

地下にあるモダニズム——その批評的な回顧

文：ランディ・ナカムラ+イアン・ライナム

ゲシュタルテン社から刊行された『レギュラー——現代のグラフィックデザイン』はグラフィックデザインの最新動向を紹介したものだ。その巻頭には同社社長、ロベルト・クランテンによる興味深い評論が掲載されている。そのなかで、クランテンは同時代のグラフィックデザインの動向にもっとも重大な影響を与えているのは、20世紀初頭の芸術運動「ダダ」であると述べている。非常に限定的な意味ではあるが、これはヴィジュアル面では当を得た指摘だ。『レギュラー』の掲載作品の多くはコラージュやイラストを用いて構成されており、その狂躁的な美意識は、さまざまな影響を受けつつ、それを批評的に整理しきれないでいるデザイナーの作品のように見え、その点でダダイストの反美学的な態度を彷彿とさせる。しかし作品全体をダダイスト的と見なすのはあまりにも拙速だろう。そこにはダダの影響下にあると見えずにいたった説得力のある分析を欠いているからだ。私たちが目にしているのは、制作活動と技巧の潮流の転換点かもしれない。デザイナーはダダ運動で流行していた偶然性に頼っているかに見える。しかし、『レギュラー』に掲載された作品の多くは、真の意味で偶然性を用いた結果として創られた作品ではない。表面的にそう見せるため、偶然性を様式として借りているにすぎないのだ。クランテンにとっては、ダダではなく「シュルレアリスムの」「未来派的」あるいは「キュビスムの」という語も使っても同じことだったのかもしれない。社会をほぼまるごと「拒否」するダダの身振りときわめてよく似

た傾向が、今日の批評的デザインにも見受けられるとクランテンは結論づける。ダダイズムが度重なる歴史的な惨禍への反応として興ったものであるのは確かだ。第一次大戦で世界は壊滅状態におちいり、1918年にはインフルエンザが猖獗をきわめた。ダダイズムの核心は中産階級の愚かさ、暴力、退廃に対する「アンチ」、つまり（主流派に）反対する言説である。しかし今日のデザイナーには、共通して見られるような「拒否」の身振りなど皆無である。2008年の大不況以前は、この世代の多くのデザイナーが歴史上もっとも長く続いたバブル的経済成長を謳歌してきたことは明らかだ。また戦争は、とくにアメリカでは職業化や民間への外注が進んだ結果、パブリックな領域から姿を消しつつきてきた。表面的な様式がダダに似ていたとしても、内容と形式は相互に切り離し可能なものだ¹。

ダダはあまりにもイデオロギー的で当時の時代状況に抛るところが大きく、現代のグラフィックデザイナーにとっては様式をまねる以外の利用価値はない。「反抗的」な態度など、デザイナーはもっとも唾棄しているものだろう。「批評性 (criticality)」や「問いかけ (inquiry)」について言及することはあっても、拒絶などという概念は存在しないのだ。それよりもデザイナーが好むのは「選択 (choice)」と「選好 (preference)」という用語だ。過去10年間に、批評的デザイン実践の原型を求めるとすれば、その中心地はオランダ、アルンヘムにあるヴェルクプラーツ・ティポグラフィ校（以下、WT）という

1 ジェフリー・キーディが「エミグレ」第66号で発表した論文「くだらないアイデア」で言うように、「形式と内容を分けることはできるが、形式がない内容はなく、また、内容のない形式もない。デザイナーは『空虚なフォルマリズム』などと口にするが、形式はけっして完全に内容から切り離すことはできない。なぜなら形式はどこから派生し、内容の痕跡をどめているからだ」



『レギュラー——現代のグラフィックデザイン』
Regular: Graphic Design Today
(Gestalten, 2009)

Subterranean Modernism: A Critical Retrospective

by Randy Nakamura + Ian Lynam

In *Regular: Graphic Design Today*, the latest showcase of current trends in graphic design published by Die Gestalten Verlag, there is a curious introductory essay by the owner of DGV, Robert Klanten. In this essay Klanten posits that the greatest influence on contemporary graphic design is the early 20th century art movement Dada. In a very narrow sense this is visually true. Much of the work selected for *Regular* exhibits elements of collage and illustration, a hurly-burly aesthetic that looks like the output of designers with many influences, but little ability to critically sort through them. It is reminiscent of a Dadaist anti-aesthetic. But it is rather arbitrary to call the entire body of this work “Dadaist” and this observation is undermined by the lack of any compelling analysis of why this work might be considered Dada-influenced. Perhaps what we are witnessing is a tide shift in effort and craft—designers are relying upon the guise of chance processes that were so prevalent in Dada. It can be argued that much of the work within *Regular* is not reliant upon true chance processes to arrive at formal outcomes, instead they lean on the look of these processes as a style.

Klanten could well have called the work “surrealist”, “futurist”, or “cubist” to much the same effect. He reasons that Dada’s “rejectionist” stance against virtually everything in society is mirrored by a similar tendency in a critical design

practice today. It is true that Dadaism arose as a response to multiple catastrophic historical events: the devastation of World War I and the influenza pandemic of 1918. Dadaism at its core is “anti” a counter (master) narrative to what they saw as the stupidity, violence and decadence of the bourgeoisie. But there is nothing to unify designers in such a “rejectionist” stance today. It is fairly evident that before the great recession of 2008 most designers of this generation were the beneficiaries of one of the longest and most prosperous economic expansions in history. War, particularly in the US has been professionalized and outsourced to the point where it has been banished from the public realm. Even if one could find a superficial stylistic similarity to Dada, content and form can be disconnected¹.

Dada is far too ideologically and historically driven for contemporary designers to appropriate it in anything beyond style. The idea of “oppositonality” is mostly anathema to graphic designers today. Designers may speak of “criticality” or “inquiry” but the notion of rejection is absent. Designers prefer the idiom of choice and preference. If one had to choose a ground zero for a prototypical critical design practice for the past decade it would have to be the Arnhem-based Werkplaats Typografie (WT). Part school, workshop and meeting place, the Werkplaats sees itself as fostering a kind of critical design practice “by the position

1 As Jeff Keedy noted in his essay “Dumb Ideas” in *Emigre* 66 “You can separate a form and content from each other, but you can’t have content without form or form without content. Even though designers talk about “empty formalism,” forms are never completely devoid of content, because forms come from somewhere, and they bring with them vestigial content.”



アンソニー・フロシャウグ
Anthony Froshaug
from Robin Kinross, *Anthony Froshaug: Typography & Texts* (Hyphen Press, 2000), p.164



ノーマン・ポッター
Norman Potter
from Robin Kinross, *Unjustified texts* (Hyphen Press, 2002), p. 69

ことになるだろう。学校でもあり、ワークショップ（作業場）でもあり、会議室でもあるような空間。WTは「デザイナーが、社会的、政治的、技術的な発展が日々起こる一般社会とかかわりながらとっている立場」と同じ立場を提供し批評的デザインの実践を育成する教育機関である、と自らを位置づけている。

このようなデザイン実践の起源は多様な形態のモダニズムに見ることができる。その徴候はより伏流的でつましく「地下にあるモダニズム」ともいべきものだ。それは第2次大戦後に現れたが、その中心人物は、ヨーロッパから亡命してニューヨークに住み着いた人々や、ヨーロッパで興った正統的な国際様式のモダニストたちではない。より周縁的で知名度の低いイギリス人デザイナー、ノーマン・ポッター（1923–1995）やアンソニー・フロシャウグ（1920–1984）である。いずれも先行世代よりイデオロギー的な色合いが薄く、さまざまな意味で、モダニズムからポストモダニズムへの転換点としての役割を担っていたといえる。その特徴は、プロセス、主観、地域性を好み、詩的な主張があることだ。そしてそれを表現する際に、無意識的であれ意図的であれ、美学や社会へのニヒリスティックな批判を通じてではなく、理性、技巧、具体性を重んじた。デザインの領域は、広告代理店や会社組織による大きなデザイン事務所ではなく、印刷所、教育機関、美術館、文化的なクライアントである。そこにはタイポグラフィ、本、そして読者への傾倒が見てとれた。その精神において、改革者というよりは共同体主義者であり、伝統を重んじるものの、偏狭さとは一線を画していた。目立つのは、革命精神よりも特異性である。これがモダニズムだとすれば、それはヒューマニズム的でクラフト性重視の制作方法に染まっていたが、大きな物語性を欠いたモダニズムだった。

アンソニー・フロシャウグはつい最近まで、表舞台に現れることがなく、周縁的な存在だったにもかかわらず、さまざまな影響の結節点として存在していたかに見える。ロビン・キンロスの『アンソニー・フロシャウグ——タイポグラフィとテキスト』はフロシャウグの全仕事のなかから主要な文章、文書資料、デザインを選び、編集したものである。そこではモダニズムのタイポグラフィに決定的な影響を受けたデザイナーの姿が浮き彫りになっている（フロシャウグはヤン・チヒョルトとマックス・ビルと文通しており、2人ともフロシャウグのタイポグラフィ作品を認めていた）。一方で職人仕事としての印刷に専心していたことも事実である。印刷業を生業としており、もともと独学の人間だった。だがほとんど偶然、最後には職業としてタイポグラフィを教えることになった。「正式」な教育をまともに受けていなかったにもかかわらず、である。

ここで重要なのは、フロシャウグがたえず印刷／製造業とデザインの二領域にまたがって仕事をしてきたことだ。そのことで職業的に不利になることも多々あった（とくに教育機関では、歴史的にこの実業とアートという二分野の断絶は根深い）。このことに関連する彼のもっとも簡潔な主張は「タイポグラフィはグリッドである」というエッセイだ。この中では、グリッドはタイポグラフィの上に押し付けられたものではなくもともとタイポグラフィに内在する、という非常に鋭い分析がなされている。すなわちグリッドは、実際的な制作工程のメカニズムに由来する、組版の材質的な性質から現出する。活字そのものがそのグリッドを体現しているのだ。そしてデザインは、文章の内容とタイポグラフィ上の物理的な制約、その両方へ同時に応答するものだ。実作とデザインと内容は明確なヒエラルヒーによって構造化される

which the designer adopts in relation to the world at large – the social, political or technological developments taking place in contemporary society.”

The origins of this kind of design practice might be found in a variety of modernism that is a bit more underground and quieter, a “subterranean modernism”. It emerged from the post-World War II era, but its proponents were not the European emigres in New York City or canonical modernists of the International Style in Europe. They were the more peripheral and less well known British designers Norman Potter (1923–1995) and Anthony Froshaug (1920–1984). Both are less ideological than their predecessors, in many ways they can be understood as an inflection point between modernism and postmodernism. They had a preference for process, the subjective, and the local. There was an assertion of the poetic, not through the unconsciousness or deliberately nihilist assaults on aesthetics and society, but by an attention to reason, craft, and materiality. The spheres of design were not advertising agencies or large corporate studios, but print shops, schools, museums and cultural clients. A distinct bias can be seen towards the typographic, the book, and the reader. They were more communitarian in spirit than reformist, sustaining certain traditions, but far from hidebound. It was the reign of the idiosyncratic, not the revolutionary. If this was modernism, it was a modernism devoid of master narratives, though inflected with a way of working that are humanist and craft-centered.

Anthony Froshaug appears to have been at the nexus of many influences despite his relatively obscure and marginal status until fairly recently. Published in 2000 by Robin Kinross *Anthony Froshaug: Typography & Texts / Documents of*

a life compiles key texts, documents and designs from Froshaug’s entire body of work. What emerges is a designer decisively influenced by modernist typography (Froshaug corresponded with Jan Tschichold and Max Bill, both of whom knew his typographic work) yet who is clearly devoted to printing as a craft and discipline. He was a printer by trade and an autodidact by nature, but almost by happenstance he ended up in a career teaching typography despite his own spotty and desultory “official” education. Key here is Froshaug’s continual straddling of printing/production and design, often to his professional detriment (particularly in educational institutions where there was historically a strong division between the two departments). His most succinct statement on this matter was the essay “Typography is a Grid” where he makes the very incisive observation that a grid is not imposed on typography, it is implicit. The grid emerges from the material nature of set type derived from the mechanics of actual production. Type embodies the grid. Design is simultaneously a response to content and the material limitations of typographic reproduction. There is less a clear hierarchy between production, design and content than a network of relationships and interdependencies.

Norman Potter was the owner of a cabinet-making workshop active in the 1950s, and later an instructor of interior design at the Royal College of Art in London, and a key figure in establishing the Construction School of the West of England College of Art. A lifelong anarchist and conscientious objector, Potter was wholly engaged with modernism as a tool of engagement in improving human conditions through social activism while creating essential, utilitarian furniture. Potter authored two books, *What is a Designer?:*

のではなく、相互関係と相互規定によるネットワークをなしている。

ノーマン・ポッターは1950年代に活況を呈した家具製作工場のオーナーで、のちにロンドンの英国王立芸術学院 (RCA) でインテリア・デザインの指導にあたった。西イングランド大学に建築学大学院を設立した主要人物でもあった。ポッターは生涯にわたって無政府主義者であり、良心的な兵役拒否者であった。そして人の生活環境を改善する手段としての社会運動を通じたモダニズムに全面的にかかわり、質素で実用的な家具を製作した。

ポッターは2冊の本を書いた。『デザイナーとは何かもの、場所、メッセージ』そして『モデルと構造: デザイン文化についての欄外注釈』だ。前者はデザイナーの意図、目的、方法論の哲学的探求についてで、完成度は高いが生硬さも抜けていない。後者は自叙伝と自作についての論文を収めたもので、ポッターがモダニズムというプロジェクトの第一人者とみなされるにいたった理由を裏付けるものだ。フロシャウグの友人でありRCAの同僚でもあったポッターは、デザイン教育につねづね疑問を抱いていた。芸術教育機関では「有益な教育が、間違った年齢の間違った人々に間違った理由で」施されることが多い、という自説に基づいたものだ。家具職人としての仕事はアナログ的かつフロシャウグの仕事と似たところがあり、また相互補完的であった。家具が組み立てユニット式であること、そして、物理的な造形と背景にある思想の両方を重要だと見なしていた点である。

この種の隠れたモダニズムへのいまひとつの大きな影響は、時代的に少し下がるが、イギリスのタイポグラフィであり、歴史家のジョン・デイビッド・ルーアリ・マククリーンである。第2次世界大戦後、マククリーンはフロシャウグと協力し、頓挫はしたものの、いち早くチヒョ

ルトの文章を翻訳しようとしたことがあった。マククリーンは最終的にはチヒョルトの理論を翻訳した『非対称なタイポグラフィ』を1967年に発表した。さらなる翻訳作業やチヒョルトの伝記執筆を通して、マククリーンはニュータイポグラフィ運動についてのヨーロッパ大陸の思想をイギリスにもたらすという大きな功績を残した。1940年代後半にマククリーンは短期間、ペンギン・ブックスの児童書部門であるパフィンのデザイナーとして働いた。その後彼はフリーの仕事をするためにパフィンを去り、結局自身の雑誌を創刊し、出版社を設立した。この間のマククリーンの活動は、モダニズム的なデザイン感覚を英語圏のより広い観衆にもたらす中心的な役割を果たした。マククリーンは「隠れたモダニズム」の歴史にとって決定的な人物ではないかもしれないが、この時期、フロシャウグとポッターといったより周縁的なデザイン実践との好対照として評価されるべき重要な人物である。

* * *

さまざまな意味でロビン・キンロスには地下にあるモダニズムの歴史の中心人物といえる。フロシャウグとポッターにとって、現代における唯一の擁護者であるからだ。キンロスは自らが設立した出版社ハイフン・プレスが最初に出した単行本の1冊として『デザイナーとは何か』を復刊した。すでに述べたとおり、本作はポッターの作品と生涯についての重要文献を編集したものだ。キンロスのエッセイ「もっと光を! 自分の役割を心得ているタイポグラフィに向けて」(1993年発表、WTの出版物『アルファベット順で』に再録されている)は、1990年代前半の脱構築主義的タイポグラフィへの反応として書かれた。このエッセイが魅力的なのは、ポスト



ノーマン・ポッター『デザイナーとは何か』
Norman Potter, *What is a designer: things, places, messages* (Hyphen Press, 2002)

Things, Places, Messages and Models & Constructs: Margin Notes to a Design Culture. The former is a philosophical inquiry into the aims, goals, and methodologies of designers, both established and student alike. The latter is a hybrid autobiography and monograph on his work, reflecting on what brought Potter to his role as a champion of the project of modernity. A friend and contemporary of Froshaug at the Royal College of Art, Potter continually questioned a continual assessment of design education, being of the opinion that art schools offer “a useful education frequently offered to the wrong people at the wrong age for the wrong reasons”. Potter’s work as a cabinetmaker was both analogous and complementary to Froshaug’s in its modularity and assessment of both physical and philosophical space.

Another major influence on this particular genus of modernism is the late British typographer and historian John David Ruari McLean. At the end of World War II McLean collaborated with Froshaug on an early if abortive attempt to translate the work of Tschichold. McLean eventually translated Tschichold’s *Asymmetric Typography* and published it in 1967. Through additional translations and a biography of Tschichold, McLean had a great hand in imparting continental ideas about New Typography to the British. In the late 1940s McLean worked briefly as a designer at Puffin, the children’s books imprint of Penguin Books. He left to pursue freelance work and eventually established his own magazine and publishing house. McLean’s activities of this period were pivotal in bringing a more modernist inflected design sensibility to a broader audience in the Anglophone world. While McLean is not crucial to the history of “subterranean modernism”, he is a key figure of the peri-

od that must be assessed as a counterpoint to the more marginal practices of Froshaug and Potter.

* * *

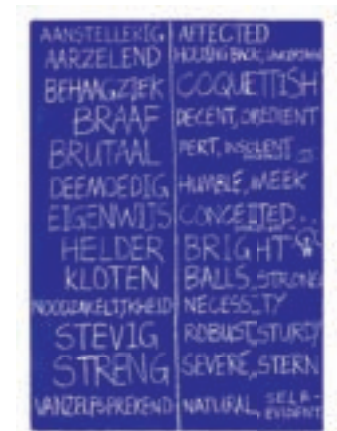
In many ways Robin Kinross is central to this history as he is the singular contemporary advocate and interpreter of Froshaug and Potter. He reprinted Potter’s *What is a Designer?* as one of Hyphen Press first books and as noted above, edited and published the definitive document of Anthony Froshaug’s work and life. Kinross’ essay “More Light! For a Typography that Knows What it is Doing.” (originally written in 1993 and reprinted in the *Werkplaats* book *In Alphabetical Order*) is his response to deconstructionist typography of the early 1990s. His essay is fascinating because it is less a repudiation of postmodernism than a re-ordering of postmodernist priorities and principles. The influence of Froshaug and Potter is clear, yet a close reading of the essay reveals an affinity with values easily considered postmodernist:

Designer as curator, editor and author

Possibly the most understated, but far reaching claim in this essay is the idea that a designer’s work extends beyond the realm of form-making into content. Kinross declares that “design cannot be better than the material it has to work with” implying a responsibility in regards to “what” is being designed as well as “how” it is being designed.

Non-hierarchical relationships

Recurring throughout the essay Kinross insists on deemphasizing the role of the designer calling for an “end to the



「アルファベット順で」
In Alphabetical Order
(Nai Uitgevers Pub, 2003)

2 ハイフン・プレスのウェブサイトにあるインタビューの拡張版 (http://www.hyphenpress.co.uk/journal/2000/08/21/kinross_interview) で、キンロスは自著 *Modern Typography* にはケネス・フランプトンの影響があると書いている。「それはまったく同じ時期を扱ったケネス・フランプトンの *Modern architecture: A Critical History* だ。フランプトンはつねに自分にとって重要な人物だった。彼はもともと建築家で、いまはニューヨークに住んでいるが、イギリスで生まれ、学んだ。フランプトンは何年か職業的な建築家として働いたあと、建築評論家、建築史学者となった。彼はつねに理論と実践を結びつけようとしてきた人物だ。何年前か、ニューヨークのコロンビア大学で建築史の講師として務めていたときに1年間休暇を取り、建築事務所ですら再仕事をした。それがどういう成果をもたらしたかわからないが、やはり実践に戻りたいという欲求があったのだろう。私はものを書くときは、頭のなかにある彼の助言に従ったし、フランプトンの著作はよいお手本だった。そしてフランプトンの本の背景には、ユルゲン・ハーバーマスの「近代——未完のプロジェクト」(初出は1980年の講演)についての理論がある。これは私自身の本の冒頭で、これから検証する仮説として引用した。」

3 フランプトンの *Studies in Tectonic Culture: The Poetics of Construction in Nineteenth and Twentieth Century Architecture* (Cambridge: The MIT Press, 1995) [邦訳: 『テクトニック・カルチャー——19-20世紀建築の構法の詩学』TOTO出版, 2002年] および “A Conversation with Kenneth Frampton” (October, Vol. 106 Autumn 2003, pp. 35-58, MIT Press) を参照。ハル・フォスターやスタン・アレンとの対話の中で、フランプトンは「私の主な関心はエンジニアリングそのものよりも、むしろ建築の詩学にある。もっともその両者は互いにかかわりあっているものであるが、建築士は結局のところ、制作プロセスや細部の仕上げにもかかわらなければならない。この点において、構造の結合部をボルトで締めるのか、あるいは溶接して留め

モダニズムを拒絶するのではなく、ポストモダニズム的な価値観と原則を整理しなおしているからだ。フロシャウグとポッターからの影響は明らかだが、つぶさに読めば、ポストモダニズム的な価値観への親和性がたちどころに顔をのぞかせる。

・キュレーター、編集者、作家としてのデザイナー
おそらくもつともつつましく、しかし影響力のある主張は、デザイナーの仕事は、造形という領域をはるかに超えて、内容にまでいたるといえる。キンロスは「デザインは中身以上によくなることはない」と主張する。それによって、デザイナーは「どのように」デザインされているかばかりでなく、「何」がデザインされているのかについても責任を負っていると示唆している。

・非階層的な関係性
本文中で繰り返し述べられているのは、デザイナーの役割を過大評価すべきではなく「目に余るデザイナーの傲慢さとエゴ」を断じて許さないということである。大切なのは、共同作業と「最大限の注意を払い、情熱の限りをつくして考える」ことである。

・文脈と内容
デザインを共同作業のプロセスとして捉えるのと同時に、デザインされたものの文脈と内容の性質が重要である。「文脈と内容が重要であるということは、デザインには決定的な根拠が必要ということでもある。根拠が作品として十全に実現されていれば、それはイメージに矮小化されることを拒む」。

・形式と内容の統合

キンロスが90年代の脱構築主義的タイポグラフィを「デザイナーの解釈を他人に」押し付けるものだと弾劾したなら、形式と内容の融合を擁護するのは自然な態度といえる。本は「ページの力学」を用いたキンロスの中心的な制作物である。デザインの具体的なモデルであると同時に、形式と内容の融合を体現するものである。

本エッセイにはタイポグラフィの造形的な規範への言及は一切ない。キンロスは、たとえばチヒョルトのようなデザイナーならそうだったかもしれないが、規範的でもイデオロギー的でもない。キンロスは「過剰な視覚効果」や「視覚要素が分解され、デジタル加工されること」には反対だが、それはデザイナーに、タイポグラフィのきわめて限定された視覚的側面以上のことを考へたいと望むゆえである。非常に面白いのは、彼はタイポグラフィをめぐるエッセイのなかで一度たりとも規範についてはっきり言及したことがないということだ。タイポグラフィは、より重要な問題を論じる手がかりにすぎないのだ。

キンロスの議論が巧妙なのは、いかなるデザイン・イデオロギーをも否定しているところだ。自身のより「中立的」な価値体系を代わりに提唱するためである。キンロスの「非イデオロギー」的なモダニズムの創造は、たとえ造形上はモダニズム的なスタイルによる修辭を一種のデフォルトとして用いているにもかかわらず、その実践や展開の方法においてはポストモダニズムとも見まごうものだ。キンロスはポストモダニストではないが、かといって、その「抑制された」モダニズムは制作時にあらかじめ完璧に計画され、予定されたうえで表現されたものでもない。どちらかという特定の事態、あるいは状況下で展開される戦術システムに似ている。

2 In an extended interview on the Hyphen Press website (http://www.hyphenpress.co.uk/journal/2000/08/21/kinross_interview) Kinross notes the influence of Kenneth Frampton on *Modern Typography*: “The book was Kenneth Frampton’s *Modern architecture: A Critical History*, which has exactly the same span. Frampton has always been important for me. He’s an architect originally, also British by birth and training, though he now lives in New York. After some years of professional practice, he became an architectural critic and historian. He is someone who has tried to maintain the theory-practice link. Some years ago he took a year off from his position as a teacher of architectural history (at Columbia University, New York), to go back to work in an architectural office. I don’t know how this worked out, but it was a sign of his desires. I wrote with his suggestions in my mind, and his book was a good model. And at the back of Frampton’s book is the theory of Jürgen Habermas about ‘the continuing project of modernity’ (he published it first in a lecture of 1980), which I quoted at the start of my book, as a kind of hypothesis, which I would test.”

3 See Frampton’s *Studies in Tectonic Culture: The Poetics of Construction in Nineteenth and Twentieth Century Architecture* (Cambridge: The MIT Press, 1995) and “A Conversation with Kenneth Frampton” (October, Vol. 106 Autumn 2003, pp. 35-58, MIT Press.) where in a conversation with Hal Foster and Stan Allen, Frampton notes that: “My primary concern is with a poetics of construction rather than engineering as such, although the one can flow into the other. After all, structural engineers also have to be concerned with the process of making, of detailing, and this is the point at which a poetics of construction is combined with statics to determine the way a joint is bolted or welded. Formal considerations that are potentially poetic come into play. All of this is an attempt to resist

terrible arrogance and egotism of the designer”. The emphasis is on collaboration and to “think with extreme attention and passion.”

Context and materiality

Running in parallel with the idea of design as a collaborative process is the notion that the context and material nature of designed objects is essential. “This is a call for critical reason in design, but for a reason that is fully embodied in artefacts and which resists reduction to image.”

Integration of form and content

If Kinross decried 90’s deconstructionist typography as imposing “the designer’s reading of the text onto the rest of us” he is forthright in advocating the fusion of form and content. The book is his central artifact with the “kinetics of the pages” representing the merger of form and content as well as being the model of materiality for a designed object.

Entirely absent are any mandates about typographic form. Kinross is not prescriptive or ideological in a way someone like Tschichold might have been. He is against “visually overlaid effects” and “visual elements, taken apart and digitally interfered with” but this stems from his wanting designers to consider something beyond a very particular graphic aspect of typography. It is very interesting that in an essay about typography, he never explicitly mentions the discipline even once. Typography is merely a McGuffin used to engage larger issues.

The slyness of Kinross’ argument is his disavowal of any kind of design ideology in order to substitute his own more

“neutral” system of values. His creation of a “non-ideological” modernism is suspiciously like postmodernism in practice and deployment, even if in form it still uses many modernist stylistic tropes as a kind of default. Kinross is no postmodernist, yet his “softened” modernism is no all-encompassing program or plan either. It resembles a system of tactics, deployed in specific concerns and circumstances.

It is perhaps useful here to note Kinross’ sympathies with the architectural historian and theorist Kenneth Frampton². Frampton is best known for his definitive account of architectural modernism *Modern Architecture: A Critical History*. His notion of a “poetics of construction” where structural engineering craft and architectural design are unified³ seems to echo Kinross and Froshaug’s fusion of the craft and materiality of graphic design. This turn towards a “poetics of construction” forms the core of what is most unique about Kinross, Froshaug and Potter. It is not a renunciation of form, but a re-evaluation of how form is driven in design practice and how that practice is contextualized in the broader culture. Far from being a merely historical problem, this is a challenge designers continue to grapple with as they deal with graphic design’s “democratization” and stylistic free-for-all endemic since the early 1990s.

* * *

For the first *Werkplaats* publication, *In Alphabetical Order* Stuart Bailey introduced and edited foundational texts that in his words “trace some lines of thought about design and education over the past thirty years”. Included are short but definitive essays by Kinross, Froshaug and Potter. Kinross

ここで建築史学者であり、理論家でもあるケネス・フランプトン²に対するキンロスの共感に注目するのは、無駄ではない。フランプトンは建築モダニズム解説の決定版である著書『現代建築史』でよく知られる。フランプトンの「建築構法の詩学」という概念においては、建設技術と建築デザインが統合されており³、キンロスとフロシャウグにおけるグラフィックデザインの手技と物質性の融合に呼応しているように見える。「建築構法の詩学」への転向は、キンロス、フロシャウグ、ポッターに通じる特徴の最たるものである。それは形式の放棄ではなく、デザイン実践のなかでの形式の決まり方と、デザイン実践をより広い文化のなかに位置づける方法をあらためて見直すものである。これは単に歴史上の問題であるだけでなく、デザイナーの絶えざる挑戦なのである。デザイナーたちは1990年代初頭から蔓延しはじめたグラフィックデザインの「民主化」やスタイルの「無政府状態」と格闘しているのだ。

* * *

WTの最初の刊行物、『アルファベット順で』は編者のスチュアート・ベイリーの弁によると、「過去30年のデザインと教育についての思想のうちいくつかの跡を辿る」べく、基礎的な文献をまとめたものだ。本書にはキンロス、フロシャウグ、ポッターの短いながら重要な論文も含まれている。キンロスは2000年のWT創設当初はまだそこにはかかわっていなかったが、現在は客員講師であることは、WTの明確なつながりを示している。キンロスがWTの共同設立者であるカレル・マルテンス⁴の作品を気に入っていることで、マルテンスはキンロスのデザイン哲学に共感を寄せるデザイナーとして受け取

られ、マルテンスはWTに造形面で重大な影響を与えることになった。

WTはアカデミックな環境のなかで実行される商業的な活動に重きを置いた、さまざまな教育的なプロジェクトを中心とした大学院課程として、機能するワークショップという理念のもとに開始された。設立時の16ページの入学案内を引用してみよう。「本物のクライアントと印刷所、本物の締め切りと予算だけで作られるのが、本物のデザインである」。

このような状態で2年間運営されたのちに大学院教育課程の見直しが行われ、学部組織も改変されてより自由なカリキュラムとなった。学部では「開かれた教育機関」という概念がさらに推し進められ、学生はより自由に作品に取り組めるようになった。WTの学生や教師陣の作品を10年分集めたカタログ『ワンダー・イヤーズ』に挟まれた薄い一片の紙、この「正誤表」ほど明白かつ教訓的にWTの理念を浮かび上がらせるものはない。この正誤表のなかで編集者は、編集後記「時代のスナップショット」の一段落として書かれながら、抜け落ちてしまった部分を掲載している。次に引用しよう。

「WTは実際の仕事にもとづいた教育機関として、基本的には保護されたアトリエ（すなわち必ずしもお金では動かない）として開始された。しかし徐々に180度方針転換して、きわめて地域的なものからきわめて個人的なものまで、いわゆる外の世界とほとんどかわりを持たない、限定的なプロジェクト中心になっていった。」

編集後記はさらに続き、WTの学生作品の「秘儀性」が強調され、「マーケティングとPR」にまみれた外の世界には、学生が引き受けるべき高尚で誰にとっても価値のある「本物」の仕事はそう多くは存在しないことが示

るのか、などの方法が決定するために、建築の詩学が静力学に結びつくのだ。造形を検討するという潜在的に詩的な行為が、ここで作動しはじめる。これらはすべて、労働を分断することで環境の実現に悪影響を及ぼそうとする力に抵抗するための企てである。たとえばプロジェクトマネージャーの新たな職業規律は、建築家にクライアントと話をさせないようにすることがその役目だったりするのだ。」(p.50)

4 ハイフン・プレスはマルテンスの作品集『カレル・マルテンス：印刷物』を2002年に復刊、2004年には同著者の『カウンタープリント』を刊行した。またキンロスのエッセイ「もっと光を!」では、マルテンスの作例が掲載されている。



カレル・マルテンス作品集
Karel Martens: printed matter/drukwerk
(Hyphen Press, 2002)

had no hand in the initial formation of the WT in 2000, but his current position as a visiting lecturer only adds to the case for a definitive connection. His affinity for the work of the school's co-founder Karel Martens⁴ establishes Martens as a designer sympathetic to Kinross' design philosophy and Martens was to exert a profound formal influence on the WT.

The Werkplaats started in the spirit of being a functioning workshop, as well as a graduate program, reliant upon a mix of pedagogic projects with an emphasis placed upon commercial work being executed within an academic setting. To quote the original sixteen page WT prospectus, "Only with real clients and printers, real deadlines and financial limits, are real designs made".

After two years running in this mode, there was a reevaluation of the pedagogical process of the school, as well as a shift in faculty which resulted in a much more free curriculum — the faculty cultivated the concept of an "open institute" where students could be much more open-ended with their projects. Nowhere is this more evident and rather didactically illuminated than in a thin strip of paper titled "Errata" that is included with copies of *Wonder Years*, the printed collection cataloging ten years of the school's students' and lecturers' output. Within, the editors introduce a missing paragraph for the editorial essay, "Snapshot of Time", which reads:

It began as a school-based-on-real-work, essentially a protected studio (i.e. not primarily driven by money) but has gradually revolved 180° to become dominated by projects which run a small gamut from the very local to the very personal, barely touching the so-called outside world.

The quote continues, emphasizing the "hermeticism" of

the work by the students of the WT, suggesting that there is not enough "real" work untainted by "marketing and PR" for students to take on, and offers that the contemplative, relational project outcomes reproduced within the book are designed not for wider audiences, but for "its own determinedly provincial closed loop of a community". The work produced at the WT is apparently not for the world at large, instead design for designers, produced for appreciation only within the educational context.

The same can potentially be said for the surface value of much of the work from the WT as well, the WT's decentralized educational approach has resulted in a situation where the work generated by the students of the school seems to have shifted into postmodern stylistic territory: minimally communicative, crudely wrought (anti-decorative), with an eye toward rough abstraction and emphasizing the rough edges of the tools in use and methods of outputting work.

Similarities abound between the earlier generation of Froshaug and Potter and the WT in their approaches to methodology, form, and theoretical engagement with graphic design as a practice. In particular, the importance placed upon the workshop model is notable. One incisive parallel can be drawn between Froshaug's 1949 foray into operating an autonomous printing workshop "geographically as well as philosophically in the margins of British typography"⁵ and Werkplaats' strong emphasis upon students striving to practice independently as a guiding and defining force of its curriculum. While collaborative projects are encouraged at Werkplaats, they appear to be primarily small-scale in nature, duos or trios of students collaborating intensively in the workshop model.

those forces that impinge upon the realization of the environment in negative ways because of the division of labor-as with, for example, the new discipline of the project manager whose function is to prevent the architect from talking to the client." (p. 50)

4 Hyphen Press reprinted Martens' monograph *Karel Martens: printed matter/drukwerk* in 2002, his book *Counterprint* in 2004, and examples of Martens' work were used to illustrate Kinross' "More Light" essay.

5 Robin Kinross, *Modern typography: an essay in critical history* (London: Hyphen Press, 1992)

5 Robin Kinross, *Modern typography: an essay in critical history* (London: Hyphen Press, 1992)

6 Robin Kinross, *Anthony Froshaug: Typography & Texts* (London: Hyphen Press, 2000), p.109–110

される。そして本書に採録されている熟慮にもとづく相関的なプロジェクトの成果物は、より広いオーディエンスに向けたものではなく、「それ自体の、共同体における確固たる閉じた円環」に向けたものであることが提示される。WTで制作された作品は一般社会のためのものではなく、デザイナーのためのデザイン、教育的な文脈の中でのみ意味があるものらしい。

同じことは、おそらくWTの多くの作品の表面的な価値についても言えるだろう。WTが分散型の教育を目指した結果、学生の作品はポストモダニズム的なスタイルの領域へとシフトしていった。それらは抑制的なコミュニケーションの姿勢で、(反装飾的に)粗野に作られ、雑駁とした抽象を志向し、用いられたツールや制作の方法論の粗削りさを強調するものだ。

かつての世代とこのような世代を比較したとき、方法論への取り組み方、形式、実践としてのグラフィックデザインへの理論的関心などの中には共通項も多い。とくにワークショップ・モデルの重視は特筆すべきものだ。フロシャウグが1949年に「英国のタイポグラフィの主流に対し、思想的にも地理的にも辺境にあった」⁵印刷ワークショップの自主運営に乗り出したことと、WTがカリキュラムを方向づけ決定づける力学として、学生が独立した実践に挑戦することを重視していることの違いには、鋭い類似性が見とめられる。WTでは作品の共同プロジェクトが奨励されるが、それらのプロジェクトは主として本質的に小規模なものだ。学生はこのワークショップ・モデルの中で2人あるいは3人組になって密に共同制作を行う。

フロシャウグの1947年の論文「タイポグラフィについて」は、デザイン実践において望みうる「究極」の形式としてのワークショップについての歴史的文献である。

Froshaug's 1947 essay "On Typography" provides historical evidence for the workshop as the desired and "ultimate" form of design practice: "For the new problems of configuration & conventions which are good solutions, the highest degree of mechanical freedom is required... Workshop organization is therefore required: the freedom of hand-setting, simplicity of equipment, responsibility and self-discipline in the artisan".⁶

Further emphasis is placed upon design processes that are unconventional, though oddly the bulk of the work from the students ends up formally very similar. *Wonder Years* is categorized formally with the work grouped according to adjectives, general descriptions, and processes such as "skewed", "systematic", "unjustified", "overprinting". Many of the Werkplaats designers clearly appropriate bits and pieces of a 60s and 70s based late and vernacular modernism. Most notable are the nods to small press works of the UK, in particular the output of the students and faculty of The Architectural Association. There is an increased stylistic turn to the rough edges of a late 80s-inflected "desktop publishing" aesthetic as a formal device going against the grain of creating seamless and slick design that is the default of much of contemporary design software.

* * *

It is evident that the design work coming out of the Werkplaats has had a distinct influence in the past decade. Former students have traveled and new designers have been through the program. Even if it is difficult to specify the how and why of "influence" (particularly if one considers a

「効果的な解決方法である設定構成とルール作りという新しい課題のためには、機構上の高度な自由性が要求される。そのために、ワークショップ的な組織環境が必要とされるのである。つまり、手作業による組版の自由さ、用具のシンプルさ、職人としての責任感と自律性だ」⁶

因習にとらわれないデザイン課程がよりいっそう重視されているにもかかわらず、不思議なことに、学生たちの作品の大半は、造形的に非常に似通っている。先述の『ワンダー・イヤーズ』では、たとえば「システムティックな」「組織的な」「不均等揃えな」「重ね刷りした」など、造形スタイルに関する形容詞、一般的な説明、プロセスなどによって収録作品が分類、収録されている。WTで学ぶデザイナーの多くは、60年代、70年代の後期モダニズム、ヴァナキュラー・モダニズムの断片をはっきりそれと分かる形で流用している。もっとも注目すべきなのは、イギリスの小規模出版への目配せで、とくに英国建築協会付属建築専門大学(AAスクール)の学生とその出版局の刊行物に対するものである。スタイル上の傾向としては、80年代後半風の荒削りな「デスクトップ・パブリッシング」美学への傾斜がますます進んでいる。それは、現代のデザインソフトウェアの多くのデフォルトである、継ぎ目のないなめらかなデザインに対する造形的な対抗手段なのである。

* * *

WTから生み出されてきたデザインは、まぎれもなくこの10年間に明確な影響を發揮してきた。かつての学生たちは世界各地を歩き来し、新しいデザイナーは入学し続けている。その「影響」の原因や方法を特定することは(とくにより大きな国際的なデザイン・コミュニティ

larger more international design community), the Werkplaats does seem to be the exemplary model of a particular way of thinking about and doing design. Perhaps the best work of Kinross and the Werkplaats has been in establishing a type of modernist legacy that circumvents the usual suspects of the last half century and reinstates a kind of humanistic reproach to design as alienated labor in mere service to industry and commerce.

The difficulties of a Werkplaats model lay less in the practice of design than in its form and format. At its inception co-founder Karl Martens provided a strong formal influence on the Werkplaats design output. The more rigorous academic structure in the first couple years of the Werkplaats most likely contributed to this influence, but as time went on the work turned to a more anti-formalist aesthetic. Instead of reconsidering form it has been deliberately abandoned, but to what effect? The Werkplaats seems to have consciously directed almost all of their output to the medium of print design. Even if this is in line with the avowed primacy of the book and written word, it seems odd to ignore the web and other forms of technology. *In Alphabetical Order* concludes with an essay by Paul Elliman that speculates on the possibility of the internet facilitating an "open" school, not tied to a particular institution or physical space. In its current form the Werkplaats seems to have denied this possibility.

It is interesting to note that Froshaug in his later years was fascinated with the emergent desktop computers of the early 80s such as the Sinclair Research ZX80. Kinross in his biography of Froshaug notes that: "Anthony Froshaug's desire was to know the machine, to understand it, to make it

6 Robin Kinross, *Anthony Froshaug: Typography & Texts* (London: Hyphen Press, 2000), p.109–110

イについて考える場合は) 難しいにしても, WTはデザインについての特定の考え方やデザインの方法的な典型的なモデルとなっている。おそらく, キンロスとWTの最良の功績は, モダニズムの遺産のひとつのタイプともいえるべきものを確立したことにある。それは過去半世紀にわたって見過ごされてきた状況に決着をつけ, 産業と経済に奉仕するための労働として疎外されたデザインに人間的な復権をもたらすことにもなった。

WTモデルの困難はデザインの実践よりも, 形式やフォーマットにある。共同設立者であったカレル・マルテンスは, WTのデザイン作品に造形上の強い影響を及ぼした。WT設立後の最初の数年間は, もっと厳密でアカデミックな構造があったことが, おそらくこの影響作用を後押ししたのだろう。しかし時が移るにつれて, 作品の傾向はより反フォルマリズム的な美学へと遷移した。造形を再考するかわりに, 造形は故意に放棄された。しかし何のために? WTは意識的に, ほぼすべての作品を印刷デザインの媒体に発表した。たとえWTが本と文章の優越性を公言しており, それと平仄があっているにせよ, ウェブや他のテクノロジーを無視するのは奇異に映る。『アルファベット順で』はポール・エリマンの論文で締めくくられている。エリマンは, インターネットの力を借りた, 特定の教育機関や物理的空間にしばられない「開かれた」学校の可能性について考察している。そうした潮流にあって, 現在のWTのかたちは「開かれた」学校の可能性を否定しているように見える。

フロシャウグが晩年, 80年代初頭に発表されたシンクレア・リサーチ社製ZX80のようなマイコンに魅せられていたことは注目に値する。キンロスはフロシャウグの評伝のなかでこう述べている。「アンソニー・フロシャウグの欲望は, 機械を知り, 理解し, 自分のものにす

ることだった。彼はシンプルな理解を超えたレベルで動作する複雑な機械を, 「ブラックボックス」とみなしておくことを良しとしなかった。(中略) フロシャウグは機械がひらく可能性への興味とまったく同じく, 機械そのものに対して興味を持っていた」⁷。フロシャウグはオートメーションによって造形を厳密に制御できることは便利だと考えていたが, その危険性も自覚しており, 手の延長であるような制御しやすい技術を好んだ。フロシャウグは「創造的活動ためには, 全自動機械や遠隔操作機械よりも, 精神と手と道具と工作機械を用いたほうがよい」⁸と言っている。

しかし, WTは勃興する新しいテクノロジーとまだ折り合いをつけていないようにみえる。伝統的なフォーマットからより「成形可能」なデジタル・フォーマットへと移行する際に, コンテンツはその目的や意図を容易に変化させるが(逆も然りだが), その場合にコンテンツを根拠として展開されたデザインはどうなるのだろうか。テクノロジーから単に目をそらすことは, 印刷産業の大部分が消滅し, あるいはよりデジタルな形式に移行しようとしている時代においては, 抵抗というよりはただの否定であるように見える。

WTは歴史上のなかの特異な交点に現れた。ある意味でそれは, 過去10年間になされた造形と理論両方の領域における, ポストモダニズム的過剰に対する反応のように見える。二千年紀の終わり[90年代末]にポストモダニズムが主流文化を完全に席卷し, 浸食したのは疑いようがない。その様式や技法⁹は, もはや破壊的とも個性的とも見なされえない。しかし, WTの活動は多くの点において, ポストモダニズム的な動向の延長と映るかもしれない。そしてヒューマニズム的なモダニズムの一形式として, フロシャウグ, マルテンス, キンロスを

his own. He was not happy with the “black” box of complex machinery, which did the job at a level beyond simple comprehension... Froshaug was interested in the machines quite as much as what one could do with them.”⁷ Froshaug saw the ability of automation to precisely control form as useful although he certainly was aware of its hazards, preferring technology that was more amenable to being an extension of the hand or as he put it “for creative activity, the mind & hand & tool & machine-tool are better adapted than automatics & telematics.”⁸ It seems that the Werkplaats still has yet to come to terms with emerging technologies, in particular how a focus on content-driven design might change as content can easily be repurposed from more traditional formats to more “plastic” digital formats (and visa versa). Mere disavowal of technology, in an era where huge tracts of the print industry have disappeared or are in transition to a more digitalized form, seems to be a type of denial rather than resistance.

The Werkplaats came into being at an odd junction in history. In a certain sense it could be seen as a reaction to the postmodern excesses of the previous decade both in the realm of form and practice. At the end of the millennium there could be no doubt that postmodernism had been so thoroughly assimilated (and co-opted) by mainstream culture, it’s modes and techniques⁹ could no longer be seen as subversive or unique. However much of the Werkplaats could be seen as an extension of the postmodern project. Despite a design lineage that extends through Froshaug, Martens and Kinross as a type of humanistic modernism, much of work produced by the Werkplaats looks like an appropriated or pastiched modernism. This seems particu-

larly relevant when one considers the relative youth of most of the Werkplaats participants. A loose, grid-based modernism derived from eclectic sources of the 1960s and 70s is merely one style amongst many in the toolbox for a designer today. When dovetailed with the Werkplaats’ founders suspicion of “totalizing” master narratives there is the pitfall of vacant pastiche: modernist form evacuated of the meta-narratives that might have animated it and given it meaning (even if those original modernist meta-narratives were extremely problematic).

It is in the realm of practice that the Werkplaats is most effective. The notion of practice for the Werkplaats functions in two ways: as a kind of open workshop model, a space where design happens (and is perhaps engaged by an audience). But also as a way of collaborating, flattening and blurring the hierarchy between designer and author/client. There is a danger in associating the Werkplaats with a kind of superficial modernist “style” instead of a more considered vision of design as a contingent response to the world based on a durable collection of practices and ideas. If we define critical design as a kind of self-reflexivity, a subjunctive “what if” mode, a speculative take on where and how design might be done, or a collaborative intervention; the source of criticality for the Werkplaats is in how design is practiced, not the veneer of a particular style.

This is something hard to co-opt. Style is fungible, context is not. If the Werkplaats embodies a version of modernist practices and ideas we are calling “subterranean” it is in the sense of being underground, marginal or ignored, but it is also “tectonic” in the sense that Kenneth Frampton has articulated it: a fusion of design and production and content, each

7 前掲書 p.42

8 前掲書 p.109

9 リック・ポイナーは批評論集である*No More Rules: Graphic Design and Postmodernism* (New Haven: Yale University Press, 2003)の中で, デザインにおけるポストモダニズムを分析し, 主要な5つの様式に分けて章立てしている。すなわち「モード」「脱構築」「流用」「テクノ」「作家性」「反抗」である。

7 Ibid., p. 42

8 Ibid., p. 109

9 Rick Poyner in his critical survey *No More Rules: Graphic Design and Postmodernism* (New Haven: Yale University Press, 2003) breaks down design postmodernism into five major chapters or “modes”: deconstruction, appropriation, techno, authorship, and opposition.

10 ノーマン・ポッターとアンソニー・フロシャウグのあいだで交わされた内輪うけのジョークである。Robin Kinross, *Anthony Froshaug: Typography & Texts*, p.40-41を参照。

通して拡大してきたデザインの系譜に連なるにもかかわらず、WTで作られる制作物のほとんどはモダニズムの盗用か模倣に見える。それはWTの比較的若い世代の参加者について考えたときに、とくに顕著だ。1960年代、70年代のソースを折衷的に参照している、縮まりのない、グリッド中心のモダニズムは、今日のデザイナーにとって数多ある選択肢のなかの一様式にすぎない。WTの創設者が抱いた「すべてを総括する」大きな物語への懐疑とともに考えるとき、ここには空疎な模倣作品へとおちいる落とし穴がある。それは、(そのオリジナルの言説が極度に問題含みだったとはいえ) 生動化や意味付けの役割を担っていたメタレベルの語りが抜き取られた、モダニストの形体である。

WTがもっともその効果を発揮するのは実践 (practice) の領域においてである。WTが機能するための実践の概念はふたつある。ひとつはデザインが起こる (そしておそらく観衆が参加する) 空間としての、開かれたワークショップ・モデル。もうひとつはデザイナーと作家、あるいはデザイナーとクライアントのあいだに序列を設けず、あいまいにするコラボレーションの方法としてである。WTを一種の表面的なモダニズム「スタイル」と同一視することには危険がつきまとう。そうではなく、持続的な実践と思考の集合体にもとづく、世界に対するひとつの偶然的な反応としての、より熟慮されたデザインの展望としてとらえるべきだろう。もし批評的なデザインを一種の自省、「もしも〜」という仮定法、どこでどのようにデザインがなされるべきかという思索、ある

いはコラボレーション的な相互干渉だと定義するならば、WTの批評性の源泉は、特定のスタイルによる表面的な装飾ではなく、デザインが実践されるそのやり方にある。

しかし、これを身につけるのは至難の業だ。スタイルは代替可能であるが、文脈はそういうわけにはいかない。WTがここで私たちが「地下にある」と形容するモダニズム的实践と理論のいちバージョンであるとすれば、それはアンダーグラウンドな、周縁的な、あるいは無視されたという意味においてである。と同時に、ケネス・フランプトンが規定した概念である「テクニク (地殻構造的)」という意味においてもである。すなわちデザインと制作とコンテンツそれぞれが相互に規定しあった融合体である。これによって確かな基礎、統合がうまれ、デザインは単なる流行によって表面を覆われたものとしてではなく、生活に息づいたものとして現れるのだ。

WTのプロジェクトが新たな千年紀に始まったことは象徴的で意義深い。それは特定の遺産や、「思想の流れ」が終焉を迎えたときに設立されたが、同時にいろいろな意味でいまだ決定されていない未来の始まりでもある。WTをユートピアを築くための努力と見なすことは矛盾しているかもしれない。しかし、多くのやり方のなかで、WTはユートピア的理想を小規模でローカルなものへと引き寄せ、巧妙に定義しなおしてきたのだ。フロシャウグやポッターが好んだ言い方を借りれば、「適切な仕事 (proper job)」¹⁰ を行おうと奮闘するワークショップのレベルにおいて。

10 Apparently this was a kind of in-joke between Norman Potter and Anthony Froshaug, see Robin Kinross, *Anthony Froshaug: Typography & Texts*, p. 40-41.

informing the other so that there is a clear foundation, an integration, so that design is emergent from life, not plastered on as if it was a cheap facade blown about by mere fashion.

Symbolically it is meaningful that the Werkplaats project was initiated at the start of a new millennium. It stands at the end of certain legacies and “lines of thought”, but it is

also a new beginning with a future yet to be determined. It might be contradictory to see the Werkplaats as striving for a utopia, yet in many ways they have subtly redefined a utopian ideal downward to something small and local, at the level of a workshop where one may strive to make what Froshaug and Potter fondly called that “proper job”.¹⁰