視覚文化研究の可能性
—ロザリンド・クラウスと「アンフォルム」—

犬 伏 雅 一

はじめに

ロザリンド・クラウスとイブ＝アラン・ボアの共著『Formless: A User's Guide』の邦訳が今年初めに出版された(1)。60年代末に本格的に登場してきた「視覚文化研究 (Visual Cultural Studies)」の生成に深く関わるクラウスが、視覚文化研究のプロセクトの多様な展開のなかで迫り着いた地点が「アンフォルム」であると考えられる(2)。クラウスは周知のように、マイケル・フリードとともに60年代初めのクレメント・グリーンバーグの愛弟子であり、20代の初めから美術批評を書き始め、「アートフォーラム」誌に参加してから、60年代中、後期、70年代初めのミニマリズムやポピュアートに対する真摯な批評活動を経て、グリーンバーグのモダニズム批評を経て、76年に今日まで続く「オクトーバー」誌をネット・マイケルソンとともに創刊した(3)。その活躍は著しいものがあり、活動の志向の存在があるボアとの共著が本論考の焦点を当てようとしている『アンフォルム』である。この著作にいたるまでのクラウスの批評的活動はいくつかのモノグラフとして出版されているが、中でも『前衛のオリジナリティ』(4)とジェームソンの『政治的無意識』に触発されたと思えるタイトルが付けられた『視覚的無意識』が重要な論考であり(5)、その論考点として『アンフォルム』を捉えることができる。「アンフォルム」に先立ってこれらの著作については本論におけるクラウスの批評的活動についての議論の中で取り上げる。なお、本論考執筆時点で一番新しいクラウスの著作は『更新され続ける在庫目録 (Perpetual Inventory)』(6)であるが、そこでは、クラウス自身によって自らの活動がクロノロジカルに章書によって示され、それぞれの章に彼女が選んだ道徳的論考が配置されている。その章書の最後の二章が、アンフォルム(5章)、記号の主体(6章)であり、クラウスにとって記号論的なるものとパティエに由来するアンフォルムが在庫目録の端末に配され、今もってその重要性が不変であることが明示されていると理解できる。

以上のようなクラウスの軌跡を踏まえて、特に、アンフォルムに至るまでのクラウスの批評的思考の展開とその一つの結論としてのアンフォルムのポテンシャルを見定めて、それらが、視覚文化論の本質的問題、すなわちもしくは視覚的領域を特徴的に切り出す必然性がどこにあるのか、視覚の自立性をどのように捉えるのか、という基本的問いにどの程度の関わりあるいは貢献をなしうるのかについておおよその見通しをつけることが本論考の課題である。

1. 視覚文化論生成の背景

視覚文化論とは、文化と関わる視覚的なものすべてを、既存の学問領域単純を横断するかたちで、およそポスト構造主義的な理論装置を使って、批判的に解明する活動、とでも定義できるであろうか。

今や視覚文化論に関する欧文文献、特に英文文献は多数に出版されているが、我が国において比較的早く翻訳されたジョン・A・ウォーカー・サラ・チャップリンの『ヴィジュアル・カルチャー入門』の副題で、視覚文化論は「美術史を超えるための方法論」と規定されていることに注目したい。一つの指標がしかないかもしれないが、この副題に応える形で、まず
は、視覚文化論と美術史の関係を原理的に問わなければならないであろう。

周知のようにカントは、人間の精神活動を認識（自然）と道
徳の領域（自由）に分けられ、前者は現象界との関わり、後
者は感性的世界に関わるとして、両者は厳しく区別され
なければならないが、一方で道徳的実践が感性世界において
行われなければならないことより、この二つの領域を媒介する第
三の領域を要請して、ここに美および芸術の領域を定義した
のである。この領域への考察を主題とする著作が『判断力
批判』である。いわばマクロ的な体系構想の次元において、
カントは、「美と芸術」の領域を立ち上げる。美術史とはおよ
び芸術制作の成果に関わる史的次元を加味した考察である
から、芸術がカントの議論においてどのように切り出される
のかを見ておく必要がある。

カントは、判断力について、特殊を普遍と包括する能力
であり、二通りの仕方で包括が発動するものである。まず第一
は、普遍が与えられて包括される場である（限定的判
断）。これは自然現象などについて妥当でわかるが、
美と芸術にかかわる判断において自然におけるような普遍
が与えられない。後の場合は、特殊が与えられ、普遍は
存在しない。カントは個々の事実から普遍の原理を
想定して、そこに特殊が包括されなければならずとする。たと
えば、生物学は全体として調和的に構築されているが、自然
がどのような普遍的法則によってこのような事態を引き起こ
したかは知れない。この際に我々は、なぜかしかの目的に向
かって生物体が調和的に統一されていると想定する。つまり、
目的性は認識導入することとなる（反省的判断）。こう
した自然の目的性が要請されるのであるが、これは、自然
認識における自然概念ではなく、道徳的実践における自由概
念でもない。自然の多様な現象を反省するにあたって、判断
力が従わねばならない判断力の主観的原理である。たとえ
ば、バラを見て美しいと判断する場合、自然認識におけるよ
うに客観的法則により美しいと判断しているのではない。と
こころ、この判断が当該判断主体にとっては他者にとってもい
わば共感してもらえる一定の普遍性を持った判断であるは
ずだ。この普遍性はどのように根拠づけられるのかが、次に
問われることとなる。

ある対象についての美に関わる判断能力は趣味
（Geschmack）である。趣味判断はその判断根拠が主観的で
しかない判断であることから、美的判断と規定される。主観
的とは意味を含む性質によって概念に関係づけるのではなく、構
想力によって主観に関係づける場合の規定である。我々は
対象バラをひたすら美しいと感じているわけである。その
際、快感情は人を経験する。ただこの快感情は、サクラノ
を食べても汚らしいと感じる場合とは異なっている。後者は、
現実に存在するサクラノに関わる快感情であり、カントは
求めた意図の達成に伴う満足感、対象が現実存在してい
ることに対する関心（Interesse）と深く関わるといわれる。ところ
が純粋に美的な趣味判断の場合、対象の存在についての現
実的な関心が存在しない。つまり、純粋に美的な趣味判断
は、対象の表象に関わるものである。その存在には関わら
ない。ここに趣味判断の無関心性が宣言される。加えて、概念
によって趣味判断がおこなわれているわけではないので、趣
味判断の特質は無概念性である。ここまでに、概念を欠いた
主観的判断である趣味判断がいかにして普遍性をもたう
のかという問いが浮上する。角度を換えれば、趣味判断に
おける快感情を普遍的とするためには、美的な反省的判断力
はどのように働くのかという問いとなる。

趣味判断における反省的判断力の働きは、構想力と悟
性からなる。これらは当然超越論的認識能力である。概念的
認識の場合、悟性は構想力の与える直観内容に判断形式—
「A は B である」—によって概念的統一を与える。認識が成
立するのである。バラは美しい、という趣味判断の場合、対
象の概念（バラの花）は形成されず、対象の像を（バラの花
の像）直観する構想力の総合作用と、そのように直観された
内容（バラの花の像）を自己の意識対象として把握する悟性
の統一作用が調和的に行われる。こうして超越論的認識
能力である構想力と悟性の活動が調和的に行われるとき
に、快感情が生起するのである。こうして超越論的認識能
力の普遍性によって、バラの花の表象に関わる快感情は普
適性を担保される。

ところで、快感情は感覚的欲望が達成されて生起することもある。これはある一定の目的が達成されることに休む
満足感である。食欲の場合であれば個体の存続維持という目的に向かって出来ることであって、ここから感覚的欲求
には、その根底にありがあると言えるわけだ。ここでは合目的性が妥当しよう。しかし、趣味判断の場合、このような合
目的性は存在しない。美しいという判断は、対象の側からい
うと、美しい対象は構想的と作成者が主観の内容において調
和的に行うのである。美しい対象は、表現の必要を含む
ある客観的内面に含まれているのではなく、主観の内面的活
動に適合した形式を持つものである。すなわち、美
しい対象は、単に主観的合目的性をもっているだけなのであ
る。このようなにして美しい対象が明確に切り出されたのよ
るが、いまだ芸術の領域確定を通じてはいない。たとえ
ば自然に存在するバラの花について芸術を芸術化することはで
きない。ここでカントは自由美（概念を欠く美であり、趣味判断
、徹底的に純粋である）付属美（たとえば美しい馬という
場合、早くあるべきという馬の目的が概念として成立している
ので、走ることを目的とする馬体の美的趣味判断において
純粋に形式判断だけが作動しているわけではない）の議論
によって、付属美に美の理想を見る。つまり、善のような理
性理念と平行する形で、美の理念を要請するのであるが、そ
れが感性化して像として現出するとき美の理想となる。美の
理念は美の理念に規定されている。したがって美の理想は
付属美となる。ここで人間の美が美の理想として登場する。
つまり、美の理想は人間の形態において道德的なものが
現出しているときに直観されるのである。カントの議論の成
否を置くして、とりあげず趣味判断は、理性理念へとつな
がっていくことが確認できる。

自由美、付属美をめぐって出される美の理念の問題
は、崇高なるものををめぐる反省的判断へと展開して美的判断
と崇高の関係が焦点化される。崇高なるものに対する感情
が、我々の内なる使命との関係で生起することが明らかにさ
れる。崇高を介して理性理念への経路が確保されること
で、美的判断そのものが、美的理念によっていわば統制され
ることとなるのである。

我々の関心よりすると次に問題となるのは、崇高論を経由
して議論される美的技術（ästhetische Kunst）である。主観
的合目的性を持つ形式を生み出すことによって、普遍的、必
然的な快感情を与える技術である。これが芸術である。
そして、美的技術によって意図的に制作されるものであっ
て、芸術の歴史のように見えるものが芸術作品であり、これ
を生み出すものが自然が与える天賦の才、天才である。天才
は学習・努力によって獲得されるのではなく、芸術家は、その
才能によって芸術に規則を与え、作品を作り出す。具体的に
は、天才は一定の規則を与えることができないもの（芸術作
品）を生み出す能力である。つまり天才はオリジナルティー
を特質とする。天才の生み出す作品は、模倣に依存せず、そ
れの特性、判断基準を提供する。ただし、天才は芸術
作品を生み出すエキシスを客観化できず、それ他者に教
えることはできない。このような、自然が天才を通じて芸術
に規則を与えるのである。芸術においても自然の主観的合
目的性の原理が通用する。美的理念がここでも生じられ
てくる。

天才が産出する範型的作品は、美術的にはカノンといえ
るであろう。ただし、それぞれの作品は美的理念の表現とし
て、美的理念に規定され、美的理念の非時期性から、範型的
作品は、美的理念に統制されつつ、相互にいわば自立的な
在り方をしていることになる。美術史の対象領域は設定さ
れたが、カントの枠組みでは、範型的の作品のいわば時間を越
えたカタログ性がドミナントとなる。美術史であるためには、
このカタログ性を歴史的な展開という原理から再編成する必
要がある。つまりヘーゲルの登板となるわけではない。

美術史が成立するためには、カントの枠組みがヘーゲル的
な歴史性を組み込むことが不可欠である。カノン的な作品
を対象として、テロス的な展開を設定すればまさに美術史の
基本フレームが出来上がることとなる。変動しつつも不変な
るアートが領域を確保される。
さて、このように切り出した美術史を視覚文化論はどのようにして超えるというのであろうか。この問題を考える場合、まず上記した枠組みの美術史を超えるものとして登場した「ニューアート・ヒストリー」を検討しておかなければならない⑦。

ニューアート・ヒストリーは、芸術作品の制作者、受容者（消費者）が帰属する社会における一定の安定した、しかし可変的な知覚習慣を射程にいれて芸術作品を考察する。観者が社会化されることで、美術史が暗喩に前提する曲線を超え、共同体の拘束を超えた理想的な観者が否定され、受容者がやがてジェンダーなどを取り込んで一挙に複数化される。複数化した観者の作品との関わり方の多様性が浮上し、作品の受容・消費の在り方がモンスクリプションとともに、制作者と作品の関わり方と時間を越えたモデルから解放される。

観者の社会化は、知覚様式の多様性を導入し、これは制作のメカニズムについてのモデルにも影響を及ぼす。知覚の多様性から帰結する観者の行為への作品の読取りの多様性は、制作者の在り様を普遍的なものへと絶対的に取扱うに留まる議論には直接結びついた無理があり、נאך止めを求めることが必要になる。すなわち、そもそも制作者は観者として特定の文化的コンテクストの内部で生み出される存在である以上、社会化された知覚様式のフレームが、制作のメカニズムの普遍性を捉えることになる。さらに知覚様式の多様性から発表現を求めるかたちで、制作者がテーマとして立てる作品の内容も文化的に規定されることになる。

このようにニューアート・ヒストリーは、芸術作品の制作、受容にカント的な枠組みを依拠する旧来の美術史に対して、解釈枠として機能する普遍性を大きく損なうわけではない。一方で普遍性は損なわれたわけではないと説明することができる。つまり、文化的に拘束されるという視野は、文化的に拘束されるとするものと対照化するものである、普遍性を追求する余地をまさしく残しているからである。観者における知覚様式は文化的に多様であるとしても、可変性を担保するいわば土台としての知覚の在り方、一つ自らといいう次元において普遍性を確保しているであろうし、また一方においてカント的な認識メカニズムは、美的認識として超越論的な普遍性の保証を打ち切られたわけではない。純粋視覚性、というような知覚領域におけるいわゆる文化的ポリシーを排除した立論は手つかずに残っているであろう。一方において、このような普遍性の残存は、ニューアート・ヒストリーがおカフェの作品を領域的に確保して活動する所作において、作品の側における普遍性、あるいは普遍的価値を保存していることにも認められ、普遍的価値としての芸術そのものが切り出されてくるメカニズムその自体もまったく問いの対象から外されているのである。

2. 視覚文化論の生成とカルチャラル・スタディーズ

「文化」という言葉がその外延設定において、ほとんど限界を喪失している我々の時代において、「文化」に包摂されるか、あるいは「元風義」における文化としてかつて領域が確定されていた芸術が、まさに特権的に「文化」とつながっていたがゆえに、「文化」の境界を略し、これに拡張しているのも我々の時代であるということであろう。「カルチャラル・スタディーズ事典」の編纂者クリス・バーーカーによれば、今日カルチャラル・スタディーズとされる言説形成領域は、これに拡張された文化に対していくつかのことなる出発の言説形成活動が合流して成立する一覧の言語ゲームであると述べている⑧。つまり拡張された文化という対象そのものを明示する言語ゲームであり、家族的類似性によってかろうじて統括されているというわけである。一方でこのような物言いはその歴史への言及を含意している。当然、複数の歴史的経路があった今のが言語ゲームとしてカルチャラル・スタディーズがあることになる。以下、議論は、主にイギリスにおけるカルチャラル・スタディーズという言説形成活動の生成の道筋を一つの範型として提示し、いわばこの言語ゲームにおけるドミナントな規則を透かし見て、ゲーム全体の骨格を見通そうとする試みといえる。
周知のように、イギリスにおけるメディア・リテラシーの始まりは、文化—高級文化—防衛として始動したが、いわばこれは大衆文化コンプレックスの双生児として登場した。もちろん、大衆文化は未だ「文化」というカテゴリーの外部に配置されていたのである。

第二次大戦後のイギリスにおけるマルクス主義の異様な再生は、上部構造、下部構造という社会分析の枠組みをいわば実に社会へと適応する。当然、上部構造の一翼に特権的に切り出される「文化」は上部構造全体に配置されて再考されることになる。加えて膨大化する文化産業がこの分析枠において見直されると、文化産業そのものが下部構造に規定されて、消費者大衆の感性の在り様でエクスプレッションの下部構造批判的提訴される立場となる。このような問題意識への切り込みの早期期の形を我々はロラン・バルトの『神話作用』に認めることができるであろう。

バルトは『神話作用』における考察の所作において、「文化」、マーシャル・アーノルドが掲揚した意味での「文化」—高級文化—そしてそれに対立軸として立てられ低級文化というヒエラルキー構造そのものを一挙に問いに付した。このようなヒエラルキー構造そのものが、おおげそのところ資本主義的生産様式によって規定されているのではないか、という問題設定である。アンディ・ウォーホルがプリント・ポックスを持ち出すまでなく、バルト等に認められる記号論的思惟の登場は、高級文化がいわば記号論的に差別づけられて表現されているのであり、それを本質主義的に担保するメカニズムは空っぽでしかないことを主張する。そうであれば、価値的位階そのものが無効化されたことによって、一挙に大衆文化は価値を回復することになる。これは、感性的色味のメカニズムから、大衆文化あるいはそれに密接する文化産業の創出する文化生産物を解析するということだけでは決着のつかない地平を開く。

高級文化との記号論的差異によって低級文化を位置づけるメカニズムの否定が、低級文化の自立的価値を認めるという理路は、低級文化を独立の対象として、つまり単なる感性支配のメディアとしてではなく、その価値回復を肯定するとともに、十分に意味ある考察対象をすることを可能にする。ただ、資本主義的生産様式による上部構造の規定という古典的マルクス主義の議論は、ロシア構成主義が目指したような下部構造の全面的刷新へ向う過程での既存のプルジョアアートの全否定、その芸術言語の全否定を引き起こしたように、低級文化そのものを全否定する理論は容易には回避できない。まさに低級文化はアヴァンギャルドではないから(9)、来るべき革命とは無縁の存在となる。とはいえその理論的篤きに直面しつつも、低級文化的再価値復権をそこから下部構造批判的視野に収めつつ上部構造批判を展開するカルテュール・スタディーズが立ち上がっていくのである。しかも低級文化はアヴァンギャルドたらないとしても、その担い手は間違えて来たらるべき革命のアヴァンギャルドとしての資格を保有しているからである。

1964年に、バーミンガム現代文化センターが設立されて、その創設者であるリチャード・ホガートによってカルチュラル・スタディーズという言葉も生み出された。60年代の革命への熱気は、やがて68年のパリを経て世界的に冷め込むわけであるが、これは上記した古典的マルクス主義の階級論理論的論説とも言えるであろう。あのモデルがとりあえず正しいのであれば熱気の源は存続するはずであるが、モデルそのものが崩壊すれば、60年代革命の心性のダイナモは停止するからである。我々はアルチュセールの多面的決定の議論に目を向けなければならない。

アルチュセールの議論は、下部構造の上部構造への決定力を相対化させるものだと言える。低級文化はイデオロギー的な虚偽意識によって彩られており、このイデオロギー的虚偽意識を徹底的に破壊する可能性、虚偽意識から解放されたいわば純粋に事態と対峙する主体の設立の可能性が本当にラディカルな文化生産と表裏の関係にある文化批判の可能性を開く。しかし、アルチュセールはこの用いるイデオロギーにも污染されない無垢の普遍的主体を否定した。すなわちわれわれは既に常になにもかかわらずのイデオロギーを生成において組み込まれてその主体である。

下部構造によって無垢の主体が規定され、単純に主体が
3. 視覚芸術をめぐる芸術論説から視覚文化論へ——クラウスの批評の航跡——

我々は60年代から90年代そして現代にいたるアメリカのアカデミックな芸術論説、美術批評の言説を構築したクラウスの道程を視覚文化論との接点を一つの基点として少なくともその骨格について辿りかえしてみなければならない。

クラウスの批評の大まかな構図は、クレメント・グリーンバーグのモダニズム絵画、水墨に対するフォーマリズム批評を受け入れていた60年代の初めから、「アートフォーラム」誌への執筆を含めて「オクトーバー」誌創刊に至る過程での、グリーンバーグのフォーマリズム批評からの脱却、そして、80年代、90年代における独自の批評言説の展開から今に至る段階へと描き出すことができる。クラウスの批評が辿った道筋はいわばグリーンバーグへの反逆であり、グリーンバーグが一貫してモダニズムアートに対してフォーマリストとして関わり続けたとすると、グリーンバーグにおいて一貫するもののほか、おそらくクラウスの航跡を焚き出す道標となるはずである。

クレメント・グリーンバーグが美術批評において決定的な権威を築き上げたのは、ジャクソン・ポロックに対する批評説⑭であり、その批評言説に対する受容、肯定、反発がアメリカの批評言説の歴史であったといえる。ジャクソン・ポロックの芸術世界における評価の確定は、亡命者アヴァンギャルドが集う都市に甘んじていたニューヨークを世界的なアートセンターへと飛躍させた。アルフレッド・スティーブリッツがキーフに真のアメリカ的な絵画の誕生を見るなかで離陸を開始したアメリカ美術は、ポロックの出現によって、ホイットマンが声高に叫び、スティーブリッツもその思春期にした「アメリカ的なもの」が真に実現したドキュメントを手に入れたのであった。マルクス主義者グリーンバーグにとって、古きヨーロッパと断絶であるモダニズムの進歩的展開がさらなる進歩の階梯を上り詰めを先に位置づけられる抽象表現主義がまさにアメリカにおいて生起したことを宣言する批評説こそ、彼の批評の全体を貫く根であり、一貫したものであら
とえる(12)。
抽象表現主義を美術史に適切に位置づけるグリーンバーグの言説を一習しておこす(13)。

クレメント・グリーンバーグのジャクソン・ポロックに体験される抽象表現主義を美術史の展開へと配置する所作は、すでに言及したようにマルクス主義的な進歩史観を継承する美術史の立場に立って、絵画メディアの平面性への収束という物語を語るものである(14)。これは、おそらくカント的といえる感覚の領域的確保と呼応する、視覚における視覚的なるものの純粋化の物語である。純粋視覚的実現が平面性への収束と一体化される。また、カントの枠組みから当然予想されるように、平面性への収束を実現するポロックの作品は、ポロックという制作者においてその全体をいわば美的な直観によって統制されて把握されている。つまり、作品は完成しており、形式の統合的意味とともに、制作者は、形式に直結する情調のものに直視する。作品に対して不安定性を前提化させる批評言説ではなく、ここでもカント的な所作に踏襲して情調性はフォーマルなるものに論理的に後行する方である(15)。これがまさしく若い批評家達をフォーマリズムこそが普遍的な言説であるという印象を強く抱かせることになる。

このようなグリーンバーグの抽象表現主義批評に対してクラウスはどのように自らを配置するであろうか(16)。

・離反から断絶へ

「ターミナル・アイアン・ワークス」(1971)はクラウスの博士論文を出版したもので、60年代の以降の一種の批評活動の総括ともいえる書物である。この序文でクラウスは、「モダニズム絵画と彫刻についての私の知識は、おそらくグリーンバーグやフリードの批判的な論考と彼らとの議論から展開されており」と述べ、両者に対して感謝の言葉を述べている(17)。この段階では、ポロックに対するグリーンバーグの言説は基本的に承認されているとみてよい。しかし、「アートフォーラム」誌の要請で展開される60年代のアートとの対決が生み出した批評言説は、フォーマリズム批評の断層の自覚を醸成したのか、注目すべきものとしてグリーンバーグが拒否したシュルレアルスへの関心を示しているのである。シュルレアルスが本当の意味で前提化することは「視覚的無意識」においてであるが、とりあえず、グリーンバーグが嫌悪して排除したものへとクラウスが動き出したことは明確に確認できる。

1977年に出版された『近代彫刻の様々な方法』は、彫刻解釈の困難性を誠実に吐露するとここから始まる(18)。レッシングのラファエロの議論を導入として議論が引き起こされる。彫刻とは肉体の空間へ配置であるとする、レッシングのラファエロ論が要求されていく。時間の排除した空間の純粹な切り出し、そして詩に固有の活動の記述が絵画と彫刻から排除される。「視覚芸術の特性は、静止性にある。この条件からして、視覚的対象の分離した部分の間に形成される関係は、(同時的に)観者に与えられ、それらはそこにあって、一挙に知覚され理解される。」(19)

この部分を見る限りでは、クレメント・グリーンバーグの1940年の論考「さらに新たなラファエロに向かって」(20)が誠実に踏襲されているように見える。グリーンバーグも彫刻における空間性のさらなる純粋化を称揚しているからである。ところが、レッシングにおけるラファエロの議論が時間と彫刻に帰属させる含みを持つことが引き続いて指摘されている。この指摘は、グリーンバーグのラファエロ論言説とは本質的に異なる一步を明確に宣言している。つまり、ゆるやかな断絶は確固とした断絶へと向かっているのである。

クラウスの議論に戻ると、1930年代まで支配的であった時間性を抜き去った評価基準は、素材そのものにおける物理的な不活発性から空間配置が決定され、静的で同時的な物が形成する彫刻の占める空間は、濃密で不動の実体性とそれによって形成される明快で分析的な構造を二つの軸として形成されているとされる。前者の静止性がプランクーンに、光による明快な分析的な構造提示がガロにおいて読み取られる。この時点で、クラウスは、グリーンバーグの枠組みから離脱し
て、上記した時間の前後のうちに影刻の静止性があることを
認めたレッシングの議論を引き合いに出つつ、著作全体の
目的が、空間的芸術においても、時間と空間は分析のために
分離不能であり、現代影刻の議論は、形式の特有の配置整
理についての時間的帰結について議論することを欠けは不
完全なものになる、言い切る。現代影刻の展開は、静止性
と時間性の結合であり、そこに影刻の本質があるのである。

グリーンバーグへの反フォーマリスト的とでもいえる反旗
のベクトルが時間性の導入にによって囲まれているわけであ
るが、グリーンバーグのラホン論とは微妙な関係が、た
とえばロダン解釈において保持されている。

クラウスによれば、ロダンに至るモダンズム影刻史は、
伝統との断絶を含むという。ロダンの影刻作品は、視覚的
な物語を提示しない、つまりレッシングのラホン論に
おける議論の区別を踏襲されている。体験の表面的現われ
は、その内なる構造と関係づけられず、ロダンは、合理主義
に背するアートを作り出した。ロダンの群像は物語を提示
せず、彼の個々の像は、表現的でもない、伝統的影刻は個人
と同じで、個人の内部状態がその体験によって表面に表出
され、表現的表面を獲得する。こうして表現的表面の拒否は、
グリーンバーグの純粋化を明らかに維持しているのだが、
一方で、クラウスはスミッソをロダンに始まるプロジェクト
の終結と捉えて、「影刻の変換、静止的で理想化されたメ
ディアから、時間的で物質的なメディアへの変換は、ロダン
をもって始まり、十全に完遂されたのである」を述べ
ている。グリーンバーグの微細的な課題に対する挑戦で
ある。

ところでいったんポロックのグリーンバーグによる批評に
立ち返ると、グリーンバーグの純粋視覚性と連動する平
面性への純粋化では時間性は完全に拒否されている。しかし
『近代影刻のさまざまな方法』が提示する影刻に関する言説
は、絵画における時間性の問題を無視し得るものとして提
示しているのである（注）。

連続の否定と視覚文化論への接点—構造主義から

このような断絶は、構造主義の理論枠の採用によって展開
される諸論を主に収載した「前衛のオリジナルティ」で次の
ステップへと進められるのである。

1978年の論考「展開される場における影刻」でクラウスは
（注23）、風景の項と建築の項を対立させ、それぞれに非・風景、
非・建築を対立させて命題論理学に出来るグレマス的な
構造対立図式を導入して、基本的な挙措としては、この構造
図式をさらに拡張していく。風景、建築、非・建築、非・風景
のグレマス的四角形を内接する外側の四角形を立て、各対、
一とえる風景—建築の対立軸—を底辺とする三角形の頂
点を4つ立てて、新たなグレマス的四角形を増殖させる。も
ちろん、そもそも構築したグレマス4角形の妥当性には根本
的疑問が残るわけであるが、問題は、このような論理的な対
立を増殖させ構造的な図式を拡張して、そこへ既存のこれま
た拡張された影刻を配当する挙措である。いわば、化学の
周期表が空の元素の存在を原理的に予測せしめるように、
拡張された影刻は未だ不可視であるとしてもその図式に
してあらかじめ位置を与えられるであろう。また、このような
図式は、単に今解釈の困難に直面している影刻作品と未
到来させるのを作品にもその位置を与えるのであるが、ヴェ
ルフリンのよく知られた16世紀、17世紀の描写様式の解釈も、
週期的にこの拡張型グレマス図式の絵画バージョンに取
り込むことができるとすると、過去の作品解釈についてもこ
のダイアグラムは絶大な威力を発揮する。
たとえば、クラウスはロバート・スミッソンを拡張された構造体への配置する。クラウスが「前衛のオリジナリティ」の冒頭で言及し図版を示しているスミッソンの「スパイダーラ・ジェット」の配置される位置は風景と非・風景を底辺とする三角形の頂点である（印づけられた場所）となる。レッシングのラコーン論の枠に従い、グリーンバーグのラコーン論が底辺において寄りかかる連続性のいわばモダニズム的神話からすれば、「スパイダーラ・ジェット」は強引にその神話に組み込んで解釈するか、連続性とは本質的に断絶するものとして美術史から排除するしかいない。すると、ポロックについてのグリーンバーグの議論そのものが実は危うさを孕んでいる可能性が、連続性の視点から問題化されることになる。

この意味で、クラウスはピカソがグリーンバーグによる解釈、ピカソからポロックへのという線にも疑問を呈することになる。1980年代の終わりに、「オクトーバー」誌に寄稿する論客がハル・フォスターをオーガナイザーとして「視覚と視覚体制」というニューヨークのシンポジウムをバイ・アート財団の後押して実施するが、そこでクラウスがプレゼンテーションした論考のテーマはピカソの問題であった（24）。ピカソ作品におけるバビルの前書きは、つまり身体性と時間性——しかも断絶を孕んだバビルの時間性——の前書きはグリーンバーグのフォーマリズム的なピカソ解釈からの逸脱であり、本節に先行する小節において議論した内容とつながってくる。しかもバビルは「アンフォルム」の重要な操作概念でもある（25）。ただ、本節で取り上げている構造主義的な視点からすると、「前衛のオリジナリティ」に収載された1980年のピカソ論「ピカソの名において」が注目される（26）。これはグリーンバーグのコラージュ論が拡大されなかった新聞のコラージュによる「バイオリン」（Violin, 1912）という作品に認められるバイオリンの筐体の図に描かれた穴に関することである。クラウスによれば、視覚と触覚の完全な分離がピカソにおいて自覚され、触覚的な表現がバイオリンの筐体に描かれた記号としての穴によって読み取られ、また、作品平面に対する新聞活字の侵入はやや記号的なものの差異の発動のもとで、平面性が現れるものでなく記号的な関係性において現れる。この識別、バビエ・コレの記号論的解釈は、さらに深化される（27）。視覚と触覚の分離というわけはグリーンバーグのフォーマリズムの枠組みが踏襲されているのではあるが、一方で単に視覚において自立的に表現された読み取られているわけではない、新聞活字の侵入を折り込んだ記号的な差異度、自立性の否定の下に表現が立ち上がるという議論は、作品の自立性拒否という形で、クラウスのグリーンバーグからの距離を鮮明に示している。これはピック解釈に当然影響し、彼の美術史の連続性は全く異なる地平において、ポロックの作品は他なるものの差異において位置を定められることとなる。

ただ一つの根本的な問題が残ってくる。それは構造主義が根本的に抱え込んでいる問題である。構造は結局のところ、構造的対立図式がいずれもメタ的位置において読み取られるという幻想と一体である。その問題を脇に置く限りで、断絶が差別的に成立し、概念的なグリーンバーグの美術史連続論は挑戦をうけることになる。しかし、そのようなメタ的位置は結局グリーンバーグの理論を駆動するカント的な主体と異なることはないのではないか。しかも、歴史の問題圏、つまり時間の問題圏が影託のフォーマリズム的解釈を破壊させたはずであるのに、自らが時間不在という形でに身をおくというコピカル状況に立たされることとなる。

しかし、構造図式は視覚的な領域を扱う手だてを一挙に拡大するという成果を生み出した。グリーンバーグも慎重に排除してきた写真があるが、クラウスはインデックス記号の視覚からやっと「前衛とオリジナリティ」で写真について妥当性を認めうるアプローチを組み立てることができた。さらには、上に述べた「視覚と視覚体制」をめぐるシンポジウムは、今や視覚論の古典ともいえる「観察者の技法」の著者となるジョナサン・クレリも参加しており、ポスト構造主義を試みに収録しつつも構造主義が切り開いた分析対象の領域横断性がとりわけ視覚を中心にとり取られていくのである。言語的回転に引き続き視覚論的回転が起こったのである。
4. 無意識と「アンフォルム」

無意識は明らかにグリーンバーグの批評言説が脱落させてきている問題周である。これがクラウスの『視覚的無意識』において前景化し始める。

グリーンバーグはシュールレアリズムを嫌っていた。「シュールレアリズムのイメージは、絵画に説明のための新たな間話をする」が、これは、昨今の出来事が政治的な小説に新たな話題を提供するに等しい。しかし、それは本質からして、絵画に新しい課題（subject matter）を課すわけではない。逆に、それは、新たな文学的提案の下で、アカデミックなアートの復権を推進しただけである。[(29)]

グリーンバーグの論理構築からすると、純粋視覚性への発展史において、その作成主体も受容主体も意識的に統率された存在様態が必須のものとして前提されている。しかし、主体と呼び慣らされたのが、一貫して支持されており、その限りでグリーンバーグの批評言説は論理的に無意識の拒否の上に成り立っている[(29)]。したがってシュールレアリズムは原理的に拒否されていることとなり、グリーンバーグの批評はいわば意識的にとらえられるものへと限界されることで、シュールレアリズムは、純粋視覚性を平面性の追求から立ち遅れたものと判定されることになる。つまり、グリーンバーグ的な主体にとってはフォルムの混在としての後進性をシュールレアリズムに見ているといえよう。これにさらに、formless なものへの一種の怖れが見て取れるであろう。

グリーンバーグの作成主体が無意識を許容しないことのもう一つの証左をまたボロックについての批評言説に立ち戻って見ておく。

グリーンバーグは、彼の論考「「アメリカ型」絵画」の注において、抽象表現主義という言い方そのものもそれほど適切とはいえないと、アクション・ペインティングは「アート・ニューズ」におけるハロルド・ローゼンバーグが提唱した語であるとし、なぜアクション・ペインティングに極めて敵対的な態度を取るのか。アクション・ペインティングという命名がそれほど馬鹿げたものでないことは誰でも理解でき

![図版2 地と図1](image1)

![図版3 地と図2](image2)

![図版4 ラカンL-Schema](image3)
当然、「視覚的無意識」においてもそれが明確に見て取れる。そこで彼女の地と図をめぐる議論を概観してみよう。クラウスは、地と図の問題に焦点をあてることで、記号論的アプローチに生動的な次元、加えて無意識を介在させて、グリーンバーグの主体がformless なるものと距離を保ちえないメカニズムを明らかにしようとする (30)。

クラウスは再びグレマスの四角形のダイアグラムを援用する。この際は、四角形の上辺には、地と図が対置される。この対立の次元は、われわれにおいていわば日常的に体験する次元である。基本的に地と図において我々の認識は図を掴みとる。この上辺に対してクラウスは下辺をグレマスのダイアグラムに従って導入する。非・地と非・図が対置する辺である。これは我々にとって意識化されないものであり、それ自体を地と図の次元に移動させて認識することはできない。非・地はある意味で図であって、経験的な観者の横断に対するいわば書き込みであり、そしてこの書き込みを捉える行為はその行為と同時に越境論的主観を引き起こす。つまり、非・地を非・図の次元は、地と図の次元ではなくしばしば起こるであろうゲシュタルトチェンジを引き起こす可視化不能の生動的活動が展開する次元であり、主体は非・地と非・図の関数性によって効果として成立する。クラウスはこのような地と図の知覚における把握に混ぜ化不能の次元を見出すことにによって、一挙に無意識を視覚的・視覚的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析的・分析の
的な地点、視点を奪われて、身体運動とともに作品を受容することになるが、終着点は常と暖味である。これは制作者自身にとっても言えるであろう。ボロックの作品においても同様のことが言える。制作する側、観る側とともにformlessということから離れることができない。しかし、身体性を欠いた視覚に限定する平面化、純粋視覚の認識ではミニマリズム是刻もボロックの作品ととらえられない。メルロ＝ポントニの現象学が、身体性を欠いた視覚的主観に身体を回復させ、同時に主観の超越性をそのものを解体させる理路は、制作者、観者に主観性の解体をとらえ形で身体性を回復させることとなる。クレメント・グリーンバーグが封じた身体は、「アクション・ペインティング」という命名の中に立ち上がってくるのである。

『視覚的無意識』は1932年に出版されているが、同年の『オクトーバー』誌にはformlessを巡る論考が登場している（30）。それはパタイユに由来するものであることが明言されている。

「学者達中が満足するためには、宇宙が形をなす必要がある。すべての哲学の目的もそれ以外のものではない。…この宇宙は何ものにも似ておらず、不定形（informe）に過ぎない、断言することは、この宇宙はまるで無形かつ模の如きものだと走ったことになってしまうのである。」「31）

アンフォルム（formless）は、概念化不可能なるものとして、カント的主体の概念化不可能という枠組みでは扱えないものとして登場している。概念のプラトン的安定性は既に『視覚的無意識』の段階のクラウスによってすでに解明されているはずである。このような概念化不可能なものをあらび出すにはもはや概念というフォルムに依存することはできない。そうだとすると、それはフォルムの審観にとって不在なるものとして、まさに「アンフォルム」（informe）となるであろう。このような理路を経て90年代のはじめの『視覚的無意識』におけるシュルレアリスムと格闘する言説はアンフォルムと巡り合ったと考えていないのではないだろうか。これがやがて「アンフォルム」へと結実する。

形象の統合は一種の幻想でしかないとするとき、『視覚的無意識』において採用されているデリダの『声と現象』の議論を参照するならば、問題はこのような統合を効果（effet）として生成する運動そのものである。更に言い換えるとフォルムを効果として生成させるなかで、デリダの『グラマトロジー』であれば始終に未梢のノン符号を付したものである。

このようにして、我々は主観に対峙するレベルでのformlessなるものと、そのformlessを引き起こす主観の側、しかも身体を含んだ主観の側という二拠点から指摘を得るだろう。そして、実は視覚における効果としてのフォルムを生み出す運動はすでに視覚から離脱していると言っても良い。実はここがinformeの（in）ということである。この意味において、視覚の領域的確保は、間接的な領域確保としてしか成立せず、しかも視覚は身体性を取り込んだ次元を指し示すであろう、この（in）と密接に関わっていることをえないのである。

ではいったいどのようにこれを思考するか－フォルムに持ち来たるのか－というアポリアに我々は運がたれた。これはボスコニズム全体が抱え込んでいる問題であるだろう。クラウス＝ポリアは、イーヨゼルの垂直性が群も秩序性あるければエントロピーの増加に拮抗する力学性は、ボロックの文字通り平面的なキャンバスに対する描画行為においてエントロピーの増加へと進むのである。絵画平面はその中心を喪失していくのではないか。描画行為そのものもパルス的なものに結体されているのではないか、と語り出す。

ここで、我々は『アンフォルム』のタイトルに思い至る。アンフォルムについてはそれとの関わり方をガイドするしかいないこと。しかもそのガイドの成否は常にthe User's Guideの絶対的単数にはなりえないこと、そしてガイドであるかぎり、「あなたは見ているだけではだめで、関わろうとしなければならない」ということが、そのタイトルの示唆するところなのである。エントロピーも低級唯物論も、傍観している分には、「図」を浮かび上がらせるフレーム化されないだろう。

(2) 本書の成立の基盤については、邦訳者の翻訳者あがとが詳しく書かれている。

(3)「オクレーテー」誌の1976年の創刊号にはクラウスが書いた「ビデオ：ナルシシズムの美学」（*Video: the Aesthetics of Narcissism*）が掲載されており、モダニズム批評の適応範囲がビデオ論として示されている。


(9) 古典的マルクス主義のロジックからすると、アヴェンガルドらソヴィエトにおけるその歴史的処遇を見ればわかるように、単に歴史的な出来事というだけでなく、資本主義の生産様式が残存する限り、ブチルジョーの活動として否定されるにしても、これは社会的な論理を断絶しないわけである。

(10) たとえば、カルテュラル・スタディーズの視点からすれば、アスファルト道路の象がの隠蔽も、古典解釈の隠蔽性を要するにともない文化的生産物であるかぎり区別される必要がない。いずれも視覚に関わわけではない。問題は、なぜ視覚領域が特に視覚文化研究として現代に確立されるか、その根拠への問いであ


(13) Ibid.


(15) ここでのグリーンバーグの抽象表現主義にかかわる議論は、実はイゼル絵画をめぐる議論——イゼル絵画の危機（*The Crisis of the Easel Picture*）——において不整合性を示しており、いわばグリーンバーグのなかで試探者が発生する。本稿では、あくまで本文中に取り上げた論考「アメリカ型」絵画をクラウスの道程を明示するためのいわばチャートとして活用する。イゼル画に関する議論については以下を参照。近藤信「絵画の危機、形跡の危機：1940年代末のクリメント・グリーンバーグ」、「西洋美術史研究」7号、2002年、110～111頁。

(16) クラウスの議論の道程はもちろん単純な直線を描いているわけではない。本稿で取り上げている主要な著作においては、後に広く展開される議論が本来部分においてすでに先行する著作で示されていることもしばしばあるので、本論考は一種の図解的操作を行っている。


(19) Ibid., 3.


From Formalism to Beyond Postmodernism (Westport, CO/London: Praeger, 2002), 34-35.

(22) Ibid., 1-4.


(25) 注16参照。

(26) Rosalind Krauss, ‘In the Name of Picasso,’ in Krauss, The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths.


(29) グリーンバーグとクローチェの関係などからグリーンバーグのカント的枠組みからの逸脱についての指摘が以下の論考で示されている。この「逸脱」についてその射程を考察することが必要であろう。川田啓子「フォーマリズム批評の理論：グリーンバーグの場合」、藤枝晃雄・谷川潤編著、東信堂、1999年、所収、245-249頁。


(32) ジョルジュ・バタイユ「ドキュマン」片山正樹訳、二見書房、1974年、96-97頁。