



ボリス・グロイスにおけるアートと政治の交差について

石田, 圭子

(Citation)

国際文化学研究 : 神戸大学大学院国際文化学研究科紀要, 51:83*-104*

(Issue Date)

2018-12

(Resource Type)

departmental bulletin paper

(Version)

Version of Record

(JaLCD0I)

<https://doi.org/10.24546/81010610>

(URL)

<https://hdl.handle.net/20.500.14094/81010610>



ボリス・グロイスにおける アートと政治の交差について

石 田 圭 子

0. はじめに

ボリス・グロイス (Boris Groys 1947 ~) は今日のアートの動向を論じ、美術界に大きな影響を与えている批評家である。彼は旧東ベルリンに生まれ、旧ソ連で教育を受け、そこで非公式なアンダーグラウンドの文化的活動に参加した経験をもつ。彼の初期の美術批評にロシア・アヴァンギャルドや社会主義リアリズムといった共産主義体制下のアートや政治的アートを論じたものが多いのはそのためである¹。現在グロイスはニューヨークとドイツを拠点に執筆活動をしており、その考察対象は旧共産圏のアートにとどまらず、コンテンポラリー・アート全般にまで渡っている。しかしながら、おそらく旧ソ連の文化活動に深く関わった経験からであろう、グロイスの関心はコンテンポラリー・アートを論じる場合であっても、とりわけ芸術領域への権力の浸透という問題に向けられている。

グロイスが彼の評論の中でしばしば取り上げるのは、美術館やアート・マーケットといった制度^{システム}の問題をはじめ、アートと「生政治」との関係、マス・メディアやマス・カルチャーをめぐる問題などである。これらの問題についてグロイスはかつてモダニズムやポストモダニズムの議論が提出した一般的な問題意識、すなわち既存の政治・文化的諸制度が芸術や文化一般に本来許されるべき自由な思考や行動を阻害しているという問題を共有している。しかしながら他方で、グロイスは既存の諸制度のもつポテンシャルにあらためて目を向け、ポストモダンを通り過ぎた現在におけるアートの制度^{システム}のもつ力を積極的に見直そうという明確な意思をもっているように思われる。

その際に彼が着目するのが「新しさ」と「アーカイヴ」の問題である。グロイスは自身の提示する新しさを「差異を超えた差異」と呼び、これが生まれる

条件としてのアーカイヴについて論じて、そこから今日のアートにおける新しい地平を見出そうとしているように思われる。そうしたグロイスにおける新しさの探求はさしあたり、アートは終焉を迎えたといわれる状況のなかで新しいアートは今後も生まれるのか、さらに、今後も新しいアートが可能だとしたらそれを支える条件はなにか、という美学的関心によるものであるだろう。しかしながら、これまでもアートと権力ないし政治の関係に焦点を当ててきたグロイスにおいて、その問題意識は単に芸術の領域に留まらず、それを越境して政治の次元に接続されているように思われる。そこにはアートにおける新しさの実現を積極的な政治的空間をイメージし実現することと結びつけようという意図もあるのではないか。本稿では、このような見通しのもと、『新しさについて』(1992年)と『アート・パワー』(2008年)に基づいてグロイスのいう「新しさ」と「アーカイヴ」の内容を明らかにし、それらを介したアートと政治の交わりとその可能性について考えたいと思う。

1. グロイスにおける「新しさ」と「アーカイヴ」について

まず、グロイスが「差異を超えた差異」と呼んでいる「新しさ」とは何かを明らかにし、それが「アーカイヴ」とどのように関連づけられているのかを論じたい。

新しさとは言うまでもなく、モダニティにおける金科玉条であり、近代の政治・経済・科学技術・芸術などあらゆる領域において追求されるべき至上の価値とされた。しかしポストモダンに至って、新しさは消費のための徴標であり、絶え間ない流行の反復にほかならないのではないかという疑いがかけられることになった。そこでグロイスは、モダニティにおけるユートピアへの夢が挫折し、新しさの実現、革新ということがもはや不可能になったように思われるポストモダン後の現在の状況を打開しうる、これまでの新しさとは異なった新しさの実現可能性を「アーカイヴ」との関連において説明していると考えられる。

(1) アーカイヴ—文化—^{システム}内の制度

グロイスの「新しさ」の探求において鍵となるのが、「文化—外

(außerkulturell)」か「文化—内 (innerkulturell)」かという判断である。グロイスはモダンおよびポストモダンの新しさをいずれも「文化—外」で生じるものとする一方で、自ら提唱する新しさを「文化—内」に生じるものとして、両者を区別しようとしている。

グロイスによると、モダンにおける新しさとはユートピアという見えない最終地点に向かう歴史的時間の直進性と結びつけられた真実の発見である。モダニティの思想と文学は「時間の進行のなかで相対化されない何か」、「根本的な論理的形式や視覚、言語、美的経験の根本的構造」²を求める。そして、その根本的形式の探求とは遡及的で、過去に由来する「真正性」の追求である（グロイスはその原型をプラトンのイデアリズムに求めている）。そのとき、現在は過去からの、未来は現在から続く直線の上に存在することになる。

しかし、こうした時間において、言説や実践は普遍性を与えられるものの、それによって本来の固有性を失ってしまうとグロイスは言う。こうしたモダニティの遡及的なユートピア志向の例として挙げられているのはマレーヴィチやモンドリアンである。モダニズム絵画の代表である彼らが志すのは、「歴史的に決定づけられる、あらゆる絵画形式を超えたところにある」、未来のあらゆる絵画形式の源となる普遍的な「構成」である³。そうした彼らの思考は、未来の社会の原型を私有財産制のない原始社会に求めたマルクス主義と同根であるとグロイスは言う。しかし、そうした根源的真実を遡及的に過去の中に求めると同時に未来に適用しようとしても、それらは現実に存在する文化の中ではなく、「外部」にしかない。それによってけっきょく言説や実践は、現実の歴史を変化させるという任務を免れることになるのだとグロイスは主張する。

こうした真正性・単一性志向はポストモダンにおいては乗り越えられ、真実の相対性が主張されるようになったと思われるが、グロイスによれば、そこでもなおユートピアに規定される時間性という点において違いはないという。ポスト構造主義をはじめとするポストモダニズム理論においては、「新しさ」の場所には「他なるもの」が置かれる。しかし、それらはつねに隠された「何か」であって、ネガティヴにしか語られないものであるため、いかなる特定の歴史的現在ないし未来をも飛び越えてしまう。そうした「他なるもの」は、それが「欲

望」であろうと、「テキスト性」であろうと、「差異」であろうと、「文化の外にある何か、文化の見知らぬ、それ自体を文化に隠蔽する何か、文化によってコントロールされない何かへの言及」⁴でしかないのである。その一方で、ポストモダンティがイデオロギーとして大衆を捉え、現実のものとなったとき、他なるもののうちに隠されたものについて語ろうとする欲望は消え失せ、そこにはただ無意味で価値の序列のない差異が虚しく戯れ並存する多元的状况だけが残されたのである。しかし、それはあくまでも「差異」であって、「新しさ」ではないのだとグロイスは述べる。

グロイスはまず、ユートピア的時間性から新しさを解放して、新しさを文化の内部に位置づけ直さねばならないとする。そのためにグロイスが要請するのが「アーカイヴ」である。このアーカイヴは、「文化に関する一定の限られた情報が蓄積され、伝播され、未来へと手渡される、イデオロギー的に中立で、純粹に技術的な制度」⁵であると記述されている。これまでの歴史的的事物がそうした文化的アーカイヴに保存され、その中である場所を与えられてはじめて比較と価値づけが可能になり、それによって新しさが生まれるのだとグロイスは繰り返し主張している。

そうした新しさはあくまでも、ある文化的言説によって記述され、判断されることから生み出される「文化一内」における独創性であり、現存の文化の外にある何かではない。それは比較と価値づけが可能であるため、単なる「価値のない」差異や「他なるもの」とは異なっているとグロイスは言う。グロイスの言葉を借りるならば、新しさとは「価値ある他 (das wertvolle Andere)」である。それは「一瞬の後には消えてしまうことのないように、保存され、研究され、論評され、批判されるに値すると判断された」⁶他なのである。

(2) 「アーカイヴ」と「差異を超えた差異」としての新しさ

グロイスはこうした新しさを生み出す文化のアーカイヴは、時間性ではなく空間性によって規定されるとしている。そして、現実の生のなかではなく、この限定された「非現実な空間」としてのアーカイヴの中でこそ、逆説的に、むしろ無限性が約束されるのだという。彼がそうしたアーカイヴの典型とするの

が美術館である。美術館は価値があるとみなされた作品を収集し、類別して保存する。そして過去のを保存することによって新しさを保証する。なぜならば、そこでは過去のが消えることなく展示されるため、「古いものを繰り返すことができない」からである⁷。

美術館は次の意味においても「新しさ」の実現を可能にする。現実の中のありふれたつまらないものであっても、それが美術館に入れられると、ただの「もの」とは異なった、価値ある新しいものになる。まさしくデュシャンの《泉》がそうであったように。グロイスはキリスト教について「真なる新しさ」を語るキェルケゴールの考えを借りて、認識可能な差異（たとえば古い車と新しい車）は新しさではないと主張する。そして、差異の中にはなく、むしろ一見差異が認められないものの中にこそ真の新しさが潜んでいるのだと言う。そうした新しさをグロイスは「差異を超えた差異」と呼ぶ⁸。それは人間の姿をしたキリストがかたちを変えずに神として顕現するようなものである。実際に美術館にある「もの」が置かれると、それは日常空間とは別の文脈におかれ、観察される対象となる。たとえそれが実際には誰かがうっかり置き忘れたただのメガネであったとしても、美術館の空間に設置されると、それは現実を離れた対象として眺められるようになるのだ。

かくして現実における意味とイデオロギーから切り離された美術館の空間は、過去のを保存するとともに、「もの」を現実の文脈から引き離すという機能によって、「新しさ」すなわち「差異を超えた差異」の生成を保証する。いってみれば、美術館とは新しさを可能にする空間＝アーカイヴであり制度である。^{システム}グロイスはそうした美術館という空間によって生み出される「差異を超えた差異」＝新しさについて次のように述べ、それをモダンの「新しさ」と区別している。

アートの革新がもはや直線的時間という観点においてではなく、美術館の空間とその外部とのあいだの空間的關係として考えられるとき、モダニティの進歩やユートピアといった概念にたいするポストモダニズムの批判は無意味なものになる。新しいものはある隠された源から歴史的な生それ自体の中に生じるのではないし、ある秘められた歴史の

究極の目的 (telos) が約束したものとして生じるのでもない。新しさは、ただ収集された品と収集されなかった品、すなわちコレクションの外部にある凡俗な物との間に引かれる境界線を移動させる結果として生じるのだ。それは第一に、物理的で物質的な操作である。・・・そうした境界線の移動は、繰り返し新しさや開放性、無限性といった効果を生み出す。・・・この意味で、私たちは新しさという概念を十分に確保できる。そしてこの新しさは、・・・これまでの歴史の上で認められたあらゆる差異を超えた新しい差異を作り出すことで確保することができるのである。⁹

モダンにおいて新しいものとは、真実や根源的なものが発見された結果であった。一方で、ポストモダンにおいてそれは私たちの文化の外部にある「他なるもの」とされた。それに対しグロイスは、新しさは美術館のような文化的アーカイヴの内側と外側の現実の間にある境界線を移動させることによって生じるのだと述べている。一見凡俗に見られるようなものであったとしても、凡俗なものとそうでないものとの間の境界線を移動させることによって非凡になりうる。それによって新しさは「文化—内」において無限に生成可能となる。そのようにグロイスは述べるのである。

歴史的アヴァンギャルドの試み以来、一般的にはアートを死んだ美術館やその他の既存の制度から解放して生の一部にすることこそがアートを生き生きとさせ、それを新しくする手段であるとされてきた。しかしグロイスは、事態はまさしく逆であり、新しさを永遠に更新し、「芸術の終焉」を超えてアートを生き延びさせるのはアートの制度でありアーカイヴ空間であるのだと主張するのである。

(3)「想像の美術館」と「アーカイヴ」

以上のグロイスの主張の独自性は、新しさを保証するのが空間であり、物理的移動であると主張する点にある。新しいものは現実と美術館の間の境界線を超越することで生まれるのである。これはいったいどういう事態なのだろうか。美術館はそこに入れられたものに直ちに新しさを付与する魔法の空間であるともいうのだろうか。その主張はにわかに受け入れがたい。したがって、この

主張の内容をもう少し詳しく検討する必要があるだろう。

グロイスは「比較は新しい美術作品が現れる前に起こる。潜在的には比較が新しい作品を生み出すのだ」¹⁰と言っている。これは比較によってある作品が新しいとみなされるようになるというごく当たり前のプロセスを述べているようにも思われる。しかし、「比較は新しい美術作品が現れる前に起こる。」という言葉、新しいものは単純に古いものとの比較によって生じるのではないという彼の主張と合わせて考えると、きわめてラディカルな内容を意味することになる。グロイスの言わんとするのはまさに、ある作品が美術館という空間に物理的に運び込まれることで比較が生まれ、それによって新しい作品が生まれるということなのである。

そのプロセスについてグロイスは「想像の美術館」との対比から述べている。アンドレ・マルローが述べた「想像の美術館」は、近代の美術館の理想像であり、近代の精神、ヘーゲルの「絶対精神」に基づいているとグロイスは受けとめている。それは「普遍的で透明な美術的空間」であり、その均質な空間の中では古今東西のあらゆる美術の総体が提示され、それらの間の比較が可能になるとされる¹¹。それに対し、グロイスは美術館をあくまでも物質的空間として理解しようとする。そこにある美術作品が入っていき、新しいものとみなされるということは、これまでの美術史ないし美学が作り上げた美術体系のなかにそれを位置づけるということを意味しているのではない。つまり、美術総体を構成する作品や言説が先にあって、それらとの比較や判断によってある作品が美術館に入るというプロセスではない。あくまでも新しさは、制度として存在している物理的空間の中に、物が単に移動することで生じるということなのである。

先ほど挙げたメガネの例に見られるように、たしかに美術館には、ある対象を日常性の文脈から切り離された、新鮮なまなざしによって見ることを可能にするかもしれない。しかし、これによって美術館の空間それ自体を「新しさ」の創造システムとするグロイスの主張は、私たちには到底納得しがたいものであるだろう。なぜなら、私たちはふつう価値あると認められた作品が美術館に入れられると考え、その判断にあたって既存のアートをめぐる言説や価値評価

は不可欠であると思われるからである。

グロイスがいわんとするのはおそらく、そうした解釈を生ぜしめる前提として美術館という空間や制度^{システム}の存在がまず必要である、ということだろう。グロイスは、とにかくまず作品が美術館の中に入れられて、批評が「後づけるに」その価値を説明するという、転倒的なプロセスを強調する。文字通りの意味で、批評は作品に追隨するのである。

このような新しさの想定は、逆説的でシニカルに思われるかもしれない。しかし、グロイスによれば、こうしたプロセスはけっしてシニカルなものではない。それは、あらゆるイメージに平等に与えられた承認を求める権利に基づく、イメージをめぐる言説の真摯な闘争なのである。美術館という現実から隔てられた空間は、それぞれのイメージが承認を求めて闘争する権利を保証し、それを可能にする前提として存在している¹²。そして、美術館とは、そこに運び込まれた作品をめぐる数多くの修辭的言説によって、あらゆる物を結びつける相似や対照、類似と差異を生み出し、それによってそれらをその空間内のふさわしい場所に位置づける文化—^{システム}内の制度であり、空間であるのだ。ただのものととしてのメガネが、ある言説によってアートになることもありうる。グロイスはその可能性をナンセンスとは考えず、もっぱらポジティブなものとして受けとめるのである。

そこでは比較が行われる。しかしそれは「空想の美術館」において想定されるような単線的な歴史と絶対的な基準による比較対照ではない。ある物が美術館の空間内に持ち込まれるという物理的移動が起きると、その物はその性質と価値を変える。美術館という空間の中では、たとえそれがありふれた物であったとしても、その素材や物質的支持体といったその物の属性が「永遠の疑いの下」に置かれることになる¹³。そこに運び込まれた物はむしろ、現実のなかで与えられた確固たる位置づけや安定性を失って、不安定なものに変わる。一般に、美術館に入れられた物は、その永遠性を約束されるように思われる。たしかに、一面において美術館は物により長い「寿命」を与えるという機能をもつ。しかし美術館の空間は同時に、物のもつ固定的意味や価値を危険にさらすのである。

近年の国際展などの企画展やインスタレーションが示しているように、今日ではコレクションといわれるもの自体がきわめて不安定で、たえず変化し流動している。美術館はその内部で「それ自身の不明瞭性、不可視性、差異」を生み出し¹⁴、そうした流動性によって「あらゆるアイデンティティを解体し、あらゆる歴史的秩序と分類を掘り崩し、最終的には内側からアーカイヴすべてを破壊するのである」¹⁵。現実と美術館の間の境界線が書き直され移動するのと同様に、美術館の内部でもまた、新しい線が加えられると同時に線が何度も引き直され、際限なく改変されていくのである。

2. アートと政治

以上のような「新しさ」、そして美術館に代表される「アーカイヴ」の空間をめぐるグロイスの主張はラディカルであり、にわかに納得しがたい点も多くある。しかし、アートを先導し、決定づけるのがもはや美学でも美術史でもなく、美術館という空間になっているという彼の主張は、現在のアート界の状況、いってみれば「キュレーティングの時代」の到来を示唆しているようで興味深い。また、そうしたグロイスの主張は、現在のアートをめぐる状況が、すでにダントーによる「アートワールド論」¹⁶の先にあることを示唆しているかもしれない。つまり、グロイスにおいて作品をアートとして第一に決定づけるのは、美学や美術史よりもまさに美術館やキュレーティングといった空間と作品の配置の「システム制度」なのである。

しかしながら、新しさやアートの生成における美術館というアーカイヴ空間の重要性を指摘したとしても、最終的に作品の意味や価値を決定づけるのがけっきょくのところは解釈という営みであるとしたら、グロイスの主張はダントーによるアートワールド論の追従でしかないとも受けとめられる。グロイスが美学に新たにもたらしたのは、ダントーによる制度論の重点を美術館の「空間」にずらした点のみではないかという評価は退けられないようにも思われる。

しかし、グロイスの論においてより興味深く着目すべき点は、アーカイヴと政治との関係の方である。つまり、グロイスの批評の重要性は、以上に検討した「新しさ」の実現を保証し、承認を求める闘争の前提となる空間としての「アー

カイヴ」の問題が、単なる美学の問題を超えて政治という別の地平に接続されていくところにあると思われる。以下ではグロイスにおけるアートと政治の関係を上げたい。

(1) 承認をめぐる闘争としてのアートと政治

アートと政治の関係について、「平等な美学的権利をめぐって」というエッセイの中では、その関係が次のように端的に語られている。

アートと政治は、ある根本的な点において最初から関わり合っている。両者はともに、承認をめぐる闘争が行われている領域だからである。・・・これら領域において問題となるのは、単にある欲望が満たされねばならないということではなく、その欲望が社会的に正当なものとして承認されねばならないということだ。政治は過去においても現在においても、利害関心をもつ様々なグループが承認を求めて闘う闘技場である。他方で、古典的アヴァンギャルドのアーティストたちもたいてい、かつて正当なものともみなされていなかった個人的形式や芸術的行為の承認を求めて争ってきたのだ。¹⁷

この箇所から分かるように、グロイスは、アートと政治をまず、さまざまな人々が社会的な承認を求めて闘争する場としてみなす。この点において、政治とアーカイヴ＝美術館のそれぞれが作り出す空間に相似性が見出されているのである。

ここでの承認をめぐる政治の理解についてグロイスはさしあたり、ヘーゲルの弁証法を他者からの承認を求める闘争と解釈したコジェーヴの論をふまえている。しかし、この闘争において最終的な調停や和解を要求しない点、さらにこうした闘争を可能にさせる条件として、ある「空間」を要求する点を思えば、それはむしろアーレントの政治や公共空間をめぐる議論を思い出させるだろう。

アーレントは人間が生物的・社会的生存過程における単なる役割や機能であることを脱し、人間としてのかけがえない個性を自由に発揮する行為を「活動」と呼び、政治をこの「活動」の次元においた。そしてアーレントによれば、「活

動」としての政治が可能であるためには「現れの空間」、すなわち公共空間が必要である。この「現れの空間」のモデルをアーレントは古代ギリシャのポリスに見出している。広場^{アゴラ}という「現れの空間」の中で人びとは文字通りその姿をはっきりと示し、お互いの存在を認めあう対等者として出会う¹⁸。そこで「あらゆる人々に自分自身を際立たせ、行為と言葉によってその人独自のありようを示す機会」を得ることができた。それはまた、人々が「不朽の名声」を勝ち取ろうと競い合う闘争の場でもあった¹⁹。

政治に公共空間を要求するアーレントの議論は、まさにグロイスにおけるアーカイヴ空間の要求、すなわちイメージが自らの承認を得るために闘争する平等を保証する空間への要求を思い起こさせる。もっともアーレントは芸術の営みを「活動」ではなく、世界に耐久性を与える孤独な「工作」という観点から「仕事」の領域に見出していた²⁰。それに対しグロイスはコンテンポラリー・アートの状況を念頭におきながら、アートの営みをアーカイヴという公共空間におけるイメージの闘争とするのである。そうした理解に従うなら、今日のアートはもはや「仕事」ではなく、「活動」の次元にあるということになるだろう。

(2) 今日の政治におけるモダニティとポストモダニティの相克

以上のような今日のアートにたいする理解を前提に、「新しさ」と「アーカイヴ」をめぐるグロイスの思考はまた、今日の政治問題への関心にも強く結びついているように思われる。今日の国際間紛争の要因の主軸のひとつは、西欧近代以降の普遍主義的文化観と他地域の地理的歴史的に独自に育まれた特殊的文化との対立である。西洋近代の生んだ普遍主義は人間中心主義^{ヒューマニズム}といいかえることもできるだろう。そして、この人間中心主義を支える基底にあるのは、人権の尊重と民主主義である。これは近代以降、地球上に普遍的に達成されるべき価値とされ、表向き国際政治の基本的指針とされてきた。しかしながら、いうまでもなくこれは一面であり、その実際を見れば、普遍主義＝人間中心主義を口実として政治的ヘゲモニーを握ろうという目論みが至るところでなされている。それは帝国主義下の植民地支配以降現在に至るまで、国際政治の厳然たる事実であるだろう。

こうした西欧近代の生んだ普遍主義が、本来それが目指したユートピアの実現ではなく、むしろマイノリティーの抑圧へと繋がっているということは、ポストモダニズム理論がこれまでさまざまに暴いてきたことであって、それらをここでいまさら繰り返す必要はないだろう。だが、私たちは国際政治の世界でモダニティの普遍主義的価値観があいかわらず支配の口実として使用されるなか、それに異論を唱えるポストモダニティの相対主義が有効な手だてとなりえておらず、矛盾する双方の価値観のあいだで解決策も見出せず苦しんでいるという現状の中にある。異文化衝突として繰り返されるテロリズムは、この事実を私たちに繰り返し突きつけているだろう。

グロイスもまた、こうした政治／文化の問題に目を向け、モダニティの普遍主義とポストモダニティの相対主義の矛盾のあいだで苦しむ現在のヨーロッパの姿を「ヨーロッパとその他者」というエッセイのなかで描き出している。グロイスはヨーロッパの政治ないし文化は、最初から論理的の矛盾を含んでいるために破綻する運命にあると述べている。というのも、それは「普遍的、人間中心主義的価値に依拠してヨーロッパ特有の文化的アイデンティティを定めようとする企図」に基づいているからである²¹。一方でモダニティの普遍主義は今日ではすでに全能とはみなされないというポストモダニティの感覚もすでに浸透しており、それがヨーロッパの政治と文化を苦しめている。なぜなら、そうした感覚はヨーロッパ文化の正当性と自信を喪失させるとともに、非ヨーロッパ文化の性格を普遍主義に基づいて非人間中心主義的ときめつけることに居心地の悪さを覚えさせるようになるからである²²。

モダニティの普遍主義とポストモダニティの相対主義の価値観のあいだで揺れながら堂々巡りを続けている今のヨーロッパの文化的状況を見据えて、グロイスはそこから抜け出す方法を模索しているようにみえる。そして、その可能性をたえず「新しさ」を生み出す、アーカイヴの空間に見出そうとしているように思われる。

(3) アーカイヴの空間と政治

実際に「ヨーロッパとその他者」では、ヨーロッパのアイデンティティを求

める政治の問題が、芸術とアーカイヴとの関係から考えられている。グロイスによれば、ヨーロッパの人間中心主義的価値観は、その芸術観と不可分に結びついている。ヨーロッパにおいて芸術は、崇高なるものとして単なるモノから厳然と分け隔てられているが、その基準には、けっきょくのところ、なにが非人間的でなにが人間的なのかという基準が適用されている。したがって、芸術の領域を確定することは人間的であるものとそうでないものとを確定することと等しくなるのである²³。

しかし、モダニズム以降、芸術とは何であるかということについての規範は激しく揺さぶられることになった。「ヨーロッパの芸術は一貫して、特異な脱一文化の道をたどってきて」おり、「芸術を同定するための、あらゆる伝統的な、ヨーロッパの芸術のなかに深く繋ぎ止められた仕組み」は疑問視されるようになった²⁴。次々と現れるアヴァンギャルド芸術は、かつては芸術だと思われていなかったような他のモノたちに芸術作品の地位を与えた。そこでは芸術の枠組みが再編されたが、新しい包括的な芸術概念が構想されたわけではない。そこにみられたのは、芸術のたえざる多様化と差異化、多元化である。日用品などのさまざまなモノが美術品として認められるようになって、美術館という空間に入れられた。芸術とモノとの境界線は曖昧になり、それは何度も引き直されることになったのである。

そして、芸術を人間性と同一視するヨーロッパの伝統において、芸術の規範の変化は同時に、人間とはなにか、という規範も激しく揺さぶることにならざるをえない。実際、モダニズム以降、ボードレー、ニーチェ、バタイユなどの例をみれば分かるように、非人間的なものはかえって人間的なものの表明として見直され、それまでのヨーロッパの人間中心的価値観が根本から問い直されるようになった。すなわち、芸術とその外側を区切る境界線が繰り返し引き直されることは、そのままヨーロッパの普遍的とみなされている人間中心主義の書き換えにつながるのである。

美術館はこれまで世界のさまざまな美術作品を収集し、「これらすべてを関係づける相似や対照、類似と差異に基づいて受け入れてきた」²⁵。こうした芸術解釈の営みは「多くの修辞、暗喩や換喩によって決定されていて、それは自

身に固有のものと他者のものとのあいだにある境界を、廃棄することもなく、あるいは脱構築することもなく、絶えず越えていく」²⁶。それは同様の効果をヨーロッパの普遍主義にももたらすと同時に、ヨーロッパ文化の特性が「自身の文化を永久に異質なものとし、自己を打ち消し、そこから離れ、否認しようとする」傾向にもあるということを思い出させる²⁷。そうした効果は、外部から何かがもたらされる「新しさ」よりはむしろ、人間と非人間、自と他の境界線の書き換えによって内部からもたらされる「新しさ」であるといえよう。

以上のことから、新しさを更新し続ける芸術と美術館という空間が、政治／文化的価値観を内部から書き換えるポテンシャルを有しているというグロイスの考えがうかがわれる。そうした可能性は、次のような事例によっても語られている。近代以降の芸術には、非人間的なもの、残酷なもの、暗黒なものを芸術としてみなす傾向がすでにあった。そうしたなかで、テロリズムに共感し、テロ活動に従事する知識人も生まれてきた。そこでのモットーは、みずからを「冷酷な異邦人」²⁸として「危険に生きよ」²⁹ということである。そうしたヨーロッパの芸術と文化の伝統を振り返るならば、今日の「イスラムのラディカルで原理主義的変種」³⁰とみなされている、ヨーロッパで生まれ育ったテロリストたちの存在もまた見直されることになる。つまり、彼らの犯罪はヨーロッパに統合されなかったということではなく、かえって十分に統合された結果なのではないかと考え直すこともできるようになる。そして、それによって「テロリスト」という他者と「ヨーロッパ人」との間の線が新たに引き直され、それによって「テロリスト」のイメージが新たに書き換えられ、その新たな場所が見出されるのだ。

このように、異質性としていたものを自分の内部に見出すことは芸術においても政治においても必要な思考であるだろう。そもそもある文化や社会に関して、純粋な同一性や異質性などありえないのだから。こうした思考によって、ヨーロッパとその他者のあいだの、内部と外部のあいだの境界線は意味を失い、あらたな配置が可能になる。そして、ヨーロッパは己の文化空間のなかにある異質性をあたためて認識し、それによってモダニティが生み出した人間中心主義的価値観や啓蒙主義を書き直し、それらを硬直化から救うことになるだろ

う。「同じもの」はそれまでと同じではなく、内部から改変されて「新しいもの」に生まれ変わるのである。そうした「新しさ」は、ポストモダニズムが期待したような文化の外にある「他者」からもたらされるのではなく、あくまでも文化の内側から、すなわち、アーカイヴの内部から、観察と分析と批評によってもたらされるのだ。

こうした芸術と政治の関係が導くのは、かつてのような「空想の美術館」が行きつくような秩序だった全体性ではない。言い換えるならば、モダニティの支配的原理であった人間中心主義と啓蒙主義を規範とする全体的文化ではない。モダニティとポストモダニティを超えた、来るべき政治的空間の中では——それをグロイスはアーカイヴ、さらにはアートが作り出す空間であるインスタレーションと対応させている——、既存の規則はたえず見直され、新たな関係性のなかにおかれ、布置と枠組みが組み替えられ、自分と他者の場所は絶え間なく置き換えられる。グロイスはこの空間を「世界バレエ」という比喻で表現している。この「世界バレエ」の空間では、「自分と他者の位置が絶え間なく移し替えられることによってのみ、自分と他者は互いを区別し、認識する」のだとグロイスは述べている³¹。

以上のようなアートにおける「新しさ」の生成は、生そのものが人為によって技術的に操作され、複製すらされる生政治の時代においては、とりわけ重要なものとなるだろう。グロイスは近年のアートが、純粹なる活動としての生そのものを記録しようとするアート・ドキュメンテーションやインスタレーションに変化していることを指摘している。そうした意味において、近年のアートは「生政治的」だとグロイスは言う。しかし、それらはむしろ現実の「生政治」を反復しているのではない。それらは、ほかならぬ複製技術によって、「人為的なものを生きた何かへ、反復されるものを唯一の何かへと移し替える」³²という別の道を選ぶのだ。アート・ドキュメンテーションやインスタレーションは、その空間において、ポストモダニティにおいて単なる反復となった生を、モダニティに倣うのでも抗うのでもなく、別のやり方で新しく書き換える。それによって、それは反復され、複製される生の新しい姿を見せるのである。

3. まとめと考察

グロイスは「新しさ」を「差異を超えた差異」と言い、それを真正性や普遍性に基づいていたモダニズムの新しさとは区別する。さらにそれは隠された「何か」、ネガティブにしか語りえない「他者」に依存するポストモダニズムの新しさや、市場の差異と区別されない現実のポストモダニティにおける新しさとも異なると主張する。グロイスによると、モダニズムとポストモダニズムにおける新しさは、ユートピアと「他なるもの」への志向によって、必然的に現実中存在する文化の外部におかれてしまうという。それに対し「差異を超えた差異」は、文化の内部にある中立的で「純粋に技術的な制度^{システム}」とされる「アーカイヴ」の中から比較対照によって生じるものとされる。

しかし、それはかつての「空想の美術館」のような、これまでのあらゆる美術を体系づけるような大きな全体性のなかの位置を定めることを意味しない。アーカイヴはまず、各イメージが平等に承認を求める闘技場^{アリーナ}としてイメージされる。それは数多くの修辭的言説によって、内部にたえず新しい相似や対照、類似と差異が生まれ、境界線の書き換えと共につねに流動し改変されていく空間である。新しさはそれを前提に生じるのである。

こうしたグロイスによる「新しさ」の説明には納得しがたい点も少なくない。そのうちの最大の疑問は、グロイスは新しさを「文化—内」の差異として「差異を超えた差異」と位置づけるものの、実際のところ、それはポストモダニズム理論で論じられた「差異」とどれほど異なるものであるのだろうかという点にある。グロイスの方法は、二項対立的な価値を疑い、従来の意味や価値をずらすことによって、あるいは周辺に追いやられたものや除外されたものにあらためて目を向けることによって新たな意味を見出そうとする脱構築の方法とおおよそ重なるのではなかろうか。たしかにポストコロニアル理論やフェミニズム理論などに典型的なように、ポストモダニズムは私たちの文化の周辺、すなわち「他なるもの」に着目し、そこから新たに世界を解釈することを試みた。しかし、グロイスの言うアーカイヴの改変に基づいた「新しさ」の生成は、少なくとも方法の次元に着目するかぎり、ポストモダニズム理論における「差異」をめぐる思考と根本的な違いはないように思われる。

グロイスの新鮮さをめぐる議論の意義は、その新鮮さの内実というよりは、あくまでも、新鮮さが生みだされる具体的な場所を、現にある既存の文化の制度としてのアーカイヴに見出した点にあるだろう。グロイスはアーカイヴ＝美術館をイデオロギー的中立地帯とみなし、それに強い信頼を寄せている。グロイスのそうした態度はアートを美術館という檻から解放し、生の現実へと入っていこうとしたかつてのアヴァンギャルドとは対照的であり、そうしたアートを志向した人々からすれば保守的で反動的だと思われるかもしれない。しかし、今日の美術館はすでに以前のような権威付け機関や直進的な美術史の生成の場ではなくなりつつあり、むしろ既存の権威や物語を掘崩す場として機能している。グロイスはそうした観点から、一周回って今日の美術館を再評価しているのである。

グロイスはアーカイヴの中ではあらゆるイメージが平等となり、それ自体として承認を求めうるという。そうしたグロイスの主張はラディカルであるが、今日のアートの状況をみれば——たとえば、国際的アート展の多元主義的状況をみれば——納得がいくだろう。今日のアートの制度は、現実の空間から「もの」を引き離し、そのイメージに平等な美学的権利を与える闘争の場であると同時にあらゆるイメージの意味を流動と変化のもとに置く。グロイスに従うならば、それこそが総体的な意味における「アート」の価値である。したがってグロイスにおいて強調されるのは、アーティスト個人による新鮮さの創造ではなく、新鮮さの生成の場としてのアートの空間全体、制度そのものということになるだろう。

そして、それと関連してさらに着目すべきは、グロイスがそうしたアーカイヴ空間によって、積極的な「政治的」空間をイメージしていると思われる点である。イメージが自身の承認を求めて闘う闘技場であるアーカイヴ空間では、相似や対照、類似と差異に基づいて、境界線が書き直され、自己と他者の位置づけも変えられていく。闘争によってたえず新鮮さを生み出し、空間自体を更新していくアーカイヴのあり方は、支配的な権力に抗うための現実の場でもある。そこでイメージされているアーカイヴの空間は、アーレントが理想としていような「活動」が営まれる場としての公共空間を連想させる。アーカイヴ

では承認を求めて争う権利が各々に与えられ、解釈とレトリックによって闘争が繰り広げられる。そうした空間は、アーレントがポリスに理想を見出した政治的空間と近いもののように思われる。そこでアートの営みはもはや「仕事」ではなく、「活動」となるのである。

そうしたアートとアーカイヴのあり方は、アート・ドキュメンテーションの場合を思い浮かべれば分かりやすいだろう。たとえそれが現実の社会にみられる活動を複製し記録したものであっても、美術館という非現実の中立空間の中では必然的に現実とは異なる新たな文脈と齟齬を作り出す。私たちはそこから現実を振り返って、そこで自明視されている文脈をあらためて問い直すこともできるのである。そこにアートが政治的である可能性をグロイスは認めていると思われる。それは私たちに、政治や社会活動の方へと越境しようとする今日のアートの意味についても考えさせる。

もちろん、政治の空間と同様に、無菌室のような「純粹に中立的な空間」はアートが現実の公共空間で行われる以上は存在しえないだろう。そこには現実との関係によってさまざまな葛藤やグラデーションが生まれるにちがいない。限りなくマーケットに近いようなアート空間もあるだろう。そのような観点からすれば、グロイスの見方はあまりにも楽観的であるように思われるかもしれない。

しかし、私たちはここでグロイスの経歴を思い出さねばならない。グロイスが制度としてのアーカイヴ、すなわちアートの空間に信頼を寄せるのは、おそらく彼が旧共産圏における芸術の抑圧を身をもって経験しているからだろう。全体主義体制においては、現実と芸術は連続的でなければならない。現実と芸術のあいだの齟齬は許されず、現実とのズレや亀裂を生じさせるアートは禁じられる。そうした亀裂は全体主義体制においてはあまりにも危険であるから。ファシズムをはじめとする全体主義的な政治は今日に至るまで、例外なく自由な芸術活動を禁じてきた。その厳しい態度は、今日アートという活動が社会全体の中にほんのわずかな領土しか占めておらず、アートの与える影響がきわめて限定的であることを思えば、不可思議で滑稽にすら思われる。しかし、おそらく全体主義的な権力のそうした態度は本能的かつ必然的なものだろう。なぜならば、現実の自明性を問い返す齟齬やほころびが公的空間に開示されるのを

認めることと、現実にはたいする反省を許さない権力が存在することとは両立しないからである。したがって、現実のアートの制度がマーケットの力に圧倒されているとしても、アートがわずかであれ現実との齟齬を生み出しうるとしたら、それは政治的にはなお希望なのである。グロイスはそのように考えているのではないだろうか。

アートという制度に今もなおポテンシャルがあるということをグロイスは信じている。そうしたグロイスの見方は理想主義的かもしれない。しかし実際にアートワールドは、マーケットに浸食されながらもなお、マーケットが存在を許さないような多種多様な新しいイメージを生み出し続けている。それは巨大でグローバルなマーケットの絶えざる圧力を受けながらも、アートワールドが独自のシステムをもった、社会の中の特殊な飛び地であり続けている証であるだろう。この独自に営まれるアートワールドと権力の関係を正確に見定めつつ、それを指摘することがグロイスの批評の試みである。それは同時に芸術に関わる私たちの務めでもあると考える。

註

- 1 共産主義体制下のアートの展開はグロイスの主要なテーマのひとつであり、彼は70年代後半にモスクワ・コンセプチュアリズムに関する論考で批評活動を開始した。イリヤ・カバコフとの親交はよく知られている。90年代に書かれた『総合芸術作品スターリン』は邦訳され（邦題『全体芸術様式スターリン』）、日本でも広く知られている。彼の主な著書については、ボリス・グロイス『アート・パワー』（石田圭子・齋木克裕・三本松倫代・角尾宣信訳、現代企画室、2017年）の巻末「解題」を参照のこと。
- 2 Boris Groys, *Über das Neue: Versuch einer Kulturökonomie*, München: Carl Hanser, 1992, S.25.
- 3 ebenda
- 4 ebenda, S.27.
- 5 ebenda, S.41.
- 6 ebenda, S.43.
- 7 Groys, *Art Power*, Cambridge, London: MIT Press, 2008, p.27.
- 8 ibid., p.29.
- 9 ibid., p.34.
- 10 ibid., p.28.
- 11 ibid., p.34.

- 12 *ibid.*, p.21-22.
- 13 *ibid.*, p.38.
- 14 *ibid.*
- 15 *ibid.*, p.41.
- 16 Arthur C. Danto, "The Artworld," *Journal of Philosophy*, Vol. 61, No.19, 1964, p.571-584.
- 17 *Art Power*, p.14.
- 18 Hanna Arendt, *The Human Condition* (2d edition). Chicago: University of Chicago Press, 1998, p.198-199.
- 19 *ibid.*, p.197.
- 20 *ibid.*, p.167ff. アーレントは同書の中で、人間の営みを「労働」「仕事」「活動」の三つに区別している。
- 21 *Art Power*, p.174.
- 22 *ibid.*, p.175.
- 23 *ibid.*, p.176.
- 24 *ibid.*, p.177.
- 25 *ibid.*
- 26 *ibid.*
- 27 *ibid.*, p.178.
- 28 *ibid.*, p.179.
- 29 *ibid.*, p.180.
- 30 *ibid.*
- 31 *ibid.*, p.182.
- 32 *ibid.*, p.65.

* 本稿は 2016 年にソウルで開催された国際美学会 (International Congress of Aesthetics) での発表内容に大幅な加筆・修正を施したものである。

Art and Politics in the Art Theory of Boris Groys

Keiko ISHIDA

Boris Groys (1947—) is one of the most influential art critics today. He is concerned with the relationship between art and politics, which can be seen in his books *Art Power* (2008) and *The Total Art of Stalinism* (1992) and so on. The reasons for this concern may be rooted in his experiences while participating in the “unofficial” cultural scenes in the Soviet Union. In this paper, I consider this theme—art and politics—by focusing on Groys’s reflections on “the new” and “archive.”

By attempting to distinguish his new from the new in both modernity and postmodernity, he expresses this “newness” as “a difference *beyond* difference.” He finds the model of this newness in Marcel Duchamp’s artwork. In my opinion, this reinterpretation of the new by Groys is motivated by searching for some clues about how to overcome contradictions in our political reality as well as considering the present condition of art.

Groys gives much importance to archival spaces, such as museums, because he believes they are an indispensable condition when producing the new. While modernists and postmodernists generally think that existing cultural systems could damage the freedom of art, Groys still believes in the potential of the contemporary art system, and relies on it for its political possibilities. Groys thinks that the museum is an archive, where every image has an equal right to struggle for recognition. Therefore, we can consider it as a substitution for a political arena, that is, *a space for appearance* in Hanna Arendt’s definition. In addition, archives can redraw the boundaries of our political notions and categories; they deprive stable contexts in reality, giving multiple contexts and places. Groys does not find the potential of art in its direct statement on

politics, but in its possibilities to produce the new.

Keywords: Boris Groys, *Art Power*, art and politics, contemporary art, archive

キーワード：ボリス・グロイス、『アート・パワー』、アートと政治、コンテン
ポラリー・アート、アーカイヴ