

П. А. Галкина
**Корейский информель
как этап модернизации национального
искусства в 1950-е – 1960-е годы**

В статье рассматриваются предпосылки и условия формирования направления в корейском современном искусстве, получившего название информель по аналогии с европейским течением абстрактной живописи *art informel*, от которого были заимствованы отдельные специфические художественные приемы. После освобождения от японского колониального режима (1910–1945) и окончания корейской войны (1950–1953) национальная художественная среда находилась в состоянии разрозненности и творческого кризиса. В этих условиях художники стремились выработать новый язык для самовыражения, способный не только отразить их переживания, связанные с историческими потрясениями, но и стать основой для полной реформации национальной художественной традиции. К концу 1950-х гг. именно молодые художники корейского информеля, в частности Пак Собо (1931–2023) и Чон Санхва (1932–2026), предложили актуальную альтернативу консервативному академическому искусству, доминировавшему в официальных художественных кругах Республики Корея, прежде всего на национальной выставке «Гукчон», вобравшей в себя все устаревшие принципы отбора и оценки работ, что не соответствовало модернистскому духу эпохи. Анализируя контекст становления корейского информеля, автор статьи показывает, что данное направление является значимым этапом в развитии корейского современного искусства как части мирового художественного процесса. Корейский информель, характеризующийся экспрессивным подходом к нанесению краски и туши на холст, пастозностью и рельефностью живописного слоя, обращением к экзистенциальным темам, таким как смерть, война, болезненные воспоминания, при одновременном их переосмыслении через призму национальной философии, а также использованием нетрадиционных художественных материалов (глины, клея, мешковины и строительного мусора), стал одной из важнейших вех в истории современного искусства Южной Кореи, без рассмотрения которой невозможно выстроить полноценной картины его становления и развития.

Ключевые слова: корейский информель; корейское современное искусство; корейская абстрактная живопись; корейская Ассоциация современных художников; корейская Ассоциация художников 60-х; Пак Собо (1931–2023); Ким Чанёль (1929–2021); Чон Санхва (1932–2026); Чон Чансоп (1927–2011); Юн Мённо (1936–2019)

Галкина Полина Алексеевна

Бакалавр по направлению «теория и история искусств»,
независимый исследователь.

Россия, 199034 Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.

E-mail: rhcp83rhcp@icloud.com

ORCID: 0009-0000-6133-3720

Polina Galkina
Korean Informel
as a Stage in the Modernization of National Art
in South Korea (1950s–1960s)

This article examines the prerequisites and conditions for the emergence of Korean Informel, a modern abstract art movement in the Republic of Korea. Drawing on the artistic practices of European Art Informel, the movement derived its name and some of its formal strategies from this tradition. In the aftermath of Japanese colonial rule (1910–1945) and the Korean War (1950–1953), the Korean art world found itself in a profound crisis. Under these circumstances, Korean artists of the second half of the 20th century were engaged in a persistent search for a new artistic language capable of expressing the traumatic experiences caused by war and political instability. At the same time, they sought to establish a solid foundation for the future development of modern Korean art. By the late 1950s, young artists such as Park Seo-bo (1931–2023) and Chung Sang-hwa (1932–2026) had come to the forefront of opposition to the official, academically conservative art promoted by the National Art Exhibition (Gukjeon). Characterized by an outdated and restrictive system for the selection and evaluation of artworks, the National Art Exhibition failed to correspond to the modernist spirit of the 1950s. Through an analysis of the political, historical, and artistic context of Korean Informel, this article argues that the movement represents an important stage in the formation of modern Korean art as an integral part of the global art scene. Korean Informel, characterized by an expressive approach to the application of paint and ink on canvas, the impasto and relief qualities of the pictorial surface, and an engagement with existential themes such as death, war, and traumatic memories – reinterpreted through the lens of national philosophy, as well as the use of unconventional artistic materials, including clay, glue, burlap, and construction debris, became one of the most significant milestones in the history of modern art in South Korea, without which it is impossible to construct a comprehensive understanding of its formation and development.

Keywords: Korean Informel; modern Korean art; Korean abstract painting; Korean Association of Modern Artists; Korean Association of Artists of the 1960s; Park Seo-bo (1931–2023); Kim Tschang-yeul (1929–2021); Chung Sang-hwa (1932–2026); Chung Chang-sup (1927–2011); Yoon Myung-ro (1936–2019)

Galkina, Polina

Bachelor of Arts, independent researcher.

Russia, 199034, St Petersburg, Universitetskaya nab., 17.

E-mail: rhcp83rhcp@icloud.com.

ORCID: 0009-0000-6133-3720

В последние годы интерес к современному искусству Республики Корея активно возрастает. При этом живопись второй половины XX столетия осознается как основа формирования независимого и самобытного современного корейского искусства. Так, художники движения информель фактически проложили путь для дальнейшей

трансформации и становления новых художественных форм, отличных от представленных на официальных выставках устаревшего консервативного искусства, сложившегося в начале века под сильным влиянием Японии и западных стран и требовавшего радикального пересмотра.

Кроме того, художественные приемы и нововведения, а также морально-этические ориентиры (проявлявшиеся в противостоянии системе, анти-салонных выступлениях и т. д.) и идеологические обоснования, принятые художниками второй половины XX в., оказывают глубокое влияние на корейское искусство наших дней, привлекая молодых мастеров своей уникальной эстетикой и эмоциональной наполненностью.

В конце 1950-х гг., после освобождения от японской колониальной зависимости (1910–1945) и окончания Гражданской войны (1950–1953), внутренний кризис в Корее выразился не только в художественных формах, но и в стремлении к реформированию устаревших до-модернистских структур во всех сферах общественной жизни. Тяжелые воспоминания и военный опыт глубоко отпечатались в памяти корейского общества, в том числе и художников, которые стремились к исцелению от глубоких психологических травм, обусловленных длительным периодом политической нестабильности. В своем творчестве они неизбежно стали уделять больше внимания миру внутреннему, нежели внешнему, использовали нетипичные абстрактные образы, примеры которых корейские авторы находили в западных художественных журналах и на выставках зарубежных мастеров [18, р. 2].

В корейском современном искусстве конца 1950-х – 1960-х гг. это проявилось в первую очередь как сопротивление официальной академической художественной системе через активное усвоение тенденций нефигуративного искусства и их репрезентацию в арт-среде. Молодые художники, получившие образование в художественных учебных заведениях, созданных в Корее после освобождения от Японии, начали формулировать новые цели. Если старшее поколение, прошедшее обучение в Японии, усваивало современное искусство Запада опосредованно, то молодые

художники стали вступать в прямой диалог с наиболее актуальным западным и мировым искусством, что само по себе уже свидетельствовало о сопротивлении существующей системе и стремлении к ее реформированию [15, с. 125].

Нефигуративное абстрактное искусство, утверждавшееся в качестве мейнстрима мирового искусства в 1930–1950-х гг., соответствовало социальным и эстетическим запросам корейской творческой среды. Абстракция, прежде всего американский абстрактный экспрессионизм и французский информель (*art informel*), воспринималась молодыми художниками как решительный выход за пределы устоявшихся норм, поэтому эти направления в конце 1950-х – 1960-х гг. легли в основу корейского информеля и прочно закрепились в корейском современном искусстве.

В различных сферах социальной жизни проявлялось анти-системное, антисалонное сознание, и в сфере искусства оно выразилось в первую очередь как сопротивление господствующей официальной выставочной системе, и в частности государственной художественной выставке «Гукчон» [2, с. 23].

Официальному искусству «Гукчона» корейские художественные объединения либеральной направленности («Ассоциация современных художников» (1957–1961), «Ассоциация художников 60-х» (1960–1961) и особенно «Ассоциация „Стена“» (1960–1962/63)) противопоставили информель как направление, наиболее честно выражающее эмоции и переживания непосредственно на холсте. Художники вели активную борьбу за вывод корейского авангардного искусства из периферии и утверждение его в качестве ведущего художественного направления, выпуская декларации, проводя протестные мероприятия, независимые уличные выставки [20, р. 187]. Кроме того, ярко проявившееся в этот период стремление современных корейских художников придать национальные характеристики новому художественному движению напоминало более ранние дебаты о «корейскости», распространенные с середины 1940-х гг., и роднило их с предшественниками, которые к этому времени уже занимали ведущие позиции в художественных кругах.

Ассоциация современных художников стала ведущей силой движения информель, организуя по две выставки в год. Первая выставка прошла в мае (в Информационной службе США), вторая – в декабре (в галерее Хвасин) 1957 г. Важной вехой в истории корейского искусства, которая привела к распространению информеля, стала третья выставка, состоявшаяся в мае 1958 г., на которой экспонировались работы Пак Собо (1931–2023), Ким Чанёля (1929–2021), Ха Инду (1930–1989), Чон Санхва (1932–2026), Ан Чжэху (1932–2006), Ли Мёнъи (1925–2014). Во время выставки Пак Собо заявил, что семь представленных им работ под названиями «Картина № 1», «Картина № 2» и др. переименованы в «Информель №...». Именно Пак Собо оказал наибольшее влияние на развитие и популяризацию движения информель среди корейских художников этого периода [15, с. 129].

Художники информеля экспериментировали с новыми живописными подходами, формируя корейское экспериментальное искусство 1960-х гг., вступавшее в противоречие с устоявшимися формами живописного выражения, из-за чего некоторые виды художественной деятельности, например хэппенинги, воспринимались правительством как подрывные и подвергались строгой цензуре. Так, в 1960-е гг. произошел один из наиболее провокационных антигукчонских протестов. Пока в стенах дворца Кёнбоккун в октябре 1960 г. проходила девятая выставка «Гукчон», на стенах соседнего дворца Токсугун были организованы два отдельных события, направленных против «Гукчона»: уличные выставки, организованные Ассоциацией художников 60-х и Ассоциацией «Стена». Это событие привлекло внимание не только профессионального сообщества, но и широкой публики. Неузнаваемые, непонятные или искаженные изображения, выполненные темными насыщенными цветами на огромных полотнах шириной до 2–3 метров, на поверхность которых наносились различные материалы, например, строительный мусор (песок, металлический лом, мешковина, глина, клей), вводили публику в замешательство, но и вызывали широкий интерес. Таким образом художники намеренно дистанцировались от типичных работ «Гукчона» как по тематике, так и по

используемым художественным материалам и предпочтительным размерам полотен. Использование сырой фактуры и неоднозначных образов вроде разлагающегося трупа, поверхности обрушившейся стены, деления органической клетки свидетельствовало не только о протестном характере произведений, но и о стремлении проработать чувства утраты и шока, о поиске самоопределения после войн и кризисов, которые привели к подрыву доверия к существующей системе ценностей и традициям [17, р. 167].

В понимании современников информель нередко воспринимался как разновидность антиискусства, близкая к дадаизму, то есть как форма институциональной критики, а не только формального эксперимента. В работах художников это выражалось в использовании художественных приемов, основанных на случайных движениях кистью, грубой фактуры и шероховатой, рельефной поверхности. Нанесение цемента, гудрона, поджигание материалов, разрыв холста, а также агрессивные мазки черного или иного глубокого темного, землистого цвета – все это было не просто эстетическим экспериментом, но также политическим жестом, требованием радикального обновления всей художественной системы [15, с. 142].

Работы наиболее представительных художников корейского информеля Пак Собо, Ким Чанёля, Чон Санхва, Юн Мённо (1936–2019), Чон Чансопа (1927–2011) и Чо Ёника (1934–2023), как правило, представляют собой сдержанную абстракцию вместо активного использования насыщенных цветов или излишней динамики и драматизма, как это было присуще западным художникам. Такой подход явился результатом избирательного отношения корейских художников к западным формам искусства, и в частности абстрактному экспрессионизму, что позволило им сохранить традиционную эстетику при работе над своими произведениями.

Одним из ведущих художников этого направления выступает Пак Собо, который начинал с более классических форм живописи. Простые и фигуративные работы его раннего периода, созданные вскоре после окончания университета Хонгик, где он изучал живопись, постепенно превращались в экспрессивные абстрактные полотна. Пак Собо появился на художественной сцене сразу после

Корейской войны как авангардный художник, следовавший западному современному искусству. Ориентируясь на экспериментальный художественный язык и размышления о происхождении жизни и человеческом существовании, он прошел через период *primordialis* (изначальное) и возглавил течение корейского информеля.

Серия «Примордиалис» (*Primordialis*, 1957 – сер. 1960-х) (ил. 1) Пак Собо является одним из ключевых абстрактных проектов корейского художественного мира 1960-х гг. В работах этой серии органические формы темных оттенков – черного, темно-коричневого, серого – переплетаются друг с другом на холсте, формируя причудливые, искаженные композиции, оставляющие тяжелое тревожное впечатление у зрителя. Они аккумулируют как физический, так и психический шок, вызванный непосредственным столкновением с реальностью. В период создания этой серии интерес Пак Собо к французскому информелю и экзистенциализму достигает своего пика. Работы «Примордиалис» выражают не только личные конфликты и устремления Пак Собо, но и внутренние противоречия целого поколения молодежи, сформированные пересечением отрицания старого и утверждения нового, самоуничтожения и надежды [6, с. 88].

Грубая и первозданная фактура, черно-белая гамма, экспрессивные мазки в серии «Примордиалис» заключают в себе решительный отказ от формального порядка и традиции, протест против реальности, а также напряженное обращение к инстинкту выживания. Все это указывает на попытки переосмысления художником человеческого существования. Эти произведения выражают волю молодежи, стремившейся выстроить новую систему ценностей – переход от отрицания к утверждению, от разрушения к созиданию [8, с. 141].

«Мы были поколением, которое вместе пережило безумие. И сейчас, продолжая писать картины, я снова ощущаю то безумие. И именно из-за этого безумия я не могу быть удовлетворен собой. Движущая сила, которая заставляет меня непрерывно работать, – это то безумие пятидесятых годов», – так описывает Пак Собо эпоху, в которую формировалось его творчество [11, с. 18].

Посредством серии «Примордиалис» Пак Собо предпринял попытку начать с «чего-то нового», ведь война разрушила все, а после того как все было уничтожено, осталось лишь первоначальное исконное содержание. Холст перестал быть пространством пустоты и превратился в поле действия, где зарождалась новая движущая энергия. В живописи Пак Собо это напряжение и гнев впервые нашли выражение в абстрактной форме, через хаотичное нанесение и размазывание краски в работе «Картина № 1» (1957), представленной на 3-й Выставке Ассоциации современного искусства в 1957 г. [8, с. 138].

Если «Картина № 1» выступила пространством разрушения, то серия «Примордиалис» стала пространством размышления и возрождения [8, с. 90]. Работы «Примордиалис № 1–62» (1962) и «Примордиалис № 64–1» (1964) отсылают к творческим подходам Жана Фотрие и Вольса, а «Примордиалис № 63–4» (1963) соотносится с работой Фрэнсиса Бэкона «Распятие» (1933), вызывая ассоциации с органическими формами, имитирующими содранную кожу или засохшую плоть, а также с образами трупов или формами, зафиксированными с помощью рентгеновского излучения. Серия «Примордиалис» указывает на освобождение от давления формы, выражение внутренней свободы и начало нового осознания субъекта («я»). Темная цветовая гамма и экспрессивные органические формы этой серии ведут зрителя в мир глубоких размышлений. Пак Собо объясняет это следующим образом: «Поколение, пережившее исторические потрясения, вступая в 1960-е гг., словно начало волну самоанализа – „кто я такой?“... возникло стремление прояснить собственную идентичность: „кто я и где я нахожусь?“» [5, с. 84–85].

Так, художник через смысл названия «Примордиалис» и его соотнесение с визуальным образом сообщает о начале новой эпохи. Слово стимулирует воображение, служит своего рода проводником в мир живописи. Через взаимодействие слова и изображения Пак Собо разрушает привычную систему восприятия живописи: в серии «Примордиалис» экзистенциальный смысл обостряется до предельной степени в результате пересечения и столкновения знаковых систем слова и изобразительного языка [8, с. 139].

Ким Чанёль – один из ключевых участников первого авангардного художественного объединения «Ассоциация современного искусства». Возглавлявший движение информеля в конце 1950-х гг., он выразил атмосферу современной ему эпохи в манифесте Ассоциации: «Это состояние, в котором все растворено. Вчера и сегодня, ты и я, и все вещи полностью расплавлены и текут в одно место. Мои рассеянные фрагменты „я“ сталкиваются с другими компонентами бытия в разных местах и кружатся, не исчезая, а цепляясь друг за друга... Следовательно, у этого нет фиксированной формы. Это и есть само движение как процесс перемещения...» [3].

Произведения Ким Чанёля периода информель, как и работы большинства членов Ассоциации современного искусства конца 1950-х гг., – темные, мрачные, с насыщенной фактурой, выполненные преимущественно в черных и коричневых тонах. Однако такой живописный язык, характеризующийся высокой степенью выразительности, постепенно утрачивает свою целостность и к середине 1960-х гг. вступает в фазу распада [14].

Серия работ «Ритуал» (*ил. 2*) Ким Чанёля передает ощущение тревоги, исходящей от опустошенного пространства, композиции произведений выстраиваются из простых вертикальных черных и желтых линий или рассыпанных точек, выстроенных на фоне темно-коричневых и красноватых тонов. В работе «Жертвоприношение» (1970) художник обращается к ярким и насыщенным тонам, изображая сероватую вязкую массу, выступающую из щелей циркулирующей в пространстве холста квадратной структуры, формируя ощущение внутреннего давления и напряжения. Благодаря выстроенной композиции создается ощущение глубины пространства, словно затягивающего зрителя внутрь движущейся массы плотного вещества. Это дополнительно подчеркивает противостояние между четко организованной и устойчивой геометрией линий и практически бесформенной материей, разрушающей целостность и замкнутость композиционной структуры.

Произведения Ким Чанёля 1960-х гг. свидетельствуют о поиске баланса между устойчивостью и неустойчивостью, что позволяло

художнику формировать напряженную композиционную среду, основанную на противостоянии форм и цветовых отношений.

Чон Санхва создавал динамичные композиции посредством экспрессивного живописного метода – бессистемное размазывание краски по холсту становилось для него способом выражения отчаяния и тревоги, характерных для корейских художников послевоенного поколения.

Активная художественная деятельность Чон Санхва в Сеуле приходится на 1953–1968 гг., до переезда его в Кобэ (Япония). По окончании обучения в 1957 г. художник начал обращаться к абстрактной живописи с выраженными тенденциями информеля. Будучи участником «Ассоциации современных художников», он погрузился в нетипичную импрессионистическую абстракцию наряду с другими молодыми мастерами своего поколения, размышляя о том, каким образом отразить на холсте суровую реальность послевоенного общества.

Не имеющая названия работа Чон Санхва 1960 г. характеризуется повторяющимся действием – нанесением линий, а также созданием и последующим хаотичным стиранием множества прямоугольных форм. Таким образом художник устраняет с поверхности холста рельефность, присущую живописному слою, формируя особый способ последовательного плоскостного построения композиции. В этой работе отражен экспрессивный подход художника, основанный на динамичном использовании энергичной линии и мазка, формирующих внутреннюю напряженность и эмоциональную насыщенность композиции.

Произведение Чон Санхва «Работа 65-В» (*ил. 3*) фрагментарно демонстрирует пластический мир так называемого второго периода информеля, выделенного художественным критиком Пан Гынтхэком (1929–1992) в середине 1960-х гг. Поверхность холста решена в темной цветовой гамме – коричневых и пурпурных оттенках. Смещенная вправо длинная черная вертикаль делит композицию на две неравные части, а на черном фоне отчетливо проявляется эффект материи в виде складок, возникающих из-за того, что ткань как бы стягивается сверху вниз. На столь структурированной

поверхности крупные цветовые поля, деформированные элементы, пересекающие поверхность холста, а также красный цвет, видимый сквозь пробитые отверстия, во многом напоминают обработку поверхности холста у Альберто Бурри; в дальнейшем этот прием у Чон Санхва подвергается переосмыслению и выражается в более утонченной форме. В его работах сохраняется плотная, рельефная пастозность, типичная для информеля, но одновременно усиливается контроль над распределением визуального напряжения в композиции [4, с. 38].

Примерно с 1957–1958 гг. в искусстве информель наметилась тенденция опираться на интуицию и субъективную восприимчивость, а не на разум. Некоторые художники смачивали холст и наносили по всей его поверхности разорванную бумагу, таким образом раздвигая границы традиционного понимания живописи.

Юн Мённо покрывал холст толстыми слоями краски, которые при высыхании растрескивались, образуя неровные цветные полосы на холсте. При этом он полагался на случайные эффекты, которые возникали во время этого процесса. В работе 1959 г. «Пэк А» художник демонстрирует абстрактную композицию, отличающуюся грубой плотной фактурой и темной, тяжелой атмосферой, что создает впечатление спонтанного и интенсивного, почти агрессивного нанесения краски на холст. К середине 1960-х гг. Юн Мённо постепенно переходит к подчеркнутой материальности холста, усиливая темную цветовую гамму и плотность фактуры [4, с. 38–39].

Работа Юн Мённо «Оригинал В» (*ил. 4*) 1961 г. во многом схожа с созданной Антони Тапиесом в 1958 г. «Великой картиной». Если рассматривать композиционные приемы, то у А. Тапиеса широкие и плотные желтые плоскости расчленяются вертикальными и горизонтальными линиями, формируя структуру поверхности, тогда как у Юн Мённо в работе «Оригинал В» поверхность выстраивается за счет вертикальных линий, проведенных густой темной краской. У Тапиеса в центральной части присутствует круг, создающий ощущение пустоты, и Юн Мённо также формирует грубоватый круг, обнажая желтый цвет основания.

После 1960 г. художники, инициировавшие движение абстрактного искусства в Корее, стали обращаться к более спокойным композициям, отсылающим к французскому информелю, и Юн Мённо последовал этой тенденции. Являясь членом Ассоциации художников 60-х, он, как и другие ее участники, стремился подчеркнуть плотную, рельефную фактуру живописной поверхности, в том числе за счет пастозного нанесения краски на холст. В работе «Картина М.15» (1963) появляется конкретная структурная форма. Представленная на 3-й Парижской биеннале картина выполнена с использованием гипса и клея, формирующих грубую рельефную фактуру на холсте, поверх которой нанесены серебристые и голубовато-зеленые оттенки, вызывающие ассоциации с металлом, покрытым серебряной фольгой или глиной. Именно в этот период в художественном методе Юн Мённо происходит смещение от экспрессивной спонтанности, характерной для более раннего периода его творчества, к более строгой и осмысленной организации фактуры и композиции, которые становятся основным средством художественного выражения мастера [4, с. 39].

Чон Чансоп наносил несколько слоев бумаги ханчжи на хлопчатобумажную ткань, что позволяло создавать спонтанные узоры и цветовые вариации в зависимости от состояния волокна. Уникальный художественный язык Чона берет начало в попытке использовать корейские традиционные элементы в живописи.

«Когда я впервые соприкоснулся с ханчжи, у меня возникло ощущение, что выражение „мы встретились“ подходит как нельзя лучше – настолько естественно она вошла в мой мир. Поэтому, как только я встретился с ханчжи, я начал полностью погружаться в нее. [...] Когда я выбрал ханчжи как материю, через которую хотел выразиться, я почувствовал, что она также естественно отвечает мне», – вспоминал мастер [13, с. 18].

Произведения Чон Чансопа начала и середины 1960-х гг., например «Совокупность белого» (1961) и «Симун» (G) (1962), отражают мрачную политическую и социальную атмосферу того времени. В конце 1960-х гг. он начал создавать серию «Хван»

(‘возвращение к первоначальному’), в которой с помощью масляной живописи передавал эффекты, схожие с восточной живописью тушью, тем самым выражая корейское чувство эстетики через образы, символизирующие круговорот жизни и изначальную форму вонхён – универсальную константу, лежащую в основе мироздания и выступающую носителем экзистенциальных смыслов, своего рода архетипическую основу, через которую осуществляется переход материальной формы к ее онтологическому смыслу [9, с. 4].

В 1961 г. Чон Чансоп вместе с Ким Чанёлем и Чон Санхва принял участие во 2-й Парижской биеннале. В это время информель в Корее находился на пике развития, и молодые художники активно воспринимали международные тенденции и глобальные художественные процессы. Представленные на биеннале работы Чон Чансопа, характеризующиеся плотной фактурой, напоминающей кору дерева, и особой структурой, подчеркивающей плоскость, вызывали ассоциации с абстрактной живописью тушью. Художник сосредотачивался на том, как посредством масляной живописи проявить эффекты, схожие с растеканием туши, уделяя внимание действиям, балансирующим между намерением и ненамерением, деянием и недеянием. Таким образом, Чон Чансоп, обращаясь к абстракции и используя ханчжи, выражал корейскую эстетическую мысль и переживания своего времени [12, с. 109, 111].

Корейский информель обладал смыслом, отличным от его западных аналогов, что находило выражение в самом характере движения, ориентированного на институциональные реформы. Если на Западе информель в первую очередь выступал как формальный эксперимент, направленный против геометрической абстракции и наследия сюрреалистической спонтанности, то в Республике Корея его принятие изначально было обусловлено необходимостью всеобъемлющего разрыва с фигуративной системой, поэтому корейский информель выходил за рамки чисто формальных поисков и получил политическое и социальное звучание, а в процессе своего развития оказался тесно переплетен с общими трансформациями художественной среды и общества в целом.

Подводя итог, следует отметить, что корейский информель стал своеобразным ответом местной художественной среды на вызовы и трудности внешнего мира. Пройдя в первой половине XX в. довольно долгий путь от академического реализма до импрессионизма и экспрессионизма, многие художники почувствовали, что эти направления не только не позволяют им передать свою национальную идентичность, но и являются слишком консервативными для открытого и свободного выражения внутренних интенций, особенно на фоне глобальных изменений в мире. Те методы и концепции, которые еще недавно поражали и вдохновляли корейцев, отправлявшихся на обучение в Токио, для молодого поколения художников оказались уже крайне устаревшими и совершенно не отвечающими как их художественным, так и личным замыслам. Ответ нашелся в абстракции – наивысшей форме выражения в изобразительном искусстве, свободной от условностей и предрассудков, а потому гибкой и открытой к любым экспериментам. Именно в абстрактной живописи в конечном счете корейские художники и совершат прорыв, создав такое направление, как корейский информель, который стал важным этапом в формировании современного искусства Республики Корея. Обнаруживая свои корни в европейском информеле, он обладал рядом уникальных особенностей, позволяющих рассматривать его как самостоятельное и самобытное направление корейского авангарда. Художники корейского информеля, обращаясь к западным формам и образам, тем не менее привнесли в свое творчество элементы корейской философии и национальные подходы к живописи, связанные с традициями созерцания, обращения к истокам бытия и поиска единения с изначальным, проявляющимся в природе.

Часть мастеров напрямую работала с традиционными материалами и приемами, применяя их в рамках актуальных подходов авангардной живописи, что также позволило создать уникальные произведения корейского современного искусства, которые не только способствовали включению корейского искусства в глобальный художественный контекст, но и заложили прочные основы

для дальнейшего развития современной живописи, в том числе для формирования такого направления корейского искусства, как тансэкхва.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Хохлова Е. А.* Главное в истории искусства Кореи. Ключевые произведения, темы, имена, техники. М. : Манн, Иванов и Фербер, 2023. 224 с.
2. *Ким А., Ли Х., Хохлова Е. А.* Корейское современное искусство: ориентирование на местности. СПб. : Факультет свободных искусств и наук СПбГУ, 2015. 117 с.
3. 1961нён хёндэмисулькахёбхвэ + 60нёнмисулькахёбхвэ ёллибчжон сонномун / чэ 2 хвэ ёллибчон пырошё. [Манифест совместной выставки Ассоциации современных художников и Ассоциации художников 60-х годов]. Чэ ихвэ ёллимчон (聯立展) бырошё. Кёбоккунмисульгван, 1961. [Из брошюры Второй совместной выставки. Музей искусства Кёнбоккун, 1961], (на кор.яз.; 1961년 현대미술가협회+60년미술가협회 연립전 선언문 / 제2회 연립전(聯立展) 브로셔. 경복궁미술관, 1961).
4. *И Рира.* Чонху хангук чусангмисуль-ый суёнгва чонге янсан – 1950-ндэ хубан-эсо 1960-ндэ чунбан-ыль чунсим-ыро. [И Рира. Принятие и развитие послевоенного корейского абстрактного искусства: с конца 1950-х до середины 1960-х гг.]. Соксахавгинонмуню – Чосонтэхаквон михагмисульхактва, 2011 [Магистерская дис. – Ун-т Чосон, аспирантура, история и теория искусства, 2011], (на кор.яз.; 이리라. 전후 한국 추상미술의 수용과 전개 양상 – 1950년대 후반에서 1960년대 중반을 중심으로 / 석사학위논문. – 조선대학교 대학원 미학미술사학과 2011).
5. *Ли Гёнсон.* (Пак Собо-ваый тэдам) 50-ндэ-ый хангук мисуль. [Ли Гёнсон. Корейское искусство 1950-х годов (беседа с Пак Со-бо)]. Хангук хёндэ мисуль чонджип, 1979 [Собрание современного корейского искусства. 1979. Т. 20], (на кор.яз.; 이경성. (박서보와의 대답) 50년대의 한국미술 / 한국현대미술전집, 1979).
6. *Ким Ёнчжу,* Пак Со-бо. Чусанундон сип-нён кы юсан-гва чончжан (Ким Ёнчжу-ваый тэдам). [Ким Ёнчжу, Пак Со-бо. Десять лет абстрактного движения: его наследие и перспективы (беседа с Ким Ёнчжу)]. Конган. # 14, 1967. [Космос. № 14, 1967], (на кор.яз.; 김영주, 박서보. 추상운동 10년 그 유산과 전망(김영주와의 대답) / 공간. # 14, 1967).
7. *Ким Ённа.* 1945-нён иху Хангук хёндэ мисуль. [Ким Ённа. Корейское современное искусство после 1945 года]. Соуль : Миджинса, 2020. [서울: 미진사, 2020], (на кор.яз.; 김영나 지음. 1945년 이후 한국 현대 미술, 2020).

8. *Ким Хёнхва*. Пак Со-бо-ый «Примордиалис» ёнчжак ёнгу: Чольгухан ынган-ый ёнсан. [Ким Хёнхва. Исследование серии «Примордиалис» Пак Собо: Изображение страдающего человека]. Мисульса ва сихакмунхва. # 4, 2014. [История искусства и визуальной культуры. 2014. № 4. С. 136–167] (на кор.яз.; 김현화. 박서보의 <원형질(原形質)> 연작 연구: '절규하는 인간의 영상' / 미술사와 시각문화, # 4, 2014).

9. Кукчегэллэри. Чон Чансоп кэинчон (подочарё). [Галерея Кукче. Чон Чансоп. Персональная выставка (пресс-релиз)]. Кукче гэллери прэс релис, 2016. [Пресс-релиз галереи Кукче], (на кор.яз.; 국제갤러리. 정창섭 개인전 (보도자료). Kukje Gallery Press Release, 2016).

10. *Пак Паранг*. 1950-ндэ энпхорымэль ундон-гва Пангынхэк: хёндэмхёп-ыль чунсим-ыро. [Пак Паранг. Движение информеля 1950-х годов и Пан Гынхэк: на примере Ассоциации современного искусства]. Мисульсахакбо. # 35, 2010. [Исследования по искусству. № 35. 2010. С. 343–386], (на кор.яз.; 박파랑. 1950년대 앵포르멜 운동과 방관객: 현대미학을 중심으로 / 미술사학보. # 35, 2010).

11. *Пак Собо*. Наый син-ин сичжоль. [Пак Со-бо. Мои годы дебюта]. Чосон ильбо, 1998. [Чосон ильбо, 1998], (на кор.яз.; 박서보. 나의 신인 시절 / 조선일보, 1998).

12. *Чон Ёнсим*. Ханчжиэ ынчхуктвэн Чон Чансопэ хвэхвагван: кыричжи анго гырёчжи сэге. Чон Чансоп эксибишон каталог. [Чон Ёнсим. Живописная концепция Чон Чансопа, сконцентрированная в ханчжи: мир, который не создают, но который возникает : Каталог выставки Чон Чансопа]. Сеул : Кукче гэллери, 2017. [Сеул : галерея Кукче, 2017], (на кор.яз.; 정연심. '한지'에 응축된 정창섭의 회화관: 그리지 않고 그려지는 세계. Chung Chang-Sup Exhibition Catalogue. Seoul: Kukje Gallery, 2017).

13. *Чон Чансоп*. Чакка хвэго (Чансоп Чон ретроспектив). [Чон Чансоп. Воспоминания художника / Ретроспектива Чансоп Чона]. Куннибхёндэмисульгва, 2010. [Национальный музей современного искусства, 2010], (на кор.яз.; 정창섭. 작가 회고 (Chang-sup Chung Retrospective). 국립현대미술관, 2010).

14. *Юн Джинсон*. Мунхвачжок пхёчжи-росоый мультбануль / Чэджуториб-кимчханёльмисульгван кегванкинём сэминабалъчемун. [Юн Джинсон. Капля воды как культурный маркер : доклад к открытию Провинциального музея Ким Чханёля (о. Чеджу)]. Чэджуторибкимчханёльмисульгван, 2016. [Музей Ким Чханёля провинции Чеджу, 2016], (на кор.яз.; 윤진섭. 문화적 표지로서의 물방울 / 제주도립김창열미술관 개관기념 세미나 발제문. 제주도립김창열미술관, 2016).

15. *Юн Нанчжи*. Хангук энпхорымэль 'тто тарын' ыйми. [Юн Н. Другое значение корейского информеля]. Мисульсахакбо. # 48, 2017. [Исследования по искусству. 2017. № 48. С. 123–154], (на кор.яз.; 윤난지. 한국 앵포르멜 미술의 '또 다른' 의미 / 미술사학보. # 48, 2017).

16. Юн Мённо. (Чватхамхве) Хангук энпхорымэль мисуль-ый хёнсон-гва чонге / Хангук-ва согу-ый чонху чусангмисуль: кёкчжон-гва пхёхён. [Юн Мённо. (Круглый стол) Формирование и развитие корейского информеля : каталог выставки «Послевоенное абстрактное искусство Кореи и Запада: страсть и выражение»]. Соуль : Самсон мисульгван (Хоам галлэри), 2000. [Сеул : Музей искусств Samsung (галерея Hoam), 2000], (на кор.яз.: 윤명노. (좌담회) 한국 앵포르멜 미술의 형성과 전개 / 한국과 서구의 전후추상미술: 걱정과 표현. 전시회 도록. - 서울: 삼성미술관(호암갤러리), 2000).

17. Cho E. The National Art Exhibition and the Development of the Art World After Korean Independence // Korean Art 1900–2020 / pub. By Bummo Y. Seoul : National Museum of Modern and Contemporary Art, 2022. P. 153–175.

18. Chung M. Abstract Expressionism, Art Informel, and modern Korean Art, 1945–1965 : A dissertation submitted to the Graduate Faculty in Art History in partial fulfillment of the requirments for the degree of Doctor of Philosophy. The City University of New York, 2000. 342 p. ISBN: 0–599–25872–1 EDN: FASPKT

19. Dansaekhwa: Aesthetics of Korean Abstract Painting // Korean Art From 1953: Collision, Innovation, Interaction / ed. by Chung Y., Chung K., Kim S., Wagner R.B. N.Y.: Phaidon Press, 2020. P. 72–96.

20. Jang N., Hong S., Kim M., Moon S., Oh J. Understanding Korean art: from the prehistoric through the modern day. Seoul : Jimoondang, 2011. 251 p.

21. Jang S. Cultural diplomacy, national identity and national museum: South Korea's first overseas exhibition in the US, 1957 to 1959 / Museum & Society. No. 14 (3). 2016. P. 456–471.

22. Kim Y. 20th Century Korean Art. L. : Laurence King Publishing Ltd, 2005. 283 p.

REFERENCES

1. Khokhlova E. A. *The main thing in the history of Korean art. Key works, themes, names, techniques*. Moscow, Mann, Ivanov i Ferber, 2023. 224 s.
2. Kim A., Li Kh., Khokhlova E. A. *Korean contemporary art: orienteering*. St. Petersburg, Fakul'tet svobodnykh iskusstv i nauk SPbGU, 2015. 117 s.
3. *Modern Artists Association; Association of Artists of the 1960s. Manifesto of the Joint Exhibition*. Brochure of the 2nd Joint Exhibition. Gyeongbokgung Art Museum, 1961.
4. Lee, R. *The Reception and Development of Postwar Korean Abstract Art: Focusing on the Late 1950s and Mid-1960s*. Master's thesis. Chosun University, 2011.
5. Lee, K. S. *Korean Art of the 1950s: Conversation with Park Seo-bo*. Collected Works of Korean Contemporary Art, 1979.
6. Kim, Y. J.; Park, S. B. *Ten Years of the Abstract Art Movement: Its Legacy and Prospects*. Space, 14, 1967.
7. Kim, Y. N. *Korean Contemporary Art after 1945*. Seoul, Mijinsa, 2020.

8. Kim, H. H. *A Study of Park Seo-bo's Primordialis Series: The Image of the Agonized Human Being*. In *Art History and Visual Culture*, 4, 2014. P. 136–167.
9. Kukje Gallery. *Chung Chang-sup Solo Exhibition*. Press Release. Kukje Gallery, 2016.
10. Park, P. R. *The Informel Movement of the 1950s and Bang Keun-taek: Focusing on the Modern Artists Association*. In *Journal of Art History*, 35, 2010. P. 343–386.
11. Park, S. B. *My Early Years as an Emerging Artist*. The Chosun Ilbo, 1998.
12. Chung, Y. S. *Chung Chang-sup's Concept of Painting Embodied in Hanji: A World That Is Not Painted but Emerges*. Chung Chang-Sup Exhibition Catalogue. Seoul, Kukje Gallery, 2017.
13. Chung, C. S. *Chang-sup Chung Retrospective*. National Museum of Modern and Contemporary Art, 2010.
14. Yoon, J. S. *Water Drops as a Cultural Signifier: Opening Seminar of the Jeju Museum of Art Kim Tschang-Yeul*. Jeju Museum of Art Kim Tschang-Yeul, 2016.
15. Yoon, N. J. *Another Meaning of Korean Informel*. In *Journal of Art History*, 48, 2017. P. 123–154.
16. Yoon, M. R. *The Formation and Development of Korean Informel. Postwar Abstract Art in Korea and the West: Passion and Expression*. Exhibition catalogue. Seoul, Samsung Museum of Art, Ho-Am Gallery, 2000.
17. Cho, E. *The National Art Exhibition and the Development of the Art World After Korean Independence. Korean Art 1900–2020*. Seoul, National Museum of Modern and Contemporary Art, 2022, p. 153–175.
18. Chung, M. *Abstract Expressionism, Art Informel, and Modern Korean Art, 1945–1965*. PhD dissertation. The City University of New York, 2000.
19. Dansaekhwa: *Aesthetics of Korean Abstract Painting*. In *Korean Art From 1953: Collision, Innovation, Interaction*. Ed. by Chung Y., Chung K., Kim S., Wagner R.B. N.Y., Phaidon Press, 2020. P. 72–96.
20. Jang N., Hong S., Kim M., Moon S., Oh J. *Understanding Korean art: from the prehistoric through the modern day*. Seoul: Jimoondang, 2011. 251 p.
21. Jang S. *Cultural diplomacy, national identity and national museum: South Korea's first overseas exhibition in the US, 1957 to 1959*. In *Museum & Society*, No.14 (3), 2016. P. 456–471
22. Kim Y. *20th Century Korean Art*. London, Laurence King Publishing Ltd, 2005. 283 p.



1. Пак Собо. Примордиалис № 1-62. 1962. Холст, масло. 163×131 см.
Национальный музей современного искусства, Сеул, Республика Корея



2. Ким Чанёль. Ритуал. 1965. Холст, масло. 162×130 см.
Серия «Ритуал». Национальный музей современного искусства,
Сеул, Республика Корея



3. Чон Санхва. Работа 65-В. 1965. Холст, масло.
162×130,3 см. Музей Лиум, Сеул, Республика Корея



4. Юн Мённо. Оригинал В. 1961. Холст, масло.
122×91 см. Частная коллекция