



コラージュを通して見えてくる 現代美術の展望と野望

小松原 由理 (非文字資料研究センター 研究員)

2011年度から、鳥越輝昭主任研究員のもと、熊谷謙介先生とともに『ヨーロッパ近代生活絵引』編纂共同研究班に参加させていただいています。また2012年度からは新たにステファン・ブッヘンベルグ先生が加わり、さらにアットホームな雰囲気となりました。まずはこのような貴重な研究機会をいただきましたことに、この場を借りて御礼申し上げます。

さて、私自身の研究テーマの変遷を簡単に紹介させていただくと、学部生時代は美術教育に興味があり、世紀転換期ドイツで、一般市民の視覚教育の必要性を説き、初めて市民によるアマチュアアートのために展示の場を設けたハンプルク美術館館長アルフレート・リヒトヴァルクについて調べ、卒業論文を書きました。しかし、彼の言う国家政策として上から押し付けられる啓発としての芸術には当然限界を感じました。その後、芸術という表現手段を本当の意味で市民が獲得するための戦いは、20年代の「歴史的アヴァンギャルド」と呼ばれる前衛芸術運動において本格的に始動したことを知りました。

この「歴史的アヴァンギャルド」のなかでも、特に惹きつけられたのが、「ベルリン・ダダ」という集団の作品や思想でした。以後は、前衛芸術運動のなかでも最も過激であったと評されたこの運動について、修士論文に引き続き博士論文でも自らの研究テーマとし発展させ、2007年に『〈フォトモンタージュ〉の可能性——ラウール・ハウスマンの作品展開にみるベルリン・ダダ——』としてまとめました。

この論文でテーゼとしたものを短くまとめますと、「ベルリン・ダダ」のラディカリズムの中心は、これまで言及されてきたような、過激な社会風刺や芸術破壊の哲学にあるのではなく、彼ら自身が生み出した手法であり、あらゆる価値を転換していくことを可能にする〈フォトモンタージュ〉という作品技法にこそあるということ、そしてこの技法は、「ベルリン・ダダ」に参加したアーティストが解散後に個々に発展させた「政治的モンタージュ」とは本質的に異なるということ、さらにその上で、唯一ラウール・ハウスマンのみが当初の〈フォトモンタージュ〉の原理に厳格に留まり続けた結果、絵画や写真、

文学やグラフィックという各芸術ジャンルを越境し続けることができたのだ、という結論で結びました。

このテーゼを支えたのは、〈フォトモンタージュ〉はそもそも「モンタージュ」なのではなく、「コラージュ」なのだというハウスマン自身の言葉でもありました。モンタージュとは、そもそも「組み立てる」という意の言葉で、何より映画の骨組み＝編集を指す技法として、時代の注目を浴びていました。一方コラージュとは単に「貼り合わせる」「並置させる」という技法です。両者は同一視されがちではあるものの、モンタージュにおいて断片は一つの統一的な価値へと向かい再構築されていくことを前提としている一方で、コラージュでは断片はむしろ統一的な価値の存在を個々の価値によって危うくし、さらには覆すという性格を帯びています。つまり、モンタージュではなくコラージュとハウスマンが語ったのは、いわば絶対的で主観的な世界を相対的で多元的な世界へと開いていくことが彼らの選択した作品制作技法だということを強調したわけです。

さらに、作品を生み出す彼ら自身の視線もまた相対化されています。実は、彼らの〈フォトモンタージュ〉がそもそも共同作品として誕生したという点は、こうした「作者の視線の相対化」を証明する興味深い史実でもあります。ジョージ・グロスの作品はジョン・ハートフィールドと共に、ハウスマンの作品はハンナ・ヘーヒと共に。また個人で制作した作品には、自分自身をキャンバスに登場させているのも、そうした着想によるものだと読めます。

こうして〈フォトモンタージュ〉が作者と作品の関係性を変化させ、ひいては作品概念も転換していったのと同様、新たな次元を切り開いたと言えるのが、作品におけるジェンダー表象です。例えば「ベルリン・ダダ」に参加した唯一の女性アーティストであるハンナ・ヘーヒの〈フォトモンタージュ〉では、ハウスマンやグロスたちもまた一つの「男性アーティスト」という価値の断片として部分化されています。彼女の代表作である《台所包丁で、ドイツの第一期ヴァイマル・ビール腹文化エポックを切る》は週刊ベルリングラフ誌からの切り抜きのみ

で完成されたコラージュ作品ですが、彼女が施した断片化の緻密さは多くの「ベルリン・ダダ」作品のなかでも頭抜けていました。著名人たちは性的レベルのみならず身体レベルでも徹底的に解体され、動植物との合体による非人間化が施されています。また女性たちが男装する一方で、ハウスマンやグロスといった



図1 ハンナ・ヘーヒ《台所包丁で、ドイツの第一期ヴァイマル・ビール腹文化エポックを切る》(1919/1920年) (ベルリン国立美術館所蔵)

た男性アーティストたちは女装、さらには乳幼児へと脱性化されていきます。ここまで断片化しつくした作者ハンナ・ヘーヒの彼女自身の立ち位置はというと、タイトルが示すように台所=女性だけの私的な空間なわけです。

ところが、彼女自身は敗戦後のベルリンでアートを学び、ウルシュタイン出版社で編集の仕事にも携わるという、ヴァイマル共和国時代に世界同時多発的に脚光を浴びた、まさに典型的なモダンガールだったわけですから、この台所は他者によって纏わされた女性という集合体の位置価値の代弁に過ぎません。そうすると、ヘーヒがこの作品で打ち出しているのは二重の断片化だと読めるのです——一つは、異種混淆性により、父権的社会規範を根底から寸断することと、もう一つは、そうして粉砕化された現実自体が、台所という「女たちの場所」と同様一つの私的な空間にすぎないという意味での部分化、さらに言えば、そこで料理されるだけの素材に過ぎないという挑発的メッセージとすら読めるのです。この意味で、ヘーヒの〈フォトモンタージュ〉は、ハウスマンやグロスのコラージュとはまた異なるジェンダー的な視点において極めて戦略的な〈フォトモンタージュ〉だったとも言えるでしょう。

実は、ハンナ・ヘーヒの〈フォトモンタージュ〉が、その後の女性アーティストたちにも強く影響していることが最近あちらこちらで指摘され始めています。60年代以降、アヴァンギャルドが再来したと言われる時代に注目されたアンナ・オッパーマンなどが制作した「アンサンプル・アート」はヘーヒの〈フォトモンタージュ〉がみせた異種混淆性が織りなす世界を実際に視覚化したような空間を制作する手法をとっており、なかでも《主婦であること》というタイトルの作品では、台所や食卓という主婦の占有空間を全宇宙と捉えていく手法において、ヘーヒと通底するものがあります。また、今やアメ

リカを代表する現代女性アーティストの一人でもあるマーサ・ロスラーのシリーズ作品《戦争を家庭へ持ち込むこと》では、台所と戦場のコラージュという明快な手法をとっており、しかも近代的なシステムキッチンとテレビを通してしか知覚できない戦場や兵士たちが、CGで如何様にも画像処理ができるこの時代に、あくまで貼り合わされた現実であるという痕跡としてのコラージュを彼女が選択した意図が反戦のメッセージとして見えてきます。さらに彼女の作品は、2012年にベルリーニッシュェ・ギャラリーで開催された『マニフェスト・コラージュ』という企画展の一作品としても展示されており、その



図2 アンナ・オッパーマン《主婦であること》(1968-1973年) (ハンブルク美術館所蔵)



図3 マーサ・ロスラー《レッド・ストライプ・キッチン》(1967-1972年) Catherine de Zegner (ed.): *Martha Rosler. Positions in the life world*: Belgium, Ikon Gallery, 1998, p.80.

ルーツとしてハンナ・ヘーヒの作品で展示が開始されていたことは言うまでもありません。ちなみに、『マニフェスト・コラージュ』のカタログ冒頭には、「この(コラージュという)原理が、今なお、どれほどのアクチュアリティと潜在能力を持っていることか」¹という企画側の意図が明記されており、この企画展のタイトル自体が、現代アートの核心としてコラージュを位置付けなおす宣言ともなっており、幸運にも、この企画展に直接訪問する機会が得られたこともあり、改めてこの手法を発明し時代表象を試みたベルリン・ダダイストたちの野望の大きさを実感させられました。

こうして作品=行為と読み解く現代アートばかりを見つめていると、逆に『生活絵引』作成に必要な素材としての18世紀・19世紀絵画の素朴ながらも忠実な再現性とその美しさの意味がまた鮮明に見えてきて、その新たな魅力に惹きつけられもします。ともあれ、あまり深読みせず、しかし丁寧な画像分析に取り組みたいと思う次第です。

1 Christine zu Salm (Hrsg.): *Manifesto Collage*: Nürnberg, 2012, S.13.