

# 博士論文

## 内なる他者との出会い

ファッションと絵画のコラボレーションをめぐる民族誌的研究

博士後期課程三年四番 洋画専攻

朝倉優佳

## 目次

### 序章

第一節	ファッションとアート---「コラボレーション」について	1
第二節	方法上のスタンス---「文化の詩学」の可能性	4
第三節	キーワード、および研究対象について	6
第四節	服飾／アート史におけるコラボレーション	6

### 第一章 ヨウジヤマモトとの出会い

第一節	出会い(2012-2013年)	10
第二節	それぞれの歩み	11
第三節	コラボレーション前夜(2014-2015年)	17

### 第二章 コラボレーション

第一節	コラボレーションの記録(2015年)	19
第二節	コラボレーションの記録(2016-2017年)	27
第三節	ファッションショーと店舗装飾	35

### 第三章 「画と機 山本耀司・朝倉優佳」展

第一節	ファッション展としての在り方	44
第二節	「画と機」をめぐる人びと	46
第三節	2016年12月-2017年3月	50

### 終章

第一節	叙述をふりかえって	55
第二節	コラボレーションによる自己裂開	56
第三節	これからの課題---過程的活動へ---	61

註		64
---	--	----

図版リスト		67
-------	--	----

謝辞		68
----	--	----

参考資料		69
------	--	----

## 序章

### 第一節 ファッションとアート——「コラボレーション」について

筆者は、2015年にファッションブランド「ヨウジヤマモト」の要請を受け、画家の立場からファッションの現場にかかわることとなった。その後、ファッション界においてさまざまな仕事を展開し、2016年には東京オペラシティアートギャラリーにおいて山本耀司との二人展「画と機 山本耀司・朝倉優佳」展を山本と開催した。これは、稀有な、そしてスリリングな異文化体験であった。

この論文においては、ファッションの現場に踏み込んだ2015年から今日に至る自身の体験を——あたかも文化人類学者が異文化圏について報告を行うように——叙述することで、アートとファッションの関係について考察してみようと思う。ただし、叙述と考察を行うにあたって焦点を定めたい。焦点とは、ひとことでいえば「コラボレーション」である。この焦点は、ファッション界にあって活動を展開してきた数年間の経験をかえりみることで直観的に得られたものである。

ひとくちに「コラボレーション」といっても、筆者の経験に即していえば大きく二つのケースに分けることができる。ヨウジヤマモトというブランドとの間に展開されたそれと、山本耀司個人とのやり取りの二つである。以下、カタカナ表記はブランドを、漢字表記は山本個人を指すこととする。

コラボレーションが成り立つためには、当事者がそれぞれ異分野に属していることが前提となる。この論文では服飾と絵画がそれにあたる。共に表現、もしくは芸術という活動であるにもかかわらず、表現の媒体、支持体や使用する素材の違いがあり、絵画は物質的には二次元であるのに対して、服飾は三次元である。山本は「服は人間が着たとき身体とともに動き、広がったり縮んだりする。人

が身につけたときには四次元的ともいえる」と述べてもいるが、ものとしての衣服は三次元として捉えられる。

また、表現形態も異なる。絵画とファッション、ともに展覧会、またはファッションショーという場をもって作品が展示されるわけだが、展覧会においては、鑑賞者の立ち位置や鑑賞時間が鑑賞者自らの意思で決定されるのに対し、ファッションショーでは構成者の意思でそれらが決定される場合が多く、会場やモデル、音楽や演出、ときには会場の客も含め、絵画の展覧会以上に空間を構成する要素がある。山本のいう服の「四次元的」な在り方とは、こういった事態を踏まえ、指摘したと捉えることができる。

発表を終えた後の作品の歩み方も大きく異なる。芸術として最も人間の生活に近い存在のひとつであるファッションは、ショーで発表されたのち、鑑賞から購入、着衣へと展開し、季節／風土や流行／大衆文化と強い蜜月関係を築いてゆく。ヨウジヤマモトのようなプレタポルテの場合には、複製による量産というプロセスも、そこに加わる。そしてこうした有りようゆえに、流行を追い求めるジャーナリズムとも緊密である。購入者のもとへ渡った服は、各々のコーディネートが成され、デザイナーのショーで提示した思想は細胞分裂するように多様な広がりを見せる。

こうした一連の流れをつかさどるのはヨウジヤマモトである。すなわち、山本耀司とヨウジヤマモトとのコラボレーションである。筆者は、山本耀司個人のみならず、こうした個人と集団とにかかわるコラボレーションを体験することとなった。先にコラボレーションに二つケースがあると述べたゆえんである。

以上のようなファッションの在り方に対して、絵画は、破壊や損失のケースを除けば、その姿はほぼ変わることがない。静態的に在り続けることが想定されている。ただ、鑑賞

者の受け止め方によって変容し、多様性をもっていくことになる点、また、ときに版画、作品集などの出版物となる点ではファッションと同様の分岐的な在り方を示す。使用価値の発現を「消費」と呼ぶならば、絵画もまた鑑賞において、ファッションと同じく消費されるのであり、しかも、使用価値の発現がプレタポルテのように複製において行われることもある。しかし、複製とはいいいながら、絵画の場合、当初から量産を大前提としているファッションとは大きく異なる。版画を除くならば、絵画は、一般に一点制作を大前提としている。連作の場合も、このことに変わりはない。

表現形態としても商業的にも特色の大きく異なるこれら二つの分野は、ほとんど異文化のような距離をもつかにみえるものの、それぞれ、独立、もしくは孤立したまま歴史を歩んできたかという決してそうではない。異文化同士が、実は、根底において相通ずる場合があるように両者のあいだには繋がりがみとめられる。

ファッションと絵画の所有 - 消費が、それを有する者のアイデンティティを保証する記号的な価値をもつという点もさることながら<sup>2</sup>、歴史を振り返れば、両者のあいだに協働による創作が認められる。それについては、のちにいささか詳しく述べることにするが、その協働は、クリエイター同士の関係にとどまるのではなく、製造や流通など、その周辺の人びとも含めた壮大なやり取りにかかわるということがみえてくる。また、この論文で扱うケースにおいては、それぞれ異分野において活動を展開しつつあるということにとどまらず、性別、年齢ともに異なる者同士のコラボレーションであることにも注意を払う必要がある。

服をつくること、展覧会を開催するということ、これらの過程を注意深くみていけば、その作業工程のみならず、創作の現場には、

人と人との複合的なやり取りが存在している事がわかる。山本耀司はヨウジヤマモトとのコラボレーションにおいて、一人のアーティストたりえているのだ。基本的に集団での制作工程をもたないようにみえる絵画についても、視点を大きく引いてみるならば同様のことが指摘できる。

ひとりでの作業にとりかかるまでの時間における、感覚や理念の形成には、さまざまな外的要因(他者や社会)とのやり取りが不可欠である。一般的にクリエイターとは、孤高の存在であるとみられがちであり、また、そのような在り方が目指されるが、その創造は、個に収斂するものとは言い難い。むしろ創作の背景には、つねに他者との関係が存在しているといえる。他者のなかには歴史上のアーティストたちも含まれ、ファッションではコーディネーターというかたちで、消費者に関してもいえるだろう。すべての作品は、こうした他者との相互関係における感化、共鳴、衝動などによって表現として姿をあらわすのである。つまり、すべての創作活動は——いささか比喩的な言い方になるが——コラボレーションであると考えることができるわけだ。

ちなみに、現在の日本語では、事物を作り出すことに関して「製作(プロダクション)」と「制作(クリエイション)」という二つの言葉が使用され、前者は製造一般に、後者は芸術に、それぞれ適用されるが、コラボレーションという観点から芸術活動について論じる本稿においては、一般に非芸術とみなされる製造過程に関しても「制作」という語を用いることとしたい。いいかえれば、すべての形作る行為を芸術へと焦点化させる発想である。

一般にコラボレーションは、他者との協働作業を指すが、他者とのやり取りにより触発された新たな創造性をもつ自身に出会うことは、自分自身とのコラボレーションである

ということもできる。もともとの自分自身と他者によって変化した自分自身のコラボレーションだ。山本耀司とヨウジヤマモトの関係は、その端的な例であろう。ヨウジヤマモトは、山本耀司の変換機である他者集団だからである。

こういったコラボレーションの在り方に歴史的理論的考察を加え、その可能性を他者に対して明らかにすることが、この論文の目的であるのだが、予想されうるその結果を仮説として提示しておけば、次のようなことがいえると思う。

創作活動とは、広い意味で、すべてコラボレーションであり、「他なるもの」とのやり取りを経ることによって初めて可能となるものなのだ、と。ここに「他なるもの」というのは、自己以外の誰かというほどの意味である。これまで「他者」という語を用いてきたが、この語は共約不可能性を含意する場合があります、その意味ではコラボレーションの可能性を排除しかねない。しかし、この論文では、そのような厳密な意味においてではなく、自分以外の「他なるもの」という意味で「他者」という語を用いる。「他なるもの」は、共同性をもつ「他人」も、共同性を欠く「他者」も含み込む。

この「他なるもの」とのやり取りについては、基本的にハンナ・アレントの「複数性」ないしは「多数性」の概念を踏まえて考察をすすめてゆく。すなわち、アレントの指摘するように、人間は、生れ落ちてから死ぬまで一人だけで生きてゆくことはできない。このことは、人間としての活動の基本である言語は、自分一人で得られるものではないことに思い至れば当然のこととして理解できる。

嬰兒は、大人たちのあいだにあって言語を習得し、大人たちの世界へと巻き込まれることによって社会的存在として成長してゆくのだが、嬰兒に言語を教え込む大人たちもまた、同じようにして言語的世界に巻き込まれ

ることで大人となったのである。このように人間は根本的に複数的な存在であり、つねに多数性を内在させているのだが、これは、誰もが斉一的に繋がりにあるということの意味しない。言語の例で説明しよう。嬰兒にとって大人は、つねに「他なるもの」としてあらわれるものであり、嬰兒は言語習得の過程で、言語を介して大人たちの世界に巻き込まれ、大人たちと繋がりが合ってゆく。ところが、この繋がりは完璧なものではありえない。言語コミュニケーションが至るところで絶えず誤解を生みだしていることに、このことはあきらかだ。また、言語の無限の組み合わせは、各人各様の言語的世界を——思想、信条、イデオロギーetc.——形成するので、人間と人間の繋がりは複雑なものとならざるをえず、それゆえに誤解の余地も無限にひろがってゆく。ただし、言語は、こうした誤解を越える役割もまた担っている。つまり、誤解をはらみながらも、人と人が——たとえ、それが幻想であるとしても——分かり合えたと思うことができるのは言語のはたらきによる。分かり合いたいという思い、分かり合うための手段、分かり合えたという——あるいは分かり合えないという——思い、これらすべての過程を言語が貫いている。人々は言語によって繋がりがつつ切り離され、切り離されつつ繋がるということが出来る。

ハンナ・アレントが重視する人間の「複数性」や「多数性」とは、このような意味として理解すべきなのである。複数性は、人間が等しく人間であるための大前提であり、また、人間が個別的に存立するための大前提でもあるのだ。言語を介して社会に巻き込まれるということは、「他なるもの」に同一化されることではなく、むしろ、「他なるもの」と「他なるもの」のあいだに自己の位置を「他なるもの」として定めるということにほかならないのだ。しかも、「他なるもの」のあいだにあって、自己は絶えざる変化を経験す

るので、「他なるもの」は、過去・現在・将来を生きる自分自身のことでもある<sup>3</sup>。アレントの言葉を引いておこう。

多数性が人間活動の条件であるというのは、私たちが人間であるという点ですべて同一でありながら、だれ一人として、過去に生きた他人、現に生きている他人、将来生きるであろう他人と、けっして同一ではないからである<sup>4</sup>。

## 第二節 方法上のスタンス——「文化の詩学」の可能性

ファッションの世界に踏み込んだ画家として、自己の経験を反省的に叙述する以下の試みは、自身のために書き溜めていた当時のノートに基づいて行う(図 1)。いわば、ファッション界における参与観察の報告と、それに基づく研究であり、その点において、この論文は、文化人類学のそれと近い性格をもつ。

文化人類学は、研究対象となる異文化の社会に数ヶ月、もしくは数年にわたって滞在して行うフィールドワークの記録にもとづいておこなわれるからである。文化人類学者が異文化の懐に飛び込んでゆくように、一人の画家として、ファッション業界の奥深くに入り込み、ファッションという異ジャンルについて考察するためには、文化人類学が蓄積してきた研究手法に学ぶ必要があるのだ。ただし、西欧圏の人類学者が、非西欧圏の文化を客観的ないし科学的な装いにおいて記述し、報告し、分析する従来の文化人類学的方法は、筆者の採るところではない。文化人類学が、過去の蓄積を反省的に踏まえつつ見出し出そうとしている手法に筆者は共感を覚える。

文化人類学者のジェイムズ・クリフォードは『文化を書く』において、『文化』を記述と批評の新しい問題対象とする多くの分野に、民族誌の権威と修辞法が広まっている

としたうえで、「文化を書く」作業について次のように述べている。

さまざまな文明、文化、階級、人種、ジェンダーの境界に問題を投げかけ、集合秩序と多様性、組入れと排除の現実を語りながら、(…)文化について書く、文化に立ちほだかって書く、そして文化のあいだで書く、というより広い実践活動に向かって開いている<sup>5</sup>。

この論文は、ファッションとアートという二つの異なる「文化のあいだで書く」ことを目指すものである。「文化のあいだで書く」というのは、研究者自身の属する文化的特質を疑似的な客観性のなかに紛れ込ませるのではなく、自己の属する文化的偏向についてじゅうぶん自覚的であること、上空飛行的に異文化を見るのではなく、同じ地平に立って自他をかえりみる構えを意味する。研究対象とする異文化を、研究者自身が属する文化から解釈するのではなく、研究者が研究者としての高みから対象と同じ地平に降り立って、他なるものと他なるものとのあいだに自己をおく。いってみれば、民族誌におけるコラボレーション的発想である。

こうしたスタンスは、文化相対論の台頭以後、急速に広まった西洋中心主義ないしは自文化中心主義への批判を踏まえている。全地球的な「世界システム」に組み込まれた「人間の生活は、互いにますます影響しあい、支配しあい、真似しあい、翻訳しあい、破壊しあっている」<sup>6</sup>。したがって「文化の分析は差異と権力の全世界的な動きのなかに、いつも放り込まれている」<sup>7</sup>のであって、文化について書く者は、それゆえ「自己との関係のなかで他者と出会い、その一方で自分自身を他者として見ている」<sup>8</sup>という状況に身を置くほかない。固定的な客観的視点などというものは、すくなくとも「文化」にまつわる研究におい

てはありえないのだ。

それゆえ、つねに厳密な客観的証拠の積み重ねによって最良の全体像を示そうとしてきた近代の科学に対して、文化人類学は微妙な関係にある。文化人類学が基づく民族誌は、或る個人による或る集団／社会についての見解という有りようを免れがたいため、厳密性ないし客観性の検証の困難がつきまとうからである。たしかに、これは民族誌の弱点といえるかもしれないが、上記のような状況にあって、自己の観点の客観性を疑うことなく文化について論ずることもまた、大きな欠点といわざるをえないだろう。クリフォードは、ジェイムズ・ウォーカーとその仲間によって書かれたスー族(ラコタ)の膨大な民族誌<sup>9</sup>のアンソロジーについて、「このような総合作品は、現在進行中の文化の『詩学』<sup>10</sup>に新しい意味と期待を広げる」<sup>10</sup>と指摘したうえで、次のように述べている。

西洋文化のなかで他者性と差異を発見するという領域はこれまでずっと社会学や小説、アヴァンギャルドな文化批判が独占してきた。しかし、いまや民族誌がその領域へ移行しつつある。一つの「他者」のヴァージョンすべては、たとえそれがどこで見つかり、それはまた一つの「自己」の構築と同じ意味である<sup>11</sup>。

世界史的状況のなかで「自己との関係のなかで他者と出会い、その一方で自分自身を他者として見ている」ような構えを余儀なくされつつある民族誌において、ここで言われていることは大きな意義をもつ。ただし、これは主観性に関き直ることはない。リチャーズも指摘するように、「<sup>12</sup>詩」はロマン主義ないしモダニズムに特徴的な主観性の特権にとどまるものではなく、それは、叙事詩の例にみられるように、歴史的にも、客観的にもなりうるのだ<sup>12</sup>。

この論文の主題である、コラボレーションによる服の制作、そして展覧会開催へと至る共同作業の展開を叙述し、研究を行うためには、自分自身の記録と記憶を頼りに約五年間におよぶ膨大な時間のなかの出来事を、現在の時点において、しかも、画家としての立場から捉え返してゆかなければならない。画家としてファッションの世界に踏み込み、画家として共同作業にかかわったということ、これを前提としてファッションという異文化について叙述しなければならない。すなわち当事者でもあり「よそ者」<sup>13</sup>でもある参与観察者の立場から叙述するということだが、これを為すにあたって、上記のような現代の民族誌の発想は多くのことを教えてくれる。すなわち、以下の叙述においては、調査者であり当事者でもある画家としての筆者個人の視点が強くなるのが当然ながら想定できるが、それは、上記のような現代の文化人類学の発想に照らして、けっして否定されるべき事柄ではないと考える。

ただし、以下の叙述においては、ファッションとアートに関する山本耀司の意見や、ヨウジヤマモトの関係者への取材も、当然ながら参照されることになる。つまり、自分自身の記録や記憶ばかりではなく、山本をはじめとする第三者との対話や、インタビューをも交えて多声的叙述を進めていくことになるが、対話者やインタビュアーは筆者自身であるため、対象者と筆者との関係性に由来する主観性が当然ながら前面化すると考えられる。しかし、そこには対話の相手やインタビューの声も重なりあってくるわけであり、そのモアレによって、筆者自身の主観性が相対化されることとなるのにちがいない。ファッション界に「よそ者」として参入した筆者は、「自己との関係のなかで他者と出会い、その一方で自分自身を他者として見ている」<sup>14</sup>という状況に身を置くことになったわけだ。ゲオルク・ジンメルというよう

に、「よそ者」とは、「ひとつのきわめて積極的な関係、特別な相互作用」<sup>15</sup>なのである。

なお、図版の情報についての表記は、本文中には、作者名、作品タイトル、制作年、技法材料、サイズ、現存地、所蔵元の順番で記し、その他詳細については論中最後にある図版リストにおいて記す。



図1 筆者が記録に使用していたメモ

### 第三節 キーワード、および研究対象について

ここで、本稿のキーワードとなる「協働」、「共同」、そして「コラボレーション」という語についてそれぞれの定義を記しておきたい。

「協働」は、協力して同じ目的のために、対等の立場で協力し、共に働くという意味である。本稿では、共に働くという意味合いに重点をおき、作業を経て、作品や商品となつてゆく働きを指す言葉として使用する。

「共同」は、人や団体が、力を合わせて同じ目的をおこなう意味のほか、同じ条件・資格で結合したり、関係するといった意味合いがあるため、人、もしくは団体による働きを、その精神的な関係性に重点をおいて捉える場合に用いる。

「コラボレーション collaboration」については、「協働」と「共同」の意味を含ませつつ、そうした関係態全体に見いだされる創

造性に力点を置いて用いる。

本稿の主な研究対象、もしくは調査のフィールドは、ヨウジヤマモトという現代の洋装プレタポルテのファッションブランドであるため、和服など伝統工芸としての性格をもつ服飾に関する考察は慮外に置き、20世紀以降の服飾に焦点を絞ることとする。研究対象に関する用語について、簡単に定義しておけば、「服」は人間が身に着けるものすべてを現わし、「服飾」は服における装飾的機能に焦点化した意味で用いる。装飾には表現媒体としての意味も含ませたい。「ファッション」は、流行を目指して商業的に作りだされた服飾を指す。「プレタポルテ」は高級既製服という一般的な意味で用いる。

### 第四節 服飾／アート史におけるコラボレーション

今日にいたるまでファッションとアートのコラボレーションの例は語りつくせないほど存在している。絵画作品をテキスタイルとして布地にプリントし、服へと使用するというレベルのものから、作家同士のやり取りによって生まれたもの、個人と集団(ブランドといった企業)とのものまで、やり取りの密度も形態もさまざまだ。そこで、山本とのコラボレーションについて述べる前に、創作活動における異分野間コラボレーションの創造性を明らかにするべく、服飾史、アート史におけるクリエイターたちのやり取りを振り返っておきたい。

取り上げる事例は、画家でありながらもテキスタイルデザインから服飾にまで制作の範囲を展開させた、ソニア・ドローネー(Sonia Delaunay, 1885-1979)、代表的なコラボレーションとしてみとめられるエルザ・スキヤパレリ(Elsa Schiaparelli, 1890-1973)とサルヴァドール・ダリ(Salvador Dali, 1904-1989)、イヴ・サン＝



ローラン(Yves Saint-Laurent, 1936-2008)とピエト・モンドリアン(Piet Mondrian, 1872-1944)の三例である。ソニア・ドローネーに関しては朝倉三枝の『ソニア・ドローネー 服飾芸術の誕生』<sup>16</sup>、スキヤパレリとダリ、サン＝ローランとモンドリアンに関しては、深井晃子の『ファッションの世紀 共振する20世紀のファッションとアート』<sup>17</sup>に即して述べることにする。

まず、その大前提として、芸術ジャンルの境界に大きく変化をもたらした世紀末芸術について、高階秀爾の『世紀末芸術』<sup>18</sup>に即して述べておきたい。

近代においては、それぞれの芸術の間の境界は明確で、作家はそれぞれの分野での活動に専念するのが当然であった。ところが、19世紀末になり、急速に通信や交通、ジャーナリズムの発達、そして万国博覧会といった国際的な情報交換の場が後押しし、それぞれの分野、国に留まらない、諸芸術の総合化、国際化が始まった<sup>19</sup>。1894年にベルギーで開催された「自由美学」展はまさにその象徴であり、そこを訪れた人びとは、絵画、彫刻、工芸、版画、デザイン、ポスター、そして音楽が一堂に集うという光景を目の当たりにしたのである<sup>20</sup>。

世紀末芸術の特徴のひとつは「装飾性」だということができる<sup>21</sup>。この時代の芸術家は、芸術が眼に見えるものの再現のための手段であるとするルネサンス的発想から、より人びとの生活環境と密着した装飾性の復活を目指していった。装飾性による日常生活への接近は、ジャンル間にレベルの違いはないという主張を含んでいた。たとえば、絵画や彫刻といった分野が工芸よりも芸術的に上位にあるという発想の否定である<sup>22</sup>。

装飾性は世紀末芸術家たちの合い言葉であり、グスタフ・クリムト(Gustav Klimt, 1862-1918)をはじめとする多くの画家が、壮大な壁画制作に強い興味を示し、そこに多大

の努力を注いでいる<sup>23</sup>。ちなみにクリムトが着目した装飾性は壁画だけではなく、絵画作品にもみてとれるが、彼は服飾からも影響を強く受けていた。日本の着物や中国の長衣など、異文化からもたらされた装飾に関心を惹かれた彼は、素材やデザイン、仕立てなどの技術的次元についても興味をもっていた<sup>24</sup>。

世紀末芸術においては装飾性を切り口として、素材や手法、様式による分野に芸術のレベルの差はないと主張すると同時に、この理念を契機として、芸術家たちは互いの分野や媒体を越境することで自身の創作を活性化していった。こういった動きは、これから挙げていくファッションにかかわった諸芸術家についても指摘できる。彼らもまた、異分野との交流、他者との接触によって新たな創造性を自身のなかに見出していったのである。

では、ファッションと美術のコラボレーションの先行例についてみてゆくことにしたい。

ソニア・ドローネーは、画家でありながら、文学、写真、建築、舞踏などさまざまな分野と積極的に交流を持ち、テキスタイルデザインのみならず、服飾デザイナーとして、その幾何学的な形態だけでなく、豊かな色彩においても、服飾史に影響を及ぼした人物である。しかし、彼女の仕事が認められるまでにはかなりの時間を要した。それは、分野別、国別といった、縦割りの歴史にはあてはまらない存在だったことが大きな要因であった<sup>25</sup>。1911年に、彼女自身が「最初の抽象絵画」と呼ぶ作品を制作したが、それは、暖色と寒色の色相が幾何学的に配置されたパッチワークによるベッドカバーであった。彼女は手芸に自らの創造性を見出したのであり、それを絵画作品へと展開させたのである。そして1913年には、はじめての衣服《ロープ・シミュルタネ(同時的ドレス)》を制作するに至る(図2)。これら彼女の一連の活動には、彼女

の身近な人物、夫で画家のロベール・ドローネー(Robert Delaunay, 1885-1941)と息子シャルルの存在が関係している。「最初の抽象絵画」であるベッドカバーはシャルルのために制作されたものであったし<sup>26</sup>、シュヴルールの色彩理論に基づいた独自の芸術論である「同時主義」を提唱したロベールの理論は彼女の活動に多大な影響を与えていた<sup>27</sup>。

服飾デザイナーのエルザ・スキヤパレリは1930年代のアーティストとのコラボレーションを次々と発表していったが、なかでもサルヴァドル・ダリとの「共犯」<sup>28</sup>ともいわれたファッションは今でも服飾史に強い存在感を保っている。1937年に靴の形をした帽子、その名も《靴帽子》が発表された(図3)。

深井晃子はこの《靴帽子》について、「ここでは足に履く靴は、頭にかぶる帽子へと置き換わっている。つまりシュルレアリスムの中でよく使われる手法の一つ、デペイズマン＝置き換え、転置である。」<sup>29</sup>と述べている。

ここで注目したいのは、この共同作業が、スキヤパレリ本来のフィールドであるファッションが媒体であるにもかかわらず、ダリにとってはシュルレアリスムの実践そのものであったということである。ダリは、ファッションにアイデアを提供する主従関係ではなく、ファッションをシュルレアリスムのオブジェとして捉えることで、自身の創造性を発揮したとみられるのだ。異分野において、それぞれの創造性を発揮した、競合ともいえるコラボレーションであった。

近代の服飾デザイナーのなかでももっともアートへの関心を強く持っていたのはイヴ・サン＝ローランといえよう。「ファッションはアートだ」<sup>30</sup>と断言していたサン＝ローランは、アートとの共同作業を積極的におこなったスキヤパレリに影響を受け、スキヤパレリとダリによる《ロブスター・ドレス》へのオマージュを発表したほどである。そして、ピエト・モンドリアンの「コンポジション



図2 ソニア・ドローネ《ロープ・シミュルタネ》、1913年、個人蔵



図3 エルザ・スキヤパレリ《靴帽子》、1937年、メトロポリタン美術館蔵



図4 イヴ・サン＝ローラン《モンドリアン・ルック》、1965年、京都服飾文化研究財団蔵

ン」シリーズから着想を得、彼の代表作となった《モンドリアン・ルック》(1965)を制作した(図4)。山本耀司は2002年1月におこなわれたイヴ・サン＝ローランの引退ショーに招待されており、実際に《モンドリアン・ルック》をみたときのことを「モデルが着て歩いてきたとき、ものすごい衝撃だった。服なんかではなく、絵が向かってきたようだった。」<sup>31</sup>と語っている。

サン＝ローランの活動に関して特に興味深いのは、ニューヨーク滞在中、ポップ・アートを代表する芸術家、アンディ・ウォーホル(Andy Warhol, 1928-1987)のアトリエをよく訪れていたことである。この交流がサン＝ローランのアートへの関心をより一層刺激し、その時代に再接近した高尚な芸術と大衆芸術を同一の見方で展開するという感性を確かなものにしていった。そしてウォーホルも、1964年頃からシルクスクリーンの作品を服にのせる試みをおこなっており、彼もまた、自身の創作において分野の越境を実践していったのである。このように世紀末芸術の主張は、1960年代アヴァンギャルドにおいて、新たなかたちで見出されることになるのである。というよりも、世紀末芸術こそ、20世紀のアヴァンギャルドを準備したといえるのだ<sup>32</sup>。現実を超絶する芸術の在り方が追究された抽象表現主義が支配した1950年代の末に大衆文化と結びつくポップ・アートが台頭し、60年代へ向けて、現実の生活と芸術との境界を突破する試みが開始されたのだ。

アーサー・C・ダントーにしたがえば、1984年にアンディ・ウォーホルが《ブリロ・ボックス》を発表したとき<sup>33</sup>、現実と芸術の境は外見上区別できなくなった。これによって、芸術というジャンルは歴史の枠を越えて無制限な有りようを呈することになり、「みえるものはなんであれ、視覚的な作品となりうる」こととなった<sup>34</sup>。これは「芸術史の終焉」

<sup>35</sup>にほかならならず、こうした状況は、芸術史の始まる前の状況と重なり合う<sup>36</sup>。「芸術史のはじまり以前には、芸術と工芸のあいだに不公平な区別はなかったし、工芸が芸術として正当にみなされるために、それを彫刻として扱われることを主張する必要もなかった」のだ<sup>37</sup>。こうして60年代以降の芸術は、19世紀末ヨーロッパにおける「自由美学」の末裔として、あらゆるメディアやスタイルの正当性を主張することになる。ダントーは、その例として、ゲルハルト・リヒター(Gerhard Richter, 1932-)、ジグマール・ポルケ(Sigmar Polke, 1941-2010)、ローズマリー・トロツケル(Rosemarie Trockel, 1952-)らの名を挙げている<sup>38</sup>。

ここまで取りあげてきたものは歴史上のほんの一部の例に過ぎない。スキヤパレリと同時代の服飾デザイナーのココ・シャネル(Coco Chanel, 1883-1971)も未来派の芸術家とのコラボレーションを展開したり、舞台美術のための衣装を手がけているし<sup>39</sup>、ポール・ポワレ(Paul Poiret, 1879-1944)、マドレーヌ・ヴィオネ(Madeleine Vionnet, 1876-1975)ら、他の服飾デザイナーもアートとの連携によって作品をつくりだしていた。また、キャンバスに切れ目をいれた《空間概念・期待》を発表したイタリアの芸術家ルーチョ・フォンタナ(Lucio Fontana, 1899-1968)も1960年初めに《切り裂きドレス》を発表するなど<sup>40</sup>、多くの芸術家もまた服飾への強い関心をみせていた。表出の度合いや媒体はさまざまであるが、20世紀における芸術運動と共に展開された諸例をみれば、クリエイターたちは、創作は文化の在り方と同様に多声的あるいは相互関係によるものだということを——感覚的であれ本能的にであれ——了解していたように思われる。そして、2015年から展開されたヨウジヤマモト及び山本耀司と筆者とのあいだに繰り広げられた出来事も、こうした20世紀アヴァン

ギャルド芸術の延長上にあるということが  
できる。

## 第一章 ヨウジヤマモトとの出会い 第一節 出会い(2012-2013年)

私<sup>41</sup>が初めてヨウジヤマモトの服を間近で見たのは2013年4月、ベルリンでおこなわれたアーカイブショーにおいてであった。ちょうど私がドイツのニュルンベルクに留学中の出来事で、ヨウジヤマモトにとっても初のドイツでのショーであった。この後もドイツ滞在中はパリへ足を運び、二回程パリでのコレクションも見ていた。正直ヨウジヤマモトの服を見た最初の私は、何がなんだかわからなかった。服に対して無頓着な私は、まず服というものの善し悪しの判断もつかず、感動するという感覚を得たこともなかった。私にとって服というものは、とにかく着ていく場所や会う人、自身の性別や年齢、体格に適応させなければいけない存在としてあった。つまり、服に関して、幼い頃から窮屈な思いばかりをしていたので、そこに感覚に触れる次元があるとは想像しづらかった。今から思えば、この「わからない」という服に対する感覚を自覚したのは、ヨウジヤマモトと出会うことで、服に対するそれまで築いてきた価値観に疑問を抱き始めていたから、だったのかもしれない。

山本耀司本人との出会いはこのアーカイブショーを見る約一年前の2012年6月のことであった。女子美術大学でファッションテキスタイル科の客員教授をしている山本の絵画制作をおこなうための助手として、大学の洋画科教授から推薦を受けたのである。幼少の頃より絵画制作への関心があった山本は<sup>42</sup>、美術大学の絵画制作を専門、専攻とする者からそのための技術や方法を得ることができると考えていたのだった。

それまでにもスタイル画を描くことは、と

うぜんあったであろうが、このとき山本が望んでいたのは、ファッションのためのスタイル画の延長としてのもではなく、絵画表現として油絵だった。

山本が、そう思い立った背景には、幼少からの想いだけでなく、2014年秋冬コレクションで発表された作家の笹田靖人(1985-)とのコラボレーションも影響としてあったと考えられる。私とのコラボレーションの約二年前に笹田は、パリコレクションで発表される服のためにプリントのための作品を描いたり、服へ直接描くという仕事をおこなっていた。作風は、ペンとアクリル絵の具を使った、緻密な描写をおこなうものであった。このような若いクリエイターによる絵画制作との接触も、山本自身の創作活動へのモチベーションの一因としてあったといえるかもしれない。

面接を受けるため、ヨウジヤマモトの本社へ向かった当時、私は、実に恥ずかしいことだが、ファッションブランドの「ヨウジヤマモト」というものを知りもしなかった。持参したポートフォリオを抱え、緊張の面持ちのまま、社長室に通された。

社長室の机はファッション雑誌や山本の仕事に関する記事、山本によるものと思われるメモ等、多くの書籍や紙が今にも崩れ落ちそうなほど積み上げられており、その隙間に灰皿が置かれているのがみえた。部屋の中に配置されている戸棚も机の上の内容と同様に、雑誌などで溢れていて、床にまで書類が散乱しており、その光景に私は社長室に通された、というよりも私室に入ってしまったような感覚を覚え、妙にほっとした気持ちになった。

山本は椅子で寛いでいて、私をみて特に反応することなく私の自己紹介と作品の説明を淡々と聞いていた。ひと言ふた言、言葉を交わしたあと、山本は突然立ち上がり、「よし、じゃあスタジオをみに行かないか。」と

言った。絵画制作をおこなうためのスペースへ案内しようというのだ。これは採用ということなのか、山本の表情から読み取れないで混乱している私を連れて、スタジオへと向かった。移動中はほとんど無言であったが、ぼつりと、「このおじさん誰ってかんじ？」と聞かれ、私がいかに無知であるかがばれていた。

連れて行かれたのはショーに使用する音楽の制作をおこなうためのスタジオで—スタジオといっても、一般住宅を、山本の創作活動の場として使用していた部屋なのだが—ここの一室を絵画制作のために使うということで、設備や今後の制作日程について説明を受けた。

スタジオには、音楽制作のためのギターや譜面台などが多く置かれており、絵画のために使用したいという部屋には白地のキャンバスやイーゼルが準備されていた。出来るだけはやく制作に取り組みたい、という山本にどのような色調、マチエールのもをイメージしているかを聞き、数日後にはそのイメージにあわせて油絵の具や筆などの画材を用意し、下地のつくり方から絵筆の洗い方まで、作業に必要な一連の方法を伝えていった。

この当時山本は、油絵の具のみを使用した制作であったが、私とのコラボレーション以降は、アクリル絵の具を使用した服へのペイントもおこない、「画と機」展では油絵の具と併用した絵画制作もおこなっている。アクリル絵具の使用は、のちに述べるパリコレクションにおいて私がアクリル絵の具を使用している現場を見たことが大きな契機となったといえるかもしれない。

その後、私が留学のためドイツへ向かうまでの約二ヶ月の間、制作助手として山本のスタジオでその制作をみつめていた。この間、山本とは作業工程のなかでの必要な会話のみで、多く話を交わしたわけではなかったが、無言のなかでも共有してきたその時間は、そ

の後のコラボレーションへと発展する信頼関係の構築のためにはとても重要なものであったと思われる。

もちろん、この時点では、自分がヨウジヤマモトの奥深くに分け入ってコラボレーションを展開することになろうとは想像だにしていなかったし、したがって、こうした民族誌的叙述を行うことになろうとは思ってもいなかった。それゆえファッション界はもちろん、ヨウジヤマモトについても、山本耀司についても下調べをすることなく、徒手空拳で現場を訪ねたわけだが、異文化のフィールドワークに従事するには、あまりに不用意であるとして、しかし、いま振り返れば、初心者のフィールドワーカーとしては、これでよかったように思う。学習による先入観抜きで、フィールドと接することができたからである。また、民族誌というのは、いわば研究モデルにとどまるということも、ここで強調しておくことにしよう。

## 第二節 それぞれの歩み

デザイナー山本耀司は、慶應義塾大学法学部を卒業後、文化服装学院へ入学、1969年に卒業している。1972年にY's(ワイズ)を立ち上げ、1977年に東京コレクションでデビューを果たした。1981年にはパリでコレクションを発表し、「黒の衝撃」と評された。その後、1993年のパイロイト音楽祭ではワーグナーのオペラ「トリスタンとイゾルデ」の衣装を担当。1998年にはヴッパータール舞踏団25周年で、ダンサーであり振付師のピナ・バウシュ(Pina Bausch, 1940-2009)とコラボレーションをおこない、2001年公開の「BROTHER」(2001)以降、「Dolls」(2002)、「アウトレイジ」(2010)等、北野武(1947-)監督作品の映画衣装も多く手がけている。2003年に出版された *UPSTREET international* に記者のフレデリック・マルタン＝ベルナール(Frédéric

Martin-Bernard)は山本とその服について次のように書いている。

この日本人デザイナーは、決して飽きのこないディテールや驚きを縫込み、時間というものを越えた永遠の服をつくりだしている。トレンドから決定的に離れ、現実の中で力強く構成された衣服であり、通りを闊歩し、歩幅を緩め、走り、跳躍し、あるいはひと休みしたり、身を静めるときに着る服である。ひと言で言って、生活するための服なのだ。(…)(どの作品も)山本が時代から孤立していないことの証である。いかに彼が時代を注視していながらも、そこから距離をおく術を心得ていることか!<sup>43</sup>

私がベルリンにおけるアーカイブショーで見た過去のコレクションは、20年ちかく前のものもあつたにもかかわらず、古くもなく、色あせてもいなかった。それを、はっきりと感じ取ることができた。山本の仕事は、フレデリック・マルタン＝ベルナルのいうように、流行を、時代を越えるものとしてあつた。私にとってのヨウジヤマモトの最初の印象はまさにこうしたものであつた。

山本の服は、露出のあるものは少なく、むしろ大きな布の分量で身体を隠しているものが多いが、身体のもつ生命力や大まかにいえば身体の魅力を、服のなかに押しとどめてしまうのではなく、むしろ放出するものように思える。大きな分量の布によって身体を覆うにもかかわらず、身体のもつ、生命感・情感を過剰にではなくあらわにする。人間の溢れ出る内的要因を予感させる服というのが、筆者にとってのヨウジヤマモトである。

山本の来歴をみるなかで興味深いのは、ここに挙げたピナ・バウシュ、北野武、そして山本の仕事を追った映画「都市とモードのビデオノート」で監督を務めたヴィム・ヴェンダース(Wim Wenders, 1945-)など、服飾史、

映画史、もしくはアート史に残る彼らとの関係が、仕事という場面だけには留まらず、親交というかたちで持続しているという点である。

約五年間の山本との交流のなかで、この三者とのエピソードはよく会話のなかで出てきた。それぞれが築いてきた活動だけでなく、プライベートな視点からも互いに敬意を払ってきたことが、そこからよく理解できた。互いの対話によるやり取りが共に創作を展開していく大きなモチベーションとなったことは明らかであった。

とくにヴィム・ヴェンダースとは、今でも気が向いた時に連絡を取り合う関係のようだ。2016年レディースの春夏コレクションのショー当日は山本の誕生日前夜ということもあり、ヴェンダースは夫人とともにドイツから駆けつけた(図5)。



図5 山本とヴェンダース夫妻、2015年10月2日、パリ市庁舎

この時にヴェンダースは山本への誕生日プレゼントを用意してきたのだが、打ち上げが終わり、全員が会場を退室した後でそれが見当たらず、社員と私とで、ほとんど半狂乱状態で探しまわったことが、今でも思い出として強く残っている。プレゼントは無事に見

つかったのだが、これは、私が携わった二回目のコレクションであった。

きっかけはどうか、互いに触発し、される関係は親交による対話に基づくものだということが、山本の仕事からみてとれる。他者と交流をもつことはその人物を介して異分野、異領域と出会うことともいえ、親交を介して互いの分野へと触覚をのぼすこととなる。そして、その人物との刺激的な交流は自身の創作活動への新たな契機となっかえてくるのである。

山本耀司がそのキャリアを開始させた1977年には未だ影も形もなかった私は、40年におよぶキャリアをもち、世界的に高い評価を得ている山本に比するならば、ほんの小さな存在にすぎない無名の作家である。山本と出会う25歳まで、とにかく好きな制作をおこなうことに身を任せて、将来の展望も見いだせないままだった。

1988年に東京で生まれた私は、2011年に女子美術大学を卒業したのち、女子美術大学博士前期課程に進学し、2014年に修了した。その間、一貫して絵画制作をおこなってきた。大学院の博士前期課程在籍中にドイツに留学したのだが、これが制作に集中する最後のわがままとどこかで決心していた。留学からもどれば就職先を探そうと考えていたのである。山本と再会し、コラボレーションへの動きが始まったのは、そんな時であった。帰国後、ヨーロッパの居心地の良さを思い返ししながら、とにかく大学院の修了作品の制作に没頭しようと思っていた矢先に山本から、その話を持ちかけられたのだ。

博士前期課程に進学した2012年に絵画の制作助手として山本と出会ったのち、約一年間、私は日本を離れ、ヨーロッパに滞在していたわけだが、先にも述べたように、ドイツとパリでのショーを訪れることで、山本やヨウジヤマモトの社員との交流の時間を少しづつ重ねていっていた。留学を終えて帰国し

たあとは、さらに馴染みが深まり、山本とコーヒーを飲みながら制作や仕事だけでなく、関心を寄せる作家——カラヴァッジオ(Michelangelo Merisi da Caravaggio, 1571-1610)やアルベルト・ジャコメッティ(Alberto Giacometti, 1901-1966)など——の話をする機会もあった。

一方向からの強い光線で対象物が闇から浮き上がるように見えるカラヴァッジオの画面では、闇や影もまた、絵を見る者に強い印象を与える。この闇や影の力は、「黒」によってファッションをリードする山本には興味のつきないものであったにちがいない。ファッションショーのライティングにもカラヴァッジオの光線は通じている。

ジャコメッティは、針金上の細長い人物の彫刻が代表作品として知られているが、絵画作品も多く残している。距離を含めて対象をとらえようとする彫刻のスタイルは、絵画作品にも同様にみられる。媒体や分野を問わずに自身の創造性をあらわす、こういったジャコメッティの姿勢は、後に「画と機」展において、山本が絵画だけでなく彫刻も制作する意向を示すことにつながっているとみられる。

山本からコラボレーションの提案がでたのは突然のことだったと記憶しているが、そこに至るまでの約二年間の、距離感がありながらも、途切れることなく続いた対話は、のちの調和と不調和が入り交じる創作活動に向けての信頼関係を築く時間であり、この対話が、山本の絵画への関心をよりいっそう動かし、その後コラボレーションを経て、絵画制作の展示を含む「画と機」展の開催に至る契機となったのだと思われる。

25歳当時の私を山本も「どこにいくのかわからないような子」だったと振り返っている<sup>44</sup>。また、このとき交わって会話で印象的だったものは、山本の「カリスマってなんだと思う？」という問いだった。首を傾げている

と「ひとつはリーダーシップがあるということだね。みんなを引っ張る様な。それより大事なことは、周りに「この人をなんとかしなきゃ」と、助けたいと思わせること。つまりチャーミングさだね。今の君にはそれがまだ足りないな。」と山本は言った。少なくとも当時の私は未だ制作というものはひとりでおこなわれるものだと思っていた。実際作品制作というものは、とくに絵画は、キャンバスと絵の具と絵筆さえあれば、集団でおこなう規模のものやコンセプトを持ち合わせないかぎり、はじめから最後まで基本的に作家ひとりの作業となる。作業だけでなく、制作と向き合う生涯というものに孤独はつきもののように思える。すくなくとも、そのころの私は、漠然ながら、そのように考えていた。

しかし、今はちがう。今の私は、制作形態が個人であれ、集団であれ、さまざまな相互関係によって成り立っているものだとも明確に思える。作家のエリザベス・ギルバート(Elizabeth Gilbert, 1969-)は、TEDカンファレンスにおいて「現代の芸術家は、創造のすべての源は自分だという幻想の重荷を背負っている。」と語った。まさに当時の私は制作者とは、孤高であるという幻想を抱いていた一人であった。この幻想が徐々に切り崩されていったのは、このとき持ち掛けられた山本耀司との、そしてヨウジヤマモトとのコラボレーションの経験によってだった。

コラボレーションを成り立たせるためには共通性と異質性が必要である。山本の仕事と共通するもののひとつは、身体が作品のモチーフとして、または創作活動のモチベーションとして重要な存在だという点である。

そもそも絵画制作とは身体的創作だといえる。筆を間にはさむにせよ、筆の先まで作家の意識や神経がとどき、キャンバスに触れることで創作がなされていく。私の作品にはつねに人体が登場しており、キャンバス上で身体という像を絵の具という物質によって、

もしくは絵筆や刷毛による筆跡によって、揺さぶり、ひっぱり、揉む。言い換えれば、人体のイメージへと切れ目をいれている。そうすると切れ目からあらたなイメージが浮き上がってきて、もともとのモチーフの個性は消滅していく。イメージを描き続けることで、イメージの損壊を目指している。そうやって展開された画面上にはイメージの残像、もしくは残骸があるだけだが、そこには、別のイメージが、色彩、筆跡の層となって現れている過程も同時にみることができる。時間的、物質的な層を身体に残像とともにキャンバス上で同時的にあらわすのが私の一貫しておこなってきた仕事である。

「イメージとしての身体に切れ目を入れる。それが身体の表面にさまざまな意味を発生させるもつとも基本的な手法だ。」<sup>45</sup>と驚田清一(1949-)は『ちぐはぐな身体 ファッションって何?』のなかで述べている。これは服飾に関する言葉だが、私の創造性とも大きく関連した内容である。「切れ目」の手法のひとつに「隠す」というテクニックがある。服は身体を隠すことで、より、身体の意味を露呈する。

隠しながら見せる、見せながら隠すという手法を巧妙に操りながら、ぼくらの想像力を誘導し、真に隠されねばならないことに意識が向かないようにするわけだ。いつもメッセージを不安定にしておくこと。結末を宙づりの状態にしておくことで、結末への期待を高め、長びかせること<sup>46</sup>。

驚田の同じ本からの引用だが、これは私が絵画で絵の具の層や筆跡、またはモチーフをもって目指す創作の有り様でもある。

キャンバスを媒体にしてアクリル絵の具か油絵の具で描くのが普段の制作方法であるが、ここでは壁画制作について触れておきたい。壁画制作は、コラボレーションという



異分野への越境の契機となった活動であり、「画と機」展においてはファッションとアートを繋ぐ装置にもなったからである。

壁画制作は私が何度か試みてきた制作形態のひとつで、はじめにおこなったのはドイツ留学中であった。ドイツ滞在中に大学の企画でおこなわれたグループ展では、工場跡地が会場となり、滞在制作が認められた。私は二週間ほどかけて部屋一面に絵の具を施した《Raum》(図6)と別室にある壁に《Dort und Hier》(図7)の制作をおこなった。

この頃にはすでに身体をモチーフとしていたが、身体を自然風景のなかにまぎれさせるような描き方をしていた。樹木や植物が人体を覆うように壁全体を満たしており、見る人びとが、注意深く画面と向き合うことで、腕や足など人体の断片を、そこに見出すような画面づくりを行っていた。自然の風景というモチーフは、滞在という制作形態と結びついていた。その土地を歩き、植物を取材していったものが素材となったのである。

ドイツ滞在中の作品ということもあり、ドイツ語によってタイトルをつけていたが、*Raum* は、物理的な部屋を意味する *Zimmer* とは異なり、「部屋」を含む、空間や領域という環境性を示す言葉である。私は、この環境性をモチーフとして、部屋という建造物の内部に所属している場所に、本来、建造物の外部にある自然を持ち込み、それによって部屋を覆うことで、その地域に即した、外的存在と内的存在との境界を曖昧にしていくことを目指したのだ。とはいえ、自然というものは、あくまで画面に隠された人体を覆う装置にすぎず、もっとも重要なモチーフは人体であった。

そして同時進行で描かれた《Dort und Hier》は、翻訳すれば、「向こう側とこちら側」となるが、遠くに見える風景を至近距離にある風景と共に同一の画面に描くことで、距離感という目に見えない境界をこえて、融

合させることを試みた。

日頃から舞台や映画をよく鑑賞する私は、劇場というものへの憧れがあった。そこは観る者の視覚だけでなく聴覚も含め、身体全体を覆い、包む。そうすることで、鑑賞者をその世界へとあつという間に誘ってしまう。その人々の感覚をつかむスピードには羨ましささえある。私にとって壁画は、こうした舞台的な在り方を実現する絵画なのである。作家の意識が満たしている空間は、まるでその者の胎内に足を踏み入れるような感覚にもなる。

絵画は、内面的であり外面的でもある。絵画は、表現媒体という作家の内的事情を含んでいる存在であり、その絵画をどうとらえるかは鑑賞者による内面での作業でもある。しかし同時に描かれることで外部へと現れ出ている外面的側面もある。

そして壁画は、絵画という二次的要素をもちながらも、より空間的な表現であり、人びとの身体を覆うものという意味で私にとって身体への触覚をさらに確かめたいという試みでもある。私たちは自身の肉体でありながら、その皮膚が内蔵している肉や骨、神経などは触れることができない。自身を構成する身体はまったくの外部的とも、内部的とも言い難い。つまり、身体は「ぼくらの存在の一部であると同時にぼくらにとって外部的な対象でもある」<sup>47</sup>。身体と外界との狭間にあるものが皮膚という境界であるが、その境界は外界を遮るようで、実はつなげるという装置にもなっているのである。壁画はまさに皮膚のように、内部的要素をもちながら外部的存在として人間の身体を包み、覆うことでより皮膚感覚としてより身体に近づこうとする活動である。

こうした身体への関心から、壁画制作という活動をおこなってきたのだが、この経験があったからこそ、身体ともっとも密接である、服飾という存在と自身との関係のなかに、容



図6 朝倉優佳《Raum》、2013年、アクリル絵の具、高さ273cm、工場跡地(ニュルンベルク)



図7 朝倉優佳《Dort und Hier》、2013年、アクリル絵の具、297.5cm、工場跡地(ニュルンベルク)

易に自己の表現の場を見出しえたのではないかと思う。壁画については、ヨウジヤマモトの店舗装飾にかかわるくんだり、改めてふれることになるだろう。

ちなみに、筆者は絵画・壁画制作をおこなう際にドローイングというものはほとんどおこなわず、言葉をノートに綴ることで制作をおこなう前の準備とする。この言葉によるドローイングについても後にふれようと思う。

はじめて身体的にヨウジヤマモトの服を感じる事ができたのは、山本と出会って二年程経った頃、「そろそろうちの服きてもらおうか」と言われ、はじめて服に袖を通した時のことであった。全身を布で覆われているにもかかわらず、身体を圧迫されることなく、長いスカートでも走ることが出来る程動きやすかった。このような服が存在したのかと不思議な気持ちであった。女性の象徴でもあるようなヒールの靴も必要ない服であった。女性らしさを誇張したり、無理強いをすることなく、しかし、女性であることを勇気づけられるような服であった。「働く女性」へのリスペクトが山本の服の土台のひとつになっていることがそのときに身体で理解することができた。

しばらくして、山本に「ヨウジヤマモトの服は制服のようなところがありますね」と言ったことがある。山本は「制服ほど美しいものはない」と答えた。その意味を問うと、「皆同じ物を着る。だからこそ個性やひとりひとりの魅力が浮き出すものなのだよ。」と答えた。山本とも親交のある、鷺田は、制服のようなある属性に還元される服について「じぶんの固有性にこだわるというより、むしろじぶんを適度にゆるめておくことのできる服」<sup>48</sup>であり、「むしろ制服こそが“自然体”という感覚で受けとめられだしているのかもしれない」<sup>49</sup>と語っている。

こうして、ヨウジヤマモトの黒の服が私の

部屋に出現したとき、クローゼットを開けて混乱した。さまざまな色彩が入り乱れているクローゼットが急に虚しく、無意味なものに感じられた。無頓着に選んでいたその色彩への意志がないことを浮き彫りにされたようだった。それとともに、黒の意味を考え始めるようになっていった。山本とのコラボレーションは色彩感に変容をもたらす契機ともなったのだ。これについては、のちに改めてふれることになるだろう。

### 第三節 コラボレーション前夜 (2014-2015年)

私がヨウジヤマモトの服を、その精神の断片を理解し始めたのは2015年3月のことであった。私自身が仕事として携わる直前に見たショーだった(図8)。



図8 2015年ヨウジヤマモト秋冬コレクション、2015年3月7日、ポンピドゥー・センター(パリ)

ピアノが奏でる切ない旋律の中で山本の象徴でもある黒を身にまとったモデルたちが会場を歩く。ところどころ肌が見え隠れする服を着るモデルたちは、着ている、というより服に包まれているような印象で、その服と細身の靴からみえるくるぶしのせいか、華奢で、フラジャイルな存在のように見えた。私は服を見てはじめて涙を流した。そのショーは郷愁やその思い出に戻りたいというよ

うな切望を現しているかのようだった。照明や音楽、会場のせいかもしれない。いや、すべての素材が共鳴しあってつくりあげた場であろう。視覚、聴覚だけでなく、会場が持つ空気を感じ取る触覚、至る所にヨウジヤマモトという世界観が行き届き、人々へ訴えるようだった。その場、その時間だけはまるで前後の、日常の世界から切り離されたような感覚で、眩暈がするようであった。

このように実際に着てみることで、また、ショーを体感することで徐々に服への関心とすこしの理解を深めてゆき、2015年春にいよいよコラボレーションという展開へと向かうことになるのだが、その前に、山本と交わした会話が印象深く思い出される。

2014年11月、ある雷雨の日であった。外では雷がバンバン落ちているせいか、頭痛がしていた。ドイツから帰国した私の作品画像を山本に見せていると、山本から次の「HOMME」<sup>50</sup>いわゆるメンズコレクションでコラボレーションをしてみないか、という話を唐突に切り出された。山本は絵画を専門とする私に共に仕事をおこなうことの提案をととても慎重におこなっていた印象だった。「一緒に仕事をしていくことで注目されることもでてくるだろう。いろんなことを言われる立場にもなる。いいかい、成功しても、失敗しても、傷つくよ。それでもいいかい。」という言葉が強く印象的であった。驚きのせいか、先ほどまでしていた頭痛はおさまっていた。「傷つく、というのは耀司さんの実体験ですか。」と聞くと、「そうだ。」とだけ答えた。40年以上もクリエイションをしてきたことの重さと少しの虚しさが見えたようであった。それでも私は即決でやらせてほしいと答えた。慎重に考える必要はあっても、恐れることは何もなかった。なにかが動き出す時はぞくぞくするものである。話し合いが終り、外へ出ると、雷雨はおさまり小雨となっていた。このときの私は、戸惑いというより安堵をおぼえ

ていた。自身の今後を迷い、悩んでいた自分を、過去の他者とし、あらたな自分自身と出会える道筋をとらえることができたような気持ちであった。

長いキャリアの創作活動をおこなってきた山本から、私はなにかをぬすもうとしていた。創作とはなにかを、身体と向き合ってきた山本の視線から学びたいと考えた。山本も「俺からぬすんでいいよ。俺も君からもらうから。」と言った。山本のこういった言動からは、どんなキャリアを積もうと、なにかを取り入れたい、新しいなにかに出会いたいといった渴望がみてとれる。なにも持ち合わせていない25歳の私からどういったものがひきだされるのか、想像もつかないが、少なくとも山本はつねに表現への尽きることのない飢えをもっているのだと感じた。

山本が筆者とのコラボレーションを決断した経緯について、ここでいささか述べたい。山本は、絵とのコラボレーションについて、「服の構造をみせていく仕事をおこなってきたなかで、絵の力を借りることにデザイナーとしての不安があった。」と述べている<sup>51</sup>。絵を服のなかに取り込むことは、山本にとって一種の禁手だったのである。また、「絵とのコラボレーションで服は売れるのかという懸念はあった。」とも語っている<sup>52</sup>。山本が「優れたデザイナーは優れたビジネスマンでもある」<sup>53</sup>と語っているように、また、序章でも触れたように、ファッションの在り方は絵画のそれと比べれば、ビジネスを強く意識するなかで成り立っているため、こういった懸念は当然のことといえる。また、黒という色がブランドの象徴ともなっているヨウジヤマモトにとっては、絵画という色彩との強いつながりを持つ存在を受け入れることになおさら抵抗があったのではないだろうか。

しかし、先述した笹田とのコラボレーションを経て服の構造と絵とが共存できること、

絵とのコラボレーションがビジネスとして成功する、ということが実感できたという。こうして山本と絵画の関係は、あくまでもファッションビジネスを軸にしつつ接近を果たしていった。山本は長年のキャリアのなかでおこなってきた自身の仕事のなかに異分野のものを受け入れることであらたな契機がうまれることをこうして確認し、筆者と出会う頃には、服に絵画を取り入れていくことへの意識を高めていた。

一方、山本は現代の男性のファッションへの関心の高さに着目することで、とくに男性ものに対して意欲的であった。男性ものに絵画を取り入れたいという考えは、第二章で改めて述べるが、男性ものの服の構造の方が女性のそれよりも限られており、その分色彩や装飾において幅をつることができるというのが主な理由であった。

筆者とのコラボレーションに至る契機として、山本は筆者の作品と、筆者自身の在り方に注視するなかで、自身の服の性質とずれていないように感じた<sup>54</sup>と述べている。その性質の近似性というのは外的存在に対する反抗だと山本はいう。山本は筆者とのコラボレーションを決断したことについて「直感」とひと言で述べたが、この「直感」には裏付けがあり、時代が求めることを素早くつかみ取ること、自身の創作行為にあらたな展開をつくるための判断といった意味が含まれていた<sup>55</sup>のである。

本章では、ヨウジヤマモト、そして山本個人と筆者の出会いから協働にいたるまでの経緯にふれ、2015年にコラボレーションが開始されるまでのそれぞれの仕事についてふりかえってきた。そのなかで、山本が親交を持つ人びと——ピナ・バウシュやヴィム・ヴェンダースなど——との関係が山本自身の創作へのモチベーションに深くかかわっていることを確認した。他者と交流を育むことは、異分野との出会いとなり、その出会いは

自身の創作へのあらたなモチベーションとなるのである。筆者は山本とのコラボレーションを行うまで、制作はひとりでおこなうものであり、創造性というものが孤高のなかで現われ出るものだという幻想のなかで生きていた一人であったが、その考えが第二章で述べる、コラボレーションの経験とともに徐々に変化をみせていくのである。

## 第二章 コラボレーション

### 第一節 コラボレーションの記録(2015年)

2015年4月、最初のコラボレーションのやり取りが山本と始まった<sup>55</sup>。「男にあえて花柄のような鮮やかな色を」という説明を受けた。「男にかわいいものを着させる」と、少し皮肉のような言い方をしていた。

キーワードは「色彩」と「線」と告げられた。「線」というキーワードには、シェイプだけではなく、境界という意味合いが込められていた。つまり、絵画的な装飾の可能性にかかわっていた。山本曰く、男ものは、女性のそれとは異なり、服の型が限られているからこそ、色や装飾で「遊び」ができること<sup>56</sup>であった。

すぐに制作に取りかかり、25号大のキャンバスにアクリル絵の具を使用した作品を4点仕上げた(図9)。キャンバスの仕事の最中、いたずらで描いた髑髏をみつけたヨウジヤマモトの社員から「これ、面白いじゃないですか」という意見がで、山本耀司の顔をモチーフに、髑髏の絵を紙にサインペンで描いたものもキャンバス作品とともに納品した(図10)。

骸骨は、1980年代のパンク・ファッションで「反抗」の象徴として扱われるなどして、現代ファッションのなかに度々見られるモチーフだが、ここでは「ただの」骸骨にするのではなく、骸骨である山本を描くことで、

本来「かわいさ」からはほど遠いモチーフにユーモアを加えようということになった。犬と散歩していたり、ギターを弾いたり、バスタブに浸かる骸骨など、骸骨（山本）の日常を描くことで「クスッと笑える」骸骨をつくりだそうということになった。



図9 2016年春夏Hommeコレクション原画、朝倉優佳、2015年、キャンバス、アクリル絵の具、80.3×65.2cm

2015年6月、はじめて自身に関わるパリコレクションを迎える日。私は落ち着かずにはいた。ショーは夕方だったので、昼間はノートルダム寺院へショーの成功をお願いするためにお参りしていたりしていた。これは私の個人的な行動であるが、このとき以来、パリを訪れる際には毎回習慣としておこなっている。ノートルダム寺院内の広く、天井の高い空間は、開放感とともに、私が壁画制作でイメージする、胎内に入り込むような感覚、

安堵感を与えてくれた。

原画制作を終え、納品してからは私の作品がどのように生地にプリントされ、どのように裁断され、柄が連続しているのか全く見ないままであった。どのような服になったのかは客と同じく、ショーで初めて見るようになっていたのである。そのためもあって不安で息が詰まりそうであった。

本来、コレクションの準備の時間は、外部者はヨウジヤマモト社内に立ち入ることはできない<sup>56</sup>。山本をはじめとする、コレクションに携わる人びとの集中力を害する恐れもあるため、これは当然のことだといえる。したがって、この時は私もショーが始まるまでは社内に立ち入らずにいたのだった。

6月のパリはとにかく暑く、ショーの会場は多くの人々の熱気でさらに蒸し返していた。ショー直前の時間になると、私はすっかり緊張と人酔いで青ざめていて、ヨウジヤマモトの社員に心配される程であった。



図10 2016年春夏Hommeコレクション原画、朝倉優佳、2015年、紙、ペン、42×29.7cm



図11 ショー直前の会場前、2015年6月26日、  
ヨウジヤマモトパリ社前

いよいよショーが始まって、祈る様な気持ちで見つめる。中盤になって見慣れた色彩の服が出て来た。前半に登場した服は落ち着いた色調だったせいもあり、赤やピンクの鮮やかな色は強烈な存在感であった。

ここで、私は、初めて服飾となった自分の絵と対面したのだ(図12)。前半とのメリハリの付け方について、後に山本は「効果的な演出だっただろう？」と、にやりとしていた。ショーのエンディングでは私がドローイングで描いた髑髏のプリントが施されたジャケットやシャツ、パンツが連続して現れた。

約15分のショーはあっという間に終わりを迎えた。驚くべきことだが、約3ヶ月の間、多くの人々が関わり、時間と労力を費やしてきた仕事は、この15分の時間ですべて凝縮され、放出されるのである。そしてこの15分の間に世に出したものは約一年後にやっと市場に出、購入者の手に渡るのである。ファッションといのは、常に一年後の仕事をしているのだ。

この後、何回かコレクションに携わっていくうちに、自身の仕事がいつのものだったか、混乱してくるようになった。山本自身が過去にどんな仕事をしてきたか忘れるというのもうなずけてしまう。年に4回——男性もの、女性もののコレクションが春夏・秋冬の2回ずつなので計4回となる——40年以上にわた

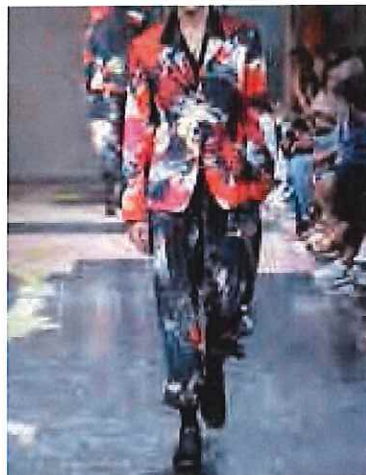


図12 2016年春夏 Homme コレクション

り毎年つくりあげたものを提示し続けるということは並大抵のことではない、とつくづく思う。

ショーが終わった後、はじめて自身の作品を取り込んだ服を間近でみた。ショーの最中は、服を着たモデルが目の前を通るのは一瞬なので、ショーが終ってやっとまじまじとみることができた。原画の色彩はもちろん、絵の具の厚みまで見事に再現され、息をのむ程美しい色味であった。ペンで描いたドローイングも、微妙な掠れまで表現されていた。そのときにやっと自身の仕事を果たしたことを実感でき、安堵なのか、喜びなのか、ぼろぼろと涙がでてきた。

ショーの翌日、プレスの社員が興奮した様子で私に新聞の記事を見せてきた。フランスの大衆紙、*Le Figaro* の記事であった(図 13)。パリコレクションの特集が組まれた一面には今期のヨウジヤマモトを表現する 1 枚として、私の作品のプリントが施された服が選ばれていた。若いアーティストとのコラボレーションと、私の名前も掲載されていた。そういえば、ショーが終ってすぐに私の名前を問い合わせる電話が入ったと聞いていた。作家としてはじめて大衆紙に載る自身の名前を見るのは、不思議で、照れくさいような気持ちであった。



図 13 *Le Figaro* の記事、Frédéric Martin-Bernard, June 27-28, 2015, pp. 32

2015 年 7 月、HOMME の仕事が終わりと、帰国するとすぐに FEMME の仕事に取りかかった。山本からコレクションのテーマについて説明を受ける。「HOMME とは対照的に、女の根本にあるこわいもの<sup>57</sup>を出してほしい。女の君ならわかるだろう。」女であることを試されるような内容であった。難しいものであればあるほど、ゆとりをもって向き合うことが重要だということはこれまで見てきた山本の仕事から学んだ。

恋愛の対象が男性なので、男に対しての恨み辛みがないわけではない。大胆になって良いとお許しをもらった気になったので、HOMME では暖色の色を使用していたのとは対照的に、青や黒色を取り入れ、肉体を——あるいは、臓物に近い表現を——描いていった。自身の作品のなかで黒という色が登場したのはこのときがはじめてである。

私にとって、黒は他の色を圧倒する強い色で、画面の中ではその存在感は扱い易いとは言いがたい色だ。この選択の契機となったのは、ヨウジヤマモトの象徴でもある、黒という色彩を扱ってみたいという気持ちであり、そこには山本への挑戦の意味もあった。それはまた、ヨウジヤマモトの黒を理解したい、という意識でもあった(図 14)。

このコレクションでは、はじめての試みがもうひとつあった。それは、出来上がった服に直接描いていくという制作方法であった。出来上がった服と対峙したときの感覚は恐怖といっても大げさではないものだった。その感覚は今でも強く印象に残っている。つくりあげられた一点もののヨウジヤマモトの服が目の前にあるのだ。すでに強さを確立した存在である。失敗不能なこの状況を山本が望んだのは、常に緊張感をつくる側にも、見る側にも与えたいという精神に基づいているのではないだろうか。

私は最初の三日間はただ服をみつめていた。完成されたものにどのように新たなイメ





図14 2016年春夏Femme原画、朝倉優佳、  
2015年、紙、アクリル絵の具、65×50cm

ージの「切れ目」をいれていくか、制作者としての姿勢を問われるものであった。手も足も出ないで苦悩していた私を見かねた山本は、「壊す気でやれ。」と叱咤した。「君の取り柄は図々しいところだろう。」と加えた。山本は多くは語らないが、その言葉の節々には常にユーモアを感じる。そしてユーモアには優しさが共存していた。このようなやり取りは私の未熟な精神を後押しした。

完成された物を壊すというのは安易なことではなかった。服の強さに甘んじて寄り添うように絵を加えるのはただの飾りになり、それなりの画家であれば、誰でも成立させることができる。山本が私に求めたのは、そういうことではない。「壊す気でやれ」という言葉を実現するには、服を支持体としてとらえながらも、絵が付属のものとならないよう、服の複雑な形態とその存在感を無視し

て取りかからなければならなかった。私が私らしく振る舞うには、三次元の存在をあえて意識せず、二次元であるキャンバスが目の前にあるかのように絵の具をのせていくのが有効であった。

それでももちろん眼にはヨウジヤマモトの精神が飛び込んでくる。まさに闘いのような心持ちであった。コラボレーションとは、アーティスト同士、作品同士、いずれのレベルにおいても、それをおこなうもの同士に遠慮や妥協が発生すると途端に平凡な、面白みのないものになってしまう。相手への敬意と、脅威を感じながら、否定することなく、自身のフィールドへと引き込んでいく。この押し引きのような作業が、刺激的で緊張感のあるやり取りとなる。勝負するような気持ちで取り組んでいくと、いずれ更新された、新たな「強さ」になる。この経験を通じて、それを実感することができた。

さまざまな二人のクリエイターによるペアの創作活動を記した『POWER OF TWO 二人で一人の天才』のなかでジョシュア・ウルフ・シェンクは「創造性の進歩に最も適しているのは、敬意と反抗が混じり合った環境だ。」<sup>58</sup>と、述べている。意を決して手を入れ始めると、服を前に頭を抱えていたときは異なり、身軽な気持ちになった。

このときのコレクションの服はショーの最後に登場する服を除いて、すべて黒の生地で作られており、——黒一色にすることでそれぞれのシェイプの魅力を際立たせているといえる——私はこのときの制作ではじめて、ヨウジヤマモトの「黒」に協働の制作者としてふれながら、自身の創造性をその黒の生地の中へ——私の扱う色彩によってヨウジヤマモトに別の「黒」の意味合いを浮かばせるように——「切れ目」として挿入していった。服の形態を前面化するための「黒」から、色彩としての「黒」をあらわすように制作をおこなったのであった(図15)。



図 15 制作風景、2015年9月19日時点、  
ヨウジヤマモト社(東京)

2015年9月、パリへ。このときパリへ向かったのは、ショーを見る者としてではなかった。現地での仕事が待っていたのだ。服によっては、工場との関係などで、仕上がりが日本出発直前になったりするものもある。パリの現地でやっとすべて揃った服や小物を見て、デザイナー(山本)が最終調整を指示していく。

ショーの最後に登場する赤いドレスの色彩と質感について違和感を持った山本は、私に改善策を求めた。すでに赤い生地を使って仕上げられたドレスだが、赤の色が沈んでみえた。それは私の眼からも明らかであった。

至急パリの画材屋で絵の具を調達して、オレンジやピンクがかかった赤を混色して、ドレスにあえてまだらになるように塗っていった。几帳面に塗っていくと、絵の具の生の質感が損なわれて単調で、プリントとの差異がなくなってしまうからである。絵の具のダマもあえて残していった。さらに質感に張りりと、光沢をつくるため、メディウムも使用した。光があたると絵の具が塗られた部分に反射し、ドレスは強い存在感を放っていた。さらに間近で見ると、ブラシの跡も確認でき、遠くで見た印象とは異なる、マチエールも生まれた。この作業は一日中かかった。

私がか会社の片隅で作業をおこなっている間、会社の中は戦争のようであった。ショー前日の一日のなかで、モデルのキャスティング、服を出す順番決め、ショーで使用する音楽の確認、ヘアやメイクのテストなど、すべて同時進行でおこなわれる。さまざまな人が出入りし、めまぐるしく過ぎていく時間は、陳腐な表現だが、まるで学園祭のようで、そのなかで私は集団でつくりあげていくことの歓びと興奮を静かに噛みしめていた(図16)。

山本は、ショーのリハーサルはおこなわない主義で、ハプニングも含めて、やはり緊張感を楽しむことを重要視しているようであ

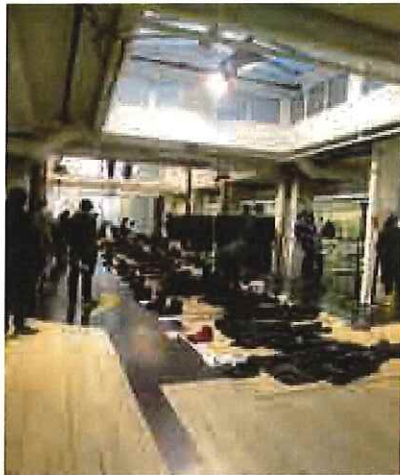


図 16 ショー直前の社内、2015年10月01日-  
10月03日、ヨウジヤマモトパリ社

った。

昼の時間になると、長方形の机を並べ、スタッフ全員で昼食をとる(図 17)。昼食の準備がおこなわれる中で、私が、社員たちの囲みの中に入ることを躊躇していると、フランス人で同い年の社員が私に声をかけた。「なに遠慮しているの。座って。あなたはもう私たちのチームでしょ」。外部の人間として自分を意識していたため、この現場に受け入れられるかどうか少なからず不安であった私にとって、その言葉は実に嬉しいものであった。彼女とはその後良き友人となり、今でも交流が続いている。

もちろん、ヨウジヤマモト社の人びとは画家である私にとって、異分野の人びとなのだ

が、創作の現場において、少なくとも私は、共同性をもちうることを、ヨウジヤマモトのコレクションに携わる人びとと共に食事することで実感することができたのであった。

世界の多くの地域、宗教においては共に食事をする——共食——がその地域や団体にとって重要な構成要素であり、その共同体の一体化を図るものであるように、こうした一見創作活動とかけ離れたようにみえる時間も、他者との相互関係を構築する、活動のためにかかせないものだということができる。



図 17 食事風景、2015年10月02日、  
ヨウジヤマモトパリ社

ショー当日、早朝に前回と同じくノートルダム寺院へ成功祈願。

HOMME のショーが会社を会場にしているのに対して、FEMME のショーでは毎回パリ市内の会場を借りておこなわれる。今回の会場はパリ市庁舎(Hotel de Ville)であった。歴史あるこの建物の内部は外観同様、荘厳で、服という人間サイズのもので負けてしまうのではないかと不安にさせるくらいであった。

会場内のバックステージは、ネオルネサンス様式が放つ厳かな雰囲気とは対照的で、興奮と熱とで溢れかえっていた。大勢のヘアメイクスタッフが到着した順にモデルを仕上げている、社員は本番ぎりぎりまで服にアイ

ロンをかけ、最終チェックをおこなう。さらに多くのメディアが会場内を撮影して回り、メイクのための照明と撮影用のフラッシュで目がくらみそうであった(図18)。光とさまざまな言語が飛び交う喧噪のなかを、私は前回同様やはり落ち着かない気持ちで目をきよろきよろとさせていた。



図18 ショーの会場とバックステージ、  
2015年10月03日、パリ市庁舎

ショー開始直前、会場は暗闇となった。会場の照明は、ランウェイとなる回廊のシャンデリアにささやかな光が灯されたのみで、モデルたちは闇から現れるようであった(図19)。その有り様は、まさに山本が今回のコレクションのテーマとしたいと語っていた、女の「こわさ」のようであった。HOMME のときの軽快な雰囲気とは異なり、モデルたちは会場の重い静寂のなかを切っていくように



図19 2016 春夏Femme コレクション

ランウェイを歩いていく。観客はその張りつめた空気のなかで揺らぐ服をみつめていた。

途中、ショーの音楽が止まった。アクシデントが起きたのかと、一瞬会場がざわつく。無音のなかをモデルが歩いている。私も「騙された」一人で、会場を見渡し、社員の様子に注意をむけたが、すぐにこれは意図的なハプニングであるとわかった。会場内の空気、見る環境もショーの在り方を決める。会場、照明、音楽、あらゆる要素をつかう。そういった意味では、ファッションは総合芸術としての一面も持ちあわせているといえるが、ときにハプニングといった遊びの要素も、人びとをショーへとひきつける効果を発揮するのだ。

ショーのフィナーレに直前まで手を入れていた赤いドレスが現れた。闇から現れたドレスは、照明に照らされた瞬間、燃えあがる炎のようであった(図20)。それまで黒の服が続いて登場していたコレクションから突如出現した赤の存在感は圧倒的で、ラストに相応しいものであった。ヨウジヤマモトの「黒」は、すでに世の中に浸透し、ブランドを象徴するイメージとなっているが、最後に赤を用いることで、赤い服が際立つだけでなく、ヨウジヤマモトとしてのイメージに新たな「切れ目」をいれるものとなったのである。

作業をおこなっていた会社の蛍光灯のなかでの色の見え方が、会場でどのように見えるか、懸念していたものがあつという間に消えた。想像を超える美しさであった。私は自身の仕事に満足した。

ショーが終わったあと、バックステージではコレクションに携わった人々は抱き合ったり握手をして互いを労っていた。ショー前日の準備からはじめて携わることができたこのとき、私はそれを心から共有することができた。

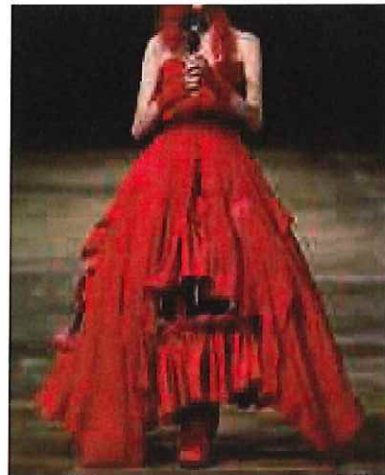


図20 2016年春夏Femmeコレクション



図21 このときのコレクションでは招待状にも筆者の作品が起用された

## 第二節 コラボレーションの記録 (2016-2017年)

2015年11月。春夏のものが、男女ともに発表され、次はHOMMEの秋冬のコレクションであった。この時のコレクションは実に「遊び」を意識したものであった。山本は自身のさまざまなポートレートと並べて、「アイコンのようになってしまっている自分の顔を、違う視点からのイメージを使ってプリントに使用したい。」といった。世間によってすでに確立されている山本耀司像というイメージを壊したいということであった。山本を

象徴するアイテムのひとつであるツバ付きの帽子を外してもらったり、めったにポートレートでは登場しない笑みを——しかもいやらしく——つくってもらいながら山本をペンでスケッチしていった(図22)。そうして出来上がった五点のスケッチを会社へ提出し、他の社員と意見を交わしながらその内の三点を服へのプリントとして採用することが決まった。



図22 2016年秋冬 Homme 原画、朝倉優佳、紙、ペン、42×29.7cm

2016年1月。ショー前日のパリ。このとき山本から、明確に決まっていなくても、白地、生成色のシャツになにか描いてもらってもいい、ということだけを聞いていた。

モデルのキャスティング等がはじまり、人々が忙しく駆け回る。そのなかで私は呼ばれるのを待っていた。「朝倉-！」と呼ぶ声が聞こえて、駆け寄る。「白地のシャツになにかほしい」「モチーフはプリントと同じように、耀司さんでしょうか」という、簡単なやり取りでペンを片手に山本の肖像を、モデルの着ている服に描いていった(図23)。

人間が着た状態で制作をおこなったのはこのときが初めてだった。人間が着た全体像をみながら描いたことで、身体とともに完成



図23 2016年秋冬 Homme コレクション

する服を意識するようになっていった。私が服の胸側、背中側に描いていくと、山本も絵の上にメッセージを書いていた。

ショー当日の昼、ショー本番まであと数時間というところで山本は私の目の前に白のスニーカーを二足、どすんと乱暴におき、「なにか描こう」と言った。私はゲームが始まると宣言された子供のように嬉しくなる。自分でも不思議であるが、「なにか」という言葉だけでも山本の意図がみえてくるようだった。ぎりぎりまでコレクション全体のバランスをみて、手を入れていく。そのバランスが取れすぎているとき、もしくはコレクションの世界観に穴がみえたときに私の創作の役割が出てくるのだと、理解していた。

一足ずつ山本と私で、まるで遊びのように絵をいれていった(図24)。同じ現場で山本と同時に描く行為をおこなったのは、私の記憶では、このときがはじめてであった。互いの絵を描いていく工程をみながら自分自身も手を動かしていき、その有り様はまるでセッションのようだった。相手の行動がさらに自分を大胆に動かしていった。

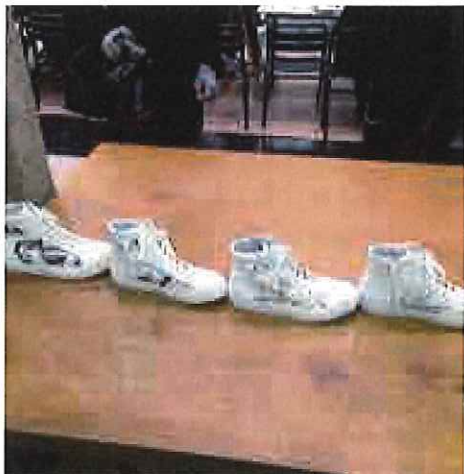


図24 山本耀司、朝倉優佳、  
2016年1月21日時点、スニーカー、ペン、  
ヨウジヤマモトパリ社

絵における、このような共同制作は、のちに「画と機」展で展示されたガラス板の作品や美術館の窓への山本・朝倉両者の協働によるペインティングで再び行われることになる。ガラスの板の絵では、両面からオイルパーを使って同時に人体をドローイングのように描いていった。透けたガラス板には表と裏から描かれた両者の絵がひとつのダブルイメージのようにみとめられるのだが、このときも調和を目指すよりも互いを挑発しようように描いていった。美術館の窓でも山本が青色で、私は黒の絵の具を用いて各々筆をいれていった。

こういった作家、もしくは作品同士による「挑発」による創作活動へ影響は、歴史上のあらゆるクリエイターの例においてみとめることができる。

一例を挙げれば、パブロ・ピカソとアンリ・マティス(Henri Matisse, 1869-1954)の関係だ。2003年のマティス・ピカソ展のキュレーターを務めたカーク・バーネードは「ピカソにとって、人生最大の衝撃のいくつかはマティスからもたらされた」<sup>59</sup>として次のように述べている。「(マティスによる)《ブルー・ヌード》の荒々しさと残酷さに勝りたいという思いが、ピカソをさらに前進させた。(ピカソは、《アヴィニヨンの娘たち》で)マティスの倍以上に残酷で、攻撃的で、より超越したところに到達したのだ。」<sup>60</sup>そして「相手の挑戦のおかげでそれぞれが自分らしさを深めた」<sup>61</sup>のである。

ジョシュア・ウルフ・シェンクは、この二人の関係を、「反目と友好が絡み合う二重らせん」<sup>62</sup>と表現している。こうした互いが創作活動の刺激となる関係性は、クリエイターにとって、静止や安定といった変化のない状態より、流動性として創造的な前進に大きな力をもたらすのである<sup>63</sup>。

こういった例は協働——二人の作家による作品——というかたちではないものの、互い

の存在があったからこそ創作活動にあらたな動きが生じたという点において、これもまたコラボレーションとすることができるだろう。同様に、過去の作品や作家とのやり取りによって制作される場合もコラボレーションと呼ぶことができるにちがいない。内面化された過去の作品や作家とのやり取りが行われるはずであるからだ。

コレクション当日、準備が終るとショーが始まる時間までの会場設営がおこなわれている間は街に繰り出していることが多い。そうすると、街のいたるところでヨウジヤマモトの服を着た人々をみることができる。おそらくこれから数時間後におこなわれるショーを見にきた招待客やファンであろう。何回かコレクションをみてきた私はこの頃には遠目でもヨウジヤマモトの服をすぐに確認できるようになっていた。皆どこか誇らしげに身につけており、その様は、ショー直前の興奮がみえるようである。それらを目にすると、すこしでも自身がコレクションに携われていることの喜びを覚えた。

2016年2月。1月のHOMMEのショーがおわると、日本人スタッフはあわただしく日本へもどり、3月に控えているFEMMEのコレクションへの準備へと取りかかった。この1月から3月までは、準備期間が短いため、ファッション界に携わる人々にとっては一年で最も過酷な時期といえるだろう。

3月のFEMMEは、白と黒だけのとてもシンプルな色合いだが、ゆったりとしたニットのセーターや、レザーを使用したコートなど、絶妙な素材の切り替えにより、柔らかさとシャープさを共存させたコレクションであった。私は、日本では事前に白のシャツと黒のジャケットへ、マチエールを意識しながらそれぞれの色に幅をもたせることをテーマに仕事をおこなった。

このときの制作ほどデリケートなものはなかったかもしれない。他の色は使用せずに、



図25 制作風景、2016年2月28日時点、  
ヨウジヤマモト社(東京)



図26 2016秋冬Femmeコレクション



白と黒に幅を与える。

白のシャツには、黒を、幅の広い刷毛によって—服に切れ目をいれていくように—ひとつの帯を描いていった(図 25、26)。乾いていくと、絵の具がのった部分のみ和紙のようにくしゃっとした素材感へと変化した。そして黒のジャケットには、光沢の強いメディウムと黒の絵の具を混ぜ、垂らしたり、ゆっくりと刷毛を動かしてかすかな掠れをつけながら服を縦断させていった。このときのショーにおけるジャケットの黒は、光に照らされて同じ黒の中にもさまざまな表情が出たり引っ込んだりして見え、白のシャツにのせた帯のような黒は実に大胆にその存在感を放っていた。

この男女の秋冬コレクションで、白と黒という色を扱ったこと、そして身体を以前よりも意識した制作をおこなったことで、のちに自身の絵画作品にも大きく影響することとなる。詳しくは終章でふれるが、コレクションのために使用した白と黒の色は、単色のなかで幅を持たせることで、それぞれの色の表情をあらためてみとめることができ、あらたに自身の絵画制作のなかにも取り入れたいと考えていくようになった。

また、身体と共に成り立つ服への制作を通して、自身の絵画において、絵の具のマチエールを、人間の皮膚—肉や骨、神経を内蔵する—と同様に、層によって構成されるものとして理解していった。画面が絵具の層から成ることに関する意識は、それ以前からあったのだが、その意識が深められることになったのだ。

画面の層は、単に上書きされていくものではなく、内包しているものすべてを表面に浮かびあがらせ、絵の具の膜のなかに押しとどめられずにつねに同時多発的にその表情を画面上にあらわしている。身体を感じつつ制作することで、こういった層の意識が高められていき、自身の絵画制作に立ち戻ったとき、

皮膚としての触感を求めて、以前から使用していたアクリル絵の具から、より物質性を意識させる油絵の具を使用していくことにつながり、以前には風景との関係性において配置されていた身体が、表層の皮膚を前面化することで、見る者に接近するようにキャンパス内で配置されるようになっていったのである。

ヨウジヤマモトとの仕事は、対話を含むコラボレーションによって、服という協働としての表出と同時に、自分ひとりではみつかることのできなかつた、もしくは長い時間を要したであろう創作のための契機—自身の制作へのあらたな選択肢—を与えてくれた。

ジョシュア・ウルフ・シェンクは、「一人の人間の心のなかで起きることは、他人との相互関係から独立しているわけではない。むしろ、相互関係の延長線上にある。同じように、二人の人間の創造的なやり取りを形成する弁証法的なプロセスは、一人のなかのプロセスにも当てはまる。」<sup>64</sup>と述べている。こういった私自身の制作形態の変化は私ひとりのなかでうまれたのではなく、コラボレーションの時間による他者との交流がうみだしたひとつの結果なのである。

こうした自身がもともと扱っていた素材や画材、イメージが他者と出会うことで異なる選択肢を得る様は、自分自身にあらたなイメージの切れ目を与えたかのようなものである。先述したように、鷺田の考えにしたがえば、切れ目とはさまざまな意味を発生させる契機だといえ、さらに鷺田は切れ目をいれる行為は身体上のみならず、人が生きる上でのあらゆる局面でみられると述べている<sup>65</sup>。それは創作活動におけるイメージにも同様のことがいえるのである。

2016年3月。パリに着くと、前回のHOMMEでの制作と同様に靴へのペインティングの提案があった。細身の白い靴にあえて大きな刷毛を使用し、黒の面をいれていく(図 27)。

白と黒のバランスをみながら、しかし均一にならず、模様としないように意識し、間をいかに効果的に残すか、思考する。FEMME 春夏のものと同様に、靴、という湾曲した形、膨らみをあえて意識せず、白の紙に線を切り込んでいく、という立場をとった。形を十分みながらあえて形態を意識しないこと、それがヨウジヤマモトとの創作における、私の基本的な姿勢であった。



図 27 制作風景、2016年3月4日時点、革靴、  
アクリル絵の具、ヨウジヤマモトパリ社

私自身の服への制作における姿勢というのは、山本の作品に寄り添う、というよりもつねに新たな切れ目を刻んでいく、もしくは既存の創造性からはみ出そうという意識であった。その切れ目によって浮き上がるイメージが山本の創造性に対してわずかでも新たなイメージの契機となるよう努めた。私の行動による他者の変化は私の存在をあらわすことにもつながるからだ。この他者の存在による自己の確認について、鷺田は以下のように述べている。

ぼくらはじぶんをだれかある他人にとって意味のある存在として確認できてはじめて、じぶんの存在を実感できるということだ。(…)ロナルド・D・レインという精神医学者は、ひとは「じぶんの行動が〈意味〉するところを他者に知らされることによって、つまり彼のそうした行動が他者に

及ぼす〈効果〉によって、じぶんが何者であるかを教えられる」と言っている。つまり、ぼくがぼくでありうるためには、ぼくは他の〈わたし〉の世界のなかにある一つの場所をもっているものでなければならないということだ。(…)このことは、自他の相互的な関係だけでなく、(…)一見一方通行的な関係についてもいえる<sup>66</sup>。

そして山本のつくる創造性からはみ出すことは、ヨウジヤマモトというブランドとしての総合的な創造性の不協和音となるものではなかった。すでにヨウジヤマモトという形態が山本以外の多数の人々との関係の上で形成されている創造性をもつため、私という、ある意味、異物が混入されてもそれは自然の流れの中にあるようだった。そして、これはもちろん山本がコレクションにおいて、私の仕事を含めたさまざまな要素を分散させずに総括し、全体像をつくりあげる力が発揮されているためである。

山本との仕事のために私が意識的にした、というよりも、あえてしていないことがあった。この情報社会において、あえて山本という人物像についての情報を自分自身の知見の内に入れたいということだった。山本の仕事を理解する上でいくらか服についての書籍に目を通した事はある。しかし、山本耀司という人物を理解するには、そして山本の創造性をみるには、人の目や言葉によって語られたものではなく、実際の自分の目で、対話によって向き合いたかったのだ。人を介しての情報というのは、ときに雑音となり、フィルターとなりうる。人間関係の形成においても、創造との出会いにおいても、私は自身の足で動き、得たものが重要であると考えた。

ここまで 2015 年からの約一年間の流れを振り返ってきた。プリントとしてのコラボレーションでは、キャンパスないし紙にそのとき与えられたテーマやコンセプトをふまえ

た上で絵を描き、ヨウジヤマモト社へ持参した。持ち込んだ作品を社内にある、仮縫い室の床へ並べ、山本とプリントや素材を担当する社員へ私自身がどのように山本のコンセプトから思考を展開し、制作をおこなったかを述べ、そこでどの絵がコレクションにふさわしいか、もしくはふさわしくないか、どのような方法でどういった生地プリントをおこなうか、また、生地全体に絵を施す場合は絵をどのようにトリミングし、連続させて布へ転写させるか、さまざまな対話がなされる。時には仮縫い中の服やプリントをのせる生地の上に作品をあてたりしながらイメージを膨らませつつ意見を交える。私がイメージの共有をスムーズにおこなえていない場合、もしくはヨウジヤマモト側からある作品のより広い展開をみたいといった要望がある場合、その場で制作の延長をおこなうこともあるため、最小限の画材も持参していった。

基本的に私は作品を提出した後、絵がどのように裁断され、連続され、使用されるかはショー直前のパリの会社、もしくはショーで確認することとなる。山本の服に私の創造性が挿入されるように、私自身の作品がヨウジヤマモトによって再構築されることに対して、不安は感じられなかった。そもそも絵画作品においても見る者の視点や思考によってとらえ方は異なり、固定されたイメージというのは存在しがたく、むしろさまざまな視点が存在することで作者自身が新たな可能性を見出すことができるのではないだろうか。

コラボレーションでのプリントのやり取りも、相手(ヨウジヤマモト)が作品のどのような部分に着目し、展開させ、あらたな表現へと、しかも服という、人が身にまとう媒体へと昇華させるのか、たのしみであった。もちろんそこには山本個人への、そしてヨウジヤマモトへの信頼感が基盤にあり、この土台があるからこそ、作品を託すことができたのである。

2018年現在までコラボレーションは展開を続けているが、回を追うごとに山本と私のあいだで、長い言葉のやり取りは徐々に不要となっていた。事前にコンセプトの説明だけ受け、パリでの準備のあいだ、自分の出番を待つ。待っている間にショーで使用される服、モデル<sup>67</sup>からその時のショーのイメージを学び、呼ばれたときにはすぐに山本がなにを必要としているのか、理解できるようになっていた。その時々求められている色、その分量、画材だけ相談し、あとは私自身の創作にゆだねられた。

材料やイメージの限定は、負荷ではあっても負担ではなかった。与えられた課題のなかで自身の最大限の痕跡を残す。もっといえば、相手のイメージを揺さぶりにいくような、挑戦的で遊びのような場でもあった。山本は、抽象的な言い回しでコンセプトを伝えることで、創造性の隙間をつくり、私自身の解釈の余地を与えてくれ、私も言葉にされたイメージだけでなく、そこから私なりの方法で既存の創造性から新たな展開をうみだすように取り組んでいった。山本は自身のイメージから少し揺れたものが現れることを積極的に楽しんでいるようで、私からの提案も受け入れてくれた。このようなやり取りは互いにとって創造による喜びの瞬間に感じられた。

密度のあるやり取りになればなるほど、衝突や対立ももちろんあった。私はその年齢とキャリアに相応しい、従順なパートナーではなかったかもしれない。山本も世界的なブランドの指揮を取る、デザイナーという一面と、ひたすらものづくりに没頭する少年のような顔も持ち合わせている。私たちはもはや依頼者と受注者という、一方通行の関係とは外れた交流を築いていた。互いに意見を積極的に交わし、ときに摩擦と衝突を繰り返しながら、しかしつねに創作活動におけるイメージの共有をおこなってきた。

ヨウジヤマモトの社員にどのような山本

とのやり取りで服作りがおこなわれるかを聞いたことがあった。私がイメージするデザイナーとは、スタイル画(デザイン画)をイメージの源泉とし、パタンナーが型紙をひくことでイメージをおこしていく、という形である。山本はキャリアの前半こそスタイル画を制作していたが、近年はおこなっていない。実際私が目にしたスタイル画も多くは80年代のものであった。

山本のイメージの伝え方は、言葉によるものであった。山本は、日常の中で関心をもった出来事や場面から導き出したキーワードたとえば、「キュビズム」といった一を社内での話し合いのなかで伝えていた。さまざまな外的存在との接触による感化から出てきた言葉であり、それは、決して単なる思い付きや直感に由来するものではないのだが、社員曰く、あまりに抽象的な言い方のため、戸惑うことも少なくないという。しかし、山本にとっては社員たちのその戸惑いから各々で思考を展開していく時間一過程が重要なのである。スタイル画は目に見えるイメージであるからこそ、イメージの抑制を招く危険もはらんでいる、といえる。スタイル画を介さない社員とのやり取りはまさに私とのそれと近いものであった。

コレクションのキーワードとして言葉を与える。そのヒントを受け取った作り手は、それぞれが時間をかけながら解釈し、かみ砕き、試行錯誤を繰り返しながら山本のイメージの実現を目指し、さらにそのイメージの隙間に自身の手を加えることによってより幅をもった表現をつくっていく。言葉としてイメージを伝えることで、イメージの「切れ目」を作り出し、そうすることによって新たなイメージの出現を促すのである。それは山本にとって、表現のアクシデントの連続といえよう<sup>68</sup>。自身が想像する以上のもの、もしくは異なった角度からの切り込み、イメージの「裏切り」を創造の悦びとして待っている。

それらが刺激しあい、集積したものが発表される。山本の仕事はつねにさまざまな相互関係によってつくりあげられてきたものだといえるのだ。

こうした山本の手紙は、自己から他者へむけられるものであり、創作活動において大きな役割を果たす。

一方、筆者にとっても創造的活動において言葉というものは重要なツールである。ドイツにおける壁画制作について述べるなかでも触れたように、筆者は制作を開始する前にドローイングというものはあまりおこなわない。大まかな構図を紙に示すが、制作前の準備としておこなうのは、言葉を綴るというものだ。

具体的にどういった内容のものであるかという、制作に向かう自分自身のおかれてある環境を注視し、どういった状態か、どういったことに関心が向けられているか等、制作に向かう自身の内的要因をできる限り詳細に記していく。そこには状況確認だけでなく、感情的な部分も付与されてくるのだが、言葉によって一旦紙の上に並列させることによって、自身の内的要因を外在化させることで、それらとの距離を持つことができ、その距離において、制作による外的存在と自己との接続へ向けて客観的なスタンスをもって準備をおこなうことができるのである。

これは山本の場合と異なり、自己から自己へ向けた言葉であるが、自己のなかの他性へと向けるものともなりうるし、山本の場合もまた、他者へ向けながらもその言葉自体が自己へと語りかけられるものにもなるということがいえる。したがって、言葉は、自己と自己を含む他なるものとの交流のためのツールであることはもちろんのこと、そのやり取りのなかで揺さぶられた創造性は、あらたな活動への展開をもたらすものであるといえる。

アレントは『人間の条件』において、活動

は人間の根源的行為とし、次のように述べている。

言葉と行為によって私たちは自分自身を人間世界の中に挿入する。そしてこの挿入は、第二の誕生に似ており、そこで私たちは自分のオリジナルな肉体的外形の赤裸々な事実を確証し、それを自分に引き受ける。この挿入は、労働のように必要によって強制されたものでもなく、仕事のように有用性によって促されたものでもない。それは、私たちが仲間に加わろうと思う他人の存在によって刺激されたものである。とはいうものの、けっして他人によって条件づけられているものではない。(…)「活動する」というのは、最も一般的には、「創始する」、「始める」という意味である<sup>69</sup>。

山本は、「世界から、倫理からの逸脱。インモラルの姿勢でない、ものをつくる、発表をする意味がない。世界の常識に対してもつねに激怒している、こういったタイプの人間でないと創作はできない。」<sup>70</sup>とたびたび語る。そしてこれは自身の人生に対する基本的な姿勢だともいう。

この怒りはなにもないところからはあらわれてこない。怒りを持つための要因というものがある。それは世間や世界をみたり触れたりするところから始まる。つまり、何らかのかたちで世界との接触がないかぎり、創作へのモチベーションの形成は不可能なのである。

その様はまるで「守破離」のかたちのようである。これは、長年武道をおこなってきた、山本が度々口にする言葉だが、まずは「型」を知り、よく理解したうえで、あえて既存の型を「破る」、そして、最終的には自身がつくりだす創造性へ向かうために型から「離れる」という思想である。ファッションやアートの創作活動に置き換えれば、先行する世界

や他者に触れることで既存のイメージを知ったうえで、それを破って、新たなイメージへと向かうということだ。

### 第三節 ファッションショーと店舗装飾

服は服だけでは語りきれない。デザイナーにとって、服は、ファッションショーにおいてモデルという人体が身に付け、歩く様を形づくることで、一応の完結をみるのである。それを着、歩き、人間の身体の厚みと動きが伴うことで服は服としてはじめて成立する。

また、その服の背景にある、デザイナーの精神、視点、主張、コレクションのテーマなどの理念は、ショーという総合芸術によって語られる。すくなくとも山本は、自身の服を知るには、ショーをみてもらわなければならない、とよく語っている。

商品として売り出されてしまえば、どのような人がどのようにその服を解釈し、コーディネートし、着ていくかは自由である。そこに、デザイナーの放った理念がどれほど形を保っているかは疑問である。それは服という、もともと人間の身体に密着した造型芸術の持つ宿命ともいえる現象だろう。だからこそ、最初に世に服を開示するときにおこなわれるショーというのは、その15分程の短い間にその服ができるまでの時間も、そこへ至るまでの思考や、やり取りも含めてすべて放出する。そういった意味で、その15分間は実に濃厚で厚みのある15分なのである。

山本は、ファッションは「人と共に生きること」であり、「衣服自体、ネクタイやシャツでも、アートではないが、人が身につけ、苦悩し、愛し合い、他人と共に生きようになるとファッションもアートになり得る。」<sup>71</sup>と語っている。

商品として店頭においてある状態や、ハンガーにかかっている服は生活用品ということが出来るが、人々の身体にのせ、その人の

人生と交じわったとき、服という外的存在は着る者の自己を形成するもののひとつとなる。着衣は、人が自己を自己としてみとめるためのひとつの行為であり、自身の身体とデザイナーとの相互関係による「自己」の創作ともいえる。服は、こうした一種のコラボレーションを介して商品や生活用品といった実用的機能を超えて、ひとつの芸術ともなるわけだが、そうした服の有りようの端緒となる場がショーであるといえる。

ショーは、デザイナーによる服を人が身につけ、共に歩く姿をはじめて公にする場であり、山本がいう「人と共に生きる」服を提示する場である。ショーは、単に服を見る場ではなく、身体とデザイナーという他者同士が交わったことで成立した創造性を目撃する場でもあるのである。

山本は、ショーをつくる上で、能舞台を意識しているという<sup>72</sup>。一見、照明や音楽、メイクなど構成要素が多くみとめられ、規模も予算も世界最高峰のオペラに匹敵するファッションショーも数多く存在するなかで<sup>73</sup>、山本はモデルを無表情で、ポーズをさせずに歩かせている点や音楽、照明を極力抑えたものを要求するなど、できるだけプラスの要素を省き、マイナスしてゆくことを主としている。この有り様は、山本が服において基本としている、人と共に生きる服を饒舌なやり方ではなく主張するという姿勢をあらわしている。

ショーといえば、店舗における服の展示も、そのうちに数えることができる。もちろん、そこにおけるショーは、基本的には服をものとして示すに過ぎず、ファッションショーのように、服と身体のコネクションを見せる場ではないものの、そこが身体と服の出会いの場であるという点において、ファッションショーに通ずるものがあるともいえるのだ。

店舗もまた——服の販売・購入をおこなう

という——現実の生活であると同時に——ショーと並ぶ——人と壁画による相互関係により展開される創作活動の場となりうるのである。こうした見方に立ちつつ、コラボレーションの展開のひとつとして、ヨウジヤマモト青山店、パリ・カンボン店における壁画制作について、これから述べていくことにしたい。

ファッション業界では、ショーで発表されたものが半年後に店頭と並び始め、消費者の手に渡っていく。2015年の年末、ヨウジヤマモト社のアトリエではすでに翌年1月に控えているHOMMEの秋冬ものの準備が進められていたが、店舗では、半年前に発表された春夏ものを店頭にだす準備がおこなわれていた。年を越えると年始のセールと共に、コラボレーションによってつくられたHOMMEの春夏ものがいよいよ店頭と並ぶ。そのタイミングで店内も新たなシーズンを迎えるためにペインティングを施すのが効果的だろうという案があがり、服においてすでにコラボレーションを果たしていた私による、壁画がおこなわれることになった。HOMMEとFEMME、それぞれの春夏ものの世界観を店舗内に、服だけでなく、それらを内包する壁面にも施すことで店内に統一性をもたせようということであった(図28、29)。

壁画はタブロー(額絵)とは異なり、基本的に制作した場所から移動することを前提としてない。つまり、環境を前提として作品が決定される。これまでおこなってきた壁画制作は、いずれもギャラリーなど、鑑賞を目的とした空間を想定した制作であったが、ヨウジヤマモト青山店での制作で想定されるべきは、店舗という、服の購入を求めて人々が訪れる場であり、絵画鑑賞を目的としない空間であった。つまり、絵画が主役になる空間ではなかった。そのことを考慮した上で、制作しなければならないのはもちろんだが、わたしは壁画の制作にあたって、服が人間の身



図 28 店内風景、朝倉優佳、2016年、アクリル絵の具、高さ375cm(地下一階部分)、ヨウジヤマモト青山店



図 29 店内風景、朝倉優佳、2016年、アクリル絵の具、高さ286.2cm(一階部分)、ヨウジヤマモト青山店



体と交わることで商品から芸術としての側面をみせるように、店舗内を構成する壁面でありながら、人びとと共生した作品となるよう心掛けることにした。

制作は、店舗の営業時間外を中心に、年末年始の閉店期間(12月29日～1月1日)におこなわれることとなり、期限は1月2日の開店時となった。準備的な作業は12月26日から開始されたが、最初の三日間は夜遅くからの制作となり、翌日の営業に支障が出ないよう、商品や機材は大きく移動することが困難だったため、実際集中して制作をおこなったのは店舗が完全に閉店となった上記の四日間であった。店舗での制作は、こういった時間的制限、商品への配慮等が、とうぜんながら必要であったが、壁画はその場を訪れるであろう想像上の人々と共につくりあげる空間だということを強く意識した。つまり、目に見えないコラボレーションだという意識が高まっていった。

店舗内で制作をおこなったのは一階のFEMMEと地下一階のHOMMEのスペースで、それぞれのコレクションと共鳴し合うような色調とイメージをつくっていった。

地下のスペースは、天井が高く、壁の面積も広い。それに比べて一階は天井の梁が多く、構造上、障害物も多かったので、体力と時間の配分を考慮し地下から取りかかった。壁を前にして、見渡すかぎり広がるキャンバスにどこまでも描くことができるような感覚に興奮はしたが、いざ手をいれていくと、その大きさに苦勞するばかりであった。

2015年6月に発表された2016年HOMMEの春夏コレクションでプリントとして使用されたキャンバスの作品とリンクする空間をつくるため、色調は暖色を中心とし、女の身体を大きく描いていった。

店内に入ったときに人びとの視界には壁画とその前に配置されている、ハンガーにかけられた、もしくはボディ(マネキン)に着せ

られた、コレクションの服が同時に入るはずである。このことを想定し、壁画とボディ、時には試着する人びとも含めて、さまざまな色が同じ空間にあることで2016年春夏コレクションの世界観という統一性を持たせられるよう努めた。また、ヨウジヤマモト青山店の天井の高さを利用し、空間がさらに広く、開放的に見えるよう、あえてところどころ壁の地は残し、色彩の頂点が壁で波のように上下するよう描いていった。

ペース配分と気分転換のため、数日地下で制作すると途中の段階で一旦一階へ移動し、今度は2016年FEMMEの春夏コレクションのプリントで使用されたペインティングのイメージを元に寒色や黒を用いて、やはり身体を描いていった。

制作をしながら年越しをしてからは2日朝の期限がいよいよ目前に迫り、少しの時間も惜しく、寝ずの作業となった。私が作業を続けている間、現場には警備員と、つねにヨウジヤマモトの社員が入れ替わりで滞在してくれた。最後の二日間は、制作している私だけでなく、社員も寝ないまま様子を伺ってくれていた。皆2日の朝までひたすら自身の仕事をおこないながら壁画の完成を待ってくれていた。この時ほど、人々に支えられた感覚を覚えたことはなく、とにかく感謝しかない。山本も度々青山店を訪れては様子を見てくれ、一面一面意識を分けて制作しがちな私に壁がすべて繋がるように、空間を意識して制作することを促してくれた。

ドイツ留学時代におこなった壁画制作ではその土地を取材することで、その土地の樹木や植物といった自然をモチーフの素材として扱った。ヨウジヤマモトの店舗での制作でも、コレクションのコンセプトや服で取り入れられた色彩をイメージの源泉とすることで、私を取り巻く外的存在の影響を壁面へと投影することとなった。ドイツでのそれと異なる点は、店舗と展覧会場という環境の違

いであり、先ほど述べたように店舗は一種のショーの空間であるため、度重なるヨウジヤマモトとのコラボレーションという経験が強く影響することとなった点である。ここで、制作において他者という存在が大きく自身の活動を突き動かすことを、あらためて理解することとなったのだ。

制作行為は、筆を持ち、制作するひとりの作業には違いないが、モチーフや色彩のイメージはヨウジヤマモトのコレクションが契機となって派生したものであり、人々が行き交う場と連動するように動きのある壁画を意識する必要もあった。つまり、ひとりの制作とは言い難い仕事であり、多くのコラボレーションがもたらした制作であったといえる。現場で、さまざまな人が声をかけてくれたり、共に居てくれることも大きなモチベーションとなり、ここでの仕事はチームでの仕事のような実感さえもたらした。制作が完了した朝は、皆が疲労困憊の中だが、この疲労感さえ、支えてくれた人たちと共有できたことが私には歓びであった。

壁画はヨウジヤマモトのコレクション、社員の人びととの相互関係によって制作された。そして壁画は、パリにおけるショーと同様に、店舗という生活と絵画のコラボレーションであり、販売されるコレクションの服やそれを着る人びととのコラボレーションを派生させてゆくことにもなるのである。

ヨウジヤマモトとのコラボレーションの一環として行った壁画制作は、これだけではない。2016年3月、FEMME コレクションの時期に、パリのカンボン通りに面するヨウジヤマモトの店舗で手掛けた制作がある。

壁、柱、天井など、店内を構成する面のほとんどが白を基調としており、山本はこの「きれいすぎる」店内を店舗の外側から内側を通行人がみて「気になる」店内へと変えていきたい、とのことであった。青山店での壁画制作とは異なり、カンボン店での制作は、

店舗の営業時間を利用して制作をしていく、ライブ・パフォーマンスの要素を含めた、また新たな試みであった。

2016年3月を皮切りに、同年10月、2017年3月と、カンボン店での壁画は現在まで三回おこなっている(図30、31、32)。いずれもFEMMEのコレクション時で、パリのファッションウィークを訪れた人々は、店舗を訪れるたびに、壁画の変化を見ることができたはずだ。すでに青山店での壁画制作を経験していた私は、店舗という、人々の交流がある場での制作を通して、より人々との実際の交流を楽しめるようになっていった。



図30 制作風景、朝倉優佳、2017年、アクリル絵の具、高さ276cm、ヨウジヤマモトカンボン店(パリ)

パリでは、店舗の外側からみえた私の制作風景に興味を持ち、はじめてヨウジヤマモトを訪れた人、長年のファンでアジア、ヨーロッパ各国、アメリカから訪れたという人、国籍も年齢も、ヨウジヤマモトとの関係性もさまざまな人々と出会いながらの制作であり、こうした多様なコミュニケーションが制作の上でのモチベーションとなっていった。

また、以前から少なからず関心をもっていた、ヨウジヤマモトにおける自身の作品を消費者である、人々がどう捉えているのか、メディアを通してではなく、実際着用する人々の声として聞く事もできた。



図 31 店内風景、朝倉優佳、2016-2017年、アクリル絵の具、高さ276cm、ヨウジヤマモトカンボン店(パリ)

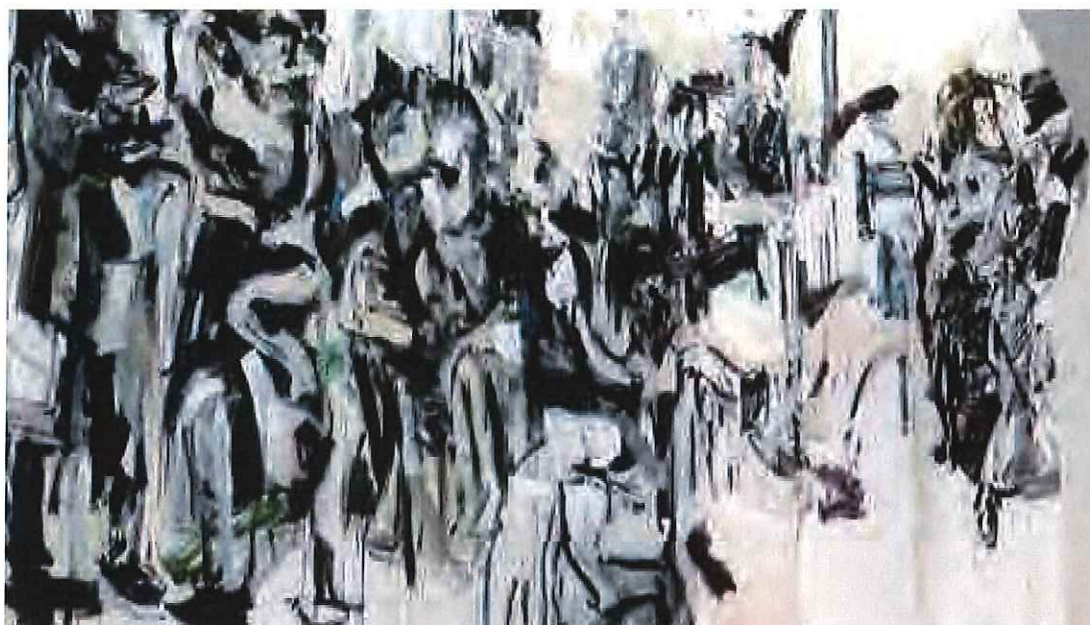


図 32 店内風景、朝倉優佳、2017年、アクリル絵の具、高さ276cm、ヨウジヤマモトカンボン店(パリ)

ファッションとのコラボレーションにおける絵画制作は、山本の仕事を乱すことなく、しかし個性をのみこまれることなく、共生の関係にあるべきだという自分の思いが、自身が思っていた以上に現実のものとなり、その結果として、私の仕事が受け入れられていることを、ヨウジヤマモトの店員や着る人々との対話において、私は、はっきりと感じる事が出来た。

この経験を通して、ファッションにおける最も重要な批評は、実際にそれを身に着ける人々の言葉だと感じた。ファッションは、鑑賞の対象であるとしても、それは身に着けるということが前提にあるものなので、最終的な批評というのは、それを着る人々によるものではないかということだ<sup>74</sup>。

人々は、身に着けることでデザイナーとのコラボレーションをおこなっているともいえる。もちろん、ここでは先に述べたように、デザイナーのコンセプトが切り崩されてい

るという点に留意すべきであるが、それを身に着ける者の人生と交差する場面ではじめて服が服としてなり立つのであり、身に着ける者とデザイナーとのあいだに共鳴や摩擦が共存している状態、そうした相互関係によって人々は、ファッションにおいて自己をみいだそうとするのである。

来店する人々のなかに、私が手がけた服を身につけた人も多くみられた。ショーでプロポーションの整ったモデルが演出のなかで無表情で着ている有り様とは大きく異なって、肌の色、体系、年齢や性別、生活スタイルもばらばらな人々がそれぞれの身体に私の作品を身につけている様は、なんとも言い難い感動をもたらした。この時に、ファッションが、人とともに生きる表現であることを改めて感じた。もちろん人によって着方も使用の頻度も期間も差異があるが、作品がその人の人生の一瞬のなかに寄り添うものになっているという事実は、感慨深いものである。

多くの人々が行き交う店舗という場での人々との対話が制作行為への契機となり、壁画はそこを訪れる人々と共鳴するかたちでつくりあげられた。服と人、人と壁画、そしてそれらを覆う建築が互いの存在が関係づけられることによって様相を変えていくのである。

この様は、さまざまな要素によってつくりあげられるショーという舞台的性格を彷彿とさせた。こうした各媒体におけるコラボレーションというべき対話とそれによる派生は、のちに「画と機」展において、さまざまな専門分野の人々と、互いに服や絵画という異なる分野を扱い、会場の窓へのペインティングや有機的なボディの制作などの空間構成において、さまざまな行為や存在が共鳴しあうかたちで、ポリフォニックなコラボレーションを成り立たせてゆくことになる。

コラボレーションの実際について記してきたこの章の最後に、ひとつのエピソードを付け加えておきたい。

2017年3月、山本が敬意を払うデザイナーの一人で、親交のある、アズディン・アラリア(Azzedine Alaïa, 1940-2017)と出会うことができた<sup>75</sup>。アラリアは、チュニジア出身のデザイナーで、「ボディ・コンシャス」モードの創始者として知られる。

1979年にブランドを設立。2000年にブラダグループと契約し、パリを拠点に活動していた。人間が服に合わせる構築的な服が主流であった当時に、服をびたっと身体にフィットさせ、人間の本来の身体のラインの美しさを余計な装飾なしに自然と強調する服を発表してきた。

また、彼は自身のコレクションのショーをおこなう会場にもなる、ギャラリーの経営もおこなっていた。そこでの展示は、絵画や写真、映像、家具等、幅広い分野のものを扱っており、アラリア自身の服飾以外の芸術分野への関心を見ることが出来る。

彼のアトリエでは、社員は皆白い白衣のような作業着を身にまとい、仕事をしていた。アトリエの地下にはアズディン・アラリアの食堂があり、専属の料理人が食事を用意していた。数名の社員全員で昼食、夕食を共にするらしい。私は昼食に招待されたが、皆が集まって食事をするなかで、人々は互いにリラックスした様子で会話をし、テーブルの傍らにいるアラリアの犬に話しかけるなど、まるで家族のような光景であった。食堂と、そこで出される食事をみれば、アラリアがいかに食事という時間とその内容を大切にしているか、すぐにわかった。ものづくりを共にする人々の関係の構築は、仕事の現場でのやり取りだけでなく、このような時間のなかの対話の蓄積なのだと感じられた。

それは、先にふれたヨウジヤマモトの食事の場でもみられる。前後の張りつめたような仕事の時間とは少し距離を置いた対話をもつことで、協働が成り立っている。

アラリアをはじめ、社員の人々はフランス語の出来ない私を受け入れてくれた。豊かな食事とそれを囲む穏やかな空間は不思議と言語の苦悩を感じさせなかった。

アラリアと出会った数日後、アラリアは仕事の合間を縫ってカンボン店の私の仕事をみにきてくれた<sup>76</sup>。このことは、私自身がアラリアに出会うことがなかったら実現しなかったであろう。この貴重な機会に、私は改めて出会いの重要さを感じた<sup>77</sup>。

本章では、2015年から2017年までのヨウジヤマモトとのコラボレーションの記録を当時筆者が書き留めていた日記やメモ、場合によっては筆者自身の記憶に即してふりかえってきた。パリコレクションでは、絵の具やペンを使用し、描いた絵を生地へプリントしたものや、仮縫いを終えた服へ、またはモデルが着用した状態で直接描くというかたちで筆者の仕事が発表されていった。そのなかで交わされた、山本やヨウジヤマモトの社

員との対話は創作のためのかけがえのない過程であり、自身の創造性を広げる契機となった。

それまで筆者は風景によって覆われた身体を絵画のなかで描いてきたが、そこには、空間性を絵画のなかであらわしたいという意図とともに、身体というものを露わにしづらいという禁欲的な感覚もそこには含まれていた。それを取り払い、身体をより触感的に表現できる契機となったのが、山本や周囲の人びとの言葉でありヨウジヤマモトとの協働であったのだ。コラボレーションにおける他者との対話は筆者の身体への関心を刺激し、ファッションという身体と密接な分野とかかわることでより触覚的なものへと変化していった。絵画におけるモチーフへの関心としてだけではなく、ヨウジヤマモトを象徴する黒と出会うことで、色彩への意識もまた、変化し、自身の制作へ立ち戻ったとき、黒を絵画制作のなかに取り込むというかたちで、変様がみられることとなる。

ヨウジヤマモトとのコラボレーションの展開のなかには服へのそれだけでなく、店舗内での壁画制作も含まれた。多くの人々が行き交う店舗という場においても、そこを訪れる人々と共鳴するかたちでつくりあげられ、人びとの対話が創造性の契機となった。

これまでみてきたように、山本の創造性を彼の言葉から、またパリコレクションの現場を実際にみることから他者の存在とそのやり取りの過程の連続のなかでうまれるということがみてとれ、筆者の制作においても自身の創作活動における契機はつねに他者との接触とともにあることを記しつつ、認識を深めてきた。

あらゆる創作活動は、他者との相互関係であり、コラボレーションのうえに成り立っているということができるのではないか。この仮説を、私は、この章においてかなりの程度において裏付けることができたように思う。

次章でふれる「画と機」展は、2015年から開始されたヨウジヤマモトとの協働の総括であるとともに、創作活動はコラボレーションとして捉え返すことができるということを実体験として示してくれた絶好の機会となった。

### 第三章 「画と機 山本耀司・朝倉優佳」展

#### 第一節 ファッション展としての在り方

「画と機」展は、タイトルにあるとおり絵画とファッションのコラボレーションによる展示であった。しかし、この展覧会の焦点がファッションにあったことは否定しようがない。絵画の展覧会は世にありふれているが、ファッションを美術館が扱う例は近年になってようやく見いだされるようになった動向であるからだ。「画と機」展の詳細について述べる前に、日本の美術館がファッションを扱った事例について少し触れておきたい。

人々の生活と密着した表現であるファッションは、着るという実用的価値と、飾るという鑑賞的価値の重なり合う部分において成り立つ芸術であった。つまり、実用性と鑑賞性を兼ね備えたジャンルであり、この点で工芸やプロダクトデザインと近縁性をもつ。というよりも、広い意味で工芸やデザインに属するジャンルとみることもできる。オートクチュールは工芸、プレタポルテはデザインというように振り分け得てとらえることもできるだろう。

こうしたファッションが、展覧会で扱われるようになったのは1900年のパリ万博におけるファッション史展といわれているが、これはあくまでファッション展の原型にあたるもので、実際展示として成立されたのは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」展であった<sup>78</sup>。

日本に眼を移すと、美術館における初めてのファッション展は、1975年の京都国立近代美術館における「現代衣服の源流展」であった。この展覧会では、アール・デコ風のオートクチュールが展示されたのだが、その機能的形態は、やがて台頭してくるプレタポルテのデザインを予言するようなおもむきがあった。

高田賢三(1939-)、三宅一生(1938-)、川久保玲(1942-)、山本耀司ら日本人デザイナーが、やがて海外で注目され、1990年代以降、日本国内の美術館でファッション展が相次いで開催されることとなるのだ。

とくに三宅はデザイナーとしてのキャリアを築くと共に展覧会の開催に積極的であった。それに対して山本は人がまとうことで完成する服を、ボディに着せた状態で提示することに抵抗があり、そういった展覧会の有り様を敬遠していたが<sup>79</sup>、近年は展覧会への関心が芽生えるようになった。2005年にイタリア、フィレンツェにあるピッティ宮近代美術館で開催された「Correspondences」展の取材で、山本は次のように述べている。

過去に自分がつくった服に喚起される、という影響。ファッションはチームでやる仕事だから、その時の僕らのエモーションと時代のエモーションの両方がだぶって、ある興奮状態でつくられる。(..)過去につくった服を見て、(..)自分が自分に影響されて、そこからさらなるアイデアが生まれたりもするわけです<sup>80</sup>。

現在では、デザイナーやブランドに焦点をあてたものや、デザイナー自身が展示の企画に携わるという形態のもの<sup>81</sup>も多く展開されているが、日本におけるファッション展では、コラボレーションは稀であり、デザイナーやアーティストが展覧会の構成自体に携わるという例も稀であった。

ファッション展におけるアーティストの役割というのは、絵画やテキスタイルを提供し、もしくは提案をおこなうにとどまるのが通例となっていた<sup>82</sup>。しかし、「画と機」展は、たんにものとしての作品を展示するのみならず、また、そこに至る工程を示すにとどまるのではなく、ファッションデザイナーと画家とのコラボレーション自体を前面化し、さらにはデザイナーとアーティストが展覧会の企画、構成においてもコラボレーションを行うというかたちで開催された。つまり、幾重にも斬新な企てであったといえることができる。

絵画作品や彫刻作品を展示するための美術館という空間は、人々の生活と密着した服というものを見せるには決して十分な空間とは言えないが、その服の背景にある、アイデアやコンセプトを理解してもらいきっかけをつくるという点においては有効性をもつと考えられる。ただし、そのためには、キュレーターだけでなく、ファッションデザイナー自身が会場の構成に携わる必要があるだろう。それによって、服の成り立ちの工程を示すことが可能となるはずであるからだ。げんに、ファッションにおけるものづくりの工程を展覧会にあらわそうという試みは、日本以外では、さまざまなファッション展においてみとめられる。

たとえば、装飾美術協会が運営するモード・テキスタイル博物館(パリ)のキュレーターである、パメラ・ゴルビンは美術館の展示品について「我々はファッションの背後にあるものづくりのプロセスに信頼を置いています。デザイナーとは常にコミュニケーションを取り、アーカイヴからデザインの原型となる作品を収集してきました。つまり決して出来合いの品ではない、デザイン工程の生の要素に目を向けています。」<sup>83</sup>と述べている。

そういったなかで、2016年の国立新美術館における「MIYAKE ISSEY 展——三宅一生の

仕事」(2016年3月16日(水)～6月13日(月))展は、ものづくりの工程を前面化するという、日本国内の展覧会としては珍しい形態をとった。

この展示では機織り機が会場に設置され、実際に布を織っていくパフォーマンスがおこなわれることで、服という制作の結果だけでなく、つくることの背景をあらわすことを意識したものであった。こういった展示内容は人々の興味関心をひきつけるためのパフォーマンスともとれるが、完成された服が、そこにいき着くまでのさまざまなプロセスの複合的蓄積によって成り立っていることをあらわしているともみることができる。その有り様はちょうど、民俗誌におけるディテールの記録と同じ役割を果たしている。

岸政彦は社会科学における調査法に関するエッセイ「プリンとクワガタ 質的調査における断片的なディテールについて」において、「人びとの多様で複雑なイメージ、主観、感情、記憶、そして『物語』<sup>84</sup>を重視する立場から、調査記録における「ディテール」は、「なにかが実在しているということ、ある相互行為がじっさいにおこなわれたということ」を伝えるものだとしている<sup>85</sup>。ディテールをえがくということは、人びとのおこないや語りを歴史と構造に結びつける作業であり、ある固有性、特殊性をもつ事例もすべて世界とつながっている——「実在」している——ものとして一般性や普遍性のもとで理解する<sup>86</sup>ための助けとなるというのである。

三宅の展示は、このような意味でのディテールを実感させるものであった。完成された服を展示するだけでなく、機織り機や見る者が実際に布に触れたり動かしたりできる仕掛けをつくることによって服づくりにおける人びとの多層的なやり取りというディテールをもあらわした。そのことによって、三宅は、ファッションというものを、切り取られた特殊な世界としてではなく、見るひとび

との生きる世界に繋がっている出来事として、つまり、リアリティあるものとして示したといえる。

これに対して「画と機」展は、服づくりにまつわる出来事のディテールではなく、コラボレーションとして展開されるディテールの多層性を創作の結果のなかに読み取らせる展示となった。これについては、のちに詳しく述べる。

## 第二節 「画と機」をめぐる人びと

山本との展覧会の企画が本決まりとなったのは、2016年1月、ヨウジヤマモト青山店での壁画制作を終えた頃のことだった。展覧会をおこなうことは山本からの提案であった。山本が幼いころから強い関心を抱き、また、私との繋がり的重要な契機ともなった絵画を核とした展覧会を構成したいというのである。

山本は幼少の頃、ファッション・イラストレーターの草分けである、長沢節(1917-1999)<sup>87</sup>が創設したセツ・モードセミナーに通い、デッサンの指導を受けており、大学受験の頃には東京藝術大学の受験を試みたほど、画家として生きていくことを本気で考えていた。しかし、画家一本で生活してゆくのは困難であると考えて、慶應義塾大学への進学を決めたのである。このように、山本には以前から画家として生きていくことへの憧れがあったのだ。

2015年1月、山本と私ははじめて東京、初台にある、東京オペラシティアートギャラリーを訪ねていた。ここのチーフキュレーターを務めている、堀元彰に展覧会の相談をおこなうためである。ファッションデザイナーの山本が絵画を発表すること、そしてコラボレーションを行ってきたとはいえ、無名の存在である私の作品がどのように美術館の展示企画として成立しうるのかということとは



展覧会の成否を決する大きな問題であった。このことについて、「6+アントワープ・ファッション」、「感じる服、考える服」展等ファッションを扱う展示を数多くおこなってきたこの美術館のキュレーターの意見を聞くことが、展覧会の現実性を判断する重要なポイントとなった。

何回か話し合いをおこなううちに、コラボレーションによってつくられた服がパリコレクションで発表されたことも後押しとなり、服とその原画、そしてコラボレーションの契機となった絵画制作を柱とした展覧会を実施できるのではないかという方向が、だんだんと明らかになって、展覧会が開催される運びとなった。会場も当の東京オペラシティアートギャラリーに決定した。

アートとファッションという異分野が、創作という観念において相互的に関係し、影響しあい、共存する可能性をはらんでいることは、私の体験からも、序章において明らかにしたアートとファッションにまつわる歴史にもみられるとおりでである。これらの脈絡をふまえて、遠くにあるかにみえる異分野が共生しうることを実践する場をこの美術館で示すこととなった。

2015年10月、渋谷のパルコ劇場にておこなわれた舞台『影向(ようごう)』を鑑賞した。編集工学者である松岡正剛が脚本、舞踏家である田中泯が演出、衣装は山本という舞台であった。舞台の閉幕後、楽屋から出てきた松岡は私に「君だね。ヨウジが言っていた子は。」と話しかけてくれた。突然の出来事に私は戸惑いながら自己紹介をしたが、松岡の親しみやすさにすぐに落ち着くことができた。松岡は山本と同年で、山本とは2010年に代々木第二体育館で開催されたメンズコレクションでモデルとして出演して以来の付き合いであった。松岡は、この展覧会にも深いかわりをもつことになる。

ある日、展覧会のタイトルについて、山本

と私であれこれ話し合っているとき、山本が「松岡に会おう」と言い出した。言葉を扱うことを生業としている松岡にタイトルについて相談しようというのである。相談を受けた松岡は山本と私から展覧会の概要、絵画制作への展望等、話をきいて、ファッションとアート、二次元と三次元、男と女といった、関係性に注目をしたいと言っていたが、後日FAXで「画と機」という言葉が送られてきた。

画は「絵画」、機は「はた」つまり布を織るための装置であり、織られた布、服をあらわす。また、機という言葉には「機会」という意味合いもふくまれている。画という言葉には「区切り」という意味もある。絵画と服という異分野、その境を意識しながら交差と調和、ときには確執を伴いながら協働してきた私たちをあらわすにはこれ以上ないタイトルであった。そしてこの「が」「き」という音の並びには先述したように山本の「ガキ」的有りよう、つまり幼少期から絵画制作に憧れを抱き続けてきた山本の心情もこめられていた。

展覧会のタイトルが決まると、このプロジェクトの現実味が一気に増してきた。それからの山本と私の動き方は凄まじいものであった。ヨウジヤマモト本社から近い場所にアトリエを設け、コレクションのための仕事と絵画制作のため、二つの場所を行ったり来たりする日々が始まった。絵画制作に集中するあまり、山本は絵の具まみれのまま、会社にもどり、仮縫い等コレクションのための仕事をおこなう日も少なくなかった(図33)。

アトリエでは互いに競うように制作に没頭していった。休憩のタイミングがあれば互いの作品について意見交換もおこなった。二年以上、共同作業をおこなってきた私たちにはもはや遠慮などは存在せず、互いの作品に対して作者として、あるいは批評家として忌憚のない言葉を交わした。私は第2章第2節で述べた色彩・モチーフの解釈——コラボレ

ーションを通してみてきた黒という色彩、そしてファッションという身体を扱う現場にかかわることで得た身体／モチーフとの接近を、改めて示すことに重点を置いていた。



図 33 社内で制作する山本、2016年10月28日時点、  
ヨウジヤマモト社(東京)

ヨウジヤマモトの仕事から一旦、自身の絵画制作に立ち戻ったとき、いかにコラボレーション以前の自身の制作への姿勢から大きな変化が生じたかを感じざるをえなかった。色彩・モチーフの変化について、詳しくは終章で述べるが、ファッションという異分野に向き合っていたつもりであったにもかかわらず、自身の制作のための多声的視点を促すものに出会っていたということが、キャンパスの前に立ったときに実感できたのである。

山本は絵画制作をおこないながら、屏風、彫刻という空間性の強い媒体による制作も並行しておこなっていた(図 34、35)。屏風は、当時パリに住んでいた山本の息子が休みに入ると友人数名を連れて日本の自宅に帰ってくる際に、皆リビングで雑魚寝をするのでそこに屏風という装置がほしい、というところから着想を得ていた。三面ある屏風の面はすべて大きさが異なる、服でも非対称のものをつくってきた山本らしいアイデアであった。

彫刻は、ふたりの人体が互いにしがみつくように抱きあっている形態を、粘土を用いて

制作し、服を身に着ける前の身体の美しさをもう一度見直したい、と取り組んでいた。特に彫刻を扱っているときの山本は、彫刻を通して身体への理解を深めることで、その感覚をまた服や絵画へ還元しようとしているようだった。精力的にさまざまな媒体で制作をおこなっていく山本は、すべての制作が相互関係で展開していくことに大きな期待をもっているようにみえた<sup>88</sup>。



図 34 屏風作品、山本耀司、2016年、  
東京オペラシティアートギャラリー



図 35 彫刻作品、山本耀司、2016年、  
東京オペラシティアートギャラリー

ふたつの人体は、それぞれ、男と女のような様相でつくられていた。他者であり、異なる性別であるふたつが抱き合うことで一体となっている様は、コラボレーションという展覧会において主体となる、異分野同士における、相互関係をイメージとしてあらわしているかのようであった。この彫刻は会場の入

り口に置かれることで、静かに、これから展覧会を目撃する人びとへ、コラボレーションにおける他性と共同性を示しているかのようであった。

絵画制作の本格的な始動と共に、展覧会での服の展示方法の打ち合わせもおこなわれていった。コラボレーションとして展開してきた服はすでに保存・保管されていたが、問題はどのように展示をするかであった。山本はいわゆるプラスチックでできた、無機質なボディ(マネキン)を嫌っていた。山本曰く、ボディに着せた途端、服が生氣をもたないミイラのようになる、とのことだ。第二章のファッションショーについての記述でも触れたように、人間の身体にのった時点から服は服として成り立つという山本の精神をふまえれば、ボディを嫌うというのも頷ける。

それではどのようにしてボディを既存のものからより有機的なものへと展開させるか。話し合いのなかで中心的な素材として選んだのは、長い年月をかけて自然の影響によって形づくられた流木と、自由自在に形を変形できる針金であった。表面が水に洗われることでなめらかな人肌を思わせる素材感も持ち、しかも、相似た形状でありながらひとつとして同じ形態をもたないという点で、流木は身体をあらわすのに効果的だと考えられた。また、針金も、変幻自在の流動性において、動的であり、直線部分を持たない身体にまつわる制作に効果的な素材と想定された。

そしてこのボディ制作は、ヨウジヤマモトのアトリエの社員で、服だけでなく小物の制作をおこなっている人びとと、美術デザイナーで、広告などの美術制作をおこなっている玉ノ井哲哉の二つのチームに分かれて作業していくことになった。これは専門性の異なる二つのチームが互いに触発しあい制作することを意図としたためであった。立体物の制作に関して専門性を持つ玉ノ井に対して、

ヨウジヤマモトの社員側は、ファッションを土台とするもの作りから外れた、今回の企画に戸惑っているようだった。そこで、立体の専門性を持つ人物として、大学の私の同級生、後輩数名に声をかけ、ボディ制作に協力してもらうことになった(図 36)。



図 36 ボディ制作風景、2016年11月26日、  
ヨウジヤマモト社(東京)

展覧会場の構成には多くの個人、もしくは企業が携わる。会場の照明は、ヨウジヤマモトの2010年の代々木第二体育館でのメンズコレクションで照明を担当した、照明デザイナーであり演出家でもある MGS 照明設計事務所の藤本晴美、会場内に流れる音楽と展覧会のカタログデザインも担当したのはヨウジヤマモトや Y-3(ヨウジヤマモトとアディダスとのコラボレーションブランド)でショー音楽を手がけている網元次郎、メインビジュアルの写真、また、会場内で二つの大きい空間をつなげる役割を持った映像作品は写真家田原桂一によるものであった(図 37、47)。



図 37 メインビジュアル撮影風景、2016年9月27日、  
ヨウジヤマモト社(東京)

会場の設営は、オペラシティでの展示に携わっている東京スタジオが手がけることになった。

この展覧会への準備の時期、この展覧会に関わる人々は、あらゆる現場で協働をおこなっていた。服を着せるボディに関しては、先に述べたように、専門性の異なるグループ同士が同時に制作をおこなっていくことで互いの刺激となっていた。音楽を担当する網元に対して山本は「音楽らしい音ではなく、混沌とした、もしくは雑音のようなもの」を要求し、網元はギターの音色から、山本の愛犬の鳴き声やくしゃみの音など、たびたび起こるハプニング的要素をもつ音楽を作成、展覧会のカタログに関しては、「書籍らしいカタログではなく、持つものがそれぞれ気に入った作品を持ち運べるようなものをつくる」ため、山本・朝倉両者の作品を異なったサイズの用紙に印刷し、それらを購入者が好きなように出し入れ、もしくは順番を変えて保存できるように、バインダーで納めるという、カタログとしては異例のものとなった。このカタログ制作のため、カタログデザインを務めた網元とヨウジヤマモトの社員とでバインダーの仕組み、表紙の材質、印刷物のサイズの設定等、細やかな調整が入稿ぎりぎりまでおこなわれた(図38)。



図38 「画と機」カタログ

こうした山本の提案は、周囲の人々を新たな創造の契機と可能性の覚醒のために、ときには未開の分野へと呼びこみ、同時多発的に起こる創作活動を目指しているかのようであった。山本は自身の創造性を明らかにしながらも、積極的に周囲の人々に意見を求めることで展覧会をつくっていった。この多声的に人々やその創造性をとりこんでいく展覧会準備の有り様は、山本のショーをつくる過程を思わせるものであった。言葉によってイメージを伝え、それを受け取った人びとがそれぞれ試行錯誤をくり返していく創作過程は、スタイル画で示さずに言葉によって指示を与える山本のコレクションのつくり方と同様であった(図39)。山本のイメージをただ形にするのではなく、相互関係によって、さらに創造性に幅をもたせていく——その幅を生み出すものこそがイメージの「切れ目」なのだ——有り様はここでもみられることとなった。



図39 オペラシティにおける展示作業、  
2016年12月6日、東京オペラシティアートギャラリー

### 第三節 2016年12月-2017年3月

2016年12月、いよいよ作品の搬入、展示会場の設営が始まった(図40)。ヨウジヤマモトの社員で、このプロジェクトに携わっている人びとはこの期間中皆、オペラシティに身を置きながら、他の商談や打ち合わせなどの

仕事をこなしていた。時には一日のうち何往復も本社と展覧会場を行き来して、普段の仕事との両立を計っていた。ほとんど寝ておらず、皆この頃にはぼろぼろであった。その姿に私は感動を通り越して、これほどの気力体力を傾ける人々に驚きを隠せないでいた。

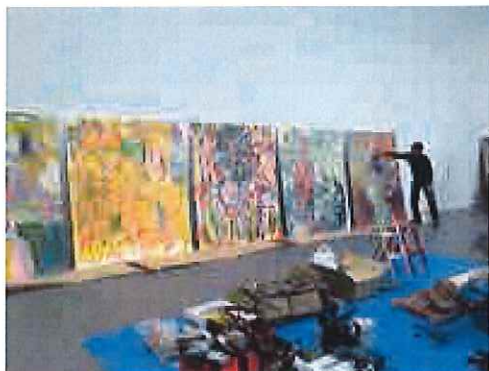


図40 搬入風景、2016年12月4日、  
東京オペラシティアートギャラリー

まず会場では床のシート張りが行われた。オリジナルである木目の床の上には今回の展示空間にあわせて、グレーのシートが上から敷かれたのである。それに続いて、MGS照明設計事務所による照明の取り付けがはじまった。その間、オペラシティのキュレーターの堀やヨウジヤマモトの社員、そして私は運送業者と共に作品をアトリエから会場へ移動させる作業を行っていた。平面の作品数は200点ちかく、立体物も多数あったので、トラックは3往復しなければならなかった。梱包を解くと、私は照明担当の藤本からの提案であったガラス絵の制作を開始した(図41)。

2016年9月、私はヨウジヤマモト青山店で店舗のガラスにライブペインティング<sup>89</sup>をおこなっており(図42)、この時に施されたペインティングは、店内の壁画同様、2017年8月まで保存・公開されたが、この時の私の仕事を「画と機」展の設営前に藤本もみていた。そして、オペラシティの展示でも会場構成のひとつとして、ファッションとアートを繋ぐ空間作りに有効な装置になるのではないかと

という提案に至ったと考えられる。

オペラシティ内に設置されている巨大な窓から差し込む自然光は、ヨウジヤマモトの「黒」を基調とした世界観をふまえた緊張感を高めるためにはすぐわないため、会場の床にグレーのシートがあてがわれたように、ガラス全体を筆跡で覆い、光の入り方を抑えることで、照明の効果を最大限に引き出すことをめざした。



図41 青山店におけるライブペインティング、朝倉優佳、  
2016年9月11日、ガラス、アクリル絵の具、  
高さ286.2cm、ヨウジヤマモト青山店



図42 オペラシティにおけるガラスへのペインティング、朝倉優佳、2016年、ガラス、アクリル絵の具、  
高さ616.1cm、東京オペラシティアートギャラリー

会場構成は、担当キュレーターの堀をはじめ、山本と私も共におこなった。大体の計画は立てていたものの、その場でつくりこむ、というのが主であった。ぎりぎりまで何が起るかわからない、という山本のショーを構成する態勢は、私を含む、ヨウジヤマモトの

人びとは十分把握しており、そういう意味では新たな提案による変更のくり返しに対して落ち着きさえ持っていたが、何と美術館泣かせだったことだろうと思う。

服を着たボディの配置は山本が、絵の配置に関しては主に私が決定し、藤本による照明との兼ね合いを堀が全体をみながら調整をおこなっていくという形をとって進められた。山本、朝倉両者の作品の量は膨大であり、オペラシティの壁の高さと広大な空間に、展示の完成を思い浮かべながら向き合うのは易しい事ではなかった。絵画それ自体の見え方と、空間の広さや照明を利用することにより絵画を活かすということ、服や彫刻などの他媒体との兼ね合いといった、つねに建築・照明との、もしくは作品同士の相互関係のなかで個々の作品をとらえながら壁面に配置していった。試行錯誤をおこなう私に山本を含め、現場のあらゆる人々からの助言や提案は大きな支えとなり——山本のショーのつくり方から学んできたように——人びとの意見を取り入れていくことで会場をつくりあげていった。さまざまな専門性と経験を持つ人びととの目に見えない接触を、会場構成というかたちで反映させていった。展示空間は——文化の現実的な在り方がそうであるように——あらゆる活動の「互いに影響しあい、支配しあい、真似しあい、翻訳しあい、破壊しあっている」<sup>90</sup>過程性をあらわすものとなったのだ。

展覧会会場は大きく分けて三つの空間によって構成された。第一の空間は、部屋に入ると、まず山本による、裸の男女がお互いにしがみつくように抱きあっている彫刻があり、絵画とファッションの展示だと想定して入場する人びとを驚かせた(図43)。その奥には、山本・朝倉両者の絵画とガラス板に施された絵とが展示されていた。あえて最初の空間には服やコレクションの原画は展示せず、服を身に着ける前の人間の身体美への讃歌

をあらわすような内容となった。密度のある第二の空間の前の、静寂に包まれた場であった。藤本による照明が鋭く空間に差し込んでいた。第一の部屋が終るところに、田原による映像が床に映し出され、空間の切り替えを示唆するような演出となっていた。

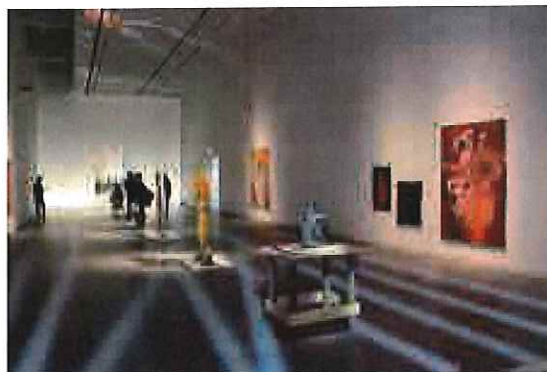


図43 「画と機」会場風景、2016年、  
東京オペラシティアートギャラリー

第二の部屋では、服を身につけたボディが来場者を迎えた(図44)。ボディはあえて並列ではなく、稲妻形に床に設置したり、天井から吊るすことで、展示物としての躍動感を与え、来場者は近い距離でボディと服をみることができた。覗き込めば服の縫い目までもが確認できるほどであり、ボディの形態の工夫だけでなく、服とそれらを見る人々との接近をゆるすことで、美術館でのファッション展でよくみられる、鑑賞物としての服ではなく、また、店舗における商品としてのそれでもない、生活のなかで身体にまとわれる服の実現を目指した。



図44 「画と機」会場風景、2016年、  
東京オペラシティアートギャラリー

壁面には、ファッションとのコラボレーションに供された絵画が天井まで幾段にも掛けられ、山本・朝倉によるそれぞれの絵画、山本による屏風のインスタレーションなどが展開された。服や絵画による視覚的な要素に加え、照明と音楽とを織り交ぜてつくられた会場は、ファッションショーでみられる芸術の総合性を思わせるものであったが、ファッションショーや店舗という、商品の購入・販売を前提とした環境や施設から距離をおいた美術館という現場ゆえに、創造的活動における目に見えないやり取りとその時間のポリフォニックな有りようが、より純粋に浮

かび上がるものとなった。

最後の空間は、ショーに登場したもの以外でコラボレーションによって制作された服が、ステンレス製の額縁のなかにピンどめされた状態で、壁一面に配置された(図45)。ピンの位置は、服を引っばったり、たるませたり、膨らませるようにとめられ、ここでも人間の身体を意識した服の展示となった。その向かいの壁にはその原画である紙媒体のドローイングがリズムカルに展示され、その途中の窓には山本・朝倉が即興でおこなったペインティングがみられた(図46)。第三の細い部屋を通り抜けると、再び会場入り口に戻るようになっており、朝倉の窓へのペインティングが会場の最初と最後にみられる、といった構成となった。



図45 「画と機」会場風景、2016年、  
東京オペラシティアートギャラリー



図46 「画と機」会場風景、山本耀司、朝倉優佳、  
2016年、ガラス、アクリル絵の具、  
高さ270cm、東京オペラシティアートギャラリー

そして、この展覧会の特徴ともいえる、キャプションの不在という点についても触れておきたい。会場内に配置されている用紙を手を取れば、絵画や立体作品の作者名を確認することはできたが、展覧会全体の空間をひとつの作品としてあらわすように、タイトルの記載はおこなわれなかった。展覧会全体が、その実現に携わった人びとと、共有した時間、その対話の表出であり、作品は一点一点で自立しながらも、それらを取り巻く背景を浮かびあがらせることが、この展示で意識された最も重要な有りようであった。

ニコラ・ブリオーは、「世界と自らの関係を見定め具体化するべく、イメージや態度、過程を集めてつくり出すことが、アーティストの行うことの本質である。」<sup>91</sup>と1993年の小論『政治の可塑化』の中で述べている。「画と機」はパリオコレクションで発表された共同作業による服という、目に見える軌跡だけでなく、その間にどのようなやり取りがなされてきたか、同時多発的につくられたガラス板の絵や、山本と朝倉による窓への壁画、ヨウジヤマモトの社員も含めた多くの人びとの手が入ったボディ、そして音楽。露呈することのなかった対話、過程までも含めて、そのすべてを現そうという企て、ひとことではコラボレーションという舞台の表と裏を同時にみせる展示となったのである。

それは、さらに山本・朝倉両者の絵画作品という単位においてもみとめることが出来る。私の作品はもともと身体をモチーフとし、自身の周囲の人間をモデルとすることがほとんどであったし、後に述べるように、コラボレーションを経ることでモチーフに対する解釈や関心の変化のなかに、異分野や他者と交わってきた過程があらわれている。山本もまた、息子とその友人の思い出が屏風制作の契機となったり、松岡や鷺田など親交のある人物をモチーフにしたりと、自身と他者との関係性に言及した作品がみられた。共同の

作業場で山本が自身の身近な人物を描いている姿をみて、また、制作中の話を聞くなかで、山本がヨウジヤマモトではなく、山本耀司という個人であることを強調して体現しようとする姿勢を感じた。デザイナーというメディアを通してあらわれている山本としてではなく、ひとりの男であり、子であり、親であり、友人であり、むろんデザイナーでもある、さまざまな関係性の蓄積である「山本耀司」をあらわすことへの渴望をみるようであった。

2017年3月12日、展示最終日。オープニングで会場を訪れていた田中泫のたつての希望により、会場を舞台とする彼のパフォーマンスで展覧会は締めくくられた。展覧会に感化されたという田中の舞踏は、創作活動が他者との相互関係でつくられていることを象徴するようであった。それは、会場を服や絵画をみせる展示会場だけでない、身体を昇華させる舞台に変容させた。ゲストが退場していった、最後は関係者だけが残った。最後にいつもヨウジヤマモトのショーの後におこなうように、皆で円陣を組んで並んだ。山本が関係者に感謝の言葉を述べる。私も挨拶を求められた。さまざまな気持ちが入り交じり、溢れそうで、言葉につまらせながら、たどたどしく感謝を述べた。挨拶を終え、山本も退場した。皆で見送り終えた瞬間、写真家のレスリー・キー(Leslie Kee, 1971-) <sup>92</sup>が「ユウカ、よくがんばったね！」と抱きしめてくれた。ついに三ヶ月の会期が、いや二年以上におよぶプロジェクトの閉幕の実感が安堵とともに溢れてきた。

ヨウジヤマモトとのコラボレーションの集大成である、「画と機」展について述べるにあたり、「画と機」展が、ファッションデザイナーと画家の協働の結果を展示するだけの場ではなく、創作活動における目に見えない段階のさまざまな対話という過程も織り込む内容の展覧会となったことを記した。



ヨウジヤマモト社、美術館関係者を含む、多くの人びととのやり取りによって会場構成が成され、パリコレクションで発表された服、絵画といった、作品や商品という目に見える協働だけでなく、創作活動の背景にある目に見えない共同作業が展覧会での創造性を可能としたことを示した。



図 47 「画と機」メインビジュアル

## 終章

### 第一節 叙述をふりかえって

本論文では、絵画制作をおこなってきた筆者がヨウジヤマモトというファッション分野との協働、そしてその集大成として開催された「画と機」展を通して、創造性におけるコラボレーションの可能性をみてきた。

この研究をすすめるにあたって、自身の体験の記録を記していたノートを中心的な資料として、エスノグラフィカルな手法によって検証をおこなってきた。文化人類学は、滞在による研究対象との交流というフィールドワークの記録にもとづいておこなわれるが、ここに叙述として展開したところも、筆者にとって異分野であるファッションとその周囲の他者との出会いと交流によるものであり、一種の参与観察と見なすことが出来る。エスノグラフィカルな手法をもちいたゆえんである。

こうした手法をもちいるにあたって、ジェイムズ・クリフォードの『文化を書く』を参

照し、方法論上の重要な数々の知見を学んだ。これについては序論に記したが、その重要な点を列挙すれば、(1) 多声的叙述の意義、(2) 筆者が調査者であり当事者であること、(3) 他者と出会う一方で、それは自己の構築でもあるということ、である。

これらを踏まえて、序章では、ファッション／アート史におけるさまざまなコラボレーションの例を、異分野同士の交流が盛んとなった 20 世紀アヴァンギャルドを中心にみてゆくことで、自分自身の体験の歴史的位置を確認した。ファッション／アート史におけるさまざまなコラボレーションの前例をみることで、他者との出会い、異分野への相互的な越境が、あらたな活動へと導くことを確認した。ここで示した歴史の脈絡の上にヨウジヤマモトと筆者のコラボレーションもあつたということが出来るのである。

第 1 章と第 2 章では、ヨウジヤマモト、そして山本個人と筆者との出会い、協働までの経緯にふれ、2015 年から開始されたコラボレーションの展開をふりかえってきた。そのなかで、山本の多岐にわたる親交が、山本の創作へのモチベーションにかかわっていることを確認し、異分野ないしは他者との交流を育むことが創造へのあらたな契機となることをみた。

このことは、筆者自身についても指摘できる。ヨウジヤマモトの関係者を含めた周囲の人びととの相互関係が自身の創作活動へ多くの影響を及ぼすことが確認できたということであり、本論文は、その経験のうえに成り立っている。具体的にいえば、パリコレクションで発表される服のために、絵の具やペンを使用してキャンパスや紙へ、場合によっては直接服へ絵を描いたり、ヨウジヤマモトの店舗において壁画制作をおこなうなど、ファッションという異分野に身をおいて活動をおこなったわけだが、これらの活動は、けっして単なる依頼業務などというものでは

なく、すべて自身の創造性と深部において関係を結んでおり、自身の絵画制作に立ち戻ったとき、それはモチーフの捉え方や色彩の発現によって如実にあらわれることとなった。こうした作品における変化については次節において詳しく述べようと思う。

第3章でふれたヨウジヤマモトとのコラボレーションの集大成である「画と機」展は、服という協働の結果を展示するだけの場ではなく、服や絵画の創作活動における目に見えない段階のさまざまな対話という過程——コラボレーションとして展開されるディテール——も織り込む内容の展覧会となった。また、展覧会の実現過程において、ヨウジヤマモト社、美術館関係者を含む、異分野の人物とのあいだでのさまざまな対話が、そこでも重要な役割を果たしていることが分かった。それによって、パワーバランスの偏りが修正され、相互的な影響関係が形成されることで展覧会が構成されていったのである。展覧会もまた、コラボレーションの場であったということだ。

以上のようにして、2015年からのヨウジヤマモトと筆者とのコラボレーションの記録を通して、あらゆる創作活動は、コラボレーションによるものであることをあきらかにしてきたわけだが、ここで、序章でふれたダントーの言葉を引用したい。ダントーは「芸術作品になるということは、アートワールドの一員になることであり、他のいかなる事物とも異なる類の、芸術作品との関係のなかにたつということであった。」<sup>93</sup>と述べている。ここでダントーは「アートワールド」という言葉を使用しているが、創作活動は、実際のところ「アート」の世界におさまるものではない。それはあらゆる世界<sup>ワールド</sup>に対応しており、すべての関係の上で成り立っているといえる。「アートワールド」における関係性のなかに置かれるのは、その結果にすぎないのだ。

ここで行った叙述は、服づくりや展覧会開催という集団での創作活動だけでなく、個人での活動においても、コラボレーションという事象はつねにおこっていることを明らかにもした。異分野、他者への越境はあらたな自己をみとめることにもつながり、他者と出会うことで自己のなかにある他性、あるいは他者そのものに出会う契機となるのだ。制作をおこなうひとりの時間も例外ではない。そこでも、多くの見えない他者と共にあるということが出来る。制作に携わるこの私は、さまざまな他者との相互関係の蓄積によって構築されているからである。創造的活動は、コラボレーションという他者との過程のなかにつねに自身をおき、影響を受け、与えるという関係のなかで活性化されるのである。

## 第二節 コラボレーションによる自己裂開

筆者による絵画作品において、ヨウジヤマモトとのコラボレーションの展開を経たことで、以前とは異なる制作の在り方がみいだされることとなった(図48、49)。それは以下の三点である。

第一に、筆者がヨウジヤマモトとのコラボレーション以前からモチーフとしてきた身体への解釈の変化が挙げられる。山本の仕事を目の当たりにしながら、身体と近い距離にある服飾に携わることで、画面においても、筆者自身の実感としても、身体というモチーフはより触感的な存在へと変化していった。

以前は風景のなかにある身体、遠くからその姿をみとめるような距離であった存在が、近接的で手をのばせばすぐに届くような距離にまで接近していったのだ。言い換えれば、身体というものが肉体へと転換をみせたのであった。身体と肉体とは、しばしば同様に扱われるが、そこには区別すべき違いがある。



図 48 朝倉優佳「画と機」出展作品、2016年、キャンバス、油絵の具、227.3×181.8cm



図 49 朝倉優佳「画と機」出展作品、2016年、キャンバス、油絵の具、227.3×181.8cm



図 50 朝倉優佳《woman》、2017年、キャンバス、油絵の具、100×80.3cm



図 51 朝倉優佳《woman》、2017年、キャンバス、油絵の具、91×72.7cm

松浪信三郎は、「肉体の形而上学」<sup>94</sup>という論文において次のように指摘している。「身体」とは「他者によって見られた対象」<sup>95</sup>であり、この対象は、自身の身体にもあてはめる事ができる。「鏡にうつる私の身体は、それに対して他者のまなこを以てする私の観察の対象であり、『他者のまなこによってとらえられた私の身体』と同じ次元に属するもの」<sup>96</sup>だからである。つまり、私たちの身体は、「世界のなかにある身体」であり、「状況のなかにある身体」なのだ。

また、『聖書』では「肉体」「身体」は厳密に分けられており、英訳聖書では、前者は肉欲によって欲せられるようなありかたをもつ「サルクス」の訳語として、後者はそういう限定のつかない私および他者の空間的存在を「ソーマ」の訳語として用いられている。英訳聖書で、身体は *body* であり、肉体は *flesh* と訳される。こうした訳し分けにおいて、身体 *body* は魂の器として捉えられており、これに対して、肉体 *flesh* は、魂に対抗するものと捉えられている。肉体は性的欲求、つまり肉欲の場として捉えられているのだ<sup>97</sup>。世界に対応する存在である身体に対して、肉体とは、欲求をとまなう、より感覚的で、触感的なものだということができる。

山本耀司は、身体と肉体ともに扱う。他者からみられる身体に向き合いながら、肉体として開花させることを、服によって覆ったり、隠したり、あるいは開示することで、つねにまさぐっている。こうした山本の身体／肉体観に接する機会が重なるうちに、筆者の関心は、身体から開かれた肉体へと展開し、それに応じて画面にも大きな変化が訪れた。構図も変化し、画材も変わった。画材についていえば、それまで使用していたアクリル絵の具から、より重厚な層の形成が可能な油絵の具に変えることで、皮膚の感触に接近することができるようになった(図 50、51)。油絵の具独特の粘着質な感触は皮膚の表現に適

合した。というよりも、油絵の具によって肉体の粘着的な感触を増幅して感じ取られるようになった。肉体を意識した、多層的な絵の具の使用によって、モチーフはこれまで以上に歪められ、元の形態を見えづらくすることで、鑑賞者との対話によって完成をみせようとする、より過程的な作品となった。画材の変化が、構図の変化をもたらしたのである。

第二に、色彩への意識の変化である。コレクションにおける仕事でもすでに経験していたが、自身の絵画作品のなかでも、黒という存在が制作における課題となっていた(図 50)。他の色にはない、黒の強く重い存在感のため、それまで画面上で扱う事を敬遠してきたが、ヨウジヤマモトによる黒をみることで、また、自身もその協働に携わることで、黒との接近を果たした。以前に感じていた、重苦しい黒ではなく、他の色と共生を試みることができるようになっていったのである。

ヨウジヤマモトとのコラボレーションを経ることで、自身の絵画制作において、単色としての黒、あるいは黒との混色による幅のある中間色を扱うようになっていった。ヨウジヤマモトのコレクションにおいて、筆者の扱う色彩がイメージの切れ目として挿入されたように、山本の「黒」は、筆者の作品のなかへあらたな色彩として切れ目を入れたのである。

第三に、ヨウジヤマモトとの接触によって他者への触手を得た、ということである。ファッションという異分野への見識を得たというだけではなく、美術という分野におさまらない、他者との交流が世界と自身をつなげる契機となり、本稿でえがいてきたように、その対話が新たな創作活動へと大きく還元することとなった。自身がどのような分野に深々と身を沈めていようとも、おのおのの分野が世界のすべてではないのはもちろんのこと、わたしたちはつねに異分野をふくむ、他者との対話という相互関係——コラボレー

ション——の世界のなかで構築され、存在しているという確信を得ることができたのだ。

また、社会学者の真木悠介は『自我の起源 愛とエゴイズムの動物社会学』において、他者だけが自己を形成することができる<sup>98</sup>とし、「〈自己意識〉は、一般に、他の個体との社会的な関係において反照的に形成されるが、その文脈となる社会関係が、『個体識別的』である時にはじめて、それはわれわれにみるような、かけがえのないものとしての〈自我〉の感覚を形成するものとなる」<sup>99</sup>のである。

わたしたちの身体は、同種や異種の他者からつねに働きかけられており、それらと共に在ることに、時にはそれらの「ために」行動することによって喜びを感じる。このように、わたしたち一個体は、非決定＝脱根拠性のために、外部へ解き放たれている「さまよい出た」存在である。他者からの作用を求め、他者と共に在ることで自己を解体させる、自己裂開的な構造をもっているのである<sup>100</sup>。アレントの活動における「第二の誕生」とは、この自己裂開を示しているといえるだろう。

真木は、こういった性の、他者のためにはたらきかけることの喜びの経験として、ジャンヌ・ダルクやマザー・テレサとともに、ベルニーニ(Gian Lorenzo Bernini, 1598-1680)による《聖テレジアの恍惚》の例を用いて、「個体の経験することのできる至高の経験が、どんなにその原初のかたちから遠いものでも、個体という存在自体を裂開してしまうモメントを孕むという逆説を表象している。」<sup>101</sup>と述べている。この構造こそが、個体を自由にする力なのである。個体は、外的存在によって裂開してしまうことで、自己目的化にとどまることから、エゴイズムという貧相な凝固から解き放たれる。他者との相互関係のなかでどこまでもさまよい出ることができ、非決定的存在であるからこそ、わたしたちは自由なのだ<sup>102</sup>。

わたしたちはつねにコラボレーションと

いう他者との相互関係のなかにおかれており、外的存在との接触によって自己を自己たらしめているのである。

ここで本論文においてくり返しとりあげてきた「切れ目」について、先述した鷺田清一の、あらたなイメージを浮かび上がらせる効果としての「切れ目」の見解を踏まえつつ、さらに筆者における解釈を加えたい。

服は、その構造によって、外的存在に向けての身体を遮らせる「切れ目」となるが、身体と交わることで肌の上に重なる層となり、外的存在へ身体の個性、もしくはその者がもつ精神性などの内的存在を示す、つまり世界との結合の役割を果たすものでもある。

ゲオルク・ジンメルが「人間は、事物を結合する存在であり、同時にまた、つねに分離しないではいられない存在であり、かつまた分離することなしには結合することのできない存在だ。」<sup>103</sup>と述べているように、ヨウジヤマモトの服は、「切れ目」の手法を用いることで世界と身体とを切り離すと同時に、層というかたちで世界との結合を果たすのである。

服をつくるということと過程や手法は異なるが、絵画においても同様のことがいえる。絵画は、基本的にひとりでおこなうというその制作形態によって、一旦外的存在から距離を持ち、作家自身の内的要因に目を向けることになるが、その精神性を内蔵する筆跡や色彩による層は、結果的に、世界と作家とを媒介する存在となっていくのである。

そして、山本自身にとっての筆者とのコラボレーションの影響についてもここでふれておきたい。

コラボレーションは、山本にとっても絵画という異分野と——個人のレベルでもファッションブランドのレベルにおいても——接近する契機となったといえる。筆者とのコラボレーション以降、山本は現在に至るまで積極的に自身でも絵筆を取り、描いたものをプリ

ントとして服にしている。それは先述したように、絵画を用いた服でもビジネスと結びつくものだとすることをコラボレーションの実績をもって確認し、その実績は、絵と服の構造、どちらかへのパワーバランスの偏りによるものではなく、相互関係による結果だとみることができたからである。山本は、絵画との接近は、自身のキャリアにおける冒険であったと語っている<sup>101</sup>。

山本は、自身のキャリアのなかにある既存のイメージをこわしてくれるものは、ファッションの外のものでなければならなかったという<sup>105</sup>。筆者が、自分にとっての異分野であるファッションと接触したことで自身の創造的活動に影響があったのと同様に、筆者とのコラボレーションの経験は、山本にとっても自身の活動に大きく揺さぶりを起こすことがらだったのである。

### 第三節 これからの課題——過程的活動へ——

山本は「芸術というものの役割はたくさん人の心とコミュニケーション<sup>106</sup>することだと思います。人の心や感受性というものに触れることです。もし、一人の芸術家が世の人から離れたどこかの山の頂上で、何も作らないまま孤独に闘い続けたとしたら、どんなに苦闘したとしても、それが心理、精神的なものだけなら、それは芸術とは言えないと思います。単に自分のための修行です。芸術というものは自分の中から何かを伝える力だと思うのです。」<sup>107</sup>と語っている。もちろん、孤独の時間は必要だ。しかし、それは一時のことであり、自分の外側にあるものから全く切り離されているということではなく、ひとりの時間のなかで育まれた「修行」は、他者のなかに自身を挿入する力となる。多くの出会いをただ通り過ぎるだけではなく、自身が反応し、相手も反応する、という活発な活動を

促すために必要不可欠な知識や技術の育成のための時間なのだ。

また、山本は「個性っていうのは、人が発見してくれるんです。自分ではなかなか自分の個性は分かりません。20歳やそこらで、自分の個性はこれだと思ってるのは勘違いです。やっぱり物を作る、物を創造して、それを生きる、生きてるうちに誰かが、これ君らしいね、(…)って、誰かが言ってくれるまで頑張る。それがクリエイション。すごく大事なことです。テレビでは訓練とか鍛錬っていう言葉使いましたが、繰り返して頑張ること。体が覚えるんです、指先に伝わるんです、気持ちや、心が。それを信じてください。」と語っている<sup>108</sup>。自己の形成は自身によるものではなく、他者の存在によってはじめてみとめられる。この言葉が語っていることは、コラボレーションが始まる前からよく耳にしていた。自己は自身からのみ表れ出るものだと考えていた筆者にとって、この言葉はどんなに励みになったことだろう。この言葉は、筆者の近視眼的な考えの枠組みを取り除いてくれたのだった。

活動者は常に他の活動者の間を動き、他の活動者と関係をもつ。だから活動者というのは、「行為者」であるだけでなく、同時に常に受難者でもある。(…)一つ一つの反動が一連の反動となり、一つ一つの過程が新しい過程の原因となる。このために、活動の結果には限界がないのである。活動が人びとに向けられるものであり、それらの人びとも活動能力をもっているから、そこで起こる反動は、一つの反応である以上に、それ自身が常に新しい活動であって、この新しい活動は自分にもはねかえり、他人にも影響を与える<sup>109</sup>。

アレントのこの言葉は、山本が筆者とのコラボレーション前に語っていた「成功しても、

失敗しても、傷つく」という言葉に対応しているように思われる。私たちは活動を通して発言、発信すると同時に世界によってあらわれる反動を受け取る者でもある。こういった活動の過程で私たちは創造の歓びと苦しみと同時に享受しているのだ。おそらく、活動のなかでの最上の煌めきを放つ瞬間というのは、—聖テレジアの恍惚にみるように—この「過程」においてなのである。なぜならば、この過程のなかでこそ私たちは、自己を裂開し、自身が世界のなかにあることのリアリティを得ることで、自己を自己としてとらえることができるからである。

評論家の北澤憲昭は「出会うためには対話という過程に入らなければならない」<sup>110</sup>としている。対話は食い違いや曲解、ずれを含む、アクシデントを生じさせたりする<sup>111</sup>ことで、私たちは混乱したり、傷ついたりもするのだが、このくり返しのなかに自身をおくことが、あらたな関係をむかえる契機となり、自己裂開をすすめるのである。

そしてこの過程的活動には、制作の最中も含むことができる。あらたなイメージやコンセプトとの出会い、これらも他性としての自己とのコラボレーションといえる。その感覚や理念の形成には、制作の前後での、他者との対話が背景にあるからである。ひとりで絵筆をとる時間さえも、実際は孤独ではなく、他者との相互関係のなかでの活動なのであり、ひとりで創造性というものはない。そして、他者とのあいだでつくられたものがまたあらたな他者との出会いへと導いていくのである。しかも、制作の前と後、あるいは制作途上の自分は絶えず、自分自身に対して、もうひとりの自分と化してゆく。このことこそ、制作することの最も大きな意義だといえるだろう。

創作活動において、結果というのは、ついに訪れないといえるかもしれない。作家がこの世を去ってもなお、作品は後世に生きる他

者によって語られたり、あらたな創造の契機としてその存在を示したりもする。—ヨウジヤマモトの仕事でみてきた、服が、デザイナーの手を離れ、世の中に流通を始めた途端、それらを身に着ける身体とのコラボレーションを展開し始めるように—作品は、いったんは作家によって完成という段階を迎えるが、その後鑑賞者や消費者といった多くの他者によって、解釈のレベルで多様性をみせていくし、その作品の影響というものは、時代をも越えて展開していく場合も多くあるのだ。

したがって、創造性というのは、終着点のない、まだ姿もみえない人びととのコラボレーションを待つ過程的な存在であるといえることができる。創作活動は過去に展開されてきた蓄積とともに共生しながら、後世の他者とも、地域を越えたつながりをみせる、それゆえに、ある種の普遍性をもつものといえるのである。したがって、筆者の場合においても、過去の作品とのコラボレーションも可能であるわけだが、本稿では、第二章第二節において述べているように、実際に足を運ぶことで出会った人びとやその創作活動によるコラボレーションの重要性を検証するべく、体験したとこに限ることとした。

山本自身の背景には、筆者においてもそうであるように、ここでふれることが出来た人々をはるかに超える多様な他者たちが存在しているはずであるが、そのすべてを追うことは不可能なので、本論では、あくまでも山本と筆者のあいだのやり取りを中心に、その周囲の人びとという領域に限定して叙述と論とをすすめてきた。

コラボレーションという異分野同士の相互関係が創作活動へあらたな展開をもたらすことは、—アレントがあらゆる活動は人間の根源的行為であると述べているように—あらゆる創造の場におけると想定される。本論では、筆者の経験から、このことを、ど



うにか見届けることができたと思う。これを、  
いかにして制作に活かしてゆくか、これが、  
筆者に残された最大の課題である。

## 註

<sup>1</sup>筆者との対話における山本耀司の発言。(ヨウジヤマモト社にて、2014年。記録にもとづく。)

<sup>2</sup>ジャン・ボードリヤール、今村仁司・塚原史訳、『消費社会の神話と構造』、紀伊國屋書店、1979年。

<sup>3</sup>新宮一成『ラカンの精神分析』、講談社現代新書、1995年、第4章「言語という他者」および第5章「他者になるということ」、また、片岡一竹『疾風怒濤精神分析入門—ジャック・ラカンの生き方のススメ』、誠信書房、2017年、第3章「国境を超えると世界が変わってしまうのはなぜか?—想像界・象徴界・現実界について」および第4章「私とはひとりの他者である—鏡像段階からシニフィアンへ」

<sup>4</sup>ハンナ・アレント、志水速雄訳、『人間の条件』、ちくま学芸文庫、1994年、21頁。

<sup>5</sup>ジェイムズ・クリフォード、足羽與志子訳、『文化を書く』、紀伊國屋書店、1996年、4-5頁。

<sup>6</sup>前掲書 38頁。

<sup>7</sup>前掲書 38-39頁。

<sup>8</sup>前掲書 40頁。

<sup>9</sup>James R. Walker, *Lakota Belief and Ritual*, ed. Raymond J. DeMallie and Elaine A. Jahner. (Lincoln, Nebr.: University of Nebraska Press, 1982); *Lakota Society*. ed. Raymond J. DeMallie. (Lincoln, Nebr.: University of Nebraska Press, 1982); *Lakota Myth*. ed. J. Demallie and Elaine A. Jahner. (Lincoln, Nebr.: University of Nebraska Press, 1983)

<sup>10</sup>前掲註 5、29頁。

<sup>11</sup>前掲書 41頁。

<sup>12</sup>前掲註 5、45頁。

<sup>13</sup>ジンメルは、このすぐ後に次のように記している。「よそ者は(…)集団自身のひとつの要素をなしている。こうした要素は、集団に内在し、その構成員としての地位を保つと同時に、集団の外側に立ち、集団に立ち向かう要素をも含んでいる」。ゲオルク・ジンメル「よそ者についての補論」、北川東子編訳、鈴木直訳『ジンメル・コレクション』、ちくま学芸文庫、1999年、249頁。

<sup>14</sup>前掲註 5、40頁。

<sup>15</sup>前掲書 13。

<sup>16</sup>朝倉三枝『ソニア・ドローネー 服飾芸術の誕生』、ブリュッケ、2010年。

<sup>17</sup>深井晃子『ファッションの世紀 共振する20世紀のファッションとアート』、平凡社、2005年。

<sup>18</sup>高階秀爾『世紀末芸術』、ちくま学芸文庫、2008年。

<sup>19</sup>前掲書 23-24頁。

<sup>20</sup>前掲書 18-20頁。

<sup>21</sup>「世紀末芸術がその幅広い活動分野において、まず目指したのは、この(19世紀において頂点に達した写実主義的見方)『外界再現としての芸術』という考え方の打破であり、そのための手段として選んだのは、『装飾性の復活』ということであった。」前掲書、124頁。

<sup>22</sup>「20世紀を特徴づける前衛運動は、いわゆる純芸術と呼ばれていたものと日常生活は同一レベルにあるものだと断言し、彫刻や絵画、あるいは建築と写真、ファッション、映画との間にどのようなレベルの違いがあるのかと、はっきりと主張した。すべてが芸術であり、また同時に何も芸術ではない。」前掲註 17、181頁。

<sup>23</sup>前掲註 18、130頁。

<sup>24</sup>前掲註 17、50頁。

<sup>25</sup>「(『自由美学』展は)芸術の歴史に大きな足跡を残した天才たちが一堂に顔を揃えた重要な催しであるにもかかわらず、これまであまり取り立てて問題にはされなかった。それは、従来の歴史の見方が、個人の伝記を中心としたものか、さもなければジャンル別、ないし国別という縦割りの歴史であり、この種の展覧会は、必然的にそのいずれからみだす性格のものだったからである。」前掲註 18、24-25頁。「『女性』芸術家であり、絵画のみならず、『装飾芸術』の分野でも活躍したソニアは、長い間、美術史研究の外側に位置づけられてきた芸術家のひとりであり、その意味でソニアに対する評価は不当に歪められてきたとも言えた。」前掲註 16、15頁。

<sup>26</sup>前掲註 16、40-42頁。

<sup>27</sup>前掲註 16、48-51頁。

<sup>28</sup>前掲註 17、123頁。

<sup>29</sup>前掲書。

<sup>30</sup>前掲書 114頁。

<sup>31</sup>筆者による、山本耀司へのインタビュー。(ヨウジヤマモト社にて、2017年。記録にもとづく。)

<sup>32</sup>前掲註 18、22頁。

<sup>33</sup>アーサー・C・ダントー、山田忠彰監訳、『芸術の終焉のあと 現代芸術と歴史の境界』、三元社、2017年、73頁。

<sup>34</sup>前掲書、311頁。

<sup>35</sup>前掲書、188頁。

<sup>36</sup>前掲書、188頁。

<sup>37</sup>前掲書、189頁。

<sup>38</sup>前掲書。

<sup>39</sup>前掲註 17、24・92頁。

<sup>40</sup>前掲書、188頁。

<sup>41</sup>本来、論文としての整合性を保つため、統一すべきところではあるが、第一章から第三章までの民族誌的叙述の部分では、筆者による当時の記録に即し、筆者の経験をよりリアリティあるものとしてあらわすため、一人称を「私」と記す。

<sup>42</sup>山本は、山本と朝倉による「画と機 特別講演会」(女子美術大学において、2017年)において、「ガキの頃から絵描きにはなりたかった。」と発言してい

る。

<sup>43</sup>Frédéric Martin-Bernard, “INSAISSABLE YOHJI LE CRÉATEUR JAPONNAIS FÊTE LES 30 ANS DE SA MAISON”, *UPSTREET international* No. 42, 2003, pp. 88-91.

<sup>44</sup>筆者による、山本耀司へのインタビュー。(ヨウジヤマモト社において。2017年。記録にもとづく。)

<sup>45</sup>鷺田清一『ちぐはぐな身体 ファッションって何?』、ちくま文庫、2005年、19頁。

<sup>46</sup>前掲書 46頁。

<sup>47</sup>前掲書 96頁。

<sup>48</sup>前掲書 79頁。

<sup>49</sup>前掲書。

<sup>50</sup>フランス語で「男性」、「男性服」をあらわす言葉である。ファッション誌などファッションを扱う記事でよく用いられるが、ヨウジヤマモト社のなかでメンズファッションを HOMME、レディースファッションを FEMME とフランス語で呼ぶことが統一しておこなわれていたため、本稿でもそれに従って記す。フランス語を用いるのはパリコレクションを最大の目標としているからではないかと推測される。

<sup>51</sup>筆者による、山本耀司へのインタビュー。(ヨウジヤマモト社にて。2018年。記録にもとづく。)

<sup>52</sup>前掲註 51。

<sup>53</sup>前掲註 51。

<sup>54</sup>前掲註 51。

<sup>55</sup>ショーにおいて発表されたもの以外にも店頭に並び、販売された服や小物で私が関わったものは存在するが、本稿では、ヨウジヤマモトとのコラボレーションにおいて、特に象徴的なショーでの作品を中心にとりあげるため、ここでは割愛したい。

<sup>56</sup>特別な許可を得た撮影者、ショーのためのヘアメイクのスタッフ、モデル等は例外である。

<sup>57</sup>新宿の歌舞伎町で育った山本が幼少からみてきた、水商売の女性たち、がむしゃらに働き、女手一つで山本を育ててきた母親、通っていた文化服装学院で出会ったたくましい女学生たちの存在は山本の女性観のなかに「こわさ」というものをつくってきた。このことを山本は『白の美術館』(テレビ朝日、2017年4月19日・26日放送)におけるインタビューで語っている。

<sup>58</sup>ジョシュア・ウルフ・シエンク、矢羽野薫訳、『POWER OF TWO 二人で一人の天才』、英治出版株式会社、2017年、43頁。

<sup>59</sup>前掲書、246頁。イヴ＝アラン・ボアは、マティスとピカソの関係について、バフチンを援用し、「(個人の会話ではなく、彼らの作品の間において)それぞれが互いを重要な対話者とみなしていた。」と述べている。イヴ＝アラン・ボア、宮下規久朗監訳、関直子、田平麻子訳、『マチスとピカソ』、

日本経済新聞社、2000年、16頁。

<sup>60</sup>前掲書、247頁。

<sup>61</sup>前掲書、248頁。

<sup>62</sup>前掲書、248頁。

<sup>63</sup>前掲書、245頁。

<sup>64</sup>前掲書、161頁。

<sup>65</sup>前掲註 45、25-30頁。

<sup>66</sup>前掲註 45、132-133頁。

<sup>67</sup>コレクションによって求められるモデルの身長や体格、顔立ち等、毎回変化する。モデルのキャスティングの様子を見ることで、コレクションの全体像の一部を垣間みることも可能なのである。

<sup>68</sup>山本と朝倉による「画と機 特別講演会」(女子美術大学において、2017年。)において、会場からの質問で、「つくっている間に、ミステイクに遭遇することはあるか」という質問に対して、山本は「服もね。こういう服を作ろうっていうふうにはある狙いを定めてやっていったときに、少し間違っちゃった、あ、こっちのほうが面白い、そういう発見がよくあります。だから計画したとおりに作ったもの、できたものは大体つまらないです。」と答えている。

<sup>69</sup>前掲註 4、288頁。

<sup>70</sup>これは対話のなかで出てきた言葉(アトリエにおいて、2014年。記録にもとづく。)だが、山本はインタビューでも同様のことを語っている。「(クリエイターは、)不道徳を生きる仕事だし、世の中の常識に対して反論を言う仕事。反対し続けることによって社会に貢献するというのが表現である」田居克人「Special Interview: YOHJI YAMAMOTO」『marie claire style』、第2巻、第9号、2013年、5頁。

<sup>71</sup>Robert Henry Rubin, *NIGHT no. 36*, 1997, タイトル・ページ数なし。

<sup>72</sup>筆者による山本耀司へのインタビュー。(ヨウジヤマモト社。2017年。記録にもとづく。)

<sup>73</sup>ミッチェル・オークリー・スミス、アリソン・クーブラー、武田裕子訳、『21世紀の創造と融合 アート/ファッションの芸術家たち』、ガイアブックス、2015年、18頁。

<sup>74</sup>成実弘至は「越境するファッション」(『美術手帖』、第51巻、第771号、1999年、28-44頁)において、ファッションにおける批評の問題点を指摘している。服がつくられてから世に出るまで、メディアや人々等さまざまな媒体を通されるため、その批評に関しても困難さがあると指摘している。しかし、ミッチェル・オークリー・スミス、アリソン・クーブラーは「ファッションの文化的、社会的、経済的、美的価値に関する問いと答えは、究極的には鑑賞者、つまりは消費者にゆだねられるべきだろう。」と述べている。(前掲註 73、29頁。)

<sup>75</sup>山本はアライアの存在を友人であり、好敵手と呼んでいた。また「クチュールを体現したような人だった」とも述べている。私が見聞きしただけでも、山本にとって、そしてアライアにとっても互いがどれだけ大きな存在であったか、感じ取ることが出来た。何十年もの交流のなかで構築された関係は、おそらく目にみえないほどの壮大なものであったにちがいない。このような両者の関係性のディテールはファッション史の年表には記載されないであろう。おそらく両者は同世代に活躍したデザイナーとして挙げられるのみである。しかし、このようなディテールにみられる関係があったからこそ、互いの創作活動に力を与え、両者の存在がそれぞれの創造性、服として表出していたことも事実である。ディテールはあらゆる対象のほんの一部分に過ぎないかもしれないが、歴史はディテール無しでは成り立たないのである。

<sup>76</sup>アライアは私の作品に興味を示してくれているようであった。私もまた、彼のために作品をつくることを夢見ていたが、彼が2017年秋に亡くなったことで実現できなくなった。このことをじつに残念に思う。私がアライアのアトリエを訪れたとき、アズディン・アライアの展覧会カタログにメッセージを添えてプレゼントしてくれた。そこには「私たちの友情に—アライア」とあった。

<sup>77</sup>アライアの訃報を聞いたとき、すぐにアライアのもとで長年勤めている友人(年齢は離れているが、「友人」と呼ぶことを許してくれるだろう)に連絡をした。電話口で彼女の泣き崩れるような声を聞いたとき、故郷をなくした人々の悲痛をみるようだと感じた。アライアと共に働いてきた人々にとって、「アズディン・アライア」は、文化のうまれる場であり、経済がうまれる場であり、生活を共にしてきた家庭であり、彼らのアイデンティティを形づくる場でもあったのだ。

<sup>78</sup>ファッション展の歴史に関しては、石関亮「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研究誌『DRESSSTUDY』、第57号、2010年）に即して述べる。

<sup>79</sup>「人に着てもらってなんぼ、それで完成する。だから人形に着せたりしたら、もう幽霊になっちゃう。全然成り立たない。それから、コレクションをやってきて、そのテーマには必ずその時のオレの「ひねくれ根性」が入ってる。いわゆるアンチとか、だから、その時のテーマだけが表面に出てくる服が並べられちゃったりすると、オレの本音じゃない服が「名作」として、大事そうに扱われる。というのは、ちょっと迷惑な話で、言いたいことはもっと沈んだところにあるのに、反対意見のためにつくったものだけがね。」後藤繁雄「後藤繁雄の非定型対談7 後藤繁雄×山本耀司」『high fashion』、第310号、2006年、200頁。

<sup>80</sup>平島幹「調和か、衝突か、響き合う美。」『high fashion』、第302号、2005年、106頁。

<sup>81</sup>とくに三宅は70年代から既に展覧会企画を経験していた。前掲註78。

<sup>82</sup>「MIYAKE ISSEY 展——三宅一生の仕事」（2016年3月16日（水）～6月13日（月）、国立新美術館）においては、横尾忠則によるテキスタイルの服が展示された。「三宅一生展 ISSEY MIYAKE Making Things」（2000年4月29日（土）～8月20日（日）、東京都現代美術館）における展示では、空間デザインを吉岡徳仁が担当しており、目に見えない協働といえるが、そういったやり取りを浮かび上がらせる趣旨の展覧会ではなかったため、ここでは割愛したい。

<sup>83</sup>前掲註73、187頁。

<sup>84</sup>岸政彦「プリンとクワガタ 質的調査における断片的なディテールについて」、『現代思想』、第45巻、第20号、2017年、65-66頁。

<sup>85</sup>前掲書77頁。

<sup>86</sup>前掲書78頁。

<sup>87</sup>イラストレーターとしての経歴が最も注目されるが、画家としての活躍もみられた。出身地である福島県の福島県立美術館には長沢の絵画が収蔵、展示されている。

<sup>88</sup>山本は「絵や他の分野のものをつくっているとき、服への新しいアイデアも次々と浮かんでくる」とよく語っていた。（アトリエにて。2016年。記録にもとづく。）

<sup>89</sup>2016年9月、青山・表参道のブティックを中心としたVOGUE主催のファッションイベント、Fashion Night Outではさまざまなブランドの店舗が営業時間を延長し、多くの催しや商品販売をおこなわれるのだが、この年のヨウジヤマモトでは青山店の地下一階で写真家レスリー・キーによる写真展とトークイベントを、一階ではガラスに覆われた外装に朝倉によるアクリル絵の具を使用したライブペインティングがおこなわれた。

<sup>90</sup>前掲註5。

<sup>91</sup>Nicolas Bourriaud, “Modelized Politics”, *Flash Art*, no. 171, Summer 1993, pp. 143.

<sup>92</sup>レスリー・キーは2011年からヨウジヤマモトのコレクションを撮影してきた写真家である。私がコレクションに携わるようになった2015年に出会った。彼はヨウジヤマモト社からみると外部の人間であり、そういった意味では私と同様の立場の人間であった。2015年当初から彼の親しみやすい人柄で、パリコレクションの現場では、私にとって心強い存在であった。私たちはたびたび社員とは異なるスケジュールで行動していたため、多くの時間を共有してきた。シンガポール人でありながら、日本という彼にとっての外国で生活・活動を続け、つねに多くの他者に出会うことで自身の作品に還元してきた。こういった彼の仕事への情熱からは学ぶことが多くある。

<sup>93</sup>前掲註33、262頁。「アートワールド」とは、1964年に発表されたダントーによる論文の表題でもある。Arthur C. Danto, *The Art World*, Journal of

Philosophy 61, no. 19, 1964.  
94松浪信三郎「肉体の形而上学」、『理想』、No. 334、1961年、1-13頁。  
95前掲書6頁。  
96前掲書。  
97前掲書11頁。  
98真木悠介『自我の起源—愛とエゴイズムの動物社会学』、岩波書店、2008年、121頁。  
99前掲書126-127頁。  
100前掲書151-154頁。  
101前掲書155頁。  
102前掲書155-156頁。  
103前掲註13、100頁。  
104筆者による、山本耀司へのインタビュー。(ヨウジヤマモト社にて。2018年。記録にもとづく。)  
105筆者による、山本耀司へのインタビュー。(ヨウジヤマモト社にて。2018年。記録にもとづく。)  
106ディスコミュニケーションを含む広範におけるコミュニケーションを指していると思われる。  
107山本と朝倉による「画と機 特別講演会」(女子美術大学において、2017年。)  
108山本と朝倉による「画と機 特別講演会」(女子美術大学において、2017年。)  
109前掲註4、307-308頁。  
110北澤憲昭「二人であること—対話をめぐる独話」『CLOSET No. 003』、ACP、2010年、49頁。  
111前掲書。

## 図版リスト

図1 筆者撮影  
図2 ソニア・ドローネ、《ローブ・シミュルタネ》、1913年、個人蔵、  
<http://lesvoyagesdemarianne.blogspot.com/2015/01/>  
図3 エルザ・スキヤパレリ、《靴帽子》、1937年、メトロポリタン美術館蔵、撮影 ullstein bild/ullstein bild via Getty Images  
<http://www.gettyimages.co.jp>  
図4 イヴ・サンローラン、《モンドリアン》、1965年、京都服飾文化研究財団蔵、撮影 広川泰士、イヴ・サンローラン寄贈  
図5 2015年10月2日、筆者撮影、パリ市庁舎  
図6 《Raum》、2013年、アクリル絵の具、高さ273cm、筆者撮影、工場跡地(ニュルンベルク)  
図7 《Dort und Hier》、2013年、アクリル絵の具、297.5cm、筆者撮影、工場跡地(ニュルンベルク)  
図8 2015年3月7日、筆者撮影、ポンピドゥー・センター(パリ)  
図9 (タイトルなし)、2015年、キャンバス、アクリル絵の具、80.3×65.2cm、筆者撮影

図10 (タイトルなし)、2015年、紙、ペン、42×29.7cm、筆者撮影  
図11 2015年6月26日、筆者撮影、ヨウジヤマモトパリ社前  
図12 <http://www.yohjiyamamoto.co.jp/>  
図13 Frédéric Martin-Bernard, *Le Figaro*, June27-28, 2015, pp. 32  
図14 (タイトルなし)、2015年、紙、アクリル絵の具、65×50cm、筆者撮影  
図15 2015年9月19日時点、筆者撮影、ヨウジヤマモト社(東京)  
図16 2015年10月01日-10月03日、筆者撮影、ヨウジヤマモトパリ社  
図17 2015年10月02日、筆者撮影、ヨウジヤマモトパリ社  
図18 2015年10月03日、筆者撮影、パリ市庁舎  
図19 <http://www.yohjiyamamoto.co.jp/>  
図20 <http://www.yohjiyamamoto.co.jp/>  
図21 2015年10月03日、筆者撮影  
図22 (タイトルなし)、2015年、紙、ペン、42×29.7cm、筆者撮影  
図23 <http://www.yohjiyamamoto.co.jp/>  
図24 2016年1月21日時点、スニーカー、ペン、筆者撮影、ヨウジヤマモトパリ社  
図25 2016年2月28日時点、筆者撮影、ヨウジヤマモト社(東京)  
図26 <http://www.yohjiyamamoto.co.jp/>  
図27 2016年3月4日時点、革靴、アクリル絵の具、筆者撮影、ヨウジヤマモトパリ社  
図28 (タイトルなし)、2016年、アクリル絵の具、高さ375cm(地下一階)、撮影 田村雄一郎、ヨウジヤマモト青山店  
図29 (タイトルなし)、2016年、アクリル絵の具、高さ286.2cm(一階)、撮影 田村雄一郎、ヨウジヤマモト青山店  
図30 (タイトルなし)、2017年、アクリル絵の具、高さ276cm、ヨウジヤマモト社員撮影、ヨウジヤマモトカンボン店(パリ)

---

図31 (タイトルなし)、2016-2017年、アクリル  
絵の具、高さ276cm、筆者撮影、ヨウジヤマモトカ  
ンボン店(パリ)

図32 (タイトルなし)、2017年、アクリル絵の具、  
高さ276cm、筆者撮影、ヨウジヤマモトカンボン店  
(パリ)

図33 2016年10月28日時点、筆者撮影、ヨウジ  
ヤマモト社(東京)

図34 2016年、筆者撮影、東京オペラシティアー  
トギャラリー

図35 2016年、筆者撮影、東京オペラシティアー  
トギャラリー

図36 2016年11月26日、筆者撮影、ヨウジヤマ  
モト社(東京)

図37 2016年9月27日、筆者撮影、ヨウジヤマ  
モト社(東京)

図38 2016年、筆者撮影

図39 2016年12月6日、筆者撮影、東京オペラ  
シティアートギャラリー

図40 2016年12月4日、筆者撮影、東京オペラ  
シティアートギャラリー

図41 2016年9月11日、ガラス、アクリル絵の  
具、高さ286.2cm、ヨウジヤマモト社社員撮影、ヨ  
ウジヤマモト青山店

図42 (タイトルなし)、2016年、ガラス、アクリ  
ル絵の具、高さ616.1cm、筆者撮影

図43 2016年、筆者撮影、東京オペラシティアー  
トギャラリー

図44 2016年、筆者撮影、東京オペラシティアー  
トギャラリー

図45 2016年、筆者撮影、東京オペラシティアー  
トギャラリー

図46 山本耀司・朝倉優佳、(タイトルなし)、2016  
年、ガラス、アクリル絵の具、高さ270cm、筆者撮  
影

図47 撮影 田原桂一、2016年

図48 (タイトルなし)、2016年、キャンバス、油  
絵の具、227.3×181.8cm、筆者撮影

---

図49 (タイトルなし)、2016年、キャンバス、油  
絵の具、227.3×181.8cm、筆者撮影

図50 《woman》、2017年、キャンバス、油絵の  
具、100×80.3cm、筆者撮影

図51 《woman》、2017年、キャンバス、油絵の  
具、91×72.7cm、筆者撮影

※作者名が記載されていない作品はすべて筆者に  
よるものである。

## 謝辞

論文の執筆にあたり、終始あたたかい激励とご  
指導を頂いた北澤憲昭先生、貴重なご指導とご助  
言を頂いた関直子先生、大森悟先生、福土朋子先  
生、在任中は指導教員としてご指導頂き、その後  
も多くの励ましとお力添えをいただいた上葛明広  
先生、そして論文をはじめ私の活動の契機となっ  
たコラボレーションの機会をくださった山本耀司  
氏をはじめヨウジヤマモト社の皆様に心より感謝申  
し上げます。また、資料を提供していただいた京  
都服飾文化研究財団、小形道正氏、新居理絵氏、  
情報を提供していただいた東京オペラシティアー  
トギャラリー、堀元彰氏、吉田明子氏に深く感謝  
申し上げます。