



Title	新しいミュージアムのかたち：工場（ファクトリー）・製作室（ラボラトリー）・研究所（インスティテュート）
Author(s)	三木，順子
Citation	a+a 美学研究. 2017, 11, p. 164-177
Version Type	VoR
URL	<a href="https://doi.org/10.18910/90144">https://doi.org/10.18910/90144</a>
rights	
Note	

*The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA*

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

The University of Osaka

## 新しいミュージアムのかたち

——工場・製作室・研究所  
フクトリー ラボラトリ インスティテュート

ミュージアム——本論では、博物館ではなく美術館のことを念頭に置く——とは、一般的にいうならば、造形的な文化の所産を収集し、保存し、展示することをとおして、そうした造形の価値を明るみにだし普及することを目的とする機関である。収集や展示の対象が、どのような時代の、どのような分野の造形であるかに応じて、ミュージアムは細分化され専門化され、近代美術館（通称M·MA）、現代美術館（通称M·CA）、絵画館、彫刻館といった呼称が定着している。

絵画や彫刻と同様に、デザインもまた、一つの造形分野とみなされよう。それは、一九世紀後半から二〇世紀初頭にかけてのヨーロッパにおいて、近代という大きな変化の時代に反応するかたちで生まれてきた。産業革命を経た後、機械化が進み工業生産が飛躍的に発展するなかで、旧来の、装飾性を重視し手作業で當まれていた工芸のありかたが根本から問いかれることとなる。装飾的な手芸は、見直され、否定され、やがて、工業生産の時代にふさわしい合理的で抽象的な造形に取って代わられる。ニコラウス・ペヴスナーは、このような一連の問い合わせの動きのなかに、デザイン——厳密にいうならば、近代という時代と必然的に結びついたモダン・デザイン——といふ新しい造形分野の成立をみてとった<sup>[\*1]</sup>。二つの大戦をまたいで、近代化がヨーロッパを越えて世界に波及していくとともに、デザインもまた、国際的に展開し浸透していく。デザインという語は、もはや英語圏に特有の語ではなくなった。近代から現代へと時代が移り変わるなかで、デザインは、近代に対する批判や反省を含みながら多様化し、今日なお拡張と変容を重ねている。

だが、近代に成立し現代へと続くデザインという分野に対象を特化した、文字通りの意味での「デザイン・ミュージアム」が開設されるのは、思いのほか遅い。ロンドンのテムズ川沿いのバナナ貯蔵庫を改修して最初のデザイン・ミュージアムが開館したのは、ようやく一九八九年のことであつた<sup>[\*2]</sup>。この「遅れ」は、いったい何を意味しているのだろうか。

もつとも、それまでデザインが、収集や展示の対象とみなされなかつたわけではない。ロンドンではすでに一八五〇年代という早い時期に、デザインとその前史としての工芸の膨大なコレクションを誇るヴィクトリア&アルバート・ミュージアム（通称V&A）が設立されていた<sup>[\*3]</sup>。このV&Aをモデルとして、一九世紀末から二〇世紀初頭に

かけて、ウイーン、ハンブルク、ヘルシンキなどのヨーロッパの主要な都市で、デザインと工芸のためのミュージアムが相次いで開館していく。そこではデザインは、観照され、人々の趣味の涵養に資するもの<sup>[4]</sup>、すなわち、芸術と同等の美的な価値をもつものとみなされていた<sup>[5]</sup>。

デザインと芸術の等価性をさらに強調したのが、一九二九年に開館したニューヨークのM・MAであった。絵画・彫刻を扱う部門に加えて、一九三二年に新たに建築・デザインの専門部門を設けたM・MAは、デザイン製品の購入に乗り出すだけでなく、建築家やデザイナーをキュレーターとして擁し、彼らの手による実験的な企画展を次々と打ち出していく<sup>[6]</sup>。「マシーン・アート」展（一九三四年）では、機械の部品や規格化された製品が、モダン・アートの抽象彫刻のように床や壁や棚に設置され、「オブジェクト・ショウ」（一九四〇—一九四五年）と名付けられた展覧会シリーズでは、手頃なサイズの安価な家庭用品が高級デパートの店内のように飾り並べられた。商品化を前提とした家具のコンペティションと連携した「オーガニック・デザイン」展（一九四一年）や「グッド・デザイン」展（一九五〇—一九五五年）では、巨大な見本市のなかのショウ・ルームの体裁がとられていた。これらの斬新な展示が目指していたのは、個々の製品だけでなく、それらを配した空間全体を美的なものにすること、すなわち、デザインを一種のインスタレーション作品として見せることであった<sup>[7]</sup>。

デザインの収集と展示がこのような一定の指向性をもって展開していく後、一九八〇年代に至って、なお新たに要請されたのがデザインミュージアムであつた。そう考えるならば、これを、たんに対象をデザインに限定した機関とみなすだけでは不十分であろう。対象を限定すること以上に、対象との関わり方そのものを問い合わせ直すことが求められていたといわねばなるまい。

本稿では、このような問題意識のもとに、収集と展示という従来の枠組みを越えたユニークな機能をもつ、ドイツ語圏の三つのミュージアムに注目することとする。そこで、デザインという分野に対してもこのような新しいアプローチが開かれているのかを問い合わせながら、デザインミュージアムの今日的なかたちとその意味を明るみにだしてみたい。

### 1. ワークトリー 工場とミュージアム——ヴィトラ・キャンバスのプロジェクト

どのような分野の造形であれ、創案され、しかるべき素材において具現され、完成に至るまでには、いくつかの段階がある。伝統的な手工芸においては、製作のすべての段階が一つの工房で、親方と職人たちとの協働で行われていた。これに対してデザインが新たにもたらしたのは、製作の諸段階の分業化であつた。

デザイナーはアトリエで草案を練り、それを製図や模型に落としつぶし、設計案をたてる。設計案に基づいて、専門的な技術者らによって工場でモックやプロトタイプがつくられ、修正や改良が加えられ、製品が具体化されていく。製品の具体化とともに、製造の方法と手順も整えられ、工場での大量生産が可能となる。製品は、最終的にはデザイナーの手から完全に離れ、工場の技術工員のところで製造される。とはいっても、デザイナー製品は、どこの工場で製造されてもよいというわけではない。製造会社は、自社の工場で製造するためには、デザイナー自身から、あるいはデザイナーが委ねた権利元から、正式なライセンスを取得しなければならない。デザインという営みのプロセスを鑑みると、製造会社や工場の重要性を看過することはできない。

製造会社の一つとして知られ、チャールズ&レイ・イームズやジョージ・ネルソンをはじめとする数々のデザイナー家具を手がけているのが、スイスのヴィトトラ社である<sup>[8]</sup>。バーゼルに本社を構えるヴィトトラ社は、近郊のドイツの都市ヴァイル・アム・ラインに広大な土地を購入し、一九八一年からそこに本拠地を移して、いくつもの巨大な工場棟や、消防施設や、製品発表のためのホールや会議場を、それぞれ別の建築家に依頼して次々と増設する、大規模なヴィトトラ・キャンパス・プロジェクトを開拓していく<sup>[9]</sup>。このプロジェクトの一環として、展示ホールを建設し、もともと所有していた家具製品のコレクションを顧客に公開することが計画されていた。だが、この計画はまもなく発展的に解消され、代わって新たに、コレクションに限定されることなく、より広い視点から企画展示を行いうデザインミュージアムが構想されることとなる。一九八九年、ロンドンで最初のデザインミュージアムが開館したのと

同じ年に、フランク・O・ゲーリーの設計によるヴィトラ・デザイン・ミュージアムが開館した。ヴィトラ社のこのミュージアムは、モダン・デザインの量産家具——とりわけ椅子を中心とする——の充実したコレクションで知られるだけでなく<sup>[10]</sup>、種々の企画展の学術的な質の高さにおいても常に注目を集めている<sup>[11]</sup>。

ヴィトラ・デザイン・ミュージアムのユニークさは、その母体が、国でも州でも文化財団でもなく、家具の製造会社であり、工場と同じ敷地内にミュージアムが開設されている点にある。ゲーリーの設計によるミュージアムは、同じくゲーリーが設計した工場棟と前後に並び立つたちで、同じ年に竣工したものであった。ヴィトラ・キャンパスの敷地の半分以上を占めているのは、それぞれ別の建築家によって設計され、まったく異なる形状をした四棟の巨大な工場である。そこでは、製品として販売する家具と、ミュージアム・グッズとして販売する、椅子のコレクションのミニチュアが製造されている。ミュージアムは、外部資金に一切頼ることなく、製造と販売の利潤によって自立的に運営されている。だからこそ、集客数や収益を過度に気に掛けることなく、学術性の高い企画が実現しているともいえよう。

ライセンスを得て工場で「デザイナー家具を製造する」ヴィトラ社は、「デザインの製作プロセスの一端を担う者としての強い自負を持つ」。プロセスという位相がもつ重要性を意識し、それに自覺的に携わるヴィトラ社の姿勢は、ミュージアムにおけるコレクションの方針にも反映されている。購入されているのは、完成した製品だけではない。完成に至る以前の段階のモックやプロトタイプも積極的に購入され、特許資料や製品カタログなどのドキュメント類の収集にも力が入れられている。

ヴィトラ・デザイン・ミュージアムは、キャンバスのなかで独立して機能しているのではない。むしろそれは、土地、運営、方針のすべてにおいて工場と連関し、工場との結びつきにおいてこそ、スマーズに機能しユニークな意義をもつ。ヴィトラ・キャンバスでは、あくまでも工場が中心に据えられている。そこで製造されているのは、モダン・デザイン——おもにミッドセンチュリーと、それを継承する様式——の家具製品である。コレクションにおいても、同じ時期の椅子製品に重点が置かれている。このような選択は、ポストモダンが叫ばれてからすでに久しい今日、いささか時代錯誤なものに見えるかもしれない。だが、ヴィトラの工場は、けつして古き良きモダンを後ろ向きとしての「デザインのエートス」といってよからう。

## 2. 未来の製作室——アルス・エレクトロニカ・センターのバックヤード

成熟した物質文化の理想は、「ゲーテ・フォルム」というモダン・デザインの用語によく表れている<sup>[12]</sup>。求められたのは、たんに美しい形でもたんに便利な形でもなく、「よい」形、すなわち、そうあるべくしてあるという、一種の倫理性を帯びた形であった。だが、そもそも、あるべき形とはどこから要請されてくるのか。物質は、なぜ、そのような形をとるべきなのか。そもそもデザインは、製品の造形に終始するものなのか。物質文化の理想は、形を問うことから、形を必要とする生活のありかたを問うことへ、さらには、生活のありかたを規定している社会のありかたを問うことへ、ひいては、デザインという営みそのものの存在意義を問うことへと、弁証法的に反転していく。

このような反転を決定的なものとしたのが、一九八〇年にオーストリアのリンツで開催された「フォーラム・デザイン」であった。貨物列車を思わせる全長二九〇メートルのパビリオンの展示では、一〇〇年に渡るモダン・デザインの歴史が振り返られるとともに、次なる時代のデザインの方向性が示唆されていた。近未来のデザインは、翌一九八一年に刊行された報告集『デザインは目に見えない』で、さらに明確にスローガン化されることとなる<sup>[13]</sup>。来るべきは、もはや製品の生産には拘泥しないデザインである。デザインの意味は、形やその有用性にあるのではない。むしろデザインの意味は、目には見えない次元にこそ求められねばならない。報告書のなかで美学学者バゾン・ブロックは、「見えない」デザインを、社会のありかたを決定している条件や制度に変化をもたらし、未来に向けて社会を開拓させる「社会デザイン Sozio-Design」として提唱した<sup>[14]</sup>。

フォーラム・デザインが、リンツという都市で開催されたことには大きな意味がある。リンツは、製鉄で知られる産業都市であった。だが、重工業に陰りがみえはじめる一九七〇年代半ばから、行政をとおして方向転換が図られることとなる。一九七四年、この街にゆかりの作曲家ブルックナーの生誕一五〇年を記念して国際音楽祭が創設される。一九七七年には、鉄を、産業の象徴から芸術の象徴へと変換する試みとして、ドナウ川岸に鉄の巨大な野外彫刻群を設置する「メタル・フォーラム」が開催される。一九七九年からは、伝統色の強かつたブルックナー国際音楽祭が拡張され、新しいエレクトロニクスの時代の音楽や映像——いわゆるメディア・アート——のフェスティヴァル「アルス・エレクトロニカ」が同時開催されるようになる。こうした流れのなかで一九八〇年に開催されたのが、フォーラム・デザインであった。それは、鉄の生産をとおして工業デザインに寄与し、物質文化の発展の一翼を担ってきた都市で、非物質的目には見えない新しいデザインの到来を宣言する、ラディカルな企てであった。振り返るならば、リンツにおけるこれらの一連の動向の全体が、産業都市を文化の先進的な発信地へと変貌させる、一種の社会デザインとして機能していたといえよう。

文化都市へと変貌するリンツの新しい顔として展開していくたのが、アルス・エレクトロニカ・フェスティヴァルであった。一九八七年からはコンペティションと表彰も新設され、ブルックナー国際音楽祭から独立して開催されるとともに、その年ごとの社会的なテーマが設定されるようになる<sup>[15]</sup>。そこで特徴的なのは、メディア・アートのなかに、多くの現代アートにみられるような鋭い批評性ではなく、むしろ、社会の未来を志向する力が求められている点であろう。アルス・エレクトロニカ・フェスティバルは、科学技術が社会のありかたを大きく左右している今日、ほかならぬ科学技術の時代のメディア表現をとおして社会に内側から働きかける場所として定着していく。一九九六年、アルス・エレクトロニカの活動をより継続的なものとするために、ドナウ川に面してセンターが設置される<sup>[16]</sup>。アルス・エレクトロニカ・センターは、科学技術がもたらす近未来のヴィジョンを、ニュー・メディアを用いて直観的に、体感的に展示する「フューチャー・ミュージアム」として公開されている。だが、われわれの文脈にとってより重要なのは、ミュージアムのバックヤードを開設された、開発製作チームのための拠点「フューチャーラボ」であろう。

フューチャー・ラボが取り組むのは、科学技術の時代の新しい装置やシステムを開発製作し、それを、社会の変化を生みだす触媒として、実際に社会のなかに組み込むことである。開発製作は、常に、技術と資金を備えた企業や研究機関とのパートナーシップにおいて実施される。例えば近年では、フューチャー・ラボは、インテル社との協働で、LEDライトを装着したドローンの自動制御システムの開発を進め、一〇〇機に及ぶドローンを夜空に飛ばし、その光の動きと点滅をとおして空中で3D映像のメタモルフォーゼを描き出す空中ディスプレイ「スパクセルSpaxels」(space & pixelを掛け合わせた造語)を展開している。「スパクセル」は、新しい広告メディアとして、あるいは、公共イヴェントにおける花火やライトアップに代わる第三のメディアとして、さらには、映画の新しい野外上映システムとして注目され、公共空間における光学メディアの役割の新たな位相を切り開きつつある。

フューチャー・ラボは、工学的な装置をただ精緻につくりあげることを目的としているのではない。むしろそこで企図されているのは、その装置を実装することによって社会に生じる変化であり、そうした変化の先にある社会の未來である。その限りにおいて、フューチャー・ラボの実践もまた、一種の社会デザインと呼ばれるものにほかならない。フューチャー・ラボをバックヤードに擁するアルス・エレクトロニカ・センターは、デザインという分野をみずからの中に内包する、ユニークなデザインミュージアムとして評価されてよいだろう。かつて、リンツを文化都市へと変貌させる企ての一環として、フォーラムが開催され、フェスティバルが創設され、ミュージアムが開設された。今や、そのミュージアムのバックヤードから、リンツという都市を越えて、より広い社会へと働きかける新たな企てが動きだしている。それは、ひとつの社会デザインから、さらに新たな社会デザインが連鎖的に生みだされていることを意味している。

### 3. メディアと経済の研究所——ZKMの現在

や常識ともなっている。だが、どれほど意識を研ぎ澄まそうとも、なお気づかれないままになっているものが多くあることも忘れてはなるまい。物事の深層で、個人や組織がけつして完全にはコントロールすることができないものと化して、隠れた仕方で常にわれわれの意識を左右しているのが、情報と経済である。この、得体の知れない情報と経済を、現代社会のもつとも根本的な問題とみなして比較的早い時期から批判的に研究を進めていたのが、「ドイツのカールスルーエにある「アート・アンド・メディア・センター」(Zentrum für Kunst und Medientechnologie in Karlsruhe 通称ZKM)に併設された「メディアと経済の研究所」であった。

ZKMは、メディア・アートを多角的に研究する複合機関として一九八八年に構想され、一九九七年に、巨大な兵器庫を改装して開設された。ZKMは、ミュージアムとアーカイヴを備え、展示と収集を充実させるだけでなく、理論研究にも力を入れ、複数の研究所を併設するとともに<sup>10</sup>、隣接する造型大学と連携して、学術シンポジウムの開催や書籍の刊行も展開している。ミュージアムでは、当初は、ナム・ジュン・パイクやジエフリ・ショウといった、メディア・アートのバイオニアたちの代表作が常設的に展示されていた。だが、メディア技術がめまぐるしく進歩し、その社会的な影響力が増大していくのを受けて、次第に、メディアそのものをテーマとした批判的でコンセプチュアルな企画展が数を増していくこととなる。メディアの発達によって、表面的には、社会のグローバル化が押し進められている。だが、深層においては、情報と経済が世界の内部に格差を生みだし、社会の不均衡をますます増長させている。このような矛盾を分析し、それに対する対処すべきかを社会学的に問う必要が自覚され、二〇〇〇年代にはいって新たに設置されたのが、メディアと経済の研究所であった。

二〇〇五年、ここで研究を、展示というかたちでミュージアムで公開することが試みられる。フランスの社会学者ブルーノ・ラトウールとZKMの責任者ペーター・ヴァイベルが共同で企画した「公共化——マイキング・シングス・パブリック」展は、情報と経済が目に見えない不均衡を引き起こしているこの社会で、どのようにしてその不均衡を意識し、いかにしてそこに民主的な風を呼び込むことができるのかという問いに、一〇〇名を越える社会学者、科学者、哲学者、エンジニア、芸術家らが、メディアを用いたインスタレーションで答えるというものであった<sup>11</sup>。それは、新しい動向として広まつた社会デザインが、分かり易い変化や性急な展開を望むあまりに、楽観的で無責任な傾向に陥りつつあることに対する、研究という立場から警鐘を鳴らす企てでもあった。展示には、一九八〇年のリソツのフォーラム・デザインで社会デザインを提唱したバゾン・ブロックも名を連ねていた。

その後もZKMでは、メディアと経済の研究所の主導のもとに、社会デザインの動向への目配りと批判が継続されていく。二〇一五年、カールスルーエの建都三〇〇年の記念にあわせて、ZKMで、三〇〇日に渡る連続展「展覧会マラソン」が実施された。連続展の全体テーマは「グローバル」であった。ここでもまた、世界の均質化とそこに潜む不均衡の矛盾が問題化され、政治、経済、宗教、文化、生活のなかに安易に変化を引き起こすことがいかに危険であるかが議論されていた。

ZKMは、しかし、展覧会マラソンの終了後、二〇一六年に組織を大きく改編し、メディアと経済の研究所を閉じることとなる。現在では、社会学的な研究にはいつたん終止符が打たれ、映像メディアと音響メディアの技術的な研究に再び重点が置かれはじめている。デザインという分野への関与が一時的なものであったのか、あるいは今後、別の視点からまた新たにデザインへの目配りがなされることになるのかは、いまだ定かではない。

今日、デザインは、極めて複雑な状況にある。モダン・デザインの名作は、今なお次々と製造され、好みのデザイナーの家具に囲まれた生活がインテリア雑誌で紹介されている。製造年代にこだわり、ヴィンテージ家具をそろえることもさほど難しくはないし、最近でまわりはじめたジェネリック家具で、「よい」形を気軽に消費することもできる。一方で、社会デザインは、その意味を限りなく拡張させている。いまや、個人の一日の生活や仕事のスケジューリングから、人生設計、小規模なコミュニティの形成、地域の町おこし、大都市のインフラ整備、さらには国際政治や遺伝子操作までが、一種のデザインとして語られるまでになっている。このような状況のなかで、デザインミュージアムという名称のミュージアムを増やし、デザインと呼ばれるものをすべてそこに含み込んでいったとしても、結局それは、デザイン概念をますます曖昧なものにしてしまうだけであろう。

もはや、「デザインミュージアム」という名称が重要なのもなれば、対象をデザインに特化しているか否かが重要なのでもない。むしろ重要なのは、デザインという分野とミュージアムとのあいだにどのような新しい関係が生まれだされ

ているのかであり、その新しい関係が、それぞれのミュージアムのユニークな機能において、いかに必然性をもつて実現されているのかである。本稿がとりあげたのは、そのような意味での「新しい」デザイン・ミュージアムである。

三木順子（みき・じゅんこ）  
京都工芸繊維大学デザイン・建築学系准教授。専門は美学・芸術学・形象論。

## 註

\*1 ヨーハウス・ペヴスナー『モダン・デザインの展開——モリスからグロビウスまで』（みすず書房、一九五七年）。Nikolaus Pevsner, *Pioneers of Modern Design: from William Morris to Walter Gropius*, (Museum of Modern Art, 1949).

\*2 ロンデンのデザイン・センターは、一九八一年にデザイン教育の振興を目的に設立されたコソラント財團が、翌年からV&Aの地下室で展開したプロジェクトを前身とする。財團はプロジェクトの終了後、一九八九年にテムズ川沿いの倉庫を改修してデザイン・ミュージアムを開設し、さらにスペースの拡張のため、二〇一六年一月に、ケンジントンの旧英連邦協会Commonwealth Instituteのホールであったモダニズム建築を大規模に改築した新施設に移転し、リニューアル・オープンした。

\*3 ヴィクトリア&アルバート・ミュージアム（通称V&A）は、当初は、一八五二年に王室の別邸マールバラ・ハウスに開設された「製品・ミュージアム（Museum of Manufactures）」に由来する。製品・ミュージアムのコレクションは、一八五一年に開催された最初の万国博覧会で買上げた物など、官立のデザイン学校で教材として収集された品々によって形成されたものであった。製品・ミュージアムは、一八五七年にサウス・ケンジントンに移設され、以降、「サウス・ケンジントン・ミュージアム」と呼ばれていたが、一八九九年、ヴィクトリア女王が、亡き夫のアルバート公の遺徳を偲んでこのミュージアムに「ヴィクトリア&アルバート・ミュージアム」という記念名を与え、それが呼称として定着することとなる。デザイン製品を美的に觀照することの重要性を最初に主張したのは、V&Aの前身であるサウス・ケンジントン・ミュージアムの初代館長を務めたH・コール（Henry Cole, 1808-1882）であった。コールは、工場で製品の生産に携わる労働者と、製品を購入し使用する消費者のいずれもが、よい素材やよい形を判別する「趣味」を身につけることが産業の発展につながること、ミュージアムを、展示をとおして趣味を教化し觀照をおして趣味を学ぶ場として、一般に広く開放することに力を注いだ。コールの理念と実践については、以下に詳しい。菅靖子『イギリスの社会とデザイン——モリスとモダニズムの政治学』（彩流社、二〇〇五年）。

\*4 V&Aがもつ別称「芸術とデザインの国立ミュージアムNational Museum of Art and Design」には、デザインが芸術に並び立つものであるという信条が反映されているといえよう。

\*5 一九二九年に若くしてニューヨークMoMAの初代館長に着任したアルフレッド・バー・Jr. (Alfred H. Barr Jr., 1902-1981) は、着任当初から、当時はまだモダン・アートの文脈で評価されることがなかつたデザイン、建築、写真を、積極的に対象として扱おうとする方針を強く打ち出していました。バーの姿勢は、対象を近代の絵画・彫刻に限定するなどなく、より広い視座から今日的な「ヴィジュアル・カルチャー」全般を扱おうとする今日のMoMAの理念に通じている。建築・デザイン部門が設置された当時のキュレーターにはフィリップ・ジョンソン（Philip Johnson, 1906-2005）、ヘリオット・ノイエ（Eliot Noyes, 1910-1977）らが名を連ねていた。

\*6 \*7 デザインというものの力を自觉的に押し進めるMoMAは、ヨーロッパから「命じただばかりのデザイナーを、いちばんディスプレイ・デザイナーとして起用した。ハウハウ出身のヘルベルト・ベイヤー（Herbert Bayer, 1900-1985）や、デ・スタイルのメンバーであった建築家フレデリック・キースラー（Frederick J. Kiesler, 1890-1965）は、「デザインのみならず絵画・彫刻、写真的大規模な企画展で革新的な展示プランを実現していく。MoMAにおける革新的な展示の試みについて詳しくは以下に詳しつ。Mary A. Staniszewski, *The Power of Display: a History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art* (MIT Press, 2001)。

\*8 ヴィクトリア社は、一九三四年に、店舗用インテリアの製造会社としてベーゼル郊外に創設された。一九五七年、アメリカのハンマー・ミラー社からライセンスを得て、イームズ夫妻やG・ネルソンの家具や照明の製造と販売に着手する。以降、ライセンスの数を増やし続け、今日では、店舗、オフィス、公共施設、家庭用のデザイン家具の製造と販売を、幅広く、かつ大規模に展開している。

\*9 \*10 ハーバードのなかに、ザハ・ハディド（Zaha Hadid, 1950-2016）、安藤忠雄（1941-）、バウハウス・スター・ホテル（R. Buckminster Fuller, 1895-1983）、S A N Z A A (Sejima and Nishizawa and Associates, 1996-)、ヘルツォーク&デ・メルон（Herzog & de Meuron, 1980-）らの現代建築が立ち並ぶヴィクトリア・キャンバスは、建築の実物展示の様相を呈している。ヴィクトリア・キャンバスの増設プロジェクトは現在も進行している。キャンパスの全貌およびプロジェクトの実際については、以下に詳しつ。Cornel Windlin and Rolf Fehlbaum, ed., *Project Vitra: Sites, Products, Authors, Museum Collections, Signs, Chronology, Glossary* (Birkhäuser, 2008); *The Vitra Campus: Architecture Design Industry* (Vitra Design Museum, 2014)。

\*11 椅子のコレクションについては、ヴィーレ・トザイン・ミュージアムの名品「藤田治彦ほか訳（読売新聞大阪本社、一九九七年）」 Alexander von Vegesack, Peter Dumas, Matthias und Schwartz-Clauss, eds., *100 Masterpieces from the Vitra Design Museum Collection* (Weil am Rhein The Museum, 1996)。

\*12 \*13 例えれば、数年では「ハーバード・カール・トザイン」(2016)、「ベウハウゼー・トザイン」(2015)、「トスカーナ・ホールム——第一の自然」(2014)などの企画展とそのカタログが、内外のデザイン批評誌で大きく取り上げられている。

\*14 「グート・フォルム」という概念は、一九四九年にスイス工作連盟が開催した「Gute Form」展に由来する。装飾を排し、合理性と機能性を極めた「よい形」を推奨するべく、連盟は国際コンペティションを実施し、一九五二年から一九六八年まで、バーゼルの見本市で、入賞した製品の表彰と展示を続けた。同様のコンペティションは、アメリカでは、「グラム・デザイン」賞という名称で一九五〇年に創設されたHeimath Gröppel, Angelika Hareter, Laurids Orner, hrgs., *Design ist unzuñbar*. Österreichisches Institut für Visuelle Gestaltung (Löcker, 1981)。「デザインは目に見えない」という主張は、そもそもは、スイスの社会学者ルツィウス・ブルクハルト（Lucius Burckhardt, 1925-2003）が一九七〇年代後半から唱え始めたものであり、本書の巻頭に、本書の立場を表すものとしてブルクハルトの論考が収められている。一九八〇年の「デザイン・フォーラム」については、以下で詳しく言及されている。敏寧『デザイン史——その歴史・理論・批評』(作品社、二〇一六年) [四三] ——[六〇頁]。

Bazon Brock, "Socio-Design: zur Frage der Gestaltbarkeit von Lebensformen" in *Op. cit.*, 53-74. ベン・ブロック (1936-) せ、かひやまーザフ・ボイ

スらとともにアクション芸術家として活動していた。ロックの提唱する社会デザインは、多分に、フルクサスの実践や、ボイスの「社会彫刻」の理念と重なりをもつていて。アルス・エレクトロニカ・フェスティヴァルでは、「ネットワークシステムのなかで」(1989)、「内側とナノ」(1992)、「次世代の性」(2000)、「新しい文化経済」(2008)、「ハイカルな原子核」(2016)など、時事性が高く、なおかつ普遍性をもつたテーマが設定されている。アルス・エレクトロニカ・センターは二〇〇九年に増築され、現在の、近未来的な巨大なガラス建築の姿をもつようになった。

ZKMではこれまで、「映像メディア研究所」「音楽と音響の研究所」「基礎研究所」「映画研究所」などが設置されたが、現在は改編され、前者二つの研究所だけが機能している。Bruno Latour and Peter Weibel, eds., *Making Things Public: Atmospheres of Democracy* (MIT Press, 2005)。現在のZKMの総責任者であり、この展覧会の共同企画者でもあるペーター・ヴァイベル (Peter Weibel, 1944)は、一九九七年にZKMのディレクターに着任する以前、アルス・エレクトロニカ・フェスティヴァルの総合ディレクターを勤めていた。ヴァイベルは理論家であると同時に、かつてバズン・ロックらと行動をともにしたアクション芸術家でもある。

\*18 \*16 \*15

\*18 \*16 \*15