

‘Subject’ in Modern and Postmodern Art Theories:
Relying on Ch. Harrison, P. Wood, eds.,
Art in Theory 1900-2000 (2002)

FUJIKAWA Satoshi

This article investigates the meaning of ‘subject’ in modern and postmodern art theories. *Art in Theory 1900-2000* (2002) contains twenty-six texts which discuss about ‘subject’, ‘subject matter’, and ‘content’. Authors are Max Liebermann, Meyer Schapiro, Adolph Gottlieb, John Cage, Asger Jorn, and Louis Althusser, to name a few. These texts are grouped into four major categories: (a) assertion that modern art places less significance on subject; (b) evaluation of subject in modern art; (c) suggestion that everything can be a subject of art; (d) argument about subject as an agent. The book expounds a wide variety of modern and postmodern theories on art. Categories (a) and (b) are arguments in the framework of modernism, (c) and (d) have affinities for the postmodern conception.

A structured and historical understanding about subject is a requirement for construction of the Contemporary Art Subject Classification, for which this author is preparing. Transformation, sliding, evaporation, decentring, and re-focusing of the subject in modern and postmodern art theories are roughly sketched in this paper. This sketch shows us some contours of the subject in art as a historical complex.

近代とポスト近代の美術理論における「主題」

— Ch. ハリソン& P. ウッド編『理論にみる美術1900-2000』による

藤 川 哲

はじめに

1. 近代美術における主題

- 1-a1. 主題を重視しないとする議論
- 1-a2. 主題を昇華させた内容に関する議論
- 1-b1. 主題を重視しないとする議論への反論
- 1-b2. 〈主題〉を重視する議論

2. ポスト近代における主題と主体

- 2-c. あらゆる対象が主題になり得るとする議論
- 2-d1. 美術作品を解釈する主体に関する議論
- 2-d2. イデオロギーが体现される場としての主体に関する議論

おわりに

はじめに

本稿のねらいは、美術作品の主題をめぐる複数の議論を検討し、「現代美術主題分類システム」構築の一助とすることにある。

チャールズ・ハリソン&ポール・ウッド編『理論にみる美術1900-2000』（2003年、以下、『理論にみる美術』）は、1899年の『ルヴュ・ブランシュ』6月号に発表されたポール・シニャック「ウジェーヌ・ドラクロワから新印象主義へ」から、2000年の『ニュー・レフト・レビュー』7-8月号に掲載されたフランコ・モレッティ「MoMA2000：大意」まで、同時代美術に関する論考等372本を収める¹。それらの中から、索引化されている「主題 (subject, subject-matter)」、および主題の関連項目「内容 (content)」を含む論考等26本（主題20本、内容8本。重複2本）の主張を比較して、(a) 近代美術は主題を重視しないとする議論15件（リーバーマン、ドニ、アポリネールなど）、(b) 近代美術における主題の役割に注目する議論5件（シャピロ、フジュロン、ゴットリーブなど）、(c) あらゆる対象が主題になり得るとする議論1件（ケージ）、および、主題ではなく

(d) 主体 (subject) の役割を再考する議論5件 (ヨルン、フーコー、バルトなど)、の4つに大別した。同書は20世紀美術理論の全体像を——そうした企図の困難さを自覚しつつ——提示する試みであるが、その思想的枠組みとして、19世紀から継承される近代主義が徐々に失効し、1960年代以降、「ポスト近代」という理念が構築されるという歴史的理解を前提としている²。上述の分類もまた、(a) と (b) が近代主義の枠組み内での議論であり、(c) と (d) はポスト近代主義との親和性が高い。「現代美術主題分類システム」は、同時代美術、つまり私たちの「現在」の美術を対象とする。現代美術と近代主義とは、一見、関係がないように思われるかも知れない。しかし、徐々に失効しつつあると見なされている近代主義は、言い方を換えれば「失効しつつある」という形で命脈を保っているのであり、またポスト近代を正しく理解するためにも、近代主義の論点整理は欠かせないのである。また、同書は初学者向け、一般読者向けを意図した論集であるが、その内容は、画家、彫刻家、詩人、文学者、批評家、思想家、政治家など幅広い立場からの発言に目配りし、米英の書き手による文章だけでなく、仏・独・伊・露語などを原文とする論考等も英訳で紹介する形をとっており、20世紀美術理論の全体像を理解するための「入口」としては、十分網羅的であると言える。本稿の目的もまた、主題 (および内容) をめぐる近代とポスト近代における議論への「入口」をごく粗く描き出すことにある。『理論にみる美術』が、「主題」論に焦点を当てた論集ではないことから、中心となるべき論考を欠く可能性は考えられるが、そうした論考の不在もまた、本稿の「粗描」が補助線となって、浮び上がらせることができるのではないかと期待する。

以下では、先ず、(a) (b) に分類される、近代美術における主題をめぐる議論20件の論点を整理し (第1節)、次に、(c) (d) に分類される6件の議論を前節と対比させながら考察する (第2節)。最後に、本稿の考察で得られた知見を「現代美術主題分類システム」の構築にどのように役立て得るかを検討する (おわりに)。

1. 近代美術における主題

本節では、『理論にみる美術』のうち、「主題」または「内容」について言及している26本の論考から、(a) 近代美術は主題を重視しないとする議論15件と、(b) 近代美術における主題の役割に注目する議論5件とを合わせた、合計20件について論点の整理を行う。

(a) 近代美術は主題を重視しないとする議論15件は、さらに2つに分けられる。(a1) 主題（および内容）に関する議論12件と、(a2) 内容にのみ関する議論3件、である。また、(b) 近代美術における主題の役割に注目する議論5件も、(b1) 主題を重視しないとする見解と対立的な議論2件と、(b2) 従来の意味とは異なる〈主題〉を重視する議論3件に分類できる。(a1) の発展解消型が (a2) であり、また (a1) に対する反論が (b1) である。(b2) は (a2) の延長線上に位置づけられる。以下では、上記4つの論点を、「a1. 主題を重視しないとする議論」、「a2. 主題を昇華させた内容に関する議論」、「b1. 主題を重視しないとする議論への反論」、「b2. 〈主題〉を重視する議論」と呼ぶことにより、順に整理していく。

1-a1. 主題を重視しないとする議論

「主題を重視しないとする議論」を含む論考等は12本と、全26本中、最も多い。著者、表題、発表年を列記すると、1. マックス・リーパーマン「絵画における想像力」(1904年)³、2. モーリス・ドニ「セザンヌ」(1907年)⁴、3. ギョーム・アポリネール「近代絵画の主題について」(1912年)⁵、4. ジョルジョ・デ・キリコ「神秘と創造」(1913年)⁶、5. フェルナン・レジェ「絵画の起源とその再現的価値」(1913年)⁷、6. オルガ・ロザノワ「新しい創造の基盤とそれが誤解される理由」(1913年)⁸、7. カジミール・マレーヴィチ『キュビズムと未来派から絶対主義へ—絵画における新しい現実性』(1915/16年、抜粋)⁹、8. レオン・トロツキー『文学と革命』(1924年、抜粋)¹⁰、9. マリオ・シローニ「壁画宣言」(1933年)¹¹、10. フランシス・クリンゲンダー「芸術における内容と形式」(1935年)¹²、11. クレメント・グリーンバーグ「アヴァンギャルドとキッシュ」(1939年)¹³、12. グリーンバーグ「さらに新たなるラオコーンに向かって」(1940年)¹⁴と、いずれも20世紀前半、特に1910年代に集中して見られる。『 』で括った7と8は著作を示し、『理論にみる美術』では主要部分の抜粋による紹介となっている。

マックス・リーパーマンは、ベルリン分離派の結成において中心的役割を果たした画家である。フランス印象派など近代主義の芸術に共鳴し、ヴィルヘルム2世の新古典主義擁護に反発した¹⁵。「絵画における想像力」(1904年)は、そうした彼の考えを端的に表明した文章で、「芸術 (Kunst) が腕前 (können) という単語に由来することは認めるが、‘感性の次元’を欠いた絵は‘ただ絵具を塗ったカンヴァスに過ぎない’ という見方を示して、技術偏重を批判し、

画家の想像力を重視する自説を展開している¹⁶。主題 (subject-matter / Inhalt) と内容 (content / Gehalt) を相反するものとして論じている点が特徴で、後者は「絵画的内容」という言い方で、リーバーマンが称揚する対象となっている。すなわち、‘絵画的内容の比重が増す程に、描かれる対象そのものに対する関心は小さくなる。より正確に言うなら、画家が偉大である程に、絵画の主題は絵画の形式に吸収されるのである’ と論じる。ベラスケスの代表作《ブレダの開城》と彼が数多く手掛けた厨房画を例に挙げ、将軍と台所用品とを比べて、より良く描けている方が重要であり、絵画的な想像力が絵画の主題よりも重視されると主張している。

リーバーマンの議論は、二項対立の図式で整理できる。彼が否定しているのは、保守的なアカデミズムと、歴史画を頂点とするジャンルのヒエラルキーである。「主題」は、伝統的なヒエラルキーを支えるものとして攻撃対象と見なされ、度外視すべきものと論じられている。他方で、リーバーマンが称揚するのは、画家の想像力であり、それは絵画の形式に表現されるとされ、結論部では芸術作品に内包されている‘精神’ と言い換えられている。その‘精神’ は、‘画家がカンヴァスに最初の一笔を置く以前から、すでに彼の内なる眼に完成作が表すものとして見えているもの’ と説明される¹⁷。本稿では、この「画家の内なる眼に映じるもの」を、画家の「ヴィジョン (幻影)」と呼ぶことにする。同様の考えは、次のドニが引用するセリュジェの言葉の中で‘モティーフ’ という単語で表わされている。

モーリス・ドニは、ナビ派の一員として、そして‘絵画とは、戦闘用の馬、ヌードの女性、または何かの物語を語るものである以前に、ある特定のパターンに従って置かれた複数の色によって覆われた平面である’ という近代絵画の定義を、1890年という早い段階で行った画家として記憶される¹⁸。20世紀に入る10年前にはすでに、主題を重視しない考え方が表明されていた訳である。「セザンヌ」(1907年) は、セザンヌ没後、翌年に雑誌『ロクシドン (L'Occident)』で発表され、1910年には美術批評家ロジャー・フライによる翻訳で『パーリントン・マガジン』誌上でも紹介されて、近代絵画におけるセザンヌの地位確立に貢献した文章である¹⁹。

ドニは、セザンヌの作品こそ、構図と色彩の統一感において鑑賞されるべき‘真の絵画’ であるとし、技巧や描かれた主題によって私たちの関心を引く他の画家たちの作品と対照的に論じる²⁰。また私たちは、再現的な主題から抽象される‘即時的な満足や純粋で美的な快感’ を芸術から感じとるべきである

とも主張する²¹。そして、セザンヌについて述べたポール・セリュジエの‘注意すべきは主題の不在である。描き始めにおける主題は取るに足りないものだが、制作が進むにつれてその主題は消え去り、モチーフだけが残る’という言葉を用いて、文中に出てくる‘モチーフ’は、セザンヌが多用した言葉であると補足している²²。

ドニの議論もまた、技巧や主題ではなく、統一感やモチーフが重要であるとする二項対立として整理できる。‘モチーフ’は、『広辞苑』に‘表現の中心的な動機となるもの’という語釈があるが、先のリーバーマンの説明とセリュジエの言葉を繋ぎ合わせれば、制作の過程で徐々に実現されていくものであり、制作の開始時には内的なもの、そして作品が完成した暁には外的なものとして表れる画家の「ヴィジョン」であると言える。但し、リーバーマンとセリュジエの間には、前者が制作の開始時についての言説、後者が制作のプロセス全体についての言説となっているという違いがある。後者の方がより観念的である点には注意が必要である。リーバーマンの言葉は実感に基づくものであり、セリュジエの言葉は1つの仮説である（セリュジエが実際にセザンヌの絵から主題が消え去る様子を観察した上で発言しているとは想像し難い）。リーバーマンが述べる通り、画家のヴィジョン=モチーフは、制作前の白いカンヴァスを前にした画家の心眼には見えていることだろう。だが、制作を終えた後、カンヴァス上に実現されているものを画家自身が検証してみた際に、当初思い描いていたヴィジョンとは異なるものとなっている可能性は十分にある。それでも、画家以外の第三者——例えばセリュジエ——は、完成作から‘モチーフ’を読み取る。それは、実現されなかったものも含めて読み取るということになるかも知れない。その時、その「ヴィジョン」が誰のものであるのか、という問題は、第2節の後半で検証するので、本節では続けて3人目の論考を検討しよう。

ギョーム・アポリネールは詩人として文学史に記憶されると同時に、美術批評家としても20世紀初頭のパリで大きな影響力を持っていた。「近代絵画の主題について」（1912年）でアポリネールは、‘新しい画家たちは本来の意味での主題を持たない絵を描く’という観察に基づき、‘文学に対する音楽のような関係で、[従来] 絵画に対する新しい芸術’へと発展して、‘純粹絵画’への道を進んでいると主張する²³。音楽愛好家がコンサートで体験する喜びが、小川のせせらぎのような自然界の音に聞き入る体験とは質的に異なるのと同様、‘新しい画家たちは、絵画に表された主題とは関係なく、光と影の調和が

生み出す芸術的感覚をその称賛者たちに提供する’と説明する。「主題について」と題されてはいるが、その内容は‘純粹絵画’がいかなるものになり得るかを描出した文章となっている。同時代の若い画家たちが進むべき方向を示した論考である。

アポリネールの議論もまた、二項対立の図式を下敷きにしている。本来的な意味での主題を持つ従来の絵画と、そうした主題を持たない（持っていたとしてもその役割が非常に小さい）新しい絵画、という図式である。そして後者への移行を‘伝統的な絵画からの解放’と呼んで、その流れを後押ししている²⁴。このように新旧の芸術を対比し、新しい芸術に純粋性という付加価値をつけて称揚する考え方は、後に米国の美術批評家グリーンバーグにそのまま引き継がれる。批評家が唱道する「近代主義の理論モデル」と呼ぶことができる。前述のリーパーマンやドニとは‘純粹絵画’という目標設定が加わる点が異なる。ドニはセザンヌの作品を‘真の絵画’と評したが、それは物故者の作品に対する評価であって、セザンヌそのものを目指せというメッセージとは受け取られにくい。それに対して、アポリネールが描き出した‘純粹絵画’は、未だいかなる画家によっても実現されていないものであり、詩人の想像力が生み出した「ヴィジョン」なのである。

4人目の論者ジョルジョ・デ・キリコは、ミュンヘンで学んだ後、1911年から1915年にかけてパリに滞在し、彼の代名詞である「形而上絵画」を発展させた。「神秘と創造」（1913年）もまた、このパリ時代に書かれた短い文章である²⁵。

デ・キリコの主張を、アポリネールに見た理論モデルと比較することで、近代主義における発展史観、といった論点が浮かび上がる。デ・キリコは、絵画制作における‘啓示’を重視し、画家を制作に向かわせる内的な衝動に忠実であるべきだと主張する。二項対立的な図式はあるが、その区分は「新／旧」ではなく、「内／外」である。デ・キリコが重視する脳裏に浮かぶ心象は、‘それ自体に意味はなく、また主題もない’とされる²⁶。そうした心象に忠実であるために、‘認識可能な題材の組み合わせ、あらゆる既存の主題、伝統的な観念、良く知られた象徴を、今後追放すべきである’と呼びかける²⁷。既存のすべての絵画制作のための方便を否定して「新しい絵画」を生み出そうとしているのであるから、結果的に「新／旧」の対立に回収される点では、デ・キリコの主張も近代主義の一変奏と見なせる。だが、デ・キリコの議論は、リーパーマンの議論に似て、既存の絵画の否定という地点に踏みとどまり、未来をも先取り

した時間軸上に絵画の発展史を描いてはいないのである（ドニもセザンヌと他の画家たちを比較している点で、過去と現在までの議論に踏みとどまっていると言える。また、リーバーマンが、先駆者としてのフランス印象派を意識していた点は、デ・キリコと異なる）。

レジェ、ロザノフ、マレーヴィチによる3本の論考に目新しい論点はない。いずれも表現者の立場から、主題より重視すべき造形的要素、画家の創造性、造形の純粋性を主張したものである。

フェルナン・レジェは、「絵画の起源とその再現的価値」（1913年）でキュビズムを擁護して、線、形、色彩の3要素が重要であり、主題の重要性は‘相対的なもの’であると述べる²⁸。印象派が主題の絶対的な価値を否定し、線と形を犠牲にして色彩の可能性を追究したことが、レジェの時代まで繋がる芸術運動の出発点だったと解説している。

オルガ・ロザノフの「新しい創造の基盤とそれが誤解される理由」（1913年）は、主題を「自然」と同一視し、芸術作品がそこから発展されるべき‘出発点であり、種である’と位置づけた²⁹。ロザノフは、単なる自然の模倣を低く評価し、自然をどのように画家が変形するかが重要であると主張した。

カジミール・マレーヴィチ『キュビズムと未来派から絶対主義へ』（1915/16年）における主題は、彼が唱道する絶対主義との比較で、未来派の不徹底の印しとして話題にされている。‘…純粋に造形的な絵画を生み出そうとする未来派の努力にも関わらず、成功の誉れを戴くことはなかった。彼らは仕事を容易にする主題を見限ることができなかった’³⁰。

レオン・トロツキーの『文学と革命』（1924年）では、リーバーマンの論考で確認した「主題よりも内容が重視されるべき」とする観点が、ロシア文学について表明されている。‘内容が意味するものは、その通常の意味とは離れて、主題ではなく、社会的な目的を参照する’³¹。また内容は、‘単なる「テーマ」ではなく、芸術的表現を見出そうとしているさまざまな雰囲気や想念の生き生きとした複合体と解されるべきである’と説明して、内容が新しい形式のうちに読み取られることも示唆している³²。

「壁画宣言」（1933年）を発表した当時のマリオ・シローニは、ファシズム支持者であった。共産主義対ファシズムの政治的対決を下敷きとして、前者の美術に主題を、後者に様式を割り振る二項対立の図式となっている。‘芸術家は、（共産主義者が考える）主題よりもむしろ、様式によって、社会風潮の示唆によって、大衆の意識に印象を与えることに成功するだろう。’³³。‘主題」を問うこ

とはあまりに単純過ぎて、解決の本質的要素にふさわしくない。「主題」の政治的権威のみでは不十分である」と主題を貶め、「革命精神と調和するために、ファシスト絵画の様式は、大変新しくかつ古代的であらねばならないだろう」と過去のあらゆる様式を超越する革命的な様式の探究に意欲を見せている³⁴。

フランシス・クリンゲンダーはマルクス主義の経済学者、歴史家としてロンドンを拠点に活躍した人物で、芸術を社会における価値形成の主要因の一つと位置づけた³⁵。「芸術における内容と形式」(1935年)で、彼は、「内容と形式は、より大きな統一感を生む不可分の両極である」と主張している³⁶。クリンゲンダーは芸術の「内容」を重視する。彼に拠れば、内容は、「特定の社会集団が置かれている物質的な存在の条件に固有の感情的で知的な反応の表現」であり、そのような意味において、単なる「主題」とは区別されなければならない³⁷。敷衍すれば、同じ主題を扱っていても、異なる社会的背景を持つ芸術作品は、必然的に異なる内容を表現していると解される。

グリーンバーグの2本の論考は、「アヴァンギャルドとキッチュ」(1939年)が高尚芸術の後継であるアヴァンギャルドと、大衆向けの消費文化であるキッチュを対比的に論じたものであり、「さらに新たなるラオコーンに向かって」(1940年)がレッシングの『ラオコーン』(1766年)を発展させ、文学的主題を否定して絵画が抽象絵画へと向かうという道筋を示した文章である。2本とも「主題」と「内容」について言及しているが、前者では「主題や内容は疫病のように忌避されるべき何かとなる」と2つを同列に扱っているのに対し³⁸、後者では2つを峻別して「あらゆる芸術作品が内容を持たなければならないのに対し、主題は芸術家が実際の制作段階で心の中に持っている場合もあればそうでない場合もあるといった意味で、主題は内容から区別される」と説明している³⁹。

グリーンバーグによる「主題」と「内容」の区別は、ドニが引用したセリュジェの「主題」と「モチーフ」の区別と重なる。主題は画家の制作中にあってもなくてもよく(=グリーンバーグ)、または最初はとるに足りないものとして存在するが後には消滅するもので(=セリュジェ)、完成作では主題に代わってモチーフが顕在化し(=セリュジェ)、あるいはそのモチーフを指して内容と呼ぶことができる(=グリーンバーグ)と言える。主題を制作の‘出発点’と見なしたロザノワや、‘仕事を容易にする’ものと見なしたマレーヴィチ、そして‘主題は絵画の形式に吸収される’としたリーパーマンも、このセリュジェ=グリーンバーグの議論に纏めるならば、モチーフ、ヴィジョン、画家

の想像力や創造性、純粹に造形的な探究といった言葉が指し示すものはすべて芸術作品の「内容」に集約されて、主題より重視されるべきものとして論じられてきた、と言える。

1-a2. 主題を昇華させた内容に関する議論

本項では、『理論にみる美術』のうち、内容についてのみ言及している3本の論考を見ておく。以下の3本が「主題」との対比において「内容」を説明することをしていないのは、そうした区別の必要を意識していないという点で、「主題（に関する議論）を昇華させた」ものと理解することとした。前項からの連番（以下、同）で、著者、表題、発表年の順に列記すると、13. ヤン・ムカジョヴォスキー『美学的機能』（1934/36年、抜粋）⁴⁰、14. ナウム・ガボ「芸術における構築的理念」（1937年）⁴¹、15. ロザリンド・クラウス「近代主義の観点」（1972年）⁴²、と1930年代の論考2本と、ポスト近代が議論されるようになった時代の論考1本という取り合わせである。後者はまさに、近代主義を考察の対象としていることが表題から読み取られる。

ヤン・ムカジョヴォスキーはプラハ学派の言語学者である。彼の『美学的機能』（1934/36年）は、美的判断における「無関心性」（カント）の議論を、芸術作品の自己完結性に関する議論と分けて考えることを提唱した点で評価されている⁴³。ムカジョヴォスキーは、「美的現象に属する芸術作品においては、必然的に、他の価値や機能よりも美的価値と美的機能が最も優勢的であるべきだ」とし、「この美的な価値と機能の相において芸術作品が自己完結的であることと、芸術をめぐるカント流の「無関心性」とが混同されている」ことを問題視する⁴⁴。この2つを峻別する議論の過程で、ムカジョヴォスキーは、「形式」と「内容」は一体的なものであり、それらを区別することは誤謬である」と主張している⁴⁵。この主張はロシア・フォルマリズムの美学や文学理論に対する批判としてなされたものだが、私たちは、前項の最初に検討したリーバーマンの「主題は形式に吸収され、絵画的内容が前景化する」という考えの延長線上に位置づけることができる。

ナウム・ガボもまた、ムカジョヴォスキー同様、形式と内容が不可分であることを主張している⁴⁶。彼の「芸術における構築的理念」（1937年）は、内容と形式を、「芸術を構成する2つの基本要素」と位置づけ、「形式と内容がそれぞれ別の意味を持つことはあり得ない」としている⁴⁷。

ムカジョヴォスキーとガボの論考は、どちらも1930年代に発表されており、

前項で検討したクリンゲンダーの議論（1935年）と時代的に重なっている。クリンゲンダーが主題よりも内容を重視して、やはり形式との不可分性を主張していたのと同様に、本項で検討したムカジョヴォフスキーもガボも、形式と内容の不可分性こそ踏まえらるべき論点と認じているようである。この点を裏返すならば、「主題」がどのようなものであるべきかは問うていないと言え、近代芸術における主題を重視しない立場の一変奏と整理できるのである。また、この「形式=内容」は、前項のシローニが「主題」に対立させた「様式」と同一視することも可能である。

ロザリンド・クラウスの「近代主義の観点」（1972年）もまた、文中に「内容」のみ登場する論考であるが、その文脈は上に見てきたものとは異なっている。主題より内容を重視するというのでもなく、形式と内容が不可分であると論ずるのでもなく、端的に、近代主義者の批評の中で、「内容」そのものを詳しく分析することは、その戦略上、重要ではなかった、といった主張になっている。‘多くの「近代主義者」の批評家の文章において、内容に関する問いはつねに表面のすぐ下にあり続けた’と指摘し、‘たとえ内容と感触に関する問いが「近代主義者」の批評において中心であったとしても、それらの問題は彼らの文章の中で決して前景化することがなかったが故に、秘められ続けてきた’と説明している⁴⁸。クラウスのこうした主張への導入として、マイケル・フリードが企画した「3人のアメリカ人画家」（フォッグ美術館、1965年）の会場でのエピソードが紹介されている。フランク・ステラの絵を前に、「この絵のどこが良いのか」と問いかけるハーバード大学の学生に、フリードは、「ベラスケスに匹敵するために、彼 [=ステラ] はストライプを描いたのだ」と説明した。クラウスが見たところ、その学生がフリードの説明で納得できたかは疑問だが、彼女自身にとって、ベラスケスの作品とステラの作品を結び付ける「内容」は明白だった、という⁴⁹。

ここで、クリンゲンダーの「同じ主題を描いても社会背景が異なれば、必然的に内容は異なる」という考えを展開して、フリードやクラウスが言わんとしたところを汲み取るなら、「異なる時代に同じ水準の内容を実現しようとするなら、その時代に合った形式を選択しなければならない」という論理になるだろう。つまり、クラウスの論考では、内容が登場する文脈は異なっているが、その理解は、上に見てきたリーバーマンからガボまでの議論と同一の地平にあると言える。

1-b1. 主題を重視しないとする議論への反論

本項では、「a1. 主題を重視しないとする議論」に対する反論を含む論考2本について検討する。16. メイヤー・シャピロ「芸術の社会的基盤」(1936)⁵⁰、17. アンドレ・フジュロン「胸壁内の画家」(1948年)⁵¹、の2本であるが、フジュロンの論考は、厳密には、主題を重視しないとする議論への反論ではない。静物画や抽象画など造形的な探究を優先させて社会からの孤立を深める近代主義の絵画に対して、社会主義リアリズムを対置するという対立的な構図において、本項に含めた。

メイヤー・シャピロの議論は、近代の芸術家もまた社会の内部に存在するのだから、純粋に「美学的」な探究に専念していると雖も、「その作品が、社会的、経済的な変動から何の影響も受けないということの意味しない」というマルクス主義的な立場からなされている⁵²。注意が必要と思われるのは、シャピロの議論における「内容」と「主題」の位置づけが、前項、前々項と若干異なる点である。シャピロは「画家たちが、内容は関係ない、と繰り返して主張しようとも、彼らは実際には主題選びに慎重である」と指摘して、「自然景観」から「モデリング」まで、3つのグループに分けて、全部で42の主題を例示している（総称的な例と個物の例が並記されているため、数え方には異同があり得る）⁵³。前々項で、例えばアポリネールの「新しい画家たちは本来の意味での主題を持たない絵を描く」という言及に見た通り、「主題」は重要でない、という議論はあったが、「内容は関係ない」という議論は私たちが検討した中にはなかった。むしろ、形式と不可分の内容こそ重要である、という考え方が趨勢であり、その内容が、モチーフやヴィジョン、想像力、創造性、純粋に造形的な探究などと言い換えられていたのであった。私たちは、上の引用箇所、シャピロが、内容と主題を同義語として扱っていると考えべきであろう。しかしまた、シャピロは、主題の例を列記する中で、私たちが見てきた「主題」と「内容」のそれぞれに対応するような言及も行っている。「…お酒のグラス、パイプ、ランプ、本、手遊びに使えるあらゆる物、これらは他を招き入れない、個的世界への参照であり、各自が体を固定したまま、彼自身の気分と自らの感覚が赴くままを自由に楽しめる」⁵⁴。前項までに確認してきた区分に従うならば、シャピロは、「お酒のグラス」から「手遊びに使えるあらゆる物」までの前半部分で「主題」について語り、「これらは他を招き入れない…」から「…自由に楽しめる」までの後半部分で「内容」について語っていると考えられる。シャピロの観察を敷衍するならば、近代主義の画家たちは、純粋に造形的な探

究に没頭しているが、その作品の主題となっているものには、一定の傾向があると言え、画家のアトリエや身の回りの品々を取り上げる頻度が高い。そうした主題が鑑賞者に示唆する「内容」は、絵画鑑賞への没入であり、外界と隔絶され、鑑賞者と作品とで完結する小さな世界の内側での交感であり、鑑賞者自身の感性の探究であって、それは画家の造形上の探究、すなわち絵画の「形式」とも照応している。そしてこうした「形式」と「内容」は、近代特有のものであり、それ以前の時代とは異なっている、といった解釈ができる。シャピロは、自然景観など3つ、人工的な景色や娯楽など33、そして線や点などの造形的要素6つ、の3グループに分類して記述しているが、2番目の人工的な景色や娯楽等に属する具体例の数が突出している点に、近代主義絵画に対するシャピロの独特の見方が示されていると言える。ちなみに、日本語では、静物画を描く際に、テーブルの上に果物籠やグラスなどを配して「モチーフを並べる」という言い方をする。シャピロが列記した‘お酒のグラス’や‘パイプ’などを「モチーフ」と呼ぶこともできるのである。この「モチーフ」は、ドニの論考で見た、セリュジエの‘モチーフ(画家の造形的関心)’とは異なる。「主題」、「内容」、「モチーフ」について、含意するものの「揺れ」があることは留意しておかなければならない。

アンドレ・フジュロンは、いまや歴史の忘却の淵に沈みつつある社会主義リアリズムの画家である。「胸壁内の画家」(1948年)で、フジュロンは‘大衆の感情の豊かさが着想や主題の主たる源泉’であり、‘主題の「社会的現実性」を際立たせることが、何にも増して必要なものとして残る’⁵⁵と述べている。そして、こうした制作態度が‘敵の美学的立場に対する深刻な攻撃になりえる’⁵⁶と述べて勇ましいが、この‘敵’について彼の文章の前後から判断すれば、それは、静物画や抽象画を描く画家であると考えられる。‘皿の上の3つの林檎のリアリズムは問題ではない。このモチーフを絵画化することが、多くの逃げ口上を許し、抽象絵画が保持するのと同様の多くの美学的な孤立化を許すものであるという見地において’⁵⁶。フジュロンにとって、絵画の主題は社会や大衆と結びついているべきものであり、シャピロが描き出したような、身の回りの品々をじっくりと見つめることで得られる感覚や、そうした感覚を絵画化するための造形上の可能性を探究する近代主義絵画は、仮想敵と想定されているのである。

1-b2. 〈主題〉を重視する議論

本項では、「a2. 主題を昇華させた内容に関する議論」の延長線上に位置づけられる議論3件について見ておきたい。18. アドルフ・ゴットリーブほか「声明」(1943年)⁵⁷、19. ジャクソン・ポロック「インタビュー／ウィリアム・ライトによる」(1950年)⁵⁸、20. バーネット・ニューマン「インタビュー／ドロシー・ジース・セックラーによる」(1962年)⁵⁹、の論考1本、インタビュー2本で、いずれもアメリカの抽象表現主義に分類される画家たちの発言である。彼らが異口同音に、その存在を肯定し、重要性を認める主題は、従来の意味とは異なる〈主題〉である。

アドルフ・ゴットリーブほか「声明」(1943年)は、同年にニューヨークで開催された「現代画家・彫刻家連盟展」の批評記事に応じたもので、ゴットリーブとマーク・ロスコの連名、およびバーネット・ニューマンによる支持、という形で発表された⁶⁰。批評家は、ゴットリーブとロスコの絵の前で困惑したと報告し、自身のコラムの紙面を画家たちに提供して説明を求めた。ゴットリーブらの応答は、先ず‘私たちは自分たちの絵の弁護を意図していない。作品自体が自らを擁護できる’と批評家の期待を退けた上で⁶¹、彼らの美学的な信念を5つ列記する形をとった。その5番目が次のような文章である。‘よく描けてさえいれば何を描くかは問題でないという考えが、画家たちの間で広く受け入れられている。これこそ、アカデミズムの本質である。私たちは主題が極めて重要であり、悲劇的で時代を超越する主題のみが有効であると断言する。これが、私たちが原始的で古代的な美術に対する精神的共感を告白する理由である’⁶²。このゴットリーブらの見解の前半部分は、将軍と台所用品とを比べて、より良く描けている方が絵画的に重要であると論じたりバーマンの見解を反転させる形になっている。しかし、1943年のゴットリーブやロスコの作品は、前者はクレーの、後者はミロの、といった作風で、印象派やポスト印象派の画家たちの作品のような再現的な主題とは異なる次元——前項のシャピロが造形的要素に分類した線や点など——において主題を読み取らなければならない点に注意しなければならない。ゴットリーブらが主張する‘悲劇的で時代を超越する主題’は、「トロイアの悲劇」や「ハムレットの苦悩」のような具体的な物語を参照するものではない。そうした意味では、観念的な〈主題〉である。こうした〈主題〉を、抽象的な画面がその全体として伝えるものと解するならば、むしろ前項までの私たちの整理では、形式と不可分の「内容」に相当するものであり、内容に関する議論の延長線上に再び〈主題〉が復活したものと考

えることができる。

ジャクソン・ポロックは、1950年のインタビューで‘古典的な芸術家たちは、彼らの時代を表現するための手段を持っていたか’という質問に、‘もちろん、持っていた。中国、ルネサンス、すべての文化が、彼らの直接的な目的を表現する手段と技術を持っていた。私にとって興味深いのは、今日の画家たちは彼ら自身の外側に主題を求める必要がなくなったことだ。現代の画家の多くは別の源泉に基づいて仕事をする。彼らの内側から仕事をしているのだ’と答えている⁶³。ここでポロックが〈(内側に存する)主題〉と考えているものを、私たちはセリュジエの引用を検討する際に「ヴィジョン」と呼ぶことにした。そして、このヴィジョンは「内容」に集約されると考えてきた。ポロックは、かつてセリュジエが‘描き始めにおける主題は取るに足らないものだが、制作が進むにつれてその主題は消え去り、モチーフだけが残る’という表現で区別した「主題」と「モチーフ」のうち、‘取るに足らない主題’を今日の画家たちが外側に求める必要がなくなったと述べている。また、ロザノフが主題を「自然」と同一視し、‘出発点であり、種である’と表現した議論とも似て、ポロックおよび彼の同時代の画家たちはそうした‘出発点’を内側から探し出してくる、と述べているのだと考えられる。

バーネット・ニューマンは、1962年のインタビューで、自らを‘直感で仕事をする画家’であり、‘感情の高まりからのみ仕事をする’と述べ、彼の作品と展示空間の関係について説明したのち、‘主題についてはどうか’と尋ねられて、‘主題は絵画の中心問題’だが、‘多くの人々は、メイヤー・シャピロが「客体的問題 (object matter)」と呼んだものを「主題=主体的問題 (subject matter)」と取り違えている’と答えている⁶⁴。ニューマンの説明に拠れば、「客体的問題」は、多くの人々が絵画の中に見たがっているもの’であり、‘それがあることによって絵画が十全であると人々が考えるもの’とされる。他方、主体的問題については解説がなく、ニューマンが否定的に説明する客体的問題から逆照射して理解せざるをえない。彼が‘多くの人々が見たがっている’と語っているものを絵画における再現性と考えれば、客体的問題こそ、従来の意味での「主題」であり、それと差異化して論じられている主体的問題は、ポロックが語ったように画家の内側に求められる〈主題〉と理解することができるだろう。‘直感’や‘感情の高まり’で仕事をするニューマンは、自己の内側の〈主題〉を‘中心問題’と見なしていると考えられる。ニューマンが採用したシャピロによる客体的問題と主体的問題の区分を、本論では「主題」と

〈主題〉という表記を採用して区別する。

2. ポスト近代における主題と主体

本節では、『理論にみる美術』のうち、(c) あらゆる対象が主題になり得るとする議論1件と、(d) 主体の役割を再考する議論5件の合計6件について、論点整理を行う。(d) は、さらに2つに分けられる。(d1) 美術作品を解釈する主体に関する議論4件と、(d2) イデオロギーが体现される場としての主体に関する議論1件である。前節との関係を見ておこなうならば、(c) は (a1) の延長線上にある議論である。だが、(a1) およびその対立項である (b1) を止揚する形になっており、そのことをもって「切断」と認め、ポスト近代的な観点として独立させることとした。(d) は、欧米言語の多義性に由来する分離とも説明できる。しかし、(d1) には、美術作品の解釈をめぐる「認識論的切断」と呼ぶべき論点が含まれており、やはり (a) (b) の議論の地平を相対化するものとして、ポスト近代の側に含められる。(d2) は、具体的には、アルチュセールの論考で、発表年で見れば (d1) の後半2つの議論から遡ることになるが、(a1) から (d1) までの25本の論考について考察してきた本論のほぼ全体を相対化する視点を提出するものとして、本節の締め括りに位置づけた。

2-c. あらゆる対象が主題になり得るとする議論

本項では、21. ジョン・ケージ「美術家ロバート・ラウシェンバーグ、そして彼の作品について」(1961年)における主題をめぐる議論について検討する⁶⁵。同論考では、ラウシェンバーグの発言の引用と、ケージ自身の考えを述べた本文の両方に、主題に関する言及が見られる。ラウシェンバーグは「あらゆる対象が主題になり得る」という見解を示しており、それを受けたケージは、ラウシェンバーグの作品には、従来のような意味での主題が存在しないと論じている。

ラウシェンバーグの発言からの引用は、‘絵具の使用法の観点が変わるとともに、絵画自体も変化し、印刷物もまた絵具同然に1つの主題となった(私は自分の作品に新聞を利用する)。⁶⁶ [印刷物は] 第3のパレットである。取るに足らない主題などない(あらゆるものが他のあらゆるものと同様に描きたいという気持ちを引き起こす)’という内容である⁶⁶。一見、主題のヒエラルキーを否定したリーパーマンの議論とさえ通底しているように感じられる。しかし、同論考の後半でケージが論じる通り、‘もはや、新聞の1つのページに主題がある

ような形では、それらの組み合わせ (combine) に主題はない’ と考えられる点が問題となる⁶⁷。ラウシェンバークの作品は、「コンバイン・ペインティング」と呼ばれ、その手法は、アッサンプラージュ (寄せ集め) という言葉でも論じられる。新聞の紙面もまた記事の寄せ集めであるが、それぞれ政治面、社会面、文化面など、ページ毎に統一テーマが存する。他方、ケージが紹介するように、3つのラジオがコンバインされたラウシェンバークの作品で、すべてのラジオが何らかの音声を発している状態が、全体として1つの「主題」を構成するとは言えない⁶⁸。たまたま同日同時刻にラジオで受信され得た音声という一致はあるが、それらの一致に作者のねらいがあるとは見なし難いためである。

詳しく見ていけば、ケージのラウシェンバーク論には矛盾がある。芸術作品であることを担保した上で、従来の意味での芸術作品ではないことを論じようとしたためと考えられる。ケージは、ラウシェンバークの絵画に用いられているさまざまな既成のイメージが、ラウシェンバークが出会う素材の‘10のうち9までが使うに値しないと判明する’ という厳選を経たものであることを読者に理解させようとする⁶⁹。その上で、ケージ自身、ラウシェンバークの絵画を何度も思い出そうと努力するが、思い出せないと述べる (従来の絵画のような全体性を持たないことを読み取らせる)⁷⁰。ラウシェンバークの発言を引いて‘取るに足らない主題などない’ という作家の反伝統的な見解を紹介しておきながら、作品制作の段階では慎重に選別を行っていることを紹介して、作品の質を保証しようとしているのである (ケージはラウシェンバークとそれらの素材との間の‘出会いの質’ という言葉も使う⁷¹)。またケージは、ラウシェンバークの作品に主題がないことを論じる代わりに、‘愛、驚き、笑い、英雄主義 (私は受け入れる)、怖れ、悲しみ、怒り、失望、落ち着き’ といった感情が彼の作品から得られると語る⁷²。そして論考の後半では、結局、ラウシェンバークの作品に‘メッセージはない’ と一旦述べた後で、ラウシェンバークの‘絵画は芸術と生きることの両方に関係している。[芸術も生きることも] どちらも作り出すことはできない (私はそれらの間のギャップの中で活動している)。’ という言葉を引用しつつ、私たちは‘すでにメッセージを受け取っている’ と自らの発言を翻す⁷³。このように行きつ戻りつしながら、最終的には、ラウシェンバークの作品は、‘理念ではなく、事実 (を与える)’ という短い言葉で文章を締めくくっている。ラウシェンバークが、前項に見たポロックやニューマンら抽象表現主義の作家たちの次世代にあたることに留意すれば、ラウシェンバークの「コンバイン・ペインティング」は、内側の〈主題〉ではなく、外側

の主題ならあらゆるものを取り込むことが可能な「新しい」絵画の形式であり、そうした新しい形式は、新しい「内容」を持っていると期待できるが、その「内容」とは「無内容」という内容であると、ひとまず整理できる（もちろん、この無内容は「有って無いようなもの」といった意味での無内容である）。そして、それでもなお、シャピロが近代絵画について42もの主題を数え上げたように、次から次へと制作されたラウシェンバーグの「コンバイン・ペインティング」においても、その使用されたイメージの主題を丹念に数え上げるならば、一定の傾向、あるレベルでの選択の幅があることが判明するだろう。このような「煮え切らない」感じの「新しさ」こそ、ポスト近代の特徴であるとも言える。近代との「切断」は不完全で、近代的なものが回帰する余地が残っている。

2-d1. 美術作品を解釈する主体に関する議論

本項では、美術作品における主題 (subject) の問題ではなく、作品解釈における主体 (subject) の問題をめぐる4つの議論について検討する。22. アスガー・ヨルン「用途変更された絵画」(1959年)⁷⁴、23. ミシェル・フーコー「作者とは何か?」(1969年)⁷⁵、24. ロラン・バルト「作品からテキストへ」(1971年)⁷⁶、25. フレドリック・ジェイムソン「表現の脱構築」(1984年)⁷⁷の4件で、中心となるのは、フーコーによる「作者」概念の再考と、バルトによる「作品」概念の再考である。

アスガー・ヨルンは、1957年以降、パリでギー・ドゥボールらとともに「アンテルナショナル・シチュアシオニスト」の一員として活躍した美術家で、「用途変更された絵画」(1959年)は、同名の個展に際し、その紹介文として書かれた文章である⁷⁸。美術作品を前にした鑑賞者が、それを作者の表現として読み解こうとする構造に言及している点が注目される。ヨルンはまず、作品が客体 (object) であることを確認し、次にその客体が「2つの主体 (subjects) — 一方に創造し挑発する主体、他方には [それを] 受け取る主体 — の間をつなぐものとして自らを提示する」と説明する。そして「後者が美術作品を純粋な客体としてではなく、ある人間存在の記号として認識する」と論じている⁷⁹。また、「アクション・ペインティング」のように「単なる行為の痕跡であり、もはや鑑賞者とのコミュニケーションを有しない」例（極端な形での客体性の体現）と、「出土地も制作年代も不明の彫刻作品を見て得られる純粋な快感情」の例（極端な形での主体性の経験）とを、客体性と主体性の両極として提示した上で、鑑賞者の問題を第3極と位置づけて、作者が関与する部分は少なく、

すべては鑑賞者に起こることであると結論している。さらに、西洋と東洋の態度の違いにも言及して、‘古典とラテンの概念がつねに客体を優先させるのに対し、東洋の概念はあらゆるものを主体に帰属させる’という説明を添えている⁸⁰。以下のフーコーやバルトの議論を先取りする観点を有する論考であると言える。

ミシェル・フーコーの「作者とは何か?」(1969年)は、聖ヒエロニムスが提唱した4つの指標を参照することによって、「作者」がイデオロギー的な構築物であると主張した。4つの指標とは、複数の著述を同じ著者に帰属させることが可能かどうかを弁別するための基準である。(1) 他の著述と比べて内容が劣るものは含めない(質的一貫性)、(2) 他の著述と矛盾するものは含めない(論理的一貫性)、(3) 文体が異なるものは含めない(様式的的一貫性)、(4) 著者没後の事件に関する記述は含めない(歴史的存在としての一貫性)、という指標の下に再構成される「作者」は、均質で破綻がなく独自性を持ち、かつ特定の歴史的事件の結節点として機能する⁸¹。フーコーは、現代の文学批評における作者も同じように考えることができるとする。また、‘作者=機能(author-function)’という言葉を提案して、こうしたイデオロギー的構築物が、私たちの社会や文化の中で、どのような働きをしているかを問うように促している⁸²。「主体」の問題は、さまざまな言説の存在様態——流通、評価、帰属、所有——を、この‘作者=機能’と関連付けて問う過程で、再検討されるべき概念として祖上に上る⁸³。‘主体(とそれを構成するもの)から創始者としての役割を剥奪し、言説の多様で複雑な機能として分析することが肝要である’⁸⁴。本論で私たちが検討した中では、ドニの「セザンヌ」が、近代絵画の祖としてのセザンヌという歴史的評価に貢献した点で、イデオロギー的構築物としての「作者」を生成した文章だったと言える。

ロラン・バルト「作品からテキストへ」(1971年)は、ニュートン力学からアインシュタインの相対性理論への移行になぞらえて、著者、読者、批評家の役割を相対化し、「作品」を「テキスト」として読み替えることを提案している⁸⁵。バルトが説明する両者の違いは、‘作品が手で掴めるのに対し、テキストは言語によって把握される’点にある⁸⁶。また言語によって概念的な存在として把握されるテキストは、意味を生成するという行為において、‘書くことと読むことの隔たりを無効化する(または少なくとも縮減する)ように要請する’⁸⁷。意味生成の場としてのテキストは、‘社会的」な空間’であり、そこに関わる「主体」の役割の問い直しをも迫ることになる⁸⁸。バルトの同論考は、

彼が1967年に発表した「作者の死」の発展形と見ることもできるが、「作者」の死によって読者の誕生があがなわれねばならない⁸⁹とした前論文と異なり、「作品からテキストへ」では、読者の地位もまた、テキストという意味生成のネットワークの関係項の1つとして相対化されている。私たちがバルトのテキスト論から援用したい論点は、「作品は秘められたもの、究極的なもの、探究されるべき何かと見なされ、神学的な解釈学、あるいは単に解釈（マルクス主義的、精神分析的、主題論的 [thematic]）の対象領域に落ち込む」という指摘にある⁹⁰。すなわち、「解釈の対象としての作品」という捉え方が、先のフーコーの議論も援用するなら、その作品の意味の創始者としての「作者」の存在を要請する。しかし、バルトのテキスト論は、そうした「作者」のみならず、その作品の意味の「解釈者」（そしてその解釈者が想定する一般的な鑑賞者）の存在をも、テキストの関係項として相対化されなければならない、と主張しているように読める。

ここで、前節の(a1)で先送りしていた、セザンヌの「ヴィジョン」が誰のものか、という問題について詳しく検討してみよう。この「ヴィジョン」は、ドニの論考「セザンヌ」におけるセリュジエの引用の中で述べられている「注意すべきは主題の不在である。描き始めにおける主題は取るに足らないものだが、制作が進むにつれてその主題は消え去り、モチーフだけが残る⁹¹」という言葉に出てくる「モチーフ」の言い換えとして、私たちが採用した言葉である。まず、セザンヌの「ヴィジョン」はセザンヌのものである、という考えが、フーコーやバルトによって否認されていると言える。次の段階として、ヨルンが「すべては鑑賞者に起こる」と述べたように、「セザンヌの〈ヴィジョン〉」は、その存在を認めたセリュジエのものである、という解釈が成り立つ。だが、こうした解釈もまた、バルトのテキスト論によってその土台を掘り崩される。セリュジエの想定は、作品には、その作者のヴィジョンが反映されているという「社会的な」共通認識を基盤としている。そうした意味では、セリュジエの想定を自明のものとして読み取る「読者」としての私たち（その手前には引用者であるドニ）、といった複数化された意味生成の「行為主体」に関心を向けざるを得ない。そして、複数化された行為主体（この文章の書き手である私や読み手であるあなた自身）のいずれにもセザンヌの「ヴィジョン」の帰属を認めないという考えを採用することになる。最終的に、セザンヌの「ヴィジョン」が誰のものか、という問題は、近代主義の枠組み内での議論について整理した本論の第1節と、ポスト近代に関連する論考について整理しつつある

この第2節を対照させつつ結びつける蝶番としての役割を持つ問いとして、本論文の全体構想の中に埋め込まれていると同時に、『理論にみる美術』の収録論文や、美術をめぐる理論一般へと、その意味内容を解読するための参照対象を広げて行き、無限に続く意味生成運動のネットワークの中の一結節点として脳裡に思い浮かべられた段階で、その役割を果たしたと言える。

フレドリック・ジェイムソンの「表現の脱構築」（1984年）は、ゴッホの《古靴（農民の靴）》をめぐる2通りの近代主義的解釈を紹介した上で、ウォーホルの《ダイヤモンド・ダストの靴》からそうした内容を読み取ることが困難であることを論じ、さらにウォーホルの《マリリン・モンロー》とムンクの《叫び》を対照させることによって、ポスト近代において、理論的にも実践的にも読み取るべき「深さ」が失われていると主張する⁹²。また、ジェイムソンは、ポスト近代の徴候として5対の「深さのモデル」の否認を挙げている。内と外、本質と見た目、潜在するものとその徴候、真正性と非真正性、記号表現と記号内容——これらの対概念の否認は、「深さ」ではなく、「複合的な表面」に対する着目として説明され、文化的な病理学の特徴づけも、ゴッホ型の「疎外された主体」から「断片化された主体」に置き換えられたと論じている⁹³。「主体それ自体の「死」——作者の「死」の言い換えであろう——を、近代において中心化されていた「主体」が、ポスト近代において「脱中心化」されたと説明している点では、上に見たフーコーやバルトの主張の良き注釈となっていると言える⁹⁴。

2-d2. イデオロギーが体现される場としての主体に関する議論

本項では、26. ルイ・アルチュセール『イデオロギーと国家のイデオロギー装置』（1970年）で論じられている「主体」の役割について、前項までの議論と関連づけつつ、考察する⁹⁵。端的に言えば、アルチュセールは、「主体」こそがイデオロギーが体现される場であると述べている⁹⁶。アルチュセールによるイデオロギーの定義は「幻想／暗示」である。世界の見え方が現実とそぐわない場合に、その違いが生まれる理由として、人びとがイデオロギー＝幻想による世界認識を行っているからである、と説明される（命題Ⅰ：個々人と彼らの現実の存在条件との想像的な関係を表現するものがイデオロギーである）⁹⁷。次に、アルチュセールは、イデオロギーが想像的な関係を表現するものであるとはいえ、その存在形式自体は理念的ではないと論じる（命題Ⅱ：イデオロギーは物質的な存在形式を持つ）⁹⁸。そして最終的に、次の2つの連結命題を提示す

る。(1) 行為はイデオロギーによるものか、その内部に存在するもの以外ありえない。(2) イデオロギーは主体によるものか、複数の主体にとってのもの以外ありえない⁹⁹。さらに、この連結命題を敷衍して、‘具体的な個々人を主体として「構成する」という機能（そのように定義するもの）をすべてのイデオロギーが持つ限りにおいて、主体というカテゴリーはあらゆるイデオロギーの唯一の構成要素である’ という表現を用いて、「主体」という観念自体がさまざまなイデオロギーの産物であり、また同時に、主体の行為を通してのみイデオロギーの内容を分析できる、ということを主張している¹⁰⁰。アルチュセールの議論は、直接的に芸術作品やその解釈を対象とした議論ではない。だが、前項までに見てきたすべての議論が、この主体と行為とイデオロギーを関係項とする構造のうちに包摂される。

すでに、(c) において (a) と (b) の議論が止揚されていることは示唆したが、あらためてここで詳しく確認してみたい。(a1) の議論は、近代絵画における主題の役割は小さいとし、モチーフやヴィジョン、画家の想像力、創造性、純粹に造形的な探究などに重きを置いて、作品の「内容」が重視されるとするものだった。これに加えて、(a2) は、近代芸術における「内容」を重視する議論で、「主題」についての言及はないながらも、(a1) の延長線上に整理できるものであった。(b1) は (a1) と対立する見解で、主題を数え上げたシャピロ、近代芸術の美学的な孤立化を否定的に捉えるフジュロンについて紹介した。(b2) で抽象表現主義の画家たちによって言及されていたのは、(a1) や (b1) とは指し示すものの異なる〈主題〉であり、むしろ (a1) や (a2) の延長線上に整理できるものであった。ここで対立の構図は (a1)、(a2)、(b2) 対 (b1) と整理できる。(c) のケージの論考で引用されていたラウシェンバークの発言は、「あらゆる対象が主題になり得る」という考えを示しており、アカデミズムの主題のヒエラルキーを否定したリーパーマンと通底するもののように見えるが、ケージが論じる通り、ラウシェンバーク自身による選別を経た無数のイメージの寄せ集め作品は、全体としては無主題、無内容と考えざるを得ないような状態であった。こうしたラウシェンバークの実践は、(d1) で検討したジェイムソンの「深さ」から「複合的な表面」へという形での、近代からポスト近代への移行と重ね合わせて理解することも可能であろう。本稿が「(c) において (a) と (b) の議論が止揚されている」と主張するのは、ケージが紹介するラウシェンバークの実践が、「主題」か「内容」か、という二者択一の議論の地平を乗り越えていると考えられるからである。(d1) で注目したフーコーに

よる「作者」の再検討 (=イデオロギー的構築物)、バルトによる「作品」の再検討 (=意味生成運動のネットワークの結節点) もまた、ジェイムソンが整理したように、「脱中心化」されるべき対象であると考えれば、近代における主題、内容、作者、作品の「中心化」こそ、アルチュセールが論じた、イデオロギーの「subjectとして「構成する」機能」の産物であった、と捉え直されるのである。

おわりに

以上の検討によって、本稿の目的として掲げた、美術作品の主題(および内容)をめぐる近代とポスト近代における議論への「入口」をごく粗く描き出すことは達成できたと考える。『理論にみる美術』が「主題」論に焦点を当てた論集ではないことから懸念された、中心となるべき論考を欠くという問題については、以下の3つの今後の課題を記すことで、本稿の粗描が補助線としての役割を果たし得たことの証としたい。1つ目は、ムカジョヴォスキーの『美学的機能』を検討する際に触れた、カント美学の「無関心性」について、カントの主張(『判断力批判』、1790年)から、ドニの近代絵画の定義(1890年)が提出されるまでの100年間に、近代芸術における「主題」がどのような経路をたどってその重要性を低下させていったのかを検証する作業が想定される。ちなみに、『理論にみる美術』には他に2冊の姉妹編『理論にみる美術1815-1900』、『理論にみる美術1648-1815』が存在するが、19世紀を対象とした『理論にみる美術1815-1900』にはsubjectが索引化されていないため、本稿と同様の手法で検証することはできない。まずは丹念に同書を読むか、カントの「無関心性」に関する論考から接近するなど、地道な努力を要するだろう。2つ目は、ニューマンが言及していた「客体的問題」について、シャピロ自身の論文を検討することである。「客体的問題」については、1957年の『アート・ニュース』誌に発表された「前衛美術の解放的な質」を引用元として挙げている例がGoogle Booksで複数確認されたため、同論文に当たって見たが、subject-matterについて詳しく論究されてはいるものの、object matterという単語は登場しなかった¹⁰¹。同論文におけるシャピロの「主題」をめぐる見解は、私たちが(a1)で検討したロザノワに近い。また、ニューマンのインタビューは、1978年から79年にかけてワシントンのナショナル・ギャラリーで開催された「世紀半ばのアメリカ美術—美術家の主題」展の図録論文に引用されていることが、クラウスの著作『オリジナリティと反復』の註から判っている¹⁰²。同展が抽象表現

主義の画家たちにとっての〈主題〉をめぐる問題を扱っている点から、有益な参考文献と言えそうである。3つ目の課題として、ラウシェンバーグの作品における「主題」の問題を、ケージの論考以外にも参照対象を拡げて考察することが考えられる。ラウシェンバーグは2008年に没しており、ケージの論考は1961年に書かれたものであった。ケージの論考後の約半世紀の間に、ラウシェンバーグ自身の実践がどのように推移し、またそれに伴って「主題」に関する認識が変化したのか否かを検証する作業も、本稿が描き出した「粗描」を補完するものと成り得るだろう。

最後に、本稿が粗描した、近代とポスト近代の美術理論における「主題」の変遷についての理解が、どのような形で「現代美術主題分類システム」の構築に役立つかについて、やはり3点にまとめておく。1点目は、「主題」概念の定義を考える上で有益な見取り図を手に入れることができた、と言える。本稿の考察を通して、「主題」を他の類義語とのネットワークの中で掴むことができた。「内容」や〈主題〉のみならず、モチーフ、ヴィジョン、画家の想像力や創造性、純粹に造形的な探究などが、「主題」を代替するものとして論じられてきた経緯を確認した。これらの要素が1つの作品の中で「主題」と緊張関係にあることが、近代主義的な磁場の下にある作品については想定される。また、シャピロの論考で見た通り、「主題」と「内容」が同義語として扱われている例もあった。本稿で確認した歴史的経緯を念頭に置いて、主題分類システムにおける「主題」の定義を精密でかつ「開かれた」ものを目指すといかねばならないと考える。2点目は、シャピロの論考を通して、数え上げることの有効性を確認できた点にある。近代絵画にも主題と傾向性が存在する、というシャピロの指摘は、具体的な言葉に置き換えて列記された文章を通して、説得的な主張となっていた。ポスト近代の、特に写真イメージを転用した作品についても、その主題が無限に存在するように見えて、徹底して数え上げるなら、総体として眺めた際に、ある種の傾向性が認められるようになるのかも知れない。3点目は、成果というより課題と言うべきであろうが、ポスト近代的な考え方との折り合いを探ることである。アルチュセールの指摘を反芻して、主題分類システムを構築する「主体」のあり方そのもののイデオロギー性を見つめ直さなければならない。

本稿は、日本学術振興会 平成27-29年度科学研究費補助金（挑戦的萌芽研究）「国際美術展の企画テーマと出品作品に基づく『現代美術主題分類システム』

の構築」(課題番号50346540)による研究成果の一部である。

¹ Ch. Harrison, P. Wood, eds. (2002), *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*, 2nd ed., Blackwell. 以下, ATと略記.

² Ch. Harrison, P. Wood (2001), 'General Introduction' in AT: 2.

³ Liebermann, M. (1904) *Imagination in Painting*. in AT: 30-33.

⁴ Denis, M. (1907) *Cézanne*. in AT: 39-46.

⁵ Apollinaire, G. (1912) *On the Subject in Modern Painting*. in AT: 186-187. [ギョーム・アポリネール著, 渡邊一民訳 (1959) 「美的省察」, 『アポリネール全集』 鈴木信太郎, 渡邊一民編, 紀伊國屋書店: 142-144.]

⁶ de Chirico, G. (1913) *Mystery and Creation*. in AT: 58.

⁷ Léger F. (1913) *The Origins of Painting and its Representational Value*. in AT: 201-205.

⁸ Rozanova, O. (1913) *The Bases of the New Creation and the Reasons Why it is Misunderstood*. in AT: 205-208.

⁹ Malevich, K. (1915/16) abridgment from *Cubism and Futurism to Suprematism: The New Realism in Painting*. in AT: 173-183.

¹⁰ Trotsky, L. (1924) abridgment from *Literature and Revolution*. in AT: 442-447.

¹¹ Sironi, M. (1933) *Manifesto of Mural Painting*. in AT: 424-426.

¹² Klingender, F. (1935) *Content and Form in Art*. in AT: 437-439.

¹³ Greenberg, C. (1939) *Avant-Garde and Kitsch*. in AT: 539-549. [クレメント・グリーンバーグ著, 高藤武允訳 (2005) 「アヴァンギャルドとキツチュ」, 『グリーンバーグ批評選集』 藤枝晃雄編訳, 勁草書房: 2-25.]

¹⁴ Greenberg, C. (1940) *Towards a Newer Laocoon*. in AT: 562-568. [クレメント・グリーンバーグ著, 高藤武允訳 (2005) 「さらに新たなるラオコオンに向って」, 『グリーンバーグ批評選集』 藤枝晃雄編訳, 勁草書房: 26-47.]

¹⁵ 前出. 註3: 30.

¹⁶ 前出. 註3: 31.

¹⁷ 前出. 註3: 33.

¹⁸ Denis, M. (1890) *Definition of Neo-Traditionism*. in Ch. Harrison, P. Wood, J. Gaiger, eds. (1998), *Art in Theory 1815-1900: An Anthology of Changing Ideas*, Blackwell: 863.

¹⁹ 前出. 註4: 39.

²⁰ 前出. 註4: 41.

- ²¹ 前出. 註4: 43.
- ²² 同上.
- ²³ 前出. 註5: 186-187.〔邦訳: 142-143.〕
- ²⁴ 前出. 註5: 187.〔邦訳: 144.〕
- ²⁵ 前出. 註6.
- ²⁶ 同上.
- ²⁷ 同上.
- ²⁸ 前出. 註7: 202.
- ²⁹ 前出. 註8: 206.
- ³⁰ 前出. 註9: 177.
- ³¹ 前出. 註10: 446.
- ³² 同上.
- ³³ 前出. 註11: 425.
- ³⁴ 前出. 註11: 426.
- ³⁵ 前出. 註12: 437.
- ³⁶ 同上.
- ³⁷ 同上.
- ³⁸ 前出. 註13: 541.
- ³⁹ 前出. 註14: 564.
- ⁴⁰ Mukařvský, J. (1934/36) abridgment from *Aesthetic Function*. in AT: 518-520.
- ⁴¹ Gabo, N. (1937) The Constructive Idea in Art. in AT: 384-387.
- ⁴² Krauss, R. (1972) A View of Modernism. in AT: 976-979.
- ⁴³ 前出. 註40: 518-519.
- ⁴⁴ 前出. 註40: 519.
- ⁴⁵ 同上.
- ⁴⁶ 前出. 註41: 385.
- ⁴⁷ 同上.
- ⁴⁸ 前出. 註42: 977-978.
- ⁴⁹ 前出. 註42: 977.
- ⁵⁰ Schapiro, M. (1936) The Social Bases of Art. in AT: 514-518.
- ⁵¹ Fougeron, A. (1948) The Painter on his Battlement. in AT: 661-663.
- ⁵² 前出. 註50: 515.
- ⁵³ 前出. 註50: 515-516. 以下に該当箇所を訳出し、数字を付しておく。‘先ず(1)自然景観、

(2) 風景、または (3) 街の情景がある。それらは、くつろいだ観察者や休暇を楽しむ人、スポーツ愛好家など、主にそうした光景を心地よい感覚や雰囲気の源泉として評価する人物の視点を借りたものである。それから (4) 人工的な景色や (5) 娯楽—— (6) 劇場、(7) サーカス、(8) 競馬、(9) 競技場、(10) 音楽ホール——または (11) 絵画、(12) 彫刻、(13) 建築、(14) テクノロジーといった、それ自体、見世物であり芸術的対象として経験されるものも含まれる。そして (15) 芸術家自身と (16) 彼に関わりのある人々。さらに (17) アトリエと (18) 身の回りの品々、(19) ポーズをするモデル、テーブルの上に置かれた (20) 果物や (21) 花、(22) アトリエの窓と (23) そこからの眺め。(24) 芸術家の行為の象徴、(25) 何らかの芸術を実践している人々、(26) 彼らのリハーサルの様子や (27) プライベート。(28) 芸術のための道具、特に (29) 楽器、それらは抽象芸術や即興を連想させる。(30) 外界から隔離された親密な領域、(31) 無防備な感覚に呼応する個人的な品々に覆われたテーブルのような。(32) お酒のグラス、(33) パイプ、(34) トランプ、(35) 本、(36) 手遊びに使えるあらゆる物、これらは他を招き入れない、個的世界への参照であり、各自が体を固定したまま、彼自身の気分と自らの感覚が赴くままを自由に楽しめる。そして最後に、どのような絵画においても一定程度表現される専門的で芸術的な区別となる諸要素—— (37) 線、(38) 点、(39) 色、(40) 面、(41) テクスチャー、(42) モデリング——による絵画というものもあり、それらの諸要素は、物から解き放たれ、「純粹」に美的な対象として、それぞれが対置される。’

⁵⁴ 同上。

⁵⁵ 前出。註51: 662。

⁵⁶ 同上。

⁵⁷ Gottlieb, A. and Rothko, M. with Newman, B. (1943) Statement. in AT: 568-569.

⁵⁸ Pollock, J. (1950) Interview with William Wright. in AT: 583-586.

⁵⁹ Newman, B. (1962) Interview with Dorothy Gees Seckler. in AT: 783-785.

⁶⁰ 前出。註57: 568。

⁶¹ 同上。

⁶² 前出。註57: 569。

⁶³ 前出。註58: 583。

⁶⁴ 前出。註59: 784。

⁶⁵ Cage, J. (1961) On Robert Rauschenberg, Artist, and his Work. in AT: 734-737.

⁶⁶ 前出。註65: 734。

⁶⁷ 前出。註65: 735。

⁶⁸ 同上。

- ⁶⁹ 同上.
- ⁷⁰ 同上.
- ⁷¹ 前出. 註65: 736.
- ⁷² 前出. 註65: 735.
- ⁷³ 前出. 註65: 736.
- ⁷⁴ Jorn, A. (1959) Detourned Painting. in AT: 707-710.
- ⁷⁵ Foucault, M. (1969) What is an Author? in AT: 949-953. [ミシェル・フーコー著, 清水徹訳 (1990) 『作者とは何か?』 清水徹ほか訳, 哲学書房: 11-72.]
- ⁷⁶ Barthes, R. (1971) From Work to Text. in AT: 965-970. [ロラン・バルト著, 花輪光訳 (1979) 「作品からテキストへ」, 『物語の構造分析』 みず書房: 91-105.]
- ⁷⁷ Jameson, F. (1984) The Deconstruction of Expression. in AT: 1046-1051.
- ⁷⁸ 前出. 註74: 707.
- ⁷⁹ 前出. 註74: 708.
- ⁸⁰ 前出. 註74: 709.
- ⁸¹ 前出. 註75: 951. [邦訳: 44-46.]
- ⁸² 前出. 註75: 950. [邦訳: 37-43.]
- ⁸³ 前出. 註75: 952. [邦訳: 66-67.]
- ⁸⁴ 同上. [邦訳: 68.]
- ⁸⁵ 前出. 註76: 965. [邦訳: 92-93.]
- ⁸⁶ 前出. 註76: 966. [邦訳: 94.]
- ⁸⁷ 前出. 註76: 968. [邦訳: 101.]
- ⁸⁸ 前出. 註76: 970. [邦訳: 105.]
- ⁸⁹ ロラン・バルト著, 花輪光訳 (1979) 「作者の死」, 『物語の構造分析』 みず書房: 79-89. 引用箇所は89頁。
- ⁹⁰ 前出. 註76: 966. [邦訳: 95-96.]
- ⁹¹ 前出. 註4: 43.
- ⁹² 前出. 註77: 1046-1049.
- ⁹³ 前出. 註77: 1049-1050.
- ⁹⁴ 前出. 註77: 1050.
- ⁹⁵ Althusser, L. (1970) abridgment from *Ideology and Ideological State Apparatuses*. in AT: 953-960. [レイ・アルチュセール著, 西川長夫ほか訳 (2010) 『再生産について—イデオロギーと国家のイデオロギー諸装置』 上, 下, 平凡社.]
- ⁹⁶ 前出. 註95: 959-960. [邦訳: 下巻, 83-85]

- ⁹⁷ 前出. 註95: 957. [邦訳: 下巻, 69-70]
- ⁹⁸ 前出. 註95: 958. [邦訳: 下巻, 74-75]
- ⁹⁹ 前出. 註95: 959. [邦訳: 下巻, 82-83]
- ¹⁰⁰ 前出. 註95: 960. [邦訳: 下巻, 83-85]
- ¹⁰¹ Schapiro, M. (1957) The Liberating Quality of Avant-Garde Art. in *Art News* 56. 4: 36-42. repr. in Schapiro, M. (1978) *Modern Art: 19th and 20th Centuries*. G. Braziller: 213-226. [メイヤー・シャピロ著, 二見史郎訳「最近の抽象絵画」(1983)『モダン・アート 19-20世紀美術研究』みすず書房: 240-255.] 同論文を引用元として挙げている例は、Smith, T. (1993) *Making the Modern*. U. of Chicago P.: 468; Gibson, A. (2003) Avant-Garde. in *Critical Terms for Art History*. Nelson, R.S. and Shiff, R. eds. 2nd ed. U. of Chicago P.: 202, 216. [アン・ギブソン著, 加藤哲弘訳 (2002) 「アヴァンギャルド」, 『美術史を語る言葉—22の理論と実践』ロバート・S・ネルソン, リチャード・シフ編, 加藤哲弘, 鈴木廣之監訳, ブリュッケ: 284, 308.]
- ¹⁰² Krauss, R. (1986) Reading Jackson Pollock, Abstractly. in *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, MIT Press: 225. [ロザリンド・E. クラウス著, 小西信之訳 (1994) 「ジャクソン・ポロックを読む、抽象的に」, 『オリジナリティと反復』リプロポート: 180, 253.] 註によって示された展覧会の図録は、Carman, E. A. (1978) *American Art at Mid-century: the Subjects of the Artist*. Washington DC, National Gallery.