

# フィンランドのデザイン

## —— その自然と近代性 ——

デザイン学科・工業デザイン研究室

飯 岡 正 麻

Design in Finland

Its Nature and Modernity by Masao IIOKA

### 目次

- 1 はじめに
- 2 地理と風土
- 3 民族と言語
- 4 歴史
- 5 ヨーロッパとフィンランド
- 6 自然とデザイン
- 7 フィンランドにおけるデザインの意味
- 8 世界のデザイン界への登場
- 9 デザイナーの個性、企業、政策
- 10 日本のデザイナーとの違い

### 1) はじめに

1993年秋、本学の短期外地研修の時に出席したグラスゴーにおける ICSID 国際会議の帰途、フィンランドのデザインフォーラムを訪問し、タピオ・ペリアイネン氏と懇談する機会があった。「日本のデザイナーの大多数は企業デザイナーとして無名の存在であるが、フィンランドのデザイナーは企業に属していながらスターデザイナーとして個人の名を世界に知られている。その違いはどこからくるのか」という私の質問に対して「フィンランドの人間は自然と深く関わって生きてきた。感性として自然を深く理解し自然に寄り添って生活してきた。自然を無条件に崇拝するデザインは、決して個性を排除したデザインにはならない」というのがその返答の概略であった。その自然と人間とのかかわり方の説明は、私たち日本人が、日本

の文化を欧米の人達に向かってする説明と非常に似かよっていた。しかし、日本におけるデザインの世界の中で、そのような自然との交感関係を残しているのは、近代的な産業と関わりのない、いわゆる伝統的な造形の世界のみである。その結果、日本人が日本らしさを述べる時、常に伝統の世界について語ることになる。現代日本における産業界のデザインは日本らしさを語る事が少ないからである。その原因は、現代日本のデザインが、自然との交感関係を断ち切った世界を成立させたことにある。

デザインは地理、気候といった自然環境、外国からの影響を含んだ歴史とそこに育まれた文化、それに工業と経済の発達状況に大きく左右される。しかしそれが全てを決定するのではない。偉大な個性、個人の貢献も大きなものがあるはずである。

日本の産業デザインは、経済という巨大なメカニズムの中に取り込まれ、個々のデザインはマーケティングという企業活動の一部となった。その結果、デザイン行為は企業の中の組織的な活動になり、そこでは個人がもつ感性としての自然との交換関係は失われ、デザイナーの個性はほとんど表出されない。それではなぜフィンランドでは近代的な産業の世界でもそのような自然との交感関係を残すことができたのか。自然と風土を強く意識し、それに強く規制されながら、企業の中にあってもなお個人の名を掲げたスター・デザイナーを輩出してきたのは何故なのか。そのような思いが

頭のどこかに残っていて、それがフィンランドのデザインについて考えてみる原因になった。その意味では本稿は短期外地研修の成果の一部である。

## 2) 地理と風土

フィンランドは北の国である。フィンランドはアイスランドとともに、ヨーロッパの一番北にある国であり、北緯60度と70度の間に位置し、国全体が寒帯と亜寒帯に属している。国土の65%が森林であり、10%が河川と湖沼で、耕地面積は僅かに8%である。

国土面積の三分の一は北極圏にある。高緯度にあるため夏と冬の日照時間には極端な差がある。首都ヘルシンキの日照時間は、冬もっとも短いときは5時間程度であるが、夏は太陽が沈まない、いわゆる白夜である。長く暗い冬と雪解けと短い夏と、季節の区別がはっきりした、そのような気候と風土は、日常生活に深く影響を及ぼさない訳にはいかない。

北国の厳しい自然環境が仕事や遊びを含んで毎日の生活全体に数々の影響を及ぼすのは当然である。この国では、自然とはそれに順応すると同時に、これと協調して行くことを余儀なくされるものであった。自然は人間存在にとって絶対条件であることは、地球上のどこにおいても同じである。フィンランドの自然は、それに身を任せて生きて行けるといった優しい自然ではない。厳しい自然は、そこで生きる人間を恐れさせる。安全に対する最大の脅威は、この国においては寒さという自然そのものであった。「古い時代には、冬に備えて完璧な生活設計が要求され、生き残るために短い収穫期を十分利用することが必要であった」のである。

## 3) 民族と言語

人口500万のほとんどのフィンランド人は、どのヨーロッパ語にも属さないフィン語を話す。歴史的には650年余りスウェーデンの領土の一部であったし、今でも国土を接しているため、6.4パーセントはスウェーデン語を自分達の言語とし、この

二つの言語が公用語である。他にラップランドではサーメ語を話す人達が少数居る。ヨーロッパのどの言葉とも共通性を持たないフィン語を話し、しかも人口の少ない彼らが、世界に向けて情報を発信するために、大多数の国民が英語を理解できるように努力をしていることは注目に値する。もっともこのことは、北ヨーロッパの小さな国に共通することである。

現代のフィンランド人はヨーロッパ人と強く結びられているが、ある程度それとは異なる国民と見られている。彼ら自身もそのように思っている節がある。それは、ヨーロッパの東北をさすスカンジナビアと呼ばれる地域であり、そこに住む人達は通訳も翻訳もなしにお互いの意志を通じ合うことが出来るのに、そこから92パーセント以上のフィンランド人が除かれるという二重の特性によるのかも知れない。

## 4) 歴史

フィンランドは歴史的には長い間、デンマークやスウェーデンの統治下におかれ第二次世界大戦まで独立できなかった。歴史を遡れば、現在のフィンランドの地は、1249年にスウェーデン領となったが、1397年のカルマル連合の成立でデンマークの女王マルガレーテがデンマーク・ノルウェー・スウェーデンを統一した。それが126年の間続いたが、1523年、西側のノルウェーとデンマーク、東のスウェーデンとフィンランドに別れた。1808年ロシアとデンマークはスウェーデンに宣戦布告し、ロシアはフィンランドに侵攻した。その結果1809年、スウェーデンはフィンランドをロシアに譲渡し、フィンランドは自治権を持つ大公国となった。

フィンランドは1917年、ロシアがソ連へ移行する革命のさなか、12月6日に独立を宣言したが、革命直後、ソヴィエト政権はその独立を承認した。1939年から1940にかけて、ソ連はフィンランドに進攻した。1941年から1945年にかけて、ソ連が対独戦に入ったとき、フィンランドは領地回復を目指してソ連に進軍したが、独立は保てたものの、さらに領土を割譲せねばならない結果となった。第

二次世界大戦の時には、連合国側についてドイツ軍と戦った。長い間の他国への従属と、独立以後の強大な国と戦って国を守り抜いたという歴史的な事実が、12世紀までキリスト教的ヨーロッパに属していなかったという歴史とともに、フィンランド国民のアイデンティティー形成の中心をなしているようである。

### 5) ヨーロッパとフィンランド

フィンランドという国は、ユーラシアからみれば東と西の接点にあるが、ヨーロッパからみれば東のはずれにある。しかも北に片寄っている。そこはヨーロッパ文化から見れば辺境に位置するといつてよい。1992年に歴史の教科書として編集出版された「ヨーロッパの歴史」はヨーロッパの共通教科書と銘打っている。国籍の異なる12名のヨーロッパ人の歴史家によって責任編集されたこの本においても、その12人の中にフィンランド人は入っていないし、フィンランドという国に関する記述も見あたらない。そのような現実の中で、ヨーロッパの中心にいないという事が、逆にこの国の自己のアイデンティティーの形成のための大きな要素となっていると思われる。とは言っても、今日のフィンランドは明確にヨーロッパの一員である。この国がヨーロッパ諸国の動きと関わりを持つようになったのは、十二世紀スウェーデン十字軍の侵入を契機としたスウェーデン王国への編入の時である。以後キリスト教の洗礼を受けるが、この地域に住む人達は、それまでは自然崇拝の宗教を信じていた。その時代の口承された物語を集大成した「カレワラ」が出版されたのは1835年である。この「カレワラ」が、以後の民族主義的な文化運動の精神的な支柱となり、フィンランドが「中世以前の精神的独立意識をあからさまには表に出さないまでもしっかりと保ち続けていて、いざという時にはその意識を前面に掲げた行動に走る」(島崎信)遠因となり、芸術・文化の世界においても、自己のアイデンティティーを堅持しようとする基となっている。

### 6) 自然とデザイン

タピオ・ウィルカラのガラスの形が描く緩やかなカーブは、近づく春の日差しに溶けて行く残雪と氷の形と透明感を持ち、「この花瓶は彫刻的な形態に対する建築家の感受性が、ほかのデザイナー

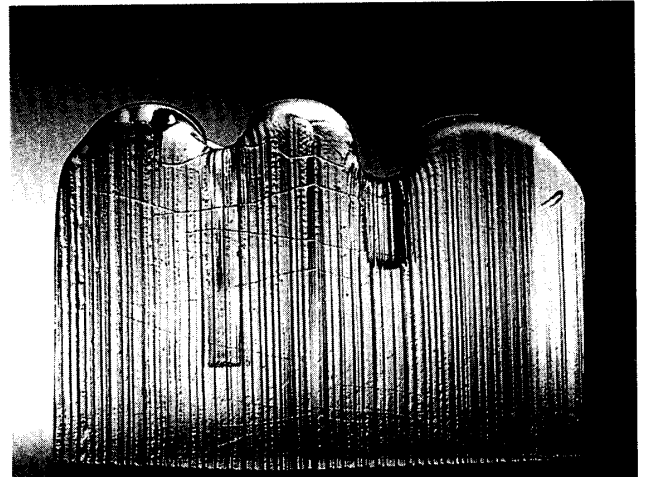


写真1. タピオ・ウィルカラ 彼は芸術家としてガラスを扱った。この溶ける氷をイメージさせる花瓶のデザインは、芸術家の個性を示している。

達にはなかなかまねのできないほど個性的な作品を作った。」とドレックスラーが評した、アルバート・アールトの自由な形をしたガラスの花瓶は、



写真2. アルバート・アールト この形はフィンランドに点在する湖やそこに浮かぶ島々、溶け行く氷の水たまりをイメージさせるが、他の人にまねの出来ない芸術家の個性をも示している。

フィンランド一面を覆う森林や原野の中にちりばめられたように無数に散在する湖の形であり、あるいはその湖に点在する樹木に覆われた島々の形であるというような、彼らのデザインの形についてのロマンチックな説明には心を惹かれるものがある。確かにデザインは、それが生産される地域の自然や風土に大きく影響されるのは確かであるが、それ以上に経済や政治や工業化を含んだ文化という人間が造ってきた環境により大きく影響されるというのも事実である。

1875年から活動を続けているデザイン・フォーラム・フィンランドのマネージング・ディレクターであるタピオ・ペリアイネンは、フィンランドのデザインと風土の関係について次のように述べている。「フィンランド・デザインの根幹をなすものは、その自然との密接な接触にある。それは絶えず解決さるべき問題を提起する。そして産業と美的形態の双方にインスピレーションを与え、絶えることのない斬新な思考の源とさえなっている。自然の美と厳しい自然環境が、長年にわたってその挑戦を受け入れるよう人々を教育してきたのである」そしてその自然とのかかわり方は「ただ単純に自然をモチーフとしてその形態を装飾的に再現してみせるといった次元に留まるものではない。そのかかわりはもっと深いものがある。自然に寄り添って暮し、自然によって引き起こされた内面感情を表現しようと務め、自然に対して無条件に敬意を払う」のである。

ペリアイネンの述べる「無条件に敬意を払う」という自然との関係のありかたは、古来の日本人が自然に対して持っていた畏敬の念に非常に近い。自然と人間を対立するものとしてとらえず、人間も自然に帰属するものとしてとらえる。このような点において、日本人とフィンランド人の間の自然観に類似したところがみられる。それは、単にフィンランドがヨーロッパのもっとも東に位置しているとか、フィンランド人の先祖が東の方から移動してきた東洋系の人種であったということから説明出来ることは無いであろうが、自然の法則を客観的にとらえて、これを逆手にとって、理性

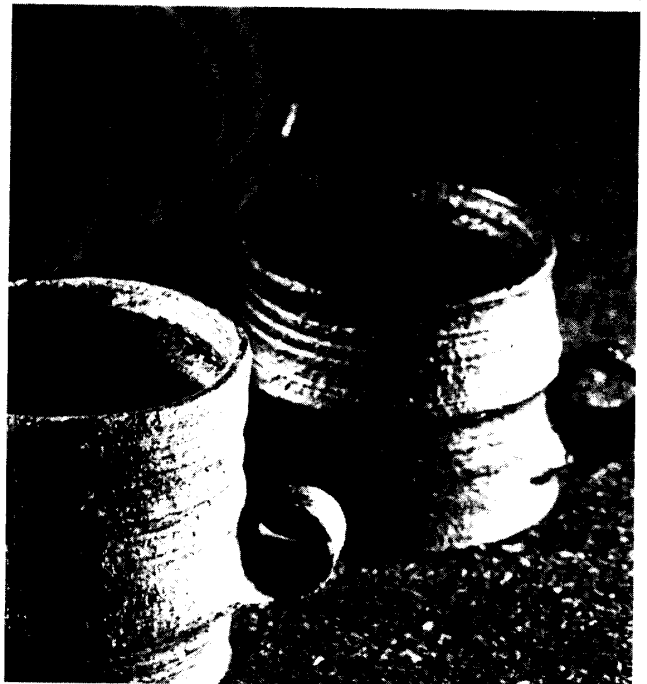


写真3. ライヤ・トゥーミ 形態もテクスチャーもどこか東洋的であり、日本の陶器を思い起こさせる。

的、合理的に自然を従えようとするヨーロッパの自然科学的な考えとは異なっているように思える。フィンランドの人たちはその厳しさ故に自然を常に感じて生活をしなければならなかったのであるが、日本人は比較的穏やかな気候の中で生きてきた。その自然の厳しさは異っていても、両国ともに四季の区別がはっきりしていて、その変化を敏感に感じることが生活に必要であった。その時、自然と人間は峻別されず、自然に対して叙情的な感情をどこかに持っている。その自然を無条件に崇拝し、これに敬意を払うことは、ありのまま自然は無秩序なものであり、これを有用なものに作り変えるために、自然を客観的な支配の対象とする西洋の自然観からは出てこないことである。

## 7) フィンランドにおけるデザインの意味

フィンランドは小さな国であるが、その人口500万、人口密度は16人／平方キロであるが、そのほとんどが都市に住んでいる。自然は良く保存されているが、天然資源は少ない。そのような小さな国は、大きな国と対等に競争できない事がある。大量生産をする工場を維持することもその一つで

ある。自動車のような大きな資本を投じなければならぬものは、500万の国民の需要を満たすだけなら輸入したほうがよい。(スウェーデンのボルボのように、小国にあってもその限られた分野で世界を相手にするのもまた一つの考えである)緑のダイヤモンドといわれる森林資源以外に重要な鉱物資源にも恵まれず、重化学工業も多くを他国に依存せざるを得ない。しかし、小さいがゆえにやりやすいこともある。少量しか生産しないものであるからこそ、その質の高さを競うことはできる。人口の多少、国土の広さ、資源の有無や工業力は、必ずしも生産物の質の保証にはならない。文化の高さもまたそれに左右されない。フィンランドは、ある時から余り大きくない産業による製品を世界に向けて主張しようとした。クラフトを基盤とする小規模な工業力で、少量生産品の質の高さを維持することによ



写真7. カイ・フランク デイナーセット「キルク」シリーズは、ぜい肉をそぎ落としたような簡潔で無駄の無い形で、大量生産と芸術性を結び付けたが、その中に伝統的な素朴さも感じさせる。

って、その分野で世界のトップを目指そうとしたのである。その時彼らは、手仕事を持つ一つの特徴である、無限の手加工を加えた丹念さによる精緻で絢爛豪華な装飾に依ってその価値を高める方法をとらなかった。実用品に関しては、簡素さと厳格さによって価値を高めたのである。この国のデザインの特徴の一つである贅肉をそぎ落としたような簡潔さには、厳しい自然の中で生きて行くためには、ものが間違いなく機能を満たさねばならなかったことからくる厳格さがある。

小さな国が大きな国と対等に存在を主張できる分野の一つとして、芸術の世界がある。「民族の自覚と独立に文化・芸術が大きな力を果たしたことから、フィンランドでは芸術を大事にする伝統が生まれた」(館野泉)が、それはある部分で偉大なる個に依存することである。1940年頃のデザインは「殆ど熱狂的な力強さを持って、これらの作品は、美のための美、強制された画一化に対する個性の優位、非実用的なものの意義への深い自覚」を主張していた。それは、「あらゆる面で祖国に捧げ祖国を称揚する」ものであった。近代史の中でフィンランドが自己のアイデンティティーを保とうとしたとき、音楽におけるシベリウス、絵画の世界のガレン・カレラのように、デザインの世界でアルトやカイピアネンがいた。

フィンランドの産業は、小規模な生産品の質を維持するために、偉大な個性を必要としたが、その結果としてスターデザイナーの名が必要だったのである。スターの存在は、ある点で政治的意味を持っている。

最近の近代化、工業化が「森と湖の国、静かさの国」というフィンランドの良さを消し去る傾向にあることも確かであろう。工業化は必然的に画一化、普遍化を伴うものである。しかし、脱工業社会といわれるようになった中で、モダンデザインが目標としていた機能性、合理性を越えようとして、形態に優位性を置いたポスト・モダンが、イタリアでは一時大きな勢力を得たが、フィンランドのデザインに大きな影響を与えなかったように感じられる。「このようなトレンドやイイズムは、

自然と人間のニーズを真摯かつ誠実に満たしていく」フィンランドのデザインとは調和しなかったのである。自然と人間の関係を最も重要視する彼らの考えは、一見したところ情緒的、感性的であっても、根本的なところで合理的でなければならなかったからである。そこにはクラフト基盤における合理性の伝統が貫かれているように見える。

「フィンランドにおいては工業化によって手工芸技術の伝統が破壊されたことがなく、そのうちに、また、手工芸が高く評価されるようになったからであろう。そのうえ、フィンランドの美術は最近になって発達したので、手工業とのつながりを失うことがなかった」のである。近代的な工業化はフィンランドではいわゆる西欧諸国より遅れた。残されていた手の技術や造形は近代工業へと受け継がれていたのである。そのようなクラフト基盤の伝統を受け継いだ工芸家が、一方で生産会社に席を置くインダストリアルデザイナーであり、同じ人が芸術的な工芸家でもあり得る状況が、産業の場で許されていた。「したがって、生産という見地からすれば、手工芸と工業の間には、埋めがたい溝といったものは存在しない」のである。そのことが「工場の束縛からデザイナーを救い、またアトリエという温室の中に孤立することからデザイナ

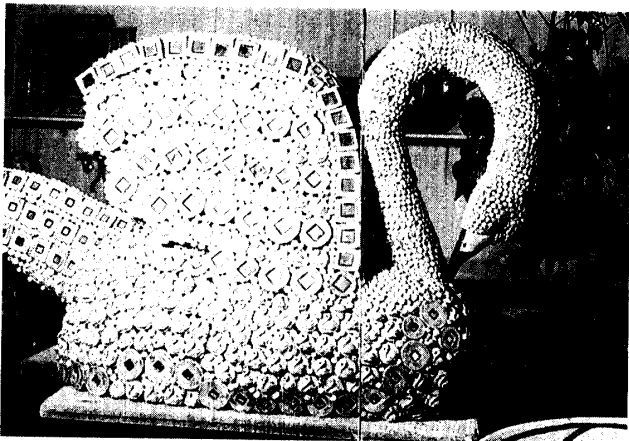


写真4. ビルガー・カイピアネン 陶器のメダルと真珠で作られた白鳥。彫刻家でありデザイナーでもあった彼は、間違いなく芸術家である。

一を救ったともいえる」のである。それゆえに芸術的、美術的作品から大量生産される日常生活用品までを一人の人間が製作できたのである。だ

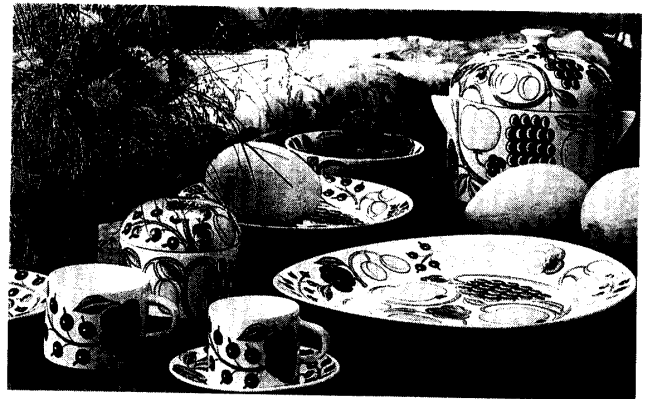


写真5. ビルガー・カイピアネン 彼がデザインした食器「パラディーシ」シリーズ。

から、彼らの作品をよく観察すると、独りよがりの独善的な感性を押しつけてくることは決してない。彼等はデザイナーであり工芸家であり、芸術家でもある。それを許す状況の中で、工業製品をスターデザイナーがデザインするというフィンランドデザインの特質が形成されたのである。

## 8) 世界のデザイン界への登場

デザインの世界へフィンランドが華々しく登場したのは1951年ミラノ・トリエンナーレにおいてであった。

「フィンランドに関する限り、工業は次第次第に発達したのではなく、歴史も伝統もなく突然、空から降ったように起こったもの」であったので、現代フィンランドのデザインも、フィンランドの国家としての興隆と時を同じくしながら、突然に世界の人の注目を浴びることになった。デザインにおける世界への登場も同様に突然であったのである。その意味では、現代のフィンランドのデザインが歴史的遺産を受け継いでいるのは当然であるが、それは優れて現代的問題なのである。

フィンランドのデザインが華々しく世界のデザイン界へ登場し、注目を集めたのは第二次世界大戦後の1951年に開かれた第十回ミラノ・トリエンナーレにおいてであった。そこで六個のグランプリ、七個の金メダル、八個の銀メダルを獲得した。その成功は彼ら自身も吃驚する程輝かしいものであった。

「フィンランドの国民自身も驚いた。これはい

ったい何から始まった事であろう。……門外漢である大衆ばかりでなく、現にその道に立っている工芸家でさえも、この花は何もない空からつみとられたものであると考えているようであった。」  
 「国内ではわが国工芸家は、急に、映画スターやスポーツ選手並に、人気の脚光を浴びるようになったのである」(ベネディクト・ゼイリアカス) それまで、国は工芸に大きな関心を持っていなかったし、それがフィンランドの文化の高さを世界に示すものとも思っていなかった。この成功以後、その宣伝価値を認め十年間にクラフト・デザイン協会への助成金は15倍になったといわれている。

デザインは国の産業となりえることが認識されたのである。ソ連に対する賠償の為に工業化を急いでいたフィンランドにとって、思いもかけず突然に「美そのものが国家的急務に奉仕する手段となった」のであり、国家的産業の一翼を担うことになった。そのためにもデザインの世界は芸術の世界だけでなく製造業と結び付けて考えねばならなかったのである。

ミラノ・トリエンナーレに参加する目的は、当初から製品の輸出、世界的な市場獲得におかれていたが、その予想以上の成功によって、フィンランドは製造品の輸出においてデザインが果たす役割を非常に意識して家具やテキスタイル、ガラス器や陶芸品などにおいて、国際市場の頂点にある高品の質を目標とするようになっていった。芸術的雰囲気の中にあつたフィンランドのデザインは、最初からその製品の市場において国際的に最高の製品をめざしたので、その結果として「その製品は非常に表現的」になっていった。

### 9) デザイナーの個性、企業、国家政策

「1917年に独立したばかりのフィンランドは、急速に社会資本の充実を求められていた。つぎつぎと学校、病院、公共施設などが整備され、それが機能主義デザインを必要としていたのだ。つまり当時にあつては、新しいデザインの需要は国家が担っていた」のであり、「フィンランド・デザインはその出発点から、デザインの領域を越える責

務を期待されていた」(樋田豊次郎)のである。そのように、デザインが国家的な政策の中で展開されて行く過程で、デザイナーは作家として個人的に活躍するのではなく、企業に所属するような努力がなされた。デザイナー達は企業と手を結んでデザインをし、その製品はデザイナーの名を付して売られる場合が多かった。製品と一緒にデザイナーの名が売られ、やがてデザイナーの名によって製品が売られるようになっていった。企業の名前とデザイナーの名前が、同一の製品の質を両面から保証した。そのためにもデザイナーはスターである必要があつたのである。

フィンランドで最も有名な製陶会社アラビアは1874年に設立された。二十世紀の初頭には専属デザイナーを雇用したが、そこでは「デザイナーに自由気ままに勉強する機会を与え、十分な材料と機会を用いてのびのびと試作させている。したがって、彼らは冒険的な非合理的な、日常生活に使用できないようなものまでも作ることでできる自由を持っている」のであつた。アラビアの芸術家達は、自分で成形し自分で釉薬を掛けることができる。それは「生産方式を合理化し、規格化すればするほど、われわれは芸術表現に、より自由なはけ口を与えなければならない。芸術家に表現手段を与えることは経営者の仕事の一つである」(クルト・エクホルム)という考えが経営者側にあつたからである。そこで造形に携わる人達は、生産会社にながら、全ての工程を一人で行うことができ、芸術家としての創作が許される体制にあつたのである。このことは、1951年のミラノ・トリエンナーレの成功で、フィンランドにおけるデザイン意識が大きく変化し、国の政策に取り入れられる以前から、この国のデザインは、芸術家とデザイナーが同一人で有り得るとともに、企業と両立し得る歴史を持っていたことを示している。この国のデザイナー達は、企業と結び付いて仕事をしたが、それに埋没し組織の一員となることなく、芸術家であり得たのである。フィンランドのデザインが簡素ではあつても、毅然として、どことなく高貴な雰囲気を漂わせるのはそのためであろう。

後にスウェーディシュ・モダンとして知られることになるスウェーデンのデザイン運動は、「万人のためのグッドデザインとも呼ぶべき広範な文化運動」であって、その手段として「同じ一人のデザイナーが一品製作をおこなうとともに、量産のために働き」その究極の目標は「両者の共通な本質項としての良質を備えた商品を作る事」であった。遅くやってきた工業化、人口が少なく家庭での手仕事の伝統が強く残っている状況はフィンランドも同じであったので、当然その影響を受けることになった。しかし、フィンランドのデザインは重要な一点でこれと異なっていた。それは、スウェーディシュ・モダンが目指したのは、市民社会的なデザインであり、そのスローガンは「日常生活のために、より美しい品物を」というものであったが、フィンランドのデザインは、このような市民社会のレベルアップを目標としていなかったことである。それは戦後のイタリアのデザインと似たところがあった。そのことに関して、ガイリアカスは「フィンランドの展示作品から一般人の標準を知ろうとすることは、Domusのページからイタリアの家庭標準を判断するのと同様に間違いである」と述べている。両国には共に手仕事としての産業が残っており、戦後の復興の時、小回りがきく企業規模で生産される製品を対象とし、それをスターデザイナーの名で販売しようとしたという共通点があった。造形的伝統という意味でフィンランドはイタリアに及ぶべくもなかったが、逆に伝統に縛られるという窮屈さはフィンランドにはなかった。イタリアが伝統を感じさせる重厚なモダンであるとするなら、カイ・フランクのガラスのデザインに典型的にみられるように、フィンランドのデザインには、毅然とした簡潔さと、それ故に無駄を省いた厳格さ、そして軽く透きとおるようなモダンさがある。

フィンランドのデザイン界に、感覚的な高級品を意識的に狙ったことへの反省が無いわけではなかった。署名入りの芸術家の作品に対して、彼自身スターデザイナーであったカイ・フランクは、「それはすでに常識の範囲を越えるまでになって

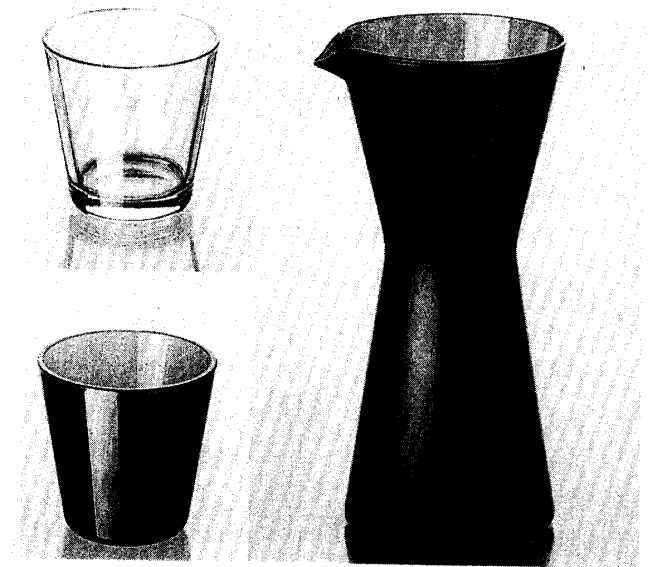


写真6. カイ・フランク 彼のデザインした製品の特徴は、不必要なものは全て剥ぎ取った毅然としたモダンさである。

おり、不健全な傾向を示し始めている」と述べている。「デザイナーたちは、デザインを売るための販売手段と化しており」「これらの製品がデザイナーの名前があるから存在する」ような状況はおかしいと感じていたからである。彼にとって、ものは「それ自身に利点があるから存在するのではなく、それ自身に利点があるから存在する」のであった。ここには、ものの存在の健全さを保とうとする強い意志がある。

#### 10) 日本のデザインとの違い

日本も第二次世界大戦後、製品を輸出するのにデザインの重要性を認め、製品の市場獲得にデザインを有効に利用したが、「日本には個人よりも集団を優先させる文化的な伝統があり」デザイナーが個人として世に出ることは少なく、有能であってもデザイナー個人は組織の中に埋没しながら、企業の名を前面に押し出していった。デザインコンサルタントの場合でも、多くの場合アメリカのように個人名を表に出さず、デザイン事務所という組織の名前が前面に掲げられた。そのような企業デザイナーやデザイン事務所が対象とした製品は、当然大量生産される工業製品である。それは日本の場合、安価なものから始まって、技術を改良して次第に製品の質を上げていった。日本にお



けるデザインの進歩とは、劇的で独創的な変化ではなく、少しずつ製品の質を向上させることであった。その結果、日本の製品が世界の一流品と認められる迄には長い時間がかかった。最初から世界の一流品を目指したフィンランドとは出発点が異なるのである。日本に独創的なデザインが生まれなかった訳ではないが、それは技術の進歩を実用化したという意味のものであった。日本のデザインは技術革新と軌を一にして進歩していったのである。そのような近代工業によって大量に生産される工業製品のデザインは、西洋近代の科学とその現実社会への適用としての工学の一部と考えられた。日本のインダストリアルデザインの世界は、自然の法則の認識において、非合理的な個人の感性を容認せざるを得ない手工芸的な世界とは、はっきりと別の世界を形成していったのである。一方で大量生産は必然的に大量販売と結び付かねばならない。その対象は平均的な社会階層に属する人達である。大量生産は最大公約数的な質を目標とするので、フィンランドのデザインが最初から目指した感性を伴った質における最高級品とは結びつかない。また大量生産のためのデザインは、企業のマーケティングの一部であり、組織としての活動である。そこでは一人のデザイナーの個性が表に出ることは少ない。デザイナーとしての組織的な活動は、それはそれとして意味のあることであるが、フィンランドのデザイナーと日本のデザイナーの違い、ひいては両国におけるデザインのあり方、意味の違いが生じたのは、結局のところ国が政策として産業をどのような方向に向けようとしたかに起因するのである。

## 参 考 文 献

- ウルフ・ホード・セーゲルスタード 伊藤弘子訳「現代フィンランドデザイン」形象社 1972
- アーサー・ドレックスラー「ヨーロッパとアメリカにおける20の世紀のデザイン」(20世デザイン展カタログ)国立近代美術館編 朝日新聞東京本社1957
- タピオ・ペリアイネン「北欧デザイナー—ある生活様式」(北欧デザインの今日—生活の中の造形展)カタログ 美術館連絡協議会 1987
- バルプロ・クルヴィック「フィンランド・デザインの歴史と特質」AXIS No.46 1993
- 島崎信「椅子の物語」NHK出版 1995
- 「カイ・フランク デザイン講習会報告」工芸ニュース 1961 Vol. 26 No.2
- タピオ・ペリアイネン「フィンランド・デザインの現在」(海外優秀デザイン商品収集カタログ・フィンランドのグッドデザイン)日本産業デザイン振興会 1993
- エリック・ザーレ 藤森健次訳「スカンジナビアデザイン」彰国社 1964
- 「アラビア製陶所とフィンランド工芸」陶芸の美 1985 No.6
- 館野泉「フィンランドの風土とシベリウス」陶芸の美 1985 No.6
- ペニー・スパーク 白石和也・飯岡正麻共訳「近代デザイン史」ダヴィッド社 1993
- アーサー・ハルト「スウェーデンの手工芸と工業生産」工芸ニュース Vol. 25 No.6 1956
- タピオ・ペリアイネン「フィンランドの生活環境」Design News No.223 1993
- 樋田豊次郎「フィンランドデザインの奥深さ」(フィンランドの美術展)カタログ フィンランドの美術展実行委員会編 1994
- ティモ・ヴァルヤッカ「自然像から本質へ」(フィンランドの美術展カタログ) フィンランドの美術展実行委員会編 1994
- 武藤章「アルヴァ・アアルト」鹿島出版会 1969