

Альба Ф. Арагон

(Alba Aragon) — старший преподаватель сравнительного литературоведения Бриджуотерского государственного университета, штат Массачусетс. Получила степень PhD в Гарвардском университете как специалист по романским языкам и литературе.
alba.aragon@bridgew.edu

Пустующие платья:

Фрида Кало — от символа Мексики к музе моды

Аннотация

Статья посвящена тому, как менялось значение фигуры Фриды Кало и костюма уроженок Теуантепека, который она, как известно, любила носить. Проанализирована выставка «Внешность обманчива: платья Фриды Кало», первая экспозиция недавно обнаруженного гардероба художницы, представленная в Доме-музее Фриды Кало в Мехико в 2012–2014 годах. Продолжая мысль устроителей выставки о неуловимом влиянии художницы на современную моду, автор статьи рассуждает о том, как история накладывает отпечаток на моду, пусть последняя и претендует на беспрестанное новаторство. Выставка рассматривается в контексте картины Фриды Кало «Тут висит мое платье» (1933) — размышления о современности и национальной идентичности сквозь призму конфликта между конкурирующими взглядами на женственность и моду, представленными в образах Мэй Уэст и «бестелесного» теуанского платья.

Ключевые слова: Фрида Кало, Латинская Америка, Мексика, мода, искусство

Статья впервые
опубликована
в журнале
Fashion Theory:
The Journal
of Dress, Body
& Culture (2014.
Vol. 18.5)



Ее платье висит на синей бельевой веревке, аккуратно привязанной к унитазу слева и к кубку победителя турнира по гольфу справа. Оба этих предмета стоят друг напротив друга на высоких разнокалиберных постаментах на фоне беспорядочного городского ландшафта. Платье состоит из вышитой красной *huipil*¹ и длинной зеленой юбки с белой оборкой в складку. Под ним толпятся люди, а по бокам мы видим охваченное пламенем здание и мусорный бак, как будто заполненный ошметками плоти. Небоскреб в левой части картины увенчан непропорционально огромным телефоном с дисковым номеронабирателем, от которого к разным сооружениям тянутся прихотливо извивающиеся провода. С потрепанного рекламного щита слева от открытой крышки унитаза смотрит Мэй Уэст, словно выскочившая оттуда механическая игрушка. Над платьем, все дальше и дальше от него, открывается панорама, словно увиденная с высоты птичьего полета: церковь, фасад Федерал-холла на Уолл-стрит, завод; за ними маячат Нью-Йоркская бухта, пароход, остров Либерти и украшающая его знаменитая статуя. Кажется, что платье, податливое и изящное, насмехается над всем окружающим, подмигивая своей отсутствующей хозяйке и скрытому от зрителя месту, откуда она смотрит.

Картина Фриды Кало «Тут висит мое платье» (1933; ил. 1 и другие иллюстрации см. во вкладке 4) изобилует парадоксами, один из которых особенно заставляет задуматься: предполагала ли художница, что на эту картину будут ссылаться после ее смерти, переосмысляя образ ее создательницы, особенно учитывая, что в массовом сознании этот образ неразрывно связан с ее костюмом? Сама собой напрашивается интерпретация этой картины как «манифеста» Кало, направленного против американских капиталистических ценностей (Hegera 1991: 98), а традиционного костюма уроженок Теуантепека² — как вызывающего утверждения мексиканской идентичности Кало. Сегодня трудно не заметить, сколько иронии в коммодификации, которую подразумевает фраза «фирменный стиль», столь часто употребляемая по отношению к теуанскому платью Фриды Кало. Если вспомнить о необычайной популярности Кало, ее международном культовом статусе, растиражированности ее творчества, массовом преклонении перед ней и стремлении увидеть в художнице символ деполитизированной Мексики, выставка, посвященная ее влиянию на современную моду, представляется не только уместной, но неизбежной³. Словно следуя за естественным ходом событий, который Кало предвидела, и позволяя одежде говорить от ее имени, выставка «Внешность обманчива: платья Фриды Кало», проходившая в Доме-музее Фриды Кало в Мехико (2012–2014), дала публике возможность как следует рассмотреть

гардероб художницы. Выставка стала возможной благодаря распечатыванию гардеробной Кало в 2004 году — по настоянию Диего Риверы она оставалась закрытой на протяжении пятидесяти лет после смерти художницы. Там обнаружили более трехсот предметов одежды и других личных вещей, включая ортопедические корсеты и протезы. Впоследствии была составлена опись, а сами вещи отреставрировали, подготовив к демонстрации и выставочным мероприятиям⁴. Распространение сведений об этих объектах не только воодушевило поклонников Кало по всему миру, но и позволило свежим взглядом посмотреть на художницу в эпоху, когда, как сказано в одном из посвященных выставке текстов, «казалось, что о Фриде Кало мы уже вряд ли сможем сказать или узнать что-то новое» (Henestrosa 2012).

Выставка «Внешность обманчива» наводит на мысль, что при выборе одежды Кало руководствовалась в первую очередь стремлением скрыть свои физические недостатки, почувствовать себя комфортно и не выделяться на общем фоне. Кало с ее страждущим телом предстает как своего рода «зловещая» муза современных дизайнеров. Выставка навеяна экспозицией «Призраки: когда мода возвращается» (*Spectres: When Fashion Turns Back*, 2005), организованной куратором Джудит Кларк и обыгрывающей мысль Вальтера Беньямина, что мода, хотя и претендует на неизменную новизну, то и дело возвращается к прошлому⁵. Как полагает Беньямин, мода — сила, способная посредством отсылок к самой себе актуализировать явления прошлого для сегодняшнего дня, опровергая представление об истории как линейном прогрессе и цепочке причинно-следственных связей (Benjamin 1999: 261). История не последовательность событий, нанизываемых одно за другим, как бусины на нитку, а скорее созвездие, совокупность ярких моментов разной степени интенсивности, соединенных внутренними связями. Мода — выразительная аллегория такого диалогического взгляда на историю, потому что, цитируя саму себя, она выдает равнодушие настоящего к некоторым аспектам прошлого, показывая вместе с тем, что и само прошлое носит в себе зачатки сегодняшнего дня. В статье, ориентируясь на предложенный Беньямином диалогический подход к истории и моде, я предпринимаю попытку наметить связи между картиной Кало «Тут висит мое платье» и недавней выставкой гардероба художницы, которые роднит мотив «опустевших» платьев Кало. Какую функцию в каждом из этих случаев выполняет платье, как оно передает эстетические принципы Кало в творчестве и в создании собственного образа? Что означает представленный на выставке образ Кало как музы современных модельеров для мексиканских, феминистских

и антиколониальных коннотаций, часто приписываемых ее костюму? Если мода, как и история, развивается в диалоге с прошлым, какой отпечаток история Мексики накладывает на знаменитый стиль Кало и его современные трактовки?

Учитывая, сколько всего написано о Кало с самых разных точек зрения, следует сразу сделать несколько оговорок. Эта статья не претендует на то, чтобы предложить новый взгляд на биографию той, кого Карлос Фуэнтес назвал «исключительной, незаменимой, неповторимой женщиной по имени Фрида Кало» (Fuentes 1995: 9). Читателям ничего не стоит узнать поразительные подробности ее жизни, будь то из печатных источников, таких как популярная биография Хейден Эрреры, или из посвященных художнице бесчисленных интернет-ресурсов. Здесь я сосредоточусь лишь на отдельных смыслах, которыми фигуру Кало наделяют в посмертных интерпретациях ее жизни и творчества, особенно когда речь идет о моде и мексиканской национальной идентичности. С 1990-х годов, когда разразилась «фридамания», многие говорили о метаморфозах образа Фриды Кало, обрастающего многочисленными и неоднородными смыслами. В частности, уже в 1991 году Ориана Бэддели указала, что тиражирование образа Кало модными журналами превращает его в набор стереотипных представлений о Мексике, где «на первый план выходит внешность художницы, а не формальные принципы ее творчества» (Baddeley 1991: 11–12). Джин Франко раскритиковала выбор «Автопортрета с обезьянками» для рекламной кампании выставки «Мексика: тридцать веков великолетия» (Mexico: Splendors of Thirty Centuries), проходившей в нью-йоркском Метрополитен-музее в 1990 году, накануне подписания Североамериканского соглашения о свободной торговле. Тогда Франко заявила, что фигура Кало используется как образ «сторонницы и представительницы новой Мексики, Мексики, чью националистическую риторику удалось обуздать, Мексики, чья экзотическая и роскошная природа так доступна», словно «женщина, распахивающая объятия» Северу, что символически переосмысляет издавна существовавшее неравное распределение сил (Franco 1999a: 43, 45). Позднее Мария Клаудия Андре отметила, насколько парадоксально превращение Кало в международный коммерческий символ, если вспомнить о националистических и левых взглядах художницы. По мнению Андре, в эпоху постмодерна образ Кало стал частью «системы подвижных означающих, где знак выступает не только как товар, но и как неиссякаемый источник, постоянно возбуждающий желание потребителя» (André 2005: 247). В работе об образе Кало в популярной культуре Маргарет

Линдауэр пересмотрела сложившиеся вокруг художницы нарративы, стремясь воспрепятствовать смещению творчества художницы и ее личности, заслоняющему, как полагает исследовательница, важные для понимания ее произведений аспекты; в главе о «фетишизации Фриды» Линдауэр рассматривает многочисленные примеры использования образа Кало в коммерческих целях (Lindauer 2011). В той или иной мере все эти работы не ограничиваются частной жизнью Кало, а отсылают к историческому и идеологическому контексту создания и восприятия произведений Кало, а также формирования ее образа в массовом сознании. Я, со своей стороны, тоже хотела бы отвлечься от биографии художницы и обратиться к культурной политике, диктующей смысловую эволюцию образа Фриды Кало, особенно в контексте моды и мексиканской национальной идентичности. **Продолжение и иллюстрации в печатной версии.**