

ヴフテマスの基礎教育について

福 田 隆 真

The Basic Education of Art and Design in Vkhutemas

Takamasa FUKUDA

(Received September 13, 1988)

1. 造形の基礎教育について

今日の美術教育において、構成、基礎造形、あるいは基礎デザインといった領域についてその内容を見ると、専門のための基礎あるいは、無目的、無様式を特徴とする造形活動として捉えることができる。それらは他の領域に比べ歴史的にも短く、また、発生して来た要因も、特徴も異なっていると考えられる。そして、基礎的な造形の教育という点で他の領域と区別される。デザインの具体的な運動の原点を求めるとすれば、19世紀のウィリアム・モリスのアーツ・アンド・クラフツ運動であるし、その教育に関しては20世紀に入ってからのパウハウスであると考えられる。パウハウスが予備課程や基礎課程の教育で示した理念は、造形全般に共通する造形要素や視覚言語であり、個々の造形の領域を超越する基礎教育の開発であった。同じ、1920年代にロシアにおける美術教育の機関として、ヴフテマスの活動が認められるが、そこにおいても、基礎部門と呼ばれる教育機関が存在し、美術教育における基礎と専門の関連を通じて新しい方法論を模索していた。

パウハウスでの美術教育は、その宣言からみると¹⁾、造形活動の最終目標を建築としながらも、それに関連する領域のすべてを手工作として捉え、工房制の導入を行った。そしてそれらの各々の工房に入るまでの期間を、予備課程として、後の専門に関係なく、創造的訓練、感覚訓練、素材の訓練などの予備教育が基礎教育として行われた。イッテンによって創始されたこの予備課程は、後にモホリ＝ナギ、アルベルス等によって継承され、結果的にはパウハウスの教育のなかでもっとも評価される教育内容となった。イッテンの教育的内容とモホリ＝ナギ、アルベルスの教育内容とでは、基礎に対する捉え方が多少異なっており、イッテンの教育内容が材料体験や対比の概念による表現方法、作品の分析等の造形要素や視覚言語に近い教育を行っていたにもかかわらず、その根底には宗教的ともいえる直観による教育理念が存在していた。一方、モホリ＝ナギ、アルベルスの場合は、材料体験、構成練習が行われていたが、「イッテンの課程のかなり遊戯的な造形から工学技術的研究へと移ったのである²⁾」という指摘があるように、客観性を重視していたといえる。

パウハウスの基礎教育は、イッテンにしろモホリ＝ナギにしろ専門との係わりあいに対しては、かなり幅広く捉えていたと考えられる。例えば、イッテンの教材のなかの粘土による立体構成にしてもアルベルスの紙による立体構成にしても、それらは具体的に建築物や彫刻作品を想定したうえでの作品ではなかった。平面的な教材にしても同様なことが言える。つまり、基礎教育における造形活動は、全般的に無目的であり、無様式であるといえる。パウハウスの教育目標は、最終的に建築を目指していたが、そこに至る基礎教育においては、具体的な職業人

を想定していなかった。むしろ、無目的であったからこそ、自由な実験が、様々なメンバーによって行なうことが可能であったのである。

こうした具体的な職業としての美術家を想定しない無目的な造形の基礎教育は、専門教育においては、各々の専門の内容的充実を計るために、あるいは、新たな技法、方法を導入するための予備的訓練として位置づけられる。また、我が国の昭和初期の構成教育運動のように無目的なるが故に、純粋な造形感覚、創造性、技術力の育成として、普通教育に影響を及ぼした。それは、今日においても、構成という分野として、造形全般の基礎教育として捉えられ、中学校美術科に導入されているし、教員養成教育においても、デザインとの関連性を保ちながら、とり入れられている。

造形における基礎教育は、基礎と専門の関係のうえに成立するものであるが、専門との対応関係は必ずしも直接的であるとは限らない。それはバウハウスのような専門教育においても、また、普通教育の構成についても見られる。むしろ、専門との対応関係に融通性があるからこそ基礎としての深まりと発展が可能であるとも考えられる。

以下では、造形の基礎教育として、バウハウスと同時代のヴフテマスの基礎教育について、専門との係わりとともにその内容を明らかにするものである。

2. スヴォマス

ここではヴフテマスの前身のスヴォマス³⁾について触れ、そこで教育内容から基礎教育の必要性について述べる。

ヴフテマス、VKHUTEMAS⁴⁾は、高等芸術技術工房の略で、1920年代のモスクワでのアヴェンギャルドの発展のさなか設立された教育、研究機関である。ヴフテマスの設立はロシア革命直後であり、その前身はスヴォマス、SVOMAS⁵⁾、国営自由芸術工房であった。スヴォマスは1918年にストロガノフの応用美術学校とモスクワの絵画、彫刻、建築学校が廃止され、それらにいくつかの私設工房を伴って、合併されたもので、第1スヴォマス、第2スヴォマスという番号で呼ばれた。ヴフテマスの芸術、教育の理念は、スヴォマスである程度つくられたと考えられる。スヴォマスは特にデザインのグループや学派のような形成を目的としたのではなく、絵画、建築、彫刻などの各分野で、個人の芸術的能力の育成と、芸術的に自由な環境を提供するためにつくられた。したがって、そこには、マレーヴィチ、タトリン、ヤクロフ、エクスターなど、当時の諸々の芸術家グループの代表的な作家が工房をもっており、学生は自由にそれらの工房に属して、芸術的見識を得ることができたのである。スヴォマスの成立が以前の帝制でのアカデミーの抑圧的な体質に反発していたことから、芸術的な自由を絶対的に保障することを、理念のひとつに掲げていて、「全ての芸術的な流れの存在を認め、工房は全ての学生に、彼らの望む芸術的な方向がいずれであっても、学生の個性の伸長の機会を与える。⁶⁾」ことを宣言している。このことは学生に専門に対する自由を完全に与え、基礎的教育の経験の有無にかかわらずそれぞれの工房での専門教育を受けさせたと考えられる。

スヴォマスの組織はそれまでの伝統的な芸術の領域と一致しており、工房は、絵画、彫刻、建築に分かれていた。絵画工房は、絵画に対する実験的、分析的研究が含まれており、絵画材料の化学的基礎知識や、描画の技法、素地や材料の研究、産業や機械との関連などの教授が行われた。彫刻、建築の工房も、学生の技能の育成のために、同様の方法で、技術的訓練と知識の習得が強調された。また工房の教育は教授個人に一任されており、例えば絵画工房においては、絵画芸術の原理を色彩、絵画的テクスチュアやレリーフなどの要素にもとづいて、画面構成を通して学生に教える、という分析的な方法によって、教育を行ったり⁷⁾、また、様々な

表現様式の研究、教育のために、同一のモチーフを印象派様式、セザンヌ様式、キュビズム様式で描くといった方法がとられていた⁸⁾。こうした画面構成の分析、表現様式の実験などの教育内容はバウハウスの基礎教育でも行われており、必ずしも専門的内容ではないと考えられる。

スヴォマスでの教育の自由は、全ての人が好きなように作品をつくるという事実に基づいており、学生の工房の選択も自由であった。そして、工房の教授は全て自由に教育していたので、基礎的技術や知識の習得に関して、教授者の個人的様式や芸術的信条に影響されていた。したがって学生は工房の教授の個人的な見解や方法についての習得内容でしかなく、基礎教育の存在は認められていなかったといえる。このような基礎教育の欠如に対して、デニソフは工房の個人主義的教育方法について次のように指摘している。「自由工房の失敗は、芸術教育の問題に対して、個人主義的であったり、あるいは無政府主義的なアプローチにあり、芸術教育は将来、集合的な基礎に基づいて組織されるべきだ。」⁹⁾ すなわち、美術教育における基礎教育の設置と、様々な様式に対しての共通の基礎能力の育成の必要性を強調している。これは、スヴォマスからヴフテマスに移行する際の問題点であった。

3. ヴフテマスの全体組織

スヴォマスは1920年に、再組織され、10月12日、ヴフテマスが誕生した。11月29日、州の条例によって設立が認められ、後にレーニンによって承認された。ヴフテマスの設立目的は「商業学校、技術学校のディレクターやデザイナーのように、産業のための高度で質的に高い芸術家を訓練するための専門芸術高等技術、産業教育研究機関¹⁰⁾」と定められていた。革命直後の社会情勢のため、産業育成に対する芸術家の役割は重要と見なされており、構成主義者の内部での「実験室芸術派」と「生産芸術派」との対立も芸術と社会との関連性のうえに生じた対立である。そのような状況でレーニンの承認を得た人民委員会議ではヴフテマスを「国民経済に資するために優秀な芸術家を育成すること¹¹⁾」と強調している。

構成主義者の芸術と社会との係わりについては、革命直後から「芸術を生活の中に」、「芸術を生産の中に」というスローガンのもとに、それまでの芸術家に比べて積極的な参加をして来た。構成主義者の生産への係わりが、当時の生産状況からして、時期尚早ではあったが、生産への芸術家の係わりをデザインとして捉え¹²⁾、生産という基盤から美術教育を実践したのがヴフテマスであるといえる。

ヴフテマスの全体的な組織は、専門の各々の部門のカリキュラムの改革、基礎部門での教育内容の変更等に伴って、全体の枠組の改革が何度かなされた。10年間の期間のなかで比較的大規模な改革が3度行なわれ、ロッダーは、それらの特徴を以下のように分類している。¹³⁾

第1期、1920—23年。学長はラヴデル。全体の組織もスタッフもスヴォマスから受けつがれたものであり、カリキュラムの内容的な変更も流動的であった。カリキュラムは、デザインの専門学校を目指して位置づけられており、そのための調査、実験がなされた。

第2期、1923—26年。学長ファヴォルスキー¹⁴⁾。第1期の実験の強化と実践が引き続いて行なわれ、1923年の政府の高等教育改革にともなって、カリキュラムの変更がなされた。特に産業との結びつきの強化という点で、各々の工房が学外の産業と関連を持ち、注文により生産する共同体制がとられた。このことは工房の生産効率の向上を計ることができたが、ヴフテマス全体が狭小な産業のための訓練所と化す傾向が出て来た。

第3期、1926—30年。学長ノヴィツキー¹⁵⁾。1926年中頃、ノヴィツキーが学長となり、ヴフテマスは狭い意味での産業と技術の訓練所となり、1928年には「研究所」の意味合いが強

くなり、ヴフティン、VKHUTEIN¹⁶⁾、国立高等芸術・技術研究所となった。カリキュラムの変更として、基礎部門が2年間から1学期間に減少した。

1930年3月30日には、ヴフティンは再組織された後、すぐに解散し、スヴォオマスの再組織から10年間でヴフテマス、ヴフティンは閉鎖された。そして各々の工房や部門は分離され、個々の研究所の基礎となり、発展的な解消をした。それらは、モスクワグラフィック研究所、モスクワ建築研究所、モスクワテキスタイル研究所美術部門、レニングラード芸術アカデミーなどとして再出発した。

ヴフテマスの全体組織(図1)¹⁷⁾のなかで、予備的な教育機関としての役割を果たしたのが、ラブファクである。ヴフテマスは、スヴォオマスの伝統を引きついで、原則として、全ての希望者を受け入れていたが、それは、結果的には教育水準の低下をまねいた。その結果、教育レベルを一定に保つための予備的な教育期間が設けられることになり、1921年にバビチェフ¹⁸⁾の提唱で、ラヴファク¹⁹⁾、労働者工房が開設された。ラブファクは基礎部門や専門部門のための予備機関であり、そうした予備機関によってまでも生産に結びつく芸術家を養成する必要があったと考えられる。ラヴファクの学生はそのコース修了後、ヴフテマスに入学することが許可されたが、1925年までに、入学のために、描画、絵画、モデリング、製図のテストが行われた。同じ1925年に、教育部門が付加された。更にスヴォオマスでの基礎教育が必要から設置されたのが基礎部門である。

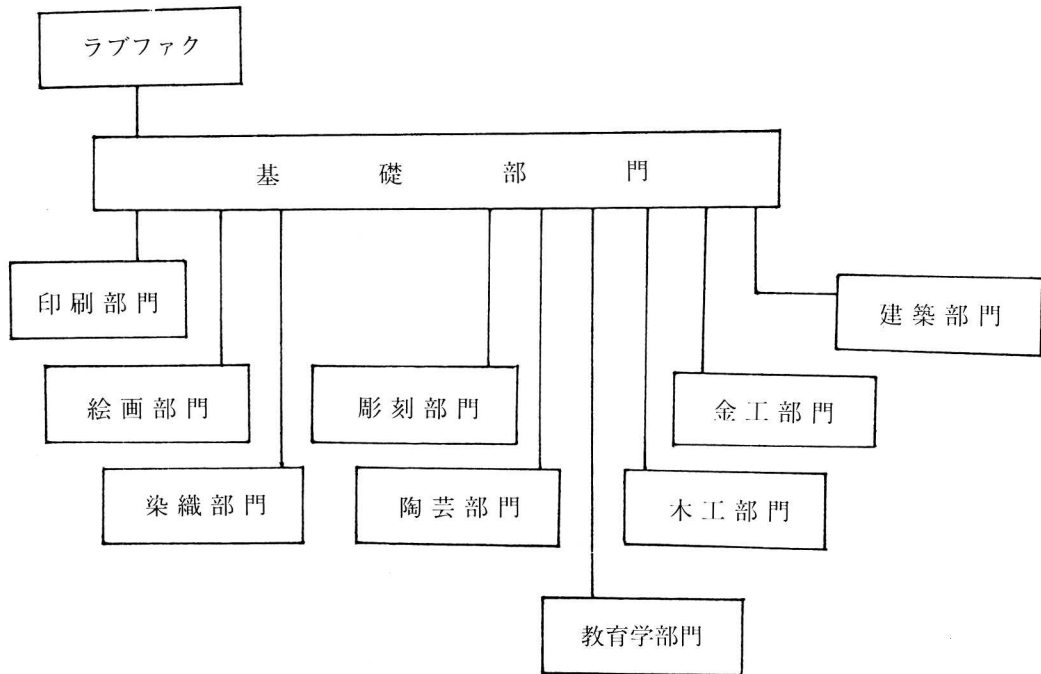


図1 ヴフテマスの組織

4. 基礎部門について

ヴフテマスの全組織のなかで、基礎教育として重要な役割を果たしたのは、基礎部門である。ヴフテマスが生産を目的に新たな美術教育機関として設立された経緯からすると、生産を目的とした各々の専門部門の充実だけでなく、各専門に通ずる基礎部門の開設、充実は歴史的な評価をされた。基礎部門はその10年間に、カリキュラム、教育年限等、組織の変革が何度かなされたが、バウハウスの予備課程と共に、基礎教育によって全ての学生の基礎的能力の育成と芸術的な平等を供給したといえる。

基礎教育の方法論においても、バウハウスと類似している点が見られる。それは、芸術創造のための造形要素と視覚言語の研究である。基礎部門の同心円²⁰⁾ 自体の分類がそうであるが、色彩、空間、面積、ヴォリュームといった造形要素として、芸術創造のための教育を捉えたことは、バウハウスの予備教育と同様に、専門の別なく、造形的な創造基盤の平等な教育であった。また、バランス、リズム、調和、動き、といった視覚言語の教授は、バウハウスと同じく美術教育に客観性を付与したといえる。こうした基礎部門に対してルナチャルスキー²¹⁾ は次のように評価している。「まず最初に積極的に評価したいのは基礎部門の発展ぶりである。実際、学生が視覚芸術のすべての要素——線、色彩、空間、マッサ等を個別的に習得することによって——通じるためのこの入門的学習こそは、革命直後にわれわれの要求したものが残した不朽の遺産である。誰の手にもこの遺産を渡すわけにはいかない。²²⁾」

基礎部門の芸術的な基盤はヴフテマスのメンバーがインフクのメンバーと大多数、重複していたことからしても、当時の芸術理念である構成主義、シュプレマティズム、未来派によって形成されていたと考えられる。シュプレマティズムの追求した純粋芸術志向と、構成主義の、より現実的な芸術と産業との結びつきを、デザインという形で美術教育の基盤を形成して来た。しかしながら、デザインの問題に対しては、構成主義者以上にシュプレマティストの方が近づいていたという指摘もある。「シュプレマティストたちは、あらゆる具体的機能はある組合せに還元されると、彼らの考える、その組合せのための形式的要素の体系をつくりだした。カンヴァス絵画から建築や生活環境の物体への移行において、この体系は一種の統一した基盤としての「シュプレマティスト的な命命、(K.S.マレーヴィッチの表現) という意味を帯びていた。²⁴⁾」構成主義者にとって、シュプレマティズムは生産ということに関してはかけ離れた存在として捉えていたが、シュプレマティズムの形態とスタイル、及び、それに関連する素材へのアプローチは、その後のデザインの基本的な理念を形成したといえる。その点において、シュプレマティストの基礎教育への影響は大であり、デザインに対する2つの考え方は、この時点で明確になって来たと考えられる。シュプレマティストによる、「精神活動としての芸術」としてデザインを捉える立場と、「芸術を生活の中へ」とする生産芸術論の立場である。マレーヴィッチは、純粋な芸術活動と実用的芸術とを区別し、産業に直接かかわりをもつ工業デザインなどは芸術の応用的活動として捉えていた。つまり、デザインに対しても精神性を重視し、「芸術の普遍的、抽象的創造こそデザインなどの応用的活動の源泉であり、理想的典型の役割を担うものであった。²⁵⁾」と規定している。一方、インフクでの大多数は、純粋芸術に対して否定的な傾向にあり、生産に直接結びつく、芸術創造の展開を試みていた。その理論的背景として、アレクセイ・ガンの「構成主義²⁶⁾」があるが、そこでは、従来の芸術の領域である絵画、彫刻、演劇などを消費者の個人主義的な感情表現と見なし、新しい社会のための文化として、物質的構造と制作過程の組織的構成を提唱し、その基本原理として、テクトニカ、ファクトゥーラ、コンストラクツイヤの3つをあげている²⁷⁾。このように、芸術と産業の係わりに対しての価値基準の相違のなかで、基礎教育のカリキュラムの改革と、是否が問われたので

ある。

基礎部門の目的は、全般的な芸術的、実践的、科学的、理論的、社会的、政治的教育の準備であり、専門のために必要な基礎的な知識の体系の教授であった。基礎部門の教育は3つの要素で構成されており²⁸⁾、①芸術作品を組織する基礎的な芸術的訓練、②個々の専門化した産業における実践的な適用、③専門教育の基礎、であった。基礎部門の教育期間は、1920年から25年までは、全体の教育年限が4年間で、そのうち1923年までは1年間の基礎部門と3年間の専門、1923年から26年までは基礎部門が2年間に延長された。1926年から1930年までは、全体が5年間の教育期間となったが、基礎部門は逆に短縮されて1926年には1年間となり、さらに1929年には1学期（半年）になった。

基礎部門のなかで、各々の専門に対応する同心円が組織されるまでに、基礎コースが存在していた。1920年の設立当初は次の5つの科目があった²⁹⁾。

- ① 色彩の啓示——ポポーヴァ
- ② 色彩による形態の啓示——オスメルキン、フェドロワ
- ③ 平面上の形態と色彩の同時性——ドレヴィン
- ④ 平面上の色彩（シュプレマティズム）——クリューン
- ⑤ 構成——ロドチェンコ

これらの科目は構成主義の用語の反映はあるが、全体として絵画の技術に基づくものであった。これらの科目は、1921年22年には、変更され、2次元的表现内容から拡大され、3次元の問題がとり入れられて、以下の4つにまとめられた³⁰⁾。

- ① 色彩構成——ヴェスニン、ポポーヴァ
- ② 空間構成——ドクチャエフ、クリンスキー、ラドフスキー
- ③ グラフィックの構成——ロドチェンコ、キゼレフ、エフィモフ
- ④ ヴォリュームの構成——ラヴィンスキー

これらの4つの科目は独立していたが、相互に関連をもちながら、お互いに拡大を計り、総合的な統一を目指していた。そして、1923年までに3つの同心円に再組織された。

5. 同心円と専門

基礎部門の同心円は1923年までに3つに分れて設立された。それらは、平面——色彩、ヴォリューム——スペース、そして、スペース——ヴォリュームであった。平面——色彩の同心円は、絵画、グラフィック、色彩構成、グラフィックの構成の全てを含んでいた。ヴォリューム——スペースの同心円は、彫刻や、塑造における3次元の形態に関する内容を取り扱っていた。スペース——ヴォリュームの同心円は建築のための空間構成を内容とした。1923——25年の間は、これらの同心円は、内容分担に多少の変更があり、平面——色彩の同心円、グラフィックの同心円、ヴォリューム——スペースの同心円という3つに分かれていたが、1927年には再組織され、1929年までには、4つの同心円となった。すなわち、色彩の同心円、グラフィックの同心円、ヴォリュームの同心円、空間の同心円であった。同心円と専門との対応は次のようになっていた³¹⁾。

- ① 平面——色彩の同心円→絵画、グラフィック、染織
- ② ヴォリューム——スペースの同心円→金工、木工、彫刻、陶芸
- ③ スペース——ヴォリュームの同心円→建築

基礎部門に共通する教育方法は、課題やその解決方法が、それぞれの教科の委員会を集められて、検討された³²⁾。また、課題を系統化するために、各々の同心円の相互の実践的な結びつ

きが行なわれ、2年目には、産業との結びつきも行なわれた。同心円とそれに関連する専門の教育内容は次のようであった。

• 平面——色彩の同心円

担当者は次である。イストミン、ドレヴィン、ウダリツォーヴァ、ポポーヴァ、ヴェスニン、オスメルキン、マシュケヴィッチ、フェドロフ、クラコフスキー、イワノフ、ソコロフ、サヴヤロフ、トゥート。教科の主任は、イストミン、後にクラコフスキーであった。1923年当初は、グラフィックと絵画の内容を含んでいたが、1925年までに、グラフィックは分離、独立した同心円となった。

この同心円の基礎は、ヴェスニンとポポーヴァが担当していた色彩構成から出発している。色彩を形態や視覚的な装飾の一部として捉えるのではなく、造形作品の組織上の要素として捉え、色彩のもつ心理学、生理学的な側面であるトーン、軽重感、強弱感や他の要素の点、線、面、構成、ファクトゥーラといった要素の相互間の関係による構成を取り扱っていた。後の専門との関連は絵画、染織だったので、ここでは主として、絵画的、芸術的な色の表示ということに重点が置かれていた。

さらに平面的な志向から、造形作品の表面ということに重点が置かれ、色彩の特質と様々な表面との関連から、①マスの表面、②動的な表面、③形象の表面の原理、の3つをあげている。³³⁾ これらは主に平面の視覚的原理の実験的な探究であった。このような構成原理に基づいて、絵画の本質に関わる領域に対して、担当者の工房を通じて教育が行われた³⁴⁾。それらは、色彩と線、アングルと色彩の相互関係、あるいは歴史的な作品の分析などであった。

この同心円と関連する専門は、絵画と染織であった。絵画部門は3つに分かれており、画架絵画、記念碑的絵画、装飾絵画であった。これらは、絵画教師の養成、委託画家、フレスコや壁面装飾の画家、大衆参加の祝典や舞台劇、映画のセットのデザイナーの育成機関であり、内容的には革命後の社会に対する現実対応の明確なものであった。

• グラフィックの同心円

担当者は、ロドチェンコ、ブルーニ、ミトゥーリッヒ、バヴリノフ、ゲラシモフ、シェルビノフスキーであった。もともとは、平面——色彩の同心円に含まれていたが、バヴリノフ、ファフオールスキーらによって基礎がつけられ、分離、独立した。初期には、ロドチェンコ、キーゼレフ、エフィモフが担当していた。教育内容はグラフィックの構成に関する造形要素や形態の分析などで、特に、線的な構成については重要視していた。「グラフィックの要素とその特性、そして、表面の線的デザインへの構成的アプローチについて熟知させる³⁵⁾」として次の4つの部分に分けていた³⁶⁾。①線と点②静的な線③平面(斑点)④ヴォリューム—ヴォリュームの表現。これらは基本的には平面的な描画中心の内容であり、平面における造形要素の追求であった。モチーフとなる3次元の対象を2次元に移行するための主な手段として、描画をとりあげ、それに関連する様々な原理の追求であったといえる。具体的なモチーフとしては、石こう型、人体頭部、ヌードの一部分といったように、易から難へ渡り、光の平面処理、平面におけるヴォリュームの表現技術の習得がなされた。³⁷⁾ 内容的には「形象的な要素を取り扱う訓練のなかに、抽象的な研究が含まれる³⁸⁾」として、主に、具体的、非抽象的な取り扱いが多かった。

対応する専門は版画と印刷であり、それらは更に3つに分かれていて、リトグラフ、エングレヴィング、そして、タイポグラフィやブックデザインを含む本の印刷であった。³⁹⁾ 特にタイポグラフィが進んでおり、当時のグラフィックデザインの著名な作品を多く生み出している。しかしながら、同心円での基礎教育において、タイポグラフィがどの程度、基礎的内容として取り扱われたかは、不明確である⁴⁰⁾。専門分野が印刷、ブックデザインという産

業により直結した内容であったが、同心円としての基礎教育は2次元の描写原理という基礎的内容を重視していたと考えられる。

・ヴォリューム・スペースの同心円

担当者は主に彫刻家で、コロリョフ、チャイコフ、ミス・ゴールドマン、ラヴィンスキーなどであった。教育内容は、彫刻の初歩的な内容であり、ヴォリュームとスペースの相互関係、空間的平面と質の関係、陰影の研究などが取り扱われた。具体的な教材としては⁴¹⁾、簡単な3次元の幾何形態によるレリーフから始め、ヴォリュームの重量感、運動感、リズムなど立体における造形要素と造形言語であり、最終的にはオーガニックな形態へと発展した。

対応する彫刻の専門部門ではリアリズム記念碑彫刻と、無目的な立体構成を取り扱っており、基礎教育との対応は直接的であったといえる。

・スペース・ヴォリュームの同心円

担当者はラドフスキー、ドクチェエフ、クリンスキー、チュルクス、ラムツォフ、バリーヒンなどであった。教育内容は建築的思考に関するもので、「空間芸術の形態的な基礎を与え、空間的形態の知覚を発展させ、空間の組織化のための基本的な構成の技能を与える⁴²⁾」ことを目的としていた。ここでは、対応する建築部門、木工、金工部門との関連の深い内容が扱われており、幾何学的形態、サイズ、空間における位置、マッサ、ファクトゥーラ、色彩、光などの形態的特質などの基本的な造形要素から始まり、プロポーション、ダイナミズム、バランス、重量感といった視覚言語であった。バウハウスが建築を造形芸術の頂点として設定して、その教育のプログラムを創造したように、ヴフテマスの同心円のなかでも、建築に対応するこの同心円は、基礎部門のなかでも、重要視されていた。そのことは、この同心円で1927年には、建築部門のカリキュラム⁴³⁾ がまとめられ出版されたことから明らかであり、最終的には、この同心円の教育内容は建築の内容に収斂して行ったと考えられる。

6. まとめ

ヴフテマスにおいては、その理想とすべき芸術家像の捉え方と、生産を基盤とする美術教育という概念規定によって、基礎教育の意味も変わってくる。ヴフテマスの芸術家像は「芸術建設者」でありそのモデルが「なによりも創造的な感性がとぎすまされ、独創的な直観に恵まれ、かつまた批判的な精神に富む人間である⁴⁴⁾」と規定され、具体的には、社会主義社会において、芸術と生活、芸術と技術の統合に向けての実践家⁴⁵⁾ の養成であった。このことから考えると、いわゆる精神主義的傾向の強い絵画や彫刻に対しても、社会的な有用性という目的のうえで、規定するならば、広義のデザインと見なされている。絵画や彫刻の専門部門の分類に、記念碑的絵画や、彫刻が存在していたように、社会的有用性のある芸術が設定されたい。芸術建設者、芸術技術者は、そのためのデザイナーであり、その基礎教育は、造形要素や視覚言語の基礎的広がりをもちながらも比較的、専門との対応関係を明確にしていた。基礎部門の10年間の期間内での何度かの組織改革は、ヴフテマス全体の柔軟性を示すものであり、スタッフの進歩性からくるものであったと考えられる。それは、とりもなおさず、様々な芸術運動のなかで、急進的な芸術運動の共通理解のための基礎教育の追求であったと考えられる。

さらに基礎部門での造形要素や視覚言語の教育に関しては、各々の同心円と対応する専門との関連性のうえに、新たな方法論や視覚言語を創出して来たといえる。専門部門の現実対応からくる問題に対して、原理、基本の観点から分析し、基礎教育の充実を計った。そこから、導き出された造形要素や視覚言語に対して、「目的なしの研究分野」あるいは「産業とは全く無縁」「現実離れした性格⁴⁶⁾」といった批判を受け、結果的に、ヴフテマスの基礎部門は、ルナチャ

ルスキーの評価にもかかわらず、削減されたことは、芸術における精神性の軽視というよりも、社会的有用性としての芸術を重視し、生産のための美術教育を可及的な課題と見なしていたからである。設立当初の生産を基盤とした美術教育を狭小にとらえた結果であったともいえる。

造形要素、視覚言語の教育という点で、一方、バウハウスでは、単に生産のための教育に終始したのではなく、むしろ、産業や機械文明を批判した芸術家の創造的実験を包括していたことから、芸術への新たな価値付けを行ったといえる。「伝統的な芸術言語が色や形や空間……などの諸要素に還元されたことによって、まず絵画、音楽、詩などという諸芸術の専門的な壁が崩壊し諸芸術共通の言語となったこと、そしてある制度と結びついた意味からの解放によって、自由な、汎義的な、再び無名な記号（言語）として回生したことである。⁴⁷⁾」とし、造形要素、視覚言語への価値の転換を指摘している。これは、造形の基礎教育が、専門との関連から離れて、それ自体に意味をもつものとされ、今日の美術教育のなかにおいて、基礎教育の存立要因のひとつとなってまた、ヴフテマスの評議会が「芸術と生産的なデザインとの間にいかなる障壁も設けない。⁴⁸⁾」と警告したにもかかわらず、社会的有用性のための美術教育に重点がおかれ、芸術における精神性から導き出された造形要素や視覚言語に対して、意味づけが行なわれなかったことは、革命後の価値規準の不確定な社会状況にあったとはいえ、その後のバウハウスの活動と比較すれば、基礎教育にとって損失のひとつであったと考えられる。

注

- 1) バウハウス翻訳委員会 BAUHAUS 別冊日本語版 造型社 1969年 P44—P45
- 2) オットー・シュテルツァー ヴァイマルおよびデッサウにおける予備課程（ルードヴィッヒ・グロテほか編 宮島久雄ほか訳 バウハウス 収録）講談社 1971年 P36
- 3) 国家の助成を受ける美術学校は全てスヴォマスと呼ばれた。ここではモスクワのスヴォマスのことを示す。（J.E.ボウルト編著 川端、望月、西中村訳 ロシア・アヴァンギャルド芸術 岩波書店 1988年 P343より）
- 4) Vysshie gosudarstvennye khudozhestvennotekhnicheskie masterskie, Higher State Artistic and Technical Workshop. 本稿では略号等については原則として英文表記を使用する。ロシア語表記については前掲書 3 に見られる。英文表記に関しては、Christina Lodder, Russian constructivism, Yale university press New Haven and London 1983 による。
- 5) Svobodnye gosudarstvennye khudozhestvennye masterskie, State Free Art Studios. の略。
- 6) Christina Lodder Russian constructivism Yale University press 1983 P109
- 7) 前掲書 6 P110
- 8) 前掲書 6 によると、マシュコフやキエフでのエクスターなどの教育方法に見られる。
- 9) 前掲書 6 P111
- 10) Great Soviet Encyclopedia MACMILLAN INC 1977 5—530
- 11) Szymon Bojko Vkhutemas, The Avant Garde in Russian 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）
- 12) 「構成主義者たちの創造活動は、20年代のソ連のデザインの分野と、環境の多様な対象の新しい設計の開発にとって、きわめて重要でかつ原則的な寄与をしている。構成主義者たちは、新しい家具やインテリア・デザインのサンプル、衣服や布地のサンプル、新しい食器、印刷、ポスター、合成写真、建造物、舞台装置の模型をつくりだした。彼らの新しい作品は、目的志向性、合理的な構造、材料とその加工技術の有機的な関連、品物の使いやすさ、形の単純化、多くの場合において色彩の果たす積極的な役割の追求が、決定的な特徴となった。」A・A・ストロガリョフ 中原佑介監訳

- 革命期のロシア・ソビエト芸術（「革命と芸術」収録）西武美術館 1982年 P35
- 13) 前掲書 6 P113
 - 14) Favorskii, Vladimir Andreevich (1866—1964) 1907—12年モスクワ大学にて美術史専攻。1918年より第2スヴォオマスで教え1921年ヴフテマス教授。グラフィック部門。1923—25学長。1929年ヴフテイン辞職。
 - 15) Novitskii, Pavel Ivanovich (1888—1971)
 - 16) Vysshii gosudarstvennyi khudozhestvennotekhnicheskii institut, Higher State Artistic and Technical Institute の略。
 - 17) ヴフテマスの組織図は Nicoletta Misler, Sualcuni problemi di lettura dell'esperienza russa del Vchutemas—Vchutein, Casabella 435 April 1978 P57による。また前掲書11においても詳しい表が見られる。
 - 18) Babichev, Aleksei Vasil'evich (1887—1963) モスクワ大学で数学を修める。1907—12年モスクワ絵画、彫刻、建築学校で彫刻と建築を学び、1918年第1スヴォオマスのスタッフとして彫刻を教える。ヴフテマスで基礎コースを担当。
 - 19) Rabochii fakul'tet, Worker's faculty の略
 - 20) kontsentr の訳で前掲書11では focus と英訳されているが五十殿は「同心円」と訳している。簡より繁に入るという同心教授法という意味からしても適切と思われる。
 - 21) Lunacharskii, Anatolii Vasil'evich (1875—1933) 批評家、文芸学者、1917年から29年まで教育人民委員会の長を努めた。
 - 22) 前掲書11 P206
 - 23) Institut khudozestvennoi kul'tury, Institute of Artistic Culture の略
 - 24) 前掲書12 P36
 - 25) 二見史郎 抽象の形成 紀伊国屋書店 1970年 P124
 - 26) アレクセイ・ガン著 黒田辰男訳 構成主義芸術論 1927年 金星堂
 - 27) テクトニカ、ファクトゥーラ、コンストラクツィアについては、前掲書26のP118—P123に見られる。
 - 28) 前掲書 6 P123によると、具体的な科目としては、純粋に芸術的、実践的科目に加えて、化学、物理、数学、地理、陰影理論、軍事訓練、色彩理論、外国語、美術史の授業が行なわれた。
 - 29) 前掲書 6 P123
 - 30) 前掲書 6 P124
 - 31) 前掲書11 P83の組織表によると、グラフィックの同心円が独立した形をとっているが1927—29年まででは、4つの同心円が存在していたためである。それ以前は、グラフィックは平面—色彩の同心円に含まれていた。
 - 32) 前掲書 6 P125
 - 33) 前掲書 6 P125
 - 34) 具体的なプログラムについてはあまり明らかにされていないが、ウダリツォーヴァの形態と色彩の相互関係と絵画表面についての内容が次の文献に示されている。The Isms of Art in Russia 1907—30, galerie gmurzynska 1977 P138—P139
 - 35) 前掲書 6 P126
 - 36) 前掲書 6 P126
 - 37) Elena Jamaikina Vchutemas: per unagrammatica visiva, Casabella 435 April 1978 P52
 - 38) 前掲書 6 P127
 - 39) 前掲書 6 P116

- 40) 前掲書11によると基礎教育としてタイポグラフィーが取り扱われたように記述されているが、前掲書 6 P126—127においてはタイポグラフィーについての記述は全くない。
- 41) 前掲書 6 P127
- 42) 前掲書 6 P128
- 43) 前掲書 6 P129
- 44) 前掲書11 P207
- 45) 前掲書 6 P109
- 46) 前掲書37 P55
- 47) 向井周太郎 バウハウス (広田長治郎編「デザインの事典」収録) 朝倉書店1988年 P328
- 48) 前掲書11 P207

参考文献

- Camilla Gray The Russian Experiment in Art 1863—1922 THAMES AND HUDSON LONDON 1962
- 嶋田厚 デザインの哲学 潮出版社 1968
- 水野忠夫 ロシア・アヴァンギャルド未完の芸術革命 PARCO 出版局 1985