

第1章 芸術の戦略

ぐらつく「アートワールド」

一九五〇年代末に始まる「アートワールド」⁽¹⁾。それは、マルセル・デュシャンを守護聖人にして、二十世紀のアヴァンギャルドが文化として認可されたことで始まったのだが、以降続いた投機熱がついに幕を閉じた。アートワールドの投機熱は美術業界というマイクロ環境、すなわちごく狭いフィールドをつくりだしたが、そこで要求されたのは、名目上「美術品」と定義されただけで、現実には芸術のフェティッシュにすぎない産物を是認し権威づける権利だった。⁽²⁾この五十年間、アートワールドは絶えず更新されてはいたものの、程度の違いこそあれ、挑発的なレッテ

ルを付して注目を集めるといふその場限りの手段をくりかえしてきた。そして、少数のギャラリスト、コレクター、貪欲なブローカーの支配の下、公共施設と共犯関係を築いて、自己維持を図るので精一杯だった。アートワールドの実体はそんなもの。なのに、それが誇大に価値を帯びるようになった。そこには、アーティストを文化のスペクタクルのなかの真正正銘のスターに変えてしまうメディア操作が絡んでいる。「モノではなくそのブランドを買う」——この至言に適う悪名高いエコノミーにメディア操作はつき従っている。こうしたプロセスを経て、美術批評の重性は失効した。批評に課されるのは純粹に宣伝広告的なもので、仮にそれがネガティブな内容でもメディア的水準では効果絶大。一部の批評家あるいは観衆によるルール破り、スキャンダル、義憤などは、かえって大きな反響を巻き起こした。反響は巨大な情報機関の利害を煽りつつ、ごく小さなフィールドでしかない美術業界を越えて響きわたった。

「アートワールド」はしかし、その内部にはびこる矛盾で老化し、いまや息も絶え絶えである。³⁾この小規模環境を訪れた者たちを安堵させる関係者たちの目くばせ。「素人たち」をうやうやしくもてなす自虐的な姿勢は、どんな不和からも身を守る鎧のようだ。これらのことは一種の自己防衛策なのだが、すべてはもはや手詰まりとなり、今度は策を講じた者たちに振りかかってきた。「アートワールド」は、突如世論の矢面に立たされることになった。世論の訴えはこうだ——「ア

ートワールドがまともでないのに、どうしてわたしたちにそんなれと言うのか」。

アートワールド内の矛盾にはある前提がある。その前提のうえにポップ・アート以後、アートワールドは構築されたのだが、その前提とは、アートは誰にでもつくることができる、という考えである。ただしこの場合「つくる」とは、以下に挙げる最小限の行為も含んでいる。対象をそれが属していた実利的な文脈から切り離し、美的な体制に導き入れる。作品の物理的な面をコミニケーションの純粹な流れのなかで解消する。プロジェクトを実際に動かすのを現場の人々に委ねる。さらには、作品を完全に非物質化し、言葉のフレーズ、思考、概念に溶かし込む。だが同時に、美術の制度に関わる仲介人に許可を得さえすれば、これらの操作は芸術的に妥当であるという原理が揺らぐことはないのだ。

これらすべては、ある戦略のおかげで可能だった。それは、現在進行形で制作されている大部分の美術品のあり方を残酷にも否定してしまう戦略だった。本書でこれから語るのは、一九七〇年代以降、価格という点でも名声という点でも視覚芸術のヒエラルキーの頂点で起きたことである。アートワールドの基盤は、メディア的成功という点でもっとも威信ある文化と、もっとも野心に満ちた投資資本との合意関係にあった。アートワールドという大伽藍への入場を制御する認識上のカテゴリは、いわばアートワールドのオーナーで、彼は小規模の美術市場で活動する人々

をあらかじめ排除した。地方の市場は、裝飾か抽象か具象かはさておき、アートのクリエイティブな面よりも職人的かつ技巧的な面が優位な作品を扱い、地方にとどまるようなアーティストを相手にしていた。アートワールドでは当然ながら、アマチュアや日曜画家の制作物は排除された。〈アウトサイダー〉や「狂人」による、それまでの芸術の規則に背くような制作物について言えば、事態はよりデリケートで複雑である。そうした制作物の一部は当然、二十世紀のアートのなかに回収されて、ひとまとめにされるはずだった。なぜなら、その体系全体は伝統的な芸術を拒否することに、さらには既存のルールに背く前世紀初頭のアヴァンギャルドに根差していたからである。だが、アートとして正式に認可されたのはごくわずかな例に限られた。そうした例については、サルバドール・ダリの箴言がかつて有効だった——「わたしと狂人の唯一の違いは、わたしは狂人ではないということだ」。つまりこういうことだ。ゲームのルールを判っていて、それに敬意も払っているが、ゲームでは、わずかばかりの新奇性や失語症が必要になる。けれどもその必要性さえも、アートワールドの内輪で、精確に定められた約束事ではないのだ。

アートワールドのもうひとつ重要な面は、哲学的美学、教養、批評との断絶である。哲学的美学とは、それが「芸術哲学」と呼ばれていたときから、現実とは何の関わりもなく本質のみを突く理論を築き上げようとした。哲学的美学は多くの場合、個々の作品の検討から出発しているの

に、作品が抱えている複雑な文脈への考察から離れて、範列的で標準的なお手本や基準になるような意味を作品に付与するばかりであった。教養は、マスメディアやコミュニケーションによる、それまでとは異なる知識の伝達法に適応できなかった。教養なるものは、真摯だが解釈を通じた理解に欠くアカデミックな形式に囚われたままだった。最後に批評は、現代アートに対して、金銭的利益に屈した中身の無い軽薄なものだとする有罪判決を下した。だからこそ「芸術の死」というヘーゲルのテーゼを再提案して、ポップ・アートと芸術の死を一致させようとしたのである。

ポップ・アートの登場で、アートと社会が別々だった時代は終わった。それによってわたしたちは、それまで芸術とは無関係なものと考えられてきた形態や素材からなるアートのサーキットに入場した。にもかかわらず実際には、ポップ・アート以後、作品はそれ自体として成立している」と声高に叫ばれるようになった。この作品が物質的なものか非物質的なものかは大した問題ではなかった。そこには、パフォーマンスやインスタレーション、ポディー・アートなど、様々な表現のかたちをとる反芸術も含まれていたからである。重要なのは、操作がつねに一貫していることであり、さらには、メディア的なメッセージが効果を発揮していることだった。あらゆるものがアートになったが、それをつくった者は、ある〈特別な〉フィールドに参加していることをよく判っていたはずだ。そこがごく普通の世界から切り離されていることはアートの仲介人たち

に保証されていた。あるいはこうも言える。美術史学においては、ポップ・アート以後の時代は、作品にも、芸術ないしは反芸術の担い手である（「アーティスト」）にも恵まれなかった時期なのだ。すくなくとも、「作品なき芸術」と呼ばれる極端な例が示すように、作品はもはや存在しなかった。³かくして、作品よりもアーティストが優位であると考えた十九世紀のドイツ・ロマン主義に始まる歴史の歩みはある結論に達した。アーティストは国際的ではあれど井戸のように小さいアート業界の「スター」へ昇格したのである。ただし実のところ、その業界での利益はあくまで金でしかなかった。

アーティストはみな「アーティスト」である

アートワールドは、その内に抱えた様々な矛盾のために崩壊寸前で、善後策を必死に探っている。アートワールドの戦略、あるいはアートワールドが陥った袋小路を理解するには、世界でもっとも重要な現代アートのギャラリーのひとつである、ロンドンのサーチ・ギャラリーが辿った過程を振り返るのがよい。サーチ・ギャラリーのこけら落としは一九八五年、アンディ・ウォーホル、サイ・トゥオンブリー、ドナルド・ジャッド、ブライス・マーデンらの展示であった。サ

ーチ・ギャラリーはそれ以降、注目を集めた「センセーション」展（ロンドンのロイヤル・アカデミー・オブ・アーツで一九九七年に開催）とともに、ポスト・ヒューマン、サイコティック・リアリズム、ニューロティック・リアリズム、アブジェクト・アート、サイバーパンク・アートなど、一九九〇年代にかけて様々な呼称で台頭してきた諸傾向を承認してきた。まったく無名でアカデミックな教育を受けていない作家を市場に売りだしたと非難されるなどの紆余曲折を経て、ギャラリーは二〇〇六年に「オープン・アクセス」部門を開設した。そこには、審査や価値判断なしにどんな作家も略歴や一定数の作品をインターネット上に掲載できる個人ページをつくることができた。「サーチ・オンライン・オン・ユア・ギャラリー」という名で知らわたったこの企画には、七〇万人のアーティストが参加し、大規模なメディアイベントと化した。このオンライン・ギャラリーは、世界中から見られる可能性をすべての人々に与えた。現代アートの伝統的な仲介人、あるいは彼らによる選別のフィルターは厄介払いされた。そこで生じたのは一種のラディカルな民主化であって、すべてのアーティストは、際限なきヴァーチャルな可視性を手にすることになったのである。

サーチ・ギャラリーはこうすることで、かえって自滅のロジックを招き入れてしまった。オンラインのアーティストたちがすぐさま、データ通信のショーウィンドーから、現実のギャラリー

への参入を求める余地を与えてしまったのだ。そのため、二〇一二年にギャラリーは方針を修正した。アクセスは自由にしたままで、選抜制を導入したのである。そこでふたたび批評家を関与させねばならなくなった。批評家はいわば、いったん窓から放りだされ、今度はキュレーターという肩書で門から入ってきたというわけだ。結果として、サーチ・ギャラリーによって任命された百名の仲介人で構成されるグループが立ち上がった。彼らは、世界中の名だたる美術関係機関に所属する協力者のなかから選ばれた。こうしてアーティストの価値は完全に切り下げられることになったのだが、同時に、大衆に埋もれたキュレーターも価値を低く見積られることになった。一度たりとも學術書を書いたことがないキュレーターの多くはいまや、伝統的なタイプの研究者や美術批評家——彼らはすでに「太鼓持ちのほらふき」や「昔気質」でさえない——と混同されてもしかたないだろう。

一九八五年から現在まで、三十年にわたるサーチ・ギャラリーの展覧会を振り返って検討すべきは、アンディ・ウォーホルのポップ・アートに始まり、二〇一七年の「イコノクラスト」展へと至る、現代のアートワールドの一貫性である。それは言うなれば、第一級のアーティストたちのあいだにヒエラルキーをつくりあげる巨大な金融マシンだった。幾千のアーティストがサーチ・ギャラリーの選抜を通過した一方で、ヴァーチャルな可視性すら勝ち取れなかった者がわず

かに存在したというが、いずれにせよ、アーティストたちはこのヒエラルキーのもと、いずれくみあげられることになる巨大な貯蔵庫となった。(一九六〇、七〇年代の) 反文化の十数年を特徴づけた、公認と均質化を拒否する姿勢は、文化の他領域と同じくアートというごく小さな業界にも、ある巨大装置をもたらすことになった。それはめざとい戦術操作によって、一見客観的に見えるが、単純に統計学的とは言いがたいアーティストのランキング表を作成するのだ。

逆説的に思うかもしれないが、サーチ・ギャラリーの戦略は、二十世紀はじめに〈純粋性〉を掲げたアートの捉え方の最終形態であった。ギヨーム・アポリネールにとって純粋性、統一性、真実性が造形芸術の三つの徳目だった⁽⁶⁾。アポリネールが支持したのは、徐々に純度を高めることで抽象に達するタイプのアートだった。彼のテーゼはしかし、(キュビズムという特殊例を用いることによる) 特定の詩学への是認ではなく、真正正銘の美学理論として理解されねばならない。すなわち、アートのプログラムではなくコンセプトとして理解すべきだ。そのことを公式化したのが、アポリネールの『美学的省察』だった。アートの「純粋性」とは何か。彼の考えでは、アーティストはみずからの純粋さを自然との対立のなかで捉える。つまりアーティストだという自覚があるからこそアーティストなのだ。「アーティスト」を規定しているのは、その個性を露わにすること、つまり「自己礼賛」である。言いかえれば、わたしがアーティストであるのは、美

術業界で信任されたひとり以上の人物がそう判定するからではなく、アーティストだと名乗りでることによってみずからを神格化するからである。左官やへぼ絵描きや虚言癖と、アーティストを名乗るわたしを隔てる位階を外から授けてもらう必要はまったくない。現に、サーチ・ギャラリー・オンラインの何千ものアーティストの多くがみずからをアーティストだと定義した。彼らにとって、アポリネールが愛した画家たちもついているとされた並外れた能力を自分が何ひとつもつていないという事実はどうでもいい。大学でのキャリアは不要。ヘトレーニングを重ねずともよし。美術史をかじったことがなくてもいい。もつと言えば、彼らの作品が評価されることはおろか、誰にも見られなくてもよい。彼らにはアイデンティティがある。それはアポリネールが「統一性」と呼ぶものだ。他方、彼らの「真実性」とは、無用で、道具的な使用とは一切関係のない産物だという事実こそある。もし実生活に役立つものをつくるのなら、それはデザインナーであってアーティストではないのだから。アートは何ものにも依拠していない。その自律性はそれほど厳格なのである。

サーチ・ギャラリーが、イギリスでもっとも威信ある国立現代美術館、テート・ギャラリーと正反対のかたちで誕生し発展したことはよく知られている。これらふたつの機関をめぐって過去何十年にわたり論争が続いた。いまではそれは次第に沈静化しつつあるにせよ、サーチとテート

はいまだまったく正反対の文化構想を背景にしている。テート・ギャラリーは、人々の文化的な水準を高めることを目的にして、芸術的遺産は万人がアクセス可能な公共財であるという原理に則っている。それがギャラリーにまつわる基本ルールの要である。サーチ・ギャラリーは逆に、投機事業と考えられた。その事業は、アートワールドへの参入可能性をできるかぎり多くのアーティストに広げ、その受け手を一群の消費者と見なす。サーチ・ギャラリーは新自由主義の論理をアートの領域に応用したのだ。

サーチ・ギャラリーが代表となつて示すのは、アートワールドがかつて経験したことのないなかつたぐらつきであった。それは、ポップ・アートとともに一九七〇年代にアートワールドが打ち立てられたときとまるで同じ状況である。当時も、世界中の膨大な数のアーティストが認可された。そのことが引き金となり、アーティストの文化社会的な地位は凋落し、マーケットはインフレ状態に陥つた。マーケットは、ギャラリーが独占する指名権に照らしてアートと認められた制作物で成り立っていた。だが、アートであることを定義づけるパラダイムに変化はない。アートは、アポリネールが定めたときのままなのだ。

「アートワールド」はついにアウラを剥がれた。そこは、美的な幻想や精神の熱狂や大言壮語の詭弁で体よく飾り立てた搾取の場に代わって、あけすけで厚顔無恥、向こう見ずで不毛な投機の

場と化した。金融資本主義以上に「純粹性」と「眞実性」をもちあわせたものがあるというのか。金融資本主義は、その眞の性質をアピールできるマイクロ環境をアートというニッチのなかに見つけたのだ。

このように、アートという制度の内的矛盾が最終局面を迎えているのは、どうやら疑いえないようだ。みずからを「アーティスト」と定義する者全員によってアートがつくられるとき、その制作物の正統性と価値は決定的に制御不能となる。自身の詩学を公式化したり、アートのプロジエクトそのものを説明し議論することが誰にもできなくなるからだ。二十世紀初頭のアヴァンギャルドのマニフェストの代役がインタビューだった。だが、そのインタビューはせいぜいのところろアーティストのプロモーションの道具か、ジャーナリズムのジャーゴンで言うところの「ひざまずいたインタビュー」なのだ。その原因はインタビューアの準備不足でもあるのだが。アーティストを自称させるこの自己規定は、極度に民主的で、マルクス主義的でさえあるユートピアを実現する何かであるように思えてしまう。マルクス主義の見立てでは、芸術的才能は個人のなかに独占的に集中してしまい、さらには群衆のなかでその才能が埋没してしまうのは、資本主義の特徴である分業の帰結であるという^⑦。他方、「アーティスト」の数の極端な増加は、適切な判断力をベースとした基準の欠如とあいまって、彼らを組織に服従させてしまうことになる。その組

織はメディア・キャンペーンや純粹に市場的な要因に基づいて、アーティストたちのキャリアを決定づけることになる。

結論。サーチ・ギャラリーは実のところ、現代アートのパラダイムにもアーティストの地位にも変化を加えることなく、ポピュリズム的インフレ作戦を通じて、現代アートとアーティストたちを最終局面に向かわせた。つまり、すべての人がアーティストと認められうるのだが、その妥当性は結局のところ、サーチ・ギャラリーが生み出した組織的かつメディア的なメガ・マシンと、天蓋のごとくそれを管理運営する力に左右される。そのなかに、判断するという役目を果たすにはまったく不十分な批評家が多数入隊している。十八世紀の革命家、フランソワ・ノエル・バブーフと彼による「平等主義者の陰謀」の時代以来、根本的な平等が公言されるときはいつも、他者より「はるかに平等な」個の核は多少なりとも包み隠されているので、個が「平等である」とはどういうことで、どういうことでないかを定める権利は自分にあると不当に主張してしまうのである。