

研究ノート

腕時計とデザイン

Wristwatches and Design

並木 浩一

桐蔭横浜大学スポーツ健康政策学部

(2019年3月16日 受理)

I. 腕時計の批評空間

腕時計の批評空間に於いては、永らく技術論がその中心に置かれていた。それは1969年のクォーツ技術実用化に伴って始まった精度の優劣論であり、それが一段落した後は電池やキャパシタ、ソーラーエネルギーといった電源の優劣が話題になった。さらに副次的には、性能に影響する耐熱性、耐磁性が議題の中心となり、現在に至っている。一方でそもそもクォーツ腕時計の優越性は、所謂「電波時計」の出現によって、全く別のアスペクトで語られることになった。即ち、正確無比に極めて近いクォーツ腕時計は、衛星電波を参照して自動的に何度も時刻合わせを行う技術と結びついた。

これをもって、精度を誤差ゼロに近づけていく技術的な努力は、もはや民生用の腕時計では無意味化した、といっても過言ではないだろう。即ち、完璧な腕時計は存在しないにせよ、その一瞬一瞬で限りなく完璧な時計はもはや存在する。マイクロエレクトロニクス的な議論は、もはや現実の腕時計とは遊離した、純粋な科学技術論のレベルにある。

その一方で腕時計は、全く別の視点から語

られる存在になっている。同じく1969年頃に始まったのは、腕時計を文化と美術の面に特化して語るディスコースの誕生である。技術論に比肩するように「腕時計の芸術論・デザイン論・文化論」が伸長していったのである。美術史家のフランコ・コロニ Franco COLOGNI はこう述べている。

“L'âme du Maître horloger autant que l'intelligence de ses mains nourrissent son Métier. Son Art, hérité des artisans qui l'ont précédés, célèbres ou anonymes, continue aujourd'hui encore à se développer par l'innovation technique et la création esthétique.” (Franco COLOGNI, *L'âme et l'intelligence de la main du Maître horloger*, In «Maître horloger : une Culture, un Métier, un Art», SIHH, 2000).

この“Maître horloger”にとっては l'intelligence de ses mains と同等に *l'âme* が重要であるという指摘は、前世紀最後の年においてはかなり刺激的であったが、現在においてはもはや研究者のコンセンサスであろう。この文章はさらに “Maître horloger accorde

une importance égale et à ce qui est visible et à ce qui est caché, dépasse les besoins de la simple mesure du Temps, relève des défis surhumains.”と続く。

コロニーがここで〈visible〉〈caché〉として対比させたものはまさに前段の〈innovation technique〉〈la création esthétique〉であることは明らかである。その、技術的革新と審美的創造をオーガナイズする人間こそが、ここでいうメートル・オルロジェ Maître horlogerということになる。それは所謂芸術家、アーティストという言い方よりはむしろ自然科学にも通じた芸術人、ルネサンス的な「万能人」のニュアンスに近い。コロニーの頭の中にはこの時すでに、時計におけるレオナルド・ダ・ヴィンチのような過去の存在、そして現在におけるその後継者（たち）が想定されていたはずである。

II. メートル・オルロジェの顕在化

そもそも時計の製作者については、ある種の匿名性が1980年代までは当然のことであった。おそらくその状況を変えた大きな出来事は、1985年のAHCI = Académie Horlogère des Créateurs Indépendantsの誕生であった。その共同創設者であるヴィンセント・カラブレーゼ Vincent Calabrese は以下のように書いている。

“... in 1984 we contacted the specialist horological media of the time and asked them to publish (at no cost) a notice asking for any like-minded watchmakers and clockmakers to join us. In 1985 we created an association open to all talented independent watchmakers regardless of nationality, sex or religion as we felt that none of those factors played a role in an individual's creativity or technical ability.”
(〈The Hands of Time〉 Vincent Calabrese,

原文英語ママ, p.4, AHCI, 2010)

それ以前の腕時計の世界では、卓越した時計師の存在は暗黙の了解の中にのみある「秘密」であった。つまりは時計“ブランド”は、彼らの存在を事実上隠していたのである。それは業界の因習であり、好意的にいえばひとつの知恵でもあった。即ち、それが高度な技術力や美意識を要求するR&Dである場合、多くの一流時計メゾンは、一流の“Maître horloger”への外注をためらうことなく選んでいた。その状況を打破したカラブレーゼは異色の存在であった。そこに至るまでにはある重要なエピソードがある。カラブレーゼはコルム社の代表作「ゴールデンプリッジ」の発明者である。と同時に、世界的な著名ブランドがそうした外部のクリエイターの存在を認めた、公式に初めての例といっても良いだろう。

前述の彼によるメディアへの呼びかけが成功したのは“aided by the renown that my Golden Bridge timepieces had brought me ...” (Calabrese, 2010) とカラブレーゼ自身が認めている。1977年、当時のコルム社の社長は、初対面の席で彼の才能を見出したという。

「その場で決して少くない額が提示された。しかも時計の製作にあたっては発明者の名前を公表、時計はゴールドで製作という、カラブレーゼの要望も受け入れた。他人の才能に対する敬意を持つフェアプレイヤーのバンワルト社長は、その名もなき発明品に「ゴールデンプリッジ」と命名した。バンワルト社長は約束を全て守った。特許権の対価として支払った代金は、カラブレーゼ最初の工房開設の資金となった。「ゴールデンプリッジ」に関しては“ヴィンセント・カラブレーゼという若い時計職人の発案をコルム社が買い取った”というステートメントを公表した。そして最後の約束通り、ゴールド素材で作られた「ゴールデンプリッジ」は、ジュネーブ国際発明展で金賞を受賞。コルム社のラグジ

ユアリー・ウォッチとしてベストセラーとなり、世紀をまたぐロングセラーとなる」(『天才の閃きから生まれた、構造美の時計』, 並木浩一, p.156, In 「Pen」 No.453, CCC メディアハウス, 2018) というのがその経緯である。

コルム社は外部製作者の存在を一切隠すことがなかった。それどころか、研究者の間ではブラック・ブックスの別名で知られる同社刊行の資料“*La passion de créer*” (1993) に於いては、著名なジャーナリスト・研究者であるジスパート・ブルナー Gisbert L. Brunner が、以下のような経緯を執筆している。

“Son histoire commence un jour de 1977 où un jeune horloger, du nom de Vincent Calabrese et recommandé par le conservateur du Musée International d’Horlogerie de La Chaux-de-Fonds, se présente chez Corum avec le prototype d’un mouvement de montre à rouages en ligne.” (『*La passion de créer*』, Gisbert L. Brunner, p.36, Corum Ries Bannwart & Co. S.A., 1993)

AHCI だけの功績ではないにせよ、存在が顕在化したメートル・オルロジェたちは、腕時計のデザインに個性をもたらした。更にいえば、顕名の美意識である芸術性の存在を認めさせていったのである。これが今日における腕時計デザインの多様性と不可分であることは明確だ。彼らの「芸術的な腕時計」は「腕時計は芸術的でありうる」という言説に転換され、腕時計の作り手たち=それは個人か企業かを問わず=に浸透していったのである。

このような背景があり、今日に至る腕時計のデザインにおいては、極めて本質的な部分として審美的創造 la création esthétique がハイライトされている。腕時計にはいうまでもなく、現在時刻を伝える表示部分と、その機構を内包する外殻がある。前者はコンテン

ツとしては平面構成であり、後者は彫刻や建築物と同様に、物体としての質量を持つ。言うなればそれはデザイン、という言葉で統合できるものだ。

ここで、今日における腕時計デザインの多様性について、さらに指摘しておかなければならないことがある。それは腕時計のデザインの特異性である、一時に複数の潮流が存在することだ。一般にプロダクトデザインは、同時代・同時期に主流となるデザインの潮流が存在することが多い。動的な機能を持つ場合には、技術的な要請を消化するために必然的にそうなる、という点を指摘することもできるだろう。自動車におけるエアロダイナミクスの重視はその典型といっている。電化製品にもその傾向が強く、それらは「形態は機能に従う」(『ルイス・サリヴァンの「形態は機能に従う (Form Follows Function)」に関する考察』, 椎橋武史・小林克弘・木下央, In 「学術講演梗概集 F-2, 建築歴史・意匠」, 2007, pp.545-546, 一般社団法人日本建築学会, 一般社団法人日本建築学会) とする建築的な思想や、「機能がデザインを決定する」バウハウスに端を発するディスコースで語られてきた。

一方で同じプロダクトデザインであっても、家具のような静的な常態を持つもの場合には、傾向が異なってくる。機能している状態でも動いていないものには、機能によってデザインを拘束する度合いが、自動車や電化製品とは異なりずっと低い。

腕時計は本来前者の、動的な機能を持つ存在である。しかしながら後者である家具のように、デザインに機能が介入してくる可能性が低い。腕時計の可動部分である針や数字は、それ自体が何かを実現するものではなく、時刻を表示するだけのファンクションであることが、大きく関係している。技術的な課題の度合いは、前述した通りの歴史的経緯も経てもはやかなり低い。一方でそれを奇貨とした外見の多様性に、腕時計のデザインの力点は移っている。その結果として腕時計のデザイ

ンは、プロダクトデザインの中でも極めて異例な立ち位置を取るようになった。即ち現代の同時代において過去 100 年間 = それは腕時計の歴史にほぼ等しい = のデザインを、ほぼ全て持ち越すことができたのである。

その傾向はさらに時計そのものとその「作者」の存在を顕在化させることによって「作品性」として語られるようになってゆく。腕時計のデザインは同時代的な流行というよりは、各々の時計ブランド、顕名の作者、また AHCI に所属するような時計作家 = の個性として発現する。その傾向をいくつか例示する。

Ⅲ. 腕時計デザインの多様性

古典主義

初期の腕時計は、懐中時計から多くのデザインや意匠を受け継いだ。19 世紀初頭には、小型の懐中時計を工夫した黎明期の「腕に着ける時計」を多数みることが出来る。こうした過渡期のデザインはやがて姿を消していくのだが、そのクラシカルな魅力は 1980 年代に本格的に再評価が開始された。前述したように、1969 年に誕生したクォーツの人氣が一段落したところで始まった反動は、腕時計のデザインルーツをもの凄く執念で遡り始めたのである。

18 世紀から 19 世紀に活躍した天才時計製作者 **アブラアン・ルイ・ブレゲ** Abraham-Louis Breguet の懐中時計を、片端から腕時計にリファインしたのが、彼を祖とする時計ブランドのブレゲであり、その役割を担うことになったメートル・オルロジェは **ダニエル・ロート** Daniel Roth である。ブレゲ針、ブレゲ数字、ギョーシェ彫り等、18 世紀以来の懐中時計の文化遺産が復活した。呼応するように、80 年代には機械式時計の古典をリスペクトするドイツ人メートル・オルロジェ、ゲルト・ラング Gerd R. Lang が率いるクロノスイスら、新ブランドの誕生が誕生した。伝統の手作業に重きを置く機械式腕時計

の作風は甦り、現在に至るのである。

バウハウス

腕時計のデザインにはっきりとした痕跡を残す芸術潮流がバウハウスである。1919 年に独ワイマールに設立、後にデッサウに移転した、伝説的な美術学校バウハウスを中心とした芸術と工芸の潮流。2 代目校長ヴァルター・グロピウス、3 代目ファン・デル・ローエらモダニズム建築の巨匠の下、カンディンスキーやクレーが絵画、モホリ＝ナギが写真を教えるという夢のような顔ぶれが揃い、現代のプロダクトデザインの基礎となる合理主義、機能主義の理論が構築され、実践された。

「もしかりにバウハウスに忠実であろうとするならバウハウスに忠実ではありえない。科学技術の発達のなかでデザイン活動がいかに社会に資するのかを前向きに考える態度こそが、問われている現代性かもしれない」（高安啓介、「第 2 回デザイン関連学会シンポジウム報告」, 「デザイン理論 71」 p.16, 意匠学会, 2018）。

学校自体はナチの干渉で 1933 年に解散するが、米国に移住したローエらによって継承された理念の影響は今日も強く、デザイン界の信奉者が数多い。今も残るバウハウス『デッサウの校舎』（1926）は、グロピウス設計によるモダニズム建築の代表作として知られ、1996 年にユネスコ世界遺産（文化遺産）に登録。学校としてのバウハウスが存続していた時期ははるか昔、しかもわずか 14 年間のみだが、今日でも「バウハウスの影響の下に」デザインされる腕時計は途絶えることがない。

バウハウスの調節の影響下に誕生した、最も有名な腕時計は、**パテック フィリップ** の『カラトラバ 5196』ということになるだろう。最高級ブランドが造り続けるシンプルな佇まいの逸品のルーツは、1932 年の『96』モデルに遡る。バウハウスの哲学に直接の影響を

受けた同時代の腕時計を継承する現行品は、文化遺産的な存在だ。シンプルな丸型のフォルム、実用性を重視した長い分針、記号的で直線的形状のバー型アワーマーカー、律儀に1分ずつ置かれる分表示インデックス。擬古主義的な甘さを廃し、腕時計のモダニズムの幕開けを告げたモデルは今も新鮮である。

1920年代後半にバウハウスで学んだスイス人建築家マックス・ビルの腕時計はドイツの時計メーカー、ユンハンスの品だ。等間隔で対照に配置された長短の線で構成されるインデックスと、極細の針。装飾を削ぎ、本家で学んだ合理主義を突き詰めたピュアなデザインは静謐な魅力を究める。

同じくドイツ製、ノモスの『タンジェント』は、バウハウスへの敬意が隠しようもない品だ。直線的なディテールと幾何学的タイポグラフィは、バウハウス精神の継承に他ならない。

アールヌーヴォーとアールデコ

1910年代のヨーロッパで誕生した美術・工芸・モード・建築等の一大芸術ムーブメントがアールデコである。

「アールデコ様式とは、はっきりした特徴を持つ造形様式というより総括的で、建築や造形デザインのほとんどを呑込む様式である。デザイン的には伝統様式とモダンデザインの折衷の産物であり、それが故に広く受容され、両大戦間に世界的現象となる。芸術・建築・インテリアやプロダクトデザイン以外にも広範囲にその足跡を残した」(塚口眞佐子, 「モダンデザインの背景を探る: 1920-30年代諸事情その8: アールデコ再考」, 『大阪樟蔭女子大学研究紀5』, p.53, 2015)

直前のアールヌーヴォーが自然をモチーフとした有機的な装飾や曲線を多用したのに対し、アールデコは直線と幾何学的な曲線、抽象化された無機的な装飾が特徴。規格化が容

易なデザインは複製・工業化にも適しており、その後のモダンデザインに道を拓いた源流の一つでもある。当初は『スティール・モデルヌ(現代的スタイル)』と呼ばれたアールデコが頂点を極めたのは、芸術と産業の融合を理想とした1925年のパリ・アールデコ博＝現代装飾芸術・産業芸術国際博覧会。装飾芸術分野でのフランスの威信が賭けられたこのエクスポでは、ポール・ポワレの衣装や、腕時計ブランドでもあるカルティエの装身具が注目を浴びた。ここに於いて、「装飾美術(アール・デコラティブ)」からアールデコの名が定着したのである。次いでアールデコは大西洋を超えてアメリカン・デコの時代を花開かせ、1930年代にはクライスラー・ビル等、現存するアールデコの名建築が誕生している。

現代の腕時計に近い形のもものが誕生する19世紀末から20世紀の初頭、ほんらい世間はアールヌーヴォーの時代だった。しかしミュシャの絵やギマールの建築のような自然をモチーフにした線は、女性ものを中心とした一部の時計に取り入れられたのみであった。主流の座を守ったのは、連綿と引き継がれた古典主義的な意匠。その多くは18世紀から19世紀にかけて活躍したプレゲやブランパンの時代から、近現代にキャリアオーバーされたものだ。

建築や美術の様式としては1940年代までを盛りとしたアールデコは、腕時計ではその後も人気を保ち、今なお強い影響力を残している。それはアールデコが内包する「産業と芸術の融和」というテーマが、今日まで続く「ただ時間を知るため道具ではない」腕時計の存在意義に重なっているからだろう。フランスで興ったアールデコは、機能や合理性といった近代社会の要求を、アートに直接結びつけ、昇華させた。

ポケットから引っ張り出す時計としては不具合な角形のフォルムが、腕時計ならではの形として定着したアールデコ期。さらに腕時計は、高度に抽象化された装飾性(デコ)を得る。一分一秒を無限軌道の上に映しとるレ

イルウェイ・インデックスは、産業と芸術のインタフェースを表象するアールデコ時計の重要なモチーフとなった。またパテック フィリップの『ゴンドーロ』のケースサイドのレイヤーに見られるような層状・襞状の反復は、アールヌーヴォーの甘さにはっきりと訣別を告げる、抽象化された装飾の典型である。

新大陸に渡り爛熟したアメリカン・アールデコの流行も、1940年代に収束する。しかし腕時計のアールデコは一過性の流行に留まらず、一つのデザインジャンルとして定着した。今日でも復刻から始まった品の人気から新シリーズが展開される例もある。腕時計のアールデコ・デザインは生きているのである。

ミッドセンチュリー

1940年代から1960年代にかけて流行したデザイン潮流の総称が「ミッドセンチュリー」である。特にアメリカン・モダニズムを中心として指す事が多い。第二次大戦の終結にともない機密を解かれた新技術や、入手が容易になった素材を用いた自由な作風が、戦勝国アメリカの大量生産・大量消費スタイルのもとで発展した。世界一の経済力と消費購買力が、萌芽期のモダンデザインを買い支えた。家具デザインでは成形合板や繊維強化プラスチック等を好んで使ったチャールズ & レイ・イームズ、ジョージ・ネルソンら、自動車デザインではリチャード・ティーグラが有名。柳宗理によるバタフライ・スツール(1954)もミッドセンチュリーの名品として語られる。

「ミッド・センチュリー或いはミッドセンチュリー・モダン（以下 MCM）と呼ばれる家具類は1945年以降、主に1950年代に創出され、一般的に、「戦後、世界中に流布された豊かで陽気なアメリカン・ライフを象徴するもの」とされる」（矢部仁見, 「ジョージ・ネルソンのミッドセンチュリー・モダン：1945年から1950年代におけるデザインの特有性」, 『デザイン理論 67』,

p.46, 意匠学会, 2016)。

イームズらの家具を中心に語られることが多いミッドセンチュリーは、腕時計デザインでも顕著な転回点である。第二次世界大戦を機に腕時計は普及し、日常に不可欠のものとして認識されたからだ。平和な時代のもとで腕時計は、大量に生産され、適正な価格で販売されることが要請されたのである。

大量生産を志向したミッドセンチュリーの腕時計にはいくつかの特徴がある。ひとつはボンベ・ダイヤルと呼ばれる、中央が盛り上がった文字盤である（ボンベとはフランス語で凸形を指す）。当時の自動車デザインのボリューム感と同様に、温かみを感じるデザインである。一方で歩留まりの悪いエナメル焼成の文字盤は激減した。

時間の表示方式はより記号的、機能主義的になった。バーとドットの、高度に抽象化された記号を繰り返すインデックスが好まれた。

ミッドセンチュリー・デザインの腕時計は21世紀に入って好んで復刻され、新作も登場するようになった。1950年代に圧倒的な名声を得たタイムメックスや、スイス国鉄駅の時計をモチーフとするモンディーンは、その代表と見做すことができる。

単なるノスタルジーではなく、ミッドセンチュリー・デザインはその見直しが進んでいる。4半世紀の不在を超えて、腕時計のいちジャンルとしての領域を確保したのである。

ポストモダニズム

造形芸術の分野でポストモダンの動きが顕著になったのは1980年代のことである。建築デザインの分野ではモダニズムへの強烈な反動として、様々な趣向のポストモダン建築が登場した。モダニズムが否定した装飾性が甦り、アールデコなど過去の芸術潮流が引用されもした。先鋭化した動きはやがて、フランク・ゲーリーらの脱構築主義へと昇華していく。プロダクトの分野でも、機能主義一辺倒のデザインから脱却する動きが80年代か

ら盛んになった。モダニズムの禁欲性を挑発するような有機的でユーモラスな造形、ミッドセンチュリーからの引用、ヴィヴィッドな色遣いが多用され、ポップアートとデザインが交歓した。先駆者の役割を果たしたデザイナーとしてはエトトレ・ソットサスらの名が挙がるが、現在のプロダクトデザインは多少の差こそあれ、ポストモダンの影響を受けているといっても過言ではない。

腕時計のポストモダニズムは建築や他のプロダクトデザインと同様、機能主義一辺倒への反動として始まった動きと言っていいただろう。代表的なブランドと、それを率いるデザイナーとしてまず名が挙がるのはアラン・シルベスタイン Alain Silberstein である。バウハウスの信奉者を自認するシルベスタインは、その合理主義を満たした上で、しかし無機的ではない腕時計のポップアートのデザインの作風を完成させた。ちなみに搭載されるムーブメントは極上の機械式であり、時には複雑時計を含んでいる。

腕時計の“常識”に真っ向から挑んだのはウブロ。いままで全く使われなかったマテリアルを、しかも複数組み合わせる事で、腕時計のデザイン観を一変させた。超人気ブランドに駆け上った原動力は、ポストモダンなデザインの前衛性に他ならない。

世界的なインダストリアルデザイナー、マーク・ニューソンが一手にデザインするアイクポッド。コレクションには多彩な造形が並ぶが、中でも『ヘミポッド』は、ニューソンらしい円や曲面の魅力に溢れた作品である。

再評価著しいのがモバードの『ミュージアムウォッチ』である。オリジナルは米国のデザイナーであるネイサン・ジョージ・ホーウィット、1947年の作だ。正午の太陽を寓意する12時位置のサークル以外、一切の指標を持たない腕時計は、将来のポストモダンを予感させる。腕時計がモダンアートの境地に至れることを証明したミュージアムウォッチは1960年、腕時計として初のMoMA永久収蔵品に選ばれている。

IV. おわりに——腕時計の新古典主義とメートル・オルロジェ

腕時計史の大家ドミニク・フレション Dominique Fléchon は、メートル・オルロジェの営為を活写した下記のような文章を遺している。

“Des croquis, des pages de calculs, des plans rehaussés de couleurs pastel ou tracés à l'encre de Chine se mêlent à des schémas en trois dimensions sortis tout droit des ordinateurs de la dernière génération. D'excellentes gravures sont disposées de part et d'autre du magnifique régulateur servant au réglage des montres fabriquées. Un fauteuil confortable attend le client de passage. On ressent dans cet atelier comme dans de nombreux autres semblables, le besoin de belles choses.” (Dominique Fléchon, *Une soirée entre Maîtres horlogers*, In «Maître horloger : une Culture, un Métier, un Art», SIHH, 2000)

これが古典的なメートル・オルロジェであるとするれば、現代の“メートル”たちはもう少し新古典主義的な立場をとっているだろう。建築や絵画、彫刻などで新古典主義（ネオ・クラシシズム）という場合は、18世紀から19世紀にかけて興ったギリシャ・ローマ時代の文化再評価の潮流のことを一般的に指す。いっぽうピカソが母子像を多作した1918年から1925年が「新古典主義の時代」と呼ばれるように、新古典主義の作風を参照・引用した作品もまた新古典主義と呼ぶ事が多く、その意味では時期を限定した芸術潮流というよりは、創作の姿勢という見方もできる。

同様に、腕時計デザインの底流に常に存在するのは、偉大な過去の歴史とどのように距

離を保つかという問題である。尊敬を直接的に具体化する“復刻”や、その対極で可能な限り影響から逃れようとする前衛的な方向性も存在する。そうした中で、旧き良きものを参照しつつ、あくまで進歩的であろうとする「腕時計の新古典主義」は、腕時計デザインのパラダイムを日々革新する。つまりは、腕時計とは、単純に「プロダクト」であるというよりは、多分に「複製芸術」的な要素を持つのである。

腕時計の新古典主義者には、懐中時計など直截的な遡及の対象や、復刻する過去の品が必ずしもあるわけではない。それは古典を尊重しつつ、ノスタルジーには浸らない、決して後戻りのないデザインの選択であり、その主体がメートル・オルロジェ的なものである。この関係をもって腕時計の誕生から現在に至るデザインの歴史は円環状に閉じ、一時的に完結し、さらに連続するのである。(了)

【引用文献】

- G.L. BRÜNNER, *La Passion de créer*, Corum Ries Bannwart & Co. S.A., 1993
- Franco COLOGNI, *L'âme et l'intelligence de la main du Maître horloger*, 《Maître horloger : une Culture, un Métier, un Art》, SIHH, 2000
- Dominique Fléchon, *Une soirée entre Maîtres horlogers*, 《Maître horloger: une Culture, un Métier, un Art》, SIHH, 2000
- 並木浩一, 「天才の閃きから生まれた、構造美の時計」, 『Pen』 No.453, CCCメディアハウス, 2018
- 椎橋武史・小林克弘・木下央, 「ルイス・サリヴァンの「形態は機能に従う (Form Follows Function)」に関する考察」, 『学術講演梗概集 F-2, 建築歴史・意匠』, 一般社団法人日本建築学会, 一般社団法人日本建築学会, 2007
- 高安啓介, 「第2回デザイン関連学会シンポジウム報告」, 『デザイン理論 71』, 意匠学会, 2018
- 塚口真佐子, 「モダンデザインの背景を探る: 1920-30年代諸事情その8: アールデコ再考」, 『大阪樟蔭女子大学研究紀 5』, p.53, 2015
- 矢部仁見, 「ジョージ・ネルソンのミッドセンチュリー・モダン: 1945年から1950年代におけるデザインの特有性」, 『デザイン理論 67』, 意匠学会, 2016