

Herbert Bayer's book typography : the development of concept 'horizontal order' in the 1930s

伊原, 久裕
九州大学大学院芸術工学研究院 : 准教授 : グラフィックデザイン

<https://hdl.handle.net/2324/25180>

出版情報 : Design Net. 108, pp.142-148, 2006-06. Design Net
バージョン :
権利関係 :

Herbert Bayer のブックタイポグラフィ

—1930年代における「水平の秩序」概念の展開※

Herbert Bayer's book typography

—The development of concept “horizontal order” in the 1930s

伊原久裕

1. なぜ Bayer のブックタイポグラフィか

バウハウス出身の著名なグラフィックデザイナーである Herbert Bayer が、ブックタイポグラフィに関心を抱き続け、生涯に 100 冊以上の書物のデザインを手がけていたことはあまり知られていないようだ（注 1）。しかしそのほとんどはアメリカに移住した 1940 年代以降のデザインであり、それに比較してバウハウス時代（1921-1928）、ベルリン時代（1928-1938）にデザインされた書物は少ない。バウハウス時代の代表作は、バウハウス叢書の一冊、Kandinsky の “Punkt und Linie zu Fläche”（1926）であり、そしてベルリン時代の代表作が、Herbert Read の “Art and Industry”（1934）である。また、アメリカ移住後の 1941 年には建築史家 S. Giedion の “Space, Time and Architecture” のブックデザインも手がけている。こうして見ると、数は少ないが、Bayer はモダンデザインの古典的理論書をデザインしていたことが分かる。

このうち、“Art and Industry” は、この時期における Bayer のブックタイポグラフィの考え方もっとも強く反映したデザインとして重要な意味を持っている。Bayer のブックタイポグラフィの考え方は、「水平の秩序(horizontal order)」と彼が呼んだ水平方向の軸に基づいたレイアウトの方法に集約され、1920 年代にドイツを中心に興隆した「ニュー・タイポグラフィ (new typography)」の考え方とも微妙に異なる獨創性を有していた。そもそもニュー・タイポグラフィ運動では、その対象は広告やレターヘッドなどの印刷物に集中しており、書物を対象とした新しい試みがそれほど積極的に行われていたとは言いがたい。Bayer のブックタイポグラフィはその数少ない例外と言える。

しかし、“Art and Industry” が注目されるのは、そうした肯定的な面においてばかりではない。バウハウスを中心とする同時代のモダンデザイン思想をイギリスに紹介した最初の本格的著作であるこの書物は、英国において当時賛否両論を呼び起こした論争

※本稿は韓国のデザイン雑誌 *design NET* (vol. 108, 2006.09, pp.142-148) に投稿した韓国語エッセイの日本語原稿である。

の書物でもあり、その批判の矛先は Bayer のタイポグラフィにも向けられていた。しかも批判者は、他ならぬ Stanley Morison や Beatrice Warde といったいわゆる「新伝統主義者 (new-traditionalist)」(注 2) たちであった。彼らは、書物のタイポグラフィについての伝統的な信念に基づいて、Bayer のブックタイポグラフィを、まさにその獨創性故に批判したのである。彼らの考えでは、ヨーロッパ大陸で展開していた「モダン・タイポグラフィ」(注 3) の方法は、もっぱら広告とかカタログといった迅速な伝達と視覚的訴求効果を目的とする対象に限定されるべきであり、連続文を主体とする書物にとっては、不適切と見なされた。イギリスで出版された“Art and Industry”のブックタイポグラフィは、そのため彼らの格好の攻撃対象として迎え撃たれたのである。

それ故に、この時期の Bayer のブックタイポグラフィは、書物を対象としたタイポグラフィのあり方をめぐる急進的な立場と伝統的立場の双方が接触した同時代の文脈を知るうえで格好の事例と言える。そして、同様な立場の対立は今日でもしばしば繰り返されていることから、なお振り返るに値する意義を持つと考える。

この小論では、紙幅の都合上、次の二点に限定して話を進める。最初に Bayer のブックタイポグラフィの考え方を、“Art and Industry”出版前後の 1930 年代を中心とした彼の作品のデザインの変遷をとおして明らかにする。その次に再度“Art and Industry”に立ち戻り、それに対する批判を見てみよう。

2. 「水平の秩序」

Bayer のブックタイポグラフィについての考え方は、「ブックタイポグラフィへの貢献」と題する短いエッセイにおいて表明されている(注 4)。このエッセイは、ページレイアウトの概念を構造的視点から分析し、それについての彼独自の考えを示すことを意図して書かれている。ブックタイポグラフィにおいて Bayer が着目するのは、「軸 (axis)」の存在である。すなわち「われわれはある書物全体にわたる秩序、プロポーション、デザインの連続性を生成する方法を持っている必要がある。そのような方法のひとつが軸である」(注 5)と彼は言う。古典的な書物においては、それはページの垂直方向の軸であり、シンメトリー(symmetry)の秩序生成を目的として用いられてきた。それに対し Bayer はまったく独自の軸設定に基づいた秩序生成の方法を提案する。それはページの水平方向に中心軸を設定し、この軸に沿って視覚的要素をレイアウトする考え方である。垂直方向の中心軸に基づくシンメトリーの秩序が、ページ毎に完結した構造であるのに対し、ページ全体を連続して貫く水平方向の軸に基づいたレイアウトは、書物の空間全体にわたった情報の流れの方向性を強調する働きを持つと彼は考えたのである(図 1)。さらに、彼は「水平の秩序に基づいたレイアウトが示唆するのは、読

書における左から右への運動」(注 6) であるとも述べており、水平の秩序に基づいたレイアウトは、読書行為にとってもいっそう自然なデザインだと考えていたようである。

確かにこれは独創的な考え方であるが、単なる思いつきとも思えない一定の論理性を有しており、しかも実践に基づいて提唱されたものでもある。では、Bayer はこの考え方に基づいて具体的にはどんな実践を行っていたのだろうか。またどのようにしてこのような考えに到達したのだろうか。

このエッセイには、この考え方に基づいた代表的な実践例として“Art and Industry”と A. Wegner の“Jagd durch das tausendjährige Land”が掲載されていることから、彼の考え方は 1932 年頃に確立され、そしてそれがエッセイの執筆された 1936 年頃までは少なくとも持続されていたことは予想できる。そこで、1930 年代を中心とした Bayer のブックタイポグラフィを俯瞰することで、彼の考え方の展開を検証してみよう。

3. 1930 年代を中心とした Bayer のブックタイポグラフィにおける「水平の秩序」

3.1. “Art and Industry” 以前のブックタイポグラフィ

1) Kandinsky, “Punkt und Linie zu Fläche ” (1926) (図 2)

Bayer が最初に手がけたブックタイポグラフィは、Kandinsky の“Punkt und Linie zu Fläche ” である。言うまでもなく、この書物は著名なバウハウス叢書の一冊であるが、主に L. Moholy-Nagy が全体のデザインを手がけたこの叢書の中にあつて、Bayer が単独で手がけた唯一のブックタイポグラフィである。

全体のレイアウトは一見すると伝統的な様式に近く、のどの余白は狭く、反対に小口の余白が広く取られている。注目される特徴は、欄外要約 (Marginal summary) の採用と、ほぼ均等に広く取られた天地の余白である。この二つの特徴によって、見開きページ面に対して版面が相対的に横に細長く見える。またタイトルページ、目次ページでは、天地の中央に全ての要素がレイアウトされており、ここでははっきりと水平の方向性が強調されている。Bayer の言う「水平の秩序」への関心は、すでにこの書物においてその萌芽が見られると言ってよいだろう。

2) A. Wegner, “Jagd durch das tausendjährige Land” (1932) (図 3)

1932 年に書籍出版組合のひとつ“Büchergilde Gutenberg”から出版された A. Wegner の“Jagd durch das tausendjährige Land”は、「ブックタイポグラフィへの貢献」でも図版が示されており、「水平の秩序」を明確に意識してデザインされた最初の書物である。“Punkt und Linie zu Fläche ”と同様に天地の余白が、ほぼ均等に広く取られているが、それに加え、のどと小口の余白が相対的に狭く、水平の方向性がいっそう強く強調されている。また、この書物では、水平方向の中心軸の存在を明示するために、

ページ番号が小口の天地中央に置かれている。さらにタイトルページの著者名とタイトル名も、見開き全体を貫通して、天地中央の直線上に配置されており、Bayer は、この書物から「水平の秩序」に基づいたレイアウトを自覚的に探求するようになったことが分かる。

3) Deutsche Volks-Deutsche Arbeit, Amtlicher Führer (1934) (図 4)

1934 年に制作されたこの“Deutsche Volks-Deutsche Arbeit”は、ナチス第三帝国のプロパガンダ展三部作のひとつ「ドイツ国民・ドイツの労働展」(Deutsche Volks-Deutsche Arbeit)展の公式カタログである。この作品は厳密にはジャンルとしては書物ではなくカタログであるが、あえて取り上げる意味がある。なぜなら、このカタログはおそらくは“Art and Industry”の直前にデザインされたものだからである。

判型は正方形であるが、Bayer はこの形式をほぼ一貫してカタログやプロスペクト用によく用いていた。このカタログのレイアウトでは、水平の秩序は、さらに徹底して適用されている。ページ番号の天地中央への配置、広い天地余白の確保に加え、天地の最大高に満たないコラムが、わざわざ水平の軸に対してシンメトリーに配置されている。この処理は他に例を見ない特異な方法である。しかも行数を計算したうえでコラムを等分にレイアウトするのであるから、それだけ手間がかかったはずであり、それをあえて行うほど、この時期の Bayer は水平方向の秩序に執着していたことになる。

3.2. “Art and Industry” (1934) のタイポグラフィ (図 5)

「ドイツ国民・ドイツの労働展」の開催時期は4月から6月であったが、そのさなかの5月頃から“Art and Industry”のデザインが開始されている。当然、両者のあいだには類似点が多く見られる。タイトルページのレイアウト、ページ番号の位置、そして行数の満たないコラムの天地中央配置など、カタログで展開した水平の秩序に基づいたレイアウト展開はほぼそのまま踏襲されている。また一般書では稀な二段組による組版も同じく採用されており、それもカタログでの経験をふまえたものと考えてもよいであろう。

前作を踏襲したこれらの特徴に加え、この書物では、とりわけ Moholy-Nagy の協力によって選定された多数の写真図版とそのキャプションの複雑なレイアウトが新たな特徴となっている。そのために、本文のブロックの上下に、注、キャプションの入るブロックが確保され、このフォーマットに沿って、図版の大小のコントラストづけ、図版の断切りなどが自由に展開されている。Bayer は水平の軸を基準としたレイアウトの単調さを克服するために、図版のサイズの大小などのコントラストの操作を行うための概念として、後でふれる「ダイナミックシンメトリー (Dynamic symmetry)」理論を参照していた。

3.3. “Art and Industry” 以降のタイポグラフィ

1) Hellmut Rantschner, “Spuren zum Kampf” (1936) (図 6) および Hellmut Rantschner, “Tempo-Parallelschwung” (1936) (図 7)

“Art and Industry” 以降の作品として、まず確認できたのは1936年に制作されたスキーヤーRantschnerの“Spuren zum Kampf” および “Tempo-Parallelschwung” の二冊である。いずれもベルリンの新興出版社Ernst Rowohlt出版から出版された書物である。バイヤーは同社の書物を他にもいくつか手がけているが、ほとんどがジャケットと表紙のみのデザインであり、本文のタイポグラフィを手がけたもので今のところ確認できたのは、この二冊だけである。まずいずれの書物も本文ではフラクトゥール体 (Fraktur) が用いられていることが注目される。むしろ、この書体選択は、Bayerが意図したものではなく、ナチスが当時推進していた書体のいわゆる「強制的同化 (Gleichschaltung)」 (注7) の影響であろう。ただし、タイトルや見出しにはモダン・ローマン体が用いられている。

同年に同一著者によって書かれた書物にもかかわらず、この二冊は構造面ではまったく異なるデザインである。“Spuren zum Kampf” はこれまでの書物とは異なり水平の秩序を強調したレイアウトではなく、伝統的な組版に近づいている。版面の上下の余白は狭く、ページ番号もページの左右中央に配置されている。また図版も単ページの垂直方向の軸に対しシンメトリーに配置されており、明らかにこの書物は垂直の軸を基本構造にデザインされていることが分かる。しかしその一方でタイトルページでは、これまでとほぼ同様に天地中央位置にタイトル、著者名、出版社名が配置されており、水平の方向性についても考慮されている。それに対して “Tempo-Parallelschwung” は、“Art and Industry” の方法をほぼ踏襲しており、水平の秩序に基づいている。

ほぼ同時期にデザインされたと想定される両者の違いが生じた理由については、憶測するしかないが、“Spuren zum Kampf” は、冬期オリンピックに合わせて出版企画されたものと想定されることから、オリンピックという国家事業にふさわしいデザイン指針として垂直方向の軸に基づいた伝統的なシンメトリーの構図が選ばれた可能性がある。ただし、それがBayer個人の方針か、あるいは編集サイドからの依頼だったかどうかは分からない。Bayerが同時期にデザインしている “Deutschland Ausstellung” (ドイツ展) のプロスペクトもこの書物に類似した構成であることを考えると、Bayer自身の自主的に判断に基づくものであった可能性も高い。

2) Giedion-Welcker, “Modern Plastik (1937) (図 8)

翌年の1937年には、ベルリン時代の最後のブックタイポグラフィとしてチューリッヒで出版されたGiedion-Welckerの “Modern Plastik” を手がけている。タイトルペー

ジにおける著者名を左ページに、タイトルを右ページに同一直線上に配置する方法、また欄外要約の採用などに水平方向への意識の持続が伺える。しかし、この書物では、それまで見られた水平の秩序への固執はもはやそれほど強くは見られない。むしろこの書物のレイアウトでは、狭く取られた天地の余白、および相対的に狭い行長などの特徴から、構造としては垂直方向の方向性が強調されている。垂直方向の強調は、垂直に長い彫刻写真が数多く掲載されていることから判断したと思われる。

3) bauhaus 1919-1928 (1938) (図 9)

“bauhaus 1919-1928” は、アメリカでの最初の Bayer のブックタイポグラフィであるが、1937 年頃からすでに準備されていたので、ベルリン期の最後の作品とも言える。このカタログはその後長らく英語圏におけるバウハウスの基本文献として何度も再版されており、おそらく Bayer のブックタイポグラフィとしてはもっともポピュラーな作品のひとつである。

このカタログのレイアウトでは、水平の方向性と垂直の方向性をともに強調した処理が見られる。すなわち水平方向の強調操作は、タイトルページおよびページ番号の位置に反映されている。その一方で、垂直方向の軸を意識したレイアウトも確認できる。たとえば、タイトルページでは、“BAUHAUS” のタイトルの上下にレイアウトされた「1919」、 「1928」という文字は左右シンメトリーに配置されているし、右ページの編集者氏名の扱いも同様である。また写真図版のページにおいても、はっきりと垂直方向が強調されたレイアウトも見られる。

4) Sigfried Giedion, “Space, Time and Architecture” (1941) (図 10)

この建築史家 Giedion の著名な書物は、Bayer がアメリカで手がけた最初の本格的なブックタイポグラフィである。これまでの彼の作品との比較のために挙げておく。欄外要約の採用に加え、のどがかなり狭く取られ、左右の本文のブロックが一体化して見える。これらの特徴から、Kandinsky の “Punkt und Linie zu Fläche ” に近い印象を与える。ページ番号の位置は、テキストの小口側の端に揃えて、ページの中央軸に対して対称に配置されている。すなわち、本文は見開き中央に軸を置く古典的なシンメトリーで構成されている。その一方で、タイトルページでは、タイトルが天地中央近くに水平方向にレイアウトされるそれまでの方法が踏襲されている。また本文ページに多数挿入された写真図版のうちいくつかは見開きページを横断してレイアウトされており、水平の方向性が強調されている。これらの特徴から、この書物は、bauhaus 展のカタログと同様に、垂直、水平の軸を混用した構成となっている。

4. シンメトリーでもアシンメトリーでもなく

以上のように Bayer は 1926 年からほぼ一貫して、書物全体の構造として水平方向の流れを強調する水平の中心軸に基づいたレイアウトへの関心を持続させ、その関心は 1934 年の “art and Industry” でピークを迎えている。しかし 1936 年以降、垂直の軸に基づいたシンメトリーのレイアウトも同時に試みられるようになる。こうして見ると、1941 年までの全期間に共通するのは、水平か垂直かという軸の方向性よりは、むしろ中心軸の構造に基づいたレイアウト手法そのものへの強い関心だったと言える。

この点は、シンメトリーをめぐる同時代のニュー・タイポグラフィの言説と比較するとき、意味深いように思える。なぜなら Tschichold が主張したように、ニュー・タイポグラフィのモットーのひとつはアシンメトリックなタイポグラフィ (Asymmetric typography) の同時代性を主張することであった。Bayer のタイポグラフィもアシンメトリー (asymmetry) のタイポグラフィに共通する要素を保持していることは確かであるが、これまで見てきたように、彼はシンメトリーの構造をも積極的に取り入れようと試みており、シンメトリーにアシンメトリーを対置させ、単に後者の優位性を強調してはいない。この点において、Bayer のブックタイポグラフィは、シンメトリーでもアシンメトリーでもない第三の道を探ろうとする試みであったように思われる。それは従来のアシンメトリーのレイアウトの考え方を Jay Hambidge の「ダイナミックシンメトリー (dynamic symmetry)」の概念 (注 8) に置き換えて述べた、次のような表明にも明らかである。

「ダイナミックシンメトリー対シンメトリーと軸 [という対立図式] について一言言うべきであろう。後者は今日反モダニズムと時代遅れのコノテーションを身に帯びている。しかしながらそれらは方向性、組織化、そして秩序に奉仕する十分証明済みの概念をまだ残している。したがって、われわれはタイポグラフィの視覚的組織化のために利用できるすべての方法を用いる自由を保持すべきであり、あれかこれかの選択に限定されるべきではないのである。」 (注 9)

5. 批判

以上のように、Bayer のブックタイポグラフィは、彼独自の理論的関心に基づいて展開されたのであるが、そうした彼の思想は、広告や展示デザインと比較してほとんど注目されることはなかった。例外的な事例が、Read の “Art and Industry” であるが、賞賛ではなく批判の対象として注目されることになったことは皮肉なことである (注 10)。実際、Read の “Art and Industry” について数多くの書評が現れたが、そのなかでブックデザインにふれた論評はほとんど否定的なものであった。たとえば、“Art and

Industry”の内容を賞賛する Noel Carrington ですら次のように手厳しく批判している。

「レイアウトはHerbert Bayerによって、印刷はケンブリッジ大学出版局によって多大な労力が払われている。しかし印刷物ではデザインは建築とか他の活動のデザインと同じような法則にしたがうべきだということが忘れられているように見受けられる。適切さがまず第一に考慮すべきことだ。選ばれた活字は読みにくい。特にコート紙においてそうだ。そしてテキスト、イラストレーション、キャプションの配置は無計画で、読み進めるのに苦勞する。そもそも書籍印刷技芸とは、ほとんど控えめなものであるべきだ。これらの失敗は、[これまで述べてきた] 利点とこのような主題を持つ本においてはほとんど許されないことである。」（注11）

こうした率直な反応を経て、本格的な理論的批判が翌年の1935年に現れる。モノタイプ社の広報責任者で、「新伝統主義者」の1人 Beatrice Warde による1935年4月号の『コマーシャル・アート』誌上で発表された「《モダン》タイポグラフィに余地はあるのか？」と題する論考である（注12）。

Wardeの具体的な批判は次の三点に要約される。1) 不適切な本文書体、2) インデントの欠如、3) 奇抜なページ番号の位置の三点である。1) に関連して、Wardeは序文を読もうと四回努力したが、読めなかったとまで酷評する。2) については、「息継ぎ」という読者のための機能を忘れていると批判している。

1) については、Bayerが採用した書体は、モノタイプ・ボドニであり、しかも序文は、ボールド体で組まれていた。2) については、Bayerは1926年のKandinskyの書物以来一貫して採用しており、またこの方法は、ニュー・タイポグラフィに共通するものであった。この二点は、一もちろん重要な論点であるが一は、Bayerに限った傾向ではなく一般化可能な論点である。問題は最後の3) である。なぜなら、このページ番号の位置は、これまで見てきたように、バイヤーのタイポグラフィの意図を理解するための重要な指標だからである。しかし、Wardeはそうしたデザイン意図の次元を全く問題にしていなかった。読者の予測を裏切るその奇抜さ故に、彼女はページ番号の位置を批判するのみである。

6. Bayerのブックタイポグラフィの位置

このことは、掲載されている図版にも示されている（図11）。“Art and Industry”のページは原寸で掲載されているが、その半分を覆い隠すようにGilIsans書体を用いた「Air Bradshaw（航空ブラッドショー）」の航空機時刻表が挿入されている。そして彼女は、「全体のページを見せる余裕（room）はなかったが、そのアイデアはタイポグラフィカリーに確かめられよう。おそらくテキストは見える分だけ読めるはずである。そ

してこの対象こそが、そもそもレイアウトを批判する以前にいつも最良を心掛けるべきものである。そうでなければ、それが機能的にいいのか悪いのか判別のつけようがないではないか」(注13)と論じた。

Wardeは、「《モダン》タイポグラフィに余地はあるのか?」という表題の問いに対して、二つの一見背反する答えを提示した。一つは「ない」という解答であり、他方は「ある」とする解答である。書物が対象となる場合には余地は存在しないということであり、他方、書物以外の対象、ことに図版に挿入された航空機時刻表のような「近代的」な印刷メディアにおいては大いにあり得るとする。Wardeの掲げた図版は、まさにこの主張を視覚的に示していたのである。Bayerのブックタイポグラフィのような奇抜な試みは、時刻表のようなメディアには向いているかもしれないが、書物においては問題外だというわけである。

このように、英国における彼のデザインへの反響は散々であった。しかしBayerとWardeのあいだに直接の応酬はなく、両者の接触はすれちがいに終わった。したがって、接触の意味を考える課題は、われわれに託されている。確かに、本文用の書体選択の誤りなど、ブックタイポグラフィに必要な基本的知識を欠いた(注14) Bayerの“Art and Industry”は、控えめに見ても失敗作である。彼が探求していた「水平の秩序」に基づくタイポグラフィも、読みやすさの向上には貢献しなかった。だが、それによって彼のブックタイポグラフィすべてが否定されるわけではない。実際、それ以降のBayerのブックタイポグラフィの展開は、「実験」の時期を脱し、より節度ある方向へと向かっていったように思える。では逆にWardeの批判についてはどうか。この批判が前提とする書物とカタログや広告、時刻表などとの間の境界は絶対的なものなのだろうか。現代のわれわれは、必ずしもそうとは言えないことを、その後の歴史を通して知っている。「見ること」に比重を置いた、多数の写真図版が掲載された書物の存在はもはや珍しくはない。結局、Bayerが展開したブックタイポグラフィはそうした書物の文脈において評価する他ないようである。そのことは後のBayerの名作“World Geo-Graphic Atlas”(1953)のデザインにおいても明らかである。

注

注1. Bayerのブックタイポグラフィを主題とした研究に、Burnett, Kathleen, “Word becomes image: Herbert Bayer, Pioneer of a new vision in book design”, Ph.D. Dissertation, University of California, 1989 (unpublished)がある。ただし、この研究においてもBayerのブックタイポグラフィは十分網羅されていない。

注2. 「New Traditionalist 新伝統主義者」という名称は、Jan Tschicholdの用法に準じて

いる。

- 注3. Warde らは、ヨーロッパ大陸の新しいタイポグラフィの動向を、総括して“Modern Typography”と呼んでいた。
- 注4. Herbert Bayer, “a contribution to book typography”, *Print*, Vol.13, No.2, March/April, 1959, pp. 58-61. このエッセイは1936年にドイツ語で書かれていた。
- 注5. 同書, p. 60
- 注6. 同書, p. 60
- 注7. 1934年9月にローマン体禁止令が発令されている。
- 注8. 「ダイナミックシンメトリー」とはスタティックなシンメトリーに対して面的に通約可能な比率に基づいたデザイン理論として、ハンビッジによって提唱され、彼は古代ギリシャ芸術のうちにその原理を求め、さらに同時代の生物学の知見を援用してその現代的意義を強調した。この理論は建築家 Mies van der Rohe の作品にも影響が見られるなど、同時代に広く知られていた。ただし、Bayer は、「今日シンメトリーは同時代のデザイナーから支持を失い、代わりにある新しいレイアウトの原理が強調されるようになってきている。それはサイズやプロポーション、方向性、明暗や色彩のコントラストのあいだの関係であり、しばしばダイナミックシンメトリーと呼ばれている」と述べ、アシンメトリーの考え方とほぼ同義に捉えている。しかし、これは本来の Hambidge の概念とずれている。
- 注9. Bayer, 前掲書, p. 61
- 注10. “Art and Industry”については、Robin Kinross が次の論考ですでに詳細な分析を行っている。Robin Kinross, “Herbert Read’s *Art and Industry*; a history”, *Journal of Design History*, Vol.1, No.1, 1988
- 注11. Noel Carrington, “Art and Machine Now”, *the Listener*, 28. Nov. 1934, p. 13. なお, “Art and Industry”の出版社は Feber & Feber 社であったが、この批判でも言及されているようにケンブリッジ大学出版局で組版と印刷が行われた。そこで当時出版局のアドバイザーであった Stanley Morison もこの出版に多少の関わりを持っていた。前掲書 (Kinross) 参照。
- 注12. Beatrice Warde, “Is there room for “modern” Typography ?”, *Commercial Art & Industry*, Vol. XVIII, 1935, pp. 141-44
- 注13. 前掲書, p. 143
- 注14. アングロ-アメリカンのポイント体系 (Anglo-American Point System) に無知であったことなど、Bayer がタイポグラフィの知識に乏しかったことが指摘されている。前掲論文 (Kinross, p. 42) 参照。

図1 水平の軸に基づいたレイアウト

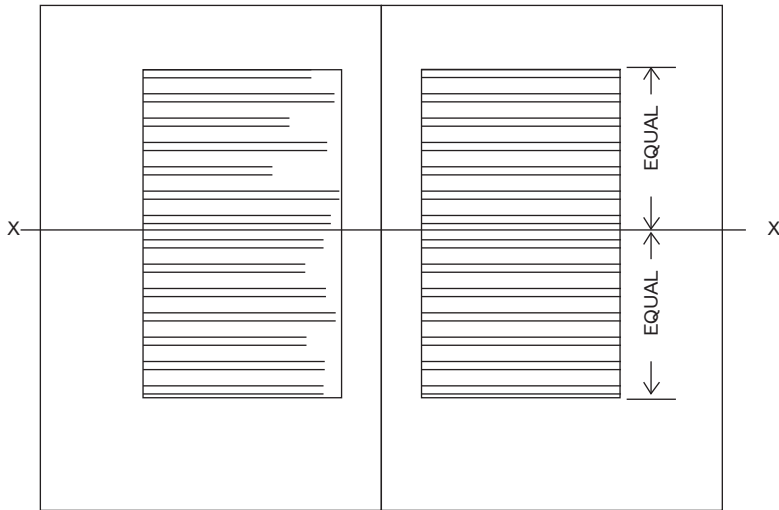
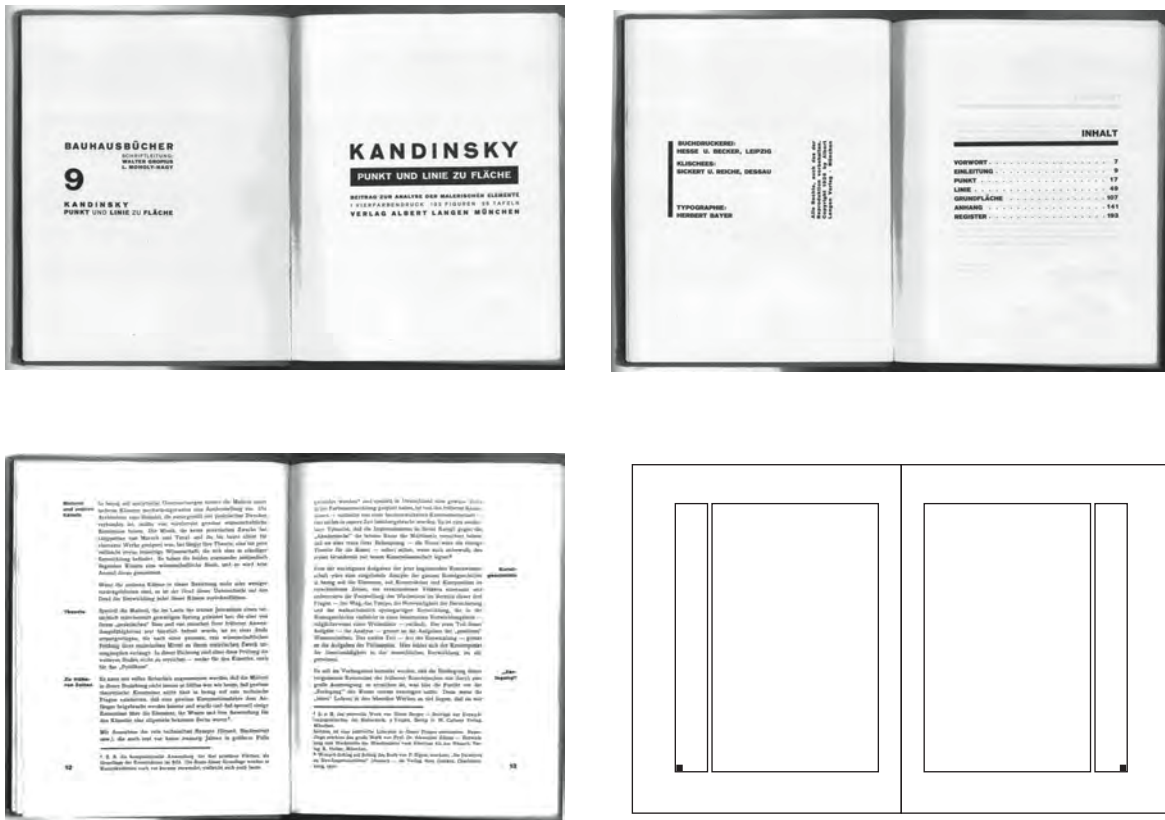
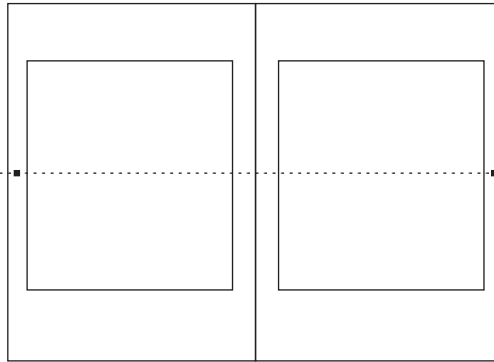
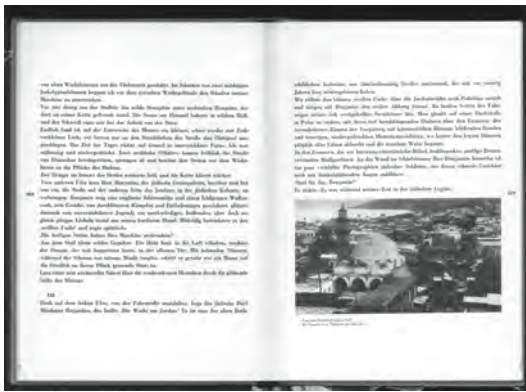
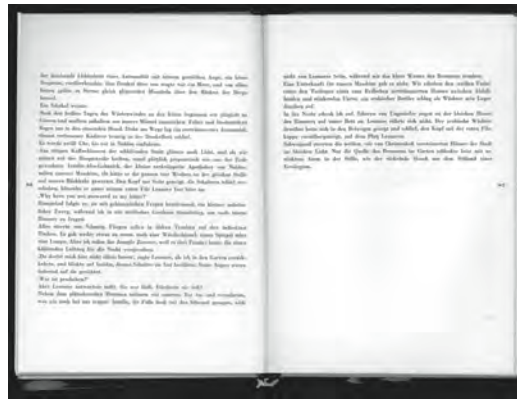


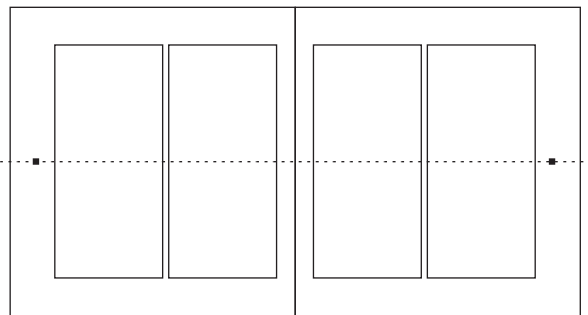
図2 “Punkt und Linie zu Fläche”, Kandinsky, Bauhausbücher 9, 1926



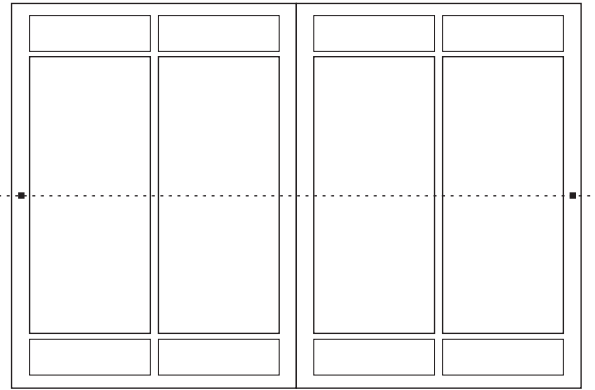
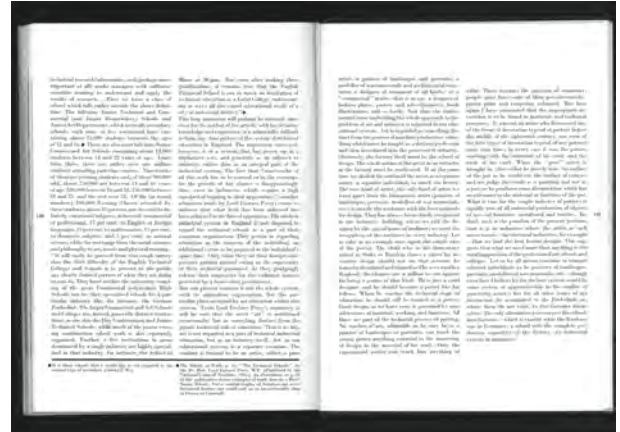
☒ 3 Wegner "Jagd durch das tansendjährige Land" (1932)



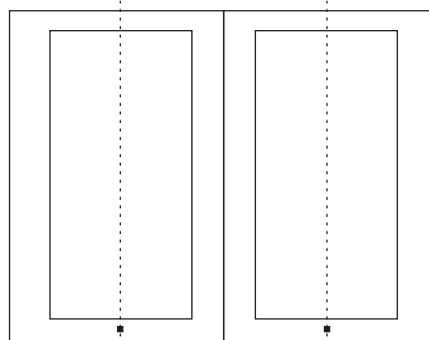
☒ 4 "Deutsche Volks-Deutsche Arbeit" (1934)



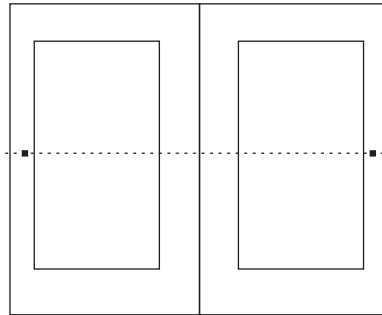
☒5 Herbert Read "Art and Industry"(1934)



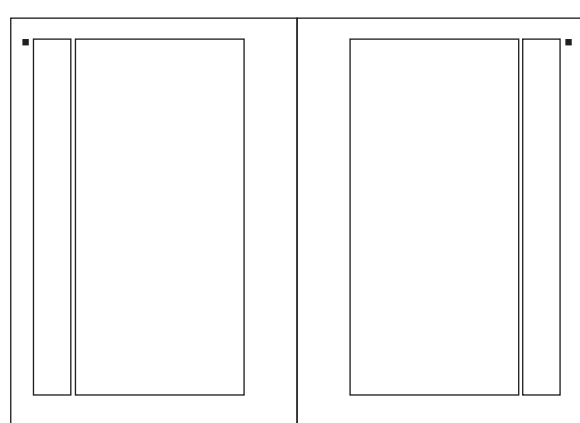
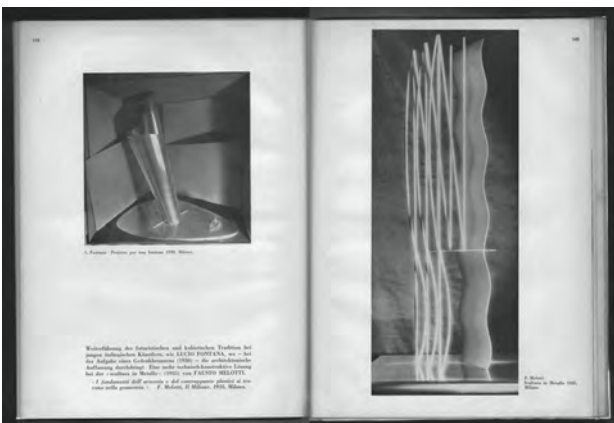
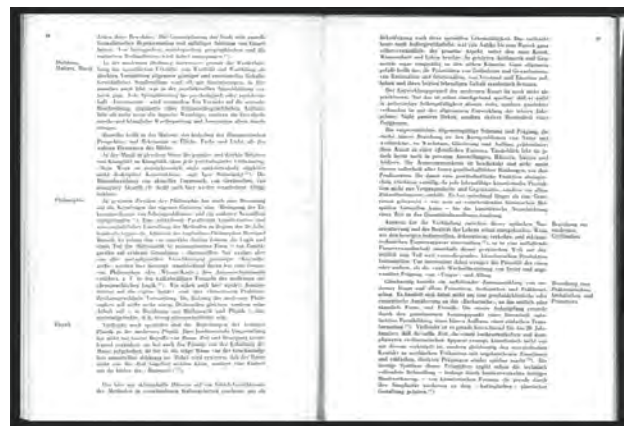
☒6 Rantschner "Spuren zum Kampf"(1936)



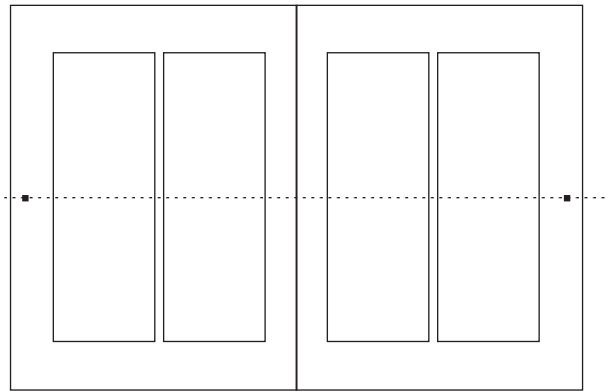
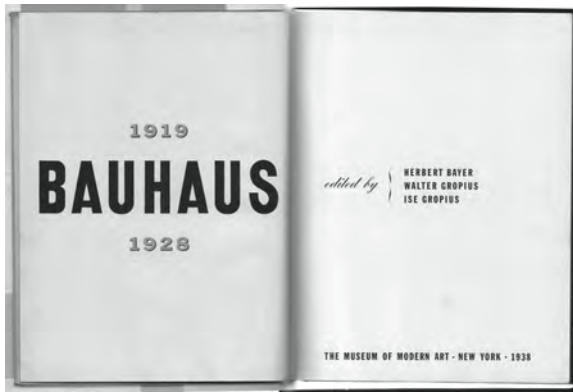
☒7 Rantschner "Tempo-Parallelschwung" (1936)



☒8 Giedion-Welcker "Moderne Plastik" (1937)



☒9 Bauhaus 1919-1928 (1938)



☒10 Giedion "Space, Time and Architecture" (1941)

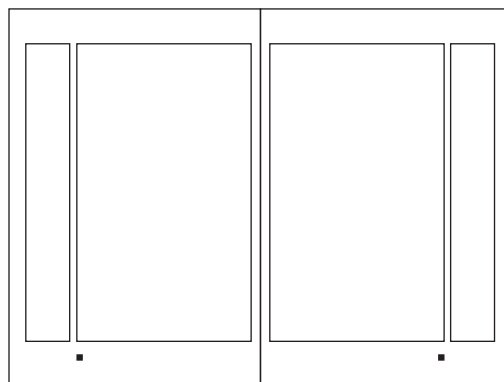
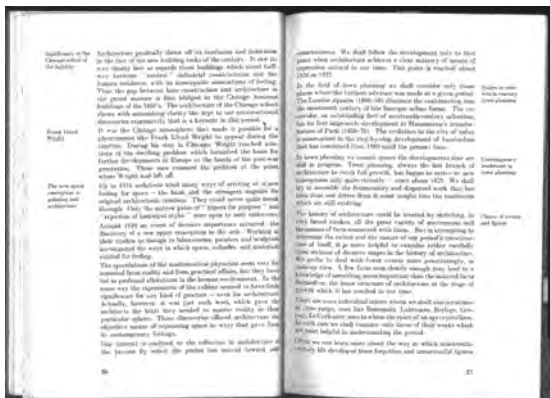
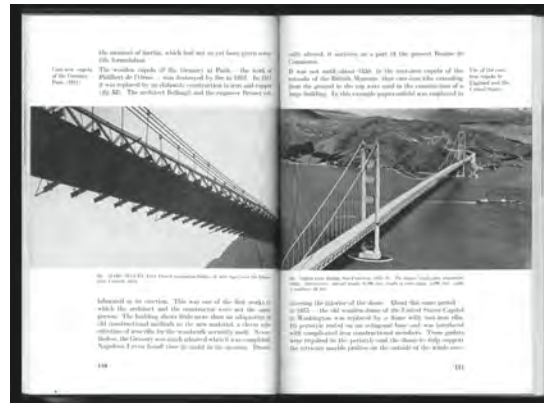


図 11 Beatrice Warde, "Is there room for "modern" Typography?" の図版

but with works of art that must perform in addition a utilitarian function.

One false theory assumes that if the subject in question performs its function in the most efficient way possible, it will ipso facto possess the necessary aesthetic qualities. To this argument we must reply that an object which functions perfectly may, and probably will, possess aesthetic qualities, but that the connection is not a necessary one. Aesthetic values are absolute or universal values to which an object, restricted by its function to a particular form, may approach; but by very reason of its particularity, cannot inevitably assume. In other words, art implies values more certain than those determined by practical necessity.

The people concerned with the production of industrial objects are not normally interested in such metaphysical distinctions but just as the sciences of physics and chemistry are necessary to the material and structural side of their undertakings so the science of art is necessary

and this problem of the relation 2 will never be solved unless willingly as they consult the expert in an artisan. The study of an existing occupation, calling for facilities and specialist knowledge most logical and disinterested exaggeration to say that years have been wasted, and many men because the difficulty of the so recognized, and the progress has been retarded.

In reality, the situation has to still, for the proper authorities in the English-speaking countries, has been, until recent years, serious study of the problems of the intelligentsia of France and the subject with the greatest I dare, it is hardly to be expected of affairs should solve the But actually it is the practical have solved the problem. It is both the Faith Bridge and a

who more recently evolved the form of the automobile and the aeroplane, who first unconsciously suggested the elements of a new aesthetic. Their suggestions were picked up by more conscious architects and designers, and gradually, in a few pioneer spirits, the old and inappropriate traditions were discarded, and a new tradition, based on practical realities, was evolved. This tradition still needs formulation, and in the pages that follow I have attempted to give the first sketch of such a formulation. But we are still in the stage of experiment and research—practical experiment and research—and it will be many years before these first principles can be given any full systematic exposition and illustration. At present one must generalize from analogies in the past, and on very slender and inadequate evidence of the present day.

The objective which I most seek in this Introduction relates to the validity of that evidence. It is to answer the aesthetic faith of the judges

		LONDON-GRAVE											
		RESEY AIRWAY											
		PERIODIC											
DATE	NAME	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
1	HAYDEN	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
2	HAYDEN	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
3	HAYDEN	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
4	HAYDEN	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
5	HAYDEN	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
6	HAYDEN	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
7	HAYDEN	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
8	HAYDEN	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
9	HAYDEN	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
10	HAYDEN	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
11	HAYDEN	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
12	HAYDEN	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
13	HAYDEN	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
14	HAYDEN	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
15	HAYDEN	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
16	HAYDEN	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
17	HAYDEN	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
18	HAYDEN	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
19	HAYDEN	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
20	HAYDEN	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12

A page from the new "Air Bradshaw" superimposed on a page of "Art and Industry" by Herbert Read. The typographical design of the latter is by Herbert Bayer.