

# 芸術からアートへ： アートの公共性をめぐって<sup>(1)</sup>

北山 研二／吉田 裕

## 1. 社会の中の芸術・バタイユの仮説から

話を広げすぎないために造形芸術に範囲を限定しておこう。今日の芸術は、不思議な混交を示しているように見える。それは一方では、通常人の理解を超えた突拍子もない形象、あるいは日常のなかのがらくたの集積と見まがうようなオブジェを提出し、他方では鋭い造形意識がむしろ日常に近いフィギュアや工業デザインのなかに融け込むような傾向を示す。このような相矛盾するような造形の意識は、どこから出てきて、何をしようとしているだろうか？ この疑問は、簡単に解けるものではないが、それを振り払うことができないとしたら、接近する道をさがしてみたい。この接近は、芸術をすでに前提として中身を問うことによってではなく、遠回りながら芸術の根拠について検討することによって可能になるのではないか？ そして多少ともこれまでとは違った視野を開くことが出来るのではないか？ 芸術を考察するに際して、そのような可能性を提供してくれると思えるものの一つは、ジョルジュ・バタイユの「<sup>エコノミー</sup>経済学」という考えである（逆に芸術とはバタイユの経済学のありようを知るためのもっとも明瞭な指標でもある）。

バタイユは1897年に生まれ、1962年に死去する。二つの大戦およびファシズムとロシア革命を経験してきた世代で、宗教的な傾向の強かった人だが、仕事は、社会学、哲学、経済学、美術・文学論など、人文社会学全般に及ぶ。また小説——ほとんどポルノグラフィ——も書いている。彼はこのように多様な面を持つが、その思想の全体をもっとも広汎に支えるのは、たぶん<sup>エコノミー</sup>経済学という考えかたである。ただしこの経済学は、私たちが通常その表現で思い浮かべ

るような、予算、投資、不況対策とかではなく、人間のエネルギーはどこから来てどこへ行くのか、それはどのように使われるのか、という巨視的な、言ってみれば哲学的な経済学である。彼は人間の労働は必要以上のエネルギーを生み出し、この過剰なエネルギーを使い方に人間の根拠がある、と考える。次は彼の固有の考えかたが明らかになり始めた頃の論文「消費の概念」(1933)の一節である。

人間の活動は、生産と保存のプロセスにすべて還元されるものではなく、エネルギー消化の活動は、はっきりと弁別される二つの部分に分割される。第一の部分は、なにかに還元可能なものであって、一定の社会に属する諸個人が、生命を存続させ、生産活動を継続させるのに必要な最小限に生産物を使用する、という行為によって表される。それはすなわち、生命の存続と生産活動の維持のための基本的な条件である。第二の部分は、非生産的と言われる消費によって表される。即ち、奢侈、葬儀、戦争、祭礼、壮麗な記念物の建立、賭、見世物、芸術、倒錯的な性行動(生殖という目的から外れた)などが示すのは、少なくとも原始的な環境のうちでは、目的をそれ自体のうちに持つ活動がかなり多くある、ということである。ところで、消費という名辞については、生産につながる媒介の役割を果たすようなあらゆるエネルギー消化の様態を排除した上で、この名辞を以上のような非生産的な形態に充たさせなければならない。列挙したさまざまな形態が互いに対立することは十分にあるとしても、それらは全体としては、一つの事実によって特徴づけられている。すなわち、どの場合においても、強調されるのは損失であって、この損失は、活動が真の意味を勝ち得るためには、最大限のものでなければならない。(第2節「損失の原理」<sup>(2)</sup>)

人間は労働し、生産し、生命と労働力を維持するために、生産したものを消費する。この消費は、生産活動を継続するためである。通常人間の生産と消費の活動は、このサイクルの中で充足していると見なされる。ところが人間は、凹凸はあるけれども、生産力を維持するために必要な量を上回るエネルギーを生産する、とバタイユは指摘する。つまり人間はいつも過剰を持つ存在である。この過剰分は通常「富」と呼ばれ、その産み出された経緯からして、生産のための消費に回さないことが許される。つまりそれは、生産の役には立たないようなやり方で、消費することが出来る。むしろそうすることがこの過剰さの本

質を実現することである。

面倒なことを言っているのではなく、中世くらいの経済活動を思い浮かべれば、理解は難しくはあるまい。経済活動の基盤は農業だったが、農民は一年の間働き、収穫期になると、次の年の労働に必要な種や食料を確保したうえで、一年の労をねぎらうために、余剰分を、また不作の場合でもやりくりして自由に処理できる分をひねり出して、それを放恣に飲み食らうことをした。2010年9月に発見されたピーテル・ブリューゲルの「聖マルティン祭のワイン」は、16世紀の秋のオランダで、ワインの新酒を我さきに飲もうとする農民、子供、それに物乞いたちまで含めた大騒ぎ描かれている。辛い労働の後には、気分を高揚させるお祭り騒ぎがあった、というのが過剰さの典型的な実現形態である。それは1週間のサイクルでもあり得た。ユダヤ教では6日間働き、次の1日は神のことを考えるためだった。日本語にある「ケの日」と「ハレの日」の対比も、この交代があったことの証拠の一つである。

そこに現れている経済的な構成の原型を簡単に総括すると、次のようになる。人間のエネルギー活動は、それを生産する運動およびその運動を支えるための消費と、生産に結びつかない消費活動に分かたれる。前者は生産および生産的消費と呼ばれ、後者は非生産的消費と呼ばれる。そしてバタイユは、非生産的消費をも含んだ経済活動が人間のエネルギーの使用法全体を含んでいると考え、それをのちに「一般経済学」と呼び、他方で生産と生産的消費で人間のエネルギー活動が包括されていると考えることを、批判を込めて「限定経済学」と呼んだ。一般経済学は、非生産的消費すなわち「富」の消費がどのように行われるかの上に関心を集める。その消費形態のうちには、引用にあるように、宗教、戦い、賭け事、奢侈などが含まれ、芸術もその一つである。要するに積極的には有用性に結びつかない行為が人間にはあるが、過剰＝富とその非生産的消費という考えかたを導入することによって、それを解明することが出来る、と彼は考えた。

この非生産的消費の方法は、歴史的に変化する。概略的には、三つの段階がバタイユの中で想定されていた。第一は、生産および生産的消費と非生産的消費の時間と場所がはっきりと区別されていた時代である。最初は、労働と祝祭というように、時間軸の上で生産および生産的消費と非生産的消費を交代させ

る時代があった。しかしこの形態は、空間的に分担されるようになる。つまり、農民と祭司＝貴族階級への階層の分化である。農民は労働し「富」を産み出す、その「富」は、聖職者の維持、典礼のための出費、修道院や教会の建設などに使われる。また王や貴族は苛酷に年貢を取り立て、それを城塞や武器の整備、きらびやかな衣装、戦争や狩りのために使った。

非生産的な消費を担当する特権的な階級のこの出現——これは古代にまで遡る——と共に、芸術が現れてくる。祝祭に気分を高揚させる要素があることを最初に見たが、祭司＝貴族階級とは、この性格を受け継いでいる。祭司は宗教的な儀礼を司り、農民の心理を昂揚させることで、また王侯＝貴族は戦いと殺害の能力を誇示することで畏怖の感情を持たせた。このように自分たちよりも優越するものへの恐れと敬いの入り混じった感情を引き起こす存在を、バタイユはフランス社会学から学んだ「聖なるもの sacré」という名で呼んだ。反対に、生産すなわち労働の世界は「俗なるもの profane」であった。そしてこの「聖なるもの」を表現し伝えるものとして芸術が存在した、と考える。

具体的には、たとえば絵画や物語は、聖人たちの行跡を描き出し、領主たちの英雄的な戦いぶりや悲劇的な死を讃える。芸術はそういう役割を持っていた。同時に、そのように讃えられんがために、祭司たちは心を高ぶらせながら殉教に向かって、また領主たちは戦士として悲劇的な死に向かって踏み入ることが期待されていた。彼らは蓄えられた過剰分を華々しく誰の目にも見えるようなやり方で消費する義務を持つ。農民と大衆は、自分たちにはそのような消費を実践できないことを知った上で、そうした出来事が語られるのを聴き、また舞台上で演じられるのを見て、心を躍らせ、陶醉し、カタルシスを経験することができた。フランスで言えば神秘劇ミステールといった信仰の物語や『ロランの歌』などの武勲詩、日本で言えば『平家物語』など英雄の死を語る軍記物がその例証である。

記憶しておきたいのは、バタイユは過剰分の消費のこのあり方を、公共的消費 *dépense publique* と呼んだことである。それは富の消費が公衆 *public* 全体に向けられていたからである。この消費のありさまを公衆に伝えるのが、絵画や物語の役割だった。だから、画工や記録作者つまり今の用語で言えば芸術家は、「聖なるもの」の末端に参与しつつ、公共性を持つ存在だった。聖なるものを

具現する階級があり、芸術はそれに従属し表現する、そしてこの芸術は公衆に向けられ、公衆はそれを自分たちの日常を越える経験の話として享受した。これが一般経済学とその中の芸術の位置づけの原型である。

## 2. 近代の芸術

それに対して、西欧で言えば 16 世紀から 18 世紀末にかけて、社会の構造が大きく変化し、近代と呼ばれる時代が始まる。この変化は、一般経済学の視点に立つと、どのような変化であったか、そして「富」の使用方法はどのように変わったか。近代を考える時、その指標となるものとしては、地理上の発見、ルネサンス、科学技術の発展、産業革命、イギリス・アメリカ・フランスの市民革命、民族国家の出現など、論者によってさまざまであり得るが、バタイユが重視するのは、表裏一体のものとして考えられた宗教改革と資本主義である。この考えの背後には、マクス・ウェーバーの『プロテスタンティズムの倫理と資本主義の精神』（1905）がある。バタイユは『呪われた部分』（1949）で、非常に明確に次のように述べる。

しかし、宗教改革という変化には、ウェーバーの見たように、確かに深い意味があった。経済の新しい形態への移行という意味である。偉大な改革者たちの感情に立ち戻るならば、この感情は、宗教的純粋さの希求に究極の帰結を与えることによって、聖なる世界つまり非生産的蕩尽の世界を破壊し、地上を、生産の人間に、ブルジョワたちに引き渡したとさえ言える<sup>(3)</sup>。(第 4 部第 2 章「ブルジョワの世界」)

宗教改革は、教会の腐敗を批判することから始まり、信仰の根拠を人間の組織である教会を介することなく、直接聖書に求める。その結果、神の存在は人間の作為を離れた絶対的なものとされる。他方で、カトリックの信仰が保持していた古代的な宗教の性格、つまり壮麗な建築や典礼によって信者に高揚感を与えるというような方法、すなわち「富」を非生産的に消費すること（引用中では「蕩尽」と呼ばれている）で宗教的経験を得るという方法が否定された、とバタイユは考える。こうして教会の権威は凋落し、同様に王や貴族の持っていた権威も凋落する。

政治的には、各地に領主がいた封建性から絶対王政による中央集権国家が成立し、それに伴って経済活動の領域が拡大する（これらの二つの変化は相互的である）。すると国家や経済の複雑化した機構を支配し管理することをもっぱらとする人間が登場する。彼らは管理をより効率化することを目指して、税や収入を有用でないと見なされる活動に使用することを抑制し、その切り詰めた分を、もっと利益を挙げられる部門に投資することを始める。このように過剰分を生産に再投入する人間がブルジョワであり、すべてを効率的に生産のために運用する社会が資本主義社会である。これを一般経済学の立場から言うと、過剰分は、もはや非生産的な消費に向けられることがなくなり、生産と生産的消費のサイクルの中に再投入される。この転換は一方で生産力を飛躍的に拡大させた。だが、他方では過剰分を集約的に消費することでもたらされていた「聖なるもの」の経験の衰退を引き起こしたのである。

では世界がブルジョワの手に引き渡された時、私たちが今問題にしている芸術、「富」の非生産的な消費のひとつの形態である芸術はどうなるのか。教会や貴族階級の持っていた権威は、形骸化しつつも残存した。それに対して、芸術家はその鋭敏な感受性のゆえに、富を富として消費することがもはや許されなくなったこと、つまり「聖なる」と見なされていた過剰分は、有用性の中に取り込まれないなら、逆に排除されるものとなることを感じ取る。彼らは、自分たちが担っていた「聖なる」という性格が反対のものになったことを知る。これは詩人ヴェルレーヌの表現だが、彼らは自分たちを「呪われた」存在だと見なすようになる。社会の大勢を代表する動きを公衆と呼ぶとすれば、芸術と公衆は対立する。よく知られているように、フランスの近代の芸術家、小説家ならフロバールやモーパッサン、詩人ならボードレールやランボー、画家ならゴーガンやゴッホは、近代のブルジョワ社会に真っ向から対立し、その結果、ある者は孤立し、ある者は自分を滅ぼしていく。この対立の様相が、芸術と公衆あるいはもっと一般的に言って公的なものとの関係の第二の段階である。

### 3. 芸術の現在

私たちの時代はなお資本主義の時代であるけれども、19世紀的な時代とは

大きく変わったのは確かだろう。この時代において芸術と公衆の関係とはどんなふうになっているだろうか。これが第三段階の問題である。芸術と公衆は対立する、という構図は20世紀の前半はまだ成り立っていて、モダニズムと言われる芸術家たちにもその気風はありえたものの、20世紀の後半になると何か少しずつ（あるいは急激に）変わっていったように見える。バタイユは1962年に死去するので、この変化を直接には経験していないが、ある深い予感を持っていた。彼が近代芸術を考える際に残した、芸術というのは人間が持つ「過剰さ」あるいは「富」を実現する形態の一つであるという構図を仮説として保持しよう。簡単に言うと、バタイユは、資本主義社会は、祭司＝貴族階級が占有していた「富」をその内部に繰り込んでいったと同様に、芸術が持っていた「過剰」という性格も、その内部に繰り込んでいく、と予感していた。そして事実そんなふうに進化した。けれども、私たちの見るところ、この場合の過剰さは、以前と比べて少し違った作用を及ぼしているように思える。

まずは具体的に見てみよう。19世紀には資本主義は原理的であって、芸術とは相容れなかったが、現在はむしろメセナというようなかたちで企業が、また国家や公共団体が芸術活動を支援するという事態が起きている。美術館が整備され、展覧会が公的機関の援助によって比較的安価に実現でき、公衆が芸術に接することがずっと容易になった。芸術に関心を持つ人間の割合もずっと高くなっているだろう。他方で、芸術家の方も、かつてのような社会との対決という姿勢は取り得ない、というか、そういう姿勢がもはや有効ではない、という感覚を持っている。そして、芸術品とりわけ美術品の市場が発達し、どんな作品も市場原理によって売買されるようになっていく。芸術と公衆の関係は、対立ではなく、奇妙な調和状態に入ったように見える。ある種の造形芸術がデザインやフィギュアと、詩の一節がキャッチ・コピーや流行歌の歌詞と区別が付きにくくなっているのは、その例証であろう。

しかしこの状況が実際にどんなものであるのか、なおよく分かってはいない。芸術が過剰なものの消費というかつての特権的な性格を持たなくなっていることは確かだろう。しかし、それは単に芸術が資本主義社会の中に取り込まれ解消されてしまった、ということではない。先立つ二つの段階においては、芸術は「聖なる」ものの一端と見なされるにせよ、「呪われた」ものの担い手と見

なされるにせよ、生産と生産的消費のサイクルの外部にある特異な活動だと見なされていたのに対し、今日の芸術は、もはやそういう特権的な性格を持ってはいない。それは生産の世界にほぼ包括されてしまっている。しかし、この資本主義社会の方も、過剰なものをほぼ全面的に取り込みながら、何か深い変容を遂げている。この社会はもはや、単純に生産と生産的消費で完結していることはできない。おそらくは吸収した過剰さのためであろうが、それはある種の不安定さの中に滑り込んだように見える。比喩的に言えば、発展の鍵となった原則つまり有用性という原則に反するものを取り込んだのであるから、ある種の消化不良を起こしている、と言えるかもしれない。この社会は、芸術が外部に固有の位置を占めることを許さないが、同様に芸術の方も、奇妙な流動性へと陥りつつあるこの社会の中で、否応なしに公共性の中に取り込まれ、公共性がかつてとは違ったやり方で意識せざるを得なくなっている。芸術は公共性と合致しつつも、けれどもどこか異物のように活動せねばならない。このような条件の上にある時、芸術はどんな姿を取るのだろうか？

#### 4. アートおよびそれと混融する日常空間

何よりもまず、実際の芸術を検討してみよう。この現在の、あるいは現在につながる芸術の中で、もっとも明らかに上記のような変化に由来する変貌を見せているのは、造形芸術、とりわけコンテンポラリー・アートと呼ばれるジャンルの芸術だろう。19世紀までの分類法や鑑賞法で接すると、こう呼ばれるジャンルの芸術を前にして戸惑いを覚えずにいられまい。技法やテーマを探りつつ芸術史を辿ってきてさえ、これを十分には説明できない。このように変わってしまった芸術を、必要な場合は区別して「アート」と呼ぶことにしよう。この「アート」をどのように考えればよいだろうか？ どんな芸術も、意識できているにせよ、出来ていないにせよ、社会との関係なしにはあり得ないし、芸術家も、自分は何をしているのだろうかという問い——芸術とは何だろうかという問いでもある——を免れない。では「アート」において、この問いはどのように問われ、どのように答えられたのだろうか。

何ごとでもそうだが、変化がいちばんよく見えるのは、その始まりの場面で

ある。コンテンポラリー・アートの特性をもっともよく見せているのは、マルセル・デュシャン（1887-1968）であろう。フランスとアメリカで活動し、コンテンポラリー・アートの創始者とされるこの芸術家の中で、芸術はどのように変容したのだろうか？ 彼は芸術をどんな方向に導いたのだろうか？ 彼は若年期には油絵に親しみ、短期間に印象派風絵画、フォーヴィスム風絵画、象徴主義的絵画、キュビズム風の絵画を次々と実験するかのように描き、1912年に《階段を降りる裸体 no.2》をアンデパンダン展に出品する。それはエロティックな主題で未来派風の造形をキュビズム的な力学によって支える絵画だった。だが、裸体は階段を降りない、キュビズムの冒涔だ、等々の批判を受けて、作品を引き上げ、既存の美術界の保守性と縁を切る<sup>(4)</sup>。彼は、将来の可能なアートは、既存の造形芸術の延長上からは生まれないと見定める。彼は遠近法、色彩、映像的力学による視覚、日常生活上の素材によるアート等の研究を重ね、多くのノートを取る<sup>(5)</sup>。その上で彼は、1915年頃からアメリカで《花嫁はその独身者たちによって裸にされて、さえも》（大きなガラス上に現代的工業技術で図像定着されていたため通称《大ガラス》と言われる）を制作し始めるのである。

この作品で最初に目に付くのは、さまざまな既成の日用品の図像が多様に組み合わされて導入されていることだろう。これらの品は「レディ・メイド」と呼ばれる。この導入はまだ図像の導入ではあるが、少なくとも、芸術家は無から創造する人だという観念を足元から崩すものだった。もうひとつ重要なのは、この作品を通して、完成という観念が崩され、同時に偶然という因子が導入されたことだろう。彼は1923年にこの《大ガラス》を未完成のまま放棄するが、それにもかかわらず1926年にブルックリン美術館で展示する。レディ・メイドによって組み立てられ、しかも未完成であるこの作品に、当然ながら公衆は仰天する。だがそれだけではない。展示終了後、撤収運搬中にガラスがひび割れて作品は台無しになるという事件が起こる。しかし、デュシャンはそれを、偶然が介入したことだと考えて歓迎し、二枚のガラスでこの壊れかけた作品を挟み込み、新《大ガラス》（フィラデルフィア美術館の現《大ガラス》）と名付けたのである。彼以前の美術家で、レディ・メイドの図像の活用、未完成、偶然などをこのように利用した者はなかった。

ところで、デュシャンは1917年——つまり《大ガラス》を着想しながらまだ発表に至っていない時期である——に、大事件を起こしていた。アメリカのインディペンデント展に、当時は公衆便所に使用されていた男性用便器に《泉》というタイトルを付け R.Mutt と署名して提出したのである。この「作品」は、実際には作品とは認定されずに打ち捨てられて、展示されなかった。しかし彼は抗議のために自身が務めていた展示委員会委員を辞任し、雑誌を創刊して騒動を起こす。そのおかげでこの作品は名前を広く知られることになった。だがこの時、デュシャンは何を実行したのか？ 彼は公衆衛生のための品物、つまりこの上なく公共的と言える品物を、「芸術」すなわちアートに変えてしまったのである。デュシャンに引き寄せた言い方をするなら、これは、もっとも卑俗なという意味でもっとも日用的な物品に、署名を付け設置の角度を変えると、ほんのわずかな変化を加えることで、芸術とされる別な空間へと送り込んでしまった、ということだ。この空間に入り込むと、日用品は日用品ではなくなる。破壊されることも売買されることも出来なくなる。そこには有益性や必要性とは別な次元が現れる。しかし同時に、このようにして出現させられた空間はたしかに、かつてのような、聖なるものとしてであれ呪われたものとしてであれ、弁別された芸術の空間ではなくなっていることも理解されるだろう。アートという名を与えられるのは、このような空間に対してである。

《泉》は、過去にあった芸術、良くも悪くも特権化された芸術ではない。それは誰にでもアクセスできる道を開いた芸術である。日用品にタイトルを付け、署名をして、展示すれば、「アート」になりうる可能性が周囲を挑発しつつ現れたのである。美や聖なるものこそ芸術作品だと見なす公衆からは、当然ながら、「どうして便器が芸術なのか」「これは芸術の侮辱だ」と怒り狂った反論が起きた。デュシャンからすれば、もはや芸術の中に過剰や聖なるものが集約されて存在するというありようは不可能になったのであり、芸術となりうる根拠は、生産のための消費と消費のための生産が相互に繰り込み合いつつ膨張し循環する大量消費社会の中に、その動きを捉えようとするものの上にしかあり得ないのだ。まず必要なのは、この要請に呼応しようとする姿勢である。それだけが、現代にあってアートの可能性とは何か、という問いに応える可能性を持つのだ。

出発点に立ち返るなら、デュシャンのこの戦略の中に、芸術と公的なものの関係の変化を見ることが出来る。レディ・メイドとは、もっとも広範囲に存在し、誰もが同じように了解することのできる品物であって、その意味では、この小論の前半で見てきた公的なものの性格の象徴でもある。だから、レディ・メイドの導入とは、芸術の中に公的なものが侵入したこと、前者がこの侵入を受け入れたことである。芸術はもはや孤高の領域ではあり得ない。芸術の空間は質的に変化し始める。

そして芸術のこのレディ・メイド化は、レディ・メイドの世界に住んでいた鑑賞者まで巻き込んでしまう。《大ガラス》は未完のままあるいは破損したまま放置されるが、未完や破損とは、鑑賞者を誘い込むためにある部分を開いたままに保持する、ということだ。そこにはアートは鑑賞者が参加して初めてアートになるというデュシャンの考えを見ることが出来る。悲劇を語る者とそれに耳を傾ける者という、かつてはあり得た弁別はもはや成り立たない。レディ・メイドの品々は、署名の付加、置き方の変更、偶然による破損などのほんのわずかな変更を通して、芸術の領域に入ってゆく。二つの領域は混交し始める。芸術は公共性を挑発し、その根拠を、公共性のごく近くに定めようとするのである。

## 5. ジャンク・アート

デュシャン以後、デュシャンにならうようにして、日用品のなかでも廃棄されたもの、壊れたものを集めたジャンク・アートが芸術として主張されてくる。たとえば、ゴミを集めて絵の具を塗りたくったために見るからに汚いかぎりの「コンバイン・ペインティング」を制作したネオ・ダダのロバート・ラウシェンバーグ（1925-2008）<sup>(6)</sup> の場合がそうだ。さらに、「ヌヴォー・レアリスム」と呼ばれる芸術がある。鉄骨を集めて組み立ててうるさくて場所塞ぎの自動装置を制作したジャン・ティンゲリー（1925-1991）<sup>(7)</sup> の場合、また毒ガスマスク、入れ歯、ハイヒールを集めて、あるいは楽器類を壊してプレシキグラスに入れて不気味な集積物を制作したアルマン（本名アルマン・フェルナンデーズ、1928-2005）<sup>(8)</sup> の場合などがそうだ。

ゴミが、もう見たくないもの、消却処理すべきものであることから無駄なくアートになったのだから、今日ならば、それらをエコ・アートと言うべきかもしれない。しかし、毎日排出されるゴミが全部アートになると、世の中場所塞ぎで薄気味悪いアートだらけになる。自分の家でするゴミが「コンバイン・ペインティング」になって、休まずうるさい雑音発生器の鉄骨自動機械になって、無用になった毒ガスマスク、おじいちゃんおばあちゃんの使用済みの入れ歯の山、流行遅れのハイヒールが衛生的なプレシキグラスに入れられてしまい、ゴミがどこからもなくなれば、狭い家があつというまにエコ・アートという名のゴミ屋敷になってしまう。

これはバタイユの言う「過剰」が現代的なかたちで現れてきたとも言える。彼の過剰は、視点を変えれば、中世の世界において生産と消費が循環するのに「必要な」過剰であって、それがなければその社会が成り立たなかったとすれば、それは過剰ではなく、社会全体にとっては不可欠な要素だった。これに対して、ジャンク・アートにおいては、本来の意味での、つまりどうにも対処しようのない過剰が現れているとも言える。バタイユにおいて過剰の放出は、生産と消費の循環システム維持のために制御されて実行されたが、今日においては、過剰さは消費し尽くせない生産物の残滓となって、ゴミの山を形成しつつ日常的に現れる。それは過剰さが集約的に消費され、消費し尽くされるのではなく、公共性との接近の中で緊張を失い、あるいは別種の関係の中に入りこみ、ただ恒常的に排出されるものになってしまった状況を表している。芸術が時代と社会を反映するとしたら、ジャンク・アートこそが、過剰さがこのような現れ方をする社会をもっともよく表している、と言えるかもしれない。

こうして、今やアートは、美を享受させてくれるものであるとか、癒してくれるものという次元からほど遠くなった。ほど遠いどころか、やめてくれと言いたくなる典型が、ピエロ・マンゾーニ（1933-1963）のウンコの缶詰《アーティストのウンコ》（1961、テイト・ブリテン）だろう。「30グラム、自然保存」とラベルを貼り、90個が制作された。当時の30グラム相当の金の相場で完売したらしい。今は1缶につき350万円前後で売買されているようだ。購入された缶詰のうちいくつかは発酵し爆発するか缶が腐蝕してしまい、無価値になったものもあった。マンゾーニは同じく《アーティストのおしっこ》（ロ

サンジェルス現代美術館)、《アーティストの歯くそ》(ミラノ市立美術館)、《アーティストの頭髮》(ボンピドゥーセンター)、《アーティストの息》(東京都現代美術館)、そして最後に、《アーティストの体》(サンタンブロージュ教会)を制作販売した。ウンコ、おしっこ、歯くそ、頭髮、息、体(?)が売れるとなるとアートはすごい。もっともそのひとつを買ったミラノ市は、議会での論議になり、中を開けて調べろ、と言われたが、開けると、缶詰アートではなくなるということで、結局は開けなかった。しかしながら、これもジャンク・アートと同様の結果になる。自分のウンコの缶詰はだれも買ってくれない。最初の一回だけがアートなのである。あとは、最悪のゴミでしかない。アートであることの難しさは、反復制作するとその効果が消えてしまうことだ。それはおそらく公共性と芸術がきわめて接近することで、かつてなかったさまざまな可能性を与えると同時に、変化を加速することでかえって停滞を許さなくなったということだろう。デュシャンは、アンディ・ウォーホル(1927-1987)などのポップ・アートの意義は十分認めていたが、作りすぎだと言った。言い出しっぺならぬやりだしっぺこそ、アートの重要な側面なのである。

## 6. 梱包アート

もう一度デュシャンを出発点にしてみよう。《大ガラス》や《泉》とやはり同じ頃の1919年、彼は絵はがきの《モナ・リザ》に山羊髭と顎髭を加え、タイトルを《L.H.O.O.Q.》と付けて提示してみせた。このタイトルはフランス語で読むと「彼女のお尻は熱い」という意味になり、彼女は性的に興奮している、と灰めかされる。美術史では神聖なる画に等しい《モナ・リザ》に髭を付け性的な灰めかしをするとは、冒瀆にほかならないが、ダダが沸騰しているさなかのヨーロッパではかなり受けた。同性愛者ダ・ヴィンチを暴きだしたという賛辞すらでてきた。だがこの作品によって始まった変容はそこでは終わらない。デュシャンは、そのあとほぼ半世紀たった1965年になって、今度は何も手を加えない絵はがきの《モナ・リザ》を《髭を剃られたL.H.O.O.Q.》として提示してみせた。これはいっそう大受けをした。

この半世紀を挟んだ騒動の中で何が起こったのだろうか？ まずは次のように

言える。《モナ・リザ》は美を享受させてくれる作品であって、それゆえ、ルーヴル美術館の《モナ・リザ》には毎日雲霞のごとく観衆が群がる。しかし、その複製絵はがきに髭を付け「彼女のお尻は熱い」というタイトルを付けることで、こうした了解済みとされていた美の意識に疑問が投げかけられる。つまり公共性は挑発を受け、揺り動かされる。問題の中樞は、たぶん《L.H.O.O.Q.》という作品におけるレディ・メイド的性格のいっそう巧妙な操作にある。この作品では、レディ・メイドは二重になっている。まずそれはダ・ヴィンチの《モナ・リザ》というもっともよく知られた作品がしかも絵はがきになっているという意味でレディ・メイド的性格が現れ、さらにそれに髭を加えるという行為によってこのレディ・メイド的性格を目立たせ、《泉》と同じように、アートの領域を切り開く。しかし今回ことはそれだけでは済まないのだ。《モナ・リザ》は半世紀後に、髭を取り除かれてもう一度現れる。だがそれは、修復によってレディ・メイド的性格を解消したのではなく、反対側からこの性格をもう一度反復することによって、かつてなく消しがたいものにしてしまったのである。レディ・メイド的性格は、消去のうちでその輪郭をいっそう明瞭なものにした。今日私たちは、ルーヴル美術館に行って《モナ・リザ》を見る時、髭のある《モナ・リザ》を思い出さずに、この作品を見ることは出来まい。

現にあるものをレディ・メイドと見なすことで、逆に変容のプロセスへと引き込み、最後にもう一度その動きを逆方向から反復してみせる、というこのプロセスは、もっと大規模に実践されることがある。それがクリスト（1935-）とジャン＝クロード（1935- 2009）の梱包アートの場合であろう。クリストはヌヴォー・レアリスム運動に関わったが、その時代には、日用品を布で梱包したり通りを石油缶で塞いだりして状況の質的变化と内部＝外部の切断による神秘化＝空白化現象を引き起こして愉しんでいたのだが、のちにフロリダの小島、バリのボン・ヌフ、ベルリンのライヒスターク（帝国議会議事堂）等を梱包するようになる（順に 1983、1985、1995）。フロリダの小島の場合、マイアミの湾に浮かぶ 11 の島のまわりを、ピンクのポリエチレン布で 2 週間の間覆った。ボン・ヌフはセーヌ川にかかるバリ最古の橋だが、その梱包は、市当局との交渉に 9 年をかけ、実現された。これも 2 週間の会期だったが、その間に 300 万人が見物にやってきた。こうなると、社会的事件である。ライヒスタークの

場合、議会を巻きこむ長年の交渉の末、梱包は実現された。統一ドイツの議事堂になる予定のこの建物を梱包すると、世間は黙ってはいなかった。歴史的事件を見ようと、わずか2週間に500万人が駆けつけた。ちなみに、材料費等の直接経費だけで約7億円かかったと言われる。

さて、こうした梱包のプロセスの中ででは何が起きているのだろうか？ 風景が変わる、橋が渡れない、国会が機能不全に陥る（名目上であるにしても）。それらはつかの間の異物として人びとの前に出現する。そしてしばらくたつと、元の小島、元のポン・ヌフ、元のライヒスタークに戻る。しかし、梱包されたそれらを見た公衆にとっては、これらの事物は元のままではない。何か違う様相を呈する。何か違ったものがそこにあったという記憶が残る。それがクリストの狙ったことだろう。原理的には《モナ・リザ》、《L.H.O.O.Q.》、および《髭を剃られたL.H.O.O.Q.》の関係と同じだろう。しかし、スケールがここまで拡大すると質的転換が起きる。ポン・ヌフやライヒスタークは広範囲に公共的なものだろう。前者は古きパリの象徴であり、後者はたとえばそこに赤旗を打ち立てるソ連兵士の写真によって誰の記憶にも残っている。それにこの出来事を見るために集まった数十万の人々はこの公共性をさらに補強する。その上で、この公共性は覆われることで別のものに——アートに——変容し、また元の姿に戻る。それに立ち会った人は、美を感じるにせよ、癒しを感じるにせよ、また驚きを感じるにせよ、アートの空間の成立と変容を、《モナ・リザ》の場合よりも深く感じ取り、かつ広く共有したに違いない。これはクリスト効果とも言うべきだろう。そこには現代アートによって揺さぶられる公共性の、また公共性にもっとも近づいていわば慄然とするアートの眼に鮮やかな例を見ることが出来る。

## 7. 社会からアートがなくなったら？

デュシャン、ジャンク・アート、梱包アートの例から分かるように、コンテンポラリー・アート——少なくともその一つの主要な流れ——は、社会で使用されているあるいは使用が終わったものを素材として用いて、その本来の性質を別なものに転換することによって、芸術とは何だろうかという問いかけを引

き起こす。それは文脈の基礎的な部分で、現代人や現代社会と多くを共有し、変化する人間、変化する社会とともに変化する。芸術はもともとそうなのだが、この共有関係は、かつてのように対立ではなくなっている分だけ、接近の度合いをいっそう高めている。この相互干渉の中で、見かけ、印象、配置、役割、構造等をほんの少しだけずらして見せ、それによって社会と人間のありようを照射するのがコンテンポラリー・アートである。このずれは、特別だが特権化されない社会のさまざまな場面で、さまざまな瞬間に、ただし一瞬のみ出現してアートを可能にするが、アートこそこのずれを実現するものでもある。この相互性のゆえに、今日のアートは社会との関係の内部に位置している。

しかし、アートは直接的にも社会的にも実益をもたらすということはない。儲かるとは言えない。事後的に高価で売買されることもあるが、多くの場合、作品のアートとしての効果は消滅し、歴史的意味しか持たない。時間が現金に換算される現代では、アートはむしろ無用である。クリストの計画の実現にはいつも膨大な時間と金と人手が必要だった。だが、巨大な荷物がいつまでも梱包されていたら、汚くなるだけし、梱包されたものが機能不全に陥るだけであり、また梱包は外されてしまえば、何も残さない。アルマンやマンゾーニの場合、できあがってくるものは、直接的な衣食住からすれば、場所ふさが目障りでしかない。ウンコの缶詰を床の間や玄関において喜ぶ人はいない。エンジンはかかるが動かない自動車のように、うるさいだけの鉄の自動機械など腹立たしいだけである。多くの場合は美とも癒しとも関係がない（もっとも、これらは主観的なもので、個人差が激しいのであまり一般化はできない）。コンテンポラリー・アートの多くは、社会といっそう密接な関係を作り出しながら、この社会そのものに対しては、住む人間を告発し、あるいはそうでないとしても居心地悪くする異物だと言えるかもしれない。

ある社会が発展するには内的変化がなければならない、あるいは発展する社会には内的変化というものがあるとしたら、その変化に密やかだがもっとも近くで触れ合っているのが「芸術」であろう。このような変化を引き起こす発端となるものは、芸術の中にあっても、あれこれと名指されるものではないし、眼に見えるものでもない。芸術は、今見たように実益とも縁が遠い。しかし、長い時間をかけた社会的次元で眺めるなら、ある種の効用のあることが見えて

くるだろう。その効用は、同時代においては、漠然と感じられるだけで直接に指摘はできないが、それを感知できるような方法はあるだろうか？ 私たちはたとえば、問いを裏返してみる。芸術のない社会はありうるだろうか、と考えるのだ。そのような社会は、息の詰まるような社会であることは確かだろう。私たちはそれを余裕のない社会と感じるだろう。この余裕はバタイユが過剰と呼んだものに違いない。かつて過剰はそれと知られた上で消費されることで、社会の生命力を回復する機能を持っていた。過剰は現在、確かに形を変え、余裕といういささか平板な言葉で捉えられるものとなっている。だがそれは、もし奪われてしまったら、誰もが息苦しさを覚えるに違いないものである。この余裕は、今日においては、奢侈、葬儀、戦争、祭礼、壮麗な記念物の建立、等々ではなく、何よりも芸術——アートとなった——のなかに見出されるだろう。芸術の中に見出されるこの微妙だが確実な力、ある種のずれを引き起こす力、それが公共的な空間を誘い込みながら、社会を動かす運動に契機を示す。この契機を示し、そして可能ならばその運動を加速することが、現代の芸術たるアートの野心であるに違いない。

## 注

- (1) 本論文は、日本公益学会第11回全国大会（2010年9月11日、於成城大学）の「公益と芸術」のセッションで吉田裕（早稲田大学教授）と北山研二（成城大学教授）が行った「芸術に公益があるか」のシンポジウムでの報告とディスカッションを基礎にして発展したものである。
- (2) バタイユの著作への参照は、翻訳がある場合は、それを優先して出典箇所を指示する。引用に際してはおおむね既訳を借用させていただいたが、文脈に合わせて変更した場合がある。原典からの引用はガリマール社のジョルジュ・バタイユ全集 *Les Œuvres complètes de Georges Bataille, tomes 1-12*, Gallimard, Paris, 1970-1988 による。巻数とページの指示は、O.C., t.1, p.1 のように行う。この引用は「消費の概念」、生田耕作訳、二見書房、『呪われた部分』収録、267ページ、O.C., t.7, p.305.
- (3) 『呪われた部分』、前出、170ページ、O.C., t.7, p.122.
- (4) Cf. Marcel Duchamp, *Ingénieur du temps perdu, entretiens avec Pierre Cabanne*,

Pierre Belfond, Paris, pp. 23-71. (M・デュシャン+P・カバンヌ『デュシャンの世界』岩佐鉄男+小林康夫=訳、朝日出版社、1978年、p. 27-83.[本訳書の再版、マルセル・デュシャン／ピエールカバンヌ『デュシャンは語る』岩佐鉄男／小林康夫]、ちくま学芸文庫)

- (5) Cf. Marcel Duchamp, *Duchamp du Signe, Écrits*, réunis et présentés par Michel Sanouillet, Nouvelle édition revue et augmentée avec la collaboration de Elmer Peterson, Flammarion, Paris, pp.35-141. [マルセル・デュシャン『マルセル・デュシャン全著作』北山研二訳、未知谷、1995年、pp. 47-203.]
- (6) Cf. Ruhrberg-Schneckenburger-Fricke-Honnef, *L'Art au Xxe siècle*, Taschen, Paris, 2005.
- (7) Cf. Pontus Hulten, *Tinguely*, catalogue de l'exposition de Tinguely au Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, 8 décembre 1988 -27 mars 1989, éd. Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris, 1988.
- (8) Cf. Catherine, Francblin, *Les Nouveaux réalistes*, «collection dirigée par Nadine Coleno», Éditions du Regard, Paris, 1997.