

Title	ポスト・モダン批評と言語の牢獄
Sub Title	The prison-house of language on the postmodern art criticism
Author	沢山, 遼(Sawayama, Ryō)
Publisher	慶應義塾大学アート・センター
Publication year	2016
Jtitle	Booklet Vol.24, (2016. ) ,p.22- 33
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	Art and criticism 2
Genre	Journal Article
URL	<a href="https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AA11893297-00000024-0022">https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AA11893297-00000024-0022</a>

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

# ポスト・モダン批評と言語の牢獄

## The Prison-house of Language on the Postmodern Art Criticism

沢山 遼 Ryo SAWAYAMA

### 1.

批評的洞察と学術的考証とを分かち場を、「確信」と「確証」との間に置くことは可能だろうか。なぜなら批評は、批評的営為の担い手である書き手にもたらされた確信を、確証的であることを超えて述べる媒体であるからだ。その点において、批評は、実証的に提示しうることを超えて自らの言説を示さなければならないという任務に突き動かされている。あるいはそのために、批評にはしばしば客観的手続きを超えた跳躍が要請されるのであり、そのため、歴史的に見ても、ボードレール以降のあらゆる批評家のテキストには、書き手の主体的な趣味判断ないし価値判断による作品判定が、亡霊のようにつきまとうことになる。

言い換えれば、批評はつねに、価値判断的な趣味の位相によって、「良い」作品を選別し「悪い」作品を切り捨てるというドグマティックな排外主義へと変貌する危機と隣接してきた。さらに、クレメント・グリーンバーグが「アヴァンギャルドとキッチュ」(1939)において、文化的な折衷主義=キッチュを自らの趣味判断において斥けたことを考えれば、趣味判断の徹底とは、結果的に後に「モダニズムの絵画」(1960)において語られる正統的な美術史のなかでのメディアムの「純化」への指向をもたらすものであった。つまり、批評における価値判断の徹底は、最終的な帰結として超歴史的な本質主義をもたらすことになるのである。

クレメント・グリーンバーグの『芸術と文化』(1961)が刊行されてから20数年後に出版された『アヴァンギャルドのオリジナリティと他のモダニストの諸神話』(1985)の序文で、ロザリンド・クラウスは、自らの書物のほとんどすべては、グリーンバーグのモダニズム批評と正反対の立場をとるものであると宣言した。クラウスは「批評のテキストのもつ意義は、ほとんど全面的にその方法(メソッド)にある」と書き、作品の価値判断と本質主義とが結託したグリーンバーグの批評は、「方法」に対しては無自覚であったと述べている。クラウスの言う「方法」とは、主として構造主義およびポスト構造主義の成果を批評の対象の分析的記述に充てることを意味した<sup>★1</sup>。構造主義的な方法論と

はこの場合、本質主義や歴史主義を相対化する装置としても機能する。

同じ序文でクラウスは、フェルディナン・ド・ソシュールの思想に触れ、ソシュールの言語学が、ソシュールを出発点とする構造主義同様、新たな美術批評の方法論的な起点となりうることを示唆している。後に、クラウスのソシュール言語学の応用は、シニフィアンとシニフィエの記号論的な結びつきの恣意性をピカソのコラージュに見るテキストにおいて実践的に提示されることになるだろう。また、『アヴァンギャルドのオリジナリティと他のモダニストの諸神話』に収められた「インデックスについてのノート」では、チャールズ・サンダース・パースの記号論をはじめ、エミール・バンヴェニストやロマン・ヤコブソンの「シフター」概念が応用されている。クラウスの批評における言語学と記号論の参照は全面的なものである。では、そもそも言語学はいかに構造主義と関わるのか。

## 2.

もともと言語学と構造主義との並列関係は、フレデリック・ジェイムソンの『言語の牢獄—構造主義とロシア・フォーマリズム\*<sup>2</sup>』（1972）において強調されたものである。とりわけ構造主義に対するクラウスの参与は、クラウスの二冊目の論文集がフレデリック・ジェイムソンの著書のタイトル『政治的無意識』（1981）を借用した『視覚的無意識』（1993）と名付けられていることによっても示唆されるどころだ\*<sup>3</sup>。なぜなら70年代のアメリカの知的土壌において、ジェイムソンこそ、構造主義の本格的な紹介と導入を行なった主要人物であったからである。クラウスは、構造主義とポスト構造主義、そして言語学を導入することが美術批評に「メソッド」をもたらすのだと主張したが、構造主義とロシア・フォーマリズムの分析を行なったジェイムソンもまた『言語の牢獄』において同様の主張を行なっている\*<sup>4</sup>。ジェイムソンは、この著書のなかで、構造主義とロシア・フォーマリズムに共通した課題とは、分析対象となるテキストに隠された構造を開示することのみならず、その批評行為、解釈行為それ自体に対する意識を明らかにすることであり、分析者自身の方法論的手段や意識を問いただすことにあると述べている。ジェイムソンは、このような方法論的意識が分析者自身に対する分析になりうるため、これを「メタ・コメンタリー」と呼んでいる。

同様に、クラウスの美術批評も一貫して、コメンタリーとメタ・コメンタリーの二重の性質を負うことになるだろう。ほとんどの場合、クラウスの批評は、分析対象の分析に終始するのみならず、モダニズム批評をはじめとする「非構造主義的」な批評家に対する敵対的なコメンタリー、すなわち批評に対する批評＝メタ批評としても書かれるからである。『アヴァンギャルドのオリジナリティと他のモダニストの諸神話』のなかで、クラウスがグリーンバークのモダニズム批評を「不正確にもフォーマリズムと呼ばれてきた\*<sup>5</sup>」と言うことの真意も、ジェイムソンに沿って考えるならば理解できるだろう。つまりは、クラウスが敵対するのは、グリーンバークの批評にはらまれた趣味判断による教条的な歴史主義や本質主義に対してであって、「フォーマリズム」と呼ばれる

方法それ自体にはない。ジェイムソンの『言語の牢獄』のサブ・タイトル「構造主義とロシア・フォーマリズム」が示すように、構造主義とロシア・フォーマリズムは、ともに共時的体系としての言語モデルに絶対的な優先性を与えてきたからである。

したがってフォーマリズムとは、広義には、グリーンバグのみならず、ロシア・フォーマリズムのような言語学や記号論のディシプリンをも意味する。クラウスがグリーンバグの方法を「不正確にもフォーマリズムと呼ばれてきた」と見なすのは、このような遠因があったと言えるかもしれない。

ジェイムソンによれば、構造主義とロシア・フォーマリズムにおいて「基本的なモデル」として言語そのものに依拠する立場が取られた。言語モデルのこのような徹底は、それ以前には存在しなかった。ジェイムソンはそのような立場を「モデルとしての言語！ あらゆるものをいま一度言語学によって考え直すこと！\*6」と要約している。この一節は、ソシュールの言語学が、言語学のみならずほかの人文科学に及ぼした深刻な影響を暗示する。そこでは「あらゆるもの」が言語学によって考え直される契機が訪れる。言語学や構造主義を採用するクラウスのいくつかの批評もまた、美術批評の文脈において「あらゆるものをいま一度言語学によって考え直すこと」を復唱するものであったと思われる。

ジェイムソンの著作が示す、構造主義とロシア・フォーマリズムはともに、共時的な「言語」を絶対的なモデルとする思考体系であるとする立場は、クラウスの盟友であり、方法論的にも多くを共有するイヴ・アラン＝ボワの議論にも典型的に見られる。たとえば、フォーマリズムの批判的継承を標榜するボワは、美術史的な学の伝統としてのリーゲルやヴェルフリンではなく、ロシア・フォーマリズムなどの言語学的フォーマットのなかに、自らの批評的意識を位置づけている。ボワは、クラウス、ハル・フォスター、ベンジャミン・ブクローとの共著『1900年以降のアート』（2004）のイントロダクション「フォーマリズムと構造主義」において、ロラン・バルトが『神話作用』（1957）のなかで述べる「意味論とはフォームの科学である。意味をその内容と切り離して研究するのだから」という言葉を引用している\*7。バルトを師とするボワの方法は、グリーンバグ流のフォーマリズムとは別の経路をたどり、バルト流の「形式の科学」としてのフォーマリズムを継承している。そして、ロシア・フォーマリズムは、「形式の科学」であることにおいて、構造主義およびバルトらのポスト構造主義と多くを分ちもつ。

ボワは、そのような理解のもとに「構造主義的 (structural)」フォーマリズムと「形態学 (morphology)」とを区別する。前者が、構造主義的なアプローチによって形式に対する理解を求めるのに対し、形態学は、フォームを単なるシェイプ (形態) のレベルで把握しようとするため、作品把握をデザイン的な価値判断へと矮小化してしまう傾向にある。ボワは、グリーンバグの批評には、その双方の資質が混在していたのだと言う。また、バルトは『批評と真実』（1966）においても、新たな批評とは「形式の科学」であり「明らかにこの科学のモデルは言語学的なものになるだろう\*8」と述べている。すなわち、構造

主義およびポスト構造主義とフォーマリズムは相反するものではないとするボワの見解は、構造主義とフォーマリズムがともに「モデルとしての言語」に依拠する点で共通する方法論であるとするジェイムソンの考えと一致する。

ボワの「構造主義的フォーマリズム」は、したがって彼のピカソ論における記号論や言語学の援用において示されていると言える。たとえばボワはキュビスム期のピカソの制作を分析したテキスト「カーンワイラーの教え」において、ピカソがアフリカ彫刻から学んだことは、ソシュール的な、シニフィアンとシニフィエの恣意的な結合であったと述べる<sup>★9</sup>。ボワによれば、ピカソが《ギター》(1912)の制作において参照したグレボ族のマスクにおける目・鼻・口などの個々のパーツは、所与のモデルを表象したものではなく、諸要素のネガティブな示差性と個々のパーツのもつ価値の体系によって規定されている。そのため、ピカソの《ギター》は伝統的な表象概念の解体あるいは脱構築と見なされる。

同じくクラウスも、そのピカソ論において、実体をモデルとせず、あくまで差異の体系によって価値づけられたピカソのコラージュの記号論的循環を指摘することになるだろう。クラウスは、ピカソ論においても、ピカソのコラージュをカフェでの会話や喧噪を現すものとしてみなす批評や、バルカン半島の争乱に対するピカソの政治的心情の発露であると思なす反映論を批判するメタ・コメンタリーを展開している<sup>★10</sup>。クラウスの記号論的読解によれば、ピカソのコラージュは、現実の模倣としての絵画やその再現表象の手段と手を切り、絵画体系内で完結したシステムのなかでの記号の循環を実現している。記号の体系を重視するそのような方法においては、システムは絵画体系内で完全に充足することになる。記号作用を記号内容から切り離して論じるそのようなテキストの有り様は、模倣対象やモデルとしての現実という外界と手を切るその手法において、「内在批評」と呼びうる。ボワに倣えば、そのような批評の方法論こそ、構造主義とフォーマリズムのものなのだ。しかし、記号論的な循環はまさにその循環的なシステムにおいて、外在的なものとのアレゴリカルなつながりを断念せざるを得ないのである。

クラウスとボワによる批評的プロジェクト「アンフォルム」において、その構造主義はより徹底されることになるだろう。クラウスとボワは、バタイユに由来する「アンフォルム」とは実体概念ではなく、あくまで機能と操作による概念であることを繰り返し強調している。とくにクラウスは、彼らの共著『アンフォルム——無形なものの辞典』(1997)の終章において、美術批評における意味論や主題論、物象化、指示対象との接続などを批判するとともに、作品がある実質に帰着するという考えを厳しく糾弾している。とりわけクラウスは、ジュリア・クリステヴァのアブジェクト論およびクリステヴァを参照したローラ・マルヴィのシンディ・シャーマン論において、「アブジェクト」なるものが最終的に特定の「実質」を想定するものであると批判している。逆に、クラウスとボワにとって、バタイユに由来する「アンフォルム」とは、いかなるフォルムをも欠いた、マテリアルなき、実質なき操作概念である。それは、形式／内容をはじめとするあらゆる形而上的な二元論を攪乱することに賭けら

れた、差異の運動のただなかにおいてのみ記述可能なものであり、その意味で「アンフォルム」とは、まさにラカン的な浮遊するシニフィアンなのだ。このシニフィアンには、指示対象との実質的なつながりがはじめから絶たれている。その点において彼らは、シニフィアンと現実とのつながりの不在を前提とする言語学的モジュールを前提としている。そのような記号論的操作は、まさに純粹に形式的な水準において遂行されるのだ。

したがってクラウスとボワの批評は、グリーンバーグのモダニズム批評における本質主義や歴史主義、視覚性の重視などの傾向に抵抗するものであったとはいえ、アンチ・フォーマリズムとまで呼びうるものではなく、むしろ形式の科学としてのフォーマリズムを継承し、さらに新たなフォーマリズムを企てるものであったと言える。そして、クラウスとボワの批評が、作品の社会的意義や政治的力学、そしてそれに関連する主題内容を排除するものであるとして、しばしばグリーンバーグのフォーマリズムと同様の批判が投げかけられてきたのは、理由がないわけではない。たとえばハル・フォスターは「アンフォルム」について「バタイユ、ポロック、トンプリ、その他の作家たちを扱うこの構造主義的読解においては、アンフォルムの物質性、身体性、歴史性が、低級なるものの低級が、ほとんど抜け落ちてしまっている<sup>★11</sup>」と批判している。その批評の性格は、言語をモデルとする構造主義をモデルとすることで、作品の共時的な体系を重視するものであることに関係している。そこでは、作品の主題、意味、内容といったものは、前時代的な神話として、脱構築的に解体されるべきものとして扱われる。

ソシュールは、共時態と通時態を分離し、構造的な研究と歴史的研究とを分離した。構造主義的思考体系はソシュールのその考えを継承するために、ジェイムソンは「構造主義の共時的体系は時間的現象を適切に扱うことができない<sup>★12</sup>」と指摘している。そこから、通時性、すなわち歴史の現実的な運動や出来事の固有性、政治的・社会的な具体性が排除される。翻って、クラウスの批評的戦略において、ピカソのコラージュにおいて貼り付けられた新聞紙が示す外部の世界とのメタフォリカルな関係を語ることは、伝統的な表象概念——概念的なモデルがあらかじめ存在し、その再現ないし模倣として特定のイメージが表象される——を批判するためにも、抑圧されなければならないのだ。

ジェイムソンが、『言語の牢獄』において、構造主義やロシア・フォーマリズムの紹介を行なうとともに、言語の共時に捕われたそのディシプリンを批判する根拠はここにある。すなわち、徹底的に言語モデルに依存し、通時性に対する思考の契機を欠いた構造主義およびロシア・フォーマリズムは「言語の牢獄」(ジェイムソン)に閉ざされている。

その後、ジェイムソンの文学批評の課題は、構造主義やロシア・フォーマリズムが失った通時性＝歴史の概念を共時的な分析手法と和解させることに向かうことになるだろう。そしてそのような課題は、クラウスとボワの批評が抱え込んだ問題と併行している。たとえば彼らの批評によって、ピカソのコラージュは、歴史的事象とのメタフォリカルな接点や、物理的に裁断され、貼り付

けられた諸要素の力学的諸関係についての考察を欠いた「言語の牢獄」に幽閉されてしまうのである。

### 3.

ところで構造主義が言語をモデルとすることは、ジャック・ラカンの「無意識は言語のように構造化されている」という言葉にも示されているだろう。ラカンの言葉は、言語とは構造であり、また構造も言語的モデルなしに思考しえない、ということを示唆している。つまり、ボワが構造主義的フォーマリズムを標榜するとき、そこでヤコブソンらの言語学が直接、間接に参照されているか否かは問題ではない。美術批評が構造主義的方法を実装するとき、そこでは言語学が実際に使用されているか否かに関わらず、言語がそのモデルとなる。構造主義やロシア・フォーマリズムの手法は、主として詩や文学などの言語によるテキスト分析に使用されてきた。また、レヴィ・ストロースの文化人類学の記号論の応用は、主として神話の分析に向けられた。したがって、美術批評が構造主義を導入するとき「モデルとしての言語」を、非言語的媒体であり、空間的・時間的事象である視覚芸術に応用することの飛躍が認められなければならないはずだ。もちろんそこでは、美術の物理的媒体としての特質と言語との大きな隔たりが存在している。ソシュールによれば、言語とは客体でも実体でもなく、ただ価値としてのみ存在するものであったからだ。

言語が非物質的な媒体であるのに対し、コンセプチュアル・アートを含むほとんどの視覚芸術は、物理的材質を伴うものであり、ゆえにそこでは作品の物質的次元を記号論的構造に還元し尽くすことはできない。構造主義的フォーマリズムが暗黙裡に抑圧せざるを得ないのは、この物質的な諸要素の束としての構造的次元である。たとえば、ボワはソシュール的な「価値」の体系としての言語をモデルとしてピカソの《ギター》を分析する際、ピカソがなぜギターの胴体部分をギター一般の構造とは逆に大きく開口しその内側の空間が露出した状態で放置したのかが明らかにされると言う。つまり、ピカソのギターの胴体における空洞は、ほかの要素との示差的な関係によって価値づけられることで、仮想的なヴォリュームがそこに自動的に充填されると説明される。

このような無や不在は、ソシュールが言語学において強調したことであった。ソシュールは、言語は、実在や客体を指し示すものではなく、現実との直接的な対応関係をもたないこと、すなわち物や客体があらかじめ与えられており、言葉はそれを名指すものではないこと、その意味で言語は、実在の不在を特徴とするものであることを示した<sup>★13</sup>。ボワの記述におけるピカソの《ギター》の不在と無の強調は、言語が現実の実体や客体と直接的な関わりをもつものではないことと——ボワがそのことに意識的であるかどうかはどうであれ——関係している。すなわちピカソは、不在の強調において、表象のシステムとそれが依拠する現実とのつながりと手を切ったのである。しかしそれによって抑圧されるのは、作品そのもののもつ現実性である。作品のそのような存在論的様態こそは、そこに底流する時間的現象や具体的事象への指向性、政治的力学性を前面化するものなのだ。作品とは、それが存在しているという端的な事実にお

いて、すでに政治的なのである。

#### 4.

ところで「フォーム」という語の対義語は通常「コンテンツ（内容）」である。しかし、谷川渥は、メディアム・スペシフィシティ（素材や媒体の固有性）を重視するグリーンバーグのフォーマリズムは、アリストテレス的な「形相」と「質料」の双方の混成体であることを指摘している<sup>★14</sup>。グリーンバーグの批評は、カント主義およびカント主義を継承したヴェルフリンのフォーマリズムと、マルクス主義的唯物論の折衷的な形態をもつものと言える。しかし、フォーマリズムを構造主義や記号論とともに語るとき、フォームは、価値や差異の体系において語られるものとなり、実在論はそれと対立するものになる。そのため、グリーンバーグのフォーマリズムは、構造主義的フォーリズムの立場からは許されざる背反を抱え込んでいたということだ。

したがって、フォーマリズム＝マテリアリズムとは、構造主義的フォーマリズムにおいては排除の対象となる影の住人である。構造主義が本来的に言語モデルに基づくものであり、構造主義的フォーマリズムもまた、その延長線上に位置づけられるとすれば、単純にその逆にあるもの、すなわち、コードやメッセージ、あるいは解釈項（C・S・パース）から脱落するもの、読み手とのいかなるコミュニケーションをも拒絶するものが存在する。それをさしあたって——ひとつのメタファーないし指標として——「物質」あるいは「物質的全体」と呼ぼう。じっさい、芸術作品の構成要素のほとんどすべては、このような分節不可能な物質的全体から成立している。その際、物質や質料が負うのは、知覚的・感性的段階において捉えられる、主体にとっての外的なものとしての存在である。物理的な出来事性は、主体の存在に先だってあるもの、直接的に現前するものであり、そのため観察者が対象を認識論的に素描する以前の知覚的な運動段階を前景化させる。言い換えれば、芸術作品の質料的な把握は、身体的反応ないし知覚の積極的な動員なしに実現しえないものになるのである。

そのような知的把握の外部に存在する「物質」は、いかなる表象にも回収されず、特定の意味や象徴に結び付けられるようなあらゆる知的読解を流産させる、触覚的＝徴候的なものとして現前するだろう。ベンヤミンの言う、触覚的な「知覚的ショック」、あるいはパースの言う「非我」からもたらされる「ショック」の様態とは、このような主体化以前の主体にもたらされるメタフォリカルな触覚性・物質性の謂いである。いわば物質とは、知性に先だって存在し、構造に還元することのできない残余、余りのものである。

その際、物化されたものである芸術は、人間によってつくりだされたものであると同時に自然によって浸食された存在であり、物化された芸術は、文化的位相からの脱領域化を指向している。そこには、定義不可能な知覚の埋め込みがある。物質は、しばしば組織化に抵抗し、構造を破壊し、分節を解体するたぐいのものである。それは、組織的に統一された物語の一意味論的な場を破壊するのだ。

だが一方で、批評的言語が、芸術作品を自然のものと同じ視する、いわゆる



物象化の傾向に接近し過ぎることの危険もそこから生じることになる。ポール・ド・マンは、「文学とはひとつの言語形態であり、そして音楽を含む他のあらゆる芸術の形態は、実は文学言語の諸原型なのだと論じることができ<sup>★15</sup>」と述べている。言語活動一般と同様に、視覚芸術もまた、直接的なメッセージだけではなく、間接的なメッセージやメタ・メッセージをもち、言語と同様の複数の論理階型と、物的かつ技術的な論理に則した諸要素の形式的かつ論理的な手続き・アルゴリズムから構成されている。あらゆる芸術的实践は、まぎれもなく人間の知的営為であり、言語活動の一形態である。ゆえに、芸術的实践もまた理論ないし思考であると言うことができ、批評の可能性もそこから開かれる。しかし同時に、物化された芸術は、言語記号のように指示対象をもつ以前に、物的「自然」に浸食された、部分的に壊れた言語体系の様態を示している。

ところで、デリダやド・マンのテキスト論では、すでに、テキスト／物質という二項対立に依らない、テキストの物質性という観点が導入されていた。ド・マンは、ソシュールや構造主義による、言語がその指示対象とは無関係にあるとする考えを引き継ぎつつ、あらゆるテキストは、現実的に生起した「物質的な書き込み」であるとした。物質すなわち主体にとって外的な存在であるテキストは、書き手の存在や意識とは無関係に、読まれ、解釈されることを余儀なくされている。物質として外在化されたテキストの意味作用は、書き手の自覚的なコントロール下にはすでにない。テキストは、それ自体とは無関係に誤読される運命にあるのであり、ゆえにテキストは物質であることによって、読解の変異や転位を回避することができない。ド・マンが述べるように、テキストとは物質と呼ばれる不透明な実体である。テキストを精密に読めば読むほど、そのテキストの意味するところは、解読不可能であることが明らかになっていく。ド・マンは、テキストの物質性がもたらすそのような外在性＝事象性を「出来事」と呼んだ。

繰り返せば、「アンフォルム」は、あらゆる階級を攪乱する機能ないし操作である。そのため、クラウスとボワの構造主義的方法が徹底された「アンフォルム」は、モダニズム的な視覚性に対して物質性を強調するものではなく、クラウスがたびたび主張するように、逆に實在論的なマテリアリズムと徹底的に敵対する。しかし、ド・マンによれば、言語と物質とは背反しあうものではない。むしろ、ポスト構造主義以降、バルトラによって盛んに強調されたテキストの乱反射的な錯乱、不確定的かつ複数的な読解の可能性は、言語の物質性によってこそもたらされる。すなわち、ド・マンの考えは「物質」概念の導入によって、ソシュール以後の言語の共時的体系に現実的な事象性を、すなわち政治的次元をもたらすものであったと言える。なぜなら物質とは、私たちが現に存在する空間と時間の内に、その存在を認めることができるものだからである。あらゆる出来事は、対他的に関係し合う諸要素とともに在る空間的・時間的座標を捨象することができない。

繰り返せば、言語と同様の共時的体系を作品内の記号的システムに見る構造主義的フォーマリズムが抑圧するのは、作品の物質性とその物質性がもたら

す、その都度一回的で回復不可能な「出来事」としての作品の出現と、現実空間における力学性である。さらに、言語学をモデルとする共時的な体系性は、その差異のシステムによって循環的運動のさなかに記号を自閉させてしまう。そのことによって抑圧されるのが、通時的な歴史的・社会的・政治的次元にはかからない。しかし作品は、物質性と出来事性ゆえに、現実に関与し、政治的な力学場として、私たちに不穏な効力を及ぼし続けるのである。そして、繰り返せば、事物の物質性もたらすそのような反-意味、反-構造としての訴求力と、あらゆる芸術活動は言語的活動の一形態であるという認識は、矛盾するものではない。

そして、記号と指示対象との意味論的照応という神話を脱構築し、表象相互の記号論的な関係に配慮するクラウドやボワ、あるいは同様に、「徴候」や「裂け目」といった概念によって、イメージに特定の意味や象徴を読み込むパノプスキーのイコノロジーに徹底的に敵対するディディ＝ユベルマンらのポスト・モダニズムの批評が徹底的に忌避してきたように、作品が、特定の意図や視覚的光景などの心的投影＝表象であるという視点はたしかに斥けられるべきである。現前性の形而上学を脱構築しようとしてきたポスト・モダニズムの批評は、その観点においてイコノロジーやその垂流としての反映論の蔓延を警戒してきたのである。作品表象を先行する意味内容＝主題を包み込む外皮＝ヴェールのようなものであるとするイコノロジー的なイデオロギーは、作品の内側にオリジナリティ、天才、クオリティなどの「真の」価値を認めようとするモダニズム批評と共犯的な関係にある。

それらの実践を踏まえたくえで新たな批評が企てられるとすれば、それは作品の物質的なプレゼンスと「出来事」としての固有性・特異性に留まりながら、作品が生きられた時間と空間の現実性を、さらには作品のアレゴリカルなレベルを、表象の透明性に抗して回復することに賭けることになるだろう。そのような批評は、作品の存在論的次元と政治的・イデオロギー的な場とのアレゴリカルな調停を行なうことになるはずだ。そこにおいて、構造的次元を重視する内在的批評と、政治的・社会的・歴史的次元を重視する外在的批評との区別、あるいは形式と意味内容との背反を偽のものとして廃棄する批評的な回路が探究されることになるのであり、また具体的な批評的実践として、作品の物的な生成や組成の分析および注視が、政治的・イデオロギー的な観点の分析になりうる契機もたらされるだろう。いまや、脱構築されなければならないのは、「モダニズムの諸神話」(クラウド)ではなく、内在性と外在性、共時性と通時性の対立そのものである。

## 5.

外在性と内在性とのつながりを示す分かりやすい事例として、画家のジョセフ・アルバースの活動を取り上げよう。アルバースの絵画《正方形讃歌》は、複数の色の区画によって描かれている。その際、アルバースは、それぞれの色彩を人称的なもの、人的な主体性をもつものと考えた。つまり、そこでひとつの絵画面のなかに複数の色彩が混在・共存することは、複数の人格が交渉し、

関係すること——すなわち絵画内にひとつの社会性を擬態した「政治」が発生することにほかならない。アルバースが述べるように、「倫理学と美学はひとつである★<sup>16</sup>」。すなわち、政治と美学の対立は、偽の問題であることが明らかにされるだろう。

「作品」とは、本来的に複数の事象の束であるものが、仮にそう呼ばれるものであるに過ぎない。作品はしばしば単一性を装うが、それは例外なくさまざまな亀裂をもつとともにその裂傷が縫い合わされ、ときに作品外のさまざまな事象を巻き込みながら、その形式的な単一性をかろうじて存続している危うい存在であり、その意味で複合的かつ政治的な葛藤を抱えたものなのだ。実際、作品とは私たちの現実空間を部分的に占拠あるいは封鎖するものであり、その意味でも作品とは複数の諸力を包含した領土、区画、壁あるいは国家のような共同体になぞらえることができるものである。作品と仮に呼ばれる事物＝事象の束としての出来事は、それ自体、政治的なアレゴリーを回避することができない。作品はその要素の複数性によって特権的な出来事になるのであり、かつその複数性によって政治的なのである。それが、作品が「出来事」でありかつ「政治的なもの」であるという意味である。

このような批評的観点を傍証する一群の作品として、最後に、ミニマリズムの作家カール・アンドレにおける「等価性」の概念を簡単に検討してみたい。一般的にミニマリズムは、モダニズム的な還元主義的傾向の極北として理解される。しかし、それゆえに、ミニマリズムとは、「単純」かつ「単調な」形式性の内部の政治的—力学的諸能力を聴取するための、範例的な運動となる。

アンドレは、作品制作の傍らで、AWC (Art Workers Coalition 芸術労働者連盟)の主要人物として活動し、ベトナム戦争への反戦や美術館制度の改革などを主張した。このような主体的な営為、すなわち、アンドレの政治的・マルキスト的心情が、アンドレ自身の作品において明示的に述べられることは、東京都美術館で開催された「人間と物質」展においてリチャード・セラと共作した《豚はその子供を喰べてしまうだろう。》(1970)というポスター形式のプロバガンダの作品以外では表立って表明されることはなかった。

同一の構成ユニットを並べたアンドレの彫刻は、床に敷き詰められた「場としての彫刻 sculpture-as-place」として、従来の彫像的な立体性とは異なる彫刻的眺望を与えるものであり、鑑賞者は、その彫刻を道路のように踏みしめることさえできた。また、アンドレの彫刻では、彩色、カーヴィング、モデリングなどの伝統的技法が採用されず、生のままの構成要素が、接着・接合されずただ接面されることで併置され、全体が形成される。このように記述すれば、アンドレの彫刻において、従来の伝統的彫刻を構成する尺度がごとごとく再考の対象となっていることは明らかである。しかしながら、AWCにおいてWorkers (労働者) という単語によって言明されていた「労働」という観点をそこに加味すれば、アンドレの作品は、その構成要素がもつ非-接着性によって、絶え間ない労働＝肉体的反復を「比喩的に」導入するものになりうる。

その単調で反復的な労働的営為ゆえに、アンドレの作品は形式のみならず、行為の次元において単調なミニマリズムを実践していたということだ。一

見、非-再現表象的なミニマリズムの諸作品が興味深いのは、いかなる作品であれ、その物理的な特質に起因する政治的な含意を排除できないことを指し示しているからである。アンドレにおいては、作品の物的な存立要件や因果関係こそが、倫理的かつ政治的な要請を伴うものであった。すなわち、事物の論理こそが、倫理を要請するものであったのであり、ここでは構造的な力学性が、政治的な力学性に折り返されている。アンドレの彫刻は、政治的次元が外部に想定されているのではなく、あくまで内的次元に留められている。これを内在的的外部と呼ぶならば、作品構造とは、政治的な力学場そのものである。言い換えればアンドレの彫刻は、現勢的でありかつ潜勢的、内在的であると同時に外在的である。

構造とは物的細部の集合であるがゆえに、細部もまた徴候的なのだ。そのため、ある種の批評においては、分析的に細部を語ること、あるいは厳密な観察を行なうことと、明示的な主題系を語ることが背反することなく両立する。このような言い方は、作品形式には必ずそれに相当する内容が含まれているという通俗的な主題論・意味論を意味するものとして読まれてしまうかもしれない。しかし、そうではない。重要なことは、物質的細部の抽象性こそが、徴候的かつ具体的な観察対象となりうるということだけである。そこにおいては、徴候的な細部あるいは要素が構造を転覆させ、構造を組み替えることがありうるものであり、その場合、細部と構造は、部分と全体のような従属的關係にはない。

もちろんここで私が言いたいのは、いかなるものも政治的であることを免れないという、ありふれて通俗的な言明ではない。アンドレの作品において、作品形式は、その物的な客観性もたらすアレゴリカルな現実性において、現実へと折り返されるような緊張を備えていたということであり、その作品が究極的にもくろむのは、内的な構造と外的な指向性との「論理的緊張」である。すなわち、アンドレの作品がもつ政治的潜勢力は、主体の意図や政治的姿勢の反映・表明としてもたらされたものではなく、むしろ表象が孕む二次的・付随的ステータスを断ち切り、現実と同等の具体性を作品に与えようとした結果もたらされたものなのである。ミニマリズムにおいては、非-再現表象的な外観が、現勢的な諸条件との拮抗や浸食という観点と併置されている。言い換えれば、それらの作品は、むしろ作品の構造とその様式的な抽象性において政治的・社会的次元が具体性を帯びるのであり、その意味においてミニマリズムは抽象／具象という様式論的な判断そのものを宙吊りにする。

すなわち、なにものも表象していないにも関わらず、あるいはまさしくそのことによって、アンドレの芸術は、ある種のリアリズムを実践するものであった。それは、作品の内的次元において実現されている。言い換えれば、芸術とは、あらゆる一般化に抵抗する特殊な事件なのだ。分析的な叙述だけが、そのような出来事の特異性を記述することができる。すなわち、芸術作品の出来事としての特殊性を擁護することと、その内在的な政治的次元を語ることは、背反しないのである。

## 註

- ☆1 —— クラウスがアネット・マイケルソンとともに芸術批評のポスト・モダニズムを牽引することになる『オクトーバー』誌を創刊した76年は、デリダの『グラマトロジーについて』のアメリカでの翻訳、そして「記述詩学と文学理論のための研究誌」と銘打たれた『PTL』の創刊と同年である。『オクトーバー』創刊は、アメリカにおける（遅れてきた）構造主義からポスト構造主義への転換と併行する。
- ☆2 —— 翻訳書では、「フォルマリズム」表記だが、ここでは「フォーマリズム」と「フォルマリズム」との混同を避けるため、すべて「フォーマリズム」と統一する。
- ☆3 —— もちろん、「視覚における無意識的なもの」は、ヴァルター・ベンヤミンの「写真小史」に登場する用語でもある。
- ☆4 —— 同時に、クラウスの「方法」の重視は、いわゆる「ラシーヌ論争」を発端として、ロラン・バルトが『批評と真実』のなかで展開した方法論についての記述が意識されていると思われる。
- ☆5 —— 『オリジナリティと反復—ロザリンド・クラウス美術評論集』小西信之訳、リプロボート、9頁。Roslind E. Krauss, *The originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, The MIT Press, 1985, p.1.
- ☆6 —— フレデリック・ジェイムソン『言語の牢獄—構造主義とロシア・フォルマリズム』川口喬一訳、法政大学出版局、1988年、ix頁。
- ☆7 —— Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin H. D. Buchloh. *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, London: Thames & Hudson, 2004, p.33. および、ロラン・バルト『神話作用』篠沢秀夫訳、現代思潮社、1967年、143頁。
- ☆8 —— ロラン・バルト『批評と真実』保苅瑞穂訳、みすず書房、2006年、85頁。
- ☆9 —— Yve-Alain Bois, “Kahnweiler’s Lesson,” *Painting as Model*, The MIT Press, 1990, pp.65-97.
- ☆10 —— ロザリンド・E・クラウス『ピカソ論』松岡新一郎訳、青土社、2000年、42-46頁参照。Rosalind E. Krauss, *Picasso’s Papers*, Thames and Hudson (London), 1998, pp.39-43.
- ☆11 —— Hal Foster, Benjamin Buchloh, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Denis Hollier, and Helen Molesworth, “The Politics of the Signifier II: A Conversation on the *Informe* and the *Abject*,” *October*, no.67 (Winter 1994), p.12.
- ☆12 —— ジェイムソン、前掲書、xiv頁。
- ☆13 —— ジェイムソン、前掲書、14頁参照。
- ☆14 —— 谷川渥「絵画のフォルムとアンフォルム」『セゾンアートプログラム・ジャーナル 10号』2003年、102頁。
- ☆15 —— ポール・ド・マン『盲目と洞察—現代批評の修辞学における試論』宮崎裕助、木内久美子訳、月曜社、2012年、27頁。
- ☆16 —— Josef Albers, in Katharine Kuh, *The Artist’s voice: Talk with 17 Artists*, New York: Harper and Row, 1962, pp.11-12.

(さわやま りょう・美術批評)