, коли діють тільки забування та впізнавання, і з'являється, коли виникає одивлення, зсув, фактичність [14]. У добу художнього авангарду знову з'являється уявлення про «Ніщо» або Порожену (лакуну).

Лакуна доби модернізму в зобразальній культурі— це можливість перевання лінеарності історичного, можливість *переривання історії* (згадаймо про «зупинку часу» або «переривання плинності часу» ще у період зародження мистецтва). Більш радикальне розуміння категорії «Ніщо» є позначення нею відсутності присутності або внутрішнього існування в речах. Симультанність, до якої спричиняє Ніщо, стає, як не парадоксально, джерелом появи нових змістів. Лакуна стає актуальним інструментом «конструювання» «символічного поля» в сфері зобразального. У Карла Шмідта в його теорії часу це переривання назване «межовим, надзвичайним випадком». Цей мотив несподіваного розриву нормальної течії часу «вбудовується» у «канон» авангардних понять «шок», «ситуативність», «несподіванність», «миттевість», «швидкоплинність», «унікальність».

М.Ямпольський вказував, наприклад, на установку оберіутського тексту на забування, на атемпоральність, розрив і дроблення часового континууму. У «Ніщо» і здійснюється «первинне поєднання існуючого з неіснуючим» [8]. В.Беньямін вважав, що його теорія мистецтва базується на уведеній Шмідтом дихотомії між «обумовленим» і «унікальним». Обумовлене загальним соціальним конструктивізмом мистецтво модерної доби починає кожного разу відчувати на собі унікальність впливу індивідуального мистецького бачення.

Розглядаючи ситуацію одивлення (процесу створення «дива») на матеріалі живопису, О.Шило вказує на неї як на загальнокультурний механізм «перекодування»: «...Ситуація одивлення — це особливий тип

образожиттєвих ситуацій, який складається у широкому конкретно-історичному контексті і виступає у ньому як специфічний культурний механізм переводу системи актуальних для даного контексту значень з мови одних знакових форм, притаманних одному типу образожиттєвих ситуацій, на мову інших знакових форм, притаманних іншому типу образожиттєвих ситуацій» [12, с. 193] Іншими словами, ситуація одивлення відбувається у площині специфічного переривання часу (історії), коли два коди (тобто актуальні для конкретного контексту системи значень) зустрічаються; або іншими словами зустрічаються «норма» і «ненорма», і синтезуються в конкретний художній образ. Цей синтез (у В.Шкловського — це «монтаж» життя) відбувається у царині «зсуву», горизонтальній царині культури.

Таким чином, ситуація одивлення стає центральною в розумінні народженої модерною добою проектною, «горизонтальною» культурою, яка і формується, перш за все, у разі чисельної (межової) наявності таких «зсувів». Структура цього «зсуву» в модерну добу стає настільки залежна від швидкості комунікаційних процесів, що фактично це є миттевість, яке є культурним утворенням, що задається якостями нашої тілесної і психофізичної організації.

Організації, яка не дозволяє розрізнити щонайменш частки часу, аніж ті, які нам надані нашою здатністю аперцепції. Тобто структура такого «зсуву» визначається зі «внутрішнім», емоційним часом людини. Межа миттевості невизначена, як і не визначено залишається демокритівський «атом часу».

Між тим, миттевість має щільність і неделимість, адже ці якості миттевості дозволяють нашому погляду (іноді скорельованому гаптичною системою), «схопити» її у всій цілості. Миттевість— часовий еквівалент геометричної крапки, це— межа мінімуму, його недосяжність. Фактично співпадаючи, миттевість і вічність розкривають шлях до трансцендентності, в яку відправляється глядач. Миттевість співвідносна як із минулим, так і з майбутнім» [11, с. 159]. Сислове і емоційне наповнення миттевості визначає істинність буття. Програмне проектування модерного бачення так, щоб зафіксувати миттевість, поставило під сумнів саму техніку і метод традиційного живопису і почало приділяти увагу ігровому, зобразальному акту або дії і спробам зафіксувати його. Такі спроби розпочали фундацію цілої низки «межових випадків»= трансгресій, які за влучним висловом Карла Шмідта, «руйнують механізми стійкого виробництва життя» і переосмислюють поняття часу і простору». Бажання реалізувати інтерсуб'єктивну площину мистецької дії-зображення, площину, яка базується на взаємодії Я і Іншого, утвореної в результаті взаємодії митця і публіки, призводить у цей період до формування нової яви про твір мистецтва. Стає шляхом до «вікритої» візуальної форми.

Взаємодія митця і публіки у художньому формотворенні різко активізується у постмодерну добу. Перетворення зобразальних творів з картин на інсталяції, доповнення їх мистецьким акціонізмом та додатковими візуальними ефектами або формами

динамічного характеру (кіно та відео-), остаточно руйнують межу між глядачем та автором.

Мовно-текстові лакуни зображальних текстів (візуальних форм) розпочинають доповнюватися у сфері візуального лакунами кінестетичними, мовленевими, психологічними, культурологічними. Кожен тип таких лакун стає інструментом символізації свого рівня, остаточно руйнуючи цілісність (композиційну та смислово-змістовно) візуальної форми.

Розшифровка кожного такого «пропуску» у тканині художньої форми стає процесом пізнання емпіричної реальності крізь символізм не тільки для глядача, але й інколи і для автора (авторів) візуальної форми. А сам процес формотворення стає більш комунікаційним, аніж у попередні історичні періоди.

Постмодерн творить митця, який втрачаючи модерну «самість» стає «точкою перетину» багатьох можливих дискурсів культури, фокусом «символічних полів», які творять лакуни різних типів. Це простір світу, коли за визначенням Беккета, зникнення фронтіра, означає зникнення визначення суб'єкту класичного. Митець стає інкогнітальним ландшафтом, фронтірним по відношенню самого себе до себе. Непроявленість новітньої візуальної форми по відношенню до митця стає ознакою часу.

Постмодерністське формоутворення у сфері візуального потребує нових визначень поняття «твір мистецтва». Так М.Мандельбаум у середині 60-х рр. пропонує шукати загальність такого «твору» не на рівні явних, безпосередньо наданих якостей, а на рівні «непроявлених» якостей (non-exhibited properties) [15, с. 16]. Визначальним тут стає власне авторське відношення-намір зробити власне створений ним артефакт твором мистецтва. Інституалізація такого творення і стає процесом уведення артефакту з «непроявленими рисами» (тобто візуальної форми з безліччю лакун) у «світ мистецтва» або соціокультурний контекст («комунікативне поле»). Сучасна візуальна форма — *річ-мова та мовлення* на відміну від модерної візуальної форми, яка була тільки *річчю-мовою*.

Лакуна поступово перетворюється з казуса на програму. Її «програму» існування віднаходить ще один цікавий момент. Саме лакуна (пропуск явного) стає інструментом руйнування не тільки цілісного на рівні власне художньої форми; лакуна (лакуни) перетворюються на могутній інструмент метафоризації звичайного, емпіричного, повсякденного з тим, щоб зруйнувати межу між художнім та не-художнім. Метафоризація усіх рівнів реальності (як емпіричної, так і художньої) стає тотальною і симуляційною. Така симультанність не руйнує, а лише підкреслює поліфонічність і поліінформативність сучасної візуальної форми. Символічні смисли продукуються митцем в індивідуальній свідомості, а узгоджуються і корелюються в царині інтерсуб'єктивного. Чим більше лакун має візуальна форма, чим більше «недостатньою» вона є, тим більше можливостей з'являється як у сучасного митця, так і сучасного глядача щодо неї. Існування потенційної «недостатності» і жагуче бажання подолання цієї недостатності стає стрижнем зовні «хаотичного творення» постмодерного митця.

Намагаючись подолати цю «недостатність», митець використовує і певні прийоми уведення свого тексту в інші смислові масиви. Серед них можна назвати

- субверсивний прийом — викриття чисто репрезентативної риторики сучасної візуальної форми. Здійснюється така тактика простими засобами симуляції мови масової культури через викривлення вихідних, первісних образних послань, перекодування первісних значень;
- прийом реконтекстуалізації смислів понять та речей, що використовуються та сприймаються за умовчанням певним чином і в певних обставинах;
- інвенцію власне зображальної мови, що заперечує існуючі правила і пропонує зовсім іншу логіку опису феноменів і об'єктів реальності.

Фактично за своєю кінцевою метою усі названі стратегії постмодерні, адже вони руйнують (деконструюють) ієрархії між рівнями, смисловими конструкціями та морфологічними втіленнями у візуально/віртуальній культурі.

Підсумовуючи, можна ще раз підкреслити основні тези викладеного.

По-перше, аналіз соціокультурних контекстів виникнення модерного символізму в сфері візуального підтверджує як об'єктивність формотворчих змін в зазначеній морфосистемі, так і об'єктивність посилення символізації в художніх формах модерної доби.

По-друге, актуалізація модернізмом утопічних ідей, проявів симультаності в соціальній та художній сферах зробила символізацію не тільки бажаною, але й необхідною для художнього авангарду 20-30-х рр. ХХ ст.

По-третє, процес символізації у художньому авангарді 20-30-х рр. ХХ ст. був неможливий без створення символічних лакун у художній формі. Наявність таких лакун забезпечувала появу «додаткових смислів» на рівні «внутрішньої» художньої форми, та «додаткових розривів-пропусків» на рівні «зовнішньої» художньої форми. Утворення таких лакун виявилось умовою «одивлення» та «розпредмечування» «закритої» раніш художньої форми і перетворення її на форму типа: *річ-мова* (тобто «відкрито»).

В четверте, наявність протилежних формотворчих тенденцій підвищують роль смислової лакуни, наявність якої стає інструментом породження нових смислів «внутрішнього» і «зовнішнього» характеру. В процесі дематеріалізації (віртуалізації) естетичного об'єкту лакуна розпочинає відігравати роль поєднувального звена (згадаймо роль міжкаркового простору в кіномонтажі та його смислової ролі за С.Ейзенштейном); а в процесі «матеріалізації» об'єкта («розкартинювання» та перетворення на *річ*) — відіграє роль елемента роз'єднувального.

В-п'ятих, в постмодерністській художній культурі «відкрита» візуальна форма (*річ-мова*) перетворюються завдяки лакунізації (процесу утворення безліччі лакун різного типу) на ще більш «відкрито» візуальну форму типа: *річ-мова-мовлення або процесуальну художню форму*.

Перспективи використання результатів дослідження полягають в подальшому дослідженні зазначеного аспекта мистецького формотворення на конкретних прикладах візуальної арт-практики. Теоретичне висвітлення зазначеного аспекту сприятиме усвідомленню складності зазначених процесів та допоможе використанню базових положень та результатів дослідження у подальших теоретичних мистецтвознавчих студіях, підготовці навчальних програм для фахівців сучасної медіасфери та екранних мистецтв.

Література:

1. Алфьорова З. І. Межі видимого. Становлення візуального мистецтва : монографія / З. І. Алфьорова ; Харк. держ. акад. культури. — Х. : ХДАК, 2008. — 267 с. — Бібліогр.: с. 247–267 (одноосібно).
2. Алфьорова З. Репрезентация візуального искусства: парадоксы постмодерна [Текст] / З. Алфьорова // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті : зб. наук. пр. вузів худож.-буд. профілю України і Росії / Харк. держ. акад. дизайну і мистец. — Х., 2006. — Вип. 4/6. — С. 91–94.
3. Алфьорова З. І. Культурологічні підходи до масового візуального / З. І. Алфьорова // Вісн. Харк. держ. акад. дизайну і мистец. [Сер.] Мистецтвознав. Архітектура : [зб. наук. пр.]. — Х., 2007. — № 2. — С. 8–15.
4. Алфьорова З. І. Перформанс як візуальне мистецтво [Текст] / З. І. Алфьорова // Вісн. Харк. держ. акад. дизайну і мистец. [Сер.] Мистецтвознав. Архітектура : [зб. наук. пр.]. — Х., 2006. — № 7. — С. 3–8.
5. Алфьорова З. І. Трансгресії візуального мистецтва: відео-арт (стаття друга) [Текст] / З. І. Алфьорова // Вісн. Харк. держ. акад. дизайну і мистец. [Сер.] Мистецтвознав. Архітектура : [зб. наук. пр.]. — Х., 2006. — № 8. — С. 3–9.
6. Алфьорова З. І. Трансгресії візуального мистецтва: відео-арт (стаття третя) [Текст] / З. І. Алфьорова // Вісн. Харк. держ. акад. дизайну і мистец. [Сер.] Мистецтвознав. Архітектура : [зб. наук. пр.]. — Х., 2006. — № 9. — С. 3–9.
7. Алфьорова З. І. Масове візуальне: дисипативність і морфологічні трансфузії / З. І. Алфьорова // Сучасне мистецтво: трансценденції майбутнього: Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції (травень 2009 р.) — К., 2009. — С. 4–15.
8. Иванов В. В. Избранные труды по семиотике и истории культуры [Текст]. Т. 1. Эстетика Эйзенштейна / Вяч. Вс. Иванов. — М., 1998. — 411 с.
9. Мировое искусство [Текст] : оптические иллюзии в живописи и графике / сост. И. Г. Мосин. — СПб. : «Кристалл», 2007. — 176 с.
10. Мэмфорд Л. Миф машины [Текст] / Л. Мэмфорд // Утопия и утопическое мышление: антология зарубежной литературы : пер. с разных языков / сост., общ. ред. В. А. Чаликовой. — М. : Прогресс, 1999. — 405 с.
11. Савчук В. Философия фотографии [Текст] / В. Савчук. — СПб. : Изд-во С.-Петербур. ун-та, 2005. — 256 с.
12. Шило А. Ситуация отстранения в изобразительном искусстве [Текст]. Ст. 8. Некоторые итоги / А. В. Шило // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті : зб. наук. пр. вузів худож.-буд. профілю України і Росії / Харк. держ. акад. дизайну і мистец. — Х., 2007. — № 1/2. — С. 192–193.
13. Шкловский В. Теория прозы [Текст] / В. Шкловский. — М. ; Л., 1925.
14. Ямпольский М. Б. «Смысловая вещь» в кинотеории ОПОЯза [Текст] / Ямпольский М. Б. // Ямпольский М. Б. Язык–Тело–Случай: кинематограф и поиски смысла. — М., 2004. — 376 с.
15. Mandelbom, M. Family Resemblances and Generalization Concerning the Arts [Text] / M. Mandelbom. // American Philosophic Quarterly. — 1964. — No 3. — Pp.12-16.