

謝辞 / Acknowledgements

本展覧会の開催にあたり、ご尽力いただきました多くの皆様には厚く御礼申し上げます。(敬称略)
We would like to express sincere thanks to the following individuals, institutions and all those who have assisted in the realization of the exhibition.

Table with 4 columns listing names of individuals and institutions such as Subir Banarjee, Sabine Hartmann, Prabin Biswas, Annemarie Jaeggi, Regina Bittner, Amal Kumar Pal, etc.

所蔵者 / Lenders

本展の開催にあたり貴重な作品・資料をご出品くださいました下記の関係機関、個人所蔵家、ならびにここにお名前を記すことができなかった所蔵家の方々に、心より感謝いたします。(敬称略・順不同)
The organizers would like to express heartfelt gratitude to the following institutions and private collectors that have generously granted us loans and related material, and to lenders who have chosen to remain anonymous.

バウハウス資料館(ベルリン) / Bauhaus Archiv Berlin
バウハウス・デッサウ財団 / Stiftung Bauhaus Dessau
ヴァイマル・バウハウス大学近代資料館 / Bauhaus-Universität Weimar, Archiv der Moderne

大阪新美術館建設準備室 / Osaka City Museum of Modern Art
京都工芸繊維大学附属図書館 / Kyoto Institute of Technology Library
京都大学吉田建築系図書館 / Kyoto University, Faculty and Graduate School of Engineering, Library of Architecture (Yoshida)

カラ・バハナ博物館、シャンティニケタン / Museum Kala Bhavan, Santiniketan
ラビンドラ・バハナ博物館、シャンティニケタン / Museum Rabindra Bhavan, Santiniketan
ヴィスバ・バラティ大学(タコール国際大学)、シャンティニケタン / Visva-Bharati University, Santiniketan

Copyright

- © 山脇嘉・道子資料室——I-32, I-36,
© Erich Mrozek——I-23,
© Lena Bergner——I-20-4, I-20-6, I-25, I-27

Photo Credits

- © 大阪新美術館建設準備室 / Osaka City Museum of Modern Art——I-1, I-2, I-7, I-32
© 京都国立近代美術館 / The National Museum of Modern Art, Kyoto——I-7, II-20
© 国立科学博物館 / Library National Museum of Nature and Science——Fig. 1-1, Fig. 1-1, Fig. 1-2
© 日本大学芸術学部 / Nihon University College of Art——I-35, I-36
© 武蔵野美術大学 美術館・図書館 / Musashino Art University, Museum & Library——II-4
© ミサワバウハウスコレクション / Misawa Bauhaus Collection——I-17, I-23
© 早稲田大学図書館(中央図書館) / Waseda University Library (Central Library)——Fig. 4
© Bauhaus Archiv Berlin——I-14
© Stiftung Bauhaus Dessau / Bauhaus Dessau Foundation, Germany——I-16
© Bauhaus Universität Weimar, Archiv der Moderne——I-25, I-27
© Zentrum Paul Klee——I-20-4, I-20-6
© Krishna Reddy, New York——II-22-5, III-22-12
© Karl Isakson——CW-1-1, CW-1-2
© The Otolith Group——CW-2

?——II-12, III-17, III-27

Team of the Exhibition, bauhaus imaginista: Corresponding With

Artistic Directors & Curators
Marion von Osten, Grant Watson
Curatorial Researcher
Helena Capková (Lecturer, School of International Liberal Studies, Waseda University)
Anshuman Dasgupta (Lecturer, Visva-Bharati University, Santiniketan)
Anja Guttenberger (Researcher, Editor and Curator, Berlin)

Research Advisor
Regina Bittner (Stiftung Bauhaus Dessau, Germany)
Hiromitsu Umemiya (Professor, Kobe University, Japan)
Partha Mitter (Emeritus Professor, University of Sussex, UK)

Commissioned Artist
Luca Frei
The Otolith Group

[Germany]
Project Manager
Julia Jung
Project Administrator
Philipp Krüger
Curatorial Assistant & Registrar
Annette Schryen
Curatorial Assistant
Franziska Zahl (Bureau Konkret)
Student Assistant
Jonas von Lenthe
Online Journal Editors
Anja Guttenberger, Michael Baers
Image Editor
Iris Ströbel
Graphic Designer Logo
Julie Peeters
Press
Hendrik von Boxberg (bauhaus imaginista), Viola Noll (Goethe-Institut)

[Japan]
Curator
Yuko Ikeda (Senior Curator, The National Museum of Western Art, Tokyo)
Chinatsu Makiguchi (Curator, The National Museum of Modern Art, Kyoto)
Jin Motohashi (Assistant Curator, The National Museum of Modern Art, Kyoto)
Project Manager
Peter Anders (Director, Goethe-Institut Tokyo)
Ulrike Krauthelm (Coordinator, Goethe-Institut Tokyo)
Project Administrator & Press
Kyoko Aoyama (Chief of Public Relations, The National Museum of Modern Art, Kyoto)
Graphic Designer
shirushi design factory / Eiji Ueda

バウハウスへの応答

編集
池田祐子(国立西洋美術館主任研究員)
本橋仁(京都国立近代美術館特定研究員)
牧口千夏(京都国立近代美術館主任研究員)

編集協力
フランツィスカ・ツァール

執筆
マリオン・フォン・オステン(理論・セクション1)
ヘレナ・チャポワナー(セクション2)
グラント・ワトソン(セクション3)
ルカ・フライ、オトリス・グループ(委嘱作家コメント)

翻訳
池田祐子(英文和訳)
クリストファー・スティブンス(和文英訳)

英文校閲
マイケル・ベアース

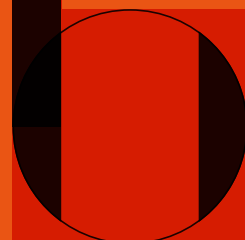
デザイン
シルシ / 上田英司

印刷
■■■■■

発行
京都国立近代美術館
京都市左京区岡崎円勝寺町



bauhaus



imaginista



Corresponding With

バウハウスへの応答

The National Museum of Modern Art, Kyoto



Das Endziel aller bildnerischen Tätigkeit ist der Bau. Ihn zu schmücken war einst die vornehmste Aufgabe der bildenden Künste, sie waren unablässliche Bestandteile der großen Baukunst. Heute stehen sie in selbstgenügsamer Eigenheit, aus der sie erst wieder erfaßt werden können durch bewußtes Mit- und ineinanderverhalten aller Werkleute untereinander. Architekten, Maler und Bildhauer müssen die vielgliedrige Gestalt des Baues in seiner Gesamtheit und in seinen Teilen wieder kennen und begreifen lernen, dann werden sich von selbst ihre Werke wieder mit architektonischem Geiste füllen, den sie in der Salonkunst verloren.

Die alten Kunstschulen vermochten diese Einheit nicht zu erzeugen, wie sollen sie auch, da Kunst nicht lehrbar ist. Sie müssen wieder in der Werkstatt aufgehen. Diese nur, lebendige und malende Welt der Musterzeichner und Kunstgewerbler muß endlich wieder eine bauende werden. Wenn der junge Mensch, der Liebe zur bildnerischen Tätigkeit in sich verspürt, wieder wie einst seine Bahn damit beginnt, ein Handwerk zu erlernen, so bleibt der unproduktive >Künstler< künftig nicht mehr zu unvollkommener Kunstübung verdammt, denn seine Fertigkeit bleibt nun dem Handwerk erhalten, wo er vortreffliches zu leisten vermag.

Architekten, Bildhauer, Maler, wir alle müssen zum Handwerk zurück! Denn es gibt keine >Kunst von Beruf<. Es gibt keinen Wesensunterschied zwischen dem Künstler und dem Handwerker! Der Künstler ist eine Steigerung des Handwerkers, Grade des Himmels läßt in seltenen Lichtmomenten, die jenseits seines Willens stehen, unbewußt Kunst aus dem Werk seiner Hand erblühen, die Grundlage des Werkmäßigen aber ist unerlässlich für jeden Künstler. Dort ist der Urquell des schöpferischen Gestaltens.

Bilden wir also eine neue Zunft der Handwerker ohne die klassentrennende Abmähung, die eine hochmütige Mauer zwischen Handwerkern und Künstlern errichten wollte! Wollen, erdenken, erschaffen wir gemeinsam den neuen Bau der Zukunft, der alle in einer Gesellschaft sehr wird. Architektur und Plastik und Malerei, der aus Millionen Händen der Handwerker einst Gen Himmel stiegen wird als kristallines Sinnbild eines neuen kommenden Glaubens.

WALTER GROPIUS

バウハウス宣言

あらゆる造形活動の最終目標は建築である！ それを装飾することは、造形芸術にとって最も重要な課題であり、造形芸術は偉大なる建築芸術にとって不可分な構成要素であった。今日造形芸術はそれだけで自己充足しているように思われるが、あらゆる工作者たちが入り交じって意識的に相互に共同作業を行うことで、そのような状態から造形芸術を再び救済することが可能となる。建築家、画家そして彫刻家は、多様な建築の形態を再びその全体と部分において知り、理解しなければならず、そうすることで、彼らの仕事は自ずと、サロン美術において失われた建築的精神でもう一度満たされることになるだろう。

このような統一を生み出すべきであったにもかかわらず、旧来の美術学校ではそれが叶わなかった。というのも、芸術は教えられるものではないからだ。学校は再び工房に組み入れられなければならない。図案家や工芸家による単なる描画的世界は、最終的には再び建築的なものにならなければならない。もし、造形活動への愛を自らの内に感じる若者が、再びかつてのように手工業を学ぶことから自らの道を歩み始められるならば、非生産的な芸術家が不完全な芸術訓練に携わるなどということはもはやなくなるだろう。手工業の能力を手に入れた若者は、卓越したものを成し遂げることができるのだから。

建築家、彫刻家、画家、我々全員が、手工業に戻らなければならない！なぜなら、「職業としての芸術」は存在しないからである。芸術家と手工業者の間に本質的な差異はない。芸術家は、高められた手工業者である。天の恩寵は、彼の意志の彼方で、希なる光に隣き、芸術は無意識に彼の手仕事から花開く。だからこそ、手工にかかると基礎は全ての芸術家にとって不可欠なものなのだ。そしてそこに創造的造形の源泉がある。

だから、手工業者と芸術家の間に尊大な壁を築いて、不当にも階級を区別するようなことはせず、手工業者の新しいギルドを結成しよう！建築と彫刻そして絵画のすべてがひとつの形となる未来の新建築を、ともに希求し、考察し、創造しよう。手工業者のあまたの手によって生まれたその新建築は、天窓に向かってそびえることだろう。新たな来るべき信念が結晶した象徴として。———。ワルター・グロピウス

1-10
本館蔵(バウハウスの宣言)1923年
[邦] 彦根市立美術館蔵、大塚市立美術館蔵
[英] 彦根市立美術館蔵、大塚市立美術館蔵
[独] 大塚市立美術館蔵
[日] 大塚市立美術館蔵



<p>ごあいさつ</p>	<p>バウハウスへの応答</p>
<p>このたび、京都国立近代美術館は、バウハウス協会ベルリン・デッサウ・ヴァイマル、ゲーテ・インスティトゥートそして世界文化の家と共催で、「バウハウスへの応答」展を開催します。</p>	<p>2018年8月4日（土）—10月8日（月・祝） 京都国立近代美術館【4階コレクションギャラリー】</p>



<p>先進的な総合芸術学校バウハウスは、1919年にドイツのヴァイマルに設立されました。2019年はその100年の節目にあたります。開校に際して公にされた「バウハウス宣言」の中で、初代校長ヴァルター・グロピウスは、あらゆる造形活動を手仕事の訓練と習得を通して総合し、新たな時代に相応した建築さらには社会そのものの創造を目指すと、述べています。その教育理念と独創的なカリキュラムは、ひろく世界に大きな影響を及ぼしました。</p>	<p>主催 京都国立近代美術館 バウハウス協会ベルリン・デッサウ・ヴァイマル ゲーテ・インスティトゥート 世界文化の家</p>
---	---

<p>本展は、バウハウスの今日的意義を再考する国際プロジェクト「bauhaus imaginista(創造のバウハウス)」の一環として開催されます。ここでは、ドイツで生まれたバウハウスの教育理念とカリキュラム、特に工房教育と予備課程が、日本とインドという異なる歴史・文化背景をもつ地域で、どのように受容され展開したのかに注目し、その足跡を、100点あまりの関連資料や記録、当時の学生たちの作品などによって辿ります。本展が、「バウハウス宣言」を起点に、理念と実践の連携による教育さらには社会刷新の可能性と重要性、グローバル化とローカリティの関係性、そしてそれを踏まえた文化そしてその交流の多様性について再考する機会になることを期待します。さらに本展のエッセンスは、プロジェクトの最終形として2019年春にベルリンの世界文化の家で開催される展覧会「bauhaus imaginista: Still Undead」でも紹介されます。</p>	<p>助成 ドイツ連邦首相府文化メディア担当 ドイツ連邦外務省 ドイツ連邦文化財団</p>
--	---

<p>このたびの展覧会は、共催者をはじめとするドイツの各関係機関の全面的協力のもと、開催が可能となりました。とりわけ、ドイツ連邦首相府文化メディア担当、ドイツ連邦外務省、ドイツ連邦文化財団からの助成に深謝いたします。最後に、貴重なご所蔵作品をご出品くださいました国内外の所蔵機関各位、ならびに協力いただきました関係各位に、心より厚く御礼申し上げます。</p>	<p>2018年8月 京都国立近代美術館</p>
---	------------------------------

<p>Greeting</p>	<p>bauhaus imaginista: Corresponding With</p>
<p>It is with great pleasure that we present <i>bauhaus imaginista: Corresponding With</i> in cooperation with the Bauhaus Kooperation Berlin Dessau Weimar, the Goethe-Institut, and the Haus der Kulturen der Welt, Berlin.</p>	<p>August 4 – October 8, 2018 The National Museum of Modern Art, Kyoto [4F Collection Gallery]</p>
<p>The Bauhaus, a progressive and comprehensive school for the arts, was established in the German city of Weimar in 1919. Next year, 2019, marks the school’s 100th anniversary. In the “Bauhaus Manifesto,” published at the time the school opened, the institution’s first director, Walter Gropius, called for the integration of all art forms through the practice and mastery of handiwork in order to create architecture, and furthermore, a society that would be suitable for a new age. The school’s educational philosophy and curriculum exerted a tremendous influence all over the world.</p>	<p>Organized by The National Museum of Modern Art, Kyoto Bauhaus Cooperation Berlin Dessau Weimar Goethe-Institut Haus der Kulturen der Welt (HKW), Berlin</p>
<p>This exhibition is part of <i>bauhaus imaginista</i>, an international project to reappraise the contemporary significance of the Bauhaus. Featuring over 100 items, including reference materials, documents, and students’ works, the exhibition illuminates the educational philosophies and curriculum of the German, Japanese, and Indian schools, which were founded at approximately the same time. There is a special emphasis on the way in which workshop training and preliminary courses were received and developed in areas with different historical and cultural backgrounds such as Japan and India. With the “Bauhaus Manifesto” as a starting point, the exhibition provides us with an opportunity to reconsider education rooted in a union of theory and practice as well as the potential and importance of social reform, the relationship between globalization and locality, and the diverse range of cultural activities and interactions that are based on these things. Moreover, the essence of the exhibition will be presented in the final installment of the project, <i>bauhaus imaginista: Still Undead</i>, an exhibition set to be held at the Haus der Kulturen der Welt in Berlin in the spring of 2019.</p>	<p>Funded by Federal Government Commissioner for Culture and the Media in Germany German Federal Foreign Office German Federal Cultural Foundation</p>
<p>In closing, we would like to express our sincerest gratitude to our co-organizers and the other German organizations that have provided us with their unstinting cooperation in realizing this event. We would especially like to thank the Federal Government Commissioner for Culture and the Media, the Federal Foreign Office, and the Federal Cultural Foundation for their support. Finally, we would like to extend our heartfelt appreciation to the domestic and foreign institutions that allowed us to borrow valuable works from their collections as well as the many other individuals who provided us with their support and assistance.</p>	<p>Media Partner Art.ifeng, Artron.net, The Art Newspaper, 3sat, Deutschlandfunk Kultur</p>

<p>Greeting</p>	<p>bauhaus imaginista: Corresponding With</p>
<p>It is with great pleasure that we present <i>bauhaus imaginista: Corresponding With</i> in cooperation with the Bauhaus Kooperation Berlin Dessau Weimar, the Goethe-Institut, and the Haus der Kulturen der Welt, Berlin.</p>	<p>August 4 – October 8, 2018 The National Museum of Modern Art, Kyoto [4F Collection Gallery]</p>
<p>The Bauhaus, a progressive and comprehensive school for the arts, was established in the German city of Weimar in 1919. Next year, 2019, marks the school’s 100th anniversary. In the “Bauhaus Manifesto,” published at the time the school opened, the institution’s first director, Walter Gropius, called for the integration of all art forms through the practice and mastery of handiwork in order to create architecture, and furthermore, a society that would be suitable for a new age. The school’s educational philosophy and curriculum exerted a tremendous influence all over the world.</p>	<p>Organized by The National Museum of Modern Art, Kyoto Bauhaus Cooperation Berlin Dessau Weimar Goethe-Institut Haus der Kulturen der Welt (HKW), Berlin</p>
<p>This exhibition is part of <i>bauhaus imaginista</i>, an international project to reappraise the contemporary significance of the Bauhaus. Featuring over 100 items, including reference materials, documents, and students’ works, the exhibition illuminates the educational philosophies and curriculum of the German, Japanese, and Indian schools, which were founded at approximately the same time. There is a special emphasis on the way in which workshop training and preliminary courses were received and developed in areas with different historical and cultural backgrounds such as Japan and India. With the “Bauhaus Manifesto” as a starting point, the exhibition provides us with an opportunity to reconsider education rooted in a union of theory and practice as well as the potential and importance of social reform, the relationship between globalization and locality, and the diverse range of cultural activities and interactions that are based on these things. Moreover, the essence of the exhibition will be presented in the final installment of the project, <i>bauhaus imaginista: Still Undead</i>, an exhibition set to be held at the Haus der Kulturen der Welt in Berlin in the spring of 2019.</p>	<p>Funded by Federal Government Commissioner for Culture and the Media in Germany German Federal Foreign Office German Federal Cultural Foundation</p>
<p>In closing, we would like to express our sincerest gratitude to our co-organizers and the other German organizations that have provided us with their unstinting cooperation in realizing this event. We would especially like to thank the Federal Government Commissioner for Culture and the Media, the Federal Foreign Office, and the Federal Cultural Foundation for their support. Finally, we would like to extend our heartfelt appreciation to the domestic and foreign institutions that allowed us to borrow valuable works from their collections as well as the many other individuals who provided us with their support and assistance.</p>	<p>Media Partner Art.ifeng, Artron.net, The Art Newspaper, 3sat, Deutschlandfunk Kultur</p>

<p>The National Museum of Modern Art, Kyoto August 2018</p>	<p>PROJECT PARTNERS  HKW Haus der Kulturen der Welt</p>
<p>FUNDED BY </p>	<p>ON THE OCCASION OF </p>

<p>展覧会コンセプト</p>	<p>「バウハウスへの応答」展は、ヴァイマルに州立のバウハウスを設立するに際し、1919年にヴァルター・グロピウスが作成したマニフェスト(バウハウス宣言)を出発点としています。バウハウス宣言は、19世紀の産業資本主義が引き起こした疎外や破壊を是正するために、手仕事をもつ象徴的そして物質的価値を見直そうとする文化における幅広い動向と軌を一にしています。素材研究の重要性は、バウハウスの基本原理が紹介される場でもあった予備課程(Vorkurs)に反映されており、手仕事の重視はバウハウスに新たに設置された工房の基礎ともなっています。ドイツの学校では、モダニズムに関する国際的な理念が共有されています。そこには、新たな社会の構築を目指して、諸芸術の再考の必要性を強調するラディカルな教育改革の考えも含まれています。1919年から1933年という大戦期間に、とりわけ実験的な教育の場であったバウハウスは、国際的なモダニズムの運動の改革主義的プログラムを、急進的な美術・デザイン教育課程を形作ることで体系的に制定しようとした、ヨーロッパで唯一の機関でした。</p>
------------------------	--

<p>2019年のバウハウス100周年という特別な機会に際し、国際プロジェクト「bauhaus imaginista(創造のバウハウス)」は、本展覧会において、バウハウスと、同じく急進的な理念を教育の実践に取り入れていたインドと日本における二つの美術・デザイン学校、シャンティニケタンのカラ・ババン(1919-39年)そして東京の生活構成研究所(1931-36年、1932年に新建築工芸学院と改称)との関係に注目します。これら二つの学校とバウハウスとの関係は、偶然や共通の関心そして直接的影響の結果生じたものです。例えば、バウハウスは1919年4月に開校しましたが、同年インドの詩人ラビンドラナート・タゴールがカラ・ババン美術学校を開学します。その学校があるシャンティニケタンは、西ベンガルのカルカッタ(現コルカタ)から北へ約150kmにあり、詩人の父によってそこにはすでにユートピアの共同体が設立されていました。初期のバウハウスと同様に、カラ・ババンは地域の伝統や英国のアーツ・アンド・クラフツ運動を参照しました。1922年、カラ・ババンで教えていたオーストリアの美術史家ステラ・クラムリシュは、バウハウス教員のヨハネス・イッテンに書簡を送り、その中でインドでのバウハウス展開の可能性を打診し、それは一年前にヨーロッパ旅行中とりわけドイツ滞在中にタゴールが得たアイデアであると進言しました。この二人の教員間の文通により、世界で初めてのバウハウス展が、1922年12月にコルカタのインド東洋美術協会において開催されることとなります。</p>	<p>2019年のバウハウス100周年という特別な機会に際し、国際プロジェクト「bauhaus imaginista(創造のバウハウス)」は、本展覧会において、バウハウスと、同じく急進的な理念を教育の実践に取り入れていたインドと日本における二つの美術・デザイン学校、シャンティニケタンのカラ・ババン(1919-39年)そして東京の生活構成研究所(1931-36年、1932年に新建築工芸学院と改称)との関係に注目します。これら二つの学校とバウハウスとの関係は、偶然や共通の関心そして直接的影響の結果生じたものです。例えば、バウハウスは1919年4月に開校しましたが、同年インドの詩人ラビンドラナート・タゴールがカラ・ババン美術学校を開学します。その学校があるシャンティニケタンは、西ベンガルのカルカッタ(現コルカタ)から北へ約150kmにあり、詩人の父によってそこにはすでにユートピアの共同体が設立されていました。初期のバウハウスと同様に、カラ・ババンは地域の伝統や英国のアーツ・アンド・クラフツ運動を参照しました。1922年、カラ・ババンで教えていたオーストリアの美術史家ステラ・クラムリシュは、バウハウス教員のヨハネス・イッテンに書簡を送り、その中でインドでのバウハウス展開の可能性を打診し、それは一年前にヨーロッパ旅行中とりわけドイツ滞在中にタゴールが得たアイデアであると進言しました。この二人の教員間の文通により、世界で初めてのバウハウス展が、1922年12月にコルカタのインド東洋美術協会において開催されることとなります。</p>
--	--

<p>バウハウスに関連したもうひとつの展覧会、つまり1931年に東京で開催された生活構成展覧会は、より明白にバウハウスの美学から影響を受けています。建築家川喜田煉七郎が、直近にバウハウスに学んだ水谷武彦らとともに組織したこの展覧会は、バウハウスの予備課程から抽出した事例と新たな学校のために提案されたカリキュラムによる事例の両方を含み、それらを総合的に紹介するものでした。展覧会の開催は、1931年に東京に川喜田が設立した実験的な教育機関である生活構成研究所(翌年新建築工芸学院へと改称・改組)の始まりを効果的に宣伝することに寄与しました。この学校は、現在におけるまで日本のデザイン教育に大きな影響を与え続けています。また、ヴァイマル・バウハウス同様、この東京の学校でも、初期の頃はモダニズムの理念や新しい産業製品の形と伝統的な日本のデザイン・コンセプトを結びつけようとしていました。それに関連して、川喜田は構成教育に関する書『構成教育大系』(武井勝雄との共著)を、1934年に刊行しています。日本語の「構成」という言葉は、その言外の意味に困って様々に解釈が可能です。例えば、構成やコンポジション、組織や組成または教育など。川喜田は、これら全ての意味を包含するように「構成」という言葉を用いることで、バウハウス特有の原理を日本の新しい近代的な教育理論へと移し替えたと言えます。</p>	<p>バウハウスに関連したもうひとつの展覧会、つまり1931年に東京で開催された生活構成展覧会は、より明白にバウハウスの美学から影響を受けています。建築家川喜田煉七郎が、直近にバウハウスに学んだ水谷武彦らとともに組織したこの展覧会は、バウハウスの予備課程から抽出した事例と新たな学校のために提案されたカリキュラムによる事例の両方を含み、それらを総合的に紹介するものでした。展覧会の開催は、1931年に東京に川喜田が設立した実験的な教育機関である生活構成研究所(翌年新建築工芸学院へと改称・改組)の始まりを効果的に宣伝することに寄与しました。この学校は、現在におけるまで日本のデザイン教育に大きな影響を与え続けています。また、ヴァイマル・バウハウス同様、この東京の学校でも、初期の頃はモダニズムの理念や新しい産業製品の形と伝統的な日本のデザイン・コンセプトを結びつけようとしていました。それに関連して、川喜田は構成教育に関する書『構成教育大系』(武井勝雄との共著)を、1934年に刊行しています。日本語の「構成」という言葉は、その言外の意味に困って様々に解釈が可能です。例えば、構成やコンポジション、組織や組成または教育など。川喜田は、これら全ての意味を包含するように「構成」という言葉を用いることで、バウハウス特有の原理を日本の新しい近代的な教育理論へと移し替えたと言えます。</p>
--	--

<p>「バウハウスへの応答」展は、異なる社会的文化的コンテクストのもとに運営されていたにもかかわらず、文書や人々そして作品の往来によってたびたび接触を持っていた、この三つの学校の教育実践や教育哲学を紹介し比較するものです。展覧会には、それぞれの教育手法や工房における環境、美的理念や素材をめぐる文化に関する、これまであまり紹介されてこなかった資料などが出品されています。教員や学生の作品、各教員の授業内容、日用品を製造する工房で作られたものや学校の指導要領に沿って手作りされた品々、そして先に述べた文書類が、初めて一堂に会します。</p>	<p>「バウハウスへの応答」展は、異なる社会的文化的コンテクストのもとに運営されていたにもかかわらず、文書や人々そして作品の往来によってたびたび接触を持っていた、この三つの学校の教育実践や教育哲学を紹介し比較するものです。展覧会には、それぞれの教育手法や工房における環境、美的理念や素材をめぐる文化に関する、これまであまり紹介されてこなかった資料などが出品されています。教員や学生の作品、各教員の授業内容、日用品を製造する工房で作られたものや学校の指導要領に沿って手作りされた品々、そして先に述べた文書類が、初めて一堂に会します。</p>
---	---

<p>「バウハウスへの応答」展は、この三つの学校がお互いに関連していたことを示してくれます。また同様に、20世紀初め的美術教育を、ヨーロッパ特有のプロジェクトというより、むしろ教育や美学を通じて社会を作り替えようとするグローバルな試みのひとつとして、再考するよう促します。もちろんそこでは、地域による主導も超文化的交流も等しく役割を果たしていました。この三つの学校は、理想主義と実践を連携させることに重点を置いている点で共通しています。そしてそうすることで、実験的なデザインの探求を広く社会に応用する可能性を広げました。それゆえに、とりわけ新たな組織を展開するプロジェクトとの関連において、これらの学校は今日もなお非常に重要な存在だと言えるのです。</p>	<p>「バウハウスへの応答」展は、この三つの学校がお互いに関連していたことを示してくれます。また同様に、20世紀初め的美術教育を、ヨーロッパ特有のプロジェクトというより、むしろ教育や美学を通じて社会を作り替えようとするグローバルな試みのひとつとして、再考するよう促します。もちろんそこでは、地域による主導も超文化的交流も等しく役割を果たしていました。この三つの学校は、理想主義と実践を連携させることに重点を置いている点で共通しています。そしてそうすることで、実験的なデザインの探求を広く社会に応用する可能性を広げました。それゆえに、とりわけ新たな組織を展開するプロジェクトとの関連において、これらの学校は今日もなお非常に重要な存在だと言えるのです。</p>
--	--

<p>Exhibition Concept</p>	<p>The exhibition Corresponding With takes its starting point from a manifesto produced by Walter Gropius in 1919 to establish the <i>Staatliches Bauhaus</i> in Weimar (Weimar State Bauhaus). The manifesto was of its time and took its impetus from a broader movement in culture cognizant of the symbolic and material relevance of handmade crafts in redressing the alienation and destruction of nineteenth century industrial capitalism. The emphasis on material experimentation was reflected in the <i>Vorkurs</i> or “preliminary course,” where the fundamental principles of the Bauhaus were introduced: a corresponding emphasis on craft took root in the Bauhaus’s newly-established workshops. The German school was at the confluence of international ideas on modernism, including radical education reforms emphasizing the need to rethink the arts in order to establish the foundation of a new society. During the inter-war period, from 1919 to 1933, the Bauhaus served as an exceptional pedagogical experiment; the only institution in Europe to systematically enact the reformist agenda of the international modernist movement by formulating a radical art and design curriculum.</p>
<p>Through the unique opportunity presented by the 2019 Bauhaus centenary, in this exhibition the international project bauhaus imaginista discusses the Bauhaus in relation to art and/or design schools in India and Japan that were also putting radical ideas into pedagogical practice: The Kala Bhavana, Santiniketan—active between 1919 and 1939—and the Tokyo-based Research Institute of Life Construction (in 1932 renamed the School of New Architecture and Design), active between 1931 and 1936. The relationship between these institutions and the Bauhaus is equally the result of serendipity, shared concerns, and direct influence. For example, the Bauhaus opened in April 1919 and that same year the Indian poet Rabindranath Tagore opened the Kala Bhavan art school as part of Santiniketan, a utopian religious community founded by his father in West Bengal, approximately one hundred miles north of Calcutta (today Kolkata). As in the early Bauhaus, Kala Bhavan drew inspiration both from local traditions as well as the British Arts and Crafts movement. In 1922, the Austrian art historian Stella Kramrisch, who taught classes at Kala Bhavan, wrote a letter to Bauhaus instructor Johannes Itten, where she suggested holding a Bauhaus exhibition in India—prompted, it is believed, by Tagore’s own journeys to Europe, in particular, Germany, which he had visited the previous year. The exchange of letters between the two instructors resulted in the first international Bauhaus show at the Indian Society of Oriental Art in Calcutta/Kolkata that December.</p>	<p>Another Bauhaus related exhibition, the Seikatsu Kōsei Tenrankai (Exhibition of Life Construction) in Tokyo in 1931, was more overtly influenced by Bauhaus aesthetics. Organized by the architect Renshichiro Kawakita and recent Bauhaus graduate Takehiko Mizutani, the exhibition featured an integrated environment, including examples deriving from the Bauhaus <i>Vorkurs</i> and a curriculum proposal intended for a new institution. This exhibition effectively launched the education experiment Seikatsu Kōsei Kenkyūsho (Research Institute of Life Construction), founded by Kawakita in Tokyo in 1931 and later renamed Shin Kenchiku Kōgei Gakuin (School of New Architecture and Design). This school continues to have a significant influence on contemporary Japanese design education. Like the Bauhaus Weimar, in its early days the Tokyo school combined traditional Japanese design concepts with modernist ideas and new industrial forms of production. In this context, Kawakita published (with Katsuo Takei) a book on Kōsei education, <i>Kōsei Kyōiku Taikēi</i> (Manual for Teaching through Construction), in 1934. The Japanese word <i>kōsei</i> has many interpretations: structure, composition, organization, building, or education. Kawakita used it in a way that encompassed all these meanings, thus transforming specific Bauhaus principles into a uniquely Japanese version of modernist educational theory.</p>

<p>The exhibition Corresponding With presents and compares educational practice and philosophy at these three schools, which, although operating in different socio-cultural contexts, were in regular contact through letters, the movement of people, and art works. The exhibition presents rarely shown documents about their respective teaching methods and workshop environments, aesthetic languages and material cultures. Works by teachers and students, syllabi for individual courses, the objects produced in workshops manufacturing everyday objects, crafted in accordance with the school’s guiding principles, and the aforementioned writings are presented together for the first time.</p>	<p>The exhibition Corresponding With presents and compares educational practice and philosophy at these three schools, which, although operating in different socio-cultural contexts, were in regular contact through letters, the movement of people, and art works. The exhibition presents rarely shown documents about their respective teaching methods and workshop environments, aesthetic languages and material cultures. Works by teachers and students, syllabi for individual courses, the objects produced in workshops manufacturing everyday objects, crafted in accordance with the school’s guiding principles, and the aforementioned writings are presented together for the first time.</p>
--	--

<p>Corresponding With allows the three schools to be seen in relation to one another, as well as offering a reconsideration of early twentieth century art education as part of a global attempt to reshape society through education and aesthetics—where both local initiatives and transcultural exchange equally played a part—rather than as an exclusively European project. It is the shared emphasis of these three institutions in aligning idealism with practicality, and by doing so, holding open a space for a species of experimental design research with broad social applications, that makes them each of relevance for today, particularly in relation to the project of developing new institutions.</p>	<p>Corresponding With allows the three schools to be seen in relation to one another, as well as offering a reconsideration of early twentieth century art education as part of a global attempt to reshape society through education and aesthetics—where both local initiatives and transcultural exchange equally played a part—rather than as an exclusively European project. It is the shared emphasis of these three institutions in aligning idealism with practicality, and by doing so, holding open a space for a species of experimental design research with broad social applications, that makes them each of relevance for today, particularly in relation to the project of developing new institutions.</p>
---	---



バウハウス 1919-1933

I



1-1
ライオネル・ファインディングー
『バウハウス宣言』(複製)1919年、
大阪府立美術館建設準備室
Lyonel Feininger,
Bauhaus Manifest (front page),
1919,
Osaka City Museum of Modern Art

「バウハウスへの応答」展は、1919年にヴァルター・グロピウスによって公開されたバウハウス・マニフェスト(バウハウス宣言)で始まります。そこで彼は、将来において「芸術家と手工業者の間に本質的な差異は(あるべきではない)」と主張しました。(マニフェスト(宣言))は、元来ヴァイマルに新しく設立された学校に学生たちを呼び込むために作成されたものですが、時を経てそれは、20世紀の美術教育に関する重要なテキストになりました。宣言が記された薄いパンフレットの裏頁には、この新しい学校の教員のひとり採用されたライオネル・ファインディングーによる、大聖堂を描いた表現主義的な木版画が掲載されています。大聖堂のモチーフが明示するように、「手工業に遅れ」というマニフェストの主張は、中世のギルドを参考にしています。建築や絵画そして彫刻に関する授業に加えて、バウハウス初期のカリキュラムは、「手工業のあらゆる部門」に関する教育を提供しており、そこには木工、陶芸、家具製作、リトグラフ、織物、壁面・ステンドグラス、金工が含まれていました。アカデミックな絵画技法を教授するというより、ヴァンリー・カンディンスキーやパウル・クレーといったモダン・アートの芸術家が授業で学生たちに教えていたのは、コンポジションやデザインを形作る創造のプロセスとしての「造形(Gestaltung)」に関する基本原理でした。

バウハウスは、新しい共和国ドイツの中心であるヴァイマルに設立されました。あたかも第一次世界大戦後の危機の時代であり、美術教育の改革が幅広い社会の刷新に繋がることが期待されていました。一般的に、バウハウスの教育原理は、個々の作品に重点を置いたものではなく、むしろ素材と文化そして創造の間の関係を、ヴァイマル共和国初期に望まれた新たな民主主義的社会というコンテクストにおいて再考することを重視していました。設立初期の学校は様々な理念が集合する場所となり、そこに含まれるフォーク・アートへの関心や、人智学や十二音技法、共感覚、ヨガそして神秘学に対する関心、それら全てがバウハウスの教育に影響を与えました。なかでも重要なのがヨハネス・イッテンによる授業です。このような文脈において、インドの哲学や芸術そして建築を理想とみならず考えが、事実上のコスモポリスを求めるバウハウス教員の中に、たびたびみとめられます。バウハウスの教育プログラムがもつこのようなハイブリッドな性格や国際性への志向は、ヨーロッパそしてアジアに出自をもつ芸術家そして教師ならびに学生間の活発な交流を開くことになりました。そしてそれは、異なる国や地域における交流を促し、さらには理念や改革の豊かな横断を促したのです。

ヴァルター・グロピウス、ハルネス・マイヤー、ルートヴィヒ・ミース・ファン・デル・ローエという三人の著名な校長のもと、バウハウスの教育的アプローチは、学校の終盤に向け徐々に機能主義的アプローチへと向かっていきました。1920年代半には、グロピウスとモホイ・ナジ・ラースローを含む新しい教員たちは、進化や産業化に対してより大きな関心を抱くようになります。そして手工業製品ならびに産業的プロトタイプのデザインにおいて、両方の技術の進歩を統合しようと模索するようになります。デザインと産業の間の協働というこのプログラムは、1926年にバウハウスがデッサウに移転して以降、重要性を増していきました。バウハウス・デッサウのカリキュラムや目的に沿って建てられた施設は、産業的近代性という文脈のもとでユートピア的環境を創造する、という綱領をより明確に表明するものとなっています。そしてこの機能主義的な方向性は、1928年に校長職に就いたハルネス・マイヤーによって引き継がれ、またその理論に傾倒しバウハウスに学んだ日本人学生たちによって、彼らの帰国後、日本のデザイン教育の発展において決定的に重要な役割を果たしました。

バウハウス・デッサウは、ナチスの政権奪取後の1932年に解散することになります。教員や学生たちは、その後ベルリンのステグリッツ地区に移り、使われなくなっていた電信電話工場を再開していました。しかしバウハウス学生のひとりであった山脇巖の作品は、バウハウス・ベルリンが1933年4月に警察とナチスの突撃隊によって閉校に追い込まれたことを示唆しています。



(上から順に)

1-23
エーリヒ・ムロツェク(分析的デザイン)
1929/30年、ミサワバウハウスコレクション
Erich Mrozek, Analytic Study, 1929/30,
Misawa Bauhaus Collection

1-2
パウル・クレー『教育的スケッチブック』
『バウハウス宣言』(複製)1925年、大阪府立美術館建設準備室
Paul Klee, Educational Sketchbook,
Bauhaus Books, Vol. 2 (front page),
1925, Osaka City Museum of Modern Art

1-20-4
レナ・ベルグナー
『バウハウスにおけるパウル・クレーの授業資料、共通授業1』
1927-28年、パウル・クレー・センター
Lena Bergner, Study at the Paul Klee's Course at the Bauhaus,
General Part 1, 1927-28, Zentrum Paul Klee

1-7
ヴァルター・グロピウス『国立バウハウス・ヴァイマル、理念と構成』
1923年、大阪府立美術館建設準備室
Walter Gropius, Idee und Aufbau des
Staatlichen Bauhauses Weimar
Idea and Construction of State Bauhaus Weimar,
1923, Osaka City Museum of Modern Art

1-20-6
レナ・ベルグナー
『バウハウスにおけるパウル・クレーの授業資料、共通授業1』
1927-28年、パウル・クレー・センター
Lena Bergner, Study at the Paul Klee's Course at the Bauhaus,
General Part 1, 1927-28, Zentrum Paul Klee

THE BAUHAUS

The exhibition bauhaus imaginista: Corresponding With begins with the Bauhaus Manifesto published by Walter Gropius in 1919, who argued that in the future there should be “no essential difference between the artist and the craftsman.” Originally written to recruit students to the new school in Weimar, over time the *Manifesto* has become a seminal text in the history of twentieth century art education. On the verso page of this short pamphlet is a woodcut print of a cathedral, done in the Expressionist style by Lyonel Feininger, one of the instructors recruited to teach at the new school. As in the cathedral motif itself, the *Manifesto's* claim of a “return to the crafts” refers back to medieval guilds. Beside courses in architecture, painting, and sculpture, the first Bauhaus curriculum offered instruction in all the “branches of the crafts,” including woodcarving, ceramics, cabinetry, lithography, weaving, mural and glass painting, and metalwork. Rather than teach academic painting technique, courses by modernist artists Wassily Kandinsky and Paul Klee instructed students in the basic principles of “Gestaltung,” the creative process of forming composition and design.

The Bauhaus was established in Weimar, the capital of a newly democratic Germany, at a time of post-war crisis, when art education reformists aspired to foment broad social renewal. In general, the pedagogical principles of the Bauhaus focused less on the individual object than rethinking the relation between material, culture, and creation within the context of a new democratic society envisioned in the early years of the Weimar Republic. In its first years the school was at the confluence of many different influences and ideas, including folk art, Anthroposophy, twelve-tone music, synaesthesia, yoga and occultism, all of which influenced Bauhaus teaching—especially in the courses given by Johannes Itten. In this context, idealistic views on Indian philosophy, art, and architecture became reference points to several other Bauhaus teachers in search of a virtual cosmopolis. This hybridity and pancultural orientation helped to facilitate a lively correspondence between artists, teachers, and students from Europe and Asia, promoting the cross fertilization of ideas and innovations within the various national and regional contexts in which these exchanges occurred.

Under its three successive directors—Walter Gropius, Hannes Meyer, and Ludwig Mies van der Rohe—the pedagogical approach of the Bauhaus gradually evolved towards the functionalist approach of its later incarnations. In the mid-1920s, Gropius and new staff members, including Moholy-Nagy László, became increasingly interested in progress and industrialization and sought to synthesize technological advancement in both handcrafted objects and designs for industrial prototypes. This program for greater collaboration between design and industry grew in prominence after the Bauhaus relocated to Dessau in 1926. Its curriculum and purpose-built facilities signified a more clearly defined program to create a utopian environment within the context of industrial modernity—a functionalist orientation continued by Hannes Meyer after he assumed the directorship in 1928, as well by the theoretical predilections of Japanese students then enrolled at the school who, upon their return, would play an important role in developing a distinctively Japanese design pedagogy. The Bauhaus Dessau was dissolved in 1932, following the NSDAP's municipal elections, and Bauhaus masters and students subsequently resumed their work later in the year at an abandoned telephone factory in Berlin-Steglitz. A collage by Bauhaus student Iwao Yamawaki references the closure of Bauhaus Berlin, sealed by the municipal police and SA troopers in April 1933.

1919-1933



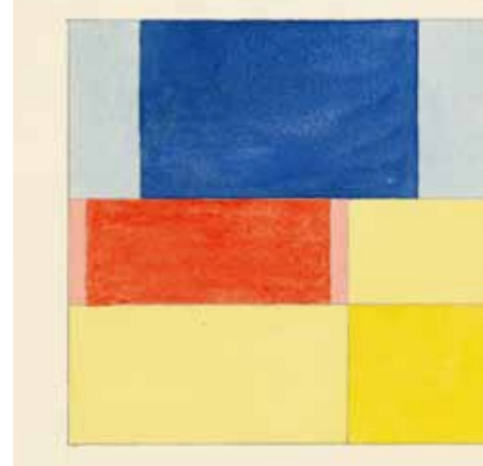
1-36
山脇巖『バウハウス・デッサウ』(部分)
1930年、日本大学芸術学部芸術資料館
Iwao Yamawaki, Bauhaus Dessau,
1930, Archive and Museum,
Nihon University College of Art



1-27
レナ・ベルグナー『正方形と四角形、黒から白色へのグラデーション(ヨースト・シュミットの複製)』
1927年、ヴァイマル・バウハウス大学近代資料館
Lena Bergner, Exercise at the Josef Schmidt's Course, Square, Square, Rectangle in Tones Graded from Black to Light Blue,
1927, Bauhaus-Universität Weimar, Archiv der Moderne



1-17
作者不詳
『バウハウスの習作(ラースロー・モホイ・ナジの予備課程)』
1924-25 [1985]年、ミサワバウハウスコレクション
Anonymous,
Balance Study at the Moholy-Nagy László's Preliminary Course,
1924-25 [1985],
Misawa Bauhaus Collection



1-25
レナ・ベルグナー
『巨大な異なる平面が湧いていくように
(黄色、赤色、青色、白色) (ヨースト・シュミットの複製)』
1927年、ヴァイマル・バウハウス大学近代資料館
Lena Bergner, Exercise at the Josef Schmidt's Course,
Coalescing, so that the different plains are disappearing
(Yellow, Red, Blue, Light Blue),
1927, Bauhaus-Universität Weimar, Archiv der Moderne

1-14
木谷武彦
『資料研究—三つの部分からなる彫刻(ヨーゼフ・アルバーの予備課程)』
1927年、バウハウス資料館(ベルリン)
Takehiko Mizutani, Brass Sheeting,
Cut into Circular Shapes and Intersected,
Joseph Albers' Preliminary Course,
1927, Bauhaus Archiv Berlin



日本—新建築工芸学院

1932-1936

II



Fig. 4
「和歌山市に於ける構成教育研究会」
〔建築工芸アイシーオール、1933年2月号より〕
"Course about Education of Construction"
(Kenchiku Kogei, I SEE ALL, Mar. 1933)

1920年代から1930年代にかけて、日本で芸術について執筆していた人々は、バウハウスの歴史全体を非常に詳細に伝えていました。この学校に対する関心や好奇心は、訪問者ないし学生として共に直接バウハウスと接触を持った美術評論家の仲田定之助や建築家・デザイナーの水谷武彦の著作において、はっきりと公にされています。また、雑誌「みつゑ」に掲載された記事「国立バウハウス」の中で、仲田は、バウハウスにおける芸術と技術の融合つまり「総合芸術」を唱道したヴァルター・グロピウスの言葉を引用し、それは広く影響を与えることになりました。

総合芸術に向けたアプローチは、建築家川喜田煉七郎の精力的な活動やバウハウスに触発された彼の教育法の特徴でもあります。彼は日本を離れたことがなかったにもかかわらず、ウクライナのハリコフにおける劇場設計国際コンペで4等入選を果たし、1930年に国際的な前衛運動で脚光を浴びることになりました（その模型を本展で紹介しています）。1931年に川喜田は、バウハウスでのデザイン原理とその日本における応用を研究するために、東京に生活構成研究所を開設します。水谷や仲田、そしてバウハウスを熱心に参照する他のデザイナーたちも加わり、彼らは実験的なデザインやその教授法を紹介するために、日本各地で展覧会や講演活動を行いました。1932年に研究所は新建築工芸学院と称した私立学校に改組され、そこではバウハウスに学んだ教員たちが、バウハウスの予備課程を基礎にしたカリキュラムを発展させていきました。そのひとりである水谷が1927年にヨーゼフ・アルバースの授業で制作した実験的な作品《素材研究：三つの部分からなる彫刻》が、本展に出品されています。さらに1930年代にバウハウス・デッサウに学び、1932年に帰国した山脇藤・道子夫妻も、本学校の教員を務め、川喜田の活動に協力しています。

バウハウスの理念や原理の広まりに大きく寄与した刊行物として、川喜田が編集し1931年から1936年までに50冊刊行された、雑誌「建築工芸アイシーオール」があります。また、川喜多と武井勝雄の共著で1934年には、より幅広い人々、とりわけ小学校の美術教師たちに向けて、新たな教育法と教材を紹介することを目的に「構成教育大系」が出版されました。東京美術学校のような名門校で実践されていた伝統的な美術教育と競合しつつも、このような川喜田の先見の明や活動は、戦後の日本のデザインそれ自体、そしてデザイン教育の発展に極めて大きな影響を与えました。

本展のために委嘱されたルカ・フライのインスタレーションは、日本でこのようなバウハウスの教育原理の解釈や発展にインスピレーションを受けて制作されています。

II-4
〔表紙：堀口梧己〕『建築紀元（はうはうす特号）』（第1年2号）1929年11月、
武蔵野美術大学 美術部・図書部
〔Cover Designed by Suteri Horikuchi, Kenchiku Kigen (Epoch of Architecture), Special Issue: Bauhaus, Vol. 1, No. 2, Nov. 1929, Musashino Art University Museum & Library〕



II-20
「コンポジションの練習」(部分)〔構成教育大系〕より
1934年、個人蔵 / 京都国立近代美術館
"Exercise of Composition,"
from Kosei Kyoiku Taikai
(Manual for Teaching through Construction),
1934, Private Collection /
The National Museum of Modern Art, Kyoto

II-19-2
「構成教育作品展 和歌山」1932年
Kosei Kyoiku Sakuhin-ten
(Exhibition of Study Works of Education about Construction),
Wakayama, 1932



II-7
「建築工芸アイシーオール」
1931-36年、個人蔵
Kenchiku Kogei (Architecture and Design) I SEE ALL,
1931-36, Private Collection



II-20
「穴もあけた紙」〔構成教育大系〕より
1934年、個人蔵 / 京都国立近代美術館
"Paper with openings" from Kosei Kyoiku Taikai
(Manual for Teaching through Construction),
1934, Private Collection /
The National Museum of Modern Art, Kyoto



JAPAN-School of New Architecture and Design

Writers on art in Japan closely followed the complex history of the Bauhaus during the 1920s and 1930s. This interest and curiosity is demonstrated in the writings of the critic Sadanosuke Nakada as well as the architect and designer Takehiko Mizutani, both of whom were in direct contact with the Bauhaus in Germany. In his influential article, "The State Bauhaus," printed in Mizue art journal, Nakada cited Walter Gropius' advocacy for the merging of art and technology, the "synthetic art" of the Bauhaus.

This synthetic approach was characteristic of the energetic activities of the architect Renshichirō Kawakita, whose pedagogy was directly inspired by the Bauhaus. Although he never left Japan, Kawakita became known to the international avant-garde in 1930 after receiving fourth prize for his proposed design for a theatre in Kharkov, Ukraine (whose model is on display in the exhibition). In 1931, Kawakita opened the Seikatsu Kōsei Kenkyūsho (Research Institute of Life Construction) in Tokyo to research Bauhaus design principles and study their application in Japan. Together with Nakada, Mizutani, and other advocates of Bauhaus-inspired design, he organized exhibitions and lectures to introduce experimental design and education regionally across Japan. A year later, the institute reopened as a private school named Shin Kenchiku Kōgei Gakuin (New School of Architecture and Design), where teachers with Bauhaus experience developed a curriculum based on the Bauhaus *Vorkurs*. The staff included Mizutani, whose experimental study work, "Brass Sheet, Cut into Circular Shapes and Intersected" (also is included in the exhibition), was originally produced in the *Vorkurs* led by Josef Albers' in 1927. The married couple Michiko Yamawaki and Iwao Yamawaki, who both studied at the Bauhaus Dessau in the 1930s and became closely associated with Kawakita upon their return to Japan in 1932, also served as instructors at the school.

The key printed matter carrying Bauhaus ideas and principles to the general public were the magazine *Kenchiku Kōgei, I See All* (Architecture and Design, I See All), edited by Kawakita and published in fifty volumes from 1931 to 1936, and the book, *Kōsei Kyōiku Taikai* (Manual for Teaching through Construction), by Kawakita and Katsuo Takei, published in 1934. The latter was designed to introduce new methodologies and teaching materials to a wider audience, specifically grade school art teachers. Despite competition from the traditional arts pedagogy practiced at prestigious schools such as Tokyo Academy of Arts, Kawakita's progressive vision had a profound impact on the subsequent development of design and design education in post-war Japan.

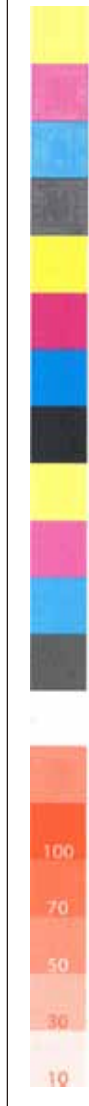
The installation work by Luca Frei commissioned for this exhibition is inspired by the interpretation and development of Bauhaus educational principles in Japan.

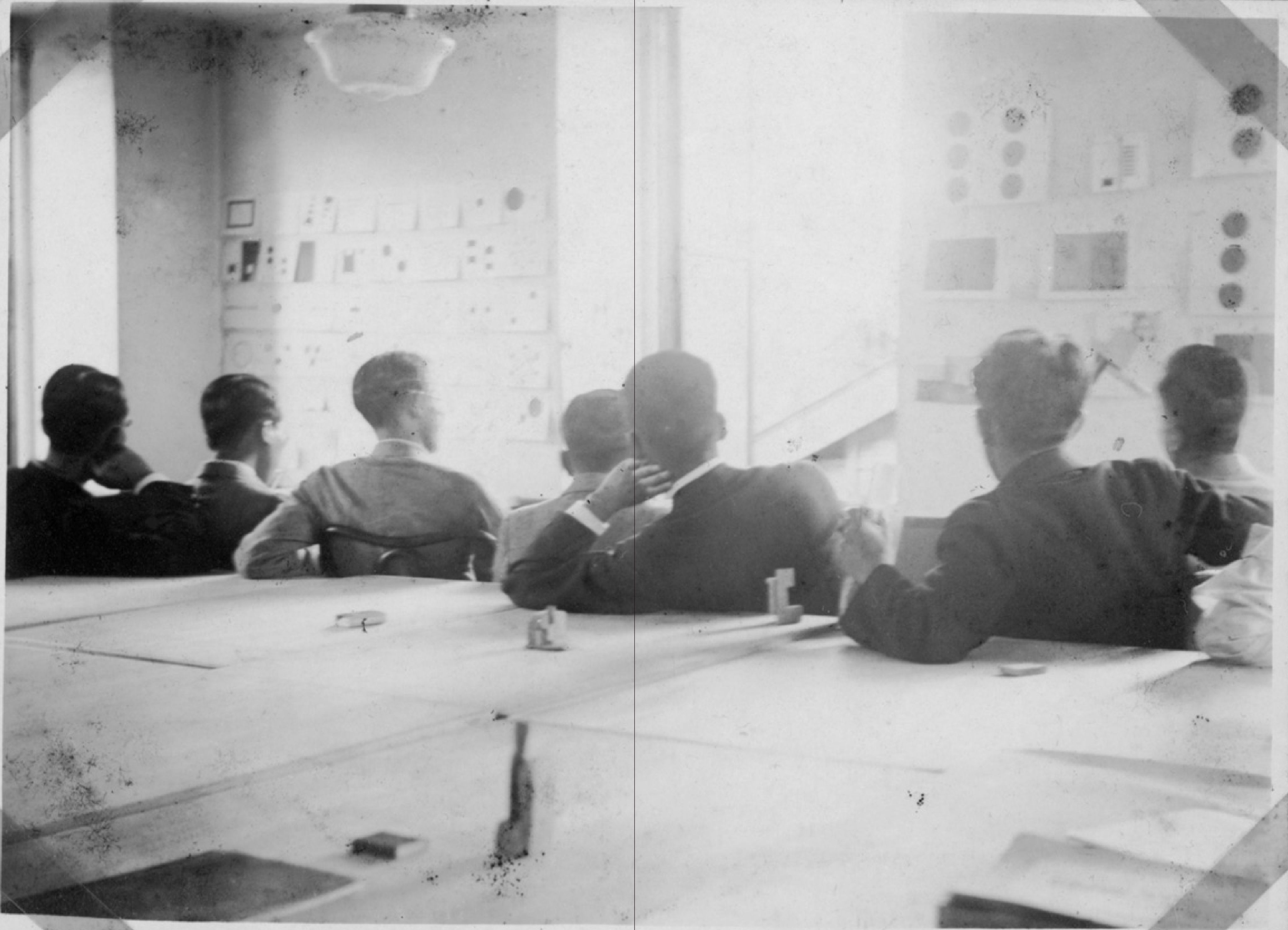


Fig. 1-2
「生活構成教育研究会」
〔建築工芸アイシーオール、1933年2月号より〕
1931年
"Exhibition of Life Construction,"
from Kenchiku Gaho
(Illustrated Magazine of Architecture),
Vol. 22, No. 10, 1931



Fig. 1-1
「生活構成教育研究会」
〔建築工芸アイシーオール、1933年2月号より〕
1931年
"Exhibition of Life Construction,"
from Kenchiku Gaho
(Illustrated Magazine of Architecture),
Vol. 22, No. 10, 1931





II-11-2
「新建築工学校」1930年代、個人蔵
"School of New Architecture and Design," 1930s, Private Collection



インドーカラ・ババナ

1919-1939

III



III-22-12
クリシュナ・レッドディ
《無題》1944年、個人蔵
Krishna Reddy,
Untitled, 1944, Private Collection

III-27
ニラエディター・ボース
《小皿》
1950年代、個人蔵(シャンティニケタン)
Nivedita Bose,
Small Plate, 1950s,
Private Collection, Santiniketan

美術学校カラ・ババナは、詩人ラビンドラナート・タゴールによって、1919年にシャンティニケタンに開学しました。シャンティニケタンは、カルカッタ(現コルカタ)の北約150kmにあり、そこには前世紀に詩人の父マハルシ・デヴエンドラナート・タゴールによってユートピア的共同体が築かれていました。英国的規範の強要による志気喪失から伝統的なインド文化を回復する必要性から生まれたこの学校は、アカデミー的伝統を打ち壊す教育実験校として設立され、産業的近代化とは異なる一種の田園的近代化を創造しようとした。

特有の美学を生み出すために、カラ・ババナの教員たちは、種々雑多なものから一連の掘り所となるものを選び出しました。その中には、アジャンター石窟やエローラ石窟の仏教壁画、そしてジャワのろうけつ染め(パティック)や極東の水絵画における筆遣いやとりわけその掛軸や絵巻としての形状、といった汎アジア的影響が含まれています。学生たちは同様に西洋的な掘り所、例えば英国のアーツ・アンド・クラフツ運動、そしてパウハウスをも含むヨーロッパ大陸の前衛運動からも学んでいました。カラ・ババナとパウハウス両校の交流の結果として、パウハウス教員たちの作品が、1922年にコルカタで開催された展覧会で紹介されました。

この学校で教えられていた美術・工芸の分野は、絵画、彫刻、陶芸、染丁、リトグラフ、皮革細工そしてろうけつ染めです。核となる理念のひとつが、美術と工芸は社会の活力と繋がりが一体になるという考えです。この精神のもと、壁画や彫刻が学校敷地中に創られ、一方で、工芸展示会や、演劇・ダンス・音楽そして人形劇の上演が、定期的に開催されていました。同じく重要だったのは、近郊のスリニケタンに設置された工芸工房で、地域経済を改善するために、カラ・ババナで考案されたデザインに基づいた小規模生産が行われていたことです。

カラ・ババナは決まったカリキュラムを持ってはいませんでした。教育に対する強靱な精神は最初の20年間に根付きました。その発展を担ったのが、初代校長である芸術家ナンダラル・ボースです。学校における教育の基礎は、彼が自らのアイデアを描き留めた教育的ポストカードや、タゴールさらにはベノデ・ベハリ・マクヘルジーやK. G. スブラマンヤンといった芸術家たちによる著作の中に認められます。



III-17
クリシュナ・セン
《ジャワ・アジャンタ複合様式パティック掛軸》
制作年不詳、カラ・ババナ博物館(シャンティニケタン)
Krishna Sen,
Mixed Style Batik, Java and Ajanta,
date unknown,
Museum Kala Bhavana, Santiniketan

INDIA - Kala Bhavan

The art school Kala Bhavan was founded by the poet Rabindranath Tagore in 1919 at Santiniketan, a utopian community about 150 km north of Calcutta established in the previous century by the poet's father, Maharshi Devendranath Tagore. Born out of the need to rehabilitate traditional Indian culture after the demoralizing impact of British rule, the school was established as an experiment in education that broke with academic tradition, and created a form of rural modernism decoupled from industrial modernization.

In synthesizing its distinctive aesthetic, teachers at Kala Bhavana drew from an eclectic range of sources, including India's craft traditions, the Buddhist cave paintings of Ajanta and Ellora, as well as pan-Asian influences such as Javanese batik and Far Eastern brush-and-ink painting, mostly in scroll format. Students at the school also studied western sources, such as the British Arts and Crafts movement as well as the continental European avant-garde, including the Bauhaus. As a result of correspondence between the two schools, work by Bauhaus masters was exhibited in Calcutta in 1922.

A range of arts and crafts were taught, including painting, sculpture, ceramics, bookbinding, lithography, leatherwork and batik. One of the school's core principles was the notion that art and craft were integral to community vitality. In keeping with this ethos, murals and sculptures were created across the campus, while crafts fairs and festivals of theatre, dance, music, and puppetry were regularly held. Equally important was the small-scale manufacture of designs from Kala Bhavana in craft workshops set up in nearby Sriniketan in order to improve the rural economy.

While Kala Bhavana had no formal curriculum, a strong educational ethos took root in its first two decades. Instrumental to its development was artist Nandalal Bose, the school's first principal. The basis for the school's pedagogy can be seen in the instructional postcards he produced to illustrate his ideas, as well as the writings on education by Tagore, as well as those of the artists Benode Behari Mukherjee and K.G. Subramanyan.



III-12
ラティンドラナート・タゴール(案)
《リクライニングチェア》
1930年代(2016年)
ラビンドラ・バハバ博物館(シャンティニケタン)
Rabindranath Tagore (design), Recliner,
1930s [2016], Museum Rabindra Bhavan, Santiniketan



III-22-5
クリシュナ・レッドディ
《無題》1944年、個人蔵
Krishna Reddy,
Untitled, 1944, Private Collection

1919-1939

ARTIST

COMMISSION

WORK

ルカ・フライ

《教育伝達のモデル》

インスタレーション《教育伝達のモデル》には、手工芸、建築そして版画という要素が含まれており、視覚的であると同時に触覚的です。つまり様々なレベルでアプローチが可能だと言えます。着想の元となっているのは、「生活構成研究展覧会」を記録した4枚の写真で、それを個人的に読み解いたものです。展覧会は、パウハウスの理念や教育を日本人々に紹介するために、1931年に川喜田煉七郎によって東京の文化学院で開催されました。

展示構造は、部分的に、戦後日本におけるパウハウス受容の象徴的団体である実験工房(1951-57年)による舞台デザインを参照しています。その意味で、このインスタレーションは全体として、パウハウスの教育と哲学に対する、第二次世界大戦前と戦後の二つの特徴的な理解とアプローチを、再びつなぎ合わせる試みと見ることもできるでしょう。

紙工作作品再製作: エリック・ジャーディ

Luca Frei

Model for a Pedagogical Vehicle

The installation, *Model for a Pedagogical Vehicle*, which includes elements of handcraft, architecture, and printmaking, is both visual and tactile, and can be approached on many levels. Its conception originates in the artist's reading of four photographs documenting the "Seikatsu Kosei Exhibition" at Bunka Gakuin (School of Culture) in Tokyo, organized by Renshichiro Kawakita in 1931 as a means of introducing Bauhaus ideas and pedagogy to a Japanese audience.

The display structure refers in part to the set designs of Jikken Kōbō (Experimental Workshop, 1951-57), a group who are emblematic of the reception of the Bauhaus in post-war Japan. In this sense, the installation as a whole can be seen as an attempt to reconnect the distinct approaches to Bauhausian pedagogy and philosophy prevalent before and after the Second World War.

Paper studies reproductions: Eric Gjerde

CW-1-1
ルカ・フライ《ヒーローのデザイン》2017年、作者蔵
クラッシュ、鉛筆、フォームコアにカラージュ
Luca Frei, *Design for Pillows*,
2017, Courtesy of the Artist
Gouache, pencil and collage on foam core
70 x 100 x 3 cm

CW-1-2
ルカ・フライ《教育伝達のモデル》2017年、作者蔵
木材、クラッシュ、テキスタイル、紙
Luca Frei, *Model for a Pedagogical Vehicle*,
2017, Courtesy of the Artist
Wood, gouache, textile, paper

オトリス・グループ

《地平に O Horizon》

《地平に O Horizon》は、シャンティニケタンのビスバ・バラディ大学(通称、タゴール国際大学)のキャンパスやスリニケタンそして西ベンガル州ビルブム周辺で、リサーチを行い記録しそして撮影したものです。この作品では、ラビンドラナート・タゴールの広範囲にわたる環境を重視した教育のあり方に見られる様々な契機を、肖像画の連作として映し出し、タゴール的世界主義(者)として曖昧に記述されるものが何であるかを、感じ、研究し、概略を示そうとしました。タゴールが発展させた踊りや歌の理論と実践、同様にインドのモダニスト世代の精神を形作った作品の制作者である、K. G. スブラマンヤンやビノード・ビハーリー・ムカルジーそしてナンダラル・ボースやランキンカー・ペイジといった芸術家たちの手になる壁画や彫刻、絵画そして素描を引用しつつも、《地平に O Horizon》は、踊りと歌そして音楽と朗読をともに描き出すことで、21世紀のために一種のタゴール的想像力、つまり感情の私たちを組み立てるのです。

The Otolith Group

O Horizon

Filmed, recorded and researched in Visva-Bharati campus at Santiniketan, Sriniketan and surrounding areas of Birbhum, West Bengal, *O Horizon* stages moments from Rabindranath Tagore's extensive environmental pedagogy as a series of portraits, moods, studies and sketches that allude to what might be described as a Tagorean cosmopolitics. Drawing on the theories and practices of dance and song developed by Tagore as well as the murals, sculpture, painting and drawing created by artists such as K.G. Subramanyan, Benode Behari Mukherjee, Nandalal Bose and Ramkinkar Baij, whose work shaped the ethos of generations of Indian modernists - *O Horizon* draws together dance, song, music and recital to assemble a structure of feeling, of the Tagorean imagination for the 21st Century.

CW-2
オトリス・グループ《地平に O Horizon》スチール写真、2018年、作者蔵
The Otolith Group, *O Horizon*, still, 2018, Courtesy of the Artist

