

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（2）

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 (2)

Makoto ISHIZEKI, Associate Curator, Kyoto Costume Institute

We can more or less trace back how the image of Japanese fashion was formed in the 1980s by reviewing three events of that period: the “A New Wave in Fashion: Three Japanese Designers” exhibition (1983; Arizona Costume Institute of the Phoenix Art Museum), the exhibitions held by Issey Miyake and related publications, and the “Three Women: Madeleine Vionnet, Claire McCardell, and Rei Kawakubo” exhibition (1987; Fashion Institute of Technology, New York.)

In the 1980s Japanese designers including Issey Miyake, Rei Kawakubo and Yohji Yamamoto drew people’s attention as being “Avant-Garde,” and at the same time their works began to be selected as contents for some exhibitions. Although their works only drew curious stares before, they became a theme of study. These Japanese designers may have created more opportunities for museum curators and researchers to use a certain kind of analytical terminology.

“Japaneseness” in Japanese fashion is not concerned with nationality but something common to those designers’ works or creative approaches, or something incorporating all of them, which should be reviewed carefully.

本稿では、ファッション展において、ジャパニーズ・ファッションもしくは日本人デザイナーについてどのような解説を行っているか、時代を 1980 年代に限定し、異なる時期と場所で開催された展覧会の中から、「A New wave in Fashion: Three Japanese Designers」展（1983 年、フェニックス美術館アリゾナ・コスチューム・インスティテュート（ACI）、三宅一生による展覧会と出版物、「Three Women: Madeleine Vionnet, Claire McCardell, and Rei Kawakubo」展（1987 年、ニューヨーク州立ファッション工科大学（F.I.T.）の三つに分けて考察する。

80 年代に限定した理由は、その後のジャパニーズ・ファッションに関する展示や言説に影響を与える展覧会が出始めたばかりであり、上記の三種の展覧会の概観によってある程

度当時のイメージの形成過程がたどれること、加えて90年代に入ると、ファッション展の開催が増えその形式が多様化し、包括的な検証がしにくいこと、また、90年代以降のジャパニーズ・ファッションの展示に焦点を当てた先行研究としてバトリシア・ミアーズやアレクシス・ロマノの論文があり（註1）、主要な展覧会についての考察が行われているからである。

初期のジャパニーズ・ファッションの展示：「A New Wave in Fashion」展

ACIで開催された「A New wave in Fashion: Three Japanese Designers」展（1983年）は、美術館が日本のファッション・デザインを取り上げた最初期の展覧会の一つである。

70年代の活動で既に評価を得ていた三宅一生に加え、パリでのコレクション発表を開始して間もない川久保玲、山本耀司を早くも取り上げている点が注目される。本誌前号で行った展覧会の区分けによれば、複数人とはいえ、個々のデザイナーの仕事に焦点を当てたモノグラフの展示である。展覧会カタログによれば、本展は「ファッション・デザインにおける前衛運動^{アヴァンギャルド}の様相を理解する試み」の下、ACIのそれまでの展覧会からは「大きくかけ離れたもの」として企画された（註2）。展覧会キュレーター、ジーン・C・ヒルドレスは、タイトルからもわかるようにファッション界の「ニュー・ウェーブ」として三人をとらえ、その作品の特徴を次のように解説する。

実用性と結び付いた自由な動きを求める感覚、フォルムに対する高い感性を、現代のファッション・デザイナー、特に三人の若き日本のデザイナーたちの作品にみることができる。コム・デ・ギャルソンの川久保玲、三宅一生、そして山本耀司だ。（中略）彼らの服は、技巧を凝らして作られた軽やかな生地を使い、ゆったりとしたオーバーサイズな形状になるようデザインされており、この上なく快適である。（註3）

この「快適さ」が、三人のデザイナーに共通するキーワードであると、ヒルドレスは考える。彼女は、19世紀以降に登場したさまざまなファッションに存在する身体の拘束や構築を図る要素を列挙し、1970年代を、ジーンズに代表される快適さを求める装いが始まった時としている。彼女にとって、伝統的に快適さが要素にある日本の服飾文化をアイデアの源泉の一つとしている三人は、そうしたファッションの歴史的な潮流の「前衛」に位置付けられる。

川久保玲、三宅一生、山本耀司が生み出す斬新なアイデアの数々は、形はさまざま

ながら、日本が持つ素晴らしいテキスタイルの伝統にそのルーツを持っている。(中略) 日本の衣服にみられるいくつかの様態が彼らにインスピレーションを与えていることは明白だ。ルーズブイトの上着にゆるやかなパンツの農夫の服、「丹前」として知られる室内着、「刺し子」という精緻なキルティング、帯、そして着物などだ。

(中略)

彼らはニュー・ウェーブである。その作品には、いわゆる伝統の型にはまった装いに対する反発がありありと浮かんでいる。彼らの作品を展示するに至った基本となる考えは、今、広がりつつある傾向として、完全に快適な服、そして同時に、最高の職人技と最も独創的な素材によって巧みにデザインされた服へと向かっていることをはっきりと示すことである。(中略) まさに時宜を得て、古い日本の芸術の継承と、新しい日本の驚異的成長とが、川久保玲、三宅一生、山本耀司の作品の中で昇華している。

(註4)

キュレーターは、「快適性」や「オーバーサイズ」、「ルーズフィット」といった70年代ファッションのキーワードを使い、「拘束からの解放」という西洋ファッションの進歩史観の文脈で三人の位置付けを行っている。カタログでは、ダンサーに作品を着せ、動きのあるポーズで撮影した写真が掲載されている。しかも白人で、そのポーズはバレエ仕込みのものである。作品は直近のものが多く、例えば、ジャパニーズ・ファッションの文章で必ず取り上げられる川久保の穴あきのニット(1982年)が最も早く展示品として登場するが、他の作品と同等に扱われ、その独創的とされている部分についての解説はない。

伝統的な日本のテキスタイルや着物の文化と結び付けて論じてもいるが、丹前や刺し子などを作品に応用したのは三宅だけであり、彼自身も80年代に入ると、伝統素材から離れ、先進的な素材開発を行うようになる。当時、欧米の美術館で日本の現代デザインを紹介する展覧会がより大規模で開催されていた。「MAIEspace-tempsduJapon」展(1978-81年、パリ装飾美術館他、欧米5都市に巡回)や「Japan Style」展(1980年、ヴィクトリア・アンド・アルバート美術館)がそうであるが、やはり日本古来の美意識や伝統工芸といった歴史的連続を強調するものとなっている(その両方に三宅一生は参加している)。ヒルドレスも「Japan Style」展のカタログを参考文献の一つに挙げている。

このように、日本の伝統工芸の流れと西洋ファッションの歴史の交錯点に、三人のデザイナーを布置してはいるが、80年代以降のジャパニーズ・ファッションに関する言説で必ず参照される三人のデザイナーが、地方美術館とはいえ規模の大きい美術館で初めて同時

に取り上げられた展覧会であり、現役デザイナーの展覧会としても、ダイアナ・ヴリーランドによるメトロポリタン美術館の「Yves Saint Laurent」展（1983-84 年）に先んじているなど、非常に意欲的な企画であったことは評価できる。また、「アヴァンギャルド」、「伝統に対する反発」といった、今でも彼らに用いられる形容が、既に使われていることも興味深い。

ジャパニーズ・ファッションのイメージの形成：三宅一生による展覧会と出版

「A New wave in Fashion: Three Japanese Designers」展以降のジャパニーズ・ファッションの展覧会を考える上で、三宅一生の活動を外すことはできない。先述（『Dressstudy』58 号掲載の拙考参照）のようにファッション・ショーや広告のみならず、美術館での展示も自身の創作活動を発表する場ととらえていた三宅は、70 年代後半から積極的に展覧会への参加を行っている。

1983 年から 85 年にかけて、自らの企画による作品展「Body works」を、東京を含む 3 カ国 4 都市で巡回。88 年にはパリ装飾美術館にて「Issey Miyake A-UN」展を開催した。前者は、プラスチックやワイヤーなど、通常、衣服に用いられない素材を使用した実験的な「Bodyworks」シリーズを中心とした展示である（その中の《ラタン・ボディ》（82 年春夏）が、アメリカの美術雑誌『Artforum』の表紙（82 年 2 月号）を飾るなど、このシリーズはアート分野からも注目された）。後者の「A-UN」展は、78 年から 88 年までの 10 年間における三宅の多彩な作品を、素材に焦点を当てて展覧する。表情豊かで独創的なテキスタイルの数々は、長年、三宅の創作を素材面で支えてきたテキスタイルデザイナー、皆川魔鬼子によるものである。作品は、ワイヤーを無造作に巻いて成形したような独特なフォルムのマネキンに着装された。これらの展示はみな、衣服作品のみならずマネキンや照明など全体のインスタレーションにも細かい配慮と斬新な演出が盛り込まれている。ファッション・ショーの高いスペクタクル性に定評のある三宅らしく、デザイナーが思い描く作品のコンセプトが視覚的に伝えられるような工夫が常になされており、その衣服展示に対する考え方や演出方法は、以後のさまざまな形式のファッション展に少なからず影響を与えている。

また、展覧会のみならず、三宅は出版物についても早くから自己表現のツールとして積極的に活用している稀有なデザイナーである。『Issey Miyake East Meets West』（1978 年）を皮切りに、『Issey Miyake Bodyworks』（1983 年）、『一生たち Issey Miyake & Miyake Design Studio 1970-1985』（1985 年）を出版。「A-UN」展の際にはその開催に合わせ、写真家アーヴィング・ペンが 86 年より撮り続けていた三宅の作品の写真集『Issey Miyake:

Photographs by Irving Penn』(1988 年)が刊行される。三宅作品の独特な造形性や素材感を引き出すモデルのユニークなポーズが印象的で、写真は「A-UN」展のポスター等にも使用されており、通常の展覧会カタログとは別のアプローチで展覧会を補完するものとなっている。ペンとの共作はその後、次々と続編(1989、90、92、95、97 年)が出版された。

これらの出版物において、三宅は直接に間接にかかわりながら、それまでの創作を細かく振り返り、まとめていく。過去に発表した作品やその解説と共に、国内外の著名人や専門家、アーティストがデザイナー、三宅一生をさまざまな切り口で論じる。ビジュアルも秀逸で、デザイナーの作品やコンセプト、創作姿勢を深く知ることのできる、まさに質の高いポートフォリオ、紙媒体での展覧会である。なおかつほとんどが一般の販売ルートに乗せられるため、広く流通し、入手しやすい。

写真、発言、解説といった材料をあらかじめ流布させることで、三宅は自らのイメージ形成に積極的な関与をする。キュレーターや研究者にとっても、作品を知り、そのデザイナーの作風を理解する資料にもなる。三宅に関する言説の多くが、彼のデビュー、さらに学生時代の作品までさかのぼる詳細な情報をふまえ、その分析にほとんど大きな相違がないのは、三宅が早くから世界で注目されていただけでなく、参照資料としての利用価値の高いそうした一連の書籍の存在が大きいであろう。実際、川久保や山本に関しては、両者とも 70 年代前半にブランドを設立しているにもかかわらず、日本国内のみで活動していたことと、雑誌への露出も多くはなかったことから、詳細な記述は、パリに発表の場を移し、海外メディアにも取り上げられるようになった 80 年代からのものがほとんどである。三宅が展覧会や出版物等で発信する自己イメージ、もしくはそういったメディアを通じて解釈された三宅のイメージが、ジャパニーズ・ファッションのそれへと拡大している部分もあるだろう。

ジャパニーズ・ファッションの枠組みを超えて:川久保玲の「Three Women」展

三宅とは反対に川久保、山本は当初、展覧会にほとんどかかわることがなかった。しかし、二人の間にもスタンスの違いがある。山本に関しては、2000 年代になるまでファッション展から完全に距離をとっていた。一方、川久保は、限定的ながらいくつかの展覧会にコミットしている。その最初で、かつ他のカタログ、論文での参照頻度の最も高いものが、F.I.T. の「Three Women: Madeleine Vionnet, Claire McCardell, and Rei Kawakubo」展である。マドレーヌ・ヴィオネ、クレア・マッカーデル、そして川久保玲という「衣服に対する新しい思考と視点を与え」、「衣服を再定義し改革し」、「コンセプチュアルでラディカルな企てとして衣服デザインを提示する」デザイナーを取り上げた展覧会で(註 5)、全体のキュレー

ターは F.I.T.のローラ・シンダーブランド、リチャード・マーティン、ハロルド・コーダの三人。そして、川久保の作品展示に関しては小池一子がキュレーターとして参加している。

カタログは、少ないページ数ながら独特な構成になっている。三人のデザイナーの作品を撮影した当時のファッション写真がそれぞれ 3 カットずつ掲載され、その冒頭に各デザイナーについての評論的な解説が掲載されている。ヴィオネはカッティングと身体性について、マッカーデルは機能性について語られる中、川久保の文章の冒頭でキーワードとなるのは「コンセプト」という言葉である。

川久保玲の服の美しさは一つの逆^{パラドックス}説である。それは、素材の質を損なうことなくスタイルを明確に語りかけてくるところにありながら、衣服を知的に扱うこと、コンセプトとしての衣服が常に伴っている。川久保のデザインは、モダニスト流の「shock of the new（新しさの衝撃）」を大いに楽しみ、衣服制作のために先進テクノロジーを取り上げながら、一方で、過去を想起させるようなやり方で、服飾史、あるいはファッションの歴史的役割に対する一般的な了解事項から作り出される。

川久保の服の力は、そのコンセプトの強度とスタイルの力強い表現力である。（註 6）

素材と造形が見事に美的な融合を果たすだけでなく、そこに川久保の知性が織り込まれることによってまた別の形の美しさが出現する。その例として、「A New Wave in Fashion」展でも出展された穴あき（＝レース）のニットについての言及がある。ここでは、ニットの快適さではなく、穴のデザイン上のコンセプトについて考察が行われる。

川久保の〈レース〉のセーターには、擦り切れ、破れた服のような視覚的要素が認められるが、ひとつの実体として柄の部分を見ることで、彼女はそのテクスタイルが傷みのない完全な状態であることを主張する。（中略）この〈レース〉のセーターが、技巧に凝った複雑な透かし細工^{オープンワーク}——多かれ少なかれヴィクトリア朝時代の強迫観念として歴史に刻まれている——と、破れていくかもしれないものとのアイロニカルな隔たりのあいだで戯れていることは、あたかも時間や装いの中でスタイルが連続しているかのようであり、川久保に相応しい。20 世紀末のレースといえるものがあるとすれば、それは間違いなく、造形的で優美な網目を見出す川久保の想像力であろう。

川久保自身、この穴あきを「レース」として発表した（註 7）、当時は理解されずいわゆる「ぼろルック」の象徴となった。公で語る機会が少ない川久保に代わって、キュレータ

ーは、ニットの穴とレースの透かしの近似性を解き明かし、そのアイデアの斬新さを評価する。フォルムや素材を見ただけでは推し量れないもう一つの川久保作品の美しさ、「コンセプトとしての衣服」を分析した一つの成果である。この分析は川久保の作品全体、デザイナーとしての活動全域におよぶ。それは一つのアートである。

空間、ファッション・ショー、コム・デ・ギャルソンの店舗、そしてこの展覧会の展示まで、彼女のデザインは、現代のインスタレーションの文脈に、アートの原理そのものに対置するものとして作用するアート作品の文脈に、彼女の芸術を布置する。この芸術家は、衣服をインスタレーション・アートとして扱う。一つの決まった場所ではなく、調和のとれる環境に置かれるのだ。

さらに、川久保の服は私たちの内面へと結び付く。

自己と風景のあいだの統一、ブルトンらが探し求めていたものを川久保が見出す。そうなれば川久保の挑発は、衣服についてだけでなく、避けがたく衣服の問題を取り巻き、そして乗り越えていくアートやアイデンティティーの原理についても行われる。

（中略）衣服が投げかける命題は——それは明らかに物語る衣服である——、自己と世界のあいだを接ぎ目なく融合させることである。（中略）これによって、衣服はそれまでの衣服とは異なるものになる。シニフィアンとシニフィエが同時に存在し、衣服と世界が一つになる。

衣服の機能性や身体との関係性の議論を越えて、アイデンティティーという内面とそれを通して知覚される外界を一体化させる重要な役割を川久保の服が担うことになる。ここでは、川久保は日本人デザイナーの一人という扱いでもなく、日本の伝統産業や美意識からの影響について語られることもない。「時間を感じさせない抽象性を持ちながら、自分たちのいる時代を感じさせ、さらに彼女独特の表現物でもある服を創作する」デザイナーとして考察されているのである。展覧会は、元々「川久保展」の企画から発展したものらしい（註8）。時代と国の異なる二人のデザイナーを加えることで、歴史的に組み込まれることから——パリ中心主義的なファッション史ではマッカーデルはあまり取り上げられない——、日本という文化的特殊性からある程度相対化することができ、一人のデザイナーとして川久保を浮き立たせることに成功している。

解説テキストは抽象的な表現が多く、時折街学的とともれる難解さがある。作成にはほ

ば間違いなく、EI 工のキュレーターの一人、リチャード・マーティンがかかわっている。美術雑誌の編集をし、大学でも美術史の講義をするなど美術史家としての顔を持つマーティンは、80年代、ハロルド・コーダと共に数々の独創的なファッション展を企画、とりわけファッションとアートの関係性に主眼を置くものが多く、90年代以降顕著になるアート志向のファッション展の先鞭を付けた。「Three Women」展の川久保の解説も、「コンセプト」や「インスタレーション」、「アイデンティティー」といったアートと関連深い用語が使われ、実際にアートとのつながりを考察する個所もあるなど、一人のデザイナーに限ったこととはいえ、ファッションをアートの文脈でとらえ直す試みの一つと言えよう。

おわりに

1980年代、日本人デザイナーは「アヴァンギャルド」であるとして注目を集めると共に、展覧会のコンテンツとしても取り上げられるようになった。三宅は自ら展覧会を開催し、川久保は F.I.T.などに招かれた。山本は展覧会にほとんど参加しなかったものの、ポンピドゥ・センターが企画・制作したヴィム・ヴェンダース監督の「都市とモードのビデオノート」（1989年）に出演し、自身の創作活動や制作現場を公開した。断片的ながらも彼らの言葉に触れ、彼らの制作態度が欧米のデザイナーのそれと異なることに気付いた時、彼らの作品は好奇の対象から考察すべきテーマへと移り変わった。彼らは、キュレーターや研究者たちに、ある種の分析的な言語で語ることでできる機会を増やしたのではないだろうか。

ジャパニーズ・ファッションほど国単位でデザイナーの活動が取りざたされる事例は、他ではほとんどない。しかし、常に登場するデザイナーが三宅、川久保、山本、（90年代以降は渡辺淳弥も入ることが多い）のみであることを考えると、実際には国単位ではなく、彼らの作品や創作姿勢に共通するもの、もしくはそれをすべて包含するものがここでの〈ジャパニーズネス〉なのではないか。とすれば、国籍にかかわらず、その範疇に入るもの、影響を色濃く受けたものが、今後のジャパニーズ・ファッションの考察の対象ともなるだろう。

〈註〉

1. Patricia Mears, "Exhibiting Asia: The Global Impact of Japanese Fashion in Museum and Galleries," *Fashion Theory* 12, no. 1 (2008), pp.95-120.

Alexis Romano, "What's in a Narrative? Interpreting Yohji Yamamoto in the Museum," *Inter-Disciplinary.Net*, <http://www.inter-disciplinary.net/wp-content/uploads/2009/08/Romano-paper.pdf> (accessed August 23, 2010).

ミアーズは論考中、「Japonism in Fashion」（1994年他、KCI）、「Issey Miyake: Making Things」（1998年他、カルティエ現代美術財団他）、「XXIème siècle : mode in Japon」（2003年、ニュー・アジア美術館）について考察している。

2. *A New Wave in Fashion: Three Japanese Designers*, Phoenix: Arizona Costume Institute of the Phoenix Art Museum,

1983, p.39.

3. Ibid., p. 39.

4. Ibid., p. 41.

5. Ibid., p. 42.

6. *Three Women: Madeleine Vionnet, Claire McCardell, and Rei Kawakubo*, New York: Fashion Institute of Technology, 1987. 表紙参照。

7. Ibid. 「Rei Kawakubo」の項参照。以下、引用は引用元の明示がなければ同じ。

8. 例えば、川久保は雑誌のインタビューで以下のように答えている。

——その中で、あの穴あきがピックアップされて話題にされて。あれは、どういった意図から出されたんでしょう。

川久保 自分でも、ほんの一瞬の“何か”で創っていて……レースのつもりで出したのが、ああいうふうに取りれて……。

——御自分ではレースのつもりで出されたんですか。

川久保 ええ、どちらかというとレースという発想……。

『流行通信』No. 276 1987年1月号 92-93頁

8. 「20世紀の、女性デザイナー三人展を語る」『ハイ・ファッション』No. 157 1987年5月号 53頁

〈図版〉

Fig.1 川久保玲(コム・デ・ギャルソン)の穴あきニット(1982年)。(A New Wave in Fashion: Three Japanese Designers) 展カタログより) “hole” knit by Rei Kawakubo for Comme des Garçons (1982) in the catalogue of the exhibition *A New Wave in Fashion: Three Japanese Designers*.

Fig.2 1970年代、80年代に出版された三宅一生の書籍。

Publications of Issey Miyake from 1970s to 1980s.

Fig.3 「Three Women: Madeleine Vionnet, Claire McCardell, and Rei Kawakubo」展展示風景(『ハイ・ファッション』1987年5月号より) A view of the exhibition *Three Women: Madeleine Vionnet, Claire McCardell, and Rei Kawakubo*. (Hi-Fashion no. 157, May 1987.)