

# 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チーフ・キュレーター 深井晃子

## 1ーラグジュアリーとは

スーパーベーシックな服にしか興味のない人たちは少なくない。とはいうものの彼らでさえ、嫌いな服より好きな服を、あるいは季節に合わせて、社会的要請を考えながら、着ている。着ることは生命維持のレベルを超えて、余裕、ゆとりと結びついている。その量における差はあるとしても、ゆとりと交換されている。

とすれば、ファッションは本質的な部分において、後述するように〈剰余〉と深くかかわるラグジュアリーと、緊密な関係を持っていることになる。

近年、豊かな資本主義社会を背景にラグジュアリーという様態は日本でも広く注目された。そして社会は、今誰もが予測しなかったほどの速さで劇的に変わっていきこうとしている。そのようなとき、ファッションという先鋭的な感性の表現は、ラグジュアリーの新たな側面とそれを受け入れる社会の方向性をいち早く見せているのではないだろうか。

ラグジュアリーとは？という問に対して、フィリップ・ペローは前掲の論文でその本質を探り、西欧における歴史的な概念の変容を解説している。それを踏まえて、この小論では、ファッションにおけるラグジュアリーのありようという観点から考察していきたい。

先へ進む前に、「ラグジュアリー」という言葉について見ておかななくてはならない。ラグジュアリーは、英語「Luxury」の日本語表記である。フランス語の「Luxe (リュックス)」とともに、日本で広く、とまではいかないにしても、カタカナ表記の日本語として認知され始めている。Luxury も Luxe も、語源はラテン語の「Luxus (ルクスス)」、さらには「Lux (ルクス)」へと行き着く。日本語として置き換えられるときは「贅沢」であり、また、豪奢、奢侈、驕奢なども近似の意味を持っている。

では、ラグジュアリー、あるいは贅沢とは、何なのか。西欧文化におけるこ

の概念は、ペローの論考を参照していただくとして、ラグジュアリーが、「豊かな社会が生み出す剰余」であり、「本質的に差異のしるし」であるという認識は、異なる時代や社会、あるいは文化圏において共通のものとなる。このことはファッションにおいても重要な意味を持っている。

また、経済史家ゾンバルトは「必需品を上まわるものにかかる出費のこと」だとい（註1）、必需品とは主観的な価値判断（倫理的、審美的、その他どんなものであってもよい）と、客観的尺度（人間に心理的あるいはいわゆる文化的に不可欠なもののいずれか）によって決定されるという。ラグジュアリーであることは金銭的、物質的なものだけにとどまらず、精神的なレベルにも及び、しかも極めて相対的な尺度で測られるのである。

もともと原始的な社会においてでさえ、生命維持手段としてはその役割には低い位置しか与えられていない〈着る〉という行為は、そもそも余剰から生み出された、差異化行為だった。それは着ることが最も私たちの身近な個人的行為であると同時に社会的行為であり、それゆえに常に差異化の極めて有効な手段でもあるからに他ならない。畢竟、ファッションは、どんな場合もラグジュアリーと極めて近い関係にあったし、現在もそうであり、また、これからもそうであり続けるだろう。

展覧会は、ラグジュアリーというキーワードによって選び出された17世紀から現代までの服によって構成されている。それらは本来の時間軸から切り離され、現在という立ち位置から、ある共通項のもとに置かれる。共通項とは、ラグジュアリーという大きな枠組みの中で、時代や社会的背景を超えて、共通する視覚的あるいは質的な同質性であり、それは異なるいくつかのタイプに括られる。本展では、「1.着飾ることは自分の力を示すこと—Ostentation」「2.削ぎ落とすことは飾ること—Less is more」「3.冒険する精神—Clothes are free-spirited」「4.ひとつだけの服—Uniqueness」という四つのセクションとして構成される。

それぞれのセクションについての詳細は、セクション毎の解説で見ていただきたいが、ここではラグジュアリーとファッションの関係性と、それを生み出した社会的背景について考えてみたい。

## 2—顕示から知的な遊びまで

ラグジュアリーがファッションにおいて最もわかりやすい形として現れるの

は、多くの社会において、顕示、華美、豪奢、優雅といった概念の具体的な形として、とっている。エリザベス1世時代の稀有なボディス (Cat. no.1) の豪華さが如実に示しているように権威・権力の、あるいは18世紀貴族たちの絢爛たる男女の服が語るように経済的・金銭的余剰の見せびらかし＝顕示であるといえよう。17世紀、パスカルが「着飾るということは自分の力を示すこと」(註2) といったように、それが明確な階級的差異化の手段であることはいうまでもない。

19世紀末になると、ヴェブレンは資本主義社会では「われわれの服装は、いつでもはっきりとわかるものであって、われわれの金銭的な地位を、あらゆる観察者にたいして、一目で示す」(註3) のものだといった。より金銭的な価値に視点が置かれるのである。当時オートクチュールの最高峰といわれたウォルト店のドレスが高価でなくてはならなかった理由はここにある。それはまた、ブランドという暗黙の価値に対する威信を増幅する。

いずれにしてもかつて社会の上位の人々にとって、服は彼らが持っている特権、つまり地位なり財産、あるいは権力を示す最もわかりやすい手段だった。ファッションが経済と強く結びついていることはここで繰り返すまでもない。ヴェブレンは、衣服を金銭的文化的表示の例として取り上げるのだが、現在の資本主義社会が19世紀末と根本的に変わっているのではないとすれば、このことは、今でもなお有効だということになる。

この方向性を具体的に表現するとすれば、どんな時代が背景であるにしても、金銭的な豊かさが服装によって示されることになる。

宝飾品をその筆頭として、ラグジュアリーとは、その社会が豪華で豊か、希少なもの、お金がかかっているとみるもの、例えば服であれば生地に使われた豪華な絹の紋織りや精緻なレース、華奢な絹の靴、真っ白なりネンの下着類、などとして現れたことは、容易に納得がいく。かつて多くの社会において時の権力者によってたびたび発せられた奢侈禁止令が示すように、ラグジュアリーはしばしば高価な衣装や宝飾品と結びつけて語られる。また、19世紀末までの服装がそうであったように、労働を示唆する衣服の身体的機能性は極力遠ざけられる。

しかし、顕示的な浪費や奢侈にとどまらず、機能的な洗練や身体的な快適性、個人的・精神的な美学といったものが私たちに充足させるより重要な要素となっている現在では、そのありようは決して一様ではないことは誰の目にも明

らかだろ。

例えば、快適性という概念が 19 世紀になってラグジュアリーの要素として浮上し (cf.ペロー)、遅ればせながらようやく女性服にも入り込んできたとき、具体的には第 1 次世界大戦を境界線として、シャネルの簡素な膝丈のドレスやヴィオネのドレスと、それ以前のものとの違いとなって現れてくる。快適性を服という造形に具現化するという命題のもとに、服は、ラグジュアリーを質の高さ、洗練といった、より密やかなものへと質的にすりかわらせ、新たな美意識のもとに創造された。

男性服は 19 世紀に一足早く、現在日本で背広と呼ばれている黒っぽい市民服へと向かった。だが、女性服では 20 世紀初めにもまだ装飾に埋もれていたベル・エポック・モードの只中で、大胆にもポワレが創り始めたのは、そうした装飾を取り払って、驚くほど簡素な服 (Cat. no.36) だった。やがて第 1 次世界大戦によって一気に舵は切られ、新たな価値観は、シャネルやヴィオネによって 20 世紀の女性服として普遍化されていく。それはイヴ・サンローランが「モンドリアン」ドレス (Cat. no.58) を発表したとき頂点に達し、現在もなお新たな模索が続いている。

目に見えるラグジュアリーから、一見目に見えにくいそれへの変化、それは過去にもさまざまなジャンルで多くの例がある。例えば、中世絵画では使われた金の分量が絵の値段を決めたのに対し、ルネサンス以降、画家の技量がそれを決定付けるようになる。

イギリスの美術史家、バクサンドールによると、ルネサンス以前では、依頼主と画家との絵の値段の取り決めは、絵の材料として当時極めて高価であった金やウルトラマリンの使用量により契約書が交わされた。しかし、金やウルトラマリンを多量に使うことが、契約書の中で次第に重要視されなくなり、それに代わるものが言及されるようになる。それに変わるものとは画家の技量だった (註 4)。

このことはファッションでみれば、絹や使われる装飾品の分量だけではなく、〈デザイン〉という無形のものが意味を持ったことと似ている。しかし、シャネルの繊細なアップリケがいかにか高度な仕事であるかを見抜けない眼や、ヴィオネやバレンシアガの独創的な裁断技術に無関心な感性には、理解されにくいかもしれない。

さらには、過剰な浪費がもはや意味のある差異化につながらなくなるとき、

ラグジュアリーはより知的で巧妙なものへと向かう。独創性、一点もの、自分だけのものといった差異化である。このことは、川久保やマルジェラが仕掛けている冒険としてみることもできよう。それにも似た江戸の日本の、究極の贅沢ぶりの感性を、『好色一代男』などで示して見せたのは、井原西鶴だった。『好色一代男』の主人公、世之介は、遊郭へ行くとき、紙子羽織を着る。しかしそれは有名鑑定家折り紙付きの書で縫い上げられていた。一方競争相手の傳七の羽織は、傾城 23 人の誓紙をつなぎ合わせたものだった。みすばらしい衣服の代名詞である紙子羽織は、実はとてつもない価値を持つものだった(註5)。

### 3—冒険する精神

1980 年代初め、川久保玲は山本耀司と共に「ぼろルック」(註6)で世界に知られるようになる。彼女は以来「今までにない服」の制作に挑戦し続ける。それは彼女の明確で一貫した姿勢から生まれ、熟考されたプロセスによって具体化された。彼女がファッションにおける西欧の美意識を表象する〈美〉や〈洗練〉の呪縛を解いたことをここでは繰り返さない(註7)。そしてその流れは 1990 年代には、マルタン・マルジェラやヘルムート・ラングといった次世代へと受け継がれていく。21 世紀に広く浸透しているのは、そうした流れの先に位置づけられるファッションの美意識だといえよう。

彼女自身のアーカイヴを除けば、恐らくは川久保作品の最も豊かなコレクションを持つ KCI は、これまでも川久保作品をさまざまな角度から読み解く作業を行ってきた。本展では、その独創的で知的な遊びとでもいべきものに焦点を合わせながら、川久保玲の本質的な姿勢を示す作品を通じて、衣服の創造性とラグジュアリーの関係を考えることになる。それはラグジュアリーの重要な要素である「質の高さ」とは何かについても目を向けることになるだろう。

立体と平面の巧妙な戯れ。川久保の服は着る人の想像力の介入を要請する。というのもそこには、まだ着られていない服から、人が着装し、最終形の立体に至るまでに、わくわくするほどの、あるいは時にはそれを着る人が複雑さに疲れ果ててしまうほどの巧妙な罫が仕掛けられている。その罫に嵌ってしまうか、乗り越えるか。

彼女の 1980 年代の服は、「ぼろルック」と渾名された黒を中心にした、平面的な、しかしほとんど説明不可能といってもいい複雑な部分からなる構成が特徴的である。人に着装された服は、それらの部分が複雑に垂れ下がり、揺らぎ、

決して完成形を見せない。その着装されたイメージは既に多くのところで示され、語られ、記述されてきた。それを要約すれば作り手の言うとおりの「誰も、みたことがない」服なのである。現代美術家、川俣正は、自身の制作姿勢について「私は橋ではなく、橋という既存の形、その機能を借りながら別の役割を見ようとしている。」<sup>(註 8)</sup>と語るのだが、それに倣って言えば、川久保が見ようとしているのは、服そのものではなく、服という既存の形の機能を借りながら別の役割＝恐らくは、精神の解放である服、なのではないのだろうか。

とはいえ、今回展示する主として 1980 年代の川久保の服が 25 年という時間ののち、彼女の影響力が広く及んだ末の帰結として、もしかすると、既に見慣れた服のように見えるかもしれない。

だが、それらは、平面に置いたときも「誰も、みたことがない」服だった。川久保は作り手として、自身の服の裁断図を展覧会として構成して見せたことがある<sup>(註 9)</sup>。それは、作者と服の関係を示す、またとない興味深い機会だった。しかし今回、着る人と服の関係という、より着る人に近い位相に置いて川久保の服が見せる遊びを伝えるために、着られる前の平面に還元された服を、写真として提示した。それは彼女の服の本質的な特質を明らかにしている。

人に着られていないその服が示すのは、抽象的な造形そのもの。そしてその造形は、独創的だ。隠された造形性。着る人は、それを自分の身体と共に立体へと立ち上げる。平面と立体との巧妙な関係性。そのことに気づき、作り手が込めた情熱を受け止めようと努力し、仕掛けられた知的な遊びに誘い込まれる着用者。着用者は〈着る〉ことをめぐって、彼女の挑発に乗って濃密なそして豊かな瞬間を体験をすることになる。

そうした「誰も、みたことがない」服を追求しながら、「冒険する精神」を掲げて川久保は歩き続けている。そう、川久保は、歩き続ける。ファッションが〈シーズン〉という時間毎に周期的に自らを刷新することによって、常に新しい物を追い求めることを熟知し、それに同調しながら。なぜなら、大量生産は多くの人に新たなものをアクセス可能とするから、そこから逃れるには、常に新たなものの獲得によって差異化を図らねばならないからである。「常に新しい物を手に入れる」という強迫観念、それもまた差異化の一つの手段であり、現代的なラグジュアリーの一つの様態なのである。

#### 4—ラグジュアリー、〈時間〉という概念

マルタン・マルジェラは、こうしたファッション・システムに疑問を抱き、静かに異議申し立てをしてきた。彼は既に発表したものを繰り返して作り、古着を再生し、あるいは新しい服を古着風に加工する。彼の表現は、時間という概念に対するクリシェな姿勢を批判する。

「世界中から集めた、色々な種類の飲料が入っていたボトルの王冠を、手作業でつぶして平らにし、レジンでコーティングした」ジャケット (Cat. no.70) は、1着につきおおよそ 350 個の王冠が使われ、シルバーやゴールドの色をしたメタルの輪でつなげられている。世界に散らばっていた使用済みの王冠は、〈拾い〉〈集め〉〈再生〉されるというプロセスを経て、希少な価値へと変換させられる。これは彼の「アーティザナル・ライン」の一例だが、このラインの特徴は、使われるのは既に本来の役割を終えた素材であり、それを新たな用途へと転換させていることであり、また制作に多くの時間が要され、その時間、例えば 20 時間、40 時間などが必ず併記されることである。時間への言及は、いうまでもなくオートクチュールの用法の引用である。

アーティザナルとは手仕事による、という意味である。先のジャケットはまさに手仕事による、一点ものという希少性を持ち（もし同型のジャケットが作られたとしても使われる王冠には必ず違いがあるから常に一点ものであり得る）、現在の効率のいい生産性を逆行し、複製品からは距離を置く、ひたすらに〈個〉に属するものとなる。また、既に役割を終えた王冠は、新たな役割を与えられ蘇ることによって、再生、再利用という姿勢も同時に明らかにする。

アーティザナルにはまた、前近代的な、という軽蔑的な意味もある。人手がかかって効率が悪い、のである。すなわち、ここに一点ものというラグジュアリーさを示唆すると同時に、手仕事による前近代的な作法は、果たして、軽蔑すべきことなのか？という問いも投げかけられている。この問に対して、今誰も軽々しくは答えられないだろう。そうした意味でもマルジェラの作品は、ラグジュアリーという意味の再考を促している。

つまり「ラグジュアリー」展を組み立てながら、私たちは同時に、それらが〈時間〉という概念について、どう向き合うのかという問いを発していることについて考えなくてはならなかった。

18 世紀の手仕事のプロセスにどれほどの時間がかけられたのか。それについて、正確な答えを提示できないが、男性服・女性服共にそこにふんだんに使われている金糸や銀糸のきらびやかな衣装とその豪華なテキスタイルに、さらに

は、洗練された精緻な装飾などに、どれほど巧妙な熟練の手の技がかかわり、どれだけ多くの時間が費やされているのかを推量するのはそれほど難しくはない。

あるいは、広がったスカート、複雑な装飾などが特徴的なこれらの服は、生活のための労働から遠いものであるゆえに閑暇の証明となり、閑暇が社会的優位にあった時代、優雅、ラグジュアリーとつながっている（註 10）と、ヴェブレンが見る視点からも、時間と結びついている。

20 世紀になって、時間に対する社会の向き合い方はそれまでとは変わっている。閑暇は旅行やスポーツと結びついて、余暇というプラスの価値として残ったが、女性の社会的役割の変化に伴ってその価値を失っていく。

快適性、身体機能性を備えながらも、ヴィオネやバレンシアガ、あるいはディオールといった高級なオートクチュールには、素晴らしいクチュリエたちの創造力、熟練の手、そして実際に制作に携わった人々の多くの時間が惜しみなく費やされた。また、注文主自身にも何度もの仮縫いの時間が要請された。20 世紀前半にとりわけ隆盛を極めたオートクチュールには、それを作り出したクチュリエ、すなわちメゾンの名前はもとより、シーズン、製品番号、制作したアトリエ（それによって担当者が特定される）、制作に要した時間が記される。製品を購入した顧客名についてももちろんメゾンは把握している。さらにここに創造性という質的要素も加わって、熟練の〈手仕事×時間〉が作り出すものは、限りなくラグジュアリーなものだった。

しかし、既製服はオートクチュールの存在を脅かす。その理由の一つとして時間への人々の向き合い方が変わったことがある。手っ取り早くオートクチュールの複製品を手に入れる、それは新たなラグジュアリーだといえなくもない。しかし、差異化をどう図るのか。その方法として、一つには、シーズン毎の新しい物を獲得することである。これは既に 19 世紀以来のファッション・システムを突き動かしてきた原則だが、それが 20 世紀後半に既製服にも受け継がれ、ますます厳密なものとなる。

先に筆者は、川久保の時間とのかかわりについて、彼女はファッションが〈シーズン〉という時間毎に周期的に自らを刷新することによって、常に新しい物を追い求めることを熟知し、それに同調するというスタンスを取る、と書いた。彼女の服は、オートクチュールではない。一点ものでもない。彼女は、新しいものを毎回作り出すという難しい課題を掲げ、またそのレベルを保ちな

がら、半年毎のシーズンというサイクルにほぼ 30 年近くも挑み続けている。それは、厳しくも壮絶な向き合い方だという他はない。

あるいは時間という視点から、彼女の服を、手仕事×時間という先の同じ軸線からも見ておかなくてはならない。この点においてはどうかろう。彼女の服を平面に置き、さらにそこにいたる元の裁断図にまで視線を広げてみると、それがいかに創造性に溢れた知的な作業だったかということが改めて理解される。そこに見いだされるのは、完成にいたるまでの手仕事×時間とは別の、恐らくはより抽象的な、構想にかかわる時間の流れである。彼女の作り出すものが示しているその時間の質は、決して凡庸なものではない。

川久保に大きな影響を受けたというマルジェラは、しかし、いわゆるシーズンというファッションの時間の向き合い方において彼女とは明らかに一線を画している。彼は時間にかんじがらめに縛られたファッションという表現を扱いつつも、それに背を向けている。彼が興味を持っているのは、〈時間〉とは何か？という哲学的な問いのようなものでもあり、それに対して、その答えをファッションの表現というレベルにおいて探しているようにも見える。アーティザナル・ラインがそうであるように古着の再生にも時間へのまなざしが色濃いが、別々な場所で同時に進行するショー、自己の基本形からの再生産（リ・プロダクション）、あるいはカビによるインスタレーション（註11）、などの試みである。

デビューから 3 年目、1993 年春夏のパリ・コレクションにおいて、彼は二つの異なる場所で二つのショーを行うという、同時性への言及を示唆する試みを見せた。一方は白のみを使ったコレクション、もう一方は黒のみを使ったコレクションが、1992 年 10 月 15 日 20 時に、別々な場所でショーとして見せられたのである。招待者は必然的にどちらかのショーのみを見ることになるのだが、コレクションは二つのショーによって完成形となる。これは他の芸術ジャンルでも見られる同時性に言及した、ファッション・ショーにおける試みといえよう。

1994 年春夏のパリ・コレクションでは、「リ・プロダクション」というテーマを掲げ、デビューの 1989 年から 1993 年秋冬までに発表した作品の中からセレクションした型モデルを、新たに制作し再び発表するというものだった。新しい型を出し続けねばならないというファッションの絶対的な命題に背き、シーズンというサイクルから抜け出そうとする彼の姿勢は、ひたすら刷新し続ける

ファッションに、永続性という視線を促そうとしているように見えた。

後に日本でも行われたが、カビによるインスタレーションが初めて発表されたのは1997年、ロッテルダムのボイマンス・ブーニンヘン美術館である。これはバクテリア、カビなどの真菌類を植え付けられた既存のコレクションからの再生である白い服が、外部空間に展示された。時間の経過と共に菌が服の上で増殖し枯れることで作り出される色と形は、土台の服を変化させ、その時服が完成する。作品はこのプロセス全体によって構成されたのである。

あるいは、アーティザナル・ラインは、現代の時間のありように対して静かに異議を申し立てている。まずは効率性に対して。手間暇をかけることこそ今も昔もラグジュアリーなのだとはばかりに、彼が服で印す制作のプロセスは、アナクロニクにも思えよう。しかし、その大真面目なメッセージは、大多数の意見に批判もなく飲み込まれ、それに慣らされている私たちの心を鋭く突き刺す。よくも捨てられずに残っていたものだ、それにしてもどうやって見つけたのかと感心しもあるデッドストック、例えば流行遅れのウエディング・ドレスを、身体の立体に正確にフィットさせていった美しいドレスに堆積する、重層的な時間。彼が仕掛けたそのいくつもの堰によって、流されるまま突き詰めて考えることもなかった物づくりと消費への姿勢に、私たちは無意識のうちに疑問を持つようになっていく。

こうしたマルジェラの一連の姿勢は、彼の時間に対する向かい方を示しているが、それは静かに、私たちに時間の再考を促しているようにも思える。時間が絶対的であることに異論はない。だが、時間が相対的なものだというのもまた、正しい。地球環境や社会が急激に変化し始めた今、時間への再考は私たちの生き方にとって大きな意味を持つことになるだろう。

## 5—贅沢禁止令の無効性

人間には誰にも優越的な財力、権力、地位を、あるいは人とは違う自分を、示したいという欲求がある。着るものは、最も手近なツールとしてその欲求を代弁するものとして、形として示されてきたし、これからもそうであり続けるだろう。

しかし、その本質的な欲求をかつていわば独り占めにしようとしたのは、権力者だった。他の人たちが等しく持っているその顕示的欲求を彼らは法律で禁じたのである。ヨーロッパでは古代ローマ帝国の時代から贅沢禁止令がたびた

び発令され、中国、日本でもたびたび公布された。このことを裏返せば、その法律がいかにかに遵守されなかったかということに他ならない。誰でもが持っている、見せびらかしたい、差異化したいという気持ちを法律で規制することはできなかったのである。

より巧妙に、密やかな贅沢へ、個の楽しみへとそれは向かう。ペローが言うように「この自由社会において個人はもはや身分も特権も持たないが、それでもやはり、いかにして自負すべき富と社会的帰属を目に見えるようにし、自らを目立たせるかを人は追求する。」のだから。

とすれば、ラグジュアリーとファッションの緊密性は、永遠に私たちの前に立ちはだかり続ける。しかしそれは、どのような時代やどのような状況に置いても、私たちの心を満ち足りたものにするに違いないだろう。ファッションを先導する〈肯定的な〉欲望、それがラグジュアリーなのである。「ラグジュアリー」展でこのことを再考してみようではないか。

〈註〉

1. ヴェルナー・ゾンバルト『恋愛と贅沢と資本主義』金森誠也訳 講談社学術文庫 2000年 131頁
2. パスカール『パンセ』前田陽一・由木康訳 中央公論社 209頁 (断章番号316)
3. ソースティン・ヴェブレン『有閑階級の理論』小原敬士訳 岩波文庫 1961年 161頁
4. マイケル・バクサンドール『ルネサンス絵画の社会史』篠塚二三男他訳 平凡社 1989年 36頁
5. 井原西鶴「好色一代男 卷六 全盛歌書羽織」『西鶴集 上』日本古典文学大系 47 麻生磯次、坂坂元、堤精二校訂 岩波書店 1957年 170頁  
17世紀、浮世草子の作家である西鶴は『好色一代男』『好色一代女』などの代表作がある。後者では、贅沢なものの代表とみなされ禁止令が出た総鹿の子の絞り染めの小袖を贈るが、その際故意に絞りの先端を焦がし、なかに入った紅の綿が見えるようにした……、など、究極の贅沢を着る感性が示されている。
6. 1981年4月、川久保玲と山本耀司は、はじめてパリでプレタポルテのコレクションを発表するが、彼らの1982年10月(1983年春夏)のコレクションは、黒っぽい、だぶだぶ、ぼろぼろの服で、既存の美意識とは対極的なセンセーショナルなものだった。これに対する欧米の反応は大きく、「ぼろろック」「前衛的な日本ファッション」などと呼んだのである。
7. 拙著『ファッションの世紀』(平凡社 2005年)を参照されたい。
8. ジャポニズム学会シンポジウム「いま“日本”とは?—現代を疾走する3人に聞く」(2009年1月24日 東京都庭園美術館)における川俣の発言より。
9. 「コム・デ・ギャルソンのためのコム・デ・ギャルソン」展(2006年 東京、コム・デ・ギャルソン本社)  
社員教育の一環として開催された非公開の連続企画展の第4回目。川久保玲と渡辺淳弥が過去に発表した作品のうち93点のシーチングによるレプリカとその裁断図を展示した。
10. ヴェブレン 前掲書 164頁
11. カビによるインスタレーションは「(9/4/1615)」展(1997年6月11日—8月17日)として1997年にロッテルダムのボイマンス・ブーニンヘン美術館で初めて発表された。日本では1999年のKCI

と京都国立近代美術館、東京都現代美術館とによる「身体の夢」展で発表された。

(所収：「ラグジュアリー：ファッションの欲望」展図録)