

INDUSTRIAL DESIGN

(デザイン)

10



GLOBAL ARCHITECTURE

グローバル・アーキテクチャーの巨匠たち

GLOBAL ARCHITECTURE

グローバル・アーキテクチャーの巨匠たち

10

INDUSTRIAL DESIGN

(デザイン)

GLOBAL ARCHITECTURE

グローバル・アーキテクチャーの巨匠たち

10

INDUSTRIAL DESIGN

(デザイン)

EDITOR - 監修
Francisco Asensio Cerver

PUBLISHING DIRECTOR - 編集長
Jordi Vigué

PROJECT DIRECTOR - 企画指揮
Anna Jolis

ASSISTANT - アシスタント
María José Sörensen

TEXT - 著者
Antonia Dueñas (*Curriculum and Design Analysis*)
Enric Navarro (*Curriculum and Design Analysis*)
Anna Riera (*Curriculum and Design Analysis*)
Jose Serra (*Curriculum, Design Analysis and Introduction*)

PROOF READING - 校正
Paz Lorenzo
Carola Moreno

PHOTOGRAPHERS - 写真
Bona Amman (*Stefano Triaca Fabrizi*), Antithesi (*Marta Lonzi*), Arzberg (*Matteo Thun*), Aldo Ballo (*Cini Boeri*), Ballo & Ballo (*Giuseppe D'Amore*), BCN Antonio Lajusticia y Pedro Santos (*Manuel Bañó y Marcelo M. Lax, Gemma Bernal y Ramon Isern, Pep Sant y Ramon Bigas, Pep Bonet, Lluís Clotet, Quim d'Espona y Carlos Martínez, Javier Mariscal, Rafael Marquina, Pedro Miralles, Josep Puig, Oscar Tusquets*), Berghof, Landes, Rang (*Berghof, Landes, Rang*), Eugenio Bersani (*Maria Cristina Hamel*), Luc Boegly (*Christian Liaigre, Eric Schmitt*), Maurizio Bottini (*Stefano Triaca Fabrizi*), Federico Brunetti (*Mario Antonio Arnaboldi*), G. Cabassi (*Ico Migliore, Gio Piccino, Mara Servetto*), Santi Caleca (*Ettore Sottsass-Marco Susani*), Maura Cecchini (*Giusi Mastro*), Renato Celio (*Oscar Kogoj*), R. Cesar (*Jean Michel Wilmotte*), A. Ciampi (*Elisabetta Gonzo, Alessandro Vicari*), Comelta (*Antoni Flores & Associats*), Libero de Conzo (*Claudio Gambardella*), Stefano Triaca Fabrizi (*Stefano Triaca Fabrizi*), P. Gemelli (*Matteo Thun*), Jean Pierre Godeau (*Eric Schmitt*), Leon Golikers (*Christoph Seyfeth*), Olaf Gollnek (*Maurizio Duranti*), Salvatore Granata (*Claudio Gambardella*), Pino Guidolotti (*Achille Castiglioni-Max Huber*), Heras & Serrahima (*Antoni Flores & Associats*), C. Kicherer (*Maurizio Duranti*), Howard Kingsnorth (*Ron Arad*), Karl Otto Kristiansen (*Peter Opsvik*), Nilma Kuyvenhoven (*Rob Eckardt*), Pascal Lachaume (*Olivier Gagnère*), Bertrand Leroy (*Pascal Morgue*), Piodr Lenski (*Eric Schmitt*), Dick Lion (*Dick Lion*), L. Liverani (*Elisabetta Gonzo, Alessandro Vicari*), Joan Lombarte (*Davide Mercatali, Eduard Samsó*), Fausti Llusà (*Prudenci Sánchez*), Maurizio Marcato (*Gianmaria Colognese*), Roberto Marossi (*Stefano Casciani*), Mazzoni (*Giusi Mastro*), Mendelli (*Matteo Thun*), OMEGA (*Matteo Thun*), De Pablo (*Antoni Flores & Associats*), Guido Pedron (*Gabriele De Vecchi*), Arara Pelegrin (*Antoni Flores & Associats*), Jo Pesendorter (*Michel Wagner*), Alberto Petra (*Vicenzo Iavicoli, Maria Luisa Rossi*), Stalker Photo (*Marco Zanini*), Mario Pignata Monti (*Philippe Starck, Martin Szekeley, Studio Naço*), Studio Pons (*Andrea Branzi*), Philipe Perrin (*Oivier Gagnère*), Walter Prina (*Giuliano Malimpensa*), Matiaz Preseren (*Vladimir Pezdirc*), Helen Potsman (*Stefano Triaca Fabrizi*), Raimon Ramis (*Pete Sans*), Otto Rauser (*Andreas Webwr*), Kolbjorn Ringstad (*Peter Opsvik*), Gianni Sabbadin (*Giusi Mastro*), Xavier Sardà (*Prudenci Sánchez*), Studio Scaccini (*Ico Migliore, Gio Piccino, Mara Servetto*), Roberto Sellito (*Alberto Meda*), Schanakenburg & Brahl Fotografi (*Rud Thigesen, Johnny Sorensen*), Schreiber & Hanel (*Herman Waldenburg*), Merati Spazio (*Castiglia Associati*), Emilio Tremolada (*Laura Agnoletto, Maurizio Rusconi, Dante Donegani*), Franci Virant (*Vladimir Pezdirc*), Gilles Voisin (*Oliver Gagnère*), Henning Werner (*Peter Opsvik*), WMF (*Matteo Thun*), Orlando Zambarbieri (*Stefano Triaca Fabrizi*).

GRAPHIC DESIGN - アート・デザイン
Jordi Gòdia

LAYOUT - レイアウト
Jordi Gòdia

PHOTOCOMPOSITION - 写植
PACMER, SA, Miguel Angel, 70-72, 08028 BARCELONA

COLOUR SEPARATION - 色彩処理
SCAN, 4, Burgos 26-28, 08014 BARCELONA

PRINTING AND BINDING - 印刷 - 製本
CRONION, SA, Calle B nº 6-10, sector B, Zona Franca, 08004, BARCELONA

Impreso en España - スペインにて印刷

Copyright
Francisco Asensio Cerver

Registered Office: - 発行・住所
EDICIONES ATRIUM, SA
c/ Muntaner, 483, át. 4ª
08021 BARCELONA
Tel. (93) 212 71 54
tx. 98410 FE E
Fax. (93) 418 52 87
(93) 434 08 36

No está permitida la reproducción total o parcial de este libro, ni su recopilación en sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma, ya sea electrónica, mecánica, por fotocopia, registro, o bien por otros métodos, sin el previo aviso y por escrito de los titulares del copyright.

本書の一部あるいは全部を無断で複写複製（コピー）することは、著作者および出版者の権利侵害となり、法律で禁じられています。

GLOBAL ARCHITECTURE

グローバル・アーキテクチャーの巨匠たち

10

INDUSTRIAL DESIGN

(デザイン)

EDICIONES  ATRIUM S.A.

GLOBAL ARCHITECTURE

グローバル・アーキテクチャーの巨匠たち

INDUSTRIAL DESIGN

(デザイン)



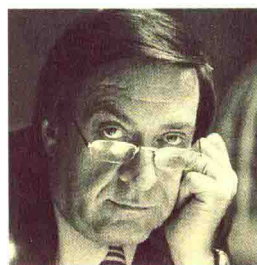
Laura Agnoletto
(p.16)



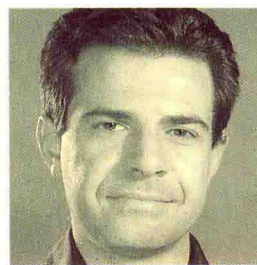
Tom Ahlström
(p.17-18)
(p.19)



Ron Arad
(p.20-23)



**Mario Antonio
Arnaboldi**
(p.24)



Manuel Baño
(p.26-27)



Carlo Bartoli
(p.25)



Ramon Bedito
(p.28-29)



Norbert Berghof
(p.30-31)



Gemma Bernal
(p.32-33)



Ottorino Berselli
(p.34-35)



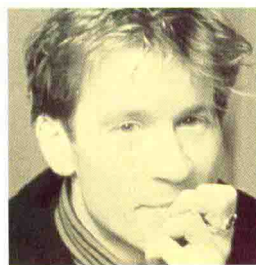
Ramon Bigas
(p.36-37)



Cini Boeri
(p.38)



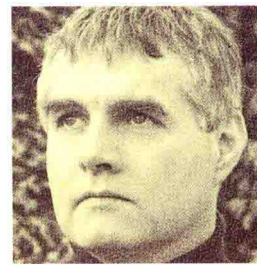
Pep Bonet
(p.40-41)



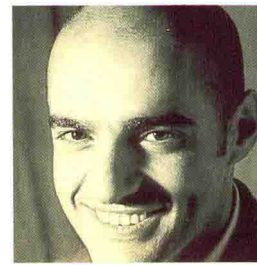
Mattia Bonetti
(p.42-43)



Andrea Branzi
(p.44-45)



Klaus Bürger
(p.39)



Mario Cananzi
(p.46-47)



Paola Carallo
(p.48)



Stefano Casciani
(p.50-51)



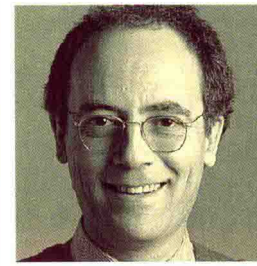
Cecilia Cassina
(p.34-35)



Sergio Castiglia
(p.52-53)



Achille Castiglioni
(p.49)



Lluís Clotet
(p.54-55)



Annalisa Cocco
(p.56-58)



Marcelo M. Lax
(p.26-27)



Christian Liaigre
(p.138-139)



Dick Lion
(p.140-141)



Marta Lonzi
(p.142-143)



Eliana Lorena
(p.46-47)



Josep Llusà
(p.144)



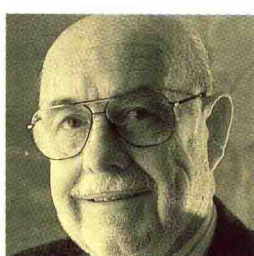
Véronique Malcourant
(p.59-65)



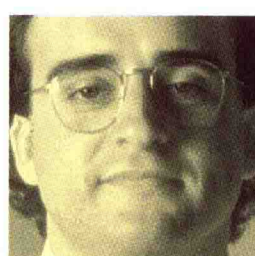
Giuliano Malimpensa
(p.146-149)



Javier Mariscal
(p.145)



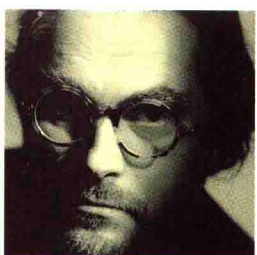
Rafael Marquina
(p.150-151)



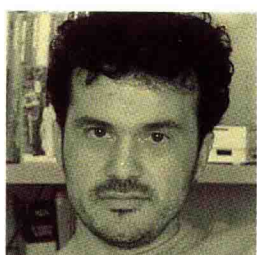
Carlos Martínez
(p.80-83)



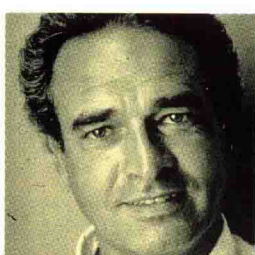
Giusi Mastro
(p.152-155)



Sigi Mayer
(p.156-158)



Bruno Mazzone
(p.86-89)



Alberto Meda
(p.159)



Davide Mercatali
(p.160-161)



Angelo Micheli
(p.162)



Ico Migliore
(p.164-167)



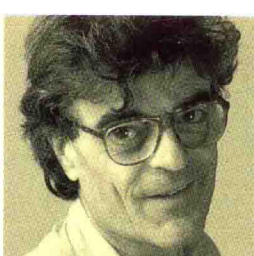
Dragan Miladinovski
(p.167)



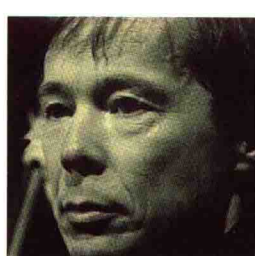
Pedro Miralles
(p.168-169)



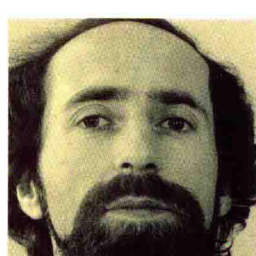
Reiner Moll
(p.163)



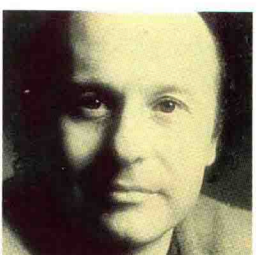
Pascal Mourgue
(p.170)



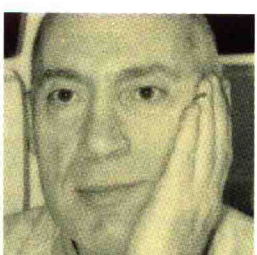
Peter Opsvik
(p.171-173)



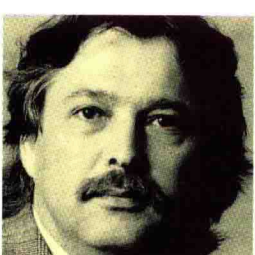
Kenneth Österlin
(p.174-175)



Jorge Pensi
(p.180)



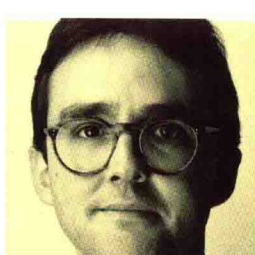
Aldo Petillo
(p.46-47)



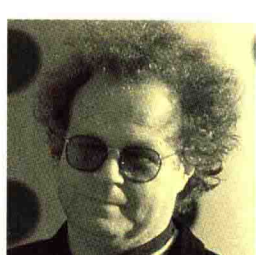
Vladimir Pezdirc
(p.176-179)



Gio Piccino
(p.164-167)



Josep Puig
(p.181-185)



Wolfgang Rang
(p.30-31)



Alain Renk
(p.132-136)



Maria Luisa Rossi
(p.121-123)



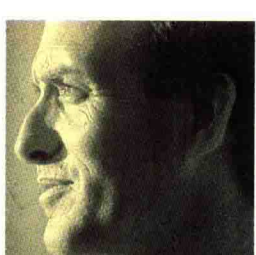
Marzio Rusconi
(p.16)



Eduard Samsó
(p.186-187)



Prudenci Sánchez
(p.188-200)



Pete Sans
(p.64)



Gianmaria Colognese
(p.66-69)



Jean Michel Cornu
(p.59-65)



Marcello Cuneo
(p.70)



Daniela Chinellato
(p.71-73)



Giuseppe d'Amore
(p.74)



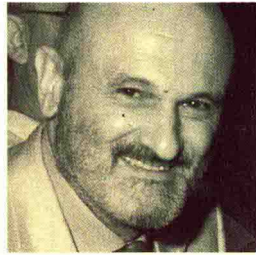
Jan des Bouvrie
(p.76-77)



Thibault Desombre
(p.78-79)



Quim d'Espona
(p.80-83)



Gabriele de Vecchi
(p.84-85)



Rosmunda di Salvo
(p.86-89)



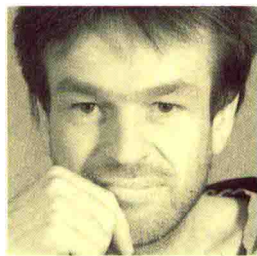
Giuseppe di Somma
(p.90-91)



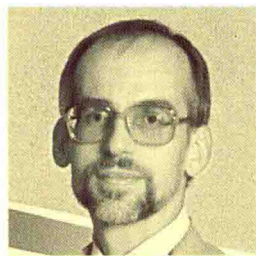
Dante Donegani
(p.75)



Maurizio Duranti
(p.92-93)



Rob Eckhardt
(p.94)



Hans Ehrich
(p.17-18)
(p.19)



Klaus Eiblmayr
(p.102-103)



Antoni Flores
(p.95-101)



Anna Maria Fundaró
(p.104)



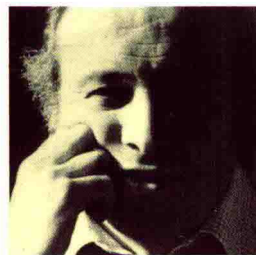
Oliver Gagnère
(p.105-109)



Claudio Gambardella
(p.110-111)



Elizabeth Garouste
(p.42-43)



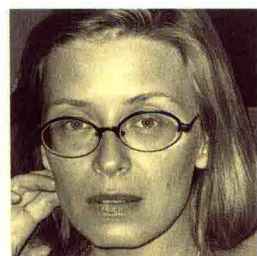
Pietro Geranzani
(p.112-113)



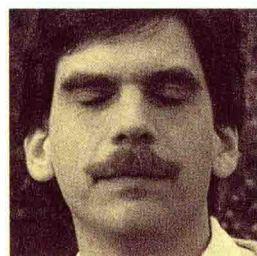
Giorgetto Giugiaro
(p.114)



Elisabetta Gonzo
(p.115-117)



Maria Cristina Hamel
(p.118-120)



Udo Hasenbein
(p.39)



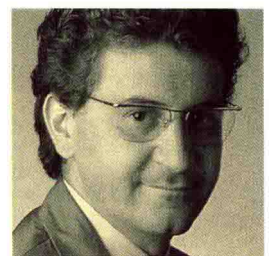
Søren Holst
(p.124-125)



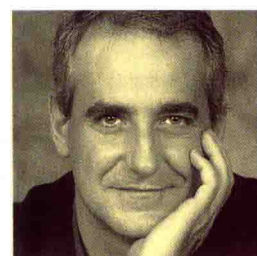
Isao Hosoe
(p.126-127)



Max Huber
(p.49)



Vincenzo Iavicoli
(p.121-123)



Ramon Isern
(p.32-33)



Oskar Kogoj
(p.128-131)



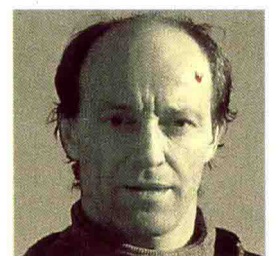
Alexander Korab
(p.102-103)



**Marcelo Joulia
Lagares**
(p.132-136)



Lars Lallerstedt
(p.137)



Michael A. Landes
(p.30-31)



Pep Sant
(p.36-37)



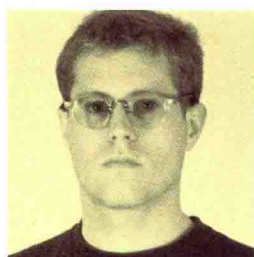
Marianella Santarelli
(p.52-53)



Eric Schmitt
(p.204-205)



Mara Servetto
(p.164-167)



Christoph Seyfert
(p.208-212)



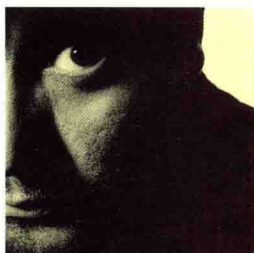
Borek Sipek
(p.206-207)



Johnny Sorensen
(p.213)



Ettore Sottsass
(p.214-216)



Philippe Starck
(p.218-223)



Marco Susani
(p.214-216)



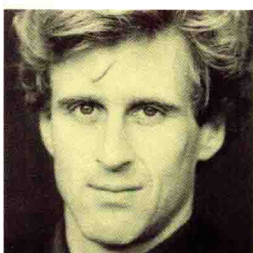
Martin Szekely
(p.224-231)



Tiziana Tazza
(p.52-53)



Josep Joan Teruel
(p.217)



Matteo Thun
(p.232-234)



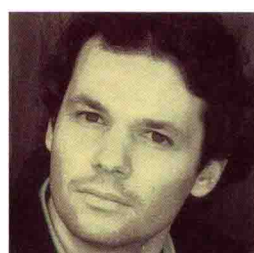
Rud Thygesen
(p.213)



Hans Tollin
(p.174-175)



Jaume Tresserra
(p.238-239)



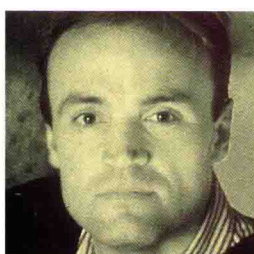
Stefano Triaca Fabrizi
(p.235-237)



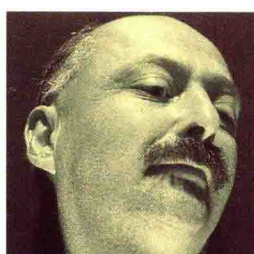
Òscar Tusquets
(p.240-242)



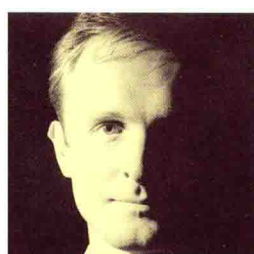
Alessandro Vicari
(p.115-117)



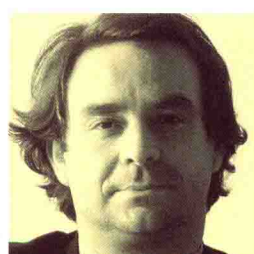
Michael Wagner
(p.246-249)



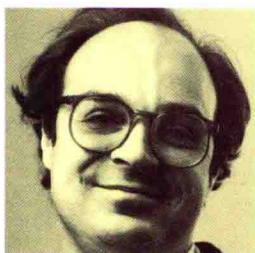
Hermann Waldenburg
(p.243)



Andreas Weber
(p.250-251)



Jean Michel Wilmotte
(p.244-245)



Marco Zanini
(p.252-255)

This introduction takes up the discussion begun in the prologue of the ninth volume of this series, where some of the reasons were outlined for industrial design being one of the activities that has had the greatest repercussions on the social dynamic of the twentieth century. In the previous volume the theme we analysed dealt with two functional fields: furniture and lighting. In both cases it was possible to fit these pieces into a specific category on the basis of certain requisites that both fulfilled: pragmatism, aesthetics, ergonomics, proximity and ambient quality. The same aspects apply to the objects gathered here in the tenth volume of this series, although it is not possible to make such a clear and precise classification of the work selected. The field of uses in fulfilling the many specific small needs of man is so much wider that it is disorienting.

It is on this very diversity and multi-faceted quality of the objects presented in this volume that this discussion is based, for there is no other inherent property common to all. A toothbrush, for example, has no connection with an ashtray or a door-knob, but they can be grouped on the basis of their immediacy (and not just in the domestic sense) and by the fact they fulfil, to a greater or lesser extent, a social or individual demand, be this pragmatic, conceptual or simply decorative. The impossibility of being able to devise a classification has meant that the aim of this prologue is not to focus on the objects themselves but to attempt to explore less specific, wider and more accessible aspects of design at present. The introduction, therefore, to this catalogue of designs and designers should be seen as a necessary continuation and complement to the previous analysis.

One major point that should be noted is the importance that design is assuming as an essential part of political, social, cultural and economic development in an unsettled and bewilderingly restless Europe. From the political point of view, the two dialectical poles of the new European reality were originally two antagonistically opposed blocks, but the major events that have taken place recently is bringing them closer together. On the one hand the West has started on the path of economic unification, which will see the disappearance of trading barriers and the creation of the single market in 1993. On the other hand there has been the dissolution of communism, the disintegration of the Soviet republics and the re-birth of previously repressed nationalism, unleashing the countries of Eastern Europe on a desperate and precipitate race to adapt to the most conventional canons of capitalism.

In the face of this boiling cauldron, design professionals have had to join forces to be able to confront the radical transformations of concept and methodology in the production and marketing of goods being generated by the post-industrial society. The offensive has emerged from a fusion of forces between, on one side, ministerial initiatives, institutions and industry, and on the other, manufacturers, distributors and designers. The necessity of having to compete in the international market has set off the alarm bells in many European countries, who watch stunned as they see a situation arriving for which they are not sufficiently prepared.

As a consequence, government bodies and the various sectors of the creative chain of design have begun to question their level of competitiveness in strengths they once considered sacred. They have started to take a closer look at the way they do things in order to be able to attain privileged positions in the market. The idea of restructuring is glimpsed as one of the few possibilities open in order to be able to recover this sector (as with the rest) which has propitiated a marked upsurge in this area. Only in 1989 did more than one thousand European firms launch programmes of this type, which proves its effectiveness and the truth of this argument.

In the context of design, this model of reorganization has had better luck within the framework of small-scale industries and inside a single sector than those with a greater breadth and variety of production. The methods used for restructuring are extremely diverse and in tune with the most common and aggressive marketing techniques of the stock market scene. The application of these market techniques to the small and medium-sized companies has also been encouraged by designers and producers coming gradually nearer together. This has moderated their extremist attitudes and by bridging the gap has led to reconciliation between art and industry. This closing of the rift can also be clearly seen as a result of changes in public awareness and a leaning towards greater variety and more individualized objects in an attempt to recover the poetry of the object.

During the second half of this century the authorities in the industrial world export market have been, without a doubt, the USA and Japan, nations which, through opposite ap-

proaches, have exorcised the ghosts of World War II and have established themselves in a privileged position, relegating the past authority of Europe to third rung on the ladder. Besides these two powers, we encounter another phenomenon that has unique characteristics, but has little influence over the postulates of the official design culture. This phenomenon is, of course, the many models that have teemed forth from the Far East communities such as Thailand, Taiwan, Singapore and Hong Kong which, in spite of flooding western markets, have still not managed to raise their devalued economies. These products represent one area of so-called anonymous design, sadly-made objects whose prices are constantly going down and are guaranteed to sell, but have no value whatsoever in terms of culture or beauty.

Since the disappearance of the Soviet Union, economic power has been shared between the USA and Japan, the victors and vanquished respectively of the war. The situation in the United States with respect to the field of design has changed ostensibly since the beginning of the fifties, the era when the legacy of the masters of rationalism such as Frank Wright flourished and crystallized in the Modern Movement. It was based on an international and functionalist style and observable in the works of designers such as Charles Eames, Eero Saarinen, Bertola or Noguchi and in the catalogues of legendary firms like Knoll and Herman Miller.

The cause of the crisis in North American influence on this sector was the gradual deterioration of the relationship between creative work and industry, a two-way dialogue that forked into two very disparate approaches. From an economic point of view companies have opted in favour of manufacturing and marketing low-cost products, without paying much attention to either their formal or aesthetic quality. Taking up a contrary position, the designers focussed their proposals on work with an artistic and sculptural bias: suggestions of pop art, the synthetic, the plastic and bright aggressive colours.

The other great power referred to above is still an enigma in many respects, largely because the Japanese culture is founded on an ambiguous reality and contradictory factors. In the past their culture heralded hand-made, artistic and individual objects, but it is now, on the other hand, the land of mass production, the most advanced technology, avant-garde experimentation, futuristic fantasies and a sense of pragmatism. Between these two masks is the true Japan, which has risen from the ashes to become a serious economic threat to Western hegemony.

The source of inspiration, which has for centuries nourished Japanese wisdom, Chinese tradition, is being supplanted nowadays by the seduction of Western ways. The facility to neutralize the aesthetic achievements of other cultures, putting them through their own sieve and adapting them to their simple and essential line, contents that fall somewhere between the mysterious and the accessible, is one of the Japanese designers' most recognised skills, allowing them direct penetration of the international circuit.

Between these two poles of attraction is a new conception of design in Europe, its official birthplace in a new relationship with industry, at present going through one of the most healthy and fertile periods in recent history. Having got over the post-modern hangover, designers have adopted a more open and honest position of commitment towards their social environment, which has been reflected in a gradual recuperation of professional dignity. The aim of braking the aggressive marketing of the most powerful countries has made the Community's strategy come out on top as the most viable alternative.

At this point in the discussion we should pause to consider a knotty point of theory that could spark off the heaviest debate yet. And this is the controversy about the existence of a European design with universal characteristics in opposition to the affirmation of national styles and the potent identity of vernacular features. Presumably neither of these judgements can be considered in an absolute sense. Both can be defended or refuted depending on the way one looks at it. In this introduction we have opted to take the second of these two approaches for it may be more useful than a discussion of whether European design has a general identity.

There are numerous factors which have sparked off the diversification of approaches and attitudes towards design within Europe itself. Besides its enormous geographical wealth of differences, its long and stormy historical, political, economic and social evolution, even if narrowed to the period since the Industrial Revolution, has been the cause of a surge of naturally diverse cultures, ideologies, idiosyncrasies and attitudes. The relative failure of the Modernist

utopia and the international style reinforces the theory that, despite attempts to make a uniform aesthetic and create mass-produced models that cross class boundaries, there are stylistic nuances that betray the latent presence of stigmas clinging to certain topographical cultural essences.

On the basis of this reasoning, one can indeed defend the idea that European design has come closer to a multi-faceted reality in areas that are politically or geographically nearer to each other. During the second half of the twentieth century each has pursued an independent process which is obviously reflected in its view of the creative act. This evolution can be analysed in three groups. Firstly the traditional powers: Scandinavia, Denmark, the Netherlands, direct inheritors of the rationalist seed of American functionalism; next come those countries which have combated the achievements of this movement in order to adapt to changing social awareness: Italy, France and Germany; and, finally, those which during the eighties have freed themselves from the dead weight of ideology and politics to give passion, colour and feeling to the excessively technological bias in recent design: Spain and the countries of Eastern Europe.

Within the first block, the northern end of the continent has an esteemed tradition in the field of creativity, which arose at the turn of the last century. This is particularly noticeable in Finland where it is seen as a discipline within education, thanks to having set up, at the end of the nineteenth century, the Helsinki University of Industrial Arts, a pioneer in teaching design. The wave spread outwards from the Finnish epicentre and affected the whole of the Scandinavian peninsula-Norway and Sweden-and the countries of northern Europe-Denmark, Holland and Belgium. During the first half of the century the northern block became renowned through symbolic, now classic, figures such as Alvar Aalto, Ingve Ekström or Bruno Mathsson, and maintained its important position. As a result of the débâcle in design experienced in North America during the fifties and sixties, northern Europe assumed the functionalist stance and took the rationalist principles to their ultimate conclusion.

Despite the undeniable quality of products from this period, design in these countries has been stuck in rather a rut and has not kept up with the evolving aesthetic sensitivity of recent decades. The spread of new influences, especially the Memphis movement, has brought home to the young Nordic designers the need to review their ways of thinking, in order to get closer and keep up with changes in the principles of creation and production that have occurred during the eighties in European countries further south.

Finland, for example, has approached this period of change with a spirit of innovation which has polarised in two directions. On the one hand, the new generations are showing an interest in experimentation, adapting the new creative languages to the solid functional Scandinavian base. On the other hand there is a marked growth in commitment to ecology as an integral part of training designers. Industrial reaction to these changes has come from small and enthusiastic companies such as Artek, Avarte, Arabia, Martel, Neste, Nokia Corporation, P. O. Korhonen, Juvart, Muurame and Inno. Institutional support, meanwhile, has come from centres such as the previously mentioned Helsinki University of Industrial Arts, the Museum of Applied Arts, and from organizations such as the Decorative Arts Society or the Ornamo Association of Designers.

It is also noticeable how other Scandinavian countries are responding to this need for change. In Norway the main organizations of the trade (Landsförbundet Norsk Form, the Norwegian Design Council and the Norwegian Group of Industrial Designers) have echoed this process of rethinking Nordic design. Equally praiseworthy are the initiatives of centres such as the Statens Handverskog Kunstindustriskole in Oslo, under the direction of Sven Gusrud, who has promoted the training and encouragement of young promising students, outstanding among them: Brigitte Appeløng, Espen Arnesen, Frederik Torsteinsen, Anne Cecilie Hopstock and Solveig Johnson.

In Sweden, the conventional attachment to national tradition and functional rationalism has started to become enriched with contributions from designers such as Mats Theselius, Jonas Bohlin, Olav Eldøy and Björn Alge. The latter is at present the president of the Swedish Society of Industrial Designers and is a member of other associations such as the Föreningen Svensk Form and the Swedish Industrial Design Institution.

On the continent itself, Denmark is one of the solidest pillars upholding European design and where much of it has arisen. In fact, the golden age of Danish design took place in the fifties and sixties when the cabinet-making tradition became fused with the achievements of such masters as Hans J. Wegner, Finn Juhl and Borge Mogensen. Rud Thygesen and Johnny Sørensen represent the last generation of designers who have lived alongside these figures. This veteran, but still prolific, couple might be seen as the nexus of transition to the new values of Danish designers, the majority of whom are grouped around the Møbelgruppen AF 1983, an association of young designers who are battling against the indifference of large production firms through a series of annual exhibitions showing their work. Hans Jørgen Christiansen, Kim Brun, Mogens Toft, Design 134 or Torben Skov form part of this company.

However there is a growing sense of awareness in industry to be seen in the interest of small and medium-sized companies, such as Fritz Hansen, Erik Jørgensen Mobelfabrik, Nordisk Andels-Eksport, Harlang & Drier, Paustian and Hansen & Sørensen, or the still more prestigious Magnus Olesen, Erik Boisen or Botium. Major manufacturers have recently formed an association to promote the new image of Danish design, the DAD (Danish Avantgarde Design). Government institutions too, like the Ministry of Trade and Industry, the Danish Design Centre (DDC) and the Industrielle Designere Danmark (IDD) are joining the initiative to recover their lost privileged position.

The endemic weakness experienced by the northern block during the sixties encouraged the growth of new creative forces in countries further south, and caused the emergence of a strong and powerful figure on the international design scene. This brings us to the second group of countries led by Italy. It was this country to whom the honour fell of daring to question the rigid postulates of the Modern Movement. The following decade saw the creation of one of the most important shows of the sector, the *Salone del Mobile* at the Milan Fair, meanwhile the Neo-liberty style was translating a somewhat conformist conservatism in industry. Nevertheless, this moment of slight stabilization soon incited rebellious voices to be raised in certain sectors of design, especially amongst the young and restless, which led to the flourishing of the Radical Design experimental theories. The decade of the seventies signified the recognition on an international level of a new way of conceiving design, its major figures including Mario Bellini, Achille Castiglioni, Afra and Tobia Scarpa and Vico Magistretti.

The eighties represented the triumph of post-modernism, thanks to the exhibition at the XX *Salone del Mobile* in Milan of the first collection of Memphis furniture. Sottsass and his disciples gradually began to prevail initiating a stylistic renovation of products based on variety of form and, above all, on the introduction of values that were to quash the rigidity of functionalism and humanize creativity: playfulness, irony, surprise, the object as an interpretation of attitudes to life, endowed with a high symbolic and cultural content. Morphological diversity, the individualization of models and limited production runs have remodelled the manufacturing and production systems inevitably resulting from restructuring. It has benefited the rise of small and medium-sized companies and raised quality to higher standards by incorporating the latest in technological advances and managing to keep costs down.

Other industrially well-established nations as well are climbing on the band-wagon and following the dynamic lead of the Mediterranean peninsula. This is the case with France, Germany and, though in a different way, Great Britain. For a long time French design found no influential position in the society and nor did it find the necessary support on the part of industry. Its most prominent designers were excessively influenced by Cartesian stringency and the logic of functionalism, until the Memphis movement, at the beginning of the eighties brought back a sense of lightness, pleasure and hedonism.

Among its illustrious forerunners, André Putman stands out as having rediscovered the contemporary value of classic figures such as Eileen Gray and Perre Chareau, under whose tutelage promising names began to gain recognition like Sylvian Dubuisson or Olivier Gagnère. Later Philippe Starck emerged as the champion of a new and contemporary way of understanding creativity: his designs behave like messages or signs of inherent content in which the designer has assumed the role of communicator. Endowed with enormously fer-

tile talent, his objects are a combination of poetry, dreams and reality and have had a decisive influence on the conceptual and aesthetic development of new generations. Besides these two figures there are others whose names stand out, such as Jean Michel Wilmotte, Philippe Boisselier, Ronald Cécil Sportes, Pascal Mourgue or Bernard Fric. During the eighties the ranks were swelled by such designers as Olivier Gagnère, Thibault Desombre, Valérie Hubault, Studio Naço or Garouste and Bonetti (the up-and-coming neo-baroque of today), creative individuals who, following Starck's guiding light, are penetrating a wealth of foreign markets.

Nevertheless, a joint effort was required from government and official institutions to help push these designers into national and international spheres. One that is particularly deserving of mention is the VIA (Valorisation de l'Innovation dans l'Ameublement), a venture that emerged at the end of the sixties and helped gel the objectives of French furniture industry. Through its patronage this body facilitated promotion for young designers in exhibitions in the capital and provinces, as well as shows abroad. Design in France was definitively consolidated through government ministries and the visionary approach of enlightened politicians such as Jack Lang and François Mitterand who, through competitions organized with public participation, encouraged the names of prestigious designers to become more widely known by commissioning interior decor for the Elysée Palace presidential offices and other government premises.

The strong industrial tradition of the French is shared by Germany. The upheaval of German reunification has brought out the contradictions underlying the confrontation between socialist and capitalist design. It would not be advisable, however, to analyse the German situation on the basis of this opposition, since as yet we cannot stand back with historical perspective to see its repercussions. The most viable method of approach is to look at the evolution of popular taste, something that has influenced a change in the way of seeing things both from the designer's and the industrialist's point of view.

German society has become more interested in individualization in the appearance of decorative objects and wants personalized articles that display craftsmanship in pure materials and of intense colours-things that are lighter in spirit and more unusual. Industry has therefore been forced to respond to these new demands in aesthetics, taking up one of two kinds of approach. Large companies have not taken too many risks and go for designers who already have a name such as Ingo Maurer, Tobias Grau, Waldemar Rothe or Kurt Ziehmer. At present the general trend is to try to find a point midway between these two extremes to bring art and industry closer together in some kind of mutual agreement.

Great Britain is a much more unusual case. Despite the sophistication, purity and elegance of its products, it has found enormous difficulty in overcoming commercial barriers. The underlying reasons for this introspective situation stem from two basic points. Firstly, there is a self-complacency in the so-called "British Style": the British public's tastes are very much based on sober rooted tradition. The second point is that there is a deep rift between art and industry created by the latter's conservative attitude towards new ideas. What has happened, therefore, is that from time to time extremely talented designers appear on the scene in Britain who cannot find the necessary backing through industry and have to look for outlets through exhibitions and galleries. This has resulted in the work of designers such as Danny Lane, Rod Arad and Nigel Coates becoming collectors' pieces and fascinating study material for specialized international critics.

Having briefly studied the major powers that, because of their rich industrial tradition and coherent evolutionary development, have monopolized design in Europe over the last decade, we should take a look at other countries which have started to make their presence felt in a quite spectacular way in the contemporary design scene. These include countries that, for historical, political and social reasons, have not been able to match their rate of development with their aspirations.

The isolation that Spain suffered for almost forty years during the dictatorship of Franco has resulted finally, after a transitional process of democracy, in an optimistic-looking future. Gradual economic growth and imminent entry into the European Community represents a tremendous challenge for Spain and this has been reflected in experimentation and

consequent progress in the scientific and technological fields, plus a greater production capacity. There was, too, a group of designers and industrialists who ventured, in the middle of economic depression, to form the first designers' association without any kind of government grant or backing. The ADI-FAD (Agrupación de Diseño Industrial-Fomento de las Artes Decorativas), founded in 1958, and certain figures early on also found a niche in the international circuits, as was the case with André Ricard and Miguel Milà.

With the arrival of democracy, these first attempts have acquired full validity and new faces have begun to appear around a geographical focus point: Barcelona. Gaudí's city is the birthplace of the new design culture in Spain and from it the wave has spread outwards to embrace Madrid, Valencia and the Basque country. During the last decade there has been a lot of activity in the Catalan capital where designers and businesses have joined forces in wanting to be ready to take on competition. From the very beginning the characteristics of their creative vocabulary took the international scene by surprise because of the spark of vitality, freshness and passion distilled in their works. The Valencian designer, Javier Mariscal, is the figure-head of this conceptual and playful attitude to design and has become one of the most influential personalities in contemporary creativity. Aside from his extremely personalized approach, other designers show a more measured approach, such as Josep Llusà, Carles Riart, Ramón Benedito, Gabriel Teixidó, Jaume Tresserra, Antoni Casadesús, Jorge Pensi and, above all, Oscar Tusquets. Their language, with individual variations according to the designer, has been defined by Ricard as "a style in which the function becomes form, without any warning of the moment that it passes from one to the other". It is design, in other words, that is rationalist, elegant, and Mediterranean.

The influence their work has been exercising over the last few years has all been building up to 1992, when Spain will be at the forefront of world attention as a result of three major events: the Olympic Games in Barcelona, the Universal Exposition in Seville and Madrid as the European Capital of Culture. The prospect of these three occasions has meant Spain has had to take on the role of host and show off its most important skills, one of these being design. The exhibition *Casa Barcelona*, a part of the Cultural Olympiad programme, is a sample of the versatility and wealth of creativity displayed by Spanish designers.

Finally, work of considerable artistic quality is gestating in the countries of Eastern Europe, although it has not yet found the right balance between art and industry. The accelerated pace of events that have caused the downfall of communism have encouraged East European designers to abandon the official, monotonous design of socialism. Nevertheless the change has been too radical and the extreme responses of designers has been translated into objects that are excessively aesthetic, unusual and dramatic. In spite of this, more assured and stable approaches can be picked out in artists like Vladimir Pezdirc, Oscar Kogoj (although settled in Italy) or Jüri Kermik from Estonia.

In this brief assessment of the creative map of the old continent we have wanted to place this time of effervescent activity in the world of European design on record. It is facing a delicate situation where numerous and contradictory aspects have all been brought to a pitch: artisan processes and advanced technology; industrial mass-production and limited runs; private versus official and ministerial ventures; aggressive commercial techniques versus classic methods; the opening up of trade barriers and the necessity for competitiveness. All these factors go to make a complicated picture of European design today, and these two final volumes of the European Masters/3 collection have attempted to proffer a reliable sample.

このまえばきでは、本シリーズの第9巻のまえばきで述べた内容を、引き続き取り上げる。第9巻では、産業デザインが20世紀の社会動向に大きな影響を及ぼす行為の1つである所以をいくつか述べ、家具と照明という2つの機能分野について分析した。家具にしても照明にしても、実用性、美観、人間工学性、近似性、周囲環境など一定の条件に基づけば、各作品を特定の分類に分けることができた。前巻のように明確に分類することはできないにしても、本巻で紹介されている作品にも、同様の基準を適用することは可能である。しかしながら、人間の特定の需要を満たす作品の範疇は非常に広範囲であるため、秩序付けることは困難である。

本巻で取り上げている作品は、非常に多岐に渡っており、性質もそれぞれ異なるため、すべてに共通する特性は1つもない。例えば、歯ブラシと灰皿、あるいはドアノブとの間には、何の関係もない。しかし、(家庭環境における概念にとどまらず)即時的な用途を持ち、多かれ少なかれ、社会あるいは人間の需要を満たしており、実用的または装飾が単純であるという点では、同じ範疇に入れることができる。明確な分類が不可能であるため、このまえばきでは、作品の種類を中心に分析するのではなく、広い意味における現在のデザインの側面について分析してみたいと思う。従って、このデザイン・カタログのまえばきは、前巻の分析に続く補足的な内容として読んでいただきたい。

1つ注意しておかなければならない重要な点は、混沌として落ち着きのない現在のヨーロッパにおける政治的、社会的、文化および経済的發展を考えるうえで、デザインは、欠くことのできない役割を担っているということである。政治的な観点から見ると、新生ヨーロッパでは、もともとまったく対立していた2つの中核が、最近の大きな変革によって徐々に歩み寄ってきた。また、西側諸国は、経済市場を統一すべく働きかけており、1993年には貿易上の障害のない統一市場が誕生することになっている。一方で、ソビエト連邦が崩壊し、新たな国民性が誕生するなど、共産主義が衰退している。東欧諸国は、建て前上の資本主義に適合しようと、必死で運動を続けてきた。

この大波乱の状況において、デザイナーたちもまた、ポスト産業社会での商品の製造とマーケティングについて、概念および方法を革新的に変革する必要性に迫られた。行政的な機関や産業の力と、製造業者、流通業者およびデザイナーとの力が融合し、大きな攻撃力となって出現した。予期せぬ状況の変化に驚きを見せていた多くのヨーロッパ諸国が、国際市場との競合の必要性を認識しはじめたのである。

その結果、政府をはじめ、各種のデザイン業界は、これまで関心を示していなかった競合性のレベルについて疑問を抱くようになった。市場での特権的地位を確保するために、自分たちの方法を入念に検討しはじめた。この再建の考えは、高騰を抑制してきた産業界にとって、復活できる数少ないチャンスだった。1989年には、新たに業務を開始した企業が1000を初めて越えたことから、この再建が有益であったことがわかる。

デザイン分野は、広範囲の製造分野ではなく、デザインのみに限った小規模産業のなかで見ると、この再建によってかなり好転したと言える。再建は、株式市場における最も一般的な市場戦略方法に基づいて、広範囲の方法で実行された。中小企業における市場戦略は、デザイナーと制作者とのより密接な協力によって促進された。そのため、極端に突飛な方法が緩和され、デザイナーと制作者との距離が近づき、芸術と産業とが共存するようになった。この状況はまた、一般の人々の認識をも変化させたため、広範囲の個性的な作品が生まれ、作品の詩的要素も復活してきた。

今世紀後半における産業の輸出市場を牛耳っているのは、言うまでもなく、米国と日本である。両国は、相互に対立する方法で、第二次世界大戦の悪影響をはいらいのけ、見事に市場における特権を確保した。そのため、以前は絶大な力を誇っていたヨーロッパ市場は、第3位の位置に甘んじることになった。この両国の力とは別に、デザイン文化にはさして影響を与えてはいないが、独特の性質を持つもう1つの現象がある。この現象とは、タイをはじめ、台湾、シンガポールおよび香港といった東南アジアの団結した市場力である。西側市場が過剰状態であるにもかかわらず、これらの国々は、安さを売り手にした商品によって輸出を増進してきた。これらの製品は、いわゆるノーブランド商品で、価格を徐々に下げることによって確実に販売されるが、文化や美観といった価値はまったくない。

ソビエト連邦の崩壊によって、世界の経済力は、戦争の勝者と敗者であった米国と日本とに二分されてしまった。米国におけるデザイン界の状況は、フランク・ライトなどの合

理主義者の巨匠の遺産が、モダン・ムーブメントによって結晶化された50年代はじめより、著しい変化を遂げてきた。チャールズ・イメス、イーロ・サーリネン、ベルトラ、ノグチなどの作品やノールやハーマン・ミラーなどの有名な会社の製品に見られるように、国際的で機能的なスタイルが重視されるようになった。

北米においてデザイン界に危機が訪れたのは、創作芸術と産業界との関係が徐々に悪化してきたためであり、両者の対話が成立しなくなり、2つのまったくかけ離れたアプローチに分岐したためだった。経済的な観点から、企業は、形状や美観の品質にこだわらずに、低価格の商品を製造する傾向にあった。一方、デザイナーたちは、この方針とはまったく対立し、芸術的で彫刻的な作品を創造し、ポップアートに代表されるように、明るく精神的な色彩を好んで使用した。

日本の場合には、その文化が曖昧な現実に基づいており、矛盾する要素が多数存在することから、多くの面でまだ不可解である。過去における日本文化には、手作りで、芸術的で個性的な作品が多く見られるが、一方で、現在は大量生産や先進技術に基づいており、革新的な実験や、未来的な想像に加えて、実用的な感覚も見られる。灰のなかから浮上し、西側諸国を相手とする重要な経済大国となった日本は、実際には、この2つの側面の中間に位置していると考えられる。

何世紀にも渡って日本人の知恵や中国の伝統をつちかってきた直感の源は、現在では、西側の方法に代用されている。しかしながら、他文化の美的感覚を独自のふるいにかけて抜粋し、単純で本質的な特徴にこれを適合し、不可思議さとわかりやすさの中庸的な作品に仕上げてしまう能力は、日本人デザイナーの最も優れた特性であり、まさに国際的な感覚を直接的に表現していると言える。

ヨーロッパの新しいデザインの概念もまた、2つの対立する要素の中間にある。これは、デザインと産業との新たな関係から発展した概念で、この両者の関係という点では、現在は、歴史上最も健全で豊かな時期である。ポストモダンの名残りを克服したデザイナーたちは、今や、社会環境にオープンで正直な立場で適応しており、プロとしての威厳を取り戻している。最も強力な経済国の攻撃的な市場進出に歯止めをかけようという目的が、ヨーロッパ社会のなかで、最も優先される戦略として浸透しているからだろう。

さてここで、今も尚、議論的となっている解決困難な論点について考慮する必要がある。すなわち、国際的な性質を持つヨーロッパ・デザインの存在と、地域的特性を活かしたその国独自のスタイルに固執したデザインとの対立である。おそらく、いずれの立場も、絶対的な感覚で判定することはできないだろう。見方によって、どちらも弁護できるし、反論することもできるからである。このまえばきでは、ヨーロッパのデザインに汎用的なアイデンティティが存在するかどうかを論じるよりも重要であると考えられるため、後者の立場にたって分析することにする。

ヨーロッパのデザインにおける方法論や立場がこれほどまでに多様化した背後には、数多くの要因が存在する。産業革命以降、その隔たりは少なくなったとはいえ、広大な土地と地域による差異、波乱に富んだ長い歴史的、政治的、経済的および社会的発展が、自然に各国の文化や考え方や特質に大きな差をもたらしたことは言うまでもない。統一的な美観や階級を超越した大量生産モデルの制作が試みられたり、地域的な文化的背景を犠牲にした様式が生み出されたにもかかわらず、現代主義者のユートピアや国際的なスタイルという発想がどちらかと言えば挫折したことも、大きな要因となっている。

この説明はまた、政治的にも地域的にも相互に似通ってきたヨーロッパにおいて、デザインは多面的な方向に向かう傾向にあるという理論の裏付けにもなる。20世紀後半に、各国が独自の方法を追求してきたことは、創造芸術の分野にも明確に反映されている。この変化は、3つのグループに分けて分析することができる。1つは、伝統的な国々で、米国の機能主義と合理主義とを直接受け継いだスウェーデン、デンマークおよびオランダである。2つめは、社会認識の変化に対応すべくこの動きに対抗してきたイタリア、フランスおよびドイツである。最後は、従来の概念や政治からの解放を求めて、デザインに情熱や色彩や極端な技術を取り入れはじめたスペインおよび東欧諸国である。

最初のグループである北欧諸国では、創造分野において、前世紀末から受け継がれた伝統が重視されている。この傾向が特に強いのが、19世紀末にデザイン教育の元祖としてヘルシンキ産業芸術大学が設立されたこともあり、厳格な規律に従ってきたフィンランドで

ある。この傾向は、フィンランドを中心として、スカンジナビア半島のノルウェーおよびスウェーデンをはじめ、デンマーク、オランダおよびベルギーといった周辺諸国に波及している。今世紀前半に、北欧の作品は、アルヴァー・アールト、イングヴェ・エクストロム、ブルーノ・マットソンなどの象徴的な作品によって有名となり、今では古典的作品となっているものの、現在もその重要な地位を保守している。50年代および60年代に、北米においてデザイン界が崩壊したため、北欧は機能主義者の立場を継承し、合理主義の原理を最終的な結論として認めたのである。

この時期から受け継がれてきた製品の品質は確かに優れているが、デザインという観点から見ると、北欧諸国の作品は非常に保守的であり、近年発展してきた美的感覚から遅れをとっている。しかしながら、北欧の若いデザイナーたちは、メンフィス・ムーブメントに代表される新しい影響によって刺激され、ヨーロッパのより南の地域で80年代に発生した創作概念の変化に追いつくために、考え方を検証する必要性に迫られている。

例えばフィンランドでは、2つの方向に分割される革新的な変化が見られる。1つは、若い世代が、厳格で機能的なスカンジナビア・スタイルに新しい創造言語を適用しようという実験を試みていることである。もう1つは、デザイン教育に環境的な概念が大きく取り入れられたことである。これらの変化に対する反応は、産業界にも見られ、特にアルテック、アヴァルテ、アラビア、マルテル、ネステ、ノキア・コーポレーション、P.O.コーホーン、ジュヴァルト、ムーランム、インノといった小規模で熱心な企業が関心を示している。教育機関では、前述したヘルシンキ産業芸術大学や造形芸術美術館が、土会団体では、装飾芸術協会、オルナモ・デザイナー協会が、この動向を支援している。

他のスカンジナビア諸国が、どのようにこの変化の必要性に対してしているのかということにも注目すべきである。ノルウェーでは、主要商業団体であるノルウェー国立協会、ノルウェー・デザイン委員会およびノルウェー産業デザイナー団体が、ノルウェーのデザインを再考している。また、オスロの国立手芸産業美術学校などの教育団体も主導権を握っており、スヴェン・グスルッドの指導のもとに、ブリジット・アッペロング、エスペン・アルネセン、フレデリック・トルシュタインセン、アンネ・セシル・ホブントックおよびソルベイク・ジョンソンなどの若くて優秀な人材が育っている。

スウェーデンでは、従来の保守的な機能主義および合理主義が、マッツ・テセリウス、ヨナス・ボーリン、オラフ・エルドイおよびビョルン・アルグなどのデザイナーたちの努力によって、より豊かなデザインへと移行してきている。ビョルン・アルグは、現在、スウェーデン産業デザイナー協会の会長であり、国際スウェーデン協会およびスウェーデン産業デザイン機関などの会員である。

北欧諸国全般では、デンマークが最も多くの作品を創造しており、ヨーロッパ・デザイン界の重要な位置を占めている。実際に、伝統的な戸棚制作の手法に、ハンス・J. ヴェグナー、フィン・ジュール、ボルグ・モグセン、などの巨匠による手法が融合されて以来、50年代および60年代は、デンマークのデザイン黄金時代だった。この手法に従っていた最後の世代を代表するデザイナーが、ルッド・タイグセンとジョニー・ソレンセンである。現役として今でも多くの作品を発表しているこの2人のベテラン・デザイナーは、新しい価値を追求するデンマークの若手デザイナーたちとの架け橋のような存在となっている。モーベルグ・グループ AF 1983 を中心とする若手デザイナーたちは、大規模企業による個性のない商品に対抗し、毎年、自分たちの作品を発表する展示会を主催している。ハンス・ヨルゲン・クリスチャンセン、キム・ブルン、モーゲン・トフト、デザイン・イル・トルベン・スコフも、これに参加している。

産業界の意識もかなり変化してきており、フリッツ・ハンセン、エリック・ヨルゲンセン、モベルファブリック、ノルディスク・アンデル輸入会社、ハッラング & ドリアー、パウスチアンおよびハンセン & ソレンセン、さらに有名なマグヌス・オレセン、エリック・ボイセン、ボチウム など、中小規模の企業は、大きな関心を示している。また、主要製造業者によって、新しいデンマーク・デザインのイメージを促進するための組合、DAD (デンマーク・アバンギャルド・デザイン) が結成されている。通産省をはじめ、デンマーク・デザイン・センター(DDC)および産業デザイン・デンマーク(IDD)などの政府機関も、失われていたデンマークの特権的地位を回復すべく、この動向を支援している。

60年代には、北欧諸国に地域的な弱点があることから、ヨーロッパ南部では新たな創造力が発展し、国際的なデザイン市場に強力な作品が発表されるようになった。その中心

となったのが、2番目のグループの代表国、イタリアである。モダン・ムーブメントの原理に大胆にも疑問を投げかけたのが、このイタリアだった。以降の10年間に、ミラノ・フェアにおいて、最も重要な展示会の1つである家具サロンが開催された。一方、新自由スタイルは、産業界の保守的な概念に変化を与えた。しかしながら、急進的なデザイン理論を主張する若いデザイナーたちを中心として、すぐにこれに勝る革新的な声があがってきた。70年代は、マリオ・ペリーニ、アキレ・カスチギオニ、アフラ及びトビアス・カルパソしてヴィコ・マジストレッティなどによって、国際的な水準に適合した新しいデザイン認識の方法が主流となった。

80年代は、ミラノの第20回家具サロンにおいて初めてメンフィス家具のコレクションが展示されたことから、ポスト・モダニズムが主流となった。ソットサスと彼の支持者たちは、広範囲の形状に基づく新しい製品スタイルを広め、機能主義の厳格さを緩和した人間的な創造作品の価値を主張し、人生観の解釈として、遊び、皮肉、驚きなどを表現し、た象徴的で文化的な作品を創造した。形態の多様性、作品の個性化、および限定生産方法によって、製造および生産工程における改革も不可欠となった。これにより、中小規模の企業には、最新の技術を導入し、コストをできるだけ切り詰めることによって、優れた品質の製品を製造できるという利点が与えられた。

他のヨーロッパの産業諸国もまた、この地中海半島の画期的な変化に追従した。フランスおよびドイツがそうであり、方法は異なるが、イギリスもまたこれに従った。フランスでは、長年、デザインが社会に影響を与える立場にあったことはなく、産業分野からの支援を受けることもなかった。著名なデザイナーたちは、80年代のはじめにメンフィス・ムーブメントによって明るさ、楽しさ、快楽などが再び取り入れられるまでは、デカルトの厳格な法則と機能主義の理論に大きく影響されていた。

新しい方法論を用いた先駆的なデザイナーたちのなかで、アンドレ・ブットマンは、アイリーン・グレイやペール・シャローなどの古典的な作品の価値を再発見しようという立場を取っていた。彼に師事したシルビアン・デュブイソンおよびオリヴィア・ガグネールが、徐々に有名になっていった。その後、新たな創造の解釈者として一線を画したのがフィリップ・スタークである。彼のデザインは、作品内容にメッセージや主張が統合されており、まるでデザイナーが交流を促進する役割を果たしているかのようである。豊かな才能から創造される彼の作品には、詩や夢や現実が組み合わされており、新しい世代のデザインの概念や美観に大きな影響を与えた。また、彼らのほかに、ジャン・ミシェル・ヴィルモット、フィリップ・ボアセリエ、ロナルド・セシル・スポルト、パスカル・モーグおよびベルナルド・フリックといったデザイナーたちも有名である。80年代になると、オリヴィア・ガグネール、ティボルト・デソンプル、ヴァレリー・ウボルト、スタジオ・ナソおよびガローストラによって各種のデザインが創造された。ボネッティ (現在の最新ネオバロック) は、スタークの方針を継承している創造デザイナーで、世界的な市場で賞賛されている。

それでも、これらのデザイナーを国際的な市場に売り出すためには、政府や行政機関による援助が必要だった。その代表的存在が VIA (家具の評価と革新) という 60 年代末期に設立された協会で、フランスの家具産業の発展に貢献してきた。この協会では、首都や地方で展示会を主催して若いデザイナーを促進するとともに、海外でも展示会を開催している。フランス政府は、デザイン界を積極的に支援しており、ジャック・ラングやフランソワ・ミッテランなどの政治家は、コンペティションを主催して市民の参加を求めたり、優秀なデザイナーの知名度をあげるために、エリゼー宮の大統領官邸や政府建物の内装を、彼らに委託したりしている。

ドイツにも、フランスの産業界と同じ伝統がある。ドイツ統合という大きな変化によって、社会主義者と資本主義者のデザインの相違に基づく対立が生じている。しかしながら、歴史的な見解に基づいてこの変動の影響を語ることはできないため、現在のドイツのこの対立を分析することは賢明ではないだろう。そこで、デザイナーおよび産業界の両者の考え方に少なからず変化を与えた、一般市民の嗜好の変化について検討してみる。

ドイツ社会では、より個性的な装飾作品が好まれており、純粋な素材や原色を使用し、明るい精神と工芸職人的な要素が活かされた作品が望まれている。産業界でも、こういった製品的美観上の需要に応えざるを得なくなっており、芸術面または産業面からのいずれかの方法を採用している。大企業では、大きなリスクを負うわけにはいかないため、イン

ゴ・マウレー、トビアス・グラウ、ヴァルデマル・ローター、クルト・ジーマーといった名前の知れたデザイナーを起用している。現在の一般的な動向として、芸術と産業という2つの対局する要素をできるかぎり近づけた中間点を見いだすことが試みられている。

イギリスは、さらに特殊な状況にある。製品は洗練され、純粋で、優雅であるにもかかわらず、商業的な障害を越えることは非常に困難である。この内観的な状況の根底にある原因は、2つの基本的な要因から発生している。1つは、いわゆるブリティッシュ・スタイルへのこだわりである。イギリス国民の嗜好は、厳格な伝統的スタイルにかなり固執している。2つめの要因は、芸術と産業との隔たりが大きいことであり、特に産業界は新しい概念に対して非常に保守的である。その結果、いつの時代にも非常に優れた才能のあるデザイナーが出現しているにもかかわらず、彼らはイギリス産業界から必要な支援を受けられないために、展示会や美術館に出品することによって海外に進出せざるを得ない状況となっている。そのため、ダニー・レーン、ロッド・アラッド、ナイジェル・コーツなどのデザイナーの作品は、コレクターズ製品となっており、特別に研究されたり、国際的な評価がなされている。

ここまでは、産業的に豊富な伝統を持ち、固有の発展を遂げてきた主要諸国を中心として、過去数十年間のヨーロッパのデザインの動向について述べてきたが、ここで、現代のデザイン界にめざましく進出しはじめてきた他のヨーロッパ諸国について目を向けてみる。これらは、歴史的、政治的および社会的理由から、望んでいるように発展することができなかった国々である。

フランコ政権のもとで40年間にも渡って孤立してきたスペインは、徐々に民主主義に移行してきた結果、やっと将来に明るい見通しが持てるようになった。経済的な成長と欧州共同体への参加は、スペインにとって大きな挑戦だった。これによって、科学や技術分野が進展してきただけでなく、生産能力も増加した。また、スペインにも、経済不況のまっただなかに、政府や企業から援助をまったく受けずにデザイナー協会を設立した、デザイナーと実業家のグループがあった。1958年に創設されたADI-FAD(装飾美術デザイン振興組合)からは、アンドレ・リカルドやミゲル・ミラなど国際的に有名になったデザイナーが誕生している。

民主主義への転換によって、協会の当初の目的は広く認められるものとなり、バルセロナという特定の地域において新たなデザイナーたちが頭角をあらわしはじめた。ガウディの都市であるこの地は、スペインの新たなデザイン文化の発祥地となり、そこから、マドリッド、バレンシア、バスクなどにもこの影響が広がっていった。過去10年間、このカタルーニャの首都では、デザイナーと企業とが共同でコンペティションを開催するなど、

数多くの活動が行われてきた。ここで生まれた創造作品は、活力と新鮮さと情熱とに溢れていたため、当初から国際的なデザイン界によって注目された。バレンシア出身のハビエル・マリスカルは、概念的で遊びに満ちたデザインを手がけている先駆者であり、現代の創造社会に最も影響を与えた人物の一人である。彼は非常に個性的な手法を用いているが、ジュゼップ・リユスカー、カルラス・リアルト、ラモン・ベネディト、ガブリエル・テシド、ジャウマトラセラ、アントニ・カサデス、カルラス・ペンシそしてオスカー・ツスケツツらは、より計算されたアプローチを用いているデザイナーである。デザイナーによって個人差はあるものの、彼らの言語は、リカルドによれば、「人から人へ何の躊躇もなく渡すことができる、機能が形式化されたスタイル」であると定義されている。言いかえれば、合理的で、優雅で、地中海的なデザインなのである。

彼らの作品が過去数年間に与えてきた影響は、すべて1992年に結集される。この年、バルセロナでのオリンピック大会、ヨーロッパの文化首都としてマドリッドおよびセビーリヤで開催される万国博覧会という3つの大きなイベントが予定されているスペインは、世界の注目の的となるだろう。これらの3つの機会を利用して、スペインはホストとしての役割りを務めるとともに、多くの優れた技能を紹介するだろうと予測されている。その1つが、デザインである。文化オリンピック・プログラムの一環として行われたカサ・バルセロナ展示会では、スペインのデザイナーの柔軟性と豊かな創造力が的確に表現されている。

最後に、東欧諸国を見てみると、芸術と産業との間に適正な調和があるとはえないが、これらの諸国でも、かなり芸術的な品質を備えた作品が生まれていることは確かである。共産主義の崩壊を導いた一連の事件によって、東欧のデザイナーたちは、社会主義的な単調で堅いデザインを放棄した。デザイナーたちの変化はかなり革新的であり、彼らの主張は、美しく、個性的で、変化に富んだ作品となって表現されている。しかしながら、一方で、ウラジミール・ペスディルク、オスカー・コゴジュ(イタリア在住)、エストニア出身のジュリ・ケミックなどは、確実に安定した手法を用いている。

この短いまえがきにおいて、旧大陸における創造分野を地域的に分析したのは、現代の活気づいたヨーロッパ・デザイン界の概要を把握してもらいたかったからである。現在の微妙な状況には、職人気質と先進技術、大量生産と限定生産、民間企業と公的機関、攻撃的な商業方針と古典的な方法、貿易障害の除去と競合の必要性など、数多くの対立する要素が存在している。これらのすべての要因によって、ヨーロッパのデザイン界は現在かなり複雑化しているが、このヨーロッパ・マスタース3の最後の2巻では、その中枢にある作品を紹介したつもりである。

GLOBAL ARCHITECTURE

グローバル・アーキテクチャーの巨匠たち

10

INDUSTRIAL DESIGN

(デザイン)