



Title	ヨーゼフ・ボイスの「すべての人は芸術家である」：現行の「クリエイティブ経済」との比較的考察
Author(s)	堀田, 真紀子
Citation	国際広報メディア・観光学ジャーナル, 8, 3-27
Issue Date	2009-03-25
Doc URL	<a href="http://hdl.handle.net/2115/38501">http://hdl.handle.net/2115/38501</a>
Type	bulletin (article)
File Information	8_p3-27.pdf



[Instructions for use](#)

## ヨーゼフ・ボイスの 「すべての人は 芸術家である」

——現行の「クリエイティブ経済」との比較的考察

堀田真紀子

The Idea of “Everyone is an artist” by  
Joseph Beuys  
in Comparison with the Current “Creative Economy”

HORITA Makiko

abstract

In the post-industrial world creativity becomes more and more important: Richard Florida points out the dawn of the “creative economy”; furthermore, Joseph Pine II and James Gilmore point out that every business should be as original as a drama, if it wants to avoid being involved in a price competition.

Do all these mean that the idea of an avant-garde artist, “Everyone is an artist,” has in twenty years finally been realized in the practical world such as in economy and management? In this interdisciplinary study I try to answer this question, which also contributes to reevaluation and actualization of Beuys' thought. The focus of the matter is his definition of creativity as a liberating force which encourages us to determine ourselves and code-termine the society. Based on this definition “creative economy” can't be truly creative as long as profit making incentive on the managing side has more priority than the pursuit of quality and self-realization of the workers.

## 1 はじめに

ドイツの芸術家ヨーゼフ・ボイスが、お金ではなく、人間のクリエイティビティこそ、経済を動かす資本だと唱え、旧マルク紙幣に「芸術＝資本」と書きこんだのは1979年。人間のクリエイティビティこそが、経済生活の原動力であり、それは芸術作品にあらわれるクリエイティビティと同質のものだ、あるいはそうあるべきだというメッセージがそこにこめられていたと思われる。しかし当時、その趣旨をくみとれた人がどれだけいただろうか。煙に巻くように映ったことは、想像にかたくない。

しかしその20年あまり経って、クリエイティビティの供給者（「クリエイティブ・クラス」）こそ経済の推進力であると、都市経済学の分野から実証し、その価値観やライフスタイル、人間関係、コミュニティの変質を論じる研究が出た。<sup>1</sup>あるいは、グローバリズムやインターネットの普及によりますます過熱化する価格競争を避けて通るには、他のプロダクツやサービスと比較不可能な唯一無比なものを生産するしかないと唱え、そこでしか味わえない固有の体験を商品やサービスに結びつける、「経験経済」に移行すべきであると主張する論が現れた。「あらゆるビジネスは舞台であり、仕事は演劇である」というのが彼らのテーゼである。<sup>2</sup>

ビジネスの側から芸術の方へと歩み寄る、このような傾向が生まれた背景には、ここ20年の間、先進諸国を中心に進んだ「脱工業化」、製造から情報への産業基盤の移行がある。<sup>3</sup>工業社会にとってクリエイティブな文化的要素とは、主として、教育により明日の労働力を育てたり、疲れた労働者に気晴らしの娯楽を提供するという、現行の生産体制の維持や再生産のためにあった。しかし脱工業化の進展にともない、生産されるプロダクツやサービスそのものを、イメージ、価値観、思想、ライフスタイルといった文化的要素から成り立たせなければならなくなるにつれ、クリエイティビティこそが、生産力そのもの、その本質的構成要素となるにいたるのである。もちろん、製造業は依然として重要ではある。しかし画一的なものが大量に製造され、消費される大量消費主義の体制はなりをひそめ、消費者の嗜好や価値観をくみこんだ、多様なものが少量ずつ生産されるようになってきている。これに、物そのものや、そのベーシックな機能の生産の方は、ますます機械が行うようになってきたことも考え合わせると、人の手が関わっている領域は結局、どこかという観点からみても、実質的に人が生産しているのは、物というよりも、そこに反映される文化的要素なのだと言え、みることができる。

この文化的要素を先鋭的に生み出すのは、クリエイティブで芸術的な営みである。それが即、産業の先鋭を担う社会が実現しつつある、というのであれば、つまり、芸術家が社会のアウトサイダーとされた時代は、終わりつつあるのだろうか？ また職業従事者は、芸術家のようにする必要が

- ▶1 Richard Florida: The Rise of the Creative Class, 2002.邦訳：リチャード・フロリダ『クリエイティブ資本論』、井口典夫訳、ダイヤモンド社、2008年。
- ▶2 B. Joseph Pine II and James H. Gilmore: The Experience Economy, 1999.邦訳：B・J・パインII、J・H・ギルモア『経験経済』、電通「経験経済研究会」訳、流通大学出版、2000年、24ページ。
- ▶3 Daniel Bell: The Coming of Post-Industrial Society.

▶4 Marshall McLuhan,; The Agenbite of Outwit. Location 1, no. 1 , Spring 1963, p. 44.

▶5 Volker Harlan, Rainer Rappmann, Peter Schata: Soziale Plastik, Achberger Verlag, p. 39.

▶6 なお、本論を書くために行った研修や資料収集は、北翔大学北方圏学術情報センター研究費の助成を得て行ったものである。

でてきたというのだろうか？ マクルーハンが<sup>4</sup>1962年にすでに、この事態を次のように予言している。「情報を製品に変えること。それこそがオートメーションの専門家にとって問題になることで、人間の労働や技能を分割して配置することなど、問題ではなくなる。(…) 職業は終わり、消滅してしまうだろう。というのも、職業の概念は、専門分化主義の概念や特殊機能や非コミットメントの概念と緊密に結びついているからだ。そういう意味で未来の人間は働かない。オートメーションが代わりに働くからだ。未来の人間はしかし、画家や思想家や詩人のように、生産に全面的にコミットする。人間が職業を持つのは、部分的にコミットするときだけだ。全体的なコミットをするとき、彼は遊びや余暇を過ごすのと同じことになる」<sup>4</sup>

専門分化され、自分の管轄外のことには無頓着、クールな距離感で仕事にあたる「職業」人から、全人格をかけ、自分の全人生で学んだことを総動員しながらクリエイティブに仕事に取り組む芸術家的な仕事人へと、労働者の態度ががらっと変わるとなれば、これは芸術家の側にも、芸術概念の見直しを迫らざるを得ないだろう。私がこの論文でとりあげるヨーゼフ・ボイスの万人芸術化論をこの文脈で評価できないだろうか。1969年に、彼はすでに次のように述べている。「ぼくたちが出発点にするのは、偉大な芸術家を育て上げるといった旧態依然のアカデミズムの概念じゃあもうあり得ない。そんなことできたとしても、偶然の幸運でしかない。ぼくたちが出発点とすべきなのは、芸術と芸術から得られる認識とが、生活全体に向かって流れこんでいける、そんな要素を形成できるアイデアなんだ」<sup>5</sup>。かくして彼は、店主も、農家も、科学者も、すべての人々が、それぞれの職業で、芸術家になるべきだと説く。デュッセルドルフ芸術大学の教授をしていた彼は、その信条を貫いて、来る人を一切拒まず、大学入学規定により入学を拒否された学生たち142名までをも、自分のクラスに抱え込んだ。その結果生じた大学との摩擦から、1972年には大学を解雇されるにいたっている。

しかし今では、フロリダやパイン、ギルモアに言わせれば、一人一人が仕事の中でクリエイティビティを発揮させないと、経済の持続可能な発展は不可能である、という事態に、すでに突入してきているのである。ということは、放っておいても、ボイスのヴィジョンが、いまや実現されつつある、ということなのだろうか？

本論では、両者のこの接近に注目し、アメリカの都市経済学、経営学の最近の動向から読み取れる今の私たちをとりまくクリエイティブ経済の進展の現実という文脈のなかで、ヨーゼフ・ボイスの芸術＝資本論を読み直し、アクチュアリティを取り戻す試みである。そうすることで同時に、現在進行中のクリエイティブ経済がはらむ可能性と問題を考察するための、一視点を提供できればと思っている<sup>6</sup>。

## 2 芸術の孤立の問題

しかし、このように素性のことなるものを参照するには、それが、どこから、どのような意図ででてきたかといった、その背景から比較する慎重さが要求されるだろう。

先ほど、ヨーゼフ・ボイスの万人芸術論を、「脱工業化」という時代の変化に敏感に反応したものとして、とらえることができると述べた。

しかしドイツ人としての彼には、18世紀末以降のドイツ古典主義、観念論の伝統の継承者という側面もある。<sup>7</sup>とくにフリードリヒ・フォン・シラーに発する芸術と社会をめぐる思索を踏まえて、20世紀現代芸術が社会のなかでおかれた位置を批判的に検討するうちに、先述したような職業生活での芸術の実現という構想へと導かれたふしもあるのだ。今度はその線から、ボイスの万人芸術論の背景をさぐってみよう。

問題の発端は、芸術がいまや生との関連を失い、孤立してしまったことだが、これももとをたどれば、19世紀西欧にはじまる市民階級の台頭にともなう功利主義の蔓延から、必然的に生じた状態であった。フリードリヒ・フォン・シラーの『美的教育に関する書簡』（1795年）の第二書簡には、早くも次のように記されている。

時勢の流れは時代の守護神にひとつの方向を与えたが、これによりますます芸術がその理想状態から遠ざけられるようだ。そこで理想を守る芸術は現実から遊離して、上品にも果敢に日常の欲求を超えた高みに鎮座せずにはおれなくなる。というのも、芸術とは自由の娘だからだ。芸術がもし何か指示を受けるとすれば、それは物質的な欠乏にもとづくのではなく、ただひとえに精神の必然性にもとづいてである。にもかかわらず、現在を支配しているのは欲求であって、この欲求が、すっかり貶められてしまった人類を、自らの暴虐的な頸木の下に組み敷いている。利益だけが時代の大きい偶像なのだ。いっさいの能力、いっさいの才知がこの偶像に奉仕し続けなければならないというわけだ。こうした粗野な秤にかけられる限り、芸術がどんなに精神的な功績をあげても、それは何の重みも持つことはない<sup>8</sup>。

ようするに利益追求に血眼になっている時勢に、「自由の娘」である芸術の居場所がなくなっていくのではないかと危惧されているわけだが、シラーが指摘するこの事態は、その後ますますエスカレートしていく。功利主義的価値観が社会を覆いつくした結果、20世紀に入る頃には、芸術は社会に対して、二つの両極的な道をたどらざるを得なくなってしまった。1、シラーがここで嘆いているように、己の理想と純粋性を守るため、孤立する道。もしくは、2、利益という、時代の大きい偶像に仕える僕になる

▶7 これについては、三島憲一「ボイスとドイツ哲学の伝統」、『アールヴィヴァン ボイス 1984. 5.29-6.5』、1984年14号、西武美術館、60ページが詳しい。

▶8 Friedrich von Schiller: Von der Schönheit zur Freiheit, Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen, ars momentum, 2005, p. 8.

道。孤立の道を選んでいるようにみえながら、作家の意思いかんにかかわらず、結果的には現行の社会構造の維持・強化に役立っているという場合もある。順を追ってみたいと思う。

まず、1の道をたどった芸術は、いわゆるファイン・アートの領域にほぼ重なる。その内在的な評価は、この論の趣旨からそれるので置いておくとして、社会的意義の観点からのみ、検討してみたい。すると、二つのことが言えると思う。

一つは、専門的閉塞化。現代芸術では、芸術史的意義はあるものの、社会的波及力は皆無の、新たなスタイル実験が繰り返されるうちに、難解さをきわめ、一般の受容者には近づきがたい領域になってきている。展覧会も当然、専門家ばかりの顔ぶれだ。

もう一ついえることは、社会の歪みの癒し手の役割を引き受けさせられたこと。たとえば音楽は、感情のいらぬ時代に、私たちがまったく枯渇してしまわないように、「感情の発電所」(アレクサンダー・クレーゲ)の役割を一手に担わされる。<sup>9</sup>これに対し造形芸術はといえば、国家や資本の管理の手が社会を覆い、窒息的に作用し始めるにつれ、原始的本能をぶつけ、何でもありの遊技場となると言う風に、歪んだ社会を映し出す倒錯的なネガとでもいうべき役割を果たすことになるのである。

もちろん社会の偏りを是正して、心身のバランスを整えるいわば「癒し手」の役を引き受けることもアートの重要な役割である。それはあくまで対処療法であって、根本的な治療とはいえない。しかし、芸術が壊れたバランスを直してくれるからこそ、職業生活内部では、どんなバランスを欠いたことをしても——たとえば冷酷きわまりない功利主義を貫いても——精神的バランスを崩すことはない、といった一種の共依存の関係が固定化してしまうおそれもある。となると、芸術は、結局はこのひずんだ体制を支持していることになりかねない。少なくとも、この役割を担っている限り、そうした役割が必要になってしまう歪んだ社会の構造そのものを変革する一押しとなることはない。

1977年、ドクメンタ6でボイスが行ったスピーチの言葉をかりると、

芸術は、芸術事業体とでも呼ぶべき孤立の状態にあります。この事業体はそのうちで活動している人間によって、社会に残された自由行動の余地さながら語られ、さらに西側の政治制度により(東側ではよりいまましい役柄をふりあてられています)、自由に何でもやっていい空間、一種の遊戯場として使えるようにと、提供されています。そこではいわゆる創造的な諸個人が暴れまわり、おろかな自由を享受することは許されています。しかしまさにこの伝統的な芸術概念を越えていく何かを発展させていくことだけは、許されていないのです。この伝統的な芸術概念では、変革といえば、万事が芸術領域内部でのもの、この領域内部でしか意味を持たぬ、形式スタイルの変化——確かにこれもささやかなりとも、変革的なことではありますが——その中で、あらゆるエネルギーが使い尽くされてしまっています(傍点筆者)<sup>10</sup>

▶9 三島憲一「ボイスとドイツ哲学の伝統」、『アールヴィヴァンボイス1984.5.29—6.5』、1984年14号、西部美術館、60ページ。

▶10 Eintritt in ein Lebewesen, Vortrag—gehalten am 6. 8. 1977 im Rahmen der Free-International University, documenta 6 in Kassel, In: Harlan, Rappmann, Schata: Soziale Plastik, Materialien zu Joseph Beuys, Achberger Verlag, 1976, 123p.

### 3 美化する芸術

しかし、孤立の道をたどった芸術の多くが、社会に対してその存在意義を示せないまま、それでも生き残れているのは、なぜだろう。もちろん作品そのものが持つ内在的な価値が、時が経つにつれ広く認められるようになったからということもある。が、その場合は、社会的存在意義が示せていない、とはいえないだろう。ボイスの芸術家観の前提をなす問題をさぐるという本論の流れから、ここでとりあげたいのは、もう一つの生き残りの理由、つまり芸術作品が、その内在的な意図とは別の意図を美化し、権威づけるために利用される場合である。

19世紀も後半に入り、市民階級が支配層としてそれまでの貴族に取って代わるにつれ、彼らの根無し草の、成り上がり者コンプレックスを解消し、自らの正嫡性を捏称するために、芸術の持つ権威を利用する現象がみられた。いかめしい古典様式の銀行からはじまり、ありとあらゆる様式の建築が、施工主の自称「趣味」、実質的には様式の放つ威光にあやかりその力を誇示するために建てられていく。価値が既に認められた芸術品のコレクションを有することは、社会的上昇の有効な手段になった。ロジャー・メイソンらが指摘した、「自己顕示としての消費」<sup>11</sup>に、芸術は、実際、大きく寄与してきたといえるだろう。

もちろん時代を下るにつれ、芸術作品は個人像されるよりも美術館のような公開の場所に収められるようになった。しかしそこにも、そうした美術館を持ち、そこに価値が既に公に認められている作品を多く収納することで、国や地域、企業のイメージアップやブランド化、ひどい場合には、汚い手を文化で洗う、ホワイト・ウォッシュといった芸術振興そのものとは別の意図が働いているのは否めない<sup>12</sup>。

もちろん、権力や自己顕示といった、それ自体は芸術の外にある意図のために芸術的要素を利用するというのは、何も彼らがはじめてではなく、昔から見られる現象ではある。が、この傾向が長じて、日本でバブルの時期にたてられた宮殿風のラブホテルや、その地域の地域性とは何の関係もない、西欧コンプレックスまるだしのテーマパークのポストモダンの、気まぐれな様式借用に余韻を響かせるまでになればどうだろう。嗜好という形をとることで、その権力意志はなかば無意識のものとなり、一見無邪気な外見をまとっているとはいえ、これほど広範な、多数の人たちが、大々的に行うとなると、影響力も甚大となる。そしてそれは私たちの芸術理解そのもの、芸術にまつわる常識を、すっかり組みかえずにはおれなくなる。つまり芸術作品の〈かたち〉を生み出した理念とは内的に何にもかかわりのない人たちが、それとはまったく別の意図のために、〈かたち〉が喚起するアウラを利用する——といった状況がこのように蔓延した結果、芸術の〈かたち〉は、〈かたち〉として、中立的に、その理念的コンテクストから

- ▶ 11 ロジャー・メイソン『顕示的消費の経済学』名古屋大学出版会、2000年。
- ▶ 12 とはいえこの傾向に抗い、自分の作品が、自分の表現しようと意図したものと矛盾する形で利用されるのを防ぐため、作品売却時に特別契約を結ぶ作家もいる。たとえば「ジーガーラウブ契約」Siegelraub contractというものがある。これについて、ドイツの芸術家、ハンス・ハーケは、あるインタビューの中で、「それは70年代初頭にセス・ジーガーラウブとポップ・プロヤンスキーがつくったもので、芸術家が自分の作品に対して、それが誰か別の人の財産になっても、いくらかのコントロールを及ぼすことができるというものです。たとえばその作品が公の場に展示される場合、芸術家にそのことが告げられ、どんなコンテクストで作品が展示されるかについて、同意しなければならぬことになっています。これはとても重要なことなのです。」 Hans Haacke, View, Interview by Robin White at Crown Point Press, Oakland, California, 1978, 6p.

独立して存在し得るものなのだ、だから、たとえ元来別の意図のためにつくられたものであっても、それを無視してどんな意図に利用しても構わないのだ…という態度が、あたりまえのこと、当然のこととしてまかり通るようになってしまうのだ。実際、いまやこれが長じて、さまざまな時代に生まれた様式や、個々の芸術品は、単なる〈かたち〉、あるいは、ムード、趣味の問題として受け止められ、元来、その理念抜きには存在しえず、これを生み出した人々の必死の生き様が結晶して生まれてきたことすら、すっかり、忘れられているように見える。

それ自体は、無害なことのようにみえる。しかし、そのようにして、芸術内在的な理念が無視され、芸術家にもそうした重いものなど、表現することが期待されない、となると、最初から、芸術家が、さまざまな政治的、あるいは商業的意図を実現するために雇われるようになるまで、あと一歩ということになる。この一線が飛び越えられたとき、芸術はプロパガンダや利潤追求を効果的に行うための単なる美化のテクノロジーとなり果ててしまう。イデオロギーによる芸術利用のはじまりである。これも、近代市民階級の勃興以後はじまった、美化としての芸術の利用にともなう芸術内在的、自律的理念の空洞化抜きにしては考えられないことだった。つまり芸術から、作家の人格や理念による自己統御的な力が失われるとき、押しつけがましいあらゆる思惑に利用されることから芸術が身を守るすべはなくなってしまったのである。

#### 4 「アシッド・キャピタリズム」の機動力としての芸術

イデオロギーによる芸術利用といっても、ナチズムやスターリニズムの全体主義体制下のように、芸術的表現がイデオロギーにかなうよう、逸脱者を制裁するあからさまな暴力によって管理されることは、資本主義体制下では、もちろん、まれである。身の回りのものは単なる实用価値をもつのみならず、魅力的なものであるに越したことはない。商業的な成功をおさめるため、さまざまな産業に、膨大な芸術的エネルギーが投入されることは、それ自体、歓迎すべきものなのかもしれない。しかし、そこで私たちに与えられる快樂そのもののうちに、権力的な操作を読みこんでみると、どうであろうか？ そのような楽観的な態度をとりつづけられなくなるのではないか。小倉利丸は、『アシッド・キャピタリズム』で、たしかに情報資本主義社会は、全体主義社会やそれまでの社会のように、権力が暴力的な脅しによって大衆に望まれた思想や行動を強制することは止めた。が、その代わりに、逆にいかに人々に快樂を与えるか、あるいは、いかに人々を快樂の中毒状態、慢性的な欲求不満状態におき、消費へのインセンティブを与え続けるかという欲望の操作を通して権力を作用させていると分析し、



これを麻薬の売買人が中毒者に及ぼす権力にたとえ、「アシッド・キャピタリズム」と呼んだ。

(…) 情報資本主義が提供し続けてきた「豊かさ」とは何なのか。それは、快楽の付与と剥奪である。フーコーを引き合いに出すまでもなく、権力は抑圧と苦痛の源泉であるという、そのぬぐい去ることのできない性格の一端を自覚しはじめるに伴って、権力はむしろ大衆に対していかに快楽を与ええる存在になれるかに腐心するようになってきた。

消費社会と呼ばれてきたこの「先進国」のなかで、私たちは、常に何かを消費することによる満足を経験するように仕向けられ、訓練させられてきたし、自ら率先してそうした欲求充足のための消費を「豊かさ」の証しとして実践してきた。しかし、当然のこととして、私たちは、モノの消費によって満たされる自らの欲望はごくわずかの期間しかもちこたえられないことを知っている。私たちは、定期的に訪れる欲求不満や新たな欲望にさらされ続けている。こうした私たちの日常生活は、あたかも麻薬中毒者が麻薬に依存することによって自らの欲求を一時的に癒すのとほとんど同質のものである。私たちは、情報資本主義のなかで、マスメディアや文化産業が与える情報のなかで、慢性的で緩慢な麻薬中毒症状に置かれ、常に繰り返し「消費」行為による一時的な欲求充足に駆り立てられるのである。このように、資本を麻薬の売人とせざるを得ない従属的なジャンキーとなることを強られる私たちの実感を表現するものとして、私はアシッド・キャピタリズムという表現を用いようと思う<sup>13</sup>。

ここでいわれる「麻薬売買人」としての「資本」に仕え、「麻薬」をせつせつとつくるのが、今日、芸術的な要素が、社会に対して果たす最大の貢献だといえないだろうか？ むろん、そこで動員される芸術的なエネルギーは、あえて自らをファイン・アートと僭称することはない。コマーシャル・アートやサブ・カルチャーの領域に属すといえる。また、この時勢の流れに抗い、独自の理念を貫くために不利な戦いを戦い抜いているファイン・アートの芸術家は依然としているし、彼らが尊敬に値することは、変わりがない。が、いずれにしろ、また、それを何と呼ぶにせよ、現在、人々が生み出す芸術的なエネルギーの総体のうち、その大半が快楽を生み出すことで資本に仕え、このアシッド・キャピタリズムの機動力となっている事実は認めずにはおられない。

もちろん、快楽は単調さを嫌うので、ナチズムやスターリニズム下のような統制や画一化が、ここで芸術的表現に押し付けられることはない。そのため、権力の介入が見えにくくなっている。しかし、快楽を煽り、理性的に考えれば、まったく必要のないものを大量に購入するよう仕向けているとすれば、これはあきらかに権力を行使しているといえる。

▶13 小倉利丸『アシッド・キャピタリズム』、青弓社、1992年、12-13ページ。

## 5 「自由の科学」としての芸術

アシッド・キャピタリズムの進展にともない、経済のために発揮されるクリエイティビティといえば、既にこの中毒状態をつくる快樂の生産に向けられたものに特化されてきているようにもみえる。冒頭で確認した現在進行中のクリエイティブ経済のクリエイティビティも、大部分そのように理解されうるといえるかもしれない。しかし事態はそう単純なものではなく、希望の種も見受けられるように思う。その辺をもう少しつまびらかにするためにも、ヨーゼフ・ボイスが、芸術のおかれたこのような状態に、どう反応したかをみてみよう。そもそも、以上は、ボイスの万人芸術論の背景を探るためのものであった。

その前に、芸術のおかれた状態として、ここまで述べてきたことを手短かにまとめてみたい。西欧市民社会で功利主義的価値観が優勢になってから、芸術は孤立し、生の基幹的地位から装飾的地位へと追放されてしまう。と同時に、すべてとはいわないまでも、大部分の芸術的な営為から、内在的、自律的な、固有の理念的 content が失われ、個人や組織のさまざまな意図に仕え、効果を生み出すための単なるテクノロジーと化してしまう。

この状況について、ボイス自身強く意識していたことが、次の来日記者会見の言葉からも読み取れる。私たちは互いに話し合いながら、拡張された芸術概念における、真の意味での芸術家になれるはずなのだが、と述べた後、これに留保をつけるように、語った言葉である。

確かに私は非常な困難を意識しています。私たち人間は、まだ理念とイデオロギーの区別を習っていません。その困難があります。私はイデオロギーについて語っているのではなりません。私の語っているのは、イデオロギーではなく——イデオロギーはいわゆる美化する哲学です。何のために美化するかといえば、政治的な権力あるいは貨幣を得るために、何らかの利害を美化したものです。その意味でどんなイデオロギーであろうと、それは人間が本当に到達しようとしているものや、人間の真理を最も遠ざけ、近づきにくくするものです。したがって私はイデオロギー的なことを語っているつもりはまったくありません。そうではなくてイデーについて——つまり理念について、精神について、創造性について語っています。それらはすべての人間に共通な核心です。理念とイデオロギーの区別は確かに難しいと思います。もしかしたらわれわれ人間はその区別を忘れてしまっているのかもしれませんが。といいますのも世界はあまりにも長いあいだ、イデオロギーによって支配されていたからです。そして貨幣あるいは資本、そういう金融的な発想によって支配されているからです。(…)人間の真理とは、生産性であり、クリエイティビティです。そしてそのみが人間の生、自然の生にとって役立つものであり、イデオロギーは人間の生

にも自然の生にも役立たない有害なものです<sup>14</sup>。

旧態依然とした権力や利潤への欲望に、もっともらしい理屈や外見をまとい美化するメカニズム——これをボイスはマルクスにならい、「イデオロギー」と呼ぶ。今なされる芸術的な営為の多くは、イデオロギーのこの美化のメカニズムに、知らず知らずのうちに、あるいは意図的に加担している。その結果、人間を自由にするどころか、支配的な権力に対する隷属状態を強化するために、芸術が機能しているという状況が生まれる。

そこから身を引き離し、芸術をまったく新たに捉えなおすところこそ、ボイスの意図したところだった。「芸術とは一種の自由の科学 *Freiheitswissenschaft* である」<sup>15</sup>と彼があえて手堅い定義を下したのも、「科学」と呼べるほどの厳密性を駆使しないと、すでに芸術がすっかり浸りきっている、人を不自由にする要素から芸術概念を救い出すことができないからである。

では、イデオロギーの「美化」に加担するのをやめ、芸術がふたたびイデーを、人間や自然の生に役立つ生産性、創造性、クリエイティビティを発揮させるといふ、人間の真理を体現するようになるには、どうすればいいのだろうか？

## 6 | 芸術受容者にできること

とりあえず、このような状況下におかれた受容者側にできることとしてボイスが提唱するのは、対象が私たちに呼び起こす感覚的反応に意識的になることだった。先ほど引用した言葉を発した翌日になされた、ボイスの日本講演の言葉を引いてみよう。

共感とか反感、つまりいい印象を持つとか反感をもつとかいうことだけを行っているあいだは、人間は自分で自分を規定せず、単に外的なものによって規定されているだけなのです。そうして現実に順応しているだけでは、本当の意味で直立歩行、顔をまっすぐに向けた、頭を上にした歩行というものはできないのです。確かにそういう人間でも歩いてはいますが、本当の意味で、内面的な意味で、直立歩行をしているわけではありません。思考だけが、考えるということだけが、唯一の基準になっていなければならないのです。共感と反感は、それだけでは何の役にもたちません。真理のみが人々を結びつけるのです。その真理は、哲学も、技術者の活動、あるいは彫刻家、造形芸術家の活動など、すべてに含まれることができます。そうした真理のみが重要であって、共感を抱いたり反感を抱いたりすることをできるだけ避け、コントロールしなければなりません<sup>16</sup>。

▶14 『ドキュメント・ヨーゼフ・ボイス』TVプリンター・マガジン、西部美術館+WAVE+SPN 発行、1984年9月1日、23ページ。

▶15 Volker Harlan: Was ist Kunst? Werkstattgespräch mit Beuys, Urachhaus, 1986, p. 15.

▶16 『ドキュメント・ヨーゼフ・ボイス』42ページ。

ものに対して共感や反感を抱き、いくなれば自分がそれに入れ込むか否か、党派性をはっきりさせた上で、その後、その感覚を正当化し、合理化する理屈を（多くの場合無意裡に）つける——というのは日常的によくあることだ。そうするとき、私たちは感覚を思考に先立たせるわけだが、そのとき私たちは、知らず知らずのうちに、イデオロギーの美化する哲学に惑わされ、その支持者や加担者にさせられてしまう危険にさらされてしまう。また小倉がその「アシッド・キャピタリズム」論で述べているように、情報資本主義における権力行使は、いまや暴力ではなく、快樂を通してなされているのだとすれば、疑うべくは、私たちの感覚的な反応である。アドルノ・ホルクハイマーの古典的な言葉、「感覚的な多様性をあらかじめ基本的な概念に関連付ける働きは、カントの図式論ではまだ主体に期待されていたが、いまやその働きは文化産業の手に寄って主体から取り上げられてしまった」<sup>17</sup>を思い出すこともできよう。私たちの嗜好、美意識に権力関係が染みついてしまっている今、私たちは自分の感覚を無批判に受け入れることはできない。

▶17 Max Horkheimer/Theodor Adorno:  
Dialektik der Aufklärung, Fischer,  
1985, S. 112

## 7 | 芸術家の側からできること

以上、受容者側から見てきたが、芸術の発信者の責任も問われるだろう。この共感・反感を増幅し、思考を一時麻痺させ、何が何でも感覚を思考に先立たせ、望まれた反応をひきだすよう仕向けることこそ、〈美化のテクノロジー〉に成り果てた芸術的ないとなみの多くが、これまで果たしてきた役割なのだから。ここでいう望まれた反応が、政治的なプロパガンダの浸透のためであろうと、商品の購買欲をかき立てるために使われようと、この構造に変わりはない。では、こうした「直立歩行できない」足元のふらついた状況に人をおちいらせる「美化」の働きを黙らせ、逆にそこから人々を解放されるため、芸術を機能させるには、どうすればいいか。芸術家の立場からできることは、何か。

一つの可能性は、まず、感覚に訴える作品をつくることをやめること、つまり、デュシャン以降の「反網膜的」芸術を遵守することだ。「反網膜的芸術」について、元祖デュシャンの言葉をひいてみよう。

網膜があまりに大きな重要性を与られています。クールベ以来、絵画は網膜に向けられたものだと信じられてきました。誰もがそこで間違っていたのです。網膜のスリルなんて！ 以前は、絵画はもっと別の機能を持っていました。それは宗教的でも、哲学的でも、道徳的でもあり得たのです。私に反網膜的な態度をとるチャンスがあったとしても、しかしそれはたいした変化をもたらしませんでした。今世紀全体がまったく網膜的なも

のとなってしまうからです<sup>18</sup>。

こうして、芸術が人を絡みとる網膜の網以外のものでもありうること、感覚を超えて「何か別のもの」へいざなう、風通しのいい、それ自体は「窓」にすぎぬものとしてもありうるということがデュシャンにより示された。その影響は甚大で、かくして美的感覚に訴える要素を意図的に過酷なばかりそぎ落とし、人の手がそこに介在した跡すらまったく残らぬレディメイド、機械部品を組み合わせたもの、言葉を重要な構成要素にするものなど、いわゆるコンセプチュアル・アートに分類される作品が、さまざまな作家により生み出されるようになる。ボイスも一応、この系列に位置づけられるだろう。あるインタビューのなかで、彼は次のように述べている。「芸術、たとえば絵画や彫刻が、網膜的なものにとどまらない力を発達させることこそ、私の意図なのです」、「眼はもちろん重要な器官です。とりわけ色彩を捉えるためには、最も重要な器官のひとつだといえましょう。しかし眼だけが関与するとすれば、私の考えでは、絵画はかたちだけのものに墮落してしまい、もはや今日、興味深い絵画は存在し得ないと思うのです」<sup>19</sup>。日本講演での言葉を借りれば、「もちろん進化の現段階にわれわれに与えられている器官としての眼はそのままの状態でなければならぬでしょうが、眼による新しい知覚というものは、現代社会によって破壊されています。たとえばさまざまなメディアは、われわれの聴く能力、見る能力を絶えず弱め、破壊していきます。われわれはあたかも上から降ってくる情報のシャワーの中に立っているようなものです。われわれは新しい視覚・新しい聴覚によって、新しい均衡を保たなければなりません」<sup>20</sup>。

網膜に訴える美的要素をそぎ落とすことで、芸術が、美化のテクノロジーとして利用される隙はなくなる、とひとまずいえるだろう。もちろん、そうしたストイックな表現も、繰り返し使われ、見慣れたものになり、評価も確定するにつれ、それ自体、フェティッシュの対象となり、美化のパーツとして利用されるというのは、よくあることだ。が、こうした閉塞状態に陥らないためには、それ自体「窓」にしぎない作品の先にあるものを、強烈に示し続けることで戦うしかない。ボイスが頻繁に引くピカソの言葉をかりれば、「芸術は家を飾るためではなく、敵をやっつける刀としてある」。<sup>21</sup> 本当に状況を変えたければ、網膜的なものに訴えるのは危険である。美化のヴェールにより、まわりが見えなくなり、敵を見失うおそれがあるからだ。装飾を止め、素のままに戻ること、作品は自分が体現する理念的実質をあらわにせざるを得なくなる。このとき、芸術は変革のための刀になる。彼が芸術にやたらと「科学」と言う言葉を付けたり、芸術を「道具」Werkzeugや「乗り物」Fahrzeug<sup>22</sup>といった、それ自体反網膜的なイメージでたとえるのも、この美化の贅肉を芸術から一掃したかったからにほかならない。

▶18 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・小林康夫訳、ちくま学芸文庫、82ページ。

▶19 Volker Harlan: Was ist Kunst? Werkstattgespräch mit Beuys, Urachhaus, 1986, p. 21.

▶20 『ドキュメント・ヨーゼフ・ボイス』、56-57ページ。

▶21 Joseph Beuys: Aktive Neutralität: Die Überwindung von Kapitalismus und Kommunismus; ein Vortrag mit Diskussion am 20. Januar 1985, FIU-Verlag, p. 11 や、Harlan, Rappmann, Schata: Soziale Plastik, Materialien zu Joseph Beuys, Achberger Verlag, p. 123 など。ただしこの言葉がピカソ自身によって何時どこで語られたのか、どこからボイスがこれをとってきたのかは不明。

▶22 Joseph Beuys: Kunst=Kapital, Achberger Vorträge, FIU-Verlag, 1992, p. 44.

## 8 「すべての人は芸術家である」

「反網膜的芸術」は、私たちの感覚的な反応が権力により濫用され、自分で自分自身の感覚を信じられなくなってしまったこの時代、芸術があえて「自由の科学」であり続けるために残された、唯一とはいわぬまでも、一つの選択肢だといえるだろう。やはりコンセプチュアルの流れをくむ現代アメリカの作家ジェニー・ホルツァーは、街角の電光掲示板に突然、さまざまな言葉をしのばせる「サバイバル・シリーズ」Survival Series (1983-1985) を発表。その中でも特に有名になったものに、「私を私の欲しいものから守って」Protect me from what I wantという言葉、商業広告に囲まれた都心の電光掲示板に突如映し出すものがある。これなどは、ずばり感覚に対する私たちのこの自己不信、私たちの分裂状態をついた、切れ味のいい、すぐれたコンセプチュアル・アートだと言える。

しかし、自分自身の感じることにに対して不信感を抱くというのは、一種、病的な状態である。また反網膜的芸術も、消極的なやせがまん感がいなめない。せつかく五感を与えられているのに、これを使い、楽しむことができないというのも、おかしい事態である。

問題の焦点はそもそも、私たちが「自分で自分を規定せず、単に外的なものによって規定されて」しまうことだった。外的なものによる規定があまりにすさまじいので、一時的に感覚をシャットアウトするのは、やむをえないかもしれない。がそれは応急処置で、最終的には私たちが「自分で自分を規定」できるようになればよいのである。能動的に自分自身を、自分の行動を規定すること。「すべての人が芸術家になる」というボイスの要請は、ここから発しているのである。

大変有名になり、キャッチフレーズとしてひとり歩きすることにもなったこの言葉はしかし、誤解されることの方が多い。「すべての人は、趣味として芸術をたしなめ」と言っていると思われるのだ。しかしそれはこの論の流れからしても、とんでもない！ということになるだろう。趣味としての芸術とは、またもや芸術を自分の生活の外側に付けられた装飾、つけたし、ひいては自分の宣伝、美化のために扱うことになるのだから。ボイスの言葉をひくと、

クリエイティビティとは自由の科学です。クリエイティビティといっても、流行現象のクリエイティビティではありませんよ。流行現象のクリエイティビティとはといえば、人間らしい自覚化der menschliche Bewußt-werdungには、何の興味も持たない権力システム中で、メディアや、これらの権力構造が所有している資力Mittelにより放漫経営され、「ファッショナブル・クリエイティビティ」にまで貶められています。そこでは、「すてきだ、あなたも自分のホビーを持つてるんだね」と語りかけられま

す。そこでは、最高の人間の尊厳に対応するこの全体的なものが操られることで、趣味の性質を持つものにまで貶められています。このような概念の出現によって、人間にはいかなる自覚も生じえないよう、処理されてしまっているのです<sup>23</sup>。

趣味ホビーとしてのクリエイティビティの発揮は、ようするに先ほどのイデオロギーの「美化」のメカニズムを、小規模な形で、一人一人がやるのと、変わりはない。イデオロギー、つまり旧態依然とした権力欲や金銭欲の表面だけを美化して、斬新だったりヒューマンだったりする外見をまとわせるため、膨大な芸術的エネルギーが費やされていることはすでに述べた。が、ちょうどそれと同じように、生きる態度も、自身の行動も、全然変える気のない人（つまり自分の人間としての「核心」にクリエイティビティを向ける気のない人）が、「ファッショナブル」な服でも身をまとおうように、生を縁取る装飾として身にまとおうのが、ホビーとしてのクリエイティビティである。実際それはイデオロギーとしての美化とも無縁ではない。生のままでは、制度の安定に対して危険になりかねないクリエイティビティ、「最高の人間の尊厳に対応するこの全体的なもの」を、既成の制度の枠内で飼いならし、安全無害なものに去勢するという役目もひきうけているのだから。

というわけで、こうした美化の論理を、クリエイティビティの概念から一枚一枚剥がしていく必要があるのだが、しかしその後、一体、何が残ると言うのだろうか？ その人自身、である。「革命とは私たちのことだ」 Revolution sind wir という、作品名になり、2008年10月3日から2009年1月25日まで、ベルリンの現代美術館、ハンブルガー・バーンホーフで開催された展覧会のタイトルにもなった、ボイスの有名な言葉の真意もここにある。革命を私たちが起こすのではない、私たちが革命なのだ。つまり自分で自分を変え、自分が自分をつくる。主語と目的語が一致するわけだが、このとき作る人自身が同時に作品となる。となると、そこにはいかなる外見と内実の分裂も、美化や粉飾や、そもそもいかなる作為的なものをさしはさむ余地も、なくなってしまう。

もちろん、そうして、自分で自分を規定しているように見えて、外部から来るさまざまな意図に動かされるということはよくあることで、自分の欲望に従っていると思いきや、操作されているだけ…といったことは日常茶飯事である。

これを避けるためのポイントは、自分の外部にある力に規定される回路を、ひとまずは一切断つことであろう。外部からのさまざまな刺激にふりまわされるばかりの感覚的印象は、もちろん、あてにならない。だからこそ、「思考だけが、考えるということだけが、唯一の基準になっていなければならないのです。」<sup>24</sup> このように思考が重視される背景には、感覚に比べて、思考は、外部にある力に規定される回路を断ち切っても成立すること、とくに自分自身を思考する思考は、「私を考える私が考える…」というふうに、客体そのものが主体に反転することで、自律できるからだと思われる。

▶23 Joseph Beuys: Aktive Neutralität: Die Überwindung von Kapitalismus und Kommunismus; ein Vortrag mit Diskussion am 20. Januar 1985, FIU-Verlag, p. 15.

▶24 『ドキュメント・ヨーゼフ・ボイス』、42ページ。

- ▶25 1929年10月23日～26日にアッハベルクのフンボルト・ハウスで開催された「社会彫刻研究会」Studientage Soziale Skulptur席上でのラップマンの発言による。

こうした自分の外にあるものから、規定される回路を完全に閉め出せれるのは、思考だからである。このように思考を重視するとき、ボイスはルドルフ・シュタイナーの影響下にある。ボイスの直弟子の一人で、現在、自由国際大学出版会FIU-Verlagや社会彫刻研究会の主催をしているライナー・ラップマンにボイスは、自分を理解したかったら、シュタイナーの『自由の哲学』を精読せよ、と語ったそうだが<sup>25</sup>、その本のなかで、シュタイナーは、デカルトを参照しながら、次のように言っている。

私の探求がやっと確かな基礎の上にたてるのは、存在の意味をその存在そのものから汲み取れるような対象を見つけ出したのである。が、それこそ、思考するものとしての私にほかならない。というのも思考する私自身だけが、思考活動という特定のそれ自身に基づく内容を、私の存在に与えることができるからである。[...] 他の事物を観察している場合には——そこに観察する行為そのものを私は含めたいが——世界の出来事の中に見落とされるプロセスが混入してしまう。(観察する行為そのものという) 一連の出来事とは異なる何か、それだけ意識し損なわれたかたちで、存在してしまっているのだ。けれども私が自分の思考を考察するときには、そのような気づかれぬ要素などはどこにも存在しない。なぜならその場合、対象の背後に隠れて揺れ動いているような何かも、また、思考そのものでしかないのだから。つまり観察対象と、観察対象に向かう観察する行為とは、質的に同一となるのである。そしてこのことが思考の特徴の一つとなっている。思考を考察対象にするときには、性質の異なる何かの助けを借りる必要はない。同一の要素にとどまっていればよい<sup>26</sup>。

- ▶26 Rudolf Steiner: Die Philosophie der Freiheit, Rudolf Steiner Verlag Dornach/Schweiz, 1987, p. 47-48.

となると、外的なものに規定される通路を一切絶って、自分のやっていることを完全に掌握するには、思考によって、自分自身を意識すればいいわけだ。というのも、自分自身を思考する思考において、私たちは、観察するわが身の状態、たとえば自分が色眼鏡をかけて眺めていることだけはそっちのけにしたまま、対象自体をとらえていると思ひこむ、という無責任なやり方から解放され、色眼鏡をかけているという自分の限界を思いしることも含めて、やることなすことすべてに自覚的になることが可能だからである。思考によるこの自分自身のこの徹底的な意識化を起点にして、そこから自己規定する——つまり思考の中で自分がおかれている状況をクリアに把握し、自分取るべき態度や行動を見定め、実行に移す——このようなかたちでクリエイティビティが発揮されるとき、私たちは自分の表現をいわば完全なコントロール下におくことになり、外的な意図がそこにさしはさまれる余地はなくなる。いわんやそれが美化のために利用される隙など、あり得ない。ボイス自身のもう少しかみくだいた言葉をひいてみよう。「[...] 楽観的にも悲観的にもならず、そうした感情は止めて、根本的に自分の良心に照らして考え、理解し、認識し、そして決断すること、つまり考えるということだけが本当に重要なのです」<sup>27</sup>。

- ▶27 『ドキュメント・ヨーゼフ・ボイス』、43ページ。

ある意味、当たり前のことを言っているように聞こえる。が、実際にや



ろうとすれば困難である。外的回路を一時絶った上での反省的思考から下された決断は、現実を一新するような変革を強いることが多い。また、そこでなされる自己規定は、自分の外的な付けたし（余暇や趣味）、生活の装飾的な部分のみに適用するだけではすまない。「革命とは私たちのことだ」と真にいえるように、自分の「核心」<sup>28</sup>から、自分の生活全体、生きる構え全体を変革せずにはおれなくなるからだ。冒頭に引いたマクルーハンの言葉を使えば、「部分的なコミット」をやめて、「全体的なコミット」をさせるのである。たとえば、日曜日には美術品に触れ、美の世界に遊びながら、ウィークデイには、平気で景観破壊に手をかすような事業に関わっている…といった生き方をしている人は、趣味として、その人の生に付け足された装飾としての芸術に関わっているにすぎない。この装飾による美化のヴェールを剥ぐと、そこには芸術といくら関わっても自分自身はちっとも変わることはなく、以前のままの自分の上に無自覚なまま胡坐をかいている姿があるのみだ。しかし、その人がもし、自己規定としての芸術、つまり生の全体のなかで、自分の「核心」から芸術を実現するようになると、どうなるだろう？ 当然いまの職業はあらためざるを得なくなるし、生き方全体を変えざるを得なくなってしまう。そこには芸術に回心せよ…と言うに近いような、過酷な要求がそこに含まれているのである<sup>29</sup>。

困難だけれども、それには大きなおまけがついている。たとえば先ほどの、これまで日曜日にだけ美の世界に遊んでいた人が、生き方全体に芸術を浸透させて、自分の核心から、生の全体を、自己規定により変えていくとき、その人はそれまでやってきた景観破壊につながる仕事をやめるかもしれない。つまり社会的波及力が生まれるのである。趣味の枠、余暇の枠内に芸術を飼いならしている限り、この波及力はでてこない。人々がいくら余暇で自己規定的なクリエイティビティを発揮しても、社会構造に変わりはない。が、職業でそれをやるとき、社会が変わる。「すべての人の中には、自由で、自分自身を規定し、彼の環境を共同に規定し、変形していくことのできる本質がみうけられます。これによって、社会全体の領域の形成を行うことが出来るのです」<sup>30</sup> 芸術概念が人間学的、全体的なものになり、一人一人が自分を素材にした芸術創造をはじめるとき、同時に社会彫刻が始まるのである。

## 9 直接民主主義

ここまで彼の思考をたどると、当然ながら、そこには一つ大きな危険が待ち受けているように見えてくる。自分自身を思考する思考が、外的なものによる規定を一切締め出すことで、自己規定的な態度に、確固とした基盤をあたえてくれる…というのは分かったが、それでは単なる主観主義に

▶28 同上、23ページ。

▶29 もちろん、日曜日に美術館にいったり、絵やダンスや楽器演奏などの狭義の芸術をたしなんだりしてはいけない、あるいは狭義の芸術は消え去る必要があるとボイスは言っているわけではない。まずは人間全体でコミットした、自分自身を素材としたこの「人間学的芸術概念」anthropologischer Kunstbegriff (Aktive Neutralität, p. 13)がベースとしてあり、その延長、その表現の一環としてとしてこれをするのであれば、いいのである。これに対しこの人間学的芸術なしに、あるいはこれをやらずにいることに伴う自己欺瞞を忘れ、精神的バランスを回復するための避難所としてやるのであれば、単なる装飾的な美化として芸術を行っていることになる。

▶30 Joseph Beuys: Kunst=Kapital: Achberger Vorträge, FIU-Verlag, 1992, p. 44.

陥ってしまわないか。そこから生み出されるものが、ひとりよがりな行為ではなく、客観に触れていると、どうしたら確証できるのか。

この「自己規定」Selbstbestimmungといえ、そもそもフィヒテ哲学の用語である。ボイスに、おそらくルドルフ・シュタイナーを介して、フィヒテの自我論の影響がみられること、また彼の「拡張された芸術概念」には、フィヒテの自我論からドイツロマン派へと流れこんだ「芸術による世界の総合化」構想の余韻が響いていることは、容易にみてとれることである。三島憲一氏は「ボイスとドイツ哲学の伝統」と題する論考のなかで、ボイスとフィヒテ哲学を比較して、次のように述べている。

カントの判断力が扱う一回性の相を帯びた特殊なこととしての美的対象が、(フィヒテにより 筆者) 自我そのものであるとされ、さらにその自我が部分的なひとりの人間のそれではなく、世界へと全体化され、いわば無限の自己産出を行うものとなるならば、森羅万象の生と通低し合うこの自我の存在様式は、そのまま芸術流出と等価であり、自由な自己規定は、芸術概念の全体化へと通ずることになる。大地の上のいっさいの物質(マテリア)とその上に生い育つ植物、その上を駆けめぐる緒動物との生命的連関を説くボイスが、こうしたフィヒテ的なカテゴリーで語っても決して不思議ではない。フィヒテと異なるところは、19世紀におけるさまざまな総合の試みが挫折した後である以上、この自由の実現の過程をフィヒテのようなロマン主義によってではなく、〈進化〉として捉え、日常の実践による変革をこころみていることである。その一つである〈自由アカデミー〉の計画にあたってボイスは遠くフィヒテの用語をひびかせてこう述べている。このアカデミーの中で「人間は自己自身と世界の内容を規定することを学ぶ。この観点からのみ自己規定の力が、つまり人間の自由な自己規定が生じてくるのである。その意味でわたしは、このわたしの芸術概念こそ全体的に拡大された革命的概念である。その全体性において見られた概念であると考えている」<sup>31</sup>(傍点筆者)。

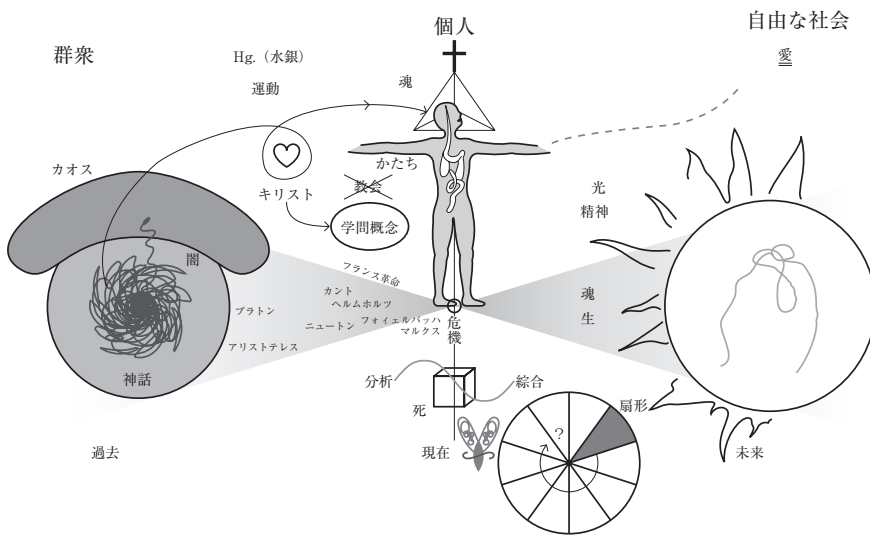
▶31 三島憲一「ボイスとドイツ哲学の伝統」、『アールヴィヴァンボイス1984年5.29-6.5』、1984年14号、西部美術館、62-63ページ。

ボイスがロマン派と一線を画した点として、自由の実現の過程を〈進化〉として捉え、「日常の実践」をあげておられるのは、当を得ていると思う。全人的な芸術の実現は、芸術を装飾的地位や趣味の領域に閉じ込める道をふさぐだけでない。洞察を内面の領域、「美しい魂」の領域に閉じこめて、そこから世を憂うというスタンスも不可能になる。自己規定は生の全体におよぶ以上、内面と外面の分離など、あり得ないからだ。自己規定できるようになったこの自由な主観を、ボイスはロマン派の人たちが思いもつかなかったような、物質的現実の只中へ、グラウンディングさせようとする。工場での生産過程や、企業の経営問題の一つ一つが、芸術実践の対象になるのである。

三島の指摘を補完するかたちで、一言付け加えさせてもらえば、ボイスのこの姿勢のうらには、唯物論と科学という人間を物質の中に深く埋め込むこの契機を通さずになされるあらゆるスピリチュアルなものへの復興は、

幻想のなかでからまわりするだけだという、今という時代の認識がある。だから芸術はたとえば功利主義を避けるのでも、これに取り込まれ、利用するのでもなく、そのただなかにもぐりこみ、自己規定による行動で、内からこれを変容させるべきなのだ。『進化』というシリーズ中の1972年の彼の無題のドローイングは、これをテーマにしたものである<sup>32</sup>。下にこのドローイングの簡単な図解をのせた。左右に大きな円を描き、その円から

■ 図00 ヨーゼフ・ボイス『無題（進化）』1974年の図解



発する光線が、二つの円の中心に近づくにつれ狭まり、中心で一つの焦点に交わっているが、その焦点の上で、人が磔にされている。左の円には「群集」「カオス」「過去」「神話」と言った言葉が見受けられ、円の中には不透明なカオスがうごめいている。右の円は太陽のように輝いていて（ボイスがたびたび言及するカンパネラの『太陽の都』のイメージである）<sup>33</sup>、中に抱き合う人々の姿が見え、「未来」「自由な社会」「愛」といった言葉が見える。過去から未来、つまり左の円から右の円へ、人間はすすんでいるのだが、右の理想状態に至るには、どうしても、中央で人が磔にされている、「個人」、「危機」「現在」と書かれたこの小さな一点を通過する必要がある、といたげである。過去からこの中心点にいたる円錐上には、プラトン、アリストテレスから始まり、カント、ニュートン、フランス革命、マルクスといった、近代科学や個人主義、唯物論を準備した人々の名前や出来事が見受けられる。この先をつきつめることによるのみ、私たちは、「自由な社会」の「愛」による人々の結びつきにいけるといっているのである。つまり、個人主義的な世界観、唯物論は、危機を呼ぶ一方、チャンスも与えてくれていること。この一点を通らない理想主義は、幻想の中でからまわりして、過去の神話の時代の闇に引き戻され、正反対のものに転じてしまう、とでもいいたげだ。

自己規定の日常的な実践はもちろん、数々の抵抗にあわずにはいられない。先ほどの景観破壊事業氏も、職業のやり方を改めようとするれば、家族や仕事仲間の抵抗にあうだろう。そしてもしこの抵抗に対して暴力ではな

▶32 Unbetitelt (Evolution) 1974.バーゼル美術館蔵。美術館から掲載許可をいただけなかったので、オリジナルドローイングの写真掲載はあきらめ、その概略図を掲載した。ドローイング内のドイツ語は堀田により和訳されている。またこの図の作成にあたり、大井敏恭に協力してもらった。オリジナルのドローイング写真は、2008年10月—2009年1月、ベルリン国立美術館Hamburger Bahnhofで開催されたカタログ、Beuys, Die Revolution sind wir, Hrsg. Von Eugen Blume und Catherine Nicols, p. 313に掲載されている。

▶33 Kunst=Kapital, p. 45参照。

▶ 34 Joseph Beuys: Ein kurzes erstes Bild von dem konkreten Wirkungsfelde der Sozialen Kunst, FIU-Verlag, 1997, 12p.

く、対話に開かれた態度でのぞむなら——「恒常的な会議」<sup>34</sup>とボイスはこの状態を呼ぶ——私たちはこのとき、主観主義的な閉塞の圏外に出る。

ここに、「社会彫刻」をめぐる彼の方法論の一つ、「直接民主主義」がからんでくる。全体的な自己規定を始めた人は、社会的波及力を自ずと持つようになるだけではない。同時に、自分を取りまく環境の決定に、自分も関与せずにはおれなくなる。重要な事柄の決定を人任せにして、受身のまま現実を受け入れることなどできなくなる。政治に直接参加して、皆とともに社会を形成したいという、直接民主主義の衝動が湧いてくる。全体的な自己規定の性質上、内面と外面を分裂させ、外面的、対社会的にはただ、受身、順応主義でやりぬくことなどできなくなるからである。

直接民主主義は、政治の問題だけでなく、芸術の問題である。というのも、私たちのクリエイティビティがすっかり萎縮してしまっている背景の一つには、創造力が、個人的な生活の圏外で発揮する道がほとんど絶たれていることがあげられる。近所の景観といった本当に身近なことから、その決定過程に参加できず、愛着のある場所が次々と破壊されるのを、手をこまねて眺めているしかないという無力感。いわんや、より大きな問題、たとえば、環境やサバイバル、貧困の問題、資源や食料の分配の問題に関わる政策決定には、世論の一端を担う以上の形では、何の影響力も及ぼせない。たとえいいアイデアがあっても他者に認知されず、有効化されるチャンスもない。こうした生の基幹的な問題に関わることが許されない私たちのクリエイティビティが、では、どこでは発揮することを許されているかといえば、またしても余暇や趣味といった生の装飾部分、せいぜいアカデミックなジャンルに囲い込まれた芸術の中だけである。となると、どんな生物も、長らく使われず、必要とされない器官は、時間が絶つうちに萎縮して使い物にならなくなるように、クリエイティビティそのものが退化せざるを得ない。社会を共同規定しているという手ごたえこそ、自己規定的なクリエイティビティを育てる養分となるのだ。

クリエイティビティ概念を明らかにするというこの論の性質上、彼の直接民主主義や社会彫刻の概念にこれ以上深く立ち入ることはできない。が、ここで確認しておきたいのは、ボイスの拡張された芸術概念において、芸術と社会の関係は、超越と内在が一体となった、逆説的なスタンスを含んでいることだ。芸術から「美化」機能を取り去るために、まず彼は、これを現行の経済や政治への依存からいったん完全に分離させ、独立させる。その結果、独立し、自己規定力、自己規定力を回復した芸術を、ふたたび、経済や政治のすみずみまでくまなく浸透させていく。この二重性がボイスの思想を難解にし、誤解のもとをつくっているように思う。この二重性を概念上いくらか整理して示せただけでも、この論文の存在意義があったといえるかもしれない。

## 10 | ふたたびクリエイティブ経済について

ボイスのクリエイティブ論の観点から、ここでふたたび、現行のクリエイティブ経済を検討してみよう。リチャード・フロリダの現状分析は以下のとおりである。

人間のクリエイティビティが日常の経済を決定付けるまでに重要になってきたことで、時代は大きく変わりつつある。クリエイティビティが重視されるようになったのは、新しい技術、新しい産業、新しい富など、経済を牽引するものすべてが、クリエイティビティから生じているためである<sup>35</sup>。

しかしここで懸念されるのは、このように実質上の富の生み手は人間のクリエイティビティになっているにもかかわらず、それが資本主義競争のもとで行われざるを得ない性質上、利潤上昇という絶対命令の下でのクリエイティビティの発揮でしかないのではないかということだ。利潤上昇のためにクリエイティビティが発揮されるとなると、どうしても「売れる」という、交換の瞬間に照準を定めた上で、プロダクツのデザインなり、サービスの演出なりをせざるを得なくなる。となると、どうしてもぼっと見たときの印象がいいもの、「共感」に訴える見慣れたものが有利になる。こうしてつくられたものを、俗に商業化されているとか、キッチュに陥っているというが、これは単に芸術性や趣味の問題では済まない、クリエイティビティの真正性にかかわる問題である。クリエイティビティといっても、実質的には旧態依然としたものを、とにかく売るため、表面的なだけの粉飾を施そう、つまり先ほどの「美化」を施そうとするために投入されているにすぎないか。それとも、作り手が先ほどの「自己規定」によって、良心から全人格で判断し、本当に必要だと思うもの、質が高いと思えるものを、発見的、変革的に制作するために投入されているのか——これが問題なのだ。実際にはほとんどのケース、前者なのではないだろうか。いささか性急に一般化するきらいはあるが、この問題についてのボイスの言葉を引いてみよう。「利潤をあげるよう駆り立てられ、投資された資本の収益率をあげることに、それのみを考える今日のこの経済システムでは、つくられるものの90パーセントは、がらくただってことを、ぼくたちは知ってる。いくらか眼を覚まして通りを歩いて、ショーウィンドウを見れば、90パーセントのものはいらぬものであること、それどころか、ぼくたちにとって有害なものだってことがわかる」<sup>36</sup>

というのも、利潤をあげよとの商業原理から下される命令は、外的なものによる規定であって、自己規定にはなりえないからだ。フロリダ自身、クリエイティブ・クラスの仕事の動機はお金ではなく、自己実現的、内発的な報酬にあり、「お金のため」といった外発的動機は、クリエイティビテ

▶35 リチャード・フロリダ『クリエイティブ資本論』、邦訳、25ページ。

▶36 Joseph Beuys: *Aktive Neutralität*, 35p.

▶37 『クリエイティブ資本論』、105  
ページ以下参照。

イの自由な発露を疎外すると正しくも指摘しながらも、そうした彼らの内発的動機が、企業原理の利潤追求という外発的動機の道具にさせられている矛盾については、口を閉ざしている<sup>37</sup>。クリエイティビティこそが本当の意味での資本、私たちの富の源泉ならば、またそれが、内発的、自己実現的動機に沿うときにのみ、十全に開花するものなのだとすれば、富の物質的条件を満たすにすぎない貨幣としての資本に従属させられてはいけなはずだ。貨幣はむしろ、クリエイティブなアイデアを実現するための手段の一つにすぎない。これこそ、ボイスがマルク紙幣の上に「芸術＝資本」と書き込むことで、言おうとしたことではないだろうか。

ともあれ、一番問題だと思われるのは、この状態が野放しになることで、クリエイティビティを、自立した自由な形で発揮したいと願う誠実な人々は、いつまでたっても経済に参加できないことである。要するに、先ほどのファイン・アートの芸術家の孤立の問題の構造が、ここにおいても定着してしまうおそれがある。もちろん、本論でも確認してきたように、これは今始まった問題ではない。しかし時代の趨勢として、今後かつてないほど、芸術的要素から、巨万の富が生み出されんとしている。というのに、その探求の最前衛をにない、勇気のある実験を繰り返す芸術家は依然として食べていけないというのは、納得のいかないことである。シュルレアリストたちによる無意識のイメージの探求成果が、その後広告に使われるようになったように、ファイン・アートの成果の多くは、時間がたつにつれ、コマーシャルの中へと落ち込んでいく。つまりファイン・アートあつてこそそのコマーシャル・アートであり、その逆ではないのだ。あらゆる芸術的な営みの源泉、発動源にあたる部分が報われず、それを利用する者ばかりが報われる——この事態は、文化の荒廃をまねかすにはいられない。

もちろん、そんなお金の誘惑には乗らぬからこそ真正だというのが、伝統的な芸術家観であり、この考え方は、日本では今もかなり浸透している。しかし、経済に参加して自分の社会的存在意義を示すこととは、必ずしも、利潤追求型の現行の経済原理に隷属することとは限らない。何でもお金で計られる資本主義社会にいながら、本業ではまったく収入がもてないことが、いかに芸術家のプライド喪失をまねき、意気をくじいているか、これを、私は地元芸術家を支援するボランティア活動（札幌アーティストギャラリー）を通じて、実感として知っている。彼らの多くは、経済に隷属する気はないものの、経済活動に参加することで、自分の存在意義を社会に示したがつている。互いの労働成果を交換する経済的な互助関係の仲間入りをするには、元来、必ずしも利潤原理に隷属することを意味するとはいえないはずだ。にもかかわらず、資本主義がすすみ、利潤原理の影響を被らない領域が、どんどん狭められていくにつれ、芸術家は、経済に参加しようとするれば、自分のクリエイティビティを、制作物の交換価値上昇のために歪曲せざるを得ないし、かといって、こうした譲歩を一切拒絶すれば、経済からまったく孤立せざるを得ない、という二者択一をつきつけられるようになってしまったのである。ようするに、この論文で見てきた200年前から、芸術家のおかれた本質的な事態はまったく変わっていない

と言えるのである。

こと日本では、利潤原理に譲歩したメディア・コンテンツ、サブカルチャーとよばれるものは、隆盛をきわめている。このサブカルチャーとファイン・アート間の亀裂を埋めるころみとして、ファインアートの芸術家がサブカルチャーへと歩み寄る試みはすでにある。村上龍の芸術家論などは、その先鋭をいくものだろう<sup>38</sup>。が、しかしクリエイティビティが利潤追求の道具にさせられ、結局のところ美化の機能しか果たしていないという問題は、そこでは放置されたままだ。この問題解決に正面から取り組むためには、逆に、サブカルチャー（および、利潤原理下にある、あらゆる生産現場）の方を自己規定する勢力と結びつけることでファイン・アート化させなければならないのではないか、というのが私の提案である。

▶38 村上龍『芸術起業論』幻冬舎、2006年を参照のこと。

## 11 真のクリエイティブ経済に向けて

いささか話を先取りしてしまったが、現行のクリエイティブ経済のどこに問題の根があるのか。論を整理してみよう。製品やサービスに、ますます情動的付加価値、オリジナリティや多様性が求められ、芸術と経済が、かつてないほど深く結びつきつつあること、それ自体は、決して悪いことではない。それどころか、これまで見てきたような、近代以降えんえんと続いた芸術家の孤立の問題を思うとき、それ自体は希望の持てることなのだ。問題は、そうして関係を深めていく芸術と経済の間に対等な関係がなく、芸術が経済に、しかも利潤原理むき出しの資本主義経済に隷属させられる形でしか関係できていないこと、そのため、自分に忠実であろうと思ったら、芸術は経済に近づくのを一切断念せねばならなくなることなのだ。

ということで、再びボイスの「社会彫刻」に戻ろう。この言葉で彼が考えていたことが理論的に固まるのは、ヴィルヘルム・シュムントの社会構想に出会ってからだという<sup>39</sup>。シュムントの社会構想は、社会を政治、経済、文化という、まったく違った原理で動く、三つの独立した分節からなるとみなす、ルドルフ・シュタイナーの社会三分節論にもとづくものだ。シュタイナーによると、フランス革命の三つのスローガン、「自由」「平等」「博愛」が互いに矛盾するのは、それぞれが、違う原理で動く文化、政治、経済の理想を表したものだからだという。つまり、「自由」は文化の、「平等」は政治の、「博愛」は経済の理想だというのである。社会の健康を維持するために最も重要なことは、この三分節のうち、どれが優勢に立ち、他を隷属下に置くこともなく、三つ独立した対等な立場で、密接に相互作用させなければならないというのがシュタイナーの社会三分節論の要諦である<sup>40</sup>。

▶39 この経緯については、Johannes Stüttgen: Die Begegnung Wilhelm Schmundt und Joseph Beuys als Ereignis der Kunst, In: Rainer Rappmann (Hrsg.): Denker, Künstler, Revolutionäre-Beuys, Dutschke, Schilinski, Schmundt: Vier Leben für Freiheit, Demokratie und Sozialismus, FIU-Verlag, 1996, p. 144以下が詳しい。

▶40 社会三分節論については、ルドルフ・シュタイナー『現代と未来を生きるに必要な社会問題の核心』、高橋巖訳、イザラ書房、1991年のとくに第二章、57ページ以下を参照。

シュタイナーの生きていた20世紀初頭の中央ヨーロッパでは、国家（政治）の影響下から経済を独立させることや、民族主義（文化）の影響下か

▶ 41 Wilhelm Schmundt: Erkenntnisübungen zur Dreigliederung des sozialen Organismus, Achberger Verlag, 2003, p. 87.

ら、政治を独立させることが論の焦点になった。が、今の私たちの、ことクリエイティブ経済の文脈でいえば、経済の全能から、文化の独立をいかにして守るかが、当然、一番の問題となる。シュムントの社会構想論は、この三分節論を受け継ぎながら、それを20世紀後半の現実に即しアップデートさせ、理論の再構築を行ったものだ。包括的なその論の全体を、ここで論じる余裕はない。が、文化の経済からの独立という観点からみて重要な発想として、諮問同業者連合Beratende Kollegienというアイデアが出てくる<sup>41</sup>。これは、芸術家に限らず、あらゆる精神生活の専門家、研究者や科学者などが、専門領域ごとにつくる連合体だが、シュムントはこの諮問会が、経済組織である企業から完全に独立したうえで、同時に、これと密接に関連し、さまざまな提言や協力を行うべきだと説く。つまり、専門家が企業に雇われるのではなく、独立した上で、生産過程のすみずみまでに関与するのである。とつひな話に聞こえるが、理にかなったことだといえる。というのも、専門家と経営者は、本質上、そもそも別の原理で動くものだからだ。別に貪欲に利潤追求をしていなくても、収支を合わせ採算のとれる経営を行うにはどうすればいいかというマネジメント側の事情は、その企業が生産しようとする製品やサービスの社会的意義（その公益性、社会貢献度、環境負荷度、職場厚生、労働者の自己実現、生きがい度など）と、衝突する場合が多い。というのも、社会三分節化を適用すれば、前者は〈経済〉、後者は〈文化〉の領域に属することだからである。現状では、マネジメント事情が優位に立つことが多く、その結果、環境破壊がひそかに野放しにされたり、昨今さかんに明るみに出されている偽装問題が起こったりしている。そのようにごまかすよりも、マネジメントと質の追求は衝突するものだという、この食い違いをまずは認めなければならないのではないだろうか？ その上で、両者に対等で、対話的な関係を取り結ばばいいのだ。具体的にいえば、一方には企業経営やその経済的利害を代表する人たち、他方には、そうした利害関係から離れた人特有の中立的立場と広い視野を背景に、社会全体の公益実現のため、芸術的価値は学術的見識を商品に反映させ、社会還元しようとする芸術家や研究者。経済サイドと文化サイドのこの双方の人々が、互いに独立したまま、協議や折衝を繰り返すなかで、プロダクトやサービスが生まれるようにすれば、生産過程に経済と文化が対等に関与することができる——というのがシュムントのアイデアだ。

話の流れが見えてきたでしょうか？ もしこの構想が実現すれば、自由で独立した、自己規定するクリエイティビティ、真正のクリエイティビティが、その本質を備えて経済利害に隷属することなく、かといって経済的現実を無視することもなく、経済活動に参加できるようになる。芸術家が、自律性を保ちながら、かつ経済的孤立を免れることができる。先ほど、サブカルチャーの方をファイン・アート化させるべきだといったのは、この状況をさすものだ。しかし話をいわゆるコンテンツを生産する部門に限定する必要は、ないだろう。労働にまつわる文化的要素は、農業、工業を問わず、産業のあらゆる部門に見受けられるもので、これを認識するには、



それぞれの生産に必要な専門知識、ノウハウ、その社会的意義や影響を少しでも問えば充分だからだ。諮問同業者連合のメンバーは、それぞれの部門の労働者が、企業にとっても社会にとっても有効に働くだけでなく、同時にその労働が自分にとって持つ自己実現的な意味合い（俗にいきがいとよばれるもの）も大切にしながら、自発的、クリエイティブに働けるようにアドバイスする。そのためには、彼ら一人一人が、自分の仕事が、企業内で、さらに社会全体でどんな意義をもつかについて認識を深める必要があるだろうし、同時に、一人一人が自分の個性や能力を、最も発揮できる形で、企業活動に関われるように、労働者と企業全体の利害との調停係もつとめる必要があるだろう。諮問同業者連合はそのようにして、すべての人が自己規定的なクリエイティビティを、働く現場で発揮できるようになる助産婦の役を果たすのである。これがすすんで「すべての人が芸術家である」と言えるようになったとき、フロリダが指摘する、クリエイティブクラスと、非クリエイティブクラスの格差の問題も解決するはずだ<sup>42</sup>。

諮問同業者連合の中でも、プロの芸術家は、現行のクリエイティブ経済では出番に事欠かないはずである。『経験経済』で、パイン、ギルモアは、すべてのビジネスは、コモデティ化による価格競争をまぬがれたかったら、比較不能な唯一性を追求すべきだと説き、「どんな企業でも経験経済においてはあらゆるビジネスが舞台であり、したがって仕事は劇なのだということをすべての従業員が理解している必要がある」と述べた<sup>43</sup>。たとえばそこにしかない雰囲気、体験を味わえるホテルや飲食店が、例としてあげられている。が、そうしたオリジナリティを生み出すのは芸術家が得意とすることである。そういう場所に、たとえば実際に演劇のプロが、アドバイザーとして、あるいはワークショップによる訓練を行うために出向くのはどうだろうか？ プロの芸術家からは、そこまで身を落とせるか…と言う声が聞こえそうだが、諮問同業者連合構想にみられるような独立性が維持されている限り、商業主義におちいる可能性はここにはない。何より、芸術家がなかなか経済活動に参加できず、国やメセナに頼って生きざるを得ないという問題もなくなる。

私がボランティアとして活動している札幌アーティストギャラリーでは、これまで主に地元のさまざまな企業、とくに飲食店に芸術作品を展示する形で社会と関わってきた。が、そうした装飾的なビジネス関与に飽き足らず、芸術家の発想、視点から、それらの企業のビジネスのあり方そのものを組み替えるようなコンサルティング、アイデア提供などができないかと模索中である。

しかしそこで忘れてはならないのは、ビジネス内で発揮されるクリエイティビティの現状と、ファイン・アートで発揮されるクリエイティビティの間には質の違いがあることだ。たとえば、ホルツァーの「私を私の欲しいものから守って」というメッセージを電光掲示板に乗せる作品を考えてみよう。ビジネスの内部でクリエイティビティを発揮する人は、この電光掲示板に、いかに効果的に商品の広告を流すかを考え、あらゆる趣向をこらすだろう。が、ホルツァーは、そうした営みの結果もたらされた人間の

▶42 フロリダが観察する現在進行形のクリエイティブ経済では、商品やサービスの情動的付加価値を上げるためにクリエイティビティを発揮する仕事は、今のところ、アニメや映画などのメディアのコンテンツのクリエイター、デザイナー、ハイテク研究者などの一部の人たち（フロリダがクリエイティブクラスと名づけた人々）に集中していると指摘されていた。このため、これはフロリダも問題点として認めていることだが、クリエイティブ経済への移行につれ、クリエイティブクラスと、非クリエイティブクラスのあいだに、大変な格差が生じてきている。この格差は、非クリエイティブクラスの仕事（とくに情動的付加価値を必要としない、反復的な内容の製造業など）が、グローバルな価格競争に巻き込まれ、賃金低下を余儀なくされたり、アウトソーシングによって、そもそもの仕事内容を奪われ、失業に追い込まれることで、ますますひどくなっている（『クリエイティブ資本論』、とくに403ページ以下参照）。

しかし理論的には、資源としてのクリエイティビティそのものは、人種、民族、氏素性も問わず、誰も備わりえるものだし、またクリエイティビティを生産手段と考えると、生産手段が労働者そのものに内在していることになるため、生産手段の独占による搾取も起こり得ない。クリエイティビティは、石油などの物質的な資源と違って、原理的に無尽蔵であり、ゼロサムゲームの奪い合いや、利権問題も生じない。しいていえば、情報アクセスへ機械や各種リテラシーの不均等が考えられるが、それも工業社会の不均等と比べると微々たるものである。つまり、元来ならば、クリエイティブ経済は、もっとも格差を生じにくいはずなのだ。

▶43 『経験経済』、24ページ。

状態そのものを、一つの叫び、異議申し立てとして、同じ場所に流すのだ。このようにして、ファイン・アートのクリエイティビティは、ものごとの構造やそのものを組み替える、変革的なダイナミズムを持っている。与えられた枠組みの中で、おとなしくパーフェクションを極めるようなことはしないのだ。だからこそ、大変な社会変革力を発揮できるのだが、この種の生粋の自己規定的なクリエイティビティを、どこまで、現行のビジネスの中に落としこんでいけるか。このような生粋のファイン・アートの芸術家からなる諮問同業者連合を想像してみよう。ボイスがいう、私たちに不必要な90パーセントの生産物が一掃されるようなドラスチックな要求がなされるかもしれず、ビジネスサイドと合意に達することは難しいかもしれない。それとも、真のクリエイティブ経済が進展するにつれ、両者の距離は縮まるのだろうか。少なくとも試みる価値はある。

もちろん、この構想を実現するに当たって越えなければならないハードルは山ほどある。独立性が要の諮問同業者連合のメンバーの収入源はどこから来るのか、など。これについては、シュメントの論を具体的にひきながら、稿をあらためて考察したい。

(2008年11月25日受理、2009年1月29日採択)