

The Representation of the Anti-Mass Media Aesthetics in the Avant-Garde Art

Yuri Komatsubara

The “avant-garde” movement in 1920s together with Berlin Dada and the development of mass media technology (mainly the development of publication including photojournalism) had some close relation. The aim of this paper is to clarify what the anti-mass media aesthetics meant and to show how the aesthetic was represented in the work of artists of “avant-garde”. In this analysis, I will focus on two works : the one is *Kuechenmesser* by Hannah Hoech, who worked for 6 years in Ullstein publishers. This work consists of various clippings from *Berliner Illustrierter Zeitung*, the most popular photo journal in Germany at that time. The other is *Dada-cordial*, the collaboration between Hausmann and Hannah Hoech, which also used the clippings from the mass media to construct their extremely private self-images.

アヴァンギャルドにおける反マスメディア 的身体の表象

小松原 由 理

1. はじめに

ヨハネス・バーダーの作品《ドイツの偉大と没落》(1919年)は、ベルリン・ダダが開催し、各国の主要なアヴァンギャルディストたちが集結した国際見本市の展示会場の一室全体を占拠する巨大なオブジェであった。今日、現代アートの主要なジャンルであるアッサンブラージュの先駆けとしても有名なこの作品は、その奇抜な外観——ポスターや雑誌によって覆われた土台部、等身大のマネキン、ネズミ捕り器、屑籠、電球、円筒などが埋め込まれている中央部、「SPA」の文字が差し込まれた頂上部へとピラミッド型構造をなす——によって、「芸術」自体への一つの挑発として捉えられ、それゆえ 20 世紀を駆け抜けた歴史的アヴァンギャルドの重要なモニュメントの一つと目されてきた。

だがまさにその外観の過激さゆえに、この作品中核にバーダーが『ベルリン新聞』(Berliner Zeitung)『ベルリナー・ローカル・アンツァイガー』(Berliner Lokal Anzeiger)『フォス新聞』(Vossische Zeitung)という、首都ベルリンに当時流通していた三大日刊紙を素材として据え、意図的に逆さまに取り付けることによって、マスメディア批判の身体化を試みていたという事実はあまり注目されてはこなかったようだ。しか

し、バーダーがこの作品の制作において抱いたコンセプトは、以下のよう
に明瞭なものだった。

世界大戦は新聞が生み出した戦争である。現実には世界大戦など一
度も存在しなかった。(…)。だから新聞を信じるな。総動員に関す
る最初の記事からベルギーのリエージュ、マルヌの会戦、ロシアか
らの撤退、休戦にいたるまで、なにかもくだらぬおしゃべりだ。
新聞が世界大戦をでっちあげたのである。わたしがそれに終止符を
打ってやる一。¹⁾

本論が着目するのは、こうしたアヴァンギャルドによる報道媒体＝マ
スメディア批判の側面である。とはいえ、それは今更特筆すべきことでは
ないと思われるかもしれない。なぜなら、指示対象との一体化を急速
に失いつつある言語に対する作家の苦悩を、ホフマンスタールが『チャ
ンドス卿の手紙』(1902)に告白したのは20世紀の幕開けであったが、
およそ「体験と一致した生きた言語表現の創造」を叫ぶ前衛的芸術家が、
ますます氾濫するジャーナリズムの言語と対立関係にあったとして、そ
れは当然だと理解できるからである。だがそう理解するとき、反芸術の
美学としてのアヴァンギャルド論は説明不能となる。ハンス・リヒター
により「反芸術の芸術」と戦後回顧的に名付けられ、ビュルガーの「ア
ヴァンギャルドの理論」化により、制度としての芸術から日常を表現す
る手段へと、つまり大衆文化の側へと芸術を解放する役割を付与された
アヴァンギャルドが、大衆文化の中心ともいえるマスメディアを批判す
るという事態は矛盾を生じてしまうのである。²⁾

その一方で、アヴァンギャルドとマスメディアがその誕生においてす
でに密接な間柄にあったことは一つの重要な事実でもある。あるいは、

アヴァンギャルドそのものを、写真や映像といった視覚情報という素材を使用するジャーナリズムの一角として理解することすら可能かもしれない。マリネッティーがイタリア未来派宣言を掲載したのは当時すでにフランス最有力紙とされた（1860年代には6万部に迫る発行数）『ル・フィガロ』であったし、ダダイズムが誕生したのも一般的には芸術カフェとして知られている『キャヴァレー・ヴォルテール』という誌面上（1916年6月発行）に、活字として登場したのが最初であった。とりわけ彼らが発刊した『新青年』は今日のタブロイド紙スタイルを先取りしたものであった。ベルリン・ダダにはさらにヘルツフェルデ兄弟とジョージ・グロスによるマリク出版という自費出版組織が存在し、多くの機関紙が発行されていくことになる。他にもシュルレアリスムへ転身したピカビアの『391』ロシア未来派における『レフ』『新レフ』、ハンガリー・アヴァンギャルドのカシャーク等による『MA』や、オランダ構成主義の中心人物ドゥースブルフによる代表的な雑誌『デステイル』『メカノ』、リシツキーとともに創刊した『G』等々、アヴァンギャルドと出版の関係性を挙げ連ねれば、枚挙に暇がない。³⁾

つまり、彼らが創作したメディア自体が、当時流通していたマスメディアに対する批判のメディアであったと捉えられるとき、その「反マスメディアの美学」とはどのようなものだといえるのか。また同時に、バーダーが作品《ヨーロッパの偉大と没落》において反マスメディアを掲げながら、逆さ吊りの新聞紙によって一つの巨大な身体を肉付けしたように、アヴァンギャルドの作品において反マスメディアの身体はどのように構築されたのか。これらの問いかけに、とりわけ重要な意味を持ってくるのがおそらく当時のマスメディアにおいても、またアヴァンギャルドにおけるメディアにおいても好んで使用された写真という技術的ニューメディアの存在とフォトジャーナリズムという新たな報道スタイル

の普及である。

2. マスメディアの技術的な展開とアヴァンギャルド

1) フォトジャーナリズムからフォトモンタージュへ

写真というメディアの発明が齎した 20 世紀文化の革命的な変化を、ハンガリー・アヴァンギャルドのカシャークは、この時代において「あらゆるものは視覚的になっていくだろう」と予言したという。事実、この画期的なニューメディアの到来により、世界の新たな見え方が提供されたわけではあるが、だが同時に、世界をいかに見るべきかというイデオロギー伝達的手段に対しても、このニューメディアの使用は平等に開かれていた。つまりそれこそがフォトジャーナリズムの誕生である。それは、むしろメディア論においては副次的な問題として取り扱われてきたジャーナリズムという流通経路において、写真というメディアが齎した変化のもう一つの側面を捉える上で重要になる。

20 世紀転換期における出版メディアの急成長と連動して、誕生とともに急速な需要を伸ばしたフォトジャーナリズムは、ドイツにおいては「絵入り新聞」(Illustrierter Zeitung) という従来スタイルを進化させたものであると考えられてきたが、それが「絵入り」から「写真入り新聞」となったとき、つまり絵画から写真へと変化した際に手にしたのは、新たな付加価値である視覚情報の「客観的事実性」である。それは報道に力を入れていたメディア産業の戦略を大きく後押しすることになり、マスメディアによる情報化社会の形成を加速化させていった。

こうした状況を形成しているのは二つの事態である。一つは、写真が報道に取り込まれることによって得る新たな情報価値の産出である。これまで旅行記などの文学作品によって、修辞句とともに、あるいはイラ

ストとともに表現されてきたまだ見ぬ世界のイメージは、報道カメラマンが提供する実際の画像の登場によって、新たな視覚体験の場となったのである。そしてもう一つは、写真が報道に与える「事実認定」という権威である。報道による事実が写真によって高いレベルで確証されることによって、購読者は写真が語ろうとする体験を疑似体験することになる。その結果フォトジャーナリズムは体験の代弁者となり、やがて社会という共同体の代弁者として機能することになる。ベンヤミンはこの事態を、ルポタージュという第一次世界大戦以降の戦争報道により拡大していったフォトジャーナリズムの一形式を例に挙げながら、以下のように表現している。

以前には大衆の消費から遠ざけられていた内容——春とか有名人とか諸外国とか——を、当世風に加工して大衆に供給することが写真の経済的機能であるとすれば、現在あるがままの世界を内側から——言葉をかえていえば、当世風に——修正するのが、写真の政治的機能のひとつなのである。⁴⁾

先にあげた二つの事態を、ベンヤミンはここで「経済的機能」と「政治的機能」という二つの機能に即して説明しているわけであるが、やはりここで注目すべきは二つ目の機能となるだろう。端的に言えばベンヤミンは、『生産者としての作家』におけるこうした一連の考察によってイデオロギーの後付けとしての写真の機能を指摘し、それゆえ、このイデオロギー媒体としての写真の機能をいかにその扇動的且つ独占的使用者から大衆の側へと引き渡すかを最終的な問題とした。一方、アヴェンギャルドの芸術家たちは、写真の「政治的機能」を機能不全に追い込むことを最終的な問題としたようだ。つまり、ベンヤミンがいう「現在

あるがままの世界を内側から修正」するという写真の機能を、逆向きに、つまりその外側から、内側部分の密やかに修正されたつなぎ目を可視化させることによって、顕在化させ、結果、その先導者としてのイデオロギーの正体を暴き出すことに動しんだのである。そして彼らがそのための手段として発明したのが、フォトモンタージュである。言い換えれば、まさに写真においては隠蔽されている切断面の強調——それがフォトモンタージュの出発点なのである。

2) フォトモンタージュの発明

ここで、史実的な話に立ち戻りたい。美術史上では、フォトモンタージュの発明は「ベルリン・ダダ」というグループによるものとされている。ただし、このグループはジョージ・グロスとハートフィールド兄弟によるマリク出版派と、ラウル・ハウスマンとハンナ・ヘーヒ、ヨハネス・バーダーらによる『フライエ・シュトラッセ』誌を中心とする派閥とに大きく二分されており、フォトモンタージュの発明自体も、それぞれに第一人者は主張されている。ジョージ・グロスとジョン・ハートフィールドによって発明されたフォトモンタージュは、彼らが新聞雑誌から無作為に切り取った画像やテキストを再びまっさらな用紙上に置きなおし、貼り合わせるというものだったという。「わたしたちは一枚のボール紙の上に、脱腸帯や学生歌集や犬の栄養食の広告、ブランディーやぶどう酒のビンのラベル、絵入り新聞の写真などを気まぐれに切り取り、本来の意味に逆らって寄せ集め、ごちゃまぜに貼り付けた。」⁵⁾——こうして彼らが貼り集めたイメージの集合体は、いわば裏切られたイメージの集合体として、ただひたすら文脈からの切断面のみを強調することを意図されていたのである。

また、もう一方の発明者であるラウル・ハウスマンとハンナ・ヘー

ヒの証言に倣えば、フォトモンタージュというアイデアが閃いたのは、1918年ハウスマンとヘーヒが共に過ごしたバルト海付近での夏休暇での出来事だったという。ヘーヒはその当時を後年次のように再現している。

正直に言えば、ハウスマンとわたしはプロイセン連隊の公式写真のトリックからアイデアを借用したのだ。その写真は完全なモンタージュだった。兵舎や風景をバックに制服姿の男たちの一団が描かれているのだが、個々人の顔が欠けている。あとから顔写真をはめ込み、手で彩色するという代物である。(…) わたしたちはこの技法をフォトモンタージュと名付けた。この言葉には芸術家を演じることへのわたしたちの反感が含まれている。⁶⁾

ヘーヒが言及しているように、フォトモンタージュ以前にも、写真を用いたモンタージュという技法がすでに存在し、そうした文脈で、今日でもフォトモンタージュという用語は、19世紀の組み合わせ焼付け、すなわち二つ以上のネガからプリントをつくるような暗室技法を伴う写真的方法としても使われているのは事実である。⁷⁾ だが、ヘーヒが語るように「芸術家を演じることへの反感」が意味するのは、事実を捏造するかのようなトリック的な写真的手法としてのモンタージュの作成ではもちろんなく、その捏造を意図的に前面に出すことによって、事実性を成立させる意図そのものを剥き出しにしようとする作業なのであり、そうした意味ではまさに写真芸術への反逆者となる。

ところで、両者の発明によるフォトモンタージュは、確かに写真の内側で本来意図されるものというイデオロギーを切断することを意図し、事実そのことには成功しているが、だがここでわたしたちに残されるの

は、一つの疑問である。それは、この切断という行為そのものが、新たなイデオロギーの前準備になってはいないといかにして言い切れるのか、という問いである。つまり、もしフォトモンタージュによる切断行為が、切断後に再構築される世界像の予備段階であるのなら、そのときこの切断行為はまた一つ新たなイデオロギーの産出に等しくなる。したがって、わたしたちは、彼らが、本来の意味に逆らってイメージをどのように切断したのかということのみならず、切断したイメージをどのように構成したのかということまで目配せし、追いかねばならないだろう。そうしてはじめて、彼らが目指した、メディア批判のメディアという美学の全貌が見えてくるに違いない。そうした見地から、まさに今日におけるニュー・メディア・アートの第一作品とも呼ばれている⁸⁾ハンナ・ヘーヒのフォトモンタージュ作品《ドイツにおける最近のワイマルビール腹文化エポックを、ダダのキッチンナイフで切る》(以下、《キッチンナイフ》と略する)を解読しながら、彼女がマスメディアからイメージを切り取りつつ、その断片をどのように組み合わせ、画面に再配置させていったのか、その手法を詳細に見てみたい。

3. ハンナ・ヘーヒによる《キッチンナイフ》

1) 『ベルリン・イラストレーション新聞』から切り取られた有名人たち
ハンナ・ヘーヒが『ベルリン・イラストレーション新聞』をそのフォトモンタージュ作品の素材として選んだ理由は、それが当時最大の流通を持つフォトジャーナリズムであったばかりではなく、その出版社で働いていた関係で最も容易に入手できたという理由があったことはあまり知られていないようである。彼女は『ベルリンイラストレーション新聞』の発行母体であるウルシュタイン出版社に1916年から1926年まで

の十年間、美術学校の学業のかたわら週三回、イラストレーターとして働いた。ウルシュタイン社といえば、大物批評家アルフレート・ケルなどを寄稿者に擁する歴史ある新聞『フォス新聞』『新ベルリン日報』を始め、ドイツにおけるいわゆる大衆紙の元祖となった『正午ベルリン新聞』などを抱える、当時のドイツ最大手の出版メディアであった。

実際にハンナ・ヘーヒが手がけたのは、手芸担当編集部での、主にレース模様や刺繍などの型版のスケッチだったが、その他にもウルシュタイン社発行の雑誌のなかで特に人気の高かった女性誌『婦人』や『実用的ベルリン女性』に、記事を書いたという。つまり彼女はアーティストとして、ベルリン女性たちの流行をリードしたばかりか、モードが次々に生み出される現場事情にも精通することになったのである。

彼女は時代の顔として、『ベルリンイラストレーション新聞』の各号に踊る有名人たちの姿をそのまま切り取っていった。大きさも方向もまちまちの顔たちと体たちがバラバラに彼女の入れるハサミに応じて積み上げられ、そうして彼女が用意した真っ白な用紙の上に、今一度新たに組み替えられ、貼り付けられていった。そうして出来上がった作品に彼女は「キッチン・ナイフ」と名付けたのである。

2) 四分割された画面配置

《キッチンナイフ》の画面配置において最も分かりやすいのが、右／左、上／下の四分割構成である。それは一見して、政治的な左右の対立、社会的な上下関係、あるいは経済の上部構造と下部構造に対応しているかに見える。まずは「右上」の部分だが、ここで大きなスペースを占めて支配者然としているのはヴィルヘルム二世だ。元皇帝に寄りかかっているのは旧軍部の英雄ヒンデンプルク。その下は、スパルタクス団弾圧の「功労者」たる国防相ノスケらしく、軍服姿で部下の頭を踏みつけに

して、小さいながら権威と階級がまかりとおる世界を作っている。ヒンデブルクの頭上では、共和国転覆の策動をめぐる右翼政治家カップが、複葉戦闘機の操縦席についている一方、地上は職業斡旋所のまえに長蛇を列をなす失業者たちで埋め尽くされている。

続いて「左上」でひととき目立つのは、当時ベルリンを熱狂



図1 《キッチンナイフ》四分割

させた天才物理学者アルベルト・アインシュタインだ。彼の前頭部からはハサミムシが飛び出し、うしろでは社民党党首として共和国初代大統領に就任したエーベルトが手を振っている。その横では、イタリア現代美術をリードする未来派の領袖マリネッティの姿もある。

この「左」と「右」の境界あたりでは、男女のペアが引っ張り合いしている。ひょっとすると女性が男性を「左」へ招きいれているのかもしれない。「いらっしゃい！」(Komm) の文字には、「 Kommunismus」(Kommunismus) がかけられているとも読める。「右」の世界に比べれば、「左」は新しく魅力的とでもいいたげな姿だ。アインシュタインの頭上を最新式の機関車が走り、さらにその上にはバルーンが浮かんでいる。「右」に戦闘機や機関銃が配されているとは対照的に、「左」は新時代を象徴するテクノロジーにあふれている。

では、こうした左右の「上部構造」を支えている「下部構造」には何が配置されているのだろうか。「左下」を一面に埋め尽くしているのは、都市の大群衆である。街路のみならず広場、ビルの谷間、はては列車に

いたるまで、人々は溢れだし、あるいはすし詰めになっている。中央に立ち上がって、群集に革命への参加を呼びかけているのが、キール軍港の水兵反乱の首謀者トロスト、その横には行動主義を唱えるクルト・ヒラーの横顔がある。だが、この戦闘的知識人は、群衆のほうを見てはいないものの、頭だけが不釣り合いに大きい。こうして群衆が、「下部構造」のいちばん底辺を形成し、その上にアジテーターが立ち、さらにその上では国会議員たちが議員席に陣取っている。こうした「左下」の世界の上空には、巨大な鉄製車輪とゴム製車輪が回っており、そのあいだを動物を連れた曲芸師、そして女性画家ケーテ・コルヴィッツが舞っている。

ところがこうして、政治経済的な世界像の再現かのように見える《キッチンナイフ》の配分方法は、「右下」の世界の存在によって一変して無根拠なものとなる。そこに広がるのはダダイストの領分である。上のほうにはサイボーグのような潜水服を着用したラウル・ハウスマン、バレリーナのチュチュを着せられたジョージ・グロス、水着姿のヨハネス・バーダー、皇女風のコスチュームから首を長く飛び出させたヴィーラント・ヘルツフェルデ、ボクサーの肉体を与えられたヴァルター・メーリング。つまりメディアからすれば、たんなる無意味な悪ふざけにすぎないダダに、画面上のまとまった部分を割り当てることで、他の世界に伍する重みを与えられるわけだ。それはもちろん、ダダイズムが他の勢力に拮抗する政治的主張を展開していることを意味しない。むしろ逆に、他の政治勢力もまたダダ的ナンセンスの空間のなかに置かれることで、その主義主張の空虚さを露呈しているのである。すなわち、《キッチンナイフ》における画面構成においては、ヴィルヘルムⅡ世であれアインシュタインであれ、どれほど巨大なアイコンであっても、全体を語るイメージを構築することがない。ならば、時代を彩る話題の人々の顔を切り取り、貼り付けた編集者ハンナ・ヘーヒの意図はどこに、そして

どのように読み取るべきなのだろうか。

4. 反マスメディア的身体の構築法

1) 性的身体の再配置

四分割という全体的な構成上の特徴の他に《キッチン・ナイフ》において特徴的なのは、個々のイメージが身体レベルにおいて切断・結合されているということである。ヴィルヘルム二世の肩に寄りかかるヒンデンプルクの胴体は、薄物の衣装をまとった踊り子のものだ。アインシュタインもマリネッティも、マルクス、レーニン、トロツキーも、さらにはダダイストたち自身も、胴体と頭部とが切断され、別の胴体と結合される。こうした切断は、男女を問わない。頭部のみ、胴体のみという場合もある。さらには、顔面だけ切り抜かれた上半身、眼や鼻の切り抜かれた頭部もある。

こうした身体パーツの切り貼りの最大の効果は、男女の境界の攪乱作用だろう。ヒンデンプルクとマリネッティの下半身は女性のものであり、エルゼ・ラスカー＝シューラーには男性用の黒帽子が被せられている。男性ダダイストたちも、バレリーナ装束や女性用水着を着せられている。《キッチンナイフ》を観ているうちに気づかされるこうした男女の入れ替えは、まさに「着せ替え」にほかならない。男女の性の区別は、ファッションやモードに深く依存しており、それだけ社会的産物という側面が強いこと、逆にいえば性的アイデンティティーの決定には「表層的」なファクターが大きく介在しており、それだけにまた可変的であることが、はっきりと示されているのである。

当然、男性性を誇る厳つい時代の権威たちを女装させる行為は、女性芸術家ハンナ・ヘーヒの男性優位社会批判であると読み取れるのだろう

し、また男性ばかりの芸術家集団ベルリン・ダダにおいて唯一の女性メンバーであったハンナ・ヘーヒが、男性メンバーを好き放題に女装させ、また幼児化させる行為は、彼女なりの痛烈なアイロニーが込められていると見てよいだろう。だが、《キッチンナイフ》において、ヘーヒが女性の社会進出を謳ったのだと見るのは単純に過ぎる。注目したいのはやはり、彼女が提示した、男性性と女性性の「着せ替え行為」の徹底した軽快さである。男性性であれ女性性であれ、およそ人間たるもののアイデンティティーは、視覚的世界の着せ替えレベルで置換可能となった時代が到来したのだ——そう彼女は告げているのである。それは実際に、ワイマル共和国の誕生とともに現実のものとなった社会の変化をビジュアルに反映させたものともいえるかもしれない。ワイマル新憲法のもと男女同権が謳われ、女性の参政権と大学進学が公認されると、女性の社会進出には目を瞠るものがあった。彼女たちは、オフィスガールやタイピストやデパートの店員として、成長するサービス産業の世界に進出していった。新たな時代の自由を謳歌する女性たちの颯爽で潑刺とした姿が、むしろ男性的な逞しささえ漂わせる一方、四年におよぶ世界大戦による大量死によって数が大幅に減ったうえ、心身ともに傷ついた男たちは、その弱さや女々しさをさらけ出したのも事実だ。⁹⁾

ところで、《キッチンナイフ》における身体の切断と結合は、人間どうしに留まるものではない。人間と動物とのあいだ、さらには人間と機械、機械と機械のあいだでも結合処置は行われているのである。アインシュタインの頭部では機関車が走っているが、その機関車には人間の男の脚がついている。この同じ機関車は、滑車とも駆動輪ともつかない装置とも合体していて、画面の天辺から吊り下がっているようにすら見えるのだ。ヴィルヘルム二世の胴体は、ダダイストのハウスマンが頭に載せている巨大装置と連結しているらしく、また胸部にはタイヤも装着し

である。皇帝自身、機械仕掛けの人間マシンだと見ることで、つまり、あらゆる存在の境界線を一度全て取り外すことで、常識の限界を塗り替える試み——それは写真



図2 《キッチンナイフ》右下部分。中央に小さく登場するのが作者ハンナ・ヘーヒの顔。

というメディア固有の視覚の可能性でもある。つまりヘーヒは、写真の持つ物質性と、それに連動した操作可能性を最大限利用したのである。そうして、マスメディア批判とともにマスメディアによる表現世界の無限の可能性という、その両方を提示してみせたのである。

2) プライベートな身体の効用

そう考えてみると、《キッチンナイフ》とは、マスメディアによって形成されたイメージをいわば「配置換え」することによって、そこで共通理解とされていた社会像を今一度捉えなおすという試みであり、またそれは作者ハンナ・ヘーヒの個人的な視点による、社会との関係性の再構築の場であるとみなせる。ここで再び画面「右下」の男性ダダイストたちの世界に目を運びたい。ヘーヒの手によって、散々な醜態をさらす男性ダダイストたちのプライベートな身体はすでに紹介したが、その身体イメージと同列に並べられているのが、ハンナ・ヘーヒ自身の顔と恋人ハウスマンの横顔、そしてイタリア地図が貼り付けられた列車の切り抜きである。つまりそれは、当時恋愛関係にあった二人が密かに計画していたというイタリア旅行を仄めかすかのような個人的な体験からの引用であり、作者自身のプライベートな身体の公開行為でもある。¹⁰⁾

プライベートの商品化といえば、マスメディアが仕掛けた戦略の一つでもある。メディアにより生み出されたプライベートは、仕掛けるメディアとそれに誘き寄せられる購読者との間に秘密の共有を生む結果、両者は共犯関係の下に密接に結びつく。この共犯関係を挑発するように、《キッチンナイフ》においても、有名人＝ダダイストたちのプライベートな身体があちらこちらに散りばめられている。またそこには同時にエロティックな身体もまた散見される。「左上」の画面最上部に位置する、顔が剥ぎ取られたショーガールの裸の上半身や（ちなみにその豊かな胸部もまた一応おきまりのポーズで隠されている）、同じく「左上」画面の最下部の、頭部が獣ながらその下半身は丸裸の女性や、頭部・上腕部は黒人だが胸から下半分は下着一枚の白人女性の姿などがエロティックな表現に挙げられるだろう。なかでも、象の鼻に絡まる女の肉体は、猥褻をも想像させるようなポーズをとっているのだ。ヘーヒはこうして、プライベートな身体とともに、エロティックな身体をも随所に取り入れ、かつそれを画面の細部へ細部へと押し込むことによって、こっそりと覗き込むという、マスメディア時代の新たな視覚の「お楽しみ」を挑発しているのである。

とはいえ、ヘーヒがハウスマンとの個人的な身体関係を暗示させるようなイメージを《キッチンナイフ》に登場させた理由は、マスメディアによるプライベートの商品化に対する挑発にのみ留まるものではない。これまで《キッチンナイフ》は、「ドイツにおける最近のワイマールビール腹文化エポックを、ダダのキッチンナイフで切る」というその長いタイトルのメッセージ性もあいまって、動乱のワイマール共和国創設期に誕生した社会風刺作品として捉えられるか、あるいはダダイスト同士、限定された芸術家集団内を宛先として交わされた表現手段の一つとして捉えられており、先のヘーヒによるプライベートの暴露は、前者におい

ては公共性というテーマからは無縁のものとして切り捨てられ、後者においてはその一つの例証として注目されてきた。ところが、《キッチンナイフ》においてヘーヒは、公共性とプライベート性の線引き自体をも挑発していたと捉えるとどうだろう。ヘーヒは社会からの引用も個人的引用も意図的に同一平面上に並列化させたのだと。そこにこそヘーヒが企てた反マスメディア的身体の姿が浮かび上がってくるのだと。つまりヘーヒは、社会からの引用を積極的に私的な世界へと組み込むことによって、公共性という幻想を動員するメディアの戦略を無効化し、自己を語るメディアへとその権威を矮小化してみせたのである。そうして、社会のまなざしによって自己を形成するという時代のマスメディア的身体を反証的に用いながら、社会からの切抜きによって、自己を語りなおすという方向を、すなわちニューメディア時代の新たな表現可能性を大きく転換させたのである。

5. 《真心のダダ》——結びに代えて

アヴァンギャルドによる反マスメディア的身体の表象——それは、こうして公的なものと私的なものの境界線を攪乱し、越境させながら、両者の新たな関係性を自由に再構築する試みだといえるだろう。そしてその試みは、極めてヴァーチャルな空間での出来事として留まるのではなく、実体性を伴う身体表象へと向かっていたようである。その取り組みを如実に示す作品が1919年制作の《真心のダダ》(Dada Cordiall)である。

このフォトモンタージュ作品は、雑誌『ダダ』第一号に掲載されたハウスマン執筆の論考「アリッテレル・デリッテレル・ズプリッテレル」を土台にし、そこにハウスマンとヘーヒが《キッチンナイフ》と同様、



図3 《真心のダダ》より

『ベルリンイラストレーション新聞』等からの切抜きを配置していった共同作品である。興味深いのは、左側頁はハウスマンであり、右側頁がヘーヒであるというように、右左で分担を区切り、それぞれが切抜きを再配置していったことである。ベン

ソンはこの共同作品のうちハウスマンが用いた左側頁の星座表、ヘーヒが担当した右側頁の昆虫標本の切り抜きにふれ、興味深い分析を行っている。

ハウスマンとヘーヒはマスメディアを綿密に調べ上げ、その構造を指摘し、考古学と人類学が結びついた、文化的沈積層を掘り起こしたのだ。その逆説的な行為は、天文学者が行う、解析、儀式と人工物の混合、ついには再文脈化という美学的中性的な実践と同じなのだ。右側の昆虫、左側の星座カードは、一段階大きな分類化システムからの断片である。¹¹⁾

二人の実践は、ベンソンがそう例えるように天文学者の実践に似た、マスメディアが生み出すイメージの断片化と再文脈化の行為である。それは「逆説的に」と彼が捉えているように、長期にかけて結合され沈積されたイメージを、再びその結合から解きほぐすという、「逆向き」の行為なのだ。だが、彼らが試みたのは、マスメディアが形成する時代の布置に抗うという破壊活動だけではない。左側頁の星座、右側頁の昆虫の切り抜きは、実は彼らのプライベートな身体を形成するための、極め

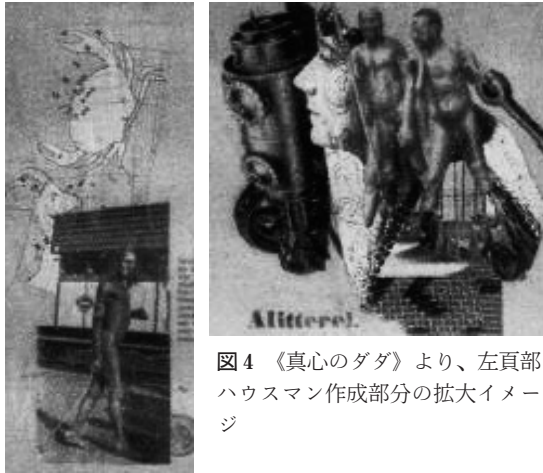


図4 《真心のダダ》より、左頁部
ハウスマン作成部分の拡大イメージ

て個人的なイメージでもある。左側の頁に貼り合わされている星座表の上には、ほぼ裸の黒人、また上部には女の横顔と、その背後に2人の黒人である。星座表の中心にあるのはハウスマンの誕生月を指す蟹座であり、それがハウスマン自身の身体表象であるとすれば、黒人の切り抜きに彼が、女性の仮面を被った自分自身の野蛮さを皮肉を交えて表現したとも考えられよう。

一方、右側の頁中央にはスクラップされた雑誌編集のイメージがある。それがウルシュタイン社で雑誌編集の作業をしていた彼女自身のセルフイメージだと考えるのは難しいことではない。その最下層に貼られている昆虫の連続画像は、ハウスマンがヘーヒの父親を揶揄する際に用いた、ブルジョワ的悪趣味としての昆虫標本を敢えてここに引用したと取れなくもない。¹²⁾ そう考えてみれば、右側のヘーヒの頁が、秩序を守り整然としているのに比べ、左側のハウスマンの頁は、一見したところ連関性のない無秩序的イメージを形成している。どころか、ヘーヒの安寧な世界を脅かさんと、左ページの黒人からは長い鉄製の「修理」棒が伸び

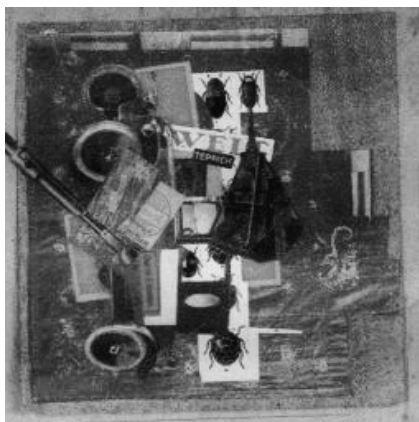


図5 《真心のダダ》より、右頁部のヘーヒ作成部分の拡大イメージ

ている。つまり2人は、左にハウスマン、右にヘーヒの世界を置き、2人の恋愛関係の延長線上にあるかのようなイメージのやり取りを、ここに展開してみせたのである。そこでは、マスメディアから切り抜かれたイメージによってのみ形成された身体が、恋愛関係にある二人の極めて個人的な身体を表象しているのみならず、その関係性を雄

弁に語るものとして新たに機能しているのである。

注

- 1) Baader, Johannes, *Das große Plato-Dio-Dada-Drama : Deutschlands Größe und Unter-gang*. In: Riha, Karl (Hrsg.): *Dada Berlin. Texte, Manifeste, Aktionen*. Stuttgart: Reclam, 1994. S. 124.
- 2) Vgl., Richter, Hans: *Dada-Kunst und Antikunst*. Köln: dumont, 1973. ハンス・リヒター『ダダー芸術反芸術』針生一郎訳、美術出版社、1987年。Bürger, Peter: *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1974. ペーター・ビュルガー『アヴァンギャルドの理論』浅井健二郎訳、ありな書房、1987年。リヒターによる『ダダー芸術と反芸術』という定義により特に日本での「ベルリン・ダダ」像ないし、ダダ像に「反芸術」という言葉が独走する契機となっている。上記での「反芸術」の説明は、リヒターの言葉によれば「わたしたちが求めたのは反芸術であり、新しい思想、新しい感情、新しい知識だった。新しい自由による、新しい芸術!」となっている。Vgl., Richter, a. a. O., S. 7. 一方、社会的無帰結性としての芸術を自己批判するものとしての、ビュルガーによるアヴァンギャルド理解への批判とその限界については拙論『フォトモンタージュの可能性』を参照されたい。小松原理『フォトモンタージュの可能性』東京外国語大学大学院地域文化研究科博士後期課程提出論

文、2007 年、25～29 頁。

- 3) なかでもベルリン・ダダは、自らの存在規定を以下のように「広告代理店」とし出版活動を行っていたという点で、最も当時のマスメディアに対して意識的に取り組んだアヴァンギャルドだといえよう。「当社は新聞宣伝のスペシャリストです。(…) 当社は他の広告会社とは一線を画し、しきたりにはまらず、一步一步個性的な形に仕上げることをモットーとしております。お気軽にご相談を。ダダはあなたのニーズに応えます。」Huelsenbeck, Richard/Hausmann, Raoul/Grosz, George/Herzfeld, Wieland : *Dada-Reklame-Gesellschaft*. In : DB, S. 109.
- 4) Benjamin, Walter : *Der Autor als Produzent*. In : Tiedemann, Rolf/Schweppenhäuser, Hermann (Hrsg.) : *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften*, Band II. Frankfurt/Main : Suhrkamp, 1991, S. 693.
- 5) Richter, Hans : a. a. O., S. 117
- 6) Adriani, Götz : *Biographische Dokumentation*. In : Adriani, Götz (Hrsg.) : *Hannah Höch 1889-1978. Collagen*. Stuttgart, 2003, S. 24. 伊丹市立美術館／町田市立国際版画美術館編『ハンナ・ヘーヒ 1989-1979 コラージュ』求龍堂、2003 年
- 7) ドーン・エイズ『フォトモンタージュ 操作と創造』岩本憲児訳、フィルムアート社、2000 年、18 頁参照
- 8) Vgl., Tribe, Mark/Jana, Reena/Grosenick, Uta (Hrsg.) : *New Media Art*. Köln : Taschen, 2007, S. 7f. ここで興味深いのは、90 年代以降のニュー・メディア・アートの直接の先駆者として、60 年代以降のポップ・アートではなく、むしろダダやシュルレアリスムなどの 20 年代アートのアヴァンギャルドたちの作品、なかでもフォトモンタージュという技法を用いた代表者としてハンナ・ヘーヒの《キッチンナイフ》を名指していることである。
- 9) ヘーヒ自身、後年に《キッチンナイフ》創作背景に、ワイマール共和国創設期における時代変化を挙げている。「この時代にさまざまな形で起こった出来事には前例がない。スパルタクス団と行動をともにする労働者、いたるところで反旗を上げる博愛主義者、蜂起する軍人、テロに走る無政府主義者、個人主義アナーキズム。宗教を改革しようとする者は、自らをキリスト教徒なり仏教徒となり、はたまた古代中国の宗教信者だと感じ、そう主張した。女性参政権論者は女性の権利を主張したが、これらの運動は、特にアニー・ベザントが先頭に立ったイギリスでは戦争が始まるとともに断ち切られてしまった。(…) この騒然たる時代を図像で捉えようとするのが、自分の課題だとわたしは感じた。そして出来上がったのが《台所包丁》とそれに類する一連の作品だった。」Adriani, Götz : *Biographische Dokumenta-*

tion. In: Adriani (Hrsg.), a. a. O., S. 25/28.

- 10) ヘーヒとハウスマンの関係については、従来の「女性ダダイストハンナ・ヘーヒという存在の特異性とその表現世界への注目」から、今日、両者の作品解説の重要な一つの視点として、再注目されている。Vgl., Wagner, Silke: *Geschlechtsverhältnisse und Avantgarde. Raoul Hausmann und Hannah Höch*. Königstein/Taunus: Ulrike Helmer Verlag, 2008.
- 11) Züchner, Eva (Hrsg.): Wir wünschen die Welt bewegt und beweglich. Raoul Hausmann - Symposium der Berlinischen Galerie im Martin-Gropius-Bau, Berlin: Berlinische Galerie, 1995, S. 41.
- 12) ハウスマンの短編小説『アドルフ・クッチェンバオホ』の主人公ゴータ生まれのアドルフ少年はヘーヒの父親の具現化であり、そこでアドルフ少年の悪趣味として紹介されているのが昆虫標本である。「ミツバチや昆虫といった小さな生物をエチルアルコールにしたたらせ、火をつけるといったその趣味からは、陰湿な臆病さも窺わせるのでした。」Vgl., Hausmann, Raoul: *Adolf Kutschenbauch*. In: Ebd., S. 150f. ハウスマンのこの言葉をうけて、ヘーヒは1922年《わたしの家庭用格言》の素材として《真心のダダ》右部と同様の天道虫の連続画像を使用しており、それが彼女自身のイメージへと転用されていたことが類推される。

引用図版

図1、図2——ハンナ・ヘーヒ《ドイツにおける最近のワイマールビール腹文化エポックを、ダダのキッチンナイフで切る》1919/20年、フォトモンタージュ。ベルリン・ナショナルギャラリー（プロイセン文化財団美術館）所蔵。Höch, Hannah: *Schnitt mit dem Küchenmesser durch die erste Weimarer Bierbauchkulturepoche Deutschlands*. Fotomontage. In: Nationalgalerie Berlin (Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz

図3—図5——ハンナ・ヘーヒ／ラウルハウスマン《真心のダダ》1919/20年、フォトモンタージュ。ベルリーニッシュ・ギャラリー所蔵。Höch, Hannah/Hausmann, Raoul: *Dada cordial*. Fotomontage. In: Berlinische Galerie.