

## ハプティック・ヴィジュアルな構成学に向けて —バウハウスの脱神話とヨハネス・イッテン—

本村 健太\*

### はじめに

本研究は、2019年度（令和元年度）に開始した科学研究費基盤研究（C）「バウハウスとハプティック・ヴィジュアルな構成学の実践研究」に基づく課題の一環であり、この課題としてこれまでに継続してきた実践研究への補完的な考察として取り組むものである。とくに近代バウハウスにおける「ハプティック・ヴィジュアルな構成（学）」を巡って、当時最も重要な役割を果たした画家であり、造形教育家であるヨハネス・イッテン（Johannes Itten, 1888-1967）をその中心に据えてまとめることにする。なお、本稿においては、単に「構成」あるいは「基礎造形」と記す場合はその造形実践・活動の領域を、「構成学」あるいは「基礎造形学」と記す場合には制作実践に関する原理や方法論を示している。

本稿においては、この科学研究費基盤研究で設定した課題の背景についての全体像を確認したい。この課題の内容が今現在における基礎造形的な制作実践であるにも関わらず、題目に近代の「バウハウス（Bauhaus）」が付加されているのは、今日的なバウハウス理念の有効性を検証する試み、あるいは意識的にその継承と更新を企てることを課題として包含していることを意味する。簡潔に述べると、筆者は、バウハウスにおける理念や方法論を近代化の成功した事例の面からのみ抽出し、「様式」として妄信することを「神話化」として捉えている。そこで、筆者はまずはその認識の改善を求め、これまで「バウハウスの脱神話化」<sup>1)</sup>を第一段階の課題として進めながら、バウハウスの再評価を行ってきた。

第二次世界大戦の前後において、近代の日本においても、バウハウスへの日本人留学生などによる情報からバウハウスの受容は進み、普通教育における「構成教育」<sup>2)</sup>として、また、戦後には建築や商品においてもデザイン解決策として多用されてきた。しかし、このようなバウハウスの継承と展開は、ドイツ、ヴァイマル期のバウハウスにおける多様性を包含しておらず、とくにバウハウスが産業との連携を強めて成長したデッサウ期の一面だけから築き上げられたものである。強調しておくが、これは当時の日本においてヴァイマル期やイッテンについて知見がなかったというのではなく、一部に評価する者がいたとしてもそれが教育界やデザイン界において波及効果をもつことはなかったということである。

---

\* 岩手大学人文社会科学部

1) 本村健太, 1993, 「第3章バウハウスの脱神話化」, 宮脇理(編)『デザイン教育ダイナミズム』, 建帛社, pp. 63-91

2) 藤原智也, 2009, 「我が国の構成教育に関する史的考察 I—武井勝雄と間所春を中心に—」, 『美術教育』No.292, 日本美術教育学会, pp. 60-67

近代化の躍進においてはそれがバウハウス神話であるとしても有効だったかもしれないが、その後のポストモダンの言説が台頭して近代の見直しがなされるようになってから、結局、近代デザインとしてのバウハウスは無効化されることになってしまった。このような経緯から、筆者は、むしろバウハウス神話にはなりえなかったバウハウスの影の部分、とくに初期バウハウスのイッテンに焦点を当て、初期バウハウス当時の多様性を示すことによってバウハウス自体を脱神話化し、その土台から今日におけるバウハウスの有効性を問うことを行ってきた。

本来は、バウハウスを信奉すればするほど、バウハウスの理念を理解し、当時のバウハウスにおけるデザイン解を模倣することは避けるようにするべきである。そうして、運動体としてのバウハウスを静的な様式に固定化しないことが重要になってくるはずである。まずは、本研究課題の背景として前提となるバウハウスの脱神話化とそこで重要な役割をもつイッテンに関連して以下に整理しておきたい。

## 1. バウハウスの脱神話化とヨハネス・イッテン

1919年に創立し、ナチズムの台頭によって1933年に自主廃校となったバウハウスは、14年という短い開校期間であったが、その影響は世界各国に広がった。その功績から、1996年には「ヴァイマルと Dessau のバウハウスとその関連遺産群 (The Bauhaus and its sites in Weimar and Dessau)」としてユネスコの世界文化遺産に登録され、その後、2017年に関連施設が追加され、「ヴァイマル、 Dessau 及びベルナウのバウハウスとその関連遺産群 (Bauhaus and its Sites in Weimar, Dessau and Bernau)」として登録されている。1919年から1933年までのドイツにおけるバウハウス運動は、「20世紀の建築と美学の思考と実践に革命をもたらし」ており、バウハウスに由来する建造物は「建築とデザインの根本的な刷新を目指した古典的モダニズム」<sup>3)</sup>の代表であることが認められている。このように歴史としてのバウハウスは、世界的に評価され、その功績はすでに不動の位置にある。一方で、現在のデザイン実践においては、バウハウスは過去の様式として認識され、バウハウス時代のデザインを継承する家具など、様式的な関連商品<sup>4)</sup>以外では、特にバウハウスに言及されることもなくなってしまっている。

しかし、戦後日本においては、確かにデザインとしてのバウハウス様式が流行した時代があった。建築史・評論家である神代雄一郎 (1922-2000) は、1963年の『藝術新潮』において「バウハウスの影響と誤解」という記事を書いており、「バウハウスといえば泣く子もだまるといつたような、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つかかってくるのである」<sup>5)</sup>として、当時のバウハウス様式の流行に苦言を呈している。具体的には次のように述べている。

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、どこにもかしこにもバウハウスを感じる。より正確には Dessau 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

3) <https://whc.unesco.org/en/list/729/> (2023年9月25日確認)

4) <https://officialbauhaus.jp/>, <https://shop.bauhaus-movement.com/> (2023年9月25日確認)

5) 神代雄一郎, 1963, 「バウハウスの影響と誤解」, 『藝術新潮』14巻4号, p.98

にしても食器類にしても、一層バウハウスのようなものである。バウハウスのようなものは認められるが、非バウハウスのようなものに対しては、積極的な視線が投げられないかみえる。そして、バウハウスのようなものとは、機能性を裏づけにして形づくられた、一種の工業的様式なのである<sup>6)</sup>。

神代の問題提起は、当時の日本のデザイン界における流行は、本来あるべきはずのバウハウスの理念や方法論への理解もなく、工業的な様式に矮小化されているのではないかということだった。筆者にはこの問題提起がとても重要なものであると感じられ、その後のバウハウスの脱神話化の理論的な着想の原点となっている。建築史を専門とする神代にとっては、その後のモストモダンの言説によって近代の建築が否定されていき、日本のデザイン界でのバウハウスの求心力も失われていくことで問題提起にあった不満も解消されていったかもしれないが、筆者には否定されるべきはバウハウス神話であり、本来のバウハウス像ではないという焦燥感が生じてきた。そうして、1993年の宮脇理編『デザイン教育ダイナミズム』における「バウハウスの脱神話化」の拙稿<sup>7)</sup>につながるようになった。

神代は、「多少神秘的で、表現主義的で、非合理的においにする、だが進歩的で反抗的で情熱的だつた初期のバウハウスに、いわばこのきたならしいバウハウスにわたしはひかれる」<sup>8)</sup>、そして、「とにかく、初期のバウハウスが、全く日本に反映しなかつたということは、不思議であると同時にわたしの不満である」<sup>9)</sup>としているが、まさにこのことが筆者の研究上の取り組みとなっていく。1960年代において、このように業界を客観的に俯瞰できる研究者である神代が日本における初期バウハウスの受容を認めていないことは重要であり、無視できないことである。前述した初期バウハウスやイッテンについて一部の日本人には知見や理解があったとしても、それは限定的であり、広くデザイン界・教育界に理念（精神）を理解したうえで波及するような力はまったくなかったといつてよい。

造形芸術の高等教育機関としてのバウハウスがドイツにおいて「Hochschule für Gestaltung (HfG)」(造形大学)という名称を最初に使用している。拙稿「バウハウスの脱神話化」の章で、筆者はこの「ゲシュタルトUNG (Gestaltung)」という言葉に着目した。ゲシュタルトUNGの「ゲシュタルト (Gestalt)」の部分は「形態」を意味しており、一般的には「ゲシュタルト心理学」や「ゲシュタルト崩壊」などの用語で日本人にも馴染みがあるものである。ゲシュタルトUNGの語義としては、形態を成す「形成」という動的な意味を包含している。日本においては「構成」と訳されていた時期もあるが、今日では通常、「造形」と訳されている。文字通り「かたちづくること」という語義と美術・デザインの領域での広義な扱われ方は適合しているといえる。

しかしながら、「ゲシュタルトUNG」や「造形」の英訳をする場合には多少の語義のずれが生じることに注意が必要である。ドイツ語の「ゲシュタルトUNG」を英訳した場合、「forming」, 「shaping」, 「constitution」などとすると、美術・デザインの領域の用語として「造形大学」のように使用するよりも広義になってしまう。「composition」ではベーシックデザインの領域で用いられる狭義の「構成」(使用例:「平面構成」や「色彩構成」など)となっ

6) 同書, p.99

7) 本村, 前掲書, pp.63-91

8) 神代, 前掲書, p.103

9) 神代, 前掲書, p.104

てしまう。それでは、やはり「design」の訳語が最適かという点、「デザイン」には「ゲシュタルトング」と「造形」には含まれていた（純粹）美術の部分が抜け落ちてしまう。日本語での語句の使用において、「造形」と「デザイン」は同義ではないことは明らかである。

このようなゲシュタルトングの語義に着目したのは、筆者がバウハウスの研究を開始した1990年代におけるデザインの状況から、「人間の欲望を駆り立てる手段としての商業的なデザインのイメージに対し、その造形活動としての原初的な意味を再確認」<sup>10)</sup>しようとしたからである。そうして、政治的な外圧や内在する構成員たちの様々なベクトルによって、動的に様態を変容させてきた近代バウハウスのあり様をゲシュタルトングという言葉の持つダイナミズムに重ねることで、バウハウスの認識に変化をもたらそうと画策した。

1960年代に話を戻すと、バウハウスを商業的に成功した事例の面だけで捉えて神話化してしまったのであれば、当時のデザイン界において作り上げられたバウハウス像は一度解体して見直さなければならない。神代は次のように提言している。

そうしたわれわれ日本人にとって、バウハウスの紙や金属を使つた、手品をみるような作品の面白さは、全くうつつけなのであり、直感的にひきつけられ、魅せられ、溺れてしまうのである。そして結果的には、バウハウスの精神を忘れて、目先の技術、様式の面白さに捕らえられたと評されることになるのである。バウハウスを乗り越えるためには、バウハウスを歴史として見きわめることだ<sup>11)</sup>。

バウハウスの脱神話化の作業として、筆者は多様なベクトルをもつ存在としてのバウハウスを浮上させることにした。そこで、初期バウハウスにおけるヨハネス・イッテンを取り上げることによって、それまでに影になっていた部分に光を当てることを課題とした。イッテンのバウハウスにおける造形活動・造形教育については、すでに日本にも伝わっていたが、デザイン界からの反応は薄く、その影響は（後述するが）一部の専門教育の場に限られていた。

1926年から1930年まで出版されていた「バウハウス叢書（Bauhausbücher）」は、デッサウ期に学長ヴァルター・グロピウス（Walter Adolph Georg Gropius, 1883-1969）と基礎教育担当のラースロー・モホイ＝ナジ（Moholy-Nagy László, 1895-1946）が共同で企画・編集して出版したものである。この叢書全14巻には、画家のパウル・クレー（Paul Klee, 1879-1940）やヴァシリー・カンディンスキー（Wassily Kandinsky, 1866-1944）らの担当巻が存在しており、芸術家たちもここに参画していること自体はバウハウスの多様性を示すものである。しかしながら、このバウハウス叢書や1926年から1931年まで発行された『機関紙バウハウス』も含め、デッサウ期のバウハウスからイッテンの業績が発信されることはなかった。イッテンの存在したヴァイマル期の基礎教育はすでにアルバースやモホイ＝ナジに形式的に継承され、彼らによって機能的で合目的な方向で洗練されていた。

戦前の1930年代にデッサウ期のバウハウスに学んだ日本人留学生やそのデザイン運動を称賛する人々によって日本への受容は進んでいたが、すべては第二次世界大戦によって中断してしまう。

戦後、モダニズムを推進するファッションデザイナー桑沢洋子（1910-1977）は、1954年に

---

10) 本村, 前掲書, p.87

11) 神代, 前掲書, p.104

デザイン専門学校として「桑沢デザイン研究所」を創設し、「日本版バウハウス」<sup>12)</sup>と評される存在となっていた。途絶えていた構成教育は、戦後1955年のグロピウス来日を機に発足した「造形教育センター」に引き継がれることになる。イッテンの著作物に関しては、美術出版社より、1964年に大智浩・手塚又四郎訳『色彩の芸術—色彩の主観的経験と客観的原理』が、1970年には、手塚又四郎訳『造形芸術の基礎—バウハウスにおける美術教育』が、1971年には大智浩訳『色彩論』が翻訳出版されている。しかしながら、造形の基礎教育と色彩論の専門書であるため、高度経済成長期を維持してきた日本において、これらがバウハウスを見直す機会になったり、デザイン界で大きな認識の転換が促されたりすることには至らなかった。

日本の造形教育の現場においてさえも、基本的には形式的なバウハウス神話は形成されていた。日本の高度経済成長期において造形教育センターは、児童生徒向けのデザイン教育に大きな役割を果たしていた。当時の造形教育センターの活動において、産業デザインと（子どものための）デザイン教育の混同という問題について、構成（学）の実践者・理論研究者である後藤雅宣は、2003年の論稿において、当時の状況を以下のように捉えている。

むしろ、この問題の所在は、造形教育センターに貫かれる「構成」の真意を解すことなく、画一的な幾何学的パターン練習に終始したり、形式をとらえてデザイン学習と混同したり、現場の教師の資質と無理解に依るところが大きい。「構成」という言葉が真義をもって定着する前に、一方でデザインブーム、又一方で普通教育におけるデザイン内容の開始と、「構成」の周辺の混乱が見て取れる<sup>13)</sup>。

デザイン界のみならず、児童生徒のための構成（デザイン）教育においても理念を欠いた様式的な扱われ方をしてきたことは否めない。筆者はこのような状況を神話化の弊害として捉えている。

1994年、バウハウス創立75周年の記念企画として、日本においては川崎市市民ミュージアムでの「バウハウス—芸術教育の革命と実験」展が開催され、高等教育機関としてのバウハウスにおける芸術教育に焦点が当てられた。ドイツにおいては「初期バウハウスとヨハネス・イッテン（Das frühe Bauhaus und Johannes Itten）」展が開催されており、これまでにあまり注目されてこなかった時期、そして、その時期においてはバウハウス内で大きな影響力をもっていたイッテンが最大限に取り上げられたのである。

日本における展覧会企画以外での記念行事としては、東京ドイツ文化センターと武蔵野美術大学が開催したバウハウス創立75周年記念シンポジウム「デザインと知の変革」がある。ここでは「理念としてのバウハウス」と「運動としてのバウハウス」という二部構成によって、ドイツから論客を招いて講演と討論がなされた。前者の司会を担当したデザイナー・デザイン教育者・デザイン論者である向井周太郎は、テーマの「デザイン」についてはドイツ語の「ゲシュタルトツング」に置き換えて捉えるという前置き<sup>14)</sup>があった。「運動としてのバウハウス」では、当時のバウハウス資料館館長であるペーター・ハーン（Peter Hahn, 1938-2003）が「バウハウスは神話か？」という講演を行っており、そのなかで、バウハウスの神話化や「バ

12) 常見美紀子、『桑沢洋子とモダン・デザイン運動』、学校法人桑沢学園、p.138

13) 後藤雅宣、2003、「構成」、教育方法論としての今日的課題、『デザイン学研究特集号』10巻4号、日本デザイン学会、p.50-51

14) 向井周太郎、1995、「理念としてのバウハウス」、『バウハウス創立75周年記念シンポジウム [デザインと知の変革]』、東京ドイツ文化センター・武蔵野美術大学、p. 8

ウハウス」という名が商業主義的に使用されていることに関連して次のように述べている。

このようにバウハウスという名前が使われることが非常に増えてきましたが、バウハウスの神話化とバウハウスという名前の悪用に関しては私は異を唱えたいと思いますし、こうした神話化や悪用を防止するためには、やはり歴史に残されているバウハウスの源泉に戻る必要があるだろうと思います。バウハウスはかつて芸術と技術を結びつけるという点で非常に大きな解決を見出したわけです。しかし、彼らが考えだした解決というのは現在のわれわれの問題には直接使えないわけです。(中略)バウハウスという名前は二十年代における非常に豊かな手法の象徴として神話化されてきたわけです。言ってみれば近代のモダニズムの神話と言ってもいいと思います。当時もバウハウスを拡大解釈することに対しては反対がありました。(中略)こうしたバウハウス様式が空疎な文句になってしまったのは当時のバウハウス関係者たちがプロパガンダしたこともあるかもしれません。しかし、七五年経った今日、やはりバウハウスの神話を抜け出なければなりません<sup>15)</sup>。

この時期のドイツにおいてもバウハウスの脱神話化が必要とされていたことがわかる。1990年代にハーンが示した「歴史に残されているバウハウスの源泉に戻る」必要性は、日本の1960年代に神代が「バウハウスを歴史として見きわめること」に一致しており、筆者の研究姿勢はこの路線にある。

その後、2003年からその翌年にかけて、日本において巡回展「ヨハネス・イッテン—造形芸術への道」が開催された。ここでは、日本において初めて紹介されるイッテンの作品群はもちろんのこと、バウハウス、クレーフェルト織物学校、イッテン・シューレなどの教育機関においてなされたイッテンの造形教育の成果に注目が集まった。この展覧会の図録『ヨハネス・イッテン 造形芸術への道』において、美術史家であり学芸員のドロレス・デナロー(Dolores Denaro, 1971-)は、イッテンによる創作活動および教育活動の双方での「造形芸術への道」には、「主観的体験と客観的認識」によって、すなわち「体験によって把握し、可能な限り客観的に合法的なものを造形する」という「主観性と客観性の弁証法」<sup>16)</sup>があると指摘している。これは個人の身体・魂・精神の全体性においてなされるべき「全人的な教育(全人教育)」であるが、日本における小原國芳の『全人教育論』<sup>17)</sup>における「全人教育」は、人間形成における価値の調和的な創造が目指されており、理念的に通底するものがあるとしても同義ではないので注意すべきである。混同しないようにするためには、「全人教育」という用語を広く捉えるか、イッテンのほうは「全体性教育(Ganzheitserziehung)」という用語の使用を検討するものよいかもかもしれない。とにかく、イッテンは芸術家養成を目的とする造形訓練において、全体的な調和をもった個人の育成を理念としていた。

巡回展「ヨハネス・イッテン—造形芸術への道」の会場の一つである宇都宮美術館では、独自に企画した講演会や再現授業をまとめた『ヨハネス・イッテン—造形芸術への道 論文集』が発行された。筆者も講演に参加しており、その内容は「イッテンによる造形教育の今日的意義について—イッテンの「運動」概念から」<sup>18)</sup>と題して収録されている。この章立てにおいて

15) ペーター・M・ハーン、1995、「バウハウスは神話か?」、同書、p.80

16) ドロレス・デナロー、2003、「造形芸術への道」、図録『ヨハネス・イッテン 造形芸術への道』、京都国立近代美術館、p.21

17) 小原國芳、1994、『全人教育論』、玉川大学出版部

18) 本村健太、2005、「イッテンによる造形教育の今日的意義について—イッテンの「運動」概念から」、『ヨハ

は「体験教育，そして全人教育として」，「イッテンの運動論から」，「残された課題とバウハウスの脱神話化」として，初期バウハウスにおけるイッテンの存在の重要性，その見直しの必要性を解説した。

この論文集には，金子宜正「イッテン・シュレーに学んだ自由学園からの留学生」<sup>19)</sup>が収録されている。イッテンが1929年にベルリンに開設した私立美術学校「イッテン・シュレー (Itten-Schule)」にける学生作品が川喜田煉七郎・武井勝雄著『構成教育大系』(学校美術協会出版部，1934年)に掲載されていたり，日本人留学生によってイッテンの造形教育の理念や方法論が自由学園に伝えられたりしたことが示されている。確かに構成教育の指南書としての『構成教育大系』にイッテン由来の作品は掲載されており，自由学園におけるイッテンの受容とそこから導かれた成果は大きいといえるが，総じて，当時を俯瞰してみてもイッテンの造形教育の影響力はその範囲で限定的なものに留まり，戦後の日本においても，日本のデザイン(専門)教育や児童生徒のための普通教育にまで影響が広がることはなかった。

補足しておくが，戦後，イッテンに由来する教育実践の受容については，デザイン専門の色彩学習において紹介されたり，実習課題として援用されたりしている「色彩論」の事例はある。図録『ヨハネス・イッテン 造形芸術への道』におけるデナーロの解説は，スイスのベルンにあるヨハネス・イッテン財団が2002年に発行した同名のドイツ語の図録からの邦訳であった。こちらの図録には，デナーロによる解説の他に，他の研究者の論稿が収録されている。その中で，イッテン色彩論が造形に関する専門教育に取り入れられたことのほかに，もう一つ，1980年代のアメリカでファッション業界でのパーソナルカラーの提案(色彩調和としての春夏秋冬・四季グループ分け)<sup>20)</sup>についても言及しているものもある。この理論の実践的成果に基づく商用的な色彩調和の提案は，今日の日本においても散見されるようになっている。

2008年に東京藝術大学，産経新聞社の主催した巡回展「バウハウス・デッサウ展」は，バウハウス・デッサウ財団も関わるものであり，デッサウ期に限定していた。そのうえで，「同時代のヨーロッパ各地での諸芸術の運動との連関の中で，バウハウス内部ではどのような研究，実験，教育が具体的に実践されていたのかを考察すること」<sup>21)</sup>が趣旨および目的となっていた。したがって，バウハウス神話としてのデッサウ期を礼賛して再提案するようなものではなく，むしろ，その内部における多様なあり方や外部との因果関係について明らかにしていこうとする方向性をもっていた。

2019年にバウハウスは創立100周年を迎えた。ドイツにおいてはベルリン・デッサウ・ヴァイマールに位置するそれぞれのバウハウス関連施設が提携する仕組み「バウハウス・コーポレーション (Die Bauhaus Kooperation)」<sup>22)</sup>が開設された。また，デッサウにおいて「バウハウス・ミュージアム・デッサウ (Bauhaus Museum Dessau)」が開館となり，バウハウス・デッサウ・財団のコレクションが展示されることになった。日本においては，巡回展として

ネス・イッテン—造形芸術への道 論文集』，宇都宮美術館，pp.81-92

19) 金子宜正，2005，「イッテン・シュレーに学んだ自由学園からの留学生」，『ヨハネス・イッテン—造形芸術への道 論文集』，宇都宮美術館，pp.53-80

20) Thomas Schmutz, 2002, Von einer Entdeckung und ihren Folgen: Zwei Aspekte der Rezeption von Ittens Umgang mit der Farbe, Johannes Itten Wege zur Kunst, Hatje Cantz, S.316-327

21) 薩摩雅登，2008，「序論：「バウハウス・デッサウ」展」，図録『バウハウス・デッサウ展』，産経新聞社，p.49

22) <https://bauhauskooperation.de/kooperation> (2023年9月25日確認)

「開校100年 きたれ、バウハウス—造形教育の基礎—」<sup>23)</sup>が企画された。デザイン史上の近代バウハウスを作品展示によって振り返るだけではなく、副題にある通り、「造形教育の基礎」が中心軸となっており、学校としてのバウハウス像を印象づけていた。

筆者は、今日においてデザイン業界や学校の教育現場のなんらかの変容のためにバウハウスの脱神話化を試みるというのではなく、バウハウス創立から一世紀の時が流れて、ようやく歴史として俯瞰することができる時代になり、これまでに見落としてきたものを注意深く拾い上げていく作業によって、源流としてのバウハウスの理念が今に生きたまま流れていることを明らかにしたいのである。つまり「バウハウスは生きている」のか、ということである。そして、今日における基礎造形をどのように捉え、造形原理をどのように認識するべきかという問いにつながっていく。そのために、イッテンの再考は重要な課題になってくる。

## 2. ヨハネス・イッテンとハプティック・ヴィジュアルな造形課題

ヨハネス・イッテンがバウハウスに造形の基礎教育の場として「予備課程 (Vorkurs)」を設置したことは、イッテンの功績としてよく知られていることである。その意義を改めて確認しておく、各工房における専門課程や最終段階に設定されていた建築課程など、職業実践的になされる専門家養成教育に先立つ、誰もが通過しなければならない準備的な前段階の設置をしたことにある。近代の専門化によって個々に分断されてしまう領域や人々の問題があり、これに対してバウハウスは芸術の統合や工芸家・芸術家の協同によって密な関係性を取り戻そうとしていた。イッテンの予備課程設置はバウハウスの理念にも適合していた。現実問題として、従来型のアカデミズムによる教育や最初から一つの専門領域しか学ばないという状況は回避されたのである。予備課程のような基礎教育の場では、学生の創造力と芸術的才能の解放、職業選択の手助け、造形文法・造形要素などの基本原則の伝達がなされることになった。

イッテンがバウハウスに引き込んだ教育の理念・方法論は、当時の自由主義的な教育改革運動の流れ(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、ケルシェンシュタイナーなど)を汲んだものだった。そこには、非創造的な知識の注入や構築的な主知主義への批判があり、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、子どもの自然な発達のため、自由で遊び的な方法による具体的な教育方法が求められた。そうして、バウハウスにおける造形教育は、当時の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。ではなぜ、イッテンがこのような教育学的な素養をもち、その後の各国の芸術系教育機関のカリキュラムにも影響を与えるようなことができたのか。このことについてはイッテン自身の生い立ちを俯瞰する必要がある。

筆者は、2021年に『一天の空に光 ヨハネス・イッテンの修業時代—貧しいアルプスの牧童ヨハネスが近代デザインを築いた造形芸術学校バウハウスの教師になるまでの物語』<sup>24)</sup>をまとめた。主な資料は、ヴィリー・ロツラー (Willy Rotzler, 1917-1994) 編『ヨハネス・イッテン作品集 (Johannes Itten: Werke und Schriften)』およびエーファ・バドゥーラ-トリスカ

---

23) 深川雅文・柚田佳穂, 2019, 『開校100年 きたれ、バウハウス—造形教育の基礎—』, アートインプレッション

24) 本村健太, 2021, 『一天の空に光 ヨハネス・イッテンの修業時代—貧しいアルプスの牧童ヨハネスが近代デザインを築いた造形芸術学校バウハウスの教師になるまでの物語』 Kindle版およびペーパーバック



(Eva Badura-Triska, 1954) 編『ヨハネス・イッテン—日記 シュトゥットガルト 1913-1916 ヴィーン 1916-1919 (Johannes Itten: Die Tagebücher. Stuttgart 1913-1916. Wien 1916-1919)』である。拙著『一天の空に光』には部分的に筆者の想像による創作も含まれるが、イッテンの残した論稿や日記などの文章に従い、生い立ちに関する日時や場所なども資料に忠実に描写している。以下にイッテンの生い立ちを概説する。

スイスのジューダーエンリンデンに生まれたイッテンは、幼少の頃に教師であり農業も営んでいた父を亡くし、後見人であるトゥーンの伯父のもとで教師になるための学業を始めた。1904年にホーフヴィルにある師範学校下級ゼミナールに進学し、パウル・クレーの父である音楽教師ハンス・クレー (Hans Wilhelm Klee, 1849-1940) に出会い、イッテンは音楽の素養も身に着けることになった。1906年に進学したベルンの師範学校上級ゼミナールにおいて、イッテンは心理学や教育学を担当するゼミナール長エルンスト・シュナイダー (Ernst Schneider, 1878-1957) からフロイト心理学や改革教育運動など当時の先端の研究の動向を学んだ。その後、初等教育の教員資格を取得したイッテンは1908年にシュバルツェンブルクの小学校に赴任した。小学校教員となったイッテンは実際に児童を教えることによって改革教育学の思想と方法論に実践的な手ごたえを感じていたが、自身の進路模索のために教育と芸術の両極を往来することになる。

1909年に小学校教師を辞職し、その年にジュネーヴ美術学校に入学した。しかし、1910年にはジュネーヴを去り、今度は中等教育の教員資格を取得するためにベルン大学に入学した。イッテンは1912年に修了試験に合格したが、結局は中等学校教員にはならなかった。そして、再びジュネーヴ美術学校に戻ったのである。この地において、イッテンに影響を与えたのは画家のウジェーヌ・ジリヤール (Eugène Gilliard, 1861-1921) とスイスの装飾芸術家ウジェーヌ・グラッセ著『装飾的なコンポジションの方法 (Méthode de composition ornementale. Éléments rectilignes)』という書籍であった。(この書籍については後述する。) 1913年に短期の仕事でミュンヘンに赴いた際に、イッテンはタンハウザー (Thannhauser) 画廊でアドルフ・ヘルツェル (Adolf Richard Hölzel, 1853-1934) の絵を目にしたことで、ヘルツェルが指導しているドイツのシュトゥットガルト芸術アカデミーを目指すことにした。1913年、イッテンはヘルツェルから直接ではなく、弟子のイダ・ケルコフィウス (Ida Kerkovius, 1879-1970) からヘルツェルの理論を学び始め、後にヘルツェルの講義も受けるようになる。その場で、オスカー・シュレンマー (Oskar Schlemmer, 1888-1943) やヴィリー・バウマイスター (Willi Baumeister, 1889-1955) らに出会う。1914年には第一次世界大戦が起き、イッテンはスイスのトゥーンに一時帰国するが、数か月後にはシュトゥットガルトでヘルツェルのもとでマイスター学生として受け入れられた。ヘルツェルに紹介されたアガテ・マルク (Agathe Mark-Kornfeld, 1894-1973) の勧誘により、1916年、イッテンはヴィーンに移住して絵画教室を始めることになる。イッテンは、グロピウスの夫人であるアルマ・マラー (Alma Maria Mahler-Werfel, 1879-1964) と出会い、アルマからグロピウスへの提案によって、1919年、グロピウスが構想していたバウハウスへの招聘が決まることになる。

このようにイッテンがバウハウス教員となるまでには当時の時代背景において様々な因果関係によって導かれている。芸術家への一本道を通して来たのではなく、当時の新しい教育理論を学び、教師としての実践も経験していた。

イッテンがジュネーヴ美術学校に再入学した際に出会ったウジェーヌ・グラッセ著『装飾的なコンポジションの方法』は、第一巻が「直線要素 (Éléments Rectilignes)」, 第二巻が「曲線要素 (Éléments Courbes)」の内容でまとめられている。これらには装飾としての図形の

様々な描き方が基礎から示されており、イッテンは複雑な図形がどのような方法で描かれているのかというその過程に刺激を受けたはずである。ここに示された図版と解説によって、基礎的な造形のあり方から理解して独自の創造に向かう方法論として、その後のイッテンの造形活動や教育実践に影響したといえる。イッテンがこの装飾芸術のための指南書から受けた影響については今後の研究課題としたい。

イッテンの造形養育からの示唆およびバウハウスの脱神話化への内容について、筆者はすでに前述の「ヨハネス・イッテン—造形芸術への道」に際して講演を行った。これは、拙稿「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」<sup>25)</sup>の内容を口頭発表したものである。第3章「体験教育、そして全人教育としての造形教育」においては、全人教育（全体性教育）を基盤にしているイッテンの芸術家養成の方法論は、体験による知の獲得において「身体性」を重視していることをまとめた。そして、第4章「イッテンの運動論とその拡張性について」においては、イッテンが多用した「運動 (Bewegung)」という言葉の意味の多様な使われ方について考察した。ここでは詳細には述べないが、筆者はイッテン自身の日記の記述から、「運動=生命」、「運動=コントラスト」、「運動=リズム」、「運動=世界 (すべて)」、「運動=感覚」、「運動=形態」という捉え方を独自に抽出した。また、造形活動においては、手で線を引くような身体的運動段階（外的な運動性）、一本の線から得られる感覚・感情のような心的運動段階（外的・内的に連絡した運動性）、一本の線を思い浮かべるような知的運動段階（内的な運動性）を想定しており、イッテンのデッサン訓練においてはこのことを意識して行えるように設定されていた。「テクスチャーの体験を深化させ、制御できるようにする」ために、対象を眺め、触り、描き続けることで「内部に形態の詰まった」芸術家<sup>26)</sup>を養成しようというのである。イッテンは、ヌードデッサンにおいてのみ、例外的に内的な運動（心の中のリズム）によって描画させる方法論を見出していた。例えば、モデルの全体をリズムに合わせて円運動あるいは直線で描いていくというもので、この時、モデルの形態は手の運動によって再現されているのであり、この運動によってすべてが生み出されていく<sup>27)</sup>のである。

上記に示した「運動=感覚」については、「世界は最も純粋に運動として感覚に示される」<sup>28)</sup>としており、内なる感覚の運動を身体の運動に変換して表現する人間にとって、運動として外界を捉える身体性と、内部の運動を形にする身体性の合一が要となる。イッテンの造形教育においては、体験教育として、全体性を獲得する教育として、視覚と聴覚、視覚と触覚などあらゆる感覚の連携が重要視された。

このような諸感覚の連携には「共感覚」という言葉が使われることが多い。かつて筆者の指導する女子学生の一人に個々の文字に色を感じる共感覚者がいた。この学生の卒業制作は、動く文字のモーショントイポグラフィであった。この映像制作を行う際に、個々の文字を自らが感じる色で彩色した。一つ一つの文字には感じる色があり、時には部首によって感じる色が異なっていた。このように「共感覚」は、一つの刺激に対して複数の知覚が引き起こされる。また、その個人においては常に外界からの刺激とそこに得られる感覚の反応は共通している。眞壁宏幹著『ヴァイマル文化の芸術と教育—バウハウス・シンボル生成・陶冶—』によると19世紀末から1930年代にかけて「共感覚ブーム」の流れがあり、これにバウハウスの教師たちの

25) 本村健太, 2004, 「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」, 『美術教育学』25号, 美術科教育学会, pp. 413-425

26) 本村健太, 同書, pp.418

27) 本村健太, 同書, pp.420

28) 本村健太, 同書, pp.420

関心事も位置づけられていた。この時期にみられる「共感覚」は現在において共感覚者と認定されるようなものではなく、連想やメタファーとしての「共感覚」<sup>29)</sup>であり、筆者もこのような場合は「広義の共感覚」あるいは「共感的」と用語を使い分けたい。

広義の共感覚のうち、視覚と聴覚の連携については、ヴァイマル期のバウハウスにおいて基礎教育を担当した音楽教師ゲルトルート・グルノウ (Gertrud Grunow, 1870-1944) が実践的な成果を出していた。グルノウは、イッテンからバウハウスに招待され、イッテンがバウハウスを去ったのちにグルノウもバウハウスを去り、ハンブルク大学心理学研究所の発達心理学者ハインツ・ヴェルナー (Heinz Werner, 1890-1964) と色彩体験に関する共感覚実験を行っている。眞壁は、グルノウの実践について「まず何よりも身体的現象であり (その意味では心理学研究と折り合いがよい)、産業化・大都市化・分業化・主知主義化していく社会にあって、精神と身体バランスを回復する経験にほかならない」<sup>30)</sup>としており、グルノウがイッテンに評価されたこともこのような背景があるといえる。

イッテンはヘルツェルから学んだことや自ら追求したことを1916年に「断章」<sup>31)</sup>としてまとめ、展覧会での挨拶など、機会のある度に発表していた。その中で下記のように述べている。

人はその感覚を通して、自分の外にあるものを認識しています。ですから、外からの刺激を感覚で捉えて、内で連想してイメージしたものを表現するという流れになります。ここでイメージするまでに凝縮された感覚こそが体験となるのです。つまり、個人的な体験を外に出して形にしたものが作品になります。作品にすること自体には善し悪しはありません。しかし、その質の差はあります。より深いところでの意志や感動、または根源的で精神的な力があって、洗練された繊細な技能で仕上げられるときに、それはよい作品になります。明確な意図がなく、体や物質的な感覚だけで精神的なものが感じられないのなら作品はよくなりません。

人は多様な感覚をもつ存在です。それらの一つか複数の感覚のコンビネーションで感じているのです。その感覚は刺激に富んでいます。そのような感覚の組み合わせで人は無限の差異をもつ存在となります。そのような人の作るものも、もちろん無限に多様になります。そうやって、芸術家はこれまでになかったものを生み出すのです。例えば、詩人は言葉のリズムで生き生きした作品をつくる芸術家です。このリズムは運動そのものです。形とは見えているものすべてです。これには実際に目で見えているものと、心の中で見えている、つまり思い描いて見えているものがあります。ですから、今、見えている形というのは、つねに変わり続け、荒々しく揺れ動いています<sup>32)</sup>。

ようやく本研究課題である「ハプティック・ヴィジュアルな構成学」にたどり着くことになる。以下にイッテンが造形の基礎教育において実践していた方法論に見いだされる触覚と視覚の連携について言及しつつ、本研究課題のまとめとしたい。

29) 眞壁宏幹, 2020, 『ヴァイマル文化の芸術と教育—バウハウス・シンボル生成・陶冶—』, 慶應義塾大学出版, pp.92-95

30) 眞壁宏幹, 同書, pp.101

31) Johannes Itten, 1916, Fragmentarisches, Willy Rotzler (Hrsg.), Johannes Itten: Werke und Schriften, Orell Füssli Verlag Zürich, S.211-212

32) 本村健太, 2021, 『一天の空に光』, pp.177-178

## さいごに ハプティック・ヴィジュアルな構成学とクリエイティブテクノロジー

筆者は、今日において表現の可能性を広げていく技術を「クリエイティブテクノロジー」として捉え、基礎造形に変容をもたらすもの、あるいは変わらず基礎として継承されていくものの双方を常に確認していく姿勢を重視している。最後にまとめとして、イッテンにおける触覚的・視覚的、すなわちハプティック・ヴィジュアルな基礎造形の源泉を確認するとともに、そのクリエイティブテクノロジーによる変容の可能性についても言及しておく。

イッテンの触覚に関わる基礎訓練は、対象をよく観察して描く実践にも含まれる場合があった。とくに有名なのは、1920年にグンタ・シュテルツル (Gunta Stölzl, 1897-1983) がイッテンの指導で描いたアザミの絵である。(この頃に学生だったシュテルツルは、後にバウハウスにおいて織物工房で活躍することになる重要な女性マイスターの一人となる。) アザミには無数のトゲがあり、イッテンにとっては学生を全体的な体験へと導く方法として最適な描画対象だった。イッテンがバウハウス以前にウィーンの絵画教室で始めていた手順と目的は次のようなものだった。まず生徒にアザミを描かせる—アルブレヒト・デューラー (Albrecht Dürer, 1471-1528) の「十字架を担うキリスト」を鑑賞させる (アザミは苦痛のモチーフとなる)—実際にアザミを触って刺されてみる (アザミの痛み・尖り方・鋭さ・攻撃性を感じる)—そうして純粋な運動感覚として紙の上に再現するという手順で、生徒はアザミの本質を感じ取り、表出することができる<sup>33)</sup>としている。このように、対象のあり様を本質的に汲み取って表現できるようにするために、単に見るだけでなく触覚的な感覚や感情を重ね合わせて体験させようとしていた。筆者はこれを「本質を汲み取る表現」の訓練として捉えているが、主観的な感覚において共感的に外界の対象を知覚することが出発点になっている。

このように触ること自体も重要であるが、さらに、イッテンが基礎にしていたコントラスト理論など、客観的な法則性も要求される課題は、素材と構造についての訓練である。イッテンは一般的な画材を使うだけでなく、ゴミとなっていた様々な種類の廃材も使って形や色のコントラストを意識した造形 (素材モンタージュ・コラージュ) を学生たちに行わせていた。ときには碁盤の目 (グリッド) のようにそれぞれの素材を切り取って配置したり、素材を観察しながら緻密に模写した絵を配置したりした。テクスチャーについては、例えば木板を彫刻刀で掘りながら、様々に表面処理をすることが可能であり、それらを触って差異のコントラストを認識することもできる。一方で、紙の上に絵として模写したテクスチャーは触ることでは差異を感じられないが、見ただけでその材質感は異なることが伝わってくる。筆者は「テクスチャー」というものが絵であったり、今日においてはデジタルデータの画像であったりとしても、それを造形的に使う側においても鑑賞する側においても、触覚的な体験が呼び起こされる共感的な平面造形であると捉えている。

新たなデザイン教育を課題としての「視覚に内在する触覚性」<sup>34)</sup>については、1990年代に後藤雅宣が中村雄二郎著『共通感覚論』を参照しながら触覚の重視を示唆している。そして、最終的には「ハプティカル・アート」としての触覚重視型の活動において「デザイン教育における触覚的要素——テクスチュア——を再考していく」<sup>35)</sup>とした。このような (視覚だけでな

33) ドロレス・デナーロ, 2003, 「造形芸術への道」, 前掲書, p.65

34) 後藤雅宣, 1993, 「第5章 肌理教育」, 宮協理 (編) 『デザイン教育ダイナミズム』, 建帛社, pp.125-128

35) 後藤雅宣, 同書, p.136

く) 触覚に直接刺激を与える作品のあり方も重要であるが、筆者の捉える「ハプティック・ヴィジュアルな構成学」とは、イッテンが結果的に学生にもたらしたような共感的な体験を基礎として表出あるいは鑑賞できるテキストまで包括するものである。そして、このような造形は今日においては三次元の造形物に「テキストを貼る」ことが当然の手法となっており、クリエイティブテクノロジーとともに表現の可能性が増大してきている。そうすると、構成学における造形要素の見直しも必要になってくるのである。

例えば今日、「触覚」を中心に進められている技術研究においては、色光の三原色RGBと同様に「力・振動・温度」の三つの物理量を基底とする「触原色原理」<sup>36)</sup>が提唱されており、それを実現するためのデバイスの開発<sup>37)</sup>も進められてきている。このような技術が普及し、芸術家やデザイナー、そして一般人が鑑賞あるいは制作活動の道具として使用できるようになると、これも新たなクリエイティブテクノロジーとして、基礎造形として、構成学として、注視すべき対象となる。

近年のメイカームーブメントによって、レーザー加工機や3Dプリンターに代表される電子工作機器が普及して、それらを活用した造形活動が容易になってきた。このことについては本稿では詳しく述べないが、筆者は、これを実践研究として制作に取り込みながら、アナログからデジタル、デジタルからアナログの連携とともに、様々な素材や手法によって、触覚や視覚を伴ったハプティック・ヴィジュアルな構成学を検討することを進めてきた。今後も、筆者はこのようなメイカーとしての造形活動とともに、バウハウスに関する理論研究を同時進行することによって、独自の視座を保ちながら、新たな構成学として基礎造形のあり方を示していきたい。

本稿においては、「バウハウスとハプティック・ヴィジュアルな構成学の実践研究」の課題に際して実施してきた様々な制作課題についての実践的事例ではなく、今日的なバウハウスの再考の課題としての大きな背景を明らかにしてきた。筆者は、今後もヨハネス・イッテンを中心に歴史的な考察を継続していくことで、バウハウスの脱神話化を進めるとともに、バウハウスが様々な発展の可能性を秘めた豊饒な大地のようなものであったことを示していきたい。

(2023年10月25日受理)

#### [付記]

本研究はJSPS科学研究費 JP19K00239の助成を受けたものである。

36) <https://tachilab.org/jp/about/hpc.html> (2023年9月25日確認)

37) 井上康之, 中郁己, 加藤史洋, 館璋, 2020, 「触原色原理に基づいた触覚提示システム」『日本バーチャルリアリティ学会論文誌』25巻1号, pp.86-94