



Title	グラフィック・デザインにおけるポスト・モダニズム
Author(s)	伊原, 久裕
Citation	デザイン理論. 1989, 28, p. 1-29
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/52647
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

グラフィック・デザインにおける ポスト・モダニズム

ーヴァインガルトとグレイマンの活動をめぐってー

伊 原 久 裕

Ⅰ はじめに

『ポスト・モダニズム』という名称は、既にいたるところで口にされ、とりわけ美術、建築、デザインといったさまざまな美的領野の現在状況を表現するために用いられている。しかし、グラフィック・デザインに関連して、この名称が用いられることは、以外に少ない。その理由の一つとして、あとで述べるようなグラフィック・デザイン特有の風土的条件が挙げられるであろうが、しかしそもそもポスト・モダニズムの議論以前に、『モダニズム』と言えるような対象自体がそれほど明確化されていないことが、こうした事情の根底に潜んでいるものと思われる。言うまでもなく、ポスト・モダニズムの問題はモダニズムそれ自体の解釈にも深く関わっているのである。

この点に関連して、フィリップ・B・メッグズ (Philip B. Meggs) が、1983年に出版された『グラフィック・デザインの歴史』において、設定した歴史的視点は大変明確である。彼は、グラフィック・デザインにおけるモダニズムの中心の対象を、50年代初頭から60年代後半にかけてもっとも隆盛した『スイス様式 (Swiss Style)』、あるいは『スイス派 (Swiss School)』と呼ばれた動向に求めているのである¹⁾。

スイス様式は、第二次世界大戦後に、スイスで生じ、ほぼ20年間にわたっ

て、国際的な影響力を及ぼし続けた動向である²⁾。その国際的な影響力の故に、メッグズはそれを『国際タイポグラフィック様式 (International Typographic Style)』の名称のもとに、改めてグラフィック・デザイン史上に位置づけている。メッグズによれば、国際タイポグラフィック様式の提唱者は、「意味の純粹性と伝達における可読性によって、デザイナーが、時代を超えた形態の完全性を目指すことができる」ことを主張した。そして、「デザインは社会的に必要かつ重要な活動として定義された。」³⁾そのために、個人的な表現や、風変りな解決法は退けられ、普遍的で科学的な態度が重要視されたのである。その結果、少ない要素による、明快で秩序だったミニマムな形式が、その代表的なデザインの様式と考えられるようになった。

彼等が、タイポグラフィ (Typography) を重視した理由も、実はこうした基本理念に由来する。スイス様式の人々は、基本的な要素を追求することによって本質を把握し、そこから最大の効果を引き出そうとしていたのであり、それゆえにこそタイポグラフィの概念をグラフィック・デザインの考え方の基本としたのである。彼等にとっては「タイポグラフィとデザインは、実質的には同義」なのである⁴⁾。

ところで、国際タイポグラフィック様式なる名称は、明らかに、建築における『国際様式』を意識して付けられたものである。建築におけるモダニズムを代表する動向が国際様式であり、ポスト・モダンの建築はそれに対する反抗であるという見解をここで採用するとすれば、グラフィック・デザインにおけるポスト・モダニズムは、メッグズの言う国際タイポグラフィック様式に対するなんらかの態度の表明であるということになるだろう。

とは言え、それに伴って、建築においては明確な議論の形をとり得る国際様式を軸とするモダニズムーポスト・モダニズムという対立図式もグラフィック・デザインに対して、そのまま適用できるとは限らない。国際タイポグラフィック様式が一時期国際的な影響力を持ったのは事実であるが、しかしそれは建築

における国際様式のように、決して支配的ではなかったのである⁵⁾。

グラフィック・デザイン特有の風土とも言うべき、移り変りの激しい条件の中で、スイス様式は、ともすれば単なる流行の一様式として見過ごされがちであった。そして、グラフィック・デザインにおけるポスト・モダニズムの傾向は、そうした状況の中で、この様式に対して自覚的な少数の人々によって展開されてきたものである。その発端は、スイスにおいてスイス様式に直接関わってきた何人かのデザイナーの実践から生じ、次いで公立バーゼル応用美術学校 (Allgemeinen Gewerbeschule Basel) の教師であるヴォルフガング・ヴァインガルト (Wolfgang Weingart b.1941) の活動によって、次第に知られるようになった。その後、彼が教育した学生のうち、特にアメリカ人であるエイプリル・グレイマン (April Greiman b.1948) の活動を通じて、70年代から80年代にかけて、当初は個人的な実践の内に留っていたこの傾向は、主としてアメリカにおいて、広く一般的な動向として具体化されたのである。

本小論においては、具体的に、ヴァインガルトとグレイマンという二人の活動を軸として、60年代後半以降、彼等の活動によって、スイス様式がどのように考えられ、そのどこが拒絶され、そして何が受け継がれたのかを論じてゆき、その意義と問題点を、ポスト・モダニズムの名称との関連からまとめてゆく。

II ヴァインガルトとスイス様式

—— その1

スイス様式の動向に直接関わっていたデザイナーの作品に、変化が生じ始めたのは60年代半ばになってからのことである。

ヴォルフガング・ヴァインガルトは、このような傾向の先駆者と見なされ、それを独自の考えと方法で追求した人物である。彼は、3年間の植字工の訓練

の後、1964年にバーゼル応用美術学校のエミル・ルーデア（Emil Ruder 1914-1970）のもとでタイポグラフィを学び、その後、1968年から同校のタイポグラフィの教官としてアルミン・ホフマン（Armin Hofmann b.1920）と同じ学部に着任している。当初、彼はルーデア、ホフマン、そしてヨゼフ・ミュラー-ブロックマン（Josef Müller-Brockmann b.1914）の影響のもとに仕事をしていたが、すぐ彼自身の指導者たちとは異なる方針で教育してゆかねばならないと決心した。彼はスイス様式が構築したタイポグラフィについての考え方とその教育方法を再び問い直すことを始めたのである。

ヴァインガルトの試みが、スイス様式のどのような流れの内から生じ、その流れをどのように変えようとしたのか——スイス様式とヴァインガルトの活動の境域に踏み込むために、本節、及び次節では、もっぱらヴァインガルトの初期の活動に焦点を当て、スイス様式との比較を通じて分析をおこなう。なお、本節では、ヴァインガルトの態度と考え方を、次節では方法と作品とをそれぞれ主な考察の対象とする。

さて、ヴァインガルトの課題は、スイス様式の批判的継承であったが、同時に、それは全否定によるものではなく、彼自身が、廃棄すべきでないと判断したスイス様式の「よい性質」を土台として構築されるべきものでもあった⁶⁾。すなわち、スイス様式に対峙することで形成されたヴァインガルトの態度には、肯定と否定との両側面が含まれていたのである。

スイス様式の全体像は、決して一様ではないが、ヴァインガルトが特に否定しようとしたのは、そこにおけるあまりに目的合理的なものの見方であったと思われる。スイス様式においては、ほとんどのデザインの試みには、常になんらかの意義付けが要求された。「読めない印刷デザインなど、ただのがらくたである。」と言いきるルーデアの発言は、合目的的、機能主義的なものの見方の端的な例である⁷⁾。また、彼等は、実験的な態度の必要性や、発想の自由度を強調しようとしたものの、そこには常に留保すべき考え方の基準が設けられ

ていた。ヴァインガルトは、こうした見方や基準を「保守的なデザインのドグマと厳密な制約」であるとして、退けようとするのである。

一方、彼が肯定しようとした側面については、必ずしも明確に特定できるわけではないが、次のような彼のことは、その糸口が隠されているように思われる。

「活字は、中心に対して振り分けるかたちで組んでもよく、左側を揃えて右側が不揃いのかたちで組んでもよい。おそらく時には混沌とした状態に陥ってもかまわない。しかしそれでもなお、タイポグラフィは隠された構造と秩序を有するべきである。」⁹⁾

ここで、控え目に言及されている「構造と秩序」とは、まさしくスイス様式がデザイン作品に要求した最も基本的な事項である。ヴァインガルトの発言では、背景に退いているものの、彼が肯定しようとしたスイス様式における「よい性質」とは、この「構造と秩序」に関係した性質であるという仮定がここで成り立つのである。スイス様式における構造とは、特に活字や写真等の諸要素を配置する際に求められる規範、ないしは規則と基本的には同義である。つまりレイアウトの法則が、構造だということである。秩序とは、その結果デザインに生ずる（静的、動的であることを問わず）安定したレイアウトの様態を指している。従って、ヴァインガルトの言う「構造と秩序」を、彼の言葉におけるニュアンスを加えて、ここで言い直せば、「最低限の秩序を保つような規則」ということになるであろう。

ところで、「規則」に関連して、スイス様式には、ある特別な意味をもっていた「規範」がある。それは、左側を揃えて、右側を不揃いに文字を組むこと、すなわち非対称の構成である。山本太郎によれば、この構成はスイス様式が、今世紀初頭の『ニュー・タイポグラフィ (Die neue Typographie)』から受け継いだ、一つの時代精神—モダニズム—を象徴するような規範である⁹⁾。ところが、ヴァインガルトの場合、先の発言においても明らかなように、この規範

が、シンメトリーの構成や、混沌とした構成と併置されることで、その意味性が全く相対化されているのである。

このことから分かるのは、彼が否定しようとしたのは、タイポグラフィの規則自体ではなく、スイス様式が規則に込めようとした諸々の意味性であるということである。

固より、規則とは、タイポグラフィを中心とするデザインを試みる限り、避けて通ることのできない基本的条件、すなわち活字の字体、サイズなどの選択要素に関わる制約、さらには印刷や製版技術などに関わる制約といった諸々の制約から必然的に生じてくるものでもある。この意味において、ヴァインガントもまた、規則と無関係ではありえないのである。

スイス様式においては、制約の中にこそデザインの自由な表現の可能性があるとして、制約が規則とほとんど同等の次元において積極的に意義づけられた。制約は巧みに有意義化されているのである。ヴァインガントが反発したという「厳密な制約」における厳密さとは、おそらくこうした制約に対する過剰ともいえる意義づけの態度から由来していると考えられる。しかし、同時に制約を活用するという側面において、スイス様式ほど、多くの試みをおこなったデザインの実践は他に例がないとまでいえるだろう。

ヴァインガルトは、制約というタイポグラフィの基本的条件を理解するという目的において、このスイス様式のもたらした遺産を受け継ぐことを、決して否定はしなかったと思われる。しかし、厳密性が求められるような、そこに込められた意義性や、その背後にある合目的なドグマ性は、徹底的に排除しようとしたのである。

彼のこうした態度は、一見無内容で空疎であるように思われる。しかし、我々は、彼が以上のような課題をどのようにして具体的に実践のかたちに移したのかを見てゆくことにより、その内実に踏み込むことができるだろう。

III ヴァインガルトとスイス様式

—— その2

ヴァインガルトが実践したタイポグラフィについての実験的な試みは少なくないが、彼自身が作成した年表によれば、初期の活動は、三つの試みに代表される。すなわち、ほぼ1968年から1975年までにおこなわれた『間隔を開けた文字の配置 (Letter-Spacing)』、『補助線の使用 (Underlining)』、そして『階

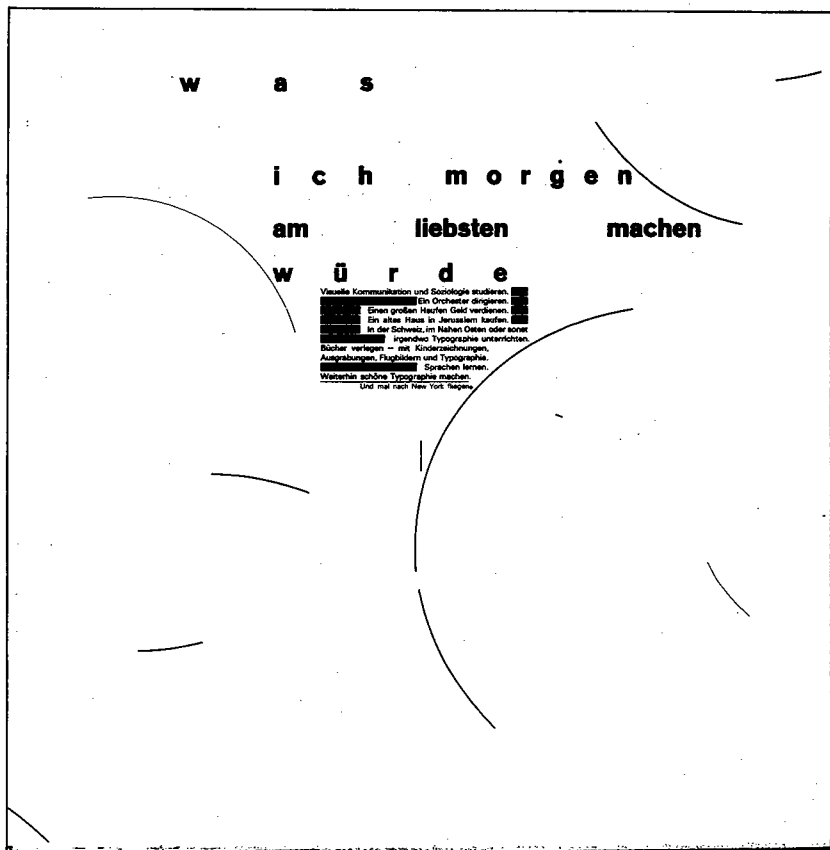


図1：ヴァインガルト『私の人生観に関するテキスト』，1969年

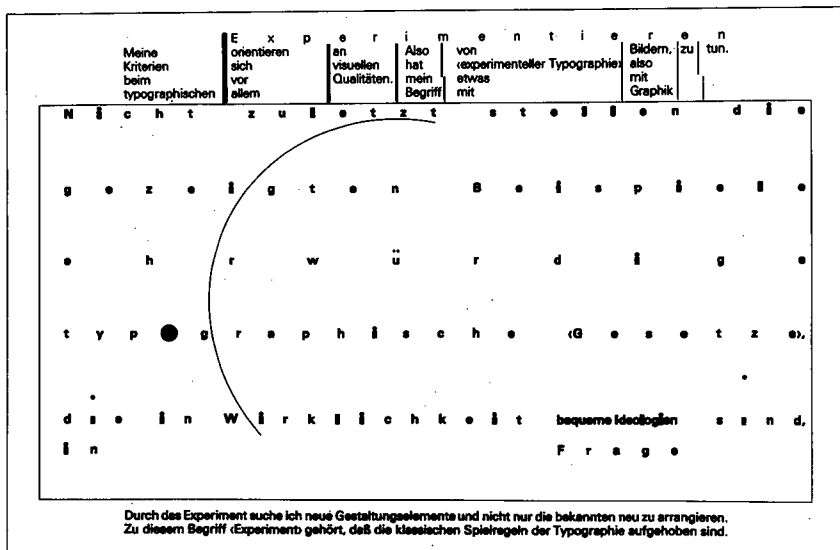


図2：ヴァインガルト「私の人生観に関するテキスト」, 1969年

段状のタイポグラフィ（‘Step’-Typography）』とそれぞれ題された試みである¹⁰⁾。

ここで、それぞれの特徴をよく示していると思われる作例をあげて、三つの試みについて簡単にふれておく。

『間隔を開けた文字の配置』は、このうちもっとも基本的な試みで、単語、文節、文の区別に関わりなく、字間を拡げる操作を示す。1969年の『私の人生観に関するテキスト（Text interpretation about my life...）』と題する一連のタイポグラフィの作品は、この試みの特質をよく示している（図1、及び図2参照）。次に、『補助線の使用』は、罫線を中心とした文字以外の幾何学的要素を使用することである。1976年に制作された『T. M.』誌の表紙のデザインは、特にこのアイデアが複合的に発展した事例と見なせる。（図3参照）。最後の『階段状のタイポグラフィ』は、文字通り、活字を階段状に組む試みであり、1970年に制作された『何かを意味する5つのドイツ語の単語

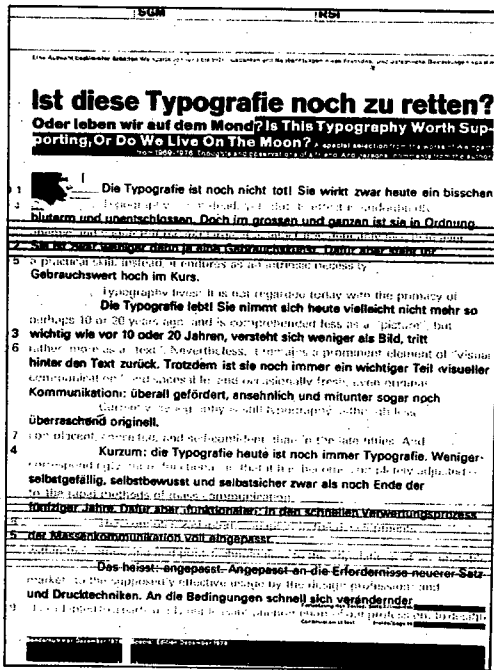


図3：ヴァインガルト「Typografische Monatsblätter」誌の表紙デザイン、1976年

（Five German words which mean something）」がその端的な例である（図4参照）。

以上の試みを主軸として制作されたヴァインガルトのデザイン作品は、スイス様式がかって手掛けていたいくつかの作品と、類似と同時に微妙な差異を示している。例えば、ヴァインガルトの『私の人生観についてのテキスト』という一連の作品は、ミューラー・ブロックマンの有名な『musica viva』の一連のポスターの内、特に70年代初頭の作品（図5参照）、そして、ルーデアのレコードジャケット

のデザイン（図7参照）などと比較して、共に文字の配置が、本来従うべき慣習的な規約から逸脱している、という様相において類似している。しかし、同時に、彼等がそれぞれの作品に込めた目的や意味、そしてそれを達成するための方法といった局面において、両者は微妙な形で袂を分かつているのである。このような点から、これらの両者の作品は、ヴァインガルトとスイス様式の境域の様相を具体的に提示していると思われる。そこで、両者の作品の比較を通じて、そのことを観察してみよう。

(1) 非合理的性質と詩的性質

ヘルムート・シュミット (Helmut Schmid b.1942) は、先に挙げたミューラー・ブロックマンの作品を説明するのに「非合理的、詩的様式 (non-

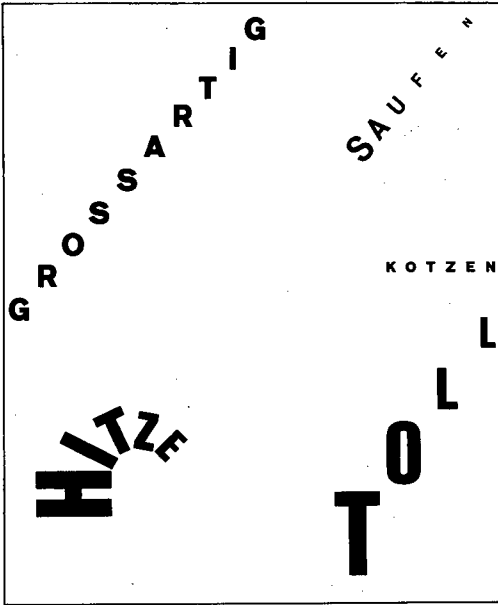


図4：ヴァインガルト「何かを意味する5つのドイツ語の単語」
1970年

rational, poetic style)」という名称を用いている¹¹⁾。彼のいう「非合理的、詩的」なる形容は、どのような性質を指しているのだろうか。「非合理的」という性質からいえば、おそらくそれは、文字の配置が慣習的な規約から逸脱しているという事態から生じる性質であり、一義的には捉えられないある名状し難い性質のことを指しているであろう。しかし、この名状し難い性質も、慣習的な規約とは別のある目的に基づいた規則が明確に設定されることで、了解可

能な性質として立ち現れることになる。別の目的とは、リズムといった音楽用語の比喩的援用によって捉えられる感覚的性質を表現することである。この点は、ルーデアの作品についても同様である¹²⁾。彼等の作品においては、非合理的な性質も、合目的的に捉え直されているのである。このような目的の内に把握される性質が、おそらくシュミットの言う詩的性質だろう。

一方、ヴァインガルトの作品に関しても、以上のような性質はある程度まで指摘できることと思われる。しかし、同時に彼の場合は、ミューラー・ブロックマンやルーデアほどには、文字の配置における慣習的な規約に代えられるべき、規則がはっきりと明示されていないということによって（後で述べるように規則が存在しないということではない）、少々事情が異なっている。特にこれといった規則が設定されていないことは、ヴァインガルトが、ミューラー・

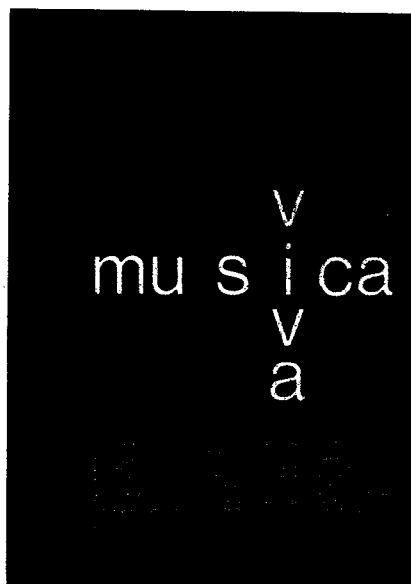


図5：ヨゼフ・ミュラー-ブロックマン
「musica viva」のポスター、1970年頃

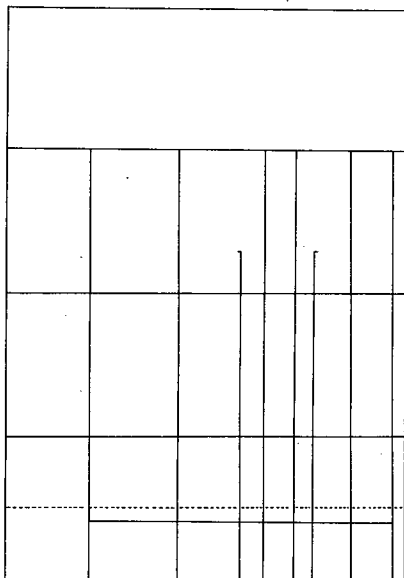


図6：「musica viva」のポスターにおけるグリッド

ブロックマンやルーデアのように音楽用語の比喻で、作品が表わす性質を説明しようとする意図が彼のテキストのどこにも見られないことによっても確認できる。ヴァインガルトの作品においても詩的性質はおそらく存在しているであろうが、それは無目的的であるという側面において、非合理的な名状し難い性質と一体のものとして立ち現れているのである。

この性質を、ここでこれ以上明確にすることはできないが、ヴァインガルトの場合、むしろこうした性質の問題以前に、前節で述べておいたような規則に対する彼の意識が、この作品を導いているように思える。つまり、ヴァインガルトが試みた『間隔を開けた文字の配置』という操作に関連していうならば、この操作が、文字組みに対して、厳密に規則化されているのではなく、全く規則化されていないわけでもないという半-規則的な、あるいは前-規則的な、とでもいうべき状態をもたらし得ること。このことに彼は着目していたのでは

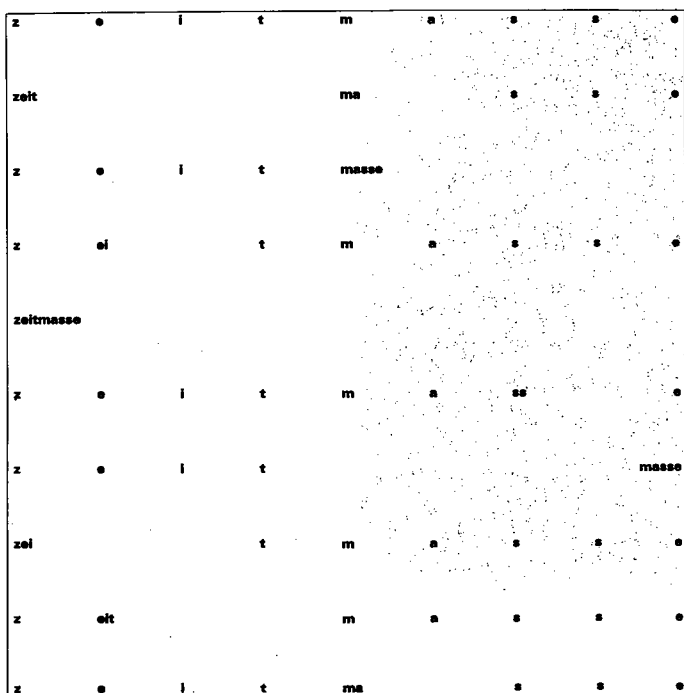


図7：エミル・ルーデア：レコード・ジャケットのデザイン

ないかということである¹³⁾。

(2) 規則の明示と暗示

ミューラー・ブロックマンやルーデアの意図は、文字の配置の規則自体によって彼等の作品に音楽を鳴り響かせることであった。そのためには、彼等のこの規則は、図6に見られる『musica viva』のグリッドのように、ときには比例理論に基づいて厳密に設定され¹⁴⁾、文字の配置という姿を借りて明示されなければならない。

一方、ヴァインガルトに関して、ここで再度、前節で述べた規則についての彼の考え方を思い起してみると、彼は規則は前面に押し出すべきであるとは考

えなかった。しかし、同時にそれは最低限必要とされるのもあった。規則は明示される必要はないが、いずれかのかたちで提示されなければならないのである。この提示の仕方を、スイス様式のそれが明示であるということと微妙に区別する意味で暗示と呼ぶことができるだろう。

(3) 排除と付加の志向性

両者の作品を一見した場合、すぐに指摘できる差異がある。すなわち、ミューラー・ブロックマンやルーデアの作品においては、要素はもっぱら活字の存在（ミューラー・ブロックマンの場合は、これに色彩が加わる）に切り詰められているのに対し、ヴァインガルトの作品では、活字以外の付加的要素が比較的多数見受けられるという差異である。

ミューラー・ブロックマンやルーデアが、要素を切り詰めようとした理由は明らかであろう。すなわち、規則を明示するためには、不用な要素はできるだけ排除されなければならないのである。彼等にとっては規則の明示と排除の志向性は、相補的な関係にある¹⁵⁾。この点から類推すれば、ヴァインガルトの場合は、その逆の事態として捉えられるのではないだろうか。つまり、規則の暗示と相補的な関係にあるのは、排除ではなく付加の志向性である、と。

この観点を留保しつつ、ヴァインガルトの作品を観察してみよう。図1の作品における上部の間隔を開けて配置された文字組み、図2の作品の枠内における同様に配置された文字組み、これらを個々に観察すれば、それなりにある規則が浮かび上がってくるように思える。例えば、図2の作品の枠内における文字組みの二段目と三段目の文字の配列の間には、はっきりと規則性が認められる。しかし、視野に円弧状の線が入ってくることによって、細部に目を凝らした観察で捉えられた規則性は、背後に後退していく。文字組みの間をぬって配置された円弧の線は、明らかにこのレベルでの規則の明示を阻んでいるのである。しかし、さらに観察を続ければ、この円弧状の線は、〈O〉や〈i〉の点の部分に代置された黒丸との間に、いずれの要素も円であるという点で、新たな造形

的關係性を伴っていることを見て取れるだろう。付加の志向性は、単に要素の過剰な存在に求められるのみならず、同時に複数の規則の併存という事態とも結び付くのである。諸規則は大きな視野の中では捉え難いが、規則同士が微妙な関係を結び、作品全体にゆるやかな秩序を与えている。こうした様態が、ヴァインガルトの目指した規則の暗示という目的の具体的な帰結であるように思える。

さて、以上の観察をここでまとめるならば、次のようにいえるだろう。

両者の作品の類似の根拠は、共に文字の配置が従うべき慣習的な規約から逸脱しているという様相に求められたが、両者が共にこの様相に見たのは、おそらくその非合理的、詩的性質であり、この性質をどのように捉え直すかという意義づけの方向において両者の態度は異なっている。この態度の差異は、具体的に規則の明示と暗示という方法の差異として現れており、それは同時に排除と付加という志向性の異なりをも伴っている。

以上の観察の結果は、前節で述べたヴァインガルトのスイス様式に対する態度の特質を、デザインの実践の面において再確認させるものであろう。ここでなお付け加えておくならば、スイス様式の方法が厳密な論理性に裏付けられていたのと同様に、ヴァインガルトの方法もまた彼独自の論理性といえるようなある知的な操作に基づいているということである。デザインの実践において、ヴァインガルトがスイス様式と接しているのは、このようなデザイン・アプローチの論理性であり、そのアプローチの方向においてスイス様式と袂を分かつのである。

IV ヴァインガルトからグレイマンへ

70年代初頭には、パーゼル応用美術学校には海外からの学生が数多く入学していた。こうした学生の内、その後アメリカで著しい活躍をすることになるのは、エイプリル・グレイマンである。彼女はカンサス市芸術大学を卒業の後、

1971年に同校の姉妹校であるバーゼル応用美術学校に入学し、アルミン・ホフマンに師事している。彼女は、その後同校を中退し、ホフマンのアシスタントを勤めており、その点ではホフマンが彼女の直接的な教師である。しかし、彼女自身の言葉や、その後の活動を参照する限り、ホフマン以上に、根本的な影響を与えたのは、ヴァインガルトなのである¹⁶⁾。

多くの論者が指摘することだが、グレイマンの作品における特質を、一口で言うならば、多様で断片的な要素の併用と、その巧みな制御、あるいは統合の方法にある¹⁷⁾。この双方向的な方法論が、主にバーゼルでの修業時代にヴァインガルトの影響下で培われたものであり、また後者の方法が、かつてのスイス様式のその応用であることは、グレイマン自身が述べている点である¹⁸⁾。ここで言う多様で断片的な要素における「多様さ」の内実が、実はグレイマンのデザイン作品を考察する上で不可欠な要因の一つであり、ヴァインガルト以降という方向性の主軸となるのであるが、この点は次節で扱うとして、本節では、特にグレイマンのデザイン作品における内的な論理構造の側面、つまり多様で断片的な要素の併用とその統合の方法の面を確認し、この側面におけるヴァインガルトとの影響関係の画定を試みる。

さて、多様で断片的な要素の併用それ自体は、彼女が手掛けるロゴタイプのような比較的小規模の対象からポスターに至るまでのほとんどの作品に見られる特徴的な方法である。例えば、1978年に制作された『Luxe』のロゴタイプ、1979年の『Rose』のロゴタイプのデザインでは、異種類の書体の組合せと、幾何学的要素の付加的な使用が試みられており、この特徴をよく示している。

(図8及び図9参照)。また、ポスターのような作品においても、グレイマンの初期の作品は、タイポグラフィを中心とした様式のデザインであり、例えば、1972年にダニエル・フリードマン (Daniel Friedman b.1945) の協力のもとに制作されたイエール大学のためのコンサート・ポスターでは、異種類の書体の併用、及びアクセント記号の幾何学的なパタン化といった点は、やはりポス

ター全体の構成を規定する重要な特徴となっている（図 10 参照）。

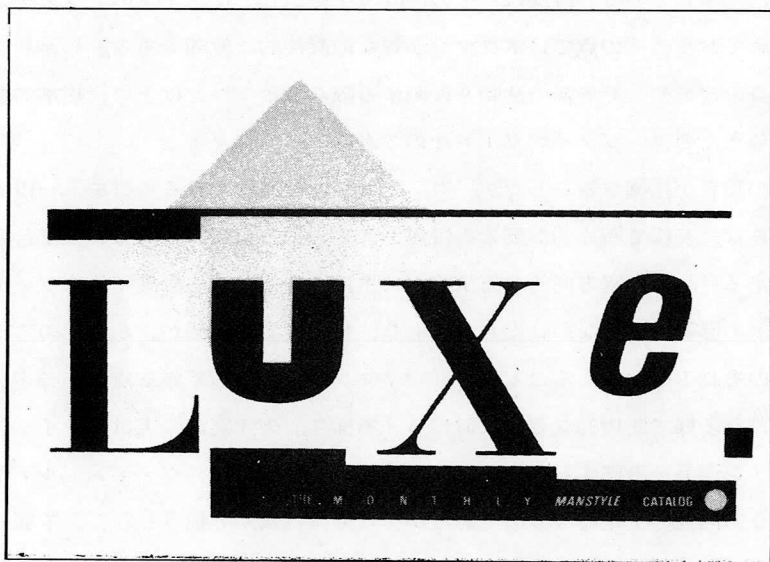


図 8 : グレイマン, 「ルックス」のロゴタイプ, 1978 年



図 9 : グレイマン, 「ローズ」のロゴタイプ, 1979 年



図 10：グレイマン（協力 ダニエル・フリードマン）、音楽会のポスター、1972 年

次いで、これらの作品例に再度沿って、要素の統合の側面に視点を移すならば、特に明快な規則性は見いだせないものの、計算された規則性がなんら考慮されていないと断定できないことも明らかである。例えば、『Luxe』における文字の上下に配置された幾何学的形態のパタンの規則は、個々の文字の左右幅の間隔と関係づけられている。さらに、幾何学的形態のこの付加的な使用は、ロゴタイプ全体の形態的統一性という観点から見れば、それは単なる付加以上の意義を有していると考えられる。つまり、異種類の書体で組まれた単語の形態的統一性の危うさが、この幾何学的形態の付加によって結果的に支えられていると考えられるのである。この点は『Rose』のロゴタイプにおける斜めに引かれた下線の使用についても指摘できることである。ほぼ同様な考えで、コンサート・ポスターにおけるアクセント記号の一見唐突な取扱についても、本来ならば、同一書体で組まれるべきところを、意図的に異種類の書体で組まれた〈Janáček〉と〈Dvořák〉の各単語の間に再び造形的同質性を回復させる

という役割を、このアクセント記号のパタン化が担っているといえる。

以上のような簡単な造形面での観察は、多様で断片的な要素の併用という付加的な性質の志向性が、その性質を保ったまま、なおある種の論理性を伴って、作品にゆるやかな統一性をもたらすように仕組まれていることを示している。

ところで、70年代後半から80年代初頭にかけて、彼女は、ジェイム・オジャース (Jayme Odgers) との共同制作を試みているが、そこでの作品の特徴は、オジャースが制作した写真の、それまでの彼女のタイポグラフィを中心とする作品への導入である。その代表作は、1977年から制作されていたカルアーツ (California Institute of Arts) の宣伝用パンフレットや、1981年の『学生TV賞』のポスターであろう。『学生TV賞』のポスターでは、彼女は、それまでに試みていたタイポグラフィと幾何学的形態の複合的な使用に加え、そこにオジャースの写真を断定的要素として巧みに取り入れている (図11 参照)。もともと、オジャースの写真自体にある特徴は、図12の作品にみられるように、遠近法を極端に強調したり、合成のトリックを用いたりすることで生じるイリュージョナルな効果の取扱にあり、グレイマンのタイポグラフィックなデザイン空間が、この特徴とうまく融合したのである。

こうした一連の作品にみられる特徴を、マーク・トライブ (Mark Treib) は「奥深い空間における構造化された渾沌 (Structured Chaos in Deep Space)」と呼ぶ¹⁹⁾。また、マイケル・バンダビル (Michael Vanderbyl) は、これに類似した「構造化されたゆるやかさ (Structured Looseness)」という名称を用いている²⁰⁾。彼等が共に、こうした名称で指示しようとするのは、グレイマンのデザイン様式における、構造化と無秩序という二律背反的な傾向の融合という事態である。このことは、これまでに挙げた作品においても指摘可能なように思われる。つまり多様で断片的な要素の併用が、そのレイアウトの操作によって巧みに統一的全体化へとまとめあげられる過程が、ここでは無秩序と構造化の弁証法として考えられるのである。それゆえ、彼等の言葉に従う



図 11：グレイマン（協力 ジェイム・オジャース）、「テレビジョン・アート・アンド・サイエンス学院，学生テレビ賞」のためのポスター，1981 年

ならば，ここでグレイマンの作品における内的論理構造とは，無秩序と構造化の弁証法であると言い換えることも可能であろう。

さて，こうしたグレイマンの作品にみられる論理構造が，ヴァインガルトの初期の試みの延長線上に位置づけられることは，もはや明らかであろう。付加

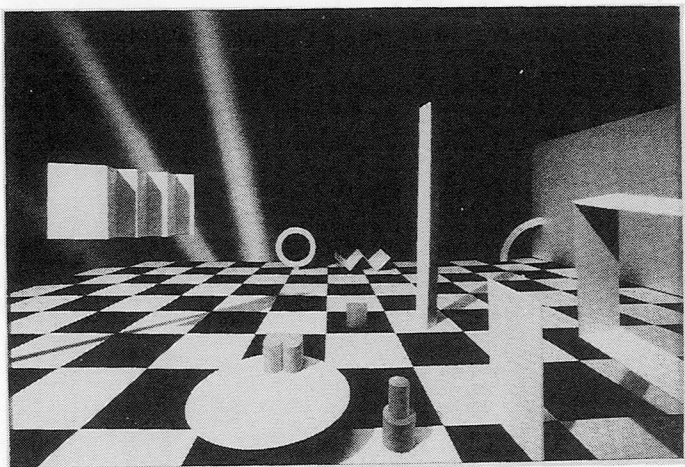


図 12：ジェイム・オジャース，雑誌のための写真

的な志向性のもとに規則を暗示するというヴァインガルトの方法が，グレイマンにおいては，さらにその志向性を強めながらも，方法自体の論理性は保たれているのである。

このようにヴァインガルトの方法論が，グレイマンという有能な若いデザイナーに受け継がれ，アメリカにおいて実践されているという事実により，まずはヴァインガルトの教育の成果を見てとることができよう。

V メディア文化におけるグラフィック・デザイン

グレイマンのスイスでの修学以降の経歴を見た場合，アメリカの西海岸という固有の環境が彼女のその後のデザイン活動を決定づけるきわめて重要な契機となっている。彼女は 1976 年の西海岸訪問以来，カリフォルニアに定住し，以後のデザイン活動の起点としており，彼女のデザインが広く知られるようになるのも，実際にはこの定住以降のことである。

当時のロスアンゼルスにおけるデザインの状況を言い表した次の様な表現が

ある。「当時のロスアンゼルスは若者文化が台頭しつつあり、優秀な若い前衛的デザイナーが、ニューウェイブ、日本のデザインや禅、南カリフォルニアの熱帯的・先進技術的なラテン風スタイルをまぜこぜにしたデザインの実験を行っていた。」²¹⁾

グレイマンは、こうした活気のあるアメリカ西海岸の動向に強く引きつけられたのである。このことが、前節で確認済みのヴァインガルトに触発されて形成された彼女のデザインにおける内的な論理性を、より外的な方向へと拡張する一つの転機となったと思われる。

ヴァインガルト自身が、「エイプリル・グレイマンは、パーゼルで開発されたアイデアを新しい方向にもっていった。とりわけ色彩と写真の用い方がそうである。すべてがアメリカでは可能なのだ！」と指摘しているように²²⁾、彼女の外的志向性の具体的な現れとして。写真と色彩という二つの特徴的なモチーフが挙げられる。

写真の扱いについては既に述べているので、ここでは特にふれない。そこで、色彩についていうと、彼女の色彩の選択は、西海岸という固有の地域性を決して無視することができないのである。彼女の作品に見られる色彩は、まさしくカリフォルニアの光の降り注ぐ陽気な色彩感覚といった形容がふさわしいほどカラフルな性質を持っている。しかし、同時に、彼女の使用する色彩は、カリフォルニアという特定地域の色彩に留るものではなくなっている。そこにはメキシコや日本の色彩といった環太平洋地域における色彩がきわめて意図的に引用されているのである²³⁾。

彼女の色彩の使用は、固有の意味性を持つヴァナキュラーな要素を分析的に捉え、作品の内に移入するという点で特筆に値する。私がここで、外部への志向性と呼ぶのは、このような、彼女の、外的環境を見つめ絶えず興味ある対象を自らの内に取り込もうとする姿勢に他ならない。そして、再度強調しておくべきなのは、彼女にそのような姿勢を開示せしめる直接の契機となったのが、

より大きくアメリカ西海岸という固有の地の文化的条件であった、ということである。

さて、アメリカ西海岸は、多様な文化の増殖であると同時に、映画産業、コンピュータ産業を抱えた最先端の情報産業の世界的な中心地でもある。グレイマンは、こうした状況を『メディア文化 (media culture)』ということばで捉えようとする。そして、この文化の条件のもとで、どのようなデザインがふさわしいのかを問うている。彼女は、スイスで学んだことの基本が、「本質にたどり着くまで還元すること」、「単純化すること」であったと述べ、自分が試みようとしたことは、この規範的な考え方に対する批判的検証であったとする。多様な要素の併用という彼女に特徴的な手法は、このような検証に由来している。そして、彼女はメディア文化という条件のもとでは、大衆は多種多様な情報の受容に慣れており、それらを同時に巧みに処理できるような「よりソフィスティケイテッド」された感性を既に有していると仮定することによって、この手法がメディア文化の条件のもとではより有効たり得ると主張するのである²⁴⁾。

彼女の主張の妥当性については、さておくとして、彼女がメディア文化という言葉で説明しようとする事態は、今日、もはや単にカリフォルニアという固有の地においてのみ該当する特殊な状況ではなく、我々を取り巻くより一般的な環境に対しても当てはまることだろう。多種多様な情報が空間的、時間的な隔たりを超えて同時的、複合的に飛び交う時代。それが我々の時代を表象する一つの断面図であるとしたら、グレイマンの主張は、きわめて一般的、今日的な問題提起であると言える。

さて、ここでグレイマンの問題提起を、我々が辿ってきた文脈、すなわちスイス様式以降という脈絡において捉え直してみよう。

グレイマンにおける多様で断片的な要素の併用という側面は、ヴァインガルト以上により一般的なポスト・モダンの様相に類する特質として語られる傾向

にある。デザイン作品の様式を視覚的なコミュニケーションの形式として捉えた場合、スイス様式における統一的『ゲシュタルト』、言い換えれば一つのイメージによるコミュニケーションの形式に対して、グレイマンにおける多様で断片的な要素の併用というコミュニケーションの形式を『分裂症的 (schizophrenia)』だと指摘する論者もいるのである²⁵⁾。

しかし、こうしたモダニズム・ポスト・モダニズムの一般的な議論の次元において論じる前に、グレイマンの問題提起を、デザイン作品とその外部の関係の問題、つまり、様式の問題を超えたより社会的な次元に関わる問題として考えておく必要がある。この次元においての問いが、実はこれまでふれることのできなかった大変大きな問題だからである。

かつて、ミューラー・ブロックマンは、デザイナーは客観的で、即物的な情報のコミュニケーターであるべきだ、と述べた²⁶⁾。スイス様式におけるデザインの規範は、同時に、社会的存在としてのデザイナー像の画定に直結していたのであり、それに伴って、デザイナーは、客観的、即物的という原理にそぐわない情報は排除すべきだという、その消去法的な態度の正当性が主張されたわけである。当然のことだが、こうしたスイス様式の合理主義的な主張は、明らかに合理的、効率論的な社会的通念が要請することでもある。この観点からすれば、ヴァインガルトがかつて批判したような「保守的なデザインのドグマと厳密な制約」とは、むしろこのような要請からの帰結として考えることも可能であっただろう。

ヴァインガルトは、このような次元で捉えられる問題についてなんら注意を促さなかったが、グレイマンの問題提起は、この次元にも関わっている。

「なぜ、私は、多くの情報を得られる立場ににいるというだけで、一つのメッセージのもっとも重要な部分は何であるかを判断する人間なのだろうか。なぜ私は不確かな物事を排除する必要があるのだろうか。」²⁷⁾

以上のグレイマンのことばはミューラー・ブロックマンのそれと対照的であ

る。彼女のこの疑問は、ミューラー・ブロックマンが規範としていたような合理的、効率論的な社会通念が疑わしくなったということをおそらく意味するだろう。とはいえ、グレイマン自身は、問いのかたちでは発言しているものの、テキストのかたちで具体的な答えを用意してはいない。その意味で彼女の疑問は抽象的なままである。しかし、その答えをテキストのかたちで、それ以上彼女に要求することは、無理というものでしょう。彼女はデザインの実践家であり、作品を制作することで、その問いが検証されているのである。

グレイマンは、絶えざる問題提起の形式として自らのデザイン行為を位置づけようとしていると思われる。そして少なくとも、問いという反省的行為に導かれるグレイマンの態度は、スイス様式の人々がとった態度と同程度に切実であると言えのではないだろうか。

* * *

グレイマンのデザインは、カリフォルニアにおいて多大な影響力を発揮し、80年代初頭から『カリフォルニア様式』、或は『ニュー・ウェイブ』と呼ばれる一大ムーブメントを巻き起こした。そして現在、この動向はもはやカリフォルニアに留らず、アメリカのグラフィック・デザインにおける一つの主流としてさえ形成されつつある²⁸⁾。

VI おわりに

ここで結論として、グラフィック・デザインにおけるポスト・モダニズムの意義と問題点を指摘しておく。

グラフィック・デザインという領域でのポスト・モダニズムという名称に関連して、ヒュー・アルダーセイ・ウィリアムス (Hugh Aldersey-Williams) は、グラフィック・デザインという領域には、批評的な母胎が欠如しており、「グラフィック・デザインは、近年の芸術と建築における程度ほど何タイズムといったものをまとめたり、運動を経験したりといった風な職業ではない」と

述べ、名称の整合性そのものを疑問視する²⁹⁾。確かに、ヴァインガルトにせよ、グレイマンにせよ、自らのデザイン行為を、ポスト・モダニズムという名称を借りて自覚的に主張しようとしてはいない。そして、それについての議論が可能となるような批評的基盤が、グラフィック・デザインの領域には今のところ根付いていないことも否定できない。これらの状況を背景として、スイス様式についての知識をもたず、訓練を受けていないものの眼にとっては、グレイマンのデザインは、ただただカラフルで、洗練された『より純粋な視覚の美学 (a more purely visual esthetic)』としか映らないといった、ウィリアムスの指摘するような無節操な状況が、より実情に近いこともまた確かである。実際に、グレイマンの発言に関しても、スイス様式をめぐるモダニズムの文脈の理解なしには、その主張の内実に踏み込むことは難しいであろう。しかし逆にいえば、このことは、かつてスイス様式が、批評や言説の成立するような地平を不十分なかたちとはいえ、持ち得ていたことを示しているだろう。この点からすれば、ウィリアムスの指摘する問題点は、グラフィック・デザインにおけるモダニズムをめぐる言説の忘却という事態を示しているとも受け取れる。

しかし、ではモダニズム以降のグラフィック・デザインは自らの存在の意味を問うことを忘れてしまったのだろうか。ヴァインガルトやグレイマンの活動を見れば、その答えは明らかであろう。彼等は、まさしく「問う」ことを、自らのデザイン行為の本質的基盤としていたのである。この問いは、言説としての十分なかたちをとって発せられたわけではなかったが、問いの根底には一つの時代精神に基づいたモダニズム批判の一端が明らかに見いだせたのである。とは言え、この問いは、様式の問題という作品の美的側面、言い換えれば、文化的次元での問いかけになお留まっており、社会的次元にまで明確に到達しているとは言い難かった。その意味で、この面からの批判も正当なものである³⁰⁾。

グレイマンやヴァインガルトの現在の活動の対象は、コンピュータを使用した画像操作によるデザインに向けられている。とりわけグレイマンの試みは、

この面においてきわめて質の高いものとなっている。80年代に入り電子メディアの発達によってコミュニケーションの形式が、生産の場においても消費の場においても、ますます加速化され、複合的になりつつある時、こうした状況を踏まえて、彼等の提起した問題を、文化的次元においてのみならず、社会的次元において再度問い直すことが、我々に残された課題であるように思うのである。

註

- (1) 『スイス様式』、あるいは『スイス派』という名称は、一定していない。これに加えて、『スイス・タイポグラフィ』という名称が用いられることもある。本論では、特に理由があるわけではないが、様式中心の考察であるということから、『スイス様式』という名称で統一しておく。

Philip B. Meggs, "A HISTORY OF GRAPHIC DESIGN," VIKING, 1986, 2nd ed.

- (2) スイス様式の源泉自体は、20年代のバウハウスを中心とする動向との関係までに遡ることができる。

ibid., pp. 380, 381, 382

- (3) ibid., p. 379

- (4) Emil Runder, "Typographie," Arthur Niggli, 1967, p. 5.

なお付け加えておくならば、タイポグラフィとは、単に活字組みを指す名称ではない。それは今日では「印刷によるコミュニケーションを効果的にするために、いかに印刷の素材を計画するか」という幅広い概念を表わしている。活字 (Type) は、そのもっとも基本的な要素なのである。

Arthur T. Turnbull, Russell N. Baird, "THE GRAPHICS OF COMMUNICATION," Holt, Rinehart and Winston, 1967, p. 45.

- (5) Meggs, op. cit., p. 483

- (6) Wolfgang Weingart, "My Typography Instruction at the Basle School of Design/Switzerland, 1968 to 1985," (Design Quarterly, 130, 1985. に収録。)

- (7) Emil Ruder, "Typography as Communication and Form," (『タイポグラフィ・トゥデイ』, 1981年, 誠文堂, に収録, pp. 46, 47)

- (8) Weingart, op. cit.
- (9) 山本太郎, 「スイス・タイポグラフィにおける空間と言語の統合」, (『タイポグラフィックス・ティー』, no .98, 1988 年に収録, p .11)
- (10) Weingart, op. cit.
- (11) 『タイポグラフィ・トゥデイ』, 前掲書, p .76
- (12) ルーデアは, 「リズム」が手書きの文字に本来備っていた性質であり, 活字の組み付けの規則が, それを回復させる意味を持つと述べている。
Ruder, “Typographie,” op. cit., p. 186
- (13) ヴァインガルトにとって, 間隔を開けて文字を配置することは, 左側を描えて, 右側を不揃いにして文字を配列することと同次元に捉えられるべき基本的な操作であった。
Weingart, op. cit., p. 2
- (14) ミューラー・ブロックマンの場合, プロポーションは, 絶対的な規範であったとさえいえる。彼のグリッド・システムは, 秩序をもたらす規則をいかに明示するかという考えに貫かれている。グリッド・システムについては, 以下の文献を参照のこと。
Josef Müller-Brockmann, “Gestaltungsprobleme des Grafikers,” Arthur Niggli, 1968, 3rd ed. (1961, 1st ed.)
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2』, 1973 年)
Josef Müller-Brockmann, “Grid systems,” Arthur Niggli, 1981
- (15) とりわけ, ミューラー・ブロックマンにおいては, この点ははっきりと意識化されている。
Müller-Brockmann, “Gestaltungsprobleme des Grafikers,” op. cit., p. 114.
- (16) Hugh Aldersey-Williams, “NEW AMERICAN DESIGN,” RIZZOLI, 1988, p. 182
- (17) cf. ibid., p. 182.
- (18) ibid.
- (19) Marc Treib, “Structured Chaos in Deep Space,” (IDEA, 別冊, 1981 年, に収録。)
- (20) Michael Vanderbyl, “Is there a 《California Style》? ,” (IDEA, 別冊, 1983 年,

に収録。)

- (21) 『ポートホリオ』誌, Vol. 1 No .5, 1985 年に収録の記事より引用
- (22) Meggs, op. cit., p. 488.
ヴァインガルトが写真と色彩を使用し始めるのは, 1975 年前後からである。
- (23) Williams, op. cit., p. 182.
- (24) ibid.
- (25) 筆者は原著を未見であるが, ウィリアムスによって, この議論が引用されている。
Williams, ibid., p. 36.
- (26) ヨゼフ・ミュラー-ブロックマン, 「グリド・システム その機能と発展」, 前掲書, p .2
- (27) Williams, op. cit., p. 182.
- (28) Michael Vanderbyl, “Is there a 《California Style》? ,” 前掲書
- (29) Williams, op. cit., p. 34.
- (30) この問題は, 「グラフィック・デザインは, 芸術か?」というかたちを大局的にはとることになる。筆者は未見であるが, ウィリアムスによれば, 『AIGA』誌において, このことが議論されていると言う。また, ポスト・モダニズムの傾向とは直接には関わっていないが, ジョージ・フラスカーラは, 一般状況として, グラフィック・デザインが様式として捉えられることの弊害を指摘する。彼は, グラフィック・デザインを「社会科学」と規定している。
Jorge Frascara, “Graphic Design : Fine Art or Social Science? ,”
(Design Issues, Vol. V No. 1, 1988. に収録。)

“POST-MODERNISM” in graphic design

—— On the Activity of W . Weingart and A . Greiman

Hisayasu Ihara

“Post-Modernism” in graphic design has been defined by P. Meggs as the new trends that are the activity of individuals would break through the dogma in “Swiss Style”, more properly termed “International typographic style”.

This paper, which make the reserch on the activity of W. Weingart and A. Greiman, argues that the Weingart’s experimental typography was directly caused the reaction against the exclusive dogma in “Swiss Style”, after that, this attitude was inherited by Greiman, and she attempted to enlarge her method of controlling many visual elements considering the condition of “media culture” in America.

The paper concludes that the flaw in their activity has the tendency to overemphasize the visual esthetic context , while the purposes of their activity are revealing the limits of ability to solve the “Swiss Style’s” method, and their purposes, almost, were accomplished in the form of contemporary opinion : the issues about what graphic design should be like in “media culture”.