

新女性圖像——

Hannah Höch 威瑪共和初期之攝影蒙太奇研究

國立中央大學藝術學研究所 吳佳蓉

前言

侯赫 (Hannah Höch, 1889-1978) 為柏林達達 (Dada) 藝術家們中唯一的女性藝術家。達達因第一次世界大戰而誕生，柏林達達藝術家們以攝影蒙太奇 (Photomontage) 為主要創作媒材，藉大眾媒體中的照片圖像，加以剪貼拼湊，用以對政治與社會發聲，然而相較於其他的柏林達達藝術家，侯赫的作品似又多了一層對性別議題的反思。本文將聚焦於侯赫 1919-1921 年的作品，此階段的作品以《用達達廚房刀子切開德國最後的威瑪啤酒肚文化紀元》(Cut with the Kitchen Knife Dada through the Last Weimar Beer-Belly Cultural Epoch of Germany) 【圖 1】最為著稱，而筆者主要欲藉由三幅作品：《美麗女孩》(The Beautiful Girl) 【圖 2】、《達達恩斯特》(Dada-Ernst) 【圖 3】、以及《無題》(Untitled) 【圖 4】，討論侯赫作品當中的新女性圖像所代表之意義。

第一次世界大戰德國戰敗後，君主 (Kaiser) 威廉二世 (Wilhelm II) 退位，威瑪共和國 (Weimar Republic, 1918-1933) 成立。筆者選擇此時期的作品，除了由於此為侯赫在德國威瑪共和時期之初，也就是德國政治及社會變動極大時所創作的作品外，侯赫這個階段的作品亦具有一些共同的特徵，即構圖皆相當豐富，許多物件充斥於畫面，而豐富的構圖中，則包含了許多女性的圖像。

威瑪共和時期，女性的地位發生劇烈的變化，1920 年代德國的年輕女性開始轉變為現代角色，當時德國的大眾文化也時常指涉這些時代新女性 (New Woman)，¹ 而大眾媒體中的新女性圖像即成為侯赫創造前衛藝術的養分。筆者認為，當廣告與大眾媒體以俐落短髮、穿著高跟鞋或擁有職業的新女性為主要設計時，顯示新女性為當時德國女性所嚮往的形象，大眾媒體以新女性圖像吸引消費者，當消費者購買以新女性圖像設計的產品，便自然而然感到自身向新女性的形象靠近。若廣告的目的在於增加營利，那麼，侯赫將新女性圖像置於作品中的目的為何？這些圖像於侯赫作品中有何意義？侯赫對於此圖像的態度是歌頌抑

¹ Maud Lavin, *Cut with the Kitchen Knife: the Weimar Photomontages of Hannah Höch* (New Haven: Yale University Press, 1993), p. 1.

或嘲諷？其作品是否對當時女性地位的改變作出回應？為本文所欲探討之問題，因此，本文第一部分首先對侯赫的生平脈絡與攝影蒙太奇技術的養成作整理，第二部分簡述新女性定義與德國威瑪共和時期文化，第三部分則對侯赫作品中的新女性圖像作討論。

關鍵字

漢娜·侯赫 (Hannah Höch)、新女性 (New Woman)、大眾文化 (Popular Culture)、攝影蒙太奇 (Photomontage)、達達主義 (Dadaism)

一、侯赫與攝影蒙太奇

侯赫本名 Anna Therese Johanne Höch，於 1889 年出生於德國圖林根州 (Thuringia) 城鎮哥達 (Gotha) 的中產階級家庭，在家裡的五個小孩中排行老大，父親是一位保險公司的資深員工，母親是業餘畫家。侯赫自幼即對繪畫相當感興趣，她的父母雖支持其對藝術的渴望，卻更迫切地希望她能學習一些生計技能，因此，侯赫在 1912 年選擇了位於柏林的夏洛特堡應用藝術學校 (Applied Art School of Charlottenburg)，學習設計與美術字體 (calligraphy)。侯赫於晚年也曾回憶寫道：「我甚至不敢嘗試進入藝術學院 (Art Academy)，那是我的夢想，因為我認為，一位女工匠，畢竟，仍然不是藝術家。」² 可知侯赫選擇應用藝術而非純藝術學校，有家庭因素的考量。

侯赫的學業因第一次世界大戰的爆發受到中斷，而於 1915 年，柏林的藝術學校重新開放後，才又轉入結合了純藝術與應用藝術的柏林皇家應用藝術博物館 (School of the Royal Museum of Applied Arts) 之附設學校就讀，向藝術家歐爾里克 (Emil Orlik, 1870-1932) 學習圖像設計與人體素描，³ 可見在侯赫心目中，仍是想成為一名藝術家，這一年，她也遇見了浩斯曼 (Raoul Hausmann, 1886-1971)，雖然浩斯曼已婚並育有一女，侯赫仍與他維持了七年的交往關係。由於侯赫在設計上的傑出表現，1916 年，她被德國最大出版業公司之一的烏爾斯坦出版社 (Ullstein Verlag) 雇用，從 1916 至 1926 年間，侯赫在其手工藝部門維持一週三天的工作。⁴ 當時主要的工作是替幾家圖文並茂的女性雜誌如《女士》

² 原文為：“I didn’t even dare to attempt admission to the Art Academy, the object of my dreams, since a craftswoman, after all, was still no artist.” 譯自 Hannah Höch, “A Glance over My Life, 1958,” in *Cut with the Kitchen Knife: the Weimar Photomontages of Hannah Höch* (New Haven: Yale University Press, 1993), p. 211.

³ Matthew Biro, *The Dada Cyborg: Visions of the New Human in Weimar Berlin* (Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 2009), pp. 199-200.

⁴ Maria Makela, “The Misogynist Machine: Images of Technology in the Work of Hannah Höch” in *Women in the Metropolis: Gender and Modernity in Weimar Culture* (Berkeley: University of California Press, c. 1997), p. 108.

(*Die Dame*) 與《幹練的柏林女人》(*Die Praktische Berlinerin*) 製作刺繡、蕾絲與服裝設計；有時也會替烏爾斯坦出版社繪製一些插圖、書寫印刷字體、排版及組合照片等，⁵ 而這些都可視作侯赫創作攝影蒙太奇的基礎，她學習設計的經歷可能就是侯赫總能將攝影蒙太奇作品中的每張照片素材安排適當位置的原因。如同學者 Brandon Taylor 所說，這些細節，對建立侯赫的藝術家氣質是重要的，並且也支持了其作品的主題以及豐富的創作量。⁶

在 1970 年代之前，許多女性藝術家是由於其伴侶的關係，而進入藝術團體，侯赫也是因和浩斯曼的關係，而參與達達運動。1958 年她寫道：「經由浩斯曼，我得以認識華爾頓 (Herwarth Walden) 的《暴風》(*Sturm*)、未來主義者、《行動報》(*Die Aktion*)、法蘭茲·庸格 (Franz Jung)⁷ 圈子 (Georg Schrimpf, Maria Uhden, Richard Öhring)、密諾拉·西格爾 (Mynona-Segal) 圈子，以及最後的達達團體。」⁸ 不過，儘管擁有豐富的創作量與優秀的才華，侯赫在達達團體中仍是一位邊緣角色。如柏林達達藝術家之一的利希特 (Hans Richter, 1888-1976)，就曾如此描述侯赫：

在柏林第一次達達活動裡，她只拿出拼貼參展。她那細小的聲音，一定被那些男同事的咆嘯壓過，但在浩斯曼工作室的晚間活動裡，她卻是不可或缺的要角，因為她那修女式的嫺靜正好可和那些重量級大師成鮮明的對比，而且，雖然沒錢，但她卻也能弄來一些三明治、啤酒和咖啡。⁹ 在這樣的夜晚，她也能夠使她細小的聲音被聽見，當浩斯曼高喊反藝術時，她

⁵ Matthew Biro, (2009), p. 200.

⁶ Brandon Taylor, "Dada Dialectics," in *Collage: The Making of Modern Art* (New York: Thames & Hudson, 2004), p. 47.

⁷ 詩人，曾與浩斯曼共同出版傾向無政府主義的刊物《自由街》(*Die freie Strasse*)。參自利希特 (Hans Richter) 著，《達達：藝術和反藝術》(*Dada, art and anti-art*)，吳瑪琍譯 (臺北市：藝術家，1988)，頁 121。

⁸ 原文為："Through Hausmann I got to know Herwarth Walden's *Sturm*, the Futurists circle, *Die Aktion*, the Franz Jung circle (Georg Schrimpf, Maria Uhden, Richard Öhring), the Mynona-Segal circle, and, finally DADA." 譯自 Hannah Höch, "A Glance over My Life, 1958," in *Cut with the Kitchen Knife: the Weimar Photomontages of Hannah Höch* (New Haven: Yale University Press, 1993), p. 212.

⁹ 1975 年，侯赫於訪談中被問及關於三明治、啤酒和咖啡一事。侯赫本人表示驚訝，並說：「那是編造的……。(That's a fairytale.)」資料參自 Ruth Hemus, "Hannah Höch," in *Dada's Women* (New Haven and London: Yale University Press, 2009), p. 92.

則大聲為藝術、為漢娜·侯赫說話。好一位女孩。¹⁰

由此可知，當利希特描述侯赫時，她的作品並非為其所關注之焦點，女性特質才是其論述的重點。學者 Ruth Hemus 論及此段敘述時也表示：「利希特對事件的說法，利用了對女性的普遍概念，即女性扮演之養育的、主內的和支持性的角色，另外，利希特強調她的安靜和文雅時，也是使用了對修女和小孩的刻板印象。」¹¹ 顯示出，1920 年代的德國社會，對女性仍有許多刻板印象與偏見，連前衛藝術家都還存有此保守的意識形態。事實上，侯赫本人在 1959 年的一次訪談時就回憶道：「三十年前，在德國成為一位現代藝術家，對女性來說並不容易。大部份的男性同伴很長的時間以來，都將我們當作有魅力、有天賦的業餘愛好者，並不想給予我們一個專業的地位。」¹² 從此段話語來看，侯赫在達達團體中的邊緣性角色，與其身為女性的事實最為相關，而侯赫選擇成為藝術家，反映其身處於當時社會思想之前衛性。

儘管侯赫於柏林達達團體中處於被邊緣化的角色，其攝影蒙太奇的創作脈絡，仍和柏林達達藝術家有密切關係。許多柏林達達藝術家，都宣稱自己發明了攝影蒙太奇，如 John Heartfield (1891-1968) 與 George Grosz (1893-1959)，¹³ 浩斯曼也曾說，他和侯赫在 1918 年的八月至波羅的海上的小島度假時，看到了以德國君主為主題的油印式石版畫 (oleolithographs)，旅館主人在作品中軍人的頭部位置，貼上了自己的照片，使他印象深刻。¹⁴ 因此，侯赫和浩斯曼立馬從烏爾斯坦出版社的雜誌、報紙、廣告等大眾媒體中，將照片剪下，實驗這種技術。¹⁵ 是故，可以推斷，侯赫於 1918 年即被拼貼照片的潛力所吸引，開始創作攝影

¹⁰ 原文為：“At the first Dada shows in Berlin she only contributed collages. Her tiny voice would only have been drowned out by the roars of her masculine colleagues. But when she came to preside over gatherings in Hausmann’s studio she quickly made herself indispensable, both for the sharp contrast between her slightly nun-like grace and the heavyweight challenge presented by her mentor, and for the sandwiches, beer and coffee she somehow managed to conjure up despite the shortage of money. On such evenings she was able to make her small, precise voice heard. When Hausmann proclaimed the doctrine of anti-art, she spoke up for art and for Hannah Höch. A good girl.” 翻譯參引自利希特 (Hans Richter) 著，《達達：藝術和反藝術》(Dada, art and anti-art)，吳瑪琍譯 (臺北市：藝術家，1988)，頁 147。

¹¹ 原文為：“Richter’s version of events tapped into common conceptions of women performing nurturing, domestic and supporting roles, and he emphasized her quietness and grace using stereotypical images such as a nun and a child.” 譯自 Ruth Hemus, “Hannah Höch,” in *Dada’s Women* (New Haven and London: Yale University Press, 2009), p. 92.

¹² 原文為：“Thirty years ago it was not easy for a woman to make it as a modern artist in Germany. Most of the male colleagues considered us for a long time as charming, gifted amateurs, without ever wanting to afford us professional status.” Remmert and Barth, *Hannah Höch*, p. 74. 轉引自 Ruth Hemus, “Hannah Höch,” in *Dada’s Women* (New Haven and London: Yale University Press, 2009), p. 92.

¹³ Brandon Taylor, (2004), p. 41.

¹⁴ 同註 13。

¹⁵ Maria Makela, (c.1997), p 108.

蒙太奇。即使拼貼照片這種技術並非由達達藝術家開始，但學者 Dawn Ades 指出，術語「攝影蒙太奇」卻是柏林達達藝術家所創。¹⁶ 由於攝影蒙太奇的作品元素是來自藝術家周遭的大眾媒體，對當時的觀眾來說，產生了一股貼切的即時性與真實性，而當此真實性以及觀者對於大眾媒體的熟悉，被藝術家挪用與轉換，對觀者而言，想必比相對較傳統的繪畫創作媒材有更強烈的衝擊。1921 年，浩斯曼曾說：「為什麼現今我們不能再像波堤切利（Botticelli）、米開朗基羅（Michelangelo）、李奧納多（Leonardo）、或提香（Titian）那樣繪畫了？因為人類在他們的意識方面已經完全改變了。這不只是因為我們有了電話、飛機、電子琴和電扶梯，而是因為這些經驗已經改變我們整個心理和生理的狀況。」¹⁷ 由此可知，達達藝術家們選擇攝影蒙太奇作為創作媒材，因應了時代的變化。電話、飛機等皆為可以快速傳遞的媒介，因此，在新的科技時代，達達藝術家們也需要一種可以快速傳遞的創作媒材。

學者 Matthew Biro 指出，就像其他柏林達達藝術家，侯赫被攝影蒙太奇的時事性、真實性以及評論社會和政治的可能性所吸引。¹⁸ 筆者認為，雖侯赫和其他柏林達達藝術家，皆利用大眾媒體圖像，創造出乎意料的並置，但侯赫作品中卻有不同於其他團體成員的特殊性。侯赫的作品，常含有許多女性圖像的再現，而這是在其他達達藝術家作品中幾乎看不到的。且於 1919-1921 年間的作品中，德國威瑪共和時期的新女性圖像為一明顯的特徵，故於本文第二部分，筆者欲對威瑪共和時期的新女性文化作簡述。

二、威瑪共和新女性

侯赫於 1919-1921 年作品中再現了新女性圖像，而新女性的出現也是其正親身經歷的文化。新女性一詞，最早是藉由美國作家亨利·詹姆斯（Henry James, 1843-1916）的作品《一位女士的畫像》（*The Portrait of a Lady*）而普及化，詹姆斯用這個詞來描述主張男女平等、受過教育且有自己職業之獨立能幹的歐洲與美國女性。¹⁹ 而當威瑪共和新紀元的開始，德國在工作、政治、消費文化和消遣娛樂等各方面皆產生了變化，當時則以「新女性」，指稱女性於社會及政治等方

¹⁶ Dawn Ades, *Photomontage* (London: Thames & Hudson, c.1976), p. 12.

¹⁷ 原文為：“Why can’t we paint pictures today like those of Botticelli, Michelangelo, Leonardo, or Titian? Because human beings have completely changed in terms of their consciousness. This is the case not simply because we have the telephone, the airplane, the electric piano, and the escalator. But rather because these experiences have transformed our entire psychophysical condition.” 譯自 Matthew Biro, *The Dada Cyborg: Visions of the New Human in Weimar Berlin* (Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 2009), p. 65.

¹⁸ Matthew Biro, (2009), p. 200.

¹⁹ 資料參自維基百科：<http://en.wikipedia.org/wiki/New_Woman>（2013/1/23 瀏覽）

面，越來越被接受的新角色。²⁰ 在外觀上，新女性相較於傳統的德國女性有明顯的改變，她們大多剪掉長髮、脫去緊身胸衣，裙子也越來越短（1926 年，裙子貼邊約及膝蓋部位），並且追求苗條的身段。²¹

第一次世界大戰後，德國戰敗，君主威廉二世退位，共和國在十一月革命後成立。新成立的威瑪共和國當時在政治、社會與科技上的變化，為新女性出現的關鍵。於政治上，共和國實行了一些民主改革，且在新公布的憲法上規定基本的權利與義務，德國女性因此在 1918 年末獲得了投票權，並在 1919 年一月加入競選。²² 彼時女性對於獲得「新責任」的喜悅，也表現於侯赫的作品《用達達廚房刀子切開德國最後的威瑪啤酒肚文化紀元》中，Maria Makela 指出，作品的右下角處為侯赫從 1919 年十一月德國的大眾印刷媒體 *Berliner Illustrierte Zeitung* (*BIZ*) 剪下的一張歐洲地圖【圖 5】，這張地圖標示女性已經或即將獲得投票權的國家，其中也包含了德國。²³ 標題中「最後的威瑪啤酒肚文化紀元」也像在宣示，女性獲得投票權後，新的紀元即將展開。在社會方面，越來越多的女性進入職場，從事薪資工作，她們踏入工廠裝配線或者成為銷貨員，而 1918 年，幾乎所有從事打字員和秘書的工作者皆為女性。²⁴ 歷史學者 Claudia Koonz (1940-) 也曾記述，在威瑪共和國時期，女性佔所有薪資工作者三分之一的比例，²⁵ 除此之外，科技的進步也改變了德國 1920 年代的生活型態，家事的結構因吸塵器與洗衣機等科技產品的引進而變得不同，²⁶ 使女性在家事工作上節省了許多時間。學者 Atina Grossmann 曾研究在這個時期中，男性和女性面對機械化的差異反應，並指出，對於科技進步，女性的感受的確比男性來得更敏感，由於女性在工作方面與家庭中都受到了影響。連女性的身體也由性改革運動 (*Sex Reform movement*) 提倡「科學化的管理」(*scientifically managing*)，目標是幫助女性同時適應工資勞動與在控制生育的情況下得到性解放。²⁷

照這樣的社會脈絡來看，對於侯赫挪用當時經歷的大眾媒體新女性圖像的解釋，似乎理所當然會連結到正面歌頌女性角色地位的改變以及思想解放之意涵。Maud Lavin 即曾表示，《用達達廚房刀子切開德國最後的威瑪啤酒肚文化紀元》作品當中的女性圖像多為舞者和溜冰者，而這些圖像是身體自由，女性解放、無

²⁰ Matthew Biro, (2009), pp. 203-204.

²¹ 參自米尚志編譯，《動盪中的繁榮—威瑪時期德國文化》(台北：淑馨，1993)，頁 30。

²² Maud Lavin, (1993), p. 2.

²³ 引自 Maria Makela, (c. 1997), p. 114.

²⁴ 參自米尚志編譯，《動盪中的繁榮—威瑪時期德國文化》(台北：淑馨，1993)，頁 31。

²⁵ Maud Lavin, (1993), p. 4.

²⁶ Maria Makela, (c. 1997), p. 106.

²⁷ Atina Grossmann, "'Girllkultur' or Thoroughly Rationalized Female: A New in Weimer Germany?" 轉引自 Maria Makela, "The Misogynist Machine: Images of Technology in the Work of Hannah Höch" in *Women in the Metropolis: Gender and Modernity in Weimar Culture* (Berkeley: University of California Press, c. 1997), pp. 106-107.

政府主義的象徵，正好與作品中的軍國主義男性圖像形成對比。²⁸ 筆者認為，此作中的新女性圖像確實如 Lavin 所言引發樂觀的聯想，然而侯赫作品中的新女性圖像難道只能作此解讀？作品僅是回應女性地位提升的樂觀態度？筆者欲檢視同一時期的作品，探視侯赫作品中新女性圖像的其他意圖，推論其創作意念，以下將聚焦於和《用達達廚房刀子切開德國最後的威瑪啤酒肚文化紀元》相同或相近創作時間的三件作品《美麗女孩》、《達達恩斯特》以及《無題》進行討論。

三、Hannah Höch 作品中的新女性

攝影蒙太奇《美麗女孩》(1919-1920)、《達達恩斯特》(1920-1921)與《無題》(1921)三作的創作時間相近，此外，若將此三幅作品與侯赫之後的作品，如人種誌博物館系列的 *Monument I: From an Ethnographic Museum* (1924)【圖 6】、*Mother: From an Ethnographic Museum* (1930)【圖 7】，以及肖像系列的作品如 *The Melancholic* (1925)【圖 8】、*German Girl* (1930)【圖 9】，和愛系列的 *The Coquette I* (1923-25)【圖 10】等作比較，即可發現有明顯的差異，最能直接指出的，便是此三作的繽紛複雜構圖。事實上，許多評論家已花費很大力氣辨識構成侯赫作品中豐富構圖的許多重要人物和照片，²⁹ 但是，筆者並非試圖藉由作品中人物的真實身分來思考侯赫的創作意圖，而是要將此三幅作品並置討論，以歸納當中新女性圖像所表現的意義。

(一) 《美麗女孩》(The Beautiful Girl) (1919-20)

侯赫 1919-1920 年，與《用達達廚房刀子切開德國最後的威瑪啤酒肚文化紀元》同年所創作的《美麗女孩》，兩幅作品有同樣特徵，即人物周圍皆充滿科技與機械符號，儘管如此，《美麗女孩》卻不似《用達達廚房刀子切開德國最後的威瑪啤酒肚文化紀元》，新女性圖像的身體有自由、解放之意涵，《美麗女孩》當中緊密的構圖，使得人物顯得被侷限與禁錮。

學者 Robert Herbert 曾提及，藝術在 1910 年之前，都和機器保持著距離，而到了 1910 年後，機器漸漸地被藝術所接受，機械美學也開始在藝術家作品中大量出現。³⁰ 然而，機械美學於藝術中的表現，當中卻包含了兩種迥然不同的態度，一是歌頌機械的理性，使鄉村邁向現代，人們也因機械節省了工作效率而開始有了休閒的時間；另一則對機械抱持相反態度，認為機械是破壞性的暴力媒

²⁸ Maud Lavin, (1993), p. 23.

²⁹ Brandon Taylor, (2004), p. 48.

³⁰ Robert L. Herbert, "The Arrival of the Machine: Modernist Art in Europe, 1910-1925," in *From Millet to Léger: Essays in Social Art History* (New Haven: Yale University Press, 2002).

介。³¹ 《用達達廚房刀子切開德國最後的威瑪啤酒肚文化紀元》雖佈滿機械物件，但由於在女性圖像的位置，像是刻意留有空間，而使得圖像的身體得以伸展，加上標題暗示女性新紀元的開始，因此這件作品，對於機械的態度，並未使觀者產生明確的負面意象，反而聯想到科技的進步，造成家事結構改變，是女性得以走出家庭獲得職業的原因之一正面含意。如 Maud Lavin 所說，人類、機械與解放的歡樂等圖像，正面與負面的象徵同時填滿了整件作品。³²

相反的，作品《美麗女孩》則是對機械工業發展的強烈指控。Maria Makela 指出，《美麗女孩》與《用達達廚房刀子切開德國最後的威瑪啤酒肚文化紀元》為間隔六個月之作，侯赫對科技與機械的態度已有所不同。³³ 標題美麗女孩令人與年輕、漂亮的女性產生聯想，然而，對照作品中被燈泡取代其臉部，不符合觀者期待的女性，這樣的標題反而形成一種嘲諷。燈泡女孩左右各被輪胎與機軸限於其中，不得伸展。電燈泡、輪胎、BMW 跑車標誌和手錶等，皆是速度與工業進步的符號，而這些象徵，卻與空有蓬鬆短髮，缺乏個人肖像特徵的無臉女性並置，或更猖狂地直接取代其頭部，都像是在述說，當工業進步的同時，人類的主體性也被其剝奪，反映出科技發展對女性的負面衝擊，而不似表面之科技所帶來的正面影響。作品唯一還保有可辨識臉部的圖像，則是畫面右上方，梳著古典髮型的傳統女性圖像。作品中，現代女性失去了最能彰顯個人特質和情感的臉部，與尚保有臉部的傳統女性，造成畫面中的對比，也顛覆了原本對現代女性的歌頌。

（二）《達達恩斯特》(Dada-Ernst) (1920-21)

《美麗女孩》作品中，傳統和現代女性的對比，也在侯赫 1920-1921 年的作品《達達恩斯特》中出現。畫面構圖中，可直接辨認之女性圖像包含四位女性，亦可分辨出，兩位為現代女性，兩位為傳統女性。其中，右方的女性圖像，戴了一頂圓錐狀的帽子，由於圓錐帽的體積之大，使得女性的身體像在維持著平衡、維持著女性的姿態。而左下緣另一位新女性，則是一位蓄著短髮的女運動員，擁有健康的體態，眼神有力地直視前方，正採蹲伏的姿勢，像是已預備好，準備要起跑的涵義，與之上方十分古典、半裸體、金髮、且披著粉紅色布巾，吹奏樂器的傳統女性產生強烈的對比，而右下方處傳統女性的上半身軀幹，同樣也是半裸露的形態。

畫面中的兩位傳統女性，其半裸露樣貌，以及迴避觀看的雙眼，皆為典型地取悅男性凝視的圖像代表，而當觀者順著觀看傳統女性的脈絡，卻無法避免聚焦

³¹ 同註 30。

³² Robert L. Herbert, (2002), p. 168.

³³ Maria Makela, (c. 1997), p. 114.

於女運動員身上，被其有力的眼神，狠狠地回了一擊。乍看之下，此件作品像是對現代女性的歌頌，但作品中最顯眼的兩條腿，很明顯地是穿著半透明長襪，身著短裙的現代女性。Ruth Hemus 曾說，這種兩腿分開，形成三角地帶的圖像，加強了情色意味的解讀，如此一來，許多的物件都可被冠上新的可能意義，例如兩腿間的戴著圓錐帽的女性圖像以及十字架，畫面右緣處的摩天大樓和右腿上的弓形機械，都可因為其刻意的形狀暗示，造成觀者容易將其解讀為男性生殖器，而兩枚金幣也使得女性的身體和商品產生連結。³⁴ 此般類似的指涉也出現在侯赫 1919 年的作品《布爾喬亞的婚禮夫婦—爭吵》(*Bourgeois Wedding Couple—Quarrel*)【圖 11】當中，被哭泣小孩頭像所取代的女體，侯赫在其兩腿下方橫放了字母“P”，除了形狀之外，字母“P”更強烈暗示了生殖器的 (phallic) 與陽物 (penis) 之意，這些都像是在傳遞女性無法完全擁有對自身身體主控權之訊息。由此可知，侯赫認為，無論是身為傳統女性，或者隨著社會脈絡的改變而成為新女性，都仍是當時社會受壓迫的族群。

(三) 《無題》(Untitled) (1921)

1921 年的無題作品，和《用達達廚房刀子切開德國最後的威瑪啤酒肚文化紀元》同樣以展現身體自信的舞者為主角，此為侯赫自 1921 年六月份的《女士》(*Die Dame*) 雜誌剪下的俄羅斯芭蕾舞者 Claudia Pavlova 之圖像，³⁵ Pavlova 以其燦爛的笑臉為明顯標誌，不過，侯赫卻將其迷人的笑臉，置換成一沉思凝視的女性圖像，降低了愉悅氛圍。其像一件展示品般，立足在一設有轉軸的盒子之上，盒子隱隱約約可以看到文字“Deu”、“Waf”以及“Muni”，Maria Makela 表示，這是在指涉德國的軍火產業 (Deutsch, Waffen, and Munitionen)。³⁶ 而作品右下方陳列了一些機械零件，背景則為縫紉圖樣，這些圖像的並置，令觀者聯想到，戰後世界不平等的性別勞力區分。³⁷ 的確，戰後雖有許多女性進入職場，但所從事的工作多為低薪、非技術性的工作，某些職業如律師以及醫生等，仍將女性拒之門外。³⁸ 表面上女性地位有所提升，然而，男性與女性間真正的平等卻未被實現。而畫面右方，則為一位男性正用手指指著女性的腋下，令人有下一秒後，男性將要搔癢女性之想像，如此安排似述說出，現代女性可能已經有自己的職業，甚至可大方地展示自己的腿，但同樣地，其仍然受到男性的控制。³⁹

四、小結

³⁴ Ruth Hemus, (2009), p. 109.

³⁵ Maria Makela, (c. 1997), p. 116.

³⁶ Maria Makela, (c. 1997), p. 116.

³⁷ Brandon Taylor, (2004), p. 48.

³⁸ 米尚志編譯，《動盪中的繁榮—威瑪時期德國文化》(台北：淑馨，1993)，頁 31。

³⁹ 同註 38。

透過對侯赫作品中新女性圖像的檢視與討論可知侯赫對新女性圖像的挪用，並非單純地歌頌女性地位的提升，相反地，從侯赫在作品中對新女性圖像的安排，可見其認為女性的角色並非如同表面上所見一般，有如此大的改變。侯赫於作品中將傳統女性與現代女性並置，表現出了女性在歷史上外表的改變，然而，與傳統女性相較，新女性在外貌上雖剪掉長髮、穿起短裙或褲裝而顯得更自主，事實卻是女性仍未脫離男性沙文主義的壓迫，這一點從侯赫於 1978 年逝世的前兩年，一段訪談的話語中即可得到證實，她說：「我的作品並非企圖讚美現代女性，相反的，我更關心的是正在受苦難的女性。」⁴⁰ 由此可知，侯赫認為現代女性，仍是正在受苦難的女性。

從達達主義於伏爾泰小酒館（Cabaret Voltaire）發跡，便可得知其有意向大眾互動與對話的性質。而柏林達達藝術家選擇攝影蒙太奇作為主要創作媒材，將大眾媒體帶入藝術中，使得藝術更加社會化。從這些方面來看，可以想見，侯赫創作時，必定也設定了一觀眾群，並意圖和觀眾對話，尤其是女性觀眾。當大眾媒體仍以樂觀的面向大量使用新女性圖像，且觀眾仍受到大眾媒體圖像的吸引時，侯赫已察覺了大眾未發現的事實，即，新女性並非如大眾所想像般樂觀，此再一次驗證了侯赫思想之前衛性。侯赫藉由新女性圖像創作，就像是在直接指涉觀者，使觀者感受到更大的衝擊，並表示出，女性雖開始從事薪資職業，卻並非同工同酬，且大部分從事勞累卻低薪的工作；即使和男性一樣擁有投票權，可以影響政治的力量仍不大，就如同侯赫雖進入達達團體成為藝術家，卻沒有得到和其他男性藝術家同等的對待一樣。

⁴⁰ 原文為：“My work did not attempt to glorify the modern woman, on the contrary, I was concerned more with the suffering woman.” Pagé, “Interview mit Hannah Höch,” 譯自 Maria Makela, “The Misogynist Machine: Images of Technology in the Work of Hannah Höch” in *Women in the Metropolis: Gender and Modernity in Weimar Culture* (Berkeley: University of California Press, c. 1997), p. 122.

參考資料

專書

1. 米尚志編譯，《動盪中的繁榮—威瑪時期德國文化》，台北：淑馨，1993。
2. 利希特（Hans Richter）著，《達達：藝術和反藝術》（*Dada, Art and Anti-art*），吳瑪琍譯，臺北市：藝術家，1988。
3. Ades, Dawn, *Photomontage*, London: Thames & Hudson, c.1976.
4. Biro, Matthew, *The Dada Cyborg: Visions of the New Human in Weimar Berlin*, Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 2009.
5. Hemus, Ruth, *Dada's women*, New Haven and London: Yale University Press, 2009.
6. Herbert, Robert L., *From Millet to Léger: Essays in Social Art History*, New Haven: Yale University Press, 2002.
7. Lavin, Maud, *Cut with the kitchen knife: the Weimar photomontages of Hannah Höch*, New Haven: Yale University Press, 1993.
8. Makela, Maria, *Women in the metropolis: gender and modernity in Weimar culture*, Berkeley: University of California Press, c.1997.
9. Taylor, Brandon, *Collage: The Making of Modern Art*, New York: Thames & Hudson, 2004.

網站資源

1. 維基百科：
< http://en.wikipedia.org/wiki/New_Woman >（2013/1/23 瀏覽）

圖版目錄

- 【圖1】 Hannah Höch, *Cut with the Kitchen Knife Dada through the Last Weimar Beer-Belly Cultural Epoch of Germany*, 1919-1920. Photomontage, 90 x 144 cm. Staatliche Museen, Berlin. 圖版來源：Study Blue
<<http://www.studyblue.com/notes/n/european-and-american-art-1900-to-1945-f-lashcards/deck/2363891>> (2013/01/21 瀏覽)
- 【圖2】 Hannah Höch, *Das schöne Mädchen (The Beautiful Girl)*, 1919-20. Photomontage, 35 x 29 cm. Private collection. 圖版來源：Study Blue
<<http://www.studyblue.com/notes/n/art-history-test-2/deck/1403245>>
(2013/01/21 瀏覽)
- 【圖3】 Hannah Höch, *Dada-Ernst*, 1920-1921. Photomontage, 18.6 x 16.6 cm. The Israel Museum, Jerusalem. 圖版來源：Juju Be
<<http://mediumrare1.pbworks.com/w/page/20706160/ImageOne>>
(2013/01/21 瀏覽)
- 【圖4】 Hannah Höch, *Untitled*, 1921. Photomontage, 30 x 23 cm. Reprinted courtesy of Morton G. Neumann Family Collection. 圖版來源：A Series of Small Things <<http://www.aseriesofsmallthings.com/Hannah-Hoch/Untitled/>>
(2013/01/21 瀏覽)
- 【圖5】 Hannah Höch, *Cut with the Kitchen Knife Dada through the Last Weimar Beer-Belly Cultural Epoch of Germany*, 1919-1920. Photomontage, 90 x 144 cm. Staatliche Museen, Berlin. 圖版來源：Study Blue
<<http://www.studyblue.com/notes/n/european-and-american-art-1900-to-1945-f-lashcards/deck/2363891>> (2013/01/21 瀏覽)
- 【圖6】 Hannah Höch, *Monument I: From an Ethnographic Museum*, 1924. Photomontage, 19.6 x 15.5 cm. Berlinische Galerie, Berlin. 圖版來源：The Photomontages of Hannah Höch
<<http://humanities.uchicago.edu/classes/readcult/figure5.html>> (2013/01/21 瀏覽)
- 【圖7】 Hannah Höch, *Mother: From an Ethnographic Museum*, 1930. Photomontage, 18 x 24 cm. Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris. 圖版來源：Le Chat qui Fume
<<http://nome-de-plume.tumblr.com/post/1643750589>> (2013/01/21 瀏覽)
- 【圖8】 Hannah Höch, *The Melancholic*, 1925. Photomontage, 16.8 x 13 cm. Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart. 圖版來源：Barr
<<http://barr8.blogspot.tw/2012/06/inspiration-hannah-hoch.html>>
(2013/01/21 瀏覽)
- 【圖9】 Hannah Höch, *German Girl*, 1930. Photomontage, 20.5 x 10.5 cm.

Berlinische Galerie, Berlin. 圖版來源：16TIMES9 by C. Jofre

<<http://pompierjofre.blogspot.com/2012/05/hannah-hoch.html>> (2013/01/21 瀏覽)

【圖 10】 Hannah Höch, *The Coquette I*, 1923-25. Photomontage, 18.5 x 20.5 cm.

Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart. 圖版來源：Venetian Red

<<http://venetianred.net/2010/01/16/hannah-hoch-the-good-girl-with-big-scissors-part-i/>> (2013/01/21 瀏覽)

【圖 11】 Hannah Höch, *Bourgeois Wedding Couple—Quarrel*, 1919. Photomontage, 38 x 30.6 cm. Private collection. 圖版來源：Study Blue,

<<http://www.studyblue.com/notes/note/n/lecture-4-1-dada/deck/3953130>

(2013/01/21 瀏覽)