

Изабелла Вольпе

(Isabella Volpe) — координатор учебных программ магистратуры «Исследования моды» в колледже Parsons Paris. Координирует учебные программы «Издательское дело в индустрии моды» и «Трансдисциплинарное сотрудничество: искусство и коммерция». isabella.volpe@newschool.edu

Добро пожаловать в чувственный мир Рика Оуэнса

**«Рик Оуэнс:
Храм любви»
(Rick Owens:
Temple of Love).**

Palais Galliera,
Париж.
28 июня 2025 —
4 января 2026

Обзор впервые
опубликован
в журнале
Fashion Theory:
The Journal
of Dress, Body
& Culture
(опубл. онлайн
25 ноября 2025)

Ключевые слова: музей моды; современные дизайнеры; «Храм любви»; Рик Оуэнс; Palais Galliera.

Парижский музей Palais Galliera, известный своей коллекцией модных артефактов, представил новую экспозицию работ Рика Оуэнса. Выставка «Храм любви» (Temple of Love), которая демонстрировалась в главном зале и в саду музея, была посвящена эволюции модельера, работавшего сначала в Лос-Анджелесе, а впоследствии в Париже.

Экспозиция предлагала ретроспективный взгляд на творчество влиятельного американского дизайнера, акцентируя культурные и эстетические коды, которые на протяжении многих лет определяли его стиль. Осмысляя наследие одного из ключевых агентов мира моды, выставка также проливала свет на современное состояние индустрии, уделяя внимание творческому методу дизайнера, чуждого какому бы то ни было конформизму. Экспозиция открылась в июне 2025 года, во время проведения Парижской недели мужской моды. Это было

сделано намеренно: синхронность мероприятий выстраивала диалог между институциональной деятельностью и темпоральной логикой индустрии. Кураторами проекта стали Мирен Арзаллуз, бывший директор Palais Galliera, и Александр Самсон, глава отдела современных коллекций. Художественное руководство взял на себя сам Рик Оуэнс.

Организуя экспозицию, кураторы прибегли к биографической оптике. Выставка заняла два зала, каждый из которых был посвящен одному из двух главных этапов карьеры дизайнера. В первом зале были представлены произведения, относящиеся к раннему периоду его творчества: с 1992 по 2003 год Оуэнс работал в Лос-Анджелесе, и его эстетика формировалась под влиянием художественной культуры и визуальных впечатлений его молодости. Во втором зале были собраны работы более позднего периода, начавшегося после переноса студии дизайнера и показов его коллекций в Париж. Это решение позволило очертить широкий спектр культурных референций в творчестве Оуэнса и проследить органичную эволюцию его бренда.

При входе на выставку посетители оказывались в сумрачном зале, загроможденном манекенами в нарядах светлых тонов, каждый со своим специфическим кроем, фактурой, драпировкой и объемами (ил. 1 и др. иллюстрации см. во вкладке 2). Голос Оуэнса, транслировавшийся в аудиозаписи, заполнял пространство, создавая эффект литургии. Первый зал был целиком обит шерстяным материалом приглушенного, «пыльного» оттенка — явная отсылка к войлоку Йозефа Бойса. Из-за этого у зрителя возникало ощущение, будто он находится внутри замкнутого монолитного куба, напоминающего интерьеры и мебель самого дизайнера: обволакивающее покрытие вызывало ощущение аскетичной интимности. Сценография экспозиции была выстроена вертикально: манекены располагались ярусами, образуя ступенчатые композиции в отдельных нишах. Эта организация, обусловленная среди прочего стесненным музейным пространством, позволяла увидеть модели с неожиданного ракурса. Посетителям приходилось смотреть на одежду снизу вверх, и это привлекало внимание к крою нарядов, к драпировкам, объему, конструкции и фактуре текстиля. Непривычный угол зрения позволял по-новому увидеть сложные композиции Оуэнса, те детали, которые часто ускользают от внимания при фронтальном взгляде на подиумные фотографии. Манекены, выполненные из серого матового пластика и украшенные серебристыми листьями, органично вписывались в общую картину.

Расставленные вдоль стен манекены были сгруппированы по цвету; каждая группа содержала отсылку к определенной теме или источнику вдохновения. Иногда рядом размещались произведения

искусства, например картина Гюстава Моро «Саломея, танцующая перед Иродом» (*Salomé dansant devant Hérode*, 1876), которая, как сообщалось в аннотации, повлияла на эстетику Оуэнса. Другой пример — монохромная работа Стивена Паррино; ее мятая деформированная поверхность перекликалась с формами манекенов, расположенных ниже (ил. 2).

Короткий биографический очерк на одной из стен помогал посетителям сориентироваться в ключевых событиях жизни и карьеры дизайнера. Инсталляции в отдельных нишах развивали темы, намеченные в биографии, превращая факты в зримые и осязаемые нарративы. Одна из таких инсталляций была посвящена декадентской эстетике Оуэнса; переосмысленный им стиль голливудского шика 1930-х описывался как «гламур, тронутый тлением». Другая мини-экспозиция рассказывала об отношениях модельера с Мишель Лами: она пригласила Оуэнса закройщиком в свою компанию, и их последующее партнерство навело модельера на мысль о создании собственного бренда.

В центре первого зала стояли длинные деревянные столы, воспроизводящие обстановку студии Оуэнса на Голливудском бульваре: благодаря этому зрители как будто оказывались внутри мастерской. На подсвеченных необработанных краях столов размещались экспонаты: приглашения на модные показы (например, на шоу весенне-летнего сезона 2002 года и на открытие бутика в нью-йоркском Сохо в 2016 году), поляроидные снимки, сделанные во время первого интервью, которое Оуэнс дал Андре Леону Телли в 1997 году, а также студийные фотографии, запечатлевшие, как модельер работает над драпировкой вместе с ассистенткой Дафной Балацос. Подсветка подчеркивала фактуру бумаги и физическую плотность вещей, контрастирующую с прозрачностью некоторых аксессуаров (ил. 3). Эти детали удачно воссоздавали атмосферу ателье. К сожалению, инсталляция не сопровождалась кураторскими пояснениями, которые помогли бы лучше понять логику расположения экспонатов.

Отсутствие внятного нарратива составляло главную проблему выставки: более дидактический подход, кажется, позволил бы лучше продемонстрировать нетривиальность творческих методов американского дизайнера. Хороший пример этой интерпретационной лакуны — раздел, посвященный конструированию одежды. Известно, что Оуэнс начинал карьеру как закройщик. Комментируя этот раздел экспозиции, кураторы упомянули других модельеров, мадам Гре и Чарльза Джеймса, которые, подобно Оуэнсу, работали в основном с бумажными лекалами, а не с эскизами. В аннотации цитировались слова Оуэнса: «Абстракция не убедительна, если ты не овладел основами. Так же

и с лекалами. Нельзя деформировать материал, не понимая хотя бы приблизительно, что именно ты делаешь». Источником творческого метода Оуэнса служит прежде всего сам процесс конструирования одежды. Это хорошо показывает видео, снятое дизайнером на телефон: мы смотрим, как он работает с тканью, драпируя ее на полноразмерном манекене (ил. 4). Этот любительский ролик приоткрывает завесу тайны над технологиями ремесла, обычно скрытыми от посторонних глаз, однако в экспозиции эти технологии не были должным образом осмыслены. Традиционно дизайнеры сначала формулируют идею, а затем воплощают ее; Оуэнс же создает свои модели в непосредственном контакте с тканью. Анализ этого метода, основанного на физическом взаимодействии, а не на умозрительной концепции, позволил бы лучше понять, как именно дизайнер работает с объемом. Приемы, благодаря которым архитектурные принципы воплощаются в конструкции моделей (асимметричные перекрестные молнии, плечи как структурирующие опоры, «фирменная» драпировка), были показаны, но не получили объяснения. Кураторы сделали ставку на демонстрацию в ущерб контексту: посетителям предлагался яркий визуальный образ, но дизайнерская логика от них ускользала. Кроме того, создатели экспозиции упустили возможность подробно рассказать о многолетнем сотрудничестве Оуэнса с итальянским производителем Ео Воссі Associate, чье искусство, как отмечалось в кратком биографическом обзоре, во многом способствовало успеху коллекций модельера.

Следующий зал был посвящен парижскому периоду работы Оуэнса, с 2003 года по настоящее время. Манекены здесь расставили по диагонали, как на подиумном показе, и посетители могли свободно ходить между ними (ил. 5). Небольшие таблички, сопровождавшие этот раздел, маркировали ряд аспектов, важных для идентичности бренда: «гендерный парадокс» (сопряжение мужского и женского начал), «телесность» (инклюзивный подход к презентации тела) и «брутализм» (влияние бруталистской архитектуры на конструкцию силуэта). Однако эти значимые темы, будучи текстуально обозначены, не нашли отражения в экспозиции: информация плохо коррелировала с визуальным рядом.

Дневной свет, заливавший второй зал, резко контрастировал с интимным полумраком первого. Проблема сохранности экспонатов, подвергающихся воздействию естественного освещения, оговаривалась в аннотации к этому разделу: сообщалось, что «возможное выцветание ткани составляет часть творческого процесса». Хотя музеи обязаны строго соблюдать нормы хранения экспонатов, представленные вещи принадлежали не музею Palais Galliera, а самому дизайнерскому бренду. Как отмечала Александра Палмер в связи с выставкой

«Армани: Ретроспектива» (Armani: A Retrospective) в музее Гуггенхайма (2000–2001), присутствие на экспозиции артефактов, находящихся в собственности бренда, размывает границу между кураторскими практиками, коммерцией и культурой (Palmer 2008).

Кураторы уделили много внимания теме сообщества, той социальной и культурной среде, в которой творил Оуэнс и которая отчасти складывалась под его влиянием. Одной из самых выразительных была инсталляция «Упоеание декадансом» (The Joy of Decadence) в дальнем конце второго зала. Критика социального лицемерия нашла здесь мощное пластическое воплощение: в центре располагался фонтан со скульптурным изображением самого Оуэнса, мочащегося в металлическую чашу, выполненную в бруталистском стиле. Рядом с фонтаном стоял длинный белый шкаф-витрина с разнообразной бумажной продукцией, например фотографиями, сделанными Риком Кастро в рамках рекламной кампании коллекции Suckerball сезона осень — зима 2003/04 года. На снимках был запечатлен «Бретт, заведующий голливудской тусовки, которого я называл барочной жемужиной» — пожилой мужчина, напоминающий одновременно ангела и скелет, олицетворение гротескной притягательности голливудской ночной жизни. Здесь же экспонировались «трусы с пентаграммой»: нижнее белье со звездой на ширинке. «Я использую пентаграмму как антиморалистский символ», — пояснял Оуэнс. Эти вещи, проникнутые духом провокации и бунта и пронизанные иронией, служили для зрителя ключом к пониманию эстетики дизайнера. Тема сообщества, поднимавшаяся и в рассказе о заведующих кафе Les Deux Cafés, которым заправляла Мишель Лами, получила развитие в документальном фильме, который транслировался на выходе из второго зала. Снятый Джен Шарп в период между 2000 и 2009 годами, фильм давал редкую возможность увидеть, как складывались отношения между посетителями ресторана и студией бренда. Организуя финальную инсталляцию, кураторы прибегли все к той же характерной для всей экспозиции хроматической логике: спальня Оуэнса, воссозданная в землистых оттенках, напоминала о цельности и всеобъемлющем характере эстетики модельера. Экспозиция распространялась за пределы музея: в саду, в арках фасада, установили огромную статую, отделанную пайетками. Завершали картину темные цветочные композиции, составленные Оуэнсом совместно с садовниками музея.

Выставка заставляет задуматься о кураторских стратегиях, о том, насколько успешно они проясняют суть наследия Рика Оуэнса. Для любого современного дизайнера экспозиция в стенах такой престижной институции, как Palais Galliera, — знак признания со стороны

музейного сообщества. Вместе с тем появление такой выставки актуализирует давнюю дискуссию, связанную с кураторскими практиками в рамках модной индустрии: как именно следует вписывать современных дизайнеров в музейный контекст? Более того, сам факт тесного сотрудничества дизайнера и музея побуждает к размышлению о том, как соотносятся сегодня нарратив бренда и кураторский авторитет. Как отмечала Валери Стил, «проблема выставок, посвященных отдельным дизайнерам, не сводится лишь к финансированию и коммерческой выгоде; следует помнить также о кураторской этике и нормах музейного хранения» (Steele 2008). Куратор и художественный руководитель — это разные профессиональные функции, и их синтез компрометирует обе позиции.

Выставка «Храм любви» оправдала свое название, предложив зрителю интересный иммерсивный опыт. Это целостная инсталляция, благодаря которой чувственный мир Рика Оуэнса оказался переведен на язык пространственных форм. Материальное и хроматическое единство экспозиции, игра фактур, обилие представленных предметов гардероба (более ста экспонатов) — все это производило сильное впечатление. Однако эмоциональный и эстетический импульс порой препятствовал глубокому осмыслению, выходящему за рамки простого созерцания результатов творчества. Как утверждает Марко Пекорари, «доминирование вещей» в выставочных проектах, посвященных моде, часто ограничивает кураторский дискурс, сводит моду к ее материальным артефактам, заставляя игнорировать ее социальные и культурные контексты (Pecorari 2021). Более пристальное внимание к методам работы Оуэнса, к тому, как его коллекции воспринимались, могло бы расширить концептуальные рамки экспозиции и высветить те аспекты культуры, которые способствовали вкладу дизайнера в развитие модной индустрии.

Перевод с английского Марии Фатеевой

Литература

- Palmer 2008* — Palmer A. Untouchable: Creating Desire and Knowledge in Museum Costume and Textile Exhibitions // *Fashion Theory: The Journal of Dress, Body & Culture*. 2008. Vol. 12.1. P. 31–63. doi.org/10.2752/175174108X268136.
- Pecorari 2021* — Pecorari M. Beyond Garments: The Supremacy of Dress in Fashion Curation // *Fashion Curating: Critical Practice in the Museum and Beyond*, ed. by Hazel Clark and Annamari Vänskä, p. 165–178. London: Bloomsbury, 2021.
- Steele 2008* — Steele V. Museum Quality: The Rise of the Fashion Exhibition // *Fashion Theory: The Journal of Dress, Body & Culture*. 2008. Vol. 12.1. P. 7–30. doi.org/10.2752/175174108X268127.