

## Фауракизм – Поэзия подсознания в искусстве Керстин Иренэ Менцэр-Райхь (КИМР)

Анастассия Бидэрштэdt  
26 августа 2020 года  
перевод с нем. Анастассия Бидэрштэdt  
1 января 2021 года

«Когда цвета  
Во время утекают,  
И, смешиваясь,  
Образуют  
Формы  
Или существа—  
Тогда стараюсь удержать их  
Крепко как удачу—  
Чтоб не исчезли вмиг.  
Осознанность  
Дарит мимолётности  
Пространство  
Я чувствами последую за ней—  
Как будто она—  
Сон или мечта.»

Керстин Иренэ Менцэр-Райхь, «Упоение цветами» (2014-2015)

В своем стихотворении «Упоение цветами» Керстин Иренэ Менцэр-Райхь (КИМР) выражает свой взгляд на творческий процесс. Автодидакт, которая родилась и выросла в ГДР, в течение 10 лет развила свой собственный художественный подход под названием «фауракизм». Термин «фауракизм» состоит из инициалов художницы и созданного ею слова «фаура» и описывает процедуру, которая динамично объединяет роспись по шелку и принцип случайности. Менцэр-Райхь говорит, что выбор и появление форм приносят скрытые вещи в наш мир делая их видимыми. «Фаура» сочетает в себе немецкие слова «Farbe» (цвет), «Aura» (аура) и «Rausch» (упоение): чувственные впечатления, вызванные светом, переходят в экстатическое состояние, которое Аура, богиня утреннего бриза, использует во всей своей легкости, как посредница между Земным и Божественным. Для более эффективного изображения мотивов, созданных с помощью фауракизма, Менцэр-Райхь использует свой стиль фауракимер, который также включает инициалы художницы. В актуальных работах этот способ в основном употребляет масляные краски на холсте, используя сложную технику лессировки, чтобы как можно точнее передать плавные переходы шелка. Менцэр-Райхь придает особое значение точности изображения её мотивов.

В истории искусства термин «аура», который ввёл Вальтер Бенджамин в эту дисциплину, играет решающую роль в дискуссии об оригинальном произведении искусства и его нынешней технической воспроизводимости (Broer et al. Vol. 5 1997: 317). Неповторимая аура отличает оригинал от любой технически совершенной репродукции (там же). Цветные формации шелковой ткани от Менцэр-Райхь обладают такой аурой, и её работы в стиле фауракимер—не просто репродукции. Благодаря индивидуальному выбору выреза и переносу трехмерных шелковых формаций на двухмерную поверхность холста они также являются полноценными оригиналами со своим влиянием.

Фауракизм основан на даре Менцэр-Райхь ощущать мотивы с помощью воображения и глубокого подсознания в структурах повседневной жизни, на пример в каменных образованиях, деревьях, цветах или в мятой бумаге. Этому дару воображения не в последнюю очередь способствовало детство Менцэр-Райхь. В течении юнных лет, Менцэр-Райхь часто посещала

оперу, концерты, балетные и театральные представления, которые она интенсивно переживала, сидя в зале. Определяющим событием стало посещение Дрезденской картинной галереи, где Менцэр-Райхь в 5-ти летнем возрасте увидела «Сикстинскую Мадонну» Рафаэля: «Эта картина, это чувство, это тепло, харизма и красота сопровождали и формировали меня всю мою жизнь.» Потом, когда Менцэр-Райхь достигла совершеннолетия, родители дали ей позвозможность прилететь в Санкт-Петербург, культурный центр России. Для Менцэр-Райхь это путешествие оказалось особенным и ошеломляющим приключением, которое принесло с собой море впечатлений при посещении многочисленных достопримечательностей, в том числе обширной коллекции Эрмитажа.

Менцэр-Райхь также занималась французским импрессионизмом. Его представители Клод Моне и Эдгар Дега и их использование цвета очаровали и поразили Менцэр-Райхь. Эта игра цветных поверхностей, которые, по мере увеличения расстояния, объединяются формируя новое целое, как во сне или сказке, вдохновили творчество художницы. Та же игра красок типична и для ее картин, ведь если долго смотреть на них меняя ракурс, всегда можно увидеть новые формы и образы. Но у Дега и Менцэр-Райхь есть еще одна общая черта: особое отношение между тканью и движением. Дега сказал, что танцовщица была для него лишь предлогом нарисовать красивые ткани и воспроизвести движения (Broer et al. Vol. 4 1997: 204). Значит эффект света на мерцающей ткани вдохновил Дега запечатлеть мимолётные движения танца. Фауракизм также ставит шелковую ткань в центр творческого процесса: рука художницы придает шёлку движение и добавляет цвет, передавая полученные формы на изображениях.

Кроме основной характеристики импрессионизма, как искусство, которое пытается запечатлеть впечатление мгновения (Broer et al. Vol. 5 1997: 9), можно найти в работах Менцэр-Райхь экспрессионистский компонент. Экспрессионизм (от лат. *expressio* «выражение») описывают как искусство выражения, которое характеризуется разрывом с прошлым, полностью отличаясь от всего, что было перед этим направлением искусства (Broer et al. Vol. 5 1997: 9). Для художника—живописца, поэта, а также музыканта—выражение имеет главное значение (Deuchler 1975: 145). Соответственно, для Менцэр-Райхь рисование мотивов, созданных фауракизмом, не является чистым импрессионистическим воспроизведением впечатления цвета и света. Более того, мысли и чувства, воспоминания и мечты художницы выражаются через игру цветов.

Впечатление и выражение, реальность и абстрактные тенденции сочетаются в фауракизме, когда он создает работы в стиле фауракимер, так как мимолётность окрашенного и подобного рельефу шёлка становится материальной, объективной реальностью через фотографию, хотя расположение шёлка случается спонтанно и без предметной модели. То, что на первый взгляд кажется парадоксальным, можно понять, как ответ на констатацию немецкого экспрессиониста и ведущего художника группы «Мост» (нем. *Die Brücke*), Эрнста Людвиг Кирхнера. Кирхнер написал в письме от 11 сентября 1931 года, что, по его мнению, многие визуальные законы еще не приняты на службу искусству, потому что они еще не были осознаны (Broer et al. Vol. 5 1997: 17). Согласно Кирхнеру, абстрактное искусство—это самообман, потому что всё искусство абстрактно, поскольку его язык исходит из реальности; даже самая смелая фантазия работает с формами, которые где-то, каким-то образом, в какой-то момент были замечены деятелями искусства (там же). Из-за того, что фауракизм использует технику росписи по шёлку новым, неожиданным образом, он предоставляет новый визуальный закон на службе искусству в духе Кирхнера.

Действуя как визуальный закон, фауракизм представляет собой подход к визуализации внутреннего мира, напоминающий метод Кандинского. Кандинский разработал свою грамматику форм и цветов для выражения внутреннего мира художника, чей моделью была

музыка, так как она обладала каноном для беспредметного изображения разнообразных чувств и идей (Broer et al. Vol. 5 1997: 86). К тому же, игра цвета и шёлка так же интуитивна, как музыкальная импровизация. Эта интуитивность и мимолётность композиций трогает зрителей на эмоциональном уровне. Менцэр-Райхь подчёркивает, что её интересует индивидуальное восприятие картин и что её работы дают стимулирующий импульс для открытия собственному воображению. Зрители должны активно и самостоятельно увидеть и почувствовать работу художницы без ожидания объяснения и надежды, что им хватит быть пассивными слушателями для понимания творчества Менцэр-Райхь. Неоднозначность восприятия изображённых форм ускользает от исчерпывающей интерпретации, потому что изображённое постоянно меняет своё значение в процессе наблюдения, оставаясь насквозь многозначным.

Легкость картин, возникающая благодаря плавности шелка и выбору цветов, резко контрастирует с восприятием живописи для Менцэр-Райхь. Живопись не всегда легко даётся и сопровождается дихотомией между надеждой и страхом несостоятельности. Интенсивное изучение краски и холста часто воспринимается как неровная дорога с препятствиями, хотя как раз это исследование также носит терапевтический характер. Менцэр-Райхь описывает живопись, как свою арт-терапию. В этом она объединена с французской художницей Нового реализма Ники де Сен-Фалль. Для Ники де Сен-Фалль искусство было терапией, которая помогала ей в процессе исцеления, переводя её чувства, страхи, грубую силу, надежды и радость в работу художницы (Broer et al. Vol. 5 1997: 263).

Даже, если рисование в стиле фауракимер может быть довольно трудным, Менцэр-Райхь подчёркивает, что интуитивная спонтанность процесса фауракизма всё-таки находится для нее на переднем плане. Хотя в стиле фауракимер основное внимание уделяется максимальному приближению к оригиналу воспроизведённого мотива, этот основной мотив, происходящий из фауракизма, характеризуется композиционной свободой. Предписанные правила композиции вообще не важны, как и в случае информального искусства (короче: информель). Это художественное направление характеризуется отказом от непоколебимых правил композиции (Broer et al. Vol. 5 1997: 199). По словам К. Томаса, в информеле это происходит для того, чтобы выразить мыслительные импульсы непосредственно через спонтанный ритм цветных пятен и линий (там же). В фауракизме непосредственность исходит от выбора цветов и форм в зависимости от настроения. То, что чувствуется здесь и сейчас, сознательно или нет, определяет течение—как ткани, так и цвета.

К тому же, за счет использования принципа случайности и сильного акцента на подсознание, устанавливается концептуальная близость к сюрреализму. Дойхлер описывает художника-сюрреалиста как посредника творческой силы, работающей в нём (Deuchler 1975: 163). Чтобы подсознательно скрытое полностью переселить в сферу воображения и превратить его в представляемое для изобразительного искусства, художник-сюрреалист или поэт отдаётся видениям, которые текут к нему из подсознания; случайность вступает в игру как творческий фактор (там же). Итак, шёлк, конечно, можно сложить более или менее сознательно, но его материальность никогда полностью не находится под контролем творческой руки. Также поток цвета подчиняется—по меньшей мере частично—принципу случайности, мимолетности, как мечта, поднимающаяся из умственных глубин. Как мечту, так и шёлк можно формировать и направлять, но нет возможности полного контроля. В этом основана поэзия подсознания, в суть которой Менцэр-Райхь умеет проникать.

#### **Литература:**

- Broer, Werner, Walter Etschmann, Robert Hahne, Volker Tlusty. *Kammerlohr Epochen der Kunst Band 4: 19. Jahrhundert – Vom Klassizismus zu den Wegbereitern der Moderne*. 2. Auflage. München: Oldenbourg, 1997.
- Broer, Werner, Walter Etschmann, Robert Hahne, Volker Tlusty. *Kammerlohr Epochen der Kunst Band 5: 20.*

*Jahrhundert – Vom Expressionismus zur Postmoderne*. 2. Auflage. München: Oldenbourg, 1997.

Deuchler, Florens. *Geschichte der Malerei – Von den Anfängen bis zur Moderne*. 3. Auflage. Herrsching Ammersee: Pawlak Verlag, 1975.