

東京—パリ—東京、1980年、そして現在？

美術史家 フランス・グラン

TOKYO-PARIS-TOKYO, 1980, ET MAINTENANT ?

France GRAND, Art Historian

Japanese fashion, as introduced to Paris in the early 1980s had a great impact on the city's fashion scenes, where old customs were dominant. The new fashion from Japan was covered and criticized by the media in various ways. Rei Kawakubo and Yohji Yamamoto arrived at a starting point for the new creation and they also had sufficient talents enough to lead the movement. However, Western people weren't ready to see those submissive Japanese people who were only good at copying others beginning to show their originalities. Therefore, the dresses with holes made by those Japanese designers were described and criticized by Westerners as after-effects of atomic bombs. The Japanese designers brought a fresh sensitivity to Paris. Their catalog expressed their world through photos without wordy descriptions. As a result, typical fashion magazines that had merely covered stories about the conventional social circles lost their former value. Furthermore, this new stream was combined with the youth culture that was closely related with music and that denied traditional values. By using synthetic fabrics like nylon, these designers deconstructed the hierarchy of silk, linen, wool and cotton. The changes in texture among different materials were expressed by the application of black color. These Japanese designers denied the social hierarchy that existed in the world of haute couture. When we think of how haute couture was driven away by prêt-à-porter, the current boom of "fast fashion" like those provided by H&M and ZARA, or UNIQLO's starting business and success in Paris, we can't ignore the influence of the Japanese designers like Kawakubo and Yamamoto, who went to Paris in the 1980s.

1980年代初頭、ジャパニーズ・ファッションが東京からパリにやってきた。それは、さまざまなかたちで映像化され、写真に撮られ、愛され、嫌われ、批評された。しきたりとらわれて、偏見に凝り固まっていた場に突如現れたのがジャパニーズ・ファッションであった。ありふれた物語やイメージで飽和状態となっていた時代、まったく新しい世界の到来だった。まるで空中ブランコ乗りを観ているかのように、いつ落ちるのだろうかという観客たちは期待していた。それはひとつの現象と呼ばれるものだった。それから考えれば、今日、何が残っているのだろうか？

時を経ることによって才能が際立ち、ジャパニーズ・ファッションは決まり文句から解放された。当時、あまりの大胆さに憤慨していた保守的な新聞の論評を読み直すことを楽

しんでみよう。彼らはクチュールとエレガンスの聖地、パリにまでコレクションを持ち込んだ。朝の装い、昼のスーツ、カクテル・ドレスなどすべて忘れ、ロック音楽のグループよろしく前ぶれも気遣いもないまま古びた一日の作法に立ち向かった。

体を締めつける服装や、装飾のついた衣服（1957年8月5日にソルボンヌで行われたディオールによるすばらしい講演（註1）を思い出す）について語っていたおしゃべりな女性たちは、ジャパニーズ・ファッションという風が吹き荒れたとき、なすすべが無かった。

フロベールが「人形を〔支えている〕お尻の芯」と表現した憤慨に続いて、このファッション界への侵入者は、病理的な解説によって弁護された。核戦争後のファッション、原子爆弾による後遺症というものだ。あの、従順で模倣を得意とする日本人は、今や着物を捨てて、高くつく穴あきや見たことのないプリーツに身を包むようになった。

「ダンディー」という言葉が頻繁に語られた。それは、シックとエレガンスが混じり合ったものだった（註2）。あいまいさ（註3）と奇抜さ（註4）が必要とされた。

そこには洞察力が欠けていた。日本には根強く残るテキスタイルの伝統があることを知らず、戦禍の瓦礫の下から完全に抜け出し（註5）、西洋の模倣の中で魅惑や迷いをしばしば感じながら、このファッションの一大市場は、ようやく独自のクリエイターを生みだすまでになったということも分かってはいなかった。彼らは親の世代との完全な断絶を宣言するだけでは満足せず、西洋に戦いを挑みに出ていったのである。西洋は傷ついて懐疑的となり、やがて不安にとらわれはじめる。

私たちは「ウォークマン」（技術^{テクノロジー}で彩られたファッション・アクセサリ）の発明や、カメラの小型化を日本に任せることに異存はなかった。しかし、日本がオリジナリティーを生みだすような行為をすることについては、認めたくなかったのである。たとえ、ヌーヴェル・ヴァーグの先駆といえる「カルトな」映画の存在や、近代文学があったとしても（註6）。

その行為とは、すなわち新しい創造の出発点に立つこと、主導権をにぎることであった。そしてまた、立ち位置からからだ全体、動きのあるシルエット、そしてファッションそのものへと展開することであった。踵を地につけて歩けなくなっていたパリで、ファッションは山本耀司から（内側からのぞく）うなじと（靴下履きの）足がエロチシズムの極みであることを教わった。宝石やアクセサリなどの装飾品、ハイヒールに肩パット、メリハリの女王蜂スタイルをどう使ったらいいのか？ 気をつけて欲しいのは、イヴ・サンローランやジャン＝ポール・ゴルチエを特別扱いするわけでもなく、かといって彼らの才能やフランス的エスプリを認めないわけでもなかったということだ。〔ジャパニーズ・ファッションが引き起こした〕過激な衝撃から、第二の天性となっている私たちの習慣、身体、

そして「眼差しが再び動き出した」(バルト)(註7)のだ。

にもかかわらず、そこには、音にはならない共通言語が存在していた。写真だ。ファッション写真であるかないかにかかわらず、それは共有された思い出やスケッチ帳、空想の代わりとなるものであり、また手触りやカラーバリエーションを伝えるものである。

山本はアウグスト・ザンダーの写真を見ていた。見知らぬ人、アーティスト、ミュージシャン……、人々はそういった「実在の人」が日本人のファッション・ショーに登場するさまを目撃した。(一つの様式になってしまったが、ダンディーは個人であり続けるのか?)小津やフォークナーの才能の賜物といえようこれまでの解釈(註8)は、オリエンタリズムなものにしても精神学的、社会学的なものにしてもすべて用をなさなくなっていた。よく目を凝らしてみつめていた私には、それは、カルティエ=ブレッソンが大切にしていた「決定的瞬間」のひとつに見えたのである。

さらに、メディアは川久保玲につまずきを覚えた。彼女は言葉で説明するのを拒否する。「とても『禅』的であるということなのだろうか?」その答えとして現れたのは、テキストを伴わないもの、コム・デ・ギャルソンやヨウジ・ヤマモトが製作するカタログだった。衣服—写真—言語というバルトの「モードの体系」の終わりが告げられる。ここでは、もはや冗長な記述や解釈はない。画像が言語を超えるのである。他のどんなファッション雑誌も生活情報誌や広告に成り下がり、その復権はないだろう。

アーヴィング・ペンがとらえた三宅一生はファッションのきまぐれを伝えるものではなかった。「きまぐれでしょうか。そうではないことを知るためには、あえて流れに逆らって流行を作り出せばよいのです。」(ディオール、前掲)彼は、歴史的な1ページを作り出した。社交界の肖像をもじったような『ヴォーグ』誌の写真はもうおしまいだ。アーヴィング・ペンは、新しい方法によって、着ても何も強調せず、包んだものの形を変容させる抽象的なプリーツを撮影した。このプリーツの襞の中では、以前なら服をまとった砦のようにもみえた巨大な歌姫たちが、ようやく生き生きとし始める(例えば1989年7月14日のジェシー・ノーマン)。私たちはもはやその才能ばかりを見聞きすることになり、些細な欠落、とりわけ古びて機能しなくなった慣習を忘れてしまうのだ。

この〔ジャパニーズ・〕ファッションは、クチュール界で見られる社会的なヒエラルキーを否定する。音楽のように感情移入できるかどうかによって、それを支持するかしないかが分かれるのだ。〔彼らが作る〕カタログなどは若手の写真家たちを見出す。ニック・ナイトを筆頭に、彼らは音楽やレコードジャケットなどのカバー写真の分野の手法を持ち込み、それを標準として定着させた。ヴィム・ヴェンダースの映画を観ると、山本耀司が音楽に対する情熱(特にボブ・ディラン)とアトリエの共同作業に対するこだわりとを持ち

合わせていることがわかる。そしてまた、女性を喜ばせたいという欲望と共に、ジェームズ・ボンドやバービー人形のボーイフレンド、ケンのようなもったいぶった男の消滅を願っていることを知ることができる。顧客以上に女性の日和見主義と男性の順応主義を非難しながら、山本は、無意識におこる癖のようになった既存の習慣を払拭し、新たな世代に向かおうとしている。

「もっとも不思議なオブジェはネクタイだ。一体あれは何なのか、それを使って何をすののかもわからない。」フリル・レースにベスト、ふくらみのある鎧を着けた男や立て衿のロマンティックなヒーロー、容姿端麗なプレイボーイたちなんて何になる、とでもいうような山本耀司の発言は、会社の社長から従業員までが、紺色スーツに白シャツとグレーのネクタイという同一の格好をして、玉の出ないパチンコ台にぼんやり映っている様子をみて驚く、私たち西洋人へ向けられた答えなのだ。たとえていえば、小津安二郎の「お茶漬の味」、そしてヴィム・ヴェンダースの「東京画」ほど、そういった都市〔=東京〕にみられる対照的な部分をうまく描いたものはない。山本は「私は存在しない人のための服をつくる」と明言したにもかかわらず、ヴェンダースにジャケットとシャツを差し出した時、彼は素直に喜んだのである。「プロデューサー」や「アーティスト」らしくないその服は、本来の肩幅に自然に沿ったかたちで、ヴェンダース、そして彼の世代に向けて用意されたものだった。それまで彼らは、「My tailor is rich（私の仕立てにはお金がかかっている）」の英国人や女性を誘惑するイタリア人、無遠慮なカウボーイ、前髪をたらししたロッカー、冷笑的なパンクといったさまざまな男性優位の人物像のなかで暗中模索していたからだ。

私たちはその頃まだ、そういった衣服をとりまく現象が及ぼす影響を過小評価していた。グループの行動や若者たちの運動から始まるその現象は、しばしば音楽と結びついていた。それは思っているほど周縁的なものでもない。ファッションに明白な影響を与えたこの現象には、その後支配的となる、ある特徴があった。社会的、経済的な階層ヒエラルキーを通して、既存のものとは正反対の方向へ広がっていくことである。プレスリーとも歌舞伎役者ともおぼつかない、つっぱり頭のひよろひよろとした若者たちが、代々木公園でトランスなロックを踊る「たけのこ族」を私は見たことがある。衣服で表現するカラオケだろうか？ そして、山本耀司との民族学の調査遠征とも呼ぶべき記憶が鮮やかに蘇ってくる。フリーマーケットや米軍の放出市で、山岳猟師が着るようなコートやソ連の監視官がまとうような黒や濃紺のウールのマントを持ち帰った。彼はカフェ・ド・フロールの前で犬に襲われた浮浪者の事件を気の毒そうに思い出していた。犬はその浮浪者の赤いダウンジャケットを噛みちぎった。羽が舞い上がり、周りにいたみんなが笑う——都会の悪夢だ。「もし彼が質のいいコートを着ていたなら、そんなことにはならなかったのに。」服とは、男性服も女性服

も、もちろん美しさを引き出すものであるべきだが、その人のかたちとなって包み込むこと、ある種の私的なオーラや尊厳をもまとうことが必要であるという。山本の言葉だ。

その頃、ファッションがどのような魅力と強さを持っているかを示そうと、東京のヨウジ・ヤマモトのアトリエでは、若い女性たちが昼も夜も仕事をし、見られていることに戸惑いつつも、「新しいコレクションの仕上がりを、子供の誕生のように待っている」と語ってくれた。

黒という色は昔からあるにはあったが（註 9）、80 年代には日本の代名詞となった。さらに、ファッションの代名詞でもあり、現在もそうである。プレタポルテのコレクションから黒をまとった一群が登場する。黒色（註 10）はそれほど扱いやすい色ではない。黒と言っても写真の黒であったり、不透明であったり淡色であったり、セピアがかっていたり、粒子がざらついていたたり、光沢があったり、マットであったり、色の薄いものや深いもの、チャコールがかかったもの、蟻のような黒、エナメルの黒などさまざまで難しい。素材がよくないと、結果もでないという色である。では、なぜ黒色がこうも流行するのか。なぜ——現代アートでもオブジェによる作品が完全に衰退した後にこの問いが発せられたが——モノクロームがこうも厄介な成功を取めるのだろうか（註 11）？

ファッションに関して言えば、結局のところ「ラインが装飾に取って代わった」（ディオール、再掲）と考えたいのだ。あるいは、色を使う技量が、版画において起こったように、コンピューターが駆逐した版画家と共に消滅したのだろうか？ それもあるだろうが、この黒の流行の背景には、絹、麻、ウール、綿という技術的なヒエラルキーの崩壊があった。1980 年頃に日本から来たもの、それはまさに感覚と手触りの革命であった。高尚な素材と同じように選り抜かれ、追求された合成繊維によるテキスタイルの芸術とでもいうべきものであった。ナイロンが、軍服や下着といった利用価値の高いものにしか用いられなかった暗い時代から抜け出したのだ。

絶え間なく旅する時代、黒がお約束のナイロン・バッグや折り畳んでもすぐ元に戻る服によって、リズ・テイラー風のカンヌ映画祭の有名女優や引き立て役の夫たち（註 12）が持つトランクや大型のスーツケースは時代遅れになってしまった。「真のファッションは王座を奪い取ることはしない」とはよく言ったものだ。古めかしくて月並みなファッションの言い回しであり、あまりフェミニスト的とはいえないミス・ワールド風な言葉である。衣服を越えて、とはいえ物議を醸すまではいかないまでも、ファッションは当然ながら人々の所作や習慣を流行遅れにさせてしまう。80 年代頃から徐々に、クラシック音楽の演奏家たちは上下とも黒の服にタイなしで登場するようになる。以前では考えられなかったことだ。コンサートではオーケストラの誰かが必ずイッセイ・ミヤケのドレスを着ている。持

ち運びに便利で畳める、着やすくドレスアップし過ぎず、それでいて地味でもないという、旅行者の服なのだ。

大野一雄が1981年に《ラ・アルヘンチーナ頌》の公演で来仏した際、コンテンポラリー・ダンスに関してジャック・ラングは「現代美術の極限にあるかたちは、伝統美術の極限にあるかたちに通じている」(註13)と述べた。81年から86年まで文化大臣を務めたジャック・ラングは諸芸術の間に横たわる壁を取り除こうと諸策を講じた。ファッションとその関連職、また現在爆発的な人気に沸くタギングやラップ、グラフィティなどを、現代の文化に貢献するものとして、その芸術的価値を認めたのだ。

まだ日常の場に入り込んでいるとまではいかないが、とても印象的なオブジェのひとつは三宅一生のA-POCドレス(註14)である。アルファベットのAのように明白で、紙ナプキンのようにロールで生産され、子供の切り絵のように滑稽で、ポストカードのように感じがよく、Tシャツのように実用的、そしてワンサイズしかない。私たちはこのような品を待っていた。イヴ・サンローランが広めた黒いストッキングや米国の白いTシャツと並んで、フェミニズムの歴史さえも含めたファッション史の指標となるものを。

後の2つは世界中すべての空港でピザ2枚分やスシ3貫分の価格、あるいはひとにぎりのドルで買ってしまうのだ。A-POCは女性服の基本となるスローガン、新たな「プティット・ローブ・ノワール」であり、ジーンズと大きく異なるものだ。気候や気分によって、脚の美しさ、あるいはその日のデートの期待度に合わせて布や色を変え、袖や裾を時にはとても短く、時には長くカットすることができる。そして気にせずに捨ててしまえば、かばんも思い出も、クローゼットも軽くなる。

カスタマイズ? それは2000年代のキーワードだ。しかし、それに対する反応には貧弱で安っぽいものが多い。三宅の後に続こうとする者たちは何を求めているのだろうか。A-POCという独創的ですばらしい発想は、彼の活動の集大成であり、工業生産の機械に長く親しんできた証である。そして、今日、全面プリーツ加工機とそれによって際限なく繰り返される〔プリーツの〕実例は、アイロニーの働きに向かうことになる。我プリーツを折る、故に我あり。「我」は紙幣の印板、あるいは名前を表に出さないロゴなのだろうか? それらはすべて純粋にアンディ・ウォーホル的な反復なのだ。金銀のサバイバル・シートをめぐる三宅は何を求め、何を感じたのだろうか(訳註:「スターバースト」シリーズのこと)。そのシートは、〔2010年春夏オートクチュール・コレクションにて〕シャネルでは最もクチュールのな花婿をまるでキャンディーのように包み込み、ジョセフス・ティミスターではケープの下に現れた。同じ日のパリでは、1月の寒空の下、ホームレスに配られた。ファッションが受け持つ喜劇的な面とストリートで起きる悲劇的な面の間で、既にこの素材の

日常的な使用が進んでいる。

謎にみちた風のような、3D で見るコム・デ・ギャルソンの型パターン紙に眼を移してみよう（カタログ『ラグジュアリー：ファッションの欲望』参照）（註 15）。見知らぬ言語で書かれた文字かサインのようでもある。（「それは、単に、謎めているばかりではなく、^{アクトステイツク}文字なぞみたいでもあるのだ。（中略）単なる伝達の役割のみならず、ただの情報以上の、緊急で重要な何か」——W・フォークナー（註 16）あるいは、「ドレス部門の縫製主任^{フルミエール}」が目目を閉じて、生地を触り、重さを感じ、肌触りや生地のすべり具合を確かめている様子を見るようなものだ。

彼女は、雛型がただの鋳型ではなく、革新を^{いざな}誘うものであることを知っている（註 17）。ダンス、クチュール、テキスタイル、何でもいい、古くからある技術を完璧にものにするということは、引用だとか流用だとか、それに対して起こる告発といったものの前に勝るものである。（古びたフリルをつけてすきっ歯でなまめかしく踊るフラメンコ・ダンサー）それはまったく、大野一雄の舞う荒々しいラ・アルヘンチーナが示したもので、ファッションの芸術的部分に重ね合わせることができる。

「私は、何よりもこの職業に敬意を払ってきた。まったくの芸術とはいえないにしても、それが存在するためには、ひとりの芸術家が必要な^{いざな}のだから。」（イヴ・サンローラン、手紙、2002 年 1 月 7 日、ファッションとの決別の時に）（註 18）

職業への愛、仕事の価値＝愛の価値、フレンチ・ファッション／ジャパニーズ・ファッション、どれも同じ戦いである。ファッション・ショーの興奮とそこにある試練、マーケットでの承認。「あなたにはよき競争相手が必要だ」と山本耀司は言う。よい泳ぎ手であるだけでは足りない。掻くための水が必要だ（註 19）。つまり、パリ、ニューヨーク、東京、ミラノ、ロンドン。『Six』誌はファッション写真にテクスチャー、青いものに夢中の鳥、無名の人の写真を並べてアライアやゴルチエを招き入れる。二重の芸術言語だ。視覚と触覚の間で行き来し、それぞれの美意識を共有し、仲間の中で認められ、職能を発揮する。そして最後には常にフロベールへと回帰する。「自分が描く登場人物の内には激しく、筆者の内には優しく隠した秘密」（註 20）へと。そこでの登場人物は全体からすれば特異でわかりやすい。

川久保玲は滅多に顔をみせない。コム・デ・ギャルソンのデザインをし、マース・カニングハムとコラボレーションする。ドガの言葉を借りれば、彼女は「著名でありながら無名」でありたいのだ。コレクションごとにいつも疑問に思う。チャンピオンのように、「メダルを一度手にしても、すぐに手放してしまう。」（註 21）

80 年代以降、このような状況がファッションも音楽も、絵画さえも変えた。まるで遺伝

子組み換え作物の畑のようだ。「Be stupid (おばかになろう)」このディーゼルの広告キャンペーンは「[It's] the economy, stupid (問題は経済だよ、おばかさん)」というフレーズ
〔訳註：92年の米国大統領選挙でのビル・クリントン陣営のスローガン〕を暗にほのめかしているのだろうか？ 絶え間なく生み出されるジーンズと若さ崇拜に対する周到に計算された嘲りなのか？ マリファナを吸うヤツがいう、クールな決め台詞なのか？ 現代のすばらしく幸せ者な受身の間人間がいうスラングなのか？ 「このようにして、メッセージよりもムーブメントを好む人々が作り上げられる。より洗練されてはいくが、要求をいわなくなっていく。」

(註22)

音楽でも同様のことがいえる。作曲者も演奏家も、映画やテレビ番組、ビデオクリップのように、DJ に取って代わる。クチュールもプレタポルテに取って代わり、今日では「すぐに着られる」という志向にある。作ることよりも、知らせることが重要である。ZARA や H&M はファッション界の DJ として、絶え間なく引用したデザインを放出し、俳優のような店員、顧客としての俳優、あるいは俳優のような顧客といった「[ファッション] ピープル」を招き入れ、ほんの束の間〔店頭に〕並べ、はかない断片を作り続ける。それによって、クチュールの古典的作品や民族的な文化、ビデオクリップのイメージなどが貪り食われてしまう。その食欲たるや、情報を詰め込み、急かされ、美しさやセンスを信じることには興味のないロボットのそれである。良くも悪くもなく、ただ売れる。それが〔現在の〕ファッションなのだ。

80年代、そういった場所はサンティエ地区〔訳註：パリ2区に位置する古くからの服飾関連産業が集まっていた地区〕だった。未熟な供給体制に対する着実なひとつの解答だった。今日、そうしてひっきりなしに流行の波に乗る必要が増えている。人は困惑しながら国際化や世界化について語る。60年代、70年代、80年代は伝説の時代として語られるが、しばしば聞くように、そこに失樂園などなかったのである。1968年、フランスでも日本と同様「戦前」と言えば、人々が共有する歴史の亀裂について取り上げることだった。それでは80年代以降、いったい何が起こったのであろうか？ きわめて明晰なダンディーであるウォーホルに再び登場願おう。「私のアメリカに対する見通しは大変明るい。中でも最もすばらしいものはテレビだ。私はテレビ画面をそのまま写真に何枚も撮った。すると、違いに気付いた者は一人もいなかった。」考えていたとおり、音楽とファッションを密接につなげる DJ が世界の主役となる。それは iPhone が、画面をスライドさせることでサバイバル・キットとなり、かりそめの動作、そして「現実」となる世界だ。その DJ の唯一確かなライバルは、ハイレベルのスポーツマンである。

こうして、80年代、東京からやって来たとっぴな衣服に真っ先に飛び付いた男女は、現

代という保証を手に入れた。(それは、チャンネルが近代絵画に見られるような近代性を持っていたように、現代アートに見られるような保証である。) 彼らにとって、今日のパリの街角に、どんな「日本の影響」が残っているのだろうか？ 今、日本はパリにおける紛れもない流行の立役者のひとりとして認識されている。選挙広告ばりの大がかりな宣伝に後押しされてユニクロがオープンし、から騒ぎを巻き起こしたが、その成功は、80年代の〔パリに上陸した川久保ら〕斥候部隊の存在なしには考えられない。この一瞬の電撃戦や非常に巧みな存在感の発揮の仕方とは対照的に、彼らの後何年かにわたって現れた日本人デザイナーの一团は私たち西洋人の目にはどれも交代可能に見え、続いて訪れたエキセントリックという奇妙な流行に侵された一世代には驚かされた。どれほどの「ユーモア」、あるいは過剰な自信を持っているのだろうか。ファッションのコンペは定期的にあるのだろうか？ これらの謎は私たちの理解を超えてしまうから、「Paris sera toujours Paris (パリ、かわらぬパリ)」の曲に乗って、私たちはそれを仕掛けた者のふりをしようではないか(註23)。

同時に、20年以上たった今も、私たちは秘密結社のように同じコートをはおることのできる喜びを味わっている。それは、エレガントとかシックとかミステリアスという言葉以上にとてもラグジュアリーなマット感のある深い独特な黒(または赤(註24))である。ショッピングで味わう脅威のもう一方の端には大惨事が待ち受けている。糸だらけで下手くそに縫い合わされたものや、アシンメトリーを気取って不釣り合いに切り取られた裾の服、エスプリもなにもない穴だらけの服、くすんだ黒いテキスタイルが増殖するウインドーは見るに耐えない。終末論をイメージしたショップがはびこるからこそ、このような場所が流行るのだ。偽「ナチュラル志向」であり、美しくもなければ「禅的」でもなんでもない。

美とは、時代に左右されるものではない。今一度強調するが、日本人であるなしにかかわらず同時代人に先行したのは川久保玲だった。後を継ぐことを要求せず、新たに来たものたちにコム・デ・ギャルソンのオーラ、仕事のツール、店舗スペースを与えた。繰り返されるすべての自己引用をかわしながら、将来を怖がらずに好奇心の目でながめた。アスリートや本物の芸術家は、勝つことに恐れがないからこそ、負けることも怖くはないのだ。

80年代は、極限のスポーツという言い方を借りれば、極限のモードを見た時代であった。ヴィム・ヴェンダースの映画は、今みても古ぼけた映像がひとつもない。本質は仕事、遊び、写真、娯楽の中にある。それは「マイナーなイメージが、世界中の支配的なイメージを変えてしまう」ということに他ならない。

(翻訳：鵜飼敦子、石関亮)

<註>

1. ソルボンヌ大学でのクリスチャン・ディオールの講演（1955年8月5日）
2. Proust, *Œuvres complètes, Le Côté de Guermantes*, coll. La Pleiade, T. 1, p II6. 参照。「またそのために彼らは、サン＝ルーの美貌や、ぎこちない歩き方や敬礼の仕方、たえず片モノクル眼鏡をひらひらさせる仕草、やたらに高くした軍帽をかぶり、ひどくしなやかな生地でけばけばしいピンクの色をしたズボンをはくといった「奇行」にも、「シック」という観念をこめたのである。そして、連隊きってのエレガントな将校たちや、あのいかめしい隊長さえ、そんな風にシックなところはない、と断言するのであった。この隊長は、私を兵營のなかで泊まらせてくれた人物だが、サン＝ルーと比べると、どうやらあまりにもったいぶっていて、平凡に見えるらしかった。」（日本語版：マルセル・プルースト『失われた時を求めて 5』第三篇「ゲルマントの方」I 鈴木道彦訳 集英社 1998 155頁）
3. Coblence F., *Le dandysme, obligation d'incertitude*, Paris, PUF, recherches politiques, 1988.
4. 「私の成功のもと、私の愚かさである」とはもちろんブランメルという言葉。彼は高価な代償を払ってその成功を手に入れた。〔同じく歴史的ダンディーとされる〕オスカー・ワイルドも同様である。
5. Faulkner, W., "To the Youth of Japan," in *Essays, Speeches, & Public Letters*, The Modern Library Classics, NY 1965, 2004 (from Faulkner at Nagano, ed. Robert Jettliffe, Tokyo, 1956) （日本語版：ウィリアム・フォークナー「日本の若者たちへ」『フォークナー全集 27 随筆・演説他』大橋健三郎他訳 富山房 1995）
6. 80年代、谷崎潤一郎の『陰翳礼讃』は西洋のファッション・デザイナーやクリエーターたちが偏愛するテクストになった。
7. Barthes, R. *Système de la Mode*. (日本語版：ロラン・バルト『モードの体系』佐藤信夫訳 みすず書房 1980年)
8. Faulkner, W. op.cité, *Impressions of Japan*. (日本語版：W・フォークナー「日本の印象」前掲書)
9. Catalogue, *Hommage à Christian Dior, 1947-1957*, Musée des Arts de la Mode, Paris, 1987. コレクション解説カードに記載されている色彩を参照のこと。
10. Barthes, R. *L'Empire des Signes*, Skira, 1970. (日本語版：R・バルト『表徴の帝国』宗左近訳 筑摩書房 1996) 写真についての文章を参照のこと。
11. Riout, D. *La peinture monochrome*, Ed. Jacqueline Chambon, Paris, 1996.
12. 以降、「日本の影響」というものがある。今やファッションと式典、カンヌやオスカーで着られるクチュール・ドレスとの間にどんな関係があるのだろうか？
13. *Le Monde*, 1^{er} février 2010.
14. Catalogue, *Issey Miyake Making Things*, Fondation Cartier, Actes Sud, 1998. 「パン焼き機から出てくるみたいに、ポコンとブラウスが生まれている」(23頁)〔原文はカタログ『三宅一生展 プリーツ・プリーズ』(東高現代美術館 1990年)所収、小池一子「プリーツ・プリーズ」より、「プリーツ・プリーズ」シリーズ誕生の際の三宅の発言。〕他、「スターバースト」(60頁)、「A-POC」シリーズおよび「ジャスト・ビフォア」(124、126頁)参照。
15. 展覧会カタログ『ラグジュアリー：ファッションの欲望』京都服飾文化研究財団 2009 98、104、106頁
16. Faulkner, W. op.cité, p. 76. (日本語版：W・フォークナー 前掲書 89-90頁)
17. Sennett, R. *The Craftsman*, Yale university Press, 2008. (仏語版：Ce que sait la main, Albin Michel, 2010)
18. 全文は『Libération』紙 2008年6月3日号に掲載。
19. Flaubert, G. *Lettre 445 à Louise Colet*, 1852. 「粘り強さが徳をなすように、続けていくことが様式を作り上げていくのです。流れに逆らって上手に泳げるようになるには、後頭部から踵まで体が一直線になるようにしなければなりません。(中略) 右へ左へと波打ってはだめなのです。何の役にも立ちませんし疲れてしまいます。」
20. Flaubert, G. *Lettre 340 à Louise Colet*, 1852.
21. *Libération*, 1er Février 2010. 仏ハンド・ボール・ナショナル・チームがオリンピック、ワールドカップ、そしてユーロ選手権と前代未聞の三連覇を成し遂げた際、テクニカル・ディレクター、フィリップ・バナが次のように語った。「歴史的だ、伝説的だと言われたけれど、次はどんな言葉が見つけれられるんだい？ …我々は常に一から繰り返しているだけだ。メダルを一度手にしても、すぐに手放してしまうのさ。我々は過去を見つめるのはやめて、これからより良き成果を出せるよう専念したい。」素晴らしいコメントだ！

22. Daney, S. "Le Salaire du Zappeur," *Libération*, 23 Sept. 1987.
23. Beaumarchais, *Le Mariage de Figaro*, 1785. (ボオマルシェ『フィガロの結婚』)
24. 1988 年秋冬コレクション参照。山本耀司は 8 種の赤を使ったコートを発表した(ニック・ナイトによって撮影もされている)。同様に、クリスチャン・ディオールの前掲書も参照のこと。

〈図版〉

- Fig. 1 イッセイ・ミヤケ 「リズム・プリーツ」1990 年春夏 撮影：吉永恭章
Issey Miyake, *Rhythm Pleats*, Spring/Summer 1990. Photo by Yasuaki Yoshinaga.
- Fig. 2 アウグスト・ザンダー 《若いジプシーの肖像》1938 年 ケルン、SK 文化財団蔵
August Sander, *Portrait of a Young Gipsy*, 1938. ©Die Photographische Sammlung / SK Stiftung Kultur–August Sander Archiv, Cologne; APG-JAA, Tokyo 2010
- Fig. 3 ヴィム・ヴェンダース「都市とモードのビデオノート」のワンシーンより「パターン」1989 年
"Pattern," original movie shot from Wim Wenders's *Notebook on Cities and Clothes*. ©1989 By Road Movies, Berlin.
- Fig. 4 ヨウジヤマモト 1988 年春夏 撮影：ニック・ナイト
Yohji Yamamoto, *Spring/Summer 1988*. ©Nick Knight
- Fig. 5 クリスチャン・ディオール 《ファヴォリ》1950 年秋冬
Christian Dior, *Favori*, Autumn/Winter 1950.
- Figs. 6 イッセイ・ミヤケ 「A-POC」1999 年春夏
Issey Miyake, *A-POC*, Spring/Summer 1999. Animation: Pascal Roulin.
- Figs. 7 イッセイ・ミヤケ 「スターバースト」1998 年秋冬 撮影：吉永恭章
Issey Miyake, *Starburst*, Autumn/Winter 1998 Photo by Yasuaki Yoshinaga.
- Fig. 8 コム・デ・ギャルソン／川久保玲 1983 年秋冬 京都服飾文化研究財団
所蔵 撮影：畠山直哉
Comme des Garçons / Kawakubo Rei, Autumn/Winter 1983. Collection of the Kyoto Costume Institute.
Photo by Naoya Hatakeyama.
- Fig. 9 ディーゼルのキャンペーン広告「Be Stupid」2010 年
Diesel's publicity campaign, *Be Stupid*, 2010.

フランス・グラン (France Grand)

美術史家。社会科学高等研究院にて美術史の DEA 取得。コンサルタントとして、フランス、イタリア、日本など各国のテキスタイル企業と協働。パリ・モード研究所 (IMF) クリエーション・ディレクターなどを経て現在はパリ高等師範学校で教鞭を執る。著書に『Comme des Garçons』(1998 年)。また、ヴィム・ヴェンダース「都市とモードのビデオノート」の起草者でもある。