



Title	ファッショントアート、その境界の揺らぎ：ヘルムート・ラングを事例として
Author(s)	新居, 理絵
Citation	デザイン理論. 2012, 59, p. 65-81
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/53469
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

ファッションとアート、その境界の揺らぎ — ヘルムート・ラングを事例として —

新居理絵

公益財団法人京都服飾文化研究財団

キーワード

ファッション、アート、ポストモダン、身体、女性
fashion, art, postmodern, body, women

はじめに

1. 1980年代～1990年代のファッションとポストモダン
2. ラングのファッション領域における活動とそのデザイン性
3. ラングとアーティストとの共同作業、及びラングのアート作品
4. ラングの創造的世界とその批評

おわりに

はじめに

ヘルムート・ラング（1956-）は21世紀に通じる身体と服との新たな関係性を示した点において、1990年代の最も重要なファッション・デザイナーの一人である。また、現在はアーティストとして活動している彼は、ファッションとアートの境界をまたいで活動した点において興味深いデザイナーである。彼の活動には、20世紀後期に隆盛したポストモダニズムという背景が強い影響を与えていた。本稿は、ラングがその独自の視点から打ち出したファッション・デザインにおける新たな身体と服との関係性について検証し、彼のファッション・デザインがアートとどのように関係しながら提示されたかを見る。既に19世紀後期の美術工芸運動に現れ、20世紀ファッションのダイナモとなったアートとの交感という現象は、20世紀末には誰の目にも明らかになっていた。その流れの中、1990年代、ラングのファッション・デザインは先鋭性と普遍性の両立という点で他を圧倒していた。彼の創造性の背景を解明することは、20世紀のファッションとアート、さらにはデザインとアートとの関係性を考察するとき、見逃すことはできない。

先行研究として、ドイツの哲学者、バーバラ・ヴィンケンは、彼のジェンダー概念の把握とともにその服や広告に展開した皮膚表現を解き明かしている¹。また、1980年代から1990年代のラングを含む革新的なファッション・デザイナーを取り上げたヴィクトリア&アルバート美

術館の展覧会図録『Radical Fashion』に掲載されたアリステア・オニールの論考²や、1990年代のファッショント写真とアートやサブカルチャーの関係性に焦点を当てたフランクフルト現代美術館の展覧会図録『Not in Fashion』掲載のソフィー・フォン・オルファースとラングとの対談³などによって、彼の広告写真表現にみるアートとの関連性についての解説も進んでいる。ラングとアーティストとのコラボレーション活動については一部オニールの論考などに言及が見られるものの、深く研究されてはいない。ラングのアート作品については、ラングの個展「Alles Gleich Schwer」や彼が参加した「Louise Bourgeois. Jenny Holzer. Helmut Lang」、「Deste Fashion Collection」といった展覧会図録で検証されている。なかでも「Alles Gleich Schwer」展図録掲載の、現代アート、カルチャーフィールドの評論家、ネヴィル・ウェイクフィールドとラングとの対談⁴はラングのアート作品における創造プロセスに迫って興味深い。また、同図録掲載のカルチャー思想を専門とするウルフ・ポーシャルトによる論考⁵はラングのアート、ファッション、両領域における活動を「反射」をキーワードに検証して彼の創造性に迫っている。

本稿では京都服飾文化研究財団（KCI）が所蔵する、ヘルムート・ラングから寄贈された1991年から2004年までの女性服、84件を中心として、彼のデザイン性を検証していく。これまでのラングの研究はコレクション写真や広告写真によるイメージの解説が中心であった。ファッション領域でのラングの活動を総括した個展は開催されておらず、服そのものを研究対象とし、そのデザイン性に迫った研究は乏しい。彼のアート作品、アーティストとのコラボレーション活動については展覧会図録、ファッション誌などに表出した本人や周辺人物の言説を中心に読み解く。その収集にはオーストリア応用美術館、ラングのアート・スタジオであるhl-artの協力を得た。

また、本稿で使用するデザインという語については、生活のために必要な物を、機能や美しさなどを考慮しながら、素材や構造を設定し、形ある物へとまとめ上げる総合的な計画、設計という、一般的な定義に従う。ファッションという語については服飾の流行という抽象的概念とし、そのファッションの構成要素である物としての服は、服という語を使用する。アートという語は視覚的・空間的な美を表現する造形芸術という一般的な定義に従うが、応用美術を除く狭義の意で使用する。

1. 1980年代～1990年代のファッションとポストモダン

20世紀に表出したファッションとアートの境界の揺れは、1950年代、後にポストモダンと呼ばれることになった思想の登場によってより顕在化した。モダニズムを超える思想として提唱されたポストモダンは「近代というプロジェクトがその深い所で問題を抱えているという信

念⁶を共有したと『反美学 ポストモダンの諸相』の編者、ハル・フォスターは述べている。その結果近代が設定した領域を懷疑したポストモダンはそれらの越境行為を促し、1960年代のポップ・アート以降、現代アート評論の森口まどかが述べるように「純粹美術とそれ以外の写真、音楽、演劇などの分野との境界が曖昧になり、高尚な芸術とサブカルチャーの領域が互いに越境しさかんに横断、交差し始めたといえる」⁷。領域侵犯は多分野に及び、1970年代のファッションでは地理的にも文化的にも周縁と見なされてきた日本出身の高田賢三（1939–）や三宅一生（1938–）らによる世界的活躍の背景となった。

女性解放運動の高まりやファッショńのユニセックス化を経て⁸、1980年代、女性たちはその身体美を高らかに表現し、ファッショńには1960年代に表出した「ボディ・コンシャス」という意識が浮上した。しかしそこに示された服の立体的な構造も、「ファム・オブジェ」の粹を出ない女性像も、既存の西欧の美意識の範疇にあった。ただし下着の表着化を行ったジャン=ポール・ゴルチエ（1952–）やヴィヴィアン・ウエストウッド（1941–）らは、服と下着の境界や趣味の良し悪しを再定義し、既存の女性像に否定的な見解を示した。

この流れの中で、1981年、日本から「コム・デ・ギャルソン」を率いる川久保玲（1942–）と、山本耀司（1943–）がパリに登場した。非装飾性、穴や破れ、オーバーサイズといったキーワードで特徴づけられる、ファッショńの美の慣例を破る〈みすぼらしさ〉を是認するイメージを持つ服によって、彼らは西欧的な美意識を脱構築しようとした。身体を彫塑しないその服は服と身体の新しい関係を示唆し、「ファム・オブジェ」ではない、新しい女性像を表現していた。

こうした1980年代の前衛的なデザイナーたちが皆、ポストモダンを思想背景にしていたと断定することはできない。しかし、彼らの志向性は近代を懷疑するポストモダニズムと通底するものであったと考えることはできる。

これら前衛的な日本人デザイナーたちはファッショńがイメージであることを広告写真や展覧会を通して明快に示したと、KCIチーフ・キュレーターの深井晃子は述べている⁹。特に、現代アートのイメージを強く打ち出したヴィジュアル誌『Six』（1988–1992）を発行し、その解釈を極めて大胆に表明した川久保は、ファッショńとアートとの境界を搖るがす震源ということができた。

ウィーンで活動していたラングがパリ・コレクションにデビューしたのは、1986年であった。その詳細については後述するが、川久保らがファッショńとアートをリンクさせながらファッショńを脱構築していく過程を彼が間近で見ることができたという点をまずは記しておきたい。

1980年代後期には、情報革命、グローバルな市場経済、地球環境の悪化などを背景に、先

進国に限定しない世界的な討議のテーブルが用意されるようになった。同時に環境問題への注目から、消費社会を象徴するファッション・システムそのものが疑問視され始めた。1989年、パリの周縁と見なされていたベルギーのデザイナー、マルタン・マルジェラ（1957-）が古着の再構成という方法論を携えてパリに登場した。それは汚い、見苦しいといった意を持つ「グランジ」・ルックと呼ばれた。川久保らの〈みすぼらしさ〉を継承するマルジェラは、真っ白なレーベルや裏通りへの出店によって匿名性を強調し、ファッション・システムの慣例を次々と破り、川久保らの脱構築性を継承した。1994年には自らが過去に発表した作品を、制作年代を示しながらコレクション・ショーで再提示し、シーズン毎の新しさを最も重視してきたファッション界に衝撃を呼んだ。社会学者ダイアン・クレインが、モダニストのカルトである創造の独創性を否認し、有名絵画の完全なコピーを販売するポストモダニストのアート・プロジェクトへの相似と評したように¹⁰、それは明らかにシミュレーションズムの手法、アプローチ・リエーションに則ったプレゼンテーションであった。

1990年代のファッションは、グランジ・ルックに見られるように20世紀ファッションの本流であるカジュアル化が再び主流となったが、その根底にあったのはボディ・コンシャスへの志向であった。それはゴルチエらが提案したいわゆる下着ファッションを広く一般的なものとし、タトゥーやピアスやヘア・カラリングといった身体への直接的な装飾行為の流行として現れた。いわば、身体を覆うものと定義されていた服が、身体と対等な関係を築こうとしたのである。後述するようにラングのデザインには、このことが明らかである。

2. ラングのファッション領域における活動とそのデザイン性

オーストリア出身のラングは、10歳からウィーンで育った。高校卒業後独学で服を作り始め、1977年、ウィーンで仕立て服のアトリエを開設した。彼は実地で現実の身体の構造を学び、その機能性を妨げない服を作ろうとした。ラングが育ったウィーンは、当時はファッションのいわば外野と見なされていた。しかし、ラングが大学での体系的な教育を受けていないことを考えるとき、フリーデンスライヒ・フンデルトヴァッサー（1928-2000）やハンス・ホライン（1934-）といった建築家を輩出したポストモダンの中心的な都市の一つ、ウィーンの都市環境が彼に与えた影響は見過ごし難い。それは彼の言説においても積極的に肯定されており、彼が自らのアイデンティティーの源に自覚的であったとわかる。アートと非アートが厳密に峻別されないこの街で、ラングは、ファッション写真家エルフィ・セモタン（1941-）が「目前の物事を干渉することなく通過させることができる」と評した因襲に捉われない独自の思考性を身につけた。そして、後にポストモダン時代のキュレーター、ヤン・フートに見出される、セモタンの夫のクルト・コーヘルシュタット（1943-1992）らアーティストとの交流を通じて

ポストモダニズムに触れ、その時代精神を吸収した。

「ヘルムート・ラング」名でパリにデビューしたのは1986年であった。それは当時の過剰なデザインを容認するファッショントレンドとは異なり、オーストリアの民族服の要素を含みながらも飾り気がなかった。彼のデザイン性については後述するが、一言でいえば非装飾的で理性的であり、1980年代の川久保らに与えられた「ミニマル」¹²という表現はラングにも与えられた。注目を集めた彼は、1998年、ニューヨークに創作と発表の場を移し、タクシーのルーフ・トップ広告や、インターネットによるコレクション発表など、ファッショントレンドの慣例を逸脱する斬新な広告手法を用いながらビジネスを順調に発展させた。ラングの作品は「近年最もコピーされているデザイナーズアイテム」¹³となり、『The New York Times』紙は彼を「1990年代のスター」¹⁴と評することになった。

グローバル化の波によりファッショントレンドが新たな局面へと入った1990年代にはコングロマリットによるファッショントレンドの再編成が加熱し、1999年、「ヘルムート・ラング」もプラダ・グループ傘下に入った。しかし米国同時多発テロを機に業績が悪化し、2005年のラングの辞任をもって両者は決裂した。1990年代を牽引したラングの勢いは沈静化したが、現在、30ヶ国以上での販売を展開するブランドの存在は¹⁵、彼の知名度の高さとその影響力の大きさを逆説的に物語っている。

ここで、ラングのデザイン性について考察したい。

ラングの服は既存のベーシックなアイテム、例えばタンクトップ、カルソン、スリップ・ドレス、ティラード仕立てのパンツ・スーツなどが主体であった。身体的な機能性を妨げないそれらの服は非装飾性が明らかであり、過剰性を容認した1980年代ファッショントレンドとは対極的に服の基本形を基礎とした、換言すれば平凡さを肯定する服であった。KCIが所蔵するパンツ・スーツ（図1 KCI Inv. AC12311）のディテールを見ても、色、素材、形、その要素のすべてが、新奇性を最重視してきたファッショントレンドの価値観とは正反対のベクトル、〈バナル（凡庸性）〉を指し示している。それらは、しばしばハイ・テックなストレッチ素材やトランスペアレントな素材の使用によって身体をあるがまま象り、身体や下着を躊躇なく透かし見せた。野暮な下着を透かし見せたドレス（図2）は典例である¹⁶。

ラングはこうした平凡でウェアラブルな服の形に、しばしば不注意な破れと混同されたスラッシュや皺や弛み、つまり1980年代の川久保らの表現手法を加えた。例えばセーターやジャケットの肘に入れられた、スラッシュ（図3 KCI Inv. AC12222）はラング作品を象徴するデザインの一つだが、それは川久保らの自由奔放なぼろぼろの破れに比較して抑制された表現と見ることができる。また、大胆に肌を露出させるミニ・ドレスでは、重ね着が生み出す不規則な皺によって胸や腰への視線を婉曲に、しかし確実に拡散させている（図4 KCI Inv.

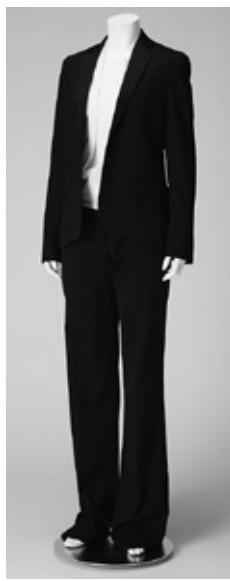


図1 ヘルムート・ラング
2002年秋冬



図2 ヘルムート・ラング
1994年秋冬



図3 ヘルムート・ラング 1999年秋冬

写真：すべて京都服飾文化研究財团所蔵

12315)。異性からの性的な視線の是認と拒否という要素が並置されたそれは明らかな相反性を内包しつつ、ここでもデザイン的には抑制された、さりげない表現が成されている。これらは1980年代に始まった女性性の把握とその表現についての議論を亩づりにする、いわばニュートラルな視点からつくられた服であった。安易な結論を拒み、相反する意見の両方を等しく扱おうとする中立的な立ち位置が、ラングの作風を特徴づけている。

その視点から、ラングは既存の服の要素をそれらが有していた記号と切り離して最小単位で抽出し、再構成した。トレーンとロンパースが合体したドレス（2000年秋冬 KCI Inv. AC12247）や、純白の羽飾りと綿のタンクトップのセット（2003年秋冬 KCI Inv. AC12255）には、フォーマルとカジュアルという異なるオケージョンの服の要素がさらりと並置されている。

2000年代に入ってこの抽出と再構成という方法論を発展させたラングは、ブルゾンなどの上衣の形をスカートに転用した（図5 KCI Inv. 12248）。長袖の上衣を裏返し、上下逆転させて裾から脚を入れ、脇に配したファスナーを上げた途端、それはスカートになる。従来の服の名称を当てはめ難いこの服は、換言すれば既存の概念を超えた服と呼ぶことができた。さらに彼はジャケット、またはベストなどの服の外形の一部を抽出し、それを象ったテープ製の、服のパーツともアクセサリーとも受け取ることの可能なストラップ状の作品を発表した（図6 KCI Inv. AC12239）。もはや服とは呼びがたいそれは、今にも消えそうな服の痕跡を身体上



図4 ヘルムート・ラング
2004年春夏



図5 ヘルムート・ラング
2004年春夏



図6 ヘルムート・ラング
2002年春夏

写真：すべて京都服飾文化研究財団所蔵

にかろうじて表しているように見えた。

ミニマルなラングのファッショնは、ボディ・コンシャスという20世紀ファッショնの大潮流に沿っていた。しかし、それは1980年代のボディ・コンシャスのような美しい身体を顯示するものではなかった。平凡さを肯定的に容認し、身体を理想化するのではなく、ファッショնの新しい方向性を示していた。それは先行研究でポーシャルトが述べたように「二つの異なる反射面を合成する一つの媒介物としてのファッショն」¹⁷であり、現実を中立的な立ち位置から見ようとするニュートラルな視点から生み出されたファッショնであった。

3. ラングとアーティストとの共同作業、及びラングのアート作品

ラングのこうした創作活動を背後で支えていたのは彼の現代アートへの傾倒であり、ファッショն界引退後は彼がアーティストとして活動していることとも無関係とはいえない。彼の交友関係をみても、ポストモダン時代のアーティスト、マーティン・キッペンバーガーやロニー・ホーン、彫刻家のルイーズ・ブルジョワらの名が確認できる。

中でも米国のアーティスト、ジェニー・ホルツァー（1950-）とは様々なコラボレーションを行った。ホルツァーは、1970年代後半からポストモダンの文化的空間の形成に携わってきた。その空間とは「情報技術の氾濫や相容れない世界の並置、欧米近代思想の基礎の全面的見直し、統一的主体という理想的存在の解体、地球規模の消費資本主義のネットワークにおける

主体の位置確定の困難さなどによって定義づけられ」¹⁸た。ホルツァーの作品の基礎となった《自明の真理》¹⁹が象徴するように、彼女は多義的な視線によって既定のヒエラルキーを取り払おうと試み、様々な意見をテキスト形式で表し、それらを対等に扱うことによって「同じ重みを持つように」²⁰示した。こうしたホルツァーとラングとの交流は、1996年のファッションとアートの相互関係を考察した「フィレンツェ・ビエンナーレ」を構成する企画展の一つ、「Art/Fashion」展への参加を機に始まった。二人のコンビネーションはラングの希望によって実現したと、ラング本人が語っている²¹。本展で発表された二人のインスタレーション、《I Smell You On My Clothes》(図7)に見られる電光掲示板を使ったテキスト表示によるミニマルな表現は、1982年からのホルツァーの代表的な手法であり、その両義的かつ戦慄的なテキストは、彼女の前作《LUSTMORD (暴行殺人)》(1993-1994)の延長線上に捉えることができた。その意味で、実際にホルツァーらしい作品と見ることができる。一方、展示空間にはラングが制作した「清潔なシャツ、汚れたリネン、汗と精液」²²の香り、つまり人間の存在を想起させる香水が漂い、テキストによって提示される世界を観客に体感させた。私たちにあるがままの身体を意識させるという点において、その特性はラングの服のそれとも共通性が伺える。また、オニールは先行研究において、本作に見られるような「表面とそのすぐ下に存在するものとの差異は、ラングの創造的な営みの中核である」²³と指摘している。つまり、本作には対峙しながらも、本展キュレーターの一人、ジエルマーノ・チェラントが述べたように「お互いの言語を互いに統合することに向った」²⁴独立した二つの個性の共生を見出だすことができる。こうした共生は、その後の彼らのコラボレーションでも見ることができた。

1998年にウィーン・ Kunsthalleにおいて開催された自己と他者の認識という問題領域を切り開く展覧会「Louise Bourgeois. Jenny Holzer. Helmut Lang」展でも、彼ら三人はそれぞれ概念的にも様式的にも異なる各自の方法で一つの課題にアプローチし、展覧会を成立させている。本展によってブルジョワの信任を得たラングは、彼女ともいくつかのコラボレーションを展開した。例えば彼の2003年春夏コレクションで、ブルジョワが過去にデザインしたチョーカーが再制作され、発表された。蛇のように巻き付く有機的なフォルムを持った銀製のそれは、柔らかさと硬さという対立する関係性の両方を備えたアクセサリーであった。それはニュートラルな視点を持つラングのコレクションの中



図7 ジェニー・ホルツァー、ヘルムート・ラング《I smell you on my clothes》1996年
写真: Attilio Maranzano, Siena

で、違和感なく共存した。

ファッションの領域でもラングとホルツァーとのコラボレーションは展開された。米国の建築家、リチャード・グリュックマンが加わり、三人のコラボレーションによってラングのニューヨークの凱旋店、香水店が作られた。グリュックマンは現代美術館建築の分野に本領を発揮する他、ポストモダニズムの文脈に位置づけられるリチャード・セラやダン・フレヴィンといったアーティストたちの作品インスタレーションを手掛けたことで知られる。三人はかつてのギャラリーを凱旋店へと刷新し、一見しただけでは店舗かギャラリーか判別できない、あるいはその二つの要素を同時に備えているということもできる空間を作りあげた。香水店もまた既存の慣例に即さない無機的な空間で、実験室のようにも見えた。ホルツァーは本店に自作を提供しただけでなく、空間の細部にも意見を述べ、積極的に内装計画に参画した。ファッションの慣習を逸脱するこれら店舗は注目され、凱旋店は米国のビジネス誌『ビジネス・ウイーク』主催の「アーキテクチュラル・レコード・アワード」を、香水店は米国建築家協会(AIA) ニューヨーク支部主催「インテリア・アーキテクチュア・アワード」を受賞した。

こうした二人のコラボレーションを「デザイナーが明快な作法でアーティストと交戦した本当の初期の一例²⁵」と、ウェイクフィールドは評している。多くのコラボレーションを成功させたラングとホルツァーは、ファッションやアートという領域を超えて目的を共有することのできる同一の志向性を持っていた。ラングはその認識の上にフィレンツェ・ビエンナーレの時点から彼女を意識的に選択したと考えることができる。

このような活動によってファッションとアートとの相互作用を進行する刺激の一つとなってきたラングは、先述のようにファッション界を引退し、2007年、アーティストとしてデビューした。彼は『The Journal』²⁶誌上に作品を掲載し、同編集部のギャラリーで個展「Next Ever After」を開催した。2008年にはハノーバーのケストナー協会美術館において個展「Alles Gleich Schwer」展を開催し、2009年にはアテネのデステ現代美術財団主催「Deste Fashion Collection」のキュレーターに選抜されるなど、活発に活動している。

ラングのアート作品については事例が豊富とはいえないものの、そこにはいくつかの特徴を見出だすことができる。ポーシャルトの先行研究からも読み取れるように、それはラングのファッション・デザインの特徴と重なる。例えば、木、鉄、タールといった素材の特性を十全に引き出した立体作品群にみられる徹底したミニマルな表現がそうである。あるいは、権威主義的なファッション・システムを象徴すると同時に、毎年そこに座る人が更新される書き換え可能なシステムでもあるとラングが定義した²⁷『front row』(2009年)にも、彼のニュートラルな視線は明らかである。または、ラングの知己からの書簡類を彼らの了解なしで掲載した公私の境界を搖るがすプロジェクト、『selective memory series』²⁸も列挙することができる。

ラングは一義的な機能を疑問視し、その慣習を崩すことによって、機能を脱構築しようとしてきた。

ウェイクフィールドはラングへのインタビューにおいて、ラングの仕事は「本質的に変換だと、貴方は述べている。貴方は多くの場合アイデアと複雑なマテリアルから出発し、そして、ミニマルでエニグマティックなフォームになるように、徐々にその装飾や伝統を奪い去ってゆくらしい」²⁹と、彼のアート作品創造のプロセスについての見解を述べた。それは換言すればすべての事象をニュートラルに還元していく行為であり、即ち、ラングがファッション領域において行った行為でもあった。

4. ラングの創造的世界とその批評

20世紀のアートの本流は既成の美意識や概念をずらし、新しい解釈や意味を与えることに価値を見出してきた。ファッションにおいてラングが行ったのも変換、つまり、既成概念を根底から見直し、再定義する行為であった。ましてや20世紀のアートは、ポストモダンの登場によってアートと非アートの境界の見直しを加速させ、その表現形式を増幅させてきた。そのとき、ポストモダニズムと共に振し、ニュートラルな視点を持つラングによるファッションがアートの領域と重なって見えたのは、少しも不思議なことではなかった。

例えば平凡さの容認というラングの行為に、ポストモダンを思想背景に持つアートとの関連性が見出せる。先述のように彼は〈バナル〉な服を肯定した。1980年代後期、シミュレーションズムの文脈に位置付けられる米国のアーティスト、ジェフ・クーンズ（1955-）は兎形風船などの既に消費され尽くしたと考えられていた〈バナル〉な事物をステンレスや陶器に転換した作品で注目された。

同じ関連性は、過去の作品を再提示してみせた先述のマルジェラにも見出すことができる。あるいは1996年春夏で「バナル」をテーマにしたイタリアのブランド「プラダ」も列挙できる。「プラダ」を率いるミウッチャ・プラダ（1949-）は1970年代という近い過去のファッション様式を、かつてイヴ・サンローランが1940年代のファッション様式を「レトロ」として再提示したように、新しいファッションとして提示してみせた。ロラン・バルトは『モードの体系』で、これまでの過去とのいかなる関係の可能性も強く拒絶する言説としてファッションを語ったが³⁰、それは新旧間の対立を作り出してきた。「レトロはこの対立を拒む」³¹と、米国の美術史家、カジヤ・シルヴァーマンは指摘している。

ポストモダン時代の多くのアーティストたちへの共鳴を隠さないラングだが、中でもホルツァーの仕事には強い影響を受けたことが明らかである。彼は個展「Alles Gleich Schwer（すべてのものは等しい重さを持つ）」の図録冒頭に見開きで「EVERYONE'S WORK IS

EQUALLY IMPORTANT」と大書し、これは「ホルツァーの作品が語るもの一つ」であり、「何をするにも創造的な平等のアプローチが、人間の共存のための基本的なルールの一つであると信じている」と述べている³²。

先述のようにホルツァーは、ポストモダニズムの一表現として、多義的な視線によって既定のヒエラルキーを取り払おうと試み、様々な意見を対等に扱うことによってそれらを「同じ重みを持つように」示した。水戸芸術館におけるホルツァーの個展をキュレーションした逢坂恵理子は、彼女の目的は矛盾に満ちた現実社会の困難な状況に人々が「目を向け、自らの問題として捉えるということなのである。(中略) 彼女のテキストの直截さは、現実を多様な視点で捉えることのできる柔軟さと、現実から逃避しない誠実さから形成されている」³³と語っている。こうしたホルツァーの志向性と方法論との共通点を、ラングの作品に見出すことができる。例えば先述の平凡さの容認、つまり、新しさ=価値、という図式を崩そうとする試みがその一例である。またはタクシー広告やギャラリーのようなブティックなど、既存のファッションの計略に対して強烈に抵抗する策略を持ってファッション界に臨んだラングの姿勢がそれである。あるいはラングのニュートラルな視線も、二項対立に与しないホルツァーの柔軟さと調和する。彼は「服は無難であるべきでなく、過剰に目立つべきでもない。(中略) それらの矛盾を越えてある方法を見つけ出すことが狙いだ」³⁴と述べている。

クレインは、ファッション・デザインの「ポストモダニストは従来のコードと型破りなコードとの間を揺れる。曖昧な効果を引き起こすか、パロディーに従事して。固定的な意味も複数の意味も持たず、ポストモダニストの作品は多義的である」³⁵と述べた。であるならば、ラングは正にファッションにおけるポストモダニストである。多義的な視線を持つラングはポストモダニズムの表現手法を吸収し、現代アートの文法の行使により、ファッションを新しい局面へと誘う刺激的な作品を創造した。

さらに、その手法はよりアプローリエーション的ということができるが、抽出と再構成によって服の従来の記号体系を崩そうとするラングの試みも、この事例に列挙することができる。彼が到達した身体を飾るアクセサリーのような服は、川久保らが提示した、服は必ずしも身体を忠実になぞるものではない、という見解に共鳴するものであり、服が「太古の昔にそうであったような体の一種の付属的装飾物に戻ろうとしている」³⁶ようでもあった。

こうしたラングの視線は、服の創造にあたって最も根本的な要素の一つである服と身体の関係性という問題にも及んだ。ミニマルかつニュートラルな、いわば寡黙なラングの服は、まるで黒子のようにそれを着る身体の存在を浮かび上がらせた。それは、遺伝子治療や臓器移植が現実に実施され始め、科学技術と身体の関係が注目された1990年代、アーティストたちも注目したスリリングな皮膚感覚や服と身体との関係性を明快に伝えた。それは身体と一体となっ

でつくり上げるファッショニ，ともいうことができた。1991年，深井は，ラングが「飾ることなんかちっとも格好良くない」という姿勢で服を作っており，「体と服を平等に扱い，服で体を飾ろうとしない彼のやり方が，これからのファッションの大きな流れになろうとしている」と述べた³⁷。その予言は的中し，1990年代には，服と共に身体が〈着る〉行為の対象となつた。

ラングが見出した身体も新しかつた。彼が採用したモデルはしばしば，1990年代のいわゆるスーパー・モデル・ブームの渦中にあつたヴァーチャルな，と表現したくなる理想的な曲線美を備えた身体と比較して，現実味のある身体を持っていた。あるいは理想的な曲線美を持つモデルでも，それを過剰に強調しなかつた。また，モデルたちが歩くランウェイは観客が仰ぎ見るものではなく，客席フロアに設けた道筋で，彼女らはそこを淡々と歩いた。こうしたプレゼンテーションからも，旧来のファッションにおける女性性の把握に対するラングの批評精神を読みとることができる。

ラングは西洋の古典的な美意識の延長線上にある理想化された女性の身体を求めず，また服によって女性の身体を理想化してみせようともしなかつた。こうした彼の見解は，皺やスラッシュ，身体を曖昧に包むラインなどでも表現された。ありのままの身体と共生しようとするラングの服は，異性の性的な視線を過剰に挑発しなかつた。ヴィンケンは先行研究で，ラングの服が肉欲を煽るために性的魅力の強調を予定して設計された既存の服のコードを逸脱し，スリリングで純粋な性的魅力を表現する様を検証している。

こうしたラングの女性性の表現は，川久保らが示した新たな女性性ともつながつてゐる。先述のように川久保たちはアートという西欧に親しみのある言語を介在させ，自らの服のイメージをアートのイメージに転換しながら二元的なジェンダー概念を覆そうとした。その川久保たちにラングが共鳴したとしても不思議ではなかつた。ラングも米国の写真家，ロバート・マイプルソープ（1946-1989）の作品を採用した広告などで，川久保らの手法を応用している。あるいはラングの次の発言にも彼らへの共鳴を伺うことができる。1980年代初期，「コム・デ・ギャルソンとその他日本のデザイナーたちが，マルジェラや私自身もそうしたように，パリジャンの外観にまったく異なつた雰囲気をもたらし」，その後，ファッションとアートを初めとする他分野とのコラボレーションが「静かな反体制運動として1980年代のどこかで始まつたと推測する。」川久保らの活動は「服飾分野だけでなく全般に異なる視点をもたらし」，「マルジェラが他のデザイナーのショーをハイジャックし，川久保が『Six』を出版した」1980年代末から刺激的なファッション写真の表出が顕著になった，と彼は語つてゐる³⁸。ラングが自らを，川久保らに影響を受け，現代アートと連携しながらファッションの閉じた諸システムを開こうとするポストモダニズム時代のデザイナーと位置付けていたと考えることができる。

1990年代、ラングに続いて、ファッショントアートをリンクさせる次世代デザイナーたちが次々に登場した。1993年にヴィクター＆ロルフ（1969-, 1969-）がオランダで結成され、ロンドンからアレキサンダー・マックイーン（1969-2010）が登場し、1994年にはキプロス生まれの英国人、フセイン・チャラヤン（1970-）が現れた。川久保は1993年に米国のアーティスト、シンディ・シャーマン（1954-）とのコラボレーションによって大きな注目を集め、1996年には先述のようにプラダが〈バナル〉をファッショントとして具現化し、アートとファッショントの密接な関係性は大きなうねりとなっていました。この要因の一つに、現代ファッショント批評を専門とする成実弘至は彼らの教育的背景を挙げている³⁹。マルジェラはベルギーの王立アントワープ美術アカデミー、ヴィクター＆ロルフはオランダのアカデミー・オブ・アート、マックイーンやチャラヤンはセントラル・セント・マーティンズと、いずれも美術大学の出身者である。プラダはミラノ大学で政治を専攻したが、ブランド参画以前は演劇の世界に身を置いていた。アートは彼らにとって決して縁遠いものではなかった。

こうしたデザイナーたちはその刺激的な活動によって、アートの領域に生息する人々の視線をファッショントに振向けさせた。そして、現代アートが注目するメディア、消費、性、ジェンダー、身体といった問題をファッショントも共有することを再認識させた。フィレンツェ・ビエンナーレはこの成果の一つである。それはファッショントアートの様々なコラボレーションを誘発してファッショントを活性化させた。

おわりに

以上、ポストモダンの潮流の中で、新しい身体と服との関係性をアートと境界を接しながら1990年代のファッショントに表現したヘルムート・ラングの創造性の背景について検証した。

1980年代、西欧の美意識をファッショントにおいて脱構築した川久保たちの問いかけに、マルジェラと共に西欧から初めて明快な回答を返したのがラングであった。彼らはポストモダンという時代精神の下、1980年代の前衛的なファッショント・デザイナーの系譜に意思的に連なり、現代アートの文法に則りながら私たちが協議すべき問題の所在を的確に示した。固定化したファッショント・システムを疑問視したマルジェラは、大胆不敵なプレゼンテーションやデザインによって一目でポストモダニズムと視認できる世界観を表現し、先鋭的な人々の注目を集めた。同じくポストモダンの影響下にあったラングは身体という現実に立脚し、その実相を映す媒介物としてのファッショントを表現した。ニュートラルな視点を持つ彼のファッショントは、二律背反する現実に即して多義的なものになった。

ラングの独自性は、一義性を拒否するポストモダニストとしての姿勢をファッショント・デザイナーに貫いたことにある。彼は身体の機能性を考慮しつつミニマルなデザインによって既成の

ファッションのコードの純化を試み、デザインの大胆さを慎重に抑制した。それは結果的に気どりのないデザインとなり、1990年代ファッションのカジュアル性や、後の21世紀初頭のファッションの「リラックス」というキーワードともつながっていった。その気どりのなさは、理想的な身体や規定された身体ではない、私たちのあるがままの身体に由来した。彼のデザインは、再定義されたボディ・コンシャスという点で新しい普遍性を備えていた。それは人々を、川久保らが示し、ラングらが継承した先鋭的なファッションの領域へとスムースに誘導した。ラングに導かれるままファッションは、生々しい身体性を強く表出させていった。ラングが到達した服のパート化、アクセサリー化は、チャラヤンやマックイーンといった次世代デザイナーたちの表現にも明らかになった。

詰まるところラングのファッションは、ボディ・コンシャス、ファッションとアートの接近という、20世紀ファッションの大きな二つの潮流の合流地点に位置づけることができる。彼はこのファッションの本流にあって、自らが把握したポストモダンの概念を身体と服の関係性に敷衍させ、ボディ・コンシャスのコードを書き直し、服として具現化した。先鋭性と普遍性を高い次元で融合させた彼のファッションは世界の多様な人々に受容され、1990年代を牽引し、21世紀のファッションへの架け橋となった。

ラングの背景にあったポストモダニズムは、ウイーンで因襲にとらわれない思考性を自然に身につけた彼が、その思考性の延長線上に認識し、受容したものであった。彼は同時代のアーティストと交信しながら、自然に、ファッションとアートの領域を横断する術を習得することができた。その結果、彼はアートと共振する20世紀末ファッションの普遍的な世界観を、自然体で体現することができた。そして現在も、何のてらいもなく、自らが成すべきと信じることをアートの領域において成そうとしている。

註

- 1 Barbara Vinken, "Chapter 10, Helmut Lang: Fabric, Skin, Figure", *Fashion Zeitgeist: Trends and Cycles in the Fashion Systems*, Berg, London, 2005, pp. 127-138.
- 2 Alistair O'Neil, "Imaging Fashion Helmut Lang & Maison Martin Margiela", *Radical Fashion*, ed. Clair Wilcox, V&A Publications, London, 2001, pp. 39-45.
- 3 Sophie Von Olfers, "We were not concerned with mass approval; Sophie Von Olfers in conversation with Helmut Lang", *Not in Fashion: Fashion and Photography in 90s*, ed. Sophie von Olfers, Eugenia Teixeira, Kerber Verlag, Bielefeld, 2010, pp. 51-56.
- 4 Neville Wakefield, "CONVERSATION WITH HELMUT LANG", *Alles Gleich Schwer*,

- Kestnergesellschaft, Hannover, 2008, pp. 35–38.
- 5 Ulf Poschardt, "The Mirror's Deep Surface, 1998", *Alles Gleich Schwer*, Kestnergesellschaft, Hannover, 2008, pp. 15–18.
 - 6 ハル・フォスター「序文／ポストモダニズム」ハル・フォスター編『反美学：ポストモダンの諸相』室井尚+吉岡洋訳 勁草書房 東京1987年 p. 2
 - 7 森口まどか「アート／ファッショントレーディング 携れる境界 身体を媒介に」『身体モード論』成実弘至編 京都造形芸術大学 通信教育部 京都 2003年 p. 92
 - 8 ブリュノ・デュ・ロゼル「第六章 大変革期から世界危機まで 1961年～1979年」『20世紀モード史』西村愛子訳 平凡社 東京 1995年 pp. 420–421
 - 9 Akiko Fukai, "Future Beauty: 30 Years of Japanese Fashion", ed. Catherine Ince, Rie Nii, *Future Beauty: 30 Years of Japanese Fashion*, Merrell Publishing, London, 2010, p. 21.
 - 10 Diane Crane, *Fashion and its social agendas*, The University of Chicago Press, Chicago, 2000, p. 157.
 - 11 John Seabrook, "The Invisible Designer", *The New Yorker*, New Yorker Magazine, New York, September 18, 2000, p. 121.
 - 12 Rebecca Voight, "East Meets West in Paris", *Passion*, Passion communications Ltd., Paris, March 1983, p. 24.
 - 13 Susannah Frankel, *Visionaries: Interviews with Fashion Designers*, V&A Publications, 2001, p. 88.
 - 14 Horacio Silva, "Star '90s: Helmut Lang Rules the Runways (again)", *The New York Times*, New York, Sep 16 2007, p. 76.
 - 15 <http://helmutlangjournal.com/stores> 2011年6月15日確認
 - 16 KCIコレクションには次のような事例が認められる。KCI Inv. AC9280 (1995年春夏), AC12215, AC12233 (共に2000年春夏), AC12268, AC12325 (共に2001年春夏), AC12319 (2002年春夏), AC12252, AC12315 (共に2004年春夏)
 - 17 前掲書 Poschardt, p. 15
 - 18 ポーラ・ガイ「ジェニー・ホルツァー：攪乱するマニフェスト」篠崎実訳 ハンス・ベルテンス, ジョウゼフ・ナトリ編『キーパーソンで読むポストモダニズム』土田知則他訳 新曜社 東京 2005年 P. 280
 - 19 1977年の作品。ホルツァーは矛盾し合うと見えるイデオロギー見地からのメッセージを、それぞれ均一な印刷フォーマットによってポスターに表し、それらをアルファベット順に街角という公共の場に掲示した。
 - 20 前掲書 ガイ p. 280
 - 21 Neville Wakefield "HELMUT LANG, interview by Neville Wakefield", *The Journal*, The Journal Magazine, New York, Entry 21 issue, winter 2007, p. 104.
 - 22 Diane Solway, "Helmut Lang", *W magazine*, Condé Nast Publications, New York, October 2008
2011年6月15日確認 http://www.wmagazine.com/artdesign/2008/10/helmut_lang?currentPage=5

- 23 前掲書 O'Neil, p. 42
- 24 Germano Celant, "Art vs Fashion: A Vortex", ed. Germano Celant, *Looking at Fashion*, Biennale di Firenze '96, 1996, p. 144.
- 25 前掲書 Wakefield, 2007, p. 104.
- 26 前掲書 Wakefield, 2007, pp. 102–121.
- 27 Helmut Lang, "front row", *Helmut Lang/Deste*, Deste Foundation Center for Contemporary Art, Athens, 2010, p. 8.
- 28 *Selective memory series :the helmut lang purple book*, separate booklet of *Purple Fashion Magazine*, Purple Fashion, Paris, no. 7, summer, 2007.
- 29 前掲書 Wakefield, 2008, p. 37.
- 30 ロラン・バルト『モードの体系——その言語表現による記号学的分析』佐藤信夫訳 みすず書房 東京 1972年 p. 375
- 31 カジヤ・シルヴァーマン「ファッション言説の精神分析」成実弘至編『問い合わせるファッション：身体・イメージ・日本』せりか書房 2001年 p. 144
- 32 前掲書 Wakefield, 2008, p. 35
- 33 逢坂恵理子「無益な死——水戸美術館でのインスタレーション」『Jenny Holzer ことばの森で』水戸芸術館現代美術センター 茨城 1994年 p. 5
- 34 Sarah Mower, "New Chemistry", *Harper's Bazaar*, Hearst Magazines, New York, no. 3406, September 1995, p. 138.
- 35 前掲書 Crane, p. 156.
- 36 深井晃子「アライアからラングへ」『ハイ・ファッション』文化出版局 東京 2004年4月 No. 296 p. 45
- 37 深井晃子「薄衣の美学」『京都新聞』京都新聞社 京都 1991年1月8日朝刊 p. 11
- 38 前掲書 Olfers, p. 54
- 39 成実弘至「越境するファッション」『美術手帳』美術出版社 東京 1999年6月 Vol. 51 No. 771 pp. 40–42

参考図版

図7 *Art/Fashion*, Guggenheim Museum, Soho, 1997

