

『COMME des GARÇONS』論

～オリエンタリズムからの脱出～

3年6組 17番 伊藤 花

I はじめに

コム・デ・ギャルソンとは、1969年、ファッションデザイナー・川久保玲という日本人女性によって設立された、日本のファッションブランドである。主に高級既製服（プレタポルテ）を取り扱っている。洋服に関心が無い人にとっては、初めて耳にするブランド名であるかと思われる。しかし、どの世代にもコム・デ・ギャルソンの服を愛してやまない熱狂的なファンがいるのは事実であり、常に海外の他のブランドに大きな影響を与えてきた。そして、ついに、2017年ニューヨークのメトロポリタン美術館にて個展が開催された。このアメリカを代表する美術館にて在命中に個展を開催したファッションデザイナーはイブ・サンローランと川久保玲だけであるように、コム・デ・ギャルソンは、ブランド設立から現在まで一目置かれる存在なのである。

本論文では、コム・デ・ギャルソンを論じるにあたり、以下の手順に沿って進めていく。第一にコム・デ・ギャルソンとはどのようなブランドであるか述べる（Ⅱ）。次にコム・デ・ギャルソンがパリコレデビューした3回目のコレクションについて述べ、どのように評されたのかについて考える（Ⅲ）。そこから見えてくる問題点をエドワード・W・サイードの『オリエンタリズム(上・下)』より考察し、コム・デ・ギャルソンの服についてパターンから見つめ直していきたい（Ⅳ）。最後にオリエンタリズムから抜け出たコム・デ・ギャルソンの服のもつ可能性について考察する（Ⅴ）。

II COMME des GARÇONS

コム・デ・ギャルソンは現在に至るまで、様々な独自のコレクションを発表し、他の高級既製服と一線を画してきている。そのファッションの位置（ポジション）づけは、しばしば「前衛的」¹なファッションを代表するブランドであるとされてきた。では、どうして「前衛的」と呼ばれるようになったのだろうか。ここで、過去のパリ・コレクションで発表された中から、世間を騒がせたもの2つを例に挙げる。

1996年10月のコレクション「ボディミーツドレス・ドレスミーツボディ」では、ドレスとは言い難い、新たなドレスの形をうちだしている。身体にぴったりと張り付く伸縮性のある素材で作られたワンピースの片方の肩や腰、背中、下腹部などの内側に、枕のように大きい羽毛パッドが縫い付けられている。そしてその羽毛パッドは不定形のコブのように身体とドレスが一体となって、新しいフォルムを作り出しているように見える。そのことから、以降「コブドレス」と呼ばれるようになったこの服は、ファッション業界に「服とは何か」「身体とは何か」という衝撃を与えたセンセーショナルな服なのである（図1）。しかし、その斬新さゆえに、ファッションに慣れ親しんだ人々からはすんなりと受け入れなかった。

¹ 井伊あかり（2012）「アフター・コム デ ギャルソン 東京デザイナーの現在」西谷真理子編 『相対性コム デ ギャルソン論 なぜ私たちはコム デ ギャルソンを語るのか』フィルムアート社、p.43

川久保玲のアバンギャルドなファッションに対して、好意的な批評を寄せていた『ニューヨークタイムズ紙』も、コブドレスに対しては「それはファッションなのだろうか…」といった批判的なコメントを記している。このように、コム・デ・ギャルソンは、常に物議をかもすような服を打ち出し、それによって、人々の持つファッションに対する価値観を揺さぶってきたのである。

それから5年後の2001年3月のコレクション「ビヨンド タブー」では、黒いレースで縁どられたサテンのスリッパ、ブラジャー、コルセット、レースのベビードールといった、いわゆる女性下着にスポットが当てられた。さらにこのコレクションでは、川久保玲の会場や演出に対するこだわりが垣間見える。会場はパリのワグナム劇場²を使用し、女性の喘ぎ声とともにコレクションはスタートする。モデル達は、メンズ仕立てのジャケットの上に、娼婦が着るような女性下着を縫い付けた服を身に纏い登場する。女性用スリッパは、サテン生地で作られており、表面は黒いレースで縁どられている。このテーマを表現するにあたり、川久保玲は、目に見えないタブーを打ち破るために、あえて女性下着という女性の裸を連想させるようなものをモチーフとして選んだ。そして、それらを、ジャケットやコートといった、男性を連想させるようなモチーフと組み合わせたのだ(図2)。

半年ごとに最新モードを発表するパリコレの中で、コム・デ・ギャルソンは「翌シーズンはどのように女性を美しく見せていくか」と提案するファッションブランドではない。まだ誰も目を向けていない事柄に注目し、それをファッション上で具現化することで、今までになかった価値観を生み出し続けていくブランドなのである。そのため、多くの人々から、「前衛的」なファッションを打ち出すブランドとして認識されてきたのだ。

このように、コム・デ・ギャルソンは、常に新たなものを打ち出し続ける「前衛的」なファッションブランドというイメージを持っている。しかし、ここで問題にしたいのはその評価はコム・デ・ギャルソンの服の本質を捉えているのかという点である。本論文では、パリコレ初進出となるコム・デ・ギャルソン3回目のファッションショーを含む1980年～1990年代のコレクションをメインに取り上げ、コム・デ・ギャルソンの服が持つ本質について迫っていききたい。

図1 1997年春夏 Body Meets Dress, Dress Meets Body(コブドレス)



図2 1997年秋冬 タブーを超えて Beyond Taboo



² アールヌーボー風の曲線を多用した装飾のバルコニーがあり、深紅のビロードの壁紙が張り巡らされ、女性が性を売り物にすることで、活状を呈したベルポックのミュージックホールの雰囲気を残している。

Ⅲ 黒の衝撃

(1) 3回目のコレクション

Ⅲ章では、コム・デ・ギャルソンにとって3回目となる1982年3月のパリ・コレクションの内容とそれに対する評価について述べていきたい。既にこの時代日本である程度成功を収めていたコム・デ・ギャルソンが次に選んだのは、世界進出の舞台、パリコレである。このコレクションはのちに「黒の衝撃」³とも言われ、その後のコム・デ・ギャルソンのイメージを決定づける重要なショーとなる。そのステージは白1色で統一され、ブランドロゴすら見当たらない飾り気のない会場であった。登場してきたモデル達は、チーズのように穴のあいた真っ黒のセーターや、全身黒色の、身体の形に沿わない「だぼだぼの服」を身に纏いランウェイを歩く。セーターの裾や袖口はゴム編みの処理がなされていないため、外側に反り返り、丸まったままである。また、ところどころ穴があき、引きちぎられ左右のバランスが崩れている。セーターの他にも、裏返しミリタリー風のジャケットも登場した。裏生地で作られたポケットの袋部分からも身頃の面が垂れ下がり、ポケットの裏側が見えている状態だ。続いて登場したのは、真っ黒いウールのコートやワンピース達である。左右の裾の長さが不揃いで、そのコートの身頃にはかぎ裂きのような大きな穴があいている。白と黒の対比、左右のバランスの違いなど、非常にインパクトのあるショーであった(図3)。

図3 1982年1983年 ボロルック



(2) 3回目のコレクションに対する評価

コム・デ・ギャルソンにおける3回目のコレクションは、どのように評価されたのだろうか。当時のニューヨークタイムズ紙はコム・デ・ギャルソンのデザイナー・川久保玲を取り上げ、「日本からのニューウェイブ」と題して3ページの特集を組んだ。そこでは、次のように述べられている。

日本から発信される川久保の仕事はファッションに大きな新しい力として貢献す

³ 鷲田清一 (2012) 『ひととはなぜ服を着るのか』ちくま文庫、p.95

る。人によっては女性の衣服に対する考え方を考える契機となるかもしれない⁴

つまり、米国は、日本（東洋）は服のアイデアが生まれる場であると認識した。さらに、コム・デ・ギャルソンというブランドを、女性服の既成概念を打ち破るであろう新たな存在として評価したのである。では、どのような点で、3回目のコレクションが、米国から好意的に評価されたのだろうか。それは、コム・デ・ギャルソンが、西洋の高級既製（プレポルタ）には存在していなかったファッションに対する斬新な美意識と新たな価値観を生み出したという点である。西洋の凝り固まった服の概念から考えると、チーズのように「穴のあいた服」は、「安くてボロボロ」、「貧乏人の着る服」というイメージに繋がってしまう。しかし、コム・デ・ギャルソンは、そのような概念に対して「穴のあいた服」であっても「美しくカッコいい」と打ち出した。これが斬新な美意識である。西洋の高級既製とは真逆の、新たなモードを提示してみせたのだ。そして、穴のあいた貧乏人が着るような「ボロボロの服」が、「高級既製」でもあるという新たな価値観も生み出した。パリ・コレクションにおいて発表されている高級既製はどれも数十万円もするのである。金額にして数十万円もの価値のある「ボロボロな服」というのは、未だかつて存在しなかった。つまり、斬新な美意識とは、「穴のあいた服も美しくカッコいい」ということであり、新たな価値観とは、「見た目はボロボロの高級既製」ということである。米国は、コム・デ・ギャルソンが生み出した新たな価値観を好意的に評価したのである。ところで、「見た目はボロボロの高級既製」とはどのような意味を持つのだろうか。本来、「ボロ」と「高級」は二項対立の関係にある。しかし、コム・デ・ギャルソンは、「見た目はボロボロの高級既製」を作ることによって、「ボロボロな服」が「価値のあるもの」として意味づけた。つまり、「ボロ」と「高級」の価値を転換したのである。

しかし、ここで注目したいのは、コム・デ・ギャルソンが「高級」と「ボロ」の価値転換を行ったといっても、結局は「高級」と「ボロ」を入れ替えたにすぎないということである。どういうことかということ、一見、「高級」と「ボロ」の価値転換は、新たな価値観として目に映るだろう。しかし、実際のところ、「高級」と「ボロ」の価値をただ入れ替えただけなのである。つまり、「高級」と「ボロ」という二項対立は逆転させてはいるものの、対立自体は温存してしまっているのだ。そのことに触れずに、米国は新たな価値観であるとして高く評価した。なぜ米国はそのことに触れなかったのだろうか。ここで問題にしたいのは、評価する側（ここで言う米国）は、コム・デ・ギャルソンの服の表層の部分しか見ていないという点である。コム・デ・ギャルソンは、既成の二項対立を逆転させ、革新を続けているブランドであることは確かだ。しかし、二項対立を逆転させることによって生まれた新たな価値観を評価するだけでは、コム・デ・ギャルソンの服の持つ本質を評価できていないのである。では、コム・デ・ギャルソンの服の持つ本質とは一体何なのであろうか。それを考察するために、IV章では、エドワード・W・サイードの『オリエンタリズム(上・下)』を通して、コム・デ・ギャルソンの服の本質に迫っていく。

⁴ Morris Bernadine "The new wave from Japan" The New York Times, Magazine. (1983) 1月

IV オリエンタリズムとコム・デ・ギャルソン

(1) オリエンタリズムとは

コム・デ・ギャルソンの服の本質を掴むために、ここでオリエンタリズムについて述べておきたい。この時代、西洋が東洋を表象する際、その多くはオリエンタリズム的な見方を持って臨むのである。つまり今回の場合も、西洋のファッション関係者やメディアが、コム・デ・ギャルソンを一種オリエンタリズム的な考え方を持って表象しているのだ。では、そのオリエンタリズムという概念とは一体何か。エドワード・W・サイドは次のように述べている。

オリエンタリズムとは、オリエントが西洋より弱かったためにオリエントの上におしつけられた、本質的に政治的な教養（ドクトリン）なのであり、それはオリエントのもつ異質性をその弱さにつけこんで無視しようとするものである。⁵

これはどういうことかということ、西洋人が一方的に「東洋とはこういうものだ！」と東洋のイメージを決めつけ、東洋を西洋人にとって分かりやすいものにしたということである。なぜ西洋人は、東洋のイメージを勝手に作り、自分達にとって分かりやすい形にしたのだろうか。その理由は、オリエントのもつ異質性に恐れていたからである。この時代、西洋は、オリエントつまり東洋のことを具体的には把握できていなかったため、ただ漠然と、自分達とは違う異質性を持つ怖い存在として認識していた。そして東洋のことを、そのまま直視することが出来なくなっていたのである。東洋の持っている異質性から目を背けるため、西洋がとった行動は、西洋が持つ空想上の東洋のイメージを、一方的に東洋に押し付けるといったものだった。では、西洋において東洋は、どのようにして彼らにとって分かりやすく表象されたのだろうか。東洋人は、後進的、退行的、非文明的、停滞的など様々な呼称で呼ばれる他の民族⁶と同じような枠組みの中に入れてながめられた。また、嘆かわしい異邦人というアイデンティティーを共有する、西洋のなかの諸要素（犯罪者、狂人、女、貧乏人）と結びつけられたのである⁷。つまり、西洋は、自分達が日頃使っている言葉の中から見下す際に使う言葉を、東洋に当てはめていったのだ。オリエンタリズム的な形に加工することによって初めて、東洋を吸収することが出来たのである。常に西洋の勝手なイメージや枠組みの中で、東洋は語られてきた。では、東洋はそのイメージをどのように捉えたのだろうか。東洋は、西洋が作り出した一方的な東洋のイメージを、自らの誇るべきアイデンティティーとして享受したのである。つまり、多くの東洋人達は、西洋が作った勝手なイメージを、安易に自分達のものにすることで、オリエンタリズムに絡め取られてしまったのだ。

オリエンタリズムに絡め取られてしまった例として挙げられるのが、日本の女性デザイナー・森英恵のブランド「HANA E MORI（ハナエモリ）」である。ハナエモリは、1965年にニューヨークデビューを果たした。当時の米国では、有名デパートの地下では、「ワンダラーブラウス」という日本製のブラウスが売られ、日本製といえば安かろう悪かろう

⁵ エドワード・W・サイド（1993）『オリエンタリズム(下)』平凡社、p.17

⁶ エドワード・W・サイド（1993）『オリエンタリズム(下)』平凡社、p.23

⁷ エドワード・W・サイド（1993）『オリエンタリズム(下)』平凡社、p.23

うという認識の時代⁸であった。そのような時代に、ハナエモリは「MIYABIYAKA (雅やか)」というタイトル⁹のショーを発表した(図4)。モデル達が着ている服の柄は、日本の伝統美である歌舞伎や、浮世絵の中の役者の顔。また、『源氏物語』を思わせる雅やかな色彩が、日本のシルク地や織物などにプリントされていた。それらはまさに日本古来の宮中の色、物語や演劇史の中で語り継がれてきた空想の色と形¹⁰であったようだ。特に人気があったのは、歌舞伎の衣裳のように「日本」をデザインしたイブニングドレス¹¹であった。そのような中、1966年には、『アメリカン・ヴォーグ』誌の編集者の目に留まり、ショッキングピンク地に大輪の菊が白抜きされたプリントのワイドパンツのイブニングドレスが取り上げられた。つまり、ハナエモリは、一瞥しただけで日本を想起させるようなデザインにすることにより、日本のアイデンティティを全面的に打ち出していったのである。ニューヨークで成功を取めたハナエモリは、次にパリ・オートクチュールへと挑戦することになった。ところが、パリでは、ニューヨークで確立した「日本」をデザインしたような柄ではなく、対極ともとれるモノトーンとフォルムをメインに服を打ち出そうとしたのである。しかし、「ハナエ・モリはフランス人よりもフランス的」と皮肉を込めた批判を受けることとなった。なぜなら、パリ・オートクチュール界が求めていたのは、ハナエモリの日本人女性としての感性だったからであると考えられる。その結果、ハナエモリは絵柄やモチーフに浮世絵や墨絵を描いて「日本」を表現した華やかな作品を打ち出すこととなったのだ。つまり、ハナエモリは、オリエンタリズムに乗っかることでしか勝負できなかったのである(図5)。

図4 1969年NY百貨店によるハナエモリの新新聞広告



図5 1983年秋冬オートクチュール 江戸情緒



出展) 湯原公浩 (2011) 『森英恵 その仕事、その生き方』平凡社

(2) パターンから見えるコム・デ・ギャルソンの服の本質

コム・デ・ギャルソンは、東洋の高級既製服ブランドとしてハナエモリと同じくくりであるが、オリエンタリズムに絡め取られていたのだろうか。フランスの大衆的な週刊誌で

⁸ 湯原公浩 (2011) 『森英恵 その仕事、その生き方』平凡社、p.74

⁹ 湯原公浩 (2011) 『森英恵 その仕事、その生き方』平凡社、p.74

¹⁰ 湯原公浩 (2011) 『森英恵 その仕事、その生き方』平凡社、p.75

¹¹ 湯原公浩 (2011) 『森英恵 その仕事、その生き方』平凡社、p.75

ある「Paris match」誌は、コム・デ・ギャルソン3回目のコレクションについて次のように評している。

これ以上できないほどに貧乏に見せたい人のための新しいスタイル。特別な場合、たとえば税務署に行くときとか、賃上げを要求するときに着るにはよいかもしれない。¹²

つまり、「Paris match」誌は、コム・デ・ギャルソンが打ち出した「穴のあいた服」は「貧乏人のような服」と批判した。それと同時に、「穴のあいた服」は西洋にとって「新しいスタイル」とであると評した。では、なぜこのように評されたのだろうか。前述の通り、西洋は、東洋のことを西洋の中の諸要素である、犯罪者、狂人、女、貧乏人と捉えていた。ここで注目したいのは、「貧乏人」という言葉である。元々、東洋は「貧乏人」とあるというイメージが西洋の中にあるのだ。つまり、コム・デ・ギャルソンは、「貧乏人」というオリエンタルなイメージをまとってパリ・コレクションに臨んだ。そのため、西洋人の目に留まり、ある種分かりやすい反発と賞賛によって受け止められたのである。コム・デ・ギャルソンは、戦略的にオリエンタリズムを利用したのだ。そのように、一見すると、コム・デ・ギャルソンも安易にオリエンタリズムに乗っかって西洋の舞台で勝負したように思われる。しかし、実際には、コム・デ・ギャルソンは、オリエンタリズム的戦略に乗っかっている訳ではないのだ。コム・デ・ギャルソンの服について評論家の吉本隆明は次のように述べている。

川久保玲のデザインは、西洋のファッションのメッカに、模倣でもなければ、民族的ファッションからくるエキゾチズムでもない不明の根源から着想されながら、じぶんたちが身体に着用すれば、最高の気分させられるもの¹³

つまり、吉本は、コム・デ・ギャルソンの服のデザインは、西洋の模倣でもなく、東洋から来る発想でもない述べている。コム・デ・ギャルソンの服は、西洋、東洋の軸から外れ、単なるオリエンタリズムではないということを言い当てているのだ。ここで注目すべきは吉本がコム・デ・ギャルソンの服は、「不明の根源から着想されている」と指摘している点である。この「不明の根源」とはいったい何を指すのだろうか。

ここで、さらにコム・デ・ギャルソンの服の本質に迫るために、本質的な西洋と東洋の服の違いについて述べたい。それは、衣服の原型、すなわちパターンの違いである。西洋のパターンの特徴は、身体の計測に基づいた型紙を作り、曲線やダーツ(つまみ)などを使用し裁断する。パターンの時点で、着る前から立体になるように作られる(図6)。東洋のパターンの特徴は、代表的な着物のように、細部にわたる身体の寸法に基づくよりもフレキシブルなものである。一枚の布を直線で裁断し、縫製したフラットな衣服を身体に身に纏うことによって立体化し、シルエットが形作られていくのである。着て初めて身体が服

¹² Paris match (1982) 11月

¹³ 吉本隆明 (1988)『吉本隆明全国集撰7 イメージ論』大和書房、p.36

に沿っていくようなものだ（図7）。

図6 洋服の原型(パターン図)

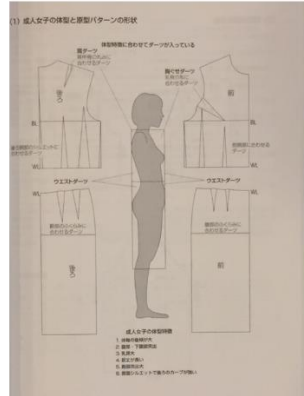
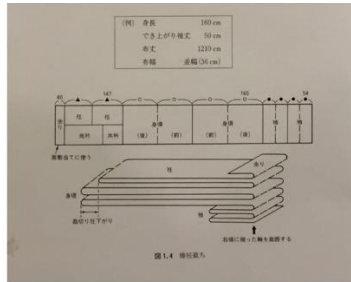


図7 着物の平面図(裁断図)

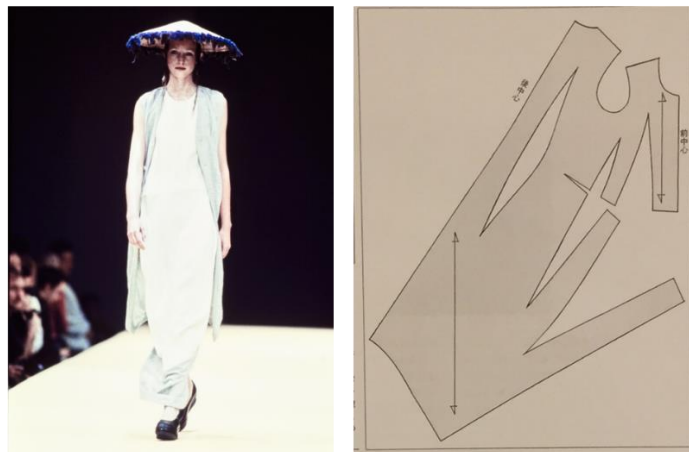


出展) 図6『服飾造形講座①服飾造形の基礎』文化出版局

出展) 図7『衣服の平面構造』さんえい出版

では、コム・デ・ギャルソンのパターンはどのようなものなのだろうか。1993年に発表されたドレスの型紙に注目したい。これは1枚の布から出来ている。そして、襟以外は、ほぼ直線で裁断されている。一見西洋的に見えるドレスであるが、実は、パターン上は東洋の特徴である直線を駆使し一枚の布で作られているのである。その結果として、縫いしろやポケットが浮いて見えるようになる（図8）。コム・デ・ギャルソンを評価する人々は、縫いしろやポケットが浮いて見えるという最終的に現れてきた表象の部分だけに注目してきた。しかし、このドレスにも見られるように、コム・デ・ギャルソンはイメージの届かない服のパターンを根底から変えていたのである。それにより、他者が作った勝手なイメージであるオリエンタリズムからの脱却を可能にしたのだ。この表面にはあらわれないパターンの革命こそが、吉本の言うコム・デ・ギャルソンの「不明の根源」なのである。

図8 1993年春夏 ウルトラシンプル 写真とパターン



出展) 『ドレスタディ』VOL.24 所収、京都服飾文化研究財団

V コム・デ・ギャルソンの服の可能性

今までコム・デ・ギャルソンの服の評価をしてきた側は、服のパターンにまで目を向けて評価することはなく、未完成やアシンメトリーなどのフォルムのみに着目して評価を行っていた。それが結果的に、コム・デ・ギャルソンの表に現れてくる部分だけを見て評することに繋がってしまっていたのだ。しかし、コム・デ・ギャルソンの服の本質はパターンにこそあったのである。コム・デ・ギャルソンは、時にはねじれやつれが生じるように、一枚の布を直線で裁断し、身に纏うことで立体化していく。イメージの届かないパターンのレベルにおいてこそ、コム・デ・ギャルソンの本質は現れる。こうしてイメージ(表象)によって他者を抑え込むというオリエンタリズムからコム・デ・ギャルソンは抜け出したのである。コム・デ・ギャルソンの服のパターンが世間に公開されているわけではない。だが、服の根源であるパターンに目を向け、本質を捉えた上で評価することはとても重要なことである。2012年に発表した平面の服二枚を縫い合わせた「二次元」の服にも見られるように、脱却後、さらなる進化を遂げている。コム・デ・ギャルソンの服は、毎シーズン、パターンを根底から変え続け、世間に新たなデザインや価値観を生み出していくだろう。

図9 左・2012年春夏 見えない服 右・秋冬 二次元



(8628 字 原稿用紙 21.5 枚相当)

【参考文献及び関連URL】

- ◆井伊あかり (2012) 「アフター・コム デ ギャルソン 東京デザイナーの現在」西谷真理子編『相対性コム デ ギャルソン論 なぜ私たちはコム デ ギャルソンを語るのか』フィルムアート社
- ◆井上雅人 (2017) 『洋裁文化と日本のファッション』青弓社
- ◆上野裕子・堀田延子 (1993) 『衣服の平面構造』さんえい出版
- ◆エドワード・W・サイード／今沢紀子訳 (1993) 『オリエンタリズム 上・下』平凡社
- ◆清水早苗 NHK 番組制作者編 (2005) 『Unlimited COMME des GARÇONS 』平凡社
- ◆高城梨理世 (2011) 「完全なる「日本」ーmatou の表現」西谷真理子編『現代日本のファッション批評 ファッションは語りはじめた』フィルムアート社
- ◆文化服装学院編 (2009) 『文化ファッション大系 改訂版・服飾造形講座①服飾造形の基礎』文化出版局
- ◆増田美子編 (2013) 『日本服飾史』東京堂出版
- ◆南谷えり子 (2004) 『THE STUDY OF COMME des GARÇONS』リトルモア社
- ◆湯原公浩 (2011) 『森英恵 その仕事、その生き方』平凡社
- ◆横浜美術館・京都服飾文化研究所財団編 (2017) 『ファッションとアート 麗しき東西交流』六耀社
- ◆吉本隆明 (1988) 『吉本隆明全国集撰 7 イメージ論』大和書房
- ◆鷺田清一 (2005) 『ちぐはぐな身体 ファッションって何?』ちくま文庫
- ◆鷺田清一 (2012) 『ひとはなぜ服を着るのか』ちくま文庫
- ◆新井敏記編 (2015) 『SWITCH』「COMME des GARÇONS 未来への意思を繋ぐもの」第 33 巻第 3 号所収、SWITCH PUBLISHING
- ◆新井敏記編 (2017) 『SWITCH』「Met Exhibits Stories Rei Kawakubo/Comme Des Garçons 川久保玲の意志 メトロポリタン祝祭」第 35 巻第 7 号所収、SWITCH PUBLISHING
- ◆今井田勲編 (1961) 『装苑』第 16 巻第 6 号所収、文化服装学院
- ◆小林圭太編 (2012) 『Pen』「1 冊まるごとコム・デ・ギャルソン」第 16 巻第 3 号所収、阪急コミュニケーションズ
- ◆中島敏子編 (2017) 『GINZA』「大好き！ファッション広告」第 21 巻第 7 月号所収、マガジンハウス
- ◆深井晃子 (1993) 『ドレスタディ』「対談 破壊・解体・エレガンス」VOL.24 所収、京都服飾文化研究財団
- ◆渡辺三津子編 (2017) 『VOGUE 』「Fashion Cult 強く、美しく、極める。」No.215 所収、コンデナスト・ジャパン
- ◆小笠原拓郎 (2017) 「メトロポリタン美術館 川久保玲、コム・デ・ギャルソン 間の技展に問う」『織研新聞』2017 年 5 月 9 日 日刊
- ◆Paris match (1982) 11 月