

なぜファッション展は人びとを惹き付けるのか？

ヨゼ・テウニッセン

ロンドン芸術大学ロンドン・カレッジ・オブ・ファッション
デザイン・アンド・テクノロジー学部長

はじめに

ファッションの展覧会を開催する美術館が増加の一途を辿っている。衣装を所蔵しない美術館でさえもその傾向にある。ファッション展への関心の高まりは、ファッション展がファッションの基底にある文化的意味を分かりやすく伝達するには大変力のあるメディアになってきたことと関わっている、ファッション——私たちは主に無意識に経験する現象である——が、どのように機能し、どのように我々の文化的・社会的生活に関わるのかを、ファッション展は明確に示すことができる。ファッション産業ですら「キュレーションされた店舗 (curated stores)」というものを擁しており、これは製品の背後にあるコンセプトの意味を提示するための新たなマーケティングの手段として用いられる一種の「展覧会」の実践である。その典型的な例が、コム デ ギャルソンがドーバー・ストリート・マーケットで展開するポップアップストアである。

本論文で議論しようとしているのは、ファッション展がこれほど人気を博すようになった理由が、1960年代以降のファッションのシステムに見られる大きな変化と関連しているということだ。前衛的なファッションは、それまで、理想的な女性像を提示したり地位を顕示したりすることに専心してきたのだが、一つのメディアへと変化し、社会やファッションのシステムに対する政治的・文化的意見を公然と発信し始めた (Lipovetsky 1994, Teunissen 2009)。その結果、大衆はファッションを従来よりも広い視点で、一種の文化現象として捉えるようになった。

続いて、1980年代初頭の(前衛的な)ファッションデザイナーたちは、後述する、〈概念化〉や〈ストーリーテリング〉、そして〈経験デザイン〉を導入することで、従来のファッションの本質的な要素を変革することに着手した。

こうした各要素が融合した結果、今や大勢の観衆を惹き付ける斬新な実践として、現代の美術館、特にファッション専門の美術館が、ファッションにとっての理想的な環境になっている、こうしたキュレーションされた(ファッションの)展覧会は、従来のキャットウォークやファッション写真、ファッション雑誌、そして昔ながらの書くという形で表される研究が提供できないような、洞察や直接的体験をもたらすのである。

本論文では、ファッション展の歴史を解き明かすことで、ファッション展が影響力を持つようになった原因を探るとともに、なぜこれほどの人気を博すようになったのかについて

も探究したい。

時代の流れの概観から、エンターテインメント性のある魅惑的な体験へ

かなり最近まで、ファッション展といえば上流階級の女性のファッションの展示で構成されており、スタイルの時代的変遷を見せるように企画されていた (Steele 2008: 10)。1970年代よりも前のファッションや衣装の美術館の展示といえば、ほとんどがこのアプローチであった。ファッションと衣装の歴史は、スタイルの歴史的な流れとして提示された。歴史は、ほとんどの場合、生地や細部の装飾、由来などが重点となる実際の衣服を通して生き活きと描かれるものであり、服の歴史的な文脈については、それを着用していた人物の背景によって解説された (Taylor 1998: 317)。

こうした形を取っていた展覧会に転回点が生じたのは、1970年代米国でのことである。雑誌『Vogue』の編集者であったダイアナ・ヴリーランド (Diana Vreeland) がニューヨークのメトロポリタン美術館のコスチューム・インスティテュートの特別顧問になり、展覧会のキュレーションを始めたのだ (Steele 2008: 10, Palmer 2008: 32)。ヴリーランドは、ポーズを取り生きているかのようなマネキンや、ショーウィンドウで用いる技法、劇的な効果のある照明を採用して、展覧会での見せ方を根本的に変更した (Palmer 2008: 32)。こうした劇的な手法によって、展覧会に「命」を吹き込み、さらに大勢の観衆を魅了しようとしたのだ。こうしてヴリーランドは、マネキンに着せた服は、生身の体がなく死んだように見えてしまうため、それに代わるものを見つけねばならない、という問題を解消しようとしたのである。

だがそれ以上に注目すべき点として、ヴリーランドは現代の視点から展覧会を編成した。彼女が重要視したのは、たとえ歴史的な観点からは正確な装いではなくても、展示する服が最新のものに見えることだった。結果としての展示が、より多くの人々にとって魅力的であり、分かりやすいものでないといけなかった。「すべてが、今のものに見えないといけません」とヴリーランドは述べており、そのために歴史的な正確さを犠牲にしたのである (Dwight 2002: 210, Palmer 2008: 42)。たとえば1980年の特別展覧会「The Manchu Dragon: Costumes of China (満州の龍—中国の衣装—)」においては、ヴリーランドは衣服の象徴的意味を追うのではなく、極めて意識的に、1980年代の典型的な装いであった重ね着やミックス・スタイルを採用し、それゆえに当時の好みによく合致した (Steele 2008: 190)。この展覧会のエキゾチックな性格を強調するため、ヴリーランドはイヴ・サンローランのオピウム (Opium) という香水を会場の空気に絶えず漂わせた。明らかに彼女は、打てる手をすべて打って来場者をエキゾチックな雰囲気浸りにさせ、麗しさと美学により酔わせたのである。その時のファッションに見られる嗜好や美学に来場者を慣れさせることで、彼女が打ち出すテーマに、いわば視覚的な同時代性を持たせた。そのため、実際の歴史については——衣装の歴史という点では——、しばしば軽くあしらわれた。

『Fashion Theory』の特集号では、アレクサンドラ・パルマーやヴァレリー・スティール

といったキュレーターたちは、こうしたアプローチからはある程度距離を置いた(間接的には、この2名の論説に引用された同コスチューム・インスティテュートのチーフ・キュレーターであったハロルド・コーダ(Harold Koda)も当てはまる)。「魅惑する」という視点や視覚に訴えかけるテーマ構成の形式には大いなる称賛を惜しまなかったが、奥深さや正確さを欠いていることを嘆いた。

スティールは、以下のように述べる。「人々がファッションについて学べるようになるには、まず、実際にそれを見て関係を持つようとするよう惹き込まれていなければならない。美術館への来館者は今までになく目の肥えた鑑賞者になっており、展覧会のデザインの重要性が増大している。それと同時に、来館者の中のかかりの人々は、展覧会を鑑賞する際に何かを学びたいはずだ。展覧会が、美しくかつ知的であること、エンターテインメント的でありかつ教育的であること。こういった両立はありえないことである、という根拠はどこにもないのである。」(Steele 2008: 14)

変遷——ファッションはいかにして影響力の強い文化現象となっていくのか

ヴリーランドは1970年代に新たなファッション展のコンセプトを導入した最初のキュレーターであり、そこでは魅惑とエンターテインメント性が大勢の鑑賞者を魅了する鍵だった。だがスティールは1980年代に、同時代のファッション展が形態としてはエンターテインメント性と魅力を持ちながらも内容の歴史的正確さも保ち、しかもファッションという現象への洞察を与える展覧会へと移りつつあると結論付けた。以降、美術館は前衛的なファッションの展示のための理想的な場になったが、それは3つの重要な潮流を基盤にしていた。第一に、ファッション研究者と美術館双方が1980年代以降、ファッションというものを従来よりも広い視点で理解するようになったことである。ここ何十年かのファッション展をいくつか深く調べてみると、この傾向は明確である。第二に、研究者たち、特に、ファッション分野のキュレーターのリチャード・マーティン(Martin 2009)と哲学者のジル・リポベツキー(Lipovetsky 1994)が、1960年代以降のファッションのシステムが、なぜ、そしてどのように大きな変化を遂げたのかという問題を掲げ、表立って社会とファッションシステムに関する政治的・文化的発言をするようになったことである。最後に、これがもっとも重要な点であるが、前衛的なファッション・デザイナーたちが、ファッションのシステムを、理想的な女性像を提示するものから作り変えていったことである。つまり、デザインのプロセスとスタイルの創出を強調するフォルムに対するアプローチ(〈概念化〉と名付けられているもの)(Martin 2009, Teunissen 2009)、あるいは、何らかの痕跡や感情がこもった服を見せて新たな意味を表現すること(〈ストーリーテリング〉)(Vinken 2009)、(目に見えない)イメージが製品それ自体と同じくらい重要となるような過程に焦点を合わせること(〈経験デザイン〉と呼ばれるもの)(Marchetti 2009, Lipovetsky & Manlow 2009)である。とりわけ、美術の世界に強く類似したこれらのテーマにより、現代の美術館、特にファッションを専門に扱う美術館が、前衛的なファッションを理解するためには理想的な環境となった。

美術館における文化現象としてのファッションの確立

1994年にロンドンのヴィクトリア&アルバート博物館(以下、V&A)で開かれた「Streetstyle: From Sidewalk to Catwalk」展は、文化理論とディック・ヘブディジ(Dick Hebdige)による『Subculture』という書物を基底にした、ファッション展の中で最も重要なものの一つであった(Steele 2008: 23)。この展覧会に際し、人類学者のテッド・ポレマス(Ted Polhemus)による『Streetstyle』という書物が発行された。ポレマスは同展のクリエイターにしてキュレーターでもあり、人類学の視点からこの展覧会の解釈を行っている。ファッション展の歴史上初めて、出発点が衣類や人工物のコレクションではなくその根底にあるヴィジョンとされたのだ。同展では、1950年代以来の各種の若者文化がどのように、衣服やルックス、音楽を選び、特徴あるアイデンティティを形成してきたのかを示した。こうした若者たちのアイデンティティは、もはや社会的出自やパリのオートクチュールによる流行の押し付けに左右されるものではなかった。それどころか、自らの創造性を活かして自分たちだけの特徴あるスタイルを創作していった。そうした多様な衣服文化とライフスタイルを展示する中で、「Streetstyle: From Sidewalk to Catwalk」展は効果的に、1960年代のファッションのシステムを特徴づけた民主化と個性化のプロセスを描き出してみせた。絶えず移ろいゆくファッションの動向が、その底流に横たわる社会の変化をいかに明らかにするかを完璧に示していた。要するに、ファッションがどのように文化現象として機能しているかを示したのである。

この展覧会までは、展覧会によって概念や社会の変化を明らかにするというのは、視覚芸術の専売特許であり、同じことを衣装やファッションで行うというのは、美術館の世界では斬新なことであった。1960年代までは、美術館による衣装やファッションの収集は多くの場合、美術館の中の応用芸術(the applied arts)部門の領域とされていた。その収集品の大半は、上流階級の一族から寄贈された贅沢な一点のものであった。オランダの場合、アムステルダム国立美術館やデン・ハーグの市立美術館、ユトレヒトのセントラール美術館に18世紀から現代までの大規模な衣装コレクションがある。収蔵されているそれぞれのドレスに関して、職人の技法や仕立て、着用したのは誰か、どういう場合に着用したのかなどが丁寧に調べられた。要するに、ドレスとファッションは独立した歴史的・美学的な人工物として収蔵され、スタイルや形態、布地、着用者の経歴といった点から記述されたのである(Taylor 1998: 317)。

ファッションのコンテクスト——新たなテーマ的アプローチ

1960年代、ファッションが民主化され、それまで一部のエリート層の贅沢品であったファッションが、大衆にも手の届く服飾文化になった。美術館界も、この視点に適應すること

を余儀なくされた。結局、現代ファッションの一番重要な展開をフォローし、展示するには、何が収集されれば良いのか——オートクチュール？ 最新のパリのプレタポルテ？ それともストリートファッション？ それ以上に重要な問題として、そうした現代ファッションを、どう研究すれば良いのか？ 「衣類というモノ」そのみに焦点を合わせていたのでは、もはや充分ではないであろう。服飾が持つ社会的・政治的コンテクストに向けて、また、今では多くの分野でファッションが表現されているという事実に向けて、見る眼を養わねばならないだろう。

現代ファッションやデザイナーから向けられるコンテクストへの関心は、ここ何十年かでファッション美術館も含んだ多くの美術館に共有されている。今やファッションはメディアと同様に、大衆の視覚文化の興味深い形態として捉えられるようになっており、我々の社会の文化の本質的な側面を表現するものとなった (Lipovetsky 1994: 149)。こうした新しいアプローチは歴史的な衣装の展覧会にも影響を及ぼした。歴史的な衣装の展覧会でもいまや、より幅広くよりテーマに基づいたアプローチが取られるようになり、時には歴史的衣装が現代ファッションと混在させられた。たとえば 1999 年、京都服飾文化研究財団 (KCI) の深井晃子キュレーターの主導により「身体の夢ファッション OR 見えないコルセット」という展覧会が開催された (京都国立近代美術館、KCI 主催)。ここでは歴史上のコルセットが、ベルギー人の前衛的なファッション・デザイナー、マルタン・マルジェラによるボディス「Stockman」(1997) と一緒に展示された。この着用可能な「Stockman」というコルセット〔風のアイテム〕は、ストックマン社のマネキンと同じ麻でできていて、今までのものとは異なるコルセット——布片や緩やかな生地を加えていくことで自分流のデザイン・プロセスを始めることができる服——であった。これはオートクチュールのリバイバルに対するマルジェラの前衛的な解答であった。当時のオートクチュールでは、イギリス人のファッション・デザイナーのアレキサンダー・マックイーン (Alexander McQueen) (オートクチュール店のジバンシィでデザインを手がけていた) ならびにジョン・ガリアーノ (John Galliano) (ディオールでデザインを手がけていた) が、異質なものを組み合わせるスタイリングと実験的なデザイン手法とを織り交ぜて、伝統的な職人技を考案し直し探究していたのだ。

こうした方法で、「身体の夢ファッション OR 見えないコルセット」は、オートクチュールがもっとも重要な創造性の媒体になっていた 1990 年代半ばのファッション業界の大きな変化を強調した。日本人のファッション・デザイナー川久保玲による「こぶドレス」(1997) は、女性的な曲線を、女性の身体の他の部位に配置したものであり、これも同展覧会で非常に重要な展示物であった。このドレスは、ファッションがいかに理想的なモデルの寸法というものに取り憑かれ続けてきたかの批評でもある。本展について、深井は以下のように述べている。

この展覧会は、ファッションがまだはっきりと具現化していない部分を、美術家たちがどう捉えているのか照射しながら、これからの服と身体の間を問い直すための試行

である。その結果見えてくるのは、ファッションという文化の多重構造である……コルセットとは、ファッション、言い換えれば常に内在する社会的枠組みに他ならない。

(Fukai 1999: 193)

換言すればこの展覧会は、ファッションを文化現象として捉えることに焦点を当てていた。同じ頃、ファッション研究者でかつ美術館館長でもあったヴァレリー・スティールが、やはりコルセットを取り上げた展覧会を開いていた。ニューヨーク州立ファッション工科大学 (FIT) での「The Corset: Fashioning the Body (コルセット—身体の形成)」(2000) である。ここでは主に、「社会におけるコルセットの意味の変遷」(Steele 2008: 26) に関心の所在があった。どちらの展覧会においても、衣装やファッションというモノに中心的な役割を与えられた——スティールの展覧会では、コルセットでどこまでウエストを細くできるのかという展示まであった。だが同時にこれらの展覧会は、社会文化的な歴史の物語の一部を形成し、それに埋め込まれているものでもあった。これらは人々に、コルセットの形状や美学が時代とともにどう変化したのかのみならず、それに伴う文化的な価値観や身体像についても気付かせた。

これ [=「The Corset: Fashioning the Body」展] は、単にファッションと解放の対立という問題だと片づけてしまうのは単純すぎることに、コルセットは女性の抑圧器具以上の何かであったことを示している。コルセットは色々な時代、色々な場所の人々が意味を再構築し、また実は、今でもファッションにおける表現形式や身体像の一部としてあり続けているという意味を持つものである。(Steele 2004: 77)

美術館におけるファッションのコンテクスト化

私は以前、ユトレヒトのセントラル美術館——ここはオランダで最大級の衣装や服飾の収蔵品を持つ——で、いくつか展覧会のキュレーターを務めたことがある。その際必ず出発点として今日のファッションにかかわるテーマを一つ選び、その基底にあるものを表に出そうとした。2000年にイダ・ファン・ジール (Ida van Zijl) とともに「Droog & Dutch Design」という展覧会をキュレーションした。そこでは、いかに、アレクサンダー・ヴァン・スロベ (Alexander van Slobbe) やヴィクター&ロルフ (Viktor & Rolf) といったオランダのファッション・デザイナーが、ヘラ・ヨンゲリウス (Hella Jongerius)、リヒャルト・フッテン (Richard Hutten)、マルセル・ヴァンダース (Marcel Wanders) らプロダクトデザイナーと同様の哲学——オランダ・モダニズム——において仕事をしているかを示した (Teunissen & Van Zil 2000)。2003年の「Woman by」という展覧会 (Fig.1) では、メゾン・マルタン・マルジェラ、アン・ドゥムルメステール (Ann Demeulemeester)、ディオール、ヴィクター&ロルフなど9つのファッション・ブランドに、ファッションの上で女性の理想像として彼ら自身の持っているヴィジョンと、

女性性についての彼らの考えを表現したインスタレーションを創作してほしいと依頼した (Teunissen 2004)。

この展覧会で私がしたかったことは、今日のファッション・デザイナーの考えている女性のイメージや理想像が大変多様であることを示すだけでなく、マルタン・マルジェラやフセイン・チャラヤン (Hussein Chalayan) といったファッション・デザイナーにとっては、デザインのコンセプトがまず生まれるのであって、選ばれたモデルはそれを提示するための媒体の役目を果たすに過ぎないことを強調することだった。たとえばマルジェラのキャットウォークでのモデルは、よく目隠しをされていた。これは観衆の目が衣服以外のものに向かうのを防止するためだ。フセイン・チャラヤンが創作したインスタレーション「Kinship Journeys」(2003) (Fig.2) では、トランポリン、告解室、ボート／棺桶によって、人生の主たる3つの局面が表された。これら3つの物体はこの「Woman by」という展覧会のために作成されたものだが、2日間は会場から撤去され、パリでの同じタイトルのコレクションの発表の際に装飾として用いられた。

「Woman by」のテーマは、一方では、現代のファッションのデザインがさらに観念的なものとなっており、デザインのコンセプトそのものが中心に躍り出ていることを明白にした。他方では、ポスト・フェミニズムの時代である現代において、様々なファッション・デザイナーによって女性性の理想がどれほど多様に定義されているかも示した (Teunissen 2004: 63-77)。ヴィヴィアン・ウェストウッド (Vivienne Westwood) やヴェロニク・ルロワ (Veronique Leroy) が、古典的な女性らしさや他人を魅惑する駆け引きを現代女性の「エンパワーメント」として提示しているのに対し、アン・ドゥムルメステールは、繊細で穏やかでありながら、タフで平然としているようにも見える、不思議な魅力を持つ自由なフェミニストを描く。

また「Global Fashion, Local Tradition」(2005) という展覧会 (Fig.3) では、インターネットによって、ファッションの脱西洋化とグローバル化が確実に進んでいると同時に、地域の工芸を利用しての地域アイデンティティの探索もなされている様子を示した (Teunissen 2005)。

この2つの展覧会の時期、著者はオランダのアルンヘム (=アーネム) の ArtEZ 芸術学院で教授職に就いており、ファッション戦略専攻の修士課程の学生たちとともに、関連するコンテキストならびに個別のデザイナーについて大掛かりな研究を実施することができた。

今までに著者が担当した展覧会では、(重要な) モノを基盤としてはいたが、映像やインスタレーション、照明、セノグラフィー (=会場演出) などによって、基底にあるコンセプトや物語を視覚化した。これは、現代ファッションがさまざまなレイヤーやプロセスを基底に成り立っていることを示すためには、最も適切な方法である。その点ではどの展覧会も、ヴァレリー・スティーラの定義に則っていた (Steele 2008:14)。いずれも、形態としてはエンターテインメントを提供し、来る人を魅了しようとしつつも、内容は歴史的正確さを保ち、ファッションという現象についての洞察を供するものであった。いずれの場合でも、選ばれ展示されたモノとその美しさとは、展示の中心であり続けながら、それらは基底にあるアイデアの単なる現れや事例ではなかった (Steele 2008: 25, Haxthausen 2003)。

振り返ってみると、上述の展覧会はいずれも、1960年代以降のファッションのシステムの大きな変化の一部に焦点を当て、強調するものであった。これらの展覧会は関心と呼ぶトピックを扱っていたこともあり、多数の来場者とメディアを魅了した。KCI やアントワープの MoMu、ニューヨークの FIT、ロンドンの V&A などによる新たなファッション展が成功したことで、さらに多くの美術館が、21世紀初頭が近づくにつれて、こうした物語というアプローチを採用するようになった。

ポップカルチャーとしてのファッション——新たなヴィジョン、新たなアプローチ

ここで、1960年代、ファッションのシステムに、実際にどのような変化があったのかという問いが生じる。まず、ファッションがマス・マーケット向けのプロダクト、つまりだれでも購入できるものになった。その媒介となったのは、ハプニングや音楽、ストリートファッションといった若者文化であり、また、メディアは重要な役割を演じる大衆的な視覚文化の一部にもなっていった。これによってファッションはより複雑なものになった。確かにモノそれ自体やファッション・デザイナー、ファッションを着る人たちもすべて重要なのだが、ファッションが機能する社会的コンテキストや、ファッションを可視化するその他のメディアの重要性が増した (Teunissen 2009: 11)。突如として、ファッションは理想の女性像を表現することも、富の誇示もできなくなった。「上品さをいかに演出するかということから、意味あることをいかに劇的に見せるかにとって代わっていった」(Lipovetsky 2002: 8)。服装によって、我々は自分のアイデンティティを創造できるだけでなく、1980年代初頭にパンクがプリント T シャツで行ったように政治的な理想を意図的に流布することもできる。21世紀初頭、ファッション・デザイナーのフセイン・チャラヤンは「Afterwords」(2000年秋冬コレクション)、「Kinship Journeys」(2003)、「Readings」(2008年春夏コレクション)、「Micro Geography - A Cross Section」(2009)といったインスタレーションを美術館等で展開し、移民や疎外、日常生活でのグローバリゼーションの影響など、政治的・社会的問題を俎上に載せた。つまり、1960年代以降ファッションは、スタイルの美しい表現という以上のメッセージを発信することができた。同時に、ストリートでファッションが生まれうることは、ファッションがもはや一人のデザイナーによって創作される一人の消費者のための製品ではなくなったことを意味した。そうしたヒエラルキーが崩れ、代わりに対話が生まれた。ファッション・デザイナーと着る人との間のやり取りであり、そこではメディアが重要な役割を演じる (Martin 2009: 27)。まさしくこうした変化により、ファッションは、社会的影響や意見表明の重要性が増すようになっていた我々の視覚文化における重要な現象へと変じたのだ。哲学者のジル・リポベッキーは、「1950、60年代以降、組織や社会、文化が変質し、それ以前の〔ファッションの〕構造は完全に崩れた。我々は今では、ファッションの歴史の新たな段階が視野に入ってきたと言ってよい」と述べ、さらに以下のように続ける。「創造の新しい中心地が複数登場し、新しい基準が設けられた。以前の階級的で中央集権的な構造は崩れた。男女の

趣向や行動様式の変化に伴い、個人的・社会的なファッションの意味が変化した。」(Lipovetsky 1994: 88)

こうして 1960 年代以降、ファッションはアイデアやコンセプトの表現となっていった。応用美術が伝統的に作っていた機能性の要求という拘束衣を、前衛的なファッションは脱ぎ捨てていた。ファッションは人体に「付属する」デザインの産物となったが、同時に、この身体、アイデンティティ、自己イメージ、環境との関係を探り考えるものでもあった。そうすることで、視覚芸術として出現していたポップアートやパフォーマンス・アートによく類似した存在となった (Teunissen 2009: 24)。

アートとのこの繋がりを形成し、特にポップアートとの関係を密接にすることで、現代ファッションは何を成し遂げたのだろうか。ファッションは、感性が前衛的になり、大衆文化のものとなり、民主的な社会の価値の中心に、そして芸術の明快な美学上の秩序に位置するようになった。1960 年頃以降のアートがそうであったように、ファッションも、富裕層やエリート層を満足させ続ける一方で、大衆文化から形成されるものともなった。ファッションは、大衆文化を賛美し、最上位の芸術とされてきたオートクチュールの至高の要素に自らを制限することもしなかった。(Martin 2009: 27)

ファッションとメディア、視覚文化によるこうした新たな相互関係が示唆していたのは、ファッションがもはやキャットウォーク上や店舗では理想的に提示されず、むしろ、新たなファッション・デザインが、ストリートやメディア美術館といった、非商業的な新しい場所でも生まれうるもので、そういった領域で大変な人気を呼ぶようになったということだった。

ファッション研究とファッション展に対するその影響

こうしたファッションの新たな発展がもたらしたもう一つの結果は、学术界や研究者たちによって、ファッションが文化の変化を反映する興味深い研究領域として認知されるようになったことである。カルチュラル・スタディーズや視覚文化、ジェンダー研究といった 1980 年代に登場した新たな研究分野は、この非常に新しい関心をポップカルチャーの一部としてファッションにも向けるようになった。彼らはファッションを、古典的な美術史研究——ここではモノ自体、歴史、服飾史における位置などが中心的関心となる——における事例というよりも、文化的な現象として研究し始めた。ヴァレリー・スティールも次のように述べ、この点を強調している。

美術館と連携しながら行われる従来の美術史における実践は、詳細な記述や鑑識眼を重視した。それに対し大学で近年展開されているいわゆる『新しい』美術史では、カル

チュラル・スタディーズから援用した異なるアプローチや方法論を採用している。この新しい美術史の力を借りて、『新しい』ファッション史と呼びえるものが登場した。ここでも、文化的な事物や実践の意味の分析に力点が置かれる。(Steele 2008: 25)

ファッションに対するこの新たなアプローチは、美術史の下位領域としての服飾史という領域で訓練を受けてきた伝統的な美術館のキュレーターたちから、幾分訝しんで見られることとなった。新しいアプローチでは、モノや創作物へと注意を向けながらも、その美学的関心は根源的には基底にある思想の発露へと向き、衣服それ自体はひとつの実例に過ぎなくなっていたからだ (Steele 2008: 25, Haxthausen 2003)。この意味で、アントワープのモード美術館 (MoMu) でジュディス・クラーク (Judith Clark) がキュレーターを務めた「Malign Muses」(2004) という展覧会 (Fig.4) ——のちに「Spectres: When Fashion Turns Back」(2005) と名称を変え、ロンドンの V&A でも開催された——は、衣装やファッションのキュレーターや研究者たちの中で熱い論争の的になった。この展覧会は、『Fashion at the Edge』という本に書かれているアイデアを基盤としていた。本書は、1990年代の実験的ファッション・デザイナーたちが、いかにして死やトラウマ、疎外といったテーマを表現することを選んだかが述べられている (Evans 2003)。クラークは多様なインスタレーションでそのアイデアを視覚化しようとした。インスタレーションに添えるためにクラークが選んだ衣服は、中心的な展示物というよりも、付随的な例示として機能した。クラークの同僚であった専門家たちが全員、こうした動きを高く評価したわけではなかった。ルー・テイラーは、「アイデアや装置が衣服を支配していた」と苦言を呈した (Taylor 2006: 17)。反対にクリストファー・ブルーワードはこの展覧会は成功だったと考え、ファッションの展覧会の効果的な新しい形態と見なした (Breward 2008: 91)。

ここで議論的となったのは、キュレーターにして展覧会のデザイナーであったクラークのコンセプトが、ファッションの展示物自体よりも目立ってしまったことについてだ。展示されていた衣服は単に、壮大なストーリーの実例を示すに過ぎなかった。これに対し美術館では伝統的に、衣服作品を、着ていた人やその人が生きていた時代という個人の文脈か、あるいはデザインの過程や技術に関する説明といった範囲に留めて展示することに努めていた。いかに訴求力があり、人を惹き付けるものでも、あまりにも自由な解釈や視覚化に、批判的な見解が向けられた。とはいえ、本展は特に象徴的で、美術館が、同時代の文化の「時代精神」やその変化を反映するアイデアや思考というコンテキストでファッションを展示しようとする傾向がいよいよ強まっていることを示す事例となった。

コンセプチュアル・ファッション——モノの背後にあるアイデアの説明

第三に、美術館や研究者だけでなく、ファッション・デザイナーたち自身も 1970 年代以降、それまでのファッションが持っていた基本要素を作り変えてきている。オランダの 2 人

組ファッション・デザイナーであるヴィクター&ロルフは 1993 年に結成して以来、美術館やギャラリー空間といった環境を自身のアイデアを提示するための理想的な場としている。

我々にとっては、ファッションとは単に布地とフォルムだけの問題ではないのです。ファッションという現象を、ファッション自身の主題に変えているのです。色々なメディアを通じ色々な方法で、また、アートという文脈の中でもファッションという文脈においても、まさにその立場について表現し、考察してきました。(T Magazine 2008)

ここでの問いは、こうしたファッション・デザイナーが理想的な場として美術館を選んだのはなぜなのか、美術館はデザイナーが自分のコンセプトやアイデアを提示することをどのように手助けしたのか、ということである。また、デザイナーたちは、展示する物体とそれが置かれる文脈との関係をどのように定義するのだろうか？

1980 年代初頭、日本のデザイナーの山本耀司とコムデギャルソンが最初の、いわゆるコンセプトチュアルなファッション・デザイナーになった。いずれも西洋の衣服の伝統的なフォルムやパターンのパーツを利用し、和装のスタイルの要素と混ぜ合わせたり、型破りな方法で組み合わせたりしながら (Fukai 2006: 291)、これまでの流行服にあった限界を見出し、それを押し広げたのである。モダニズムの芸術家と同じように、川久保はデザインの出発点として、形式ないしは形式主義的なものを選んだのだ。「……芸術における抽象表現が大抵は、伝統的な描法の知識の上に成り立っているように、コム デ ギャルソンでのパターン制作の根底には、基本原則に関するしっかりとした知識がある。そのうえでそれを、転覆させている」(Sudjic 1990: 31)。川久保玲の革新性とは、衣服のデザインや構成の過程に焦点を合わせたことにある。川久保は自分の哲学やコンセプトを展示できる店舗や空間を開発した最初のデザイナーの一人だった (インテリア・デザイナーの河崎隆雄もこの開発に加わった)。美術館やギャラリーに相当する、製品そのものが最大限の注目を浴びるような世界と文脈とを創造する必要があったのだ。

三宅一生と藤原大が、衣服を丸ごと生地織り込む技術的な手段である「A-POC」(Fig.5)を披露するとき展開した展覧会やショーケース、キャンペーンは (2001 年のベルリンのヴィトラ・デザイン・ミュージアムでの展覧会も含めて)、いかに衣服のコンセプトが、独創的な表現法で一貫性を持って視覚化され明確に示される必要があるかということの第二の優れた実例だ。

ファッション、ストーリーテリング、経験デザイン

1980 年代以降、上述したようなフォルムのあらゆる実験やさまざまなコンセプト以外にも、憂鬱や衰え、経年変化といったものが、繰り返し登場する新たな現代のファッション・デザインのテーマに突如としてなりだした。それまで、こうしたテーマは視覚芸術のためのものと思われていた。メゾン・マルタン・マルジェラは、古着を利用して衰退や経年変化を

明確に取り上げた最初のファッション・ブランドの一つとして挙げるができる。衰退や経年変化は生を受けると同時にすでに「形を現して」いて、それゆえそれぞれに意味がある。ファッション研究者のバーバラ・ヴィンケン (Barbara Vincken) によれば、これはファッションが意味するものに関する大きな文化的変化を浮き彫りにした現象だという。1980年代が終わると、前衛的なファッション・デザインはもはや「新しさ」に焦点を当てることをやめ、「時間」をデザインし始めた。以前のファッションが扱うことを固辞していた死の兆候を表現するようになったのだ。文学や視覚芸術では昔から「移ろい」を詳しく取り上げてきたが、このポストモダンの時代になって、その移ろいの自覚がファッションでも排除対象ではなくなり、ファッションに欠かせない要素となった。アレクサンダー・マックイーンや山本耀司、マルタン・マルジェラといったファッション・デザイナーは定期的に、衣服の「痕跡と感情」を表に出している。ここでも、ギャラリーや美術館といった新しい提示形態が、こうしたストーリーを表に出すためには必要となった。そのもっとも典型的な例の一つが、マルタン・マルジェラの「La maison Martin Margiela: (9/4/1615)」(1997)で、1997年にオランダのロッテルダムにあるボイマンス・ヴァン・ペーニンゲン美術館にて開催された。ここでは、バクテリアを注入することで、展示期間中に作品の色や素材感が変わり、最後はぼろぼろになってしまう。

ヴィクター&ロルフの作品では、少し種類の異なるストーリーテリングがある。そこでは、デザインのコンセプトと、彼らが生きる想像上の世界とが、しっかり絡み合いながら結びついている。1993年のヴィクター&ロルフというブランド名の立ち上げ以来、この二人はファッションの展示に美術館やギャラリーを頻繁に利用してきた。回顧展「The House of Viktor & Rolf」(2008) (Fig.6) がロンドンのバービカン・アート・ギャラリーで開催されたが、そのキュレーターも、このファッション・デザイン・デュオが務めた。この展覧会は二人のデザインと想像上の世界とがどう関連するのかを完璧に提示した。この展覧会場の中心には高さ5mの人形の家があり、その中で、古典的な磁器製の人形に、全てミニチュアで制作された彼らのコレクションを着せて展示していた。ヴィクター&ロルフが創作したおとぎ話は見る者の心をかき乱すようなものだった。というのも、彼らのデザインはミニチュア版のみで展示されていたわけではなく、隣接する部屋ではオリジナルのデザインがミニチュアと同じように、しかし、今度は人間の等身大の人形に着せられ展示された。来場者はファッション作品を見るときには、痩せたモデルや、モデル同様に痩せたマネキンがドレスを着ているのを見ることに慣れていたので、大きくずんぐりした人形に着せられたこれらのドレスを見るのは衝撃的であった。あれほど美しいドレスを子供じみた人形の体に着せるというのは、気味の悪さを抱えた美学であり、ファッションにおける美の理想とは何かということ、人々に新たに考えさせるものだった。

ファッション展となると、私たちにはいつも複雑な感情が入り混じっていました。それは、どういうわけか、生というものが主題から抜き取られているからです。でも美術館

でのショーは、キャットウォークで見せるよりも、ファッションの見せ方としてはより民主的なものでもあります。美術館なら、キャットウォークという形態よりも、私たちは視点やアイデアを探ることができます。ファッション展のほとんどが静的なものであったため、生命を吹き込むべく挑まねばという思いに駆られ、バービカンのために特殊なインスタレーションを創作したのです。そして、そのインスタレーションを取り巻くように展示全体を構想しました。このインスタレーションが展覧会の中核となり、私たちの過去と現在、そして未来の作品を集結させるのです。私たちの世界を作り上げる衣服やインスタレーションを展示するための、新たな現実感が生み出されます。(T Magazine 2008)

このバービカンでの展覧会は、ヴィクター&ロルフのようなファッション・デザイナーたちにとって、美術館がいかに理想的な場になっているかを明確に示している。フセイン・チャラヤンがセントラル美術館のために「Kinship Journeys」(2003)を創作したとき、「美術館のオーラ。インスタレーション。私のアイデアを目に見えるものにするには、そういったものが必要なのです」と述べていた (Teunissen 2003: 68)。要するに、前衛的なファッション・デザイナーにとって美術館やギャラリーは、ファッション・ブランドの戦略に欠かせない構成要素の一つになっているようだ。ブランドの世界観が、完結し、かつ最良の形で提示されるのは、美術館かギャラリーにおけるあらゆる表現の中でその世界観が現れている時である。

私が主張したいことは、こうした美術館と今日のファッション・デザインとの出会いは、現在において、ファッションの新たな展示の実践の結果でありまた理由でもあるということだ。手で触れることのできる対象——身にまとうことのできるドレスやインスタレーション——が舞台の中心に場所を与えられる。だが同時に、その物体は、より大きな、コンセプトで、かつデザイナーによって語られる物語の一部でもある。しばしばファッション・デザイナーが自分でキュレーションを(部分的に)行うこれらの実践は、形式やアプローチの点で、美術館のキュレーターがキュレーションする展覧会と変わらず、だからこそ現代のデザイナーたちの回顧展も人気を得ているのである。こうしたファッション・デザイナーのコンセプトの背景やコンテクストを人々に説明するうえではそれは、理想的で効果的な手段なのである。

結論

一般に、1960年代以降、ファッションはアイデアやコンセプトを芸術的に表現するものへと変化した。ファッションは確かに、人体に「付属する」デザインの産物になっていたが、同時に、人体との関係や、アイデンティティや自己イメージ、社会環境との関係を探求し考察した産物でもあったのだ。新しいファッション美術館だけでなく、ファッション研究や新

たな美術史によって、こうした「新しい」ファッションの物語が生まれた。そこでは、ファッションとはメディア主導で社会的な我々の文化の一部であることが、触知できる対象としてのファッションという側面よりも強調されるようになっていた。

美術館や現代のキュレーターも認めているように、優れた現代ファッションの展示は、形の面ではエンターテインメント性を持ち魅力的であり、かつ、内容の面では歴史的に正確であらねばならない。しかも、壮大なストーリーの一部としてファッションという現象に対しての洞察も得られるものでなければならない。古典的な美術館がしていたように物体としての衣服だけを展示しては、もはや充分ではないのだ。現時点ではファッション展は衣類という物体を新しくてより広い文化的コンテクストに正當的に位置付けており、新たな世代と幅広い観衆を惹き付けることが——現代のメディアの主導のもとで——可能となっている。ファッション展は、人々にとって現代のファッション文化を学ぶために、欠かせない存在であるからだ。

こうして、「新しい」ファッションの物語は、美術館では大きな成功を収めてきている。美術館という場所では、我々は視覚芸術を理解することにすでに慣れている。それと同じ方法で、現代の視覚文化の一部として前衛のファッションや現代のファッションの作品を理解するには、美術館は、大変人気の高い「新しい」場所になっているのである。

(翻訳：京都服飾文化研究財団)

[Bibliography]

- Barthes, Roland (1967): *Système de la mode*, Paris Éditions du Seuil.
- Blanchard, Tamsin (2004) : *Fashion and Graphic Design*, London: Laurence King Publishing.
- Breward, Christopher (2008): “Between the Museum and the Academy: Fashion Research and its Constituencies” in : *Fashion Theory*, Oxford: Berg, pp. 83-95.
- Fukai, Akiko (2006): “Japan and Fashion”, in: Jan Brand & José Teunissen (eds.) *The Power of Fashion: On design and meaning*, Arnhem: Terra/ArtEZ Press, pp. 288-314.
- Fukai, Akiko (1999): “Visions of the Body” in: *Visions of the Body*, Kyoto: the Kyoto Costume Institute, pp. 192-195. (深井晃子「身体の夢——20世紀の身体イメージとファッション」京都服飾文化研究財団『身体の夢——ファッションOR 見えないコルセット』1999年、42-50頁。)
- Gregg Duncan, Ginger (2006): “The greatest show on earth”, in: Jan Brand & José Teunissen (eds.) *The Power of Fashion: On design and meaning*, Arnhem: Terra/ArtEZ Press, pp. 222-248.
- Evans, Caroline (2003): *Fashion at the Edge*, London: Yale University Press.
- Hollander, Anne (1975): *Seeing through Clothes*, New York: Avedon.
- Kamitsis, Lydia (2009): “An impressionistic history of fashion shows since the 1960s”, in: Jan Brand & José Teunissen (eds.) *Fashion and Imagination*, Arnhem: d’junge Hond/ArtEZ Press, pp. 92-104.
- Lipovetsky, Gilles (1994): *The Empire of Fashion: Dressing modern democracy*, New York: Princeton University Press.
- Lipovetsky, Gilles (2002): “More than fashion”, in: *Chic Clicks*, Ostfildern; Hatje Cantz Publishers.]
- Martin, Richard (2009): “Beyond appearances and beyond custom. The avant-garde sensibility of fashion and art since the 1960s”, in: Jan Brand & José Teunissen (eds.) *Fashion and Imagination*, Arnhem: d’junge Hond/ArtEZ Press, pp. 26-44.
- Palmer, Alexandra (2008): “Untouchable: Creating Desire and Knowledge in Museum Costume and Textile

Exhibitions”, in: *Fashion Theory*, Oxford: Berg, pp. 31-65.

●Steele, Valerie (2008): “Museum Quality: The Rise of the Fashion Exhibition”, in *Fashion Theory*, Oxford: Berg, pp. 7-31.

●Steele, Valerie (2004): “The Corset”, in: Jan Brand & José Teunissen (eds.), *The Ideal Woman*, Nijmegen: SUN/ArtEZ Press, pp. 77-80.

●Stevenson, N. J. (2008): “The Fashion Retrospective”, in: *Fashion Theory*, Oxford: Berg, Volume 12, issue 2, pp. 219-223.

●Sudjic, Deyan (1990): *Rei Kawakubo and COMME des GARÇONS*, London : Westbourne Grove.

● *T magazine* (2008): “For the Moment: Viktor & Rolf”. (<https://tmagazine.blogs.nytimes.com/2008/06/12/for-the-moment-viktor-rolf/>)

●Taylor Lou (1998): “Doing the Laundry? A Reassessment of Object-based Dress History”, in: *Fashion Theory*, Oxford: Berg, Volume 2, issue 4, pp. 337-358.

●Teunissen, José (2003): *Woman by*, Utrecht: Centraal Museum.

●Teunissen, José (2004): “Knocking woman off her pedestal”, in: Jan Brand & José Teunissen (eds.), *The Ideal Woman*, Nijmegen: SUN/ArtEZ Press, pp. 63-77.

●Teunissen, José (2009): “Fashion and Art”, in : Jan Brand & José Teunissen (eds.) *Fashion and Imagination*, Arnhem: d’junge Hond/ArtEZ Press, pp. 10-25.

●Teunissen, José & Van Zijl, Ida (2009): *Droog & Dutch Design*, Exhibition catalogue, Centraal Museum, Utrecht.

●Teunissen, José (2005): “Global Fashion, Local Tradition”, in: Jan Brand & José Teunissen (eds.) *Global Fashion, Local Tradition*, Arnhem: Terra/ArtEZ Press.

●Vinken, Barbara (2009): “Fashion: art od dying, art of living”, in : Jan Brand & José Teunissen (eds.) *Fashion and Imagination*, Arnhem: d’junge Hond/ArtEZ Press, pp. 82-92.

[図版]

Fig. 1 (左) 「Woman by」展、セントラル美術館 (ユトレヒト)、2003 年

Woman by (Vivienne Westwood, Christian Dior Couture, Maison Martin Margiela, Junya Watanabe, Ann Demeulemeester, Veronique Leroy, Bernhard Wilhelm, Viktor & Rolf, Hussein Chalayan) (T200305).
Periode: 2003-01-31 – 2003-05-18. Locatie: Centraal Museum, Utrecht. Image & copyright Centraal Museum, Utrecht / Ernst Moritz.

Fig. 2 (右) フセイン・チャラヤン《Kinship Journeys》、2003 年

Woman by (Vivienne Westwood, Christian Dior Couture, Maison Martin Margiela, Junya Watanabe, Ann Demeulemeester, Veronique Leroy, Bernhard Wilhelm, Viktor & Rolf, Hussein Chalayan) (T200305).
Periode: 2003-01-31 – 2003-05-18. Locatie: Centraal Museum, Utrecht. Image & copyright: Centraal Museum, Utrecht / Ernst Moritz.

Fig. 3 「Global Fashion, local Tradition」展、セントラル美術館 (ユトレヒト)、2005 年

Image & copyright: Centraal Museum, Utrecht.

Fig. 4 「Malign Muses」展、モード美術館 (MoMu)、2004 年

Scenography exhibition “Malign Muses: When Fashion turn back”, MoMu Fashion Museum Antwerp.
Photography: Ronald Stoops.

Fig. 5 三宅一生《A-POC》1999 年春夏

Future Beauty: 30 Years of Japanese Fashion, 15 October 2010 – 6 February 2011, Barbican Art Gallery, London. Photo credit: Lyndon Douglas.

Fig. 6 「The House of Viktor & Rolf」展、バービカン・アート・ギャラリー、2008 年

The House of Viktor & Rolf, Barbican Art Gallery. Photo credit: Lyndon Douglas.

ヨゼ・テウニッセン (José Teunissen)

ロンドン芸術大学ロンドン・カレッジ・オブ・ファッション、デザイン・アンド・テクノロジー学部長。ArtEZ 芸術学院ファッション理論研究客員教授。独立のファッション・キュレーターとしても活動。1998 年から 2006 年までセントラル美術館 (ユトレヒト) ファッション・コスチューム部門キュレーター。主な展覧会に「The Future of Fashion is

Now」展（ボイマンス・ヴァン・ペーニンゲン美術館、2014年、のち中国にも巡回）など、主な編著書には『Fashion and Imagination』（ArtEZ Press、2009年）など。

（※肩書は掲載時のものです）