The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	抽象絵画と環境造形 : ヴァン・ドゥースブルグのデザイン活動をめぐって
Author(s)	金村, 京一
Citation	デザイン理論. 1985, 24, p. 62-79
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/52717
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

The University of Osaka

抽象絵画と環境造形

—ヴァン・ドゥースブルグのデザイン活動をめぐって—

金　村　京　一

緒言

「画家は大いなる革命を成し遂げた。彼らは非対象絵画へ至り着いた。彼らは，未来の建築の諸問題を解決するであろう，新たなる要素を発見したのだ。」

——マーレヴィッチ[(1)]——

近代デザイン運動の歴史は，幾つかの重要な課題をめぐって展開した。19世紀から今世紀前半にかけて起こった様々な運動は，それらのテーマの解決を計り，同時に新たなテーマを呼び起こしながら，展開していったのである。例えば，機械的な過程によって産出される製品の質の問題は，逸早く重要な案件となった。機械は，制作過程の性質をそれまでの手工作による生産から，激変させたからである。また，それに伴い，機械時代の産出品に相応しい装飾の在り方が追求された。過去の装飾様式を無分別に身に纏う，皮相な歴史主義は批判され，時代精神に適合した新しい様式が求められた。またある時には，生産品をめぐる経済と品質の関係がクローズアップされた。デザインが，日常生活の様々な連鎖の中に身を置こうとする造形領域である以上，経済性の問題はいづれは避けられない課題であったと考えられる。

私達は，このような近代デザイン運動を推進させた課題の一つに，綜合的な造形作品としての環境造形の問題を加える事ができると思われる。即ち，デザインが，日常生活にかかわる様々な物品の合目的性を目指す形成であるのならば，それらの物品が綜合的に組み合わせられる場としての生活環境の造形計画は，デザインの最終的な指標の一つと考えられるからである。そして私達は，近代デザイン史の中心人物である多くのデザイナーが，デザインの最終的な指標の一つとして，生活環境の空間的な造形計画を挙げている事を知っている。

例えば，近代デザインの始祖の一人，ウィリアム・モリスは，造形芸術を，絵画や彫刻等の大芸術と，建築や工芸等の小芸術に大別して考察し，それを具体的に実践したが，その上で次のように述べる。「要するに，小芸術の完全な作品は，つまり芸術の真の構成単位は，それに相応しい装飾と家具をすべて備えた建築である。[(2)]」モリス自身が実際に手掛けたのは，個々の生活用品のデザインであったが，その際の基本的態度には，この引用から窺えるような，明瞭な環境デザインへの指向があったと考えられる。[(3)]

また，1919年に公刊された，ヴァルター・グロピウスによるバウハウスの設立宣言は，次のように書き出されている。「すべての造形活動の最終目標は建築である！[(4)]」この書き出しに続けて，過去に造形芸術の諸分野が自立し，孤立していった為に失ってしまった建築的精神を再興する事が主張され，宣言に続く実務的な綱領に於いて，綜合芸術としての大いなる建築を実現する事が，バウハウスの究局的な目標であると述べられている。

或いは，近代建築のパイオニアの一人であるル・コルビュジエの論説にも，同様の志向を窺わせるものがある。「建築と造形諸芸術は，併置されるような二つのものではない。それらは，一貫した確固たる全体なのだ。統一こそ，造形活動の実践に於いて，本質的に崇高なのだ。彫刻＝絵画＝建築，ヴォリューム，そして色彩装飾（ポリクロミー）。完成された建築物は，３つの大芸術の和合した表現なのだ。[(5)]」

以上の他にも，多くの建築家やデザイナーが，いわゆる「諸芸術の建築の下への統合」を理想とし，その実現に尽力した。そして，これらの主張に云われる建築とは，単なる構造体としてのそれではなく，その内部に於いて様々な生活が営まれる，生活環境としての建築であると考えるべきであろう。諸芸術の統合の実現としての建築は，その外部空間もさる事ながら，その内部空間の綜合的な造形にも重点が置かれるであろう。

ところで，近代デザインの成立に，抽象絵画の様々な展開が，直接，間接に影響を与えていた事は，論を俟たない。特に，幾何学的抽象美術と呼ばれる一連の運動が，建築やデザインに及ぼした影響力は，少なくない。冒頭に引用したマーレヴィッチの言葉は，抽象美術を実践する最前衛の一人が，多くの建築家やデザイナーと共通する志向をもっていた事を示す点に於いて興味深い。他にも，少なからぬ抽象主義の画家が，建築や環境造形の問題に関心をもっていた。なかでも，新造形主義（Nieuwe Beelding, Neo Plasticism）を標榜する芸術評論誌，「デ・スタイル」（“De Stijl”）の主宰者，テオ・ヴァン・ドゥースブルグ（Theo van Doesburg, 1883-1931）は，この問題に強い関心をもっていただけではなく，数名の建築家との共同制作を通して，環境造形の実践を試みている。本論考は，そのような彼の活動について考察し，デザイン史の一テーマに与えた抽象美術からの影響の一側面を，明らかにしようと試みるものである。

1.

ヴァン・ドゥースブルグは，彼の決して長くはなかった生涯に於いて，多くの分野で多彩な活動を展開した。彼は，画家であり，美術評論家，詩人，小説家，建築家，デザイナーであったが，それらの多彩な活動の連関を通して，前衛芸術の煽動者であり，組織者であった。雑誌「デ・スタイル」が，絵画や彫刻のみならず，建築やデザイン，文芸，音楽等の，幅広い分野を扱った，綜合

的な芸術評論誌であったのも，編集者であるヴァン・ドゥースブルグの，多彩な活動や幅広い関心と無縁ではなかったであろう。

そのような彼の活動も，大きくは，造形芸術と文芸の二つの領域に分けられる。というのも，彼の造形作家としての活動と，文芸作家としての活動は，概ね独立して展開されたと考えられるからである。[6] 彼が，造形芸術の範囲で，徐々に制作の対象を拡大していった点は，重要な意味をもつ。彼は1908年に最初の個展を開き，画家としてデビューした。画家として出発した彼が，建築やデザインまで手掛けたのは，単に彼の制作活動の範囲が広がったという事に留まらない。ヴァン・ドゥースブルグにとっても，絵画と建築は全く別物ではあり得ず，彼は，その両者の統合によって，新しい芸術のより強固な実現が可能であると考えていたのである。

画家，ヴァン・ドゥースブルグが，いつ頃から建築に関心を示しだしたのかは，厳密には明らかではない。しかし，次に引用する，1916年6月1日の，建築家，J.J.P.オウト（Jacobus Johannes Pieter Oud, 1890-1963）に宛てた書簡には，建築家との協働を通して新しい芸術空間を創造しようとする志向が，色濃く窺われる。

「絵画制作の純粋な天啓を得るのに第一に必要なのは，雰囲気なのです。そして，この雰囲気をもたらす事に，建築家以上に適した位置を占める人々がいるでしょうか。‥‥私達は，新しい室内空間を欲しています。誰が新しい室内をもたらしてくれるのでしょう。建築家に外なりません。それ故，私達は建築家とともに仕事をし，彼とともに，精神的な均衡を達成する為に，奮闘しなければならないのです。‥‥私が貴方との協働を深く望んでいる事は，貴方にとって驚くべき事ではない筈です。私達の具体化された情熱の周囲に貴方は，私達の芸術的表現を十二分に引き出す空間，雰囲気を創り出す事ができ，私達は色彩と形態の計画を通して，空間と雰囲気の中に実現された貴方の情熱に，完全な独立性をもたらす事ができるのです。[7]」

この書簡に於いてヴァン・ドゥースブルグは，絵画の制作にとって，建築空間のもたらす雰囲気が必要不可欠である事を，情熱的に訴えている。恐らく，彼の建築空間への関心の萌芽は，彼自身の絵画制作に於ける作風の変化と深い関連があるものと思われる。

彼の1914年以前の絵画作品には，前衛的な要素を見い出す事は殆んどできない。[8] これは，多少とも意外に思われる点だが，その頃の彼の美術評論家としての姿勢も，美術の最前衛に対して批判的であった。[9] 彼は，彼の主たる批評文発表の媒体であった「デ・エーンハイデ」（"De Eenheide"）誌上で，立体派，未来派，カンディンスキー等の美術の革新者達は，芸術の健全な発展の敵であるという見解を表明していたのである。

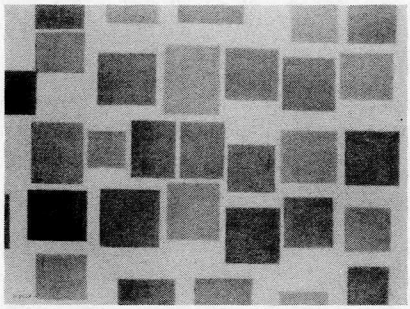

図 1　Mondriaan, Composition with Color Planes, 1917 , oil on canvas, 48x61cm ., Haags Gemeentemuseum

そのような彼の芸術観及び作風を一変させたのは，ともにデ・スタイルを興す事となる二人の年長の画家，モンドリアン（Piet Mondriaan, 1872-1944）とヴァン・デル・レック（Bart Anthony van der Leck, 1876-1958）との出会いであった。ヴァン・ドゥースブルグは1915年11月，モンドリアンの1915年の作品を絶賛する評文を「デ・エーンハイデ」誌に発表し，それを契機に二人の交友は始まった。ヴァン・デル・レックは，モンドリアンの仲介を通じて，ヴァン・ドゥースブルグと知己になった。ヴァン・ドゥースブルグは，ヴァン・デル・レックの制作にも心酔するようになったのである。

1915年から17年にかけての期間は，やがて「デ・スタイル」が打ち出す芸術観を準備した重要な意義を担った。その頃モンドリアンとヴァン・デル・レックは，新しい絵画の探求という共通の関心の下で相互に影響を与えながら，

デ・スタイルの造形性を確立する絵画様式を成熟させていったからである。それは，「色面のコンポジション」と呼び得る様式で，画面に大小様々の矩形の色面が，水平垂直の位置関係を守りながら配置される幾何学的な形式である。[図1] それは，奥行感覚を含めた全ての自然的な感覚を破壊している点に，最も大きな特徴がある。二人の年長の画家の新しい様式への探求に，深い賛意を表明したヴァン・ドゥースブルグは，自らの制作にも彼らからの影響を取り入れ，幾何学的で，平面的な抽象主義の作風へと移行したのである。

恐らく，ヴァン・ドゥースブルグが建築空間に深い関心を示すようになるのは，この作風の変化を一つの契機としていると思われるが，それは，次に引用する彼の1917年の小論，「未来の様式」（“De Stijl der Toekomst”）から，一層明らかとなろう。

「‥‥絵画の抽象的な性質は，建築と協働して，律動的な統一を形成する事に適している。独立した絵画，tableau de chevalet は，その明暗法（キアロスクーロ）と遠近法の要素が建築的なアイデアとは正反対のものなので，この事に適していない。この理由の故に，印象派からはいかなる記念碑的な絵画も発展し得なかった。印象派は建築と協働する事ができず，その結果，イーゼルペインティングに留まった。

遠近法による風景画は，建築の面の性質を破壊するが，しかしそれは，誤った方法，即ち深さ（の感覚）に於いてである。建築に適用された今日の平面的な絵画は，建築の高さと幅（の感覚）に従って，建築の面（の性質）を律動的に破壊する。それ故，今日の平面的な絵画の意義を理解しようとする時，その現代建築との直接的な関連に於いて考える事が必要なのである。‥‥」[11]

この引用でヴァン・ドゥースブルグは，平面的な抽象絵画が，従来の絵画に比べて，より強く建築空間に適合する事を述べている。通常の遠近法による絵画は，それが建築の面に置かれる時，その面が本来もっていない次元としての

深さのイリュージョンをもたらすが故に，建築的なアイデアとの破綻をきたす。しかし，新しい平面的な絵画は，建築の平面が本来有している高さと幅の次元に従って，新たな律動を産み出す，破壊的構成的な[12]分節点として，作用し得ると云うのである。ここに云われる新しい平面的な絵画とは，デ・スタイルの画家達による，「色面のコンポジション」の作品を指していると考えてよいであろう。

このような観点から出発したヴァン・ドゥースブルグの環境造形は，平面的な絵画を，建築空間を構成する一要素として扱う事から始められた。彼は，1916年から19年にかけて，先出のオウトを始め，ヤン・ウィルス（Jan Wils, 1891-1972），ロベルト・ヴァン・ト・ホッフ（Robert van 't Hoff, 1887-1979）ら，デ・スタイルに参加した建築家達と，幾つかの協働プロジェクトを手掛けた。それらの殆んどは，建築家の設計した空間の一部に，ヴァン・ドゥースブルグが色彩計画を旋すという手順を踏んだが，具体的には，ステンドグラスのデザインや，床スタイル，ドア，壁面などの色彩計画という形をとった。

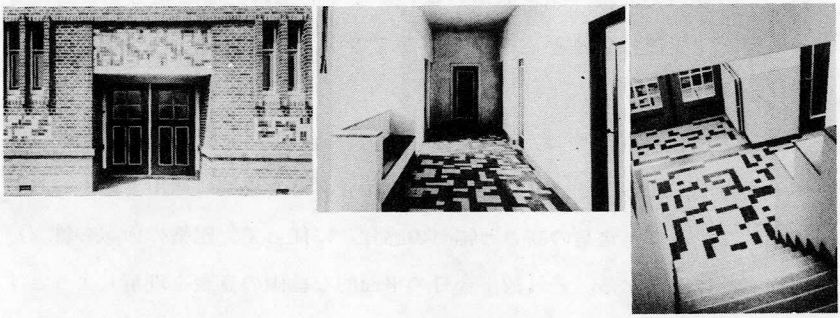

図 2，3，4　J.J.P. Oud and Van Doesburg, De Vonk, 1917－1918，Noordwijkhout

例えば，1917年から18年にかけて成されたオウトの設計になるホステル，「火花（デ・ヴオンク）」（"De Vonk"）の，環境計画を挙げてみたい。[図2. 3. 4] ヴァン・ドゥースブルグは，玄関部のモザイクと，タイル張りの廊下のデザイン，及び各部屋のドアの色彩計画を手掛けている。玄関部のモザイクは，建物の煉瓦構造から連続

的に展開されており，彩色煉瓦を単位矩形とするコンポジションを成している。廊下も同じく，タイルを単位矩形とするコンポジションとして成立しており，この両者は，「色面のコンポジション」を，直接，建築にあて嵌めたものとなっている。各部屋のドアは，それぞれが，空間内に確固たる位置を占める色面として呼応し合うように，デザインされている。

ヴァン・ドゥースブルグは，「デ・スタイル」誌上に，「記念碑的芸術に関する覚書」（Aantekeningen over monumentale kunst”）と題して，この「火花」のデザインに関する論説を発表した。[13] そこでは，異なる芸術形式，即ち，建築と絵画の相互不可侵的な協働が，新しい様式の発展を可能とし，「火花」がその発展の出発点としての意義をもつ事が述べられている。また，この論説では，「建築内絵画」（“Schilderkunst-in-Architectuur”）という概念が導入されているが，「火花」の玄関部のモザイクや廊下のデザインは，まさにこの「建築内絵画」に相当しよう。それらは，建築的な構造に，不可分に結合した絵画なのである。彼の手掛けた多くのステンドグラス[図5]も，「建築内絵画」であり，「色面のコンポジション」の方法に従ってデザインされている。

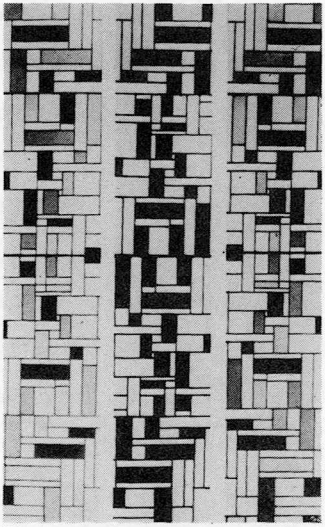

図 5　Van Doesburg, Stained Glass Composition No. 4,1917, each panel 286.5x56.6cm, Dienst Verspreide Rijkskollekties, The Hague

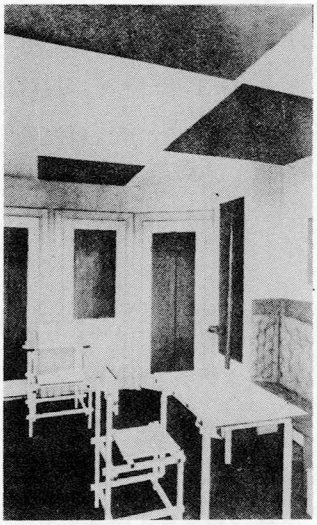

図 6　Van Doesburg, A room of De Ligt House, 1919

また，1919年に成された，デ・リクト邸の一室のデザイン[図6]では，ヴァン・ドゥースブルグは，床

面を除く全ての平面に色彩計画を施している。天井も含めた各平面には，様々な大きさをもつ矩形の色面が置かれ，「色面のコンポジション」が三次元空間に拡張されたような様相を呈している。このデザインについてもヴァン・ドゥースブルグは，「デ・スタイル」誌上にコメントを掲載しているが，[14] その末尾には次のように記されている。「(この計画の図版は) 色彩（青＝緑，赤＝黒，白）を欠いているにも拘わらず，三次元空間に於いても，絵画芸術の色彩分割が可能であるという印象の一端をもたらすであろう。」

建築空間の一部に，平面的な幾何学的抽象絵画を結合する事から始められた，ヴァン・ドゥースブルグの環境デザインは，徐々にその適用される対象を拡げていき，1919年には，一つの室内空間全体に，「色面のコンポジション」に基づくデザインを施すに至ったのである。

2.

ヴァン・ドゥースブルグにとって，オウトは，共同制作の最も重要なパートナーであったに違いない。これは，前節に引用した，オウトに宛てた書簡からも窺われる事であり，彼らは多くの共同制作を行なった。オウトは，デ・スタイルの建築家の中では，最も急進的な建築観をもっていたと思われる。実現された彼の建築計画は，様々な実際的要求を解決した，抑制の利いた仕上がりをみせており，極端な前衛性を示す事はなかった。しかし，彼が「デ・スタイル」誌上に発表した幾つかの建築案は，デ・スタイル絵画の革新的な性質の一部を，建築という領域に翻訳したかのような，先鋭な造形性をみせているのである。

オウトは，1918年よりロッテルダムの市建築官の職にあり，公共的な建築の設計を数多く手掛けた。彼の実現された設計案が，実現されなかった計画案に比べ，控え目な性質をもっていたのは，この事と無関係ではなかったであろう。市の建築官としての彼にとって最も重要な仕事の一つは，公共の集合住宅の設

計であった。彼は，ロッテルダムの住宅供給計画であるスパンゲン住宅計画に従事し，多くの集合住宅を設計した。

オウトは，この計画に付随する室内の色彩計画も，ヴァン・ドゥースブルグに依頼した。ヴァン・ドゥースブルグにとっても，彼の考える新しい造形の実現と普及にとって，この計画はまたとない機会であり，協働での制作は順調に進められた。しかし実際には，この計画の実行をめぐって，オウトとヴァン・ドゥースブルグは，重要な意見の隔たりを生じさせてしまう事になる。市の建築官としてのオウトの関心は，実際的な問題の解決に重きが置かれ，ヴァン・ドゥースブルグは，美的な問題の解決に従事したが，1920年までは，二人のこのような関心の違いに基づく，共同制作の亀裂は訪れなかった。恐らくそれは，ヴァン・ドゥースブルグの色彩計画が室内に限られていた事や，ヴァン・ドゥースブルグも少なからず，実際的な問題の解決に関心を払っていた事によるものと思われる。[15]

意見の隔たりは，スパンゲン住宅第八棟[16]の色彩計画をめぐって表面化した。それまでのスパンゲン住宅計画の順調な進行に満足していたオウトは，1920年に第八棟の色彩計画を，ヴァン・ドゥースブルグに依頼した。この頃のヴァン・ドゥースブルグは，「デ・スタイル」の影響を国際的なものとする為に，ヨーロッパ各地を訪れ，講演を行なうなどの積極的な活動を展開していたが，同時に，各地の前衛主義者達と接触をもち，彼らからの影響も受けながら，彼自身の造形思考も変化させていったのである。

ヴァン・ドゥースブルグは，スパンゲン住宅第八棟のデザインに於いて，新しい方法の適用を企てた。それは，ヴァン・ドゥースブルグ自身の言葉を借りるならば，室内の色彩計画から出発し，それを「室内（インテリア）と外観（エクステリア）が一つの色彩計画で描けるように」外へ向けて拡げていく方法である。[17] 1921年，11月の終り頃，オウトの許に，第八棟の外観の色彩計画が届けられた。[図7] 色彩計画は，建物の，表通りに面した部分の窓や壁面の一部に，青，緑，黄，黒の各色を配する

事によって成立している。この色彩計画に赤が欠けているのは，建物自体が，赤煉瓦を主な材料としている為であろう。またこの色彩計画には，解説図が一枚，添えられているが，そこには，各色彩の連続がもたらす，幾何学的な運動感が示されている。[図8]

ヴァン・ドゥースブルグは，この色彩計画によって，「色彩の対比によって建築的な分割を撤底し，空間全体をコントロールする」[18]事を，意図したという。或いは，オウトの設計の量塊的な性質を，色彩によって和らげようとしたのだという。[19]これらの意図は，計画に添えられた解説図によって，明確に知る事ができる。それぞれの色彩の連続は，斜め方向の上昇感をもたらそうとしているが，そのような運動感は，オウトのデザインには，もともと含まれていなかったものである。

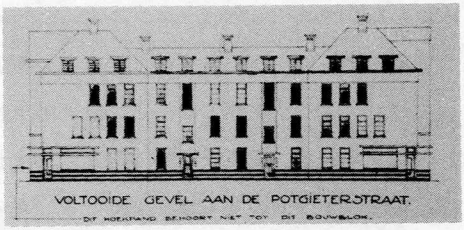

図 7　Van Doesburg, Color Design for Faeade on Potgieterstraat, Spangen Housing Block 8, Rotterdam, 1921, ink and watercolor on paper, 15.7x25.5cm, Fondation Custodia, Institut néerlandais, Paris

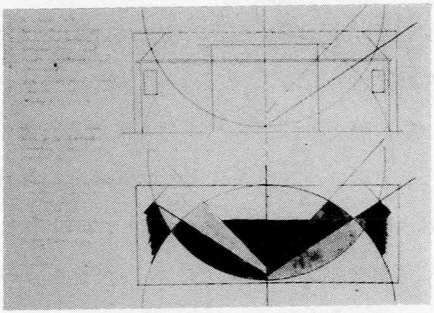

図 8　Van Doesburg, Diagram of Color Scheme, Spangen Housing Block 8, Rotterdam, 1921, ink and watercolor on paper, 29x32.3cm, Fondation Custodia, Institut Néerlandais, Paris

オウトはこの色彩計画に対して，否定的な見解を示した。彼には，この計画が調和を欠き，彼自身のデザインと，あまりにも強い対立を示すものに映ったのである。[20]オウトは，ヴァン・ドゥースブルグに計画の変更を要求したが，拒否される。ヴァン・ドゥースブルグは，計画はたとえ一部が変更されても，全体の効果は著しく損なわれるとし，次のように書き送った。「計画の実行は保証されていた筈です。私は塗装工ではなく，これらの事（色彩による環境計

画）に真剣に取り組む人間です。私は他でもないヴァン・ドゥースブルグであり，声を大にして次のように主張する権利をもつ。否，否，否。このようにするのでなければ，全く止めてしまおう。[21]」

ヴァン・ドゥースブルグのデザインは，色彩の対比のもたらす運動感によって，建築空間の性質を一変させてしまう事を企てるものであり，そのような計画を建築家が拒絶するのは，当然の事と考えられる。オウトは計画の白紙撤回を望み，その後のスパンゲン住宅の色彩計画を，独力で進めていった。また彼は，このヴァン・ドゥースブルグとの意見衝突をきっかけに，「デ・スタイル」誌との接触も絶ってしまうのである。

「火花」で展開されたヴァン・ドゥースブルグのデザインは，空間に抽象絵画の真の場所を求める事によって，空間と色彩の相乗的な効果を引き出す事に成功した。建築と絵画は，それぞれの造形的な役割りの範囲を守る事によって，律動的な空間を協働で創り出した。しかし，スパンゲン住宅の色彩計画は，色彩によって建築全体をコントロールしようとするもので，云い換えるならば，絵画の手法によって，空間の性質全てを決定しようとした。その時，絵画は，本来，建築が決定すべき要素までをも，制御しようとしているのであり，協働に際しての役割り分担のバランスは，大きく崩れている。絵画の手法によって建築空間の全性質を決定しようとするヴァン・ドゥースブルグの試みは，スパンゲン住宅に於いて挫折した。しかし彼は，同じ時期に準備を進めていた別の計画で，この試みの実現を企てていた。

3.

1920年の前後にかけて，デ・スタイルのメンバーは大幅に入れ替った。「デ・スタイル」創刊直後のヴァン・デル・レックのグループ離脱に始まり，1923年に至るまでに，初期のメンバー10名うち，８名までが，「デ・スタイル」誌との関係を絶ってしまったのである。[22]

ヴァン・ドゥースブルグは，彼らに代わるメンバーを，逐次，補充していった。前節でも触れたように，ヴァン・ドゥースブルグは「デ・スタイル」をより国際的な雑誌とする為に，ヨーロッパ各地を訪れていたが，それは同時に，デ・スタイルの新メンバー確保の為に成された旅行でもあった。

そのような中で彼はパリに於いて，デ・スタイルの名を冠した，初めての展覧会の実現に奔走した。1919年にモンドリアンが二度目のパリでの制作活動を始めて以来，ヴァン・ドゥースブルグも度々，パリに足を運んだ。モンドリアンはヴァン・ドゥースブルグに，画廊「近代の成果」（“L' Effort Moderne”）の主宰者，レオンス・ローザンベール（Léonce Rosenberg）を紹介した。ローザンベールは，画廊の運営や，同じ名称をもつ雑誌を刊行する事によって，現代美術の発展を助けようとした人物であり，デ・スタイルへの支援も，彼の大きな関心事であった。彼は，モンドリアンの「新造形主義—造形的等価性の一般原理」（“Le Neo-Plasticisme, Principe générale de I'Equivalence Plastique”）や，ヴァン・ドゥースブルグの「クラシック＝バロック＝モダン」（“Klassiek-Barok-Modern”）のフランス語版を出版した。[23]

ローザンベールとヴァン・ドゥースブルグは，何回かの会談を通して，デ・スタイルの建築を中心とした展覧会の企画を準備した。彼ら二人は，この企画に大いなる情熱をもって取り組んだが，モンドリアンとオウトは，冷めた態度を示した。モンドリアンやオウトにとっては，既にグループとしてのデ・スタイルは存在意義を失っていた。そして彼らは，ローザンベールが，ヴァン・ト・ホッフのような，明らかにグループを離脱していた人までをも企画に組み込もうとしていた事や，ヴァン・ドゥースブルグがこの企画を通して，確固たるグループとしてのデ・スタイルの印象を演出しようとしていた点に対して，疑問を感じ，企画に賛同する訳にはいかなかったのである。[24]

「デ・スタイル建築展」は，1923年の10月から11月にかけて開催された。実際に展示物の中心を占めたのは，ヴァン・ドゥースブルグとコルネリス・ヴァ

ン・エーステレン（Cornelis van Eesteren, 1897－　）の協働制作になるモデルや図面であった。オウトとウィルスも，図面と写真を出品したが，数量的には僅かなものであった。[25]

ヴァン・エーステレンは，ヴァン・ドゥースブルグによって見いだされた，デ・スタイルの新メンバーの一人である。彼らが出会ったのは1922年の事だが，その時ヴァン・エーステレンは，大学の卒業設計に取り組んでおり，前衛主義者というにはほど遠かった。[26] 恐らく彼は，ヴァン・ドゥースブルグによって筋金入りのモダニストに鍛え上げられたのであろう。そのような彼らの共同制作は，これまでみてきた同様の計画とは，全く異なる手順を踏んだものと思われる。これまでの計画は，先づ建築家が設計し，そのデザインに対して後から画家が色彩計画を施したのだが，ヴァン・ドゥースブルグとヴァン・エーステレンは，まさに計画の最初の段階から，協働で制作を進めたものと思われるのである。

そしてその成果が，「デ・スタイル建築展」の中心を占めた。彼らが出品したのは，三つの住宅案[図9]と，アムステルダム大学講堂の設計案である。それらは，平面図，立面図，透視図，モデル等で展示されたが，また，色彩計画の理念を表現しようとするコンポジションも含まれていた。[図10]

三つの住宅案は何れも，デ・スタイル絵画の打ち建てた原則を，三次元空間に引き継いだかのような造形性を示している。それらは，建築を力学的，重力的な束縛から解放し，自由な三次元の空間造形として展開させようとする意志に基づいていると考えられる。建築空間を構成する壁やマッスなどの諸要素は，自由な仕方で連結され，各部分とも同等の視覚的訴求性を得るように，工夫されている。そして，それら諸要素の間に，様々なバランス関係を次々と生じせしめる事で動的な均衡を達成し，全体はダイナミックに統合されるのである。

そしてそれらには，建築を構成する諸要素と一体化した色彩が施される。ヴァン・ドゥースブルグが描いた，色彩計画の概念的コンポジションは，これ

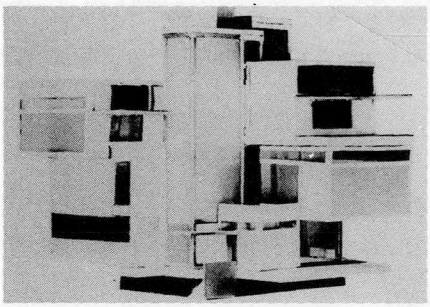

図 9　Van Eesteren and Van Doesburg, Model for Private House, 1923

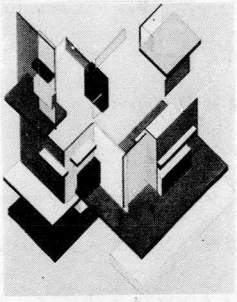

図 10　Van Doesburg, Color Construction, Project for a Private House, 1923, gouache and ink on paper, 57x57cm, Museum of Modern Art

らの計画案が，色彩をも建築空間を構成する実体的な要素として取り入れる観点から発想されている事を示している。これらの計画案は，全く別なものとしての建築と絵画を統合したのではなく，建築と絵画を分離する事のできない一体のものとして考える事によって初めて可能な，新しい空間造形を目指したと考える事ができよう。

ヴァン・ドゥースブルグは，1924年の「デ・スタイル」誌上に，「造形的建築をめざして」（“Tot een Beeldende Architectuur”）と題された小論を発表するが，その中で，建築に於ける色彩の役割りについて，次のように記している。「色彩は，時間と空間に於ける調和関係を表現する要素として，新しい建築の組織的な一部分を形成する。色彩がなければ，このような関係も現実のものとはならず，目に見えるものとはならない。建築的な関係性の均衡は，色彩によって初めて可視的な現実となる。調和的な全体を組織化する事（二次元としての面の上でではなく，四次元の時空間に於いて），それは現代の画家の責務である。[27]」

建築空間に，幾何学的な抽象絵画を導入する事によって始められた，ヴァン・ドゥースブルグの環境造形は，建築と絵画の一体化した，全く新しい空間

造形の実現を目指す段階にまで至った。しかしそのような環境造形観は，あまりに急進的で，唯美主義的であると云わねばなるまい。事実，ヴァン・ドゥースブルグは，実際的な環境尺度でのこの概念の具体化を実行する事はなかった。ただ私達は，そこに理想主義的であるが故の意義を認めない訳にはいかないであろう。デザインという極めて実際的な領域に於いてこそ，卓越した理想主義が現実を変革するひき金となり得るとも考えられるからである。

結言

デ・スタイルの造形原理である新造形主義は，ともすれば単なる形式主義に堕落しかねないような，厳格な法則性をもっていた。しかし一方でそれは，モンドリアンの主張にもみられるように，動的で破壊的な表現を目指すものであった。厳格な形式言語の中でいかに多様なダイナミズムを形成するか，恐らくこの事が，新造形主義の核の一部を成していたと思われる。

モンドリアンは，1921年以降の制作に於いて，極めて厳格な法則性を堅持し，目に見えぬ程のゆっくりとした展開をみせる事によって，豊かな造形の世界を開示した。私達は，一見極めて静的に映る彼のコンポジションの中に，ダイナミズムの多彩なヴァリエーションがあるのをみる事ができる。

ヴァン・ドゥースブルグは，新造形主義の法則性の厳格な保持よりも，その柔軟な応用に，より強い関心をもって制作活動を進めた。恐らく彼が，建築と絵画の統合に積極的に取り組んだのも，新造形主義の活力に満ちた発展を求めての事だったのではないだろうか。彼は新しい造形を積極的に外の世界に向けて放射していく事で，形式主義に堕する危険性を克服したと考えられる。

新造形主義は，このような対照的な二つの才能の活動によって，美術史，建築史，そしてデザイン史に，確固たる位置を占めえたのである。

註

(1) Paul Damaz,"Art in European Architecture", 1956, New York, p. 37. マーレヴィッチのこの言葉の出典は，同書からは知られないが，彼の "Painting and the Problem of Architecture" in "Nova Generatsia" No. 2. には，同様の主張が窺われる。Malevitch, "Essays on Art," edited by Troels Anderson, 1971, New York, vol. Ⅱ.,p. 17

(2) Willian Morris, "The Arts and Crafts Today," 1889, in "Collected Works of William Morris," 1910-1914, London, vol. 29.,pp. 359-360

(3) 羽生正気，「ウィリアム・モリスの住環境観—ケルムスコット・ハウスを中心とした住居歴をめぐって—」，京都工芸繊維大学工芸学部研究報告「人文」第三十号，1981年，67-68頁

(4) ウルリヒ・コンラーツ編，阿倍公正訳「世界建築宣言文集」，1970年，彰国社，57頁

(5) op. cit., Damaz, p. 29

(6) ヴァン・ドゥースブルグの文芸活動は，I.K.ボンセット（I.K.Bonset）とアルド・カミーニ（Aldo Camini）という筆名を用いて成されたが，概ね，ダダイズムの傾向の強いものであった。

(7) Nancy J.Troy, "The De Stiil Environment", 1983, MIT press, p. 19

(8) cf., Evert van Straaten, Wies van Moorsel, en Jean Leering, "Theo van Doesburg 1883－1931," 1983 Staatsuitgeverij, 's—Gravenhage, pp. 25－39

(9) Joop Joosten, "Painting and Sculpture in the Context of De Stiil," in "De stiil ; 1917－1931 Visions of Utopia," edited by Mildred Friedman, 1982 ,New York,p. 53

(10) ibid., and Hans L.C.Jaffé," de Stijl 1917－1931, the Dutch contribution to modern art," 1956 Amsterdam, pp. 38－53

(11) op.cit., Troy, p. 30（　）内は筆者の補足。

(12) 破壊的構成的（destructif-coustructief）という，この一見矛循した概念は，モンドリアンを初めとするデ・スタイルの作家達の考察の中に，しばしばみられる。その意味するところは俄には明らかにできないが，次のように考えられるのではないだろうか。デ・スタイルの芸術は，点や線，面といった表現の直接の媒体となる要素よりも，それらの要素間の関係という事に重点を置く。破壊的構成的という概念は，あらゆる要素間の関係，即ちバランスが他の関係によって否定され，新たなる関係が生じ，またその関係が他の関係によって否定される，そのような連鎖の中に全体が動的な統一を形成する，そういった状態を指していると思われる。

(13) "De Stijl", vol. II., N.1., pp 10－12 ., tr.in H.L.C. Jaffé, "Mondrian und De Stijl," 1967 , Köln,

pp. 96－100

(14) "De Stijl", vol. III., N. 12., pp. 103

(15) Op. cit., Troy, pp. 72－75

(16) スパンゲン住宅第八棟以前の，第七棟までの計画については，詳細が知られない。。

(17) ibid., p. 82

(18) ibid.

(19) ibid., p. 83

(20) ibid.

(21) ibid., p. 86（　）内は筆者の補足。

(22) モンドリアンも1925年にデ・スタイルを離脱し，この時点で当初のメンバーで残っているのは，ヴァン・ドゥースブルグだけになる。

(23) op. cit., Troy, p. 76

(24) Nancy J.Troy,"The Abstract Environment of De Stijl," in op. cit./ "De Stijl; 1917－1931 , Visions of Utopia," p. 179.

(25) op. cit., Troy, pp. 200－201

(26) op. cit., pp. 97－98

(27) "De Stijl", vol. VI., N. 6/7 ., p. 82 , tr. in op.cit., Jaffé, "Monarian und De Stijl," p. 192