

ヨハネス・イッテンの造形教育とその今日的意義について

A Study of Johannes Itten's Art Education and its Actuality

本村健太

1. はじめに

2003年から2004年にかけて、日本を巡回する「ヨハネス・イッテンー造形芸術への道」展¹⁾が企画された。日本においては美術史的な研究の進んでいないイッテンについて、その単独の展覧会が実現したことは、今後の研究の進展を期待させるものであるが、これに先立って、すでにドイツやスイスにおいては関連の展覧会が開催されていた。

ドイツのザールラント美術館(Saarland Museum)においては、「ヨハネス・イッテン すべては一つのものにーすべてはその存在のなかに(Johannes Itten. Alles in EinemーAlles im Sein)」展が、2002年11月10日から2003年1月12日まで催されている。この展覧会は二つのテーマから構成されており、その第一部は、イッテン自身の作品による回顧展である。彼の芸術家としての時期的段階すべてにおける主要な作品が一度に展示されるのは初めてのことであり、これによって、イッテン作品における具象形態と自由な抽象形態の緊張に満ちた相互作用や実験的な色彩・形態付与など、彼の芸術作品の真価を垣間見ることが可能となる。

この展覧会の第二部は、ベルンのヨハネス・イッテン財団によって巡回展として準備されたものであり、「ヨハネス・イッテン 芸術への道(Johannes Itten. Wege zur Kunst)」と題し、バウハウスの予備課程において教育学的な基礎を築いた教師としてのイッテンの成果を検証するものとなっている。これはイッテンの教育活動と密接な彼の絵画、ドローイング、日記、さらに、生徒作品との関連性とその発展が総括的に認識できるように意図されている。彼の授業実践やその方法論、教育学的・哲学的・秘教的な源泉、さらにその受容については、展覧会とその関連出版によって、これまでのイッテン像がさらに拡張されることになる。

展覧会に附随する関連企画行事として、2002年11月27-28日、ザールラント大学美術史研究所による「ヨハネス・イッテンとモダン(Johannes Itten und die Moderne)」というシンポジウムが開催された。そうして、展覧会の第一部・第二部に対応するカタログ二冊と、シンポジウムに関連した一冊の書籍がHatje Cantzより出版²⁾されることになった。これらは、ドイツ語圏におけるイッテ

ン研究の最新の成果ということができ、今日的な意義を探るためにも資料として参照すべきものである。

さらに、スイスのベルン美術館においても、「ヨハネス・イッテン 芸術への道」展が2003年2月14日から5月5日まで開催された。日本における企画展覧会は、この巡回展となっている。これらの企画によって、ドイツ語圏や日本におけるバウハウス研究、美術教育研究、イッテン研究のそれぞれの諸相において、様々な議論が巻き起こされ、新たにイッテンの造形教育の可能性、あるいは作品の芸術的価値についての再考がなされることになるに違いない。

2. イッテン再考とバウハウス神話

ドイツにおいては、バウハウス創立75周年記念の関連行事として、「初期バウハウスとヨハネス・イッテン(Das frühe Bauhaus und Johannes Itten)」という展覧会が、1994年から1995年にかけてヴァイマルとベルリンで催されている。この際に、バウハウス研究において手薄であった初期バウハウスの「ブラック・ボックス」が照射され、その中心人物としてのイッテン像が浮かび上がってきた。イッテンの造形教育における芸術思潮、改革教育学の流れ、精神的な背景などに研究者の注目が集まることになる。彼の試みた「精神と身体の融合」は日本における現代思想ともつながるものであり、今日的な課題を提示³⁾していることが明らかになった。「バウハウスは生きているか」というアクチュアリティ問題と同様、イッテン再考の必要性が認められてきたのである。しかし、イッテンの今日的な意義を適切に探るためには、まず、バウハウスの神話化問題を解決しておく必要がある。このような指摘は、ドイツ語圏の研究者によってもなされていないのであるが、筆者は、イッテンとバウハウスとは解きほぐすことのできない相補的な研究課題であると確信している。

今日にまでに至る日本でのバウハウス受容の経過についても、これまであまり指摘されることがなかったが、日本への大きな影響力は、啓蒙期、受容期、批判期、そして、バウハウス見直しの再考期という時代的な流れを想定することができる。もちろん、どの時期にも対立するような思想や実践は存在していることは忘れてはならない。理解のために大きな枠組で時代順に捉えると、当時のバウハウスへの訪問や留学によって、その理念や方法論が日本に伝えられた時期、戦後の経済・産業の復興によってバウハウスの様式が取り入れられた時期、建築におけるポストモダンの主張とともに批判的に捉えられた時期、第二のモダンともいえるような状況での再評価の時期ということになる。

ここでバウハウス受容史を取り上げなければならないのには理由がある。その受け入れにしても、批判にしても、実は、本来のバウハウスではなくなるような、「神話化」された形式⁴⁾が見受けられるのである。バウハウスをめぐる議論の中核には、このような神話化の問題が潜んでいる場合が多い。

1963年の『芸術新潮』(4月号)に神代雄一郎の「バウハウスの影響と誤解」という記事がある。これは、日本においてバウハウスの冷静な歴史的評価がされていないという問題意識から、草月

会館で開催された「バウハウス展覧会」を機会に書かれたものであるが、40年後の現在、この記事を読み直してみると、当時の「受容期」の状況と同時に、バウハウス受容に対する重要な批判をしていることに気づく。

「バウハウスといえば泣く子もだまるといったような、固定的な絶対信奉感が日本のデザイン界にはあり、これがわたしの神経にひっかかってくる・・・(中略)・・・日本のプロダクト・デザイン、とくにグラフィック・デザインやインダストリアル・デザインをみていると、どこもかしこにもバウハウスを感じる。より正確にはデッサウのバウハウスを感じる。そして、グッド・デザインとして推賞されるものほど、ポスターにしても食器類にしても、一層バウハウスのようなのである。」⁵⁾

このように、当時の日本のデザイン界におけるバウハウスの神話化が明確に指摘されている。バウハウスの創立者であり、初代学長であるヴァルター・グロピウス(Walter Gropius)自身は、本来バウハウスの様式化を求めたわけではなかったが、日本でも(世界各国と同様に)結局は「バウハウス様式」として定着してしまったのである。神代の批評の文脈では、逆にバウハウスの建築における業績を軽視する傾向があり、デッサウではなくヴァイマールのバウハウスに学ぶべきであると主張している。その理由は、そこに職人の存在や自然との関わりがあるからということである。このような神代の指摘は、当時においては、大きな流れに警鐘を鳴らすという意味では適切なものだったかもしれない。しかし、デッサウ・バウハウスの業績を歴史として葬り去ろうという手法は、決してバウハウスを正当に評価することにはならない。

一般的に、ヴァイマールの初期は表現主義的・ロマン主義的時代、1923年以降、特にデッサウ期は機能主義的・合理主義的時代として分断して捉えられているが、どちらも歴史上のバウハウスの一面であり、どの時代においてもその内部の教師らの理念的な相違はあった。これらの緊張関係がバウハウスのダイナミズムに帰結するのであり、その全体を包括的に捉えない限り、この生命感は感じられず、今日のアクチュアリティも消失してしまうのではないか。

この記事の書かれた時代状況の後、徐々に「批判期」に移行していく。70年代になってからの厳しい批判の時代は、50-60年代のバウハウス礼讃の時代との対比をなしている。そこには、「近代の超克」という時代的な大きな課題が背景にあった。つまり、「ポストモダン」の側からの価値判断が実施されたということである。もちろん、「バウハウス＝モダン」という図式にあっては、バウハウスは乗り越えられるべき過去の障壁にすぎなくなっていた。90年代から、バウハウス関連展覧会やシンポジウムが数多く企画され、バウハウスを見直そうという再考期に入って今日に至ると考えられるが、それまでの批判期ではどのような展開がなされたのか。

杉本俊多は『バウハウス その建築造形理念』(鹿島出版会)の著者であるが、バウハウスの特集された雑誌『ユリイカ』(第24巻第11号、1992年)において、「地球環境時代のバウハウス理念」という論を展開している。その「ポストモダン型のバウハウス批判」という冒頭の章に、次のような記述がある。「過剰な神格化がバウハウスの本来の姿を歪めさせ、一九七〇年代に逆に過剰なまでの反バウハウス論が展開されたわけだが、それは正当な神話解体作業でもあった」⁶⁾と。

ここでの解体作業とは、近代合理主義による普遍的・一元的な価値観・知識体系を、再び多元的・人間的なものに回復させようとするものである。杉本は、バウハウスの再現を考える場合、

「造形芸術の人間化」という意味で「エコロジカルな環境」との関わりを、「工業技術と芸術の間の融和」という意味で「ハイテク機器」との関わりが模索されなければならないとする。そして、その解決策としては、「初期バウハウスの戦略から学ぶこと」を示唆した。

「デッサウ・バウハウスだけを見てはバウハウスのなしたことの半分しか見えてこない。二一世紀の新しいパラダイムの開発を目指す私たちが注目すべきバウハウスの神髄というのは、一見屈折し、動揺しているように見える初期のバウハウスなのである。」⁷⁾

結局、その結論は時代を遡る神代の主張と等しい地平に留まっている。この傾向は、おそらく美術・造形教育の領域でも同様であり、バウハウスから影響を受けた日本の構成教育の問題解決として、初期バウハウス、あるいはイッテンを見直してみてもどうかという提案も存在する。しかし、これではやはり「バウハウスの全体を包括的に捉える」という原則には反することになる。当時のバウハウスは多元的な存在であり、ポストモダンが求めたものは、実はバウハウスの内部にすでにあったのではないか。ポストモダンのバウハウス批判は、バウハウスの妄信的な受容によってなされた「誤った神話化」のほうに向けられるべきだったのではないか。

確かに、初期バウハウス、そしてイッテンを見直すという作業は必要である。この作業が不十分、未完結であることが、上記のような問題解決の結論を誘発している原因ともいえるのである。ただし、これが結局は初期バウハウスを「神話化」することになってはならない。もちろん、「デッサウではだめだからヴァイマルで」というような短絡的な発想では問題解決とはならない。ヴァイマル期かデッサウ期か、イッテンかラスロ・モホリ＝ナジ(László Moholy-Nagy)かの白黒反転ではなく、多焦点の運動体として包括的に捉えることが重要である。このことを前提にして、これからイッテンの今日的意義について考察していく。これは、イッテン自身の研究を深めるだけでなく、脱神話化としてのバウハウスの再評価にもつながるものである。

3. 体験教育、そして全人教育としての造形教育

バウハウスの教育課程では、各工房における専門教育や最終的な建築教育など、職業実践的な問題とともになされる専門家養成教育に先立つ準備的な前段階として、造形の一般教養といえるような基礎教育を施す「予備課程 (Vorkurs)」が存在することにその先駆的な特色がある。これはイッテンの提案によるものであり、彼はこの予備課程における教育実践によって、その名声を獲得することになった。

世界的に認知されたイッテンの造形教育は、バウハウス以前、アドルフ・ヘルツェル(Adolf Hölzel)に師事したドイツのシュトゥットガルト時代⁸⁾を経て、オーストリアのウィーン時代にその基礎ができ⁹⁾、ドイツのヴァイマル・バウハウス時代での活躍の後、スイスのヘルリベルクでのオントス(存在)工房時代、ドイツのベルリンでのイッテン・シューレ時代、クレーフェルトの繊維平面芸術学校時代、そしてスイスのチューリヒでの芸術工芸及び繊維専門学校時代という軌跡をなす。彼の造形教育の洞察と実践は、このような時代の経過とともに練り上げられてきたものであり、バウハウスやイッテン・シューレという一時期の活動内容に留まらず、彼の総体を対象

にすることが、その今日的な意義を見いだすためには重要である。

教師になるか、芸術家になるかという将来の職業選択における迷いから、若い時期から関心事として教育と芸術の二つの焦点を有していたイッテンは、前衛芸術のみならず、当時の新しい教育学にも造詣が深く、自由主義的な教育改革運動の流れをバウハウスに引き込んだ。彼の教育理念や実践における背景や近似性からは、教育学の重要人物としてのルソー、ペスタロッチ、フレーベル、モンテッソーリ、デューイ、ケルシエンシュタイナーなど¹⁰が考えられる。そこでは、子どもや若者の潜在能力を引き出すことが教育理念として掲げられ、彼らの自然な発達のため、自由に遊び的な方法による具体的な教育方法が望まれた。それは、非創造的な知識の注入、構築的な主知主義への批判によるものである。そうして、公的な芸術家・工芸家の養成機関としてのバウハウスにおいて、その芸術の専門教育が、従来のアカデミックな方法ではなく、新しい教育学を基盤にした創造主義的な方法に置き換えられたのである。

イッテンの教育を大きく捉えたときに、体験教育、あるいは全人教育という視点が明らかとなってくる。体験教育を中心にイッテンの造形教育を扱った研究には、ライナー・K.ヴィックの『ヨハネス・イッテン 体験教育学としての芸術教育学?』¹¹がある。また、全人教育については、ドロレス・デナーロが「ヨハネス・イッテンによる芸術伝達の方法論」¹²において言及している。このような教育理念は当時の問題だけではなく、デジタル・テクノロジーの時代に生きる私たちにとっても重要な意味をもつと考えられる。ここでは、イッテン自身の言葉によってこれらを再確認したい。

イッテンは、1939年に「私の授業から」という展覧会を契機に教育論を述べているが、そこには、「真の教師とは庭師のようなものである」という認識がある。「賢い庭師は、その保護的な手助けを周到に割り当てる。彼の手助けは些細なものだが、自然の威力は巨大であることを彼は知っている」¹³と。このことは、個々の人間に潜んでいる多種多様の可能性を重視し、その適性に合った教育を施していくという態度につながる。1950年の「芸術教育の基礎」においては、「あらゆる教育の目的は、自由である」¹⁴としている。そして、下記のように述べている。

「人間の神的な精神から、大きな創造的な成果を得ようとするなら、思考、感情、行為は、同時に共鳴しなければならない。この成果は、人間の創造のいずれかの領域において得ることができるが、創造されたものにおいて、思考、感情、そして行為の三和音がバランスをもって、すなわち調和しているときにのみ、それは大きく、人間の生に意味あるものとなるのだ。」¹⁵

イッテンにおいて、創造的人間の育成は、思考、感情、行為の調和的な全体性においてなされる。例えば、彼が授業の始めやイッテン・シューレの屋上で学生らに実施した体操のようなことはマスダスナンに関連しているが、この実現に向けた実践的試みの一つであった。

「私は授業の始め、教室で柔軟・呼吸・集中の訓練によって、集中的な活動を保障する、あの精神的・身体的な準備を行った。精神の道具としての身体の訓練は、造形芸術家によってはより大きな意味があるのだ。」¹⁶

「私は、知的、精神的、そして身体的機能の直接的な発達のために、私の学校で早朝訓練を試みた-弛緩、集中、呼吸、音の訓練-それだけで本物の、自然な、そして精神的な全体的人間の教育を保障する

ものである。』¹⁷⁾

このように、全人教育を基盤にした芸術家養成は、様々な体験をすることによって内面を豊かにしていくことにつながるのであるが、それも、イッテンが「身体性」を重視していたことと関連性がある。彼は、人間のあらゆる体験の出発点としての身体と、内的なものを出す道具としての身体を造形教育の中核に位置づけたのである。

1919年3月9日の日記において、イッテンは「芸術家であることとは：カオスを体験し、彼の造形に統一を見て取ること」¹⁸⁾としており、その一週間前の3月2日の日記においては、下記のような記述をしている。

「やはり体操は、体に表現能力、体験能力を与えたり、呼び起こしたりすることに役立つ。まずは体験しなければならない。そこで、体験し、感じ、カオス的な運動を解き放ち、体を十分に揺さぶるため、私は始めに体操練習が必要になるのだ。そうして始めて、ハーモニーの練習となるのだ。」¹⁹⁾

滑-粗、硬-柔、軽-重などのコントラストを用いた材料の構造やテクスチャーの研究課題においては、指先で触ってみるなど、視覚のみならず、触覚の感覚の拡張までが意図されていた。また、リズム的な描画の訓練のために音楽が用いられることもあり、聴覚と身体運動の関連性も試みられた。このように、身体、そして五感を通じた体験が、イッテンの造形教育の根底にある。自然の模倣のみが目的ではない彼の自然研究については、下記のように述べられている。

「テクスチャーの体験を深化させ、制御できるようにするため、生徒はこれを記憶し、自然の手本がなくても内的な感情から再現できるようになるまで、ずっと眺め、触り、描き続けなければならない。この種の自然研究とは、まず正確な観察と体験、次に内的な感情の客体化、感覚による知覚を深め、制御し、感情の能力を高め、ついには《内部に形態の詰まった》芸術家をなすのである。」²⁰⁾

「人間みな、《内部に形が詰まっている》。少数のものだけが、それを仕事で見せることができるのだ。自然を研究する。自動的に、見ないでも描けるように!」²¹⁾

簡単にいえば、「内面を豊かにすること」であるが、イッテンの造形教育の原理は、彼自身の言葉では「体験-認識-能力(Erleben-Erkennen-Können)」²²⁾であり、創造活動における人間の身体性を重視することによってのみ、意味をなすものであった。身体を通じた体験が、最終的にその人の能力として発現されるのである。また、獲得すべき個々の教育内容は分断されたものではなく、その関連性が体験として理解できるようになっていた。このことが、体験教育として、そして全人教育としての造形教育を拡張していくことになる。

4. イッテンの運動論とその拡張性について

イッテンの造形教育において、コントラストの概念とともに重要なのが「運動(Bewegung)」である。この運動が、実は彼の造形活動や教育実践の中心的位置にあった。そして、これまで指摘されることがなかったのは、彼の運動が今日的な映像メディアにおける「モーション表現」²³⁾にまで通用する拡張性を秘めていたことである。イッテンがバウハウスを去り、イッテンの予備課程を継承したラスロ・モホリ＝ナジは、産業との連携を推進していくバウハウスにおいて当時の技

ヨハネス・イッテンの造形教育とその今日的意義について

術(テクノロジー)と芸術を融合させ、写真や映画などの映像表現を造形活動と教育実践に取り込んだ。そして、「ニュー・ヴィジョン」や「ヴィジョン・イン・モーション」を提唱するに至った。ということは、次のような可能性を指摘することができるのではないか。これまでは、そのイッテンとの断絶や理念の変容ばかりが強調されてきたが、モホリ＝ナジの成果は、予備課程におけるイッテンの造形教育の基礎から出発した円滑な発展形態であったのではないかと。

イッテンが1923年にバウハウスを辞職するのは、第二子の死による衝撃という心理的な背景²⁴⁾もあるかもしれないが、やはり、バウハウスの運営方針や教育方針におけるグロピウスとの理念の対立によるものである。その後、イッテンはスイスのヘルリベルクにあるマスダスナン運動の拠点、アリャーナ同盟に入り、彼の造形活動や教育実践の再出発²⁵⁾をした。一方、バウハウスは産業との連携による業績をより一層積み上げていくことになる。この対照的なプロセスによって、イッテンに精神性を、バウハウスに合理性をみて、それを固定化するような「バウハウス神話」の認識が生まれてしまったのである。

しかし、イッテンはその後の活動において、例えば、ベルリンのモダン美術学校を1926年に開設した際には、「画家、彫刻家、建築家、教育家、写真家、あらゆる種類の広告・モードの図案家のための基礎的で芸術的な授業」²⁶⁾を意図しており、単なる絵画教室には収まらない、専門家の養成機関を目指していたことが分かる。また、1932年には産業界の要請によって、イッテンを指導者とするテキスタイルの教育機関がクレーフェルトに新設されている。対立したはずのグロピウス宛(1937年11月14日)に、イッテンは次のような手紙を書いている。

「クレーフェルトでの私の仕事の成功が一般的に認められています。産業は、私たちの学校の活動がもたらすもの、必要なものを確証しています。養成された生徒のすべてが、産業に関わり、一部には大きな成功を収めています。そこで私は、教育学的観点-そして私の観点からいえば、教育学的問題であること-において、芸術と技術の問題は、テキスタイル産業のために幅広い基礎の上で解決したということが出来ます。この問題の文化的・国民経済的意味については、あなたに説明する必要はないでしょう。あなたは1919年に最初にこの解決に着手されたわけですから。」²⁷⁾

また、映像メディアの原点である写真については、次のような彼の記述がある。

「写真は、形態研究に従事しているあらゆる人間の教育の重要な補助的手段である。写真機は、環境を研究するため、カタログ化するために現代人に許された、清潔で、メカニックで、迅速に仕事のできる道具である。」²⁸⁾

イッテンが、クレーフェルト時代にテキスタイル・パターンの発想の手助けとして実践したのは、写真の一部を切り取り、それを反復させたり、向きを変えたりして新しいバリエーションを見いだすというものであった。例として、一頭の牛の胴体にある模様から百通りものパターンを作りだせるようなことが報告されているが、これについては、デジタル時代のコンピュータによる表現手法を先取りしているという指摘²⁹⁾もある。

このように、イッテンにおいては、シュペングラーの『西洋の没落』に触発され、西洋文明の危機を意識したとしても、明確な反産業・反テクノロジーという思想はないといってよい。彼は、科学技術の時代における人間の育成に、何が必要なのかを芸術と教育の側から考え、実践してい

た。「運動」とは、そのようなイッテンの鋭い洞察において見いだされた普遍的で重要な概念なのである。

イッテンは、バウハウス以前のヴィーン時代の日記において、1916年10月20日、「芸術作品には運動がなければならない。生命あるもの、存在するものすべては、生きている、すなわち運動のなかにあるのだ」³⁰⁾と書き記している。これは「運動＝生命」としての認識であり、イッテンの運動論の原点といえるものである。彼にとって重要なコントラスト理論にしても、1917年2月3日の記述によれば、「運動＝コントラスト」という関連性がみえてくる。

「始めに何もない。対照のものから、善と悪の、陽と陰の対立によって、運動が起こり、一つのものが生まれる。二つのものから一つになる。それ自体としては留まっている善から、そしてそれ自体としては留まっている悪から、お互いの反映によって魅力と嫌悪感が生まれ、それが運動となる。この運動を私は見てとることができる。」³¹⁾

また、イッテンの造形教育において特徴的なものの一つである「リズム」についても、1916年の「断章(Fragmentarisches)」において、「リズムとは、運動の和音である」³²⁾とあり、これも「運動＝リズム」として捉えられる。1928年にも、「リズムとは、流れ、運動のことである。アクセントをつけることによって運動は強くなる」³³⁾とある。

さらに、1919年3月の記述では運動論がより拡大しており、人間の内と外における運動の認識がみられる。これは、「運動＝世界(すべて)」,そして「運動＝感覚」ということができるが、ここには運動として世界を捉える身体性も確認できる。

「すべては運動である-光は、水、火、地、人間、思考、感覚となる。世界は最も純粹に運動として感覚に示される。私が感覚を形にできるように、運動、本質も形にできる。(中略)私は体の運動において、感覚の運動に置き換える。そしてこれは、私の全身が感じとるとき、あるいは、私の全身が運動できるときに最も完全なものになるのだ。そうして、私たちは運動自体と自分の物質としての体の関連性を感じ取ることができる。」³⁴⁾

このような運動の認識から、イッテンの造形教育は出発していくことになる。1919年2月18日の日記において、「ヌードモデルにおける内的な運動の表現について、ある解決を見出したようだ」³⁵⁾としており、同年3月22日の日記では、下記のように具体化させている。これは、モデルの形態に潜む内なる運動を導き出すものといえる。

「私は今日、ヌードモデルをリズム的に描くことを教えよう。生徒らは、私が数を数えている間、モデル全身を円運動で描かなければならない。モデルの運動次第で、右回り、左回りに描く。そうして、形態の特質としてのモデルは直線も有しているので、同じように直線でも描く。重要なのは、同じような形での手の動きがそこにあるということ、すべては運動のなかにあるということである。」³⁶⁾

そうすると、イッテンにおいては、物理学的・物質的な「外的運動」ではなく、生物学的・精神的な「内的運動」のみが重要であったのか。いや、そうではない。1919年3月22日の日記には、外的運動についての記述があり、モホリ＝ナジの「ヴィジョン・イン・モーション」に連結する可能性を感じさせる。

「運動に関連して：走っている鉄道の列車の窓から外を見ていると、列車と同じスピードで一羽のカラ

ヨハネス・イッテンの造形教育とその今日的意義について

スが飛んでいた。そのときの見え方について、私の感覚では、風景の形態だけが変わっているのに、カラスと列車は静止しており、風景が動いているようだった。運動は、入れ替わるのだ。』³⁷⁾

造形の中心的問題としては、やはり「運動＝形態」となる。イッテンによる命題はこうである。「命題：生き生きしたものはすべて、運動を手段として人に示現する。生き生きしたものはすべて、形態において示現する。したがって、あらゆる形態は運動であり、あらゆる運動は形態において明らかとなる。形態は運動の容器であり、運動は形態の実体である。(中略)運動が形態を生む。形態が運動を生む。』³⁸⁾

形態は、体・心・知の動きによって生じることになる。このような認識が、造形活動の表現と鑑賞の可能性を見いだすことになると思われる。イッテンは、この運動について三つの段階を想定³⁹⁾している。第一に、身体的運動段階であり、手で線を引くときの身体的な運動の状態である。第二に、心的運動段階であり、これは一本の線による感覚・感情の動きを意味する。第三に、知的運動段階であり、これは一本の線を知識として思い浮かべた状態である。イッテンによると、「身体的段階は外的な運動性であり、知的段階は内的な運動性であり、心的段階は外的・内的に連絡した運動性である。』⁴⁰⁾

イッテンが授業においてよく使っていた教材に植物のアザミがあるが、この方法も、運動を意識することによって、彼の意図した本質的なものがみえてくる。

「私の前に一本のアザミがある。私の運動神経は引き裂かれたようなギザギザの運動を感じる。私の感覚、触覚と視覚は、その形態の運動の鋭い刺々しさを把握し、私の精神は、その存在を観察する。私はアザミを体験する。私のなかで、脳とみぞおちの間を漂いながら、一本のアザミの形態が生じる。私がこの形態を表現するとき、それにふさわしい方法の一つで私はアザミの物質的な形態を生み出す。私が出したこの形態を体験し、再現する人は、私が動いていたように動くのであり、そして私はアザミが動くように動いたのだ。』⁴¹⁾

イッテンの運動概念は、身体性をも取り込んで、静的なものになりがちな「静物画」の描写に動的な視点を投げかけてくる。また、絵画の鑑賞の際にも、どのようにこの運動が表現されているかということが問題になってくる。さらに、この運動概念は、「映像メディア」におけるモーション表現にも通じており、その基礎的理念及び方法論になりえるのではないかと予感させる。

5. 残された課題とさらなる可能性について

ヨハネス・イッテンを対象とする今日的意義の考察は、彼の理念や方法論の再考によって、より多くの可能性を秘めているように思われる。現在、身体を通じた感覚の教育は、マルチメディアの時代において、新たな地平を開いている過程にある。また、映像メディアの台頭は、そこにある造形要素としての光や運動に注目させることになってきた。本研究においては、その第一段階として、イッテンの体験教育、全人教育のあり方と、造形における運動概念を取り上げた。しかし、多様な実践を行った彼の再考は、まだまだ不十分であるといわざるをえない。今後の課題として残されているものとしては、線のリズミ的描画練習、色彩論における主観的色彩、マス

ダスナンの実践、巨匠の絵画分析などがあり、どれも示唆に富んだテーマ設定が可能であると思われる。そして、それぞれが、今日の美術教育における問題点を示唆したり、解決したり、またはオルターナティブを示したりという理念的・方法論的成果をもたらしてくれる。

列記した課題については、今後さらなる資料の調査と質的な考察を実施していくことになるが、ここにその焦点を簡潔に記しておきたい。

自動筆記・速記的なリズムの描画練習は、描写能力の向上という直接的な課題以前に、心身の運動やリズムを敏感に紙の上に伝達するという目的をもっていた。線描においては、木炭を二本同時にもったり、両手を使ったり、リズムに合わせたりなど、様々なバリエーションがあった。このリズム的な線の形態は連続した運動から導かれるが、この運動は、筋肉の運動から生じるという視点だけではなく、心の内的なリズムからの衝撃を受けてなしえるものとされる。

色彩の問題は、構造的・論理的方法において、色相対比、明暗対比、寒暖対比、補色対比、同時対比、彩度対比、面積対比という七つの色彩対比がなされるが、この理論的な伝達に陥らず、授業においては主観的・個性的な色彩調和の発見を求めており、「自己の発見」に結びつくような教育方法が実践されていた。

マスダスナンは、オットーマン・ツァー＝アデュシュト＝ハーニッシュ(Otoman Zar-Adusht-Hanish)によって先導される宗教的な生活実践の運動であるが、その中心になっていたものは、呼吸法と食事療法による健康的な生活の維持であった。イッテンは、精神と身体に関連性について、多くをこの運動から見いだした。彼の神秘主義的な側面は、この関連によって強調されてきたが、この実践的方法論としてのあり方を見直してみる価値はある。

巨匠の絵画分析は、日本の美術教育において問題提起されている「鑑賞」教育の課題について、有益な示唆を与えると確信している。イッテンにおいて、鑑賞、すなわち「芸術作品の体験」は、巨匠の心身一体の表現を学生に再現させるものであり、創造の追体験であった。これは、美術史的に知的になされるものではなく、絵画への感情移入による創造的な理解が重視されていた。

これまでのバウハウス神話によって固定化されてきたもの、すなわち、バウハウスの機能主義的・合理主義的側面から、マスダスナンとの関わりなど、対照的にイッテンの精神的・神秘主義的な側面ばかりを強調することは、バウハウスにおいてイッテンを軽視、異端視、無視する傾向を生み出すことになる。それは、バウハウスの重要な一部であるはずのイッテンを、そこから外在化し、不完全なバウハウスの認識をもたらす。そのような認識を前提として「近代の超克」というテーマがもたらされると、バウハウスは瞬時に解体の対象になってしまう。そうなったとき、逆にイッテンを救世主であるかのごとく扱うことは、二重の過ちを犯すことになる。バウハウスもイッテンも、その全体性において捉えない限りは、真の姿がみえてこない。イッテン自身においても、その精神性と合理性の双方が明らかに確認できる。本研究は、神話化の過ちに陥らないよう、総体的なバウハウスとイッテンを扱う最初のステップにすぎないのであり、今後もさらに今日的な美術教育の課題を視野に入れた考察を実施していく必要性を感じている。

註

- 1) 宇都宮美術館(2003年 8月24日-10月13日), 京都国立近代美術館(10月21日-11月30日), 東京国立近代美術館(2004年 1月14日-2月29日).
- 2) *Johannes Itten 1888 - 1967. Alles in Einem - Alles im Sein* (2002/11), *Johannes Itten. Wege zur Kunst* (2002/11), *Johannes Itten und die Moderne* (2003/01), Hatje Cantz, Ostfildern.
- 3) 拙論「バウハウス75周年とヨハネス・イッテン」『美術教育学』第17号, 1996年, pp.259-268.
- 4) 拙論「第3章 バウハウスの脱神話化」『デザイン教育 ダイナミズム』建帛社, 1993年, pp.63-91.
- 5) 神代雄一郎「バウハウスの影響と誤解」『芸術新潮』(4月号), 1963年, pp.98-99.
- 6) 杉本俊多「地球環境時代のバウハウス理念」『ユリイカ』(第24巻第11号), 1992年, p.126.
- 7) 同書, p.135.
- 8) 拙論「ヨハネス・イッテンとその造形教育の形成過程について(2)」『大学美術教育学会誌』第30号, 1998年, pp.87-96.
- 9) 拙論「ヨハネス・イッテンの造形教育について(ヴィーン時代)」『大学美術教育学会誌』第34号, 2002年, pp.447-454.
- 10) Rainer K. Wick, *Itten und die Reformpädagogik, Johannes Itten. Wege zur Kunst*, Hatje Cantz, 2002, S.233-236.
- 11) Rainer K. Wick, *Johannes Itten. Kunstpädagogik als Erlebnispädagogik?*, Verlag edition erlebnispädagogik, Luneburg, 1997.
- 12) Dolores Denaro, *Johannes Ittens Methoden der Kunstvermittlung, Johannes Itten. Wege zur Kunst*, S.12-14.
- 13) Hrg. Willy Rotzler, *Johannes Itten. Werke und Schriften*, Orell Füssli Verlag, Zürich, 1978, S.243.
- 14) Ebd., S.251.
- 15) Ebd., S.251.
- 16) Ebd., S.272.
- 17) Ebd., S.234.
- 18) Ebd., S.52.
- 19) Ebd., S.52.
- 20) Ebd., S.273.
- 21) Ebd., S.84.
- 22) Johannes Itten, *Gestaltungs-und Formenlehre. Mein Vorkurs am Bauhaus und später*, Ravensburger Buchverlag, 1963, S.9.
- 23) 拙論「映像におけるモーション表現の美的構造に関する試論」『岩手大学教育学部研究年報』第62巻, 2003年, pp.1-9.
- 24) Christoph Wagner, *Johannes Itten. Leitmotive einer Künstlerbiografie, Johannes Itten 1888 - 1967. Alles in Einem - Alles im Sein*, S.48.
- 25) Peter Schmitt, *Johannes Itten und der Aryana-Bund in Herrliberg, Johannes Itten und die Moderne*, S.138-155.
- 26) Hrg. Rotzler, S.76.

- 27) Ebd., S.85.
- 28) Ebd., S.240.
- 29) Denaro, S.30.
- 30) Hrg. Rotzler, S.43.
- 31) Ebd., S.49.
- 32) Ebd., S.211.
- 33) Ebd., S.77.
- 34) Ebd., S.63.
- 35) Ebd., S.62.
- 36) Ebd., S.64.
- 37) Ebd., S.64.
- 38) Ebd., S.220.
- 39) Ebd., S.220-224.
- 40) Ebd., S.224.
- 41) Ebd., S.224.

A Study of Johannes Itten's Art Education and its Actuality

MOTOMURA Kenta

Johannes Itten's principle of art education is based on the sequence of experience, recognition and ability. His practice is recognized as the education through experience and the education towards the whole man. In this paper, I tried to find the actuality of Itten's art education. His concept of 'movement' is recognized as an important element of his artistic and educational activities.

Because of the emphasis only on his spirituality, severance and the transfiguration of the ideology with Moholy-Nagy, who succeeded to the preliminary course after Itten's resignation, were pointed out. Through Itten's concept of movement and educational methodology, however, we can find the possibility of continuity to Moholy-Nagy's 'New Vision' and 'Vision in Motion'. Then, Itten's idea can be a base of motion expression in image media.