

Title	道具のなかの道具・武器のなかの武器 : MONEY&MAN(脱芸術/脱資本主義 : 半プロダクション礼賛)
Sub Title	
Author	足立, 典子(Adachi, Noriko)
Publisher	
Publication year	1999
Jtitle	Booklet Vol.4, (1999.) ,p.14- 24
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AA11893297-00000004-04211156

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

道具のなかの道具・武器のなかの武器

MONEY & MAN

足立典子

1. VALUE

「援助交際」という新語が登場したころ、「売春にほかならないのに、間接的な表現で現実を隠蔽するのはけしからん」という論調がときどき聞かれた。ことの是非はともかく、それを言うなら、「春をひさぐ」という表現ほど、現実を美化する詩的效果に支えられた言葉もないだろう。

もっともそれは、現実を隠蔽すると同時に、隠蔽されるべき現実の曖昧さをも暴きだす——「春」を売る、とは、そもそも売ることのできるはずもないものを売ること、だれかの所有物でも生産物でもないもの、うつろう季節の捉えがたい、気まぐれな連続体に投影した「春」という観念を売ることだ。

「春」は、人間と人間の関係が「差し出す者と受け取る者」という解釈枠でとらえられて始めて、支払いを要求する。つまり、それは、支払いが行われるから「商品」と見なされるに過ぎない、ということでもある。

「芸術」に値段がつくとき、そこで売買されているものは何なのだろうか。

2. WORK OF ART

フィリップ・ハース監督の『マネー・マン』(1992年)は、アーティストJ. S. G. ボッグスの80年代のパフォーマンスを、芸術の価値と売買をめぐる小気味よいピカレスク譚として描きだす^{*1}。

ひとびとが談笑するレストラン。テーブルに近づいてきた支配人が、丁重に言葉をかける。「失礼します。この紙幣でお支払いとのことですが…」。手にしているのは、精巧に模写された100ドル札だ。もっとも片面は白紙で、「アーティスト」ボッグスの親指の指紋が押してある。

「自分で作ったものだけど」

「すごい」

「確かに本物じゃない。でもニセ金でもない。芸術作品なんだ」
そして交渉がはじまる。これを額面通りに評価して欲しい。100ドル札だから100ドル。食事代が90ドル41セントなら9ドル59セントのおつりが欲しいんだ。

「絵を描くときを想像してみて。対象に生命を吹き込みたいだろう？
俺の作品も金と同様、人の手に渡ったり…」

「使われる」

「そう！ 使われるんだ」

結局、笑いながら「取引引き (transaction)」に応じる支配人の手をとって、ボグスは言う。ありがとう。君は共同製作者だ。
わお！

しかし、話はここで終わらない。やがてボグスの「作品」の「コレクター」なる人物が現れて、ボグスから、レストランのレシートと釣り銭を200ドルで購入していくのだ。コレクターはさらにレストランの支配人を訪ねる。例の紙幣を買うためだ。

「紙幣は釣り銭やレシートとまとめておくんだ。(…)すべてを額に入れて飾ってはじめて完成だ。そこで価値が変わる」

「高くなる」

「かなりね」

ここには、現代のアートを可能にし、同時に制限している、ありとあらゆる逆説がしかけられている。あまりに多くのことが一度に問題にされているので、それらを整理しようとする、軽いめまいに襲われるほどだ。

1) まず、ある作品が「本物」である、とはどういうことか。アメリカ財務省検察局が大量印刷物である紙幣の「偽造」=犯罪ととらえるその「紙幣に類似した紙切れ」は、(ボグスもこれをペンで描いたのちコピー機を使って制作しているが)、「芸術作品」としては、作者の「指紋」という証拠つきの、偽造の困難な「本物」であり、このことは収集家にとっては特に重要になってくる。

2) さらに、作品の「価値」は何によって決定されるのか。「90ドル分としてなら受け取る」という支配人の物々交換(相互の交渉による価値決定)の申し出を、ボグスは断る。彼は、「作品」を「商品」としてではなく、「貨幣」のようにあくまでも抽象的に価値を持つものとして認めさせようとする。それは100ドルと書いてあるから100ドルの価値を持つのであり、それ以上でもそれ以下でもない、というわけだ*2。

しかし、この取引引きの要点は、相手がそれを認めた瞬間、ボグ

スの「紙幣」の価値が100ドルを越えはじめるという皮肉だろう。コレクターはレシートと釣り銭のためにボググスに200ドル、さらに紙幣のために支配人に200ドル支払うことを申し出る。もちろん、それらが額におさまった後の「価格」が400ドルを遙かに越えることを予想しつつ。

3) そもそも、一連のパフォーマンスにおいて、ボググスの「作品」はどこで成立しているのだろうか。紙幣を真似て描かれた原寸大の絵にボググスがサインをし、指紋を押したときか？ それとも、それが「使われる」とき？あるいはほかの「関連証拠」とともに額におさまるとき？

4) これは、「作品」の「作者」は誰なのか、という問題とも関連してくるだろう。ボググスは「取り引き」の相手を「共同製作者」と呼んでいるが、彼がまずボググスの「作者」としての「意図」（「それは作品の意図と違うんだ」「俺の作品は使われなければ完成しない」）を承認しなければ「取り引き」が成立しないのだから、相手側の関与はかなり受動的な性質のものだ。そのような二次的な関与も「製作」ならば、収集家や、更に収集家からそれを入手して展示する美術館もまた「共同製作者」と呼んでいいのだろうか？

3. ROMANTIC LOVE

芸術作品とは何か。作者であるとはどういうことか、本物と偽物、製作のプロセスと完成、作者の意図と受容者の参画。芸術としての、あるいは商品としての価値の成立、そしてそれを決定する仕組み——こうしたことすべてが自明性を失ったのが、まさに二十世紀という時代だった。

未来派が挑発的な「宣言」を作品に先行させ、罵り合いと乱闘とセンセーションによって表現を廃嫡して以来、芸術は芸術破壊の下位概念に過ぎなくなる。以来、芸術を語るにあたって、爆発、破壊、恐怖の比喩は欠かせないものとなった。「どのページも爆破してしまわなければならない」（ピカビア）、「破壊行為に全存在を賭けた拳の抗議だ」（ツァラ）、「手に銃を持って文学を製作しよう」（ヒュルゼンバック）、「ここでは詩の領域が内部から爆破されてしまった」（ベンヤミン）——まさに「芸術は爆発」（岡本太郎）になったのだ。

攻撃的なアヴァンギャルド芸術の系譜は、以後途切れることなく、二十世紀に伴走していく。いかにして観客を巻き込み、強烈なショックを与えることができるか。ひとびとの既成観念を破壊し、芸術という制度を揺るがすことができるか。——ボググスの紙幣をめぐる試みもまた、この文脈で理解することができるのだろうか？

たしかに、ボググス自身、このドキュメンタリーのなかに語り手として登場し、みずからの試みを攻撃的な挑発美学の語彙で語っている。いわく「美術館に行ったこともないような人々との対決」「攻撃をしかけ

る」「俺は一種の破壊分子だ」などなど。

また、ボグスを「主人公」とする物語『マネー・マン』の中心的な筋書きも、当局によって「偽造紙幣」として押収された「作品」を取り戻そうとシークレット・サービスに戦いを挑む、というものだ。担当者に電話でアポをとろうとすると、電話中だと言われたり外出中だと言われたり、他の部署に回されてそこでも連絡がつかなかったり、官僚機構の奇々怪々は、カフカの『城』かギリシアの『未来世紀ブラジル』かと思紛うばかり。

しかし、いささかキッチュなイメージの過剰さがすでに微かな疑惑を生む。ボグスのパフォーマンスは、ほんとうに、語りと物語が提示する「反逆者としての芸術家」というステレオタイプによって理解することができるのだろうか？

そもそも「反逆するアーティスト」というロマンティックな表象じたい、時代のなかに蓄積された幾つかの異なる地層をあわせ持っている。俗物的な近代市民社会に対する反逆か、古典的な芸術理解に対してか、あるいは自己自身をも含みこんだ「芸術」という制度への拒絶か——しかし、いずれの側面においても、ボグスの「攻撃」位置はあやふやだ。彼は貨幣の機能するシステムを拒否しているわけでもなければ、美術館や芸術市場を否定しているわけでもない。

実際、詳しくみても、一見分かりやすい「反逆」のフレーズは、つねにそれと矛盾するような「芸術」理解にともなわれていることが分かる。たとえば、造幣局の印刷工場を見学するボグスは流れる紙幣のラインを見て、「これは紛れもなく芸術作品だ。ただ身近すぎて、ひとはそれと気づかない」とコメントする。あるいは「芸術は交通事故にあうようなものだ」と、ボグスが語る箇所もある。「芸術と真剣に関係を持つようとするのは、結婚に匹敵する災難だ」——一瞬見過ごしてしまふようになるが、交通事故も結婚も災難も、決して転覆的な「爆発」美学の語彙ではない。

しかし、逆に言えば、だからこそボグスのパフォーマンスは見るものを混乱に陥れるのだ、とも言えるだろう。ここに、しかけられた最大の逆説がある——そして、おそらく、まさにこの逆説において、「貨幣とみまがう芸術作品」というボグスのコンセプトは、彼自身が理解している以上に深く、芸術／破壊の文脈に根をおろしているのである。

4. MEDIUM

「芸術は爆発だ」という岡本太郎の有名なフレーズを、「芸術は場数だ」と勘違いしていた友人がいる、という中島らものコラムを新聞で読んだのはだいぶ前のことだ。

どのくらいデッサンが正確か、文章が巧みか、という以上に本質的なものが「芸術」にはあって、それは爆弾が炸裂するときのような一回的

な、そこにしかないエネルギーの放出である——攻撃的なアヴァンギャルドのもっとも簡潔な命題を、中島氏の次元反転装置^{*3}はいとも簡単にひっくり返してみせる。芸術を「芸術」たらしめているのは才能でも独創性でも技能でもなく、経験と多少のはったりである、つまり、場数を踏めば、だれでも芸術家になれる。

「爆発」美学が、その萌芽をロマン主義に持っている限りにおいて、爆発と場数の両次元は、つねに現代芸術の自己理解を混乱させてきた。というのも、表現をスキャンダルとショックへと収斂させるアヴァンギャルドは、「芸術」を包んでいた権威を失墜させながら、皮肉にも「芸術家」の代替不可能性を増大させたからである。美術館に便器を置くことが便器の構造や色よりも重要になると、デュシャンやピカソやウォーホルという名前がスター・システムに接続される。しかし、それと同時期に、「芸術家」という存在の解体作業が開始されたことも確かなのだ。それは二重の回路を通して二十世紀の「表現」の地平を規定するものとなった。つまり、一方に、「便器」の機能と美を大量生産の理想のなかに追求するバウハウス、他方に、芸術を誰もがアクセスできるイメージの集積へと解体するシュルレアリスム（自動筆記）。二十世紀末、コンピュータ・ネットワークという技術的裏付けを得て、この二重の回路はふたたび出会い、「場数」の美学を媒介する。アーティストは表現の主体ではなく、収集し記録する受容機、表現の媒体^{メディア}となる。

しかし、なによりも見逃すことのできないのは、「爆発」の美学と「場数」の美学という双子の兄弟を生んだこの芸術の自爆テロこそ、芸術を、世界的な規模の経済のネットワークのなかへ徹底的に組み込むものだった、ということだろう。芸術は、「爆発」系か「場数」系かというダブル・スタンダードのおかげで、どんなものでももれなく分類出荷することのできる、完璧な商品となったのである。

ボググスのパフォーマンスが、その表面的な反逆のポーズ以上に、爆発美学の文脈を正確にとらえている、と言うとすれば、それは、おそらくこの点にある。

つまり、私たちの生きている時代にあって、「芸術とは何か」という問題と「貨幣とは何か」という問題が実は不可分であり、「貨幣だと自己主張する芸術作品」が人々を混乱させるのは、決して偶然ではない、ということだ。

ボググスが郵便局の窓口で彼の10ドル札を差し出す場面を見てみよう。「これと同じのある？」と本物の10ドル札を見せる局員にボググスが言う。

「これだって、ただの絵つきの紙きれだ」

「でも、ここで使えるのはこっちの紙幣だけ。それが違い」

「それだけじゃない。そっちの絵は財務省だろ？ 俺のは最高裁だ。」

おまけに手作りの限定版で、世界に25枚しかない。それは何枚ある？」

「多いわね」

「それでもその方が価値がある？」

「10ドル分のね」

貨幣の価値は、それに込められている「原価」とも「労働」とも「稀少性」とも「美的価値」とも関係ない。その一枚の紙が持ち得るあらゆる価値を捨象したところで、「10ドル分の」価値があるわけだ。このこと、つまり貨幣とは純粋な媒体であるということ、価値のフィクショナルな制度であることを理解していることは、近代社会の成員としてのもっとも基本的な条件のひとつでもある。押し問答のすえ、「ドルって何？」と尋ねるボググスに郵便局員はこう切り返すのだ。「あなた、どこから来たの？」

近代化とは、金銭取引を純粋に経済的な事象として道徳から解き放つために、貨幣によって「買えないもの」を（愛情とか権力とか悟りとか）、金銭取引から分離していく過程だった、とN. ルーマンは指摘する^{*4}。しかし、それは同時に、「金で買える」領域を絶えず拡張していく過程でもあった。本来金で買えないものがある、という観念があるからこそ、何でも金で買えるようになっていくのだ、とルーマンは論じる。こうして貨幣は、あらゆる財の〈分身〉となり、ケネス・バーク言うところの〈神の技術的代用物〉（人々は神が望むからではなく「支払いを受けるから」品物や労働を提供する）となる。

その意味で貨幣は、異質なものを「差異を解消することなく」^{*5}結びつける究極のコミュニケーション・メディアである。貨幣によって行われるコミュニケーションでは、伝達される「量」を指定せずに行うことはできないが、逆に量さえ指定すれば、送り手がそれをどこから調達してきたかは問われず、受け手がそれを何に使うかも自由だ。いわば、人は何らかの事物と別の事物を交換するのではなく、事物を貨幣という更なる取り引きの可能性、「コミュニケーション可能性」^{*6}と交換している、というわけだ。

この文脈で言えば、美という価値は、近代社会が「貨幣では買えないもの」として排除した、だからこそ「買える」ものの総体（「春」）だ。

それでも、たとえば、精巧な金銀細工などの特殊技術としてであれば、美的対象は、他の商品に類似した方法に基づいて価格を算定することができるだろう。しかし、この技術の稀少性が、（たとえばゴッホ特有の）「タッチ」という形に変形されたときには、価値の基準はすでに曖昧になる。そして、今世紀初頭のアヴァンギャルドによる「作品」概念の爆破は、「美」という価値が、貨幣の普遍化のプロセスの正確な表象にほかならないことを暴きだした。どんな実体的／即物的な根拠によっても

決定され得ないからこそ、リキテンシュタインの、マンガを描き写しただけの「作品」に六億円という値段がつくのであり、そこで、その額が適正かどうか論じることにはもはや何の意味もない——ここにおいて、芸術作品は貨幣＝価値の抽象性の正確な陰画となる。芸術は「額面のない紙幣」となるのである。

5. CHANGE

絶対的な価値の記号、そして誰もがアクセスできるコミュニケーションの可能性——「爆発」と「場数」がメビウスの帯のように反転する地点で、二十世紀の「芸術表現」は、まさに貨幣がそうであるような、シニズムのメディアたろうとしたのだと言ってもいいだろう。表現される内容ではなく、「表現」そのものであることによって、純粋な価値の指標となること。マレーヴィッチの「描く」真っ白なキャンバスは、こうした理念の究極の表現だ。

ボグスが、自身の「作品」に貨幣のような「額面通り」の価値を認めさせようとするとき、彼の皮肉とウィットは、芸術の価値を決定している仕組みの無根拠さが、現代芸術の自爆テロにもかかわらず、ではなく、自爆テロによってこそ強固に存続しているのだという点に向けられる。もっとも、彼のアプローチのユニークさは、これを、もうひとつの、現代芸術と貨幣に関するパフォーマンスと比べてみるとよく分かるだろう。挑発的な芸術破壊で知られるロシアのアーティスト、アレクサンダー・プレーナーは、1997年、アムステルダム美術館に展示されていたマレーヴィッチの白いキャンバスに、緑色のスプレーで堂々たる「ドル」マークを描いてみせた^{★7}。

プレーナーが、「爆発」美学のファンダメンタリストとして、あくまでも自爆テロを継続することによって、その袋小路を告発するとすれば、ボグスは、芸術に「額面」をつけるという方法で、その「理性化」をはかる。いわば、芸術との「結婚」——これもまた芸術制度への「反逆」だとすれば、かなり屈折した反逆だと言わねばならないだろう。

屈折は、独特の鋭さと甘さを結びつける。たとえば、ボグスの使う「指紋」という作者性刻印の方法である。

西洋芸術の伝統においては、作品の作者であることを証明するのは署名、つまり、手書きの名前である。むろんこれが、「人格としての作者」という、近代芸術のフィクションのひとつに過ぎないことは言うまでもない。近代が後から「レンブラント」作と理解する作品が実際にはレンブラント工房の共同製作であることは、今では広く知られている。しかし、このフィクションの強固さこそ、いまだに「芸術」という制度を支えるものであることに変わりはないだろう。だからこそ、ウォーホルが彼の作品を「ファクトリー」においてシルクスクリーンで大量生産して

いたのみならず、「ウォーホル」というサインもまた他人に書かせていたというのは、必然以上の意味があるわけだ。

ところで、ウォーホルと言えば、彼の語録にこんなものがある。「このあいだ、ヨゼフ・ボイスにお酒の瓶の入ったトランクをもらったんだけど、飛行機で持って帰って来たら、中の瓶が割れちゃったんだ。で、これが芸術作品なのかどうか分からなくて困ってるんだけど。今度ボイスに会ったらサインしてもらおうつもりだよ。そうしたら間違いないからね」——中島らもの「友人」同様、実際にあったとは思えないほどよくできた話だが、ここで注目したいのは、この瓶の「爆発」(!)が「芸術作品」であることを証明するために必要なのは、あくまでもボイスの「サイン」であって、警察に行って、スーツケースに残ったボイスの「指紋」を採取してもらったところでどうにもならない、ということだ。

西欧近代において「署名」が表現や行為（たとえば契約など）の意識的な主体＝「個」であることの記号だとすれば、「指紋」は逆に他者（権力）の側が、主に犯罪行為の責任能力の所在として「個」を構成するための標識だ。それはサインが表明している「主体」としての個という理念と表／裏をなす。員数として^{リストアップ}数量化可能な「個」、管理の対象としての社会の成員をあらわす記号にほかならない。

ボグスが、紙幣の絵の描かれた側に「サイン」を、白紙の側に「指紋」を置くことによって思い起こさせる「個」の二重性は、彼自身のパフォーマンスの持つ「限界」と対応している。

というのも、ボグスが行う「トランスアクション」は、あらゆる権力関係を排除した、理想的「取り引き」状況においてしか機能しないからだ。それは、現実の経済関係のなかではけっして保証されているわけではない、「サイン」の主体としての「個人」を前提とする——交渉に応じられるのは、独立した経済的主体、責任者だけだ（画材屋で、黒人の店員から白人の店員へ、さらに店長へと交渉の相手が三人替わるシーンがある）。ホテルのボーイに「チップ」として紙幣を渡す場合には、当然ながら対話は一言も起こらない*8。

しかしボグスの演出する「取り引き」のこの非現実性こそは——それをどう評価するかは別の問題として——ある意味でその試みのもっとも中心的な核である、と言わねばならないだろう。

問題は、そもそもボグスがこの「取り引き」に相手を誘惑する際に用いる、「これは俺が作った芸術作品なんだ。だから額面通りに評価してほしい」という奇妙きつな論理である。ここでは、その紙片が芸術であることを根拠に、それが持ち得るあらゆる美的価値を無視し、そこに書かれた抽象的な「数字」だけを認識するように、と要求されていることになる——つまり、これは芸術作品だから、おまえはそれを芸術作品として扱ってはいけない、と主張しているわけだ。

しかし、芸術作品として扱われなかったボグスの紙幣は——同時にあくまでも芸術作品なので——政府発行の貨幣のように、受け取った者に更なるコミュニケーション（金銭取引）の可能性を開くことはない^{★9}。それはボグスの手を離れたとたん、再び単なる「芸術作品」＝「商品」となってしまう、貨幣のようなコミュニケーション・メディアとしての連結性を失ってしまう——逆に言えば、「トランスアクション」とは、そこに一瞬だけ成立して、それ以上連結しない、芸術と金銭取引の逆説の非現実空間なのだ。のちに「完成」した作品として額に入れられる紙幣と釣り銭とレシートは、この空間が成立したことの証拠品以上のものではない——しかし、まさにこの逆説の痕跡においてボグスは、表現の拒絶によって純粋な表現のメディアたろうとした現代芸術の「爆発」の瞬間を、もう一度、立ちのぼらせようとするのである。

6. BOMB/THE REAL THING

「トランスアクション」の演出するこの晴れやかな非現実性は、アートのピカレスク譚全体のなかで、異質な静けさを持ったもうひとつのシーンと呼応する。ボグスが造幣局で、習得に十年かかるという、紙幣の原版を彫る作業を見学する場面である。

「複製ではなく作品だってことだね。自分は芸術家だと思う？」

「もちろん」

「純粋芸術の？」

「そうさ」

「紙幣には通し番号があるけど、限定版ってとこかな」

「世界最大のね」

「これ難しい？」

「すごく」

彫版局の技術者のおだやかな確信には、電子的な取り引きのなかに紙幣が次第に意味を失っていく時代の入口で、その細かい装飾模様を丹念に模写するボグスのフェティッシュなまなざしが交錯する。

「美的価値も他のすべての価値と同じく、事物そのものの性質には無縁であり、事物への感情の投射であるかもしれないが、しかしやはり次のことは美的価値に特有のものである。すなわち、この投射が完全なものであること、言いかえると、感情内容がいわば完全に対象のなかへはいりこみ、それ自身の規範をもって主体に対立する一個の有意義性として、対象の何であるか（対象の本質）を示すあるものとして現われるということである」^{★10}——G. ジンメルは、経済的価値についての考察を、事物から距離をとり、その有用性価値を捨象する美的視線の成立から説き起こす。

あらゆるものの価値を抽象化し、「同じひとつの土俵に乗せる」^{★11}こ

とができるという点で、貨幣は美とならぶ究極のメディアである——しかし同時に、メディアのなかのメディア、「一切の紐帯を解きはなしたり結び付けたり」^{★12}する貨幣こそ、最大のフェティッシュとして人々の欲望を支配してきたことも確かだろう——あらゆる財、あらゆる欲望の〈分身〉として、「さらなるコミュニケーションへの可能性」として人々が貨幣を欲望し、貨幣をめぐるとき、貨幣こそ究極の商品、「春」のなかの「春」だったのである。

ボグスが紙幣の表面の細密な装飾に執着し、紙幣に描かれたイメージと戯れるとき、彼は、貨幣という透明なフェティッシュを、美的な「対象」へと実体化してみせる。「われわれが爆弾なのだ」^{★13}とP. スローターダイクが総括する時代のシニシズムさながらに。

かくて、一連の「トランスアクション」の連鎖のなかでもっとも愉快的な逆説は、「交通事故」のコーディネーター・ボグスではなく、その犠牲者であるレストランの支配人によって生み出されることになる。彼が、彼自身とボグスの「共同製作」によって成立した空間の強度ゆえに、「額縁に飾られたボグス作品」の共同製作者になることを拒否してしまうときである。

「好奇心を刺激された」「新鮮な驚き」「将来僕の宝物になるかも」——ボグスの紙幣を売るか、レシートと釣り銭を買い取ってほしい、というコレクターの申し出のいずれをも、彼は断る。作品が成立した瞬間の純粹な衝撃を自分のものとして「所有」するために、みずから作品の私的な「受容者」の位置に自己を限定するのだ。彼は「共同製作者」ではなく、あくまでも伝統的な芸術作品の受容者（紙幣を精巧に模写した絵を、ひとりのアーティストの作品として所有する者）であり続けようとする。しかし、それによって彼は、ボグスの「作品」がふたたび芸術売買の文脈へと帰っていくことを、はからずも阻止するのである。

「取り引きを完成させる気はないのか？」

「専門的なことは分からない。ボグスに確認するべきかな。本当にそういう仕組みなのか？（…）もっと可能性がある気がするんだ」

「紙幣」は支配人の財布のなかで、美的な「可能性」として眠りにつく。

註・引用文献

☆1——紙幣をめぐるボグスの活動はその後、インターネットの登場などを受けて、少しずつそのかたちを変えている（www.jsgboggs.com 参照）。ここでは、1994年第四回国際美術映像ビエンナーレ・ルーブル美術館賞を受賞した映像作品『マネー・マン』にとらえられた限りでの彼の活動を扱うこととする。文中、ボグスのパフォーマンスに関する引用はビデオ『マネー・マン』（1992、ユーロスペース発売）によっている。

☆2——これは、ボグスが銀行預金を試みるシーンでは、さらに複雑になる。「作品」を金庫に預けることを勧める銀行員にボグスが返す言葉は「でも、それじゃ利子につかないだろ？」

☆3——『メロディ』1999年2月号、白泉社、425ページ。

☆4——N.ルーマン『社会の経済』、文真堂、1991年、241ページ以下。

ルーマンは、「情報の伝送」という一般的なコミュニケーション・モデルが、貨幣取引に「ひそかに自らを合わせている」(276)ことを指摘する。実際には、情報は伝達されても、貨幣のように発信者から失われはしない。

☆5——同、258ページ。

☆6——同、257ページ。

☆7——Der Spiegel, 3 / 1997. P. 159.

☆8——指紋とサインの二重性は、「貨幣を根拠づけ、貨幣の価値を可能にする」のは、肖像と数字という二重の刻印である、という指摘に対応するだろう。抽象的な数字を人々が尊重するのは、あくまでも権力の肖像のゆえである。熊倉敬聡「芸術と資本主義(2)——マラルメと貨幣」、慶應義塾大学日吉紀要『言語・文化・コミュニケーション』13号(1994年)＋同『フランス語フランス文学』19号(1994年)参照。

☆9——前述のように、その後の活動においては、ボグスは自分の貨幣を受け取った者がさらにそれを使用することを要求している。岩井克人「ボグス氏の犯罪」、『批評空間』1994年第Ⅱ期1号、またボグスのウェブサイト参照。

☆10——『ジンメル著作集2、貨幣の哲学(上)分析篇』、白水社、1994年、467ページ。

☆11——P. スローターダイク『シニカル理性批判』、ミネルヴァ書房、1996年、315ページ。

☆12——K. マルクス『経済学・哲学草稿』、岩波書店、1964年、183ページ。

☆13——スローターダイク、144ページ。

「世の常識が人生の厳しさと称するものを、哲学の分析は自己の物象化として解読する。現実原則に服することで、生者はこの外的な厳しさを内的な厳しさにしてしまい、自ら道具の中の道具、武器の中の武器となるのだ。」(321)

(あだち のりこ・慶應義塾大学助教授/ドイツ文学)