

ИВОННЕ ФЁРСТЕР

Профессор философии технологии и эстетики Кассельского Университета и Университета Лейфана в Люнебурге, Германия.

Иностраннный эксперт Университета Шаньси, Тайюань, Китай.

А.Н. ЛИПОВ (перевод статьи с немецкого языка)

к.филос.н., Институт философии РАН, Россия

УДК 316.77

МОДА МЕЖДУ КУЛЬТУРОЙ И ИСКУССТВОМ – ПЕРЕСЕЧЕНИЕ ГРАНИЦ¹

Развитие человеческого общества исторически происходило в процессе развития его социокультурной сферы. Моду в этом контексте можно рассматривать как своего рода вездесущее явление современной культуры. В то же время мода – это высоко глобализированное явление, одна из наиболее динамичных граней социальной и индивидуальной жизни и один из немногих культурных товаров, с которыми мы ежедневно имеем дело, оказывающего влияние на изменения в рамках диффузии культуры в процессе культурной глобализации в XX столетии. При констатации всех этих закономерностей, несмотря на огромное влияние моды на современную культуру, философские дискуссии об этом феномене остаются редкими. В статье рассматриваются вопросы взаимоотношений между модой, дизайном и искусством, взаимодействие философии и моды, моды и телесности и обосновывается положение о том, что концептуальная мода представляет собой не только одну из форм культурного самовыражения, но и своего рода художественную форму свободной игры с телом и направленными на него культурными приемами, в которые вовлечены: научная теория, искусство, дизайн, социальная утопия, а также различные формы исторического и конкретного телесного опыта.

Ключевые слова: теория моды, социальная и культурная антропология моды, социология и психология моды, мода в культуре, мода и искусство, мода и дизайн, мода и телесность, эмбодимент

¹ Перевод выполнен по изданию: Yvonne Förster. Mode zwischen Kultur und Kunst – ein Grenzgang. Draft – to appear in: Kultur – Interdisziplinäre Zugänge. 2018. «Springer». S. 511-524.

YVONNE FÖRSTER

*Prof. Dr. Philosophy of Technology and Aesthetics Universität Kassel, Germany
Leuphana University Lüneburg, Germany
Foreign Expert, Shanxi University Taiyuan, China*

translation from the German by A.N. LIPOV

*Candidate of Philosophical Sciences,
Researcher at the Institute of Philosophy of the Russian Academy of Sciences*

FASHION BETWEEN CULTURE AND ART - CROSSING BORDERS¹

The development of human society has historically taken place in the process of development of its socio-cultural sphere. Fashion in this context can be considered as a kind of ubiquitous phenomenon of modern culture. At the same time, fashion is a highly globalized phenomenon, one of the most dynamic facets of social and individual life and one of the few cultural goods we deal with on a daily basis, influencing changes within the diffusion of culture in the process of cultural globalization in the twentieth century.

In stating all these patterns, despite the enormous influence of fashion on contemporary culture, philosophical discussion of this phenomenon remains rare. The translation of the scientific article examines the relationship between fashion design and art, the interaction of philosophy and fashion, fashion and corporeality and substantiates the position that conceptual fashion is not only a form of cultural expression, but also a kind of artistic form of free play with the body and aimed at its cultural techniques, which involve: scientific theory, art, design, social utopia, and various forms of historical and specific body experience.

Keywords: fashion theory, social and cultural anthropology of fashion, sociology and psychology of fashion, fashion in culture, fashion and art, fashion and design, fashion and corporality, embodiment

Введение

Мода – вездесущее явление современной культуры. Внешний вид городских пространств формируется не только модной одеждой, каждый артефакт повседневной жизни, даже технология, формируется модой и дизайном. Тесно связанные с изменением моды формы коммуникации

¹The translation is based on the edition: Yvonne Förster Fashion between culture and art – a border crossing. Draft – to appear in: Culture – Interdisciplinary Approaches. 2018. «Springer». S 511-524.

также претерпевают изменения. Теория или отражение феномена моды в основном рассматривается в области социологии, искусствоведения и гендерной теории. В настоящей работе я хотела бы рассмотреть в большей степени философскую перспективу и осмыслить вопрос о том, как мода связана с искусством и когда она, собственно, сама становится искусством.

Взаимосвязь между модой и искусством как таковым является, как я уже отметила, предметом различных исследований. В этой области антология «Мода и искусство» [6] представляет собой очень обширный сборник, в который вошли материалы по широкому спектру дисциплин. В отличие от этих исследований, которые ориентированы либо на материал, либо на дискурс, я хотела бы сформулировать и рассмотреть в этой статье более общую философскую точку зрения. В этой перспективе центральную роль играют такие физические качества как: время, пространство и память в широком значении всех этих понятий.

Я утверждаю, что феноменологическая точка зрения на телесность в моде необходима для понимания потенциала выражения и отражения этого культурного феномена. И в этих рамках необходимо будет также рассмотреть вопрос о том, в какой степени мода соотносится с философской мыслью, как ее следует рассматривать с философской точки зрения и в какой степени она сама имеет философские аспекты. В этом плане я согласна с тезисом Ли Чжон Квана о том, что мода и философская мысль – это симптомы времени.

Речь идет не об эпохах, а об исторических периодах. Мода со временем развивается гораздо быстрее, однако, будучи их продуктами, она тесно связана с явлениями интеллектуальной жизни. И целью здесь является выявление и локализация современных тенденций и аналогий между эстетическим и рациональным полем. Вальтер Беньямин очень точно видел потенциал моды в отслеживании тенденций времени: «Мода ощущает течение настоящего, где бы она ни двигалась в зарослях прошлого. Это прыжок тигра в прошлое» [1; S. 701].

Жизненно важная ссылка на темпоральное восприятие переплетения различных временных уровней в настоящем – это форма восприятия, сочетающая в себе моду, искусство и философию. Эта структура и должна быть исследована здесь. Мои соображения будут структурированы следующим образом: На первом этапе мода как форма культурного самовыражения будет рассматриваться с использованием понятий телесности, темпоральности и пространственности.

Мной будет показано, насколько мода может быть художественной средой. Затем эти соображения будут углублены с помощью образцовых постановок дизайнерского дуэта «Виктор и Роль» («Viktor&Rolf»). На этой

основе сцена моды как средство культурного самосознания будет рассмотрена с точки зрения ее философских аспектов. Наконец, будет показано, в какой степени мода представляет собой «*sui generis*» (с лат. – «в своем роде». Прим. пер.) форму художественного выражения, которая отражает человека в его специфическом способе существования и, таким образом, близка к философскому мышлению. В процессе моих рассуждений я концентрируюсь на моде одежды и ее артефактах, потому что в отношении моды меня волнуют конкретные отношения с телом, что является отправной точкой для моих феноменологически ориентированных рассуждений.

2. Мода как форма культурного самовыражения

Разговор о культурных явлениях в целом быстро вызывает критические замечания относительно того, что культура не существует в единственном числе, но всегда существуют различные культуры, которые необходимо рассматривать отдельно или в сравнении. Мода, конечно же, это феномен так называемого Западного мира, который разворачивается в процессе исторического развития по ходу генезиса современного субъекта. Ранние попытки осмысления концепций моды можно обнаружить уже в первой половине XVII века у Вольтера, а еще ранее у таких авторов как: Буше, Хубертус, Хиллебрандт, (siehe.: Frank Kultur – interdisziplinäre Ansätze. Springer), Мандевиль [17; S. 261-288].

Вскоре после этого по всей Европе появились журналы на тему моды (и особенно «Журнал роскоши и моды» («*Journal des Luxus und der Moden*»), издаваемый в Веймаре Фридрихом Жюстеном Бертухом между 1786 и 1821 годами), которые передавали новые стили за пределами аристократии и сделали моду вездесущим феноменом, ориентированным на более широкие слои населения. С появлением индустриализации и особенно урбанизации, размышления о моде приобрели новое качество, особенно в области романтической литературы и дендизма.

Тема индивидуальных, социальных различий и потребления становится важной частью размышлений о моде в период потрясений XX века. Торстейн Феблен с его теорией «Досугового класса» 1899 года и Георг Зиммел [18], который видит в моде службу антропологически укоренившегося дуализма индивидуальности и ассимиляции, особенно выделяются в этом контексте: Она [мода] имитирует данный образец и, таким образом, удовлетворяет потребности в социальной привязанности, она ведет человека по пути, по которому все идут, она дает то общее, что определяет поведение каждого человека простым примером. Тем не менее, она удовлетворяет потребность в различиях, склонность к различиям, разнообразию, различиям.

И достигает последнего, с одной стороны, за счет изменения содержания, которое индивидуально формирует моду сегодня, а не вчерашнего и завтрашнего дня; достигает еще более энергично за счет того, что мода всегда является классовой модой, что мода высшего слоя отличается от моды нижнего слоя и заканчивается в тот момент, когда последний слой начинает ее присваивать как свою [18; S. 80].

То, что Зиммель описывает здесь, это глубокие корни моды в социальном процессе индивидуализации и ассимиляции, для которого также характерны классовые различия и динамика просачивания (утечка модных стилей из высших классов в низшие). Такое описание больше не подходит для современной моды, но ориентация на знаковые фигуры сохранилась и по сей день.

Ориентация на социальные и гендерные различия является широко исследуемой темой, которая выполняет чрезвычайно важную функцию, особенно в том, что касается разоблачения условий демаркации, распределения ролей и их критики. Однако в этом процессе мы теряем из виду материальность моды: ее взаимодействие с телом, репрезентативность, темпоральность и выразительность, которые тесно связывают ее с областью искусства и дают ей возможность сосредоточиться на человеке и его интимном пространстве-времени.

Кроме того, особенно в последнее время, процесс производства одежды, его тесная связь с технологическим развитием и его научной базой, вплоть до медицинских и биологических исследований человека, и является тем предметом, которым нельзя пренебрегать. Однако я буду рассматривать здесь скорее общую антропологическую, нежели культурно-сравнительную перспективу. Мода – это высоко глобализованное явление, и независимо от локальных особенностей, связь между артефактами, телами и временем всегда будет оставаться неизменной.

Далее я спрошу, каким образом мода передает смысл. Здесь уже понятно, что это не чисто философский вопрос, а, по крайней мере, медиа-теоретический. Я буду рассматривать медиальность в контексте моды в необходимой лаконичности, но более внимательное рассмотрение в этом контексте невозможно. Мой тезис заключается в том, что мода генерирует смысл через обращение к телу и через две присущие ей характеристики – темпоральность и пространственность.

Когда мода и искусство размещаются по отношению друг к другу, обычно доминирует сравнительный метод в отношении тела [4; S. 77]. Это включает в себя изучение роли, которую тело играет в искусстве или моде, степени сходства или систематических различий. Здесь, с другой стороны, будет показано, что именно обращение моды к телу, в первую очередь,

порождает смысл и, таким образом, позволяет моде стать средством формирования художественного смысла.

3. Мода между дизайном и искусством

Артефакты из области моды всегда имеют конкретное отношение к телу. В коммерческом секторе это ограничивает возможности дизайна: одежда должна соответствовать определенным требованиям с точки зрения повседневной совместимости, комфорта при ношении, климатической практичности и социальных норм. В этом случае, первое и идеальное, что нужно сделать – сделать эти объекты нетематическими для владельца.

Другими словами, они должны функционировать на заднем плане, не выходя на первый план через свою материальность, не являясь препятствием при ношении или ограничением движения больше, чем необходимо. Они сконструированы в соответствии с телом, с целью поддержания его естественной подвижности. В области дизайнерской моды, презентация носящих одежду конструкций дополняется постановкой линии моды или дизайнера.

Это та область, где мода обретает определенную свободу от ограничений повседневной моды. Многие дизайнеры работают одновременно с успехом, и с художественно-концептуальной работой. Концептуальная мода, как и концептуальное искусство, является формой художественного произведения, в котором идея или концепция является руководящим принципом создания.

Здесь речь идет уже не об адаптации модных артефактов к телу, а об инсценировке взаимодействия материальности, производства, телесности и технологии для того, чтобы разоблачить напряжение и потенциал. Примерами таких форм создания моды являются эскизы и показы голландского дизайнерского дуэта «Viktor&Rolf», артефакты кипрского дизайнера Хуссейн Чалаян или работы голландского модельера Айрис ван Херпен, если назвать лишь очень небольшую подборку.

Пример Айрис ван Херпен является хорошей иллюстрацией того, насколько мода здесь трансформируется в художественные эксперименты. И здесь я начинаю с концепции искусства, которая акцентирует пьесу опытом, проверяя новые перспективы. Таким образом, искусство – это скорее форма теории или способ философии, нежели производство артефактов определенного вида. В работе Ван Херпена на первый план выходит сложный, междисциплинарный творческий процесс, цель которого – сделать видимой физику во взаимодействии с элементами.

Для достижения этого используется технология цифровой фотокамеры высокого разрешения, которая сначала показывает, как жидкость

ведет себя, при столкновении с человеческим телом и какие эстетические структуры и связи создаются при контакте с поверхностью тела. Это стало возможным благодаря использованию цифровых технологий. Полученные в результате исследования изображения затем вдохновляют на использование инновационных материалов, таких как гибкие пластмассы, которые в данном случае обрабатываются вручную, но часто, особенно в случае ван Херпена, также и с помощью 3D-печати.

Затем модель адаптируется к корпусу. В результате получается артефакт, в котором художественно-эстетические качества общаются с технологически-научными перспективами. Весь процесс напоминает игру с технологическими возможностями в руках дизайнера, который с помощью мастерства и эстетических идей исследует возможности современных технологий и представляет их в среде физического. Взаимодействие природы и технологии также имеет решающее значение для ван Херпена; ее дизайнерские работы в определенной степени являются видимой технологией природы, которая была иммобилизована:



Илл. 1



Илл. 2

Илл. 1 и 2. Источник: Кадры из фильма Айрис ван Херпен: Splash – Process Film:

<https://www.youtube.com/watch?v=Bk7yTGoOKIE>

Взаимодействие моды, науки и техники является парадигматическим в современной концептуальной моде. Использование технологий в контексте моды изначально является очень повседневным явлением, так как мода на одежду производится промышленным способом, а различные повседневные требования, предъявляемые к этим предметам, всегда требуют дальнейшего развития и усовершенствования с точки зрения материала, кроя и совместимости с технологией (так называемые «носилки», которые интегрируют в одежду небольшие технические устройства). В контексте создания концептуальной моды это взаимодействие выходит за рамки подчинения отношения между целью и средствами.

Именно здесь в игру вступают измерения смысла, отражающие экзистенциальные измерения человеческого существования: темпоральность, быстротечность, физическая актуальность или объективизация тела под пристальным взглядом науки. Например, эта закономерность особенно бросаются в глаза в работах дизайнера Шелли Фокс, которая в 2008 году в сотрудничестве с Нобелевским лауреатом и изобретателем магнитно-резонансной томографии сэром Питером Мэнсфилдом создала коллекцию, представляющую внутреннюю и внешнюю жировую ткань, сделанную посредством МРТ и представленную под названием «Коллекция жировых карт» («The Fat Map Collection»). Основываясь на этих оптических структурах, она разработала одежду, которая играла с эстетикой этих образов.

По существу, это своего рода эстетическая игра, и дело не в том, чтобы сделать жир как таковой видимым, втянуть его в открытое созерцание и его объективизировать. Напротив, дизайнеры воспринимают эстетические характеристики МРТ, а затем работают с сокрытием, наслаением и драпировкой тела: [...] изменения в организме, отслеживаемые во внутреннем и внешнем жире, выявленные в МРТ-сканировании добровольцев под руководством профессора Джимми Белла (Центр клинических наук, больница Хаммерсмита).

Коллекция основана на исследованиях того, как тело сбрасывает слои по мере того, как оно изменяется в ответ на физические нагрузки. Получившийся таким образом дизайн одежды был записью «внутренней одежды» тела, где картирование внутреннего и внешнего жира становится актуальным как с медицинской, так и с социальной точки зрения, а размер тела является центральной и противоречивой темой в мире моды [11].

В дополнение к ссылке на научную практику сканирования тела, Шелли Фокс работает в этой коллекции, как и в других проектах, с идеей, что одежда и текстиль представляют собой одну из форм памяти. Дизайны этой коллекции напоминают домашнюю одежду, которая передается из поколения в поколение внутри семьи и несет в себе следы использования и постоянной адаптации к меняющемуся телу. Открытые подолы, разорванные швы, вновь сшитые куски используются для того, чтобы сделать видимым и осязаемым то, как меняется тело, а вместе с ним и одежда: исследование проводилось в союзе с МРТ-исследованием «домашней» одежды, а платья были созданы, в том числе, из старинных «домашних» платьев.

Фокс исследовала, как одежда меняется для разных тел и меняется в процессе «сдачи»: например, как делаются дополнительные отметки, добавляются кусочки, где сшивание отменяется, а зигзагообразные края, созданные ножницами, остаются где-то позади. Тем самым эти маркеры домашней одежды отражают изменения, которые происходят с телом с течением времени. В этом проекте рассматривается и осмысливается целый спектр историко-культурных практик: обращение с телом, его объективизация в контексте науки, идеалов красоты и их изменчивости, дома и семьи как места памяти и наследия, тела и самосознания при ношении одежды.

Средой этого отражения является тело, которое представлено изображениями МРТ и определяется, в том числе, и манекенами портного, вносящего дизайнерские решения. Реципиент испытывает эти измерения смысла в первую очередь как эмпатию: присутствие тел и форм тела в модных артефактах апеллирует к реципиенту в иной, более чувственной форме, чем, например, музыка, литература или картины, хотя и само тело также может быть очень впечатляющим в этих формах искусства.

Тем не менее, вид модных артефактов, тактильные качества которых ощущаются непосредственно в собственном теле, представляет собой особую ситуацию восприятия и приятия, или не-приятия этих артефактов и отличается от приятия других форм искусства прежде всего своим физическо-чувственным обоснованием и представленным интимным отношением к объекту. Наряду с интимным обращением к телу, мода на одежду несет в себе специфический индекс времени, который, в свою очередь, несет в себе память, воспоминания, а также компонент будущего и особое отношение к настоящему.

Измерение памяти становятся очень понятными в «Жирных картах». С одной стороны, прошлое время, то есть конец XIX и начало XX, определяется там главным образом формой и цветом, в котором одежда еще в основном производилась дома и передавалась из поколения в поколение.

Кроме того, Фокс Шелли вызывает память тела со следами изменения пошива в сочетании с МРТ-изображениями.

Осознание нашего тела во многих ситуациях опережает сознание как соматический маркер. Осознание тела вызывает воспоминания, обосновывает переживания и дает длительное выражение физическим переживаниям. Коллекция Фокс Шелли также нацелена на то, чтобы добиться этого у зрителя: ощущения меняющегося тела в одежде – герметичности или ширины, плавности, царапания, тяжести или легкости движения, все это представляет субъекту новые ощущения.

Все эти тактильные аспекты предназначены для того, чтобы сделать свою собственную биографию имплицитной или явной, как мы ощущаем наши собственные физические изменения, какую роль, какую ценность имеет тело и его восприятие, какую ценность мы придаем своей внешности, своей физической форме, своему благополучию или удовольствию?

4. Мода как исполнительское искусство: Viktor&Rolf

Бренд «Viktor&Rolf» являются образцом для подражания на границе между модой и искусством. Некоторые из их шоу имеют явно коммерческий характер, в то время как другие являются представлениями, которые функционируют в концептуально-ориентированной, а не объектно-ориентированной манере. Большинство показов мод – это смешанные формы, которые показывают моду как объект в контексте эстетической концепции. И первый вопрос, который здесь возникает, это вопрос ярлыка «искусство».

Хочет ли мода такого рода быть искусством, актуален ли здесь атрибут «искусство», и если да, то как совместить его с коммерческим характером моды? На эти вопросы нелегко ответить. Возможно, лейбл «art» слишком жесток, чтобы уловить, на что способна мода. Но, возможно, это также подчеркивает сторону своего рода цирка моды, которая вовсе не является просто тщеславной внешностью. Когда Гегель говорит об искусстве как о чувственном проявлении идеи, то это подобие не кажется чем-то вторичным и нереальным [7; S. 71]. Скорее, это проявление, материализация чего-то интеллектуального. Для Гегеля, однако, это не просто представление идеи в среде чувственного.

В своих различных формах, которые Гегель подробно описывает вплоть до искусства своего времени, искусство проявляется через логику внешнего вида и, следовательно, логику концепции. Это меняет форму, логику представления в искусстве. Внешний вид, таким образом, сам по себе является формой концептуальной работы. Искусство, как и мода, тем самым представляет собой процесс, в котором что-то выражается различ-

ными способами, а именно: связь разума с его мыслью или, и это относится в случае Гегеля, прежде всего, с формой романтического искусства, самопониманием «человека как реальной субъективности» [8; S. 129].

Для Гегеля искусство, таким образом, является формой рефлексии в среде чувственного. Это может также относиться и к моде. Мода не обязательно должна формировать союз с наукой или историей искусства, чтобы считаться искусством. Тем не менее, в первую очередь здесь имеет значение экспериментальная подготовка материала, через которую мода стимулирует художественные интерпретации. Виктор и Рольф подошли к вопросу о взаимосвязи моды и искусства в показе коллекции «Haute-Couture» (с франц. – «Верхняя культура». Прим. пер.), (осень/зима 2015/16) с удивительной иронией (для получения живого впечатления от этой презентации см.: <https://www.youtube.com/watch?v=XBVPis76ivk>).

Они показывают платья в виде разбитых образов, чьи деконструированные рамки и холсты пластически увеличивают пространство тела, но ограничивают движение. Как и сюжеты картины, модели попадают в ловушку на холсте и освобождаются только самими модельерами, когда они снимают одежду и вешают ее на стену как скульптурные объекты. Таким образом, одежда становится искусством, подиум-музеем.

С одной стороны, это означает, что дизайнерский дуэт критикует элитарную практику показов мод, а также заставляет выпускать все больше и больше коллекций во все более быстрых ритмах. «Виктор и Рольф» уже делали подобную критику в 2008 году на выставке «Готовность к ношению». («Ready to-Wear»), в которой они включили слово «НЕТ» в части коллекции в 3D. С другой стороны, однако, в презентации 2015 года прямо говорится о взаимосвязи между модой и искусством, между вдохновением, патронажем и маркетингом посредством трансформации искусства через моду.

В теории моды под модой и искусством обычно понимают взаимное поглощение и трансформацию мотивов, как, например, Ив Сен-Лоран взялся за мотивы Пита Мондриана в 1960-е годы и переработал свой геометрический визуальный язык, ограничившись основными цветами в классическом дневном платье. Эта прямая связь может быть очень увлекательной, но это не лучший способ исследовать художественный потенциал моды. Инсценировка «Viktor&Rolf» принимает эту прямую связь с иронией и, таким образом, неявно дистанцируется от такой прямой связи.

Стиль двух дизайнеров не является цитатой или вариациями мотивов. То, что превращает их шоу в художественные перформансы, это, прежде всего, само шоу, его форма представления, его обращение с медиа. Чтобы проиллюстрировать это, я воспользуюсь вторым примером – осен-

не-зимней выставкой «Шоу высокой моды 2013/14» («Haute-Couture Show 2013/14») по случаю 20-летия лейбла (видеоролик можно найти по следующей ссылке: <https://www.youtube.com/watch?v=W5zUomiGXrk>). Здесь физичность, темпоральность и пространственность объединяются как моменты, составляющие смысл.

Это шоу относится к мотивам из истории культуры и искусства (а не к отдельным произведениям или великим художникам), межкультурности (Восток-Запад), а также физичности и материальности. Самое интересное в этом шоу – это связь между физичностью и культурой. Сначала вы видите дизайн, а затем одежда представлена в очень классическом стиле. Однако, презентация в обнаженном виде не является главной темой этого шоу. Скорее всего, это лишь промежуточный шаг на пути к более широкому контексту.

В конце показа – своеобразная живая живопись, картина живых людей, как это было модно в конце XVIIII века. Здесь подхватывается форма изображения, которая сама по себе может рассматриваться как своеобразная мода, временная особая форма с воспитательным характером, которая в начале XX века интересным образом была вновь подхвачена в обнаженных представлениях и, тем самым, послужила проявлению физической формы. Кроме того, представленные в показе декорации напоминают японский каменный сад храма Рёандзи в Киото, существующий с 1499 года и поныне.

Здесь вспоминаются образы искусно подготовленной природы и тел в медитации. Жесткость медитатора отражается в позиционировании моделей в отдельных группах, в которых они затем остаются неподвижными. После завершения «Tableau Vivant» (с франц. – «Живая картина». Прим. пер.), группы расположенных тел воспроизводят камни японского сада, позволяя текстилю различных дизайнов слиться в черную, монохромную, похожую на камень поверхность.

Это воспоминание о японском саде в виде живой картины объединяет восточную традицию мудрости с западной традицией образования, где оба предмета объединяют искусство и образование. Японский сад основан на старом дзен-буддийском учении, и «Живой картине» иллюстрируются образы искусства или, как в начале XX века изображено тело. Мода также демонстрирует: одежду и тела, которые ее носят.

В демонстрации присутствует и много других мотивов, важных для художественной интерпретации. Таких как туфли, сандалии, которые подчеркивают захватывающий характер стопы, что с точки зрения истории искусства означает захват земли человеком и, в то же время, в данном случае, стилистически напоминает изображение библейских сцен. Выставка интересна именно тем, что она не только сочетает в себе выставку предме-

тов, выставленных на продажу, со специфическим художественным представлением, но и отражает эту связь в процессе представления.

Межкультурный аспект, отношения между западными и восточными традициями занимают особое место в моде, так как решающие формальные языки и дизайнерские разработки были введены в западную моду японскими модельерами, такими как Йодзи Ямамото, Рэй Кавакубо или Исси Мияке, которые формируют дизайн одежды с 80-х годов XX в. Их мода представляет собой активное взаимодействие и синтез с западными и восточными традициями и культурами. Это делает аспект времени очень понятным: на формальном языке этой продукции одновременно называются различные временные уровни, такие как: Японский сад, визуальная культура ХУ1111 века, японское влияние на западную моду в 80-е годы XX века.

Кроме того, при просмотре моделей, которые, кажется, застыли в камне, вызывается память тела зрителя. В этом плане это шоу помещает сцену высокой моды в широкий культурный контекст, который призывает к религии, культурной практике, состоянию тела, историчности и интегрирует их в формальный язык моды. Иными словами, эта демонстрация показывает, как мода приобретает свой формальный язык только через культурную память.

5. Философия и мода

Вальтер Беньямин описывает моду как «диалог с телом, действительно, с помощью ощущений» [2; S. 1001]. Время и физичность, или, лучше сказать, живое тело, являются вечными темами моды. Ли Чен Кван описывает это феноменологически как динамическую конституционную связь между пространством тела и его обертыванием через одежду: «Форма и форма одежды настолько неоднозначны, как если бы они делали тело, в то время как они одновременно делаются телом» [13; S. 67].

Эту взаимную конституционную связь можно понять по аналогии с теорией Мориса Мерло-Понти о конституции субъект-объект-различимости. Стремясь избежать слияния рационализма и эмпиризма, Мерло-Понти предлагает онтологию отношений, которая понимает предмет и объект как категории, возникающие в телесном обращении к миру: «[...] восприятие, как признание настоящего является центральным явлением, в котором единство эго и, в одном с ним, идея объективности и истины находит свое происхождение» [14; S. 150].

С темой тела как конституционного условия обращения к миру, пространственному опыту и мышлению, темпоральность этого процесса также

становится актуальной. Философские позиции, акцентирующие внимание на телесном опыте, не понимают конституцию познавательных способностей как процесс, приводящий к завершению. Скорее, тело является средой, через которую мировоззрение и мышление находятся в процессе взаимного состояния и изменения. Это подчеркивается, прежде всего, теориями воплощения и восприятия как активного процесса, такими как теории Эвана Томспон, Альвы Ноэ или Шона Галлагера.

Прошлое также включено в форму телесной памяти и представляет собой непроектируемую форму памяти. Вслед за Мерло-Понти или Эдмундом Гуссерлем подчеркивается важность телесных процессов в контексте взаимодействия с окружающей средой для познания. Многие когнитивные способности, в том числе те, которые принадлежат к разуму и лингвистическому миру, физически основаны [5, 16, 19]. Тема памяти делает это особенно понятным.

Нужно только представить, сколько действий с памятью связаны с телом. Память о последовательности танцевальных шагов сама по себе в основном включает в себя движение: Если такая последовательность должна быть выведена только на словах, то обычно человек спотыкается и вынужден использовать движение, чтобы помочь. То же самое относится и к запуску определенных воспоминаний с помощью сенсорных стимулов, как Марсель Пруст впечатляюще описывает это, например, в своей сцене с Мадлен.

Установки моды делают именно эту физическую связь с миром объектом отражения. Тело определяет пространство и одновременно формируется внешней оболочкой. Эти взаимно обусловленные отношения всегда также являются временными. Время присутствует и как настоящее время движения, и как утопия новых форм, и как культурная память телесных практик и языков дизайна.

В этом смысле мода способна сделать время видимым, как мясо, в смысле Мерло-Понти [14; S. 150]. Она способна придать различным временным уровням прошлого, настоящего и будущего чувственный вид в среде одетого тела. Таким образом, можно смешивать различные уровни опыта друг с другом в контексте показов мод и воздействовать на зрителя не только интеллектуально, но и физически. Тем самым, мода становится сценой для телесных экспериментов, для игры с телесными восприятиями.

И, конечно же, именно мода стимулирует оптимизацию тела и самого себя. Но в этом она виновата не больше, чем философия. Во времена неврологии и трансгуманистических фантазий о трансгрессии «Я» сводится к мозговым процессам, которые могут быть оптимизированы как с медицинской, так и с технологической точки зрения. Я мертв, да здравствует Я, – вот как эту тенденцию можно паразитически обобщить. Никогда еще не

было так много информации о себе в качестве объекта культурной и медицинской технологии, как сегодня, никогда не давалось так много информации на тему Я, как во времена цифровой технологии самоконтроля.

Тело, как сопротивление, как то, от чего невозможно абстрагироваться, возвращается к философии и моде, к философии воплощения, в которой подчеркивается конститутивная роль физического опыта для познания. В концептуальной манере тело, как опытное тело и как объект приспособления обращается одновременно.

Неизбежность тела превращает моду в область экспериментов с возможными переживаниями тела, которая вызывает все – от конкретного телесного опыта и восприятия до исторически значимых образов тела, культурных техник и утопий и делает видимыми новые связи. Мода – это, безусловно, не только язык, не чистый дискурс, не поле символов – это все, но, прежде всего, все, только в связи с телесностью и ее непопулярной формой памяти. И это напряжение между соотношением моды и сомой делает моду философски интересной.

В отличие от философского мышления, тело здесь не может быть изгнано и, тем более, не может быть изгнан материал, который его окружает, формирует и формируется им. Эти мировые отношения являются динамичными, и они будут принимать все новые формы с помощью культурных технологий цифрового и нецифрового характера. И концептуальная мода в этом плане представляет собой, по нашему убеждению, художественную форму свободной игры с телом и направленными на него культурными приемами. Игры, в которой могут встретиться дизайн, наука, утопия и теория.

REFERENCES

1. Benjamin Walter Über den Begriff der Geschichte, in ders.: Gesammelte Schriften Bd. I. 2. Frankfurt a.M. 1919. S. 691-704.
2. Benjamin Walter Passagen-Werk/ Frankfurt a.M. 1982. – 1354 p.
3. Brüderlin Markus Lüttgens Annelie Art&Fashion. Zwischen Haut und Kleid, Wolfsburg. 2011. – 240 p.
4. Eicher Joanne B. Body, in: Adam Geczy/Vicky Karaminas (Hgg.), Fashion and Art. London. New-York. 2012. S. 65-81.
5. Gallagher Shaun How the Body Shapes the Mind Oxford. New-York. 2006. – 284 P.
6. Geczy Adam Karaminas Vicky Fashion and Art, London. New-York. 2012. – 224 p.
7. Hegel Georg Wilhelm Friedrich Vorlesungen über die Ästhetik. Bd. I und II. Frankfurt a.M. 1970. – 584 s.
8. Hegel Ästhetik, Bd. II. 1976. Berlin, Weimar. – 260 s.
9. Lee Nam-In Phenomenology and Hermeneutics. SNU Pres. 2004, p. 217. 240 p.
10. Fox Shelley Zusammenfassung des Fat-Maps-Projekts (2008): ualresearchonline.arts.ac.uk/6499/

11. Eicher Joanne B. *Body*, in Adam Geczy/Vicky Karaminas (Hgg.), *Fashion and Art*. London-New-York. 2012. S. 77-86.
12. Lee Jong Kwan *Phenomenology of Body and Fashion Design*. 38 (2008). S. 189-222. (<http://www.dbpia.co.kr/Journal/ArticleDetail/NODE01059971>)
13. Merleau-Ponty Maurice *Das Sichtbare und das Unsichtbare*. München. 2004. – 391 s.
14. Merleau-Ponty Maurice *Phänomenologie der Wahrnehmung*. Berlin. 1966. – 384 s.
15. Noë Alva *Out of Our Heads. Why You Are Not Your Brain, and Other Lessons from the Biology of Consciousness*. New York. 2010. – 214 p.
16. Purdy Daniel (Hg.) *The Rise of Fashion. A Reader*. Minneapolis. London. 2004. – 376 p.
17. Simmel Georg *Die Mode* [1905], in: Ingo Meyer (Hg.), *Jenseits der Schönheit. Schriften zur Ästhetik und Kunstphilosophie*. Frankfurt a.M. 2008. S. 78-106.
18. Varela Francisco, Thompson Evan, Rosch Eleanor *The Embodied Mind. Cognitive Science and Human Experience*. Massachusetts. 1993. – 600 p.