

Румен Жеков

ПОЯВА И РАЗВИТИЕ НА ИНФОРМАЛ В ЕВРОПЕЙСКАТА ЖИВОПИС

Rumen Zhekov

THE APPEARANCE AND DEVELOPMENT OF ART INFORMEL IN EUROPEAN PAINTING

Abstract: The article aims to identify and analyze the prerequisites and causes of the emergence of art informel in European painting and to define its first official manifestations of the art scene and its unusual development of the late 1940s to the 1980s. Are considered the socio-political situations and changes after the end of World War II and their reflections on European painting in the second half of the twentieth century. The author brings a parallel with processes running during this period of time in American painting and correspondence with the European one. The main groups and representatives of this movement, manifesto, concepts and ideologies are included. Significant forums were also mentioned, presenting their works, promoted and promoted in contemporary art.

Keywords: *art informel; abstract expressionism, minimalism; Tachisme, Futurism.*

Възраждането и промяната в европейското изкуство се свързва с една драматична епоха – края на Втората световна война, края на авторитарните режими и диктатури в Италия и Германия, възпрепятствали социално-политическите обсъждания, дискусиите по въпросите на изкуството и културата и строго цензуриращи прогресивните модернистични тенденции и идеологии. Това са годините на икономическо, политическо и социално възстановяване от развалините и пепелищата, тотално преустройство на принципите на общественото управление, ново съществуване и значение на културата. Всичко това означава началото на свободно и неограничено популяризиране на идеи и откриване на границите за пълноценен обмен в областта на изкуството.

Преодоляването на националните изолации се отразява плодотворно на развитието на европейската живопис, богата на традиции и опит. Наследството на дадаизма, футуризма, посткубизма, сюрреализма, експресионизма, модерна и авангарда е колосална база за анализ и осмисляне на предстоящите процеси и качествена основа за бъдещите проявления на следвоенното поколение художници в Западна Европа и Америка. Интерес представляват „полемиката“ и „диалогът“ на създаването в живописата на Съединените щати и Западна Европа, допирните им точки и различията в идеологията и пластичния изказ. Времето успоредност на тези процеси е доказателство за многообразието от течения, направления и за тяхното бурно развитие. Появяват се множество артистични сдружения и групи със собствени идеологии, обикновено популяризирани чрез манифести и платформи, публикувани в техни списания за изкуство. Направлението *информал* е типично западноевропейско явление, но има значими проявления отвъд океана – Сам Френсис, Жан-Пол Риопел, Робърт Мъдървел, Марк Тоби, в Япония – Тошимицу Имай, Широ Домо, Хисао Домото, Такео Иамагучи и Кими Сугай.

Информал (Art Informel) – ‘неформален’, употребява като термин през 1951 г. френският критик Мишел Тапи, описвайки психологическа „импровизация“, без конкретна форма. През 1952 г. излиза книгата му „Un Art autre“, която е съпътствана от изложба в Париж с участието на Алберто Бури, Карел Апел, Вилем де Кунинг, Жан Дюбуфе, Жан Футрие, Жорж Матьо, Жан-Пол Риопел и Волс (Алфред Ото Волфганг Шулце). Информал течението се появява в годините след Втората световна война – края на 40-те и началото на 50-те години на ХХ век – в Италия, Франция, Испания и частично в Германия. Артистичните му практики са паралелно протичащи на доминиращия в Америка абстрактен експресионизъм и последвалия го попарт. „Нюйоркската школа“ е първото американско движение, заслужаващо внимание и подражание. Описвайки бурната обстановка, критикът Клемънт Грийнбърг пише през 1957 г.: „Американското изкуство можа да установи пълната си независимост не чрез отвърщането си от Париж, а чрез асимилирането му“¹. Двете основни фигури в абстрактния експресионизъм са холандският емигрант Вилем де Кунинг и Джаксън Полак, близък до автоматичната живопис, той създава първите „действени“ картини, или т.нар. „накапани“. Полак споделя за своята живопис на действието: „През време на рисуването аз не съзнавам какво върша. Само с един „запознавателен“ период виждам какво съм създал... Картината има свой собствен живот. Аз се опитвам да му позволя да се изяви“². Художниците от второто поколение (Хелън Франкенталър, Марк Ротко и Франк Стела) преминават от абстрактния експресионизъм към калърфийлд експерименти, като Стела стига и до минимализма.

В този и последвалия го период Европа се възстановява от огромните щети на Втората световна война. Годините са изпълнени с енергия и откривателства и са изключително плодотворни за европейската живопис, характерни са появите на артистични групи и сдружения в страни като Италия, Франция и Испания, които възкресяват общностите от времето на модернизма и авангарда. Те се чувстват автономни, свободни от идеологически проблеми и натовареност, изцяло отдадени на експериментални изследвания.

През 1947 г. в Рим на страниците на „Политехничко“ е заявена групата „Форма“, включваща художниците Карла Акарди, Уго Агарди, Пиетро Консагра, Пиеро Дорацио, Мино Гуерини, Кончето Мауджери, Акиле Перили, Антонио Санфилипо и Джулио Туркато. В манифеста, публикуван в единствения брой на списанието „Форма“, те се провъзгласяват за „формалисти и марксистични“ и целта им е предметност на пластическите форми и създаване на ново художествено възприятие. Теоретическата им програма постановява модернизация на изобразителния език, съпоставяне на актуалното съзнание и проверка на културните компоненти на авангарда.

Три години по-късно, през 1950 г., група „Ориджине“ (‘произход или начало’) осъществяват радикален пробив в идеята, материята и стилистиката на картината. В групата са значимите художници Алберто Бури, Джузепе Капогроси, Марио Балоко и Еторе Кола. Те поставят въпроса за произхода на изкуството в съзнанието на човека и обществото и създаването отново на „интегрален алфавит“ за изкуството. Те чувстват необходимост от интегрално изследване, изразено преди всичко от собственото съзнание, в пълно диалектическо съответствие с актуалната действителност. Групата публикува „Заявление на намеренията“ в каталога на първата и единствена изложба през януари 1951 г. в дома галерия на улица „Аврора“ в Рим. В него тя се дистанцира от „абстракционизма“ и развитието му по един път, отправен към декоративното и в края на краищата удовлетворен от маниеризма си. „Поставя пред себе си морално и убедително изискване за „неизобразителни“ изразявания, с други думи, явен отказ от триизмерните форми и привеждане на цвета към неговите същински, прости изразителни функции. Праволинейните, чисти и елементарни изображения на артистите от групата изразяват самата необходимост от строгата, последователна и богата енергия на виденията, но преди всичко анти-декоративно. По този начин се стремят да избегнат всяко удоволствие и намек от формата на изказ, различна от смирената, но конкретна съсредоточеност – именно затова тя е създадена от духовни значения на „отправния момент“ и неговото възобновено формиране пред себе си, вътре в съзнанието на артиста“³. В тези няколко реда ясно разчитаме философските, концептуалните и формалните различия на информала от класическата абстракция и абстрактния експресионизъм. Информалът

¹ Клемънт Грийнбърг. *Художникът на работа в Америка*, каталог, България, 1979.

² Пак там.

³ Из манифеста на група „Ориджине“. Рим, 1951.

придава огромно значение на използваните материи, с които се реализира картината – груби тъкани, пълнители, пясък, пръст, метал, дърво, пластмаси – и ги преобразува чрез деликатна намеса в изменението на структурата, акцентирането и развитието ѝ. От инертни и безразлични, „приличащи на себе си“, материалите се оказват „отличаващи се от себе си“. Тази игра и контрол на материята променят радикално повърхността на картината. Алберто Бури изследва и възражда материята като метод на въображението и проектирането и в серии от емблематични картини със заглавия „Горени дървета“, „Горени пластмаси“, „Целотекс“, „Път“, „Градини“ и „Сектанта“. Джузепе Капогроси намира своя „знак“ и жертва богатствата на колорита, за да усилва лингвистичните средства. Неговите пространствени структури от свободни знаци са плод на диалектиката рационалност/ирационалност, контрол и направление на потока на съзнанието.

Неформалните художници се занимават с екзистенциалните проблематики и субективното възприятие на света и се стремят произведенията им да са чист акт на лични волеизявления. Подчертано при тях е неприемането на „формата“, рационалното структуриране, а осъществяването е доминирано от акта на действие. В информала се различават няколко модалности: знакови и знаково-жестови, материални и монохромни. Тези структури отразяват взаимоотношенията им със света и докосването до него, екзистенциалния му континуум.

Друга огромна фигура в италианското и световно изкуство – Лучо Фонтана – работи в Милано и се превръща в ориентир, стожер и образец за подражание за целия живописен авангард със своята техника на „прорязване“ на грундираните повърхности в бяло. Тези радикални артикулации откриват новите изобразителни възможности на платното. Така замисленият ритуал отговаря на нови пространства, несъответстващи на привичните, физически осезаемите. Открит е свят, намиращ се „от другата страна на платното“, в който е неприемлив обичайният опит и е необходима нова методология на познанието. С тези серии от произведения Фонтана разрушава идеала за кавалетната живопис и намира допълнителните експресивни възможности на платното. Освен с така наречените „*Concetti spaziali*“, активно трасира идеята за промяна в автономния обект на изкуството чрез изследването и трансформирането му като цялостна среда. Тази пространствена концепция за създаване на утопично произведение и трансформиране на галерийното пространство е реализирана през 1951 г. на Триеналето в Милано, с манипулирането на светлината и сянката и постигането на тотално въздействие.

Във Франция информалът (неформалното изкуство) е предшестван от „Ар брут“ (Art Brut), букв. ‘сурово изкуство’ – термин, въведен от Жан Дюбуфе, който пропагандира и остойността творчески продукти, намиращи се извън институциите и популярните артистични среди. През 50-те години един кръг художници (Сулаж, Хантай, Мартен Баре, Жан Деготекс и Франсоа Мореле) започват да проучват и дебатира върху материала и пространството на картината и основно да ги преосмислят: „Те изповядват известен художествен радикализъм. Особеността на техните произведения се дължи на успешното съчетаване на голямата пестеливост на визуалните знаци и един усет за пространството, принадлежащ на света на усещането“⁴.

Особено място сред тези артисти заема със своето творчество Пиер Сулаж. Голямоформатните му картини, изпълнени с черен цвят, динамизират повърхнината с множество фини, неравни бразди, пораждат разлика в материята, поглъщаща или отразяваща светлината. Сулаж постига тези деликатни тоналности, които се променят от гледната точка и осветеността на картината. Видът на светлината и позицията, от която възприемаме, обръщат светлите повърхнини в тъмни, и обратно.

През 1966 г. е основана групата Б.М.П.Т., като името е образувано от инициалите на основателите: Даниел Бюрен, Оливие Мосе, Мишел Пормантие и Ниеле Торони. Те се ограничават в избора си на знак (мотив), който търпи постоянно повторение от художествения жест. Художниците от течението „Основи – Повърхнини“ от края на 60-те години преразглеждат и осмислят нова концепция за основата и повърхнината на живописната картина. Критичката и историк на изкуството Катрин Мийе заключава: „под влияние на структурализма се говори за „деконструкция“ на картината, и в действителност тя се деконструира. На една страна се поставя платното, на друга страна подрамката – във всеки случай това е смисълът на термина „Опора – Повърхност“, създаден, за да опише този подход. Декомпозират се различните операции на направа на картината“⁵. Участници в това течение са Биулес, Дювал, Дола,

⁴ **Ан Тронш.** 80–90-те години във Франция: едно ново поколение. // *Съвременното изкуство във Франция*, С., 1993.

⁵ **Катрин Мийе.** *Съвременното изкуство във Франция*. София: УИ. „Св. Климент Охридски“, 1993.

Дъзбюз, Кан, Валенси, Сейтур и Клод Виала. Те свързват практиката и теорията си с протичащите социални процеси и философии. Отличителни са също разнообразието от живописни техники и методи на изобразителност (употреба на пигменти, емулсии, багрила, отпечатъци, шампи, прегъвания на основата) и желанието им за дистанцираност от конвенционалните кръгове в традиционната живописна картина.

В Испания ярко се отличава Антони Тапиес с колосалното си творчество в неформалната живопис, асамбляжа, обекта, графиката и авторската книга. През 50-те до 60-те години той е част от кръга на испанските информали Антонио Саура, Енрике Табарес и Маноло Моралес. Картините на Тапиес от този период са с богата и мощна текстура, маркирана със символи и знакови системи, изграждащи условни и непонятни пространства и отношения. Те са спонтанни, непреднамерени викове на съзнанието или трептения и стонове на подсъзнанието. Носят онази категоричност, която смразява, постигната от една истинна и груба материалност. Сякаш тези картини са фосили с огромни размери, изкопани от идиосинкратични съзнания, материализирани от кал, пясък, пръст, суха кръв и прахообразни минерали, прикрепени посредством емулсии и смоли. Уилям Гриймс в статия за „Ню Йорк Таймс“ по повод кончината на художника пише: „...за съблазнителните тактилни повърхности, често издраскани от загадъчни графитоподобни белези, използваше неконвенционални материали. Тежко застроени повърхности, населени със знаци, символи, букви и цифри. Драматичните страдания, по думите на художника, изоставени от собствените си импулси сред толкова катастрофи изглежда се написват на стените около мен...“⁶.

Живописиста на Антонио Саура е в непрекъснати кореспонденции с тази на абстрактния експресионизъм и ташизма. През 70-те години той търпи влияния и от попарта, но запазва своя неформален характер и изказ, характерен за движението.

От германския информал се отличават Вили Баумайстер със своята хроматична и витална поетика и Емил Шумахер, придал експресивност, динамика и свобода на живописния изказ.

Художниците, принадлежащи към направлението информал, откриват и прилагат своя пряк, непосредствен жест за създаването на картината като нова реалност, автономна спрямо тяхното собствено съществуване. Те умишлено избягват всякаква жанрова изобразителност, противостоят на абстрактната декоративност и пошлото маниеристично задоволство. Убедително отбелязват „неизобразителните“ изисквания при изразяване, отказ от триизмерната форма и привеждането на цвета към неговата същностна изразителна функция. В картините не трябва да присъства изобразителността на формата, а целта е създаването на вътрешни духовни значения, произтичащи преди всичко от индивидуалното съзнание на артиста. Информалът трябва да инспирира от визиите, променливите състояния и скрития емоционален свят, да го отдаде като сугестия. Тези превъплъщения се постигат чрез спонтанността на жеста, необременеността и свободата на изказа.

Една от ясно видимите, отличителни характеристики на информал живописиста е откриването и боравенето с нови материи и техники за изграждането на картинната плоскост. Използват се различни тъкани, инертни материали като пълнители: пръст, пясък, креда, нови видове пластмаси и нови свързватели – синтетични смоли, акрилни и полимерни емулсии, както и нови основи и повърхности. Тези основополагащи принципи и методи диференцират информала от класическата авангардна абстракция и абстрактния експресионизъм и го определят като специфично и значимо явление в европейската живопис.

Изкуството на информала ни открива нови, чисти духовни пространства и значения и оставя незаличима диря в историята на съвременната живопис.

ЛИТЕРАТУРА

1. **Гриймс, Уилям.** За Антони Тапиес. Ню Йорк Таймс, 06.02.2012 г. [**Griymys, Uilyam.** Za Antoni Tapiies. Nyu York Tayms, 06.02.2012 g.]
2. **Грийнбърг, Клемънт.** Художникът на работа в Америка. Каталог, България, 1979. [**Griynbarg, Klemant.** Hudozhnikat na rabota v Amerika. Katalog, Balgaria, 1979.]
3. **Мийе, Катрин.** Съвременното изкуство във Франция. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 1993. [**Miye, Katrin.** Savremennoto izkustvo vav Frantsia. Sofia: UI “Sv. Kliment Ohridski”, 1993.]

⁶ **Уилям Гриймс.** За Антони Тапиес. Ню Йорк Таймс, 06.02.2012 г.