

2013 年度 副専攻卒業論文

「芸術の価値」をめぐって
—レディメイド化した世界の夜明け

2013 年 12 月 20 日

政治学科
(学生番号 31062333)
御代川 純希

慶應義塾大学法学部

目次

概論	1
序論：ビッグクランチへ向かう世界	2
本論	
1.増殖する欲望：芸術と貨幣のアナロジー	3
2.オリジナルという神話	4
3.「オリジナル」と「ロゴス」の超克	6
結論：神なき時代の芸術	8

概論

20世紀以来、芸術はテクニカルなものというよりはむしろコンセプチュアルなものになり、この傾向によって「オブジェ＝作品」と「イメージ＝価値」の分裂という問題が表面化してきた。さらにこの現象は今日でさえも歯止めがかからず、そのせいで芸術は骨抜きにされてしまい、まったくガラクタのようなものになってしまった。さらにこうした作品に高値がつくことで、芸術の価値は、ますます曖昧なものになっていく。

この構造は、「新奇性」によって「欲望」を駆り立て、貨幣を自己増殖させることで資本を循環させる資本主義のシステムになぞらえて考えることができる。さらに、「無用なもの」の獲得に人間性の奪還を托すという富裕者の欲求もまた、このシステムの暴走に拍車をかけている。ある作品についての値段によってその周辺作品さえも値上がりするアートマーケットにおいて、固定的な価値基準たれない「自己増殖する貨幣」は、加速度的に「芸術の価値＝イメージ」を膨張させていく。

こうした問題の根本には、西洋伝来の独自性信仰、論理信仰があった。それに対して、「忘我」と「直感」によって「オブジェ、イコール、イメージ」の思想を示したのが、柳宗悦であった。「オリジナル」と「ロゴス」という、西洋美学における二つの難題を回避することで、彼は新たな地平に美の本質と日本文化の独自性を見出した。この彼の思想は、今この時代に「芸術の価値」を考えるに際しても、大いに示唆に富むものである。

序論：ビッグランチへ向かう世界

1917年、ある芸術家がニューヨーク・アンデパンダン展に偽名で既製品の便器を出品した。このことから始まる一連の『泉』事件は、「網膜的な」過去の芸術の終焉、そして思惟によって生み出され、観念のエクリチュールを纏う現代美術時代の到来を示すものとして、ベンヤミンの『複製技術時代の芸術』と同様に、美術史上のモニュメントとなっている。この芸術家は語る。「網膜があまりに大きな重要性を与えられている...誰もがそこで間違っている...網膜のスリルなんて！¹」

今となってはもはやマスターピースとしての地位を確立してしまったこの「作品」のオリジナルが紛失され、そのレプリカが世界中の美術館で展示されていることは、現代芸術のひとつの象徴である。オリジナルなきコピーが氾濫し、それに付随する物語ばかりが加速度的に増殖していく...これは芸術界のみならず、私たちが生きる「世界」の一面を提示するものでもあるのだが。

「私にとって、大転換はデュシャンとともに始まる²」と、ボードリヤールは語る。しかし、彼にとって現代芸術は、芸術が往々にして求められるような性質—私たちに何らかの力強いメッセージや感銘、生きる意味、希望を与え、未来への無限の可能性を示唆する—そうした価値を持つものではなかった。

彼はこう述べる。「それ(ある種の現代芸術＝筆者注)は、「私は無価値、無内容(ニユル)だ！私は無価値・無内容だ！」と叫んで、無価値・無内容を気取ることにはすぎないが、じつは、ほんとうに無価値・無内容なのだ。³」

そうした「無価値・無内容」が世界を征服した結果、芸術的行為はほとんど魔術的な操作になり、凡庸な対象＝オブジェが美学の対象になることで、世界全体が巨大なレディ・メイドになったと彼は分析している⁴。

世界中の魅力的な「秘密＝幻想」が「記号化＝言語化」によって殲滅されたその頃、「すべてはアートである」といった言説が散見されるようになってきた。突飛でほとんど安直とさえ思われるこの主張が、レディ・メイド化した世界の現状を他の何よりも明確に物語っている。

すべてがアートである世界においては、何もかもがアートではない。

同時代の芸術についてペシミスティックな主張を展開したのち、未来の芸術について彼は問う。「美的判断や美的快楽にふさわしい価値のシステムをもたなくなった時、いったい何が起こるだろうか？⁵」

それはアート市場の崩壊である、というのがこの問いに対する私からの端的な答えである。かつては美術館や批評家によって担保されていた「芸術の価値」は、作品が美術館を飛び出しオークションに並ぶ今日では、以前にもまして多くの人によって担われている。とはいえ、それを担うのはいまだに少数の人々であって、さらに悪いことに、その価値は彼らによって「侵犯」されているのである⁶。

1 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、1999年 p.82

2 榎木野衣によれば、ウォーホルの目論見は、「近代以後においては作り手の人格やキャラクターが作品に先立つという、この暗黙の事実をはっきりと認め、むしろそれを暴露する」ことであった(『反アート入門』幻冬舎、2010年 p.100)。

3 ジャン・ボードリヤール『芸術の陰謀 消費社会と現代アート』(塚原史訳) NTT 出版、2011年 p.11

4 同上、p.78

5 同上、p.43

6 そもそも、オークションやビエンナーレの会場に赴いて芸術の価値を吊り上げるのは「善良な市民」ではなく、その枠を越えた「富豪」たちである。芸術に与える権威の大きさにおいて、有識者と一般人、富豪と一般人の間には当

多様な作品が競売にかけられ、富裕者はこぞって芸術作品、というよりはむしろ、その作品が持つ物語に私財をなげうつ。しかし、彼らの目的が純粋な美的体験への渴望以上のものを含むことは自明である。ある人にとっては、それは審美眼の表明を含んでいる⁷。他のある人にとっては、それは合理性を超越した崇高さを顕示するための、また他のある人にとっては、取引によって自身の資産を増やすための「道具」である。

とすれば、ある芸術家の作品が有力なコレクターに所有されたことで、彼の他の作品、あるいは同グループの他の芸術家の作品さえも値上がりしていくような、作品とその受容者という関係の外で実体をもたない価値ばかりが増殖していくこのプロセスが、アートバブルの崩壊という、ある種の審美的なアノミーを招くことは時間の問題である。後に述べるように、ここには作り手と買い手の共犯関係がある。

本稿はこうした状況を概説した上で、私たちはこの現状にどのように向き合うべきかという問題についての考察である。そしてここには、ロゴス中心主義に対する批判の眼差しが通底している。すなわち、論理を敷き詰めた土台の上に作品を飾る、あるいは、作品そのものを外から論理で「文る」ような、そうした西洋的な美学を一貫して指弾するものである。

あらゆる存在の価値、意味、目的を解き明かさずにはいられない西洋的なロゴスへの傾倒が基盤にあったからこそ、芸術は「貨幣」という、この世界においてもっとも支配的なロゴスの侵略をいとも容易く許してしまったのである⁸。

ここではその過程として、オブジェとイメージの関係、人間が芸術に託す欲望とその増殖、オリジナルなき芸術とそれを取り囲む世界、作者の独自性、といった問題を考える。結論から言えば、そうした問題に対する解決策は東洋の思想に求められる、というのが私の考えであって、ここでは柳宗悦の思想を参照する。それをもって、私たちの手の届かないところまで跳躍してしまった「芸術の価値」を取り戻すための縁とする。

本論

1. 増殖する欲望：芸術と貨幣のアナロジー

ここでは資本主義と貨幣の関係を通して、芸術価値の増殖について考える。これはまず一つに、芸術の価値の体系と貨幣のそれが類似しているためである。どちらも「実体＝オブジェ」自体が価値を持つのではなく、それに付随する「物語」や「信用」といったイメージによってのみ、価値を持つことができる。そしてもう一つは、作品に値段がつけられることで、芸術さえも「貨幣が欲望を増大させるプロセス」に巻き込まれることになったためである。

(1) 貨幣はいかにして欲望を生み出すか：貨幣のファンタスマゴリー

人々が作り出した「商品」が逆に私たちの行動を支配する様子を、ベンヤミンはファンタスマゴリー(幻灯装置)をもちだすことで暗喩しているが、こうした現象は「貨幣」という資本主義的合理性の産物によって「失われた自然」を取り帰すという、根本的な矛盾から生じてくる。⁹この構造は、「貨幣」を「芸術」に置き換えても通用する。すなわち、ここでいう「失われた自然」は、「本来の人間らしさ」とでも言い換えることができる。経済的合理性の名の下に「手間＝コスト」の削減を繰り返し、そ

然大きな隔りがある。

7 この行為は特定のコミュニティへの参加という側面を含んでいる。「おたくのデ・クーニングは素晴らしいですな... いやはや、私もデ・クーニングを買ったんですよ...」

8 日本のアート市場が欧米のそれに比べ未発達であるという事実も、このことと無関係ではない。

9 仲正昌樹『お金に「正しさ」はあるのか』ちくま新書、2004年 p.106-107

の引き換えに人間性を奪っていく¹⁰資本主義のシステムの中において、芸術体験とは時間性の保持であって、時間性を消去する現代社会に対抗するための武器となる¹¹。

そして貨幣の最大の特徴は、それが「欲望」と手を結び、自己増殖していく点にある。“同じようなもの”の生産と交換から逸脱し、「今までに見たことのない、通常の想像力を越えた、ひどく珍しいもの」を創り出すことで余分な欲望が生み出される。その働きによって資本は循環し、再生産される¹²。

作品の買い手は、作品の購入を通して「人間的なもの＝尊敬、崇高さ」を求める。それに呼応するように、作品の作り手は「無用さ」と「新奇なもの」を提供し、「欲望」を増殖させる。そしてさらに「より新しいもの」を求める買い手の欲望とそれに応じる芸術家によって、「貨幣＝芸術」の価値は、無限に自己増殖していく。芸術家によって「新奇なもの」が生み出され(往々にしてそれ自体は無用の長物である)、より多くの「自然＝尊敬、崇高さ」を欲する富裕者がそれを購入するこのプロセスは言うまでもなく、先に述べた資本循環の枠組みと同一である。

(2) 「無用→有用」の転換

さらに、芸術の「無用さ」は合理主義の「有用さ」への敵対概念とみなされることによって「歪曲された有用さ」を獲得する。この感覚こそが、富裕者の芸術への欲望をさらに加速させる。この欲望は、買い手がその巨万の富を得るプロセスで失ってきた「自然」への欲求と直結していて、その「自然」を獲得することは、「世俗的な」資本主義、お金の問題から離れることができるという「崇高さ」の感覚に強く結びついている。本質においては非合理的なものであるはずの芸術は市場システムに組み込まれることで、現代社会の合理的活動への対案というよりはむしろ、それを補完する役割を担わされる¹³。

すなわち、ここには貨幣の合理性、実用性によって非合理、非実用を獲得するという転倒が生じている。そしてこの転倒は、無意味なガラクタを芸術品に仕立て上げるという芸術家の思惑と一致し、共犯関係を結ぶことになる。ここで買い手が求めているものはある種の美的体験などではなくその無用さであるから、芸術は何の役にも立たないガラクタであったほうが買い手にとっても都合がいいのである。非合理的な買い物は、「私は俗人とは異なった価値観を持っている」という、きわめて現実的な自己表明につながる。

こうした「新奇性＝欲望」の作用によって、「合理性＝貨幣」と「人間らしさ＝自然」のトレードが繰り返されることで、オブジェとイメージの価値はますます隔たっていく。その隔絶を何とかして埋めようと試みてきたのが西洋的なロゴスであったが、そのロゴスがアートマーケットの隆盛によって、今日では貨幣に取って代われつつあるのが現状である。そして、ここまで述べてきたように、一見公平な正義を保障しているように見える「貨幣」はその自己増殖性ゆえに、首尾一貫した価値基準とはなり得ないのである。

2.オリジナルという神話

(1) なぜ未完成の作品に値がついたのか

芸術の価値は、むしろ実用性とは何の関係もない。だからこそ、カンバスの絵の具の集積でしかない絵画作品に、時として1億ドル以上の値がつけられることになる。ではその価値の大きさは、

10 機械と技術によってあらゆる産業活動が合理化されていく一方で、「人間が手作業をふるまう場＝自然」は縮小していった。手間のかかる洗濯板は、今となってはほとんど洗濯機に取って代わられている。

11 今道友信『美について』講談社現代新書、1973年 p.155

12 『お金に「正しさ」はあるのか』 p.103-104

13 ハンス・アビング『金と芸術 なぜアーティストは貧乏なのか』(山本和弘訳)grambooks、2007年 p.480-481

どのように判断されるのだろうか。

1998年、未完成のモンドリアンの作品にオランダ政府が3600万ユーロを支払った「事件」について、ハンス・アビングはこう説明している。

「人々はあれこれ考えた挙げ句に、この絵画の「中」にモンドリアンがいるとを感じるのである¹⁴

この言葉は、芸術の価値はどこにあるのかという問いに、きわめて明快な答えを出している。ここでは「未完成の作品」というオブジェではなく、人々が思い描くイメージに価値が生じているのである。おぼろげで、時が経つにつれて失われていく「記憶」や「歴史性」といったイメージを、人々はその「ただひとつ」の作品に委ねている。すなわち、この未完成の作品においては「ずっと前から、そして未来においてもこのままである」という事実が重要視されている。この未完成の作品が今日他の人物によってまったく同じ素材で描かれ、さらにはそれが完成されたとしても、そんな「贋物」に興味を示す人はほとんど存在しないのである(物好きなコレクターがそれを購入したとしても、政府がそれを購入することはない)。

そして彼がのちに示すように、社会的要因は市場価格に価値を与え、ほとんど純粋なものさえ思われている美的価値さえも、社会環境の影響を受けている。¹⁵この「社会」というシステムに生きる以上、私たちがそのシステム固有のバイアスを抱えることは避けられない。人々はオブジェにイメージを付与し続け、そのイメージはますます自己増殖していくのである。

(2) オブジェとイメージの分裂

こうした状況のなかでは、「イメージ＝芸術の価値」は、ますます揺らいでいく。

かつて誰もが疑わなかったこの表層的な「オブジェ、イコール、イメージ」という関係を暴いたのは、「モナリザ」の絵葉書にヒゲと落書きを加えたデュシャンや、マリリン・モンローやエルヴィス・プレスリーといったモチーフを反復したウォーホルであった。しかしこれをもっとも整然とした手法で試みたのは、ジョセフ・コスースであった。写真に撮られた椅子と実物の椅子、そして辞書の「椅子」の項目を並べた『一つと三つの椅子』では、鑑賞者のオブジェとイメージが分裂する瞬間がとらえられている。そして、それらが「固定化＝オブジェ化」されることで、それらの概念は記号としても意味としても同一の「椅子」に回帰、再現前されることはなく、三つの椅子のズレだけが残るのみである¹⁶。

そして、この不可能性に挑戦し、それを同一のものに回帰させようとしたのがロゴスという試みであって、これは少なくとも、表面上は勝利をおさめたのである。すなわち、『一つと三つの椅子』という作品とそれをめぐる物語は、こうした解釈を付与されることによって、ひとつ上の次元で「同一化」されているのである。しかし、ここまでも繰り返し述べてきたように、芸術の価値を保証するロゴスがいつの間にか「貨幣」に取って代われつつある、というのが今日の現状である。「貨幣」は「欲望」と連携し、ますます巨大な存在となっていく。固定化されるべき価値基準が日々増殖しその形を変えていく中では、「作品の価値＝イメージ」も同様に膨張し、不安定なものになっていく。

(3) 「芸術の価値」の脱中心化

オブジェがそれ自体ではほとんど何の価値も持たないということが自明になっていく中で、作品のオリジナルという「神話」が疑われるようになったのは必然的な出来事であった。80年代のアプロプリエーションの芸術家たちは、過去の芸術を「盗用」し再現することで、それが内包していた唯一性という欺瞞を暴露こうとした。彼らの試みは、美術史という「父」を殺す物語であった。「父＝美術史の遺産」はシミュレーションイズム・アーティストによって奪取され、彼の父権的価値は、その脱

14 『金と芸術 なぜアーティストは貧乏なのか』 p.39

15 同上、p102-103

16 平芳幸浩「像と視線—ポップ・アート以降のイメージについて」(藤枝晃雄編『現代芸術論』武蔵野大学美術出版局、2002年 p.20-22)

中心化作用によっておとしめられる。¹⁷先に述べたデュシャンやウォーホル、コーススの目論見はあくまでオブジェとイメージの「関係」に働きかけるものであったが、シミュレショニストが標的としたのはオブジェであり、その狙いは何よりも「オリジナルの価値」の破壊にあった。

彼らのなかでも、とりわけ過激な試みを繰り返したのはマイク・ビドロである。彼は、一連の「これは○○でない」シリーズ—彼は、現実にはピカソでも、ポロックでも、デュシャンでもなかった—によって唯一性を「奪取」した。そして彼は実際にその作品を売り上げることに成功し、芸術における「独自性」が、単なる幻想でしかないことを証明したのであった。さらに彼はイヴ・クラインのパフォーマンスを再現することで、「歴史」という価値の虚構性さえも暴露する¹⁸。彼の作品においては、すべてが破壊的である。その破壊の見返りとして、彼はアートコレクターから「貨幣」を受け取ったのであった。

ここまで述べてきたように、今となっては芸術の価値を保証するあらゆるものは虚像的な存在となり、とりとめのないものになってしまった。私たちの意思とは無関係の次元で、芸術の価値は一方では増殖し、一方では解体される。あらゆるものがレディメイド化したオリジナルなき時代において、私たちは芸術について、どのように考えるべきなのか？

3. 「オリジナル」と「ロゴス」の超克

ボードリヤールが述べたような、「現実」が消滅した世界においては、そもそも真の芸術と贋の芸術を区別しようという目論見自体がすでに破綻している。というのも、本物という概念は、それが「いま、ここ」にしかないという性格から生じているのであって、高度な技術的複製によって、オリジナルが持つこの特質は無意味なものにされてしまうからである¹⁹。そうしたなかで今日でもピカソやベーコンによって描かれた、「ただひとつ」の「本物」の作品に値がつけられることもあるが、あくまでその価値は虚像であって、「地に足のついた」鑑賞者ならば、そんなものに大枚をはたく筈は無いのである。実際、上で例示したマイク・ビドロの芸術には、そうした「作家性」や「独自性」といったオリジナルがもはや存在しえないという諦念が見て取れる。しかし、そうした「独自性」とは異なる地平に美の本質を見出したのが、日本の思想家である柳宗悦であった。

彼は白樺派の一員として西欧の芸術や思想と向き合いつつも、日本の文化の独自性を探求した思想家である。彼はブレイクを通してすべてのものに個性を認めるという理念を獲得し²⁰、日本文化の「独自性」の探求に向かう。その探求においてまず彼が向き合わなければならなかったのは「日本の国宝とされている美が、朝鮮や中国のものもしくはその模倣であるとの認識²¹」であった。その闘いの中で彼が見出した「日本の独自性」こそが民藝であった。日本文化の独自性を求めるなかで挫折しつつもそれとは異なるところに別の次元の「独自性」を見出した彼の思想は、オリジナルがもはや信用を失った今日のアートワールドにおいて、きわめて示唆に富むものである。

(1) 民藝の美学：「忘我」

宗悦は、ある一人の芸術家が作り上げた作品よりも、民衆の手による名もなき民藝品に価値を認めた。彼は民藝の美しさについて、こう述べている。

「私は安全にこう云いましょう。あの無学と云われ凡庸と云われる民衆も、無限に美しい作を生み得るのであると。彼等自身は無力であろうとも、無力なる彼らを庇護する自然の意志には異常な力があるのです。進んではこうも云えるでしょう。民衆ならでは、あの民藝品の美を産むことはできな

17 榎木野衣『シミュレショニズム』ちくま学芸文庫、2001年 p.144

18 同上、p43

19 塚原史『ボードリヤールという生きかた』NTT出版、2005年 p.107

20 中見真理『柳宗悦—「複合の美」の思想』岩波新書、2013年 p.55

21 同上、p58

いのだと。それ故彼等にはもつとも豊に洪さの美、玄の美を生む機縁が托されているのだと。私はなおも進んでこう云えましょう。天才の作には時として誤謬がある。有限な自我に立つからである。だが民衆の作に誤謬はあり得ない、自然に従順だからであると。私は最後にこう云いたいのです。民衆は天才より、なお驚くべき作を造り得るのだと。²²」

彼は、主我の念には忘我の念を、在銘には無銘を、作為には必然を、個性には伝統を、人知には自然を対置し²³、民藝品を称揚する。ここでは、オリジナルの価値は最初から否定されている。彼の視点は、常に「地＝大地」に足のついたものであった。彼にとっては有限な自我よりも、無限の「自然＝人間らしさ」こそが崇拜の対象であって、芸術の「価値＝イマージュ」は「芸術品そのもの＝オブジェ」と、つねに同一のレベルで保たれていたのである。

宗悦のこの精神は、オリジナルという権威による桎梏を逃れたという点で、日本的美学のひとつの典型でもある。朝鮮や中国、欧米を「まねぶ」ことでエッセンスを吸収し、さらにそれを自身にふさわしい形に作り変えてきた日本においては、本来オリジナルという意識そのものが希薄であった。それゆえ、芸術による「独自性」の脅迫にも、民藝の美はたじろがなかったのである。

しかし、線遠近法によって「私の視点」を獲得したヨーロッパの芸術家にとっては、彼自身こそが世界の中心であって、かけがえのないオリジナルであった。ゆえに、彼らが「ただひとつ」の「独自性」に固執するのも必定であった。宮下誠は、遠近法という技術を「新しい世界解釈のシステム」とみなし、「世界にひとり孤独に取り残された人間の不安の表現であり、また、世界を秩序づけようとする意志の顕在化であり、また、世界をその掌中に独占しようとする人間の欲望の表象でもある²⁴」と説明した。その「不安」と「欲望」の衝動によって、彼らは自らの芸術の価値を攪乱してしまったのである。

(2) 民藝の美学：「直感」

宗悦の美学においては、「忘我」の感覚とともに、「直感」の重要性がしきりに主張されている。この「直感」という感覚の重要性は、まさしく一切のロゴスを媒介しないというところにある。彼の言葉を借りれば、「知ることから見ることは決して生れてこない²⁵」のであって、美とは「なぜ」という知的反省からではなく、直感によって認識される²⁶のである。これは言うまでもなく、一切を論理によって解き明かすことで「美」を支配する、西洋的美学の対極に位置する思想である。

そして、こうした西洋の「欲望」こそがまさしく、aesthetics という学問が生まれる原動力となったのである。この aesthetics というロゴスによって、欧米は個々の文化に固有の文化的な条件を、他の地域にも通用するように置き換え²⁷、その「言語化＝記号化」の作用によって、世界を「制圧」しようと試みたのであった²⁸。事実、1940、50年代にアメリカで興り世界中を席卷した抽象表現主義は、クレメント・グリーンバーグやハロルド・ローゼンバーグといった自国の美術評論家という「ロゴスの使い手」によって、「アメリカの威信にかけて、芸術の中心をパリから奪還すべく」主導された²⁹のであった。

22 柳宗悦『民藝とは何か』講談社学術文庫、2006年 p.63

23 同上、p.31

24 宮下誠『20世紀絵画 モダニズム美術史を問い直す』光文社新書、2005年 p.47-48

25 同上、p.93

26 『民藝とは何か』 p.48-49

27 小松左京・高階秀爾『絵の言葉』講談社学術文庫、1976年 p.93

28 ロゴスは世界の全てを制圧することはできなかったが(アフリカのある民族にとっては、カンディンスキーの絵画などただの趣味の悪い壁飾りでしかないだろう)、地球のあらゆる部分が資本主義的合理性に覆われている現在では、このロゴスの凶暴さは、貨幣に取って代わられている。

29 グリーンバーグはアーティストのスタジオに出向き、「クズだ」とか「これはいい」とか、または「これにはもっと赤を使って」なんてことまで言っていました(リチャード・ヴァイン&辛美沙「批評を批評する」(『アート・インダストリー 究極のコモディティーを求めて』)、2008年 p.91

(3) 眞贋の彼岸:「忘我」「直感」の価値転換

宗悦が美を認めた民藝品は、彼がその価値を認める前には単なる「まがいもの」であって、ほとんど美的な関心を寄せられることはなかった。それは知性や技術を有しない大衆の手によって作られたものであって、天才によって「独自性」を付与された「作品」ではなかったからである。しかし、この「独自性」という考え、さらに言えば芸術における眞贋判定という問題そのものが、取りも直さず「真」の権威にすぎない「驢馬の精神」を露呈しているのである。

「驢馬」が肯定するものは、なべてニヒリズムの産物である³⁰。すなわち、芸術家という「高位の人間」の卓越した技術と類まれなる審美眼によって作られ、批評家によって独自性を認められた作品にしか、彼は芸術の価値を見出せない。

しかし、こうも言うことができる。あらゆるものがレディメイド化した世界〈真夜中〉においては、すべてが準備されている。つまり価値転換への準備がととのうのである³¹。価値が転換された世界において、私たちはこう言うことができる。

何もかもがアートではない世界においては、すべてがアートである。

民藝品が今日では立派な「芸術品」のひとつとして、日本民藝館をはじめとしたさまざまな美術館に展示されるようになったのは、宗悦が「忘我」と「直感」という視点を持ち込んだことで、美的な価値の転換が生じたためであった。

結論：神なき時代の芸術

ソntagは、『《キャンプ》』についてのノート』の中で、キャンプという美学についてこう説明している。

「キャンプ的感覚の重要な要素—あらゆるものの同等性—を形づくったのは、ほかならぬワイルドである。彼が青と白との一個の磁器に「負けない暮らしをする」意図を明らかにしたり、ドアの把手も一枚の絵と同じくらい立派でありうると言ったりしたことは、こういう意味をもっている。ネクタイやボタン穴の花や椅子の重要性を唱えたとき、ワイルドはキャンプのもつ民主的精神をいち早く指摘していたのだ³²」

彼女は文化の感覚を道徳的で高尚な文化の感覚と、感情の極限状態を重んずる「前衛」としての文化の感覚と、まったく審美的なキャンプという感覚に分類している³³が、ここで彼女が端的に示していることはまさしく、よい趣味というものはなにも高尚な文化にのみ存在するわけではないということであって³⁴、これは宗悦の思想とも根本において通じるものである。

ここまでも述べてきた通り、宗悦による思想の重要性は、日本文化の独自性を発見したことよりはむしろ、オリジナルの追求とロゴスへの固執というアポリアを回避することで、ひとつ上のレベルでの「独自性」を見出そうとしたところにある。

そして、その思想の端緒は外国の文化にあって、日本文化のオリジナリティ探求によってその考えは洗練され、西洋的な普遍性を超えたひとつの境地に達したのであった。宗悦がクロポトキンやブレイク、ホイットマンといった欧米の思想に影響を受けつつも、それとは別の民藝という地点に「美の本質」を見出した³⁵ように、私たち一人ひとりが彼らとは異なる「第三の価値基準」を求めなくてはならない。

30 ジル・ドゥルーズ『ニーチェ』(湯浅博雄訳) ちくま学芸文庫、p.78

31 同上、p.56

32 スーザン・ソntag『《キャンプ》』についてのノート(喜志哲雄訳)(『反解釈』ちくま学芸文庫)、1996年 p.456

33 同上、p.452-453

34 同上、p.459

35 『柳宗悦—「複合の美」の思想』 p.42-64

ヘッセの『シッダールタ』で、悟りの境地に達したシッダールタが、彼の旧友であるゴーヴィンダから教えを乞われる場面がある。そこで彼は「知識は伝えることができるが、知恵は伝えることはできず、賢者が伝えようと試みる知恵はいつも痴愚のように聞こえる³⁶」と答えている。私が本稿で説き明かそうと試みたものの見方、芸術への向き合い方は、まさしくこの「知恵」に類するものであって、宗悦がたびたびその重要性を主張してきた「直感」も、また同様であった。そしてそれこそが、アートバブルの膨張、破裂と、芸術にまつわる「論理」と「物語」の増殖を止める「第三の価値基準」を見出す闘いの出発点なのである。

まさしくシッダールタが言う通り、「思想でもって考えられ、ことばでもって言われうることは、すべて一面的で半分³⁷」なのである。

36 ヘルマン・ヘッセ『シッダールタ』(高橋健二訳) 新潮文庫、1971年 p.180-181

37 同上、p.181