

## 中心化する周縁：

### ファッション展におけるジャパニーズ・ファッション（1）

京都服飾文化研究財団アソシエイト・キュレーター 石関亮

#### CENTRALIZING THE MARGINAL: JAPANESE FASHION THROUGH THE HISTORY OF FASHION EXHIBITIONS (1)

Makoto ISHIZEKI, Associate Curator, Kyoto Costume Institute

One of the precursors of fashion exhibitions today is the fashion history exhibition that was presented at the Paris Exposition in 1900. Since then historical costumes have been exhibited at museums, while contemporary fashions have been exhibited at expositions and shop displays in combination with the contemporary designs and arts. It was during the 1970s that this situation changed, when Diana Vreeland started to hold exhibitions of spectacular and highly contemporary fashion at the Costume Institute of the Metropolitan Museum of Art. Specialized costume museums and fashion museums have been established in various parts of the world, and fashion exhibitions have been diversified. Fashion exhibitions can be roughly classified by their exhibiting methods into chronological exhibitions, designers' monograph exhibitions and other thematic exhibitions, as well as exhibitions based on interdisciplinary researches and exhibitions where fashion is taken up as one of the elements of a larger framework of "designing." Looking at the major exhibitions of the past, we can scarcely find any fashion exhibitions where any Japanese designers are taken up. (To be continued in the next issue.)

#### はじめに

ジャン・ボードリヤールはかつて「モードの発達は、美術館のそれと同時代の現象」(註1)であると述べた。これは、現代社会における記号の意味作用、とりわけ「シミュレーション」という概念の分析の中で語られたものであるが、ここでの「美術館」を「ファッション展」、「ファッション美術館」などに限定すれば、その表現はより一般的な視点でもあてはまる。事実、20世紀、特にその最後の四半世紀以降、美術館の展示においてもファッション(=モード)が大きく注目を集め、その収集と展示に特化したファッション美術館の設置が各国で盛んに行われるようになった。「ファッション」は字義通り「流行」であり、展示においても、衣装のみならず多様なメディアを介して広がっていく現象としてとらえる。一方で、古くから行われていた、衣装というモノに焦点を当てた展示がある。本稿で

は、ここでの区別を念頭に論を進めたい。

20世紀後半の「モードの発達」は、大衆化、グローバル化といった分散・拡大する力学だけでなく、それを巧みに受け流し、時に逆手にとって中心へと流入・侵犯するベクトルも存在する。プレタポルテがオートクチュールに取って代わった70年代以降、さまざまな国籍、経歴のデザイナーが流行発信の中心地、パリに集い、それぞれの美学や信念に基づいた服づくりを行うようになる。中でも、日本人デザイナーは、高田賢三や三宅一生などが早くから成功を収め、80年代には、川久保玲や山本耀司がパリに登場。一連の独創的なコレクションが「西洋ファッションに与えた本質的な部分への影響」(註2)となり、今もって鮮やかな〈記憶〉であり続けていることは、本号の他の論考からも明らかである。

一方で、こうした歴史的な記憶とそこから派生するさまざまな形の言説を生み出し、規定し、組み換え、時に再生産しながら後世へと継承していく装置として美術館があり、展覧会がある(註3)。そして、三宅、川久保、山本ら日本のファッション・デザイナーたちが台頭してきた時期とファッション展やファッション美術館が広がりを見せる時期は偶然にも一致している。ファッション史同様、ファッションの展示の変遷においても彼らの登場が何らかの影響を与えているのではないだろうか。さらには、そこで生まれた言説が、ファッション史や各デザイナーのイメージを新たに規定する要因となるのではないだろうか。

本稿では、1970年代以降、いわゆる「ファッション展」と言えるジャンルが確立し多様化する中で、日本のファッション・デザイナーたちの作品や日本のファッション・デザインそのものが、展覧会のテーマまたは出展品、さらには美術館のコレクションにおいてどのように位置付けられてきたかを考察する。大きく2部構成とし、前後半をそれぞれ本号と次号の2号にわたって掲載する。前半は、ファッション展およびファッション美術館の成り立ちとその発展——とりわけ類型の多様化——の中で、日本のファッションがどのように取り扱われてきたかを整理する。後半は、ファッション展や美術館が日本のファッションおよびデザイナーの作品についてどのような解説を行っているか、展覧会カタログに現れたテキストなどを基に分析する。

本稿では、以後、「日本のファッション」や「日本人ファッション・デザイナー」、「日本人デザイナーによるファッション・デザイン」などを包含する総体的な言葉として「ジャパニーズ・ファッション」という語を用いる。こういった「範疇のたて方自体に、『日本らしさ』なる本質を仮構する傾向が読みとれる」(註4)という批判は避けられないであろう。しかし、今回考察の対象となるのが、既に仮構されてしまった「日本のファッション」や「日本人デザイナー」についての言説を考察に含めなければならないこと、定義を細分化すればその範疇内の同質性のイメージがより強固になる可能性をはらんでいることなどか

ら、敢えてこの語を使用したい。ただし、訳文や文脈から限定が必要な場合にはそれに見合った表現を採る。

## ファッション展の歴史

ファッション展もしくはファッションも視野に入れた展覧会が世界中で開催され、コンテントとしても集客を見込めるものと考えられている現在、ミュゼオロジーの観点からもファッション展の歴史を体系化する試みが始まっている。まだ多いとは言えないが、まとまった形で参照できるものとして、『Fashion Theory』誌第12巻1号(2008年)の「Exhibitionism」特集が挙げられる。これは2006年にニューヨーク州立ファッション工科大学(FIT)で開催されたシンポジウム「Museum Quality: Collecting and Exhibiting Fashion and Textiles」で発表された論考集であり、本稿の議論に則して言えば、ヴァレリー・スティールの「Museum Quality: The Rise of the Fashion Exhibition」(註5)とパトリス・ミアーズの「Exhibiting Asia: The Global Impact of Japanese Fashion in Museums and Galleries」(註6)が、参照すべき先行研究となろう。また、スティールの論考からたどり着いたものであるが、フィオナ・アンダーソンの小論「Museum as Fashion Media」(註7)、他にも、KCIの求めに応じて、パリ国立衣装テキスタイル美術館(MMT)展覧会企画担当、オリヴィエ・サイヤールが行った講演(註8)なども、私たちに重要な視座を提供してくれる。

スティールによれば、ファッション展の原型といえるものの一つが、1900年のパリ万博にて開催されたファッション史の展示である。蠟製の人型=マネキンに、古代ガリア人の衣装の複製から最新のクチュリエによる作品まで幅広く着装された(註9)。ナショナリズム的視線を強く感じさせる内容ではあるが、さまざまな要素を内包する作品群を一定の文脈に基づいて分類し、順序立てて提示するという展覧会のコードが萌芽的に現れていると言える。

その後、美術館や博物館で衣装の展示が行われるようになるが、〈かつて〉〈どこか〉で権勢を誇っていた歴史的衣装の展示の域を出ない。一方、まさに〈いま〉〈ここ〉にあるファッションの展示は博覧会やショップ・ディスプレイに委ねられてきた。そこでは「装飾」を結節点にファッションと芸術<sup>アート</sup>が接近する。例えば、1925年の現代産業装飾芸術国際博覧会(いわゆるアール・デコ展)。クチュリエと画家の協働(ポール・ポワレとラウル・デュフィ、ジャック・エイムとソニア・ドローネーなど)が行われ、衣装部門では、抽象的なマネキンと室内装飾を取り入れた全体的な展示が計画される(註10)。

今日のファッション展は、この2つの流れが交わったところで生まれる。そのことをいち早く、そして最も極端な形で実現したのが、ダイアナ・ヴリーランド[1903-1989]で

ある。1972年、メトロポリタン美術館（MET）コスチューム・インスティテュートの特別顧問に就任し、以後、10を超えるファッション展の企画に携わった。中でも「Tens, the Twenties, the Thirties: Inventive Paris Clothes 1909-1939」展（1973-74）は、ファッション展の歴史を考える上で重要なメルクマールとなるだろう。

20世紀前半のうちの30年間に発表されたパリ・オートクチュールの作品を見せるこの展示は、デザイナーごとにまとめられ、それぞれの独自性と功績に焦点が当たるよう構成されている。現代服の基本形が生まれた時代の産物である作品は、切り離された遠い過去の遺物ではなく、〈いま〉〈ここ〉に通じる既視感を持った近い過去の服として見る者の前に現れる（人によってはお祖母ちゃんの着ていた服でもあるわけだ）。マネキンも、抽象的な顔立ちでありながら、それぞれが艶めかしいポーズをとっている。現代服は身体の動きが重要な要素であるが、長年、ファッション・エディターとして『ハーパース・バザー』、『ヴォーグ』を渡り歩いたヴリーランドからすれば、優美な姿態、少なくともフォトジェニックなポーズの知識は深かったであろうし、その重要性も自覚していたであろう。

しかしながら、スティールも指摘しているように、ヴリーランドの企画展は、作品のみならずライティングからステージ・セット、壁の色にいたるまで「スペクタクル」を求め、「『すべてが〈いま〉を感じさせるものでなければならない』とこだわる」ところに由来する歴史的考察の欠落やスタイリングの不正確さ、商業主義とのかかわりなど、彼女の展覧会の姿勢に見られる偏重がさまざまな批判を呼ぶことになる（註11）。特に、「Yves Saint Laurent」展（1983年）は大きな論争となる。美術館の歴史で初めて、現存の、しかも第一線で活躍中のデザイナーを取り上げた展覧会であり、その後、数多く開催されるデザイナーやブランドの展覧会の先駆けともなっているが、美術館の制度を巧妙に利用した広告活動と見る者も少なからずいたからである。結局のところ、意図的か、結果論かの峻別は難しく、現在の類似の展覧会においても問題にされる部分ではある。

ヴリーランドによる展示の新しさは何か。「美術館」という特権的な場において、〈いま〉〈ここ〉と強く結び付けてファッションを展示したこと。マネキンや会場デザインを効果的に使いながら、いかに作品の現在性を引き出し、伝えられるかに主眼が置かれる。そして、美を生み出す主体としてデザイナーの立場を引き上げたこと。デザイナーはアーティスト、時には展覧会の中の「スーパースター」として位置づけられる。しかも、メトロポリタン美術館というアメリカの正統的な美術の殿堂において行われたことの影響力は大きい。事実、「Inventive Paris Clothes 1909-1939」展は、1975年、京都国立近代美術館にて「現代衣服の源流展」というタイトルで日本巡回を果たす。会期中の来場者は11万人を超え、日本におけるファッション展の歴史にも大きな足跡を残している。

20世紀後半、もうひとつのファッション展にまつわる環境が大きく変化する。ファッション美術館の登場である。

表 (Fig. 2) は大規模な衣装コレクションを持つ美術館やファッション美術館について、その設立や改編の年についてまとめたものである。その多くが 1940 年代以降にコレクション形成が行われている。MET やロサンゼルス・カウンティ美術館 (LACMA) は既存の歴史衣装および染織コレクションを統合する形で衣装関連の部門の設置が進み、フィラデルフィア美術館 (PMA) やヴィクトリア・アンド・アルバート美術館 (V&A) のように既に部門化されている館では常設展示のスペースが確保される。衣装の展示に特化した美術館も、80 年代までに主にファッションの中心都市で開館。FIT 附属美術館、パリ市立モードと衣装美術館 (ガリエラ)、パリ国立衣装芸術美術館 (現在のパリ国立衣装テキスタイル美術館) などがある。また、KCI も西洋衣装の収集と研究を行う機関として 78 年に設立している。

90 年代に入ると、設立当初から現代ファッションも収集・展示の視野に入れたファッション美術館が計画、開館するようになる。神戸ファッション美術館、アントワープ州立モード美術館 (MoMu)、チリ・モード美術館、リスボンのデザインとモード美術館 (MUDE) など、そのロケーションも世界各地に広がっていく。

### 多様化するファッション展とジャパニーズ・ファッション

グリーンランドを象徴的な分岐点に学術的な展示から大きく踏み越えたファッション展は、その後さまざまな発展を遂げる。近年行われている展覧会は、サイヤールによれば、形式上、デザイナーやブランドに焦点を当てた「モノグラフ」もの、著名人のワードローブをテーマにしたもの、そして、テーマ研究の成果物という「おおよそ 3 つのタイプに」分類できる (註 12)。衣装の展示という側面から考えればこの分類も間違いではないが、実際には衣服だけでなく、デザインやアートなどの他分野を含んだ展覧会もある。ここでは、より内容に即してファッション展を細分化し、その実例としてこれまでの展覧会、とりわけジャパニーズ・ファッションが取り上げられたものを概観する。しかしながら、展覧会個々の内容に目を向けてしまうとそれぞれ多様な要素を持ち合わせており明確な区分けは難しい。結局のところ、便宜的、経験的な区分けであることは避けられない。

#### 1. 時系列的展示

時間軸に沿って衣服を展覧する最もオーソドックスな展示。服飾史や民族史に則った通史的な展覧会や 100 年、10 年単位など期間を限定したものもある。前述の 1900 年パリ万

博での衣装展に加え、ヴリーランドの「Inventive Paris Clothes 1909-1939」展もこの範疇に入れることができる。日本では KCI が「浪漫衣裳展」(1980)、「華麗な革命」展(1989)で、それぞれ 19、18 世紀の歴史衣装を展覧した。現代を視野に入れたものに、オーストラリア国立美術館の「Dressed to Kill: 100 Years of Fashion」展(1993-94)があり、19 世紀末からの 100 年のファッションを展望する中で、高田賢三、三宅一生、川久保玲、山本耀司、熊谷登喜夫の作品が選出されている。また、2010 年 4 月より MMT で始まる 2 部構成の展覧会「Histoire idéale de la mode contemporaine」は 70 年代以降のハイ・ファッションをテーマに、第 1 部の 70、80 年代で高田、三宅、川久保、山本が同様に取り上げられる(註 13)。

## 2. モノグラフ、あるいはデザイナーの表現としての展示

サイヤールの分類にもあるが、デザイナーやブランドを対象にしたモノグラフの展示はファッション展で最も多いテーマの一つである。「“Shocking!” The Art and Fashion of Elsa Schiaparelli」(PMA 2003-04、MMT 2004)や「Madeleine Vionnet, purist de la mode」(MMT 2009-10)など、過去のデザイナーの回顧展がある一方、最近では「Chanel」(MET 2005)や「Balenciaga Paris」(MMT 2006-07)のように、ブランド創設者から後継のデザイナーまでの作品をブランド全体のイメージとして見せることもある。日本人デザイナーはグループ展で取り上げられることが多かった。三宅、川久保、山本の 3 人に焦点を当てた「A New Wave in Fashion: Three Japanese Designers」(フェニックス美術館 1983)や現代ファッションに強い影響を与えた女性デザイナーの 1 人に川久保を選んだ「Three Women: Madeleine Vionnet, Claire McCardell, and Rei Kawakubo」(FIT 1987)、三宅、川久保、山本に渡辺淳弥を加えた 4 人の作品を仏人アーティストのインスタレーションによって展覧する「XXI<sup>ème</sup> ciel」(ニース・アジア美術館 2003-04)などだ。また、現代美術館などでデザイナー本人が展覧会に携わる例も多くなっている。「Giorgio Armani」(グッゲンハイム美術館 2000 他、世界巡回)、「The House of Viktor & Rolf」(バービカン・アート・ギャラリー 2008 他)、「Maison Martin Margiela: 20 The Exhibition」(MoMu 2008 他)などがあるが、展覧会というメディアに早くから自覚的にコミットしているのはやはり三宅一生である。

70 年代から既に展覧会を企画、経験している三宅は、「今という時点から発想していきなかった」(註 14)と「Issey Miyake Spectacle: Bodyworks」(ラフォーレ・ミュージアム飯倉 1983 他)を企画する。これまでの作品の展示だけでなく、コンセプト、ライティング、マネキンから音楽にいたるまでさまざまなクリエイターたちが参加し、衣服の展示を超えた

展覧会となっていた。「Issey Miyake A-ÛN」(パリ装飾美術館 1988)、「Issey Miyake Making Things」(カルティエ現代美術財団 1998 他) などでも、そうした積極的な態度は変わらない。

山本は長く展覧会から距離を置いていたデザイナーだったが、近年では「山本耀司——May I help you?」(原美術館 2003) の他、3 都市それぞれで異なる展示を行う 3 部作の展覧会「Correspondences」(ピッティ宮近代美術館 2005)、「Juste des vêtements」(MMT 2005)、「Dream Shop」(MoMu 2006) などかかわりを深めている。川久保も展覧会に対して寡黙なデザイナーであるが、「Mode et photographie “Comme des Garçons”」(ポンピドゥー・センター 1986) やゲスト・キュレーターとして KCI の収蔵品と自身の作品を組み合わせた「エッセンス・オブ・クオリティ:コム・デ・ギャルソン」(ワコール麹町ビル 1993) など切り口の異なる展示に参加している。

### 3. テーマ性の強い展覧会

文化史的視点や身体論、ジェンダー、技法・素材といった視点で分類、再構成した展覧会も主流になっている。作品を通常とは違った文脈に置くことで異なる時代の作品を並べられることも可能になる。「Orientalism: Visions of the East in Western Dress」(MET 1994) や「モードのジャポニスム」(KCI 1994 他) はそれぞれオリエンタリズムやジャポニスムといった文化交流史や芸術史の枠組みをファッション展に持ち込んでいる。ファッションと身体という当時のファッション論のメインストリームに呼応するような展覧会「Mutilate?-Vermink?」(アントワープ現代美術館 2001)。他にも男性のスカートというジェンダー問題を扱った「Bravehearts: Men in Skirts」(MET 2003-04)、プリーツやドレープの造形の永遠性を賛美した「Ptychoses=Folds+Pleats: Drapery from Ancient Greek Dress to 21<sup>st</sup> Century Fashion」(ベナキ美術館 2004)、ジャパニーズ・ファッションをテーマにした「The Cutting Edge: Fashion from Japan」(パワーハウス美術館 2005-06) など多岐にわたる。テーマの設定次第で作品選択の仕方は変化するが、日本人デザイナーの作品は先述のものも含め多くの展覧会で取り上げられている。

### 4. 領域横断的な展覧会

ある統一されたテーマの下、アートやデザインなど他ジャンルの作品と並置して展示し、お互いの親和性、共通性、同時代性などを強調するものであり、3 の発展形と考えることもできる。80 年代、FIT に在籍し、後に MET へ移籍したキュレーター、リチャード・マーティンとハロルド・コーダのコンビが得意とし、画期的な展覧会を次々と開催した。中でも

ファッションにおけるシュルレアリスムの影響を考察した「Fashion and Surrealism」(FIT 1987) や 80 年代のファッションに散見されたポストモダンの歴史主義を読み解く「Historical Mode: Fashion and Art in the 1980s」(FIT 1989-90) など、早い時期からファッションとアートの関係性に切り込む内容となっている。「身体の夢：ファッション OR 見えないコルセット」(KCI 1999 他) は、〈身体〉という視点からファッションと現代アートの同時代性を浮かび上がらせる。80 年代以降のファッションと建築のアナロジーをとらえようとした野心的なものとして「Skin + Bones: Parallel Practices in Fashion and Architecture」(ロサンゼルス現代美術館 2006-07 他) が挙げられる。

#### 5. デザイン展、あるいは出展品の一部としてのファッション

ファッション展ではなく、より大きな枠組みの中でファッションが取り上げられることもある。ジャパニーズ・ファッションが取り上げられるのは、多くは日本のデザインをテーマにした展覧会で、戦後の日本デザイン史の中に三宅、山本、川久保らを位置づけた「Japanese Design: A Survey Since 1950」(PMA 1994) などがある。

以上、多様化するファッション展の内容を 5 つに分け、それぞれでジャパニーズ・ファッションを含む展覧会を列挙した。もちろん、これまで開催されたすべてのファッション展を網羅できるものでもなく、出展品がわかる主要な展覧会のみを取り扱っているが、それだけでもさまざまなテーマで取り上げられていることがわかる。次は、取り上げた展覧会のカタログ等で書かれたテキストを通じて、ジャパニーズ・ファッションはファッション展においてどのような役割を担っているのか、より詳細に見ていくことにする。

#### 〈註〉

1. 「モードの発達は、美術館のそれと同時代の現象なのだ。逆説的ないいかたをすれば、さまざまな形態を永遠に記録するという美術館の要請と、純然たる現代性の要請とは、われわれの文化においては同時に機能しているのだが、それは、どちらも記号の同じ現代的ありようによって管理されているからである。」ジャン・ボードリヤール『象徴交換と死』今村仁司、塚原史訳 筑摩書房 1992 年 214 頁
2. François Boucher, *Histoire du costume en Occident: des origines à nos jours*, new edition, Paris: Flammarion, 1996, p. 435.
3. 例えば、美術評論家の暮沢剛巳は、美術館を「作品のなかに込められた過去の記憶を呼び覚まし、それを現在において再構成し、未来へと投影すること」のできる「文化施設である」とする(暮沢剛巳『美術館はどこへ?: ミュージアムの過去・現在・未来』廣済堂出版 2002 年 29 頁)。
4. 成実弘至「ファッション・オリエンタリズム: 欧米メディアにおける『日本』の表象について」『問いかけるファッション』231 頁
5. Valerie Steele, "Museum Quality: The Rise of the Fashion Exhibition," *Fashion Theory* 12, no. 1 (2008), pp. 7-30.
6. Patricia Mears, "Exhibiting Asia: The Global Impact of Japanese Fashion in Museums and Galleries," *Fashion Theory* 12, no. 1 (2008), pp. 95-120.



7. Fiona Anderson, "Museums as Fashion Media," in *Fashion Cultures: Theories, Explorations and Analysis*, eds. Stella Bruzzi and Pamela Church Gibson, New York: Routledge, 2000, pp. 371-389.
8. 抄訳が『ドレスタディ』48号に掲載。(「新たな表現メディア、ファッション展：服、生き続ける服、捨て去られた身体」2005年 31-37頁)
9. Valerie Steele, *Ibid.*, p. 9.
10. アール・デコ展におけるファッション関連の展示については、以下参照：朝倉三枝「『現代の様式』：1925年アール・デコ博覧会ファッション展示にみるモダニティの諸相」『ドレスタディ』56号 20-26頁  
20世紀前半における芸術や工芸に横たわる「装飾」の問題については、以下参照：天野知香『装飾／芸術：19-20世紀フランスにおける「芸術」の位相』ブリュッケ 2001年
11. Valerie Steele, *Ibid.*, pp. 10-15. 例えば、デボラ・シルバーマンはひとつの著作をヴリーランド批評に費やしている：Debra Silverman, *Selling Culture: Bloomingdale's, Diana Vreeland, and the New Aristocracy of Taste in Reagan's America*, New York: Pantheon Books, 1986.
12. サイヤールの講演。もしくはオリヴィエ・サイヤール「新たな表現メディア、ファッション展」前掲 37頁
13. <http://www.lesartsdecoratifs.fr/francais/mode-et-textile/expositions-70/prochainement-446/histoire-ideale-dela-mode/> (アクセス：2010年3月)
14. 『装苑』1983年8月号 39頁

〈図版〉

- Fig.1 「現代衣服の源流展」会場風景 1975年 京都国立近代美術館  
A view of the Inventive Clothes 1909-1939 exhibition in 1975 at the Museum of Modern Art, Kyoto.
- Fig.2 美術館における衣装のコレクション化の流れ (美術館ホームページ等より作成)  
Timeline of a brief history of costume collections of museum (according to museums' sites, etc.)

出来事	年代
ヴィクトリア・アンド・アルバート美術館開館。衣装の収集開始	1852
フィラデルフィア美術館開館。衣装の収集開始	1876
ヴィクトリア・アンド・アルバート美術館、テキスタイル部門設置	1886
フィラデルフィア美術館、テキスタイル関連部門統合	1893
メトロポリタン美術館、コスチューム・インスティテュート設立	1944
フィラデルフィア美術館、テキスタイル関連の展示室設置	1947
パリ市立モードと衣装美術館開館	1956
ヴィクトリア・アンド・アルバート美術館、衣装展示室設置	1962
バース服飾美術館開館	1963
ロサンゼルス・カウンティ美術館、衣装・テキスタイル部門設置	1965
ニューヨーク州立ファッション工科大学 (FIT) 附属美術館開館	1967
オーストラリア国立美術館、衣装の収集を開始	1976
パリ市立モードと衣装美術館、ガリエラ宮に移転	1977
京都服飾文化研究財団 (KCI) 設立	1978
パリ国立衣装芸術美術館開館	1986
マルセイユ衣装美術館開館	1993
パリ国立衣装芸術美術館、「衣装テキスタイル美術館」に名称変更	1997
神戸ファッション美術館開館	1997
アントワープ州立モード美術館 (MoMu) 開館	2002
チリ・モード美術館開館	2007

メトロポリタン美術館、衣装コレクション再編成	2009
リスボン、デザインとモード美術館（MUDE）開館	2009

- Fig. 3 「Issey Miyake Spectacle: Bodyworks」 展会場風景 1983 年 東京、ラフォーレ・ミュージアム飯倉  
A view of the Issey Miyake Spectacle: Bodyworks exhibition in 1983 at Laforet Museum Iikura, Tokyo.  
Photo by FUJITSUKA Mitsumasa.
- Fig. 4 「Bodyworks」 展用に製作されたシリコン・ボディ 1983 年  
Silicone body for the Bodyworks exhibition in 1983.
- Fig. 5 「モードのジャポニスム」 展会場風景 1997 年 東京、TFT ホール 撮影：畠山直哉  
A view of the Japonism in Fashion exhibition in 1996 at TFT Hall, Tokyo.