

The Bauhaus : 対訳 (4/6)

GILLIAN NAYLOR 著 Studio Vista出版 1968初版 B・5:159ページ

紺藤 建夫 訳



GILLIAN NAYLOR
(1931~2014)



Contents(目次)

- Sources(創設期)
- The ideals 1907-1918(構想期)
- Weimar(ワイマル期1)
- Weimar(ワイマル期2)**
- Dessau(デッサウ期-1)
- Dessau(デッサウ期-2)
- Conclusion(終末期)
- List of sources(出典)
- Index(索引)

Werkbund =ドイツ工作連盟
Architect=建築家
Artist=芸術家
Craftman=工芸家、職人
journeyman=熟練職人
apprentice=弟子、徒弟
diploma=修士(生)
staff=教職員
と訳しています。

<https://academic.oup.com/jdh/article-abstract/27/2/201/453512>

* URLの先頭または終尾をクリックするとアクセス出来ます。

Weimar(2)

His decisions at that time were vital to the future of the Bauhaus. His revolutionary teaching program was threatened by ideological and economic pressures, and his well defined aims for the school were being misinterpreted by students and staff, as well as by intelligent observers such as Doesburg. The craft trainig which he saw as a means to an end was rapidly becoming an end in itself, with complete lose of contact with contemporary production problems.

But in spite of this threatened disintegration of all his ideas for the school, Gropius refused to compromise on any fundamental issues. He was convinced that by bringing together artists and technicians he had the right formula for creating better standards in architecture and design, and as always a diplomatist rather than a dictator, in stead of dismissing Itten and tightening his own control, he made several changes in the administration of workshops in order to influence to the preliminary course, where his unique methods could bring about positive results.

Gropius then went on to reaffirm his belief in 'the common citizenship of all form of creative work' by persuading Wassily Kandinsky to return from Russia in oder to teach at the Bauhaus. Kandinsky's appointment was a triumph to Gropius, for this remote and intelligent artist, who had founded the *Blaue Reiter* group in 1911 and who, with his book *Concernig the Spiritual in Art*, published in 1912, had produced the first credo of the abstract artist, was one of the most powerful and influential painters of his generation.



Composition, Water Colour
Wassily Kandinsky 1922
Busch Raisinger Museum



Magnetic apparatus planet cultivation
Paul Klee 1921
Busch Raisinger Museum



アウグスト・マルケ
「明るい家」
1914年



フランツ・マルク
「青い馬の塔」
1913年

ワイマル期(2)

この時の彼(グロピウス)はハウハウスの将来について活動的でした。彼の革命的ともいえる教育プログラムは理念と経済的な圧力とに脅かされていました。彼の洗練された学校の目的は学生や教職員や、同じように知的な観察者であるアントゥースブルフのような人によっても間違っ解釈されていました。工芸実習については、彼は現代の生産問題に全く触れないで工芸そのものを、工芸として早く無くなる手段の一つとして見ていました。

しかしそれでも、彼の学校に対する理念が崩壊していく恐れがあるにもかかわらず、グロピウスはどんな基本的な課題にも妥協を拒んでいました。グロピウスは芸術家たち、技能者たちと協働すること、修士生の方がいつでも独裁者よりは建築とデザインにより良い標準化と正しい方式を創造すると確信していました。その代わりにイッテンがいなくても、グロピウスの厳しい自己規制がなくても良いと確信し、初級コースでは効果的で独創的方法を取り入れる幾つかの変更をしました。

その時期、グロピウスは自身がワシリ・カンジンスキー宛に「ハウハウスで教育して貰うために書いた「創造的仕事をする一般市民」の書簡を再検討していました。カンジンスキー招聘はグロピウスにとって勝利でした。というのは、遠くにいたカンジンスキーは1911年、「Blaue Reiter・青騎士」グループを創設し、1912年には「芸術における精神的関心」を出版し、同世代の画家たちのなかで最も強い影響力を持ち、最初に抽象芸術を信頼させた画家です。

<https://ja.wikipedia.org/wiki/青騎士>



ワシリ・カンジンスキー
(ロシア・1866~1944)



アーノルド・シェンベルク
(オーストリア・1874~1951)
現代音楽

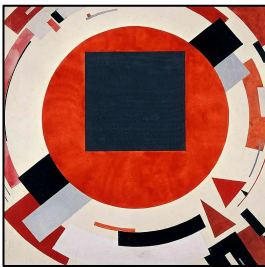
Gropius appointed him *Formmeister* in the department of mural decoration, and there with his analytical students of form and colour, he did a great deal of counteract the iconoclasm of Itten. In Klee and Kandinsky Group had secured two painters of formidable intellect and originality, who aimed, in their theoretical courses, to teach their students how to use their eyes and brains in any entirely new way.

They both attempted to analyse the fundamentals of artistic creation and relate them to all levels of human experience, both conscious and unconscious. Their ideas were later reinforced and extended by László Moholy-Nagy, who joined the staff as a replacement for Itten when the latter left in 1923.

Moholy-Nagy was then twenty-eight years old; he was a Hungarian and had been working in Berlin since 1921 as editor of *the avant-garde* Hungarian art journal MA. There he met 'the Russian artist EL Lissitzky, Ilya Ehrenburg and later Gabo... they brought news of Malevich, Rodchenko and the movement called Suprematism'. He met also van Doesburg, and was sufficiently impressed by his ideas to attend the Constructivist conference he organized in Weimar 1922.

<https://ja.wikipedia.org/wiki/シュプレマティスム>

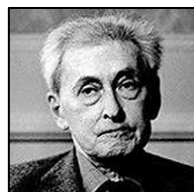
<https://ja.wikipedia.org/wiki/エル・リシツキー>



Proun, 1922~1923



(ロシア・1890~1941)



(ウクライナ・1891~1967)

https://en.wikipedia.org/wiki/Ilya_Ehrenburg

グロピウスはカンジンスキーを壁画装飾部門の造形マスターとして招聘しました。彼の形態と色彩の分析的な学生はイッテンの踏襲破壊的なやり方には大きな対抗力となりました。パウル・クレーとカンジンスキーのグループでは彼ら二人が目的とするどんな新しい分野であっても目と頭脳をどのように使うかという理論的なコースは驚異的な知性と独創性で安定していました。

彼ら二人とも、芸術的創造を意識するしないにかかわらずすべての人間の経験に関係づけての分析を試みていました。彼ら二人の考え方は後にラツィオ・モリ・ナギーによって、強化され拡張されていきました。モリナギーは1923年の遅くにイッテンと入れ替わりました。

モリ・ナギーは当時28歳でした。彼はハンガリア人で1921年からはベルリンでハンガリの芸術雑誌「アハンキヤルト」の編集者として働いていました。その場所で彼はロシアの芸術家、EL・リシツキー、イリヤ・エーレンブルクやガボ〇〇と出会います。彼らはマレウイッチやロトチェンコなどのシュプレマティスム(絶対至高主義)の情報を持ってやってきました。また、オランダ人ファン・ドゥースブルフにも会い、彼の思想に深い印象を受けて、1922年に彼がワイマルで開いた構造主義者会議にも参加しました。

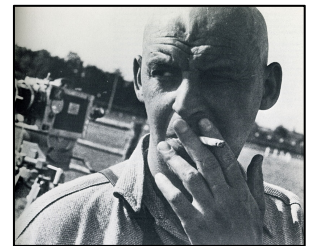
<https://ja.wikipedia.org/wiki/アレクサンドル・ロトチェンコ>

https://en.wikipedia.org/wiki/Alexander_Rodchenko



Dance. An Objectless Composition, 1915.

Alexander Rodchenko
ダンス・描写のない構成
アレクサンダー・ロトチェンコ

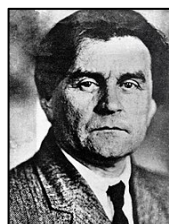


Alexander Rodchenko
(ロシア・1891~1956)

<https://ja.wikipedia.org/wiki/カジミール・マレーヴィチ>



Suprematism, 1916~1917



(ウクライナ・1879~1935)

By taking in someone from the 'enemy' camp, Gropius obviously hoped to gain some measure of support from the de Stijl group, but he also secured the cooperation of an enthusiastic and the dedicated educationalist, whose preoccupations extended beyond the language of painting to typography, photography and the cinema.

In his preface to the 1947 edition of Moholy-Nagy's book *The New Vision* Gropius wrote: 'Moholy was one of my most active colleagues in building up the Bauhaus. Much that it accomplished stands to his credit.' Moholy was, in fact, quick to recognize the potential of the curriculum Gropius was attempting to establish, and he was sympathetic to the ideal of synthesis that Bauhaus represented. He was also popular with the students; a generation younger than Klee and Kandinsky, an extrovert and enthusiast, they could never accuse him of being a *'Korridor Meister'*. (Oskar Schlemmer describes in his diary how some of the students complained that the 'artists' were at the Bauhaus for prestige purposes, and rarely appeared in the workshops, where the real work was being done.)

グロピウスは明らかに、「対抗する」デ・スティル(スタイル)グループからであっても、誰か大物の支援を取り付けたいと願いました。しかし、彼は、絵画の言語世界から離れているタイポグラフィや写真、映画の世界へと拡張に熱心で献身的な教育者を守りました。

1947年にモリ・ナギーが編集著作した「新しい視覚」の序文に、グロピウスは「モリはバウハウスを立ち上げた最も活動的な私の仲間の一人です。それは彼の信頼ある業績によるものです。」と書いています。実際、モリはグロピウスがまだ完成していない教程の可能性を素早く認識し、共感し、バウハウスの顔としてまとめあげました。彼は学生にも人気がありました。というのも、クレーやカンディンスキーよりも若い世代として外向的で熱意があつて、決して廊下教師(面白くない教師)として非難されることはありませんでした。(オスカー・シューマーは日記に数人の学生が芸術家たちが名声目的でバウハウスやたまたま実際に制作している工房にいることに対してどのように苦情をいつたかを書いていました。)



Light space modulator
L. Moholy-Nagy,
1922-30
「光空間ユニット」
モホリ・ナギ



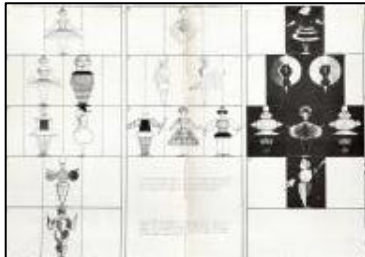
モホリ・ナギ(1895~1946)
1937年に米国亡命
シカゴにニュー・バウハウス設立



Composition 19
L. Moholy-Nagy, 1922-30

Busch-Reisinger Museum
(Harvard University Art Museum)

<https://ja.wikipedia.org/wiki/モホリ=ナジ=ラースロー>

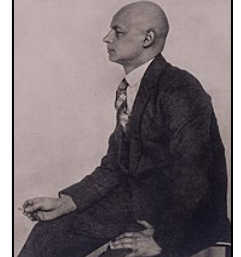


Costume studies for Triadic Ballet
Oskar Schlemmer, 1920
3人組みバレの服飾
オスカー・シレマー、1920

<https://ja.wikipedia.org/wiki/オスカー・シュレンマー>
<https://dribbble.com/shots/2801305-Bauhaus-Dance-Costumes>



ヴァイマル応用芸術アカデミー
の壁画(1923年)1979年復元



オスカー・シレマー
(独1888~1943)

Gropius's conviction that something positive would emerge from the interaction of all these personalities was put to the test far earlier than he would have wished. In the summer of 1923 the Thuringian government stepped up its campaign against the Bauhaus by demanding a comprehensive exhibition. Although Gropius was reluctant to be forced into a demonstration of Bauhaus achievement only four years after it had been opened, there is no doubt that the exhibition proved to be a turning point in the history of the school.

By working together on a common project, students and the staff at last seemed to realize why they were at the school, for out of the tentative experiments and philosophizing of the first four years a positive and self confident style had emerged. Although most of the workshops were using craft rather than machine techniques, several of the designs they produced could well have served as prototypes for industry; in fact, the pottery workshops, which were still based some miles in production.

At the same time the staff grew more realistic. Schlemmer talks in his diaries of 'turning away from Utopia', and Lyonel Feininger wrote his wife: 'So much is obvious ... if we do not prove ourselves by "deeds" and win over the industrialists, we can forget our future hopes for the Bauhaus.'

The most fundamental change of approach, was apparent in the carpentry workshop: here the most outstanding designer was Marcel Breuer, whom van Doesburg had described as one of the 'young artists he had brought to order and discipline'. Breuer had come to the Bauhaus as a student in 1920 (he was the eighteen); his main interest from the start was furniture and he had produced some solid Cubist-inspired designers for the Haus Sommerfeld in 1921. De Stijl Constructivism, with its emphasis on purity of form and structure, obviously had a great deal to offer, in those early years, to a designer such as Breuer, and Gerrit Reitveld's famous chair, first produced in 1917 and illustrated in De Stijl in 1922, was clearly the inspiration for the change of style in the carpentry workshops. Reitveld's chair is made from pieces of unbent plywood and wooden square members, each 'visibly connected', as Reitveld put it, with screws.

グロピウスの、積極性には何かをしたいと願うよりも先に試そうとする個性同士の相互作用がある、という信念が現れているようです。1923年の夏、チュリゲン州政府は総合的な展示会開催が要望されているとして、バウハウスに対して活動を進めていました。それに対して、グロピウスは開校してまだ4年しか経っていないのにバウハウスの活動を誇示することを押し付けられることを不承不承に思っていました。学校の歴史が転換期にあることをその展示会に示していました。

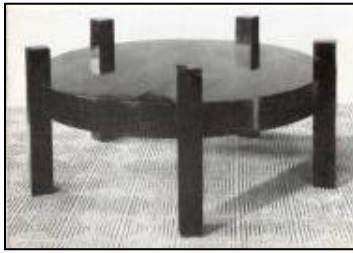
共同の企画で活動することで、学生たちと教職員たちは少なくとも、なぜ彼らが学校にいるのかを暫定的な経験からと4年間の積極的で自信のある生き方を現実のものとして見えてきました。しかしながら、ほとんどの工房では機械加工技術よりも手加工をしていました。陶芸工房では生産装置がそのまま使用され、幾つかのデザインは工業化の原型とされました。

同時に、教職員はさらに現実的になりました。シレマーは日記の中で、「理想郷からの転向」と書いています。また、ライオネル・ファインingerは妻に次のように書いています。「沢山のことが明確に・・・私たち自身の「行動」で説明しなければ、工業主義者に勝たなければ、私たちのバウハウスの未来への希望は忘れられる。」

最も根本的な展開の変化は、明らかに木工工房でした。ここでは、特に優れたデザイナーとしてマルセル・ブロイヤーがいました。ファン・ドゥースブルフは彼を「若い芸術家が法則と原理を持ち込んだ。」と書いていました。ブロイヤーは1920年に学生としてバウハウスにやってきました。(18歳でした。)彼の主な関心は家具から始まり、1921年のゾンマーフェルト邸の立体派に影響された無垢材の家具を制作しました。ドゥ・ステユ(スタイル)の純粋に形状と構造を強調する構成主義は明らかにその時期のブロイヤーやあの椅子で有名なヘリット・リットヘルトのようなデザイナーに大きな影響を与えました。リットヘルトの椅子は1917年に制作され、1922年のドゥ・ステユ(スタイル)の雑誌に掲載されて、木工工房に木工のスタイルに刺激を与えました。リットヘルトの椅子は曲げない四辺形の合板で、'見える接合部'は木ねじで組み合わせてあります。

The relationship between each member was carefully calculated so that the whole design had a geometrical precision, and similar principles govern the design of most of the furniture produced for the exhibition.

各部材の関係は注意深く計算され、全体が幾何的に精密にデザインされ、同じようにその制作原則は展覧会に出品された家具にも使われています。



Low tea table in pear
Marcel Breuer 1921-2
梨材のローティーテーブル
マルセル・ブロイヤー 1921~1922



Easy chair in cherry
in Cherry with woven sheet
and backrest
Marcel Breuer 1922
桜材の安楽椅子
座面・背面織布
マルセル・ブロイヤー 1921~1922



Design for a postcard
announcing the Bauhaus Exhibition
1923 woodcut
Lyonel Feininger
絵葉書のデザイン・木版
バウハウス展覧会の案内
ライオネル・ファインガー

Bauhaus Auss Telluak Juli-Oktober 1923
バウハウス、1923年6月~10月、タイルアグにて



Chair by Gerrit Reitveld 1917
椅子 ヘルリット・リートヘルト 1917



赤と青の椅子



ヘルリット・リートヘルト(オランダ・1888~1964)

<https://ja.wikipedia.org/wiki/ヘルリット・リートヘルト#生涯>



シュレーダー邸(オランダ・1924)世界文化遺産

This took place in August and September 1923: work from every department was on display — in the workshops, the corridors, the halls and staircases; extra-mural work was shown in the *Staatliches Landensmuseum*. In fact Weimar, for those few weeks, was the focal point of the *avant garde* of Europe. There were exhibition by the 'Old Masters'... Klee, Kandinsky, Feininger and Schlemmer who had already made their reputation, and by the 'now men'—Breuer, Josef Albers, Bayer and Moholy-Nagy, who were to train a new generation of designers, first at Dessau and finally in the United States. There were lectures by Gropius, Kandinsky and J.J.P.Oud, and concerts of new works by Stravinsky, Busoni and Hindemith. Oskar Schemmer's *Triadic Balle* was also performed, demonstrating his theories on the relationship between human and movement.

この展覧会は1923年の8月、9月にバウハウスで開催されました。展示は各工房、ホール、廊下、階段でされました。特別に壁面装飾の作品は州立の地域美術館に展示されました。事実、ワイマルではその数週間はヨーロッパの前衛美術に話題が集中していました。展覧会では、すでに評価が高い年配マイスターたちとしてクレー、カンディンスキ、ライニンガー、シュレマーがいて、若手としては新しい世代のデザインを研修中のブローヤー、ヨーゼフ・アルバー、バイヤー、モホリ・ナギがいました。展覧会はデッサウの後、最終的には米国で展示されました。展覧会ではグロピウス、カンジンスキー-J. J. アウトの講演があり、さらに、ストラヴィンスキ、ブゾニ、ヒンデミットの演奏がありました。オスカー・シュレマーの3人組バレも公演され、彼の人間と動きの関係理論も紹介されました。

<https://ja.wikipedia.org/wiki/J.J.P.アウト>
ヤーコプス・ヨハネス・ピーター・アウト (オランダ・1890~1963)

<https://ja.wikipedia.org/wiki/フェルツッチョ・ブゾニ>
フェルツッチョ・ブゾニ(イタリア・1866~1924)

<https://ja.wikipedia.org/wiki/パウル・ヒンデミット>
パウル・ヒンデミット(独・1895~1963)

<https://ja.wikipedia.org/wiki/イーゴリ・ストラヴィンスキー>
イーゴリ・フィョドロヴィッチ・ストラヴィンスキ(露・1882~1971))



ピーター・アウト



集合住宅1914



フェルツッチョ・ブゾニ

新古典主義音楽
電子音楽・
微分音の提唱



パウル・ヒンデミット

作曲家
数字付低音

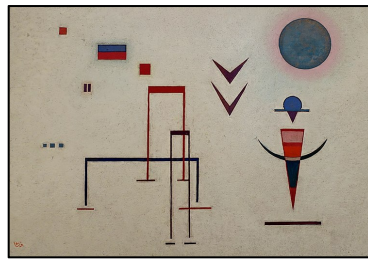
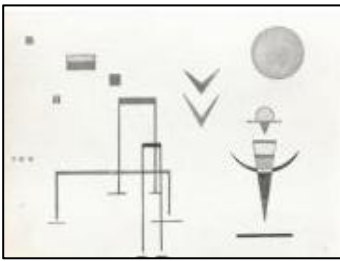


ストラヴィンスキ「春の祭典」初演



ストラヴィンスキ

「火の鳥」
「春の祭典」
「ペトルーシカ」
作曲家



Perception of animal, ink
Paul Klee 1925
動物の知覚、インク
ハ'ウロ・クレー、1925
Buschu-Reisinger Museum
Harvard University Museum

Jocular sound, oil ジャクラー・サウト、油彩 256 × 184
Kandinsky 1929 カンディンスキ 1928

Pride of place in the exhibition, however, went to *Versuchshaus am Horn*, an experimental house designed by Georg Muche and Adolf Meyer, which was furnished throughout with designs from the workshops. This house was originally planned as a Bauhaus settlement for students and staff that was to be build on the outskirts Weimar ; the scheme had to be abandoned, however, partly because of the uneasy position of the Bauhaus in Weimar, and partly because of the economic situation.

The house provided a practical demonstration of the style that had emerged from the fusion of the aesthetic and the workshop approach. The fact that the Bauhaus had finally found its senses of direction was further emphasized by the title of Gropius's lecture *Art and Technics : a new unity*, and by the publication that year of his *Idee und Aufbau des Staatlichen Bauhauses Weimar*. In this important essay Gropius defines his school's position in relation to the past academic training which turned out 'social drones, useless, by virtue of their schooling, in the productive life of the nation' ; for the first time he gives a complete breakdown of the courses that were to lead up to the education of a new kind of architect ; and finally, to combat the criticism of those who queried the relevance of the Bauhaus stress on craft training, he again emphasized that mastery in a craft must be considered as a means to an end.

'The Bauhaus does not pretend to be a crafts school ; contact with industry is consciously sought ... the old craft workshops will develop into industrial laboratories : from their experimentation will evolve standards for industrial production ... The teaching of a craft is meant to prepare for designing for mass production. Starting with the simplest tools and least complicated jobs, he gradually acquires ability to master more intricate problems and to work with machinery, while at the same time he keeps in touch with entire process of production from start to finish.'

However, in spite of the success of exhibition (it was visited by 15,000 people, and acclaimed by critics in Europe, America and Canada), it became increasingly obvious that the Weimar bureaucracy was determined to get rid of the Bauhaus. In the election 1924, the conservatives had ousted the socialist majority, and under the new political régime the Bauhaus was accused of subversion and Bolshevism.

It was even subject to police raids. In order to gain time, Gropius did best to find some compromise solution and suggested that the workshops should gear themselves for full-scale commercial production in order to secure some measure of financial independence for the school. These efforts, however, met with little success ; in September 1924, the Thuringian Ministry gave 'cautionary' notice to all the staff, and on 23 December that year they declared that the Bauhaus could only continue if new contracts were signed, giving the government power to dismiss the staff with six months' notice.

ともかく、この展覧会の成果はホーン市のファースト邸となりました。この実験住宅はゲオルグ・ミュッヘとアドルフ・メイヤーの設計で内装工事とデザインは木工工房が担当しました。この住宅はバウハウスが学生と教職員のための組織がワイマルの郊外にオリジナルに計画されたものです。とはいえ、その実行組織は一部ワイマルにおけるバウハウスの難しい立場と、一部は経済的な事情によるものでした。

その住宅は美的感覚と工房の見せ所を融合してできたスタイルを表現していました。実際、バウハウスはグロピウスの講演の題目の「芸術と技術・新し統合」をさらに強調した感覚が基礎になっていました。さらに、その年に出版されたグロピウスの「ワイマルの国立バウハウスの建築と理念」もそうです。このグロピウスの重要な記述の中で、彼は学校の位置づけを、国の生産的な活動の中で、関係づけて、「社会が閉塞し、役に立たない学校へ行くことを美德としている」学術的な教育訓練の後の時代にくるものと定義しています。すなわち、最初に彼は新しい種類の建築を教育するために教程を完全に分解しました。最終的にはバウハウスの工芸の研修に伴う忍耐の妥当性を疑う批判と闘いました。彼は再度、工芸技術熟達の究極の目的を熟考することを強化しました。

「バウハウスは工芸学校の体裁を装うものではありません。工業と共にある工芸を意欲的に追求し・・・古い工芸工房は工業研究所へと発展し、彼らの経験から工業生産が一般化されることでしょう。・・・工芸教育は大量生産のデザインをするための準備を意味します。最も簡単な工具で最小で完璧な作業から始まり、始めから終わりまでの工程を全部習熟した上で、次第に複雑な問題を克服し、機械設備を使いこなすことを習得します。」

とにかく、展覧会が成功したにもかかわらず、(展覧会には1万5千人が訪れ、ヨーロッパ、アメリカ、カナダの評論家からは賞賛を貰いました。)ワイマルの官僚からは明らかにバウハウスを廃止する流れが大きくなって来ました。1924年の国政選挙では保守派が大勢の社会派を駆逐しました。その下部組織として新しい政治体制のバウハウスは政府転覆とボルシェビキ(共産主義者)として非難されていました。

さらに、そのことが警察の捜査の対称になりました。グロピウスは時間を稼ぐために最善の解決策として和解案を見つけました。それはそれぞれの工房が全力で商業ベースの商品を作り出すことを指示することで、学校の経営からは独立し、距離をとるためでした。この努力は少しは成果を出し、1924年の9月に、チュリゲン州の首相はバウハウスの全教職員に「警告」を出し、その年の12月23日に新しい契約が成立すれば、バウハウスは継続すること、成立しなければ、政府の権限で教職員を6ヶ月後に解雇するとしました。



Haus am Horn,
Georg Muche and Adlf Meyer, 1923
ホーン近郊の住宅
ゲオルグ・ミュッヘ、アドルフ・メーヤー 1923

https://en.wikipedia.org/wiki/Haus_am_Horn

This had the desired effect, and three days later Gropius sent the following letter to the Government of Thuringia : The Directors and masters of the State Bauhaus at Weimar, compelled by the attitude of the Government of Thuringia, herewith announce their decision to close the institution created by them on their own initiative and according to their convictions, on the expiration date of their contracts, that April 1st, nineteen hundred and twenty-five. We accuse the Government of Thuringia of having permitted and approved the frustration of culturally important and always nonpolitical efforts through the intrigues of hostile political parties.....'

This letter was signed by Gropius and all the staff and it was followed by one from the students : ' We notify the Government of Thuringia that we, collaborators at the State Bauhaus Weimar, shall leave the Bauhaus, together with the leaders of the Bauhaus, because of the actions of the State Government.....'

良い結果になることを願って、3日後、グロピウスはチュリゲン州政府に次のような手紙を出しました。ワイマル国立バウハウスの管理者と所有者は完全にチュリゲン州政府の対応の下にあります。あわせてここに、彼ら(教職員)の決意が表明されています。自分たち自身の信念にもとづく自分たちの自主性によって作り出した教育機関を契約の切れる1925年4月1日を以て。閉鎖することを決意します。私たちは非政治的、文化的に重要な活動努力の挫折を敵対的な政党の陰謀によって許容し容認したチュリゲン州政府を非難します。.....

この手紙にグロピウスと全教職員のサインがありました。そして、一人の学生も追記しています。「私たちと共に活動してきたワイマル国立バウハウスを、バウハウスの指導者と共に去らなければならないことを州政府のせいだとチュリゲン州政府に苦情を申し上げます。.....



White porcelain coffee pot
Otto Lindig, 1923
made by Staatliche Manufaktur
白陶器・コーヒーポット
オットー・リンディッヒ
製造・国立工場ベルリン

Nursery table and chair
Marcel Breuer 1923
保育園のテーブルと椅子
マルセル・ブロイヤー、1922

<https://ja.wikipedia.org/wiki/マルセル・ブロイヤー>

Chair in pear 梨材の椅子
マルセル・ブロイヤー(ハンガリー1902~1981)
Marcel Breuer, 1922-23
マルセル・ブロイヤー、1922-3
fabric design by Gunta Stözl
椅子張り生地 グンタ・シュツル



Secrétaire in cherry and plum
Bengt von Rosen 1923-1924
セクレタリデスク(ビュローデスク)
桜材・椰子(ヤシ)材
ベングト・フォン・ローゼン、1923-1924

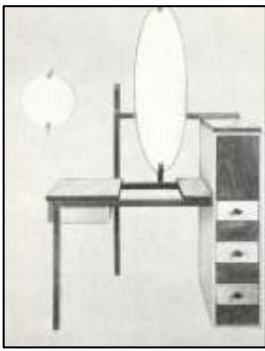


Book jacket
for *Gropius Idee und Ausbau des Staatlichen Bauhauses Weimar* Moholy-Nagi 1923
図書ジャケット(カバー)
「ワイマル州立バウハウスの理念と建築」
ウォルター・グロピウス著、モホリ・マギー 1923



Bank notes
Herbert Bayer 1923
銀行券(紙幣)
ハーバート・バイヤー、
(1900~1985)

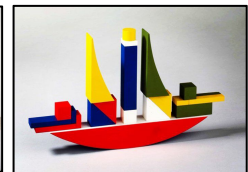
(当時のドイツは超インフレ)
百万マルク
二百万マルク



Dressing table,
Marcer Breuer, 1923
ドレサー
マルセル・ブロイヤー、1923



Dressing table,
Alma Buscher, 1924
アルマ・ブッシュャー
(独・1899～1944)



https://en.wikipedia.org/wiki/Alma_Siedhoff-Buscher

The threatened extinction of the Bauhaus around a storm of protest ; eminent architects and artist wrote to the government ; newspapers and magazines attacked thier parochial decision and even van Doesbug rallied to the school's defence. 'Where else but here in Weimar was a generation, struggling for self-expression, offered the possibility it creative powers? Neither in France, nor in England nor anywhere else was there an institution where the students themselves were encouraged to create, instead of being taught merely to repeat what had already been created. The Bauhouse is open to criticism in many respect; as a whole it shall not and must not be attacked.'

In the face of this storm, Bauhaus staff and students put on a united front ; many of the staff were offered posts in other art schools but they refused these offers, and waited to see if the Bauhaus might be re-established in another city. Sevrnal town council, including those of Darmstat, Frankfult and Mannheim, expressed interest in this idea, but Gropius entered into negotiations with Dr Fritz Hesse, the mayer of Dessau, then a small but expanding town, with flourishing local industries. On 1 April 1925, the Bauhaus moved with what equipment it possessed to Dessau ; the workshops were set uo in a local factory ; lectutres and seminars were held in the school of arts and crafts, and students were established studio in museum, and under these far from ideal conditions, Gropius began to reorganize the school.

[https://de.wikipedia.org/wiki/Fritz_Hesse_\(Politiker,_1881\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Fritz_Hesse_(Politiker,_1881))

フリッツ・ヘッセ(独・1881～1973)

バウハウスがデッサウへ移転した時のデッサウ市長



(以上第4回)

抵抗の嵐をめぐって、バウハウスの閉鎖の恐れを著名な建築家や芸術家は政府に書いています。また、新聞や雑誌は政府の偏狭な決定を攻撃しています。ファン・ドゥースブルフでさえも、学校の防衛を呼びかけ続けています。「ここワイマルにだけ、自己表現をし、創造力の可能性を提案しようとする世代がいるのでないか？過去に創造されたものをただ単に繰り返すことを教えられることに代わって、学生自身が創造することを奨励されている教育機関はフランスでもなければ、イギリスでもない、ここにしかない。バウハウスは多くからの批判に対して開かれている。それらに対しては決して攻撃してはならない。」

この嵐に向かって、バウハウスの職員と学生は団結しました。バウハウスの職員にはよその美術学校から教職員採用の申し入れがありましたが、バウハウスが他の都市で再建されることを期待して待ちました。幾つかの都市の委員会、その中にダームシュタット、フランクフルト、マンハイムが再開校に関心を示していました。しかし、グロピウスはデッサウ市長のフリッツ・ヘッセ博士と協議していました。その時期、デッサウは小さい都市でしたが、地域産業が成果をあげて大きくなろうとしていました。1925年4月1日、バウハウスは学校の設備をデッサウへ移転しました。工房は地域の工場に移転し、講義と講演は美術工芸学校で開催され、学生は美術館の中にスタジオを作りました。理想からはほど遠い状況で、グロピウスは学校の再開を組織することを始めました。

1925年は大正14年

社会全般の重大な出来事は.....

<https://hava-mi.net/1925/event/1>

建築・美術関連の出来事は.....

<https://www.pen-online.jp/news/art/bunriha/1>

日本では日清戦争(1894～1895)、日露戦争(1904～1905)の後、日本は大国意識、帝国意識が増大し、後の禍の元を作ることになります。一方、ヨーロッパの活発な芸術運動が日本にも伝わり、日本民芸運動が、柳宗悦(1889～1961)、浜田庄司(1894～1978)河合寛次郎(1890～1966)などによって活動がはじまりました。文学では白樺派(1910～)、演劇では新劇(1910年台～)、などが活動を始めた時代です。

20世紀はイギリスで起こった産業革命がヨーロッパで波及していく中で、政治、経済、文化、軍事の国際化が進んで行く激動の時代の始まりです。芸術、デザインもその変化の中に巻き込まれていきます。第一次世界大戦の終戦から立ち上がりさまざまな分野で覇権を取ろうとする人たちが現れます。バウハウスをめぐっていろいろな人が登場してきます。その姿は、IT革命が進行する21世紀の混迷の状況と重なって見えて来ます。

(T.K.)