

# ヨーゼフ・ミュラー＝ブロックマンの造形とデザイン思考

## 藪 亨

塚本英世記念館・芸術情報センター 1 階のアートホールは、5 層吹き抜けの大空間からなり、わが国でも数少ないパイプオルガンの専用ホールである。正面には荘厳なパイプオルガンが高くそびえ立ち、その左手の壁面では一群のモダンな図柄のタペストリーが彩りを添えている。そしてこれに通じるエントランスホールの左脇には、日頃それを見過ごしがちであるが、この瞑想的な大空間への入口を固めるかのように、謎めいた円柱体状の抽象彫刻が陣取っている(図 1、参照)。

この彫刻の台座には下記のような銘がある。

「<黄金分割による 7 つの部分をもつ柱>、1974、J. M. ブロックマン

A pillar of 7 parts with golden cut, 1974, Josef Müller-Brockmann」

この銘に記されている作者のヨーゼフ・ミュラー＝ブロックマン(1914-96)は、スイスを代表する著名なグラフィック・デザイナー

であり、かつて大阪芸術大学の黎明期に客員教授としてしばしば本学の教壇に立っている。そこで本稿では、ミュラー＝ブロックマンと本学との文化交流の一端をこの彫刻作品を糸口にしてたどるとともに、彼の造形とデザイン思考に改めて照明を当てたい。

このミュラー＝ブロックマンの彫刻は、1981年10

月の芸術情報センター竣工時に現在のところに設置されている。関連資料の調査を進めていると、塚本学院創立30周年記念「ヨゼフ・ミュラー・ブロックマン ヨシカワ・シズコ作品展」(会場：大阪音楽センター・モーツアルトサロン、期間：1975年10月22日～27日)の展覧会カタログに出会った。これの出品目録を見ると、「<黄金分割による 7 つの部分をもつ円柱> 1974/1975」という表題のもとに、金メッキの真鍮製で寸法の異なる 9 点の作品が記載されている<sup>(1)</sup>。カタログにはこれらの図版はないが、その形状を暗示するような抽象彫刻の写真(図 2、参照)が一葉添えられている。しかもこれのキャプションには「ラッパースヴィルの工科大学のエントランスホールのための『黄金分割による 7 つの部分をもつ柱』、1974年、真鍮、直径 60 cm 高さ 360 cm」と記されていた。さらに調査を進める



図 1、ヨーゼフ・ミュラー＝ブロックマン、『黄金分割による 7 つの部分をもつ柱』、塚本英世記念館・芸術情報センター 1 階エントランス・ホール、1974年

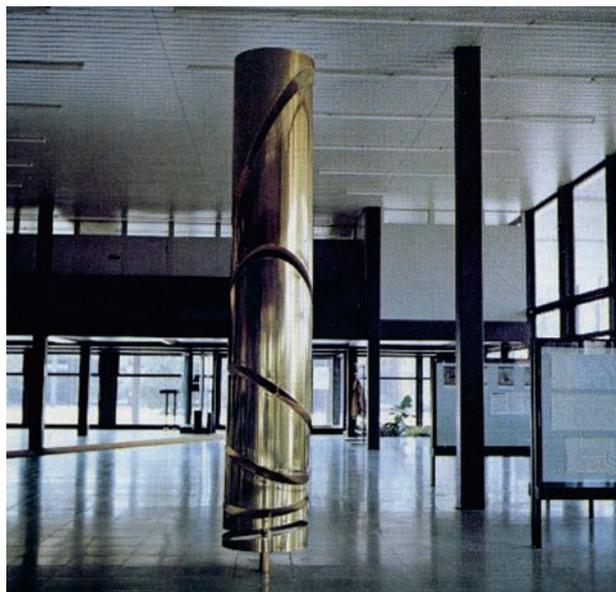


図 2、ヨーゼフ・ミュラー＝ブロックマン、『黄金分割による 7 つの部分をもつ柱』、ラッパースヴィル工科大学エントランス・ホール、1974年

と、これとまったく同じ写真が、同じような内容のキャプションを伴ってミュラー＝ブロックマンの著作『グラフィック・デザイナーの造形問題』（1983年度版）に掲載されていた<sup>(2)</sup>。この写真の彫刻と芸術情報センターの彫刻を比べると、両者は酷似している。そこで確認のため芸術情報センターに設置されている彫刻の寸法をあたると、ラッパーズヴィルの工科大学のものよりも少し小振りであり、2/3に縮小されていることがわかった。

しかし芸術情報センターに設置されている彫刻を二番煎じの複製にすぎないと決めつけるのは早計であろう。この彫刻では、芸術と非芸術、手仕事のクラフツマンシップと機械的な工学技術といった旧来の区別が揺らぎはじめており、伝統的な芸術作品がその唯一性によって獲得してきた「アウラ」がもはや問題ではないからである。この彫刻作品をよく見ると、黄金色に光り輝くブロンズの円柱体が下から上へと角度を増す複数の平面で黄金分割に則して7つの部分に輪切りにされており、これらの部分の間には空隙が生じている。そしてこれらの空隙によって生じた円柱表面の曲線が上昇と下降を繰り返し、見る人を引きつけて止まない。しかもこの彫刻作品では、まず数学的な構想が十分に練り上げられて客体化され、それがブロンズで工学技術的に完璧に実現されており、構想と制作の分離が徹底している。したがって芸術情報センター・エントランスホールの彫刻は、これが縮小再制作されたものであるとしても、グラフィック・デザインにおける繰り返し生産にも似ており、オリジナル性を保持しているともいえよう。

ところで1981年秋の芸術情報センター竣工式には、ミュラー＝ブロックマンが夫人同伴で参列している。本稿の筆者もこの時にご夫妻に紹介していただき言葉を交わしたことを覚えており、ミュラー＝ブロックマンの篤実なお人柄と端正な風貌が今でも強く印象に残っている。またこの時には芸術情報センター竣工記

念として「現代ヨーロッパ構成主義版画展」（場所：芸術情報センター・展示ホール、期間：1981年10月15日～21日）が開催されている。

初代学長塚本英世は、本展覧会カタログ巻頭言において、この展覧会開催をめぐる興味深いエピソードを挙げながら次のように語っている。

「世界的に著名なデザイナー、ミュラー＝ブロックマンさんに、特にお願いして、浪速短期大学で特別授業を持って頂いたのは、約20年前のことでした。以来、大阪芸術大学、浪速短期大学の客員教授として、何度も授業をお願いして参りました。近年は、ウルム造形大学ご出身で、すぐれた構成主義アーティストである夫人の吉川静子さんと、いつも同道されますので、いっそう親しみが深まっております。

先年、チューリッヒにご夫妻をお訪ねし、吉川さんが<あとがき>に触れておられる<構成主義のための画廊>をとくと拝見する機会を持ちましたが、画廊そのものにも、また画廊の運営方針にも、深くうたれるものがあり、大阪芸術大学のための<構成主義版画コレクション>のセレクトをお願いしました。

今大阪芸術大学芸術情報センターの完成を期に、このような格調の高いコレクションを公開できますのは、大きな喜びであり、ブロックマンご夫妻の絶大なるお骨折りに、深く感謝致します。」

このように初代学長塚本英世は、ミュラー＝ブロックマンが客員教授として多年にわたって本学の教壇に立っていること、さらには「構成主義版画コレクション」のための作品の選択をミュラー＝ブロックマンの「構成主義のための画廊」に依頼したことを明言している。このことに関連して、ミュラー＝ブロックマン夫人で造形作家の吉川静子（1934-）は、本展覧会カタログの「あとがき」で次のように述べている。

「チューリッヒの町から、車で30分ほどチューリッ

ヒ湖岸沿いに走った所に、ハプスブルグ家の古い城下町ラムハースヴィルがある。この小さな半島形の町は三方を水に囲まれ、背景には雪の山がかすんで見える、市民の美しい行楽の地でもある。

そこでヨゼフ・ミューラー・ブロックマンは、1965年に構成主義派のために画廊を創立して以来、展覧会活動と限定版の版画制作・出版を行っている。

今回の大阪芸術大学芸術情報センターのオープン記念、現代ヨーロッパ構成主義版画展は、そのエディションを基にして必要な作品を選択、追加収集したものである。

構成主義は創立以来既に70年近くの歴史をもち、もっとも長命の芸術ともいえるが、文化や精神的志向の違い、地理的条件等から、本質的な意味では、日本に定着することが出来なかった。

今回プリント・ショウの形とはいえ、現代ヨーロッパ構成主義の視野を展示出来ることを嬉しく思う。」

こうした言説が伝えているように、ミューラー＝ブロックマンは1965年からチューリッヒ近郊の古い城下町ラムハースヴィルに「構成主義的でコンクリートの芸術」の助成のための画廊を開設している。この画廊は、当初は「ギャラリー58」と称していたが1974年に「ギャラリー・ゼーシュトラッセ」と改称し、1990年まで活動している<sup>(3)</sup>。そしてこの画廊は特に大阪芸術大学のために「構成主義版画コレクション」をセレクションしており、このコレクションが1981年の芸術情報センター竣工記念「現代ヨーロッパ構成主義版画展」の中核を形成していた。この折の会場には、バウハウス出身者でその教師でもあったドイツの美術家・デザイナーのヨーゼフ・アルベルス (Josef Albers, 1888-1976)、ドイツの美術家・デザイナーのヴィリー・バウマイスター (Willi Baumeister, 1889-1955)、バウハウス出身者でスイスの美術家・デザイナーのマックス・ビル (Max Bill, 1908-94)、スイスの美術家・デザイナーのリヒャルト・パウル・ローゼ (Richard Paul Lohse,

1902-88)、ドイツの美術家でデ・スタイルの一員でもあったフリードリッヒ・フォルデンベルゲ＝ギルデヴァルト (Fridrich Vordemberge-Gildewart, 1889-1962) そして吉川静子 (1934-) など、構成主義派の代表的な作家総勢64名の版画作品 (作品総数87点) が展観され壮観を呈している。

またこの1981年の「現代ヨーロッパ構成主義版画展」のカタログでは、「現代ヨーロッパの構成主義芸術」と題して吉川静子が筆を執っている。吉川の解説によると、構成主義は「自然事物を対象とせず、純粹に形と色による具体的な現象表現を意図し」、多くの場合、幾何学的に制御された形態を用い、手仕事による不正確性をしりぞけ、問題そのものを客観的に表現しようとする。そしてこの運動は、当代においては「コンクリート芸術」と「構成主義芸術」が際立っている。両者ともに、自然対象の「抽象」から色と形による純粹形態へと進んでいるが、正確に区別すれば、前者は感情表現的な芸術をも含んでおり、後者は「より理性的な体系的な方向」に向かっており「構造的な秩序」を目指している。この吉川の構成主義に関する見解は、われわれが先述のミューラー＝ブロックマン作の彫刻『黄金分割による7つの部分をもつ柱』を鑑賞する際に格好の手引きであるといえよう。

また吉川は、この展覧会カタログの「あとがき」の掉尾において学生に向けて、「芸術は感覚的な再体験だけでなく、知的分析的な再体験を必要とする」と信じているが、その意味で構成主義芸術は、今から造形を学ぶ学生達にとって、特に有意義な研究対象であると思う。外部の形より内部の構造を考える制作態度を、ここで学んで欲しいと思っている」とのメッセージを発している。

かくしてこの展覧会の開催を通して、当時は文化や精神的志向の違いや地理的条件等の理由から日本ではまだ十分に知られていなかった構成主義派の造形と理論が、直接に本学にもたらされている。なおこの「構成主義版画コレクション」は、数年前の2003年初春に

開催された大阪芸術大学博物館・開設記念所蔵品展「戦後ヨーロッパ・グラフィックの潮流」の「スイス派と大阪芸術大学」部門で、その一部が展示され改めて注目を集めており、われわれの記憶に新しいところである。

ところで、先に引用した「現代ヨーロッパ構成主義版画展」カタログでの初代学長塚本英世の巻頭言にも記されているように、ミュラー＝ブロックマンと本学との交流は60年代初めにさかのぼる。この戦後の経済拡張の時代には「スイス・タイポグラフィー」として知られるようになるモダン・タイポグラフィーの原型がスイスから現れており、これを国際的に広めた中心人物が、ミュラー＝ブロックマンであった。

しかしミュラー＝ブロックマンが「スイス・タイポグラフィー」の旗手と目されるに至るまでの道程は平坦なものではなかった。彼自身が自らの著書『グラフィック・デザイナーの造形問題』（1961年）で語っているように、イラストレーターからグラフィック・デザイナーへの遍歴の時代を経ていた。当初に工芸的でイラストレーション的な教育を受けた彼は、すでに1935年からイラストレーター、陳列窓装飾家、広告デザイナー、リトグラファーとして活動を始めている。しかもこの初期の活動は、擬古的な人物画に特色を有する彼独自のイラストレーションの作風を育んでいる。また同時に彼は、マックス・ビルを中心とした集団によって第2次大戦前に形成されていた構成的なデザインにも次第に関心を強めている。しかし彼の仕事がコンクレート芸術的な客観的な取り組みの方向に向かうのは戦後になってからであった<sup>(4)</sup>。1950年代になると不惑の年齢に達していたにも関わらずそれまでの「主観的でイラストレーション的な作風」に背を向け、

今や「ザッハリッヒで情報提供的なグラフィック・デザイン」へと方向を転じている。

そのひとつの現れは、既成の写真画像を用いたポスター制作である。この頃ミュラー＝ブロックマンは、フォトモンタージュの技法を駆使した彼の最初のポスター『子供を守れ(protegete bambini, 1953)』（図3、参照）を制作し評判を取っている。本学にも所蔵されているこのポスターは、スイス自動車協会のための公共広告ポスターであり、突進するオートバイと無防備の子供との劇的な関係が視覚言語的に見紛うことのない強烈さで提示されている。もうひとつの現れは幾何学的で抽象的な要素からなるポスター制作である。1951年から彼はコンサート・ポスターのデザインをチューリッヒ・コンサート・ホール協会から委託されており、新たな領分を開拓している。コンサート・ポスター『ベートーヴェン(Beethoven, 1955)』（図4、参照）がそうであるように、響きや音色や韻律法といった音楽的要素が幾何学的な形態を用いて可視化され、合法的に律動的に配置されており、「コンクレート芸術」の世界に接近している。しかもほどなく彼は、こうした「ザッハリッヒで情報提供的なグラフィック・デザイン」の教育にも取り組み、教育者としての使命に目覚



図3、ヨーゼフ・ミュラー＝ブロックマン、『子供を守れ』、1953年



図4、ヨーゼフ・ミュラー＝ブロックマン、『ベートーヴェン』、1955年

めていく。

1957年にミュラー＝ブロックマンは、チューリッヒ工芸学校（Kunstgewerbeschule Zürich）のグラフィック・クラスの指導者として招聘されている。そこで彼は、当代のグラフィック・デザイナーは「題材の基本的知識」、「生産問題への鋭敏な関心」、「市場調査と生産計画との問題点の把握」を要求されており、「広告宣伝の方法と形式の成否」に共同責任を負わされているとの新たな見地から、「客観化された教育方式」の開発に努めている<sup>(5)</sup>。そして一年間の造形基礎教育と三年間の実践に力点を置いた専門教育とを組み合わせ、進歩主義的な教育方式を導入している。ところがやがて彼が提案した急進的な学校改革が拒否されたため、1960年にはチューリッヒ工芸学校での教育活動を4年間で終了している。

またこの頃にミュラー＝ブロックマンは、チューリッヒ在住の他の3人のデザイナーたちと共に、「スイス・スタイル」のすぐれた手本ともなる『ノイエ・グラフィーク（Neue Grafik, 1958-68）』誌（図5、参照）を創刊している。本誌の記事内容は、構成主義的なデ



図5、『ノイエ・グラフィーク』誌第3号表紙、1959年10月

ザインに関する諸問題に絞り込まれており、未来派からバウハウスまでの近代グラフィック・デザインの歴史的考察、機能主義的なデザイン実践についての批評、デザイン教育に関する論評などからなっている。先述のチューリッヒ工芸学校でのミュラー＝ブロックマンによる「構成主義的で体系的なグラフィック・デザイナー教育」とその成果がいち早く報告されたのも当該誌においてであった。しかも当該誌の本文はドイツ語、英語、仏語の3ヶ国語で記されており、グラフィック・デザインに関する国際的な討論と情報交換の場となり、「国際タイポグラフィ様式」の理論と実践の普及に大きく貢献している。

こうしたミュラー＝ブロックマンの広範囲にわたる旺盛なデザイン活動は、日本のデザイン界においても早くから注目されていた。例えば、宣伝・デザイン・販売をテーマにした雑誌『アイデア』は、1958年2月号において、ミュラー＝ブロックマン作品の特集を10頁にわたって組んでいる。そこには、まるで誌上展覧会のようにシンボル、ポスター、壁画、ディスプレイ、家具モデル、カタログ表紙、雑誌広告など総数41点のデザインが並べられており（図6、参照）、さらには幾何学的なパターンで構成された当号の表紙デザイン（図7）もミュラー＝



図6、『アイデア』誌、第5巻第2号36頁、1958年2月



図7、ヨーゼフ・ミュラー＝ブロックマン、『アイデア』誌表紙、第5巻第2号、1958年2月

ブロックマンの作であった。そしてこの時点までは、一般にミューラー＝ブロックマンは「抽象によるパターンを仕事の中に適用し効果をあげている」当代の代表的なデザイナーのひとりとして見なされていた<sup>(6)</sup>。ところが1960年東京での世界デザイン会議はグラフィック・デザイナーとしての彼の新面目を強烈に印象づけることになる。

その頃の日本は、政治的、社会的、経済的、文化的に大きな転換期を迎えていた。政治的、社会的には、いわゆる「60年安保」に向かって安保阻止運動の嵐が巻き起こっており、経済的には高度経済成長へと走り出そうとしていた。こうした流れの中で、1950年代に再出発した戦後日本のデザイン運動はひとつの節目にさしかかっており、1960年にはデザイン評論家の勝見勝(1909-83)、建築家の坂倉準三(1904-68)、グラフィック・デザイナーの亀倉雄策(1915-97)などが中心になって東京で世界デザイン会議(The World Design Conference)が開催されている。

この世界デザイン会議には、バウハウスの出身者で当時アメリカ在住のグラフィック・デザイナー、ヘルベルト・バイアー(Herbert Bayer, 1900-89)、ドイツのウルム造形大学の共同設立者のひとりでグラフィック・デザイナーのオトル・アイヒャー(Otl Aicher, 1933-91)、そしてスイスからはミューラー＝ブロックマンなど、世界26カ国の指導的なデザイナーやデザイン関係者が多数集まっている。この会議の中心テーマは「新時代の全体像とデザインの役割」であり、科学技術の躍進や経済社会構造の激変という当代の世界情勢を踏まえて、「デザインの源としての個人的・地域的あるいは国民的なく個性」の問題や生活環境の再編成の問題、また「大量生産」<マスコミュニケーション>などといった諸現象に対して今後のデザインがどう対処すべきか」ということが討議されている<sup>(7)</sup>。

この世界デザイン会議に招聘されたミューラー＝ブロックマンは、「個性」を中心テーマとするセミナー総会で『今日のデザイン教育』と題して講演している。デ

ザイナーの個性は「アイデア、テーマ、企業とその製品よりも前に出るべきではない」と確信する彼は、恣意的な「グラフィック・スタイル」を退け、「デザインの質」や「デザイナーの社会的な責務」に人々の注意をまず促している。その上で彼はチューリッヒ工芸学校での「体系的で情報提供的なグラフィック・デザインの教育方式」について報告している<sup>(8)</sup>。

さらには翌年の1961年の4月中旬にもミューラー＝ブロックマンは、浪速短期大学と日本デザイン・スクールの招きで再来日しており、それぞれ3週間ずつ特別講義をおこなっている<sup>(9)</sup>。しかもそのかわらで一般講演会、公開講座、セミナー・展覧会など多方面にわたって精力的に行動している。この時に日本デザイン・スクールでの公開講座に出席した永井一正(1929-)は、「スライドを併用した講義と具体的なテーマを与えての実技とその批評により彼の思考を反復して教えられた」と報告している。また永井は、「画面を組み立てる要素がその主題＝商品にたいして極めて具体的な意味性を持ち、その機能に則していない限り、その要素によって人の眼を捕らえ、また美的効果が促進されている場合でも、それによって商品の正確なコミュニケーションを欠くという考えから排除するという徹底した思想」をそこに感じ取っている。しかし、「グラフィック・デザインが、ビジュアル・コミュニケーションを本質とする限り本質的にはブロックマンの考えは正しい」が、資本主義経済が高度に進展した「日本の現実のコマーシャル・デザインに置き換えた場合、純粋なコミュニケーションの機能だけでは浸透し得ない現実がある」ことも指摘している<sup>(10)</sup>。また浪速短期大学でのこの公開講座には、「大高猛、西脇友一、西尾直、木村恒久など新進気鋭のデザイナーたち」が数多く受講していた<sup>(11)</sup>。帰国後ミューラー＝ブロックマンは、こうした公開講座で受講者の中に「非凡な才能」を確信したこと、さらには日本人の「形や色への豊かな感受性」、「知力と天下周知の勤勉さ」、「造形的で方法的な前後関係の直感的な把握力」に再三驚かされた

ことを述懐している<sup>(12)</sup>。

ミュラー＝ブロックマンのこの述懐は、『ノイエ・グラフィック』誌上での彼の論評『日本のグラフィック・デザイン』の中に記されていた。本学図書館の地下書庫に納められていた分厚い当誌合本を取り出してもらい、頁をめくっていくと、最終号(第17/18合併号、1965年2月)の掉尾にこの論評が掲載されていた。この論評において彼は、まず当時の日本におけるスイス派のデザインの受容についておおそ次ぎのように報告している。すなわち、戦後の日本では目覚ましい経済的回復と発展につれて広告活動が盛んになり大規模化し、グラフィック・デザイナーの需要が高まり、それは当初アメリカの手本に習った専門学校で応じられていたが、数年前から西欧の考えからの影響が明らかに現れている。それは、バウハウスとバウハウス人たちの活動であり、グラフィック・デザインやタイポグラフィや写真の領分での先人たちの業績であり、当代の進歩的な特にイタリアとスイスのグラフィック・デザイナーの仕事であり、そして進歩的な現代の教育方法である。ことに勝見勝は、西欧におけるデザインの諸問題を日本が理解するのに大いに尽力している。しかも勝見は、ザッハリッヒな広告の領域での新しいデザインの情報源として『ノイエ・グラフィック』誌が重要であることを機会あるごとに説いている。この勝見からの感化で日本の指導的なグラフィック・デザイナーや広告専門家等も時代に合った基準として『ノイエ・グラフィック』誌に注目していると<sup>(13)</sup>。以上である。このようにミュラー＝ブロックマンは、当代の日本のデザイン状況を的確に把握するとともに、西欧におけるデザインの諸問題と『ノイエ・グラフィック』誌の重要性を日本に広めた先学としてデザイン評論家の勝見勝を名指しで高く評価している。

そしてさらに彼は、日本のグラフィック・デザインにおける構成的なデザインの実際について、おおそ次ぎのように述べている。すなわち、指導的な日本のグラフィック・デザイナーの多くは画面の中に文字を入

れることを試みており、その中でもわずかの人々がタイポグラフィのグリッド・システムによる秩序づけを試みている。この折に彼らは、日本語が条件付づけるカタカナ、ひらがな、漢字といった3つの異なる字面と格闘している。活字面の統一は、これらの形と幅が異なる違った種類の文字の混合によって、ある場合は不可能となり、他の場合は感覚的に破綻させられている。この難事を日本のデザイナーはよく心得ており、「タイポグラフィ面を緊張させ簡潔にする秩序化」、「緊張に満ちた画面分割」、あるいは「視覚的に目に映るタイポグラフィとイメージとの関係」によって、これを克服することに努めていると<sup>(14)</sup>。このようにミュラー＝ブロックマンは、日本でのグリッド・システムによるタイポグラフィの新しい秩序化の試みに注目し、その今後の発展に大いに期待を寄せている。

そればかりかこの折にミュラー＝ブロックマンは、小型印刷物や広告やポスターなど総計23点にも及ぶ多数の図版を添えて視覚的にも論弁している。その冒頭を飾っていたのが、西脇友一の「活字見本刷り」(図8、参照)であった。これらは、西脇が企画・編集しデザインした小型印刷物『絵本形式による和文タイポグラフィの試み』(1962年)から抽出されていた。「和文には欧文ではとても望めない内容の面白さが多くあり、技術のあり方次第では、タイポグラフィによる視覚的な表現に無限の可能性」が用意されているとの斬新な見地から、この小冊子では「新しいビジュアルなコ

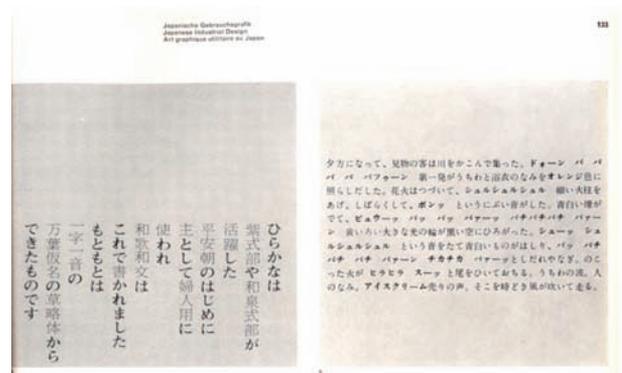


図8. 西脇友一、「活字見本刷り」(『ノイエ・グラフィック』誌第17/18号、1965年2月)

コミュニケーションの要素」として和文のタイポグラフィの「正確な知識と新しい技術」が絵本形式で視覚的に提示されていた。したがって日本での新しいタイポグラフィーの希少な実践例として、この西脇の小冊子のタイポグラフィーはミュラー＝ブロックマンの眼を強くひきつけている。

折りしも1964年に大阪芸術大学（浪速芸術大学）は開学している。ミュラー＝ブロックマンが彼の論評の中で「スイス派のグラフィック・デザイン」受容の先達と名指したデザイン評論家の勝見勝がこの折に本学の教壇に立ち、また新しいタイポグラフィーの実践家としてミュラー＝ブロックマンが目にした西脇友一もデザイン学科で教鞭を執っている<sup>(15)</sup>。このことからスイス派と本学グラフィック・デザイン教育との強い結びつきの一端を垣間見ることができよう。

ところでミュラー＝ブロックマンは、草創期の本誌『芸術』とも関わりがあった。本誌は、1970年9月に創刊されており、この創刊号の編集後記には、当時の編集主幹であった村松寛教授の筆で、「紀要または論文集と呼ばれるものの性格を、従来よりもう少し幅広く、もう少し自由なものにして見たいと考えた。大阪芸術大学紀要に『芸術』と誌名を附したのも、その方が紀要という名に束縛されることが少ないと思ったからである。といて急に新しいスタイルが生み出せるわけではないが、方々の意見を聞かせていただき、そして個性のあるものに育てていただきたいと願っている。」と記されている。こうした従来の紀要の性格にとらわれない開放的でより自由な編集方針に則するかのよう、本誌第2号（1973年3月発行）の巻頭を飾っているのが、ミュラー＝ブロックマン筆の論文『グリッド・システム その機能と発展』（図9、参照）である。

一般にグリッド・システムとは、「印刷頁上の視覚的な秩序や調和をうるためにグラフィック・デザイナーやタイポグラファーによって用いられるレイアウト上

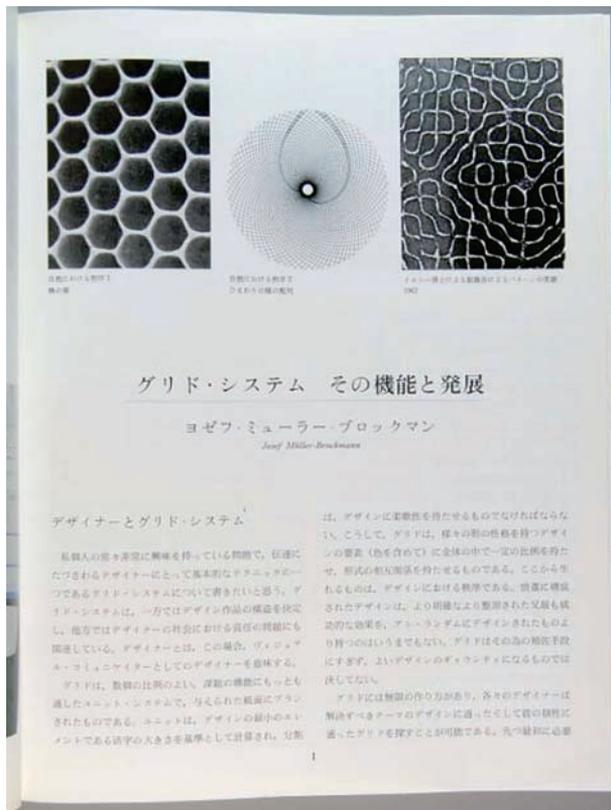


図9、ヨーゼフ・ミュラー＝ブロックマン、『グリッド・システム その機能と発展』（『芸術』第2号、1973年3月）

の工夫」であるが、第二次世界大戦後には「スイス・スタイル」のグラフィック・デザインにおける合理的な取り組みの代名詞ともなっている。ところがミュラー＝ブロックマンの論文では、この「グリッド・システム」は「伝達にたずさわるデザイナーにとって基本的なテクニックの一つ」であり、「デザイン作品の構造を決定するのみならず、デザイナーの社会的な責任の問題に関連するものである」と捉えられている。というのは、「グリッドの基本的な考え方は、いわば一種のデザイン哲学でもある。もしもデザイナーが社会の中の責任者としての自覚を自らに求めるなら、彼は自分のデザイナーとしての機能を、即物的及び客観的なインフォメーションのコミュニケーターとすべきである。この機能によってのみデザイナーは、変革しつつある社会の将来のために建設的な貢献が可能なのである。」と彼は考えるからである<sup>(16)</sup>。

『芸術』第2号のミュラー＝ブロックマン論文の導入部では、こうした彼独自のデザイン思考が語られている。そしてこれに続く本論では、古代ギリシャから現代にいたるまでのグリッド・システムの発展が、ミュラー＝ブロックマン自身の作例(図10、参照)を

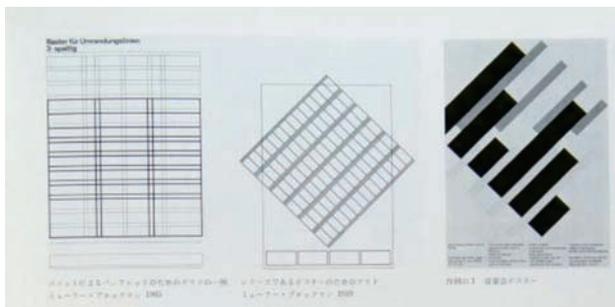


図10、ヨーゼフ・ミュラー＝ブロックマン、『グリッド・システム その機能と発展』(『芸術』第2号、1973年3月)

含む27枚にも及ぶ多数の図版を添えて論弁されている。ことに1851年の万国博覧会の水晶宮から、20世紀初めのロシア構成主義やドイツ工作連盟を経て、バウハウスやデ・ステイルに至る論述は、俯瞰図的ではあるが極めて充実している。そこでは、彼のモダン・タイポグラファーとしての理論と実践が豊かなデザイン史的知識と生産的に相互作用しており、「印刷物とそのデザインを主題とする」グラフィック・デザインの新しい歴史研究が先取りされていた。

こうしたミュラー＝ブロックマンのデザイン史研究と軌を一にするかのように、本誌『芸術』には創刊号から第13号にわたって“Documents of Modern Art”が掲載されている。因みに言えば、この特集は、「〈近代芸術の記録〉として、これまで比較的紹介されていなかったものを、重訳を避けて、できるかぎり原語からの翻訳によって、忠実に再録する」ために設けられていた。本稿の筆者は第4回の『リアリズム宣言』から第10回の『ユージェントシュティールと装飾芸術』までの翻訳・解説を担当している。今から考えて見ると、本学に赴任した時からミュラー＝ブロックマンのデザイン思考に強く引かれていた筆者は“Documents of

Modern Art”のテーマの選定において彼のデザイン史研究から少なからぬ感化を受けていたようである。

さて最後に芸術情報センターのミュラー＝ブロックマン作の彫刻作品に今一度立ち戻りたい。ミュラー＝ブロックマンは、1981年に刊行した手引書『グラフィック・デザイナーのためのグリッド・システム (Rastersysteme für die visuelle Gestaltung, 1981)』(図11、参照)で自らのデザイン思考をグリッドの問題と絡めてより明確に論述している。それによると、秩序のシステムとしてのグリッドの活用は、デザイナーが自らの仕事を構成主義的で未来志向的な方法で把握するときには、ある確かな精神的立場の表出となる。そしてグリッドの活用が含意しているのは「秩序と明確さへの意思であり、本質的なものへと突き進むこと、集中することへの意思であり、主観性へではなく客

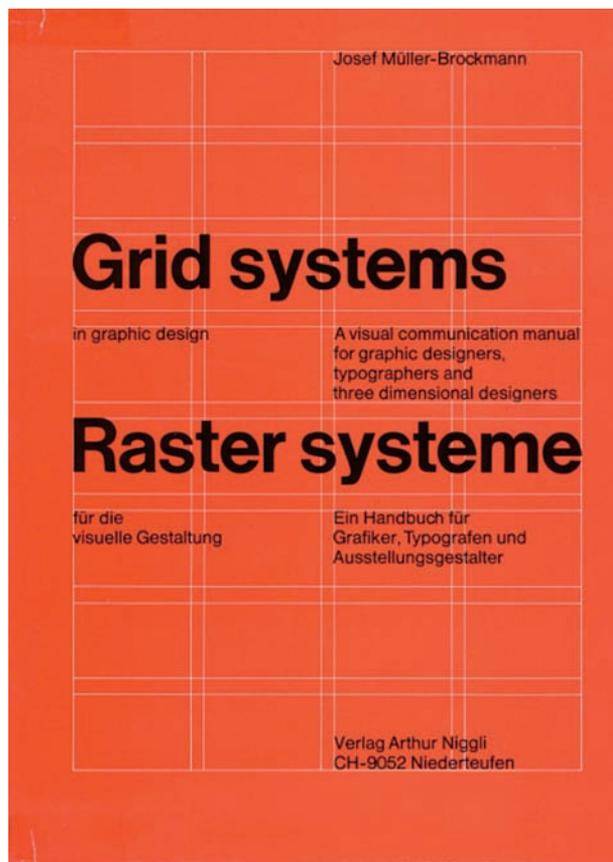


図11、ヨーゼフ・ミュラー＝ブロックマン、『グラフィック・デザイナーのためのグリッド・システム』表紙、1981年

観性への意思であり、創造と生産技術とのプロセスを合理化することへの意思であり、形態、色彩、材料といった要素の統合への意思であり、平面と空間の構築的な統御への意思であり、積極的で未来志向的な振る舞いへの意思であり、構築的で創造的なデザイン活動が有する教育的な意味と作用を是認することである<sup>(17)</sup>と結論づけている。そして彼は、「すべての視覚的で創造的な仕事は、そのデザイナーの論理的にすぐれた特性のあらわれであり、その中には彼の知識、能力、そして彼の物の考え方が現れている」とも述べている。そもそも構成主義にあっては造形とデザインは密接不可分な関係にあり、こうしたグリッド・システムをめぐるミューラー＝ブロックマンのデザイン思考は、芸術情報センターの彼の彫刻『黄金分割による7つの部分をもつ柱』にも通底している。今一度見やるとこの抽象彫刻は、60年代初めからのミューラー＝ブロックマンとの一連の文化交流を通して本学に伝えられた構成主義的で体系的なデザイン教育の原器のように思われてならない。

## 註

- (1) 本展には「<黄金分割による7つの部分を持つ円柱>1974/1975、金メッキされた真鍮」と題して、直径と高さの異なる9体の作品(1.  $\phi$  16.7×100cm、2.  $\phi$  6.5×40cm、3.  $\phi$  6×10cm、4.  $\phi$  4×14.3cm、5.  $\phi$  3×18cm、6.  $\phi$  2.4×22.2cm、7.  $\Phi$  2×26.6m、8.  $\phi$  1.8×33.3m、9.  $\phi$  1.5×36.3cm)が展示されていた。
- (2) Josef Müller-Brockmann, *Gestaltungs Probleme des Graphiker*, 1983, S.111.(本書は1961年に初版が現れ、それ以降多くの改訂版が出されている。)
- (3) Vgl. Lars Müller, *Josef Müller-Brockmann; Ein Pionier der Schweizer Grafik*, 2001, S.218.
- (4) Vgl. J. Christopf Bürkle, *Vorbemerkung zur revidierten Neuaufgabe*, in: Josef Müller-Brockmann, *Gestaltungs Probleme des Graphiker*, 2003, S.6.
- (5) Vgl. Josef Müller-Brockmann, *Gestaltungs Probleme des Graphiker*, 1964, S.136.
- (6) 大智浩、『抽象とグラフィックデザイン』(『アイデア』Vol.5. No.27. Feb., 1958, 37頁)、参照。
- (7) 『世界デザイン会議』(『アイデア』Vol.7. No.41. Jun. 1960, 73頁)、参照。
- (8) 『世界デザイン会議<私の発言>』(『アイデア』Vol.7. No.42, Aug. 1960, 80-82頁)、参照。
- (9) 永井一正、向井周太郎、『J. ミューラー・ブロックマンを語る』(『デザイン』1961年7月号、2頁)、参照。
- (10) 前掲書、2頁、4頁、参照。
- (11) 学校法人塚本学院50周年記念誌『アナムネーシス<軌跡>』、1995年、91頁、参照。
- (12) Josef Müller-Brockmann, *Japanische Gebrauchgrafik*, in: *Neue Grafik*, 17/18, Februar 1965, S.132.
- (13) Ebd.
- (14) Ebd.
- (15) 学校法人塚本学院50周年記念誌『アナムネーシス<軌跡>』、1995年、104頁、参照。
- (16) ヨゼフ・ミューラー・ブロックマン、『グリッド・システム その機能と発展』(大阪芸術大学紀要『芸術』第2号、1頁～2頁)
- (17) Josef Müller-Brockmann, *Rastersysteme für die Visuelle Gestaltung*, 1981, S.10.