

序 越境の芸術家

バウハウスや近代写真、またメディアアートに関心のある方ならば、モホイ＝ナジ・ラーズロー（あるいはドイツ語読みのラーズロー・モホリ＝ナジ）という芸術家の名前を一度は聞いたことがあるだろう。バウハウスの創設者でモホイ＝ナジの良き理解者であったヴァルター・グロピウスが、彼を「レオナルド的」だと評したように、モホイ＝ナジは二十世紀初頭のダダや構成主義の前衛芸術運動の一員として、また写真家、理論家として、そして機械技術によるキネティック・アートなど超領域的なその活動ぶりから、何々の芸術家ということが難しい。その生涯においては出身国ハンガリーからドイツ、オランダ、イギリス、ついでアメリカへと移住をし、それぞれの地で二十世紀の芸術史における重要な仕事を残している。晩年を過ごしたシカゴでは、ニュー・バウハウス、つづくスクール・オブ・デザインとインスティテュート・オブ・デザインの学長として、戦後アメリカの現代芸術界で活躍する人材を育てた。近年、バウハウス百周年に前後して、モホイ＝ナジに対する再評価がま

すまず高まつており、新たな研究論文や彼に関する映画も製作されている。

ここではこの越境の芸術家モホイ・ナジの生涯について、大まかにたどることとする。まずはその前に、しばしば誤解されている彼の名前について、説明しておきたい。

モホイ・ナジ・ラーズローはハンガリー人であることから、その名前は日本と同じで姓・名の順で呼ばれ、姓はモホイ・ナジである。昭和のはじめころの新興写真運動において、彼の写真作品と論文、そして「パウハウス叢書」が日本に紹介されたことから、日本ではドイツ語の発音のモホリ・ナギの名前で表記されることが多かった。モホリ・ナギと表記しても間違いではないのだが、近年では出生国の発音に近いカタカナ表記が好まれる。

しかしモホイ・ナジという名前は出生時のものとは違い、また芸術家がペンネームを用いるのとも異なる。それはラーズローの幼少期から青年に成長する過程で、モホイ・ナジとなったのである。したがって彼の親しい友人は、「モホイ」、あるいはラーズローの愛称「ラツイ」で呼んでいた。最初の妻ルチアの氏名は、ルチア・モホイである。

ハンガリー時代

ラーズローは、一八九五年七月二十日、ハンガリーがまだオーストリア・ハンガリー二重帝国だった時代に、現在のセルビアとの国境に近いハンガリーの南部の小村バーチボルショードに生まれた。父親はラーズローが二歳の時、賭け事に失敗して失踪したことから、兄のイエネーはドイツの親戚に

預けられ、弟のアーコシュとラーズローは母親の実家のあるモホル村に移住した。モホイ・ナジの姓ナジは、彼の後見人となった叔父の姓ナジで、もう一方のモホイは出身地モホルからとられ、ラーズローが二十二歳の時、モホイ・ナジ・ラーズローを名乗るようになったのである。

モホイ・ナジの青年時代は激動の時代だった。一九一三年、彼はブダペストのエトヴェシュ・ローラード大学（通称ブダペスト大学）法学部に入學するも、翌年、第一次世界大戦が勃発し、ハンガリーはドイツ・オーストリア同盟国として参戦。モホイ・ナジも入隊した。学業を全うすることがかなわなくなった一方で、この戦場での経験から画家への道を志すこととなった。彼は戦場だけが負い、陸軍病院での闘病生活の間、軍隊で支給された葉書に、自画像や傷ついた戦友、病院の様子などを、自らの生を記録するようにスケッチした。それらの葉書は、百二十四枚を数える。

第一次世界大戦は同盟国側の敗北で終わり、オーストリア・ハンガリー二重帝国の崩壊を導いた。一九一八年十月のブルジョワ民主主義革命と、つづく一九一九年の社会主義革命は、ハンガリー社会を根底から変える大事件であった。戦時中から反戦と階級闘争を標榜していた政治家や思想家、そして文学者や芸術家たちの多くは、この二つの革命に身を投じた。モホイ・ナジもまた一九一九年革命によって誕生した社会主義政権の文化政策に関わりを持ちたいと願っていたが、モホイ・ナジ自身は地主の出身といういわば支配階級であったために、革命政権への直接的な関与はできなかったという。この頃、モホイ・ナジは画家への道を本格的に歩みだす。風景や身近な人の肖像など、絵画の題材は様々だが、写実から徐々に抽象的な形態が現れ、線描はしだいに躍動し、色彩はコントラストを強める。ポスト印象主義や表現主義、そしてキュビズムの技法へと絵画の歴史をたどるように画面は変

化してゆく。しかし、彼がどこで誰から絵画を学んだかは不明である。ハンガリーのモホイ＝ナジ研究者のクリステイーナ・パシュートによれば、仮に絵画教室に通ったとすればベレーニ・ローベルトの私設学校であろう、と。まったくの独学である可能性は高いものの、ベレーニやウィッツ・ペーラ、ボルトニク・シャーンドルほか同時代の画家からの影響は、モホイ＝ナジの作品にも確実に表れている。

革命政権の文化政策は、モホイ＝ナジの画家としてのデビューを後押しした。教育人民委員代理のルカーチ・ジェルジは、すべての文化遺産、図書館、美術館、劇場などの文化施設を国有化し、あわせて国内の現代美術家の作品を買い上げ、国有財産として一般に公開した。この時、モホイ＝ナジのドローイング四点が買い上げられ、それらは現在ブダペストのナシヨナル・ギャラリーに所蔵されている。

モホイ＝ナジのハンガリー時代における最も重要な活動は、詩人のカシャーク・ラヨシユ率いる行動主義芸術グループ「マ(MA)」(「今日」という意味)との関係である。戦中から反戦運動を行っていたカシャークのグループは、文芸雑誌『マ』の発行や美術展を開催し、革命期には社会主義革命に向けての闘争活動を行った。カシャークは共産党指導者クン・ペーラを支持していたが、クンヤルカーチからはブルジョワ的と見なされた。彼らはアヴァンギャルド芸術を素人芸とみなし評価していなかったのである。これに対してカシャークは「マ」のメンバーと連名で、挑発的なチラシを印刷し、青年労働者たちに「革命家たちよ！ われわれの新しい芸術、新しいモラル、新しい生活の形式を表した文化は破壊されない」と呼びかけた。このチラシの声明文には「マ」の作家、美術家、俳優た

ちに混じり、モホイ＝ナジもまた美術家として署名している。その署名を見ると、現在私たちが知る Moholy ではなく、Mohoj. の綴りであった。モホル (Mohol) 村出身を示す語尾の「-y」は貴族的な表記であるため、青年労働者としての立場を示すべく、「-j」(イと発音)と書いたのである。美術史家のなかには、Mohoj 村出身の意味を表す「i」が使われるべきだとして、すなわち、語尾が「-li」(リ)の「モホリ」と発音するという意見もあるが、本人は「モホイ」と発音していたことは、これによって証明できる。

ハンガリー革命にもなつて誕生したハンガリー・アヴァンギャルドは、反革命的な右翼急進派によつてわずか百三十三日にして社会主義政権が倒されてしまったことでロシアのようなダイナミックな成果をみることもなく収束してしまう。国内は革命前の体制へと戻り、ファシスト独裁による左派陣営への弾圧が強まるなか、身の危険を感じたカシャークと「マ」のメンバーはウィーンへと逃亡した。モホイ＝ナジもまた、ウィーン経由でベルリンへと向かつたのであつた。失意と絶望のなか、ベルリンへの移住が、結果的に彼を世界的な前衛芸術家へと成長させることとなつた。一九二〇年から二二年までのわずかな期間にベルリンを拠点に制作活動を再開したモホイ＝ナジは、同時代の前衛芸術であるダダイズム、そしてシュプレマティズムから構成主義へと自らの作風を確立しつつ、生涯を貫く重要な芸術理論を確立していったのである。

ベルリン時代

一九二〇年、ウィーン経由でベルリンに到着したモホイ・ナジが、どのような生活を送っていたか、記述することは容易でない。生活の糧はどこからか、制作の場所はどこに、金属加工のできる機械はどのようにして用意できたのか、カメラをどのようにして手に入れたのか。モホイ・ナジ研究者のあいだでも、不明な点が多く指摘されている。モホイ・ナジが移住したドイツもまた第一次世界大戦の敗北から、一九一八年の十一月革命によって帝国が崩壊したのち、安らぎを得られる社会状況ではなかったと思われる。一九一八年から一九九年にかけてベルリンでは右翼と左翼による市街戦が繰り広げられ、革命の指導者カール・リープクネヒトとローザ・ルクセンブルクが暗殺されるなど不穏な空気につつまれていた。ベルリンにおいても戦後の困窮した生活のなか、外国から来た若者に誰が気を留めたであろうか。

大都市ベルリンで目にする大規模な工場や鉄道、そして新聞や雑誌、広告などに溢れる活字と写真という都市特有の環境が、機械に従属する現代人を作り出していた。一九一八年にはリヒャルト・ヒュルゼンベックがベルリン・ダダを旗揚げし、共産党に接近していったジョージ・グロスとジョン・ハートフィールド、そして政治からは距離をおいたラウール・ハウスマンとハンナ・ヘーヒがフォトモンタージュを発見していた。モホイ・ナジはこのダダによるイメージの解体と再構築の方法に加え、機械部品やガラス、針金などを木片に接着し構成することを発見する。彼はハンガリー時代の表現主

義的絵画から脱し、イーゼル絵画を超えてダダの手法を取り入れた造形へとすすむ。

この時期、モホイ＝ナジは貪欲に同時代の前衛芸術を吸収し、新しい芸術を探索していった。ロシアの前衛芸術シュプレマティズムや構成主義の情報はベルリンへも伝えられ、モホイ＝ナジはマレーヴィチ、リシツキー、ロトチェンコ、タトリンの芸術に強い関心をもつようになる。特に当時ベルリンに滞在していたリシツキーとの交流によって、モホイ＝ナジは建築的な三次元構成を絵画画面に取り入れる方法を発見した。一九二二年には、テオ・ファン・ドゥースブルフほかオランダ構成主義のグループがヴァイマルで積極的な活動を展開した。彼らはダダイストとともに「ヴァイマル国際構成主義―ダダ会議」を開催し、オランダ構成主義「デ・ステイル」を広めていた。モホイ＝ナジはこうした前衛芸術の動向をウイーンのカシャークのもとへ伝え、二人は作品と関連する機械の写真を編集し『新しい芸術家の書』をウイーンで、ハンガリー語版とドイツ語版で出版する。この本は、リシツキーとアルプによる『諸芸術主義』と並んで、二十世紀初頭の前衛芸術運動の潮流を概観したものであるとして美術史の記録に残ることになった。

モホイ＝ナジの制作の勢いはますますスピードを増していった。實在の物質と絵画的イリュージョンの複合は、やがて光という非物質を造形の要素とするアイディアへと到達する。一九二二年、彼の生涯を貫く「光の造形」理論は一つの明確な輪郭を成していた。特にカメラを使わない写真「フォトグラム」の発明は、マン・レイやクリスチャン・シャードもほぼ同時期に制作しているが、モホイ＝ナジの場合は、ほかの芸術家の作品と異なる。彼は「フォトグラム」について論文「生産―再生産」のなかで、その造形理論を示した。モホイ＝ナジによれば、写真術はカメラを用いて被写体を撮影す

るさい、「カメラの背面に設置したシルバープロマイド板によって、光の現象を定着する」。しかし、「鏡やレンズ装置によって形成した光の現象（光の戯れの瞬間）を感知し、固定するための写真（臭化銀）板の感光性を利用しなければならない」のである。「私はレンズや鏡を用いたり、また光を水や油、酸のような流動体、水晶、金属、ガラス、薄織物を透過させることで、その反応の調整を試みた」と、フォトグラムの手法をより明確に説明した論文「光——造形表現としてのメディア」を発表する。この二つの論文からモホイ＝ナジが考える視覚と造形のコンセプトが読み取れる。つまり、一見、何が映されているのかわからない黒と白の抽象的なイメージは、光の現象を感光板の上に直接投影した結果生じたもので、それは、視覚芸術に科学的要素を融合させるというコンセプトのあらわれである。前者の論文はオランダ構成主義の雑誌『デ・スタイル』第七号（一九二二年）に、後者はニューヨークの美術雑誌『ブルーム』第四巻、四号（一九二三年）に発表され、ドイツ国外の芸術家たちとのネットワークを築いていった。

さらにモホイ＝ナジの機械主義芸術は、『電話絵画』によってより一層明確に示された。《電話絵画》とは、エナメル工場に電話を通じて絵画の制作を依頼し機械的に生産するというもので、電話という通信システムを介在させて、芸術家の手から完全に離れさせる制作方法は、今日のテクノロジー・アートの先駆けである。これによってモホイ＝ナジは、技術上の機械化が創造の危機を招くわけではないという確信を得る。そして彼の代表作である《光・空間・調節器》の輪郭が形づくられていったのもこの年であった。このように、ベルリンに到着後のわずか二、三年の間にモホイ＝ナジは、その後の創作活動の基礎を確立したのであった。

彼に転機が訪れたのは、ヘルヴァルト・ヴァルデンのデア・シュトルム画廊で個展を開催した時だった。バウハウスの学長ヴァルター・グロピウスが画廊を訪れ、機械技術時代の新しい風をバウハウスに吹き込むため、モホイ・ナジを教師として招聘した。一九一九年に絵画を描きはじめてから、わずか四年のことであつた。

バウハウス時代

一九二三年三月、モホイ・ナジはバウハウスの基礎課程を指導していたヨハネス・イッテンの後任として着任し、加えて金属工房のマイスターとなつた。ヴァイマル・バウハウスでは、ワシリー・カンディンスキーやパウル・クレーらの表現主義が主流で、構成主義芸術を快く思う者ばかりではなかつた。二十七歳の若いマイスターは複製技術時代にふさわしい芸術として、写真や印刷物のタイポグラフィに取り組み、現代芸術の理論シリーズ（バウハウス叢書）の企画・出版事業を行うなど、バウハウスのなかで彼の存在は次第に重要なものとなつていった。

バウハウスの教育活動を一般公開するための展覧会が開催された時、記念として同時出版された『国立バウハウス 一九一九—一九二三』に、モホイ・ナジは小論「ニュー・タイポグラフィ（ドイツ・ノイエ・ティポグラフィ）」を発表し、印刷メディアにおける文字の造形が情報伝達において極めて重要であることを説いた。この時、バウハウス展を訪れたタイポグラフィのヤン・チヒヨルトはこの理論に感銘を受け、のちに彼はモホイ・ナジの概念を理論化した『ニュー・タイポグラフィ（デ