ニューヨーク市 SoHo 地区における芸術家街を契機としたジェントリフィケーション

——1965～1971 年における画廊の集積過程に着目して——

笹島 秀晃*

都心衰退地区に形成される芸術家街は、ジェントリフィケーションの契機となることが知られてきた。芸術家の存在は、不動産開発や飲食業・文化産業の集積を促し、その過程において地価は高騰し居住者階層は移り変わる。先行研究では、ジェントリフィケーションのメカニズムを分析するにあたって、おもに不動産業者や消費者としての中産階級に注目してきた。ところが、重要なアクターであるはずの美術作品の展示・売買を行う画廊については十分な分析がなされてこなかった。本稿の目的は、芸術家街を契機とするジェントリフィケーションのメカニズムを、画廊の集積過程に着目して分析することである。具体的な検討事例は、1965 年から 71 年の間に芸術家街から画廊街へと転換した、アメリカ合衆国ニューヨーク市 SoHo 地区である。芸術家街である SoHo 地区に画廊が集積した要因は、安価な地価や広い室内空間を備えた未利用の工場建築物の存在だけではなかった。むしろ、ニューヨーク市における美術業界の構造変動の中で、画廊経営者が自身の美術的立場を明確にする際に準拠した、芸術家街の表象という文化的要因が重要であったことを明らかにする。

キーワード：芸術家、ジェントリフィケーション、画廊

1 問題の所在

都市研究においてジェントリフィケーションを引き起こす地区レベルのさまざまな要因が指摘されてきた。たとえば、産業の空洞化や投資の引き揚げに起因する低家賃地区の形成 (Smith 1996=2014)、優れた美観を有しつつ富裕層の住居にもなりうる歴史的建造物の集積 (Zukin 1982)、加えて地区に特有の象徴性やイメージを付与する下位文化集団 (エスニック・コミュニティ) の存在である (Zukin 2010=2013)。なかでも、近年の都市研究の中で注目を集めてきたのが下位文化集団としての芸術家である。

芸術家の存在によって引き起こされるジェントリフィケーションは、一般に次のような過程で進展する。脱工業化による産業構造の再編の中で、都心に産業衰退地

* 大阪市立大学文学研究科専任講師 sasajima@lit.osaka-cu.ac.jp

区・低家賃地区が生まれる。安価な家賃や広い制作空間を求める芸術家は、未利用の工場建築物のある産業衰退地区に集住し、その結果として芸術家街¹⁾が自然発生的に形成される。芸術家街の形成は、画廊・ファッション関連の小売店・レストランの進出、加えて中産階級の住民転入の契機となり、その過程の中で家賃の上昇や建築物の建て替えが生じる。最終的には、芸術家自身を含む旧住民は追い出され、比較的裕福な中産階級を中心とした商業・居住地区へと刷新される。

1960年代以降のインナーシティ衰退の中で、欧米諸都市では芸術家街を契機とするジェントリフィケーションは驚きをもって報じられた。近年でも、創造都市という文化を活用した都市再生ビジョンが世界的に広まる中で、芸術家に起因する都市空間変動は、肯定否定を問わずさまざまに言及されてきた²⁾。

本稿は、芸術家街を契機とするジェントリフィケーションのメカニズムを明らかにするために、美術作品を扱う画廊が芸術家街に進出する過程を分析する。先行研究において、文化的な財やサービスを扱う事業者の芸術家街への進出は、ジェントリフィケーションの始まりを意味する重要な出来事として議論されてきた (Lloyd 2004; Pratt 2009; Shkuda 2013; Zukin 2010=2013)。ところが、文化的財を扱う事業者の中でも、美術作品の展示・売買を担う画廊が芸術家街に流入する過程や要因については、その重要性にもかかわらず十分に研究されてこなかった。そのため本稿では、1965年から71年にかけて芸術家街から画廊街へと転換した、アメリカ合衆国ニューヨーク市 SoHo (South of Houston Street) 地区 (以下、SoHo と略記) を取り上げこの論点を検討する。

2 本稿の視角

2.1 先行研究の検討

芸術家街を契機とするジェントリフィケーションに関する研究は、1982年の Sharon Zukin による *Loft Living* を皮切りに (Zukin 1982)、2000年以降目立って増加している (Deutsche and Ryan 1984; Ley 2003; Lloyd 2004; Pratt 2009; Shkuda 2013)。先行研究における共通の関心は、「芸術家街が形成されることによってなぜジェントリフィケーションが発生するのか」という空間変動の因果関係に関するものだった。

ジェントリフィケーションとは、都心部衰退地区における経済的・社会的活動の「再活性化」に伴う一連の空間変動を総称した概念である。具体的に生じる空間変動は、第1に占有者の社会階層の上昇 (低所得者といった旧住民の追い出し、および中産階級の進出)、第2に住宅・景観の物質的刷新、第3に地価の高騰、第4に不動産の所有形態の変化、である (Hamnett 1991: 175)。

芸術家街を契機とするジェントリフィケーションにおいて、当該地区の人口・地価・建築物の変化は、第1に住宅開発の誘発、第2に消費空間化・歓楽街化の進展、第3に文化産業関連企業の流入、といった用途転換の中で生じる (Lloyd 2004:

346). 先行研究は、こうした3種類の空間変動それぞれの中で、中心的な役割を担うアクターが、なぜ芸術家街に進出し活動するのかを分析してきた。たとえば、第1の芸術家街を契機とする住宅開発に関しては、不動産開発業者の分析である(Zukin 1982)。第2の消費空間化・歓楽街化については、バーやレストランといった飲食店、および服飾品などの文化的な財やサービスを扱う小売店の分析である(Shkuda 2013; Zukin 2010=2013)。第3の文化産業では、音楽制作会社やメディア企業の分析がなされた(Lloyd 2004; Pratt 2009)。

本稿が目指すのは、文化的財としての美術作品(絵画や彫刻)を展示・売買する画廊である。画廊の芸術家街への流入は、ジェントリフィケーションの開始を意味する重要な出来事である。画廊は芸術家街のイメージを強固にすることに加えて(Pratt 2009: 1054)、それ自身が当該地区の消費空間化・歓楽街化を推し進める直接的な要因となる。一般的に美術館とは異なり、人々は画廊において作品購入の意図とは無関係に入場料等を支払うことなく作品を鑑賞できる。1960年代以降、中産階級の芸術に対する関心が高まる中で、画廊はより多くの観光客を引き寄せる格好の空間となった(Currid 2007: 30-1; Florida 2002=2008: 234-5; Zukin 1982: 96-100)。先行研究においても、画廊の存在は作品鑑賞目当ての観光客を顧客対象とした飲食店や小売店の増加の誘因となるゆえに、ジェントリフィケーションの進展に影響を与えることが指摘されてきた(Shkuda 2013: 601)。しかし、それにもかかわらず芸術家街から画廊街への移行過程という、重要な局面については十分に検討されてこなかった。

Charles Simpson、およびRosalyn DeutscheとCara Ryanによる研究は、芸術家街に画廊が進出し集積する要因を指摘した数少ない先行研究であった(Deutsche and Ryan 1984; Simpson 1981)。Simpsonは、SoHoにおける画廊街の分析の中で、安価な家賃と広い間取りの建築物といった経済的・物質的要因の重要性について言及している(Simpson 1981: 15)。芸術家は、通常の住宅よりも大きな未利用の工場建築物が集積する、低家賃の産業衰退地区に集住することが多い。安価な地価や広い室内空間は、芸術家同様、画廊経営者にとっても魅力である。Simpsonの指摘は、画廊の立地に関する既存の知見とも親和的であり(Molotch and Treskon 2009)、芸術家街に画廊が進出する要因を的確に指摘していると考えられる。

ただし、Simpsonは、画廊が他でもなく芸術家街に進出する理由を十分に明らかにしているわけではない。すなわち、Simpsonの説明に従うならば、芸術家が存在しようとしまいと、特定の地区に安価で広い空間をもつ建築物が多数存在するならば、画廊はその地区に進出することになる。しかし実際には、そうした条件を備えた地区は多数存在するにもかかわらず、画廊は芸術家が存在する地区に進出することが多い。Simpsonの枠組みでは、この理由を説明できない。

他方で、DeutscheとRyanは、美術業界のイデオロギー構造の中で形成される、芸術家街の「表象(representations)」に着目した(Deutsche and Ryan 1984)。画廊経営者は、芸術家街のもつ「ボヘミア的、もしくはセンセーショナルな意味

(its bohemian or sensationalist connotations)」に魅了され、当該地区に進出し活動する (Deutsche and Ryan 1984: 104-5). 何より重要なのは、そうした表象は、「美術雑誌、マスメディア、画廊、組織化されたオルタナティブ・スペース、美術館」といった美術業界の中で構築される、という指摘である (Deutsche and Ryan 1984: 105).

Deutsche と Ryan の知見は、他でもなく芸術家街に画廊が進出する理由を、表象という文化的な側面に目を向けて分析している点で重要である。ただし、その議論は抽象的・批評的であり、実証的に論証されていないという問題があった。また、これまでのところ画廊集積の要因としての芸術家街を、表象の役割に注目して分析した研究は存在しなかった。したがって、その実証的な検証作業は、芸術家街と画廊進出の因果関係を検討するにあたって新しい知見をもたらすだろう。

2.2 本稿の問いと方法

本稿の目的は、画廊が芸術家街に進出する過程の中で、芸術家街の表象が果たす役割を検証するために、①芸術家街に進出した画廊経営者、②芸術家街の表象、および③表象を構築する美術業界、といった3つの事象の関係性を分析することである。

この目的を達成するために、具体的には2つの問いを検討する。第1に「画廊経営者が芸術家街に進出する際の動機は、芸術家街のもつ表象や意味と何らかの関係性があるのか」という問いである。第2に「芸術家街は、美術業界の構造の中で、どのような表象として構築されていたか」という問いである。これらの2つの問いを検証する中で、3つの事象の間に何らかの関連性を見出すことができたならば、Deutsche と Ryan の仮説は支持されるだろう。

本稿は、SoHo における、1965 年から 71 年の芸術家街から画廊街への転換を事例として取り上げる。ニューヨーク市は、Simpson, Deutsche と Ryan の両者が検討した事例であり、本稿で注目する理論仮説を検討するには適切であろう。加えて、SoHo は芸術家街を契機とするジェントリフィケーションの典型的事例として言及されることが多く、ある程度の一般化可能な知見を提示しうると考えられる。

本稿が分析する 1965 年から 71 年の SoHo は、芸術家街から画廊街への移行期にあたる。この時期に SoHo に進出した画廊は、芸術家街における画廊集積の要因を議論するにあたっては、もっとも重要な分析対象である。

本稿の構成は次の通りである。まず、2.3 において事例の概略を紹介する。続いて3節では、SoHo における 1965 年から 71 年までの画廊の集積過程を、当時のガイドブックなどの一次資料に基づいて記述する。その次に 65 年から 71 年に SoHo に画廊を開いた画廊経営者の進出の動機と芸術家街の表象の関係性を検討する。そのために本稿では、当時の新聞・雑誌、米国アーカイブ (Archive of American Art) 所蔵のオーラルヒストリーから、該当する画廊経営者の証言を収集した。4 節では、3 節で明らかにした SoHo の芸術家街の表象と、ニューヨーク市における

当時の美術業界との関係性を新聞記事や二次文献を用いて検討する。

2.3 事例の概略

SoHo は、マンハッタンの南部に位置し、およそ Houston St. (北端)、Canal St. (南端)、Sullivan St. (西端)、Lafayette St. (東端) に囲まれた約 50 ブロックからなる (Simpson 1981)。SoHo の空間の大半をしめているのは、19 世紀後半以降に建てられたキャスト・アイアン様式の建築物である。キャスト・アイアン様式の建築物は、高い天井や大きな窓といった建築内部だけでなく、古代ローマ調の柱を模した独自のファサードをもち、特徴的な街区の景観を作り上げている。

SoHo は、1950 年代中頃まで、下着などの服飾産業やクズ布・クズ紙のリサイクル業といった製造業が集積する、ニューヨーク市有数の産業集積地区であった (Zukin 1982: 23-37)。そこではプエルトリコ系を中心に多数のエスニック・マイノリティが就労していた。50 年代中頃以降、ニューヨーク市の製造業は停滞し未利用の工場建築物が増加する中で、「地獄の百エーカー」と呼ばれるなど SoHo の衰退は進展した (*New York Times*, November 22, 1960)。

SoHo における芸術家街の形成は、地域の衰退、未利用の工場建築物が増加し始めた 1950 年代後半から始まった。最初期に居住した著名な芸術家は 63 年頃から活動が活発化する前衛芸術家集団・Fluxus であった (Block et al. 1976)。芸術家は、自身のスタジオ兼住居で作品を制作し、時には街頭でパフォーマンスを行った。70 年には、700~800 人の芸術家が SoHo の中心部 12 ブロックに居住していた (笹島 2014)。

芸術家街の形成後、SoHo のジェントリフィケーションは、1969 年の道路開発の頓挫、71 年のゾーニング法の改正、73 年の歴史保全地区への指定を転換点に一気に拡大していく (笹島 2014; Zukin 1982)。具体的な変化は、60 年代後半から始まる画廊街の形成 (Simpson 1981)、70 年代前半から始まるキャスト・アイアン様式の建築物を再活用した住宅開発 (Zukin 1982)、加えて飲食店・服飾品の小売店舗の増加であった (Shkuda 2013)。こうして 60 年代は安価であった SoHo の家賃も、71 年を境に価格が急上昇し始め、77 年頃には平均価格が 400 ドル程度になり、マンハッタンの他の地区における中産階級向けアパートの家賃とほぼ同額となった (Zukin 1982: 10)。

1970 年時点で、マンハッタンに立地する 627 の画廊のうち 0.8% しか集積していなかった SoHo も、80 年にはマンハッタンの全 814 の画廊の 8.8%、90 年には全 1,013 の 25.4% が集積するようになり、世界の芸術の中心を体現する地区へと変貌した (Schuetz and Green 2014)。同時に、画廊目的の観光客増加は、観光客を対象とした飲食店や雑貨店の増加へとつながった (Shkuda 2013: 601)。このことを裏づけるように、当時の画廊ガイドブック *Art Now: New York* を参照すると、74 年 9 月号から SoHo の買い物・レストランマップが掲載され始めている。芸術家街から画廊街への移行が、SoHo に商業的要素を付与する契機となったのである。70

年代以降、2000 年前後に多くの画廊が Chelsea 地区に流出するまで、SoHo は画廊を中心とした商業地区、および住宅地区として発展していった (Molotch and Treskon 2009)。

3 黎明期の画廊経営者と芸術家街の表象

3.1 1965～1971 年の SoHo における画廊の分布

SoHo における最初の商業画廊は、1965 年に開店した Richard Feigen Gallery であった (Feigen 2000: 62)。その後、画廊街としての SoHo を実質的にも象徴的にも決定づけたのは、当時のニューヨーク美術業界の中心的存在であった Leo Castelli Gallery の 71 年の進出であった。芸術家街から画廊街への SoHo の転換を検討するにあたって重要なのは、Richard Feigen Gallery が開店した 65 年から、71 年の Leo Castelli Gallery 開店までの黎明期ともいうべき期間である。そこで 65 年から 71 年の間に SoHo の中心部に立地していた画廊を、資料をもとにリストアップすると表 1 になる³⁾。

表 1 の画廊を、経営者の特徴にしたがって整理すると、次の 3 種類に分かれる。第 1 に芸術家による非営利の協同運営画廊 Cooperative Galleries、第 2 に現代美術を扱う画商による商業画廊、第 3 に商業画廊と非営利の協同運営画廊の両方でキャリアを積んだ若手画商による商業画廊である。つまり、この 3 種類の画廊経営者の進出の動機を考えることが、芸術家街 SoHo における画廊集積の要因を検討するうえでポイントとなる。

3.2 芸術家による非営利の協同運営画廊

芸術家による非営利の協同運営画廊は、芸術家が自身の作品を商業画廊や美術館を介さずに直接展示することを目的として形成された。協同運営画廊の多くは、資金の乏しい芸術家が、自身で建物を改築し展示空間としていた。また、活動資金に関しても、作品の売り上げではなく、芸術家たちが資金をもち寄って運営されることが多かった。表 1 の中で代表的な非営利協同運営画廊は、1965 年の Park Place Gallery、67 年の Filmmakers Cinematheque、70 年の 112 Greene Street、そして 71 年の FOOD である。

画廊の規模（展示空間の広さ、参加人数）、運営形態（展示作品の選定方法、展示形式）、芸術家の属性（年齢、学歴、国籍）、作品の様式は多様であった。たとえば作品の様式の場合、112 Greene Street は彫刻やインスタレーションを中心とし、FOOD は芸術家によって運営されるレストランであった (Rosati and Staniszewski eds. 2012)。また 10 Down Town や Prince Street Gallery は具象絵画が中心であった (Alloway 1978; Attie and Finnegan 2009)。

このように協同運営画廊には多様性があるものの、共通点は、既存の商業画廊と十分なコネクションを形成できていないキャリア形成初期の芸術家が、作品の展示

表1 1965-1971年のSoHo中心地に立地したの画廊一覧

No.	名前	開店年	営業形態	No.	名前	開店年	営業形態
1	Richard Feigen Gallery	1965	営 利	14	112 Greene Street	1970	非営利
2	Park Place Gallery	1965	非営利	15	Leo Castelli Gallery	1971	営 利
3	Filmakers Cinematheque	1967	非営利	16	Sonnabend Gallery	1971	営 利
4	Paula Cooper Gallery	1968	営 利	17	John Weber Gallery	1971	営 利
5	10 Down Town	1968	非営利	18	Andre Emmerich	1971	営 利
6	O.K.Harris Gallery	1969	営 利	19	FOOD	1971	非営利
7	Max Hutchinson Gallery	1969	営 利	20	In Circle	***	***
8	98 Green Street	1969	非営利	21	Poster Orininals LTD	***	***
9	Reese Palley Gallery	1970	営 利	22	Spectrum	***	***
10	Sonraed Gallery	1970	—	23	Ward Nasse	***	***
11	Flatsfried Gallery	1970	—	24	55 Mrcer Street	***	***
12	Prince Street Gallery	1970	非営利	25	Paley & Lowe Inc.	***	***
13	Hundred Acres Gallery	1970	営 利				

- (注) 1) 「***」の記号は、1971年10月号の画廊ガイドブック・Art Nowに掲載されており、1971年時点での立地は確認できるが、それ以外の資料がなく開店年・営業形態が不明のもの、「—」の記号は資料がなく詳細が不明な項目を意味している。
- 2) No.5の10 Down Townは、厳密にはオープン・スタジオであり、展示場所はSoHo以外の地区にも点在した。

機会を求めて活動していた点である。たとえば、10 Down Townの参加者である芸術家は、独自に展示活動を行った動機を次のように語っていた。

アップタウンの画廊から冷たい扱いをうけるのはもううんざりだよ。わたしは自分の作品を今展示したいんだ。マディソン・アベニューがインとかアウトとか考えるものに関係なくね。(New York Times, April 19, 1968)

また、112 Greene Streetの創設者の1人である Alan Saret は、作品制作の観点から画廊設立に関わった動機を語っている。

私が思うに、空間はそこにはいる作品とつねに関係しています。今の Bykert Gallery では [※筆者注：Alan Saret が当時展覧会を行っていた画廊]、借主は大家の許可に縛られているので、それは不可能です。私がモノを変化させる自由な手をもっているのにもかかわらず、とくに彫刻家にとって、変化のない空間ではだめです。それが何であれつねに変化するのですから。しかし、アップタウンの環境ではそれができません⁴⁾。

「マディソン・アベニュー」や「アップタウン」という言葉が指しているのは、マンハッタンに古くからある商業画廊街を意味している。ここで紹介した語りからは、既存の商業画廊に参入できないがゆえに自身で展示の機会を作り出したこと、

加えて既存の商業画廊の環境では十分な表現ができないことへの不満を読み取ることができる。

3.3 現代美術を扱う商業画廊

商業画廊は、作品の売買を通して金銭的利益を得ることを第1の目的とした画廊である。表1においてまず注目すべきなのは、ニューヨーク市外から進出してきた新興画廊の存在である。1965年開店の Richard Feigen Gallery はシカゴからの進出 (Feigen 2000: 47)、69年開店の Max Hutchinson Gallery はオーストラリアから進出⁵⁾、そして70年開店の Reese Palley Gallery はニュージャージーのアトランティック・シティからサンフランシスコを経ての開店であった (*New York Times*, March 16, 1970)。

Richard Feigen は、シカゴの現代芸術を広めるためにニューヨークに進出した。SoHo に画廊を開いた理由の1つは、表現様式が多様化する現代美術の作品を展示するために、SoHo という場所が適切であったことを述べている。具体的には、「広く、天井が高く、安価な空間で、芸術家の住居に近い」といった特徴である (Feigen 2000: 62)。加えて Feigen は、SoHo に画廊を開いた理由を次のようにも語っていた。

芸術家は、ブラウン・ストーン建築物の規模では、もはや作品を作っていないよ。……ダウントウンに、われわれは作品を展示する空間をもっているし、物流管理の点で言うと、芸術家が居住している地区だと芸術家が作品を画廊に運ぶのがより簡単なんだ。そして、アップタウンのコレクターは14丁目以南に来るとわくわくしている。何かを発見できるかもしれないと考えているんだよ。 (*New York Times*, October 5, 1969)

Reese Palley は、陶器製の置物など骨董品を扱う一方で、Bruce Nauman や Dennis Oppenheim らの現代美術の作品を扱う画廊経営者でもあった (Zimbardo 2012)。Palley は SoHo で画廊を開くことの意義を次のように述べていた。

昨年、われわれはマディソン・アベニューに手ごろな場所を探し始めました。……でも不可能でしたよ。そこではすべてが反芸術、反芸術家ですから、それで私は、何人かの先見の明のある画廊の先例に従いました。マディソン・アベニューを離れて、芸術家の中で画廊を立ち上げた人々です。……私は、時勢に敏感な画廊を求めています。新しい流れに対して柔軟で理解力があるべきです。……この画廊は顧客志向ではなく、芸術家を目指したものになると思います。 (*New York Times*, March 16, 1970)

ここにおいて、先述の協同運営画廊と動機は異なるものの、同様にアップタウン

を離れ、芸術家の住む地域としての SoHo に移転したという語りを確認できる。

一方、Sonnabend Gallery, John Weber Gallery, Andre Emmerich Gallery, Leo Castelli Gallery は、以前からニューヨークを基盤に活動していた商業画廊であり、1971 年に共同で物件を買い取り、同時に画廊を開店した (Solal 2010: 386-91)。この中で、とくに注目すべきなのは、Leo Castelli Gallery である。Leo Castelli Gallery の特徴は、美術業界には十分に知られていない同時代の芸術家を発見することによって、新しい流行を作り出す経営手法であった。

このように商業画廊は、その多くが、現代芸術を取り扱う画廊であった。とくに Feigen が明示しているように、現代芸術の表現様式の多様化の中で、SoHo に集積した未利用の工場建築物は、従来の画廊にはない広大な空間を備えた場所であった。この意味で、現代的な作品をおもに扱った商業画廊にとって、SoHo という場所は魅力的であった。ただし、ここでもアップタウンという既存の画廊街との差異化の語りが見られたことは注目すべきである。

3.4 商業画廊と非営利協同運営画廊の両方に出自をもつ商業画廊

商業画廊ではあるが、先述の商業画廊経営者と区別する必要があるのが Paula Cooper Gallery の Paula Cooper と、O. K. Harris の Ivan Karp である。2 人は、非営利の協同運営画廊と商業画廊の両方でキャリアを積んだのち、独立し自身の画廊を開いた (Cooper は営利の World House Gallery から非営利の Park Place Gallery, Ivan Karp は、非営利の Hansa Gallery から営利の Leo Castelli Gallery) (Jones and Coppet 1984=1988)。

たとえば Karp は、芸術家街としての SoHo について次のように証言している。

まさに芸術家が活動している生き生きとした領域にいたることができて幸せです……この通りは、驚くほど穏やかでわきあいあいとしています。芸術家が通りすぎて、挨拶するんですよ。(New York Times, October 5, 1969)

また、アップタウンの画廊から SoHo に移動した理由について次のように述べている。

わたしが Castelli のもとを去ったのは、刺激的で、冒険心にあふれ、最先端の活動と思うような芸術に、彼がまったく取り組まなくなったことに理由がありました。Castelli は新しい才能を獲得することの興味をほとんど失っていました。画廊というのは、新しい才能をつねに探し求め注意を向けるための、その種の特別な関心や野心をもち続けるべきだと思っていました。Castelli のもとの多くの芸術家は、国内において、または国際的なレベルで名声を獲得していましたが、彼の画廊はそれらの名声に満足しているようでした⁶⁾。

Karp の発言を見ると、芸術家が住まう場所としての SoHo の魅力とともに、形骸化した既存の商業画廊に対する批判意識を読み取ることができる。そして Cooper は、より明確に既存の商業画廊への嫌悪を述べている。

まず第 1 になぜダウントウンに来たかといえば、アップタウンの画廊の古めかしい決まりきったやり方から逃れるため、沈滞の極み、自分のつくった枠にはまりこんで硬直してしまっているわ。私はそんなものから自由になって、一人でやっていきたくった。社交上の付き合いだの何だの、アートとは何の関係もないのにアート自体より重きをおかれかねない。もろもろの小煩いあれこれに頭を悩ませるのはごめん被りたかった。(Jones and Coppet 1984 = 1988: 226)

Karp と Cooper に関しても、既存の画廊に対する批判意識と芸術家の住まう SoHo に魅力を感じたことが伺える。しかし、先述の商業画廊経営者に比べて、画廊のあるべき姿について、より強い理想主義的な意識を読み取ることができる。

ここまで確認してきたように、3 種類の画廊経営者は活動形態の違いにより、画廊開店の動機も異なっている。しかし、本節で紹介した語りに、1 つの共通点を見出すことは可能である。すなわち、アップタウンの既存の画廊街とは対照的な特徴をもつ、芸術家の住まうダウントウンとしての SoHo に魅力を感じ画廊を開いたという経緯である。また、ここにおいて芸術家街 SoHo は、「つねに変化する」(Saret), 「発見」(Feigen), 「新しい流れ」(Palley), 「生き生きとした領域」(Karp), という言葉に見られるように新奇性・変化を含意していた。

SoHo への進出の動機に関する語りを見るかぎり、画廊経営者は新しくて変化のある芸術家街＝ダウントウンとして SoHo を認知し、当該地区に進出していたことがわかる。それでは、画廊経営者の語りの中で共通して見られたダウントウンという言葉は、ニューヨーク市における当時の美術業界といかなる関係性にあったのだろうか。

4 美術業界における 2 つの世界——アップタウンとダウントウン

4.1 アップタウンとダウントウン——社交界とボヘミア

当時の新聞記事を参照すると、ニューヨークの美術業界は、一方で「グレート・ハウス (the “great house”)」と呼ばれる、古典絵画、フランス印象派、エコール・ド・パリの芸術家といった評価の確立したヨーロッパの作品を扱う画廊、他方でニューヨーク在住の芸術家によって制作された前衛絵画や彫刻を扱う協同運営画廊に大きく分かれていたことがわかる (*New York Times*, February 25, 1957)。

グレート・ハウスと呼ばれる画廊の多くは、東 57 丁目から東 90 丁目のアップタウンに立地していた。その一方で、前衛作品を扱う協同運営画廊は 10 丁目界隈の

ダウNTアウNに点在していた。1971年3月号の画廊ガイドブック *Art Now: New York* を参照すると、「ダウNTアウN」「50丁目」「60丁目」「70丁目」「80丁目以北」という地区名ごとの見出しで画廊が列記されているが、ダウNTアウNの画廊数は18、50丁目以北の画廊数が61と紹介されており、当時の美術業界においてアップタウNの画廊が量的には支配的であったことがわかる。

当時の新聞には、アップタウNとダウNTアウNの間の著しく対照的な芸術の世界が描写されている。アップタウNの画廊については、「ゴシック調の建築物」「落ち着いていて魅力的な骨董品店、鉛の窓枠をもった大きな窓の銀細工店、豪華に装飾された二階建てのアンティーク家具店」といった具合である (*New York Times*, August 12, 1956)。またダウNTアウNの協同運営画廊は、「アップタウNの画廊と対照的に、石油ストーブを使い、建物を改装することで何とかしのいでいる。そして展覧会のオープニングの夜に提供される飲み物は、シャンパンよりもビールであることが多い」と描かれていた (*New York Times*, February 25, 1957)。

何よりも重要なのは、こうしたニューヨーク市の美術業界の2つの領域は、芸術に関わる人々の社会階層と明確に関係していた点である。アップタウN、とくにアップパー・イーストサイドは、ニューヨークでもっとも裕福な人々が住む地区であり、上流階級からなる社交界が形成されていた。とくに20世紀前半から戦後の社交界を特徴づけるのは、南北戦争以後の「金びか時代 (glided age)」に登場したロックフェラー家 (石油)、ヴァンダービルト家 (鉄道)、モーガン家 (金融)、グッゲンハイム家 (鉱山) といった新興の産業資本家である。

19世紀頃の社交界では、オランダ移民の子孫・地主、南北戦争以前からの資産家といった旧来の上流階級が中心であった (Mooney 1995)。その中で、新興の産業資本家たちは、旧来の上流階級からは倦厭される傾向にあった。そのために新興の産業資本家は、芸術のもたらず教養で自身の立場を確立する必要があった。こうした人々は時に画商や美術アドバイザーと結びつき、ヨーロッパから骨董、巨匠の作品 (old masters) を購入し膨大なコレクションを作り上げたのだった (海野 2001: 60)。アップタウNという言葉でニューヨークの美術業界の領域が名指されるとき、骨董、ヨーロッパの巨匠といった美術様式上の特徴だけではなく、上流階級の社交界、もしくは産業資本家たちの嗜好と結びついたある種の正統性の領域を意味していた。

その一方でダウNTアウNは、グリニッジ・ビレッジやローアー・イーストサイドと呼ばれる地区からなり、イタリア系、ロシア系、ポーランド系移民の住む移民街であった (Homburger 1994: 136-7)。とくにローアー・イーストサイドでは、テネメント Tenement と呼ばれる狭小な低所得者向けの住宅が密集していた。20世紀前半、ボヘミアと呼ばれる文筆家、画家、思想家たちは、移民街や歓楽街の傍らに集積し独自の文化を作り上げ祝祭的な生活を送っていた (海野 2001: 157-60)。

絵画や彫刻といった美術作品に関していうならば、ダウNTアウNは、同時代のアメリカの芸術家が居住し活動する地区でもあった。戦前では、John Sloan, George

図1 マンハッタンにおける美術展示施設の新規開設数の推移 (1940-2010)

Bellows といったゴミかご派 Ashcan School, 戦中戦後は Jackson Pollock や Willem de Kooning といった抽象表現主義である。ニューヨークの美術業界の中でダウントウンとは、同時代のアメリカの芸術家を中心としつつ、移民街と隣接する前衛主義的なボヘミアの領域であった。このように SoHo に進出した画廊経営者たちの語りに見られたアップタウンとダウントウンという言葉は、都市の社会階層と結びついた美術業界の2つの世界を反映していた。

4.2 第2次世界大戦後のニューヨーク美術業界の構造変動——量的・経済的膨張

アップタウンの画廊経営者が、前衛の領域としてのダウントウンに拠点を移すという事態は、それ以前の時代状況では一部の例外を除いては存在しなかった。SoHo における芸術家街から画廊街への転換において注目すべきなのは、ダウントウンとしての SoHo の表象の含意が顕在化するような、第2次世界大戦後のニューヨーク美術業界の大きな構造変動である。その変動とは、1950年代後半以降に生じた量的・経済的膨張であった。

合衆国のセンサスを参照すると、1950年代以降、芸術家の数が急増している(30年 39.8万人, 40年 39.3万人, 50年 43.5万人, 60年 56万人, 70年 73.7万人, 80年 108.6万人)(Cahalan 1990: 138)。それに呼応するように、ニューヨーク市における美術展示施設の新規開設数の推移を見ると、60年代後半から70年代前半は、戦後最初の拡大期であったことがわかる(図1参照)⁷⁾。

1965年から71年という SoHo が芸術家街から画廊街へと転換した時期は、まさに美術業界における競争激化の時期であった。美術業界における競争は、アップタ

ウンとダウタウンという2つの芸術の世界の相互参照の中で自身の美術的立場を決定し、新たな活動を追求する人々を生み出した。芸術家は、商業主義的に膨張するアップタウンの画廊街を批判しながらも、キャリア形成のために自身の作品の展示機会を設けるという実質的な動機が生じていた。また若手の画廊経営者は、商業化・形骸化する既存の商業画廊への嫌悪から、より理想主義的な活動理念を掲げつつ自身の事業を始めた。膨張する美術業界の中で、ダウタウンという芸術家街の表象は、非営利・営利画廊経営者それぞれの立場を超えて、実質的にも象徴的にも、自身の美術的立場を明確にするための種差的な価値の参照点となりえたのである。

5 結 論

本稿では、芸術家街である SoHo に画廊が集積する過程を分析した。1965 年から 71 年の画廊街の形成期において、芸術家による非営利の協同運営画廊、現代美術を扱う商業画廊、非営利・営利画廊で経験を積んだ若手画商による商業画廊といった3つの集団がいたことが明らかになった。その中で各画廊経営者は、既存の商業画廊街とは異なる、芸術家そのものを享受できる場所として SoHo を認知していた。加えて、こうした画廊経営者の芸術家街の認知は、アップタウンとダウタウンという、都市の社会階層と結びついた美術業界の構造の中で構築された表象と結びついていた。さらに、1960 年代以降の美術業界における量的・経済的膨張の中で、新しさや変化を含意したダウタウンとしての芸術家街 SoHo の表象は、画廊経営者の美術的立場を戦略的に明確にするための価値の準拠点であった。

先行研究では、画廊の芸術家街への進出を説明する際、安価な地価、広い内部空間といった経済的・物質的利益を重視した。確かに、協同運営画廊を開いた芸術家や商業画廊経営者の語りに見られたように、現代美術の作品を許可可能な建築物は重要な要因であった。しかし、そこにはアップタウンとダウタウンという美術業界の構図の中で、美術的な価値をめぐる挑戦ともいべき画廊経営者たちの心情があったことも考慮に入れなければならない。競争の激化する美術業界の中で自身の美術的立場を決定する際、ダウタウンとしての SoHo における活動は、美術的価値の新しさや変化を示す有用な象徴的資源の獲得を意味した。まさに、この芸術家街の有する象徴的資源こそが、Deutsche や Ryan が指摘した「表象」であったと考えられる。

ただ、こうした検討を踏まえると、Deutsche と Ryan の知見の不十分さも新たに明らかになるだろう。確かに、画廊経営者は、芸術家街の表象に価値を見出し芸術家街に進出した。しかし、それはただ単に画廊経営者が芸術家街の表象に魅力を感じた、というような単純な関係性ではなかった。重要なのは、画廊経営者にとって芸術家街の表象は正統な美術の領域（アップタウン）との対峙の中ではじめて有用な価値をもった、という点である。その表象は、行為者にとってあくまで正統な領域との差異によって、また差異においてのみ意味をもった。この意味で、芸術家

街と画廊進出の関係性、ひいては芸術家街を契機とするジェントリフィケーションにおいて、表象といった文化的視点から現象を解明するために重要なのは、都市の文化を構成する動態的な差異の構図の中から因果的な要因となりうる場所の象徴性を読み解く視点なのである。

【付記】 本研究は JSPS 科研費 15K17187 の助成を受けた。

【注】

- 1) 芸術家の集住地区は、一般にボヘミア Bohemia, 芸術家村 artist colony と呼ばれることが多い。本稿では、社会集団としての芸術家だけでなく、芸術家が集積する地区の空間的側面も含意するような言葉にするために、芸術家街という独自の用語を使用する。
- 2) たとえば、名古屋市長寿町における芸術を活用したまちづくりに関する記事の中で、活動の実践者の1人は、SoHo で発生した芸術家と地区の変化について肯定的に言及している（『朝日新聞』2013.1.17 朝刊）。他方で、横浜市黄金町で行われた芸術を活用したまちづくりに関する議論の中で、芸術家である川俣正は、芸術家とジェントリフィケーションの問題について言及している（黄金町パザール実行委員会 2008, 2009: 117）。
- 3) 表1は、1971年10月号の *Art Now: New York* に掲載されていた画廊を中心に、Archive of American Art に所蔵されている一次資料、新聞 (*the New York Times*)、画廊経営者の自伝・評伝 (Feigen 2000; Solal 2010)、展覧会図録 (Alloway 1978; Attie and Finnegan 2009)、二次文献 (Bernstein and Shapiro 2010; Rosati and Staniszewski eds. 2012) を参照し作成した。なお、表1の画廊はすべて Houston (北端)、Grand (南端)、West Broadway (西端)、Broadway (東端) の12ブロック内、もしくは各通り沿いに立地していた。
- 4) *Avalanche*, 1971, No.2: 12-3.
- 5) National Gallery of Australia, “the Papers of Marion Kaselle: Max Hutchinson Galleries” のコレクション概要文を参照 (2015年5月20日取得, <http://nga.gov.au/Research/KasellePapers/>).
- 6) Oral history interview with Ivan C. Karp, 1986 Apr. 17-1988 Oct. 18, Archive of American Art, Smithsonian Institution. (2015年5月20日取得, <http://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-ivan-c-karp-12283>).
- 7) 図1は、Galleries of New York の Web 上に公開されている1800年から2014年までの美術施設リストを参照し、筆者が再集計し作成したものである。(2015年4月8日取得, <http://www.galleriesofnewyork.com/>).

【文献】

- Alloway, L., 1978, *10 Downtown 10 Years*, New York.
- Attie, D. and S. Finnegan, 2009, *Better than Ever: Women Figurative Artists of the '70s SoHo Co-ops*, Brooklyn: Long Island University.
- Bernstein, R. and S. Shapiro, 2010, *Illegal living: 80 Wooster Street and the Evolution of SoHo*, Vilnius: Jonas Mekas Foundation.
- Block, R. et al., 1976, *New York-Downtown Manhattan: SoHo*, Berlin: Akademie der Künste.
- Cahalan, M., 1990, *A Sourcebook of Arts Statistics: 1989*, Rockville: Westat.

- Currid, E., 2007, *The Warhol Economy: How Fashion, Art, and Music Drive New York City*, Princeton: Princeton University Press.
- Deutsche, R. and C. G. Ryan, 1984, "The Fine Art of Gentrification," *October*, 31: 91-111.
- Feigen, R., 2000, *Tales from the Art Crypt*, New York: Alfred A. Knopf.
- Florida, R., 2002, *The Rise of the Creative Class*, New York: Basic Books. (=2008, 井口典夫訳『クリエイティブ資本論』ダイヤモンド社.)
- Hamnett, C., 1991, "The Blind Men and the Elephant: The Explanation of Gentrification," *Transactions of the Institute of British Geographers*, 16(2): 173-89.
- Homburger, E., 1994, *The Historical Atlas of New York City*, New York: H. Holt.
- Jones, A. and L. Coppet, 1984, *The Art Dealers*, New York: C.N. Potter. (=1988, 木下哲夫訳『アート・ディーラー』PARCO 出版.)
- 黄金町バザール実行委員会 2008, 2009, 『黄金町バザールレポート』黄金町バザール実行委員会.
- Ley, D., 2003, "Artists, Aestheticisation and the Field of Gentrification," *Urban Studies*, 40(12): 2527-44.
- Lloyd, R., 2004, "The Neighborhood in Cultural Production: Material and Symbolic Resources in the New Bohemia," *City & Community*, 3(4): 343-72.
- Molotch, H. and M. Treskon, 2009, "Changing Art: SoHo, Chelsea and the Dynamic Geography of Galleries in New York City," *International Journal of Urban and Regional Research*, 33(2): 517-41.
- Mooney, J.E., 1995, "Society," K. T. Jackson eds., *The Encyclopedia of New York City*, New Haven: Yale University Press, 1085-6.
- Pratt, A., 2009, "Urban Regeneration: From the Arts 'Feel Good' Factor to the Cultural Economy: A Case Study of Hoxton," *Urban Studies*, 46(5-6): 1041-61.
- Rosati, L. and M. A. Staniszewski eds., 2012, *Alternative Histories: New York Art Spaces 1960 to 2010*, Cambridge: MIT.
- 笹島秀晃, 2014, 「SoHo における芸術街の形成とジェントリフィケーション」『日本都市社会学会年報』32: 65-80.
- Schuetz, J. and R. K. Green, 2014, "Is the Art Market More Bourgeois than Bohemian?" *Journal of Regional Science*, 54(2): 273-303.
- Shkuda, A., 2013, "The Art Market, Arts Funding, and Sweat Equity: The Origins of Gentrified Retail," *Journal of Urban History*, 39(4): 601-19.
- Simpson, C., 1981, *SoHo: The Artists in the City*, Chicago: University of Chicago Press.
- Smith, N., 1996, *The New Urban Frontier: Gentrification and the Revanchist City*, London: Routledge. (=2014, 原口剛訳『ジェントリフィケーションと報復都市』ミネルヴァ書房.)
- Solal, A. C., 2010, *Leo & His Circle: The Life of Leo Castelli*, New York: Alfred A. Knopf.
- 海野弘, 2001, 『ニューヨーク黄金時代——ベルエポックのハイ・ソサエティ』平凡社.
- Zimbardo, T., 2012, "Receipt of Delivery: Reese Palley," San Francisco: SFMOMA. (2015年2月11日取得, <http://openspace.sfmoma.org/2012/09/receipt-of-delivery15/>).
- Zukin, S., 1982, *Loft Living: Culture and Capital in Urban Change*, New Brunswick: Rutgers University Press.
- , 2010, *The Naked City*, Cambridge: Blackwell. (=2013, 内田奈芳美・真野洋介訳『都市はなぜ魂を失ったか』講談社.)

(原稿受付 2015.6.20 掲載決定 2016.4.2)

Artist-led Gentrification of SoHo in New York City: The Birth of the Art Gallery District from 1965 to 1971

SASAJIMA, Hideaki

Osaka City University

sasajima@lit.osaka-cu.ac.jp

This paper examines mechanisms of culture-led, especially art-driven, gentrification. Existing sociological and geographical theories generally focus on the economic aspects of gentrification. Such theories, to put it simply, analyze gentrification only from an economic perspective. These theories are useful for examining gentrification in relation to housing issues, but are insufficient for the analysis of current culture related gentrification. This paper will argue for a new framework to deal with the issue of culture and gentrification.

In order to achieve this purpose, I have been conducting qualitative research on a case study of SoHo in New York City from 1965 to 1971. SoHo is the most well-known case of artist-led gentrification both in its scale and process of spatial transformation; therefore, it is worth exploring. Key factors causing gentrification in SoHo are low rent and physical advantages, such as good location and spacious buildings. However, through my research, I discovered another factor that is critically important. It is the cultural and symbolic conflict between the upscale and commercial art world of Uptown and the grass roots and avant-garde art world of Downtown in Manhattan. During the symbolic struggles of post-war Manhattan, young avant-garde artists established their territory in SoHo, and then cooperative and commercial galleries moved in to exploit such avant-garde representations.

Key words: artists, gentrification, art galleries

(Received Jun. 20, 2015 / Accepted Apr. 2, 2016)