The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	モダンアートの理念と実践 : Karl Gerstnerの場合
Author(s)	朝倉, 直己
Citation	デザイン理論. 1967, 6, p. 23-39
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/52529
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

モダンアートの理念と実践

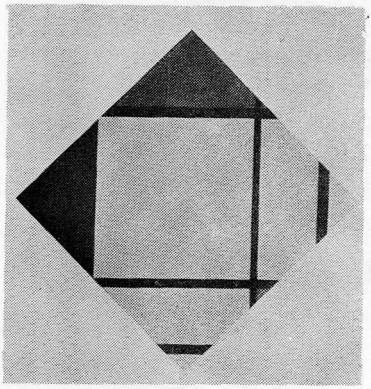
— Karl Gerstnerの場合 —

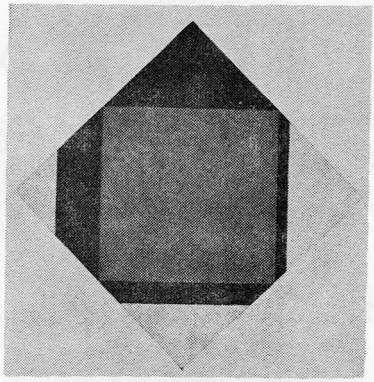
朝　倉　直　己

わずか半世紀ほどの間に、モダンアートは急速な成長をなしとげた。今日、モダンアートの理論ははなばなしい展開をみせ、またモダンアートの作品は巷にみち溢れている。しかし、それらは、むろんモダンアートの終着駅ではなく、いぜんとして発展の途上にある個々の途中駅を示すものにすぎない。当然、そこにはいろいろの問題や課題が横たわっている。

カール・ゲルストナー（Karl Gerstner, 1930〜）は、単なる理論家ではなく、また単なる実践家（アーチスト）でもない。現代においては、専門家といえば、狭い一つの分野にとじこもりがちなものであるが、理論家であると同時に実践家として幅広い活躍を示している彼の存在は貴重である。また、彼はグラフィックデザインと絵画という二つの大きな分野にまたがって制作を続けているが、それぞれの分野において勝れた業績を残している点でも、注目に値する。

というわけで、この若いヌーベルバーグのアーチストについて述べることは、自然モダンアートの直面するいくつかの重要な問題に触れることになることが予想される。ここで、カール・ゲルストナーをとりあげたのは、以上の理由から——つまり、ゲルストナーと共にモダンアートの諸問題について考えてみたかったからである。





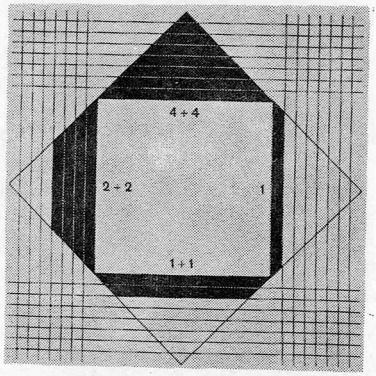


fig. 1　（左）ピエト・モンドリアン：正方形の中のコンポジション。1925;
（右）マックス・ビル：赤い正方形。1946。と，その図解（下）。

1．幾何学的形態の探求

今年の日本国際美術展を見ると、ステラ、ヴァザルリをはじめ幾何学的抽象の系統に属する作家が多く受賞していた。まさに幾何形態全盛の時代と思う人があるかもしれない。しかし、幾何学的形態は、モンドリアンやカンディンスキーなどの傑出した先駆者たちの業績があったにもかかわらず、その後それほど多くの芸術家に愛されてきたわけではない。戦後になって――それも近々何年かの間に急速に勢いを得るようになってきたというべきであろう。

ところで、ステラ（国際大賞）やヴァザルリ（外務大臣賞）や、或いはセッジリー（文部大臣賞）にしても、画面を形成するフォルムは、幾何学的形態としてはきわめて簡単な法則性をもつものであって、円や正方形の初歩的利用が

認められるにすぎない。ゲルストナーの分類によれば、せいぜい幾何学的抽象絵画の系譜における「中期の世代(Mittlere Generation)」[1] のごく初期の構成傾向をもつ程度である。むろん、構成方法が単純であるとか、複雑であるとかいうようなことは、作品の芸術的価値を決定するものではありえない。しかし、時の経過は、方法自体の中にも進歩の跡をとどめるものである。特に、幾何形態は、それを造形のてだてとして採り上げること自体からして、知的な考え方が含まれているはずであって、まさにこの点が、同じく抽象といっても、タシスムやアクションペインティングやアンフォルメルなどのオートマチック形態を扱う場合とは、根本的に異なるところである。というわけで、第9回日本国際美術展に現われた幾何学的形態の作品は——この系譜の前衛を期待するとき——いささか注文がないわけではない。

十年以上も前から、ゲルストナーはこのような問題に対して、強い関心を示してきた。ゲルストナーの達見は、この系譜に横たわる一つの大きなエポックが、モンドリアンとマックス・ビルの間にある思想的ギャップにあることを発見したことである。外見的には、きわめて類似して見えるモンドリアンとビルの作品を比較し（fig. 1）、作品の根底に横たわる両者の造形方法の相違を、はっきり見抜いたことがその後の彼の活動に大きく影響したのであった。

シュジェの桎梏からなんとかして逃れたいと思っていたモンドリアンは、シュジェの完全な否定を、最も基本的な造形の要素そのものによる構成によって達成しようとし、そこからシンプルな幾何形態による構成作品を発表するようになったが、彼の場合の幾何形態は、あくまで造形の素材として用いるのであって、構成の方法に関しては「感覚的判断に従って」「考えうる限り主観的な、変換自在の世界で用いた」[2]のである。つまり、モンドリアンの主張するハーモニーは、極めて主観的な方法で求められたのである。ビルの場合は、感情の視覚的経験の代りに、数学そのものではないが「数学的思考が構成の行為の中にとり入れられたのである」[3]。そこには、明らかに思想家としての意識が働いてい

るとゲルストナーは見てとる。つまり、ビル自身の言葉を借りれば、「造形手段そのものが要素的且つ普遍的であるばかりでなく、それらの関係の体系もまた然り」[4]なのである。そして「一つの思考過程が精密に構成されていればいるほど、即ち根本理念が統一的であればあるほど、その思考は数学的思考の方法に接近し、われわれは根本構成に近づくことができ、芸術はそれだけ普遍的になるであろう。」[5]と。

むろん、数学的方法によって作られた形態は、すべて美しいというわけではない。しかし、数学的形態の中には、現代人の感覚にきわめて合致するものがある。幾何学的形態は、今日の機械文明の時代の形態である。そのフォルムは、いろいろな点で合理的にできていて、また、強い視覚的効果をもっている。これらは、自然をそのまま写す絵画や、筆跡のように個人のくせやあじを出すことに腐心する絵画にとっては、不適当なフォルムであるが、この形態は、定規やコンパスやその他の数学的用具をもっていれば、だれでも容易に、また限りない変化を作り出すことのできる万人共通の普遍的形態である。感覚——勝れたセンス——は、勿論必要であるが、感覚に守られつつ知性によって導かれる形態——ここに、構成理論の上からみた幾何学的形態の今日的意義がある。

ここでつねに問題となることは、「何を描くか」ということよりも、「いかに作るか」ということである。ビルや、アルベルスやローゼによって肉づけされてきた幾何学的中期抽象派の伝統を、ゲルストナーは更に飛躍させようと試みる。これらに代表される一群のアーチストを、あえて「中期」という過渡期的名称で呼ぶにとどめたところに、幾何学的抽象芸術の発展に対する彼の大きな意欲と信念をうかがうことができる。

2．チェンジャブル・ピクチュアー

ゲルストナーが、初めてChangeable Picture（可変的絵画）を発表したのは、1952～3年頃である。[6]モンドリアンとビルの作品の比較から学んだものは、絵

画の構造の様式の上での相違の発見であった。彼は、ここにおいて、絵画の構成における法則性の重要さを深く認識したのであった。

幾何学的抽象絵画（彼流にいえば具体芸術）を、更に大きく前進させるためには、ビルの提出した問題から出発し、新しい見解に立ち、新しい要素をつけ加えることによって、この理論を発展させなくてはならない。彼が企てたこの飛躍への手がかりは、次の三つに要約することができよう。

一つは、素材の重視。第二は、構造の様式の重視。第三は、観賞者の積極的参加である。

さて、第一に挙げた素材の問題であるが、ゲルストナーが常々心がけていることは、科学の生んだ最新の成果である工業的材料や技術を芸術創造のために活用することである。

いうまでもなく、マチェールを重視する傾向は、既に現代芸術の大きな特色となっている。芸術の価値は、材料の新旧によって決まるものではないから、現代の作家が依然としてスフインクスの頃の材料を用いて作品を作ったとしても一向にさしつかえない。しかし、スフインクスの時代のアーチストが、二十世紀の工業的材料を使用するということは、ありえないことである。現代のアーチストが、現代の技術が生んだ今日の材料を使用するということは、それ自体充分意義のあることである。材料は技術を決定し、技術は素材と共に芸術の性質に大きな影響を及ぼす。現代のアーチスト達がマテーリアルを重視するのは、物質的根拠としての理由からだけではない。ゲルストナーは確信する：「マテーリアルは、最も適確に絵のイデー（理念）を表現する。」[7]と。

第二の、構造の様式を重要視するということは、ビルの思想を徹底的に追求するところから生まれた彼独特の方法論である。即ち、作品において、最終的な結果である個々の出来ばえはむろん大切には違いないが、それよりもその作品の構造を決定する構成の様式を重視しようとするのである。この考え方を更

におし進めて、構造の様式が最も根本的な役割を果していて、それを最も重要視せざるを得ないような作品を作ること。ここから、彼の一連のセリー絵画が誕生する。そこでは、一つの法則的な構造から生まれるn個のファーゼは、すべて等しい価値を有し、一定の条件の下におかれた場合に、どのファーゼの作品が最も適切であるかが決まるのだと考えるのである。

このようにして、ゲルストナーのチェンジャブル・ピクチュアーでは、その構造の様式のデザインに、すべての成敗がかけられている。

さて、芸術は、誰が作るのだろうか？　それは、勿論芸術家である。しかし、それだけでは、正解とはいえない。作品は、独立自足的に芸術的価値を有するものではなく、観賞者に見られることによってはじめて価値が形成されるのである。この美学的論議を更に押し進めて、芸術が観賞者の参加によって成立するものならば、観賞者の創造への参加ということを、単に「見る」という行為だけにとどめず、もっと積極的に考えて、観賞者を直接作品の創造に参加させた方がよい。ゲルストナーは、「ある芸術作品に対する私達の喜びとは、観賞者の行為ではなく、同志のそれであるのではなかろうか」という意味のことを述べているが、[8]彼は、これを観賞者（Beschauer）のアレンジメントへの参加という形で解決する。――これが、第三の要件である。

以上の三つの前提を総合した時点において、はじめて「カロ64」、「接している偏心輪」、「黄金截柱」等々の彼のチェンジャブル・ピクチュアーズが誕生することになる。

3．ソシアル・アート

1961年に、彼は一つの試みとして、Plakat-Kunst-Aktion（ポスター―芸術―行動）と題して、幾何学的抽象に属するスイスの作家の絵を集め、サイン入りで街頭に掲示したことがあった。[9]選ばれた作家は、ビル、ローゼ、レーベンスベルク、ゲルストナー、グラーゼ、ヴィス等であった。

彼は、これらの芸術家の絵を印刷して、ちょうどポスターのように掲示板に貼って、街路を通る人々に見せた。

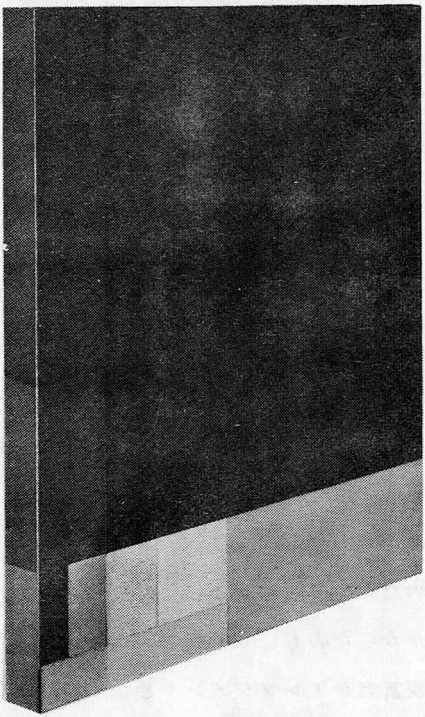
そこには、一品制作の稀少価値の代りに、量産された複製が、暗い静かな美術館の代りに、明るく開放的で賑やかな巷の背景があった。絵の隣りには電柱が立っていたり、無縁な他人のポスターが並んでいたりした。風で引きさかれて、下から別のポスターが顔を覗かせていたりもした。しかし、通行人は、料金を払わずに自由にこれらの絵を見ることができた。ゲルストナーは言う：「ポスター掲示板は街頭のギャラリーであるというスローガンを言葉通りに取り上げた」[10]のだと。つまり、文字通り、芸術の街頭進出であった。ゲルストナーのこの企画の総決算が何であれ、とにかく青年画家ゲルストナーにとっては、芸術はこれまでのように、美術館の中に静かに鎮座ましましていればそれでよいとは考えられなかったのである。芸術のための芸術ではなく、彼の目ざすものは、あくまで人間のための芸術、環境のための芸術に他ならない。

彼が、絵画「カロ64」の量産にとりかかったのも、Soziale Kunst（ソシアルアート）としての意味からであった。観賞者がアレンジメントという創造の行為に直接参加する絵画—しかも、作家のオリジナリティーは不変である絵画—これは、確かに現代芸術に提出された新しい課題である。

芸術の社会化は、いろいろな方法で行なうことができよう。グラフィックデザイナーとしての社会的任務をはっきりと自覚している彼にとっては、デザインという行為全体がソシアル・アートの意味をもっているのかもしれない。聞くところによると、彼は最近大きなネオンサインを手がけているという。チェンジャブル・ピクチュアーとソシアル・アートの総合を、新しいメディアにおいてどのように解決するか、一つの楽しみでもある。

4．ジャンルの解消

学問をはじめ、あらゆるものが分化していく現代文明の大勢の中にあって、



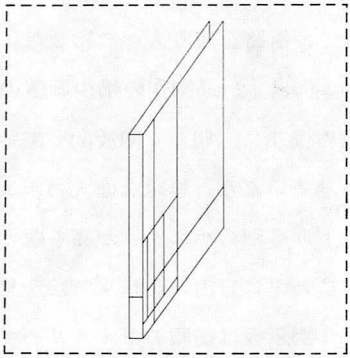


fig. 2　カール・ゲルストナー：両極性をもつ青。1958 / 59。と，その説明図（右）。

美術だけはかえって一つのものに向かおうとする傾向がある。ジャンルの垣を解消して、かつてそうであったように一つのものになろうとする傾向は、確かに現代美術の大きな特徴である。

単に、二次元の中での立体感や空間感の追求をするというのではなく、もはや「立体」や「空間」が、現実的、物理的実体として絵画を構成するようになると、立体は彫刻、平面は絵画という分け方で芸術を分類することは、もはや意味のないことになってしまった。

また、このことは、物理的・外形的な面からだけでなく、内面的・価値的な面からもいえることである。記号そのものと化しつつある現代芸術にとって、時計や空ビンや便器などの立体的オブジェは、二次元の形である矢印やコカコ

ーラのラベルやマリリンモンローの写真などと等価値、或いは同列にある記号であって、等しく造形のための要素であり、素材にすぎない。画家はそれらのどれを用いて制作してもよく、彫刻家もまた同様である。

ゲルストナーは、油えのぐを用いることはほとんどない。それどころか、彼の絵に登場する材料は、凹凸のあるガラスや、施盤で削った金属や、複雑な曲面をもつ部厚いレンズや、ペラルーマン（アルミ合金の一種）やポラロイド板などで、滝口修造氏もいう通り、そこでは「新しい材質とそれに伴う製作工程が機械技術によるものであること、同時に見る人の動的体験を通すということが、主な要素となって」いる。[11]

かつて、ゲルストナーのエッセイ「Bilder-machen heute？（今日の絵の作り方？）」を翻訳したとき、編集者から「絵を作る」ではなく、「絵を描く」と訳した方が日本語としてスムーズではないだろうか、という抗議の手紙を受け取ったことがあった。確かに、昔の画家の絵であったなら、「描く」と訳すのが順当であろう。しかし、彼の場合、どう考えてみても「描く」というタイプの絵ではないのだ。彼自身も、malen（描く）という言葉を意識的に避けて、machen（作る）という言葉を使っている。実は、この「描く」ではなく、「作る」というところに、現代美術の重要な問題がひそんでいるのである。

ここに掲げる図（fig. 2）も、単純な平面性をもつ絵ではなく、壁から前方へ向って垂直に突き出した作品である。絵というよりは、彫刻と呼んだ方がよいかもしれない。しかし、表面にはパターンがあり、華麗な配色で着色されているところなどは、従来の彫刻とも異る。或いはまた、更に飛躍して、その形の構造から――このようなパッケージがあったなら豪華であろう――と想像を逞しくしたとしても、あながち現実離れのした空想とも思われないであろう。とにかく、彼にとっては、絵画や彫刻やデザインといったジャンルの縄張りなどは、本当はどうでもよいことなのである。問題は内容であって、彼は実践によって既にジャンルの敷居を越えてしまっている。

ゲルストナーは、文章のタイトルにクエスションマーク「？」をつけることが好きである。しかし、こういうときに限って、かなり確信のある場合である。Ist Werbegraphik Kunst？（グラフィックデザインは芸術か？）[12]という文章の中でも、既に芸術として認められている建築とグラフィックデザインとの有利な比較をさし控える余裕をみせながら、結局デザインと絵画の関係は、直系卑属ではなく姉妹であると述べている。

もし、「絵は芸術である」という単純ないい方が成り立つとしたならば、子供の絵も精薄児の絵もみな芸術ということになるであろう。デザインは、もともと実用的用途を明確にもつ美術の形式であるから、むろん用途に対する機能的解決が第一に重要である。しかし、それと共に、デザインが造形的なものである以上、芸術的・美的表現の側面があるのであって、かかる面から見た場合にも、勝れた作品が決して少くないのである。ただ、全体から見れば、その数は少いというだけのことであって、この点に関しても絵画とデザインはよく似ている。ゲルストナーは、このことを充分認識している。[13]

形式ではなく、芸術というものを内容で定めるならば、絵も彫刻もデザインも芸術となりうるのである。ジャンルによる区分は、あくまで便宜的・習慣的なも

a gib mir	b ein paar Worte	c für eine Frau
d zu singen	e eine Wahrheit	f die uns erlaubt
g bevor es Nacht wird	h ohne Kummer	i ein Haus zu bauen

fig. 3　マルクス・クッター：ベリオのためのプログラム。

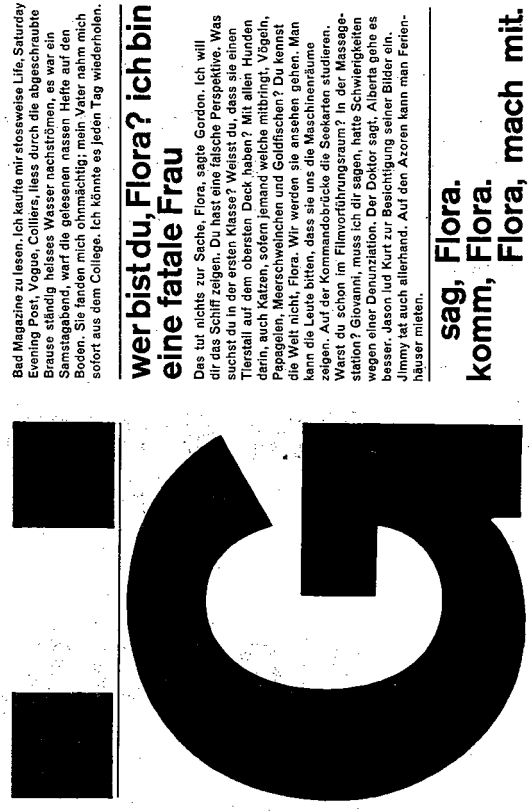


fig. 4　マルクス・クッターの小説「ヨーロッパへの船」の中の一頁。ゲルストナーがタイポグラフィーを担当している。

のであって、芸術的内容の観点から考えても、それにこだわることは賢明でない。

5．タイポグラフィー

前述の第9回国際美術展で、クリベットが東京都知事賞を受賞していた。フェルディナンド・クリベットは、文字だけを素材として画面を構成するドイツの画家である。一昔前には想像もつかなかったタイプの絵画である。この絵から言えることは、(ゲルストナーがかつて言明したように)、[14]タイポグラフィーはそれ自体が芸術となりうることである。

ゲルストナーは、グラフィックデザインを総合的に追求しているが、中でもタイポグラフィーの研究に特に苦心を払ってきた。これは、一つには彼の文学へ

の深い愛敬の念があるからであるが、何といってもクッター（Markus Kutter）との出合いが、彼に大きな影響を与えたことは間違いない。図（fig. 3）は、クッターの作った現代詩の一例であるが、このようなセンスの持主で、且つグラフィックデザインに深い理解をもつ詩人が、ゲルストナーと急速に提携の絆を強くしていったのはうなずけることである。

1957年は、ゲルストナーとクッターの結びつきの年であった。クッターは、

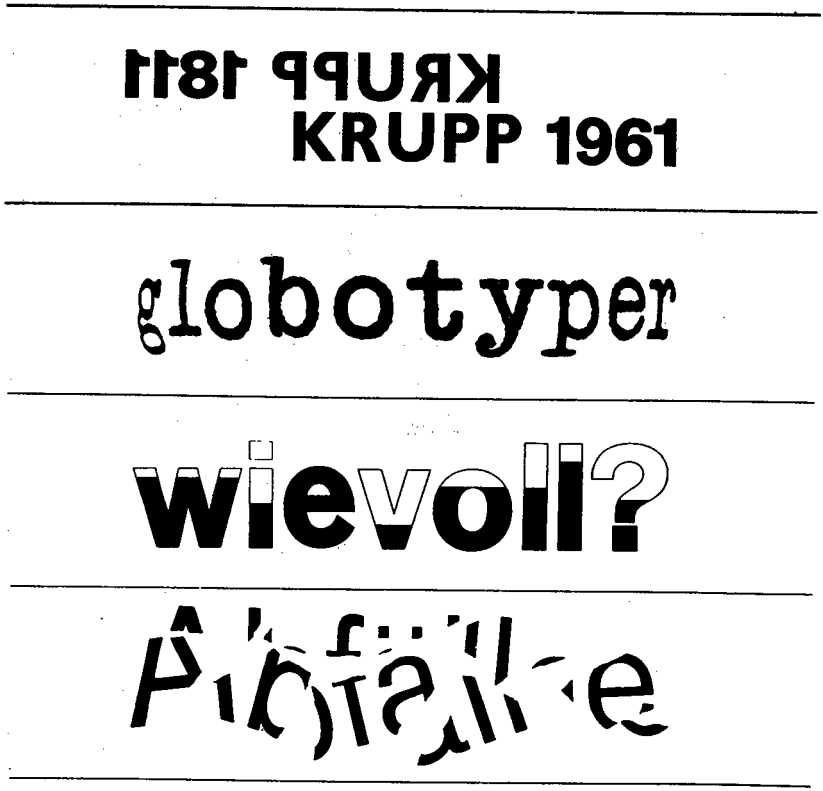


fig. 5　カール・ゲルストナー：タイポグラム。———（最上段）過去をふり返り，未来に眼を向けるクルップ社を表わしている。（二番目）IBM球頭タイプライターのタイポグラム。（書体でタイプライターを，投影で球を連想させる）。（三，四番目）下の二つは，造形的処理によって，概念を象徴している。

ガイギー社200年記念出版事業のディレクターになったとき、はじめて若いゲルストナーをデザイナーとして起用した。また、この年に出版されたクッターの小説[15]に、ゲルストナーはタイポグラファーとして協力を快諾した。(fig. 4)。こうして翌々年(1959)、二人の共同経営としてゲルストナー＋クッター・アーゲントゥール（広告代理店）が誕生する。

ゲルストナーのタイポグラフィーに対する貢献は、次の三つに分類することができる。

第一は、活字そのもの――即ち、字体の改革である。古いアクツィデンツ・グロテスクを、周到綿密なる体系に基いて、活字の一大ファミリーを完成させたことはみごとである。[16]

第二は、活字のイディオグラフィックな用法を発展させたことである。前述の第一では、活字を「形」として観察している。しかし、文字は記号であるから、形態と同時に「意味」をもっている。この文字がもつ表意性をデザインの分野において大いに活用しようというのである。彼の作になる一連のタイポグラムは、その絶好の例を示している（fig. 5）。

上述第一の「形態」、第二の「意味」に続いて、構成と「デザイン」に対する寄与がある。これが、第三の、タイポグラフィック・アートへの貢献である。イラストレーションを担当することによって、彼が協力したクッターの著書「未来の制作のための提要」[17]では、活字構成の基本的パターン（型）を示したが、その後の発展である「総合的タイポグラフィー」[18]では、テキストとタイポグラフィーの綜合を、次の四つの段階を踏んで体系化した。

a）いろいろな文字、記号を単語に綜合する。

b）単語を文章に綜合する。

c）文章を時間的経過の中で綜合する。

d）独立した個々の問題と機能の綜合。

彼は、タイポグラフィーを、孤立した個々の問題としてではなく、デザイン上予想しうるあらゆるケースに適用できるフレキシブルな考え方で、全体的観点に立って綜合的に解決しようとする。つまり、「問題に対する個々の解決を求める代りに、解決を得るためのプログラムをデザインする」のである。デザインの個々の結果の出来ばえよりも、それ以前に、それらのしくみやプログラムを重視するという態度は、現代デザインにとって根本的に重要なことである。その理念と実践は、アラン・デラフォンスや勝見勝氏が激賞するように、確かにみごとなものであり、ユニークなものである。

6．プログラミング

ゲルストナーは、著述、デザイン、絵画、教育というように、多方面にわたって活躍している。しかし、それらの底には、しっかりとした線が一本通っている。私がこれまでに述べてきたことも、みな一つの基本理念から導かれたものに他ならない。

その基本理念とは何か。それは、一と口にいえば、造形の領域におけるプログラミングである。ところで、プログラムという言葉は、電子計算機をはじめ最近いろいろな場面で使われるようになっているが、例えていえばプログラムとは、化学における化学式、料理における調理法、音楽における楽譜、ゲームにおけるルールのようなものであって、個々のケースに応用できるしくみ、或いは法則、或いは構造のようなものと考えればよい。従って、彼のいうデザイニング・プログラムとは、そのようなしくみ、法則、或いは構造を、綜合的見地からデザインすることである。彼は、造形の全活動の中でこの点を最も重視する。パウル・グレディンガーの巧みな解説のとおり、「チューリップでいえば、花ではなく球根に相当するもの」[19]をデザインすることが、結局、個々の問題をより高次の次元において解決することになるのである。

かくして、絵画においては、「基準はその形式が普遍的であればあるほど、そ

の絵画は独創的なものとなり、またその統一性が多面的であればあるほど、或いは逆に、絵画の多面性が統一的であればあるほど、最も個性的な知覚作用と、して、観賞者に示すことができる」[20]という結論に達する。また、デザインにおいては、ポスターやパンフレットというような仕事を個別的に制作するよりも、キャンペーンやデザインポリシーのように、一貫した計画に基いてクライアントの「顔(Physiognomie)」や「イメージ」を創造することこそ、最も意義深いものであるという結論に達する。

7．徹底した合理的精神

「絵は、一定の肉体的感覚、より正確にいうならば、視覚的感覚のための一種の記号であり、商標である。」[21]と。――ゲルストナーは、絵画に対しても、デザインにおけると同様、突き放して、できるだけ客観的に冷静にみつめようとする。決して「芸術」という名におぼれたりはしない。だから、その仕事は、「第一にイデーの結果であり、第二に理性的な計画の結果である」[22]べきだと考えるのである。

彼は、芸術における「自由」ということを、決して安易には考えない。彼の思考はきわめて論理的である。これまでに述べてきたこと全体の共通分母を求めるならば、徹底した彼の合理的精神に帰することができよう。

彼は、人間の知性を重んずる。そして、それによって、課せられた問題を徹底的に追求しようとする。――完全なる明晰に到達するまで。

彼の立場は、あくまで綜合的な造形的観点に立っての思考であり、実践であった。デザイナーであれ、画家であれ、これからのアーチストの資質を考えるとき、逞しい創造力は勿論必要であるが、それと共に実践の裏づけとなるしっかりした理論をもっていることが大切になるのではないだろうか。

彼は、まだ若い。環境もよく、よき友にとり囲まれている。徹底した合理的精神にもとずく彼のプログラミングの理念が、今後どのような展開を見せるか、期待されるのである。

〔参 考 文 献〕

(1) Karl Gerstner : Kalte Kunst ?, 1957. Arthur Niggli. S.16.

(2) ditto. S.17.

(3) ditto. S.18.

(4) ditto. S.18.

(5) ditto. S.18.

(6) K.Gerstner : Bilder-machen heute ? —Spirale 8 .1960. Spiral Press. S.12.

Pamphlet in New York Exhibion of Karl Gertner's work. 1965. Staempfli Gallery.

(7) K.Gerstner : Pendenzen 62—Werk, Nr.1, 1962. S.30.

(8) K.Gerstner : Que vent la Nouvelle Tendance ? —Nouvelle Tendance. 1964.

(9) K.Gerstner : Wo ist der Platz der Kunst ? —Typographische Monatsblätter, Nr.11, 1961.

(10) ditto.

(11) Karl Gerstner 展パンフレット. 1966. 東京画廊.

(12) K.Gerstner+M.Kutter : die neue Graphik. 1959. Arthur Niggli. S.6.

(13) ditto. S.7.

(14) K.Gerstner : Integrale Typographie—Typographische Monatsblätter, Nr. 5/6,1959.

(15) Markus Kutter : Schiff nach Europa. 1957. Arthur Niggli.

(16) K.Gerstner : Die Alte Akzidenz Grotesk auf neuer Basis. —Durck-spiegel, Nr.6, 1963.

K.Gerstner : Designing Programmes. 1963. Arthur Niggli. pp.19-35.

(17) M.Kutter(illustriert von K.Gerstner) : Leser gesucht -Gebrauchsanweisung. 1959. Arthur Niggli.

(18) K.Gerstner : Designing Programmes. (朝倉直巳訳：デザイニング・プログラム. 1966. 美術出版社. pp.37—56).

(19) ditto. p.5.

(20) ditto. p.75.

(21) K.Gerstner : Pendenzen 62. a.a.O.S.33.

(22) ditto. S.33.

(23) K.Gerstner, & P.Gredinger, & M.Kutter : Gerstner, Gredinger +Kutter AG 1965.S.7.

〔Karl Gerstner 略 歴〕

- 1930, スイスのバーゼルに生まれる。
  バーゼル及びチューリッヒの工芸学校を卒業。
- 1955, ミラノ・トリエンナーレ展で金賞受賞。
- 1956-8, ガイギー社創立200年の仕事でデザイナーとしての地位を確立。1959年，詩人でコピーライターのマルクス・クッター博士と協同して広告代理店を創設。その後、経営陣にパウル・グレディンガーを迎え,「ゲルストナー，グレディンガー+クッター株式会社」と改め，現在ではスイス広告界における七大エージェンシーの一つに数えられている。(23)
- 1957年に，画家としてはじめての個展を開き,以来世界各地で展覧会を開く。その作品は，ニューヨーク近代美術館その他に収められている。
- 著述は,〔参考文献〕として引用したもの以外には，次のようなものがある。
  - Aspekte des Standorts, Ausblicke in die Zukunft.—Werk, Nr.11,1955.
  - about Changeable Art—Spirale 5.1955.
  - Die Aubette als Beispiel ietegrierter Kunst.—Werk, Nr.10, 1960.
  - Kompendium für Alphabeten. 1965. Galerie Der Spiegel.