

Nippon Bauhaus Society  
**Bauhaus**  
 Bauhaus magazine

形相から質料へ  
 バウハウス・デザインにおける  
 形態と色彩の相克

東京理科大学客員教授, 東京大学名誉教授

加藤 道夫



## 1. はじめに

バウハウスは、1919年に諸芸術の総合という最終目標に向けて、新たな創作者(徒弟)を養成する機関として出発した。補足するなら、建築教程の設立は1927年まで下ることになる。その前夜には、作品の固有性を志向する芸術家が量産を志向する機械化とどう向き合うかという課題があり、バウハウス設立に先行してケルンで開かれた1914年のドイツ工作連盟総会で顕在化した。そこでは「定型化[Typisierung]」を巡ってヘルマン・ムテジウスとアンリ・ヴァン・デ・ヴェルデとの論争があった(マシュイカ, 358-380頁)<sup>1</sup>。定型化に基づく機械化への対応という観点から振り返ると、設立当初の

バウハウスの方針は揺らいでいたように思われる。その後、学長のグロピウスは定型化に基づく機械化に向けて造形デザインの舵を切った。1923年秋のバウハウス展に際して刊行された『国立バウハウス・ヴァイマル 1919-1923』に掲載された「バウハウスの理念と形成[Idee und Aufbau des Staatlichen Bauhauses]」に明言されている(深川, 1994, 20-40頁)。同展では、建築の分野においても定型化の実例として《アムホルンの実験住宅》が建設・展示された。以降、バウハウスの形態マイスター [formmeister] ならびにバウハウスで学んだ徒弟たちが生み出した機能美に基づくシンプルなプロダクトや建築群は、バウハウス・デザインとして今なお多くのファンを集めている。

バウハウスの形成期とほぼ同時期に、後のル・コルビュジエとシャルル・エドゥアール・ジャンヌレとアメデオザンファンによって、機械を範例とする芸術の普遍化がめざされた。彼らは1918年に『キュビズム以後』を刊行し、キュビズムを発展的に継承するピュリスム(純粹主義)を提唱した。そして雑誌『新精神 [L'esprit nouveau]』第4号(1921年1月)でその絵画論を明確化した。彼らは、絵画対象をヴァイオリンなどの楽器に加えて、グラス、コップや瓶などの日用量産品に限定し、オブジェ・タイプ(典型的対象) [objet-type]と名づけた。その後、『新精神』第8号(1921年5月)の「見ない眼 商船」において「住宅は住む機械」と記し、建築(住宅)においても「機械」が範例として明示された。

1. ヴァン・デ・ヴェルデはバウハウスの前身にあたるヴァイマル工芸学校長だった。1915年にヴァルター・グロピウスが後任に推薦され、1919年に大公国立美術学校と大公国立工芸学校を合併して設立された国立バウハウス・ヴァイマルの初代校長に就任した。

2. 初版はオザンファンのペンネームであるソーニエを加えたル・コルビュジエ-ソーニエ [LeCorbusier-Saugnier] の著者名で刊行された、ル・コルビュジエ単著となるのは1924年刊行の第2版以降である。

そして、上記を含む建築論考をまとめた書籍『建築をめざして』が1923年に刊行され、ル・コルビュジエの名を世に知らしめるにいたった<sup>註2</sup>。「建築へ」の初版刊行と同時期にあたる1923年秋にはデ・スティルを紹介する展覧会がパリで開かれた。

ここではデ・スティルの色彩論とその実践を象徴する二つの作品:《芸術家の家 [Maison d'Artiste]》と《個人住宅[Maison Particulière]》が展示された。

このように振り返ると、新しい時代の始まりを象徴する4つの出来事が1923年に生じていたことがわかる。すなわち、同年に工芸と建築の機械化に向けた革新がそれぞれグロピウスとル・コルビュジエによって書籍化され、その具体的成果がヴァイマルでのバウハウス展とパリでのデ・スティル展で紹介された<sup>註3</sup>。

その後、工芸デザインと建築の分野で、機械を範例とする装飾を配した幾何学的立体にもとづいた作品群がヨーロッパを席卷するにいたる。その建築における普及を代表する作品が、グロピウスの設計で実現したバウハウス・デッサウ校舎(1925-1926)とバウハウスのルーツの一翼を担うドイツ工作連盟により開催されたヴァイセンホーフ・ジードルング(1927)である<sup>註4</sup>。対して、ル・コルビュジエは

「住宅は住む機械」と記して以降、パリを拠点に住宅を中心に設計活動を初め、パリ郊外のヴォークレソンに建設されたベスニユス邸(1923)を皮切りに、アトリエ・オザンファン(1923)クック邸(1926)、スタイン邸(1927)などを経て、サヴォワ邸(1928-1931)を生み出すにいたった。いずれも白い表皮に覆われた幾何学的立体を特徴とする。そして、それらがヘンリー=ラッセル・ヒッチコックとフィリップ・ジョンソンにより「インターナショナル・スタイル」と総括されるにいたった(Hitchcock & Johnson, 1932)。

このように書くと、1923年のグロピウスによる定型化に基づく機械化に向けたデザインへの転換を契機に「バウハウス・デザイン」と呼ばれるプロダクトが展開し、同年のル・コルビュジエの『建築へ』の刊行を契機に建築デザインの「インターナショナル・スタイル」への一元化が進んだと考えられるかもしれない。しかしながら、色彩に眼を向けると異なる様相が見えてくる。

そこで、本稿ではバウハウスを担った形態マイスターの色彩論を俯瞰しつつ<sup>註5</sup>、建築へと視野を拡大し、そこに形態の一元化に対立する色彩の多様化が共存することを例証したい。さらに、その傾向がバウハウスに限ら

れた出来事ではなく、1920年代の他の建築デザインに内在し、これまで見過ごされてきた建築における多様性の源泉であることを明らかにしたい。そのためにデ・スティルに加えてピュリスムの色彩論やル・コルビュジエの建築作品を参照した。

## 2. バウハウスのマイスターの色彩論の要約

### 2.1. ヨハネス・イッテンの予備課程における抽象形態による構成

イッテンは、1923年3月までバウハウスの予備課程を担当した。その間に著した『色彩の芸術』(1921)において、「ゲーテの分極性概念に着目し、分極性の統合のもとで作品に調和や均衡が生まれるとみなした」(前田, 2013, 24頁)。予備課程では抽象形態による構成課題を実施した。ここでは、四角形、三角形、円の3つの基本形態が選択され、それぞれが空間的に異なる4つの方向性によって特徴づけられている。a) 正方形; 水平と垂直、b) 三角形; 斜め、c) 円; 循環。しかし、色彩については、フィリップ・オットー・ルンゲの色彩分類に基づいた色球を用いて、色球における緯度と経度に基づく位置指示を伴う色彩相互の関係(補色など)に関心が向けられるものの、色彩と基本形との直接的な対応付けはされなかった。(グローテ他編, 1971, 39頁)。

3. ル・コルビュジエは『新精神』に送付された『国立バウハウス・ヴァイマル1919-1923』を通じて1923年のバウハウス展とそこで展開された活動を知る機会を持ち、同誌の第19号(1923年12月)に掲載された「教育法 [Pédagogie]」でバウハウスの教育を紹介している。また同誌の同号で、パリでのデ・スティル展を「サロンドトヌヌ [Salon d'automne]」

と題して紹介し、その末尾にその色彩利用に関する感想をレジエとの対談の形式で掲載している。ここには『新精神』を舞台にしたル・コルビュジエによるバウハウス・ヴァイマルとデ・スティルの接触が認められる。

4. ヴァイセンホーフ・ジードルングを総括したのは、後にバウハウスの第3代校長に就任するミース・ファン・デル・ローエである。

5. 筆者は美術史や色彩論の専門家ではないので、それらに関しては前田富士夫編『色彩に見る近代美術』(2013, 株式会社三元社)の巻末にまとめられた用語集(pp. 2-36)を参考にした。

## 2.2. ヴァシリー・カンディンスキーの色彩論とその実践

カンディンスキーは、対象の模像から完全に脱した抽象絵画を確立した人物として知られている。バウハウス着任以前に『芸術における精神的なもの』(1911)を著した。そこでの色彩論は「色彩の対立」を軸に展開されている(前田, 2013, 23頁)。その後、1922年にバウハウスの形態マイスターに就任し、1923年にかけて予備課程の第1学期に含まれる色彩演習を担当した。

本稿で着目したいのは、バウハウス叢書として刊行された『点と線から面』(1926)における、線と面の色彩(3原色)との対応付けである。

ここでは、線と色彩を1-a) 水平線(黒)=青、1-b) 垂直線(白)=黄、1-c) 斜線(灰色、緑)=赤と対応づけ(カンディンスキー, 2017, 88頁)、(面の総体が生み出す第3の基本要素である)平面形態に色彩が以下のように割り当てられている。2-a) 三角形=黄、2-b) 正方形=赤、2-c) 円=青(カンディンスキー, 2017, 89頁)。ここには、基本要素(線、面)の確定に加えて、三角形、正方形、円からなる3つの基本要素(平面形態)と青、黄、赤からなる3原色(色彩)の1対1対応を見ることができる。

## 2.3. パウル・クレーの色彩論とその実践

前田によれば、パウル・クレーの色彩論は、「イッテンやカンディンスキー等のそれとは異なり、モンドリアンのように3原色を重視せず、カンディンスキーの用いた対立や補色という概念も避け、…コントラスト概念を否定的に考え、この概念を使用しなかった。クレーのオーダーを支えているのは、色の持つ移行や連続という性質である」(前田, 2013, 24頁)。

要約するなら、彼の関心は基本色の確定やそれらの2項関係より色彩の移行や連続にあった。

## 3. 同時代の色彩論とその実践

### 3.1. ピュリスムの色彩論とその実践

ピュリスムの色彩論は、オザンファンとジャンヌレの連名で「ピュリスム [Le purisme]」と題して『新精神』第4号(1921年1月)に掲載された。その「構成 [Composition]」の項で色彩について記されている。まず、色彩は以下の3つの音階 [gamme] に階層化される。第1の音階; 主音階であり、画面上に留まる色。第2の音階; 動的音階であり、画面上に留まらず、突出したり、後退したりする色。

第3の音階; 第1の音階と第2の音階

を補間する色。着目すべきは、第1の音階だけが「無限の豊かさをもたらす」と記され、形態において初源的とされる立方体や球体と対応づけられることである。色彩の移行に寄与する「補間色」は離散的であるだけでなく、最下位にあたる第3の音階と位置づけられている。この点で、色彩の移行や連続に関心をよせるクレーの色彩論の対極にある。

ピュリスム絵画を見ると、形態と色彩の理念的基盤の差異が明らかになる。ピュリスム絵画ではその構成要素は「オブジェ・タイプ[objet-type]」と呼ばれる対象(ガラスや瓶)ごとに一元化された普遍的形態(輪郭線)が割り当てられる。しかし、こうして確立した形態に対して異なる色彩が適用される(形態:色彩=1:多)。

すなわち、ガラスや瓶などの対象はそれぞれ典型的な形態(輪郭線)に一元化される(対象:形態=多:1)のに対して、それらに適用される色彩は色彩の音階から選択されるものの、対象の固有色からも形態からも自由である。それだけではない。同じ輪郭線の構図を持ち、塗り絵のように異なる色彩が割り当てられた作品が複数存在する。ここには形態と色彩の完全な独立を見ることができよう。



### 3.2. デ・スタイルの色彩論とその実践

デ・スタイルでは長方形のみが形態の基本要素となる。建築のような3次元デザインにおいても、直方体は隣接構成面を塗り分けられる。その結果、建築は長方形の構成に還元され、その面(長方形)の彩色には3原色と白と黒が使用された。

ゲリト・リートフェルトの《レッドアンドブルーチェア》を見ると、色彩の適用プロセスが明らかである。同椅子の当初は、素材を露わにした角材と面材の構成としてデザインされていた。その後、デ・スタイルに参加したリートフェルトがその色彩論に共鳴し、椅子の構成面に3原色が施された。座面は赤、背もたれは青に彩色され、これが名称の由来になった。それらを支えるのは、小口を黄に、こば面をこげ茶に彩色した正方形断面の角材である。

## 4. 建築における色彩の実践

### 4.1. デ・スタイルにおける建築的実践

前述したように、《芸術家の家》と《個人住宅》の計画案が1923年にパリで開かれたデ・スタイル展で展示された。そこでは、厚みを最小限に表現された構成面が、3原色と白

と黒に塗り分けられ、建築(立体)が色面の構成に還元されている。そして、その特性を表現するために軸測図が採用された。その実現例をリートフェルト設計のシュレーダー邸(1924)に見ることができる(セゾン美術館編, 1997, 130-133頁)。ここでも形態構成要素(壁)は板状の直方体に限定され、その隣接構成面が塗り分けられて面に解体されている。そして、その面には3原色が施された。

### 4.2. ル・コルビュジェにおける「建築的ポリクロミー」の導入

《ペサックの集合住宅》(1925)において、それまでの白い壁面にピュリスムの色彩の音階が導入され、「建築的ポリクロミー」と名づけられた(Boesiger, 1967, pp. 85-86)。その後、《ヴァイセンホーフの集合住宅》(1927)、《ラ・ロッシュ=ジャンヌレ邸》の改修(1928)にも建築的ポリクロミーが適用され、「白の時代」の最後を飾る《サヴォワ邸》(1928-1931)内部にも見られる。

その特徴は、ピュリスム絵画の色彩論で分類された3つの色彩の内、画面(キャンバス)上に固定される第1の「主音階」の使用に加えて、第2の音階である「動的音階」(前進色と後退色)の積極的活用である。

当初は敷地条件などで制約された外壁間の物理的距離を視覚的に拡大する、あるいは周囲の緑と同化するために用いられた。彼はそれを「建築的カモフラージュ」と呼んでいる。その視覚的効果を検証するために、デ・スタイルと同様に平面方向の距離が正しく表現される軸測図(ミリタリ投影)が用いられた。彩色された軸測図は、建築があたかもピュリスム絵画の立体版のように現象することを示唆している。

### 4.3. バウハウス・デッサウの教員宿舎における実践

バウハウス・デッサウでは、グロピウスの学長宿舎に加えて、同一形状の2軒の住宅を90度回転して接続した3棟の教員用宿舎が建設された。興味深いのは、外部の表面は白く彩色されるものの、色彩を伴う一部の内装計画が形態マイスターにゆだねられたことである。2004年に東京大学の駒場博物館における展覧会「form raum idee - デッサウのバウハウスとハレのブルク・ギービヒェンシュタイン美術デザイン大学、世界の現代デザインを切り開いた二つの美学校 -」(2005)に向けた調査のためにバウハウス・デッサウを訪れた際に、復原されたばかりの「クレー/カンディ

ンスキー」の教員住宅の内部を見る機会を得た。同一の形態の住宅であっても、色彩の違いによって全く様相が異なることを実感した。

## 5. 結論

機械を範例とする白い表皮の幾何学的立体への還元を特性とし、「インターナショナル・スタイル」へと一元化された(はずの?)建築群が、色彩に注目すると別の様相を見せること確認された。その様相を再確認するために、冗長を恐れずに要約すると以下ようになる。

1) デ・スティールにおいては、形態要素は直方体の構成面に解体され、長方形へと一元化される。色彩は3原色と白と黒に限定されて長方形に彩色される。隣接面に同一色を彩色しないという原則はあるが、形態と色彩の1対1対応は見られない。

2) ル・コルビュジエがオザンファンと共に確立したピュリスムの絵画論は以下のように要約できる。形態については絵画対象を〈オブジェ・タイプ〉に限定し、色彩を3つの音階に階層化する。しかし、形態と色彩は互いに関連付けられることなく、自律的に使用された。同一構図に異なる色彩を割り当てる絵画作品の存在が形態と色彩の完全な

独立を示している。その後、建築においても「建築的ポリクロミー」と呼ばれるピュリスムの色彩音階を使用した建築彩色を実施するにいたる。白いキューブからの解放である。そこでは、第2の音階とされた前進色や後退色を用いて、彩色された壁面間の視覚的距離の操作がなされた。その結果、建築はピュリスム絵画を立体化した様相を生み出すにいたる。

3) バウハウスを担った形態マイスターの造形論は以下ようになる。形態要素については多少の差異はあるが、概ね三角形、正方形、円に代表される幾何学形態の還元される。対して、色彩については3原色の使用が認められるものの、カンディンスキーを除いて形態と色彩の1対1対応は認められない。クレーに至っては、色彩の移行に関心を寄せる結果、色彩選択が連続的となる。建築デザインにおいても同様である。色彩の種類が限定されるものの、形態と色彩は1対1対応しない。その結果、同一形態に対して多様な色彩付与が担保された。それを最も明確に示す例が、形態マイスターに色彩を含む一部の内装計画をゆだねたバウハウス・デッサウの教員住宅である。

## 6. エピローグ: 結びにかえて

1920年代の建築において、色彩の多様性が存在するにもかかわらず、形態にのみ関心が寄せられて「インターナショナル・スタイル」へと一元化されたのはなぜだろうか？

その一つの要因は、当時主流であった印刷メディアの技術水準に由来すると思われる。当時の印刷は画像のほとんどをモノクロ印刷に依存していた。カラー印刷は可能であったものの、高価なため別刷りのプレートで印刷する必要があった。その結果、色彩を伴う情報共有が限定され、色彩の多様性が共有できなかった。

加えてより根源的な哲学的要因、すなわちアリストテレスに由来する形相と質料の2元論があるように思われる。形相(形態)は、個別の対象を超えた普遍化(一元化)という特性を内在する。対して、形態の表層を覆う色彩は、質料すなわち個々の対象に属する2次的な属性と見做されて対象ごとに自由に決めることができたと考えられる。

本稿を締めくくるにあたって、100年後の現在に視点を移してバウハウス・デザインを取り巻く状況の変化を考えてみよう。第1に印刷メディアの進歩に加えて、情報メディアの普及によりカラーの画像情報を容

易に共有できるようになった。第2に生産手段が進歩し、大量生産に代わって個別生産が容易になっている。第3に哲学的基盤が多様化し、質料に対応する素材や触覚への関心が高まっている。第4に地球環境にやさしい新たな素材が開発されている。その結果、素材や色彩を変化させることで、作家の好みや感情の表出に加えてインターナショナルに対立する場所性や地域性を埋め込んだ個別生産が容易になった。さらには地球環境にやさしい素材をバウハウス・デザインに接ぎ木することもできる。造形デザインにおける未来の可能性は質料側により開かれているといえるだろう。

形相から質料に重心を移してバウハウス・デザインを見直し、未来に向けた可能性を拡大することが現在のわれわれに課せられた課題である。

## 参考文献

1. Boesiger W. et O. Stonorov ed., *Le Corbusier et Pierre Jeanneret (Œuvre Complète 1910-1929)*, Les Éditions d'Architecture (Artemis), 1964. 邦訳, 吉阪隆正訳『ル・コルビュジエ & ピエール・ジャンヌレ全作品集 1910-1929』, A.D.A. Edita Tokyo, 1979.
2. 深川雅文編, 『バウハウス—芸術教育の革命と実験』, 川崎市民ミュージアム, 1994.
3. グローテ, ルードリッヒほか編, 『バウハウス』, 講談社, 1971.
4. Hitchcock, H.R. & P. Johnson, *The International Style*, W.W. Norton & Company Inc., 1966, originally published in 1932.
5. カンディンスキー, ヴァシリー, 『点と線から面へ』, 筑摩書房, 2017.
6. 国立バウハウス・ヴァイマル & カレル・ニーテンドルフ編『ヴァイマルの国立バウハウス1919-1923 [Staatliches Bauhaus in Weimar 1919-1923]』, 中央公論美術出版, 2009, originally published in 1923.
7. Le Corbusier-Saugnier, "Des yeux qui ne voient pas. Les paquebots [見ない眼 商船]", *L'esprit nouveau* [新精神], no.8, 1921, pp. 845-855.
8. Le Corbusier-Saugnier, *Vers une architecture*, Les Éditions G. Crès et Cie., 1923. 邦訳; 樋口清訳『建築へ』, 中央公論美術出版, 2001.
9. 前田富士夫編, 『色彩からみる近代美術』, 三元社, 2013.
10. マシュイカ, ジョン=V., 『ビフォーザバウハウス 帝政期ドイツにおける建築と政治1890-1920』, 三元社, 2015.
11. Ozenfant, A. et C. E. Jeanneret, *Après le Cubisme* [キュビズム以後], 1918. Reprint: Altamira, Paris, 1999.
12. Ozenfant, A. et C. E. Jeanneret, "Le Purisme [ピュリスム]", *L'esprit nouveau*, no. 4, Éditions de L'esprit nouveau, 1921, pp. 369-86.
13. Ozenfant, A. et Le Corbusier, "Pédagogie [教育]", *L'esprit nouveau*, no.19, Éditions de L'esprit nouveau, 1922, sans page.
14. セゾン美術館編, 『デ・スティール 1917-1932』, セゾン美術館 / 東京新聞, 1997.