

「死にゆくアートとその再生」をめぐる断章

高 祖 岩 三 郎

【一】二〇〇八年暮れ、われわれが現在直面している「金融メル

トダウン」は、前例の無いもの様だ。これまでのどのモデルとも違う「新しい経験」かもしれない。アメリカ国内は大混乱である。失業者が増加し、労働争議が多発している。これまでに世界を主導してきたつもりの政財界の指導者たちは、今やその倫理、責任、能力を根底から問われている。ともかくこの危機に関しては、誰一人ここから逃れられる者はいない。これまでパブルによって「富裕化」の恩恵に浴して来た先進国都市住民は言うまでもなく、世界中の誰もが、生き方の変換を迫られるだろう。皆これまでの世界に懐疑を持ち始めている。やはりこれまででの繁栄は、様々な意味でおかしかったようだ。結局「資本主義」と異なった生産関係、社会関係を、われわれ自身で追求すべき時かもしれない。その意味で、これは「人類史の転換

点」になる可能性がある。

だが当小論の主題は「経済」ではない。むしろそれによって最も根底的に、敏速に、そして象徴的に影響を被るだろう「アートなるもの」の今後についてである。

【二】わたしは八〇年代中期から九〇年代初めまで、あるニューヨーク、ミッドタウンの画廊に勤務しつつ、自分で作品を作り、かつ独立展覧会を企画していた。ちょうどその頃、アート界に危機が訪れた。一九九〇〜一九九一年にかけて起こった第一次湾岸戦争開始前後の景気後退景気後退によって打撃を被ったのだ。八〇年代中期からの投資や資金の流入による膨張によって、画廊の数が一挙に増加し、それまでのソーホー地区に加えて、イース

ト・ヴィレッジがアート街に成り変わっていた。しかしこの不景気の影響で、その五、六年後には、早くもダウンタウン一帯で、多数の画廊が店じまいした。(その次のアート地区は、九〇年代中期以降、拡大したチェルシーとなる。)その時、有名アーティストの作品は一樣に値下がりした。作品が売れ始めたことで、それまでの生業をやめ、嬉々として作品制作に打ち込んでいた新進アーティストは、もとの食いぶちに戻らねばならなくなった。アート界労働者の多くが生活方針の変更を迫られた。

わたしの場合、以後「アート界」から撤退し、友人達の援助を得て、グラフィック・デザインおよび翻訳に転業した。この方向転換には「経済」の超絶的な影響力をまざまざと思い知ったショックの影響が大きかったが、それに加えて、もう一つ別の要因があった。「スペクタクルの威力」である。具体的にはCNNによる湾岸戦争開始時の実況中継である。今や犯罪的なブッシュ政権の八年間を支えることになったメインキャスターの何人か(たとえばウルフ・ブリッツァー)が、爆撃下のバクダッドに逗留し、ホテル上階の窓からテレビカメラをまわして撮った映像が、朝から晩までリビングルームに送られ続けた。われわれは皆、それに釘づけになっていた。一晚中テレビの画面を見つづけ、朝、赤眼で仕事に行く者が続出した。スペクタクル中毒である。

爆弾を投下している当事国のテレビが、被爆国の光景を撮るなどというのは、気持ちが悪くない。しかし銃とカメラを向け

る側によって、向けられる側は支配されている——それが今日の世界の構造である。このメディア・イベントは、まさにそのような今日の世界権力の最初のあからさまな誇示として、残念ながらそれまで作られたどんなスペクタクルも凌ぐ力を持っていた。恐るべきことである。現在進行形で爆撃され炎に包まれたバクダッドが、不気味な美を世界中に放出した。これ以後マス・メディアの世界が、まさに「崇高のスペクタクル」という意味で、その他の領域を圧倒的に凌いでいく。確かジャン・ボードリアールはこの後「湾岸戦争は起こらなかった」と言われて批判された。これは明らかに言い過ぎだったが、「メディア・イベント」が戦争の部分となった、あるいはそれ以上に、戦争を包み込んでしまったというようなニュアンスでなら理解出来る。

以後、先進資本主義国では、「メディア」が最も強力な人心操作の方途となった。ことに二〇〇一年以降八年間のブッシュ政権下においては、この趨勢が極限化された。その時メディア自体が、同時にネオリベラル資本主義とその軍事路線のプロパガンダとなった。他国で戦争を遂行している国の大都市で、その戦争を煽るメディアに支えられた商品文化がこれまでになく劇的に花開いた。そしてそこに各種高級文化も吸収されていった。ギー・ドボールが理論化した「スペクタクル社会」のキナ臭い完成であった。以後アートもまた、ここに捉え込まれる。わたしのアートからの撤退の理由のもう一つは、先端的な視覚的表

現とその威力が権力によって掌握されたという絶望感であった。

【三】わたしはニューヨークで、一九八〇年から二〇〇八年のほぼ三〇年間、アートなるものを観察してきた。その間「同じ一つのアート」が、実は内的にも外的にも大きな変貌を遂げていた——かかる印象を持っているのはわたしだけではないだろう。かつて前衛主義の時代に「アートの死」という議論が横行した。その文脈において想定されていた「死」は、誰もがそれを認知しえるようなドラマチックな出来事としてのそれであった。だがここで起こっている変容は、むしろかかる認知可能な死の可能性、あるいは長期にわたって死にゆく過程と呼ぶ方がよい。それはアートが次第に、広義の商品世界に埋没すること、単なる高級商品になっていく過程である。

言い換えると、かつての孤立した前衛としてのアートは、まさに「ポストモダン的条件」の一部として、都市空間に遍在するようになった。今やアートは、ニューヨーク市が誇る顔となった。各種美術館が増加し、大画廊街が出現し、不動産業者がロフト・リビングを商品化し、大小コレクターが増加した。今やアートは遍在するようになった。アートもまた「あらゆる商品の一般的／抽象的等価形態」(Debord 1995)としての「スペクタクル」に包摂された。アートは「商品文化」や「マス・イメージ」の批判というより、そのような働きを持っているにせ

よ、その屈折した部分——つまり洗練された文化、ハイエンドな商品となる。同時に、各種デザイン、ファッション、グルメフードなど、高級文化一般が、アートに近づいていく。だがそれはアートの制作費や価格が、下がることを意味しない。逆である。アート作品制作への投資額の圧倒的な上昇が、アートの「スペクタクル性」の強化に貢献するようになった。

この趨勢に外側から文脈を与えたのは、都市空間の変容であった。ことに第一次湾岸戦争以後、九〇年代のブームにおいて、世界的な都市開発あるいはジェントリフィケーションが開始された。それまであまり実際の建物の設計に係わってこなかった「理論的建築家」たち、「芸術家的建築家」たちが、そこに参加し始めた。様々な形態実験としての巨大美術館や画廊が世界中の大都市に出現した。建築作品としての良し悪しは別に、これらこそがネオリベラル都市における主導的スペクタクルとなってきたことは疑いない。有名建築家の記名が付された「建築作品」のみならず、一律の素材——ガラスと金属——で造られたそれらの擬きが、それまで長期にわたり醸成されてきた都市空間の多種多様性を破壊していく。ニューヨークも東京も、世界中の大都市が、建築と云う意味では、ますます似てきている。

他方、有名建築家の建築作品は、外形的にもまた内側の機能という意味でも、アートワークを展示する文脈操作を行うようになった。つまり大枠でのキュレーションを司っていくという

ジュエスチャーを示した。今や建築家こそが、アーティストを越える「メタ・アーティスト」として君臨する。建築作品が「メタ・アート」となる。かくして世界中の大都市で、同じ数人の建築家による美術館が増産されてきた。

【四】このアートの変容は、大枠では産業形態の変容と相補的に進化した。都市空間という側面でも、労働という側面でも、重工業からサービス業への変遷、あるいは脱産業化がアートの遍在を準備した。都市空間の文脈では、かつて町工場あるいは倉庫として使用されていた建物が、(画廊か高級住居の為の)ロフト・ビルへ衣替えした。また労働という意味では、工場労働者が、非正規雇用をベースにしたサービス業非正規労働者へと変容した。

世界各地からアート、デザイン、コミック、音楽、ダンス、パフォーマンス、ファッション——広義の文化業界を目指して、若者達が集まってきていた。彼らのほとんどは、アルバイトで、飲食店から情報産業まで、サービス業に従事することとなった。画廊や美術館の肉体労働やアーティストのアシスタントなども、この「サービス業」の部分である。これらの人々は、多くの場合、共同で非居住様の空間を改造し、生活および制作の場とした。かかる生活形態を土台にして、自らの夢と理想的なライフスタイルを追求した。(後で述べるように、これは結局、個々人の作品行為を越えた「理想」に導かれている。)だが、かかる存

在の増加は、アート界雇用者側にとっても多いに歓迎すべきものであった。アート界のアシスタント、肉体労働者は、ほとんどの場合、組合化されていない。労働争議が非常に困難な領域なのである。この場合、労働者は、将来、雇用者によって、自分の作品を扱ってもらえるかもしれないと考えているアーティストだからである。

これら様々な条件によって、アートはニューヨークにおける不動産業界と結びつき、ニューヨークにおける「主要な投資の対象」、つまり「最高級商品」となった。

【五】思えば、「アート」とは奇妙なものである。

ここではまず、それぞれ異なった媒介に則して、形式的な達成がある。それらの形式に則して、思考が豊饒化する。われわれの感覚と思考は、アートによって歓喜を与えられる。われわれの歓喜は常に同じものではなく、時と共に更新されていく。ことに近代以降、それを実現してきた大きな駆動力の一つは、「前衛」による実験だった。それまで受け入れられて来た形式的な慣習を打ち破り、新しい「美学」あるいは「反美学」に向かう自己脱皮の趨勢である。またこの飽くなき実験の過程で、社会／政治状況に対する「批判」や「介入」も行われた。

だが、この場合、アートは商品ではないのか？ そうでないなら一体何なのか？

それは結局「商品」である。あるいは宿命的に商品化されて

いく。だがそこまでの過程において、深く大きく屈折する。そしてこの屈折の中に「非商品的な核」を胚胎している。それは一体、どういうことか？

実験的アートの「作品行為」と「作品対象」は、すでに認知され公認された作品における「使用価値」あるいは「利潤」の実現を一旦括弧に括る、あるいは「遅延」させる。言い換えると、それまでに公認され（＝商品化され）た「作品行為／対象」から形式的／概念的に逸脱する。つまりここで通常の商品価値から顔を叛ける。だがその仕草も場合によっては、新しい商品価値、あるいは作品としての使用価値を呼び込む。

そしてこの更新ばかりは、前衛主義の時代を越えて、ポストモダンあるいはネオリベリズムの現在にも継続している。いや、今やこの更新自体が、充分予期されて「アート市場」が形成されている。言い換えると、今や「スペクタクル」に包摂された「アートという容器」は、どのような「行為／対象」も受け入れ、膨張し続けている。今や現代美術においては、絵画、彫刻、オブジェ、インスタレーション、パフォーマンス、巷のイベント（……）、ほとんど何が起ころってもおかしくない。

屈折を胚胎した「商品としてのアート」の宿命には、三通りある。その一つ目は、商品価値の実現の遅延として「為された行為／生産された対象」が、逆に巨大な「交換価値」を呼び込む場合である。それは有名アーティストの作品の「天文学的価格」である。アーティストとして成功することである。その二

つ目はそのような価格から脱落することである。アーティストとして失敗し続け、非正規労働者として留まることである。だがわれわれは忘れてはならない——かかるアーティストは多くの場合、作品の記名としてではなくとも、アートワークの生産を支えている。したがってこれら二つの異なる様態は、共に無くてはならないアートの部分なのである。

だがここには、第三の途がある。それは一つの方法的決定として、公式のアート界の外で、アートを実践すること、言わば「商品化への遅延」あるいは「屈折」の方法化である。それはより具体的には、「天文学的數字の価格」から方法的に撤退し、むしろ社会的領野において、たとえば今日では、実験的アートが歴史的に醸成してきた二つの要因——「スペクタクル」と「パフォーマンス」——を介した批判／介入を行い、アートという制度的枠組みとは全く別の次元を切り開くことである。それはアートでありながらも、その「外部」を形成する。この実践は、昨今、増加しつつあるアクティビズムとアートの融合として生起している。わたしの考えでは、アートが、個々の作品を越えて、究極的に孕むその本質が開示されるのは、この第三の実践においてである。

アートの本質とは何か？わたしの考えでは「解放された労働」である。アートの領域と人間の解放を目指す運動が出会う地点において、その本質が開示される。アートは、その特殊な労働の形態を通して、人間解放への希求を運んできた。

アートという行為／対象は、古今東西、作者の「情動」と「感性」を、観者に手渡し、独特な思考の領域を開拓し、個人を越えた次元で「共通なるもの」の領域を築いてきた。人類史において、これまで生産されてきた名作、そしてそれを実現した全ての「労働」が、一体となつて「共通なる感性と情動の領域」を構築してきた。それは資本主義経済において、右に示したような労働形態をとり、商品化の特殊な分野を担ってきた。だがその連綿と続く継承は、資本主義を超越している。それは押さえても押さえても溢れ出ざるを得ない「生きる労働」の自己表現である。したがってアートが究極的に示しているのは、「人間の解放」ではないか？

【五】今回の「金融メルトダウン」によつて、アート界全体が影響を被るだろう。有名アーティストも、新人アーティストも、画廊も、美術館や非営利団体スペースも、全てが九〇年代の景気後退をはるかに凌ぐ打撃を受けるだろう。だがここで最も気になるのは、非正規雇用という形で、アートの生産から展示から販売まで、幅広い領域を支えてきた労働者＝アーティスト達である。彼らは作品の「記名された作者」ではない。だが「共通なる感性と情動の領域」としてのアートを、最も広い意味で土台から支えて来たのは、彼らなのである。だが彼らには、蓄積された富も名声もない。その場、その場で、消費される労働

があるのみである。アート界においては、成功した者達に集まる富は甚だしく大きい。それに対してアシスタントの労働条件は甚だしく惨めである。この危機を機に、われわれは「スペクタクル社会」におけるアート界の差別的分業を、反省すべきなのではないか？そしてこれまでも部分的に試されてきた協業体制(collaboration)を、方法化すべき時期に来ているのではないか？

「スペクタクル社会」においては、「理想」あるいは「ユートピア」は、もっぱら「空間表象」を通して表現されている。あるいはユートピアとは、そもそも歴史的に「特殊空間」としてあるいは「空間的」に表現されがちであった。これまでユートピアを語る時、固定された空間における悠久の時間こそ表象されても、「変遷するもの」「出来事」「生成」など、直接的に可視化されない要素は語られなかった。だがわれわれが人間の解放の核にあると信じる「労働の解放」を問題にする時、「空間的表象」は充分ではない。何故なら、それは可視化されない「社会的過程」の問題だからである。デヴィッド・ハーヴィは「空間形式のユートピア」と「社会的過程のユートピア」という概念によつて、この問題を指摘している。(Harvey 2000) ことにジェントリフィケーションという事態は、まさに「空間形式のユートピア」の専制である。「空間的生産」の過剰が、「社会的過程」を統制し破壊している。この企画には、実際「スペクタクル」の領域全てが動因されている。アートと建築も例外では

ない。だからこそ、われわれはこれらの領域において、ことさら「社会的過程」つまり「分業形態」「階級関係」「労働」を問題にすべきなのである。

【六】かかる問題機制とそれにまつわる実践を考察するにあたって、モデルとして想起しえる数人の人物がある。その最も初期の例は、他でもないウイリアム・モリス（一八三四〜一八九六）である。あのビクトリア朝時代のイギリスに生まれ、ロマン主義的な美の伝統と社会主義運動の趨勢を繋いだデザイナー、建築家、詩人、小説家、革命運動家である。彼のデザインのロマンチックなイメージからすると、一見そぐわないが、彼こそは「空間形式のユートピア」と「社会的過程のユートピア」の間を、身を以て往復した人であった。これらの領域については、結局「矛盾の統一」といった主題は当て嵌まらない。（ここにはカント的な意味における「カテゴリーの問題」が介在している。）だが少なくともその間にある領野、つまり「解放された労働」の可能性を、われわれに指し示したのである。

モリスはよく誤解されているように、産業資本主義の勃興と共に支配的になった「疎外された労働」に対して、前近代における職人労働一般をナイーブに理想化し対置したのではなかった。たとえば彼が美的／形式的に謳歌した「ゴシック建築」にせよ、ことさら十二世紀に、自律を目指して社会的闘争の最中

にあった手職人ハントマンによる「デザイン＝生産形態」の貢献を念頭に描いていた。（小野一九九二）

イギリスの歴史家 E・P・トンブソンの『William Morris —— Romantic to Revolutionary』は、その副題が物語っているように、モリスが「美の使徒」から「社会変革の闘士」へと次第に転身を遂げた過程を克明に描いている。まさにこの渡河において、彼の「形体美と理想的労働形態の合一」への志向が徹底化された。初期社会主義から各種共産主義が形成されていく過程において、活動家としてのモリスは、彼の視覚的デザインへのアプローチと同じ様に、様々な主義主張デザインと微妙に関係をとり結びつつ、主義から闘争現場を統制する姿勢を網渡りの回避し、労働者民衆本意の運動体形成に尽力した。その為、彼の思想的位置は見えにくい。だがトンブソンは、その見えにくさの中に介在した「美」「理想主義」「運動」というカテゴリー間の困難な調整を評価した。彼の試みは、常にどこか不完全で、充分満足出来る様なものはなかったが、彼が駆したこの二頭立て／三頭立ての馬車の隘路は、今日、幾度でも再訪するに値する。そして少なくとも彼の思想は、究極的には、人間の解放の為に必須な、それらが重複する領域を投射していた。

モリスの言葉である。

ある人々は、社会主義が「アートの理想」について考えを
持つているなどと聞いたら驚くに違いない。まずそれは、

社会主義というものが、多くの人々が、ことに社会主義者が、下部構造としてしか見ない経済的な生活を問題にする必要性に根ざしているからだ。そしてさらに、社会主義に向かつて経済を変革する必要性を信じている多くの人が、アートとは、社会主義がまず廃棄するだろう経済的不平等によって育まれ、それ無しには存在しえないと信じているからである。しかしながらわたしは、これらの意見に逆らって敢えて言おう。第一に、社会主義とは、生に関する全体的な理論である。だからそれは、独自の倫理と宗教を持つている様に、美学を持つている。したかつて社会主義を学ぼうとする者は皆、それを美学的な視点から思考する必要がある。第二に、これまでの世界に存在したどのような不平等も、今や正しいアートの存在とは相容れない。(Morris 2007)

ここでモリスが言う「社会主義」とは、国家による富の再配分や社会保障という社会民主主義のそれ、そしてすでに試みられて失敗したソビエト／中国型社会主義ではなく、民衆の自律に根ざした「共産主義」を意味している。あるいはわれわれは「社会」というものを、経済構造とその反映というより、もっと複合的なカテゴリーの錯綜体として捉えるべきなのである。

【七】今日のアクティビズムによるアートの方法の使用あるいは、アーティストによる社会／政治的介入は、モリスの時代と大きく異なっている。第一にモリス以後、様々な前衛運動が、アート／アクティビズムの交差点における実験を試みてきた。われわれは、それらの豊かな伝統の線上にいる。第二にモリス以後、この実践にとつて「都市空間」という固有領域がますます意識化された舞台となってきた。われわれは、もはや「視覚的形式と労働形態」という問題の立て方を——原理的には継承しつつも——実践的にはとらないだろう。むしろ今日の都市的運動の言語は、「スペクタクル」と「パフォーマンス」という二つの主要な実践傾向に分類されるだろう。「スペクタクル社会」における抵抗の形式は、ますます都市空間を舞台とした反権力の側の手による「スペクタクル」の構築と、巷において社会的過程の形成に、祝祭的／非日常的、つまり批判的に介入する「パフォーマンス」の様相を帯びてきている。これら二つは、「空間形式」と「社会的過程」というカテゴリーが、都市空間を舞台として、より重合し錯綜化した上での実践形態である。したがってわれわれの問題機制は、「スペクタクル／パフォーマンスと労働形態」の間の領野を投射することになる。(高祖、二〇〇八)

この状況を基にして考えると、われわれはモリスの時代よりも、ある意味では不運であり、ある意味では幸運である。すでに示したように、アート、建築、デザインなど、視覚的な領域において情動を生産する領域全体が、商品経済によって、甚だしく

包摂されているという意味で、絶望的である。だが同時に、より多くの労働者民衆が——非正規雇用という不安定な土台においてとは言え——この領域の技術を磨き、能力を高め、生産に携わっている。現代の都市労働者は、みな「スペクタクルの仕掛人」であり、かつ「パフォーマー」である。つまり基本的に皆がアーティストなのである。われわれはモリスよりも多数である。われわれは「無数性(multitude)」である。

【八】現在進行中の「金融メルトダウン」は、一方ではマルクスによる資本主義分析の先見性を証して余あるものである。産業資本を含むあらゆる面倒事を、番外地に追いやり、ひたすら頭脳として肥大化した金融資本（あるいは資本主義の倒錯的な本体）が、「己を支えきれずに自己崩壊を開始したという図式、そしてさらにそれすらも自己調整の切っかけとして、再生しようとしている」という図式——全てはマルクスによる資本主義的企画／可能性の分析が示唆している。

だがわれわれは、間違えなく、ここでもう一つ別の契機を必要としている。それはわれわれを分析から行動へと誘うエートスである。だからこそザパティスタ以降の世界民衆の様々な運動、そして先進国のフェミニストやアナキストや反権威主義者の運動経験が是非とも必要になる。そしてアートとアクティビズムに跨がる実践、つまりモリスの末裔の運動である。モリスは、自分が経済理論を基にした活動家／理論家でないことを充

分知っていた。それでも次第にマルクスやアナルコ・コミュニストたちが推進する共産主義に傾倒し、その大きな趨勢の部分として活動した。その時、モリスが携え育成していたものは、「マルクスが沈黙した部分」、つまりわれわれに希望を与える「美」と「倫理」の領域であった。前掲書において、トンブソンは「ロマン主義者から革命家へ」の渡河を、モリス自身の詩を引いて「火の河をわたる」と比喩した。

これまで見てきたように、アートは死の過程にある。言い換えると、それは商品化が、次第に「解放された労働」への志向というアートの本質を殺戮していく過程である。だから当小論の最後の懸案は、この経済危機によって、アートは方向転換し再生へと向かうか、ということである。その為には、アートもまた総体として火の河をわたらねばならない。いや、今われわれは、すでにわたり始めているのかもしれない。

【参考文献】

和訳は全て高祖による。

Guy Debord, *The Society of Spectacle*, translated by Donald Nicholson-Smith, New York: Zone Books, 1995.

David Harvey, *Spaces of Hope*, Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 2000, pp. 159-181.

E. P. Thompson, *William Morris—Romantic to Revolutionary*, London: Merlin Press, 1976.

William Morris, "The socialist Ideal: Art," included in *Art and Social Change*, edited by Will Bradley and Charles Esche, London: Tate Publishing in Association with Afterral, p. 47.

小野二郎『ウイリアム・モリス——ラヴィイカル・デザインの

思想』、東京：中公文庫、一九九二年。

高祖岩三郎、「アートとアクティビズムの間——あるいは新しい抵抗運動の領野」『VOL. 03』、東京：以文社、二〇〇八年。