

論文

服飾におけるデザインの再生 —古着の活用としての服飾デザイン—

Design Regeneration of Clothes —Clothing Design as a utilization of old clothes—

松尾 量子

着用されなくなった衣服を何らかの手段によって活用しようとする試みは、個人的な衣服のリサイクルやリユース、アパレル企業やデザイナーによる環境や社会に対する配慮を意識した動き、さらには古着を用いた芸術作品やアート・プロジェクトまで様々である。デザインや芸術において、古着は、着用者の個人的な記憶の媒体として用いられる場合と造形の素材として用いられる場合がある。本研究では、筆者が2002年から行ってきた古着を素材とした服飾デザインに関する創作研究を振り返ることによって、服飾デザインにおいて、古着を用いることの意味について考える。

The recycling of clothes has been widely practiced on various levels for some time; quite a few people recycle privately, environmentally conscious activities are held by apparel companies or fashion designers, and artists organize recycling projects based on their own concepts. In the field of art and design, old clothes are sometimes used as a medium for expressing the personal memory of the wearer and sometimes used as a molding material. In this paper, I would like to think about the meaning of using old clothes as a material in clothing design through creative research I have been doing since 2002.

1. はじめに

着用されなくなった衣服を何らかの手段によって活用しようとする試みは、個人的な衣服のリサイクルやリユース、アパレル企業やデザイナーによる環境への配慮に基づく動き、さらには古着を用いた芸術作品やアート・プロジェクトまで様々である。衣服は人によって着用されるものであるため、古着には衣服の変形や摩耗など、着用による何らかの痕跡が見られる。そしてこの痕跡は、着用者の個人的な記憶と結びつくものであり、古着は着用者の個人的な記憶を伝える媒体であると言える。

この小論では、芸術やデザインにおいて、古着がどのように扱われ、一枚一枚の古着の持つ個人的な記憶が造形作品の素材としてどのように用いられてきたのかについて検証を行う。そして、筆者が2002年から取り組んでいる古着を素材とした服飾デザインに関する創作研究を振り返りながら、服飾デザインにおいて素材として古着を用いることの意味について考える。

2. 記憶の媒体としての古着

人が着用した衣服であるという経歴を持つ古着には、着用者の個人的な記憶が衣服の摩耗や変形として現れる。これは人が衣服を着用することによって生じる変化であり、着用者自身の極めて個人的な記憶がモノとしての衣服に残されることになる。そのため、古着を受け継ぐことは、この個人的な記憶を引き継ぐことを意味する。

衣服が大量に作られ消費され、廃棄されるようになる以前、衣服は、何度も繕い、継を当てたり作り変えたりしながら、着用され続けるものであった。日本の生活文化として、着物の例をあげることができる。着物は、傷みがひどくなり衣服としての使用が難しくなると、傷んだ部分が取り去られ、残りは大切に保管され、他の衣服の継ぎあてに用いられたり、小物に作り替えられたりして活用された。

1) 布による記憶の継承

浅岡康一は、年老いた女性たちが家の中に大切に保管していた端切れなどを使って、孫たちのために

お手玉や巾着袋、人形、座布団などを作ることに
ついて、以下のような興味深い見解を述べている。

集めておいた縮緬地を使ってお手玉・巾着袋・
人形・座布団などを作っては、孫たちに分配する
おばあさんは以前から少なくなかった。なかには
古着を解いて綿入れ半纏やどてらに仕立て直して
配る人もいる。(中略)

こうしたおばあさんの布遊びは、作り上げた品
物を孫たちに分け与えることに意味がある。それ
を作るには幾重にも記憶の染み付いた端切れが
もっとも適した素材であったはずである。¹

古着は解かれることによって、衣服の断片として
の布片となる。この過程において古着の持つ記憶の
解体が行われ、布片がお手玉などの小物に作り替え
られることによって、記憶の再構築が行われる。こ
こで重要なのは記憶が「古着・古布に染み付いて
いる」と考えられていることであり、浅岡は、このよ
うな布地を用いて新しく作ったものを分け与えるこ
とは、「記憶を伝えようとする行為」であるとして、
この「布の贈与」に日本の生活文化における布との
つきあい方の特徴を見ることができると指摘してい
る²。このような日本の生活文化としての布による
記憶の継承は、2000年頃からファッションデザイ
ナーによって、新しい形で行われるようになった。

2) 東京リサイクル・プロジェクト

ファッションデザイナー中川正博(20471120)に
よる「東京リサイクル・プロジェクト」は、1999年
のファッション・ブランド20471120の2000年春夏コ
レクションに始まるファッションのリサイクル・
プロジェクトである³。1999年のPart1と2000年の
Part2では、スタッフや関係者、観客から集められ
た思い出のある衣服(古着)が、新しい衣服として
再生され、送り主に返された。この衣服の再生過程
において、再生のシンボルとしてのキャラクター
「ぬげがら君」が衣服に組み込まれた。「ぬげがら
君」は、「古い執着を超えて浄化された『ニュー
トラルな状態』を体現」⁴するものであるとされて
いる。このように「東京リサイクル・プロジェクト」
は、「服は一對一の顔が見える関係でリサイク
ル」⁵されることから始まっている。

2000年5月のPart3「Recycouture Collection～

Fashionの記憶」は、1900年から1999年までのファッ
ション史における代表的なスタイルが古着のリサイ
クルによって再現され、未来の服へと変容するとい
うものであった。Part1とPart2では、古着はデザイ
ナーと何らかの関わりがある人物から集められてい
たが、Part3においては、購入された古着が用いら
れた。中川は、大量に倉庫に眠る古着を見た時のこ
とについて、次のように語っている。

Part2まではパーソナルなものだったのですが、
Part3は規模が大きいので古着を仕入れました。そ
れは年代物の特別なものではなくて、いわゆるふつ
うのユーズドものです。その印象なんかも(中略)
まるで死体でした。Part2までは、個人の記憶がま
だ生きているからそういう印象はないのですが、倉
庫にドーンとある古着はだいぶ違いましたね。⁶

倉庫に置かれた古着が「死体」に見えたという中
川の言葉は、古着が記憶の媒体として作用するのは、
着用者が誰であるかがわかり、個人的な記憶を共有
することができる場合に限られることを認識させて
くれる。言い換えれば、着用者の顔がわからない状
態では、古着の持つ記憶の痕跡は、単なる傷みや摩
耗としての意味しか持たなくなり、古着市場におけ
るコンディションの良し悪しとしての評価に終始す
ることになる。中川の言う死体のように見える大量
の古着は、20世紀後半の現代美術に見られる古着を
用いた作品を想起させる。

3. 造形の素材としての古着

1) 「ぼろぎれのヴィーナス」における古着

古着を使用した芸術作品の初期の例として、ミケ
ランジェロ・ピストレット(1933～)による「ぼろ
ぎれのヴィーナス」(1967)をあげることができる。
ピストレットは、イタリアの「アルテ・ポーヴェラ
(貧しい芸術)」を代表するアーティストの一人で
ある。「ぼろぎれのヴィーナス」は、床の上にぼろ
切れや廃棄された古着を積み上げ、その前にヴィー
ナスの石膏模像を設置した作品である。古典古代以
来の美の象徴と廃棄物という日常のありふれたもの
を組み合わせることで、芸術と生活の対比が提示さ
れている。ピストレットの作品におけるぼろぎれや
古着は、ヴィーナスの石膏模像との対立概念として、
「古典的なものと現代的なもの、硬いものと柔らか

いもの、そうした素材同士の異質性」⁷を提示するものとして用いられている。

2) 人の「不在」の暗示としての古着

クリスチャン・ボルタンスキー（1944～）は、記憶や不在をテーマとアーティストであり、1988年から古着による作品を発表している。日本においても各地で古着を用いた大がかりなインスタレーションを発表⁸している。

1988年にカナダのトロントで発表した作品「カナダ」は、6000着の古着が天井から床まで埋められるものであった。ボルタンスキーにとって古着は、「かつて存在したものの『不在』を暗示」するものだとされている⁹。この作品の「カナダ」という名称は作品を制作した場所を指すことに加え、ナチスの強制収容所内の倉庫に付けられた名前でもあったため、ホロコーストを想起させるものであるが、ボルタンスキー本人は、以下のように述べている。

でも僕は、ホロコーストとの直接の関係を避けるために、古着ではなくてすぐに新しいものだとわかる衣服を準備してくれるように頼んだ。これは僕が毎回気を付けていることで、過去のある衣服ではないことを見せるために、最新の柄のTシャツなどが一番上にくるように気を配っている。¹⁰

1990年に名古屋で開催されたボルタンスキー展（1990年9月22日－11月11日、ICA名古屋）における「保存－死者の湖」と題されたインスタレーションでは、600キロの古着が用いられた。それらは名古屋市民から提供されたもので、「かつて誰かの身体を包んでいた衣服が、身体を喪失した状態で大量に散乱している光景は、あきらかに事故、戦争、災害など、異常な死の状態を想起させ」、600キロという大量の古着はそれに相当する「記憶の重さ」を伴っていると評されている¹¹。ボルタンスキーの作品においては、古着が大量に集積されることによって、個々の古着の持つ個人的な記憶が、すべての古着に共通する人によって着用されたというニュートラルな記憶に昇華されたと考えられる。これにより、古着は、個人的な記憶の媒体としてではなく、人の「不在」を暗示する素材となることができたと考えられる。

3) 造形作品の素材としての古着

ピストレットやボルタンスキー以降、古着が芸術作品の素材となることは珍しくはなくなった。ここでは、若い世代の芸術家が古着をどのように扱っているのかについて、2013年に山口情報芸術センターが開館十周年を迎えたことを記念して行われた公募企画「LIFE by MEDIA」において、アーティスト西尾美也が行った「PUBROBE」を事例として考えたい。

「PUBROBE」は、市民から提供された古着を用いたアート・プロジェクトである。PUBROBEの背景は、装いの行為とコミュニケーションの関係性に注目した活動¹²を行っていた西尾が、ケニア共和国のナイロビで古着のマーケットを目にしたことにある。ケニアに限らず、アフリカでは、西欧世界やアジアから輸入された古着が衣生活において重要な役割を果たしている。サハラ以南のアフリカ諸国には、世界中から古着が持ち込まれ、「地域的な慣例や身体や服装にかかわる文化的規範」¹³と深い関わりを持ちながら消費されている現状がある。

「PUBROBE」は、西尾がナイロビのマーケットに触発されて、現在の日本における大量生産、大量消費による衣服を取り巻く現状に対する問題提起として構想し、市民との協働プロジェクトとして実施された。山口市民から集められた大量の古着は、中心商店街近くに作られた仮設のマーケットに並べられ、市民が自由に試着することができた。

「PUBROBE」は、現実の商業活動が行われている空間に隣接して設置されたことで、参加者だけではなく、通りかかった人々との間にも古着を媒介とした何らかのコミュニケーションが行われた¹⁴。

プロジェクトの終盤には、古着はいくつかの大きさの四角形に裁断され、つなぎ合わされることによって布による空間が作られた。市民から集められた古着は、プロジェクトの参加者によって自由に組み合わせられ試着された後、解体され布片となることによって、着用者の個人的な記憶から解放され、造形作品の素材となり、アーティストと市民ボランティアとの協働による造形作品（fig.1）として再生された。市民との協働プロジェクトを実施するためのコミュニケーション・ツールとしての素材として市民から集められた大量の古着は、解体され布片となることで造形作品の素材となったのである。



fig.1 西尾美也 PUBROBE 2013年11月 筆者撮影

4. ファッションの素材としての古着

ファッションデザインにおいて古着がデザインのヒントとなったり、素材として用いられることは珍しいことではない。特筆すべきデザイナーとして1988年にデビューして以来、実験的なファッションを提示し、「破壊主義のデザイナー」¹⁵と呼ばれるマルタン・マルジェラ（1957～）をあげることができる。マルジェラにとって、蚤の市で見つけた古着は、解体し再構築することによって、彼自身の新しいデザインを生み出すための厳選された素材という位置づけであった¹⁶。

1999年に開催された「身体の夢」展において、マルジェラは、過去の自身のコレクションのアーカイブから厳選したデザインを白い布地で作り、その上にバクテリアや黴などを植えつけ、戸外に展示することで、衣服が日々変化するという画期的な展示を行った。このマルジェラの展示は、バクテリアや黴の作用によって、日々変化する「生きた服」が、特定の着用者を想定するものではない人台に着せられることで、通常衣服と人の関係を逆転させ、「菌によって生きている服が人台という死んだ身体の上で息づく」というものである¹⁷。このマルジェラの作品展示は、人が不在の状態であっても、言い換えれば人に着用されることがなくても、衣服そのものが周囲の環境によって変化し古着となり、最後は朽ちて土に返るといふ、人によってコントロールすることのできない自然の理を提示しているとも言えよう。

今日では、社会の要請として、ファッション産業においても環境問題への意識を持つことが求められている。ユニクロやGUなどファストファッションに

においても自社製品の古着を回収するシステムが導入され、古着の衣服資源としての活用が模索されている。また近年注目されてきた着用者と共に共創するCo-designという考え方において、既存の衣服に手作りやリメイクの要素を取り込むことで社会的・文化的なサステナビリティを進めようという動きも見られる¹⁸。そして古着をリメイクすることが、ファッションのひとつの手法として認識されることで、古着はファッションのシステムに組み込まれてゆく。

マルジェラは、古着の再構築や新しい服を古着のように加工することによって、既存のファッション・システムがシーズン毎に生み出す新しさに対して、衣服とは何かという根源的な問いを提起したのだが、それは逆説的にファッション・システムを維持するための新しい原動力の提示でもあったと考えられる。

5. 服飾におけるデザインの再生プロジェクト —スーツからドレスへ—

筆者は、服飾デザインにおいて古着を素材として用いることについて、古着が別の衣服に再生される場合に、素材となる衣服の持つ記号的要素がどのような作用を及ぼすのかという観点から、男性用スーツを素材として女性のための衣服に再生する創作研究を行った。

今日の男性用スーツは、上着（ジャケット）、ズボン、ヴェストから成っており、これにシャツとネクタイを組み合わせられて着られる。このアンサンブルの成立は、17世紀後半に遡ることができる。そのため男性用スーツの各部には、スーツが成立してゆく過程における過去の服飾に由来を持つ要素が残されており、それらが数世紀の間に洗練され、今日のスーツを成立させる重要な要素となったと考えられている。中でもジャケットは、中世の甲冑の下に着用されたキルティングの下着に由来し、身体の機能性に基づいて立体的に構成されている。男性用スーツの生地は、打ち込みのしっかりとしたウール地で、そのほとんどがストライプ柄、色彩は紺、グレー、茶色系に収束される。生地そのものが、スーツに特化して進化したものであり、テーラリングと呼ばれるスーツの仕立て技術は、ウール素材の特性に基づく高い完成度を持っている。今日では一部の高級品を除いて、男性用スーツもまたそのほとんどが工場において製造されているが、長い時間をかけて完

成された裁断と仕立ての技術が活かされている。

現在では、洋服が立体的に構成されていることは、当然のこととして理解されているが、衣服が身体を締め付けるコルセットやスカートを膨らませるフープなどの補助具を使用することなく、服そのものの構造によって立体的なシルエットを構成するようになるのは、男性の場合は近世以降、女性の場合は19世紀以降である。17世紀に女性のドレスの制作を女性のドレスメーカーが担当するようになるが、衣服の基本的なシルエットを決定するコルセットは男性によって作られた。言い換えれば女子服の流行は、コルセットやフープによって形成された理想のボディの上に女性のドレスメーカーによる装飾的なドレスが掛けられることで作られたのである。

このような洋服の歴史を踏まえた上で、男性の衣服としてのスーツを成立させている個々の要素を解体することによって、スーツという衣服の持つ記号の意味を問い直し、これらの要素をデザインモチーフとすることによって、女性用の衣服としてのドレスに再生する試みを開始した。

この試みにおいては、素材となる男性用スーツは、第三者によってリサイクルの対象としての価値を持っていると判断できるものとし、1着の男性用スーツを1着の女性用ドレスに再生する、サイズは日本人の標準的なサイズとして、90YA5 (JIS 90-76-170) の男性用スーツを9AR (JIS 83-91-158) サイズの女性用ドレスに再生することとした。以上の前提で、素材となるスーツを選定し、3体のプロトタイプを作成し、2002年7月に東京で開催された国際服飾学術会議において「Design Regeneration of Clothes -Recycling suit into dress-」というタイトルでポスターセッションにより発表した¹⁹。この後、デザインの修正を行い、2年毎に開催される国際服飾会議の衣装展において以下に示す作品発表 (fig.2, fig.3, fig.4) を行った。

1) Between ourselves -Recycling Suit into Dress- (2004年)

男性用のスーツから制作した女性用のドレスとビニール素材で制作した男性用スーツ (素材となったスーツの複製) を1対とした作品である。男性性の象徴としてのスーツに対して、女性性の象徴としての細いウエストと広がったスカートを持つドレスである。素材となるスーツは、ダークグレーのストラ

イプであったため、あえてストライプを横使用することで、男子服から女子服への反転を意図している。ベアトップの上半身にはスーツのジャケットの右身頃を利用し、ラベルを水平方向に用いた。スカート部分は、大きなパーツを取ることができないため、4段のレイアースカートから構成し、裏には紺色のタフタを使用している。(fig.2)

2) Back to Front (2006年)

第2作目は、スーツのジャケットの前身頃と後ろ身頃を逆転したものである。洋服において、開きの重ねは男女で左右が逆であり、男性の場合は、左身頃が上前、女性の場合は右身頃が上前である。この作品では、男性用スーツを後ろ前に着用することにより、背側では、右身頃が上前となり、前後を逆転する操作によって男性のための衣服が女性のための衣服に変化することを意図している。全体のシルエットは女性の身体の曲線を強調したミニマムな作品である。前面は、体幹部の露出のないデザインであるが、背側はボタン止めによる深いV字型の開きを呈している。(fig.3)

3) Transition to Bride (2008年)

「スーツからドレスへ」のシリーズを通して課題となったのは、男性用スーツの素材、裁断、縫製のいずれにおいてもスーツに特化した完成度が高いため、女性のドレスに移行させる際に男性性が強く残ることであった。特に素材の風合いは、男子服のための生地であることを強く主張する。そこでこの作品では、これまでの2作とは異なるアプローチとして、男性用スーツを小さな布片に還元し、装飾のための素材としてのみ使用した。17世紀にドレスメーカーが女性のドレスを担当するようになって以来、ドレスのシルエットを決定するのは、コルセットを作る男性テーラーであり、花やリボンで飾られたドレスがその上に着装されたから、これを逆転することがこの作品の意図である。

基本となるシルエットは、最も女性を美しく見せるといふプリンセスラインによるAラインで、素材は白地で裏打ちしたスパークリング・オーガンジーである。さらにビニールによるオーバードレスを重ねた。この上に、男性用スーツをバイアス方向の細長い弓型に裁断し縫い縮めをした後に端から巻くことによって作った大小様々な巻バラをブーケのように

形作り留付けた。これは、男性のスーツを女性におくる花束へと変化させたもので、プロポーズを受け入れた女性が男性から贈られた花束から取り出した花をブートニアとして恋人の上着の襟にさしたというスーツのラベルのフラワーホールの由来に着想を得ている。(fig.4)

5. きものを素材とした服飾デザイン —記憶の継承—

男性のスーツを素材として女性のドレスを作成するという「スーツからドレスへ」のシリーズが男性用衣服から女性用衣服への変容というジェンダーを意識したものであったのに対して、日本のきものを素材としたシリーズは、日本の生活文化としてのきものの文化の継承がライフスタイルの変化によってあやぶまれつつある現状に着目したものである。

1) Bouquet (2010年)

花嫁衣裳は時代や地域、民族、また社会的階層によって伝統や習慣が異なる。今日では洋服の普及によりウエディングドレスの着用が主流になっており、民族固有の衣装の着用は減少している。日本においても結婚式のスタイルが多様化し、ウエディングドレスが主流になりつつある。この作品では、日本の伝統的な花嫁衣裳としての白無垢打ち掛けを素材としてウエディングドレスへと再生した。女性の身体を最も美しく見せるということから名付けられたプリンセスラインによるアンダードレスに花飾りのついたオーガンジーのオーバードレスを重ねている。素材とした絹の白無垢打ち掛けは経年変化により黄ばみが生じているが、この変化を月日の重なりによる効果として捉えることで、次の世代へと継承することを意図している。(fig.5)

2) Re-formed Dress (2011年)

これまでの作品では、素材となる衣服はいずれも過去に着用された経歴を持つ古着であったが、着用者が特定されるものではなかった。Re-formed Dressのシリーズは、着用者の特定できるきものを素材として、1枚のきものを持つ過去の記憶を次の世代に継承するというコンセプトによるものである。これは、母系を中心に引き継がれてきたきものの文化を現代のライフスタイルに即したかたちでのこしていくことができるかを探る試みでもある。

この作品は、筆者の伯母が1930年代後半から1940年代に着用した黒留袖を素材としたものである。裏地に紅絹が付けられているため、表地の黒との色彩のコントラストにヒントを得て、着物からドレスへ、内側から外側への変容をコンセプトにしている。

ドレスの構成は、留袖の黒地の部分を用いたミニワンピースと紅絹裏地によるボレロから成る。ミニワンピースのデザインは、ココ・シャネルが20世紀の女性のために提唱したリトル・ブラック・ドレスを意識したもので、裾模様部分を長方形に切り分けて作った花の装飾が胸元についている。黒留袖に見られる吉祥文様は、そのまま使用するときものを素材としたドレスという強いメッセージを発してしまうため、一度長方形に解体した後に花の形に仕上げ、再度集積させることによって新たな装飾効果を意図している。ボレロはきものと同じように肩に縫い目のない構成になっており、紅絹の質感から、肩に薄いショールを纏うような効果を意図したものである。

(fig.6)

3) Re-formed Dress ver.1.1 (2012年)

2011年に発表した作品の素材違いのヴァージョンである。筆者の祖母が所有していた黒留袖を素材としたものである。この黒留袖は、裾模様が色彩を押しえた州浜模様で分量も少ない。留袖の黒地部分を使用したシンプルなミニドレスと裾模様部分からなる花の装飾は2011年の作品を踏襲し、ボレロは胴裏地にシルクオーガンジーを重ねている。

6. 衣服資源のリサイクルとしてのRecycling Kimonos into Dresses (2012年～)

Re-formed Dressは、既婚女性の礼装を素材としたものであるが、次に試みたのは、日常のお洒落着として着用されたきものを素材として今日のライフスタイルに即した活用法を探るシリーズである。今日ではきものを日常的に着用することが少なくなり、家庭の中できものが保管されたままになっていることが多い。また高度成長期に地方から都市部に人口が流出した結果、現在では中山間地域において、住人のいない家屋が残された状態になっており、その中にきものもまた放置されるという現状がある。かつてきものは日常の生活に不可欠なものであったから、親から子へと受け継がれ、縫い直され、かたちを変えて活用されてきた。そこには、長い年月をか

けて生活の中で生み出された知恵や知識があり、きものを素材とした服飾の再生プロジェクトは、きもの文化やきものを媒介とした生活文化を考える上で重要な意味をもつ。

このシリーズにおいては、「祖母あるいは曾祖母世代が若い頃に着用した思い出のあるきものから生まれる服」をテーマとして、きもの持つ過去の記憶を若い世代が継承することを想定している。この意味において、このシリーズは、朝岡が「布による贈与」と呼んだ「おばあさんの布遊び」など、日本の生活文化を意識した筆者の試みである。

1) Floating flower -fragments of Kimono- (2014年)

1955年頃に筆者の従姉妹が着用し、その後筆者が受け継いだ少女用のきもの(本身)を素材としている。子ども用の着物ということもあって、着用による部分的な汚れがところどころに見られるため、使用可能な部分を細長い長方形に裁断し、ひとつひとつを花の形に整えた。これらを集積することで襟元の花飾りを形成し、そこから近年各地で注目されるようになったひな祭りのつるし飾りのように、花がつり下がっている。この花飾りの土台となるドレスは、シルクオーガンジーを重ねた白い絹のシフトドレスである。ドレスの素材は1940年代の着物の裏地で、青海波が織り出されたものである。絹に特有の時の経過による黄変が、純白とは異なる柔らかな色彩を生み出している。(fig.7)

2) KASANE -Sakura- (2016)

着物を素材としたデザインの再生プロジェクトを行う中で、古着という形ではなく、解体された状態で保管されていた昭和初期の着物の裏地に用いられていた紅絹(もみ)を活用できないかと考えて作成したものである。鮮やかな赤色を活かすため、平安時代の襲の色目にインスピレーションを得た、2枚のラップドレスから成っている。

アンダードレスは、昭和初期の着物に裏地として使用されていた紅絹(もみ)に裏打ちをして用いた。ゆったりと身体を包むシルエットに仕上げ、襟は、バイアスに裁断した布を半分に折って形作ることによって柔らかさを出した。オーバードレスには桜色のシルクオーガンジーを用い、裾にむかってゆるやかに広がるAラインのシルエットを形成している。オー

バードレスの表面には、オフホワイト、桜色、ピンクのシルクオーガンジーと古着の着物地から切り抜いた桜の花を散らすことで、布地の重なりによる視覚効果を意図している。(fig.8)

3) Recycling Meisen Kimono (2012年～)

銘仙は絹織物ではあるが、比較的安価であり、大胆なデザインや鮮やかな色彩が人気を呼び、大正期から戦前まで流行した織物であり、お洒落着や日常着として広く着用されていた。今日では銘仙はアンティークきものとしての人気は高いが、素材としては非常に薄くて軽いため、洋服に再生するには裏打ちや芯地の扱いが必要になる。また大きな飛び模様や対比の激しい色彩という制約もある。そこで、銘仙きものリサイクルにおいては、服飾小物を含めた活用法を探っている。具体的には筆者の伯母が1920年代後半から1930年代に着用していたとされる銘仙のきものや羽織を素材として、日常的に着用あるいは使用することのできる衣服や服飾小物への再生を行うことが今後の課題である。

5. 終わりに

本稿では古着を用いたアート・プロジェクトやファッションのプロジェクトなどを含め、造形作品の素材として用いられた古着について検証することで、服飾デザインにおいて古着を用いることの意味や課題についての考察を行った。芸術作品において古着は、芸術や文化と対峙する日常生活のありふれたものとして提示されたり、かつてその衣服を着用していた人の不在を表すものなどとして提示された。ファッションデザイナーであるマルタン・マルジェラは、ボディに着せた服をバクテリアや菌によって腐食させることで人が着ることのない「生きた服」を提示し、人が衣服を着ることの根源的な意味の問いかけを行った。バクテリアや菌による腐食によらずとも、衣服の素材が本来持っていた物理的な強度や美しさに経年変化が起きることは避けられない。しかし、この経年変化を劣化としてマイナスイメージととらえるのか、時の恵みが生み出した美と見るのかは、衣服の作り手と着用者にゆだねられよう。

著者は、服飾デザインにおける造形作品の素材としての古着の価値のひとつは、着用されることによって生じた変形や摩耗といった経年変化の効果で

あると考える。衣服は人によって着用されることが前提であるが、人によって着用された衣服は、着用者の痕跡をもつ特別なものとなる。古着を服飾デザインの素材として扱うことは、衣服を着るとは何か

という問題を考えることでもある。このことを踏まえた上で、今日の現実的な問題としての衣服資源としての古着の活用について、今後も問い続けていきたい。

- 1 朝岡康一『古着』、法政大学出版局、2003年、p.101.
- 2 朝岡康一『古着』、法政大学出版局、2003年、p.101.
- 3 20471120は、1992年に中川正博とLICAにより設立されたファッションブランド。「東京リサイクルプロジェクト」については、<http://www.masahironakagawa.com> (2017年11月12日取得) 参照.
- 4 松井みどり「拡張する服、散種するデザイン ポスト・モダン・アートとしての服作り」『美術手帖』、2002年7月号、p.30.
- 5 「東京リサイクル・プロジェクト 以心伝心— 21世紀的再生術のススメ」『美術手帖』、2000年6月号、p.171.
- 6 「中川正博インタビュー東京リサイクル・プロジェクト」、『10+1』No.21 p.89-99、<http://db.10plus1.jp/backnumber/article/artileid/476> (2017年11月12日取得)
- 7 池野詢子『アルテ・ポーヴェラ』慶應義塾大学出版局、2016年、p.220.
- 8 「クリスチャン・ボルタンスキー」展 (1990年 ICA名古屋、1991年水戸芸術館美術ギャラリー) . 2012年には越後妻有トリエンナーレにおいて16トンの古着を用いた「No Man's Land」を発表.
- 9 東京都庭園美術館編『クリスチャン・ボルタンスキー アニミタス_さざめく亡霊たち』パイインターナショナル、2017年、p.98.
- 10 クリスチャン・ボルタンスキー+カトリーヌ・グルニエ、佐藤京子訳『クリスチャン・ボルタンスキーの可能な人生』水声社、2010年、pp.172-174.
- 11 塚原史「ボルタンスキーの暗い部屋 または記憶の重さについて」『美術手帖』、1990年12月号、p.132.
- 12 西尾美也 (1982年 -) 美術家。平成23年度文化庁新進芸術家海外研修制度2年派遣研修員 (ケニア共和国ナイロビ) . 奈良県立大学地域創造学部講師.
- 13 カレン・トランバーク・ハンセン「アフリカの古着市場とローカルな流行におけるその影響」、『ドレスタディ』、64号、pp.13-14、2013年10月.
- 14 「PUBROBE」開催時の様子については、<http://www.yoshinorinishio.net> (2017年11月12日取得) を参照.
- 15 平山景子「マルタン・マルジェラ」、鷺田清一編『ファッション学のすべて』新書館、1998年、p.191.
- 16 前掲書、p.192.
- 17 1999年の「身体の夢」展 (京都国立近代美術館、東京都現代美術館) において、マルジェラの過去のコレクション・デザインが白い布地で作られ、その上にはバクテリアや黴などが植えつけられ、戸外に展示されることにより、土台となる衣服が変化するという展示が行われた。「身体の夢」図録pp.144-149.
- 18 KATE FLETCHER & LYNDA GROSE、文化学園大学服装学部USR推進室訳『循環するファッション 新しいデザインへの挑戦』、文化出版局、2014年、pp.144-150、162-167.
- 19 The 20th International Costume Congress, 2002年7月29-30日、一橋記念講堂、東京

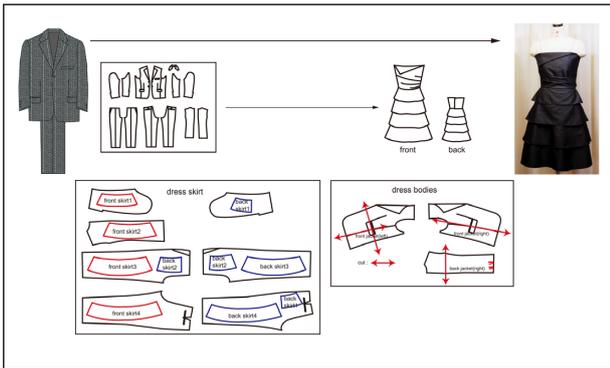


fig.2 Between ourselves -Recycling Suit into Dress- (2004)
The 21st International Costume Congress, Exhibition、2004年8月18日 - 19日
済州島国際会議場、済州島



fig.5 Bouquet (2010)
The 24st International Costume Congress, Exhibition、2010年8月24日-25日、
韓国国立中央博物館、ソウル

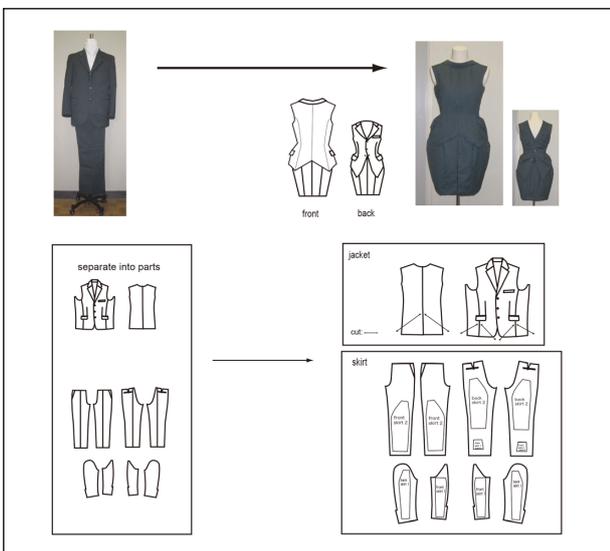


fig.3 Back to Front (2006)
The 22st International Costume Congress, Exhibition、2006年8月26日-27日、
台南市国家文化資産保存研究センター、台南



Fig.6 Re-formed Dress (2011)
国際服飾学会2011年度海外研修会 2011年8月
22日ラップランド大学、
8月24日アールト大学、フィンランド (ロバニエ
ミ、ヘルシンキ)



fig.4 Transition to Bride (2008)
The 23st International Costume Congress, Exhibition、2008年8月20日-21日、
飛騨・世界文化センター 飛騨芸術堂、高山



fig.7 Floating flower -fragments of Kimono-(2014)
The 26st International Costume Congress, Exhibition、2014年8月22日-23日、学習院女子
大学、東京



Fig.8 KASANE -Sakura- (2016)
The 27st International Costume Congress,
Exhibition、2016年8月22日-23日、
韓国国立中央博物館、ソウル

(Fig2～Fig8は、作品発表時に用いた作品パネルによる)