

Guerres de signes : porter le conflit russo-ukrainien Sign Wars: Wearing the Russia-Ukraine Conflict

Nika Timashkova

Numéro 96, printemps 2019

Conflits
Conflict

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/90916ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les éditions esse

ISSN

0831-859X (imprimé)
1929-3577 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Timashkova, N. (2019). Guerres de signes : porter le conflit russo-ukrainien / Sign Wars: Wearing the Russia-Ukraine Conflict. *esse arts + opinions*, (96), 42–49.

Guerres
de signes :
porter
le conflit
russo-
ukrainien



Nika Timashkova

Yulia Yefimtchuk

Propaganda, collection automne-hiver
2017 | Fall-Winter 2017 collection.

Photo : Masha Mel

Depuis le début du conflit russo-ukrainien, on assiste un peu partout à une renaissance des symboles communistes, parmi d'autres emblèmes représentatifs de l'identité nationale et du patrimoine. On les voit réapparaître au cinéma et dans les défilés officiels, ainsi qu'en haute couture. Ils ont pénétré le paysage médiatique, tout comme les styles est-européens, par ailleurs, et sont vus par un vaste public occidental. Le conflit russo-ukrainien n'a pas seulement contribué à attirer l'attention sur la mode provenant des pays du bloc de l'Est ; il a aussi poussé les designers et les artistes des anciennes républiques soviétiques à affronter le passé.

Sans surprise, l'« esthétique postsoviétique » est devenue, deux ans après la Semaine de la mode de 2016 (qui coïncidait avec le 25^e anniversaire de la dissolution de l'Union soviétique), à Kiev, une tendance mondiale dans les sphères de la mode et des arts. Ce courant situé au croisement des styles « gopnik¹ » et « normcore » incorpore à la fois le style des années 1990, les survêtements de sport et les autres éléments associés aux choix vestimentaires des classes populaires des pays d'Europe de l'Est. Certains blogueurs considèrent cette vague comme une occasion d'aménager un espace destiné à la mode non occidentalocentriste². D'autres font toutefois ressortir les considérations éthiques qu'elle soulève, notamment en ce qui concerne l'appropriation culturelle et la marchandisation.

En 2016, un chef de file de la mode russe contemporaine, Gosha Rubchinskiy, associait dans sa collection printemps-été le symbole de la faucille et du marteau à un style vestimentaire sport et décontracté. Lors du défilé, un de ses mannequins a présenté un t-shirt sur lequel était imprimé un motif communiste. Tenant

dans une main une faucille et dans l'autre, un marteau surdimensionné, un autre portait un ensemble deux pièces avec la phrase « Toujours prêt à travailler et à se protéger » inscrite en russe, qui évoquait l'uniforme des travailleurs d'usine de l'ère soviétique. Sur plusieurs autres vêtements figurait le nombre « 1984 », allusion à l'année où l'Union soviétique a boycotté les Jeux olympiques d'été présentés aux États-Unis. Il est possible d'interpréter cette référence comme une métaphore de la situation actuelle, à savoir la volonté exprimée par la Russie de se distancier de « l'Ouest capitaliste » alors qu'elle-même épouse les méthodes capitalistes sous le couvert du communisme. Rubchinskiy a précisé que le chiffre revêtait un sens supplémentaire à ses yeux en raison de son rapport avec le roman de George Orwell³. Le fait d'associer un style sport aux symboles du soviétisme n'est pas fortuit, puisque l'enseignement du sport et la culture sportive jouaient un rôle prépondérant au sein de l'Union soviétique ; ce sont les deux faces d'une même médaille. Or, Rubchinskiy prétend que sa collection n'a rien à voir avec le nationalisme.

Il estime plutôt qu'elle met en scène une forme de patriotisme. De toute façon, juge-t-il, les jeunes ne s'intéressent pas à la politique⁴.

1 — « Gopnik » est un terme péjoratif et une insulte à caractère social utilisés en Russie et dans les pays postsoviétiques. Il désigne un jeune homme agressif de classe populaire issu de la banlieue.

2 — Alec Leach, « The Post-Soviet Trend: What Do Russian Fashion Insiders Think? », *Highsnobiety*, 13 février 2017, <www.highsnobiety.com/2017/02/13/gosha-rubchinskiy-interview-post-soviet-trend/>.

3 — Emma Hope Allwood, « Get to Know Gosha Rubchinskiy SS16 », *Dazed Digital*, 26 juin 2015, <www.dazed-digital.com/fashion/article/2523711/get-to-know-gosha-rubchinskiy-ss16>.

4 — Daniel Pearson, « "Long Live Communism!", Gosha Rubchinskiy Talks Russia, Youth and More », *Highsnobiety*, 15 juin 2016, <www.highsnobiety.com/2016/06/15/gosha-rubchinskiy-interview-032c/>.

L'apparition de symboles communistes à la fois dans des contextes postsoviétiques et occidentaux n'est pas fortuite. Derrière ce choix se trouvent des créateurs qui ont connu l'ère soviétique et qui sont sans doute conscients du caractère controversé de ces symboles et du potentiel économique qu'ils représentent.

Fait intéressant, le créateur parvient malgré tout à résumer les questions en jeu, même s'il n'en est peut-être pas conscient. Il constate une identification croissante avec l'État-nation, tout en faisant allusion au phénomène d'uniformisation symptomatique de la mondialisation.

Cette collection de Rubchinskiy a été présentée à une époque charnière dans l'évolution des pays de l'exURSS et au sommet de la vague esthétique postsoviétique. Le créateur en avait bien conscience au moment de choisir des symboles qui n'avaient jusque-là jamais été associés à la haute couture, mais qui circulaient en Russie et en Ukraine sous forme de banals souvenirs destinés au tourisme. Rubchinskiy a compris qu'en les transposant dans un contexte où ils seraient accueillis comme une nouveauté, leur potentiel de marchandisation augmenterait.

D'autres designers de mode issus des anciens États soviétiques incorporent eux aussi des symboles du passé dans leurs créations. Au premier coup d'œil, celles de la designer ukrainienne Yulia Yefimtchuk semblent très proches de celles de Rubchinskiy; si elles partagent sans conteste une certaine esthétique, leur message est néanmoins fort différent. À titre d'exemple, sa collection comprend un uniforme de travail rouge de coupe ample sur lequel est imprimé le mot « printemps » en caractères cyrilliques, allusion au documentaire ukrainien d'avant-garde *Au printemps* (1929), qui décrit le passage de l'hiver au printemps⁵. Par cette référence symbolique, la créatrice évoque la situation actuelle en Ukraine, qu'elle voit comme un pays en hibernation traversé par une crise économique et sociale, mais qui devrait connaître prochainement son éveil. Le mot « printemps » peut aussi renvoyer aux soulèvements politiques observés un peu partout dans le monde.

Les deux créateurs se distinguent l'un de l'autre par le caractère multidimensionnel des motifs imprimés et le renversement des stéréotypes sexuels. Yefimtchuk, à la différence de Rubchinskiy, utilise une palette de couleurs inspirée par le constructivisme, et elle emprunte des symboles remontant aux débuts de l'Union soviétique, période de bouleversements qui n'était pas encore caractérisée par la rigidité des années ultérieures. Dans sa collection automne-hiver 2017, par exemple, les vêtements arborent des slogans soviétiques datant du début des années 1920, ainsi que le mot « propagande ». Questionnée en entrevue sur sa manière d'aborder l'esthétique et l'iconographie postsoviétiques, Yefimtchuk répond que les thèmes qui l'intéressent le plus sont des enjeux actuels comme « la durabilité et la responsabilité sociale ». Elle prend non seulement position à cet égard, mais prône aussi la responsabilisation. Même si elle semble entretenir un rapport plus critique avec les symboles communistes, la créatrice n'est pas épargnée elle non plus par la marchandisation. Ses produits sont destinés au marché mondial, sans toutefois reproduire un patriotisme politique oppressif. Au contraire, leur caractère polysémique permet au client de multiplier les associations, ce qui explique leur potentiel subversif.

Fait intéressant, la marque Vetements établie à Paris a sorti un chandail créé en collaboration avec la boutique concept SVMoscow qui montre un marteau et une faucille. Son design recopié directement d'un style urbain – symbole communiste inchangé imprimé sur un vêtement unisexe (un kangourou) – prolonge le concept de Rubchinskiy. Rappelons que Demna Gvasalia⁶, principal créateur de la marque, est né en Géorgie et qu'il a vécu l'époque du communisme. Gvasalia et Rubchinskiy sont liés par l'entremise de Lotta Volkova, styliste russe qui travaille à la fois pour Vetements et Rubchinskiy. L'apparition de symboles communistes à la fois dans des contextes postsoviétiques et occidentaux n'est pas fortuite. Derrière ce choix se trouvent des créateurs qui ont connu l'ère soviétique et qui sont sans doute conscients du caractère controversé de ces symboles et du potentiel économique qu'ils représentent. La technique de marketing consistant à exhiber le symbolisme communiste a été portée aux nues par de grands magazines de mode comme *Vogue* et *Harper's Bazaar*, qui la considèrent comme une invention artistique. Soulignons qu'aucune de ces revues n'a consacré une seule ligne à une réflexion critique sur le sujet.

Des articles critiques de cette vague ont toutefois été publiés dans des journaux généralistes comme *The Guardian*⁷ et *The Calvert Journal*⁸ ainsi que des blogues privés, dans lesquels on s'interroge sur l'éthique de l'utilisation de symboles politiques à des fins capitalistes. Né en ex-Tchécoslovaquie, Dalibor Rohac s'est attaqué à la question dans une analyse intitulée « Why Is Communist Iconography Still Cool? » [« Pourquoi l'iconographie communiste reste-t-elle cool? »] (2013). Il se demande notamment s'il y a une distinction entre l'usage des symboles communistes et celui des symboles nazis par les jeunes. À son avis, la différence est d'ordre idéologique, étant donné que le communisme prônait l'égalité et la révolution socialiste, tandis que le national-socialisme prêchait la suprématie raciale et le retour aux valeurs traditionnelles. Les pays d'Europe de l'Ouest, où les familles ont été touchées directement ou indirectement par la guerre, ont été témoins des conséquences du régime nazi; les répercussions des régimes communistes, par contre,

5 — Jeppe Ugelvig, « Ukrainian Designer Yulia Yefimtchuk's Extremely Soviet Vision of Post-Soviet Youth », *032c Magazine*, 29 mars 2016, <<https://032c.com/30332>>.

6 — Alec Leach, « Vetements and SVMoscow Link for Communism-Inspired "Серп и молот" Hoodie », *Highsnobiety*, 22 novembre 2016, <www.highsnobiety.com/2016/11/22/vetements-svmoscow-hammer-sickle-hoodie/>.

7 — Morwenna Ferrier, « The Man Who Made Russian Fashion Cool », *The Guardian*, 12 octobre 2016, <bit.ly/2FmrlDf>.

8 — Anastasiia Fedorova, « Soviet Symbols on the Catwalk: Is It a Step Too Far for Fashion? », *The Calvert Journal*, 10 janvier 2017, <bit.ly/2TkzaSM>.



Gosha Rubchinskiy
1984, collection printemps-été 2016 |
Spring-Summer 2016 collection.
Photos : © Gosha Rubchinskiy



semblaient moins immédiates en raison de l'éloignement⁹. Cela aurait eu pour effet de détacher le symbolisme communiste de son contexte social et politique, avance Rohac, ce qui expliquerait son idéalisation et sa réception surtout positive à l'Ouest. Une distinction s'impose toutefois : les jeunes militants gauchistes évoqués par Rohac arborent des symboles communistes qui sont imprimés sur des t-shirts bon marché. Ceux qui achètent la mode de Rubchinskiy et de Vetements proviennent d'une tout autre classe sociale. Ces marques vendent des produits haut de gamme coutant de 300 à 600 euros qui sont présentés dans des défilés de mode et qui jouissent par conséquent d'un retentissement et d'une visibilité médiatique bien différents. Par ailleurs, le lancement de leurs collections coïncidait avec le point culminant des hostilités entre la Russie et l'Ukraine et l'omniprésence du conflit dans les médias occidentaux, russes et ukrainiens. En recourant à des symboles politiques, les collections communistes de Rubchinskiy et de Vetements ont un effet sur les

« flux financiers », qui eux-mêmes chevauchent les « flux culturels »¹⁰. Leur valeur culturopolitique devient ainsi objet de marchandisation. Par conséquent, la distinction entre le « vrai » et le « faux », au sens où l'entend Jean Baudrillard, ne peut plus être maintenue.

Selon Christian Marazzi, la mondialisation résulte de la numérisation et de la circulation du capital accomplie par l'entremise du langage¹¹. Si l'on considère que la mode est un langage, on peut conclure qu'elle communique un message et qu'elle joue un rôle important en tant qu'acteur et producteur au sein du système économique. Pour Marazzi, le langage serait désormais la principale force de production et de distribution ; cela expliquerait le paradoxe de l'apparition simultanée des symboles politiques dans des zones de guerre et des régions en paix, ainsi que dans les sphères de la mode haut de gamme et bas de gamme. Le déclenchement d'un conflit touche évidemment les designers, qui tentent d'y réagir dans leur pratique. Même si la mode est produite pour des raisons

commerciales en grande partie, il est possible néanmoins d'y intégrer une réflexion critique et un point de vue personnel, à l'instar de Yefimtchuk, dont le travail affiche un caractère subversif.

Traduit de l'anglais par **Margot Lacroix**

⁹ — D'autres aussi ont traité de cette question. Voir Jay Nordlinger, « Undies, Comrade? The Problem of Products Bearing Communist Symbols », *National Review*, 18 juin 2009, <www.nationalreview.com/magazine/2009/07/06/undies-comrade/>.

¹⁰ — Arjun Appadurai (dir.), « Introduction: Commodities and the Politics of Value », *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015, p. 295-302.

¹¹ — Christian Marazzi, *Capital and Language: From the New Economy to the War Economy*, Los Angeles, Semiotext(e), 2008.

Sign Wars: Wearing the Russia-Ukraine Conflict

Nika Timashkova

Communist symbols, among other emblems of national identity and heritage, have seen a revival since the beginning of the Russia-Ukraine conflict. They have been reappearing not only in movies and official parades, but also in high fashion. As a result of the conflict, not only symbols but also Eastern European styles have entered the media landscape and become visible to a broad Western audience. The Russia-Ukraine conflict has not only directed attention toward fashion from the Eastern Bloc, but it has also pushed designers and artists from former Soviet republics to confront their past.

Not surprisingly, two years after Kiev Fashion Week 2016, which coincided with the twenty-fifth anniversary of the dissolution of the Soviet Union, the “post-Soviet aesthetic” became a worldwide trend both in fashion and the arts. This trend is at the intersection of “gopnik”¹ and “normcore” styles, and incorporates 1990s aesthetics, tracksuits, and other related items associated with wardrobe choices of the lower classes in Eastern European countries. Various bloggers see the trend as offering the possibility for a space for non-Western-centred fashion.² Others, however, highlight the ethical implications that this trend entails, especially in relation to cultural appropriation and commodification.

In 2016, Gosha Rubchinskiy, one of the leading designers in contemporary Russian fashion, used the hammer and sickle in his spring/summer collection, combining it with a sporty, casual clothing style. In his runway show, one model wore a t-shirt with a communist print pattern. Another model, holding an oversized hammer and sickle, wore a two-piece suit on which was printed “Be always prepared for work and protection,” which resembled uniforms worn by Soviet factory workers. Appearing on various items, “1984” refers to the year when the Summer Olympics, held in the United States, were boycotted by the Soviet Union. The reference to this specific year can be read as a metaphor for the current Russian situation: Russia distancing itself from the “capitalist West,” even as it applies capitalist methods under the guise of communism. Rubchinskiy himself states that 1984 has an additional meaning for him because of its reference to George Orwell’s novel.³ Nevertheless, the combination of sport style and Soviet symbols is no coincidence; sports education and culture were very dominant in the Soviet Union, which accounts for these symbols representing two sides of the same coin. Rubchinskiy says that his collection has nothing to do with nationalism. Rather, he believes he is staging a form of patriotism. And anyway, he concludes, young people don’t care about politics.⁴ Interestingly

the designer manages to summarize what is at stake, although he may not be aware of it. He observes an increasing identification with the nation-state, while hinting at the standardization that is symptomatic of globalization.

Rubchinskiy’s collection was presented at a crucial moment for post-Soviet countries and the climax of the post-Soviet aesthetic trend. The designer was well aware of this fact when he used the Soviet symbols, which until then were not seen as high fashion but had been circulating simply as tourist souvenirs in Russia and Ukraine. Rubchinskiy understood that by extracting these symbols and placing them in a context in which they were considered novelties, they had greater potential to be commoditized.

Other designers from former Soviet states are also incorporating symbols of the past into fashion design. At first glance the designs by the Ukrainian designer Yulia Yefimtchuk seem to be very similar to Rubchinskiy’s, and they certainly share a common aesthetic, but they bear different messages. For example, one of Yefimtchuk’s models wore a wide-cut red worker’s uniform with the white imprint “Spring” in Cyrillic letters, referencing the Soviet Ukraine avant-garde

¹ — “Gopnik” is a pejorative term and social slur used in Russia and post-Soviet countries. It refers to aggressive, lower-class young men living in the suburbs.

² — Alec Leach, “The Post-Soviet Trend: What Do Russian Fashion Insiders Think?” *Highsnobiety*, February 13, 2017, www.highsnobiety.com/2017/02/13/gosha-rubchinskiy-interview-post-soviet-trend/.

³ — Emma Hope Allwood, “Get to know Gosha Rubchinskiy SS16,” *Dazed Digital*, June 26, 2015, www.dazed-digital.com/fashion/article/252371/get-to-know-gosha-rubchinskiy-ss16.

⁴ — Daniel Pearson, “‘Long Live Communism!’, Gosha Rubchinskiy Talks Russia, Youth and More,” *Highsnobiety*, June 15, 2016, www.highsnobiety.com/2016/06/15/gosha-rubchinskiy-interview-032c/.

Vetements & SVMoscow

Collection hiver 2017 | Winter 2017 collection.

Photo : Erik Panov, permission de | courtesy of SVMoscow

film *In Spring* (1929),⁵ an experimental documentary which depicted the transition from winter to spring. By this symbolic reference, the designer refers to the current situation in Ukraine: the country is still in a winter phase, in an economic and social crisis, but will soon emerge into a period of an awakening. However, “spring” may also refer to political uprisings around the world.

The multifaceted nature of the imprints and a reversal of stereotypical gender roles marks the difference between the two designers. In contrast to Rubchinskiy’s colour range, Yefimtchuk’s is inspired by Constructivism. Unlike Rubchinskiy, Yefimtchuk employs symbols from the early stage of the Soviet Union, which was a time of upheaval unmarked by the rigidity of the later Soviet period. For example, in her 2017 fall/winter collection she printed Soviet propaganda slogans from the early 1920s, as well as the word “propaganda,” on her garments. When asked in an interview how to deal with post-Soviet aesthetics and iconography, Yefimtchuk answered that current social issues as well as “sustainability and social responsibility” are themes she is most interested in. In this regard, she not only takes a clear position but also calls for taking responsibility. Although Yefimtchuk appears to have a more critical engagement with communist symbols, she is also affected by commodification. Her products are designed for a global market, but they do not reproduce oppressive political symbols. On the contrary, their multilayered nature allows the customer to make different associations, accounting for their subversive potential.

Interestingly enough, the Paris-based fashion label Vetements brought out a sweater, designed in collaboration with the concept store SVMoscow, picturing a hammer and sickle. The Vetements design—an unaltered communist symbol printed on unisex clothing (hoodies)—continued Rubchinskiy’s logic, as it was a direct copy of a street style. It is noteworthy that Vetements main designer, Demna Gvasalia,⁶ was born in Georgia and lived under communism. Gvasalia and Rubchinskiy are connected through Lotta Volkova, a Russian stylist who works for both Vetements and Rubchinskiy. It is not a coincidence that communist symbolism appears at the same time in post-Soviet and Western contexts. Behind the designs are people who have a Soviet background and who must be aware of the controversial aspects of communist symbols and the economic potential

of their use. The marketing technique of displaying communist symbolism was considered an artistic invention and hyped by major fashion magazines, such as *Vogue* and *Harper’s Bazaar*. Note that none of these magazines dedicated a single line to critical reflection.

However, critical articles about these fashion trends appeared in newspapers not solely focused on fashion such as *The Guardian*,⁷ *The Calvert Journal*⁸ and in private blogs, questioning the ethics of using political symbols for a capitalist purpose. Dalibor Rohac, born in Czechoslovakia, addresses this issue in an article titled “Why is Communist Iconography Still Cool?” (2013). In his analysis, he asks what the difference is between the use of communist symbols and Nazi symbols by young people. In his view, there is a distinction in terms of ideology, as communism was defending the idea of the socialist revolution and equality, whereas National Socialism was based on racial supremacy and a return to traditional values. Although Western European states witnessed the consequences of the Nazi regime, as families were directly or indirectly affected by the war, the communist ideology was geographically much farther away.⁹ Rohac argues that through geographical distance, communist symbolism lost its social and political context, which led to it being romanticized and its predominantly positive reception in the West. However, there is a distinction to be made: the left-oriented young people whom Rohac talks about wear cheap t-shirts with communist symbols printed on them. The young people wearing Rubchinskiy’s and Vetements’ clothes belong to a different social stratum; these labels produce high-end fashion items that cost between 300 and 600 euros, are shown on catwalks, and thus have a different impact and visual presence in the media. Additionally, the timing of the two designers’ collections are distinct, as they appear when the Russia-Ukraine conflict reached its peak and was omnipresent in Western, Russian, and Ukrainian media. Rubchinskiy’s and Vetements’ communist collections influence the “financial flow,” which overlaps with the “cultural flow,”¹⁰ by using those political symbols in their collections. Thus, their cultural-political value becomes commoditized. In this respect, the distinction between the “real” and the “fake,” in Baudrillard’s terms, can no longer be maintained.

In Christian Marazzi’s view, globalization emerges through digitization and the circulation

of capital accomplished through language.¹¹ If we consider fashion to be a language, we have to acknowledge that design communicates a message, and thus functions as an important actor and producer within the economic system. According to Marazzi, at this point in time language has become the main force of production and distribution, accounting for the paradox that political symbols appear simultaneously in conflict areas and in peaceful areas, in high and low fashion. It is evident that when a conflict erupts it also affects designers, who then try to respond to it within their practice. Even if a design product is primarily made for commercial reasons, it can nevertheless integrate a critical reflection and incorporate a personal standpoint, as in Yefimtchuk’s work, which embodies a subversive form. ●

5 — Jeppe Ugelvig, “Ukrainian Designer Yulia Yefimtchuk’s Extremely Soviet Vision of Post-Soviet Youth,” *032c Magazine*, March 29, 2016, <https://032c.com/30332>.

6 — Alec Leach, “Vetements and SVMoscow Link for Communism-Inspired ‘СЕРП И МОЛОТ’ Hoodie,” *Highsnobiety*, November 22, 2016, www.highsnobiety.com/2016/11/22/vetements-svmoscow-hammer-sickle-hoodie/.

7 — Morwenna Ferrier, “The Man Who Made Russian Fashion Cool,” *The Guardian*, October 12, 2016, www.theguardian.com/fashion/2016/oct/12/russian-fashion-gosha-rubchinskiy-post-soviet-designer-menswear.

8 — Anastasiia Fedorova, “Soviet Symbols on the Catwalk: Is It a Step Too Far for Fashion?” *The Calvert Journal*, January 10, 2017, www.calvertjournal.com/articles/show/7471/hammer-and-sickle-soviet-symbols-fashion-vetements-svmoscow.

9 — Others have also addressed this issue. See Jay Nordlinger, “Undies, Comrade? The Problem of Products Bearing Communist Symbols,” *National Review*, June 18, 2009, www.nationalreview.com/magazine/2009/07/06/undies-comrade/.

10 — Arjun Appadurai, “Introduction: Commodities and the Politics of Value,” in *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, ed. Arjun Appadurai, (Cambridge: Cambridge University Press, 2015), 295–302.

11 — Christian Marazzi, *Capital and Language: From the New Economy to the War Economy* (Los Angeles: Semiotext(e), 2008).

