

УДК 391(091)"198"

ББК 85.126.63(0)6

Г77

Составитель серии О. Вайнштейн

Редактор серии Л. Алябьева

Граната, Ф.

Г77 Экспериментальная мода. Искусство перформанса, карнавал и гротескное тело / Франческа Граната; пер. с англ. Е. Демидовой. — 2-е изд. — М.: Новое литературное обозрение, 2024. — 240 с.: ил. (Серия «Библиотека журнала „Теория моды“»)

ISBN 978-5-4448-2287-6

Как проявляются гротеск и карнавал в моде? Как мода связана с искусством перформанса? Может ли экспериментальная мода стать мейнстримом? Книга Франчески Гранаты посвящена провокативным и эксцентричным явлениям, которые уводят далеко от привычных представлений не только о высокой моде, но и о теле. В центре внимания автора — творчество дизайнеров, которые вошли в историю моды смелыми экспериментами: Рей Кавакубо, Джорджина Годли, Мартин Маржела, Бернанд Вильгельм, мастер перформансов Ли Бауэри. Всем им удалось сместить границы телесного, поколебать общепринятые представления об эталонном теле, абсолюте классического стиля, о феминности, о самой топографии тела. Исследуя феномен гротескного тела, оказавшегося в центре экспериментов модельеров конца XX века, автор опирается на теорию гротеска, разработанную М.М. Бахтиным. Явления смещения, деконструкции, поиск латентных смыслов телесного в сфере экспериментальной моды рассмотрены сквозь призму идей З. Фрейда, Ж. Деррида, М. Фуко и других интеллектуалов. Вошедшие в книгу интервью автора с участниками необычных перформансов и творцами экспериментальной моды — вдовой Ли Бауэри, Джорджиной Годли — погружают читателя в период 1980-х годов, развертывают широкую панораму идей, тенденций, которые во многом определили современное отношение к телесности и моде. Франческа Граната — PhD, доцент Школы дизайна Парсонс (Нью-Йорк).

УДК 391(091)"198"

ББК 85.126.63(0)6

© Francesca Granata. Experimental Fashion Performance Art, Carnival and the Grotesque Body
Перевод книги публикуется по соглашению между
ООО «Новое литературное обозрение»
и Bloomsbury Publishing Plc.

© Е. Демидова, перевод с английского, 2021

© ООО «Новое литературное обозрение», 2021; 2024

В оформлении обложки использована работа
Нины Вересовой из коллекции „-ology“ (2017).

Фотограф Надежда Белова

Оглавление

<i>Об авторе</i>	6
<i>Слова благодарности</i>	8
<i>Введение</i>	10
ГЛАВА 1. Демарш против властной манеры одежды. Джорджина Годли	29
ГЛАВА 2. Моделируя материнское тело. Рей Кавакубо	51
ГЛАВА 3. Изображая беременность. Ли Бауэри	68
ГЛАВА 4. Деконструкция и гротеск. Мартин Маржела	85
ГЛАВА 5. Карнавализация времени. Мартин Маржела	113
ГЛАВА 6. Карнавальная иконография. Бернард Вильгельм	130
ГЛАВА 7. Пролиферация гротеска. Леди Гага	157
<i>Приложение</i>	173
<i>Примечания</i>	195
<i>Библиография</i>	214
<i>Предметный и именной указатель</i>	233

Об авторе

Франческа Граната получила докторскую степень в Центральном колледже Сен-Мартинс Лондонского университета искусств. Она является доцентом программы «Исследования моды» и старшим преподавателем факультета истории и теории изобразительного искусства и дизайна Школы дизайна Парсонс (Новая школа, Нью-Йорк), а также редактором и одним из учредителей журнала Fashion Projects. Ее статьи опубликованы в журналах Fashion Theory, Fashion Practice и The Journal of Design History, а также вошли в несколько сборников и в каталоги ряда выставок.

Джею и Коринне, с любовью

Слова благодарности

Появлению этой книги содействовало множество людей и институций, которые оказывали мне помощь с самого начала работы и вплоть до ее заключительных этапов. Прежде всего, я благодарю моего научного руководителя Кэролайн Эванс за данные мне бесценные советы и за поддержку, затрагивающую все аспекты моего исследовательского и писательского опыта. Кроме того, я благодарна ей за умение заражать исследовательским энтузиазмом по отношению к избранному предмету и визуальной культуре в целом. Еще я хотела бы поблагодарить научных консультантов, помогавших мне в работе над диссертацией: Алистера О'Нила и Элизабет Уилсон, а также Джоанну Морра. Я должна сказать спасибо сотрудникам Института костюма Метрополитен-музея, и в первую очередь Эндрю Болтону, за то, что на протяжении целого года мне был обеспечен доступ к его коллекциям и библиотеке, а также поблагодарить персонал Музея моды в Антверпене и его руководителя Каат Дебо за то, что мне было позволено подробно изучить экспонаты из музейного собрания.

Необходимо поблагодарить и тех наставников, которые в свое время вывели меня на этот путь. И первой из них я хочу упомянуть профессора Мэделин Кавинесс, специалиста в области истории средневекового изобразительного искусства, под руководством которой я изучала влияние трактата *Imitatio Christi* («О подражании Христу») на женское благочестие в период позднего Средневековья. Именно тогда я впервые встретилась с понятием «гротескное тело» и получила первое представление об истинном потенциале визуальных образов и перформативных практик. Кроме того, я признательна профессору и мастеру перформанса Мэрилин Арсем, а также Валери Стил, в свое время познакомившим меня с этой областью изобразительного искусства, и Лурдес Фонт. Моя благодарность распространяется и на администрацию и исследовательский отдел Лондонского университета искусств, и в первую очередь Центрального колледжа Сен-Мартинс, за помощь и колоссальную поддержку, которую я всегда ощущала, находясь в этом учебном заведении, а также за то, что мое студенческое усердие было вознаграждено стипендией, позволившей мне завершить обучение.

Я не могу не поблагодарить и моих коллег из Новой школы дизайна Парсонс и особенно преподавателей и сотрудников факультета исследований моды: Хейзел Кларк, Хайке Йенсс, Кристину Мун — и декана Школы истории и теории изобразительного искусства и дизайна Сару Лоуренс. Нельзя не вспомнить и мои первые шаги на преподавательском поприще, сделанные в колледже Голдсмитс Лондонского университета под заботливым руководством Пеннины Барнетт, и то ощущение взаимопонимания, которое во время семинаров дарили мне студенты отделения визуальных искусств.

Особой благодарности заслуживают увлеченность и профессионализм редактора этой книги Филиппы Брустер и ведущих редакторов всей серии *Dress Cultures* Элизабет Уилсон и Рейны Льюис.

В 2009 и 2014 годах мне была предоставлена возможность анонсировать отдельные главы этой книги в Метрополитен-музее и на ежегодной конференции Ассоциации колледжей искусств. Также ее презентация состоялась в музее Бенаки в Афинах, за что я должна поблагодарить посольство Соединенных Штатов в Греции и афинский культурный центр Atopos. Кроме того, глава 4 была опубликована в *Journal of Design History* под названием «Deconstruction Fashion: Carnival and the Grotesque» («Деконструкция в моде: карнавал и гротеск»), а глава 6, в сокращенном варианте, стала частью каталога выставки Bernhard Willhelm and Jutta Kraus, проходившей в Музее современного и актуального искусства Гронингена (Гронинген, Нидерланды). Часть главы 5 под заглавием «Fitting Sources — Tailoring methods: A Case-study of Martin Margiela and the Temporalities of Fashion» («Истоки портновских методов: исследование темпоральности моды на примере работ Мартина Маржела») вошла в сборник *Research Methods, Sites and Practice*, изданный под редакцией Хайке Йенсс.

Я от всего сердца благодарю моих родителей, Элизабету Пьетролонго и Нини Гранату, а также Маршу и Барнетта Руттенбергов и Патти Чанг и Энрико Гранату за их неизменное гостеприимство. И наконец, я должна сказать спасибо Джею Руттенбергу, оказавшему мне неоценимую помощь и поддержку, без которой эта книга, возможно, так и не была бы закончена.

Введение

Интересно проследить борьбу
гротескной и классической концепции
тела в истории одежды и мод.

*Михаил Бахтин. Творчество Франсуа Рабле
и народная культура средневековья и Ренессанса*¹

В 1930-е годы русский ученый Михаил Бахтин охарактеризовал гротеск как феномен сбивающего с толку смещения и разрыва границ. И в первую очередь границ телесных. Гротескное тело — это открытое, лишенное завершенности тело, которое никогда не бывает подобно запечатанному или до краев наполненному сосуду, но постоянно находится в процессе становления и «зачинания» нового тела. В книге «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса» (переведенной и опубликованной на английском языке под заглавием *Rabelais and His World. — Прим. пер.*) Бахтин описывает не знающее границ коллективное тело карнавала как ярчайший образец гротескного тела, противопоставляя его «завершенному», «отграниченному от мира» и индивидуальному классическому телу. Он выделяет в эпохе Ренессанса поздний период, когда классическая модель начинает вытеснять гротескные представления о теле, которые, по мнению этого русского мыслителя, нашли свое крайнее выражение в «гротескном реализме» романа Франсуа Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль»².

«Борьба» между классической и гротескной концепциями тела отразилась на многих аспектах западной культуры, начиная с «канона поведения», который Бахтин рассматривает как попытку «всячески закупоривать, отмежевывать тело и сглаживать его выступы», и заканчивая историей танца и моды, которую он также считает весьма благодатной почвой для исследования данного вопроса. В одном из примечаний он пишет, что было бы «[и]нтересно проследить борьбу гротескной и классической концепции тела в истории одежды и мод»³.

Взяв за основу эту, так и не реализованную (или реализованную лишь отчасти) идею Бахтина, в предлагаемой книге я исследую, в какие формы эта борьба вылилась в конце прошлого века, на примере процессов

и явлений, зародившихся в 1980-е годы и продолжавших развиваться вплоть до начала нового тысячелетия. В 1980-е годы были посеяны семена, которые дали пышные всходы в следующем десятилетии, нанеся мощный удар по «классическому» образному строю моды — удар, отголоски которого продолжают ощущаться и в XXI веке⁴. Моя задача — выяснить, в силу каких причин в 1980-е годы мода сместила границы тела, позволив ему в буквальном смысле выйти из себя, и что спровоцировало дальнейшее распространение этой тенденции. Почему начиная именно с 1980-х годов моды охватила страсть к гротескным образам, которые на протяжении всего XX века она прятала в рукаве? Почему именно в этот момент не кто-нибудь, а истинные профессионалы моды бросили вызов герметичным представлениям высокой моды о «совершенном» теле?

Я полагаю, что тела и субъекты, с которыми имеет дело мода миллениума, не дисциплинированы: они не подчиняются нормативным представлениям о гендере и теле и демонстрируют пренебрежение правилами приличий и эталонами красоты. Их появление может быть воспринято как провокация и попытка избежать оптимального дисциплинирующего и самодисциплинирующего воздействия на тело, инструментами которого в том числе являются мода и систематическая забота о красоте и здоровье, или, говоря словами Мишеля Фуко, как противостояние «анатомо-политике человеческого тела»⁵. Я рассматриваю моду, точнее все разнообразие ее мейнстрима, в совокупности со множеством технологий собственного «я», востребованных в неолиберальных обществах. Мода может следовать курсом, заданным дискурсами здорового образа жизни и фитнеса, пропагандирующими нормы, которым должно соответствовать «здоровое» тело «здорового» субъекта, — и эта тенденция начала прогрессировать в 1980-е годы, ставшие отправным пунктом моего исследования.

Однако тогда же мы впервые становимся свидетелями того, как в моду входят гротескные образы и на ее подмостках появляются фигуры, чьи очертания и облик не вписываются в установленные ею телесные границы, то есть сталкиваемся с явлением, которое может быть расценено как критика тех самых нормативных дискурсов. Я считаю, что эта тенденция, ставшая особенно заметной в контексте экспериментальной моды рубежа XX–XXI веков, в действительности была связана со стремлением феминизма поставить под сомнение и расшатать гендерные и телесные нормы, и особенно нормативы, установленные для тела модой. Еще одним провоцирующим ее фактором стала эпидемия СПИДа. Экспериментальной моде часто удавалось передать настроения, которыми были отмечены 1980-е и отчасти 1990-е годы, — страх заразиться и навязчивую озабоченность моралью, охраняющей неприкосновенность телесных границ. Эти

настроения вполне понятны в свете впечатляющих дискурсов, вращавшихся вокруг критической ситуации, возникшей в связи с распространением СПИДа. В 1980-е годы атмосфера страха, переходящего в паранойю, начала сгущаться вокруг телесных границ; особенно остро ее давление ощущали мужчины-геи в больших городах Соединенных Штатов и большинства европейских стран. Как точно подметила Сьюзен Зонтаг, проблема СПИДа была искусственно создана, чему значительно поспособствовал консервативный социально-политический дискурс. В его рамках СПИД был представлен как «болезнь, проистекающая не только из сексуальной невоздержанности, но из сексуальных извращений»⁶. Он продолжал нагнетать атмосферу и после того, как авторитетное медицинское сообщество установило пути и оценило динамику распространения ВИЧ⁷. Консерватизм, на который делали ставку М. Тэтчер и Р. Рейган, действительно роднил политику Великобритании и США. Именно на нем лежит большая доля ответственности за то, что ситуация, не получив своевременного и должного отклика, стала критической, а пациенты с диагнозом СПИД оказались в положении изгоев, несущих на себе позорное клеймо. С одной стороны, бездействие властей было обусловлено сокращением расходов на государственные программы здравоохранения, принесенные в жертву неолиберальному экономическому курсу. С другой, свою роль сыграло и то, что первые очаги заболевания были выявлены в гомосексуальной среде, а точнее среди мужчин-геев, так что людей, зараженных ВИЧ, часто обвиняли в моральном разложении, чему отчасти способствовало санкционированное тогдашней администрацией возвращение общества в русло социального консерватизма⁸.

Мода занимала центральное место в визуальной и материальной культуре этих десятилетий и наряду с перформансом, изобразительным искусством, танцем, кинематографом и фотографией играла важную социальную роль, привлекая внимание к самым острым проблемам своего времени. На каждой странице этой книги я буду доказывать, что мода заслуживает рассмотрения наравне с другими аспектами визуальной и материальной культуры, поскольку является их неотъемлемой и существенной частью, а не отражением событий и культурных явлений, имеющих какую-то иную природу. Модельеры, о которых пойдет речь, смело брались за темы, волновавшие феминисток в 1980–1990-е годы: в частности, их интересовало, как тело беременной женщины может быть представлено в визуальной культуре. Они также бросили вызов страху перед угрозой заражения и озабоченности сохранностью телесных границ. Они поставили под сомнение нормы и стандарты красоты и исследовали идеал маскулинности, который с началом нового тысячелетия сделался изменчивым и неоднозначным. Часто они

делали это в сотрудничестве с другими экспериментаторами, чьи практики также станут предметом подробного обсуждения как часть произошедшего в конце XX века культурного сдвига. И самым ярким примером такого рода, пожалуй, стала совместная работа Рей Кавакубо (основавшей бренд *Comme des Garçons*) и Синди Шерман.

Кроме того, модельеры, чье творчество обсуждается в этой книге, стремились выразить собственный критический взгляд на властную и статусную манеру одежды и создавшую предпосылки для ее появления неолиберальную культуру предпринимательства. 1980-е годы — период, прочно ассоциирующийся с развитием неолиберализма, наиболее заметным в Великобритании и США, где верховная власть в лице М. Тэтчер и Р. Рейгана планомерно проводила экономический курс, отдающий предпочтение свободной торговле и свободным рыночным отношениям при минимальном контроле со стороны правительства. Таким образом, государство практически сняло с себя ответственность за экономику, переложив ее на плечи индивидуальных и частных предпринимателей. Еще в те времена антрополог Дэвид Харви писал:

Неолиберализм <...> стал доминирующим направлением дискурса. Это влечет множественные последствия, сказывающиеся на нашем образе мысли настолько, что [неолиберализм] внедряется в мировоззрение, формируя тот здравый смысл, который многим из нас служит опорой для интерпретации, понимания и взаимодействия с миром⁹.

Поэтому нет ничего удивительного в том, что модельеры, о которых я буду говорить, в своей работе часто обращались к этим тенденциям политической и социальной жизни. Книга «Экспериментальная мода» докажет, что мода занимает центральное место в современной культуре и ее следует рассматривать в контексте всего, что было наработано и создано визуальной и материальной культурой миллениума¹⁰.

Вся книга посвящена исследованию той особой разновидности моды, которая, получив широкую известность — в первую очередь благодаря независимым модным журналам, — существовала скорее как визуальный образ, но не как продукт: она казалась слишком вызывающей, а вещи из экспериментальных коллекций выпускались ограниченными сериями. Термин «экспериментальная», заимствованный мною у киноведения, где он используется для описания фильмов, в которых отсутствует обычная нарративная логика, в моей книге подразумевает, что речь идет о моде, экспериментирующей с конструкцией, силуэтами, материалами и/или способами презентации. Я предпочитаю определение «экспериментальная» более привычному

термину «авангардная», так как последний обременен коннотациями, связывающими его с телеологией и прогрессивными взглядами на историю, а этих оттенков значения мне хотелось бы избежать¹¹.

Работы, о которых пойдет речь, образуют ту пограничную зону, где мода зачастую перетекает в искусство перформанса. Как и мода, оно имеет самое непосредственное отношение к телу и гендеру и представляет собой культурный троп, позволяющий более глубоко исследовать гротескное тело и гротескные телесные практики. Они занимают центральное место в искусстве перформанса начиная с 1960-х годов, когда мощным стимулом для подобных практик стала теория феминизма, а позднее еще и квир-теория¹². Искусство перформанса, в основе которого лежит разворачивающийся во времени процесс, никогда не оценивалось исходя из того, насколько единый отклик оно способно вызвать, но, подобно гротеску, рассматривалось сквозь призму ассоциаций, указывающих на его лиминальность, запредельность и презрение границ¹³.

В рамках этого исследования я сосредоточила внимание на профессионалах, или *практиках* моды, причем не только модельерах, которых можно назвать фигурами транснационального масштаба, так как их работы приобрели широкую известность благодаря системе средств массовой информации, дистрибуции и розничной торговли Парижа и Лондона, двух городов, на протяжении многих лет остающихся эпицентрами модного эксперимента. Тем не менее, поскольку индустрия моды вовлечена в процесс глобализации, среди этих профессионалов значительно больше тех, кто живет и работает в разных географических точках и корнями связан с разными культурными традициями. В этом отношении наиболее показателен пример Рей Кавакубо, японского модельера, создающего гибридный транскультурный дизайн. Однако нужно заметить, что данная характеристика может быть отнесена ко всем практикам моды, о которых пойдет речь в этой книге. Уже замечено и сказано до меня, что, «по мере того как связь между территорией и культурой ослабевает, дизайн превращается во все более универсальный мировой язык, носители которого в любой стране в своей работе опираются на ряд значимых символов, собранных со всего мира»¹⁴. Более того, я уверена в том, что глобализация и устойчивое ощущение инаковости и отчужденности, возникающее как результат пребывания в кросс-культурной среде, являются ключевыми факторами, способствовавшими развитию гротескной системы образов в моде конца XX — начала XXI века. Фрэнсис Коннели, пишущая об изобразительном искусстве, также утверждает, что проникновение гротеска в современную «культуру визуальных образов» связано с глобализацией, а также с теоретическими дискурсами, сосредоточенными на представлениях об инаковости.