

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⁾。80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ジェクトの多様な展開のなかで辿り着いた地点が『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ビデオ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と袂を分かって、76年に今日まで続く『オクトーバー』誌をアネット・マイケルソンとともに創刊した⁽³⁾。そこでの活動は華々しいものがあり、活動の同志的存在であるボアとの共著が本論考が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航跡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『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』が重要な道程であり⁽⁵⁾、その帰結点として『アンフォルム』を捉えることができる。『アンフォルム』に先行するこれらの著作については本論におけるクラウスの批評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、ここでは、クラウス自身によって自らの航跡が、クロノロジカルに章割によって示され、それぞ

れの章に彼女が選んだ道標的論考が配置されている。その章割の最後の二章が、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バタイユに由来するアンフォルムが在庫目録の掉尾に配され、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航跡を踏まえて、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帰結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、すなわちそもそも視覚的領域を特権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てい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、既存の学問領域設定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。一つの指標でしかないかもしれないが、この副題に込める形で、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)に峻別し、前者は現象界にのみ関わり、後者は超感性的世界に関わるとした。両者は厳しく区別されなければならないが、一方で道徳的实践が感性界において行われね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立したのである。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」の領域を打ち立てる。美術史とはおよそ芸術制作の成果に関わる史的次元を加味した考究であるから、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、特殊を普遍へと包括する能力であり、二通りの仕方では包括が発動するとみる。まず第一は、普遍が与えられて特殊が包括される場合である(限定的判断)。これは自然現象などについて妥当するわけであるが、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は与えられない。後者の場合は、特殊だけが与えられ、普遍は存在しない。カントは個々の特殊な事実から普遍的原理を想定して、そこに特殊が包括さなければならぬとする。たとえば、生物体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らない。この際に我々は、なにが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、合目的性を是認導入することとなる(反省的判断)。こうした自然の合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、道徳的实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定しているのではない。ところが、この判断が当該判断主体にとては他者にとってもいわば共感してもらえら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。主観的とは表象を悟性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、快感情を人は経験する。ただこの快感情は、サクランボを食べておい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ンボに関わる快感情であり、カントは欲求や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)と深く関わるとみる。ところが純粹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、純粹に美的な趣味判断は、対象の表象に関わるものであって、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もある。ここでまた、概念を欠いた主観的判断である趣味判断がいかんにして普遍性をもちうるのかという問いが浮上する。角度を変えれば、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とが調和的に進められる。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遂行されるときに、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

遍性を担保される。

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由来する満足感である。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のであって、ここから感覚的欲求には、その根底に目的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、美しい対象は構想力と悟性とが主観の内面において調和的に働くのにうまく適合した形式 (Form) を持っていると考えられる。美しい対象は、生命維持などといったある客観的目的に適合しているのではなく、主観の内面的活動に適合した形式を持つにすぎないのである。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。このようにして美しい対象が明確に切り出されたのであるが、いまだ芸術の領域確定に辿りついてはいない。たとえば自然に存在するバラの花について芸術を云々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、早く走るべきという馬の目的が概念として成立している) 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。美の理想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。つなわち、美の理想は人間の形態において道徳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として、とりあえず趣味判断は、理性理念へとつながっていくことが確認できる。

自由美、付属美をめぐる炙り出される美の理念の問題は、崇高なるもの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据えられることで、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作り出すことによって、普遍的、必然的な快感情を与える技術である。これこそが芸術である。そして、美的技術によって意図的に制作されたものであって、自然の産物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リ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、それぞれ典型的、判断基準を提供する。ただし、天才は芸術作品を生み出すポエティクスを客観化できず、それ他者に教えることはできない。このように、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炙り出されてくる。

天才が産出する典型的作品は、美術史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、美的理念の非時間性から、典型的作品は、美的理念に統制されつつ、相互には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、典型的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ある。

美術史が成立するためには、カント的枠組みがヘーゲルのな歴史性を組み込むことが不可欠である。カノンのな作品を対象として、テロスの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置いて芸術作品を考察する。観者が社会化されることで、美術史が暗々裏に前提する時間を超え、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も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、消費の在り方が前景化してくるとともに、制作者と作品の関わり方も時間を超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による作品の読み取りの多様性は、制作側の在り様を普遍的なものへと絶対的に収斂させる議論に明確な亀裂を入れることになる。すなわち、そもそも制作者とは観者として特定の文化的コンテキ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揺るがすことになる。さらに知覚様式の多様性と通底するかたちで、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に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毀損するわけだが、一方で普遍性は毀損されただけにとどまっていると言える。つまり、文化的に拘束されるという認識は、文化的に拘束されるものを削ぎ落とすことで残存してくるものについて、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可変であるとしても、可変性を担保するいわば土台としての知覚の在り方は、一つは自然とい

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もない。純粹視覚性、というような知覚領域におけるいわば文化的汚染を排除した立論は手つかずに残されているであろう。また一方において、このような普遍性の残存は、ニュー・アート・ヒストリーがなおカノン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る。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れ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ュラル・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、あるいはいわば勝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、まさしく特権的に「文化」とつながっていたがゆえに、「文化」の境界溶融と呼応して際限なく外延を拡張しているのも我々の時代であるといえるであろう。『カルチュラル・スタディーズ事典』の編纂者クリス・バーカーによると、今日カルチュラル・スタディーズとされる言説形成領域はこのように拡張された文化に対していくつかのことなる出自の言説形成活動が合流して成立する一顧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も創出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言語ゲームとしてカルチュラル・スタディーズがあることになる。以下の議論は、主にイギリスにおけるカルチュラル・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渡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が。

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直に社会へと適応する。当然、上部構造の一角に特権的に切り出される「文化」は上部構造総体に配置されて再考されることになる。加えて肥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、消費者大衆の感性的在り様へまで侵入するものとして批判的に捉え返されることとなる。このような問題圏への切り込みの早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」、マシュー・アーノルドが称揚した意味での「文化」—高級文化—そしてそれと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間に付した。このようなヒエラルキー構造そのものが、おおよ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・ウォーホルがブリロ・ボックスを持ち出すまでもなく、バルト等に認められる記号論的な思惟の登場は、高級文化がいわば記号論的に差異づけられて出現しているのであり、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に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、感性的支配のメカニズムから、大衆文化あるいはそれと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、低級文化を独自の対象として、つまり単なる感性支配のメディアとしてではなく、その価値復権を肯定すると

ともに、十分に意味ある考察対象と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ブルジョアアート全否定、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論理を容易には回避できない。まさに低級文化はアヴァンガードではないから⁹⁾、来たるべき革命とは無縁の存在となる。とはいえこの論理的陥穽に直面しつつも、低級文化の価値復権とそこから下部構造批判を視野に収めつつ上部構造批判を展開するカルチュラル・スタディーズが立ち上がってくるのである。しかも低級文化はアヴァンガードたりえないとしても、その担い手は間違いなく来たるべき革命のアヴァンガー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え込むわけであるが、これは上記した古典的マルクス主義の陥穽に論理的に淵源する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、モデルそのものが倒壊すれば、60年代の革命的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元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な虚偽意識を徹底的に廃絶する可能性、虚偽意識から解き放たれたいわば純粹に事態と対峙する主体の設立の可能性がもっとも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ようないかなるイデオロギーにも汚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がしかのイデオロギーを生成において組み込まれてこそその主体である。

下部構造によって無垢の主体が規定され、単純に主体が

成立するのではなく、すでに主体が規定された存在であるとする。それが精神分析的な主体生成モデルから着想されたものであれ、社会学的な主体生成に目配りして演繹されたものであれ、主体は当初から下部構造と密接していることになる。つまり、下部構造を主体から単純に切断して自立化できないとすれば、始原としての論理的先行性を持つ生産様式を時間軸のどこかに設定することは不可能となり、下部構造は本来的に主体と関数的関係にあるとせざるをえない。しかも完全に特権的な変数は存在しないのである。かくして、上部構造、下部構造を含めて総体としてそこに認めるべきは関数的関係性の作動である。社会はそれを構成する多様なセクターが重層的に規定し合い、その展開を決定されるものとしてイメージされることになる。

カルチュラル・スタディーズの陣営において、このような主体形成に関わる議論を含むアルチュセールの理論的貢献を真摯に受け止めたところでは、「文化」に絡むヒエラルキーの倒壊は、文化防衛プログラムとして始まったメディア・リテラシーのプログラムを、文化総体へ拡大するとともに、重層的決定の自覚の中で、多様な文化的実践、文化的生産物の読み取りから、創出を視野に収める生産性をもった批判的活動としてのカルチュラル・スタディーズを導出する。

少なくともカルチュラル・スタディーズによって芸術の特権性は廃棄された。ニュー・アート・ヒストリーの実践は、その対象領域をなおカノンのものに限定する恨みが残ったが、カルチュラル・スタディーズの立場からすれば、その対象限定は合理性を失い、カノンの作品への領域限定そのものをも問いの対象として包摂するような、いわば拡張された「ニュー・アート・ヒストリー」への展望が開けてくることになる⁽¹⁰⁾。視覚文化論というディシプリンが90年代初頭に明確に出現するための論理的前提はこのようにして十分に充足されたように思えるのだが、なぜ視覚なのか、ということ、その領域的確保そのものは、本稿冒頭に提示したように未だ問題であろう。

3. 視覚芸術をめぐる芸術言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言説、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目印として少なくともその骨格について辿りかえてみなければならない。

クラウスの航跡の大まかな構図は、クレメント・グリーンバークのモダニズム絵画、彫刻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』誌への執筆をへて『オクトーバー』誌創刊に至る過程での、グリーンバークのフォーマリズム批評からの離脱、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クへの反逆であり、グリーンバーク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、グリーンバークにおいて一貫するものが、おそらくクラウスの航跡を炙り出す道標となるはずである。

クレメント・グリーンバークが美術批評において決定的な権威を築き挙げたのは、ジャクソン・ポロックに対する批評言説⁽¹¹⁾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・スティーグリッツがオ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、スティーグリッツもその希求に和した「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クにとって、古きヨーロッパとの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た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言説こそ、彼の批評の全体を貫く根であり、一貫したものであ

ると言える⁽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瞥しておこう⁽¹³⁾。

クレメント・グリーンバーグのジャクソン・ポロックに体现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つて、絵画メディアの平面性への収斂という物語を語るものである⁽¹⁴⁾。これは、おおそ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ものの純粹化の物語である。純粹視覚性の実現が平面性への収斂と一体化される。また、カントの枠組みから当然予想されるように、平面化への収斂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る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、形式の統合的認識とともに、制作者は、形式に直結する情調のものをも直覚する。作品に対して不安定な情緒性を前景化させる批評言語ではなく、ここでもカント的な所作を踏襲して情緒性はフォーマルなるものに論理的に後行するわけである⁽¹⁵⁾。これがまさしく若い批評家達にフォーマリズムこそが普遍的なる言説であるとうい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、およそ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たものである」と述べて、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窮屈さ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リスムへの関心を示しているのである。シュルレアリスムが本当の意味で前景化してくるのは『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ろから始まる⁽¹⁸⁾。レッシングのラオコーン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の配置であるとされ、レッシングのラオコーン論が要約されていく。時間を排除した空間の純粹な切り出し、そして詩に固有の行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「さらに新たなるラオコーンに向かって」⁽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粹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オコーンの議論が時間を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オコーン言説とは本質的に異なる一歩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。

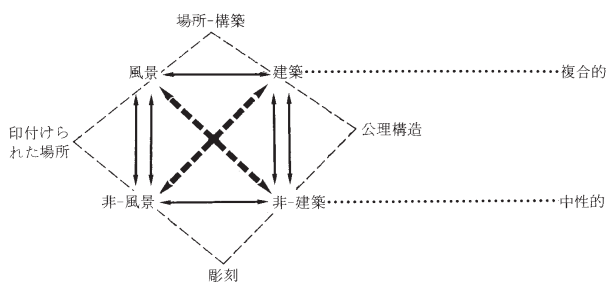
クラウスの議論に戻ると、1930年代まで支配的であった時間性を抜き去った評価基準は、素材そのものにおける物理的な不活発性から空間配置が決定され、静的で同時的な物体が形成する彫刻の占める空間は、濃密で不動の実体性とそれを形成する明快で分析的な構造を二つの軸として形成されているとされる。前者の静止性がブランクーシに、光による明快な分析的な構造提示がガボにおいて読み取られる。この時点で、クラウスは、グリーンバーグの枠組みから離脱し

て、上記した時間の前後のうちに彫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しつつ、著作全体の目的が、空間的芸術においても、空間と時間は分析のために分離不能であり、現代彫刻の議論は、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ば不完全なものになる、と言い切る。現代彫刻の展開は、静止性と時間性の結合であり、そこに彫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のともいえる反旗のベクトルが時間性の導入によって図られているわけであるが、グリーンバーグのラオコー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、ロダンにはじまるモダニズム彫刻史は、伝統との断絶を含むという。ロダンの彫刻作品は、視覚的な物語を提示しない、つなわちレッシングのラオコーン論における詩との区別は踏襲されている。体躯の外面的現われは、その内なる構造と関係づけられず、ロダンは、合理主義に背馳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。伝統的彫刻は個人と同じで、個人の内面状態がその体躯によって外面に表出され、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粹化を明らかに継承しているのだが、一方で、クラウスはスミソンをロダンに始まるプロジェクトの終結と捉えて、「彫刻の変換、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」⁽²¹⁾とも述べている。グリーンバーグの微温的な連続観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ならば、グリーンバーグの純粹視覚性と連動する平面性への純化では時間性は完全に拒否されている。しかし、『近代彫刻のさまざまな方法』が提示する彫刻に関わる言説は、絵画における時間性的の問題を無視し得ざるものとして提示しているのである⁽²²⁾。



図版1 グレマスのダイアグラム

・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援用によって展開される諸論を主に収載した『前衛のオリジナリティ』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彫刻」でクラウスは⁽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由来するグレマスの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-風景のグレマスの四角形を内接する外側の四角形を立て、各対、—たとえば風景—建築の対立軸—を底辺とする三角形の頂点を4つ立てて、新たなグレマスの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彫刻を配当する挙措である。いわば、化学の周期律表が空位の元素の存在を原理的に予測せしめるように、拡張された彫刻は未だ不可視であるとしてもその図式におい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彫刻作品と未だ到来せざる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、遡及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、クラウスはロバード・スミッソンを拡張された構造枠への配置する。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「スパイラル・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。レッシングのラオコーン論の枠に依拠するグリーンバーグのラオコーン論が根底において寄りかかる連続性のいわばモダニズムの神話からすれば、「スパイラル・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ない。となると、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、クラウスはピカソのグリーンバーグによる解釈、ピカソからポロックへ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でのシンポジウムをダイア・アート財団の後押しで実施するが、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パルスの前景化は、つまり身体性と時間性—しかも断絶を孕んだパルスの時間性—の前景化はグリーンバーグのフォーマリズムの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。しかもパルスは『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」が目される⁽²⁶⁾。これはグリーンバーグのカラー・ジュ論が掬い上げきれなかった新聞のカラー・ジュによる「バイオリン」(Violon, 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、触覚的な奥行き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はり記号的なものの差異

の発動のもとで、平面性が出現する。平面性がそのものとしてあるのではなく記号的な関係性において出現する。この議論、パピエ・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いわば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奥行きが読み取られているわけではなく、新聞活字の侵入を折り込んだ記号的な差異つまり、自立性の否定の下に奥行き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離隔を鮮明に示している。これはポロック解釈にも当然影響してくることとなり、美術史的連続の関係性と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と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わばメタ的位置において読み取れるとという幻想と一体である。その問題を脇に置く限りで、断絶が差異的に成立し、微温的なグリーンバーグの美術史連続言説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彫刻のフォーマリズムの解釈を破綻させたはずであるのに、自らが時間不在という袋小路に身をおくというコミカルな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であるが、クラウスはインデックス記号の視座からやっと『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、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・クレリーも参加しており、ポスト構造主義をすでに吸収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くくり取られていくのである。言語論的転回に引き続く視覚論的転回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いる問題圏である。これがクラウスの『視覚的無意識』において前景化してくる。

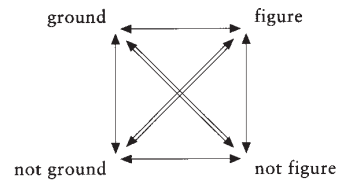
グリーンバーグはシュルレアリスムを嫌っていた。「シュルレアリスムのイメージは、絵画に説明のための新たな逸話を提供するが、これは、昨今の出来事が政治的漫画に新たな話題を提供するに等しい。しかし、それは本質からして、絵画に新しい課題 (subject matter) を課すわけでない。逆に、それは、新たな文学的擬装の下で、アカデミックなアートの復権を推進しただけである。」⁽²⁸⁾ グリーンバーグの論理構築からすると、純粹視覚性への発展史において、その制作主体も受容主体も意識的に統率された存在様態が必須のものとして前提されている。デカルト的主体と呼び慣らされてきたものが、一貫して支持されており、その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⁾。したがってシュルレアリス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にとらえられるものへと限局されることで、シュルレアリスムは、純粹視覚と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濁としての後進性をシュルレアリスムに見ているといえよう。ここにすでに、formlessなものへの一種の怖れが見て取れるであろう。

グリーンバーグの制作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ポロックについての批評言説に立ち戻って見ておこう。

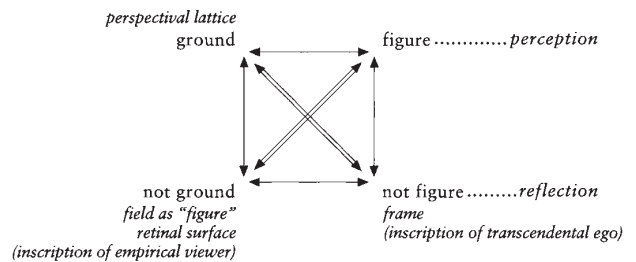
グリーンバーグは、彼の論考『「アメリカ型」絵画』の注において、抽象表現主義という言い方そのものもそれほど適切とはいえないが、アクション・ペインティングは『アート・ニュース』におけるハロルド・ローゼンバーグが捏造した話であるとしている。なぜアクション・ペインティングに極めて敵対的な態度を取るのか。アクション・ペインティングという命名がそれほど馬鹿げたものでないことは誰でも理解でき

る。絵画制作の技法としてポロックについては特に妥当するはずである。問題は絵画制作におけるポロック的な身体アクションの介入が示す、それまでの絵画を描く行為との断絶である。グリーンバーグが、モダニズムのいわば新しき伝統の連続性においてポロックを説得的に美術史の弁証法的展開に取りこむロジックは、ポロックのアクションは制作主体において意識的に統率されて、作品の完成も意識的に統率されたアクションを通じて完成するということがあって成立するはずである。制作主体が意識的に統率されていないとすると、そこには既に無意識の問題が入り込んでくるばかりでなく、制作主体はフォルムへとたどり着けず、ここにおいてもformlessということが前景化してくるはずである。

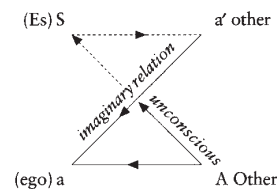
さて、クラウスの『視覚的無意識』のテキストに戻って無意識の前景化の理路を検討することで、異なる位相を持ったformlessが浮き出してくる。クラウスは本稿冒頭でも指摘したように、近著において記号論をなお大いに重視していた。



図版2 地と図 (1)



図版3 地と図 (2)



図版4 ラカンL-Schema

当然、『視覚的無意識』においてもそれが明確に見て取れる。そこでの彼女の地と図をめぐる議論を概観してみよう。クラウドは、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、加えて無意識を介入させて、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⁾。

クラウド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ド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、経験的な観者の網膜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的に超越論的主観を引き起こす。つまり、非-地と非-図の次元は、地と図の次元で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。クラウドはこのような地と図の知覚における把握に現前化不能な次元を見出すことによって、一挙に無意識を視覚論に取り込み、いささかアナログの力技というべきであろうが、ラカンのL図(L-Schema)を以上述べてきたグレマスのダイアグラムと輻輳させて、見る主観における無意識の次元を導入するのである。

翻って、グリーンバーグの主体における例のカモ＝ウサギのゲシュタルトチェンジについて考えてみよう。問題はいかなるゲシュタルトチェンジも生起しないなにかと向き合ったとき、あるいはゲシュタルトチェンジの素ともういうべき第一のゲシュタルトがいつも先送りされてそこにたどり着けないうまに主体が放置されたとしたら、どうなるのかということである。これはまさしくFormlessとしか語り様のない事態である。この次元へとグリーンバーグの批評は突き進むことができるのか。もちろんクラウドは、否と考えるであろう。し

かし、では、クラウド自身は一体どうなるのか、という問いが反射的に降りかかってくるのである。この問いに対する答えへの胎動がすでに『視覚的無意識』において、たとえば、エヴァ・ヘスの彫刻を問題とすることにおいて現れている。同時にまた『前衛のオリジナリティー』においても一編の論考が割り当てられていたポロックがここでも大きく前景化してくる。では果たして『アンフォルム』はそれに解答を与えることができたのか。

おわりに：User's Guide?

『視覚的無意識』はformlessなるものをさまざまにとりあげる。エルンスト、あるいはハンス・ベルメールの球体関節人形、晩年のピカソのスケッチ帳に執拗に登場するエロチックな画像、そしてポロックのアクション・ペインティング。我々はformlessなるもののカタログを手に行っているようである。ではその解説はどうなっているだろうか。

ポロック的な描く身体について再度登場してもらおう。まず彼の抽象表現主義の作品について考えてみる。イーゼル絵画が設定するイリュージョンを成立させる鑑賞距離があるといえそうにないため、作品の完成のフォルムが捉えられないとするとそこには明らかにformlessなるものが跳梁している。キャンバスを越えて飛散する絵具をキャンバスが断ち切ることになるわけだが、作品の境界自体も実は欠如しているともいえる。つまり、ここでもformlessである。

制作主体の議論にクラウド自身の足取りの中から補助線を借りてくることで観者としての主体の問題をも視野に収める必要がある。クラウドが60年代に既にメルロ＝ポンティにしばしば言及しているわけだが、それは彫刻の議論においてである。仮に古典的な彫刻であるにしても、観者には絵画における統率された全体把握—制作者がまず行うこと—をそのまま適用できない。作品の受容は観者の身体が運動するなかで遂行される。それが、60年代のアートであるミニマルリズムの作品となると、観者は一挙に作品を把握できる特権

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、終着点は常に曖昧である。これは制作者自身にとっても言えるであろう。ポ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、観る側ともに formless ということから離れることができない。しかも、身体性を欠いた視覚に限定する平面化、純粹視覚の議論ではミニマリズム彫刻もポロックの作品をとらえきれない。メルロ＝ポンティの現象学が、身体性を欠いた超越論的主観に身体を回復させ、同時に主観の超越論性そのものをも解体させる理路は、制作者、観者にも主観性の解体を孕む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殺した身体は、「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1993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⁽³¹⁾。それはバタイユに由来するものであることが明言されている。

「学者連中が満足するためには、宇宙が形をなす必要があろう。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) なものに過ぎない断言することは、この宇宙はまるで蜘蛛か痰のようなものだと言ったことになってしまうのである。」⁽³²⁾

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。概念のプラトンの安定性は既に『視覚的無意識』の段階のクラウスにとってすでに廃棄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ぶり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級にとって不在なるものとして、まさしく「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へと辿り着いたと考えてい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、『視覚的無意識』において援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にかである。デリダの『グラマトロジー』であれば始原に末梢の×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討究の指標を得るだろう。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、関数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〉と密接に関わらざるをえないのである。

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衝きあたった。これはポストモダニズム全体が抱え込んでいる問題圏であろう。クラウス＝ボアは、イーゼル画の垂直性が孕む秩序性あるいはエントロピーの増加に拮抗する力学性は、ポ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はないか。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のなるものに刻まれているのではないのか、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とはなりえないのだろう。

- (1) イヴ＝アラン・ボワ、ロザリンド・E・クラウス『アンフォルムー無形なもの事典』加治屋健司、近藤學、高桑和己訳、月曜社、2011年。以下、『アンフォルム』とのみ表記。原書は次のとおり。Rosalind E. Krauss & Yve-Alain Bois, *Formless: A User's Guide* (New York: Zone Books, 1997)。
- (2) 本書の成立の経緯については、邦訳書の翻訳者あとがきに詳しく書かれている。
- (3) 『オクトーバー』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限界がビデオ論として提示されている。
- (4) Rosalind E. Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* (Cambridge, MA: MIT Press, 1985)。邦訳、『オリジナリティと反復』小西信之訳、リプロポート、1994年。
- (5) Rosalind E. Krauss, *The Optical Unconscious* (Cambridge, MA: MIT Press, 1993), 27。ここでクラウスは、自著のタイトル「視覚的無意識」がジェームソンの『政治的無意識』— Fredrick Jameson, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1981) — と意図的に韻を踏んでいると述べている。
- (6) Rosalind E. Krauss, *Perpetual Inventory* (Cambridge, MA: MIT Press, 2010)。
- (7) 本文では特に言及していないが、「ニュー・アート・ヒストリー」が採用する方法論は、以下に論じるカルチュラル・スタディーズと同様に、構造主義とポスト構造主義に関わるあらゆる方法論が動員される。問題は、「アート」を領域に囲い込むことについての根本的反省の脆弱さにある。Cf. Jonathan Harris, *The New Art History: A Critical Introduction* (London & New York: Routledge, 2001)。
- (8) Chris Barker, *The Sage Dictionary of Cultural Studies* (London: Sage, 2004), xiii-xvi。
- (9) 古典的なマルクス主義のロジックからすると、アヴァンガードも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、資本主義的生産様式が残存する限り、ブチブルジョアの活動として否定されうるし、実際そうされた。弁証法的な論理は、断絶の論理を容認しないわけである。
- (10) たとえば、カルチュラル・スタディーズの視点からすれば、アスファルト道路の染みの読解も、古典絵画の読解も原理的にはともに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るわけだが、問題は、なぜ視覚領域が特に視覚文化研究として別途に確保されるか、その根拠への問いである。Cf. James Elkins, *How To Use Your Eyes* (New York & London: Routledge, 2000, 28-33)。
- (11) Clement Greenberg, “‘American-Type’ Painting,” in Clement Greenberg *Art & Culture* (Boston: Beacon Press, 1961)。当該論考の邦訳「『アメリカ型』絵画」(大島徹也訳)が以下に収められている。クレメント・グリーンバーグ『グリーンバーグ批評撰集』藤枝見雄編訳、勁草書房、2005年。
- (12) マルクス主義者グリーンバーグと抽象表現主義の批評をめぐるポリティクス、『パルチザン・レビュー』とトロツキズムとグリーンバーグの関わり、それらを含む30年代40年代のアメリカの芸術と政治をめぐる言説空間については以下が資料的裏付けをもとに極めて興味深い議論を展開している。Serge Guilbaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*, tran. Arthur Goldhammer (Chicago: The University of Chicago Press, 1983)。
- (13) Ibid.
- (14) Greenberg, *Art & Culture*, 136。
- (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、実はイーゼル絵画をめぐる議論—「イーゼル絵画の危機」(‘The Crisis of the Easel Picture’)—において不整合性を示して、いわばグリーンバーグのなかで振幅が発生する。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して活用する。イーゼルが関わる議論については以下を参照。近藤學「絵画の危機、彫刻の危機：1940年代末のクレメント・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、後に大きく展開される議論が本質部分においてすでに先行する著作で提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。
- (17) Rosalind E. Krauss, *Terminal Iron Works: The Sculpture of David Smith* (Cambridge, MA: MIT Press, 1971), vii。
- (18) Rosalind Krauss, *Passages in Modern Sculpture* (Cambridge Mass: The MIT Press, 1977), 1。
- (19) Ibid., 3。
- (20) Clement Greenberg, ‘Towards a Newer Laocoon,’ in Clement Greenberg *The Collected Essays and Criticism, Volume I, Preception and Judgements, 1939-1944*, ed. John O’ Brian (Chicago: University of Chicago, 1986)。邦訳「『さらに新たななるラオコオンに向かって』」は、藤枝見雄編訳の『クレメント・グリーンバーグ撰集』所収。
- (21) Krauss, *Passages in Modern Sculpture*, 282-283。この引用に到る迄の議論は、デイヴィド・キャリアーの所論に依っている。David Carrier. *Rosalind Krauss and American Philosophical Art Criticism:*

- From Formalism to Beyond Postmodernism* (Westport, CO/London; Praeger, 2002) , 34-35.
- (22) Ibid., 1-4.
- (23) Rosalind Krauss, 'Sculpture in the Expanded Field,' in Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*.
- (24) Rosalind Krauss, 'The Im/Pulse to See,' in Hal Foster, ed., *Vision and Visuality* (Seattle/ Washington: Bay Press, 1988) .
- (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*.
- (27) Rosalind Krauss, 'The Motivation of the Sign,' in Krauss, *Perpetual Inventory*. 元来は1992年のシンポジウムにおけるプレゼンテーションである。初出は以下の通り。Lynn Zelevansky, ed., *Picasso and Braque: A Symposium* (New York: Museum of Modern Art, 1992) .
- (28) Greenberg, *The Collected Essays and Criticism*, Volume I, 230.
- (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كانتの枠組みからの偏差についての指摘が以下の論考で示されている。この「偏差」についてその射程を考察することが必要であろう。川田都樹子「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・谷川渥編著、東信堂、1999年、所収、245-249頁。
- (30) 以下の議論は次を参照。Krauss, *The Optical Unconscious*, 13-24.
- (31) Rosalind Krauss, 'Michel, Bataille et Moi,' in Krauss, *Perpetual Inventory*.
- (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。