

バウハウスとヴフテマス

——基礎教育の意義について——

福 田 隆 真

Bauhaus and Vkhutemas ; The Case of Basic Art and Desing Education

Takamasa FUKUDA

(Received September 12, 1989)

はじめに

今回の学習指導要領の改訂で、美術の分野では、デザインの重視が謳われている。また、教員免許法の改訂では、従来のデザイン分野に構成が含まれていたが、今回の改訂に伴い、特に構成という言葉が削除され、デザインという枠組みの中で大きく括られた。構成とデザインは学習内容や研究内容あるいは研究対象が異なっているが、表層的に見れば、それらの表現方法などに類似点を見ることができる。学校教育、殊に普通教育においては、構成とデザインの共通点が多く、今回の学習指導要領の改訂では、構成とデザインが広義の意味でデザインという言葉で包括されたと理解することもできる。

構成とデザインはその発生から考えても、多くの共通点を持っているが、歴史的な経緯から見ると、その展開の仕方や研究対象の方向性などにはそれぞれ独自の特質を有しており、類似してはいるが、別個の領域であることには違いない。構成という言葉は何かを組み立てるといふ意味を連想しがちである。あるいは、組み立てられた結果の状態をイメージすることが多い。テレビ番組の構成とか人員の構成、物語の構成などのように、必ずしも美術の分野に留まることなく、日常的に使用される言葉でもある。また、デザインに関しては今日では、日常の用語であり、特に、情報化社会になるにしたがって、色や形の持つ情報を処理する方法論やその表現を指し示して、デザインという言葉を使用することが多くなってきている。

本稿は、美術教育という観点から、構成やデザインのもつ特質である基礎的な造形教育という点において、歴史的発生とその展開について、バウハウスとヴフテマスという同時代の専門教育機関を取りあげて、その意義について考察を試みるものである。

1. ロシアにおける抽象の流れ

構成とデザインの流れを考えるにあたって、ロシアにおける今世紀の芸術運動を見逃すことはできない。それは、構成という言葉に関連するロシア構成主義の運動と、純粋な造形理念の追及であったシュプレマティズムが、デザインと芸術創造の方法論にまで深い関わりを持つからである。そしてこれらの芸術運動は社会情勢との関連により、理念や表現方法において、多岐に渡り、現代の芸術表現の源泉に相当する主義主張が交錯していたと考えられる。

19世紀後半、印象派の画家達は光と色の関係に着目して画面を創造した。これにより絵画は

対象の具体的存在の有無に問題がしばられ、その結果、いわゆる抽象の概念が出現してきたと考えられる。印象派、点描派、未来派などは、具体的対象を描きながらも、表現のための造形要素の存在が画面の中で重要な位置を占めてくるようになる。20世紀になってからのロシアの芸術運動は、このような状況において進められ、例えば、ラリオノフのレイヨニズムのように、絵画を造形要素によって自律的な純粹形態として捉える動きが出てくるのである。

さらに1913年には、マレーヴィッチによって、非具象の極限のシュプレマティズムへと到達するのである。彼は1913年の「黒い正方形」「黒い円」「黒い十字形」、更に「黒と赤の正方形」(1913年)「シュプレマティスト・コンポジション」(1913年)「シュプレマティズム：黄と黒」(1916-17年)などの作品によって、非対象の世界を確立した。こうして、絵画の主題は、具体物を捨象し、幾何学形態によって、構成する造形要素を純粹化し、普遍化したのである。また、シュプレマティズムは二次元だけでなく、三次元表現も行われ、スーチンの皿や、マレーヴィッチのカップとティーポットなどの、一見、工芸品と見間違われるような作品を作り出しているが、これも、基本的にはシュプレマティズムの非対象の精神の表われであり、実用性はその結果であると考えられる。¹⁾

シュプレマティズムの精神性を強調する芸術運動にたいして、現実的な社会建設を目指しながら、芸術を社会に取り組み方法として出現したのが、構成主義であるといえる。革命直後の芸術運動のなかで構成主義の理念を表明したのは、アレクセイ・ガンの「構成主義芸術論」である。構成主義は工業生産と芸術制作との合理的な接点を求めながら、社会建設を推進しようとしたのである。ガンはテクトニカ、ファクトゥーラ、コンストルクツィヤなどの造形要素の再統合の方法論を次のように提示している。「色彩、線、平面、容積、及び行動などの如き芸術の堅実なる唯物的にして、形態的なる基礎を保有して、思索を唯物的にするとところの芸術労働は、功利的なる活動性の条件の中に於て起った、而して理智性唯物的生産は、芸術表現の新らしき手段を啓示してある。(中略)而してその第二問題は何処にあるかと云えば、即ち全社会的生産の中に於ける集団行動や、労働の集団的経路の組織と固定への接近を科学的に基礎作ること、即ち、生ける人間の『集団行動』の最初の計画的な企画を表示することである。これが、芸術労働の領域に於ける、理智的唯物的生産の、基礎的な、最も第一の問題であるのである。』²⁾これは社会建設のためのデザイン思想であり、ウィリアム・モリスの美術工芸運動とも相通じる思想であると考えられている。もちろん、モリスの時代とは社会情勢が異なっているが、機械生産の導入は、モリスの運動の反省点から出発した現実対応であり、特に、ロシアにおいては、革命直後の社会建設の現実問題として、機械の容認は当然の流れであった。構成主義の芸術論では芸術を純粹美術、応用美術といった二元論で捉えるのではなく、むしろ、すべての芸術を生活の中心に取り込むことであり、芸術が物質を創造すると考えられていたのである。このことにたいして、ストリガリョフは芸術と社会の状況への関わり方を次のように述べている。「『芸術を生活の中心に』、『芸術を生産の中心に』というスローガンは革命の時期に自然に生まれ、それはなによりもまず、新しい生活のあらゆる側面への芸術家のこれまでよりはるかに積極的で効果的な参加を暗示していた。芸術家の伝統的な社会的機能と役割に変化が生まれた。』³⁾ロシア革命によって、構成主義の芸術は、現実の社会建設を芸術の目的とし、それは、いわゆる近代のデザイン思想の具体的実現であった。構成主義とシュプレマティズムは、一見、対立関係のようにも見なされ、その志向する世界は現実社会の建設と精神世界の追求という、表面的には異なっていたが、両者の方法論を造形的なことに限定すれば、要素的な追求という点で相互の協調を保っていた。

要素的な追求は、従来の模倣的で再現的な造形方法に対して、構成や構造を方法論としている。それは現実社会の生産においても通じる方法論となり、そのことについてナーコフは次の

ように述べている。「要素主義の方向は、要素となっているフォルムの単位の作動、単位同志の関係の構成、つまり、活力をもった全体の組立てというところに現われてくる。このように絵画の構成は、構成と名づけられている。いくつもの単位を丁寧に組立て配置する住居の構成と全く同じように、要素的な単位に振り向けられた配慮はさまざまなタイプの造形のアルファベットを有機的に配置していくことに通じる。というのは、この明白な原則が生産に向かう芸術家の激しい意志と直接に結びついているからだ。実際の芸術品（単なる理論的な作品とは違う現実の作品）の生産は、20年代始めには主要な関心事となる。もはや虚構を作りだすことが問題なのではなく、斬新な作品——オブジェ——の生産こそ問われている。」⁴⁾こうした造形の要素主義は20世紀になってからの造形方法の新たな方法論の一つで、それは後に、具体的なデザインとの関係を密にして、構成主義の社会実現の方法論としてデザインの方法を確立するのである。構成主義の芸術家達は、革命後の社会建設という観点からすれば、芸術創造を日常生活に反映させるという理念のもとに、まさにデザイン理念の実現に正面から取り組んでいたと見なすことができる。加えて、シュプレマティズムの理念は、純粹絵画から抽出された造形要素の体系化ということで、造形言語、あるいは視覚言語という造形方法論への連携をより明確にし、工業デザインや建築設計と結びつき、機能主義デザインの素地として強く働いたのである。⁵⁾このように、ロシア、ソビエトにおける今世紀初頭の芸術運動は、絵画の領域から創出した視覚言語や造形要素の出現によって、デザインに収斂させながら造形芸術の統合を目指そうとしていたのである。

2. ヴフテマスの基礎教育

視覚言語や造形要素の創出ということで、ヴフテマスの基礎教育についてはすでにその一部を報告をしたが⁶⁾、ここではバウハウスとの比較の上で、改めて基礎部門と専門教育との連携について記す。

ヴフテマスの全体組織は、スヴォマスから受け継がれたものから発展したのであるが、バウハウスに比べて、比較的早くから組織作りが確立して教育が実践されていた。ヴフテマスの全体組織は、基本的に、専門部門と基礎部門に大別され、基礎部門が個々の専門部門に直接的に対応する形を取っている。基礎部門は組織上はバウハウスの予備課程、基礎課程に相当すると考えられるが、内容的には、まだ、不明確な部分が多く詳細は明らかではない。

ヴフテマスの教育目標は芸術建設者あるいは芸術技術者の養成であった。⁷⁾それは明らかに社会建設にとって有効な人材であるところの技術者の育成であって、芸術のための芸術家養成ではなかった。造形芸術の総合化ということでは、バウハウスの流れと共通するものがあり、特に産業との関連と芸術教育という点では、バウハウスの後期の教育と類似している。しかしながら、ヴフテマスの成立過程はロシア革命という劇的な状況から生まれてきたものであり、革命以前の産業の発展状況はバウハウスの背景とは比べものにならないくらい貧弱であった。生産体制を想定した造形の統合を計ろうとしていたが、実際にはバウハウスのように工房と生産機関との連携が、どの程度あったのか、明らかではない。アナトール・コップはその状況について次のように述べている。「バウハウスのクリエイターたちは現実に産業家たちと接触を保ち、技術者たちと新しい製作過程を研究し、その工房に芸術家たちだけでなく、木、金属、繊維の専門家たちを混ぜて構成されたスタッフを持つことができた。ロシアのクリエイターにとって、そうした可能性は存在しなかったといえる。また、家具の分野でタトリンやロドチェンコ、衣装の分野でアレクサンドラ・エクステルやヴェーラ・ステパーノワが生産に帰するとの意志を表明したわけだが、実はその時、多くの場合、そうした生産体制はまだ現実に存在し

ていなかったのである。」⁸⁾つまり、当時の生産体制は機械生産とか量産体制を実現する段階ではなく、すべてが計画の内であったといえる。

生産体制の確立していない状況のもとに、ヴフテマスが1920年にスヴォマスを母体に再組織された。1928年にはヴフテインに再組織され、その後1930年には解散し、各々の部門が基礎となって、各研究所に発展していった。そのヴフテマスの10年の流れを見ると、次のように分類される。⁹⁾

第1期 1920-23年

組織の全体がスヴォマスを受け継いだもので、カリキュラムはデザインの専門学校を目指して立案され、そのための調査、実験が行われた。

第2期 1923-26年

カリキュラムの変更がなされ、特に、産業との結びつきが強くなり、学外の産業と連携して、注文生産の体制ができあがった。このことで生産効率は向上したが、ヴフテマス全体は産業のための訓練所と化す傾向が出てきた。

第3期 1926-30年

ヴフテマスは教育機関の意味合いよりも、産業と技術のための訓練所の意味合いが強くなり、1928年にヴフテインに改組され研究所となった。基礎部門は大幅に縮小された。

10年間の短い期間であったが、その変遷はバウハウスと類似しているものが窺われる。産業との連携が強くなるほど、産業効率は向上するが、基礎教育が軽視される傾向にあるということである。基礎部門には平面——色彩、ヴォリューム——スペース、スペース——ヴォリュームの同心円があり、それぞれの専門に対応する形で開設されていた。¹⁰⁾それらの同心円が組織されるまでに、ポポーヴァ、ロドチェンコ等を中心に基礎コースが設けられ色彩、形態、構成などの視覚言語や造形要素の実験的な授業が行われていた。それはそれまでのシュプレマティズムと構成主義の流れのように、絵画に関する技術的な問題から始められ、1922年には三次元の問題にまで拡大し、各同心円の基礎となった。

基礎部門の同心円の教育が、ヴフテマスにおける基礎教育と考えられるが、その内容は無目的な性格を含んではいるが、専門部門との関係が明瞭であり、全く未知なるもので無様式な造形、というわけではなかった。平面——色彩の同心円だけでは、絵画、染織、グラフィック・デザインに関する内容であり、後にはグラフィック・デザインのために独立した同心円が開設されたが、絵画表現のための基礎技術の習得であった。グラフィック・デザインに関しては、タイポグラフィ、ブックデザインなどを前提として、線の構成のような基礎的内容が行われた。ヴォリューム——スペースの同心円では彫刻や記念碑を専門とするための基礎教育が行われ、平面と立体の関係、レリーフ、ヴォリュームの重量感など専門と直接関連する内容が行われた。スペース——ヴォリュームの同心円では空間の認知のための基礎的技術の習得が行われ、主に建築の基礎学習がなされた。

基礎部門の各同心円は相互の補完的な役割をもってはいたが、基本的には、それぞれの専門を前提とした基礎教育であり、しかも、ヴフテマス全体が産業構造の確立のためにすべての造形をデザインという新しい世界観によって統合しようとしていたので、視覚言語や造形要素という構成、デザインの造形方法を創出したが、基礎教育の内容は具体的なデザインを志向していたといえる。「諸芸術相互の総合、また芸術と産業の総合という思想は、もはやそれ自体が目的ではなく、クリエイターと生産者の差異が廃棄され、手仕事と知的労働の差異が消滅するような新たな社会的発展段階に到達することが問題となっていたのだ。」¹¹⁾と指摘されるように。

3. モリスからグロピウスまで

デザイン、構成の出現の源流として、もう一つの流れを考えることができる。むしろ前述のロシアにおける例よりも一般的に受け留められているし、近代デザインの源流として、今日まで受け継がれているウィリアム・モリスの美術・工芸運動から、ワルター・グロピウスのバウハウスに至る芸術運動である。

モリスの美術・工芸運動は、産業革命後の新しい機械技術社会に生まれた、手工芸への憧れから来るロマンの実現であったともいえる。モリスが中世のギルド社会を理想として、自ら機械文明を否定して、手工芸による生産組織を率いて日用品の美化を実践したことは、理念としての近代デザインの始まりであったといえる。日常の生活用品の中にまで美的機能を認識させたことは、その後の近代デザインの運動の大きな目標となり、拡がりを持たせるものであった。

しかしながら周知のように、モリスの運動は機械文明の社会に逆行した結果となった。我々の日常生活を取り巻く日用品はすべてが機械生産されるようになったのである。モリスの時代はその進行過程の緒にあった。確かにその時代は、機械による技術と、手作りによる製品の質の高さを比較するならば、手作りの優秀さを認めることができるであろう。モリスが工芸品に美的機能を付加したことは、逆に純粹美術の世界を拡大し、美術と工芸の領域を不明瞭にする結果となった。美術作品は美術家による制作品であり、工芸品は工芸家、あるいは職人による製品であったものから、その区別が不明瞭となり、美術と工芸の総合化へと向かう結果となった。

モリスの運動の後、出現したのがアール・ヌーヴォーである。アール・ヌーヴォーは短期間であったが、モリスの運動に比べて、国際的な拡がりを持っていたことが一つの特徴であった。いわばヨーロッパ全体を風靡した運動であったともいえるが、制作理念に関してはモリスと同等に中世の職人芸術を理想とし、機械生産への関心は高めたが近代化していく量産体系を取り込むことはできなかった。また、モリス同様、美術と工芸の総合化を計ろうとしたことは、従来の芸術運動の単なる一様式から脱皮したものであった。アール・ヌーヴォーの作家やデザイナー達が総合芸術、今日での環境芸術の成立を計り、そこには統一されたデザインの存在があったことを吉田光邦は指摘している。¹²⁾アール・ヌーヴォーは結果的に、個人作家の存在が強いが、その領域が従来の絵画や工芸に留まらず、建築、印刷、装飾芸術などの幅広い運動となったことに、近代デザインのポリシーを生むきっかけがあったといえる。

アール・ヌーヴォーを様式としてみると、それは、歴史的様式から訣別したことと、機械生産への関心という点があげられる。¹³⁾歴史的様式への訣別ということは、製品の構造、材料の適切な使用などの新たな観点を制作理念に持ち込んだことに見られる。それは同時に、機械生産への関心を高めることにはなったが、量産体制への転換までは計れなかった。また、装飾過剰という点がアール・ヌーヴォーの様式の中で際だっているが、それは、世紀末という特殊な時代にあり、「オカルト的であり感性系への文化に位置しているもの」¹⁴⁾と指摘されているように、合理性や機能主義を基盤とする近代デザインにまで至らなかった叙情性を持つものであったことを示している。

こうしたアール・ヌーヴォーの感性や叙情にたいして、理性や機能を主体とする芸術運動が出現したのは、20世紀になってからである。その魁となったのが、ヘルマン・ムテジウスを中心とするドイツ工作連盟である。ドイツ工作連盟の主目的は、工業製品の良質化であった。ムテジウスの機械の肯定と、制作過程への積極的な導入により、モリスやアール・ヌーヴォーの運動には見られなかった近代の機械技術文明への現実的な対応と、日用生活用品レベルの製品の質的向上を目指したことである。しかしながら機械生産を認めることと、芸術表現における

個性の表現ということには、現実的にも心理的にも大きな隔たりがあった。芸術的表現が手作りによってのみなされるという既成の概念を変革するには、機械技術の向上と新しい審美観の浸透が必要であったと考えられる。機械生産による特徴は、規格化、あるいは標準化である。それに対して、手工芸は依然として個の存在を主張した表現を特徴としていた。ムテジウスは規格化の立場で推進し、ヴァン・デ・ヴェルデは個性主義の立場をとった。この両者の対立は、単にドイツ工作連盟の出来事ではなく、近代デザインの普遍的な問題となった。ムテジウスは「建築化およびヴェルクブントの活動の全域は、規格化に向かう。それらのものがかつて調和のとれた文明の時代に有していたような、普遍的な重要性を再び持とうというならば、それは規格化によってのみ可能となる。」¹⁵⁾と、規格化の必要性を主張し、反対に、ヴェルデは「芸術家というものは、本質的に、心底から、熱烈な個人主義者であり、自律的な作家なのである。芸術家は、決してみずからの意志で、標準とか規範とかといったものを強調するような規律に服したりするものではない。」¹⁶⁾として、手作り、あるいは芸術表現を固持している。確かに、個性の表現を当時の機械生産の中に認めるには、まだ技術的内容が未熟であったであろうし、機械生産された製品を受け入れる一般の人々が量産された製品の形状に対して、美意識を認めるまでに至ってなかったであろう。これらの矛盾を解こうとしたのが、バウハウスであった。

バウハウスの創設者、ワルター・グロピウスはドイツ工作連盟の運動に携わり、早くから個人主義の芸術家と規格化による機械生産の融合を計ろうとしていた。その具体的な実践が、完全な造形芸術家を育成しようとしたバウハウスであった。バウハウスの目標は芸術の再統合と手工芸家ないしは創造的芸術家の教育であり、綱領には「バウハウスは統一に向かってあらゆる芸術創造の集中に努め、新しい建築に向かって、その不可分の構成要素としてのあらゆる工作芸術部門——彫刻、絵画、工芸、手工作——の再統合に努める。」とし¹⁷⁾、さらに「バウハウスはあらゆる段階の建築家・画家・彫刻家を、彼らの能力に応じて有能な手工芸家ないしひとり立ちの創造的芸術家に教育し、建築作品をその全体——荒作り、仕上げ、装飾、設備——にわたって同一精神で統一的に形成できる、指導的な、また修業中の手工芸家の労働共同体を築くであろう。」¹⁸⁾としている。バウハウスの宣言や綱領の中には直接、機械生産に対する肯定も否定もしてはいないが、グロピウスがドイツ工作連盟での運動を通して、芸術家と機械生産の融合とその人材育成を真摯に考えていたことは事実である。

しかし初期のバウハウスの教育理念は、多分に、手工作重視の叙情的な性格を見ることができる。宣言文の中には手工芸への回帰を謳っており、建築を初めとして、すべての芸術を手工芸に収斂させ、そうした人材の育成を目的とするようにも解釈できる。確かに統合的に芸術を捉える人間を育成するという点ではバウハウスの設立は、それまでのアカデミー教育に比して革新的であったが、後には、機械技術の導入という点で教育理念の修正を強いられる結果となったのである。

4. バウハウスの基礎教育

手工芸への回帰とその人材育成ということで創設されたバウハウスの教育の中で、特徴を持ち、今日までその影響を及ぼしているのは、予備課程などの基礎教育であると考えられる。¹⁹⁾グロピウスの目指した完全な造形芸術家の育成のために、その基礎能力の必要性から開設されたのが予備課程であるが、当初、ヨハネス・イッテンによって始められ、後に、モホリ=ナギー、ヨーゼフ・アルペンスへと受け継がれていったが、その内容はイッテンの時代とそれ以降では性格の異なるものであった。

イッテンの予備過程では、彼個人の精神世界の追求もあって、教育内容の背景に精神性や直観というものが重視された。学生の能力を解放するために、最初から具体的、実践的な教材を取り扱うのではなく、想像的創造力の育成のために、無目的、無様式の造形のための教材が実施された。イッテンの精神性を重視した教育は、バウハウス宣言にみられる「芸術家は高揚せる手工芸家である」としたような手工芸へのロマンに符合するものであった。

しかし、その後1925年のデッソウ移転を機に、グロピウスは新たな教育目的を掲げ「芸術的才能を持つものが、工芸、工業、建築の分野において、創造的なデザイナーになるよう教育すること」²⁰⁾としている。ここでは、明確にデザイナーという職能を明記して人材育成を目指している。そのことは、基礎教育に多大な影響を及ぼした。1923年にイッテンがグロピウスの教育理念の見解の相違によってバウハウスを去り、その後、基礎教育は、モホリ＝ナギー、アルベンスが担当した。これを機に、基礎教育の内容は、イッテンの時のように無目的、無用式の造形活動から、具体性を帯びたデザインのための基礎という内容に近づいていった。それは、基礎的な実習教育、基礎的な形態教育、諸科学からなっていた。²¹⁾これらの内容はイッテンの教育のように直観的な方法を重視した造形に対する総合的な認識よりも、むしろ、造形に対する個々の要素を分析的に捉える方法を取り入れていた。しかも、実際的で、例えば、実習教育においては、工房において実用品を考案し、材料の選択、経済性、技術面での検討があり、その完成品について、学生間で、機能、表現性、形態（規模、材料、色彩）、材料（分量、価格）、経済（支出、収益）、技術（構成、制作）の各観点で批評を行うというように、現実の生産に即したデザイン教育であった。もちろん、こうした実習に加えて、原理的な教育も実施され、形態の諸要素の分析、原理や構造、抽象の原理、作図、画法といった基礎教育がなされていた。ここにおいてバウハウスの当初の目標であった手工芸あるいは手工作への回帰という教育理念は修正され、量産体制を前提とした造形計画のための人材育成という教育内容に変化してきたと考えられる。

さらに、アルベルスについては、特に、材料における経済性ということに重点が置かれ、材料の広範な使用、応用、道具使用の工芸といった点において、自己発見をさせるという、造形方法の展開を重視した。材料体験はイッテンも重視していたが、イッテンの場合には、主観的にあるいは感覚的に取り扱うことが多く、手工芸に対するマニュアルな体験を目的としていたもので、一方、アルベルスは、材料の可能性を客観的に認識する方法をとり、規格化を目指す量産体制、あるいは、機械生産という方法が前提となっていたと考えられる。基礎教育は専門教育との連携のうえに成り立つものであるから、基礎教育の内容規定も、専門教育の変遷によって左右される。バウハウスの全体像を歴史的な区分で見ると、次のような分類がある。²²⁾

第1期（工芸学校）

芸術的な才能をもった手工芸家

第2期（デザイン大学）

工業に関する造形の問題を処理する力を持った幅広いデザイナー

第3期（社会主義的な労働大学）

生活現象全体を社会的・技術的・経済的・心理的に組織づける専門技術者

第4期（建築工科大学）

建築・室内装飾・広告・写真・織物の各専門デザイナー

こうした4つの区分で見ると、第1期と第2期以降の特徴の違いが明確である。第1期は総合的な造形芸術家としての手工芸家を教育の目標に掲げ、総合化ということをも第一義としていた。だからこそ、イッテンの無様式や無目的な造形教育が受け入れられると同時に必要性を認められていた。しかし、第2期以降になると、手工芸家からデザイナーの育成へと教育目

標が変わる。それは、一見、デザイナーの職能として総合的な人材育成のように見受けられるが、そこには、マニュアルトレーニングから離れた機械生産のための技術教育が前提となっていたのである。特に第3期以降はいわゆるバウハウス様式と呼ばれる装飾を排した単純な幾何形態を確立した。しかし、この様式は必ずしも機能に即しているわけではなく、むしろ美的形式が先行する新しい形態言語であったとされる。²³⁾この様式は、グロピウスとモホリ=ナギーによって産み出されたもので、イッテンの無用式、無目的造形をデザインの基礎教育として導入した結果、機能を一つの形態観として捉え、実際の機能の実体は別問題として出現したともいえる。

この様な一見、機能主義的なバウハウス様式に対して、建築家ハンネス・マイヤーは否定的な見解を持っていた。マイヤーの考えのなかには、精神的側面を含む美学的側面を否定して、すべての問題を实际的、機能的公式に還元して、次のように言明している。「この世のすべてのものは、公式の産物である：（機能掛ることの経済）これらすべてのものは、それゆえ、芸術作品ではない：すべての芸術は構成である。したがって、目的達成ということには不向きである。すべての生活は機能的であり、それゆえ、非芸術的である。」²⁴⁾このようにマイヤーは、造形作品に美的様式を認めず、機能が生活を支配するとしているのである。しかしながら、マイヤーは芸術全体を否定していたのではなく、生活や機能から遊離した美的形式を否定しており、生活には秩序を持たせ、集団社会に客観的秩序を確立することを目的としていた。

バウハウスのこのような第3期以降の機能主義の志向は社会民主主義の実現と指摘する見解もある。²⁵⁾機能主義と規格化、そして、加えて、機械による量産体制とした造形を考えるならば、機械論的唯物主義が出現しても不可思議ではない。モリスや初期バウハウスの志向した手工芸は、唯物主義へと化していったのである。これは基礎教育にも影響し、その結果、建築教育の重視となったのである。基礎課程はカリキュラム上存在はしていたが、マイヤーの考えていたのは、無目的な造形活動による能力開発ではなく、建築を前提とする縦割りのカリキュラムであった。従って、バウハウスこの時期に至っては、各種のデザインを専門とした基礎教育であり、しかもそれは、機械論的唯物論に支配されていたといえる。そして、このカリキュラムは周知のように円環状になっており、建築が中心にあり、すべての造形芸術の頂点にあって、その頂点から様々な造形芸術が見渡せるようになってきている。「偉大なる建築家は、このセンターから、すべてを見、すべてを知ることができる。造形の全体を強調するあの香りの真髄を所有するものこそ、偉大なる造形者なのである。」²⁶⁾と、建築を最終目的とする目的論的なプロセスに組み込まれた基礎教育であったと考えられる。

5. まとめ

以上、構成、デザインを中心とする造形の基礎教育について、バウハウスとヴフテマスを事例として概略を記した。バウハウスとヴフテマスではその基礎教育は性質を異にしている。バウハウスの基礎教育はイッテンの予備課程によって始められたが、それは多分に精神主義的な内容と直観の重視がなされ、無目的、無様式の造形教育がなされた。そして、手工作としてのマニュアル・トレーニングを通して造形芸術の統合を目指していたといえる。しかしながら、予備過程は次第に産業構造と機械技術、量産体制を重視することにより、機能的で合理的な造形方法を追求することになった。それは視覚言語や造形要素として、デザイン、構成の方法となって、造形芸術の統合を計るものであった。そして、専門教育が細分化すればするほど、基礎教育の内容も具体的となり、各デザインのための基本的な教育と化した。

ヴフテマスの場合はバウハウス以上に、産業構造と機械技術による造形を目的としていた。

それはロシア革命によるところが大きく、社会建設を目標としてデザインに収斂しながら造形芸術を統合しようとするものであった。従って、ヴフテマスでの基礎教育は専門とのつながりが明確であり、シュプレマティズムや構成主義から産み出された視覚言語や造形要素が、それぞれの目的を有したデザインのために組織され、教育されたといえる。ヴフテマスの実験は社会建設という目的にたいして有効であったが、無目的な造形や芸術表現の純粹性にとっては軽視される結果となった。基礎教育は常に発展の可能性を持つものでなくてはならず、ヴフテマスの基礎部門が後年縮小され、最後には各専門部門が独立した研究所となったことは、造形芸術の統合に逆行するものであった。

今日の構成やデザインの教育はバウハウスやヴフテマスのカリキュラムに負うところが多く、芸術と機械技術の間の中で、その教育の方向性を模索しているとも考えられる。機械生産と規格化を前提とすることは、今日のデザイン教育にとって不可欠であるが、構成やデザインの教育的意義を考慮するならば、マニュアル・トレーニングによる感覚教育は機械技術の変遷にかかわらず、基礎教育として必要である。それは、無目的、無様式な造形活動であるがゆえに、独立した領域として取り扱われるべきであり、社会体制にも左右されるべきものではない。そして、その領域は普通教育においても有効な手段となる。

注

- 1) マルセル・ブリヨン著 滝口修造 東野芳明訳「抽象芸術」 紀伊国屋書店 1968年 p164
- 2) アリエクセイ・ガン著 黒田辰男訳「構成主義芸術論」 金星堂 1927年 p.p.118-123
- 3) アナトリー・アナトリエヴィッチ・ストリガリョフ著 中原佑介監訳「革命期のロシア・ソビエト芸術」(中原佑介監修「革命と芸術」展カタログ収録) 西武美術館 1982年 p.34
- 4) アンドレイ・ナーコフ著 山梨俊夫訳「『要素的なもの』の起源：ダダと構成主義の企て——セクション解説——」(「ダダと構成主義」展カタログ収録) 東京新聞 1988年 p38
- 5) 向井周太郎「かたちのセミオシス」 思潮社 1986年 p172
- 6) 拙稿「ヴフテマスの基礎教育について」 山口大学教育学部論叢 第38巻 第3部 1988年
- 7) Szyman Bojko, Vkhutemas, The Avant Garde in 1910-1930 : New Perspective, Los Angeles County Museum of Art, 1980 p78 (五十殿利治訳 ロシア・アヴァンギャルド リプロポート 1982年)
- 8) アナートル・コップ 渡辺隆司訳「ソ連におけるデザインの起源」(今村仁司監修「TRAVERSES/2 デザイン」収録) リプロポート 1988年 p126
- 9) Christina Lodder, Russian constructivism, Yale University press 1983 p113
- 10) 詳細は前掲書6 pp152-154
- 11) 前掲書8 p129
- 12) 吉田光邦「工芸の社会史」日本放送出版協会 1987年 p227
- 13) 勝見勝「現代デザイン入門」鹿島出版 1965年 p53
- 14) 前掲書12 p228
- 15) ニコラス・ペプスナー著 白石博三訳「モダン・デザインの展開」みすず書房 1957年 p26
- 16) 前掲書15 p27
- 17) 利光功「バウハウス」美術出版社 1970年 p11
- 18) 前掲書17 p11
- 19) 宮島久雄「バウハウス、デザイン教育の系譜」大阪芸術大学芸術研究所編 大学紀要“芸術” 1971年 p47によるとイッテンの時代を予備課程、モホリ=ナギー、アルベルスの時代を基礎課程としている。ここでは両者を含めて基礎教育とする。
- 20) Hans M.Wingler “The Bauhaus” The MIT Press 1969 p106 (邦訳 バウハウス翻訳委員会「バウ

ハウス別冊日本語版」造型社 1969年

21) 前掲書20 p118

22) 宮島久雄 「変貌した教育目標と基礎課程の意義」(「デザイン」1962年4月収録) 美術出版社 p55

23) 前掲書17 p161

24) 前掲書20 p161

25) エリック・ミショー著 柴田道子訳「バウハウスの社会計画」(今村仁司監修「TRAVERSES/2 デザイン」収録) リプロポート 1988年 pp144-149

26) 前掲書25 p149

参考文献

本稿を作成するにあたり、拙稿「ヅフテマスと造形教育」(美術科教育学会に投稿中、1989年)を一部書き改めた。また、上述の注に使用した文献の他に以下を参考にした。

- 二見史郎 抽象の形成 紀伊国屋書店 1970年
- 嶋田厚 デザインの哲学 潮出版社 1986年
- Camilla Gray The Russian Experiment in Art 1863-1922 THAMS AND HUDSON LONDON 1962