

アンドリュー・ベンジャミン
「別の抽象、別の形——ヘーゲル、セザンヌ、リヒター——」
(翻訳)

金 山 弥 平

以下に示すのは、英国ウオリック大学、アンドリュー・ベンジャミン (Andrew Benjamin) 教授講演「別の抽象、別の形——ヘーゲル、セザンヌ、リヒター——」(Other Abstractions/Other Figures: Hegel, Cézanne and Richer) 翻訳である。講演会は、4月26日(木)午後3時より、名古屋大学文学研究科一階会議室において「ヘーゲル、セザンヌ、リヒターにおける抽象と形」という題で開催された。

ベンジャミン教授の著書としては、*What is Deconstruction?* (New York, 1988), *Translation and the Nature of Philosophy* (London, 1989), *Art, Mimesis and the Avant-Garde* (London, 1991), *The Plural Event: Descartes, Hegel, Heidegger* (London, 1993), *Object Painting* (London, 1994), *What is Abstraction?* (London, 1996), *Present Hope. Philosophy, Architecture, Judaism* (London, 1997), *Architectural Philosophy* (Athlone Press, 2000), *Philosophy's Literature* (Clinamen Press, 2001)などがある。

なお、講演会ではセザンヌ、リヒターの絵画のスライドも示されたが、それらの写真を入手できず、残念ながら、図版の添付は諦めざるをえなかった。

別の抽象、別の形——ヘーゲル、セザンヌ、リヒター——

形 (figure) と表示 [再現] (representation)

抽象 (abstraction) と形 (figure) の区別という主題に立ち返ることは、それらの存在について新たな説明を与えねばならないということを意味します。それゆえここで語られねばならないのは、これまで対立として考えられてきた関係を解き放ち提示する話、おそらくは再提示の話、それゆえまたこの対立に立ち返る話です。問題の関係は抽象と形の関係です。このように立ち返らせる機縁となるもの、すなわち、この対立を構成する諸要素を解放・再提示する話を容認するのは、たんに表示 [再現] (representation) の支配を阻止したであろう哲学的運動にとどまるものではありません。表示 [再現] の批判は重要ですが、たんに批判するだけでは不十分なので

す。そのような批判からは、確かに「不可能」という行き詰まりの言語として記述されうるものは生まれてきますが、そこにおいては、表示〔再現〕の不可能が認定されうるのみであり、その支配を超えて新たな議論の場が開かれることはありません。それだけでなく、哲学自身が芸術の詳細に関心をもってきた歴史のなかに、表示〔再現〕という枠組に対して批判的な立場が存在していたことを無視することにもなります。ヘーゲルは、絵画について書き記すなかで、絵画において働いているものは、「表示と、すでに存在するものの合致 (die Übereinstimmung der Darstellung mit einer sonst schon vorhandenen Sache)」(208/834)⁽¹⁾ではないということを明らかにしました。もしも表示 (eine Darstellung) と、表示されるようになる存在するものとの関係を、「表示〔再現〕」、「ミームシス (模倣)」が意味するとすれば、絵画は、表示〔再現〕もミームシスも含んではいなかったのです。ヘーゲルは、絵画において働いている関係を次のように捉え直しています。

真の主題 (der eigentliche Inhalt)、処置と遂行における芸術的なもの (das Künstlerische) とは、描かれた対象が自らに対してもつ合致であり、これこそが、描かれた対象それ自体にとって、魂を吹き込まれた実在なのである (die Übereinstimmung der dargestellten Sache mit sich selbst, die für sich beseelte Realität ist) (208/834)。

注意すべきは、ヘーゲルは、絵画製作の問題を、外部にすでに置かれている、あるいは位置づけられているであろうものを内部において表示するという行きつ戻りつの関係から、明確に引き離しつつあるということです。この引き離しにおいて、強調が置かれているのは、個別性・特殊性です。しかし、この個別性は、純粹の個別性ではありません。あるいは少なくとも、この個別性の存在それ自体からは、それ——つまり個別性——がそれに特殊な概念によって考えられねばならないという問題は、出てくることはありません。何頁か先でこのことは明らかになります。芸術家が自然から得ることのできるものを議論し、芸術家の仕事は「たんなる知覚 (blosse Wahrnehmung)」から出発して細部を再現することにすぎないという可能性を斥けるなかで、ヘーゲルは、芸術性について別の提案をしようとしています。芸術家が生み出すものは、

想像力を働かせた、何か非常に特殊な産物なのであるが、その特殊なものなかでは、同時に普遍的なものがお働いている (in welcher zugleich die Allgemeinheit wirksam bleibt) (211/836)⁽²⁾。

この定式において根本的な事柄は、個別的・特殊なものが、そのなかで普遍的なものがお活動する (wirksam bleiben) 場として定義されていることです。しかも、個別的なものが個別的なものであるまさにその時に「同時に」そうなのです。個別的なものは、「魂を吹き込まれた」

ものとして現に存在しているのです。すなわち、本来的に非感覚的なものの感覚的な現在として現在しているがゆえに、個別的なものは、合致・適応という規定の二種類の関係のうちで分節化されているのです。

第一の関係についてはすでに述べました。表示されるものは、自分自身と合致していなければなりません。こうした概念から批判の可能性が開かれます。なぜなら、表示されるものそれ自体のなかに、絵画の実質とは言わないまでも、その手段が導入されるからです。第二の関係は、芸術作品を統轄するものとして、普遍的なものが働きつつ現在しているという関係です。普遍をそのように位置づけることにより、あるいは、普遍にそのような位置づけがなされうるその範囲において、芸術作品は批判〔批評〕の場となります。これら二種類の合致・適応関係は、いくつかの箇所と一緒にされますが、その一つ、最も示唆的な事例が、色彩に関するヘーゲルの論述です。色彩は芸術作品が芸術作品として働くのを可能にしますが、それは、「唯一、色の使用によって、絵画は魂の生命に、それが真に生きて働いているという現われ・現象 (seiner eigentlich lebendigen Erscheinung) をもたらすから」です (213/838)⁽³⁾。すなわち、複合的な合致・適応関係によって定義された意味での批判〔批評〕は、外部のもの—ただし、外部の「もの (Sache)」としてではなく、普遍あるいは魂として理解された外部のもの—のことでありますが、この外部のものと、その内面化の過程の関係に関わるのです。ヘーゲルにとって、芸術の限界は、普遍それ自体を現実化することはできない点にありますから、芸術が果たしうるのは、ある種の個別的な形態の内に普遍的なものが活動しつつ現在することを許容する枠組を与えることに尽きます。外なるものが、内部で起こる事柄を統轄するのです。これはもちろん、表示〔再現〕の理論ではありません。むしろ関係は逆転される必要があります。表示〔再現〕は、外部と内部関係という、より一般的な構造の一例です。表示〔再現〕理論を一例とするこの外部・内部関係という枠組こそが、抽象と形を対立の枠組で捉えないことを目標とする試みにおいては回避されるべきものなのです。

表示〔再現〕と外部・内部構造のこの関係に関するわれわれの論述を続ける前に、色彩に関するヘーゲルの論述について一言述べておく必要があります。彼の議論の基礎にあるのは、色彩によって非感覚的なものが現在し、絵画が絵画であることが可能になるから、色彩は絵画にとって本質的要素であるという考え方です。絵画における物質性によって、枠の支配の外に位置づけられたものの現在が可能になるのです。ヘーゲルについて論じるときはいかなるときも、色彩は拒否できません。むしろまず第一に拒否すべきは、彼の著作において、色彩の定位を促す「内と外」という関係です。実際、この講演で展開されるはずの論点の一部は次の点にあります—抽象と形の関係の再定式化を一部可能にするのは、色彩であり、また種々の色彩の働きと並置であり、そして、色彩がどのように現在化するかということ、すなわち、色彩が、筆の捌きとして内的に現在化するという点にある。色彩に別の役割を与えることこそが、ヘーゲルの分析に色彩を定位するよう促した束縛から、色彩を解放することになるのです。しかし同時にまた次の点を付け

加える必要があります。すなわち、ヘーゲルが色彩、および光と影を強調したことは、彼が単なる美学にとどまらず、芸術の哲学に接近している様を表わしています。

すでに指摘したように、表示〔再現〕の関心の限界をこのように定め、それを内部と外部というより大きな枠組の中に位置づけることにより、表示〔再現〕の不可能を認定することから生じる悲嘆を超克して、批判的に対処することが可能になります。ここで詳細に立論することはできないのですが、しかし形と抽象は、外部と内部の関係がとりうる様々の形態のなかで対立として現われてくる、しかもより重要なことですが、否定の作業によって規定される対立として現われてくる、とすることはできます。ここでなすべきは、この対立を自然的なものに順応させることではなく、対立を構成している諸要素を解放・再提示することなのです。この解放・再提示のなかに形があるでしょう——形が形をとって現われてくるでしょう (figures will figure)。しかし、そのような形は、批判〔批評〕のあり方を規定する関係でもある、外部のものとの関係によって規定されるというよりはむしろ、絵画作品の結果として、あるいはむしろそれがもたらす効果として立ち帰ってきます。形は、またそれゆえ表示〔再現〕も、結果・効果であるということになるでしょう。同じことは抽象のなかでも起こるでしょう。ヘーゲルから離れていくいかなる運動のなかでも、内部性、すなわち、個別性の内容は新たに創出されねばなりません。

モダニズムを宿すものとしての格子模様に関する萌芽的議論において——ただし、記憶の感覚をなお保持しているモダニズムです——、ロザリンド・クラウス (Rosalind Krauss) は、格子模様の空間的次元について次のように語っています⁽⁴⁾。

格子模様は、空間的意味において、芸術という領域の自律性の出発点となる。それは平板化され、幾何学化され、秩序づけられたものとして、反自然的であり、反ミーメシス的 (反模倣的) であり、反現実的である。格子模様は、芸術が自然に背を向けるとき、芸術が示す様態なのである。その座標から帰結する平板性において、格子模様は、現実の諸次元を締め出し、現実の諸次元に代えて単一表面の側面的広がりを持ち込む手段である。構成上の全体的な規則性において、格子模様は模倣の結果ではなく、美学的決断の結果である。その秩序が、純粹の関係による秩序であるかぎりにおいて、格子模様は、自然的諸対象が自らに固有な個別的秩序を求めるその要求を阻害する手段となる。美学的領域中の諸関係は、格子模様によって、隔離した世界にあるものとして示され、自然的諸対象との関係においては、より先にして、かつ終局的なものとして示されることになる。格子模様は、芸術の空間が自律的であると同時に自己目的的である、と宣言するのである。

クラウスの議論の効力は、それが許容するもののなかに存しています。その議論がもつ限界は、彼女の定式の詳細にのみ存することでしょう。クラウスの議論を機縁として、自然というものを出発点とすることができます。ただし、自然それ自体があたかも存在するかのように、自然それ

自体からスタートするわけではなく、「自然」が彼女の定式において果たす位置を問題にしてみることからスタートするのです。問題となるのは、モダニズムの規定として格子模様を提示するに際して、「格子模様は、芸術が自然に背を向けるとき、芸術が示す様態」として捉えられており、彼女の議論はすべてここから始まっているという点です。問題は格子模様そのものにあるのではなく、「自然」に対するこの関係によって格子模様が定義されているという点にあります。最終的には、格子模様を捉える別の可能性がなければならないでしょう。そのことは、別の自然のきっかけとなるでしょう。

そのような立場において設定されているのは、芸術作品—芸術活動、それが芸術として存在していること—を、自己決定的な活動として捉える見方です。芸術空間を「自律的であると同時に自己目的的」とクラウスが言っていたのはこのことです。この主張は堅持されねばなりません—おそらくは彼女のコンテキストが課する厳密な諸限定を超えて。ここでの「自律」とは、作品がもつ、作品としての自然を許容することを意味します。あるいは少なくとも、すでに暗示されたように、対象が芸術であるという事実に強調が置かれるべきです。「自己目的的」とは、対象に生成という性格を帰することができるということ、すなわち、対象が自己実現の連続的過程のうちに「現にある」ということです。この立場において重要なのは、それによって批判〔批評〕の所在が新たに規定し直されるということです。これ以降、批判〔批評〕は、与えられた作品が自らをいかにして芸術作品として維持したかという問題と、分ちがちがたく結びつくことになるでしょう。このような仕方では提示されるとき、自然の位置づけと役割は、さらにいっそう問題を孕んだものとなります。風景や形がとりえた他の諸々の可能性という観点から自然のこの位置づけを評価しようとしても、ほとんど意味はありません。問題はほかにもあります。自然に背を向けようような芸術とは何なのでしょう。芸術がそれに背を向けようような自然とは何なのでしょう。自然と芸術の関係のこの定式は、自然と技術的創出の区別を思い起こさせるものなのでしょう。(もっとも、この思い起こしの形態それ自体、注目すべき重要なものなのですが。) これらの問題については、あたかも手近な答えが存在しているかのようにそれらを吟味するよりは、むしろそれらは問題として保ちつつ、形と抽象の区別に立ち返る場面設定としてそれらを利用することにしましょう。こうして、抽象と形の対立という解釈上の束縛から絵画を解放することによって、自然と芸術の対立を回避することは可能になるでしょう。かくしてもはや自然が芸術から背を向けられることはないでしょうし、自然が他者としての芸術との対抗関係に入ることもないでしょう。自然について言えることは同様に、芸術についても言えるでしょう。

セザンヌ「困難とともに私は働きつづける (Je continue à travailler avec difficulté)」

セザンヌについては、その書簡をとおして絵画を説明する誘惑にかられます。あるいは、少なくとも、書簡から絵画における関心を理解する手段を得ようとする誘惑にかられます。一般的に

言って、自らの企てについて正当化したり、あるいは理論化したりする芸術家の試みを利用する場合は、いつでも注意が必要であり、セザンヌもその例外ではありません。どんな芸術作品についても、それを取り巻く文書——当然ながら、芸術作品ではない文書——を扱う場合には注意が必要です。ただし、セザンヌの場合、少々事情が異なるのは、その書簡が勝利に酔ってはいないという点でしょう。彼の書簡は正当化を試みてはいません。反対に、そこには困難の自覚と、それゆえまたある種の失敗の自覚が認められるのです。完全性を達成することの困難に書簡が関わるかぎりにおいて、それは絵画と一致しています。絵画は完全性に達してはいません。むしろそこに格闘が認められるのです。この格闘という観点から、不完全性の概念を展開する試みをなすうでしょう。すなわち、ほとんど 'to incomplete' (不完全性に達する) という動詞的意味での不完全性です。これは、絵画が未完成であるという意味ではなく、むしろ絵画が別の仕方で実現されているという意味です。不完全なものとして実現されるという可能性、それらが完全なものとはなりえないという認識のなかで、完全なものにされるという可能性は、一方では、絵を描くとは、外部のものを内面化することではないという認定を暗示するものですし、他方では、そうした絵画作品を説明する何か別の解釈上の言語を要求するものです。不完全なものの活動への回帰がなされることになるでしょう。その活動は、後に示されるように、特殊な議論法を外からそのままもってきて挿入することに由来する活動ではなく、作品そのものに由来する活動です。しかし、「不完全なもの」が意味する事柄は、部分的に、書簡から知ることができます。というのも、書簡が明らかにしているところによれば、この画家になしうることは、自分がなそうと努力していることを文字にしてもう一度繰り返すこと、そして、それが、彼の絵画がそれ自体として達成しようとしていることであるかどうか、明示的ではないにせよ少なくとも暗黙のうちに、問題にしなければならない、ということに尽きるからです。

1906年10月13日(死の13日前)、セザンヌは息子のポールに次のように書き送っています⁽⁵⁾。

もしも私が素描や、油絵を製作するとすれば、それらは「自然」に従った作品——諸々の手段を基礎とし、またモデルによって誘発される (*suggérés par le modèle*) それらの感覚と発展を基礎としてできた「自然」に従った作品——でしかない。しかし、私の言っているのはいつも同じだ。

二日後にも、作業がなされねばならないという同一の感情を示す証拠があります。たとえ不完全に達する活動であって、完全に達する活動でないように思われようとも、活動は続けられねばならないのです。彼は、より簡単に、ただしよりドラマティックに次のように書き記しています。

困難とともに私は動きつづけるが、しかしついに何かが起こる。それこそが重要なものだとは私は信じている。感覚が私の作品の基底をなしており、それは分け入りがたいものであると私は

信じている。

これらは、一芸術家が自らのキャリアの最後になした単純な主張とみなされるべきではありません。このような関心はより初期の書簡にも現われていますし、また作品、すなわちスケッチと絵画が進行するその仕方にも現われています。後の議論で取り上げられる点ではありますが、ここで重要なのは、困難の正体と、芸術の実質としての感覚の除去不可能性の関係であり、そしてその相互関係を「モデルによって誘発される」(*suggérés par le modèle*) のものと関連づけることができる、ということです。いったん「誘発」の支配が認められるなら、同等の重要性が、いやおそらくはより大きな重要性が、感覚に対して与えられるべきです。これは大切な点です。というのも、これこそが、感覚の中心性の登場を、風景を描くことをモデル作りとみなす考え方の回避と関連づけるからです。モデルのうちでは描線に特権的な位置が与えられねばならず、描線においては、表示[再現]の解釈上の支配が保持されます。生起するのは、自然の形の再配置です。自然は抽象にはなりません。自然の提示は抽象として解釈されるべきでもありません。自然のモデルは作りえないのです。自然と、枠の中で形として現われるもののあいだには、一致はありません。絵画が不完全に達するそのかぎりにおいて、自然は描かれうるのです。フリッツ・ノボトニイ (Fritz Novotny)⁽⁶⁾は、おそらくは別の方向を目指してのことでしょうが、後期の風景画における絵画平面の新たな位置づけは、

入念にかつ集中的に調べられた自然のリアリティ、いわば生成状態 (*status nascendi*) にある自然のリアリティの再現 (109)

に帰結したと論じていますが、それは正当な主張です。生成の過程を提示することは、静止させることではありません。むしろ、不完全性の束縛を伴いつつ作業に従事することなのです。

この関連で最も重要な手紙は、彼の息子ではなく、画家のエミール・ベルナール (Émile Bernard) 宛ての1904年7月25日付け書簡でしょう。ベルナールは若い画家であっただけでなく、セザンヌとの対話のなかで、絵を描くということのあり方に関するセザンヌの思想を発展させようと試みた人でした。ベルナールはセザンヌを支援しました。付け加えるべきですが、セザンヌを支援した人はほとんどいなかったのです。理論と自然のあいだにもうけられた区別が絵画への回帰を促すかぎりにおいて、次の文章は特別の関心を喚起します。しかし今やその回帰は、セザンヌが手紙のなかで「彩色する感覚 (*sensations colorantes*)」と呼んでいるものの条件下に置かれることになるでしょう。文章をすべて引用します。

私たちがいっしょにいられないのは残念です。というのも、私が望んでいるのは理論的に正しいことではなく、自然について (*sur nature*) 正しくあることだからです。アングルはその

スタイルと…賞賛者たちにもかかわらず、ちっぽけな画家にすぎません。最も偉大な画家とは、あなたが私以上に知っている人たち、すなわち、ベネチアとスペインの画家たちのことです。進歩を実現するためには自然しかなく、目は接触によって学んでいくのです。見ることと仕事に従事することにより、目は中心に向かうものとなります。私の言いたいのは、一つのオレンジ、一つのリンゴ、一つの球、一つの頭のなかに最高の点があるということです。この最高点は、恐るべき作用である光と影、彩色する感覚にもかかわらず、われわれの目にもっとも近いものです。対象の境界は、われわれの地平に置かれた中心の方へ逃げていくのです (305)。

セザンヌは、ベルナルが傍らにいないのを残念に思っています。ベルナルがいれば、作品制作を含む活動の記述がよりもっともらしく聞こえるから、彼は友の不在を本当に残念に思っています。セザンヌが望んでいるのは「自然について (sur nature)」正しくあることです。理論的関心は、まさに抽象を含むゆえに、このコンテキストでは中心的な事柄ではありません。これは書簡にすぎず、絵画ではありませんが、セザンヌが何を望んでいるのか、もう少し考察を加えてみましょう。セザンヌは、ベルナルに傍らにいてほしいと思っています。それはなぜでしょうか。目的は彼らが目を用いなければならないという点にあります。いっしょにいて、彼らは見ようとするのです。見ることに於いて中心的なことは、見ることそれ自体ではなく、見ることの困難さ、人が見ているものが何であるかを確定することの困難さなのでしょう。絵画において、見ることは何なのでしょう。答えの一部は「自然」というものにかかっています。セザンヌが述べるように、「自然しかない」のですが、自然がそれ自体を見られるべく提供するというものではありません。ただ単純に見るだけ、ということは存在しないのです。目は見ることを学びます。「目は接触により学んでいくのです (l'oeil s'éduque à son contact)。」いっしょに並んで立ちながら、彼らは見ようとはしないでしょ、いやむしろたんに見るだけにとどまろうとしないでしょ。絵画において働いているのは、「見ることと仕事に従事すること」の相互作用によって起こる収縮作用なのでしょう。ここで静物を意味するフランス語に触れてみるのは、興味深いことです。静物とは、la nature morte (死んだ自然) なのです。これの反対は、生命の源としての自然ではなく、活動としての自然です。活動が中心的なのです。ノボトニの言葉によれば「生成状態」としての自然です。セザンヌ自身の記述によれば、直接的に関心を引くのは、絵画制作とその「対象」を簡単に区別することが不可能であるということです。「対象」という語が問題を孕んでいることは認めつつも、書簡の限界のなかで細部がどのように考えられているかを、なお探求しなければなりません。

目が見るようになるものに対しては特別の記述が与えられています。セザンヌはこのコンテキストのなかで正確に語ろうとしています。細部が追求されねばなりません。彼の主張するのは、対象、—その事例としてはオレンジ、リンゴ、頭が挙げられていますが、—これらの対象のもとに彼が「最高の点 (un point culminant)」と呼ぶものがあるということです。この最高点が

何であるかという問題を考えるよりは、セザンヌ自身による記述を見るのがよいでしょう。第一に、それは光と影を含み、それから彼が「彩色する感覚」と呼ぶものを含んでいます。それらはそれ自体としては規定されることなく、目との関係において規定されています。このコンテキストにおいて「われわれの地平の中心の方へ逃げていく」のは、対象の境界、あるいは縁です。すなわち、われわれが見るのは、どんな絵画にも現在するような仕方に対象を規定しはじめる光と影と彩色する感覚のあいだの関係なのです。これらの発言についてさらにもう一步考察を進めるに先立ち、さらなる場面設定が必要です。

別の手紙、今度は1904年12月9日付、シャルル・カミヨン宛て書簡において、セザンヌは、「デッサンはあなたが見るものの形の配置にすぎない」と言っています。おそらく「デッサン」が「見る」ことに対してもつ関係のこの定式が意味するところを明らかにするためでしょう、このコメントのあとで彼は次のように付け加えます。

ミケランジェロは構築者であり、そしてラファエロは、偉大な芸術家ではあるものの、いつでもモデルに拘束されている (*bridé par le modèle*) (307)。

ここで展開されているのは、表示[再現] (*representation*) に対する特別の関係です。この関係は「モデル」という語によって与えられます。それはどんな関係なのでしょう。答えは、「スケッチ・デッサン」を「形の配置」にすぎないとした先の記述のなかに与えられています。「スケッチ・デッサン」は、表示[再提示・再現] (*re-presentation*) の可能性を擁しているとして、それに略図の性格を付与しようとも、あるいは「スケッチ・デッサン」を、対象をすべからく遠ざける手だてとして理解しようとも—ただしこの場合、「遠ざける」というのは、外部が内部で形をとって現われる過程を含む、「スケッチ・デッサン」と対象そのもののあいだの運動という観点から理解されています—、ともかく事実としてあるのは、表示[再現]を一例とする解釈上の枠組のなかに、その存在を組み込むことはできないということです。ここからモデルというものが開示されることとなります。二点挙げておきます。たんにモデルは、表示[再現]の刻み直しを含んでいるというにとどまりません。同等に重要なこととして、モデルは、見るということの中心性を押しつけ、それによって、影、光、および彩色する感覚が働く場として作品が機能する可能性拒絶の企みに連座しています。だからこそ、モデルによって「誘発される」 (*suggérés par le modèle*) ものが重要なのです。

見ることの中心性は、内側と外側の関係という観点から提示されはしません。むしろ光と影と色と感覚の働きが、作品の働き (*the work's work*) として現在しているのです。それらが、絵画の「中 (*in*)」で働いているという言い方をしないで、それらが絵画「として (*as*)」そこにあると言うのは、言葉のレベルの遊びにしか思われなないかもしれませんが、しかし実際にはそこに根本的な違いがあります。この区別の説明は、ここでもまた、「モデルに拘束される (*bridé*

par le modele)」可能性から出発して行なうことができます。モデルからの離脱は、一般的レベルでは、「完全に達する」という観点から理解された外側と内側の関係の回避として理解できます。しかし、この一般的な立場はまた、個別性の観点からも理解できます。表示〔再現〕の枠組の回避が意味することは、その一部において、線によってはそれ自体限定されない諸関係がもたらす諸々の境界が存するということと関係しています。直接的意味において、内を埋められるべき外側の線は存在しないのです。完全な題名は「サン・ヴィクトアール山、ベルビュから望む」であり、また「陸橋」としても知られている、考察対象となる絵画の場合、境界は、筆の捌きが生む種々の異なる形との関係で創出されています。縦の筆の捌きは、絵画の下半分の木々を生み出し、右側上部の動きは、縦と水平の筆の捌きの組み合わせの動きを含んでいます。そこにはもはや拘束による制限はなく、働いているのは、ただ「誘発」への応答の連続性のみです。その応答が、ある種の終わりのなさをもたらすのです。

この作品の出発点、すなわち、この作品をして、サン・ヴィクトアール山のシリーズのなかでも要求度の高いものにしてしているポイントは、木です。絵画の左の方にある木々ではなく、作品を分断し、他の木々といっしょにサン・ヴィクトアール山の枠を成している木です。「シャト・ヌワール」の絵画の一つ(1902)のディーティル、あるいは「サン・ヴィクトアール山、レ・ローヴから望む」(1902-6)のディーティルと比較してみると、この木の存在が特別な解釈上の問題を生むことが分かります。これらの作品においては、水平的要素を中断するものとしての縦方向の要素の導入は、いつでも対比と並置によって遂行されています。ところがこの初期の作品では(これは1882-5年の絵です)、まさしく、この木と陸橋が交差し、作品にそれ自体の内部的区画を与えているがゆえに、絵画の枠はよりいっそう確定されているように思われるのです。しかし、区画はおそらくはたんなる工夫にすぎないのでしょうか。中心の木の効果は、遠くにあるものの距離において働きながら、遠くにあるものを枠の中に引っ張り込んでいる点にあり、それによってこの絵は、この距離を隔てて置かれたサン・ヴィクトアール山と陸橋を伴う木の絵とはなっていません。木と背景とは空間的に親近なものとして登録され、背景という性格は、最初からいっさい拒絶され、もとより、これを形と地の可能的関係として捉えようとする試みも、はじめからまったく拒絶されているのです。木と陸橋の交差が奥行きを抹消しています。木の右側から延び、木によって分断されることになる道は、木の背後でなお続き、さらに遠くへ遠ざける効果をもたらすよりはむしろ、木といっしょになって平らな面を作り出しています。それゆえここにはないものは、スナップ写真です。何ものも静止させられてはいません。絵画を写真のイメージとして理解する立場——これは、絵画と現代の写真と並べる学問的冒険が引き起こした可能性であり、もちろん、絵画の側からの抵抗に会っている立場ですが——、この立場であれば、絵画は完全に達した、と考えることもできるかもしれません。一つの写真しかありえないということではなく、写真のこの特別な形式のもとでは、内側と外側の区別が、作品が批判〔批評〕に耐えうるかどうかを決定する鍵となるからです。実際、さらに進んで、平板性が維持されるその程度において、作

品は「彩色する色」の積み重ねから成り立っていると論じることができます。見る事が瞬間の一時性に特権的地位を与えるときに見られているものは、「彩色する色」の積み重ねである、ということではありません。むしろ、見る事が、生成の一時性への自らの侵入によってもたらされる複雑性にまで到達するとき、それは見られているものとなるのです。瞬間において見るというよりはむしろ、目が見られるものとの接触において教えられるにいたるときに生起すること、それが見ることなのです。見ることと見られるもののあいだの区別それ自体は、新たな知覚の現象学によって作り直される必要はありません。反対に、見る事が、異なる時間区域のなかで弁別し直される必要があるのです。

リヒター、不可能性 (die Unmöglichkeit)

ゲルハルト・リヒター (Gerhard Richter) もまた、困難について、いやもっと強調的には不可能性について書き記しています。ここでも中心的な事柄は、これがおそらくは分かちがたい仕方、完全に達することと関係している、ということです。完全な絵画がまさにそれであるところのものは、いったい何であるのか、という問題がここでも執拗に現われてきます。

私が、私の無能力について、何かを完成にもたらし、妥当で正しい絵を描くことの不可能性について、そしてとりわけ、そのような絵がどのように見えるかを知ることの不可能性について、たえず絶望状態にあるということは、確かにそのとおりである⁽¹⁾。

ここで認められるのは、完成の問題、すなわち、自ら完全に達したことを作品が明らかにする、ということの問題が、作品を活動として導入するということです。絵画が働く、絵画が労苦するのです。「ティツィアーノに基づく受胎告知」の連作 (1973年に着手された五つの絵のグループ) は、活動の入り組んだ領域を導入します。一つのレベルにおいては、それらは形から抽象への運動を跡づけるものです。最も単純なレベルにおいては、その運動は抽象の過程として記述することができます。もちろん、問題は、この過程をどのように理解すべきか、ということです。

ヴァサーリは、ティツィアーノについて記すなかで、彼の作品に含まれているのは、キャンバスを活性化しつつ、「労苦を覆い隠す」ような仕方です。ここにある方法である、と記しています。この記述のコンテキストにおいて、リヒターの作品は、労苦こそがすべてである、という解釈の枠組のもとに提示することができます。しかし、絵画における労苦とは何なのでしょう。労苦と抽象の過程はどのように関係しているのでしょうか。けっきょくは抽象の過程の正体が問題にされねばなりません。しかしともかく、ここに導入されるのは、この連作を解釈するための場面設定をする要素、すなわち「時間」です。連作の最初の絵から最後の絵までの運動は、ほかのことによる抽象の過程であるように思われます。ほかしが、リヒターの作品における支配的な動因

なのです。この場合、運動は、最初の形の漸進的なぼかしを通して、形から抽象へと進み行く運動として理解されますが、それは、もともと形であり、ぼかされていく過程のうちで現に有るものとして保持されるものを、時間を通して開陳していく過程です。この記述から得ることができるのは、抽象に先立って原初的な形、すなわち、ぼかされることになる形があったという一般化されうる主張です。ここで登場してくるのは、提示と、提示不可能なもののあいだの行きつ戻りつの揺れと関係づけられる抽象という概念です。そのようなものとして、ただしこの概念においてのみのことですが、抽象は、提示ということのうちに提示不可能な要素が実はあったのだ、ということを示すことでしょう。このことはあらゆる提示について真であるわけではなく、むしろそこから、抽象に対して、つねに変わらずそこにあった一つの性質が付与されることとなります。抽象は、そこになかったものに言及しようとするものなのです。この欠如——抽象を定義するところの欠如——は、少なくとも二つの方向を指示しうることでしょう。第一に、それは靈的な次元を指示することができます。それは、カンジンスキーやマレーヴィッチの著作の中においてのみのことであるとしても、そこにすでに暗示されていた次元であります。第二に、この指示は、欠如こそが解釈上の決定的役割を演じる現代の崇高美となるでしょう。どちらについても、抽象を決定づけるものは欠如です。ぼかしは、この立場から理解されるとき、最初に形として現われていたものの拭き消しを企てるものとして理解されるでしょう。あるいは、拭き消しではないとしても、少なくとも、企ての中心に不安定性を導入することにはなるでしょう。しかも、ぼかしはリヒターの作品において支配的な動因であるがゆえに、たとえ問題の絵画が明示的に抽象的でない場合でも、ぼかしの存在はしばしばそのような観点から解釈されています。抽象絵画についてではなく、初期の写真絵画について著述するなかで、ステファン・ゲルマー (Stefan Germer) は次のように論じています。

写真絵画において、焦点が定まらずぼかされた領域は、…戦略的に働き、与えられた内容に取って代わるものを明確に示すことなしに、それを無にしてしまう。その結果、われわれが目前にするのは、まごつかせることだが、否定的な言葉遣いでのみ記述されうる絵柄である。それらは写真でもなければ、絵画でもない。ただし両方の特徴をいくつかもっている⁽⁸⁾。

ここには一貫性があります。この解釈の枠組のなかでは、ある局面において、「ティツィアーノに基づく受胎告知」の連作内部のぼかしの働きは、それらの絵は形を表わすものでも抽象的なものでもなく、たんに両方に固有の諸性質をもつにすぎないという主張しかなしえない事態に導くかもしれません。この行き詰まり——上述の立場の帰結として、個々の作品に積極的な性格を付与することが不可能になるのですから、実際これは行き詰まりです——を打開する道は、抽象の過程を、批判〔批評〕という一般的な問題の中に統合して考えることでしょう。

芸術対象の内部性と、かくしてまた、その自己目的的な性格が中心に位置づけられた以上、一

般的な問題は、どのようにして与えられた対象は自らを芸術として維持するかという問題と、つねに関係することになります。問題の連作と関わるのは、どのようにして形と抽象が連作の内部で働くのか、という問題です。これに対する第一の答えは、二つの端のそれぞれにおいて、作品はある特定の関係を告知している、というものです。第一に、たとえ最小限の程度にすぎなくてもともかく形を保持しているという点において、作品はすでに、それが絵画における形の歴史に対してもつ関係を告知しています。その歴史が思い起こされ、かくして絵画のなかで繰り返されるのです。他方、もう一方の端では、思い起こされ繰り返されるものは、抽象に対する消去不可能な関係のなかで生起している、と論じることができます。しかし、これに対しては次のように反対されるかもしれません—これらの思い起こしの地点、すなわち、繰り返しという一般的な構造の中で、対象が最初からそこにあるという地点を設定することは、形と抽象とが現にあるということ、すなわち、少なくとも現われのレベルで、否定という仕方では現にある、ということを手端的に確認させるのではないか。ところで、この主張は、最初はもっともらしく思われますが、しかし正確ではありません。その理由は二つあります。第一に、思い起こされるものは関係として生起しますが、その関係のなかでは、現われの特権的地位にもかかわらず、同定されるものは不在なのです。なぜなら、それは他の可能性の否定だからです。(そこにあるそうした可能性は名前のうちで存するにすぎません。) すなわち、形はそこにはないのです。というのも、それは抽象の否定だからです。それがそこにあるのは、形の繰り返しが自動的に関係づけられるものとしてなのです。同じことは抽象についても言えます。第二の理由はより決定的な理由です。どうして連作の最初のもものは形であり、そのようなものとして説明されねばならないのか、あるいは、どうして連作の最後の作品は抽象画であるのか、ということがいったん問題になるなら、もはや解答は否定によっては与えられないでしょう—たとえ否定が出发点であるとしても同じことです。最後の作品が抽象的であるのは、それが形の否定であるからではありません。それが抽象的である所以は、第一に、それが繰り返すものの本性にありますし、第二に、それが抽象絵画であるそのあり方にあるのです。

それではこの連作の舞台に何が登場しているのでしょうか。答えは、色彩のうちにあります。実際、連作の作業は、色彩の働きによって与えられています。色彩は、形から形への暗示が色彩のなかで維持されるような仕方では用いられ、また用い直されています。抽象の過程は色彩の効果であって、最後の作品、すなわち、抽象のぼかし、あるいはひょっとして抽象化するぼかしとも言えるものは、諸々の色彩の働きによって説明されうるものなのです。ここにおいて別の問いが立てられねばなりません。色彩は何を達成するのでしょうか。もっと正確に言うと、「ティツィアーノに基づく受胎告知」の連作において、色彩によって何が達成されているのでしょうか。というのも、連作は、その場では—登場の場であるという意味において—色彩の働きだからです。これらの問いがもつ力は、作品がもつ作品としてのあり方と、批判〔批評〕活動の関係を、それらの問いが開示するという点にあります。

この点で、ゲルマーが同定した「まごつかせる」否定性は、新たに記述しなおすことが可能です。色彩を保持し、繰り返すことによってその場に保持されるものは、たんに関係のみではありません。それに加えて、作品の特殊な活動があるのです。先に抽象の過程として認定されたものなかには、抽象の形に対する関係についての抽象内部からの探究か、あるいは、形の抽象に対する関係についての形内部からの探究があるのです。描く作業として記述されうるこれらの探究が、絵画を機縁として生起するものとなります。色彩が関係をもたらすのです。さらにそれに加えて、これらの絵画が探究である、という主張が正しいなら、形の保持と抽象の両方が色彩の効果、彩色する効果となります。この推移をもたらす帰結の一つは、その過程のなかで、探究の異なる場が新たに規定しなおされるということです。形とみなされるものと、抽象とみなされるものが、それ自体、過程のなかで変容を被るのです。それゆえ、もはや抽象の単純な表示〔再提示・再現〕(re-presentation)もなければ、形の抽象的な提示もないでしょう。この変容は、部分的には、個別的なものの主張——個別的なものを主張し、個別的なものが主張する——というのです。

では自然はどうなるのでしょうか。芸術はどうなるのでしょうか。隔たりの終わりなき円環であったと思われるであろうような過程のなかで、両者を互いに向き合わせ、対抗させること。モダニズムは、ある種の現われのなかに存しているわけではありません。モダニズムは、芸術がどのように「見えるか」ということとはほとんど関係ありません。スタイルへの盲目的崇拜は、中心的なものを拒絶します。中心性は、ワルター・ベンヤミンが論じているように、批判〔批評〕が作品を完全なものにするという認識のうちに存しているのです。批判〔批評〕は作品を破壊することによって完全なものにします。しかし破壊は複合的です。一方において、破壊はつねに、個別作品が個別的なものとして働く仕方に関わりますから、破壊は個別性を確証するものとなります。しかしまた同様に破壊は、作品に一般的なものへの統合も許し与えます。しかし、この統合は、普遍的なものによって個別的なものが包摂されるということではありません。破壊活動は、その中において個別的なものが芸術としてありうる運動なのです。絶対的なものとしての芸術は、ロマン主義の企てと親近性をもっているのです。

われわれの前に登場しつつある事柄は、要するに、絶対的なものを不可避的な自由の場として定位する、ということにすぎないように見えるでしょう。また、自由の可能性を構成する諸要素があるなかで、堅持されるべきは、その自由の空間——不完全なもの——を考へるのは、唯一、繰り返しの原初性との関係の場であるということの生産的な認識であるように見えることでしょう。ここにおいて示されるのは、抽象と形と風景とがすでに舞台に登場しているであろうことを思い起す、ということです。個別的なものが創意の場となり、それゆえに成功と同様、失敗の場となるのを可能にしているのは、最終的〔究極的・目的的〕形態(forma finalis)の欠如です。諸々の作品(works)が不完全に達することによって働く(work)のはこの場なのです。

訳 註

- (1) ヘーゲルの著作の頁は、ドイツ語版、英訳版の順序で挙げられている。ドイツ語版は、Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Ästhetik*, herausgegeben von Friedrich Bassenge, Band II (Aufbau-Verlag Berlin und Weimar, 1965) である。208頁は、*Vorlesungen über Ästhetik*, Dritter Teil: Die Malerei, 2. Besondere Bestimmtheit der Malerei, a. Der romantische Inhalt, γ , α に相当する。
- (2) *Vorlesungen über Ästhetik*, Dritter Teil: Die Malerei, 2. Besondere Bestimmtheit der Malerei, a. Der romantische Inhalt, γ , $\gamma\gamma$ に相当。
- (3) *Vorlesungen über Ästhetik*, Dritter Teil: Die Malerei, 2. Besondere Bestimmtheit der Malerei, a. Nähere Bestimmungen des sinnlichen Materials, γ に相当。
- (4) Rosalind Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernists Myths* (Cambridge, MIT Press, 1985).
- (5) Paul Cézanne, *Correspondance* (Bernard Grasset, Paris, 1978).
- (6) Fritz Novotny, *Cézanne* (London, 1956).
- (7) *Gerhard Richter* (Tate gallery, London, 1991).
- (8) Stefan Germer, "Retrospective Ahead" in *Gerhard Richter* (Tate gallery, London, 1991).