

Г.С. ИГНАТЕНКО

ОДА РЕМОНТУ: ТКАЧЕСТВО И РЕСТАВРАЦИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ ЛУИЗЫ БУРЖУА

Галина Сергеевна Игнатенко,

Национальный исследовательский университет

«Высшая школа экономики»,

Школа дизайна,

аспирант

Малая Пионерская ул., д. 12, Москва, 115054, Россия

ORCID 0000-0002-0253-2540; SPIN 1354-2047

E-mail: Galina.S.Ignatenko@gmail.com

Реферат. Современные практики искусства используют богатый арсенал техник и материалов, в том числе и тех, которые ранее считались художниками прикладными и вследствие этого второстепенными. Нити и ткани долгое время были закреплены в сфере компетенции декоративно-прикладного искусства и не считались полноправными участниками художественной сцены. До сих пор границы между текстильным творчеством и высоким искусством остаются размытыми. Однако в конце XX в. мы увидели новую стратегию восприятия текстиля и домашних рукодельных практик — в качестве самостоятельных форм искусства. На изменение традиционной иерархии и языка искусства в 1960–1980-е гг. повлияло множество событий, в том числе появление новой волны художников, которые стали включать в пространство искусства прикладные материалы. Легализация производства текстиля как художественной практики обязана во многом Луизе Буржуа, которая обратилась к техникам рукоделия и продемонстрировала их безграничный потенциал. Материалом для настоящей статьи послужили текстильные работы Л. Буржуа, ее воспоминания, а также видеоматериалы и документальный фильм «Паук, любовница и мандарин». В статье анализируются текстильные работы художницы, а также темы повреждения и реставрации, красной нитью проходящие через многие работы художницы. Раскрывается термин «мендинг», который кажется автору более

широким и релевантным для описания работ Л. Буржуа. Также проанализирован важный для художницы образ паука, символ матери и ткачихи. В орбите внимания автора — тема дуальности иглы как одновременного образа травматизации и репарации. Делается вывод, что работы Л. Буржуа оказывают влияние на художников с 1970-х гг. и до настоящего времени. Ее творческий язык, многообразие материалов и используемых приемов обогатили арсенал современного искусства и, безусловно, повлияли на место текстиля в иерархии искусств.

Ключевые слова: текстильное искусство, Луиза Буржуа, текстиль, вышивка, починка, мендинг, ткачество, искусствоведение, изобразительное и декоративно-прикладное искусство.

Для цитирования: Игнатенко Г.С. Ода ремонту: ткачество и реставрация в творчестве Луизы Буржуа // Обсерватория культуры. 2023. Т. 20, № 3. С. 270–278. DOI: 10.25281/2072-3156-2023-20-3-270-278.

Развитие искусства текстиля исторически связано с периодами революции и обновления. Художники, делающие выбор в пользу ткани, участвуют в пластическом перерождении материалов и техник, традиционно связанных с ремеслами или домашним рукоделием. Текстильные практики попали в орбиту искусства в конце XIX в. с возглавляемым британским философом, социологом и искусствоведом Дж. Рескиным движением искусств и ремесел. Рескин рассматривал промышленную эволюцию как угрозу творчеству, поскольку она унифицирует производство и приводит к потере индивидуальности. Он призывал вернуться к ремесленным техникам и ручному труду. Эти идеи нашли последователей среди художников эпохи модерна, также они нашли отклик у худож-

ников-авангардистов, в творчестве которых текстильные практики были активно представлены. Как справедливо замечает А.С. Митенко, «нить как основа всего рукоделия вышла за границы классических форм» [1, с. 164]. В качестве примера можно привести художниц русского авангарда и их проекты, связанные с одеждой и вышивкой [2], Соню Делоне и ее симультанную моду, а также художниц немецкого Баухауса.

С 1960–1970-х гг. текстильная практика смогла найти новое место, в частности, благодаря импульсу, полученному от феминистского искусства, распространённого в США и в странах Европы. Текстильное искусство, которое долгое время считалось исключительно функциональным или декоративным, постепенно превратилось в самостоятельную художественную среду. Художники и критики вели ожесточенную борьбу с иерархической системой, восходящей к эпохе Возрождения и строго разделяющей изобразительное искусство и прикладное искусство. Так называемые высокие искусства связаны с идеей, с гением, в то время как прикладные — с материалом, ручным или механическим трудом, изготовлением предмета. Этот вопрос подробно рассматривает Э. Аутер в статье «Текстильное искусство и иерархия искусств и ремесел, 1960–1980»¹ [3].

В период стремительного развития новых технологий использование текстильных материалов может показаться алогичным, ностальгическим. Выбор художником текстиля — это особый выбор, поскольку ткань является связующим звеном между повседневной жизнью, памятью (индивидуальной и коллективной), историей и культурой. Однако именно сегодня мы наблюдаем новый всплеск интереса к текстильному искусству в музеях, на ярмарках современного искусства, в галереях. Это подтверждает биеннале современного искусства в Венеции (2022), на которой, как отметили кураторы [4], как никогда, было много текстиля. В России также наблюдается рост популярности ремесленных практик: в 2021 г. состоялась IV Триеннале текстильного искусства и современного гобелена (Царицыно, Москва), текстильные работы широко представлены на Международной ярмарке современного искусства Cosmoscow и ярмарке молодого современного искусства Blazar. Все большее число российских художников обращаются к тканям и нитям как к основному материалу и источнику вдохновения (Анна Самойлова, Ася Маракулина, Алиса Горшенина, Лада Учаева и др.).

Одним из художников, обратившихся к текстилю стала Луиза Буржуа (1911–2010), чьи текстильные работы стали венцом творчества и в значительной мере повлияли на раскрытие потенциала данного материала. Новаторство и радикализм ра-

бот Буржуа дали ключевые идеи и объекты для изучения целому поколению художников, с ее подачи они прочно вошли в художественный язык современных мастеров, стали основой для теорий в разных областях современного искусства [5, р. 15]. Мы бы хотели обратить внимание на творчество художницы, особенно на те темы, которые она транслировала через текстильную призму. На протяжении всего творческого пути Буржуа обращалась к разным техникам и материалам, но два последних десятилетия ее жизни определили новые траектории ее искусства.

Гобелены, ткани и одежда стали важными артефактами в творчестве Л. Буржуа не сразу. Несмотря на то что вся ее жизнь была связана с текстилем, именно в этот период она увидела в нем язык, отвечающий ее творческим задачам, способный выразить ее личные переживания.

Анализу творческого наследия художницы посвящены работы таких авторов, как Дж. Кренн [6], М. Бал [7], М.-Л. Бернадак [8], Дж. Хеммингс [9], однако ощущается нехватка исследований на русском языке. Среди таких немногочисленных работ, посвященных изучению творчества Л. Буржуа, — книга О. Туркиной [10], приуроченная к выставке Л. Буржуа в Москве (2015), а также глава в книге В. Хан-Магомедовой [11], в которой автор рассматривает место текстиля в современном искусстве. Работы Н.Ю. Митрофановой, посвященные новым возможностям текстильного материала, также важны для настоящей статьи [12; 13], как и исследования Н.Н. Цветковой в области фибер-арта (искусства волокна) [14; 15].

Уточним, что настоящее исследование находится на междисциплинарном перекрестке истории искусства и новых подходов к исследованию современных практик.

ОБРАЗ ПАУКА КАК НЕУТОМИМОГО ТКАЧА

Луиза Буржуа с детства была связана с тканями. Ее родители занимались реставрацией гобеленов, но художница обратилась к тканному искусству только после 70 лет. Когда Буржуа начинала свой путь как художник в конце 1930-х гг., она не обращалась к тканям, более того, она выражала недоверие по отношению к ним. В 1969 г. в Музее современного искусства (Нью-Йорк) проходила одна из первых крупных выставок современного ткачества «Тканые формы» (Wall hangings). Целью выставки было в том числе утвердить искусство волокна в качестве полноправного участника художественной сцены. Эта выставка не была широко освещена, однако сохранился отзыв Л. Буржуа, который приводит Э. Аутер [3]. Буржуа оценила работы на этой выставке как «украшения», как

¹ Здесь и далее переводы выполнены автором статьи.

декор. По ее словам, объекты были «восхитительными» и «увлекательными», но это не искусство [3, р. 20]. Однако спустя несколько лет именно она нашла способ творческого самовыражения через текстильные материалы и существенно повлияла на положение текстиля в иерархии искусств.

Обращение Буржуа к волокну, к своему «прошлому», можно рассматривать как готовность к ретравматизации, исследованию детских переживаний и воспоминаний. Она создала многообразие инсталляций, скульптур и текстильных объектов, в которых использовала домашние ткани, включая свою собственную одежду, а также постельное белье и фрагменты гобеленов, привезенные ею в Нью-Йорк из Франции. Несмотря на новый для нее художественный язык, в работах с волокном она вернулась к тем формальным приемам своего творчества, которые были характерны для ее ранних работ. В них Буржуа исследует сложные психологические и социальные отношения, а также темы женственности, травматизации и восстановления: «Моя мама сидела на солнышке и реставрировала гобелен или petit point (техника миниатюрной вышивки. — Г. И.). Она действительно любила это. Это чувство важности ремонта очень глубоко во мне» [16, р. 187].

Родители Л. Буржуа владели магазином старинных гобеленов на бульваре Сен-Жермен в Париже, а также руководили мастерской по их реставрации. Ее мать, Жозефина Буржуа, собственноручно восстанавливала гобелены, а отец, Луи Буржуа, продавал их в городской галерее. Луиза с раннего возраста не только присутствовала при починке гобеленов, но и помогала восстанавливать недостающие элементы [10, с. 26]. Кроме восстановления видимых изъянов, ее мать исправляла изображения на гобеленах, убирая части тела, которые смущали покупателей с пуританскими взглядами. Художница делилась воспоминаниями, в которых рассказывала, как ее мама убирала с гобелена изображение гениталий, заменяя их на цветы [10, с. 27].

На протяжении долгого — в семь десятилетий — творческого пути Л. Буржуа постоянно переосмысливала основные мотивы своих работ. Формы и материалы, к которым она обращается, часто повторяются, но обретают новое прочтение. Это приводит к обширной сети ассоциаций, которые относятся не только к ее биографии, но и к более широким, универсальным темам, таким как восстановление после травм и сложность человеческих отношений [10, с. 7].

Паук — ключевой образ-символ в творчестве Л. Буржуа. Художница связывает образ этого неутомимого ткача со своей матерью: она писала, что мать, ее лучший друг, была терпелива, разумна и полезна, «как паук» [17, р. 326]. В 1994 г. она начала серию стальных скульптур под названием «Паук»

и работу над скульптурой «Гнездо», в которой также можно увидеть образы нескольких пауков. К этому же периоду принадлежат и несколько рисунков пауков. Буржуа в течение нескольких лет продолжает исследования вокруг этого мотива, воплощая многочисленных пауков в разных материалах. Вскоре этот мотив стал появляться чаще, включая скульптуры и работы на бумаге, например *Ode à Ma Mère* («Ода матери», 1995). Образ паука наиболее известен по серии масштабных бронзовых скульптур, созданных в 1990–2000-х годах.

В скульптуре «Паук» (1997) паук расположен на объемной железной клетке, он как бы защищает свое гнездо. В центре цилиндрической клетки — покрытый гобеленом стул, сетчатые стены тоже частично покрыты гобеленом. Эта клетка создает атмосферу сотканного из воспоминаний и бережно охраняемого дома. Под пауком — три яйца, завернутые в ткань. Присутствие личных вещей (висящие флаконы духов *Shalimar*, медальон, остановившиеся часы) создает атмосферу воспоминаний и потерянного времени.

В 2003 г. Буржуа создала работу под названием «Леди в ожидании». Произведение чрезвычайно меланхоличное и тревожное. В небольшом деревянном помещении за стеклом располагается кресло. В этом кресле, покрытом старыми гобеленами, сидит стальной паук, похожий на человека. Его текстильное тело и спинка кресла — это одно целое. Из живота вырастают стальные паучьи лапы, напоминающие иголки, а изо рта выходят нити разного размера и цвета, которые почти невидимо парят в воздухе, достигая пяти катушек ниток, аккуратно выставленных в переднем оконном стекле [18, р. 141]. Все это расположено в некоей реконструкции домашней гостиной. В своем кресле паук словно мумифицировался в ожидании. Таким образом, эта работа имеет двойное прочтение: одновременно является интерпретацией мифа о Пенелопе, которая годами ждет возвращения Одиссея, но также может быть олицетворением матери Л. Буржуа. Эта женщина-паук практически незаметна, спрятана, она будто мимикрирует, становясь той, кому предназначено существовать исключительно на заднем плане. Опираясь на воспоминания Л. Буржуа, эту одинокую фигуру, поглощенную плетением паутины, можно ассоциировать с фигурой матери художницы, терпящей измены мужа и занятой починкой гобеленов. Для лучшего понимания данного мотива следует обратиться к биографии художницы. В 1922 г. ее отец нанял учительницу английского языка С.Г. Ричмонд, которая должна была обучать Луизу и ее младшего брата. Она жила в семье Буржуа до 1932 г., изначально девочка питала привязанность к ней, однако радикально изменила свое отношение, когда ей стало известно, что женщина была любовницей ее отца [19]. Узнав об этом, Луиза

так и не смогла понять молчания своей матери по поводу предательства отца, это беспокоило художницу до конца ее дней.

Паук ассоциируется с матерью, которая плетет свои гобелены и заботится о потомстве. Фигура матери олицетворяет любовь, защиту, доверие, стабильность и утешение — мотивы, которые мы находим в многочисленных работах, созданных по мотиву паука. Скульптура «Паук» (1997) свидетельствует и о реализации более сложной и амбивалентной концепции материнства и женственности. Кроме того, что паук — ткач, он еще и хищник, который ловит свою добычу и уничтожает себе подобных. В интервью 1998 г. Буржуа рассказала о матери в контексте мендинга²: «Я из семьи ремонтников. Паук занимается починкой. Если вы повредите паутину, он не разозлится. Он починит и соткет ее заново» [18, р. 22].

Парадоксально, но для Л. Буржуа акт повреждения становится символом психологического импульса к его устранению. Рассмотрим подробнее репрезентативные стратегии художницы. Ее рельеф «Ремонт в небе» (1999) посвящен попыткам починить то, что уже не поддается починке, исправить непоправимое. Эта работа представляет собой несколько дыр, которые напоминают рот или глаза, которые частично залатаны синей тканью и неровно заштопаны синими нитками. Обращение Буржуа к текстилю и одежде, на наш взгляд, — своеобразная реализация метафоры собственной уязвимости и анализ своего эмоционального состояния. В ее поздних работах разрезание материала и манипуляции с иглой связаны с телесной и психологической репарацией. Кроме того, ее текстильные работы по-новому освещают значение ремонта, поскольку мендинг также включает концепцию эмоционального ремонта, который часто происходит через повреждение, травмирование. В работе «Стержень или звезда» («Spit or Star», 1986), как и в «Починке» (1989), которая будет проанализирована ниже, мы видим ножницы. Название картины сложно перевести дословно, но предполагаем, что «Стержень или звезда» — наиболее релевантный вариант названия, так как spit можно перевести как «штык» или «вертел», т. е. некий заостренный предмет. На картине изображены красные холмы и двое парящих над ними ножниц (красные и синие). Можно предположить, что именно на заостренности этих предметов делается акцент в названии. Возможно, именно эти работы предвосхитили поворот Буржуа к работе с тканью. Ее интерес к ножницам, вероят-

но, связан с их двусмысленностью. Это одновременно инструмент создания и разрушения: не разрезать ткани, не шить платья; часто, чтобы починить, надо разрушить, а чтобы поставить заплату, иногда надо сделать дыру еще больше, например подровнять срез; ребенку отрезают пуповину, отделяя его от матери, и он начинает новую жизнь.

Текстильная скульптура «Пара IV» (1997) представляет собой крепко переплетенные фигуры, буквально душащие друг друга. В контексте нашей темы важно обратить внимание на деревянную ногу женской фигуры, которая символизирует психическую травму или потерю равновесия и одновременно является примером мендинга. Л. Буржуа, заставшая ребенком Первую мировую войну, с детства видела людей с протезами. Когда художница работала экскурсоводом в Лувре, ей часто встречались там ветераны Первой мировой. Она рассказывала своему другу и помощнику Дж. Горовому, как чувствовала отвращение, встречая в столовой людей с ампутированными конечностями. В своих поздних скульптурах она все чаще исследовала тему ампутантов, протезов, костылей. В беседе с К. Фаул Дж. Горовой рассказывал о внимании художницы к этой теме: «У Луизы была пожилая соседка, и когда она умерла, кто-то выкинул ее протез во двор. Луиза попросила: “Можешь слазить через забор и принести его?” Так один выброшенный протез запустил цепь ассоциаций, которые осознанно или неосознанно повлияли на формирование произведения. Луиза увидела в этом протезе метафору своих душевных травм, метафору наших ран и поиска способов выжить» [5, р. 46].

Она рассматривала протез как нечто, что, подобно заплатке, позволяет человеку починить себя, залатать свои травмы и страдания [10, с. 14]. В работе «Ремонт» (1989) на желтом листе бумаги сделана небольшая заплатка из синей бумаги, грубо пришитая черной ниткой. Этот «ремонт» создает и подчеркивает повреждение на бумаге вместо того, чтобы сделать разрыв невидимым. Если правильный, «хороший» ремонт должен быть максимально незаметным и приблизить вещь к ее первоначальному, максимально идеальному виду, то тут мы видим противоположное. Это совсем не похоже на «невидимый мендинг», который практикуют классические реставраторы. По схожему принципу создана работа «Восстановление» (1989). Говоря о ней, Буржуа отмечала, что шитье подразумевает ремонт. Дыра есть отголосок повреждения, изъяна, и это должно быть исправлено. Но этому есть разумный предел. Процесс реставрации позволяет не только занять руки, но и отстраниться. Можно смотреть на изъян и не встречаться глазами с другими людьми. Это становится нравственной миссией, даже жертвой [18, р. 30]. Шитье для Буржуа выходит за рамки физического процесса ремонта, это метафора

² Термин «мендинг» произошел от английского to mend — чинить, зашивать. Далее в статье будет неоднократно использован этот термин, который кажется автору статьи более широким и релевантным в данном контексте, так как может обозначать починку не только в буквальном смысле, но также применительно к моральному или физическому состоянию.

психологического восстановления и исследования сложности человеческих отношений. В ее работах «ремонт» не просто остается видимым, она намеренно выделяет его, превращая в метки психологических шрамов. Мендинг и шитье оказываются особой формой катарсиса и попыткой искупления вины перед близкими. В то же время ремонт становится видом «причинения» заботы, способом вызвать чувство благодарности или созависимости. Для Буржуа акт реставрации был защитой от фрагментации и распада, попыткой сохранить целостность, собирая сломанное и разрушенное.

СЕМАНТИКА ИГЛЫ: ИГРЫ ПОДСОЗНАНИЯ

Символические ассоциации Л. Буржуа с иглой достаточно разнообразны. Игла является не только привычным инструментом для шитья, но, в контексте творчества художницы, полиморфным и многозначительным символом. В скульптуре «Игла» (1992) масштаб гобеленовой иглы увеличен до человеческого размера, Буржуа превращает этот рутинный бытовой предмет в подобие идола, объекта поклонения. Дж. Кренн интерпретирует эту работу как дань уважения игле и приводит слова художницы: «В моем детстве все женщины в доме владели иглой. Я всегда была очарована иглой, ее волшебной силой. Мы используем иглу, чтобы исправить то, что было повреждено. Это призыв к прощению. Она никогда не бывает агрессивной, это не булавка» [6, р. 442]. Игла играла важную роль в семье Буржуа, которая жила и работала в регионе, известном своей текстильной промышленностью. Художница выросла в окружении швей и вышивальщиц, которые работали с ее матерью. Искусствовед М. Бернадак подчеркивает: «Для Буржуа игла — это символ, значение которого многообразно, а иногда и противоречиво. Это одновременно рабочий инструмент, лечебное средство, средство от чувства вины и орудие ремесла. Игла символизирует труд женщин из Ла-Бьевра» [8, р. 42].

Возвращаясь к работе «Игла», отметим ее очевидную фаллическую коннотацию. Скульптура представляет собой круглое зеркало, расположенное на полу, на котором лежит круглый плотный кусок ткани. Начало нити приподнимается металлическим стержнем, который, собственно, и является иглой. По обе стороны от нее на полу установлены две деревянные сферы [18, р. 58]. Мы встречаем здесь интересную аллюзию на части женского тела, где два деревянных шара можно также прочесть как женскую грудь, а лен — как длинные светлые волосы женщины. Дж. Кренн указывает, что эту скульптуру также можно интерпретировать как своеобраз-

ное посвящение ее родителям-ткачам: женская фигура (мать) и мужская фигура (отец) объединены. Игла для Буржуа — это инструмент, способный заменить собой любые другие средства, созданные, чтобы соединять или скреплять. Она записывает в своем дневнике: «Спасена иглой: ни кнопки, ни степлера, ни скотча, ни клея» [6, р. 444].

Таким образом, эта скульптура становится своего рода манифестом Буржуа о роли иглы в жизни и творчестве художницы. Гобеленовая игла более стандартного размера появляется рядом с другими иглами в небольшой скульптуре «Женщина-столб» (1970), которую критик Л. Липпард описывает как «безголовую, безрукую, безногую, беспомощную женщину, похожую на игольницу, лежащую на спине, как перевернутая черепаха» [20].

МАТЕРИЯ КАК СВИДЕТЕЛЬ ПЕРСОНАЛЬНОЙ ИСТОРИИ

Начало 2000-х гг. стало временем появления нового цикла работ Л. Буржуа — «текстильные головы» (ранее головы и лица были редкостью в ее творчестве). Однако в этот период она создает несколько голов, покрытых фрагментами старинных гобеленов, небрежно сшитыми нитками между собой. Художница никоим образом не стремится к аккуратности стежка, напротив, она придает головам-скульптурам выразительный и даже экспрессивный характер.

Каждая голова уникальна, о чем свидетельствуют разнообразные выражения лиц, используемые ткани и различающиеся размеры. Глаза, о форме которых мы только догадываемся, кажутся широко раскрытыми, как и рты, — как будто они кричат под плотной тканью, лица болезненны, они олицетворяют глубокое страдание. Ф. Моррис пишет: «Их композиция особенно сложна: они закончены, но имеют немного грубоватую сторону, из-за которой создается впечатление, что это жертвы пожара, перевязанные на скорую руку, или существа, ставшие жертвами неудачных хирургических операций» [6, р. 297].

Мягкая скульптура «Пьер» (1998) — первая в серии работ Буржуа «текстильные головы», она названа в честь ее покойного брата, который в 1945 г. был помещен в психиатрическую лечебницу и оставался в ней до конца жизни. Буржуа испытывала чувство вины и остро переживала их изолированность друг от друга. Характерной особенностью этой головы является отсутствие уха, что считывается как отсутствие связи и общения между ними. «Пьер» состоит из нескольких кусков одной и той же розовой ткани — намек на фрагментарность его ментального состояния, хрупкого, как хрупкая ткань, удерживаемая благодаря стежкам нитей. Стежки намеренно

выполнены неровно, даже нервно, такой стиль шитья дает зрителю чувство психологического напряжения и используется во многих ранних тканевых фигурах Буржуа. Это можно рассматривать как физическое представление психологического восстановления, подобно тому как шрамы одновременно являются следами травмы и заживления.

Метафора обращения к прошлому также соотносится и с мотивом спирали, который периодически можно встретить в ее работах. Спираль становится метафорическим напоминанием о том, что даже у времени есть лимит. Текстильная скульптура «Спиральная женщина» (2003) из черной ткани буквально представляет собой спиралевидную конструкцию с ногами. Она начинается от туловища и охватывает всю верхнюю часть тела и голову. В документальном фильме «Паук, любовница и мандарин» (2008) Буржуа говорит, что скрученная ткань — это ее детское воспоминание о выжимании гобеленов, которые полоскали в проточной воде. Это действие привлекало и завораживало ее. Спираль является метафорой последовательности, непрерывности, неразрывности. Художница не любит пустоту, а потому предупреждает, что спираль нельзя закручивать слишком сильно, чтобы не сломать, и сравнивает процесс закручивания с шитьем: «Если вы затянете слишком сильно, вы рискуете сломать, то же самое и с шитьем» [18, р. 140].

Этот мотив появлялся не только в скульптуре, но и в текстильных книгах Буржуа, например в виде небольших лоскутков ткани, пришитых красной нитью по спирали. Спираль является метафорой постоянства, говоря о ней, художница подчеркивает свое постоянство: «Если Луиза скажет вам, что любит вас, она вряд ли передумает» [18, р. 240].

Буржуа всю жизнь собирала разный текстиль, у нее сохранились в том числе платья и нижнее белье из ее детства, а также одежда, принадлежавшая ее матери. В 1990-х гг. она начала использовать этот материал в художественных работах. В серии «Части полюсов» (1996) она показала одежду, которая особенно напоминала о ее прошлом. Художница оставляет ее без изменений, одежда слишком важна, чтобы видоизменять ее. Это прочитывается как страницы ее дневника, они хранят память о прикосновениях, людях, событиях и городах. В работе из этой серии «Без названия» (1996) подвешенные на костях крупного рогатого скота тонкие ночные рубашки практически парят в воздухе. Черное платье в блестках и бежевая блузка имеют скульптурный объем. В основании композиции можно увидеть слова «Швея, хозяйка, беда, стресс» — череду слов, отсылающих к биографии семьи Буржуа и тем психологическим травмам, которые она оттуда вынесла.

В 2009 г., уже в конце жизни, Л. Буржуа создала 16 текстильных работ, используя носовые плат-

ки и полотенца из коллекции, которую она 70 лет назад привезла из Франции в США. Украшенные искусственными цветами, жемчугом, пуговицами и другими элементами, взятыми со шляп и одежды самой художницы, они напоминают коллаж из старых вещей, которые она собирала на протяжении многих лет. Эти работы — символ нереализованных желаний и уходящего времени. В серии тканевых коллажей 2006 г. Буржуа создавала калейдоскопические композиции, похожие на текстильные паутины. Лоскутные кусочки домашнего текстиля и одежды, сшитые вместе, накладываются друг на друга или создают геометрические композиции. Хотя эти текстильные коллажи и книги визуальны достаточно просты, однако то, что они созданы из личных материалов художницы, создает эмоциональный резонанс.

Привязанность Л. Буржуа к ткани сохранилась до конца ее жизни. Работа, выполненная ею за несколько месяцев до смерти, свидетельствует о важности не только отношения художницы к текстилю, но и ее воспоминаний. В работу «Без названия» (2010) художница включила коллекцию личных головных уборов, набитых и расположенных на большом безруком туловище, лежащем на стальной платформе. Береты абстрактны, они похожи и на холмистый ландшафт, и на женскую грудь. Резкий контраст мягкой ткани и стальной поверхности, на которой они лежат, будто примирение противоположностей: жесткого и мягкого, травмы и восстановления, фигуративности и абстракции. Личная история, которую мы можем увидеть в поздних тканевых работах художницы, передает ее отношения с матерью, ее опыт старения, близость с различными материалами, процессами и инструментами. Однако в ее поздних работах, как и в карьере в целом, биографические нити всегда являются частью большого полотна.

ВЫВОДЫ

Анализ текстильного творчества Л. Буржуа позволяет сделать заключение, что текстильные работы Л. Буржуа выразительны и разнообразны, они являются важным этапом творчества художницы. Переход к ткани как к основному материалу отражает готовность к новому этапу осмысления своего творческого и жизненного пути.

Обращение художницы к текстилю в первую очередь связано с ее детскими воспоминаниями. Эмоциональная связь с процессом создания ткани и другими действиями, свидетелем которых Луиза была с самого детства (починка, стирка, ткачество), стала источником широких метафор и аллюзий, которые можно проследить в ее творчестве.

Для работ, связанных с гобеленами и текстилем, характерно включение элементов биографии художницы, ее собственного опыта и психологических травм. Использование личных вещей усиливает как значение самого произведения, так и его восприятие.

Л. Буржуа с особенным интересом и даже трепетом относилась к теме восстановления, починки, активно анализируя эту тему в последние годы своей жизни, художница вкладывала в произведения идеи ретравматизации, проживания прошлого и перерождения.

Ключевой образ — образ паука, переосмысливаемый на протяжении всего творческого пути художницы, также обязан своим появлением текстильному прошлому художницы.

Создавая свои работы как форму личной терапии, художница умело расширяет угол зрения, оставляя зрителю пространство для множества индивидуальных интерпретаций.

Работы Луизы Буржуа оказывают влияние на художников с 1970-х гг. и до настоящего времени. Ее творческий язык, многообразие материалов и приемов, ее неординарная личность обогатили арсенал современного искусства и, безусловно, повлияли на место текстиля в иерархии искусств.

Список источников

1. Митенко А.С. Текстиль в искусстве. Новые взгляды на традиции // Новая наука: история становления, современное состояние, перспективы развития : сборник статей Международной научно-практической конференции (5 мая 2019 г., Оренбург). Уфа : Аэтерна, 2019. С. 163–166.
2. Игнатенко Г.С. Вышивая авангард: супрематические вышивки на примере деятельности артели Вербовка, 1900–1919 // Артикульт. 2021. № 3. С. 68–73.
3. Auther E. Fiber Art and the Hierarchy of Art and Craft, 1960–80 // The Journal of Modern Craft. 2008. № 1. P. 13–33. DOI: 10.2752/174967708783389896.
4. Sterk B. 59th Venice Biennale “The Milk of Dreams” // Textile Forum Blog : From the Editors of Textile Forum Magazine (1982–2013). URL: <https://www.textileforum-blog.org/2022/05/59th-venice-biennale-the-milk-of-dreams/> (дата обращения: 19.06.2023).
5. Bourgeois L. Structures of Existence: The Cells. Munich : Prestel Verlag, 2015. 288 p.
6. Crenn J. Arts Textiles Contemporains : quête : PhD. Bordeaux, 2012. 684 p.
7. Bal M. Narrative Inside Out: Louise Bourgeois’s “Spider” as Theoretical Object // Oxford Art Journal. 1999. Vol. 22, № 2. P. 101–126. DOI: 10.1093/OXARTJ/22.2.101.
8. Bernadac M.-L. Louise Bourgeois. Paris : Flammarion, 2008. 216 p.
9. Hemmings J. Louise Bourgeois. The Structure of Existence: The Cells // Textile. 2018. Vol. 16, № 1. P. 78–83. DOI: 10.1080/14759756.2017.1352138
10. Туркина О. Луиз Буржуа: ящик Пандоры = Louise Bourgeois: Pandora’s Box. Москва : Ад Маргинем Пресс, 2015. 136 с.
11. Хан-Магомедова В. Терпение художника-паука. Текстильное искусство сегодня. Ridero, 2019. 174 с.
12. Митрофанова Н.Ю. Текстильная скульптура. Новые возможности «старого» материала // Новое искусствознание. 2019. № 3. С. 80–87.
13. Митрофанова Н.Ю. Современное текстильное искусство в поисках новых форм, смыслов и средств выразительности // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. 2019. № 1 (60). С. 176–190.
14. Цветкова Н.Н. Движение из плоскости в пространство в искусстве текстиля второй половины XX в. : (по материалам лозаннских биеннале) // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. Серия 2: Искусствоведение. Филологические науки. 2022. № 1. С. 73–77.
15. Цветкова Н.Н. Искусство текстиля XXI в.: направления развития // Общество. Среда. Развитие. 2011. № 4 (21). С. 168–173.
16. Bourgeois L. Self-Expression Is Sacred and Fatal: Statements // L. Bourgeois: Designing for Free Fall / by ed. C. Meyer-Thoss. Zurich : Ammann Verlag, 1992. P. 177–199.
17. Bourgeois L. Destruction of the Father. Reconstruction of the Father : Writings and Interviews 1923–1997 / by ed. M.L. Bernadac, H.U. Obrist, London : Violette Editions, 1998. 384 p.
18. Celant G. Louise Bourgeois: The Fabric Works. Milan : Skira, 2011. 336 p.
19. Boursois L. Child abuse // Artforum. 1982. Vol. 21, № 4. URL: <https://www.artforum.com/print/198210/child-abuse-35538> (дата обращения: 18.06.2023).
20. Lippard L.R. Louise Bourgeois: From the Inside Out // Artforum. 1975. Vol. 13, № 7. URL: <https://www.artforum.com/print/197503/louise-bourgeois-from-the-inside-out-36076> (дата обращения: 18.06.2023).

Ode to Repair: Weaving and Restoration in the Work of Louise Bourgeois

Galina S. Ignatenko

National Research University
Higher School of Economics,
12 Malaya Pionerskaya Street,
Moscow, 115054, Russia
ORCID 0000-0002-0253-2540; SPIN 1354-2047
E-mail: Galina.S.Ignatenko@gmail.com

Abstract. *Contemporary art practitioners use a rich arsenal of techniques and materials, including those previously considered by artists to be applied and therefore of secondary importance. Threads and fabrics have long been confined to the field of fine and decorative arts and have not been considered full participants in the art scene. Until now the boundaries between textile art and high art remain blurred. However, at the end of the twentieth century, we saw a new strategy for the perception of textiles and domestic handicraft practices as independent art forms. The change in the traditional hierarchy and language of art in the 1960s and 1980s was influenced by many developments, including the emergence of a new wave of artists who began to incorporate applied materials into the space of art. The legalisation of textile production as an artistic practice owed much to Louise Bourgeois, who turned to needlework techniques and demonstrated their limitless potential. The material for this article is the textile works of Louise Bourgeois, her memoirs, as well as video materials and the documentary film “The Spider, the Mistress and the Mandarin”. This article analyses textile works of the artist, as well as the themes of damage and restoration that run through many of her works. The term “mending” is discussed, which seems broader and more relevant to describe Bourgeois’ works. The image of the spider, a symbol of mother and weaver, which is important for the artist, is also analysed. In the orbit of the author’s attention is the theme of duality of needle as a simultaneous image of traumatised and reparation. The conclusion is made that L. Bourgeois’ work has influenced artists from the 1970s to the present day. Her creative language, the variety of materials and techniques used have enriched the arsenal of contemporary art and have certainly influenced the place of textile in the hierarchy of arts.*

Key words: textile art, Louise Bourgeois, textiles, embroidery, repair, mending, weaving, art history, fine and decorative arts.

Citation: Ignatenko G.S. Ode to Repair: Weaving and Restoration in the Work of Louise Bourgeois, *Observa-*

tory of Culture, 2023, vol. 20, no. 3, pp. 270–278. DOI: 10.25281/2072-3156-2023-20-3-270-278.

References

1. Mitenko A.S. Textiles in Art. New Views on Traditions, *Novaya nauka: istoriya stanovleniya, sovremennoe sostoyanie, perspektivy razvitiya: sbornik statei Mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii (5 maya 2019 g., Orenburg)* [New Science: History of Formation, Current State, Development Prospects: collected articles of the International Scientific and Practical Conference (May 5, 2019, Orenburg)]. Ufa, Aehterna Publ., 2019, pp. 163–166 (in Russ.).
2. Ignatenko G.S. Stiching Avantgarde: Suprematist Embroidery Followed by the Activities of Verbovka Artel 1900–1919, *Artikul't* [Art&Cult], 2021, no. 3, pp. 68–73
3. Auther E. Fiber Art and the Hierarchy of Art and Craft, 1960–80, *The Journal of Modern Craft*, 2008, no. 1, pp. 13–33. DOI: 10.2752/174967708783389896.
4. Sterk B. 59th Venice Biennale “The Milk of Dreams”, *Textile Forum Blog: From the Editors of Textile Forum Magazine (1982–2013)*. Available at: <https://www.textile-forum-blog.org/2022/05/59th-venice-biennale-the-milk-of-dreams/> (accessed 19.06.2023).
5. Bourgeois L. *Structures of Existence: The Cells*. Munich, Prestel Verlag, 2015, 288 p.
6. Crenn J. *Arts Textiles Contemporains: quête: PhD*. Bordeaux, 2012, 684 p.
7. Bal M. Narrative Inside Out: Louise Bourgeois’s “Spider” as Theoretical Object, *Oxford Art Journal*, 1999, vol. 22, no. 2, pp. 101–126. DOI: 10.1093/OXARTJ/22.2.101.
8. Bernadac M.-L. *Louise Bourgeois*. Paris, Flammarion Publ., 2008, 216 p.
9. Hemmings J. Louise Bourgeois. The Structure of Existence: The Cells, *Textile*, 2018, vol. 16, no. 1, pp. 78–83. DOI: 10.1080/14759756.2017.1352138.
10. Turkina O. *Luiz Burzhua: yashchik Pandory* [Louise Bourgeois: Pandora’s Box]. Moscow, Ad Marginem Press Publ., 2015, 136 p.
11. Khan-Magomedova V. *Terpenie khudozhnika-pauka. Tekstil'noe iskusstvo segodnya* [Patience of the Spider Artist. Textile Art Today]. Ridero Publ., 2019, 174 p.
12. Mitrofanova N.Yu. Textile Sculpture. New Features of the “Old” Material, *Novoe iskusstvoznanie* [New Art Studies], 2019, no. 3, pp. 80–87 (in Russ.).
13. Mitrofanova N.Yu. Modern Textile Art in a Search for New Forms, Meanings and Means of Expressions, *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A.Ya. Vaganovoi* [Bulletin of Vaganova Ballet Academy], 2019, no. 1 (60), pp. 176–190 (in Russ.).
14. Tsvetkova N.N. Movement from the Plane into Space in the Textile Art of the Second Half of the Twentieth Century (Based on the Materials of the Lausanne Biennale), *Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universi-*

- teta tekhnologii i dizaina. Seriya 2: Iskusstvovedenie. Filologicheskie nauki* [Vestnik of Saint Petersburg State University of Technologies and Design. Series 2: Art Criticism. Philological Sciences], 2022, no. 1, pp. 73–77 (in Russ.).
15. Tsvetkova N.N. The Art of Textiles of the 21st Century: Directions of Development, *Obshchestvo. Sreda. Razvitie* [Society. Environment. Development], 2011, no. 4 (21), pp. 168–173 (in Russ.).
 16. Bourgeois L. Self-Expression Is Sacred and Fatal: Statements, *L. Bourgeois: Designing for Free Fall*. Zurich, Ammann Verlag, 1992, pp. 177–199.
 17. Bourgeois L. *Destruction of the Father. Reconstruction of the Father: Writings and Interviews 1923–1997*. London, Violette Editions Publ., 1998, 384 p.
 18. Celant G. *Louise Bourgeois: The Fabric Works*. Milan, Skira Publ., 2011, 336 p.
 19. Bourgeois L. Child Abuse, *Artforum*, 1982, vol. 21, no. 4. Available at: <https://www.artforum.com/print/198210/child-abuse-35538> (accessed 18.06.2023).
 20. Lippard L.R. Louise Bourgeois: From the Inside Out, *Artforum*, 1975, vol. 13, no. 7. Available at: <https://www.artforum.com/print/197503/louise-bourgeois-from-the-inside-out-36076> (accessed 18.06.2023).
-
-

НОВИНКА



Москва на старых картах : (XVIII — первая половина XX века) : альбом карт и планов / Российская гос. б-ка, отдел картографических изданий ; [сост.: Н.В. Виноградова, Л.Н. Зинчук (науч. ред.) и др.]. Москва : Пашков дом, 2023. 127, [1] с. (Раритеты отдела картографии РГБ). ISBN 978-5-7510-0853-6.

Иллюстрированный альбом избранных карт и планов Москвы подготовлен на основе материалов фонда отдела картографических изданий Российской государственной библиотеки. Даны библиографические описания и аннотации картографических произведений, созданных с начала XVIII до середины XX века. Представлены изображения всех описанных картографических документов.

Подробная информация:

119019, Москва, ул. Воздвиженка, д. 3/5
Российская государственная библиотека, издательство «Пашков дом»
Тел.: +7 (495) 695-59-53, +7 (499) 557-04-70* 26-46
E-mail: Pashkov_Dom@rsl.ru, sale.pashkov_dom@rsl.ru
Сайт: www.rsl.ru/pashkovdom