

## 西洋が東洋をまとったとき

——川久保玲と山本耀司、そしてファッションにおけるジャパニーズ・アヴァンギャルドの台頭

ニューヨーク州立ファッション工科大学付属美術館アシスタント・キュレーター・オブ・リサーチ  
メリッサ・マッラ＝アルバレス

### WHEN THE WEST WORE EAST: REI KAWAKUBO, YOHJI YAMAMOTO AND THE RISE OF THE JAPANESE AVANT-GARDE IN FASHION

Melissa MARRA-ALVAREZ, Assistant Curator of Research, the Museum at FIT

In the early 1980s, Rei Kawakubo and Yohji Yamamoto presented their collections in Paris, creating remarkable impressions in the fashion world. The works of these designers were called Japanese avant-garde, and they challenged the concepts of gender and beauty in the West. The international debut of these Japanese designers considerably shook the established conventions in fashion and design of the Western world. Initially Westerners regarded the clothes made by Kawakubo and Yamamoto as poor people's style, and misunderstood the black color, which was often used by these designers, as reflecting death, uneasiness and desperation, or otherwise as representing an image of the world after the doomsday. Moreover, those in the West considered that the dresses made by those Japanese designers were not only anti-establishment but also anti-female, counterposed to Western elegance. However, their complicated structures and the designers' intellectual approaches to designing increasingly fascinated people, and a movement of positively appreciating their dresses started. Loose-fitting dresses made by Kawakubo and Yamamoto without ornaments have defined "a new way of wearing dresses." The "Japanese fashion" with high-quality textiles, excellent craftsmanship, and practical loose-fitting silhouette gave a new mobility to the Western people. Kawakubo and Yamamoto, who proposed this new style, were appraised together with their predecessor Issey Miyake, and these designers have made Tokyo one of the international centers in the fashion world. The successes of Mitsuhiro Matsuda, Hiroko Koshino and Yukiko Hanai, who emerged later, owed a lot to the pioneering works by the avant-garde Japanese designers in the West.

1980年代初頭、コム・デ・ギャルソンの川久保玲と山本耀司という2人の先進的な日本人ファッション・デザイナーがパリの人々に向けて最初のコレクションを発表し、ファッション界に拭い去ることのできない痕跡を残した。その数年前、2人はそれぞれ母国の日本で自らのブランドを始めていたが——川久保は1975年に、山本は1972年に事業を起こし

ている (Kawamura, 2004: 126) ——、彼らの国際的な舞台への「到来」はファッション界全体に広く影響を与えることになる。事実、2人のデザイナーの登場は西洋のデザインにおいて重要な転回点となる。服飾史家にしてキュレーターのリチャード・マーティンによれば、「西洋に住む私たちは、日本の衣装によって私たちの世界が変容させられるのを目にしてきた……ジャパニーズ・デザインの実質的な貢献を考慮に入れなければ、ヨーロッパとアメリカにおける 20 世紀末のファッションを記述することも分析することも不可能なのである」(Martin 1995: 215)。

パリで川久保と山本が発表した衣服は、長年抱かれてきたジェンダーと美の概念に挑戦することで、西洋のファッション・デザインの因習からの脱却を表した。彼らのデザインは実際、女性のからだを強調するような仕立てを避け、ゆったりとした生地、抽象的な形態、そしてアシンメトリーなヘムラインを重ねることで包み隠す。単色のスタイルを好むこれらの衣服はしばしば黒ずくめで、破れや風化をほのめかす肌理の粗い生地<sup>きめ</sup>で構成されていた。当時のファッション・ジャーナリストの多くは初め、川久保と山本の作品に愕然とし、「ぼろぼろのおしゃれ」や「ホームレス・ルック」といった嘲笑的なレッテルを貼った (Morris, 1983: SM40)。ジェンダーと結びついた、ボディ・コンシャスなドレスに慣れきった西洋人にとって、こうしたラディカルな衣服はばかばかしいものに見えたのだ。「[山本の衣服は] 従来通りの仕方ではどうしても身体のかたちに従わない。たいていの衣服は自然と垂直性を強調するのだが、山本氏のそれはほとんど水平的に思われるのだ」と『ニューヨーク・タイムズ』紙は報じた (Duka 1982: C8)。

西洋の世界は、1960年代から70年代にかけてすでに日本のファッションを経験していたが、森英恵、高田賢三、山本寛斎といった初期のデザイナーたちによって明らかとなったのは、彼らが東洋のデザイン要素と西洋の既存のファッションとを融合させ、エキゾチックだが行き過ぎることのないスタイルを生み出すのに長けていることであった。重ね着、だぶだぶのルース・シルエット、幅広の袖や自然のモチーフがプリントされた良質のシルクの使用といった特徴は、森ら初期のデザイナーたちによって西洋のファッションに持ち込まれた日本の伝統衣装の要素であった。

川久保玲と山本耀司に先んじてパリにやってきた日本人としては、ほかに三宅一生がいる。ファッションの専門家がやはり先進的デザイナーとみなす三宅は先見の明を持ち、『ニューヨーク・タイムズ』紙のバーナディーン・モリスが述べるように「既存のファッションの境界を常にはみ出して」いた (Morris, "In Paris, Fashion..." 1981: C18)。彼の作品は伝統的な日本のデザイン哲学に根ざしているにも関わらず、日本の伝統衣装と西洋のファッションとの関係を探求するものであった。「三宅一生はバギー・パンツやゆったりとしたコートによ

うな日本の作業着を、西洋人のための実用的で落ち着いた、カジュアルなドレスへと変貌させるコツを知っている」とモリスは言う (Morris, "Ungaro and..." 1981: B10)。三宅一生の存在は、彼に続く川久保玲と山本耀司の出現とともに、ジャパニーズ・アヴァンギャルドと称される流行現象を引き起こしたといえよう (Kawamura, 2004: 127)。

1981年4月、川久保玲と山本耀司は初めてのショーをパリのインターコンチネンタル・ホテルで開催した。彼らにはパリでの人脈がなかったため、ショーの会場には空席が目立ち、大半のファッション・プレスには無視されていた。ヨウジヤマモト社の元幹部が証言するには、彼らのショーは「一部の人々が思っているように、一夜にして成功を収めたわけではなかった」(引用は Kawamura, 2004: 128)。わずかではあるが、批評的論評も混ざり、少数のジャーナリストの心をとらえた。次の年にはフランス人広報の助けもあって、川久保と山本は本格的に国際的なスポットライトを浴びることになった。

1982年にはさらに、川久保と山本の作品は太平洋を越えて、ただならぬ注目を引き起こし始めた。アメリカでは初め、決して彼らの作品が好意的に受け入れられたとは言えなかった。端がぼろぼろでポケットがおかしな場所につけられたオーバーサイズの脱構築的な衣服は、アメリカ人の目には慣習的なスタイルを徹底的に嘲っているものとして映ったのである。彼らが提案したものが貧乏人のスタイルだと広く思われたのに加え、作品にほとんど黒しか使われなかったことは、西洋文化においては死と結びつく不安と絶望の反映だと誤解された。川久保と山本は実際、無定形で無性的なスタイルを生み出すために黒い生地を使ったのであり、誰かが揶揄したように終末後のイメージを想起させる手段としてではなかった。さらに重要なことには、多くのアメリカ人ファッション・ジャーナリストはヨーロッパのジャーナリストと同様、川久保と山本の衣服を反=体制的なだけでなく、反=女性的だともみなしていたのだ (Mears, 2006: 33)。1人のレポーターが宣言したように、「[山本の] デザインは間違いなく〈独りで生きる女性〉のためのものだ。いったい誰が彼女と一緒にいるところを見られたいと思うだろうか。山本の衣服がいちばん似合うのはホウキにまたがった誰かさんだろう」(Long, 1982: 7)。

「私の衣服は女性が今日着るためのものです」とかつて川久保は述べた。彼女と山本は日本の伝統的なデザイン美学を駆使する一方で、創作において西洋のエレガンスという概念にはまったく無関心であった。その代わりに川久保と山本の衣服は現代生活を視野に入れていたのであり、彼らの成功の多くは、『ニューヨーク・タイムズ』紙が「現代の急激なテンポ」と呼ぶものと母国の文化とのバランスを完璧にとる能力のおかげであった (Dorsey, 1982: c7)。これは、川久保のデザインが「独立した……ひとりで立つことのできる」女性のためのものだという、彼女自身の主張の背後にある意義なのだ (Morris, "From Japan..." 1982: C10)。

皮肉にも、長い間抱かれてきた「エレガントなファッション」という観念を超える能力を持った川久保と山本のデザイン戦略は、強さと自立に支えられた美という新しい美の定義を投げかけることとなった。山本の1982年秋冬コレクションを評してジョン・デューカは次のように書いている。「山本氏は最新のファッションと最古のファッションを結びつけ、現代女性についての見事な個人的見解へと統合させる。その女性の姿は、古代の日本のかたちを取り入れた、1976年にロンドンから西方へ押し寄せ始めたストリート・ファッションの蒸留物のようだ」(1982: C8)。

ファッションにおける川久保のキャリアの原動力は「これまで誰も作らなかったもの、強固なイメージを持ったものを創るための」革新である (Morris, "From Japan...", 1982: C10)。彼女の衣服にみられる複雑な構造とデザインへの知的なアプローチに魅せられる人々が現れ、その芸術哲学は必然的に西洋の人々から多少なりとも肯定的に承認されることになった。初めはぼろルックだと思われたものが、よくよく調べてみると計算されたデザインの選択の結果であることがわかったのだ。『ニューヨーク・タイムズ』紙のファッション・レポーターであるバーナディーン・モリスはこう観察している。

日本人のコレクションには美学的な考察が重要であり、それは山本耀司が意外な場所につける隠しポケットや、川久保氏が生地表面効果のために用いる切り込みに具体化されている。これらは、生花や〔浮世絵〕版画、料理の盛りつけなどにみられる日本人の芸術センスが自然と拡張されたものである。(1983: SM40)

西洋のメディアは、日本人の革新的なファッション・デザインの否定しがたいインパクトにますます注目し始めた。「凝り固まったヨーロッパのメゾンの指示に縛られることのない日本人デザイナーが、かたちや生地の実験を行い、しばしば想像を絶するようなことをなす」と『ニューズウィーク』紙は報じた (Smolowe et al. 1982: 98)。当然の展開として、現代の日本人のデザインが芸術作品とみなされ出すのだが、これはひょっとしたら1982年に三宅一生の藤でできたボディスを表紙でとりあげた『アートフォーラム・インターナショナル』誌から始まった見解かもしれない。ベテランのデザイナーである森英恵は、若い世代の日本人デザイナーの創造性を認め、「日本には西洋的なスタイルの衣服を着る伝統はありません。だから若手デザイナーが自由でいられるのです」と語っている (Smolowe et al. 1982: 98)。

ともかく、個々のデザインの解釈に関する議論のなかで、川久保と山本によるゆったりとした装飾のない衣服は「新しい着こなし」を定義し始めた (Dorsey, 1982: C7)。アメリカの女性にとって「ジャパニーズ・ファッション」の魅力とは、上質なテキスタイル、職人的

技術、そして実用的なゆったりとしたシルエットであり、そのことで新たな動きやすさを手にすることができたのだ。こうしたブランドへ忠誠を誓うのは、まだ、アヴァンギャルドなファッションに強い関心を持つ少数の大胆な女性だけであったが、小売業者の多くは、顧客がコム・デ・ギャルソンのアイテムを西洋的なワードローブに取り入れていることを発見した。『ニューヨーク・タイムズ』紙のあるレポーターが次のように報告している。「こうした日本のスタイルを身に着ける西洋人が、デザイナーがランウェイで提案したスタイル一式を手始めに揃えることは滅多にない。ニューヨークの女性は明らかに、ひとつかふたつのアイテムを西洋的スタイルに取り入れることを好んでいる」と。だが、彼はこうも述べる。「同様に明らかなのは、この重ね着が着用者をいささか重たく見せてしまうとしても、そこにはファッションの最先端にいるという満足感があることだ」(“Bold Japanese Fashions…”, 1983: C8)。

1979年に石岡瑛子が手がけたパルコ・グループのキャンペーン広告では、アメリカの象徴的な映画スターであるフェイ・ダナウェイが観音のような装いで登場した。西洋が抱いた東洋文化への初期の関心に言及しながら、数々の賞を獲得している石岡はこのキャンペーンについて次のように書く。「日本は西洋から学んできました……ですが、状況はいまや変わりつつあります。今日のトレンドは、西洋が東洋を見始めていることを示しています。その後の十年で川久保や山本のような人物が西洋のファッションに貢献することを予見するかのように彼女はこう続ける。『西洋は東洋をまとうことができるか?』という問いは、将来を期待する新しい日本が尋ねてきたものです」(Hiesinger and Fischer, 1994: 125)。独創的な比較研究『Japan as Number One: Lessons for America』[邦訳:『ジャパン・アズ・ナンバーワン: アメリカへの教訓』広中和歌子他訳 TBS ブリタニカ 1979]の著者、ハーヴァード大学のエズラ・ヴォーゲル教授は1980年のインタビューで、より一般的な問いを投げかけた。「彼らは私たちから学ぼうとしているが、なぜ私たちはその学習過程を逆転させないのか」(Stokes, 1980: A2)。

確かに、海外からの日本に対する関心が明るみに出たのは19世紀半ば、日本が西洋に初めて開国した頃である。だが、そのときの造形芸術や装飾芸術への影響が「～イズム」と名指されてもおかしくないほどのものだった一方で(Bennets, 1982: 1)、多くの歴史家にとって、現代の「ジャパニーズ・ファッション」に世界の観衆が突然心を開いたことは、本質的には1980年代に日本が経済勢力として台頭してきたことに結びついていた。ダットサン、トヨタ、ソニー、そしてパナソニックの海外での成功が日本の技術力を象徴するとすれば、国際的なファッション・シーンでの川久保と山本の遍在は彼らの国の独創性の延長であった。この期間、日本文化に対するアメリカの関心と評価はかつてないほどに高まり、日本の工業的成功——「メイド・イン・ジャパン」がいまや新たな名声を伴っている(Smolowe et

al. 1982: 98) ——からジェイムズ・クラヴェルのベストセラー『Shogun』〔邦訳：『将軍』宮川一郎訳 上・中・下巻 TBS ブリタニカ 1980年〕に描かれた文化的エキゾティシズムまで、メディアはこのピークの理由を列挙した。映画や食べ物から建築まで、日本のあらゆるものに西洋人が突如として感じた魅力は上昇傾向にあり、ファッション界で増大する日本特有のデザインの影響はとりわけ印象的であった。

ローマのショップ経営者、ジェニファー・フォナリスは「たいていの場合、誰かがまず日本人にひらめきを与えねばならないのですが、ことファッションにおいては、彼らはすべてを自分でこなしてしまいます」と、現代の日本人デザイナーの確たる独創性をほのめかしつつ語っている (Smolowe et al. 1982: 98)。新しい着こなしを確立したためにアメリカのメディアに称賛された川久保玲、山本耀司、そして三宅一生の三頭政治は東京をファッションの国際的主要拠点へと変貌させた。ブルーミングデールズ——1970年代にアメリカで日本人デザイナーの衣服を初めて扱った小売業者——のファッション・ディレクター、カルマン・ルッテンシュタインは「ちょうど1960年代におけるロンドンのストリートのように、東京はファッションの主要な発信地になりつつあります」と宣言した (Weir, 1982: 246)。それに続く現代のデザイナーたち——ニコルの松田光弘、コシノ・ヒロコ、花井幸子といった——の成功は、西洋におけるアヴァンギャルドな日本人デザイナーの先駆的な作品に多くを負っている。

社会学の教授である川村由仁夜はその著書『The Japanese Revolution in Paris Fashion』(2004年)において、川久保玲と山本耀司がパリでのコレクション開催を決めたのは、フランスのシステムのなかで彼らのデザインを正統化することができれば、国際的なファッション・シーンへの参加が容易になるはずだったからだとコメントする。偶然ではなく、まさに世界の関心の的が日本へと向けられつつあったとき、彼らはパリへとやって来たのだ。アメリカのイッセイ・ミヤケ社代表の金井純は、この国で高まりつつある新人デザイナーへの関心を、「デザイナーがフランスほど伝統に縛られることもなく、アメリカ人ほどコマーシャルイズムに縛られることのない日本の新しくさわやかな創造性」のおかげだと考え、「日本人は自由であり、いまや誰もがインスピレーション源としてジャパニーズ・デザインに視線を投げかけている」(引用は Bennetts, 1982)。しかしながら、ファッションの世界でますます大きなものとなる彼らの存在は、日本人がファッションを支配するためのゲームではなかった。事実、川久保と山本はそれ以降、フランスのファッション・システムの土台を崩すというよりむしろ、デザイン哲学に対するまったく異なるパースペクティブを提供し、それは西洋のファッションに同化してきた。川久保玲と山本耀司は、ファッション界全体において現代のジャパニーズ・ファッションの地位を確たるものとする美学的転換

を引き起こし、西洋人デザイナーによって確立された境界を広げたのである。

(翻訳：蘆田裕史)

〈参考文献〉

- Bennetts, Leslie. 1982. "Culture of Japan Blossoming in America." *The New York Times*, 7 August, 1.  
"Bold Japanese Fashions from Runway to Street." 1983. *New York Times*, 20 January, C8.  
Dorsey, Hebe. 1982. "Gallic Shrug for Japan's Style." *The New York Times*, 20 July, C7.  
Duka, John. 1982. "A New Look From Japan." *The New York Times*, 20 April, C8.  
Hiesinger, Kathryn B. and Felice Fischer. 1994. *Japanese Design: A Survey Since 1950*. Philadelphia: Philadelphia Museum of Art in association with H.N. Abrams, New York. (日本語版：『made in japan : 世界に花開いた日本のデザイン』サントリーミュージアム [天保山] 1996)  
Kawamura, Yuniya. 2004. *The Japanese Revolution in Paris Fashion*. Oxford, UK: Berg.  
Long, Mary L. 1982. "Yohji Yamamoto," *People*, 1 November, 7.  
Martin, Richard. 1995. "Our Kimono Mind: Reflections on 'Japanese Design: A Survey since 1950,'" in *Journal of Design History*, vol. 8 no.3: 215-223.  
McCarthy, Patrick and Jane F. Lane. 1982. "Paris: Japanese Show Staying Power." *Women's Wear Daily*, 15 October, 5.  
Mears, Patricia. 2006. "Fraying the Edges: Fashion and Deconstruction," in Brooke Hodge, Patricia Mears and Susan Sidlauskas, *Skin + Bones: Parallel Practices in Fashion and Architecture*. London: Thames & Hudson (日本語版：『スキン+ボーンズ：1980年代以降の建築とファッション』国立新美術館 2007)  
Morris, Bernadine. 1981. "In Paris, Fashion Incursions From Abroad." *The New York Times*, 8 April, C18.  
-. 1981. "Ungaro and Lagerfeld Brighten Paris Showings." *The New York Times*, 19 April, B10.  
-. 1982. "From Japan, New Faces, New Shapes." *The New York Times*, 14 December, C10.  
-. 1983. "Loose Translators." *New York Times*, 30 January 30, SM40.  
Smolowe, Jill, Ayakodoi, Kim Willenson, Roger Schulman and David Fouquet. 1982. "Japan's Designs on the West." *Newsweek*, 8 November, 94+.  
Steele, Valerie. 1997. *Fifty Years of Fashion, New Look To Now*. London: Yale University Press.  
Stokes, Henry Scott. 1980. "'Shogun' No hit in Japan, but It Wins Guarded Kudos." *New York Times*, 17 November, A2.  
Weir, June. 1982. "The Rising Prestige of Tokyo." *New York Times*, 27 June, 246.  
-. 1984. "Update On The Japanese: Fashion." *New York Times*, 15 July, 257.

〈図版〉

- Fig. 1 コム・デ・ギャルソン 1983年 ピーター・リンドバーグ撮影  
Comme des Garçons, 1983. Photo by Peter Lindbergh.  
Fig. 2 川久保玲/コム・デ・ギャルソン 1983-84年(左)、1983年秋冬(右)  
Left: Rei Kawakubo for Comme des Garçons, 1983-84.  
Right: Rei Kawakubo for Comme des Garçons, Autumn/Winter 1983.  
Photograph ©The Museum at FIT  
Fig. 3 パルコ キャンペーンのポスター 1979年 デザイン：石岡瑛子  
Poster for Parco, 1979. Designed by Eiko Ishioka.  
Fig. 4 コム・デ・ギャルソン 1983年 ピーター・リンドバーグ撮影  
Comme des Garçons, 1983. Photo by Peter Lindbergh

### メリッサ・マツラ=アルバレス (Melissa Marra-Alvarez)

ニューヨーク州立ファッション工科大学 (FIT) 附属美術館アシスタント・キュレーター・オブ・リサーチ。同館開催の  
展覧会「Fashion and Politics」(2009年)を共同でキュレーション。現在、同館ディレクターのヴァレリー・スティー  
ルのリサーチ・アシスタントとして次期展「Japan Fashion Now」(会期:2010年9月17日-2011年1月8日)の準  
備に携わる。前職は故ジェフリー・ビーン専属のファッション・アーキビスト。