

# 写真スクラップのイメージ思考

## ～ハンナ・ヘーヒ《アルバム》をめぐる～

香 川 檀

### 1. はじめに——スクラップ帖の謎

複数のイメージ（画像）を並置するという単純な操作によって生まれる視覚効果とはいかなるものか。そこに生起する新しい意味や感覚経験は、どのように把握されうるのか。この古くて新しい問題をめぐって、20世紀の美術研究では夥しい量のインクが流されてきた。それは、もはやまとまった有機的統一体としてのイメージに安息を見出せなくなったモダニズム芸術が歩みを進めた、非有機的な集合イメージの領野の探求である。1910年代から30年代にかけてヨーロッパ前衛美術が試みた多様なイメージ複合体の作品群は、専らこの問題の周囲を巡っているといっても過言ではない。

ドイツの美術家ハンナ・ヘーヒ（Hannah Höch 1889-1978）<sup>1)</sup>は、1933年から34年頃に1冊の写真スクラップブックを制作している<sup>2)</sup>。縦36センチ×横28センチのかなり大判なグラビア雑誌2冊を綴じて台紙とし、合計114ページにわたる紙面に、雑誌からの切り抜き写真421点を貼り込んだものである。写真のモチーフは、植物や動物（図1）、ヌーディズム文化をしめす裸体の男女や子供、アフリカやアジアの伝統文化や風俗、ファッション広告の女性モデル、鉄橋やガスタンクといった工業化の象徴など、自然・民俗・都市文化のありとあらゆる風物

---

1) 中部ドイツのゴータ市に生まれ、1914年からベルリンの工芸学校でグラフィックなどを習う。1918年から22年頃まで恋人のラウル・ハウスマンとともに前衛芸術運動ベルリン・ダダに加わる。

2) 制作年の特定が難しく、1933-34年とする説と、1934年に限定する説とがある。

図1

にわたっている。1ページあたりに貼られた写真の点数は、大判のもので2枚、小判のもので5枚ほど、通常は3～4枚であり、それらが台紙である雑誌の紙面をほぼ完全に覆いつくすように隙間なくレイアウトされている。スクラップされた写真の内容を見てみると、見開き、つまり左右2ページでひとまとまりのテーマ性をもっていることが見てとれる。例えば、ある見開きページ（図2）では、乳児と授乳と植物の写真が組み合わせられ、人間界の生命の誕生・成長と自然界の有機的生命とが織りなす世界が表現される、という具合である。しかし、ページを繰ってみると、前後の見開きどうしはまったく関連がなく、スクラップ帖をつらぬく物語性は皆無に等しい。むしろ目を引くのは、多くの写真が、もともと雑誌に掲載されたときのキャプションを付けたままか、もしくはキャプションがわざわざ別に切り抜かれ貼付されていることである。また、撮影した写真家のクレジットが注意深く残されていることも注目に値する。

いったいヘーヒは、どのような意図からこの写真スクラップ帖を作ったのか。ヘーヒの死後に遺品のなかから発見されたものの、生前に発表された形跡はな

図2

い。そのため、長いあいだ「作品」ではない私的なコレクションとして資料扱いされ、その制作意図も不問に付されてきた。

最初にこの写真スクラップ帖に光をあてたのは、ニューヨーク大学で視覚文化論を講じる美術史家モード・ラヴィンであった。ラヴィンは、その卓抜なヘーヒのモノグラフ『台所庖丁で切る——ハンナ・ヘーヒのワイマール・フォトモンタージュ』(1993年)<sup>3)</sup>で一章を割いてこのスクラップ帖をとりあげ、戦間期におけるヘーヒの創作活動のなかにそれを位置づけた。また、2001年には同じく米国のメリッサ・A・ジョンソンによる博士論文『わたしの想像力の力を頼みに：ハンナ・ヘーヒのスクラップブックにみるワイマール文化の心象風景』<sup>4)</sup>が提出され、これによって切り抜かれた個々の写真の出典、つまり元の雑誌の掲載号が

---

3) Maud Lavin, *Cut with the kitchen knife: The Weimar Photomontages of Hannah Höch*, New Haven / London: Yale University Press, 1993.

4) Melissa A. Johnson, "On the Strength of My Imagination": Visions of Weimar Culture in the Scrapbook of Hannah Höch" (PhD diss., Bryn Mawr College, 2001; Ann Arbor: UMI Press, 2001).

ほぼ特定されるに至った。また翌年には、現代アメリカの指導的な美術批評家ベンジャミン・H・D・ブークローが、ゲアハルト・リヒターについて論じたテキスト「ゲアハルト・リヒターのアトラス：没価値的アーカイヴ」<sup>5)</sup>をドイツとアメリカの刊行物に寄稿し、ヘーヒの構成主義的に並置するコラージュ作品《わたしの家訓》を現代美術における図像アーカイヴ型アートの起源のひとつに挙げた。彼女のスクラップ帖は、その延長上に位置づけられると見なすことができるのである。こうした国際的な関心の高まりに後押しされるかたちで、ヘーヒの作品と遺品の大半を所蔵するベルリン州立現代美術館ベルリニッシュ・ガレリーは、2004年、ヘーヒのスクラップ帖を、『ハンナ・ヘーヒ：アルバム』と題して刊行した<sup>6)</sup>。原寸よりひと回り縮小した33センチ×25センチの判型ではあるが、オリジナルの状態が精確に再現されている。作家の生前にはついで人目に触れることなかった写真帖を、複製のかたちで手にとれるようになったのである。

この『アルバム』に解説を付したグンダ・ルーイケンは、スクラップ帖がヘーヒの作品群のなかでもまったく特殊な体裁と性格をもったものであることを指摘し<sup>7)</sup>、その位置づけについて、畳み掛けるようにいくつもの疑問を投げかけている。

いったいどのような基準でこれらの写真は選り出されたのか。このアルバムは独立した芸術的成果とみなしうるのか。本のかたちで出版するつもりだったのか、それともいわゆる余暇の手すさびだったのか。あるいは、けっして公衆の目に触れさせてはならないヴィジュアルの日記だったのか。内容はどのように個人的だったのか。他の芸術家で似たような作品はあるのだろうか

---

5) Benjamin H.D. Buchloh, "Gerhard Richter's »Atlas« : The Anomic Archive", *October*, vol.88, spring 1999, Cambridge, Mass. : The MIT Press, 117-145.

6) *Hannah Höch : Album*, herausg. von Gunda Luyken, Berlinische Galerie, Landesmuseum für Moderne Kunst, Fotografie und Architektur, Ostfildern-Ruit : Hatje Cantz, 2004.

7) ヘーヒは晩年の1960年代にも写真スクラップ Neue Große Collage を制作しているが、これとは性格を異にする。

か<sup>8)</sup>。

この謎めいた写真アルバムの「正体」に迫ること、そしてそこにヘーヒの、当時のメディア環境に対する批評的なイメージ再構成の企図を探ることが、本論のめくろみである。ここでは、スクラップ帖が芸術作品かそれともプライベートな余技か、という二分法的な評価を下すことは問題ではない（もとよりダダの洗礼を受けたヘーヒは、美術制度のなかで発表するか否かで自らの制作物の正統性を決めていたわけではない）。むしろこの、新聞・雑誌から写真イメージを流用したブリコラージュ的な作品を、造形言語の再編装置とみなし、そこに潜む「イメージ思考」の読解可能性と批評性を探っていく。

## 2. 〈人生の危機〉における写真コレクション

まず、この写真スクラップを制作した1933年から34年当時の、ヘーヒが置かれていた状況を見てみよう。

彼女の名を美術史に刻むことになった前衛芸術運動ベルリン・ダダは、10年以上も前の1922年に終息し、それとともに同志のラウル・ハウスマンとの恋愛関係も別離を迎えた。その後、国内外の芸術家たちと頻繁に交流を重ねていたヘーヒは、1926年にベルリンを離れてオランダのアムステルダムに落ち着き、女性作家（詩人）ティル・ブルクマンと同性愛で結ばれた共同生活を始める。3年間のオランダ滞在後、1929年11月、彼女はブルクマンとともにベルリンに戻ってきた。すでに同年の「映像と写真」展など国際的な展覧会や芸術雑誌で作品が紹介されるようになり、知名度も作品評価も上がっていた彼女は、古巣のこの大都会での新たな活路を見込んでいたのである。ところが、3年ぶりに帰省したベルリンは、同年9月の世界恐慌勃発の煽りを受け、すでに空気が一変していた。1930年には故郷ゴータの母親が他界し、翌31年には親友で、オランダの前衛美術運動「デ・スティル」を主導したテオ・ファン・ドゥースブルクが心臓発

---

8) Luyken, ページ記載なし

作で亡くなっている。32年には、国際的に有名な総合芸術学校バウハウスが当地のナチ系地方政府の方針で閉鎖されることになり、5月から予定されていた彼女の個展が直前にキャンセルされるという大きな失望を味わう。不穏な政情のなか、往年の友人や知人たちは次々と外国に移り住み、ヘーヒの生活は日を追うごとに引きこもった閉塞的なものになり、ブルクマンとの共同生活にも軋轢が深まっていく。そして1933年1月、ついにヒトラーが中央政府の政権の座に就くと、ベルリンの美術家団体から出展活動に圧力がかけられるようになった。ヘーヒはブルクマンとともに国外移住も考え始めるが、踏み切れずに結局はベルリンにとどまる。そうこうしているうちに、1934年春、重いバセドウ氏病に罹り、同年6月に入院して手術を受けた。この病後の時期に、ベッドに臥すことの多かった日々のなかで、スクラップ帖は編まれたのではないかと想像されるのである。ブルクマンは翌年1月にヘーヒのもとを出ていき、オランダに帰国してしまう。ヘーヒにとっては、実生活の上でも芸術上でも、自由と探究の歓びを謳歌したワイマール時代の終焉を意味したのである。後段で詳しく述べるように、スクラップ帖に集められた写真は、1919年から1933年までの期間に雑誌掲載されたものであることが判ってきており、これは奇しくも、ワイマール時代の始まりと終わりの年に一致する。

では、なぜそんな危機<sup>クライゼ</sup>の歳月に、新たに試みたものが写真スクラップだったのか。ここで、スクラップブックという表現<sup>メデア</sup>媒体／装置<sup>ディア</sup>の文化史的・美術史的な背景について少し考えてみたい。大量生産される商品のラベルや情報記事、そして挿絵や写真などを切り抜き、スクラップ帖に貼ってコレクションするという行為は、とりわけ印刷文化が飛躍的に発展した19世紀半ばから欧米で盛んになった。「切り抜く」という切断の身振りと、集めたものを新たに組み合わせる再配置の身振りは、ことさらハイ・アートの前衛美術に限ったことではなく、19世紀末から20世紀初頭の消費文化とメディア環境を生きた市井の人々の感受性にも訴えるものであった。スクラップブックは、そんな時代の感性に浸されながら、もっぱら家庭という私的世界の内奥で、一般の人によって編まれていった。(とりわけ主婦は、料理レシピや裁縫デザイン集など、スクラップ帖の制作者の

大きな割合を占めたと思われる。)あくまでプライベートに私蔵することを前提とした覚書集のごときものとして、それはまた個人的な記憶の拠り所となる、一種のプライベート・アルバムとしての側面をもっていた。

その一方、より造形的な面に注意を向けてみると、スクラップブックは見開き紙面という「画面」をもち、パネルやカンヴァスと同様の平面構成を可能にする媒体でもある。それは断片を持ち寄って構成する「コラージュ／モンタージュ」原理が生成する場にほかならない。私的スクラップブックのこの原理が20世紀に入り、前衛美術によってコラージュというかたちで公的領域に浸透していったとき、美術史家たちによって「真にモダンなアート形態」として発見されることになる<sup>9)</sup>。この「面」の連続体としての本の構造と、手でページを繰る、つまり至近距離で鑑賞・閲覧する、これまたプライベートな受容の空間性は、タブロー絵画の限界を突破しようとする造形作家たちに新たな可能性を与えた。スクラップ帖とは、20世紀をつうじて美術の世界に支持された「アーティストブック」の、ひとつの源流だったのである。

こうした背景を踏まえてみるならば、ヘーヒのスクラップ制作はたんなる私的関心への退行ではなく、むしろ創造性への発見法的な契機となっていたのではないかと仮定することも十分に可能だろう。そこで、問題のスクラップ帖をいまいちど詳しく見てみよう。台紙として使われているのは、ベルリンのウルシュタイン社から発行されていた女性向け雑誌『ディ・ダーメ (淑女)』であり、これは隔週で発行される大判の豪華なファッション・グラビア雑誌であった。(ちなみに、ウルシュタイン社は、ヘーヒが1915年から26年まで手芸欄のイラストレーターとして勤めていた、新聞・雑誌の大手出版社であり、ここから発信されるマスメディア・イメージを彼女はそれまでもフォトモンタージュなど自身の創作に転用していた。)今回ヘーヒは、この雑誌の1925年3月号と1926年5月号の2冊を綴じ併せ、一冊の手製スクラップブック帖にしているのだ。全114ページの

---

9) Katherine Ott, et al., "An Introduction to the History of Scrapbooks", in : Susan Tucker/Katherine Ott/Patricia Bucker (ed.), *The Scrapbook in American Life*, Temple University Press, 2006, p.17.

紙面には<sup>10)</sup>、421点の切り抜き写真が、断片化されずにオリジナルの全体性を保持したまま、水平・垂直それぞれの軸を揃えたかたちで整然と、ときには見開きページをまたぐようにして貼り込んである。

これらの写真について、当時の写真入り雑誌を渉猟してそれぞれの出典を追跡したメリッサ・A・ジョンソンによると、もっとも早い時期の写真としては1919年の雑誌から採られたものが1点あり、後期の写真としては1933年の日付のものが11点確認できるという。いちばん点数が多いのは1925年から27年までの時期、まさにワイマール・ドイツ「黄金の1920年代」のハイライトをなす時期のもので、1925年が26枚、翌1926年が33枚、そして1927年が25枚となっている。切り抜きに使われた雑誌の多くはやはりウルシュタイン社の刊行物で、スクラップ帖の台紙にもなった『淑女 Die Dame』、そして報道・文化雑誌『ベルリン絵入り新聞 Berliner Illustrierte Zeitung』、『珊瑚 Die Koralle』、娯楽雑誌『ワシミミズク Uhu』、そして社会時評を柱とした『横断面 Der Querschnitt』などである。このほかにも、出典が同定できなかった多数の写真は、おそらく日刊新聞などの付録冊子から採られたものと推察される。また、スクラップ写真のキャプションにフランス語、英語、オランダ語などが見られることから、ヘーヒが国外旅行やオランダ滞在に際して入手した雑誌も使用されていることが窺える。ジョンソンは、出典が確認できた写真の日付をもとに、スクラップ帖が冒頭部分から後半にいたるまで一貫してワイマール初期と後期の写真を含んでいることをあきらかにした。そして、レイアウトの様式も冒頭から末尾まできわめて一貫していることから、スクラップ帖は比較的、短期間のあいだに制作されたものと推定している。さらに、前述したパセドウ氏病の罹患など彼女の実生活の諸事情も勘案すると、おそらく病後の快復期にあたる1934年の7月から10月にかけてであろうと制作時期を特定している。この推測が正しいとするなら、この時期、一種の心神耗弱にあったなかで、ヘーヒはこの写真スクラッ

10) Johnson は116頁と記載しているが、写真が貼られていない表紙も計算に入れていると思われるため、本論ではベルリニッシュェ・ガレリーが出版した『アルバム』の記載にならい、114頁としている。



図3

ブ制作に着手したことになる。

さて、写真の被写体・モチーフに目を転じてみると、主題はワイマール・ドイツの写真ジャーナリズムが扱った幅広いジャンルにわたっている。とくに繰り返し現れるのは、風景や動植物など自然の豊かな表情であり、とくに猫が好んで登場する。また、ヌーディズム（裸体文化運動）のものと思われる男女や子供のヌード写真も目につき、こちらはとくに若い女性のそれが多い。ジークフリート・クラカウアーが「大衆の装飾」と呼んだ当時流行のマス体操で丸く輪になって足を並べる女子生徒（図3）、表現主義ダンスの女性舞踊家たち、黒人ダンサーとして一世を風靡したジョセフィン・ベーカー、トランス状態になってタイ舞踊をおどる子供、シュプールを描いて滑降するスキーマーなど、運動する身体の諸相が集められる。あるいは、ワイマール大衆文化を代表する映画のスター女優や、ファッション写真のモデルたち。それに、新しい時代の象徴ともいべき近代的な工場プラント・発電施設があるかと思えば、その負の側面ともいえる火災事故の写真ばかりを集めたものもある。

一見、ランダムでとりとめのない写真コレクションにも見えるが、しかし概して、好奇の目でこれらのイメージを消費した新聞・雑誌の読者たちにとっては、スペクタクルとして心地よく消費できるエキサイティングな光景が多く、ヘーヒがそれまで制作したフォトモンタージュが政治や社会を批判的に捉えたものであることを考え併せると、このスクラップ帖はあきらかに戦争や政治・社会問題などのシリアスなテーマを意識的に除外していることが窺える。ジョンソンも指摘するように、そこにはある確かな選別のフィルターがかかっているのである。

たしかな作為と、一貫したレイアウトの趣向をもったこのスクラップ帖について、しかしヘーヒ本人は生前、一度として言及することはなかった。ナチ時代と戦争をくぐりぬけ、戦後に制作も出版も自由におこなえるときが来ても、彼女はこれを公刊することはなく、アトリエの資料や素材ストックのなかに埋もれたままにしていたのである。後年のヘーヒにとって、このスクラップ帖はさながら封印された覚書——イメージ思考の実験メモ——のようなものであったのかもしれない。

### 3. 非-批評的ユートピア?——アメリカ合衆国での研究状況

ヘーヒの写真アルバムについて初めて本格的考察の光をあてたモード・ラヴィンは、著書のなかで「ハンナ・ヘーヒのマスメディア・スクラップブック」と題した一章をあて、これを詳細に分析している<sup>11)</sup>。そもそもラヴィンの著書全体の論旨が、ヘーヒのワイマール期のフォトモンタージュを、マスメディア・イメージの流用と再構成をつうじて女性の身体的快楽やユートピアを表象したものととして解釈しており、写真帖もまたこのパースペクティヴのなかで扱われている。ラヴィンの見るところによれば、スクラップブック全体で116頁のうち、女性が紙面構成の中心的なテーマとなっているものが51頁あるという。さらにラヴィンは、女性がモチーフとなっている個々の写真を分類し、女性表象のカテゴリーとして、以下の6項目を挙げている。

---

11) Lavin, op.cit., Chapter 3, Hannah Höch's mass media scrapbook ; Utopias of the twenties.

- (1) 大衆の装飾：女性の身体がパターン化して呈示されている体操競技など。
- (2) 身体エネルギー：ダンスやスポーツにみられる身体の躍動。
- (3) 生殖（出産）と人生の諸段階：乳児や少女、あるいは親子のモチーフ。
- (4) エスノグラフィー：アフリカやアジアの人類学調査で撮られたような女たちの身体加工や、子育ての様子。
- (5) 映画スター：ハリウッド映画のキャサリン・ヘプバーンや、ドイツ映画の女優たち。
- (6) 新しい女性：広告などに反乱する断髪でスタイリッシュな「新しい女性」のステレオタイプ（と、ヘーヒによるその再構成）。

(1) の「大衆の装飾」は、第一次大戦後のドイツで一般的であった「合理化」礼賛の思潮を反映したもので、身体という自然を機械的イメージへと変換するこうした身体表象をヘーヒもポジティブな好ましいものとして収録しているという。(2) は、解放された身体、(3) と (4) は西洋と非西洋における「産む性」の微笑ましい諸相、(5) と (6) はワイマール文化のシンボリックイメージである「新しい女性」とその化身としての映画女優ということになる。こうした女性表象の肯定的な性格を強調することで、ラヴィンは、ヘーヒのこのスクラップブックが、あくまで美術作品として発表されたフォトモンタージュに見られるような社会批判や諷刺をもたない、マスメディア・イメージの「非-批評的な読解」を示していると論じている<sup>12)</sup>。航空写真に代表されるようなテクノロジーが可能にした新しい視覚、あるいは群像として人間を表象する際の合理化と集団主義に浸されたモダニズム文化と、植物や動物や自然界の諸現象とをスクラップ帖の紙面で融合することによって、そこにユートピアをたちあげる試み。グラヴィア雑誌という、それじたいテクノロジーの勝利であるようなマスメディアの量産するイメージをとり集めつつ、ヘーヒは個人的ユートピアの夢へとそれらを再構成したというのである。

---

12) Lavin, p.99.

図4

しかしながら、ラヴィンの主張はいくつかの問題をはらんでいる。切り抜いてスクラップする行為、つまり選び出して収集する決断を下されたものが、すべからく「好ましいから」という基準をクリアしたものと見なすのは、無理があるのではないか。実際、写真のなかには船の火災や、バイエルン国王の葬儀や、戦死者の追悼演説をする聖職者などが見られる（図4）。また、ヘーヒがしばしば写真に添えられたキャプションも一緒に切り抜いていることを、どう説明するか。そして決定的なことに、全体の半数にも満たない女性モチーフの紙面構成をもって、女性のユートピアの表象であると結論づけるのは、いささか性急ではないか。

90年代のアメリカにおいてラヴィンのヘーヒ研究は大きな影響力をもち続け、2000年代に入って提出されたメリッサ・A・ジョンソンの博士論文も、大枠ではこのラヴィンの研究を継承している。しかし、ジョンソンはヘーヒのスクラップブックを、ラヴィンとはやや異なった角度から検証している。フォトモンタージュ制作のための材料集めとして、ヘーヒが長年にわたって雑誌から写真を切り

抜き、集めていたことを、ジョンソンは「コレクション」として捉え直し、このスクラップブックもまたそのような蒐集物の集積として見ているのである。ヒトラーの政権掌握によるワイマール共和国の終焉、母親や親友が去ってしまったうえにブルクマンとの共同生活の破綻の兆しや自身の病などが一挙に襲いかかってきた危機の時代に、ヘーヒはあえて子供時代から馴染んだ「切り抜きを集めてスクラップする」という作業に没頭したのだという。(先述のように、この仮説からジョンソンは、スクラップ帖の制作時期を、バセドウ氏病の術後でまだ床に臥せりがちであった1934年7月から10月にかけてと特定している。)

ジョンソンはさらに、ヘーヒのイメージ収集のなかに、ヴァルター・ベンヤミンが「肩ひろいとしての収集家」と呼んで叙述した、時代の観相学的な観察者としてのコレクターを見ている。ダダをつうじて社会批判の目を養ったヘーヒにとって、雑誌の紙面から写真を切り抜き、そこから選び出したものでスクラップ帖に再構成すること、オルタナティブな紙面をレイアウトすることは、マスメディアに距離をとる、それじたい批評性をもつことだった、とジョンソンは主張する。

マスメディア・イメージをスクラップ帖にあらたに構成することは、コレクターのそれと同様で、最近のイメージをニュースとして、最近のニュースをイメージとして提供する「<sup>イラストリール</sup>写真入り雑誌」の機能に基づくものというよりも、むしろ彼女自身の意味と記憶の略図に基づくものである。ヘーヒのイメージ選択とその並置、彼女のキャプション選択とその使用、そしてスクラップ帖のなかで繰り返されるイメージの反復は、「<sup>イラストリール</sup>写真入り雑誌」というものに対する、また機械的な複製手段やワイマール文化というものに対する彼女の批評的態度と、写真をめぐる言説に対する注目と関心とを証拠だてるものといえる<sup>13)</sup>。(傍点、引用者)

---

13) Johnson, p.144.

ここで指摘されたスクラップの批評性、「彼女自身の意味と記憶の略図」という写真の意味は、ヘーヒのスクラップ帖の性格付けにとってきわめて核心を突いている。だが、ジョンソンはそれ以上、踏み込んだ議論は展開しておらず、彼女の考察の重点はむしろ、コレクションとして捉えたこのスクラップブックの性格を、スーザン・スチュワートの提唱した「コレクション（蒐集品）」と「スーヴニール（思い出の品）」という対概念によって解釈することに置かれている。コレクションとは、元の文脈から切り離して集められた事物で、新たな意味に再構成するためのものであるが、対してスーヴニールは、集められてもなお元のオリジナルの経験を示し続けるものであり、この二つの区別によって「いかにして個人が事物と物語、事物もしくは物語のなかに己の欲望を位置づけていくかを探る」のであるという<sup>14)</sup>。ヘーヒのスクラップ帖の場合、コレクション的性格をもつのは、それがワイマール時代において写真入り雑誌を日常的に目にしていた、まさにその社会的・集約的な記憶としての共通経験であり、個々のイメージのオリジナルの意味よりは、「もの<sup>グイジョン</sup>の見方」についての共有された経験を表象するものである。高いところから俯瞰したベルリンの交通の要衝ポツダム広場の写真などが、まさに時代のアイコンとしてこのような視覚経験を象徴している。ヘーヒの親しかった前衛美術家たちが、みななんらかのかたちでこうしたメディアの写真と関わっていたという意味でも、それは「共有された経験」であり、そうした記憶のコレクションとしてスクラップ帖は編まれたのだった。その一方、ヘーヒのごく個人的な記憶のよすがとして、つまり「スーヴニール」として、スクラップされた写真のなかに、親交を結んだネリー・ファン・ドゥースブルク（テオの妻）の肖像写真や、ラースロ・モホリ＝ナギの撮影クレジットの入った写真が挙げられている。そして、このスクラップ帖の随所に見られるワイマールの大衆娯楽文化、とりわけレヴェー・ガールやハリウッド女優などのイメージに、ジョンソンは、1923年の末から一挙にドイツに流れ込んできたアメリカ文化への関心の高まり、いわゆる「アメリカニズム」のテーマを読み取っている。アメリカニ

---

14) Johnson, p.138.

ズムとは、アメリカそのものというよりも、ドイツから見た「これぞ、アメリカ」という文化の諸相、すなわち価値観やライフスタイル、経済のシステム、文化などの総称であるという。ヘーヒが勤めていたウルシュタイン社の雑誌は、まさにそうしたアメリカ像を喧伝し、みずから「マガジン」<sup>1</sup>と名乗った娯楽雑誌『ワシミミズク』はアメリカニズムに浸された媒体でもあった。こうした雑誌からフォトモンタージュやスクラップブックの写真を集めたヘーヒの関心は、ジョンソンに従えば、たんなる雑誌のコピーを作るのではなく、アメリカを、そしてアメリカナイズされた新しいドイツを、写真をつうじて想像することにあつたのだという。

ジョンソンの解釈は、アメリカをドイツにとってのユートピアと見なし、かの地から到来したガール文化のとも連動していた「新しい女性」の表象として、ヘーヒ作品を讀解したラヴィンの見方を踏襲している。しかし、こうした部分的要素の拡大解釈ではなく、まさにジョンソンが見出したヘーヒ自身の「意味と記憶の略図」を探る、べつのアプローチが必要ではないだろうか。

#### 4. コンセプチュアル・アートとしてのスクラップ帖

以上のような合衆国での研究動向を受けたかたちで、ベルリン州立現代美術館ベルリニッシェ・ギャラリーによって刊行されたスクラップ帖『ハンナ・ヘーヒ——アルバム』に解説を寄せたグンダ・ルーイケンは、ヘーヒがスクラップ帖をつくった意図について、3つの可能性を挙げている。ひとつは、作品として制作・発表するための、フォトモンタージュやコラージュに使用するモチーフを集めた素材集というもの。しかし、現在の研究で判明している限りでは、アルバムのモチーフを使用しているコラージュやフォトモンタージュ作品はすべて1933年以前に制作されており、したがってスクラップ帖の成立よりも前になる。つまり、将来の制作のための資料集ではありえず、むしろ過去の制作の記念帖のような性格もおびているのである。また、同種のモチーフだけでなく、たとえば猫の写真のなかにダチョウの写真が1点紛れ込んでいるように、意識的に異種のモチーフ

も「阻害要素」<sup>15)</sup>として組み合わせられている。ということは、仮にもしこれが写真モチーフ集だとしても、たんなる分類別コレクションではなく、同種のものの反復と異種のものどうしの並置という組合せの可能性をストックするものであったと考えられるのではないか。ルーイケンが挙げる二つ目の可能性は、挿絵などの素描作品を描くときに輪郭をなぞるモチーフ集というもの。これもブルクマンの詩集の挿画に、タンポポを食む牛のイラストがあり、スクラップブックの牛の写真には、あきらかに輪郭をなぞった跡が残されているという。ドローイングに応用するための写真資料であるとすれば、これも未来の創作ためのスケッチブックということになろう。そして、三つ目の可能性は、コンセプチュアル・アートへの第一歩というものである。「(ヘーヒは、) このアルバムをもって、コラーージュ・フォトモンタージュの領域における新たな道を踏み出そうとしたのだろうか?」と、ルーイケンは問う<sup>16)</sup>。マスメディアに流されたイメージを、加工することなくそのまま、無意味だったりイロニッシュだったりするキャプションも付けたまま使用する方法は、まさにコンセプチュアル・アートの方向への第一歩を示しているのではないか、というのである。たしかに、戦後、1960年代末に抬頭するコンセプチュアル・アートでは、メディアの写真や絵ハガキ、商品広告など既成のイメージを、そこに添えられたキャプションやコピー文とともに蒐集する手法がみられ、さらに1990年代にはそれを継承発展させた「アトラス」や「アーカイヴ」的な作品が盛んとなる。ヘーヒのスクラップ帖は、いかにも彼女らしい表現スタイルとされたフォトモンタージュの様式とはあまりに異なるため、正規の作品として扱われずに等閑視されてきたが、その先入見を外してみると、美術の未来を拓くような射程をもっていたといえる。ルーイケンも言うとおり、「しばしば、芸術上の『副産物』こそがもっとも遙か未来を指し示す」<sup>17)</sup>のである。

アーカイヴ型アートにもつながるスクラップ内の「反復と差異」の原理について

15) Luyken, ページなし。テキスト冒頭からのページで表記すると、S.4. 以下、同様。

16) Luyken, S.6.

17) Luyken, S.7.



て、さらに考えてみたい。ヘーヒが、写真イメージを並置することによって生まれる形態とモチーフの「隠れたリズム」を、純粹にフォルムの問題としても考えていたことは、あきらかと思われる。彼女はオランダ滞在中に、抽象的なフォルムの変幻自在な流れが感覚にあたえる効果を追求した実験映画に触れ、影響を受けている。そうした効果を、例えば、スクラップ帖の最初の見開きページ（図1）にも見ることができる。左頁の乳児の丸顔と、右頁の鳩の丸い胸とがほぼ同寸の円形をなして左右対称に配置され、反復する有機的フォルムの呼応を生み出している。さらに鳩の胸のラインを、その左下の白鳥の長い首のラインが反復している。一方、左頁の下半分にある猫のとびついた網籠と、積み上げられた材木の写真（これは天地が逆に貼られている）とは、ともに幾何学的な無機的フォルムとストライプ模様をつくりだしている。荷車を押す男の写真と材木置き場の写真が、ともに遠近法を強調した極端なアングルで撮られ、他のクローズアップ写真における奥行の欠如と際立った対照をなしているのも、意図的に計算されたものであるにちがいない。

こうしたフォルマリス的な面だけでなく、写真のモチーフにも注意してみると、ヘーヒの人物写真に対する関心のひとつに、顔の表情や身振りのあったことが判る。典型的な例が、28-29 頁の見開きである（図4）。左頁には、激しい身振りで説教を行なう聖職者の6枚続きの写真が、キャプション付きで貼られている。説明文によると、戦死した戦闘機パイロットたちの墓地に掲げた銘板の除幕式で、ケルン大聖堂の説教者が行なった追悼演説のもようであるという。右頁には、高みから睥睨する男の顔のクローズアップが、その下には、1886年に謎の溺死をとげたバイエルン国王ルートヴィヒ二世の葬儀の際の、遺体の俯瞰写真が、そしてページをまたぐように中国の成人男子と子供の、やはり下方に目をふせる写真が配され、他のページにも使われたトランス状態のタイの子供ダンサーがここにも登場する。説教師のパセティックな——そしておそらく愛国的な調子の——身振り、仁王立ちになる男たちの硬直したポーズ、トランス状態のタイのダンサー、そこに多くの蠟燭に囲まれて横たわるルートヴィヒの遺体が荘厳な雰囲気を醸し出している。このような身体表現への関心は、1920年代後半にハン

ブルク美術史家アビ・ヴァールブルクが絵画やマスメディア写真から抜粋して64枚のパネルに構成した図像アトラス『ムネモシユネ』と、そこで明らかにしようとした彼の「情念定型 Pathos Formel」の理論を彷彿させるものがある。ヘーヒが直接、ヴァールブルクのこの研究を知っていたか否かは不明であるが、同時代の試みとして共振するところがあると思われる。

このような実験への作為はまた、ヘーヒが切り取ったキャプションにもよく表れている。まず目を引くのは、前述したように撮影した写真家のクレジットのついた写真が多いことで、なかにはティナ・モドッティ (S.8) やヘッダ・ヴァルター (S.21)、マーガレット・パーク＝ホホワイト (S.35) のような当代きっての国際的な女性写真家の名前も少なからず見られることである。イメージを捉えたのが誰であるのか、誰の目によって切り取られた現実のひとこまなのか、が写真の重要な属性として意識されているのだ。しかも、写真に付された説明文が注意深く残されていることは、写真家の撮ったものに編集段階でどのようなメッセージが被せられるか、写真をどのように見るべきかの指示が付けられるか、にも注意が向けられていることを意味する。個々のイメージの表層の形態と、それらがメディアによって発信され読者によって受容される流れのなかで担った意味との関係性が注意深く保存されている。雨でびしょ濡れのカフェの写真には、「サン・マルコ広場の夏——ヴェニスのカフェ・フロリアン」とテキストが添えられ、悪天候にたたられた夏のヴェニスのもようを伝えるものであろう (S.23、図5)。スクラップ帖の紙面上で、並んだ樽や積み上げられた板切れの写真と組み合わせられたとき、このキャプションの意味はカッコに入れられ、写真の図像のもつ、椅子の背の規則的なカーブの反復と、遠景の建物の回廊部分に見えるアーチとの呼応という、造形的な構成美のほうに前面に出てくる。一枚の写真が、意味を担ったり、意味が宙吊りになったりする両義性が浮かび上がる。この操作を、ヘーヒは実験していたのではないか。

このように、細部まで観察してみると、ヘーヒの写真スクラップは、けっして他の制作のための素材集だったのではなく、また「新しい女性」やアメリカニズム、あるいは自然と文明との調和といったユートピアニズムの表明という単純な

図5

テーマ性に回収されてしまうものでもない結論できる。むしろ、マスメディアが流布させるイメージの「意味」をスクラップ化することで宙吊りにし、イメージの両義性を暴露する。そして、フォルムとモチーフが織りなす「隠れたリズム」をつくりだし、その視覚的な効果——ワイマール期のグラビア雑誌やフォトジャーナリズムを受容した読者層の視覚経験——を、再構成しようとしたのではないか。ヘーヒの試みは、まさにメディア・イメージの再編という意味で、20世紀後半の1960年代に抬頭するコンセプチュアル・アートを予告するものだったのである。

そうであるなら、この写真アルバムがイメージの再編をつうじて胚胎している批評性とは、より具体的にどのようなものなのだろうか。ヘーヒが試みたスクラップ帖による「イメージ思考」の道筋のなかに、隠された批評性、あるいはメディア・イメージの意味を転覆する対抗性をさらに探ってみることは可能である。以下では、この点について、彼女のフォトモンタージュ作品を参照しつつ考察する。

図6

## 5. 込められた批評性——フォトモンタージュ作品との関連から

ヘーヒのスクラップ帖のページを繰っていて気になるのは、女性のヌード写真と、動物写真の使い方である。

まず女性ヌード写真についてみると、400点余りのスクラップ写真のうち、ヌードの家族写真や母子像、ヌーディズムのひとつまと思われる全裸の幼女のグループ写真をのぞいた、女性のフルヌードは15点と、それほど多くはない。しかし、その使い方が興味深い。あるときはダンスや体操に興じるヌーディズムの「無性化された身体」と組み合わせられ、またあるときは乳児に授乳する「母性化された身体」と並置される。さらには、いかにも扇情的なピンナップ的ヌード写真が、抜け殻のように虚無的な人形の写真と並べられたり、男性画家のアトリエでポーズをとる女性ヌードモデルの写真と並置されたりする(S.89、図6)。そのように使用される女性ヌードは、「新しい女性」の開放された身体とは異なる、過剰なまでの官能性とともにメランコリックな翳を漂わせ、再構成におけるあきら

図 7

かな作が読み取れるのである。ワイマール・ドイツでは、文化産業における性表現がかなり自由化されたこともあって、モダニズム写真が新たな身体美の表現に向けて、いよいよ裸婦を特権的な被写体としていった。いきおい、当時のグラビア雑誌の紙面には女性ヌードが溢れていた。ヘーヒのスクラップ帖には、このマスメディア環境への批評性が込められているのではないか。

ここで、ヘーヒが1920年代から30年代にかけて、自身のフォトモンタージュ作品のなかで使用した女性ヌード写真を調べてみると、特徴的なことが2点、指摘できる。ひとつは、西洋の身体美を記号化したような女性ヌードが、アフリカの原始美術の仮面や彫刻とモンタージュされ、一種グロテスクな脱構築が行なわれていること（図7）<sup>18)</sup>。もう1点は、異性愛や同性愛をテーマにした「リーベ（愛）」シリーズの、とりわけ女ふたりのレズビアン関係をテーマにした作品中で、同様の女性ヌードが性的身体の記号として使用されていることである（図8、9）。多分にヘーヒの自伝的要素がつよいこれらのフォトモンタージュでは、黒人の頭部にすげかえられ異化されつつ、しどけなくクッションに横たわる女性として、あるいはパートナーと連れ立って「七番目の天国」に道行する女性（＝

18) このとき黒人の写真など、メディア・イメージに登場した非西洋の身体は「エスノグラフィー」のテーマとして、ヘーヒの創作のなかで大きなウエイトを占める。その意味は、稿を改めて論究される必要があると思われる。

図8

図9

ヘーヒ自身)として、ヌードの上半身が使われている。ヘテロセクシャルの男性の視線で捉えられ受容される定型化された女性ヌード像を、レズビアニズムの表現へと流用したこれらのフォトモンタージュ作品は、あきらかにマスメディア・イメージへの対抗性をもっているのである。ヘーヒの女性ヌードに対するこの視線を踏まえてみると、スクラップ帖に配されたヌード写真、とりわけピンナップ的な女性ヌードにただようメランコリーの強調は、異性愛主義に浸されたメディアに抗おうとするメッセージだったのかもしれない。

翻って、もうひとつの特徴である動物写真に目を転じてみると、こちらは全体で80点と、スクラップ写真の総数の2割を占める。この動物たちの意味するところは、しかしワーマール・グラビア雑誌における動物写真の先行研究が、管見のかぎりではほとんど見当たらないことから、特定することは難しい。とはいえ、写真にしばしば「珍しい撮影 seltzsame Aufnahme」というキャプションが添えられているところから、自然界の動物たちが見せる意外な表情、ユーモラスな仕草などが、写真ジャーナリズムのなかで読者の目を引き付けるアイキャッチャーとしてピンナップ的に使われ、また読者によってそのように消費されていたことが窺える。これらの写真が、スクラップ帖のなかで、あるときは動物ばか

図 10

図 11

りで、あるときは人間生活の営みや産物と並置されているのである。

ヘーヒは、ダダ期を過ぎた 1923 年頃から、犬や猿など動物の写真をフォトモンタージュの素材とし、諷刺の対象とする人間の頭部や身体をそれらと入れ替えて戯画化している。だが、20 年代の終わりから 1930 年代になると、際立った変化が見られる。葛藤にみちた人間関係における弱者、あるいはファシズムと権力政治への対蹠者的な存在として、ある種の共感をもって——作品によってはあきらかにヘーヒの分身として——動物イメージを使用するようになるのである。《女調教師》(c.1930、図 10) は、魅惑的だが居丈高でもある「女調教師」の支配のもとで、小さなあしかが蹲っている。ブルクマンの息苦しいほどの所有欲にヘーヒが葛藤を感じていたことの表現といわれ、あしかはヘーヒ自身である。(彼女は晩年の自伝的な写真コラージュのなかでも、自身の頭部にあしかのそれをモンタージュしている)。あるいは、《逃走》(1931、図 11) では、ヒトラーを思わせる鳥に追われるようにして坂を下り逃げていく人物の顔が、女と猿の組み合わせになっていて、これもヘーヒの自画像と見なしてよいだろう。このように、苦境にたつ自らを動物に見立てる表現には、「人間以下」とされるナイーヴ

な自然界の生き物に自己を重ねあわせる一抹の自己イロニーと、失われつつある自然への楽園願望とが、ないまぜになっている。ワイマール期のグラビアを彩った動物園やサーカス、さらにはアフリカのジャングルやサバンナで撮られた動物写真が、図鑑や観光の写真につながる博物誌的スペクタクルとして消費されていたことに対して、ヘーヒはスクラップ帖のなかにこの動物たちを救いだし、彼女自身もそこに降りていく対象、逃げ込む存在としてまなざしていたのかもしれない。

## 6. むすび

ドイツの視覚文化研究者カイ＝ウーヴェ・ヘムケンは、現代アートに関する論考のなかで、ヨーロッパとりわけドイツにおいて写真ジャーナリズムが隆盛した1920～30年代に、写真イメージによる知の再編が起きていたことを指摘している<sup>19)</sup>。そのようなイメージ思考の潮流は、例えば本論でも触れた美術史家アビ・ヴァールブルクの図像アトラス《ムネモシユネ》をはじめ、ラースロ・モホリ＝ナギの写真・映像に関する理論と実験の書『絵画・写真・映画』などにも顕著に表れている。戦後アートのなかに再び見出されることになるこのイメージ思考の系譜に、ヘーヒのスクラップ帖もまた連なるものであることは疑いを要れない。それは、ベルリン・ダダイストたちのフォトモンタージュにしばしば見られたような一義的、決定論的なメッセージを打ち出すことはないが、それとは異なる次元での批評性、対抗性をおびている。写真イメージの意味をずらし、フォルムの反復と差異から「隠れたリズム」を奏でる一方、女性ヌードや動物の写真のもつ意味を転覆的に流用する。そこに、作家の個人的な「意味と記憶の略図」があったにちがいないのである。スクラップブックの台紙として既存の女性雑誌を使用したのは、この対抗的な再構成によってマスメディアの産物を、その紙面を、一面覆い尽くしてしまおうとの試みだったのかもしれない。

---

19) Kai=Uwe Hemken, „Die Vermessung der Unübersichtlichkeiten : Der »Atlas« von Gerhard Richter“, *Kunst- Unterricht*, Heft 285/286, 2004, S.31.