

Марк О'Коннел

(Mark O'Connell) — профессор кафедры исследований моды Сенека-колледжа (Торонто, Канада). Автор книги *Lilac Time at the Rodeo, Stories of Identity AIDS & Fashion* (2021).

Как изучать эфемерное

Я распаковываю свою библиотеку. Да, вот чем я занят. Книги еще не расставлены по полкам, еще не тронуты легким налетом скуки, которую рождает порядок. Я не могу пройти туда и обратно вдоль их рядов, безучастно или чтобы подробно отрекомендовать их благожелательно настроенной аудитории. Вам не стоит опасаться ни того ни другого.

(Benjamin 2019)

Рецензия впервые опубликована в журнале *Fashion Theory: The Journal of Dress, Body & Culture* (2022. Vol. 26.3)

**Pecorari
M. Fashion
Remains:
Rethinking
Fashion
Ephemera
in the Archive.**
New York:
Bloomsbury,
2021

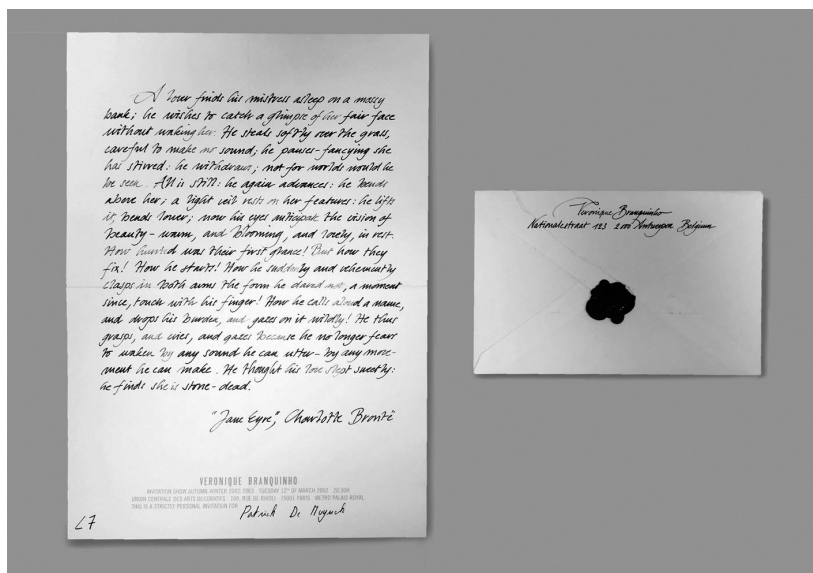


Введение

В своей книге «Остатки моды. Переосмысление найденных в архивах эфемер моды» доктор Марко Пекорари исследует эфемеры моды, обнаруженные им в архивах MoMu — Антверпенского музея моды (ил. 1). Внимание автора сосредоточено главным образом на эфемерах, связанных с громкими именами антверпенского авангарда: Мартина Маржела, Ральфа Симонса, Вальтера ван Бейрендонка

Ил. 1.

Приглашение
на показ
коллекции
Вероник
Бранкинью
осень — зима
2002/03.
Изображение
предоставлено
автором



(впрочем, не их одних, в частности Пекорари упоминает японца Йодзи Ямамото) — и со временем превратившихся в своего рода отходы модного производства (ил. 2).

Определение «эфемерная» часто применяется к моде как таковой, однако Пекорари рассматривает предметы, сопутствующие моде и обладающие гораздо более прагматичной сущностью. Оксфордский словарь толкует слово ephemera («эфемера») как shortlived («нечто недолговечное») или transitory («преходящее») (Oxford Dictionary 2021); а в The Ephemera News (издании Общества друзей библиотеки Университета Айовы) предлагается такое определение понятия «эфемера»: «любая печатная продукция, выпущенная для презентации конкретной инициативы или анонса конкретного мероприятия, соответствующая своей краткосрочной задаче» (Burant 1995: 190). Неразрывно связанные со «строго ограниченными сферами культурной жизни», эфемеры часто ассоциируются с «конкретными событиями публичного или частного характера». Эти незначительные вещицы также относят к «технологиям описания и распространения, позволяющим информации проникать в окружающий мир и перемещаться в культурной среде» (Mussell 2012: 79).

Поскольку эфемеры, которые исследует Пекорари, продолжают существовать в отрыве от предметов одежды, они сами по себе превращаются из сопутствующих материалов в источник информации, фактически становясь основой информационной экономики, стоящей лицом к лицу с модой. Для Пекорари изучение этих сопутствующих

Ил. 2.
Приглашение на
показ коллекции
Вальтера ван
Бейрендонка
весна—лето 1997.
Изображение
предоставлено
автором



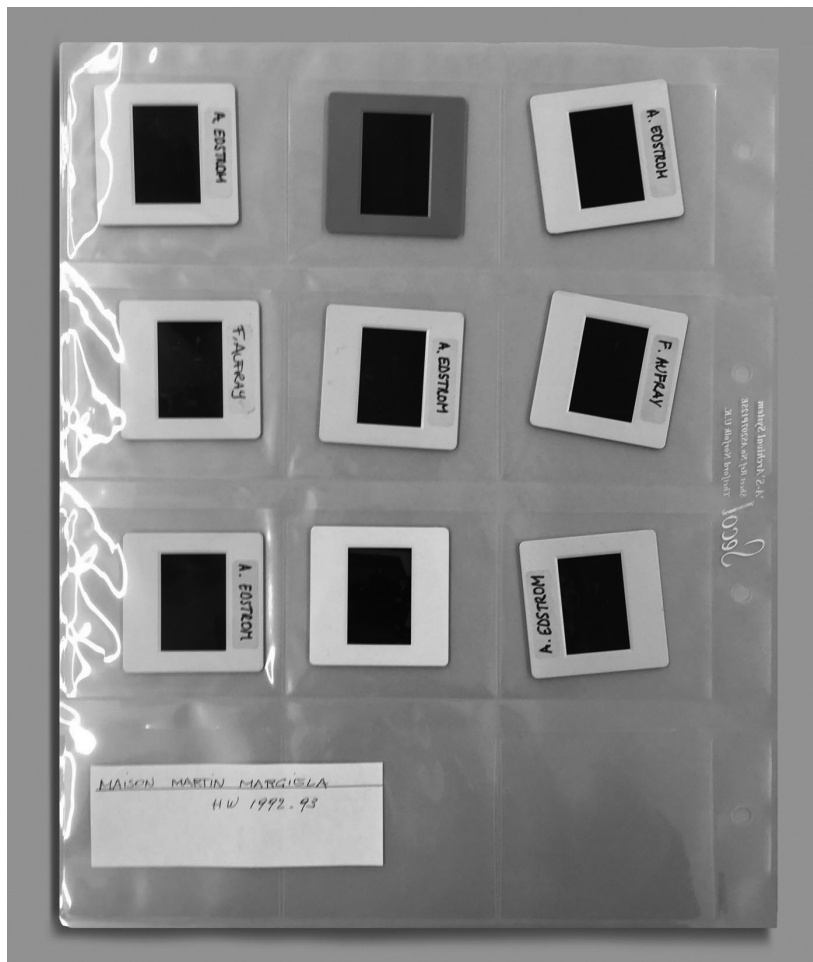
материалов — важный шаг на пути к анализу креативных практик, не только непосредственно дизайнерских, но также связанных с работой фотографов, графических дизайнеров, гримеров, моделей и организаторов (креативных директоров). Кроме того, его подход к рассмотрению таких сопутствующих мелочей позволяет увидеть более общую картину, проливая свет на то, как объединенные усилия многих поддерживают плодотворные творческие процессы, а также использовать эти эфемерные предметы для того, чтобы свести воедино материальные сведения и нематериальное знание, значимое для всей индустрии моды. Иными словами, он превращает эфемеры в жизнеспособный (и обладающий несомненной ценностью) предмет исследования (ил. 3).

Об авторе

Доктор Марко Пекорари занимает должность доцента и руководит магистерской программой «Исследования моды» в парижском отделении школы дизайна Parsons (Parsons Paris), где он преподает и курирует исследовательские проекты, связанные с историей и теорией

Ил. 3.

Подборка
диапозитивов
с фотоснимками
моделей Maison
Martin Margiela
из коллекции
осень — зима
1992/93.
Изображение
предоставлено
автором



моды. Вместе с Андреа Колльниц выступил соредактором сборника «Fashion, Performance and Performativity: The Complex Spaces of Fashion» (Bloomsbury, 2021). Также он является одним из сооснователей ежегодного фестиваля Printing Fashion («Печатная мода»), «независимого пространства для дискуссии с участием практиков, критиков и академических исследователей, направленной на исследование актуальной на данный момент роли и ценности модных СМИ и предполагающей специфический взгляд на предмет сквозь призму печатных и цифровых тематических публикаций» (*printingfashion.fr*; Printing Fashion 2021), который проводится в Париже. Кроме того, Пекорари входит в редакционную коллегию журналов Fashion Theory, ZoneModa Journal и Bloomsbury Fashion Central и является членом ученого совета Ассоциации европейского модного наследия

(European Fashion Heritage Association, EFHA). Книга, которой посвящена эта рецензия, — его первая монография; в ее основу легли материалы докторской диссертации Пекорари, также главным образом посвященной эфемерам моды, хранящимся в архивных собраниях.

Исторический контекст

Обратимся к историческим истокам этой монографии. Катализатором, подстегнувшим исследовательский интерес к власти, которой наделены книги как политическая и как экономическая действующая сила, стала публикация в 1958 году работы Люсьена Февра и Анри-Жана Мартена «Появление книги» (Febvre & Martin 2013). Их исследование вызвало резонанс в смежных сферах — таких, как описательная библиография, исследования книготорговли, исследования колониальных практик (книго)печатания. В дальнейшем, «вплоть до настоящего момента», их подход распространялся «все шире, в том числе на разнообразные явления массовой культуры» (Dunton 2019: 4). Несмотря на то что печатные эфемеры занимают более низкое положение и содержательно беднее книг, они оказались богатым источником материала для исследования движущих сил власти и способов коммуникации. В книге Кейт Айххорн «Архивный поворот в феминизме. Беззаконие внутри порядка» (Eichhorn 2013) архивы и эфемеры представлены как месторождения, методично разрабатываемые автором, — изучение архивных проектов позволяет задокументировать прошлое и одновременно расширить горизонты будущего, в которое устремлен феминизм в своем историческом развитии и активизме. Айххорн противопоставляет институционально упорядоченному архиву второй волны феминизма архивы третьей волны, находящиеся в распоряжении феминистского сообщества, и характеризует последние как «существующие вне правил» (Ibid.: 623), ставя таким образом под сомнение иерархические процессы сбора и легитимизации архивных материалов. Ранее этот вопрос уже затрагивал Жак Деррида в работе «Архивная лихорадка. Фрейдистское впечатление» (Derrida 1998). Он утверждал, что создание и содержание институционально упорядоченного архива невозможно без контроля над интерпретацией собранных в нем текстов.

Книга Марко Пекорари органично встает в один ряд с работами и концепциями, которые уже вошли в историю исследований эфемер моды, сделав ее весьма насыщенной и увлекательной. Одно из долгосрочных исследований — изучение корпоративных архивов «Компании Гудзонова залива» — называют case study

«продолжительностью более трех столетий» (Simmons 2007: 195). Эфемеры из корпоративных архивов поставляют информацию о способах социализации и коммуникации и о практиках, призванных прививать дух коллективизма, использовавшихся в данной корпорации в разные времена (O’Leary et al. 2002: 28). Кроме того, собранные вместе они представляют собой исчерпывающий отчет о махинациях и уловках, стоявших на службе колониалистских амбиций. Также следует упомянуть исследования, посвященные вопросу о гендерном характере процесса создания и распространения эфемер моды — процесса, в котором мужчинам отводилась роль экспертов, разъясняющих суть, а женщинам — роль исполнителей, сочинявших, исходя из мужских рекомендаций, дидактические пособия для универмагов (Couturier 2021). В Нью-Йорке даже проводится конференция «Мода сейчас и тогда», которую традиционно принимает в своих стенах библиотека колледжа LIM, где собираются докладчики, в большинстве своем являющиеся сотрудниками архивов и библиотек, страстно увлеченные исследованием эфемер моды, что делает программу конференции исключительно содержательной и захватывающей.

Методы и методологии

Рассмотрим методы, которыми оперирует Пекорари. Он пишет свою монографию, основываясь на тщательном наблюдении, фокусируя внимание на объектах моды как таковых. Он бросает вызов «документальному подходу», традиционно используемому при исследовании эфемер, подходу, который, по его мнению, «способствовал их интерпретации как вспомогательных или пассивных приспособлений» — то есть ограничивал анализ исключительно информацией, содержащейся в документе, либо его функциональным предназначением (с. 19). Сопровождающие моду мелочи, которые исследует Пекорари, — часть сложного процесса создания и поддержания культурной состоятельности «дизайнера», даже в тех случаях, когда они задействованы в продвижении некоего сезонного продукта. Он отмечает, что разбор специфических «дискурсивных механизмов», использующихся при создании таких сопроводительных материалов, требует «гибридной методологии» (там же). Пекорари обращается к искусствоведческим методикам, чтобы исследовать репрезентативные аспекты предметов одежды и тот отпечаток индивидуальности, который несут на себе прилагающиеся к ним эфемеры. В дополнение к этому, для исследования и лучшего понимания риторики пресс-релизов и каталогов, он прибегает к «дискурсивному

анализу» текста, заимствованному из литературоведения. И наконец, чтобы «в полной мере отразить материальную поэтику этих эфемер», Пекорари проводит объектное исследование (object based research) «материальности визуальных образов и текстов» (с. 20). Избранные им объекты исследования — работы известных бельгийских модельеров — такой выбор позволяет нарисовать выпуклую картину, поскольку взлет бельгийцев характеризовался интересом к авангарду, статусом «из ряда вон», установкой на гениальность, философичность — одним словом, был связан с образом модельера мыслящего.

Последний из перечисленных методов, объектное исследование, давно зарекомендовал себя как весьма эффективный при обработке и осмыслении новых знаний, полученных при внимательном и подробном рассмотрении предметов одежды (Sampson 2020; Bide 2017; David 2015; Mida & Kim 2015; Steele 1998). Однако его применение в отношении сопроводительных материалов и сопутствующих мелочей — это новаторство. Пекорари описывает «тройную природу», присущую эфемерам моды, характеризуя ее в эпистемологических категориях как сочетание «материально воплощенной и перформативной формы знания» (с. 185) и противопоставляя это определение тому, в котором акцент делается исключительно на репрезентации. Он настаивает, что эфемеры являются активными поставщиками информации, запечатлевшими на себе следы всех, кто приложил руку к их созданию, и практик, задействованных в этом процессе. Из этого следует, что эфемеры не «просто используются для того, чтобы экстраполировать информацию о моде», но также «играют ключевую роль в том, как проявляется отношение к модным практикам в чувственно-эмоциональном и практическом плане» (там же). Пекорари приходит к заключению, что миф о модельере-философе в действительности создается именно за счет дополнительной продукции и сопроводительных рекламных материалов, базируется именно на этих сопутствующих мелочах, а для собственно рекламируемых предметов одежды играет роль внешней обертки.

Вглядываясь в объекты моды, Пекорари стремится проложить новые пути к их осмыслению и исследованию, ориентируясь на теорию коммуникации. Также он отмечает, что эфемеры несут в себе ценную социокритическую информацию и связывают модные практики с более глобальными процессами общественной эволюции. Пекорари обращает внимание на то, что мифотворчество и целенаправленное сотворение «икон моды» образуют ось, вокруг которой выстраивается образ современного «дизайнера». Он связывает теоретические исследования моды с другими теоретическими и критическими

направлениями, затрагивающими моду по касательной — в частности, с теорией акторных сетей Бруно Латура (Latour 1993: 81), и у него это получается вполне органично. При этом анализу подвергаются как процессы, приводящие к появлению побочных продуктов моды, так и критерии доступности самих архивов. В нашем случае актер — это «дизайнер», но в действительности за этим словом скрывается сложная коллаборация, объединяющая всех акторов, вовлеченных в творческий процесс создания дополнительной продукции и сопроводительных материалов; в свою очередь, акторную сеть образуют модные СМИ, клиенты и общество в целом.

Все, о чем говорит в книге Пекорари, вписано в канву рассуждений о ценностных критериях, побуждающих сохранять эфемеры моды для истории, вместо того чтобы избавиться от них как от ненужного хлама после того, как они исполнили свое практическое предназначение. И в сущности, он предлагает расширить теоретическое взаимодействие со всеми исследовательскими направлениями, которые могут быть интегрированы в теорию моды: теорией коммуникации, визуальной культурой, исследованиями ухищрений власти...

Поскольку исследуемые материальные объекты имеют отношение и к дизайну, и к «дизайнерам», Пекорари рассматривает их как метонимы, позволяющие вести изыскания в более просторных теоретических и концептуальных рамках. К примеру, темпоральность (с. 86) исследуется на примере приглашения на шоу «Welcome Little Stranger» (показ весенне-летней коллекции 1997 года Вальтера ван Бейрендонка), к которому прилагалась картонная коробочка с электронными наручными часами синего цвета (ил. 2). А поводом к разговору о гаптическом и тактильном потенциале становятся пресс-релиз Ann Huubens (коллекция весна — лето 2001), напечатанный на латексной перчатке (с. 164), и изготовленная из серого войлока открытка с приглашением на показ коллекции A.F. Vandervorst осень — зима 2000, отсылающая к серии Filzpostkarte немецкого художника Йозефа Бойса. Некоторые элементы имеют то же происхождение, что и авторский знак, или подчеркивают присутствие дизайнера в его моделях; другие прямо указывают на непосредственное физическое участие модельера в работе над предметами одежды — как, например, бесплотные руки Йодзи Ямамото, очертания которых можно заметить, когда модель поправляет посадку платья (с. 168), или (более откровенный вариант) изображение обведенной по контуру руки Анжело Фигуса на печатном пресс-релизе его коллекции «Quore di Cape» (с. 167). Еще одно новое и чрезвычайно привлекательное направление — исследование этимологических

и философских аспектов. Описывая пресс-релиз коллекции Дриса ван Нотена осень — зима 1999/2000, Пекорари вспоминает термин «экфрасис», которым обозначается «литературное описание, призванное передать впечатление, порожаемое произведением изобразительного искусства — картиной или скульптурой» (с. 179); и это красноречивый пример того, насколько Пекорари раздвигает рамки, чтобы охватить как можно больше аспектов, наделяющих ценностью эфемеры моды.

Теперь коснемся допущенных пробелов. Несомненно, работу Пекорари мог бы обогатить анализ эфемер, изданных по инициативе правительства; достаточно было бы даже нескольких примеров. Ведь то, что в Бельгии мода столь активно вовлечена в коммуникативные процессы, — заслуга не только самих дизайнеров; за этим стоит еще и публичная политически обоснованная инициатива. В 1981 году был основан *Instituut voor Textiel en Confectie van België* (ИТСВ, Бельгийский институт текстиля и моды), а вслед за этим учрежден конкурс «Золотое веретено» (его лауреатами становились Анн Демельмейстер, Мартин Маржела, Дрис ван Нотен, Вальтер ван Бейрендонк, Марина Йи, Дирк ван Саен и Дирк Биккембергс). Эти события были частью «текстильного плана» бельгийского правительства (Debo & Lorra 2005: 143). Невозможно отрицать наличие связи между правительственной поддержкой и успехом бельгийских модельеров. И печатные материалы, эфемеры, служат тому доказательством: в них можно найти и директивы, продвигающие национальную самобытность, и публичные заявления о государственной поддержке креативных отраслей, и даже словосочетание «гениальный творец». В Бельгии была выработана прогрессивная (и уникальная) стратегия, в которой авангарду была отведена роль маркера национальной самобытности, и на него же делалась ставка при выборе формата для сопровождающих этот процесс эфемер. Здесь хочется вернуться к уже упоминавшемуся художественному проекту *Filzpostkarte* и заметить, что художественно-исторический контекст, который анализирует Пекорари, мог бы оказаться еще более насыщенным, если бы он по-настоящему погрузился в те альтернативные значения, которые войлок приобрел в контексте творчества Бойса. Пекорари скорее прав, когда называет этот материал «связующим агентом, соответствующим художественному устремлению» (с. 171). Однако недостаточно сказать, что он теплый и обеспечивающий «изоляцию от окружающего мира» (с. 170), поскольку с оригинальными произведениями Бойса связаны куда более мрачные коннотации. Когда Бойс использовал войлок, он видел в нем материал, способный олицетворить

«чудовищную апроприацию и физическое уничтожение тел жертв [германского нацизма]» (Viro 2003: 120). Он создавал арт-объекты, визуально демонстрирующие, как жертвы Холокоста низводились до статуса вещества, которое можно разделить на отдельные фракции: жир, кожа... и волосы, которые годятся на производство войлока. Этот тошнотворный подтекст был частью «того значения, которым художник [Бойс] наделял этот материал» (с. 170), и этот факт необходимо принимать во внимание, рассматривая любые отсылки к его оригинальным произведениям. Когда к художественному самовыражению примешивается коммерческий интерес, может возникнуть масса недоразумений (O'Connell 2020). Так, войлочные пригласительные билеты A.F. Vandervorst явили пример бездумного копирования и опошливания оригинального замысла художника; и автору, взявшему рассмотреть эти эфемеры с научной точки зрения, следовало бы рассказать всю их предысторию.

Заключение

Эфемерные вещицы, которые исследует Марко Пекорари, изначально не имели собственной ценности; они создавались, чтобы служить сугубо прагматическим целям: с их помощью модельеры продавали себя, чтобы в будущем обеспечить хорошие продажи своей продукции. Сами по себе они никак не могли претендовать на то, чтобы их отнесли к категории произведений, появившихся в результате творческих усилий. Но они становились частью ассамбляжа, коллажа, который складывался благодаря их коммуникативной функции и зачастую порождал все более интересные и сильные высказывания — не суть важно, сообразно ли «духу времени» (*zeitgeist*, *l'esprit de temps*) или в ответ на упадок очередной гегемонии. Кроме того, модные бренды периодически испытывают потребность остановить время в своем континууме, чтобы запечатлеть некие особые моменты его жизни. Монография Пекорари весьма доходчиво разъясняет природу этих явлений, благодаря тщательно продуманной подборке материала и умению автора ясно излагать свои мысли. Будучи человеком осмотрительным, я на всякий случай потряс дерево, чтобы посмотреть, к какому источнику порекомендуют обратиться лучшие умы, возделывающие ниву академических/теоретических исследований моды, если задать им вопрос об образцовом академическом исследовании, предметом коего являются эфемеры моды. И все без исключения отсылали меня к книге Пекорари! К монографии, которая, едва выйдя из печати, прочно заняла центральное место в своей тематической

нише. Чему отнюдь не следует изумляться, поскольку это превосходная книга. Увлекательный рассказ исследователя, обладающего собственным голосом, умением убеждать и временами не чуждого поэзии. Книга, которая украсит любое собрание трудов, посвященных теории моды, будь то частное собрание или библиотека научного учреждения. Пекорари предлагает нам, исследователям моды, уточнить и перестроить маршрут с учетом альтернативного набора данных, что позволит перейти к более детальному и разностороннему анализу тех объектов, которые мы избрали для себя в качестве предмета исследования. Следуя его примеру, используя в качестве ориентира его подход к исследованию эфемер моды с привлечением методов, заимствованных у смежных дисциплин, таких как теория коммуникации. Целью такой интеграции является развитие новой субдисциплины в сфере исследований моды. И разве вам не захочется, уподобившись Вальтеру Беньямину, которого я процитировал в самом начале этой рецензии (Benjamin 2019), испытать волнение, возникающее, когда перед нами встает необходимость переосмыслить, заново оценить потенциал и расставить по полкам все то, что до сих пор оставалось недопонятым и беспорядочно разрозненным?

Перевод с английского Екатерины Демидовой

Литература

- Benjamin 2019* — Benjamin W. Illuminations. Boston: Mariner, 2019 [1931].
- Bide 2017* — Bide B. Signs of Wear: Encountering Memory in the Worn Materiality of a Museum Fashion Collection // Fashion Theory. 2017. Vol. 21.4. Pp. 449–476.
- Biro 2003* — Biro M. Representation of the Event // The Yale Journal of Criticism. 2003. 16 (1). Pp. 113–146.
- Burant 1995* — Burant J. Ephemera, Archives, and Another View of History // Archivaria, Association of Canadian Archivists. 1995. Pp. 189–198. archivaria.ca/index.php/archivaria/article/view/12105.
- Couturier 2021* — Couturier M. Reading Fashion in the Corporate Archive: The Communication, Promotion and Collection of Dress at Eaton's / PhD diss., Ryerson University. Toronto, 2021.
- Darnton 2019* — Darnton R. Bestsellers by the Bargeload // New York Review of Books. 2019. December 19. www.nybooks.com/articles/2019/12/19/dutch-books-best-sellers-bargeload/.
- David 2015* — David A.M. Fashion Victims: The Dangers of Dress Past and Present. N.Y.: Bloomsbury Publishing, 2015.

- Debo & Loppa 2005* — Debo K., Loppa L. Belgian Fashion // Encyclopedia of Clothing and Fashion / Ed. by V. Steele et al. Detroit: Thomson Gale, 2005. Pp. 142–146.
- Derrida 1998* — Derrida J. Archive Fever: A Freudian Impression. Chicago: University of Chicago Press, 1998.
- Eichhorn 2013* — Eichhorn K. The Archival Turn in Feminism: Outrage in Order. Temple University Press, 2013.
- Febvre & Martin 2013* — Febvre L., Martin H.-M. L'Apparition du Livre. Paris: Albin Michel, 2013 [1958].
- Latour 1993* — Latour B. We Have Never Been Modern / Transl. by C. Porter. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1993.
- Mida & Kim 2015* — Mida I., Kim A. The Dress Detective: A Practical Guide to Object-Based Research in Fashion. N.Y.: Bloomsbury Publishing, 2015.
- Mussell 2012* — Mussell J. The Passing of Print: Digitising Ephemera and the Ephemerality of the Digital // Media History. 2012. Vol. 18 (1). Pp. 77–92.
- Printing Fashion 2021* — Festival Website. 2021. www.printingfashion.fr/about.
- O'Connell 2020* — O'Connell M.J. Rich Relations: The Evolution and Uneasy Symbiosis of Art and Fashion // Fashion, Style & Popular Culture. 2020. Vol. 1–16.
- O'Leary et al. 2002* — O'Leary M., Orlikowski W., Yates J. Distributed Work over the Centuries: Trust and Control in the Hudson's Bay Company, 1670–1826 // Distributed Work / Ed. by M. O'Leary, W. Orlikowski, Yates J. Boston: MIT Press, 2002. Pp. 27–54.
- Oxford dictionary 2021* — Definition for «ephemera» // Oxford dictionary. 2021. www.oed.com.
- Sampson 2020* — Sampson E. Worn: Footwear, Attachment and the Affects of Wear. London: Bloomsbury Publishing, 2020.
- Simmons 2007* — Simmons D. Keepers of the Record: The History of the Hudson's Bay Company Archives. Montreal: McGill-Queen's Press-MQUP, 2007.
- Steele 1998* — Steele V. A Museum of Fashion is More than a Clothes-Bag // Fashion Theory. 1998. Vol. 2.4. Pp. 327–335.