

[論 文]

## 現代におけるデザインの役割

The Role of Design in Modern and Post-Modern Age

利 光 功

Toshimitsu Isao

### はじめに—デザインの意味

デザインの役割について述べるに当たり、まずデザインが何であるのか説明しておきましょう。デザインは言うまでもなく英語の design を仮名書きしたのですが、デザインという仮名表記が始められたのは、今からおよそ半世紀前からのことで、その当時デザインとかデザイナーといえどもっぱら今日いうところの服飾デザイン、服飾デザイナーあるいはファッション・デザイン、ファッション・デザイナーを指していました。そのようなデザイナーのなかからまず出てきたのが森英恵であり、1980年代には三宅一生、高田賢三、川久保玲、山本耀司といったデザイナーが国際的な舞台に登場し注目を浴びたのです。

それはさておき仮名書き語の使われる前、design は「図案」とか「意匠」と訳されていました。ですからたとえば三省堂の『新明解国語辞典』で「意匠」という言葉を引くと、[デザインの訳語]と断ったうえで、「買う人の注意をひくためにする、製品や美術工芸品などの形・色・模様などについての新しい考案」と、その意味が述べられています。そしてこの訳語の意匠は今日でも単独で、あるいは「意匠登録」とか「意匠学会」といった連語で使用されていないわけではありません。しかしながら美術系大学にかつてあった「意匠学科」は現在ではみな「デザイン学科」に変えられているように、今では仮名書きのデザインが一般的になっているとしてよいでしょう。

ところで上掲の『新明解国語辞典』における意匠の意味は、当然なことながら服飾デザインあるいはファッション・デザインの意味よりも広がっています。服飾あるいはファッションといった限定詞のつかないデザインの意味は、大体、この辞典の記述にあるものと理解してよいでしょう。ここではまず「買う人の注意をひくためにする」と述べられているところに注目してみましょう。これはデザインの目的を述べたものといえます。デザインとは、買う人の注意をひくために、形・色・模様などに新しい考案をすることというわけですが、どうしてそのようなことをしなければならなくなったのか、その歴史的事情について話しましょう。

ただその前に英語の design の意味について一寸触れておきます。英語の design は名詞としても動詞としても使われますが、いま名詞の design の意味を英英辞典(O.E.D.)<sup>(1)</sup>で調べてみますと、I. A mental plan、II. A plan in artと大きく二つの意味があります。最初の方が古い意味で、心の中で思い描く計画を指します。後の方の意味は、芸術における計画あるいは設計で、語源の説明では16世紀にイタリア語の disegno から来たとあります。イタ

リア語の disegno は素描、デッサンという意味で、ルネサンス時代のイタリアの芸術家は、たとえばある壁面に壁画を描く際に、どのようなテーマでいかなる構図と色彩で描くか紙の上で計画を練るわけですが、これを disegno と呼んでいました。これが英語に入り、素描とかスケッチという意味で使われるようになったのでした<sup>(2)</sup>。

## 1. ヴィクトリア朝におけるデザイン概念の誕生

さて現代におけるデザインの役割を考えるためには、過去にどのような役割を果たしていたのか、歴史的に振り返ってみる必要があります。

そもそも今日的な意味で design という言葉が使用されるようになったのは、英国において官立のデザイン学校 (School of Design) が設立された1837年以後のこととしてよいと思います。そして1837年は、ヴィクトリア女王 (Queen Victoria, 1819. 5. 24～1901. 1. 22) が弱冠18歳で英国の女王に即位した年ですから、ヴィクトリア朝 (the Victorian Age, 1837～1901) の始まった年を、デザイン元年と考えてもよいと思います。ではどのような理由でデザイン学校が設立されたのでしょうか<sup>(3)</sup>。

周知のように英国では18世紀の末に産業革命 (the Industrial Revolution) が進行しました。この産業革命の中心となった産業は織物工業 (the textile industry) でした<sup>(4)</sup>。すなわちそれまで手工業で生産されていた織物が、蒸気機関 (steam engine) と紡績機 (spinning machine) の発明により機械的に大量に生産されるようになったのです。そのために織物の価格を引き下げることができ、英国は織物の輸出で大いに潤ったのです。けれども19世紀の1830年代になると、ヨーロッパ大陸の諸国でも産業革命が進行し、織物工業における英国の独占的地位は揺らぎ始めました。織物のばあい、価格がさほど違わないとすると、売れるか売れないかは、多分に柄、模様で左右されるのですが、当時の英国の織物はフランスの織物に比較して、柄が野暮ったく美的趣味 (taste) に欠けていて、売れ行きが低迷しだしたのでした。

そこで英国の商務省 (Board of Trade) のとった対策は製造業者 (manufacturer) や工場労働者 (industrial worker) にデザインの教育をすることでした。まず1837年6月1日、ロンドンのサマセット・ハウス (Somerset House) にデザイン学校を開設し、1940年代にはロンドンばかりでなく、マンチェスター、バーミンガム、ノティンガム、グラスゴーなど英国中部の工業都市に21校のデザイン学校の支部校 (Branch School) を次々に開設したのでした<sup>(5)</sup>。デザイン学校では、はじめに製図、塑像術、彩色法を教えたのち、装飾美術 (ornamental art) の歴史、原理、実際に教える計画が立てられています。けれどもこの商務省の政策は失敗し、1852年にはデザイン学校はすべて閉校を余儀なくされたのです。失敗の原因は大きく分けるならば二つあります。そのひとつは教える側の問題で、そもそもそれまでデザインの教育者の養成が行われていなかったために、デザインを教える優秀な教師がいなかったことです。もうひとつは教わる側の問題で、労働者 (worker) が習いに来なかったのです。習いに来たのは12, 3歳の少年で、しかも授業料を要しましたから人数もそう多くはありませんでした。労働者はそれこそ働くのに精一杯で、学習しようというような者はいません。そこで労働者も学べるように夜間開講にしましたが、それも無駄でした。

このようにデザイン学校の施策は成功しませんでした。デザインというものが大事であるという考えを英国国民の間に広げるのには、大きな意義を持っていたといえます。

実際に王立美術協会 (The Royal Society of Arts) は、1846年から英国製品展を開催し、実

用製品で美的趣味の向上に寄与したデザインを表彰することにしました。さらに1843年に王立美術協会の会長に就任したアルバート公(Prince Albert, 1819~61)と、1846年に協会のメンバーに加わった広告や絵本のデザインをしていたヘンリー・コール(Henry Cole, 1808~82)は、英国の工業製品を広く世界に知らしめるべきだと考え、「大展覧会」を企画しました。これが後々第1回の万国博覧会と呼ばれることになる「大展覧会」(The Great Exhibition of the Works of Industries of All Nations)で、1851年5月1日から10月11日まで141日間、ロンドンのハイド・パークに大きな鉄骨とガラスからなる展覧会場「水晶宮」(Crystal Palace)を建設して開催されました<sup>(6)</sup>。この大展覧会には会期中延べ600万人の入場者があったといわれており、その後19世紀後半に各国で競って開催される万国博覧会の嚆矢となりました。

この「大展覧会」の始まる前の1849年に、ヘンリー・コールは最初のデザイン雑誌といわれる『デザインと製品の雑誌』(The Journal of Design and Manufactures)を発刊しました。この雑誌は第1巻の序文によれば、織物、金工、陶芸、ガラス、壁紙など装飾製品(the Decorative Manufactures)の振興と、デザイン学校の改革と助成を目的として刊行されたようです。第1巻(1849年3月~8月)から第VI巻(1851年9月~1852年2月)まで満3年間刊行されて廃刊となりましたが、その間に実物の生地見本が222点添付されました。この雑誌の第I巻、執筆者は不明ですが「装飾について」(On Ornament)と題する論考が掲載されています。そこにデザインの意味が書かれていますので翻訳してみます。「デザインは二重の関係を持っています。第一に、デザインされた物の有用性(utility)と厳密な関係を持っています。そして第二に、有用なものの美化(beautifying)あるいは装飾化(ornamenting)と厳密な関係を持っています。しかしながら、デザインという言葉は多くの人にとって、その全体的な意味よりも第二の意味と同一であるとみなされてきました。すなわち有用性から離れて、しかもしばしば有用性と全く違ったものとして、装飾(ornament)と同一であるとみなされてきました。このようなそれ自体付加されるものと、本質的なものとの混同から、美的趣味(taste)の上での多くの重大な過ちが生じており、これは現代のデザイナーの作品に見ることができます<sup>(7)</sup>。

すなわちデザインというのは有用性と美化という二つの価値を同一の対象において実現する造形活動であり(この活動はdesigningと呼んだ方がはっきりします)、またその活動の結果、作り出された物(これはthe thing designedあるいはthe designed objectです)を言うのです。それが当時は有用性よりも美化、装飾化が強調されていたと指摘されているわけです。簡単にいえば私たちが日常生活で使うものを美しくすることなのですが、美しくする方法として装飾文様を付加することが考えられていたのです。つまりデザインといえば装飾デザイン(ornamental design)のことであり、その役割は美しい装飾文様を創り出すことにあったといえます。

そのため19世紀の後半、装飾文様を集めた書物が数多く出版されました。その代表的な書物がジョーンズの『装飾の文法』<sup>(8)</sup>です。本書の最初には装飾文様の形と色の配列に関する一般原理が、37の命題として述べられています。たとえば「すべての装飾文様は幾何学的構成に基づくべきである」(命題8)といった命題ですが、ここに本書の書名「装飾の文法」が由来しています。けれども本書の特色は、第1章「未開部族の装飾文様」に始まり、エジプト、アッシリアとペルシア、ギリシア、ポンペイ、ローマ、ビザンチン、アラビア、トルコ、アルハンブラ宮殿のモレスク、ペルシア、インド、ヒンドゥー、シナ、ケルト、中世、ルネッ

サンス、エリザベス朝、イタリアの、それぞれの地域と時代の装飾文様約千種類がカラー印刷によって百のプレートに収められているところにあります。装飾文様はロータス文様であれ、メアンダーやアーカンス文様であれ、特定の民族と時代のなかで生まれ愛用されてきたものですから、民族と時代によって大いに特色があります。ジョーンズはこれらの装飾文様を1851年の大展示会の時の出品物から蒐集したようです。しかしともかくこの書物で民族と時代で異なる多種多様な装飾文様の世界を紹介し、装飾文様の原理を明らかにして創作法を提案したため、装飾デザインの革新に大きな影響を与えました。この初版本はインペリアル・フォリオ版の大型豪華本ですが、版形を小さくし出版社を変えて1865年以後版を重ねており、装飾文様に関心を抱いていた人はみな参照したといっただけでしょうし、19世紀の後半に多くの類書を生む端緒となりました。

実際、ヴィクトリア朝英国のみならずヨーロッパ大陸諸国の19世紀後半のデザインを振り返ってみますと、日常生活を送る室内は、装飾過多といっただけほど、装飾文様で飾られています。そこに置かれる家具や絨毯や壁紙などは装飾文様で溢れています。衣服は文様を染めたり織り出したり、刺繍をした布地で作られているばかりでなく、形そのものが装飾的と呼んでよい派手なスタイルとなっていました。

美しい装飾文様で飾られた生活に必要な品々、これをフランス人は装飾美術(arts décoratifs)と呼びました。そして装飾美術家の集まりである装飾美術中央連合(L'Union centrale des Arts décoratifs)は、1877年にパリに装飾美術館(Le musée des Arts décoratifs)を開設しました。ちなみにこの装飾美術はわが国でいうところの工芸にほぼ等しく、陶芸、染織、金属工芸、木工、ガラス工芸などの総称です。

さて19世紀末の1895年からヴィクトリア朝の終わる1901年ごろまで、ヨーロッパで広く流行した国際的な装飾様式の芸術運動があります。これがアール・ヌーヴォー(Art Nouveau)と呼ばれる運動ですが、その装飾様式の特徴は、「百合の茎、昆虫の触覚、花のしべ、ときとして細い焰をしのばす長い感覚的な曲線」<sup>(9)</sup>であるとか、「先端が鞭のようになって力強い動感を示す左右非相称の波打つような線」<sup>(10)</sup>とされています。このような装飾がフランスにはじまり、英国、イタリア、スペイン、ドイツ(ドイツではJugendstilと呼ばれました)などの諸国で流行ったのです。しかしこれが装飾の時代の最後を飾るものとなりました。

## 2. 20世紀デザインの反装飾主義

19世紀後半が装飾過多の時代であったためでしょう、20世紀になるとその反動で反装飾主義が唱えられるようになりました。これが機能主義(Functionalism)と呼ばれるものです。これは簡単に言えば、機能的なもの、有用なものは装飾なしでも十分美しいというものです<sup>(11)</sup>。

すでに1896年にオーストリアの建築家オットー・ヴァグナー(Otto Wagner, 1841~1918)は、モダン・ライフから発する創作は、未来様式として目的と材料と構造が基本に忠実な「必要様式」(Nutzstil)をとるべきであると主張しました(Moderne Architektur)。またアメリカの建築家ルイス・ヘンリー・サリヴァン(Luis Henry Sullivan, 1856~1924)は、「形態は機能に従う」(The form follows function.)と言っていますが(Kindergarten Chats, 1901/02)、これはかくれた裏の意味として、そのような形態が美しい、と主張しているのです。さらにオーストリアの建築家アドルフ・ロース(Adolf Loos, 1870~1933)は1908年に『装飾と犯罪』(Ornament und Verbrechen)<sup>(12)</sup>を出版し、民族の民意が低いほど装飾に頼ると主張しま

した。

この機能主義は1920年代に最高潮に達し、ほとんどすべての建築家、デザイナーが反装飾、非装飾の態度をとりました。建築は立体造形であると言っていたフランスの建築家ル・コルビュジェ(Le Corbusier, 1887~1965)も、1920年代には、「家は住むための機械である」と機能主義者のような発言をしています<sup>(13)</sup>。また彼は「現代の装飾美術は、装飾がない」と装飾美術という言葉の不都合さを指摘しています<sup>(14)</sup>。

つまりフランスでは装飾美術に代わる適切な言葉が発案されていなかったわけです。けれども英国では装飾美術に代わってインダストリアル・デザイン(industrial design)、すなわち工業デザインという言葉が使われだしていました<sup>(15)</sup>。

それはともかく1920年代に活動したバウハウスも、そのデザインの特徴は無装飾であり、機能主義の製品デザインと呼んでよいものが大部分を占めていました。つまりバウハウスはモダン・デザインの典型を提示したといえます。そこからすればバウハウスはモダン・ライフ、つまり現代生活に適合したモダン・デザインを提案したものといつてよいでしょう。

ここで若干本題から外れますが、機能主義の主張について理論的な検討を加えておきます。機能主義は、機能的なもの、実用的なものは美しい、というのがその主張ですが、果たしてそういえるのでしょうか。機能性や実用性、これは機能価値、実用価値といつてよいでしょうが、これはどのように判断されるのでしょうか。茶碗や箸など食器の機能性、実用性は、毎日使用している物ですから、ある程度見ただけで実用性があるかないか判断できます。けれどもミシンやラジオなどの機能性、実用性は、見ただけでは判断がつかないでしょう。このような肝心のメカニズムの部分が外箱で覆われているものは、外箱を開けて見ても、判断できないでしょう。どのようにして判断されるのかと言えば、実際に使ってみなければなりません。使ってみて初めて機能性、実用性があると判断されるのです。食器の場合も本当のところは実生活のなかで使ってみないと実用価値があるかないか、判断できません。散々使ったあげく、使い古してもう使えなくなった時に初めてその器物の実用価値が判断されるとしてよいでしょう。

一方、美しいか否かは対象を眼で見て判断するものであり、使ってみなくても出来ることです。ですから機能主義の主張する機能性、実用性のあるものは美しいという主張は、理論としてはおかしいのです。はっきりいえば理論的には間違っているのです。

そこで正しくいうならば、実際に機能性、実用性があるかどうかは差し置いて、機能性、実用性があるように見えるものは美しい、というべきなのです。つまりただで機能性、実用性に欠ける、機能的ではない、実用的ではないと判断されてはならないのです。

機能性、実用性があるように見える造形とはどのようなものなのでしょうか。これは機能性、実用性が表現されている造形ということになりますが、もともと機能性、実用性は表現できる価値ではありません。そこで私たちが機能性、実用性があると思っている事物の形になぞらえて造形するしかありません。

私たちが機能性、実用性があると思っているものは、大きく分けると二つあります。ひとつは機械です。たとえば蒸気機関です。これは誰も熱効率だけを考えて作られていると考えているでしょう。そこでその黒い色をした立体幾何学的な形態に類似したものを見ると機能的に作られていると思うわけです。

もうひとつは生物の形態です、鰻のような魚や、雁のような鳥の形は、海を泳ぐのに、空を飛ぶのに最も適した形をしていると思っています。そこで魚や鳥の形に類似した有機的曲

線形をしたものを見ますと、機能的な形態だと受け取られるのです。

そこでミシンやラジオ、あるいは乗用車の外箱の形は、立体幾何学的な直線美で作られたり、あるいは場合によっては有機的な曲線美で作られたりするわけです<sup>(16)</sup>。つまり機能主義の造形も、装飾文様こそ付けられていませんが、美的な造形、正確には美的と受け取られる様な造形に他ならないのです。

つまりデザインの役割は、私たち人間が生活で使うものや生活の場を美しくすることにあるのですが、ヴィクトリア朝では装飾文様を付けて飾ることにより美しくしようとしたのに対し、20世紀のモダニズムでは機能性の類推的表現によって美しくしようとしたのです。変わったというか、推移したのは、時代の美的趣味(taste)であり、美的感受性なのです。

なお1930年代のアメリカでインダストリアル・デザイナーが職業として成り立った事情について触れておきます。1929年の大恐慌以後、物がまったく売れなくなったかというところではないのです。そもそも大恐慌はアメリカの工業生産力が需要を上回ったために起きました。工業生産は、生産のための機械を備えさえすれば容易に大量生産が可能です。しかも基本的には同じ形をした性能の同じ製品が生産されます。当時、アメリカの家電製品で普及しつつあったのは電気冷蔵庫でした。ある電気会社が他社の製品と違いを強調するために、レイモンド・ローウィー(Raymond Loewy, 1893-1986)<sup>(17)</sup>にそのデザインを依頼したところ、その製品は不況のなかでも売れ続けたのです。そこから購買者、消費者にアピールするような形をしたもの、格好よいものを生産しなければ売れないということになり、そのような形をデザインする専門家が求められるようになったのです。ですから初期のインダストリアル・デザイナーはスタイリスト(stylist)と呼ばれていました。製品の形、外形のスタイルをよくする人だからです。ともあれデザインが商売として成り立つことになり、ニューヨークやシカゴにデザイナーのスタジオが開設されはじめたのです。

### 3. ポスト・モダンのデザインとその使命

ジェンクス(Charles Jencks, 1939-)に従って1974年以後の時代をポスト・モダンと呼ぶことにしますと<sup>(18)</sup>、これは現代につながるのですが、この時代、再び装飾主義が復活してきます。もちろん19世紀の装飾とは異なり、ネオ・デコラティブと呼んではいけないと思いますが、機能主義が飽きられたのです。これは建築において、たとえば打ちっばなしのコンクリートが嫌われたところで端的に窺うことができます。

加えてデザインの役割という使命が大きく変わりました。それは一言でいえば公害問題が起り、生活環境が悪化してきたために、いかに美しい装飾であれ、はたまた機能表現であれ、デザインされた物が環境を汚したり破壊したりするならば、そのデザインは美しいとはみなされず、それどころか醜いデザインと受け取られるようになったのです。つまり環境に配慮したデザイン活動が求められることになったのです。

農薬による環境汚染を最初に強く指摘したのは、ご承知のようにレイチェル・カーソンの『沈黙の春』<sup>(19)</sup>でした。カーソンの著作と前後して、生態学(Ecology)と称する新しい科学研究が盛んになります<sup>(20)</sup>。これは、大気と水と土壌という生物の生きる地球環境を研究する学際的な学問ですが、この知識を一般に広めたのは当時ワシントン大学のバリー・コモナー(Barry Commoner, 1917-)教授でしょう。その著作『閉じられた圏』<sup>(21)</sup>では、生態圏が極めてうすい地球の表層に限られており、すべての生物が、他のすべての生物と結びつき連鎖し

ていて、生態圏の脆弱なことを明らかにしています。

一方、デザインの分野でこれまでのデザインのあり方を強く批判したのは、ヴィクター・パパネック (Victor Papanek, 1925~98) で、1971年のことでした<sup>(22)</sup>。その著作の「まえがき」は、次のように書き出されています。「多くの職業のうちには、インダストリアル・デザインよりも有害なものもあるにはあるが、その数は非常に少ない。多分たった一つの職業がいつそういかがわしいものだといえよう。広告デザインがそれである。多くの人を説き伏せて、手元に金がありもしないのに、もっぱら人目をひきたいという理由から要りもしない品物を買ってしまうように誘惑する職業などというものは、恐らくいまの世の中にある職業のうちで最もいかがわしいものだといえるだろう。」そしてその要りもしない商品、危険な商品、空気や水を汚す商品をデザインするのがインダストリアル・デザインであると糾弾するのです。つまりマス・プロダクションの時代、環境を形成するものをデザインするデザイナーには強い社会的・道徳的責任が要求されるというのです。

大量生産が資源の枯渇を招くことはいうまでもありませんが、それよりも重大なのはそれらが廃棄されてごみとして地球環境の汚染を招いていることです。パパネックが特に批判するのはアメリカのデザイン業界であり、たとえば車の外形をすこしばかり毎年変えてまだ使用できる車を半強制的に廃物化し、浪費と無駄をあおっている点です。他方で、低開発地域ないし第三世界のためのデザインや身障者のための器具のデザイン、極限状態のもとでの人間生活を支えるためのシステムズ・デザインなどはほとんど手がつけられていないというのです。

一寸遅れてドイツでも、ゼレ (Gert Selle, 1933~) がデザインの批判を始めました<sup>(23)</sup>。ゼレは広告・宣伝デザインだけでなく、製品自体が人の目に触れることにより、記号として、その購入者・使用者以外の一般公衆にも、大きく作用を及ぼすところから、社会全体を動かす力のあることを指摘しました。ですからある社会が選定したグッド・デザインは、その社会のイデオロギー、政治経済理念を表明しているというわけです。

このような諸外国のデザイン思想に接していたところから、私は昭和62年 (1987年) の日本デザイン学会秋季大会で、「エコ・デザインの理念」と題して今日のインダストリアル・デザイナーの課題と責任について研究発表しました<sup>(24)</sup>。その主旨は、これまで工業製品のデザインは、市場調査をもとに、製品の原料と生産技術、それと輸送と販売というルートだけを考えに取り込んで行われていましたが、これからはその製品が消費者の下で使用され、最終的に使用されなくなった後の回収方法、原料として再利用の方法まであらかじめ考えに取り込んでデザインされなければならないというものでした。周知のように生物の特徴は、個体としてみるならば、誕生から成長、成熟を経て死という過程をたどりますが、この死は終わりを意味せず新たな始まりであり、死体は廃棄物でも塵でもなく生命維持のエネルギーに転化して、生態系のなかで生命の再生産に向けて循環することにあります。このエコロジーの思想を導入し製品を擬生物として、つまりそれが消費者の下でその使命を終えたとき、塵として処分されるのではなく、回収されて再生産の資源として循環するように計られたデザインをエコ・デザイン (eco-design) と呼んだのです。

これを発表したとき、反響はあまりはかばかしいものではありませんでした。けれどもその後、デザインの動向は私のいうエコ・デザインの方向に進んでいるようです。自然と調和し、自然を助けるようなデザインが美しく、いかに機能的、実用的にできていても、自然と対立し、自然を威嚇するようなデザインは醜悪なのです。

そこで最後に、環境に配慮したいわばエコ・デザインといってよい具体例をふたつ紹介して終わりにします。

そのひとつは大規模なエコ・デザインの例で、ご存知の方も多いと思いますが、オーストリアの画家フンデルトヴァッサー (Friedenreich Hundertwasser, 1928~2000) の建築デザインです。彼は建築における合理主義に反対していて、1968年2月9日に読み上げられた『『ロースから離れよ』個人の建築改造のための法律あるいは建築ボイコット声明』<sup>29)</sup>では、アードルフ・ロースが『装飾と犯罪』のなかで「直線と一様さと平滑を賛美」したのは建築犯罪だと糾弾しています。フンデルトヴァッサーにとっては、直線は不信心であり、悪魔の仕業であり、人間性を喪失させるというのです。ロースの設計したような直線だらけの住宅に住んでいると、病気に冒され、自殺したくなるのだ、とまで言うのです。そのために建築法の改正を求めているのですが、この声明の終わりの方に、その後の彼の活動にかかわる緑の大地に関する意見が表明されています。「家の建物によって覆われて殺されてしまった地面は、屋根の上に移されなければならない。それは厚い地層で、屋根の上で樹齢百年の木、巨大な木が生育できるほどのものでなければならない。ウィーンの屋根が公園施設として利用されていないのは理解できない」といい、すべての屋根のうえに1メートルから2メートルの地層を置くように建築法を改正すべきだと主張しています。

また1973年のミラノ・トリエンナーレ展で、「木の間借人」(Baummieter)という奇抜なデモンストレーションを行っています。これは都市の集合住宅には沢山の人が住んで酸素が不足しているのに、なぜ木が住んではいけないのか、窓から身を乗り出した木の間借り人は、街路を歩く人々に喜びを与えるのではないかと述べています。そして「木の間借り人は、家賃を酸素によって、埃を取る力により、静かさを生む消音機として、解毒力として、汚れた雨水の浄化として、幸福と健康の生産者として、蝶を連れてくるものとして、美とその他の多くの価値によって、支払う」のであり、これは金額に換算すれば、人間の間借り人の支払う額よりも多いというのです。付図の挿絵はこれを絵解きしたものです。

実際、フンデルトヴァッサーは1972年以後、多くの建築模型を作り始め、1980年代には、病んだ建物を直す医者として多くの建物の改造を手がけていますが、そこには「木の間借人」を治療の手段として用いています。後のフンデルトヴァッサー・ハウスやクンストハウス・ウィーンにも木の間借人がいますが、結構大きな木に育っています。

もうひとつ小さなエコ・デザインの例として、着物を挙げてみます。私は伝統的な日本の着物はユニヴァーサル・デザインの好例だと思いますし、エコ・デザインの好例でもあると思います。着物は洗い張りをして長く使われ、最後は赤ちゃんのおしめになり雑巾になるといふ具合に大事に使われてきました。それに対して洋服は体型が変わるとすぐ着れなくなり、始末に困ります。そこで津村耕祐<sup>28)</sup>のFINAL HOMEというブランドを紹介したいと思います。これはファッションのサイクルは半年くらいで変わるので、この服を買った人は半年くらいで飽きるのではないかと予測し、飽きたら買ったショップに持ってきてくれと書いた紙を服と一緒につけて売っているのです。そして回収された古着をホームレスの人や被災地の人に配って使ってもらえるようにデザインしたというのです。これは古着としてのリユース(reuse)を、最初にデザインする際に目論んでいますので、私のいうエコ・デザインにほかなりません。ですが売りに出してから5年たつけれども返ってきたのは二着だけだそうです。津村氏は「ずっと使ってくれるのかと、喜んでいいのか複雑な気持ちもあります」と言っているとのことでした。

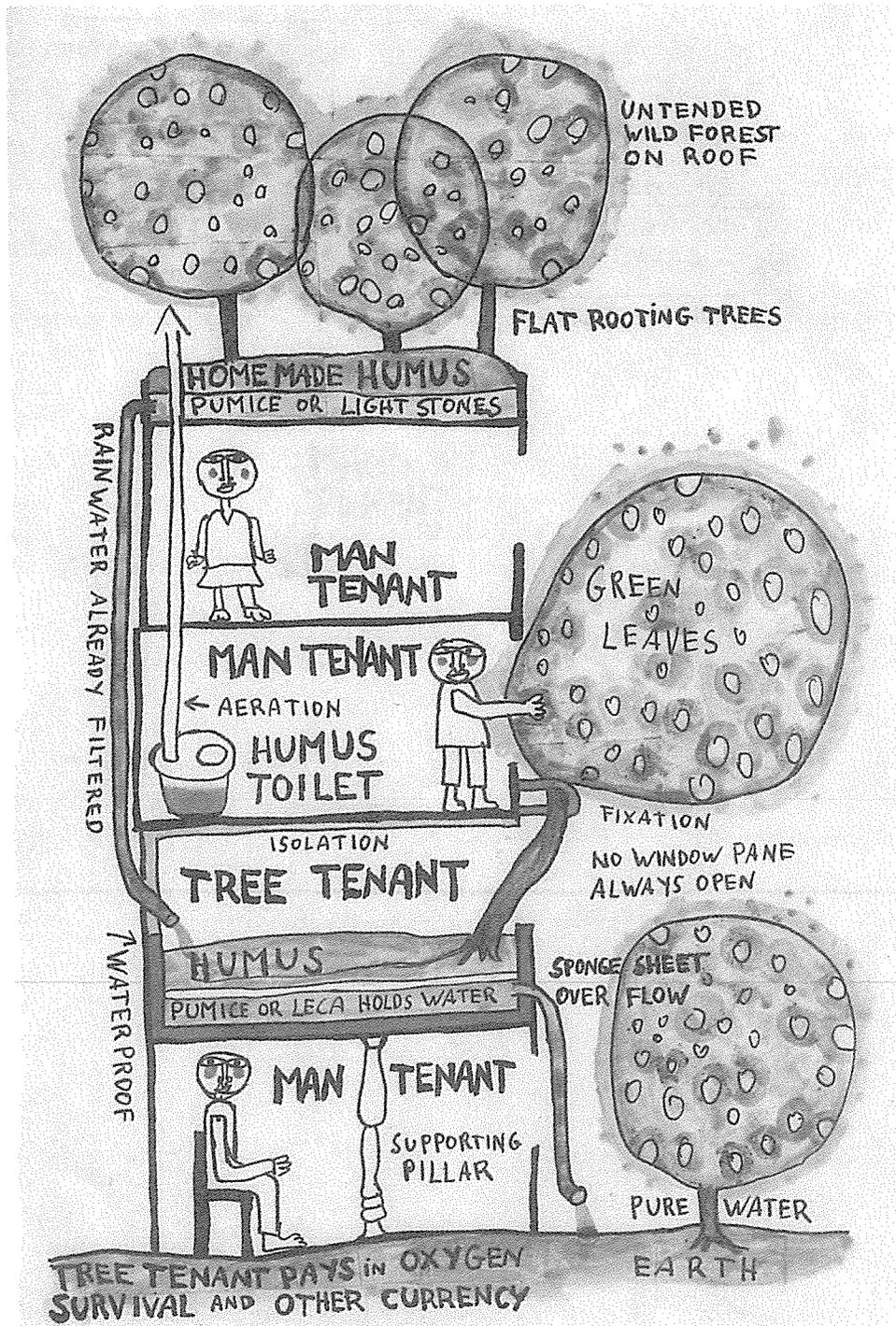
〔備考〕

本稿は、平成16年10月29日に大分県立芸術会館において行った講演の原稿に、人名の原綴りや生没年、主要な用語の原語を入れる等の加筆をし、新たに注を付けたものである。

〔注〕

- (1) The Oxford English Dictionary, Vol. III, p. 243f.
- (2) design の原義については、拙稿「服飾とデザイン」(杉野正・小池三枝編著『服飾文化論』放送大学教育振興会、1994年、所収)を参照されたい。
- (3) このデザイン学校の消長については、Quentin Bell; The Schools of Design, Routledge and Kegan Paul, 1963 が詳しい。
- (4) 産業革命は簡単に言えば、分業制手工業から機械工業への技術的革新である。詳しくはT.S.アシュトン著中川敬一郎訳『産業革命』岩波書店、1973(岩波文庫)、を参照されたい。
- (5) このうちマンチェスターのデザイン学校の設立経緯については、菅靖子著『イギリスの社会とデザイン』、彩流社、2005年、53ページ以下、を参照のこと。
- (6) この万国博覧会の簡便な紹介書としては、C.H.Gibbs-Smith; The Great Exhibition of 1851, Her Majesty's Stationery Office, 1981, がある。
- (7) The Journal of Design and Manufactures, Vol. I., 1849. p. 56. 執筆者はおそらく編集長のリチャード・レッドグレイヴ(Richard Redgrave)であろう。
- (8) Owen Jones; The Grammar of Ornament, London, Day and Son, 1856.
- (9) Nikolaus Pevsner; Pioneers of Modern Design, 1936, Penguin Books<sup>2</sup> 1960. p. 90.
- (10) S.T.マドセン著高階秀爾・千足伸行訳『アール・ヌーヴォー』平凡社、昭和45年。38ページ。
- (11) E.R.DeZurko; Origins of Functionalism Theory, Columbia University Press, 1957. デツルコによれば、有用なものは美しい、という考えは、古代ギリシア時代からあった。
- (12) 同じ訳者による改訳再販が最近出版されている。アドルフ・コース著伊藤哲夫訳『装飾と犯罪』、中央公論美術出版、平成17年。
- (13) Le Corbusier; Vers une architecture, 1923. ルコルビュジェ著吉阪隆正訳『建築をめざして』鹿島研究所出版会、昭和42年(SD選書)、90ページ。
- (14) Le Corbusier; L'art décorative d'aujourd'hui, 1925, Flammarion 1996. p. 84
- (15) Herbert Read; Art and Industry - The Principle of Industrial Design, 1934, Faber and Faber 1956. 装飾文様は普通何かある対象に付加されるものである。機能主義のようにいかなる装飾文様も付加されないとすると、デザインはもっぱら対象物の形そのものの問題となる。機能主義の時代に、装飾デザインではなくて、大量生産される工業製品の形を主題とする工業デザインが主役となった理由が分かるであろう。
- (16) Gillo Dorfles; Il disegno industriale e la sua estetica, Cappelli Editore, 1963. ドルフレスは、工業デザイン製品は沢山生産されると見慣れて、その対象の発する情報量が低下するので、10年交代ぐらいで幾何学的形態から有機的形態へと(あるいはまたこの逆へと)移行しているという。
- (17) フランスから1919年アメリカに移民したローウィーは、最初はファッション・イラストレーターとして活動していたが、アメリカ製品の俗悪さを傍観できなくなり、1929年からインダストリアル・デザイナーに転じた。
- (18) Charles A. Jencks; The Language of Post-Modern Architecture, Academy Editions, 1977, <sup>2</sup>1978. この本の9ページで、ジェンクスは、モダン建築は1972年7月5日午後3時32分に死んだと述べている。ポスト・モダンが広まったのは1976年だとしている(6ページ)。
- (19) Rachel Carson; Silent Spring, 1962. レイチェル・カーソン著青樹築一訳『沈黙の春』、新潮社、昭和49年(新潮文庫)。
- (20) Ex. Paul B. Sears; Where there is life, 1962. P. シアーズ著柳田為定訳『エコロジー入門』講談社、昭和47年(講談社現代新書)。

- ②1 Barry Commoner; *The Closing Circle*, 1971. バリー・コモナー著阿部喜也・半谷高久訳『なにが環境の危機を招いたのか』、講談社、昭和47年（講談社ブルーバックス）。
- ②2 Victor Papanek; *Design for the Real World—Human Ecology and Social Change*, New York, Pantheon Book, 1971. ヴィクター・パパネック著阿部公正訳『生きのびるためのデザイン』、晶文社、1974. そのほか *Design for Human Scale*, Van Nostrand Reinhold Company Inc., 1983. 安部公正・和爾祥隆訳『人間のためのデザイン』、晶文社、1985、*The Green Imperative — Ecology and Ethics in Design and Architecture*, Thames and Hudson, 1995, 大島俊三・村上太好子・城崎照彦訳『地球のためのデザイン—建築とデザインにおける生態学と倫理学』、鹿島出版会、1998、も参照せよ。
- ②3 Gert Selle; *Ideologie und Utopie des Design — Zur gesellschaftlichen Theorie der industriellen Formgebung*, Verlag M. DuMont Shauberg, 1978. ゲルト・ゼレ著阿部公正訳『デザインのイデオロギーとユートピア』、晶文社、1980.
- ②4 『デザイン学研究』、62号、昭和62年9月、拙著『美と芸術のプロムナード』、玉川大学出版部、1998年、110ページ以下に一部再録。
- ②5 《Los von Loos》 *Gesetz für individuelle Bauveränderungen oder Architektur-Boycott-Manifest*, im: *Hundertwasser; Architektur*, Taschen, 1997, S. 58~61. なお拙稿「フンデルトヴァッサーの建築思想—画家の精神に立つ建築」、科学研究費補助金研究成果報告書『メタ環境としての都市芸術—環境美学研究—』課題番号10410015研究代表者東京藝術大学美術学部助教授井村彰、平成12年3月、pp.65~74、を参照されたい。
- ②6 津村耕祐 1959年生まれ、ファッション・デザイナー。1994年[FINAL HOME]のブランド立ち上げ、パリ・コレクション初参加、第12回毎日ファッション大賞新人賞。1996年三宅デザイン事務所から株式会社エイ・ネットに所属変更。



付図 「木の間借人」、ヴィーン、1976。原図は紙にインクと水彩、33×21cm  
出典：Hundertwasser;Architektur, Taschen, 1997. S.85.