

Title	ハンガリーの行動主義と機関誌『MA』 : 二つの構成主義を巡って
Author(s)	谷本, 尚子
Citation	デザイン理論. 1998, 37, p. 31-44
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/52813
rights	
Note	

Osaka University Knowledge Archive : OUKA

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

Osaka University

ハンガリーの行動主義と機関誌『MA』

— 二つの構成主義を巡って —

谷本尚子

京都工芸繊維大学博士後期課程

キーワード

ハンガリー行動主義, モホイ＝ナジ, 構成主義

光のファクトゥーラ

Hungarian Activism, Moholy-Nagy, Constructivism,
Light factura

ハンガリーの行動主義と『MA』

『MA』におけるダダの受容

国際構成主義と『MA』

モホイと光のファクトゥーラ

1995年、モダニズムの典型的な造形家であり、思想家であるL・モホイ＝ナジ（László Moholy-Nagy, 1895–1946）の生誕百年を記念する様々な催しが世界各国で行われた。ドイツでは、1970年代に始まる政治的思想の変動から、そして80年代の写真の美学的理論を基礎とした分析からモホイに関する再評価が始まっている¹⁾。また日本でも70年代から80年代にかけて、モホイを構造主義的な観点から取り上げた河本敦夫による考察、60年代のメディア芸術に至る機械的な芸術メディアの源泉として取り上げた吉積健の研究などが見られた。さらにモダニズム再考の気運から、モホイを含む20世紀初頭の前衛芸術家の詳細なドキュメントを基礎としたハンガリー前衛芸術運動の総括的な展覧会が、1986/87年にドイツ²⁾で、1991/2年にアメリカ³⁾で企画された。モホイの年代学的なそして総合的な作品の研究では、K・パッシュートの著書『モホイ＝ナジ⁴⁾』が重要である。最近では井口寿乃によるモホイのハンガリー時代を含めた研究が日本で紹介された。アメリカでは、E・ハイトによる『ピクチャーリング・モダニズム⁵⁾』が、モホイの写真作品を視覚言語として考察する試みを行っている。またドイツでは、シンポジウムの報告書『モホイ＝ナジについて⁶⁾』が出版され、歴史的な研究と共に現代のメディア環境をふまえたモホイの位置づけを試みている。

良く知られているように、構成主義にはロシア構成主義と西側ヨーロッパを中心に国際的に展開した構成主義の二つの傾向がある。1920年代初頭、機械時代の芸術のあり方を検討し、

社会的なユートピアを掲げたロシア構成主義の流れを汲む国際的な構成主義が成立した。ヨーロッパの西と東が出会ったその時に、ハンガリーからの亡命者であったモホイや同胞の芸術家達は、国際的な構成主義運動の形成に於いて触媒的な働きをしたと考えられている。彼等はどのような働きをしたのであろうか？そしてまたそうした経験が、モホイの造形思考にどのような影響を与えたのであろうか？

この小論では、以上の問題を明らかにするのに際して、ロシアとドイツの中間に位置するハンガリーに注目し、1920年代前半のハンガリー行動主義の機関誌『MA（今日）』を巡る造形思考の変遷を取り上げる。そしてとりわけ注目に値すると思われるモホイの造形思考が、様々な芸術動向の受容を通して、どの様に形成されたのかを確認したいと思う。さらに二つの構成主義を比較検討する際に重要であると考えられる、ファクトゥーラの概念についてのモホイの受容と展開を取り上げ、国際的な造形思考の中でのモホイの位置について考察を試みることを目的としている。

ハンガリーの行動主義と『MA』

ハンガリー行動主義の機関誌『MA』は、ベルリンの定期刊行物『デア・シュトゥルム (Der Sturm)』やオランダの『デ・ステイル (De Stijl)』との関係を含めて、1920年代の構成主義的傾向との関連で取り上げられる⁷⁾。ハンガリー国内に起こった行動主義の芸術運動は、1918年に始まるハンガリー社会主義革命の動乱の末、国外に脱出した多くのハンガリーの前衛芸術家達の活動によって国際的に注目を集めた。彼等の殆どがまず、地理的、歴史的に近い関係にあったウィーンへ亡命し、ドイツやフランスあるいはロシアへと前衛芸術の新天地を求め、またその内の何人かは革命の終了したハンガリーへと戻っていった。ウィーンを分岐点に活動を展開していったハンガリーの前衛芸術達はその時を留めていったのか、ここではまずハンガリー行動主義の近代芸術との関わりについて取り上げる。

ハンガリー行動主義の運動は、最初、1915年に創刊された文学的な機関誌『行動 (ア・テット A Tett)』を中心に始められ、後に1916年から1925年まで10年間刊行された機関誌『MA』に引き継がれた。ベルリンの定期刊行物『ディ・アクチオン (Die Aktion)』や『デア・シュトゥルム』に影響を受けたこの運動は、反戦とインターナショナリズムの擁護の立場をとる、政治的且つ芸術的な勢力であった⁸⁾。グループの指導的役割を果たしたラヨシュ・カッシャーク (Lajos Kassák, 1887-1967) は労働者出身であり、彼の思想は社会主義の運動と結びついていた。その為、機関誌『行動』は1916年に当局から廃刊に追い込まれたが、カッシャークはその年の内に『MA』を創刊することが出来た。1918年末、オーストリア＝ハンガリー二重帝国の革命が始まり、『MA』のグループに転機がもたらされる。1919年、グループは名

称を「行動主義」と改め、ハンガリー評議会共和国のもとで機関誌『MA』は広く頒布される様になる。モホイもまたかたちの上だけではあったが行動主義のグループに加わる。ハンガリーの社会主義革命の成功によって行動主義は当局と協力体制を敷いたかのように思われたが、彼等が反軍事派或いは反ナショナリズムの態度を表明したため、再び活動を規制される。

1913年、イタリア未来派、ロシア未来派そしてドイツの表現主義の作品を同時に展示する巡回展がブタペストのナショナル・ギャラリーで行われた。この展覧会を見たカッシャークは、後にハンガリー行動主義と呼ばれる新しい急進的な芸術家集団を形成する。また、アメリカのアーモリー・ショウが同13年に開かれていることもここで触れておきたい。20世紀初頭のハンガリーに於ける芸術の受容はフランスを中心に進められたが、フランスとイタリアの関係が切断していた第一次世界大戦中、ハンガリーの前衛芸術はドイツに大きな影響を受ける。

『MA』の1919年3月号に掲載されたイヴァーン・ヘベジの小論『印象主義を越えて』には、ハンガリー芸術の新しい傾向として未来派、表現主義、キュビズムなどが取り上げられていた。ハンガリー行動主義の初期の作品は、主に表現主義の方法に従っていたが、キュビズムの空間を取り入れる際に表現主義の色彩と未来派のダイナミズムとが統合された。このような初期段階（1915年-1919年）の行動主義の作品を、キューボ・エクスプレッショニズム、或いはキューボ・フューチャリズムと呼ぶことが出来る⁹⁾。こうした幾つかのスタイルを合わせて新しい様式を創り出そうとする「統合性」は、ロシアのキューボ・フューチャリズムにその先例が見られる。ハンガリーの多くの芸術家は、新しい芸術動向を精神性よりもスタイルにおいて受け入れがちであり、また伝統的に幾つかの芸術動向を統合的に表現する傾向があった。

1919年8月のハンガリー評議会共和国の崩壊に伴い、ハンガリー行動主義は、その基盤をウィーンやベルリンに移した。ただしウィーンでは1920年代までに分離派による芸術運動も徐々にその前衛性を失っており、芸術においては空洞化が始まっていた。こうして、ハンガリー行動主義は、インターナショナルな社会主義思想を基盤としてドイツ文化圏の前衛芸術の渦の中に活動の場を移していく。

『MA』におけるダダの受容

1920年5月、ウィーンに於ける最初の『MA』がカッシャークにより発行された。またモホイは同20年ウィーンを経てベルリンへ亡命している。当時ベルリン・ダダはより急進的な政治的自覚へと向かい始めていた。ヨーロッパの絵画に通じていたK・シュヴィッターズ（Kurt Schwitters, 1887-1948）は既にハノーヴァーでメルツ（MERZ）を展開し、また同年ニューヨークからパリへ帰国したM・デュシャン（Marcel Duchamp, 1887-1968）は「反=芸術家」から「エンジニア」へと方向転換を決意していた¹⁰⁾。

ベルリンにて『ダダ年鑑』(1920年8月)が発行されたのとはほぼ同時期に、カッシャークはシュヴィッターズに影響を受けたダダのコラージュ、例えば《ノイズ》(図1)、を作り始めている。カッシャークとダダの関係は、その後も長く続き、カッシャークは、視覚的に表現された詩を通じてダダを取り入れ、また絵を描き始めた¹¹⁾。カッシャークが、「ブルジョワ的だ」と非難された¹²⁾シュヴィッターズのダダを重視していたのは、単に情報に通じていなかったためではなかった。また、カッシャークが詩に対する愛情から、シュヴィッターズの詩と絵画

の融合をロマンティックに理解しただけでもない。

シュヴィッターズは〈メルツ絵画(Merzbilder)〉を構成する際に画面の総合的効果を作ることを重視した。彼は言語とイメージの両方に於いて、キュビズムに由来する、具象的で、個々の要素が特定の秩序の詩において全体に従属する、統合を創り出した¹³⁾。たとえば、1920年に制作された《0-9》(図2)は、大きな文字、0と9、を用いて曲線を作り、また元々の直線的な構造を有する小さな印刷物の断片を用いて、斜めの強い線と共に幾つかの対角線を構成している。画面寸法の大きな作品では(それはシュヴィッターズの本質ではないとされているが)金属網や木切れ等を用いて、画面上にまさしくピカソのレリーフに近い構造を創り出した¹⁴⁾。『MA』は1921年1月号をシュヴィッターズの〈メルツ〉に捧げることから国際的な前衛芸術に注目し始めた。カッシャークは構成主義への展開を始めた21年頃に、さらにシュヴィッターズとの関連を明らかに示すダダのコラージュ《TWINIG》(図3)を制作している。以上の考察から、カッシャークのダダのコラージュは、紙の上に限定された平面空間に展開される、キュビストの系譜にあたる表面的特性を持っていたと考えられる。

これに対して、モホイが影響を受けたダダイストは、F・ピカビア(Francis Picabia, 1879-1953)であった¹⁵⁾。ベルリンに到着して間もなくモホイはデア・シュトゥルム・ギャラリーで行われたシュヴィッターズの展覧会を見ているが、最初はダダのコラージュに嫌悪を感じた¹⁶⁾。『MA』は1921年3月、モホイの作品をH・アルプ(Hans Arp, 1887-1966)や左翼的なダダイスト、R・ヒュルゼンベック(Richard Huelsenbeck, 1892-1974)などベルリン・ダダの作家と共に紹介した。1921年9月号の表紙に掲載された《平和な



図1 ラヨシュ・カッシャーク
《ノイズ》, 1920年

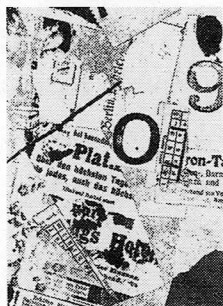


図2 クルツ・シュヴィッターズ
《0-9》, 1920年

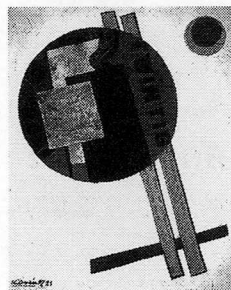


図3 ラヨシュ・カッシャーク
《TWINIG》, コラージュ, 1921年
105×105mm 個人蔵

機械がそれ自身をむさぼり食う》という逆説的なタイトルのモホイのリノカット版画(図4)には、鉄道や橋梁などベルリンの都市的風景が描かれ、ピカビアの影響が見られる。

ピカビアは、1913年のアーモリーショーのオープニングのためにニューヨークを訪れた時点で、デュシャンの影響を強く受けている。ピカビアの「機械絵画」は、機械装置を、自動目的的な、広い意味での哲学的或いは言語的な内容に表象したが、しかしモホイはベルリン・ダダの機械に対する美意識を、辛辣な皮肉ではなく、メカニズムの自動目的的な美しさに於いて受け入れた。『MA』に掲載された彼の機械的なダダの挿し絵を見ると、何も無い空間に宙吊りになった強い輪郭線を持つモチーフが描かれている。ここには機械的なモチーフが内包する緊張と画像のダイナミズムがあるが、強い水平線と対角線の構造は画像表面に示されるのではなく、別の空間の座標軸を示しているように見える。

E・カーライは、1920年頃のモホイの作品がキュビストの平明で純粋な高みに結晶した半抽象的な構成に至ったと述べている¹⁷⁾。モホイはダダの機械的表象とキュビズムの明快なフォルムを用いたが、キュビズムの画像平面のコンポジションにはそれほど注意を向けなかった。また彼の機械的ダダは、後に重要となる生命の触知的な運動とコミュニケーション媒体としての画像のあり方ほどには強い影響を与えなかった。後にR・バンナムは、モホイのコラージュや《電話絵画》、《ニッケル彫刻》等の産業材料を用いた作品について、デュシャンのレディメイドの作品と同じ性質を持つと指摘している¹⁸⁾が、これらの作品は構成主義を巡る試行錯誤を経て初めて現れる。モホイは機械的ダダと同時にキュビズムからも影響を受けた作品を制作したが、これらは機械時代を表象する画像構成に限定されていた。

国際構成主義と『MA』

1920年から23年にかけて、ヨーロッパ、特にベルリンに於いて、ロシア構成主義が新しい勢力を得ようとしていた。政治的背景の類似性からハンガリーとソヴィエト・ロシアの関係は、ロシア構成主義の受容以前から見られる。1920年11月には『MA』のグループによってウィーンにて「ロシアの夕べ」が催され、K・ユマンスキーによる講演会、W・カンディンスキー(Wassily Kandinsky, 1866-1944)、K・マレーヴィチ(Kasimir Malewitsch, 1878-1935)、A・ロトチェンコ(Alexander Rodtschenko, 1891-1956)、そしてV・タトリン(Vladimir E. Tatlin, 1885-1953)等の作品が紹介された。しかしこの時点では、芸術批評家A・ケメーニと画家、グラフィック・アーティストであるB・ウイツ(Béla Uitz, 1887-



図4 ラースロー・モホイ=ナジ
タイトル・ページ、
『MA』
1921年

1972)¹⁹⁾ がロシアへの転向を示しただけである。

1921年9月にモスクワで行われた構成主義者による前衛芸術展「5×5=25」展において、ケメーニは新しいドイツ芸術とロシアのインフク（INKhUK）のオブモフ（OBMOKhU）のグループについての講演を行う。ケメーニはハンガリーの行動主義にロシアの影響を最初に導入した。しかしモホイやカッシャークがE・リツキー（El Lissitzky, 1890-1941）やI・プーニ（Ivan Puni, 1894-1956）の信奉者になるようにしむけたのはカーライであった²⁰⁾。モホイは1920年の終わりに構成主義への転向を進めていたが²¹⁾、1921年9月までは機械的で有機的なダダの傾向が強く現れている。そして『MA』の内部ではカッシャークを含む何人かの芸術家はダダ=構成主義的な作品を作り始める。

1921年3月、カッシャークはシャンドル・ボルトニク（Sándor Bortnyik, 1893-1976）のダダ=構成主義的なリノカット版画（図5）のアルバムの序文に於いて「絵画建築（képarchitektúra）」という用語を始めて用いている。彼のこの6色刷りのリノカット版画を初め、キュビズムの系譜に連なる幾何学的、抽象的な機械的ダダの構成を用いたカットが『MA』の主流となる。また同年9月にカッシャークは彼自身の『絵画建築』の宣言文を、翌22年の10月には新しい大きなフォーマットになった『MA』に、そしてそれをドイツ語に訳したものを、再び彼自身のリノカット版画と共に掲載している（図6）。カッシャークの「絵画建築」は、ハンガリー行動主義による独自のスタイルとして、後に国際的な評価を得た²²⁾。彼はこの宣言文に於いて、伝統的な再現的芸術の克服と、N・ガボ（Naum Gabo, 1890-1977）とA・ペブスナー（Anton Pevsner）の『リアリスト宣言』がヒントになったと考えられる色彩の

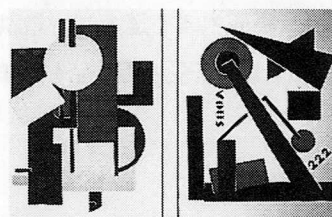


図5 シャンドル・ボルトニク《絵画建築（Ⅲ、Ⅳ）》
1921年

放棄を記している²³⁾。カッシャークの『絵画建築』宣言は、未来派から始まる変動の帰結としてリツキーのプロウンをとりあげ、新しいユートピア世界の視覚的な提示を、実際空間の次元に関連させている。しかし翌23年により具体的なデザインとして現れた彼の《キオスク》のデザイン（図7）は、明らかにデ・ステイルの影響を強く受けている。カッシャークはダダ=構成主義的な視点から始めた「絵画

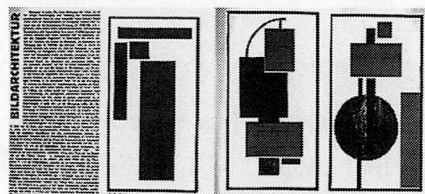


図6 ラヨシュ・カッシャーク《絵画建築》『MA』
1922年10月8号

建築」を、現実との統合に於いてデ・ステイルの様式に集約した。それはヴォリュームが平面に還元された、キュビズムのコンポジションに終始していたと考えられる。

1920年から21年のモホイの重要な作品は、機械美に基づく大都市の風景であった。これらの作品



図7 ラヨシュ・カッシャー
《キオスクのデザイン》
1922年
カッシャー美術館

が、ハンガリーを含む前衛芸術家達に共通する建築、或いは空間への興味と平行するものであったことはいうまでもない。しかしモホイはカッシャー等のように建築的或いは空間的な抽象概念を平面に展開しただけで終わらなかった。モホイはシュプレマティズムと構成主義との関連を経て、彫刻やレリーフなど三次元の作品を展開し始める。

1921年10月、チューリッヒのダダ・グループに関わっていたR・ハウスマン (Raoul Hausmann, 1886-1971) とアルプ、ロシア未来派とシュプレマティズムに関与してきたプーニ、そしてモホイの連名で『要素的美術への呼びかけ (Aufruf zur elementaren Kunst)²⁴⁾』が機関誌『デ・スタイル』に掲載された。彼等の署名が、チューリッヒ・ダダとベルリン・ダダの合併と同時に、デ・スタイルの概念を伴って、ロシア構成主義の影響を明らかにしている。機関誌『デ・スタイル』と『MA』との関係は、恐らくモホイやハンガリー出身のデ・スタイルの画家ウィルモシュ・フサル (Vilmos Huszár, 1884-1960) を通じて行われていたと考えられている²⁵⁾。

1921年8号の『MA』には、V・エッゲリング (Viking Eggering, 1880-1925) の《対角線交響曲》とH・リヒター (Hans Richter, 1888-1976) の《リズム21》が掲載された。これには、エッゲリングによる論文『運動芸術の理論的提示』が伴われていたが、これは同年7号の『デ・スタイル』に掲載された論文『運動芸術の原理』の一部を欠いた同じものであった。『運動芸術の原理』では、リヒターにより「I/系譜 (超歴史的)」と題する部分が挿入され、「セザンヌ、ドラクワ、そしてピカソの活動に見出される近代絵画の動向が、必然的に抽象映画の形式に向かうことが説明されている。」²⁶⁾ 則ちここでは絵画における「時間」の問題が考察されている。

フサルとT・ファン・ドゥースブルフ (Theo van Doesburg, 1883-1931) は、1923年オランダ国内でダダのキャンペーンを行う。P・モンドリアン (Pieter C. Mondrian, 1872-1944) が「抽象=現実」といういい方を好んだのに対して、ファン・ドゥースブルフは近代生活に於ける、視覚的現実 (ただしキュビスト達の日常的な物質ではなく、映画や写真などの) に対する興味から、「現実」を強調した²⁷⁾。(モホイもまた、後に『絵画・写真・映画』において、写真的手順の歴史的帰着点に光投影の運動関係 (映画) を置いている。) さらにファン・ドゥースブルフの勧めにより、リヒターを発行者とした機関誌『G』が実際に発行されたのは、1923年7月であった。その創刊号でファン・ドゥースブルフは、シュプレマティズムの影響を受けた『要素的造形』と題する声明文を掲載している²⁸⁾。

デア・シュトゥルム・ギャラリーのディレクターH・バルデンは、ロシアの前衛芸術への興

味を持ち、続いてモホイを始めとして、中央ヨーロッパの芸術家達を次々に取り上げていった²⁹⁾。1922年2月にデア・シュトゥルム・ギャラリーで行われたモホイとL・ペーリ (László Péri, 1889-1967) による二人展は彼等の構成主義への接近を明らかにするものであった。モホイはこの展覧会で要素主義のグループとして、三つの同じデザインの異なるサイズの《電話絵画》を提示し、ペーリは舞台空間へのアプローチを開始する。折しも、リッツキーがエレンブルグと共にロシア展を準備するためにベルリンに派遣され、機関誌『事物 (Veshch/Gegenstand/Object)』の編集を始

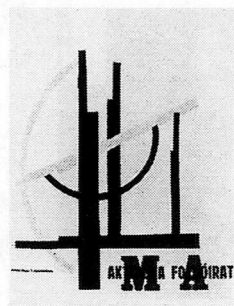


図8 ラースロー・モホイ＝ナジ
《ガラス建築》1922年

めた。リッツキーはデア・シュトゥルムの展覧会でモホイの才能を発見し、「表現主義を乗り越え、構成に達しようとしている。ドイツの使い古されたメドゥサの様な主観性に属する対象論の背景からモホイとペーリは明解な幾何学性を引き出した。彼等はキャンバス上の構成から空間のそして物質の構成に至った³⁰⁾」と評している。1922年の終わりにはモホイはヨーロッパに於ける構成主義の代表者としてみなされるのであるが、2月の展覧会ではシュプレマティズムとロシア構成主義の境界線上にあった。彼の一連の《ガラス建築》(図8)や《コンポジション》のシリーズは、P・シュエルバルトやA・ベーネの理論と共に、シュプレマティズムの空間の発展、すなわちリッツキーの透明性とバランスが求められた。

1922年モホイは、7月号の『デ・スタイル』に『生産／再生産』を掲載し、12月号の『デア・シュトゥルム』にケメーニと共同で『力のダイナミックな構成的システム』を発表している。モホイがケメーニを通して知ようになった『リアリスト宣言』は、芸術の要素としてボリュームと具体的な要素としての物理的な塊を否定し、「キネティック・リズム」に置き換えた。『力のダイナミックな構成的システム』において、モホイは「我々は古典的な芸術の静的な原則を宇宙の生命のダイナミズムに置き換えなければならない³¹⁾」と述べている。またこの宣言の、エネルギーのシステムの問題が映画の問題を含んでいるという一節には、映画のスコア《大都会のダイナミック》との関連が予測できよう。1920年8月に発表されたペブスナー兄弟の『リアリスト宣言』とロトチェンコとV・ステパノーフ (Varvara F. Stepanova, 1894-1958) の『構成主義者のグループのプログラム』がハンガリーで翻訳されたのは1923年になってからであるが、モホイがこれに強く影響を受けていることは間違いない。

1922年は、5月にデュッセルドルフにて行われた国際的な芸術家による会議、9月のワイマールでのダダ=国際構成主義者の会議、そして10月にベルリンのギャラリー・フォン・ディーメンで開かれた第一回ロシア芸術展(カッシャークはこの展覧会を見ている)など、重要な出来事が続いた。カッシャークはデュッセルドルフ、ワイマールの会議のどちらにも出席してい

ないが、デュッセルドルの会議に対するハンガリー行動主義の態度表明を、8月号の『MA』と『デ・ステイル』で示した。この公式見解は、ハンガリー行動主義のメンバーが共通して採択した最後の意思表明となる。カッシャークはこの見解で、構成という概念を、特定の「イズム」ではなく、あらゆる傾向の統合として提案している³²⁾。9月のワイマールでのダダ=国際構成主義者の会議の翌10月、『MA』は『国際的な行動主義者の芸術雑誌』と名前を変える。

カッシャークとモホイは協同で、1922年9月、記念碑的な出版物『新しい芸術家の本 (Buch neuer Künstler)』を出版する。この本にはカッシャークによる序文が、デュッセルドルフ会議の終了翌日の5月31日付で添えられた。この序文では、生活の統合としての芸術が目的となると述べられ、タトリンの《トゥム》やリッツキーの《プロウン》が未来派から出発した芸術の成果として取り上げられた³³⁾。そして『新しい芸術家の本』の図版は、送電線と映画のプロジェクターの写真から始まり、時代を映し出すように芸術と機械が並置され、構成主義が視覚的に表象された。『新しい芸術家の本』とリッツキーが関与していた『クンストイズメン (Kunstismen, 1925)』を比較すると、後者は明らかに機械時代を網羅する全面的な文化的な見解が不足している。

カッシャークが芸術を共産党のプログラムの下に置くことを拒んだ為に、『MA』の周辺に大きな論争を生み出した。ハンガリー出身の前衛芸術家の殆どが共産党との協力と無産階級への奉仕の義務を独断的に信じていた。この為、ウイツ等、カッシャークと親密であった行動主義者はグループとの関係を絶ち、『MA』の元々のメンバーと共に、より社会主義的な機関誌『統一 (エジジェーク Egység)』を5月に創刊する。モホイは、政治的イデオロギーに於ける論争には、始め関わらなかったと考えられる。しかしベルリンで活躍していた行動主義のメンバーの内、モホイを含むロシア構成主義に影響を受けた4人が『マニフェスト』を1923年『統一』で発表する。このマニフェストは直接カッシャークに宛てたものであり、またデ・ステイルを観照的であるとして、「唯美主義的なブルジョワの構成主義」であると批判した³⁴⁾。この出来事により、カッシャークはハンガリーとの関係を制限され、益々国際的な前衛芸術との接触を深めていく。他方、『統一』はガボが最初に制作した非形象的な《リアリスト・コンポジション (1919)》や『リアリスト宣言』を掲載するなど、ロシアとの関係をより強く打ち出していった。

『MA』を巡る国際構成主義の論争は、現在「構成主義」という一つの用語で表される相反する二つの傾向についての論争でもある。則ち一つはソヴィエト・ロシアの、共産主義社会においてのみ実現可能な構成的造形に社会的有用性を求める傾向であり、ウイツはこの為ソヴィエトに移住する。もう一つはダイナミックな建築実践とは異なる、非機能的空間を組織する力のシステムを芸術の普遍的言語として求めるヨーロッパの構成主義である。政治という社会の

現実が構成主義を分けたように思われるが、ここには漠然とした共通項が存在する。すなわち両者とも、実用的な構造物と社会的な構成を潜在的に表象する空間的・時間的造形物に、本質的な芸術性を認めていた。ロシア構成主義は、空間概念を平面芸術から現実空間への連続的な展開と捉えたのではなく、造形芸術に数学的（科学的）思考過程を導入し、空間の問題を二次元と三次元の関数として捉えていた。リシツキーはロシア未来派からシュプレマティズムを経たロシア構成主義を、ヨーロッパの前衛芸術に合併させようとした。他方モホイはダダの経験を経てシュプレマティズムと構成主義を受容している。恐らくモホイは、二つの「構成」概念の境界線上を揺れ動いていたのであろう。

モホイと光のファクトゥーラ

1922年の前半にはモホイはシュプレマティズムと構成主義の境界線上にあった。これと前後して彼がフォトグラムを手初めとした光学的機械芸術（写真術）の実験を手掛けたことは良く知られている。G・グリュンハーやハイトが取り上げているように、モホイのフォトグラムはダダとの関連が最も明確に現れた手法であり、またタトリンやロトチェンコのプロダクティヴィズムを彼がどの様に受容したかを示す良い例である。モホイがフォトグラムを経て写真画像を模索したという事実は、絵画に於いてはほぼ並行関係にあったロトチェンコがフォトグラムに携わらなかったという事実と比較すると興味深い。フォトグラムの形成に関してリシツキーがモホイを剽窃者呼ばわりした事実³⁵⁾は、ここではそれ程重要ではない。逆説的であるがここで興味深く思われるのは、モホイの熱心な擁護者であったカーライによる写真への批判である。1927年『i 10』4号に掲載されたカーライの論説『絵画と写真』に答えて、モホイは次のように述べている。

写真は、再生産の技術としてだけでなく、生産的な結果を既にもたらしているが故に正当性を持つ。（写真が潜在的に生産的であるという）その論証を可能にするのは、有用な手段としての洗練された活用を実際に示すことである。化学的プロセスを通して、繊細なニュアンスが同質の層の中で成し遂げられる。すなわち、絵の具の粗い粒は消え、光のファクトゥーラ（Lichtfaktor, 光による表面処置）が現れる。³⁶⁾

M・ロスキルは「モホイ＝ナジにとって、カーライのいう表面の物質的処置と触知的価値（ロシア構成主義者によってファクトゥーラと呼ばれる）との同一視は、公平に見て意味がない³⁷⁾」と述べているが、この論説はロシア構成主義のファクトゥーラ（factura）の概念の変遷との関連において、より示唆的な内容を含んでいる。これに触れる前に、モホイの『生産／再生産』について取り上げてみたい。

『生産／再生産』は、モホイが芸術の使命として知覚の拡張を取り上げた重要な論説である。

彼の言う「生産」は、生産（生産的造形）が人間を構成している機能器官に役立つことによって、いまだ未知の関連を創り出すという意味を持っていた。モホイが知的或いは精神的な自覚の為の芸術よりも、知覚の経験において芸術性を強調したという事実は、デ・ステイルとの明確な区別を示していると思われる。後に彼はバウハウス叢書の『絵画・写真・映画』の中でこの論説の一部を取り上げ、また自然科学の記録写真やモホイ自身のフォトグラムが、図解的機能を有する媒体³⁸⁾として掲載された。モホイは写真の「生産」的価値がその媒体固有の特徴である光の操作に対応して探求されるように求めている。

グリューハーは『機械的構成におけるフォトグラム』という論説の中で先に挙げたモホイのカーライへの返答を引用し、光のファクトゥーラ³⁹⁾の概念に注目し、次のように述べている。

構成主義にとって「ファクトゥーラ」の構成的なヴィジョンをフォトグラムの機械的構成に当てはめる場合には、それらの実現は画家の手を殆ど必要としない。…1922年の初めには既にオプモフのプロダクティヴィストのグループが知的要素としての光を確定していた。³⁹⁾

1921年、ロトチェンコとステパノーヴァがメンバーであった客観的分析の専門調査委員会の指導者A・V・バビチェフによって、芸術生産は、対象と思想の組織化によって大衆の意識と精神を組織するものとして定義された⁴⁰⁾。これによりファクトゥーラ⁴⁰⁾の概念は、構成主義的な対象の配置と観者とのその相互作用との関係を意味した。言い換えればロシアのプロダクティヴィストの構成主義の概念では、「ファクトゥーラ」は知覚的に作用する物質的環境を構築することを意味する。色彩と形態が互いに独立しながら同時に作用するという命題に観者の論理が介入することによって、ロシア構成主義のファクトゥーラは内的／外的世界を統一する首尾一貫性が求められた。ロシア・プロダクティヴィズムが構成概念と平行して再現表象のイメージのコンポジションをもう一度用いる契機となったのは以上のような理由であるとされる。

「国際構成主義」の会議は、ロシア構成主義をヨーロッパ前衛芸術の文脈に合併する試みであった。構成主義の二つの会議を受けて『MA』の1922年10月号は、カッシャークの『絵画建築』と並んでハンガリー語に訳されたリシツキーの『プロウン宣言』とハウスマンの『オプトフォネティクス』を掲載した。リシツキーの『プロウン宣言』は、同年5号の『デ・ステイル』でも掲載されている。リシツキーの『プロウン』に触発されて、モホイは1922年から彼の動的な彫刻と光ディスプレイを結合しようと試み始めた。しかし、バウハウス叢書『材料から建築へ』にて概説された《光・空間・変調器》が実現化されたのは、1930年のドイツ工作連盟展であった。

リシツキーは、空間と物質との相互関係を追求した結果、「プロウン」のイメージ空間の中にだけ時間を伴う多次元的空間を作り出す。彼はイメージの空間を、アインシュタインの相対

性理論に基づく空間＝時間の連続として要求した⁴¹⁾。《プロウン》が実際に展示されたのは1923年であり、そこでは観者が動くことでプロウンの多次元性は保たれた。しかし絵画的平面空間では透視図法による三次元までしか多次元性は達成できない。彼は、写真が一次的線の時間を補足するという性格を利用して、「精神的な」空間状態をフォトグラムに実現した⁴²⁾。すなわちリッツキーにとって芸術作品は、イメージ空間を多次元的に感得する実験装置であり、そこでは人間の深層心理を導く奥行きが必要とされている。これに対して、モホイは光を媒介として「運動」エネルギーを見出したが、それは《光・空間・変調器》へと向かい、作品は五感の拡張の為の装置となる。モホイはロシア構成主義を受容する過程で彫刻に携わるが、フォトグラムの実験がそこに介入していることから、彼が物質表面の知覚作用に重点を置いていたと考えられる。

ここでシュヴィッターズのコラージュとモホイのフォトグラムや1921年のレリーフが同じ幾何学形態のコラージュとして絵画平面を構成している⁴³⁾ことに注目してみたい。モホイはリッツキーのシュプレマティズムの「非物質性」を経緯して、ダダの発見されたオブジェを平面空間に取り入れた。ロシア・プロダクティヴィズムの素材のテクスチュア（ファクトゥーラ）は、人間の器官に直接影響する機能としてモホイに理解されたと考えられるのであるが、それは機械による媒介（たとえば写真術）を経て初めて構成主義の芸術となる。《ガラス建築》などの画像に展開されたイメージの空間のリアリティは、シュプレマティズムの非物質的な透明性と非透明性の対比によって提示されたが、これら抽象的な形態もまたキネティックな構成に持ち込まれることにより現実の空間へと拡張される。

空間創造の実験が観者を巻き込むものとして提示されるという考え方は、シュヴィッターズの《メルツ建築》でも実際空間の中に、触知的で知覚的な運動として現れた。モホイの《電話絵画》が同じ構造を持つ違ったサイズで提示されたことを、もう一度確認しておきたい。『MA』では、1923年の構成主義の様々な特集がデ・スタイルやピュリズムと共に掲載された後、23年後半から24年にかけて、建築と舞台芸術にその関心が移る。1924年の『MA、音楽と演劇の特別号』ではシュヴィッターズの《メルツ舞台》、リッツキーの《エレクトロ・メカニック・ショー》と共にモホイの《大都市のダイナミズム》が掲載された。

ファン・ドゥースブルフ、リヒター、リッツキーを伴う「国際構成主義」は、普遍的で客観的な美的原則と一致するものとして「構成」という言葉を保つことを望んだ。彼等の何人かは構成主義を展開する過程でダダと関わり合いを持つのであるが、モホイやカッシャークほど楽観的に機械文明を芸術動向と等価に評価はしなかったと思われる。『新しい芸術家の本』では、「〔ダダが〕一発の銃弾のようにその見物人に命中した、これによって、触覚的な性質を獲得した⁴⁴⁾」という一節のように、芸術と機械との統合がなされた。ロシア・プロダクティヴィズム

は新しい空間的環境と、形態、色彩、光の相互作用の機能をもたらしたが、そこでは人間の内的／外的世界を統一する一貫性が共産主義社会に還元される。しかしモホイは（恐らくグロピウスに導かれて）社会的有用性の可能性を人間の知覚の拡張それ自身に置くことで、ロシア・プロダクティヴィズムのそれとは異なる方法を見出そうとした。芸術のもたらすメッセージに社会性よりも感覚的知覚を強調をすることによって、モホイの造形思考はメディア芸術へと開かれたと考えられる。

『MA』は1925年6月号『若きシュレジーエン』を最後に終刊された。1920年代前半の様々に変動する芸術動向の中で、ハンガリーの亡命者達が実現しようとした空間のリアリティは、国際構成主義の抽象的な合理性とファクトゥーラの知覚を重視する非合理性の両面を持っていたように思われる。

註

- 1) Magdalena Droste "László Moholy-Nagy - Zur Rezeption seiner Kunst in der Weimarer Republik" in "über moholy-nagy, Ergebnisse aus dem Internationalen László Moholy-Nagy Symposium, Bielefeld 1995, zum 100. Geburtstag des Künstlers und Bauhauslehrers herausgegeben von Gottfried Jäger und Gudrun Wessing," Kerber Verlag Bielefeld. 1997. p. 23それぞれ, Hannah Weitemeier と Andreas Haus の考察を取り上げている。
- 2) "Wechsel Wirkunge - Ungarische Avantgarde in der Weimarer Republik" Neue Galerie, Kassel. 9. November 1986 - 1. Januar 1987.
- 3) "STANDING IN THE TEMPEST-painters of the HUNGARIAN AVANT-GARDE 1908-1930" SANTA BARBARA MUSEUM OF ART, 16. MARCH - 11. MAY, 1991. NELSON ATKINS MUSEUM, 14. JULY - 8. SEPTEMBER, 1991. KRANNERT ART MUSEUM 18. JANUARY - 1. MARCH, 1992.
- 4) KRISZTINA PASSUTH "MOHOLY-NAGY 1895-1946", Thames and Hudson. Ltd. 1985.
- 5) Eleanor m. Hight "picturing modernism.: moholy-nagy and photography in weimar germany" the MIT press cambridge, massachusetts (London) 1995.
- 6) über moholy-nagy, Ergebnisse aus dem Internationalen László Moholy-Nagy Symposium, Bielefeld 1995,
- 7) Maria Müller "DER KONGRESS DER >UNION INTERNATIONALER FORTSCHRITTLICHER KÜNSTLER< IN DÜSSELDORF" in "K. I." Verlag GERD HATJE p. 21
- 8) ÚLIA SZABÓ "Color, Light, Form, and Structure: New Experiments in Hungarian Painting, 1890-1930" in "STANDING IN THE TEMPEST-" S. A. MANBACH with contributions by Richard V. West, István Deák, Júlia Szabó, John E. Bowl, Krisztina Passuth, and Oliver A. I. Botar ,Published by Santa Barbara Museum of Art, The MIT Press Cambridge, 1991. p 117
- 9) cf. JÚLIA SZABÓ "Color, Light, Form, and Structure —" p. 117
- 10) William S. Rubin "Dada & Surrealist art", Thames and Hudson. 1969.
- 11) HANS RICHTER 'Post-Dada' in "Dada - ART AND ANTI-ART" Thames and Hudson. 1964. ダダが終焉に向かいつつあった時期にあっても、ハンガリーではダダのタイポグラフィがカッシャークによって一貫して用いられ、画家としての器量に於いてもダダに忠実であったとされている。p. 199
- 12) cf. "Dada & Surrealist art", p. 100
- 13) ibid. p. 102
- 14) ibid. p. 104
- 15) cf. "MOHOLY-NAGY 1895-1946", p. 20
- 16) Moholy-Nagy's letter to Iván Hevesy, Berlin, 5 April 1920. in KRISZTINA PASSUTH "LÁSZLÓ MOHOLY-NAGY" p. 388
- 17) Ernst Kállai "To Post-Impressionist Painting in Hungary" (1920) in "Moholy=Nagy" ed. RICHARD KOSTELANETZ, Preager Publishers New York 1970. p. 30

- 18) Reyner Bangam, "From Theory and Design in the First Machine Age," (New York: Praeger; London: The Architectural Press, 1960) in *"Moholy=Nagy"*. pp. 215-216
- 19) Ferenc Romváry, "BÉLA UITZ" in *Éva H'ars*, Ferenc Romváry *"DIE MODERNE UNGARISCHE GALERIE PÉCS," CORVINA KIADÓ, Budapest. 1981.* p. 126 ウイツは共産党の中心的な立場にあり、ハンガリーに於いてキューボフーチャリズム的な絵画を手掛けた後、ウィーンへ亡命、ソヴィエト構成主義の影響を受けて1920年代には分析的な構成の実験をしてさらに社会主義リアリズムへと転向している。
- 20) KRISZTINA PASSUTH *"UNGARISCHE KÜNSTLER UND DIE > KONSTRUKTIVISTISCHE INTERNATIONALE <"* in *"K. I"* p. 236
- 21) MAGDALENA DROSTE "László Moholy-Nagy - Zur Rezeption seiner Kunst in der Weimarer Republik" in *"über moholy-nagy"* p. 24 1920年10月、モホイはN.ランベースと共に、外国での最初の展覧会をベルリンのギャラリー・キュリットで行っている。その後、構成主義者W.デクセルと舞台デザイナー、ヴォルトマーに接触し、まだ具象的なイラストを展示していたモホイは、すぐに構成主義の場面に移った。
- 22) cf. JÚLIA SZABÓ "Color, Light, Form, and Structure -" p. 134 イリア・エーレンブルグは、『事物』の1、2巻でハンガリーの芸術家達を評して「ロマンティックな構成主義」と言及している。
- 23) Lajos Kassák *"BILDARCHITEKTUR"*, "MA". Oct. 1922. Wien.
- 24) R. Hausmann, Hans Arp, Iwan Puni, Maholy-Nagy in *"Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde" (1909-1938)* Verlag J. B. Metzler Stuttgart-Weimar pp. 257-258
- 25) PAUL OVERLY *"De Stijl"*, Thames and Hudson. Ltd. London. 1991. p. 128, 162-163 ドゥースブルフは、ハンガリー行動主義をデ・スタイルの中央ヨーロッパへの足がかりと考えていた。
- 26) 吉積 健著『メディア時代の芸術 ◆芸術と日常のはざま◆』勁草書房 1992年 pp. 22-24
- 27) エバート・ファン・ストラテン「新しい生の構築者ドゥースブルフ」、新見隆翻訳, *Evert van Straaten, Theo van Doesburg : Constructor of the new life [Krölller-Müller Museum, Otterlo, 1994]: [DE STIJL 1917-1932 De STIJL Art and Environment of Neoplasticism]* 1997. p. 53
- 28) *ibid.* p. 29
- 29) KRISZTINA PASSUTH *"„Der Sturm“ der Ungarn" in "Wechsel Wirkungen-* pp. 56-57.
- 30) cf. *"UNGARISCHE KÜNSTLER —"* p. 237.
- 31) L. Moholy-Nagy, Alfréd Kemény, "Dynamisch-konstruktives Kraftsystem" *Der Sturm*, Berlin, 1922. XIII, H. 12 (Dez), s. 186 in *"Wechsel —"* Marburg. pp. 230-231
- 32) LAJOS KASSÁK "ANTWORT UND VIELERLEI STANDPUNKTE", MA 8. (1922)
- 33) Ludwig Kassák "BUCH NEUER KÜNSTLER" Reprint 1991, by Lars Müller, Baden Printed in Switzerland
- 34) *"MANIFESTO"* Ernő Kállai, Alfréd Kemény, László Moholy-Nagy and László Péri. Egyeség, 1923 Translated by George Cushing.: in "THE HUNGARIAN AVANTGARDE THE EIGHT AND THE ACTIVISTS". Exhibition organized in collaboration with the Hungarian Institute for Cultural Relations Hayward Gallery, Feb. 27 to April 7, ARTS COUNCIL. 1980. p. 120
- 35) GERHARD GLÜHER "DAS FOTOGRAMM ALS MECHANISCHE KONSTRUKTION" in *"KI"* p. 124
- 36) cf. "DAS FOTOGRAMM ALS MECHANISCHE KONSTRUKTION" in *"KI"* p. 124
Moholy-Nagy, 'Contribution to the Debate on the Article 'Painting and Photography' by Ernő Kállai, ('Diskussionsbeitrag zu Kállais Artikel "Malerei und Photographie" 'i 10, 1927, No. 6., pp. 233-234') in *"MOHOLY-NAGY"* pp. 301-302
- 37) MARK ROSKILL *"Klee, Kandinsky, and the thought of Their Time A CRITICAL PERSPECTIVE"* p. 124
- 38) cf. *"picturing modernism,;"* p. 11 E. M. ハイトは、これらのモホイの写真の使用、或いは都市環境の視覚的分析に用いた例を取り上げ、それ故にモホイを狭いフォルマリズムの観点で分析することの無意味さを指摘している。
- 39) cf. "DAS FOTOGRAMM ALS MECHANISCHE KONSTRUKTION" p. 125
- 40) BENJAMIN H. D. BUCHLOH, "From Faktura to Factography" in *"OCTOBER : First Decade"* p. 84
- 41) cf. "DAS FOTOGRAMM ALS MECHANISCHE KONSTRUKTION" p. 127
- 42) *ibid.* p. 127
- 43) cf. *"picturing modernism,;"* p. 60
- 44) ヴォルター・ベンヤミン著、浅井健二郎編訳、久保哲司訳、『ベンヤミン・コレクション1 近代の意味』ちくま学芸文庫。1995年、p. 623