

The Bauhaus : 対訳 (5/6)

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

と訳しています。

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

* URLをコピーして検索アクセス出来ます。

Dessau (1)



The Bauhaus at Dessau, 1925-26

<https://www.bauhaus-dessau.de/en/architecture/bauhaus-building.html>

From 1925 until Gropius left the school in 1929, the Bauhaus was buildin on the foundations that had been laid down in Weimar. The ideals and methods that been so painfully evolved there were now generally accepted by students and staff, who, freed from bureaucratic pressure, were able to concentrate on Gropius's ideal of 'creating type forms that would meet all technical, aesthetic and commercial demands'. To mark this break with the past, and the spiritual 'coming of age' of the Bauhaus, Gropius altered the curriculum ; the most significant change was the abolition of the dual system of workshop instruction, but Gropius was also able to extend the scope of the courses and establish a flexible methodof instruction that allowed the staff to extend and develop their individual talents.

The Vorkurs, for exampl. was run jointly by Moholy-Nagy and Josef Albers, who each took a six months' course. Albers had been at the Bauhaus since 1923; in Weimar he had worked in the stained glass department, and he had also worked out his own preliminary course, involving the study of materials, which for a time ran concurrently with Itten's. In Dessau he and Moholy concentrated, in their explorations of shapes, materials and structures, on their own particular preoccupations. Albers was primarily concerned with the basic elements of design, with what he called the 'structure, fracture and texture' of materials, while Moholy and his students explored spatial design, which at that time he defined as the 'interweaving of shapes ; shapes which are ordered into certain well defined, if invisible, space relationships; shapes which represent the flrutuating play of the tensions and forces'.



The students' hostel, Bauhaus
ハウハウス学生宿舎

デッサウ期 (1)



Bauhaus workshop wing



1925年からグロピウスが学校を去る1929年まで、ハウハウスはワイマルで開校した時の基礎の上に成り立っていました。ハウハウスの理念と教育方法は痛みを伴って進歩し、それはいまや官僚的な圧力から解放された学生や職員に普通に受け入れられ、グロピウスの理想の技術的、美的、商業的な要求にあった造形に集中できるようになりました。この注目すべき突破的発展はかつてのハウハウスの精神が「到来する時代」にグロピウスが教程を改造しました。最も大きな改造の意義は工房の二通り(新・旧)の実技指導法を廃止し、その代わりに、柔軟な方法で教職員ができるのであれば個人の才能で実技範囲を拡大できるようにしたことです。

ベーシックデザイン教程、例えば、モホリナギとヨセフ・アルバースがそれぞれ、6ヶ月間のコースで運営していました。アルバースは1923年からの活動で、ワイマルではステンドグラスの工房と、自分の多様な素材活用のベーシックコースをイッテンと共に並行して持っていました。デッサウでは彼とモホリナギは特に形態と、素材と構造について徹底して思索実験をしていました。アルバースは主に「素材の構造、割れ目、テクスチャー」と呼ぶものに。一方モホリナギと彼の学生は形態の組み合わせと、指定された空間の中に治まる形態と、形態にかかる荷重が変動してできる形態の空間との関係とは何かについて思索実験していました。

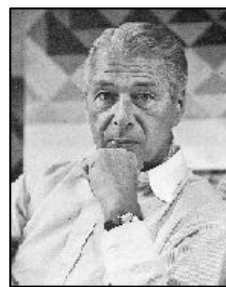
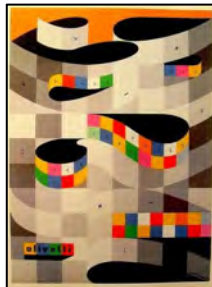
<https://www.ariesharon.org/BauhausDessau/The-Vorkurs/>



Gropius House ,
Dessau, 1925
デッサウのグロピウス邸

At the same time Moholy and Albers were both involved in the work of other department ; Moholy remained in charge of the metal workshop, which he had taken over from Itten in 1935, and he was later to establish a course on photography. Both he and Albers were closely involved in the new print workshop which was set up under the direction of Herbert Bayer.

同時にモホリとアルバースの二人は別の部署を巻き込んでいました。モホリはイッテンから引き継いで1935年まで続いた金属工房を担当し、その後、写真の部署を立ち上げました。モホリとアルバースは二人で、ハーバート・バイヤーが指導していた写真現像の工房でも活動しています。



ハーバート・バイヤー(独・1900~1985)

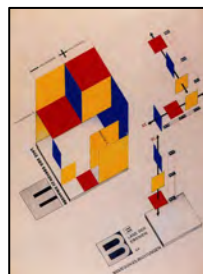


(前回紹介の紙幣デザイン)

<https://ja.wikipedia.org/wiki/ヘルベルト・バイヤー>

Bayer was one of five 'first generation' Bauhaus students who were asked to run new workshops. Marcel Breuer took charge of the furniture workshop. Joost Schmidt, who in Weimar had specialized in sculpture and had later become interested in typography, was put in charge of what was now called the 'plastic' workshop (Werkstaat für Plastik) where students took a basic course in the study of shape, form and volume ; he also ran a course in visual design, in conjunction with the print workshop. Gunta Stölzl and Muche were jointly responsible for the weaving department and Hinnerk Scheper, who had studied mural design in Weimar, was put in charge of the mural workshop.

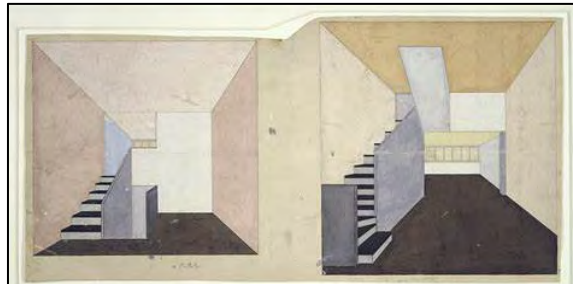
バイヤーはハウハウスの'初期世代'の5人の学生の中の一人で新しい工房を運営するように依頼されました。マルセル・ブローヤーは家具工房の運営を担当しています。ヨースト・シュミットはワイマルでは彫刻を専攻していましたが、後にタイポグラフィに興味を持ち、さらに現在プラスチックと呼ばれている工房の運営を任せられました。ここでは学生は平面的な形態、立体的な造形の基礎的な学習を受けました。シュミットはビジュアルデザインと写真現像工房とを合わせて運営を担当しました。Gunta StölzlとMucheは染織部署の責任者に加わり、ワイマルで壁装を学んだHinnerk Scheperは染織部署の運営にも加わっていました。



(Gunta Stölzl: 3前回目、4/9で紹介)

ヨースト・シュミット(1893~1948)

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



ヒンナーク・シェパー(1897~1957)

Three patterns of the Bauhaus Wallpaper
壁紙のデザイン

Colour design for apartment.....
内装色彩計画

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

Klee and Kandinsky also ran compulsory courses, Kandinsky concentrating on analytical drawing , while Klee continued his intensive and wide ranging students of form, space, movement and perspective. Feininger moved to Dessau, but did not teach there ; he remained part of the community, however, and lived in one of the staff houses. Funds were not available to establish a pottery workshop in Dessau, so Gerhard Marcks left the school in 1925. Oskar Schlemmer ran the stage workshop as he had done in Weimar, and he was closely involved in the design of the experimental theatre at Dessau.

クレーとカンジンスキーもまた、必須教程の運営を担当していました。カンジンスキーは分解的な素描を専門に、一方、クレーは形態、空間、動作、透視について幅広く集中的に学習する担当をしていました。フィンガーも Dessau に移って来ました。しかし、職員住宅に住んで、組織には入っていましたが、学校では教えていませんでした。運営資金には Dessau で陶芸工房を作る余裕がありませんでした。そのため、ゲルハルト・マルクスは1925年に学校を離れました。オスカー・シュレンマーはワイマルでもやっていたように舞台工房の運営を担当し、Dessauでの実験的な舞台デザインを展開しました。
(オスカー・シュレンマー: 4/6回目3ページで紹介)

The Dessau era, therefore, opened with a period of intense activity for both students and staff, and their immediate task was to collaborate in the planning and furnishing of several buildings which the Dessau town council had commissioned from Gropius—the Bauhaus itself (comprising workshops, lecture rooms and students' quarters), a new building for the existing Dessau Arts and Crafts school, a housing colony, and a labour exchange. 'For their construction and equipment', writes Gropius, 'I brought the whole body of teachers and students into active cooperation. The acid test of attempting to co-ordinate several different branches of design in the actual course of building provide entirely successful....the band of fellow workers inspired by a common will I had once dreamed of had now become a reality.'

Dessau時代は、学生と職員の力強い活動で開校され、すぐに建物の配置・間取りと内装の設計を合わせて行いました。それらは Dessau 議会がグロピウスから出されたハウハウスの計画(複数の工房、講義室、学生居住区の構成された)を審議し、承認されたもので、既存の Dessau 美術工芸学校、住宅区、作業区に対しての新しい建屋に関するものでした。グロピウスは次のように書いています。「それらの構造物と設備で教師たち、学生たちの全身全霊で協働活動が行われました。幾つかの異なった教程に使用する建屋を完全にうまく配分する調整はつらい試練でした。結束した上級教師たちの共通の認識に触発されたもので、それはかつて私が夢に見たことで、それが現実となりました。」



Lecture theatre in the Bauhaus
ハウハウスの講義室



Semi-detached houses for the Bauhaus staff
ハウハウス職員の準戸建て住宅



イェナ国立劇場

Apart from the redesign of the State Theatre at Jena, completed for the opening of the Bauhaus exhibition of 1923, and the early work at Weimar—the uncharacteristic Haus Sommerfeld, and a war memorial for the town—Gropius and his partner Adolf Meyer had not been involved in any major architectural commissions since the Fagus factory and the Werkbund factory of the pre-Bauhaus era. Gropius had, however, maintained his reputation as an innovation and pioneer with his designs for the Chicago Tribune Tower competition of 1922, and with plans for an international academy of philosophical studies for the University of Erlangen (1924)

イェナの国立劇場の再デザインされたものの一部が1923年の「ハウハウス」展示会の開会にそのまま出されました。それは初期のワイマルの職員、没個性的なハンス・ゾンマフェルトの作品で、それはイェナの戦争記念となっていました。グロピウスと同僚のハンス・ゾンマフェルトは大きな建築委員会に呼ばれたことはファガスの工場とドイツ工作連盟との関係以来初めてで、ハウハウス開設以前にはありませんでした。ともかく、グロピウスは1922年のシカゴトリビューン新聞社のタワービル設計コンペとバイエルン州のエランゲン大学の国際哲学研究会のために革新的で、先進的であると自分の評価を守っていました。

<https://ja.wikipedia.org/wiki/エアランゲン>

Neither of these projects was built, and the Bauhaus buildings at Dessau became Gropius's architectural manifesto, a visible expression of all the Bauhaus stood for. For this complex of building represented the fusion of technical, social and aesthetic requirements that Gropius had always aimed at. The school consisted of three main wings—the Dessau school of arts and crafts, the workshop block and the students' hostel. The arts and crafts school, a self-contained three-storey block, was united by means of a bridge across a roadway to the Bauhaus workshops.

そのどちらの計画も実現しませんでした。 Dessau のハウハウスの建築はグロピウスの建築思想の意思表示として、それに由来するものとして視覚的にハウハウスがありました。それはグロピウスが常に目標としている技術、社会、美学の融合した総合体としての建築の表現でした。学校は Dessau 美術工芸学校、工房群、学生宿舎の3棟から成り立っていました。美術工芸学校は3階建てで、ハウハウス工房群へは道路を挟んで橋で連絡されていました。



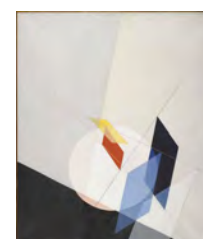
Overlapping sandblasted laminated glass,
Josef Albers, 1929

サンドブラスト加工の硝子を積層したもの、1929

ヨセフ・アルバーズ(独・1888~1976)

<https://ja.wikipedia.org/wiki/ヨセフ・アルバーズ>

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



Composition A18
Moholy-Nagy, 1927
コンポジションA18
モホリナギ

The bridge housed administrative rooms, clubrooms and Gropius's studio ; the workshop wing, the largest in the whole complex, was three storeys high, with printing shop and dye works in the basement ; it was faced by a glass screen, and as in the Fagus works, the supports were set well back so that the whole structure seemed to float in space. Another bridge, raised on piers, linked the workshop block with a students hostel, a six storey building with twenty-eight student rooms each designed as a studio/bedroom and each with balcony.

The bridge section contained a dining hall, auditorium, and a stage, and led into the foyer of the students' quarters. The walls surrounding the stage were removable, so that if necessary the dining room, stage, auditorium and vestibules could be opened up to form a large hall. Seven houses for Bauhaus staff were built in the grounds, and the Dessau Bauhaus was officially opened on December 1926.

For the first year at Dessau, therefore, most of the workshops were involved in work for the new buildings ; tubular steel furniture for the assembly hall, dining room and students' rooms was designed by Marcel Breuer ; all the light fittings were designed in the metal workshop and the wall-painting department was responsible for interior decoration of the buildings.

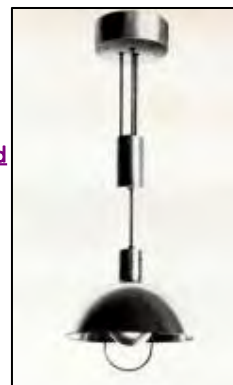
橋で連絡されている建屋には管理室、クラブ室とグロピウスのスタジオ(アトリエ)、工房群が一体になっていて、3階建てで、写真現像室、地下に染織工房がありました。外観はファーガス工場のようにガラス張りで、全体の構造が内部で浮いているように見えました。別の連絡橋は遊歩橋のように立ち上がり、工房群と学生宿舎に連絡しています。学生宿舎は6階建てで各部屋がスタジオ(アトリエ)兼寝室になっていて、バルコニーもついて28名の学生が住んでいました。

連絡橋部には食堂、舞台と学生生活区域へ続くフォoyer(ホワイエ・休憩空間)がありました。舞台を囲む壁面は可動になっていて、必要に応じて舞台や食堂、視聴者席、玄関ホール(パステイユール)を広いホールに広げられるようになっていました。ハウハウス職員用の7棟の住宅が敷地の中に建てられ、1926年の12月に公式に開校となりました。

デッサウでの最初の年、ほとんどの工房は新しい建屋で活動が運営され、集会ホール、食堂、学生宿舎の鋼管製家具をマルセル・ブロイヤーがデザインしました。全照明器具は金属工房で、デザインされ、建築の内装装飾は壁装部門が担当しました。



Ceiling light
Wilhelm Wagenfeld, 1927
シーリングランプ
ウイリヘルム・ワーゲンフェルト(独・1900~1990)
https://en.wikipedia.org/wiki/Wilhelm_Wagenfeld



Ceiling light
Marianne Brandt, 1926
シーリングライト
マリアンネ・ブランド(独・1893~1983)
<https://ja.wikipedia.org/wiki/マリアンネ・ブランド>



During the transition period between the Bauhaus exhibition of 1923 and the opening of the new building in 1926, the workshops had established a characteristic style, both in product design and typography, that was to influence development in both these fields for the next fifty years. Gropius himself denied the existence of a 'Bauhaus' style, and argued that the acceptance of pre-conceived ideas of form, even those developed within the Bauhaus, would have been 'a confession of failure and a return to that very stagnation and devitalized inertia which I had called it into being to combat'.

Nevertheless it was inevitable that a group of people working together in an experimental environment would tend to use the same sort of materials in the same sort of way, and that such dominant personalities as Moholy-Nagy, Marcel Breuer and Herbert Bayer, who were directly involved in the workshops, should communicate their personal vision to their students.

At Weimar, and in the early years at Dessau, this was essentially an artist's vision ; for a brief period the theories of the Expressionists, then those of the Constructivists, influenced the choice of forms and materials for product design. (The pottery workshop, as has already been pointed out, was to a certain extent immune from these influences, and perhaps because of this was the first to establish links with industry.)

1923年のハウハウス展覧会から移転の1926年までの間に、各工房は特徴的なスタイルを作り上げ、商品もタイポグラフィもどちらもその後15年、この分野での発展に影響のある活動をしました。グロピウス自身は「ハウハウススタイル」があることを否定していますが、形態についての考え方に社会では先入観があり、それをハウハウスで発展させて、「(社会の形態に対する先入観)の流れを止め、無くし、社会の先入観と戦闘状態に入った」と告白しています。

グループで実習作業をしていけば、同じ種類の材料で同じ手法になることは避けられないことでした。それでも、モホリナギやマルセル・ブロイヤー、ハーバート・バイヤーのような完結された個性は工房では熱心に学生に直接自分の考え方をだし、話合っていました。

ワイマルでも、デッサウの初期でも、表現主義者たちの理論は一時期、構造主義者の商品デザインの形態と素材の選択に影響を与えました。これは芸術家としての重要な考え方でした。(すでにそんな影響に塗りつぶされていた陶器工房には免疫・経験が十分出来て、驚くことではありませんでした。それは、たぶん、産業との関係は出来上がっていたからと思われる。)

Van Doesburg introduced the Constructivist vision to Weimar, but it was above all Moholy-Nagy's personal interpretation of Constructivist attitudes that contributed to the emergence of a recognizable Bauhaus style. Moholy, who believed that 'mathematically harmonious shapes, executed precisely, are filled with emotional quality and represent the perfect balance between feeling and intellect', was fascinated by the interplay of light and space, positive and negative, colour, transparency and the juxtaposition of texture. In Abstract of an Artist he described his preoccupations in 1919, before he came to the Bauhaus:

'On my walks I found scrap metal parts, screw, bolts, mechanical devices. I fastened, glued and nailed them on wooden boards, combined with drawings and paintings. It seemed to me in this way I would produce real spatial articulation, frontally and in profile, as well as more intense colour effects.....I planned three dimensional assemblages, constructions executed in glass and metal. Flooded with light I thought they would bring to the for the most powerful of colours. In trying to sketch this type of "glass architecture" I hit upon the idea of transparency. This problem has occupied me for a long time.'

He brought these preoccupations to the Bauhaus, where he was put in charge of the metal workshop, and significantly enough he persuaded Gropius to allow the students there to work with glass as well as metal. This was the starting point for a whole series of experiment that were to revolutionize the light fittings industry, but there were several years of trial and error before the students' 'constructions' in glass and metal could serve as prototypes for industry,

Wilhelm Wagenfeld, a student in the metal workshop in Weimar, who was later to become well known as designer consultant to the Jena glass works, has described how Moholy's paintings and abstractions in glass and metal were a direct inspiration for his famous table lamp of 1924 (see page 69). He took great pains, in designing the lamp, to ensure a harmonious relationship between the various components and finishes (matt base, highly polished shaft and opal glass shade).

Gropius and Moholy were both impressed by his prototype and decided that the lamp was suitable to offer to industry. So, in the primitive workshop which at that time, according to Wagenfeld, only possessed one ancient polishing machine, a series of Bauhaus lamps were for exhibition at the Leipzig Fair 1924. 'But,' wrote Wagenfeld, 'without success and Retailers and manufacturers laughed at our efforts. These designs which looked as though they could be made inexpensively by machine techniques, were, in fact, extremely costly craft designs.' It was very much later, according to Wagenfeld, that he realized that his lamp was a 'crippled, bloodless picture in glass and metal'.

The transition from three-dimensional pictures to product design came at Dessau, where the workshops were adequately equipped and where there was much more active liaison with industry. It was here, in cooperation with outstanding students, such as Marianne Brandt, that Moholy's workshops able to carry out genuine innovations, working with new materials and new combinations of materials solutions.

'I remember,' wrote Moholy 'the first lighting fixture by K.Junker, done before 1923, with device for pushing and pulling heavy strips and rods of iron and brass, looking more like a dinosaur than a functional object. But even this was a great victory, for it meant a new beginning.

ファン・ドゥースブルフはワイマルに構造主義の考え方を紹介したことにしていますが、しかし、それはモホリナギが個人的に構造主義のやりかたをバウハウス・スタイルとして認識して翻訳したことによるものです。モホリは「数学的に調和した形は、感情的な内容と感性と知性との間の完全なバランスのあること」を信じていました。それは光と空間、ポジティブとネガティブ色彩、透明なもの、染織などによる組み合わせの相乗的な魅力・面白さでした。モホリナギは一人の芸術家として抽象についての先入観があったことをバウハウスに来る前の1919年次のように書いています。

「私は、散歩でくず鉄の部品、ねじやボルトを見つけました。それらを線描と塗料とで木の板に釘や接着剤とでめていました。このやり方は私にとってはリアルで特殊な正面と横顔を結び付けたもの、さらに、色彩効果を高めることができるように思えました。私は実際にガラスと金属で立体的な構造を組み立てて見る事を計画しました。私は大量の光が色彩をもっと強烈にできると思いました。試しにこのタイプの「ガラスの建築」をスケッチして透明に見えるようにして見ました。この課題に長い間とりにこになってしまいました。

彼はこれらの思い込みをバウハウスに持ち込みました。バウハウスでは金属工房に配属され、そこでは十分明確にグロピウスを説得して、学生が金属と同等にガラスを使ってもいい許可をもらいました。これが革命的な照明器具工業の始まりでした。しかし、そこには数年間、学生にとって、工業のひな型となるために、ガラスと金属の組み合わせ構造で試行錯誤がありました。

ウイリヘルム・ワーゲンフェルトはワイマルでは金属工房の学生でした。彼は後にイェナーガラス工業のデザイン・コンサルタントとして良く知られました。ウイリヘルム・ワーゲンフェルトはモホリナギの絵画やガラスと金属で作った抽象作品からいかに直接的なひらめきをもって1924年のテーブルランプができたかを書いていました。彼は様々な部品と仕上げ(マット仕上げを基調に光沢仕上げの軸、オパールガラス・乳白ガラスのシェード)の組み合わせの調和を確実にするために多くの苦心をしました。

グロピウスとモホリナギは二人とも、彼のランプの原型に感銘し、そのランプの工業化を進めるのは適切と判断しました。ワーゲンフェルトによれば、「その時期の工房は初歩的で、古い研磨機しかなかったということです。1924年にはライブ・チットで開催された展示会に「バウハウス・ランプ・シリーズ」として出品されました。しかし、成功はなく、販売業者や製造業者は私たちの努力を嘲笑っていました。それらのデザインは機械加工で高価には作られているようには見えませんでした。実際、工芸品よりずっと安い価格でした。それは大変時代遅れで、彼のランプは『ガラスと金属で描かれた血の気のない、出来損ないの絵』とされました。」とワーゲンフェルトは書いています。

3次元の絵から商品へと展開されたデザインがデッサウにやってきました。デッサウの工房では十分な設備があり、産業と活発な連携が取れていました。モホリナギの工房ではマリアン・ブランドのような優秀な学生との共同作業があり、新しい素材、新しい素材の組み合わせ方法に本物の革新がありました。

モホリナギは次のように書いています。「私は覚えています。最初の照明器具はK・ユンカーが1923年に鉄や真鍮の板材や棒材を工具を使って加圧したり引き延ばしたりして、まるで恐竜や想像の物体に見えるものでした。でも、それが意味のある新しい物として大成功でした。

After this we developed lighting fixtures introducing such useful ideas as : this close fitting ceiling cap; combinations of opaque and frosted glass in simple forms technically determined by the action of light ; securing the globe to metal chassis ; the use of aluminium, particularly for reflector.'

In fact, in the mid-'twenties, the Bauhaus metal workshop anticipated most subsequent developments in light fitting design, both Europe and America, and ubiquitous design solution that we now take for granted, were originated there.

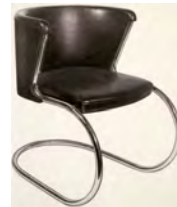
A similar technical and aesthetic breakthrough was achieved by the carpentry workshop, which was renamed for furniture workshop after the move to Dessau. The change in title is significant, for early in 1925 Marcel Breuer had been investigating the possibility of using tubular steel for furniture, and his first design using that material was introduced later that year (it is still in production). He allegedly got the idea of using metal for furniture while admiring the curve of his handle bars as he cycled round Dessau, and once he had persuaded a manufacturer to let him have some of the material, he collaborated with a locksmith to produce a whole series of designs for chairs, table and stools using the still in combination with fabrics, glass and wood.

By this use of metal he achieved the structural lightness, resilience and anonymity he had aimed at in wood, and whereas his Rietveld-inspired design of Weimar have a certain static quality (less so perhaps, than the original, since both the seat and the back rest are in canvas) his metal furniture is taut, light, almost transparent, in keeping with his belief that furnitures should be 'drawn in space.'

From 1925 until he left the school in 1928, Breuer produced a whole series of designs by Standard-Moble, a firm in Berlin, and by Thonet, by then well known for their designs in bentwood. His famous cantilever chair, however, was not designed until 1929, the year that he left the Bauhaus, and by that time several other architect/designers, including Mart Stam and Mies van der Rohe, had been experimenting with the material, and both had exhibited cantilever designs at the Werkbund Weissehof settlement exhibition of 1927. Breuer's chair, however, has been prototype for the many thousands of 'S' chairs that have been subsequently mass produced the world over.

<https://ja.wikipedia.org/wiki/マルト・スタム>

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



マルト・スタム(オランダ・1899~1986)

リリー・ライヒ(独・1885~1947)



First chair 1926
Marcel Breuer



Cantilever chair
Marcel Breuer



Cantilever chair(Weissehof chair)
Mies van der Rohe 1928

このようなに有用なアイデアを取り込んだ照明器具の開発のあと、天井取り付け器具を作り、光の作用を技術計算して不透明なスリガラスをシンプルな形にして、球状のガラスを金属台座に安定させ、アルミを特に反射板としました。

事実、20世紀の中頃、バウハウスの金属工房は照明器具のデザイン分野ではヨーロッパ、アメリカの未来を先取したものとして、また普遍的なデザイン手法の原点として認められてきました。

同じような技術的、美的な革新は木工工房でもなされていきました。それは家具工房がデッサウに移転したことで名称も変えられました。タイトル(部署)呼称で重要な変化がありました。1925年の初期、マルセル・ブロイヤーは家具に鋼管が使えないかを研究していました。その年の終わりに彼の最初の金属を使ったデザインが(スチール製品)として紹介されました。伝えられていることによると、彼が自転車でデッサウを走り回っているときに、自転車のハンドルの曲線に魅せられて、業者に金属を使うことを説得し、鋼材と織布、ガラス、木を使ってシリーの椅子、テーブル、スツール、鍵職人と共同制作したということです。

金属を使ったことで、軽くて、強靭で、無名性、それは彼が木材で考えていたことでもあり、ワイマルでリートフェルトのデザインに触発された確かな質(キャンバス地の座と背の二つが持つオリジナリティよりもっと確実と思える)によって、金属家具は引き締まって、軽く、ほぼ透けて見え「空間に治まる」と彼は信じていました。

1925年から学校を去る1928年まで、ブロイヤーはベルリンのスタンダード・モビル社と曲木でよく知られたトネ社で全シリーズのデザインをしていました。有名な彼のキャンテレバー(片持梁)椅子S字椅子は、とにかく、彼がバウハウスを離れる1929年までデザインされていません。その時まで、マルト・スタムやミス・ファン・デル・ローエなどの何人かの他の建築家・デザイナーは金属を扱っています。マルト・スタムとミス・ファン・デル・ローエの二人はドイツ工作連盟ヴァイセンホフ支部が開催した1927年の展示会に出展しています。とにかく、ブロイヤーのS字椅子は数千ものS字椅子の原型であり、その後全世界で大量に生産されています。

<https://www.houzz.jp/ideabooks/84685012/list>

名作カンテレバーチェアの誕生と4人のデザイナーの物語

マルト・スタム::S33、
マルセル・ブロイヤー:B3、B32
ミス・ファン・デル・ローエ:MRチェア
リリー・ライヒLilly Reich

As well as pioneering this revolution in seating design, Breuer was also preoccupied with the problem of standardization in furniture, and while he was at the Bauhaus he produced a scheme for a modular unit storage system, and designed build-in furniture for various apartment, including Gropius's house in Dessau. His underlying aim was to provide de-personalized furniture that could be used in any setting 'as would any living object like a flower or a human being'. 'A piece of furniture,' he wrote, 'is not an arbitrary composition ; it is a necessary component of our environment. In itself impersonal, it takes on meaning only from the way it is used or as part of a complete scheme.' This preoccupation with rationalization, anonymity and standardization, is also reflected in the work of his students. Most of them worked in wood, leather and canvas, and many of the design they produced eventually went into production.



'Better and better evry day'
Breuer's development in chair design
'in the end we shall sit on resilient
cushions of air'
「日に日に良くなる」
ブローヤの椅子デザイン展開

「私たちは最終的には空気と
いう弾力的なクッションに座るだろう」

The weaving workshop soon began to enjoy a similar commercial success after the move to Dessau. In Bauhaus Weimar – Dessau, Anni Albers describes how the students in Weimar had 'begaun amateurrishly and playfully,' but as they experimented with techniques, materials, colours and textures ' a shift soon took place from free play with forms to logical composition. As a result more systematic training in this mechanics of weaving was introduced, as well as a course in the dyeing of yarns. The whole range of possibilities had been freely explored ; concentration on a definite purpose now had a disciplinary effect.

The phisical quality of materials became a subject of interset. Light -reflecting and sound-absorbing materials were developed. The desire to reach a large group of consumers brought about a transition from hand work to machine work ; work by hand was for the laboratory only ; work by machine was for mass production.'



BREUER-METALMOBEL
PRODUKTION UND VERTRIEB
LENGYEL & CO
BERLIN
ブローヤの金属家具
製造販売
レンジエール社ベルリン、1928



Table using tubuar steel
Marsel Breuer, 1927
鋼管使用のテーブル
マルセル・ブローヤ、1927

座家具のデザインの改革と同じように、ブローヤは家具の標準化にも取り組みました。一方で、ハウスの収納方法をユニットで体系化し、 Dessauにあるグロピウスの住宅も含め、多様な住宅にビルトインされました。彼の隠れた目的は個性のない擬人化をなくした家具を、どこに置いても「生活の花は花として、人は人としてあるように」家具をつくることでした。ブローヤは「一つの家具といっても、任意に配置していいものではありません。家具は私たちの環境の構成に必要なものです。家具自身には人間のような個性はありません。家具にはその用途目的と空間構成の一部としての意味しかありません。」と書いています。合理主義、無名性、標準化への彼の執着は学生の作品にも反映されています。彼らのほとんどの作品は木、皮、キャンバス地で作られ、多くのデザインは最終的には商品化されました。



Interior with cantilever chair
Mart Stem, 1928
キャンティレバー椅子のある室内
マルト・ステム、1928



Standard Furniture,
made for the Feder Store,
Berlin
Walter Gropius 1927
標準家具
フェダー・ストア社製造ベルリン
ウォルター・グロピウス 1927

染織工房は Dessau に移転して間もなく、商業的にうまくいき始めました。「ハウス、ワイマルから Dessau」の中で、アニー・アルバースは次のように書いています。「学生はワイマルでは素人ぼく、遊びごとから始まりました。しかし、技術と材料、色彩、テキスチャーについて経験を重ねると、気ままな遊びごとから論理的な形態構成で地位(評価)を得ました。その結果、さらに織機を使って体系的な研修が、織る前の糸の染織の教程にも取り入れられました。 広い範囲で、自由に可能性が試されました。 目的の定義に集中することが今や根源的な効果になりました。

素材の物理的な性質が関心の対象になりました。 光の反射材と音の吸音材が発達していました。大衆消費者を研究する必要性が手仕事から機械加工への移転をもたらしました。手仕事は研究、実験に限定され、変わって機械が大量生産をします。

Anni Albers https://en.wikipedia.org/wiki/Anni_Albers
アニー・アルバース(独・1899~1994)



Whether to concentrate on machine or hand production was a subject of some controversy in the weaving workshop, which was the only one to carry over the dual system of instruction from Weimar to Dessau. Georg Mueche, who had been Form-meister in Weimar, retrained this title in Dessau and Gunta Stölzl became his 'technical' assistant. Wingler describes how Mueche's efforts to step up machine production met with some opposition from Gunta Stölzl and the students, and he reprints an article in which she claims that machine techniques were not flexible enough at that time to me to exploit the revolutionary advances that had been achieved in the workshops by hand-weaving methods. It was essential, she maintained, if any progress was to be made, that the hand weaver should be given freedom to experiment, and that concentration on effects that could be achieved by contemporary machine techniques could be stultifying and inhibiting. And in any case, she concludes somewhat waspishly 'weaving is women's work'.

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

ゲオルグ・ムッヘ(独・1895~1987)
Haus am Horn,
Georg Mueche and Adlf Meyer,1923
ホーン近郊の住宅



機械加工か、手作業か、どちらに集中するか、染織工房では議論的でした。それはワイマルからデッサウへ移転された二つの教育実習方法から どちらを選ぶかということでした。ワイマルでマイスターだったゲオルグ・ミュッヘはデッサウでも以前の肩書で再度実習教育を担当し、グンタ・シュテルツルは彼の技術的な助手をしました。ウイングレーは次のように書いています。ミュッヘの努力はグンタ・シュテルツルや学生から対極の意見に接し、機械生産を向上させました。それから、機械織機には私にとって手織り手法の工房で出来上がっていた長所を最大に活用するには十分な柔軟性がないという指摘を書き直しました。それはウイングレーが持ち続けていた大切な要点です。手織りにほかにどんな進歩があっても、自由があっても、その結果は、現代の機械織機の技術によって手織りが無意味になり機械織機が当たり前になる可能性があります。どっちみち、少し意地悪く「染織は女の仕事」と結論しています。

Because of this closing of ranks against him, and because he wanted to concentrate on architecture and painting, Mueche relinquished his position in the workshop early in 1926, and Gunta Stölzl took sole charge. Under her leadership the weaving department did become, in fact, a 'laboratory' where new ideas were tried and tested and many of them were eventually adopted by industry. For, despite her insistence on the need for freedom to experiment and to carry out basic research, here was an essentially practical approach, and many of the designs that she and her talented students (including Otti Berger, Anni Albers and Lis Beyer) produced, were in fact taken up by German manufacturers who collaborated with the Bauhaus weaver in order to develop techniques to put many of these experimental designs into production.

何故なら、ムッヘの序列付けに対抗していたのも、彼が建築と絵画に集中したかったからです。ムッヘは1926年の早い時期から、工房での従来の方法を止めていました。グンタ・シュテルツルには一つだけ変化がありました。彼女の指導の下に、染織工房が運営されてきました。実際に「研究室」では新しい試みが試され、工業化されていました。それでも、彼女のいう、いろいろ経験し基礎的な研究自由が必要という主張意見に基づき、彼女と才能ある学生が制作した多くのデザインは実際にドイツの製造業者に採用されました。業者はハウハウの織り手と技術を発展させるため多くの試作デザインを製品に取り入れました。(学生にはオットー・ヘルガー、アニー・アルバート、リス・ベヤーが含まれます。)



Wall hanging
Anni Albers,1927



triple weave



Fabric
Otti Berger, 1925



Rug
Otti Berger, 1925



Sample textile book



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

オットー・ヘルガー(クロアチア・1898~1944・アウシュウィツ)



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

リス・ベヤー(独・1906~1973)

