

Richard Lloyd, "The Neighborhood in Cultural Production: Material and Symbolic Resources in the New Bohemia," *City and Community* 3-4: 343-372, 2004.

リチャード・ロイド

文化的生産における近隣地区——ニューボヘミアにおける物質的資源と象徴的資源

松本康訳

シカゴの近隣地区であるウィッカーパークにおける長期間の事例研究にもとづいて、この論文は、若いアーティストの活動を組織するのにあたって近隣地区の空間が果たす役割について検討し、いかに都市地区が審美的生産における一要因として役立ちうるかを示す。独特の（たいていは古い）都市近隣地区にアーティストや仲間の旅行者が群がる傾向はよく知られている。ここ数十年に、多くの研究者が、これらの創造的な集まりが居住ジェントリフィケーションとその他の資本投資の増加の地域パターンに寄与することについて認識してきた。その一方で、そのような近隣地区が創造的職業の志望者に提供する便益については一般に当然と考えられ、説明されてこなかった。私は、ウィッカーパークの事例を用いて、いかに現代のアーティストの近隣地区が、創造的な活動を促進する物質的・象徴的資源の双方を、とくに文化生産者の経歴の初期段階において供給するかを示す。私はさらに、これらの所見を、商品としての文化の生産と結びつけ、いかに選ばれた近隣地区が、現代文化産業を特徴づける柔軟な編成において準制度的役割を果たすのかを示す。

1840年代に、パリ在住の作家であるアンリ・ミュルジュール（[1848] 1988）は、モンマルトルの屋根裏部屋に住む貧乏なアーティストの話連載し、これらの努力家たちによって占有されている物質的・象徴的空間を特徴づけるのに、ボヘミアという言葉を使った。新たに構成された創造階級にみられる貧困と理想主義についてのミュルジュールのロマンティックなイメージは、永続的であるとともに移動が可能であることがわかった近代メトロポリスの現象、すなわち独特の都市地区における若いアーティストとそのさまざまな取り巻きの目的をもった群がりを活用していた（Gendron 2002; Gold 1993; Polsky 1969; Shorske 1981; Seigel 1986, Simpson 1981; Smith 1953; Snyderman and Josephs 1939; Zukin 1982）。米国では、原型的なボヘミアがニューヨークのグリニッジ・ヴィレッジのような近隣地区に出現した（Stonehill 2002; Stansell 2000; Ware 1935; Wetzsteon 2002）。そこでは、アーティスト、政治的ラジカル、その他のライフスタイル異端者たちが移民労働者と空間を分かち合っていた。こんにち、われわれはなお米国中の大小の都市においてボヘミアの特徴を示す空間的实践を確認することができる。たとえ、メトロポリスの成長の構造的基礎における重要な変化に直面しているとしても、そうである。私が示すように、現代の参加者は、現代の行為戦略を設計するにあたって過去のボヘミアの累積的神話を活用している。さらにかねはより古い工業的近隣地区の形態学から優位性を引き出しつづけ、脱工業都市の接合にとって重要な帰結を生み出している。

現代の西洋メトロポリスに関する現在の論争は、都市形態が接合する経済的文脈の変化

に焦点をあてており、そこには、脱工業化、グローバル化、そして、金融、テクノロジー、メディア・デザインのような領域における関連する非物質的労働の重要性の増大が含まれている (Castells 1989; Florida 2002a, Hardt and Negri 2001; Sassen 1991)。大げさに称賛されている都市研究の「LA 学派」は、伝統的なボヘミアが立地していた密度の高い近隣地区の形態学を除去するようにみえる分散化のパターンを強調している (Dear 2001; Scott and Soja 1996; Soja 1989)。他の研究は、無秩序に広がる成長と同時に、われわれがより古いダウンタウンと選ばれた都市中心部の近隣地区の復活も見いだすことを示している (Kotkin 2000; Sassen 1991, 1998; Smith 1996; Zukin 1995)。この近隣地区レベルの復活は、より古い都市全体をつうじて不均等に分布しているものの、もはや工業生産の起動力にしたがうものではない。その代わりに、新しい生産パターンは、文化とテクノロジーの生産をますます強調しながら、都市とその近隣地区を特徴づけている。近代主義的メトロポリスに根ざしているボヘミアは、マイケル・デアー (2000) が「ポストモダン都市状態」と呼ぶものへの推移のなかで持続している。

事実、まさに、経済活動のたんなる反映ではなく、基軸としての文化へのポストモダンの強調のゆえに (Anderson 1998; Harvey 1989; Jameson 1998)、ニューボヘミアは、近代的な先行者よりも、もっと普及しており、都市の運命を理解するのにもっと重要である、と信じる理由がある。この場合に、都市中心部の近隣地区が、若いアーティストに提供する現代的優位性を検討し、いかにこの形態が都市再開発だけでなく文化生産の政治経済に影響をおよぼすかを示すことは、都市研究者にとって、とくに重要になる。

ミュルジュールの文学的寄与から一世紀半後の 1990 年代に、シカゴのウィッカーパーク近隣地区は、若いアーティストの活動にとっての著名なハブとして、そしてヒップでファンキーな都市文化の苗床として出現した。工業衰退の結果、荒廃した、目立たない人口過疎のバリオであるウィッカーパークは、近年になってようやく、後期資本主義のメトロポリスにおけるアーティストの近隣地区のモデルとして役立っている。新聞と地元の参加者の双方が、近隣地区の変化の説明に、過去のボヘミア的事例を想起させている。しかし、ウィッカーパークのようなニューボヘミアは、それが展開している構造的文脈のために、その先行者から区別される。ウィッカーパークの長期間にわたる事例研究をとおして、私はこのネオ・ボヘミア的接合を検討し、ボヘミアの原型とのテーマ的連続性と、ボヘミアと後期資本主義の力学との出会いから現れる独特の相違 (Lloyd 2002) について論じる。

近代主義的ボヘミアは、典型的には、都市経済との関係において、都市の周辺的な空間とみなされてきた。そして、じっさい、資本主義的蓄積の規範に反対して、セザール・グラナーナ (Grana 1964) は、ミュルジュールの時代のパリにおけるボヘミア生活に中心的なイデオロギーの特徴は、新たに隆盛を極めているブルジョアジーに対する敵意であった、と論じている。ダニエル・ベル (Bell 1976) は、ボヘミアとアヴァンギャルドは「敵対的文化」であるというライオネル・トゥリリングの考えを、資本主義の文化的矛盾の分析に組み込んでいる。これらの分析が示唆しているのは、19 世紀のパリのブルジョア的小売店主資本主義から、20 世紀中葉の米国の大量生産経済への、資本主義の接合におけるすでに激烈であった変化にもかかわらず、対立的枠組みに耐久性があることである。近代主義の非常に異なるこれらふたつの段階のあいだで、ボヘミアの感情を統一しているように見えるものは、功利主義的な労働倫理の拒絶である。ベルはボードレーを引用する。「有

用な人間になることは、私にとってはつねに不愉快な何かになることであるようだ」(1976, p.17)。

資本主義的労働として知覚された規範へのイデオロギイ的反対は、事実、ウィッカーパークにおいて持続している。もっとも、これらの理想化された構築は、現代の柔軟な蓄積 (Harvey 1989) の取り決めに対してというよりも、20世紀半ばの「オーガニゼーションマン」(Whyte 1956) のステレオタイプに反応しているようにみえる。これらの敵対的な感情は、ニューボヘミアに顕著な事実を裏切っている。実際的な問題として、ウィッカーパークのネオ・ボヘミアの特徴は、資本の利益を増進する。資本の接合にとってのボヘミアの効用は、複数の次元に沿って展開し、われわれがのちに見るように、分岐した資本家の利害は、かれらがこの近隣地区を蓄積の場として利用する方法について、しばしばたがいに対立する。ふたつのそのような次元は、いまでは、比較的良好に知られている。(1)居住ジェントリフィケーションの戦略におけるニューボヘミア空間のもつ意味、および(2)ニューボヘミアとニューメディア企業の凝集との関係である。

これらは、以下で簡潔に扱う。あまりよく考えられてこなかったことは、文化生産の特権的な場所としての、ウィッカーパークのような近隣地区の地位であり、事実上、文化産業の研究開発空間として役立つということである。映画、テレビ、そしてポピュラー音楽における産業は、商品としての変化に富んだ文化的生産物の普及に利害関心をもっているが、それは常時、文化的革新の投入を必要としている。しかし、これらの革新は、これらの組織の公式的な境界内に含まれない過程のなかで生じる。アドルノとホルクハイマー (Adorno and Horkheimer [1944] 1994) の古典的な定式化とは反対に、それらは垂直的に統合されない。ウィッカーパークのような場所は、公式的な組織的境界の外部にある特権的な場所として出現し、産業のゲートキーパーが選ぶことのできる文化活動をそこに集中させる。この場合に、いくらか通常とは異なる直感に反する用語で (たとえば、悩める天才とか近代生活の英雄というよりも)¹、文化生産過程における労働者として、アーティストを検討することが有用である。そのとき、われわれは見落とされてきた問いを尋ねることができる。いかにしてネオ・ボヘミアの空間はこの労働力の組織と展開において作用しているのか。

アーティストと都市経済

アーティストがいまやより古い工業的近隣地区の復興において果たす役割に関して、蓄積された証拠があり、居住用ロフト、劇場、ギャラリーのような建造空間の見かけ上時代錯誤的な特徴が再考されている。これまでのところ、この点は、ソーホーやイーストヴィレッジのようなニューヨーク市の地区に焦点をあてた一連の事例研究において、最も強力に強調されている (Deutsche and Ryan 1984; Mele 2000; Simpson 1981; Smith 1996; Zukin

1 ピエール・ブルデューは、『文化生産の場』(1993)において、そしてハワード・ベッカーは『アートの世界』(1982)において、「自律的な」アーティストという近代主義的神話に鋭利な社会学的批判を提供している。

1982)。この印象的な研究は、それにもかかわらず、メディアと美術における生産の中心地として伝統的にニューヨークが果たしてきた特大の役割を踏まえ、代表性についての疑問を提出する (Guilbaut 1983 を参照)。しかし、われわれがこれらの例からどの程度一般化できるかについて疑問視するのは適切であるものの、現代の指標が示唆しているのは、ニューボヘミアへの関心は、これらの伝統的な都市的芸術拠点の範囲を超えて光を当てていることである。シカゴにおけるわれわれ自身の事例研究は、ニューヨークにおいて記録された過程が他の場所でもどのようにして生じるのかを示している。たとえ、われわれが歴史的・地理的特異性のために事例間でいくらか重要な変異を仮定することができるとしても、そうである。私が以下で検討する研究において見いだされる量的な比較データと組み合わせると、事例間の広範な対応が、サンプリング問題がそれほど深刻ではないことを示唆している。もっとも、ある場所での研究によって提示された命題が、さらなる経験的研究をつうじて洗練されることは、つねに起こることではあるが。

米国においてアーティストを自認している人口は、過去半世紀で、比率的にも絶対的にも劇的に増加している (表 1)。ほぼ間違いなく、それは古典的な米国のボヘミアの小さな分遣隊の積載量を凌いできた。さらに、文化生産の伝統的なリーダーであるニューヨークやサンフランシスコのような都市は、現在、しばしば十分に支払われない文化的野心家を脅かすような生活費の高さを示している。しかし、以下に明らかにされる理由から、アーティストは、依然として不釣り合いに中心都市の生活に傾倒している。それゆえ、アン・マルクーセン (Markusen 2000) が指摘するように、かれらは、伝統的にはボヘミアン活動と結びつかない諸都市において、とくに急速に成長している人口である。この点では、シカゴは、ニューヨークとクリーブランドのあいだのどこかにある。シカゴは、文学と音楽における固い伝統を誇っている。しかし、1990 年代に入ると、新しい文化生産へのシカゴの寄与は、相対的に停滞していた (Boehlert 1993)。

大都市におけるアーティストの人口の増加に加えて、近年の理論家が指摘していることは、共通してグローバル化と結びついている力学は、都市住民の新しい階級、すなわち、金融、保険、不動産、メディア・テクノロジーという脱工業的な成長部門に雇用されている学歴のあるコスモポリタンを促進しているということである (Clark et al. 2002; Florida 2002b; Nevarez 2003; Reich 1991; Sassen 1991)。そのような諸個人は、かれらのオーセンティックな経験を求める一部として、文化的提供物を消費することに関心があり、ボヘミアンとオブビートの催し物になびき、それはシカゴでは、スモーキー・ブルース・バーからアヴァンギャルド・ギャラリーの開店にまでの幅がある (Grazian 2003; Lloyd and Clark 2001; Lloyd 2002)。この発展は、アーティストとその他の生産者を都市消費パターンの権化として出現させており、その趨勢は過去のボヘミアに知られていなかったわけではないものの、その範囲と影響は、対応するコスモポリタン消費者の増大とともに増大してきた。

他の研究が示唆するところによると、ボヘミアの影響は、居住ジェントリフィケーションと地域のエンターテインメント地区の発展に限られるものではない。アーティストの存在は、明らかに、他の経済的企業と他家受精している。マルクーセンとデイヴィッド・キング (Markusen and King 2003) が論じるところでは、ある地方への芸術家の集中は、地域の生産性と所得の双方を増大させるという。リチャード・フロリダは、1990 年の 10 年

ごとの国勢調査の公開マイクロデータ・サンプルからのデータを用いて、かれがボヘミアン指標と呼ぶものを生み出した。この指標をつうじて、かれはある地方におけるアーティストの存在とハイテク企業の立地との頑強な相関を示した。かれはこう書いている。

ある地域におけるボヘミアンの存在と集中は、他のタイプの才能ある、すなわち高度な人的資本をもつ諸個人をひきつける環境ないしミリューを生み出す。ある地方におけるそのような高度な人的資本をもつ諸個人の存在は、つぎに、産業の基礎となる革新的なテクノロジーをひきつけ、生成させる。(Florida 2002b, p.3)

同様に、テリー・ニコルス・クラークは、経済と人口についての古い前提を逆転させる脱工業都市のモデルを提案する。クラークによれば、都市人口はもはや仕事の創造にしたがうのではなく、いまや雇用主が、望ましい人口の住む場所に仕事を創り出す。すなわち、学歴のある、高度な文化資本をもつ諸個人は、アーティストから自分たちの消費の手がかりを得ることが最も多い (Clark et al., 2002)。

ニューヨークのシリコンアレーにおいて出現しつつあった 1990 年代後半のデジタル経済についての研究において、アンドリュー・ロス (Ross 2001, 2003) は、地元のアーティストはデジタル・デザインの労働者をひきつけるだけではなく、自分たち自身が地元の労働力に併合され、自分たちの独自の技術的手腕と審美的能力に見合う価値を得ていることを示した。私は類似したパターンをウィッカーパークで記録してきた (Lloyd 2002)。もっとも、ギナ・ネフ (Neff 2001, 2002) が指摘するように、これらのアーティストたちは、2001 年のドットコム市場の崩壊後、とくに脆弱な従業員であった。それにもかかわらず、アーティストたちは、グラフィック・デザインとデジタル・デザインのような分野において、潜在的な労働力として利用可能でありつづけ、かれらの価値は、下請けやプロジェクト単位の雇用のような偶発的で柔軟な取り決めに従順であることによって、高められたようだ (Zukin 1995; Neff et al. n.d.)。

このデジタル企業との他家受精とは別に、新しいボヘミアは、伝統的な文化産業、すなわち映画、テレビ、ポピュラー音楽との関係においても検討されなければならない。アドルノとホルクハイマー (Adorno and Horkheimer [1944] 1994) による標準化された生産物の高度に合理化された提供者としての文化産業の描写や、ベル (Bell 1976) による法人経済を特徴づける手段的合理性に対する断固とした敵としてのアヴァンギャルドの有力なイメージを踏まえると、この命題は驚くべきことのように見える。これらのイメージは、現代の状況を踏まえると、誤りを導きやすい。アドルノとホルクハイマーによって示された文化産業は、劇的に成長し、実質的に利潤獲得を増大させる一方で、米国の基本的な輸出産業となった。しかし、それらの組織形態は、今世紀中葉に実質的に転換し、フォード主義的大量生産から「柔軟な専門化」に向かう一般的な経済的趨勢 (Piore and Sable 1984; Storper 1989) の優れた例を提供している。この場合、フォード主義的スタイルの垂直統合は、ラッシュとアーリー (Lash and Urry 1994) によって記述された柔軟な生産の新しいスタイルの網の目にとってかわった。「スタジオを所有して営業する」商品としての古い文化産業「アーティスト」のイメージとは対照的に (Gamson 1994; Storper 1989)、新しい趨勢は「プロジェクト単位の労働市場」(Bielby and Bielby 1999) に向かっており、そ

ここではピーターソンとアナンド (Peterson and Anand 2002) が論じるように、「混沌とした職歴が秩序ある分野を生み出す」(2002)。柔軟性が労働を因習的な組織的境界から「解放」するものの、このことは報酬の民主化を意味するものではない。メディアの寡占と特権的な文化生産者の選ばれた階層は、新しい取り決めのもとでの利潤を支配しつづける (McChensney 2004)。その一方で、文化生産者一般とのあまり公式的でない交換関係は、大規模ではあるが垂直的に統合されていない法人に、多くの関連する市場リスクを負担することへの懸念を免除するものである。ウィッカーパークにおいては、このことは、とくに新しい生産物の開発と結びついたリスクを含んでいる。

こうした状況において、私が論じるように、現代のボヘミアンの示す飢えたアーティストというロマン化されたイメージと美学の卓越へのコミットメントは、文化産業の手段的関心を混乱させるものではない。その代わりに、ボヘミアのイデオロギーの特徴は、これらの産業の便益のために作用し、自分自身の再生産費用をおおむね負担する潜在的労働要員を維持する。ネオ・ボヘミアの近隣地区は、大志あるアーティストたちにかれらの創造的な職業を援助するエンターテインメント供給のような、地域における雇用機会を集めることによって、このことを可能にする助けとなるのである。ネオ・ボヘミアの地域生態学は、これらの機会を適切な居住、労働、展示空間と組み合わせ、芸術的な努力のためのプラットフォームを生み出す。つぎにその努力は、地域外の法人の利害関心によって掘り出され、かれらの意のままにこれらの環境から才能ある人を採用し、文化的生産物を選出する。このことは、じっさいに 1990 年代にウィッカーパークで生じたことである。たとえば、音楽産業のスカウトが、日常的に近隣地区を探し回り、多くの地元の歌手とレコーディング契約を結んだ。同様に、選ばれたアーティストの美術作品は、大西洋の両側で威信のある利益を生むギャラリーに進出した。

伝統的に、ボヘミアのアヴァンギャルドによる文化生産は、公式組織によってばらまかれるおそらく粗野でノーブランドの大衆文化とはまったく異なる問題であると考えられている (Gans 1999 を参照)。しかし、ジェイムソンが指摘するように、そのような芸術的革新は、事実、直接的に現代経済の主流に影響を及ぼす。「商品生産は、…いまや芸術的な実験から引きだされるスタイルの変化と密接に結びついている」(Jameson 1998, p.19)。この洞察は、これらの影響力が交錯する社会過程を特定化したり、これらの相互作用を空間的に位置づけたりすることを無視している。ハーヴェイ・モロッチ (Molotch 1996, 2003) によるもっと近年の研究は、地域がデザイン原理の開発と普及において作用する様式に関心を向けている。事実、モロッチは、本論文の範囲を超える挑発的な命題を提示し、地域のアーティストの創造的な作品は、文化産業生産に影響を及ぼすばかりでなく、事実、ロサンゼルスの場合のように、独特の地方から発するもっと日常的な製品にも刻み込まれるようになると論じている。

ネオ・ボヘミアにおいて、われわれは異なる文化生産様式が他家受精する物質的条件を見ることができる。モロッチが指摘しているように、「文化労働者は、典型的には、それぞれ領域横断的であり、ジャンルをまたいでたがいのエネルギーを刺激する。アーティストの大多数は、ひとつ以上のアートに積極的である」(2003, p.179)。文化的価値についての規範的判断はさておき、事実、ニューボヘミアは、目立たず、いかなる状況のもとでも市場によって価格を安定されることのない文化形態 (すなわち演劇詩) や、大衆的観衆を

見つけることを意図している文化形態（ポピュラー音楽や映画）に志向する参加者の交差によって特徴づけられることを、われわれは指摘することができる。しばしば、同じ個人がこうした区別に橋を架けるだろう。ちょうど、ウィッカーパークの情報提供者がアヴァンギャルド劇場を志向する個人的コミットメントを、主流のハリウッド映画の脚本を書く職歴志望と組み合わせている場合のように。バーナード・ジェンドリオンは、「モンマルトルからマッドクラブまでの」ボヘミアの場所で、ポピュラー音楽とアヴァンギャルドの交差を広範囲にわたって記録した（Gendrion 2002）。ある色どり豊かな例には、ニューヨークの1980年代のボヘミアン・シーンの有名な居住者が含まれている。マドンナは、史上最高のベストセラー・ポップミュージシャンのひとりになるまえに、イーストヴィレッジのクラブシーンの熱烈な支持者であり、ボヘミアのアイコンであるジャン・ミッシェル・バスキアの一時的な恋人であった（Hoban 1999）。それゆえ、美術における比較的目立たない文化的職業とマスメディアのもっとポピュラーな形態との他家受精が、われわれに警告しているのは、文化産業の利害に有用な、発生的な分野として、ボヘミアが作用するという点が、しばしば見落とされているということである。こうして、ウィッカーパークの場合、テレビやハリウッド映画のような高度にポピュラーなメディアのために生産するようになった住民でさえ、高級なアートの伝統に精通していることが多く、地域的に生産されるもっとアヴァンギャルドな催し物の熱心な消費者であったことが多い。

私は、ウィッカーパークのようなネオ・ボヘミアの近隣地区が、文化生産において、もっと公式的な文化産業と相互作用しながら、準制度的な役割を果たしていることを論じる。目に見える環境に、才能と新しい潜在的な生産物を集中させることによって、近隣地区は、売り物になる少量の生産物に寄与する大量の革新的な労働をともなう事実上の研究開発の場として作用している。これを、他の、航空宇宙やバイオテクノロジーのような分野における研究開発から区別するものは、それが、その潜在的な産業受益者から公式的に区別され、それらによって支援されていないことである。

この種の革新的な労働を、グローバル企業のもっと公式化された組織的構造の内部で遂行することはとりわけ困難である。芸術史家であるトマス・クロウは、つぎのように論じている。

現在を満たしているわれわれのイメージにおいて、文化産業は想像できる願望のほとんどすべての多様性をパッケージ化して売る能力を示してきた。しかし、その究極的な論理は、厳密に利潤極大化という合理的で功利主義的なものであるから、それが利用する願望と感受性を創造することはできない（Crow 1998, p.34）。

この分析においてクロウが示唆しているのは、インフォーマルだが構造化されたボヘミア空間は、そのような創造のための足場として役立つことである。典型的には、ウィッカーパークで生産される文化的生産物は、市場が準備されているわけではない。しかし、近隣地区は、才能の孵化と、結果的に市場の産出物に貢献するかもしれない革新的デザインの先導を促進する。それゆえ、ウィッカーパークは、革新の自己完結的な空間ではなく、文化生産のネットワーク化された地理学における特権的場所として最も良く理解される。

事例

1990年代に、シカゴのウェストサイドのウィッカーパーク近隣地区は、創造的生産の中心地として重要な地域的・全国的注目を集め、メディア支局によって「最先端の新しい首都」(Boehlert 1993)、「ウィンディ・シティのボヘミアの爆発」(Shriver 1996)として認識された。全国的な喝采の最初の爆発は、1993～1994年ごろで、そのロックミュージック・シーンに焦点があてられていたものの、事実、その近隣地区は、映画、演劇、文学、演劇詩、美術を含む多様な創造的職業の志望者の拠点となった。1990年代の中葉までに、それは米国で活動中のアーティストが最も集中している場所のひとつに含まれるものと広く考えられ、100以上の地元アーティストが近隣地区のフラット・アイロン・ビルディングでスタジオ空間を分かち合っていた(Huebner 2001)。これらのほとんどは、比較的匿名的に働いていたものの、近隣地区は、映画(ローズ・トローチ、スティーブ・ピンク)、美術(D-zine、アラン・グーゲル、アダム・シーゲル)、ポップミュージック(リツ・ファイア、ヴェルカ・サルト、アージ・オーヴァーキル)を含めて、それぞれのメディアにおいて、出身者のあいだで、いくつかの広範に喝采を受ける成功を誇った。

そのアートの評判に対応しているのは、米国都市におけるニューボヘミアを象徴するものとみなされるようになったいくつかの地域的发展であった。1980年代の工業投資の引き上げと、それにとまなう貧困率の相対的な高さと不動産価格の下落によって特徴づけられるウィッカーパークは、1990年代には、かなりの居住ジェントリフィケーションによって特徴づけられた。近隣地区内の住宅価格の中央値と世帯所得は、1990年から2000年にかけて劇的に増大した(表2)。新しいコスモポリタン階級にとってのこのニューボヘミアの引力は、さらに近隣地区居住者間の教育水準の変化によって例証される。(25歳以上の)成人のうち、大学卒以上の割合は、20パーセントから50パーセントに増加した。1990年代後半には、近隣地区はまたニューメディア企業の存在のために注目度が増加した。これらは、典型的には、小企業で、地域の創造的エートスを、比較優位のカギとなる源泉として挙げていた(Jaffe 2001; Karp 2001; Kotkin 2000; Littman 2001)。

私は、1990年代のふたつの期間に、この近隣地区においてエスノグラフィックな調査を実施した。最初の期間は、1993年から1995年までで、何人かの地元のミュージシャンの成功と結びついて近隣地区の評判が爆発的に広がった時期に対応している。私は、1999年に再びこの事例研究を始め、2001年まで継続した。この時期に、私はアーティストの住居とスタジオ、地域のエンターテインメントの直販店、ギャラリー、劇場、そして地元のインターネット会社とデザイン会社の事務所を訪問した。私は、直接観察を、36人以上の地元のインフォーマントとのフォーマルで録音されたインタビューで強化した。インフォーマントには、地元のアーティストだけでなく、不動産起業家、サービス労働者、デザイナー、その他の専門職も含まれていた。集合的に、かれらの近隣地区とのつながりは、1980年代後半から2001年までの期間にわたっていた。2000年のシカゴ・アーティスト調査からのデータとメディア記事からのデータは、合体されて、私のエスノグラフィックな観察を文脈化し、拡張した。この研究は、この論文のデータを構成している。

事例研究は、無作為に選ばれるものではない。偏りのあるサンプルとして、それらは一般化可能性の問題を課し、他の場所での比較可能な研究を招来する。必要とされているこ

とは、所与の事例が、もっと一般的な現象の明白な特徴をもっていることである。多くの理由から、ウィッカーパークは、現代におけるアーティスト近隣地区の性質についての命題を生み出すのに有望な場所であるように思われる。そこは、アート活動の主導的な中心地としてよく知られるようになり、関心のある期間中に、広い範囲の創造的職業への参加者を含むようになった。それは、アートと近隣地区の変化に関する研究者が重要と認識するようになった特徴の多くを共有している。最後に、それはニューヨークにあるのではなく、それゆえ、そこで焦点をあてられてきたアーティストの近隣地区についての多くのエスノグラフィックな研究に対して、比較可能な対抗点を提供している。われわれはいまや、関心を 1990 年代のウィッカーパークが、創造的参加者の活動を維持するのに、どのように作用していたのかに注意を向けることにしよう。

物質的サポート

ボヘミアン・アーティストの経済的プロフィール

マスメディアと美術の双方において、大きな富を稼ぐ機会が存在している。ジェレミー・シーブルックは、おおいに成功した文化生産者を含む「有名人階級」を、「グローバル富裕層」の一流階層の重要な要素を構成するものとみなしている (Seabrook 2002 p.23)。そして、この指定が示唆しているように、かれらの報酬は、金銭的な報酬と社会的地位の双方の点で、豊かである。プラットナーは、1980 年代の米国における現役のアーティストの市場における (短命な) 好況は、ビジュアル・アートにおけるアヴァンギャルドの生産者でさえも、自分たちの努力に対して素晴らしい報酬を実現できるという信念をひきおこしたと論じている (Plattner 1996 p.83)。しかし、そのような結果は、ふつうに起こることではなく、アートの志望者のうちそれを実現する者はほとんどいないだろう。「分布の観点からは、アーティストが示す所得のばらつきは大きい。米国のアーティストの貧困率は、他のすべての専門職と技術職の労働者よりも高い」 (Menger 1999 p.556)。報酬の分布は、勝者がすべてを獲得する市場の古典的例であり、相対的に少数の参加者が、金銭的取得の最大の分け前を手にする (Frank and Cook 1996)。そうした幸運な少数者にとってさえ、名声と富を受け取るのに、しばしば事実上の見習い期間が先行し、ことによるとそれが何年も続き、その間、芸術的な努力の報酬は断続的で、微々たるものである (Filer 1986, p.63)。相対的に高水準の文化資本と公式的な教育的資本を保有しているにもかかわらず、ほとんどのアーティストは自分たちの創造的職業が、いかなる種類の公式的なアート市場によっても、かなりの程度まで報われないことに気づいている。

シカゴ市文化局によって実施された 900 名以上の回答者がいる 2000 年のシカゴ・アーティスト調査からの結果は、さらにこの点を説明している。第一に、われわれは公式的な教育達成がきわめて高いことに注意しなければならない。全体で、回答者の 87 パーセントが大学卒かそれ以上である。それでも、飢えているアーティストというボヘミア的神話と一致して、世帯収入の点で、この教育の見返りは、相対的に低い。じっさい、これらの回答者の 3 分の 1 以上が、世帯年収 25,000 ドル以下であると報告している。73 パーセントは、自分たちの所得の半分以下が直接、アートからのものであると報告している。61 パーセントは、4 分の 1 以下である (表 3)。このように、ほとんどのアーティストは、

自分たちの創造的な職業を、他の収入を生み出す活動でもって支えなければならない。

ボヘミアは、典型的には、より若いアーティストとその仲間の旅行者によって占められている。そしてウィッカーパークも例外ではない。じっさい、エフレイム・ミズルーチ (Mizruchi [1983]1990) は、若者をボヘミアの基本的な特徴と認めている。かれの定式化では、ボヘミアは「未決の空間」で、そこでは参加者は成人のコミットメントを未然に防いでいる。そしてかれが示唆するところでは、30歳が転換点であり、それを超えるとそのような停滞した経験は社会的に受け入れられなくなる。ウィッカーパークにおいては、もっと目に見える活動的なシーンの参加者は、20歳代であり、多くはまだ地元の芸術学校の学生であるものの、30代以上になってもボヘミア生活を追求する者はかなり少数派である。高齢であるにもかかわらず、これらの個人は、典型的には若者文化と結びついたスタイルと戦略を表しつづける。かれらは、かつての結婚や子どものような「成人」生活の標準的な標識がますます延期されるアメリカの趨勢のもっと極端な例である (Laumann et al., 2004)。いずれにしても、このシーンの全体的な若さが意味しているのは、地域の所得は、アーティスト全体にとってよりもネオ・ボヘミアにおいてさらに低いということである。フィラーは、つぎのように書き留めている。「アーティストは、一般的な労働力よりも平均して6パーセント稼ぎが少ないものの、差分は実質的にライフサイクルに沿って変化する。…所得の差分は、労働者が年をとるにつれて、アーティストに有利に変化し、その結果、40歳以上のアーティストは、典型的には統制集団よりも稼ぎが多い」(Filer 1986, p.63)。この「収斂」は、全体としてアーティスト人口が若者に多いこととあいまって (Menger 1999)、多くの「失敗した」ボヘミアンが、ミズルーチのアドバイスにしたがって、脱落することを示唆している。

若いアーティストにとっての所得のプレッシャーは、アートのための公的基金の減少によって高められている。国立芸術基金のような連邦基金の源泉は、リンドン・ジョンソンの〈偉大な社会〉の計画の一部として創設されたが、かなりの論争の的であった。保守派は、政府の無駄遣いと道徳的弛緩であると非難したのである (Vance 1989)。アートに対する連邦の基金は、1981年に頂点に達し、それ以来減少した。もっとも州と地方レベルの基金は、断続的にその不足をいくらか補填したが (Plattner 1996, p.39)。その間に、法人をつうじてのアートのための民間基金は、個人への補助という形態をとるよりもプロジェクト単位となる傾向がある。そして、それゆえに、志望者というよりもすでに確立されたアーティストに報いる傾向がある (McCarthy et al. 2001; Toepler and Zimmer 1999)。

この財政的なプロフィールは、若いアーティストの空間的要請に影響を及ぼす。かれらは比較的安価な居住／労働空間を必要としており、それゆえ、推移的な近隣地区、すなわちニール・スミスが潜在的家賃と現実の家賃のあいだの「家賃ギャップ」が広まっていると述べている地域にひきつけられる (Smith 1996, pp.51-74)。低家賃に加えて、これらの志望者はまた、初期の職歴における可視性を強めるために、展示会場へのアクセスも必要としている。かれらの注目度は、ボヘミアン段階では、典型的には低いので、そのような会場は相対的に参入障壁が低く、新しい実験的な作品を歓迎してくれるものでなければならない。最後に、アーティストは自分たちの工芸の仕事を探すことができなければならない。理想的には、かれらは、時間的要請と審美的好みの双方を含む自分たちのライフスタイルをめぐる柔軟な仕事を探す。われわれは、いかにしてこれらの物質的

要請がウィッカーパークで満たされるのかを見るであろう。われわれはまた、いかにしてそれらが相互に緊張関係にあり、不安定な環境を生み出すかを見るであろう。

空間への要求

若いアーティストは典型的には、財政的制約によって、手頃な賃貸を提供する地域に居住と労働の空間を探すように、強いられている。加えて、多くのアーティストは、高い天井、たっぷりとした壁および床面積と適切な自然光のような質を組み合わせたスタジオ空間を必要としている。チャールズ・シンプソン (Simpson 1981) やシャロン・ズーキン (Zukin 1982) のような調査研究者が指摘するように、アーティストは、こうした需要を満たすかつての工場や倉庫などの利用されていない工業用構造物に、創造的に適応させてきた。そのような空間はまた、公演会場とギャラリーとして有利に適応させることができるかもしれず、自分たちの作品を、潜在的な購買者を含むより広範な観衆に展示するための地域的なプラットフォームとしてアーティストに役立てる。1980年代のウィッカーパークは、かつては、移民工業労働の繁栄した飛び地であったが、苦境に陥った (Lester 2000)。そのようなものとして、ウィッカーパークは、相対的な低家賃とこれらの必要性を満たしやすい建造環境の双方を供給している。

シカゴの多くの近隣地区は、この基本的なプロフィールを共有している。じっさい、無秩序に広がったサウスサイドは、さらに安い家賃ともっと豊富な利用されていない倉庫スペースを提供している。しかし、ウィッカーパークはまた、交通幹線上の良い場所とダウンタウンのギャラリー地区およびノースサイドのループ外の劇場と公演会場に近いという戦略的な立地も提供している。高架鉄道は、シカゴ美術館とコロンビア・カレッジへの便利なルートを提供している (図1)。さらに、1980年代のウィッカーパークの大多数の人口は、サウスサイドに優勢なアフリカ系アメリカ人ではなく、近年のラテン系移民から構成されていた。この時期のニューヨークのイーストヴィレッジとシカゴのウェストサイドにおけるジェントリフィケーションの趨勢について評価すると、黒人よりも褐色系が優勢であることが、若いアーティストを含む白人居住者にとって、抑止力となりにくいことが示される。

それでも、シカゴのアーティストのあいだのインフォーマルな回路は、この近隣地区が1980年代に優位性のある場所であったことを示しているかもしれないが、このことはほとんど完全に秘密にされていた。さらに、ウィッカーパークのアーティストは、たがいに接触することが困難であり、1990年代と比べて、この集積から便益を得ることが比較的少なかった。彫刻家のアラン・グーゲルは、1988年にウィッカーパークに引っ越したが、この点を例証している。「私がこの近隣地区に引っ越してきたとき、かれらが言い続けていたことがひとつある。『たくさんアーティストがいて、たくさんアーティストがここに引っ越してきている』。そして、私がそこに来たときには、だれもアーティストはいなかった。私は、かれらに会うことができなかった」。このように、アーティストが地域の建造環境によって提供される機会を利用し始めていたときでさえ、このシーンは、初期段階のままであって、1990年代に出現したような、コラボレーション、物質的・象徴的サポート、そしてより多くの観衆への展示に、とくに優位性をもたらしていたわけではなかった。

この達成は、公共的な可視性の増大を必要としていた。それは、アーティストが数多くの地域の制度への要求を実現し始めたときに初めて起こった。近隣地区における制度空間へのこれらの要求の可能性は、アーティストの活動の結果だけではなかった。それはまた、アーティストでない地域の行為者、とくに小起業家の戦略的決定も反映していた。たとえば、1980年代後半に、それまではヒスパニックやポーランド人の労働者階級の顧客を相手にしていた少数のナイトスポットは、地元のアーティストの必要性に積極的に取り組み始めた。ジャスコット家によって1950年代に設立されたフィリーズ・ミュージカル・インは、長らくポーランド民謡の拠点であったが、1988年までに最先端のロックンロールへの転換をはたし、地元のミュージシャンの公演会場と地元のボヘミアンのたまり場を提供した。ザー・バー、レインボ・クラブ、ドリーメルツ、ポップ・ショップのような他の地元の飲食店も、同様に初期段階のボヘミアン・シーンにおける人気のある集会場所となった。それは、パトロンの好みを反映していただけでなく、この新しい増大しつつあるアーティストの人口を誘惑しようとする起業家たちの積極的試みをも反映していた。

1989年に、トム・ハンドレーは、ノース・アヴェニューのノース、ダーメン、ミルウォーキーの六差路の角にあるレンガ倉庫で、アーバス・オービス・カフェを開店した(図2)。このカフェは、くぼみの多いレンガ壁の内装で、すぐさま近隣地区に住むアーティストとそれに類似した精神をもつ諸個人にとって重要な集合場所となった。ハンドレーが私に述べたように、「われわれの最初の顧客は、アート・コミュニティに限定されていた。当時は、ジェントリフィケーションのシーンはたいしたことはなかった。だから、アート・コミュニティは、まちがいなくわれわれの最初の支柱であった」。事実、アーバス・オービスは、その反対であるよりは、アート・コミュニティにとっての支柱以上のものであることが分かった。それは、ひとつには、財を購入したいと思うかどうか、あるいは購入できるかどうかにかかわらず、アーティストが時間を過ごすことのできる場所を提供することへのハンドレーのイデオロギー的なコミットメントのゆえである。1990年代前半の地元の作家であるマイケル・ワトソンが言うように、

アーバス・オービスに行けば——そして、当時、私は多くの時間をそこで過ごしたのだが——アーバスは当時そういう機関であった。なぜなら、文字どおりテーブルについて、会話をすることができ、気がついてみると、6つの会話に関わることができたからである。午後2時に来て、気がつくや9時である。われわれ[地元のアーティスト]はみな、アーバス・オービスに入り浸る連中で、1.35ドルのコーヒーでねばったものだった。

ハンドレーの意図は、アイデアの交換をしやすい集合場所を生み出すことであった。かれは、事実、レイ・オルデンバーグの本、『とても良い場所』(1989)が、自分の達成したいもののモデルを表現していると、私に注意を促した。オルデンバーグは、カフェを職場でも家庭でもない「第三空間」になりうる場所として記述している。それは、コミュニティの創造にとっての発生的環境として役立つのだ。事実、このカフェは、すべての人を歓迎する社会的平等主義者であるというオルデンバーグの(明らかに単純すぎる)基準を満たさなかった。ボヘミアン一般がそうであるように、それは派閥的で、排他的であった。

しかし、それはボヘミアの信任状にふさわしい人びとの一般的連帯感情を増大させた。このことは、ハンドレーの利益の出ない庇護という寛容さによって助けられた。『シカゴ・トリビューン』の記事が述べたように、「席の独占を受け入れることのできる場所は少ない。そしてアーバス・オービスは、そうした場所のひとつである」(Sall 1993, p.7)。ハンドレーは、アートへのコミットメントが、利益の上がる商売をしたいという願望に勝る程度が例外的であったものの、地元の他の企業家も、インタビューのなかで、金儲けと同じくらい創造的コミュニティのビジョンを実現するように振る舞ったと述べていた。

もしわれわれがこれらの主張を真剣に受け取るのであれば、そして多くの場合、われわれがそうすべきであると、観察された実践は示唆しているのだが、そのことは、企業家たちが有機的なボヘミア・コミュニティの冷笑的な操作者以上のものではなく、すぐさまもっと富裕な顧客基盤にコミュニティを売却してしまうという単純だがありふれた想定を混乱させるものである。事実、多くの事業所有者は、地元のアーティストとかれらの関心に強く同一化して、自分たち自身を世界の建設者であるとみなし、この近隣地区が全国的に有名な創造的エネルギーの中心地になると、結合の威信の恩恵に浴する。同時に、かれらは必ずしもジェントリフィケーションに対応する進歩を歓迎するわけではない。たとえ、これらの発展がかれらの利益を上げる潜在力を増大させるようにみえる場合でさえそうである。

たとえば、アーバス・オービス・ビルから通りを渡ったところに、フラット・アイロン・ビルがある。その上階は、現在、100人以上のアーティストによって共有されているスタジオ空間を提供している(図3と図4)。主要な所有者であり責任者であるボブ・バーガーは、これらの空間を市場価格よりもかなり安く貸し出しており、テナントを芸術的なコミットメントにしたがって審査していると主張する。歩道に面した階では、バーガーは、近隣地区のネオ・ボヘミアン・エートスに一致するとかれが考える商売のために前面空間を貸し出しており、スターバックスのようなチェーン店からの利益の上がる応募は断っている。バーガーは、自分がビルを管理してきた10年間に(1993年以来)、それは結局のところほとんど赤字経営で、都市の他の場所に所有する商業施設からの利益で損失を補填してきたと主張している。その一方で、ハンドレーは、外部の収入の比較可能な源泉をもたず、利益の上がないアーバス・オービスは、ジェントリフィケーションが営業費用を増大させながら必ずしも利益は上がらなかったために管理費用が増大して、1998年に倒産した(Vitello 1998)。

非アーティストによって採用されたこれらの行為戦略は、ボヘミア特有の革新の環境を生み出すのに重要である。インフォーマントの回想が示唆しているように、アーバス・オービスのような準公共的な空間は、地元のアーティストのあいだの生産的な相互作用をはぐくむ原因となり、その相互作用は、疑問の余地なく個人の創造性を増大させるのである。文学の仕事を支援するために地元で非営利で貢献しているギルド複合施設の責任者であるマイケル・ウォーは、つぎのように主張している。

ウィッカーパークでアーバス・オービスが開店したとき、それは創造的なことをしている人びとで一杯の巨大なカフェであった。そして、人びとは文字どおりテーブルからテーブルへと動くことができ、詩人はビジュアル・アーティストと

協働することができた。というのも、かれらのアートは、じっさいに壁に掲げられたからである。じっさいに創造的なアイデアをもって1階にいる場合、人びとはプロジェクトを開始し、そしてアーティストは他のアーティストが支援的であることを見いだしたと思う。そしてそれが、必ずしも「アートが」金銭的に報われない場合に、アーティストが必要としている重要な部分なのだ。

協働の利益に加えて、カフェはまた感情的サポートのネットワークを発展させる機会も提供した。——以下で扱うような、一種の象徴的な優位性をはぐくむネットワークである。

それゆえ、アーバス・オービスは、地元のアーティスト、ミュージシャン、ヒップスターが自分たちのものだと主張しているこの近隣地区の他のいくつかのバーやコーヒーショップとともに、ウィッカーパークのレクリエーションのエートスを理解する以上の重要性をもつ。見かけ上、レジャー空間であるアーバス・オービスは、相互作用と協働を促進することによって、アーティストの現実の仕事に貢献した。それはまた、アートの影響をうけやすい一般的な文化を生みだした。そこでは、集合的な気質が融合して、自己犠牲と美学の優位性というボヘミア的価値を支えていた。アントニオ・ネグリは、「労働過程は工場から社会に変化し、それによって真に複雑な機械を動かしている」と論じている (Negri 1989, Terranova, 2000, p.33 から引用)。しかし、創造的労働は工場の床の定型業務化に抵抗するかもしれないが、それは依然として物質的で空間化された社会関係の文脈のなかで生じている。これらウィッカーパークの現場における実践的相互作用は、いかにこの「複雑な機械」が具体的な現場で作用しているのかを浮き彫りにしている。これらの空間的実践は、ニューボヘミアをさまざまな点で文化産業の収益性に結びつけている。しかし、それらは、進行中の近隣地区のダイナミズムに直面して、偶発的であり脆弱である。

暴露

ポピュラー音楽と映画のような文化的提供物の明らかに広範な市場の存在は、文化産業のゲートキーパーによって媒介された文化的志望者からのさらに広範な選択過程を反映している (Hirsch 1972)。相対的に広い流通に入り、潜在的な収益性の増大を享受するあらゆる文化的客体に対して、数知れない現実のもしくは潜在的な客体は、そうはならない。しかし、われわれが文化生産を、才能の発現としてではなく、社会過程としてみると、これらの失敗はなにかあるものが成功するための重要な社会的条件の一部であるという理解に達することができる。若いアーティストの密度の高いコミュニティは、必然的に、じっさいに成功するもの（メディア認知と巨額のドルという標準的な指標によって測定された成功）をごくわずか含んでいるだろう。しかし、大量の文化労働が特定の場所に集中するようになると、潜在的に市場性のある製品を見分ける責任を負う産業ゲートキーパーの仕事は、容易になる。

ウィッカーパークは、文化産業にとって専門化された生産の場所として役に立つ。そこは、初期段階の製品と職歴を育成する助けとなる。とくに 1990 年代前半に、その評判が全国的な比率に達したものの、ジェントリフィケーション過程がまだ劇的に地元の家賃を高騰させていなかったとき、この近隣地区は、職歴の初期段階にある若いアーティストと

ミュージシャンを开花させるのに貢献した²。また、こうしたアーティストが仕事をしたり遊んだりすることのできる数多くのヒップでファンキーなたまり場を繁盛させた。典型的には、真の称賛と財政的成功を達成したウィッカーパークのアーティストたち——全体の志望者の要員のごく一部であるが——は、この近隣地区を去り、しばしばニューヨークやロサンゼルスに向かった。このことは、パリ出身のボヘミアの伝統と一致している。グラナは、バルザックがボヘミアを「真の仕事の機会がやってくるまでの刺激的な幕間」と考えたことを示している (Grana 1990, p.3)。しかし、ボヘミアの活動をなにか真の仕事以外のものとして標準的に示すことは、文化生産へのウィッカーパークの積極的な貢献を見落としている。近隣地区の評判によって目に見えるようになった文化活動の過剰は、あのような幸運な数少ないスターがそこから出現するプラットフォームを提供している。さらに、階層的に分化した場所のあいだの移動は、大量市場への拡散とともに、文化生産へのウィッカーパークの貢献が、ネットワーク化された文化的地理学内部の独特の結節点としての意味をどのように獲得するかをさらに示している。

アーバス・オービスのような場は、ネオ・ボヘミアのシーンの可視性を増加させる。1997年のアーバス・オービスの閉店前夜にハンドレーは回想していた。「[1989年に] ここにはすでに巨大なシーンがあった——バンド、ミュージシャン、ビジュアル・アーティスト——が、われわれはそのシーンに現実の焦点をあたえた」 (Huebner 1997)。この場所は、この近隣地区の若いアーティストがたがいを見つける助けとなっただけでなく、メディアを含む外部の利害関係のために、かれらの活動に光を当てる助けともなった。じっさい、1994年に、全国的なポピュラーカルチャー・マガジンである『ローリング・ストーン』は、アーバス・オービスは「カプチーノをすする [シカゴで] 最もクールな場所」であることを示していた (J.H.K. 1994, p.22)。カフェは、部外者に近隣地区への入り口を提供した。そして、かれらは地元のアーティストの仕事に曝された。その成果の多くは、ハンドレーが壁に飾ったものであった。アーバス・オービスの内部では、毎年「アラウンド・ザ・コヨーテ」芸術祭のための計画が立てられていた。それは、重要なメディアをひきつける企てでもあり、芸術的コミュニティと、投資とさらに高所得向けの住居の潜在的な場所としての近隣地区を、両方とも宣伝する助けとなった (Huebner 1997, p.3)。

こうして、われわれは、地元の機関と印刷メディアの双方によって果たされる重要な媒介的役割を理解することができる。創造的な中心地としてのウィッカーパークの全国的評判は、地元のアーティストの活動だけでなく、機関のゲートキーパーの意思決定をとおして、社会的に構築されたものである。『ビルボード・マガジン』がそのミュージック・シーンについて「うわさ」を生み出したとき、これは、音楽スカウト、ジャーナリスト、アート・バイヤーが近隣地区に入る可能性を増大させ、見られることを望む芸術的志望者にとって近隣地区をもっと有利な場所にする。それゆえ、メディアは、ネオ・ボヘミアの発展を反映するとともに促進する。それはちょうど、ソーントン (Thornton 1996) が論じているダンス下位文化の場合と同じである。アンダーグラウンドという言葉の自惚れた言い回しにもかかわらず、ウィッカーパークのポストモダン・ボヘミアは、文化産業のスカウ

2 こうしたアーティストの多く、いやじっさいほとんどにとって、「初期段階」がすべてである。

トから地元の消費者まで、関連する多様な公衆にとって高度に可視的であり、それは、この近隣地区に戻ってくる地元のアーティストを維持している要因の一部である。

大志を抱いているアメリカのアーティストについてのありふれたイメージは、ニューヨークかロサンゼルスにメッカに巡礼し、たったひとつのスーツケースに夢を詰めて持っていくことである。シカゴは、文化的にも経済的にも世界クラスの都市であり、文化生産、とくに広告のそれに志向する重要な法人部門があるという事実にもかかわらず、この一般的なイメージのなかでは目立ちにくい (Abu-Lugod, 1999; Lilley and DeFranco, 1995)。それでも、シカゴは、文化産業の集中の点で、ニューヨークとロサンゼルスには匹敵しない。それにもかかわらず、シカゴは新しい才能を孵化させるようになると、こうした場所に対して一定の優位性をもつ。とくに、ニューヨークと比較して、その生活費は飢えたアーティストにとってはるかに低額である。さらに、シカゴでは、新しいアーティストは、しばしば公演と展示の機会をずっと容易に得やすいことに気づく。

喜劇作家で俳優であるシャピー・シーホルツは、1991年に演劇の学位をとってイースタン・ミシガン大学を卒業し、すぐにシカゴのウィッカーパークに来た。かれは、ニューヨークよりもそこで始めるほうがずっと容易であったと主張している。

私はすでにシカゴに移動したたくさんの人びとを知っていた。そして、かれらは、自分自身のショーと仕事を始めるのに、ほんとうにたやすい場所であると私に教えてくれた。それはほんとうだった。私は、われわれにとってスペースを得ることがこんなにたやすいとは信じられなかった。すべての創造的な人びとがいて、・・・協働して脚本を考え出すのはとてもたやすかった。私は、街に入るとすぐに、われわれが自分たち自身の素材を書き、創り出していたことを覚えている。

それゆえ、ウィッカーパークに、出現しつつある公演と展示の場所がふんだんにあることは、近傍のニア・ノースサイドですでに確立されている大劇場とライブミュージック・シーンとあいまって、若いアーティストがすぐさま公開されるのを相対的に容易にしている。協力者とともに、シャピーはほとんどすぐに「地上に落ちるすべての微塵は、地球全体を重くする」と称するコメディの寸劇を、布団販売店に転換されるまえのアーバス・オービスの上階で上演した。何年間かかけて、かれは、詩とコメディへの地元と全国の追随者を開発し、ノートやエンプティ・ボトルのようなウィッカーパークの会場でコメディ的な「Shappenings」を迎え、詩のテントの一部としてスポンサーのたくさんついた夏のミュージックフェスティバルであるララパロザとともに旅をした。2001年に、かれはニューヨークに移った。

ノース・ショア [シカゴ郊外] のエヴァンストン・コミュニティ出身のステイーヴ・ピンクは、1990年にカリフォルニア大学バークレイ校を卒業したあと、ウィッカーパークにニュー・クライム・シアター・カンパニーを設立した。1991年に、この会社は『ラスベガスの恐怖と嫌悪』なる作品を上演し、この近隣地区の南東にあるディヴィジョンとアッシュランドの交差点にあるチョーピン劇場で開演した。ピンクは、同じ場所で営業しつづけている劇場を再建するために自分の会社がやった仕事を回想している。

われわれは劇場をオープンした。それは、ジギーという名前のポーランド系移民によって所有されていた。かれはいまでもそこにいる。われわれがかれに近づいたのは、かれがこの大きな空間をもっていたからだ。・・・われわれは、かれと良い取引をした。われわれはこんな感じで、オーケー、スペース全体になんの代価も請求しないなら、われわれはこのスペースをつくりましょう。われわれはなんでもつくりません。われわれはあなたの空間全体をつくりましょう。われわれは基盤の目をつくり、ライザーをつくり、舞台をつくりましょう。

アーティストが賃料よりも汗を提供するこの種の交換は、とくに 1990 年代前半にはありふれており、それは持続的な公演と展示の会場を発展させるのに貢献した。

ピンクは、1994 年にロサンゼルスに移った。シカゴ小劇場のこの退役兵は、いまでは映画とテレビのプロジェクトを発展させる仕事をしており、『グロス・ポイント・ブランク』（1997）と『ハイ・フィデリティ』（2001）を封切る主要なスタジオからの著作権と制作権の共同権利によって稼いだ。両方とも、主演は、ピンクのエヴァンストン高校時代の同級生であるジョン・キューザックであった。ピンクによれば、ロサンゼルスでは、映画とテレビ産業の周囲にたくさんの作家と俳優が集中しているにもかかわらず、そこでのシーンは比較的原子化しており、ことによると映画とテレビの激しいドル獲得競争によって掘り崩されている。

[ロサンゼルスには] 文化はあるが、相互作用はない。相互結合はない。表出的な人びとはいない。[シカゴで] 劇場をやっていたときは、だれもがやって来てはわれわれのショーを見て、それらを好きになったり、批判したりして、それからわれわれがみんなのショーをみて、みんながわれわれがやっていることを知っていた。私は毎週、20 の劇団から来た人びとと会ったが、ロサンゼルスでは会わない。ロサンゼルスでは、「産業」は映画とテレビである。・・・それが人びとのやっていることだ。財政的・階級的にずっと高い種類のレベルで、それが起こっていたことのすべてだ。

こうして、大きな文化的稼ぎの機会がずっと限られているシカゴでの掛け金の低さは、新しい才能の発展にとって、そしてもっと革新的な生産物を試してみるのに有望な場所である。かれらはその後、移転することができる。

ピンクが示しているように、1990 年代に融合したアーティストの臨界量は、比較的目標たない芸術的提供物のために地元の観衆を生み出すのに重要であった。地元の作家であるシッド・フェルドマンは、コミュニティが形をなすにつれて、その地域の人びとが自分たちのメディアによって表している高いレベルのコミットメントについて示している。「自分たちがやっていることについてとても真面目な人びとがいる。・・・当時、すべてのアーティストは自分たちのメディアについて、その歴史について長々と話すことができた」。それゆえ、参加者は、文化生産のコードとしきたりを熟知していた。この能力は、市場への道を見いだすことになる自分自身の文化的作品を生み出すことを可能にするかもしれないし、しないかもしれない。ともかく、これらの諸個人は、複雑な文化的しきたりを習得

することに時間とエネルギーを投入してきたので、文化の並外れた消費者となる。かれらは他の文化的革新を早期に成功させる位置におかれており、より広い観衆よりもまえに、新しい芸術的努力に価値をあたえ、それに報いるのである。

じっさい、参加者はそうすることのできる能力に誇りをもっている。そしてボヘミアの構成は、ゲームの先頭において、いわば「最先端」にいることへのメンバーのコミットメントを含んでいる。内部の地位体系がそのようなコミュニティに出現する。そこでは、実践者は、ほとんどの場合、威信の形で自分たちの努力に対する地元の報酬を受け取る。それは、現実の物質的報酬を待っている不確実な期間、かれらの仕事を支えるものでなければならぬ。この地域的な選択過程は、あるアーティストたちの可視性を高め、潜在的に販売可能な文化的客体を見張っているもっと公式の文化的ゲートキーパーにとって、その仕事を容易にする。なんらかの「最先端」の観念にひきつけられている他の消費者も、アーティストの消費実践をモデルとして用いる。そうして、そのようなシーンの参加者の数は膨れあがる。

こうして、近隣地区と周辺地域における音楽演奏、詩の朗読、アートの公開を含む下請け企業の文化的提供物のほとんどにとって、観衆の実質的な部分はアーティスト自身となるであろう。もっとも、必ずしも同じメディアで働いているわけではないが。ピンクがうえで示していたように、集合的な取引は維持され、本質的には「もしあなたが私のところに来てくれるのなら、私もあなたのショーに行きましょ」ということである。じっさい、スライスド・ブレッド・プロダクションズの創設者であるウィリアム・バリオンは、かれの最後の演奏の電子メールでの告知に、悲しげなりマインダを付けた。「私はあなたのショーに行きます」。アートの公開、音楽の演奏、劇場のプロダクションが、地元のアーティストの社交カレンダーを満たしている。とくに新しい強い文化的提供物は、創造的コミュニティのなかに地域的な活気を生み出すであろう。それは、公式的な産業のゲートキーパーによる事実上の選択過程を促進するもうひとつの要因である。

地域の雇用機会

ピエール・ミッシェル・メンガーは、職業集団としてのアーティストのいくつかの特徴の簡潔な要約を提供している。「アーティストは、平均的に、一般的な労働力よりも若く、学歴が高く、少数のメトロポリタン地域に集中する傾向があり、自営の比率が高く、失業やいくつかの形態の制約された不完全雇用の比率が高く、・・・そして、複数の仕事をもっていることが多い」(Menger 1999, p.545、傍点は筆者)。これらの複数の仕事は厳密に芸術的な仕事に限られているわけではない。モロッチが言うように、

[アーティストは] ほとんどは必要に迫られて、さらに別の仕事もしている。たとえば、ロサンゼルスの組合俳優の 15 パーセントだけが、どの時点でも俳優として働いており、このことは、かれらがアートそれ自体をこえた部門の「創造的乗数」になっていることを意味している。かれらがそうしているように、かれらは同じ仕事を遂行する他の人びととは異なっている。ひとつの例として、ニューヨークのレストランのウェイターは、食事の給仕に劇場的な特別のやり方を持ち込む。・・・画家がドットコムに転換し、衣装制作者が衣料のラインを発展させ、

道具デザイナーが工業製品や包装や印刷のために働くとき、その結果は拡大する (Moloth 2003, p.179-180)。

1990年代に、ウィッカーパークの地域経済のふたつの部門が、若いアーティストにとって雇用の重要な源泉として出現した。バー、レストラン、コーヒーショップの形態でのエンターテインメントと、デザイン、とくにニューメディア・デザインで、これは1990年代後半に繁栄し、それ以降、機会の源泉としては衰退した分野である。2001年の近隣地区の事業所地図は、近隣地区の境界内にアート、デザイン、そしてエンターテインメントの高密度の混在を示している(図5)。エンターテインメントとデザインの部門は、双方とも、柔軟な期間雇用というアーティストの需要に叶っている。また、「望ましい」仕事に関するかれらのイデオロギイ的な偏愛をさまざまな程度で満たしている。さらに、モロッチの分析と一致して、各々の部門は、地元のアーティストの独特の特徴を利用している。エンターテインメントの場合は、アーティストの「ヒップ」や「クール」な個人としての演技力から便益を得ており、デザイン会社は、審美的能力と現在の文化的トレンドへの注意深さから便益を得ている。

1990年代に入ること、エンターテインメントの施設のごく少数だけが、この十年の最後にこの近隣地区を定義するようになったヒップ性と創造性のエートスに役立つ存在であった。近隣地区が有名な地位を達成するにつれて、そのような場所の数は劇的に増大した。2000年までに、近隣地区は、そのより古い工業的な性格の痕跡をまだ保持していたものの、文化とエンターテインメント志向の事業について、シカゴのハブとなった。事実、新しいエンターテインメントの直販店が地域の知名度を増大させ、参加者をひきつけるにつれて、地域の著名さと関連するエンターテインメントの施設の拡大は、弁証法的に進展した。

参加者は若いアーティストに限られていたわけではなかった。近隣地区のジェントリフィケーションと観光客との取引の増大は、このシーンに専門職をもたらした。その高水準の可処分所得は、もっと多くの地元のバーとレストランの収益性を支えた。しかし、これらの直販店はまた、若い創造的なタイプがその職業を支える機会を改善し、かれらにウェイター、ドアマン、バーテンダー、そしてマネージャとしての雇用を提供した。それゆえ、ジェントリフィケーションが家賃の上昇によって地元のアーティストに問題を生み出す一方で、それはまたサービス部門の拡大をとまなうかぎりにおいて、雇用機会を増加させた。

「飢えているアーティスト」は、ほとんど定義によって、大きなエンターテインメント・シーンを維持するための生存可能な基盤をもたなかった。アーバス・オービスのような、顧客への粘り強いコミットメントを維持している施設は、事実、家賃の上昇が事業を進める費用を増大させるので、脆弱であることがわかった。それでも、地元のエンターテインメント施設にとっての望ましい愛顧は、事実、専門職や夜間の観光客のジェントリー化を果たしてきた一方で、地元のアーティストはひきつづき、これらの施設がテーマ化しているネオ・ボヘミアのヒップ性のアウラを授ける役割を不釣り合いに担っていた。全国的メディアと地元メディアの双方が、一貫して、この近隣地区のレストラン、バー、劇場を、対抗文化的なクールを示すものとして称賛している (Belluck 1999; Fiedelholz 2002; Fowler 2002; Shriver 1996; Wheaton 2002)。そして、表舞台のサービスの位置に地元のボヘミアン

・タイプを雇用することは、地元の企業家がこの市場性のあるイメージを維持することを戦略化するひとつの方法である。近隣地区のトレンドリーなレストラン、ミレイの元経営者であるマット・ガンズは、このことを平易に私に語ってくれた。

[スタッフは]まさにウィッカーパークの代表である。女の子は、アートにとっても傾倒しており、とても想像的で、とても創造的だ。男の子も同じだ。かれらはミュージシャンだ。われわれはとくにとてもファンキーに見える人びとを雇うが、それは、ウィッカーパークに訴えたいからだ。メリア [オーナー] はとくに、こうしたクレイジーにみえる女の子を雇った。彼女たちは他のだれよりもまったく違って見える。それは、見てくれだ。それはなにか普通には、個人的に近づけないものだ。ピアスをして、髪を染めて、ノーブラ。それがここで起こっていることだよ。

他の地元の雇用主も、地元のアート・コミュニティから雇うことについて、似たような明示的な正当化を表明している。

サービス部門での仕事は相対的に柔軟になる傾向がある。たとえば、俳優とミュージシャンは、公演日をつくるのに必要となれば、シフトを交換することができる。サービス職は、典型的には、日中がヒマであり、潜在的に創造的な関心に専念するために利用可能である。そして、それらは、ボヘミア文化を特徴づける夜間の気質に報いる。さらに、地元のアーティストは、これらの仕事が「法的」な仕事の世界よりも自分たち自身を審美的に表現する自由が大きいと認識している。かれらは、「自分らしい服を着て」、ヒップなエンターテインメント環境の制約のなかで高いレベルの審美的能力を遂行する機会に満足している。デイヴィッド・グレイジアンは、この能力を「夜の資本」(Grazian 2003)であると述べている。そして先に述べたように、その見た目もまた地元の雇用主の期待に報いるものである。

俸給という点では賃金が低いものの、ウィッカーパークにおけるほとんどの地元のサービス労働者は、週 40 時間未満の労働で生活するのに十分くらいチップが儲かることを示している。ある地元の作家でバーテンダーであるクリスタル・アッシュによると、

アーティストと作家がこの産業で働くのは、4 時間で 200 ドル、300 ドルを稼げる仕事が他にないからだ。ウェイトレスをやれば、4 時間で 100 ドルか 200 ドルにはなる。だから、アーティストはサービス産業に集まるのさ。週に 20 時間で生活を支えることができるよ。

じっさいに、詳細なエスノグラフィーが示唆しているのは、この収入が誇張されていることである。なぜなら、おおくのチップ収入は、地元のサービス労働者が法外に相互にチップを与えているというおおいに象徴的な実践から来ているということを考慮していないからだ。地元のミュージシャンでバーテンダーであるブレット・プラスは、このことを説得的に要約している。

おかしなことだが、この都市のすべてのバーテンダーが、[一シフトで] 250ドルくらい稼ぐが、かれらが出かけて行って同じバーテンダーに 100ドル使うんだ。だから、そいつは別のバーテンダーのポケットに戻っていくというわけさ。つまり、これは全部、循環運動で、持ち主が変わるだけでぜんぜん稼いでいることにならないんだよ。

しかし、たとえ報酬がふつうに示されているほどではないとしても、これらのサービス職は、用心深いボヘミア的ライフスタイルを維持するのに適切である。その一方でまた、利益にならない芸術的活動を追求する自由時間と柔軟性を供給している。さらに、サービス部門の仕事は、社会全体のなかで高く評価されているわけではないが、ウィッカーパークにおけるサービス労働者としてのアーティストは、自分たちの仲間から地位報酬を享受するかもしれない。とくにかれらの雇用の場所が十分に尊敬されている場合にはそうである。他方、そのような仕事はまた、重要な欠陥を含んでいる。それらは、向上のために比較的水平的な軌跡を提供するのであり、ドラッグやアルコールの乱用と結びついた重要な危険に参加者をさらすのである（Workplace Resource Center 1999 を参照）。

とくに、1998年から2001年のあいだに、ドットコム・ブームの終わりが明らかになったところで、ウィッカーパークのアーティストのなかには、インターネットとグラフィックデザインで、しばしば下請けとして仕事の機会を見つけ始めた。そうするなかで、地元のアーティストは自分たちの審美的能力を活用し、そればかりか、多くの者はデジタルな表現を自分たちのレパートリーに組み込むことによって獲得した新技術の比較的高い快適レベルを活用したのである（Praiser 2000）。この仕事の多くは、近隣ネットワークを利用した、ループ〔シカゴ都心部〕に基盤をおく大規模な広告部門から来っていた。しかし、われわれが図1で見ることができるよう、近隣地区はまた、地元のロフトやランドマークであるノースウェスト（「コヨーテ」）タワーにオフィスをもつストリームズ、バズベイト、ブーム・キューブドのような、いくつかのブティック・スタイルのメディア・デザイン会社の本拠地ともなった。これらの会社もまた、アート・コミュニティの参加者を雇用了。ストリームズの創業者であるデイヴ・スクワルチェックは、2001年に、つぎのように述べている。

[近隣地区で] 創造的な才能を見つけることは難しいことではなかった。われわれがこの間に雇った連中の多くは、このあたりに住んでいた。というのは、このあたりには、ほんとうに野心があり才能のあるほんとうにクールな人びとがいつもたくさんいたからだ。・・・われわれはつねに、[創造的な] ことをやっている人びとをつなぎ止めようとしていたんだ。そして、われわれが機会をもっているときはいつでも、そういう連中にわれわれは頼っていた。

デザイン能力の点で若いアーティストがもたらした技術的資産に加えて、かれらはまた高い水準のヒップ文化資本をもっている。かれらは、地域の若者志向の音楽と芸術の下位文化に没頭していたため、最先端と想定されるものに遅れずに付いていていた。そしてその知識は、とくに切望された若者市場に接近するための資産であると考えられた。ブ

ーム・キューブドの共同創業者であるブラッド・カウリーは言う。

われわれは、あの〔若者の〕年齢集団を知っている。われわれはとても異なる〔下位文化的〕関心をもつ、とても多くの人びとを手にかけている。われわれはあの知識を利用する。そして、われわれが奨励しているのは、あの知識がもたらされ、顧客に還元され、「見てごらん、これが、あなたが話そうとしている観衆についてわれわれが理解しているものだ」と言わせることである。あの文脈において、それは大きな資産である。なぜなら、それは真にわれわれのイメージ、われわれがやろうとしていることを売る助けとなるからだ。

地元のアーティストは、いくつかの理由からこれらの会社で働くようにひきつけられる。地元のエンターテインメントと同様に、フォーマルなドレスコードは、存在しない。そして、インフォーマルな期待は事実、実験的な自己呈示を好んでいる。ニューヨークのシリコンアレーにおけるロス（Ross 2001）の知見に似て、これらの地元のロフトでの仕事は、しばしば厳格である一方で、遊び心を背景に展開する。事務所は、典型的には、プラスチックのアクション・フィギュアのような、低俗なポップカルチャーの死骸で飾り立てられている。そして、電子音楽、ヒップホップ、あるいはオールタナティブ・ロックは、事務所活動にとって典型的なサウンドトラックを構成している。さらに、地元のアーティストは、自分たちの全体としての創造的なペルソナと連続するものとして、この仕事を経験しようとしている。2001年にブーム・キューブドの従業員であり、地元のパンクロックバンドのミュージシャンでもあるアンドレは、つぎのように言う。

私は自分自身をミュージシャン、つまり、デザイナーと考えてきた。しかしいままでは、わたしは自分自身をアーティストと考えたい。よくわからないが、私は自分自身をひとつのカテゴリーに押し込めるような考えは好きではない。・・・私はいつも自分の知っているものの外にあるものに夢中になってきた。ガラス細工とか、ビデオアートとか、とくに私がここでやってきたこととか。われわれはそうした背景をもつ他の人びとを知っていて、その才能がほんとうにクールであることがわかっている。そして私は、それが自分のデザインと音楽に間違いなく良い影響を与えていると思う。

アンドレは、さらに、エンターテインメント部門において利用可能な柔軟なスケジュールに似た、ブーム・キューブドが提供している柔軟性を評価していた。

ブームは、クールだ。ヨーロッパにツアーで3週間か1ヵ月行かなければならなかったときはいつでも、前もって言うておけば、行かせてくれる。私は、ほしだけの金を稼いでいるとは思わない。というのは音楽でやらなければならないことをする自由があるからだ。そして、それは、私がやらなければならないこととの妥協の産物だ。仕事を探しにどこか別の場所に行くこともできるが、そうしない理由のひとつは、それは、多分、もっと縛りつけられた、もっと企業的な文

化で、やりたいことをやる自由がなくなるだろうと思われるからだ。

この引用は、また、産業の標準以下の報酬水準であるという、このような雇用の欠点も示している (Ross 2003 参照)。それは、ドットコム・バブルによって生み出されたメディア長者という幻想を裏切るものである。さらに、柔軟性の自由とともに、不安定性の圧力がある。おおくの地元のテク・アーティストは、プロジェクトごとに報酬なしに雇用されており、フルタイムの従業員でさえ解雇にとっても脆弱であった。事実、ブーム・キューブドはもはや存在しない。バズベイトは、現在の不安定な状態を維持するために、2001 年以降、労働力を 3 分の 2 に削減した。バズベイトの創設者であるマイケル・ウェインバーグは、従前の従業員のほとんどは、下請けとして継続していると述べているが、テク部門における機会は 2000 年に比べて 2003 年にはかなり制限されていると認めていた。とくに、まず才能がいくらかはっきりしない人びとにとってはそうであると。

象徴的サポート

同一化

「アーティストであること」はしばしば独特のペルソナを採用することにかかわっている。そこには、服装や自己呈示の様式を含む認知可能なライフスタイルがある。ネオ・ボヘミアは、その近代主義的な先行者と同様に、「アーティストのように生活すること」が促進される環境である。そして創造的な仕事にしたがう習慣が育まれる (Bourdieu 1992 を参照)。じっさい、多くの参加者は、自分たちの審美的な自己労働自体を別とすれば、アートをまったくつくることなしにその習慣を示している。ある地元の画家が、ウィッカーパークの「活力あるアーティスト・コミュニティ」について言うように、「私は、非常に一般的な意味でアーティストと言う。私が意味しているのは、多くの人びとがアートをやっているか、なんらかの創造的な生活に関わっていると言うことだ。そして、多くの人びとが、他に何もなくてもライフスタイルのためにここにいる」。ミズルーチは、ボヘミア気取りの「詐称者」を長年ひきつけてきたことを説明している。「社会のある人びとは、他の人びとよりも『うまくやれる』ことが理解されているので、詐称者は、許容されたライフスタイルをとる人びとを連想させる防護マントを探し、それゆえ、この連想から感覚的あるいは物質的利得をひきだす傾向がある」 ([1983] 1990, p.14)。しかし、そのような人びとはじっさいに、活力あるアート・コミュニティの生産に貢献している。かれらは地域の利得を受け取るだけでなく、供給もしている。かれらがそうするのは、ひとつには、将来のスターでさえ、典型的には耐えなければならない、自己犠牲的な生活と創造的なコミットメントに好意的な「定義の過剰」 (Sutherland and Cressey, [1939] 2003) に貢献することによってである。

さきに、われわれは物質的制約のためにアーティストが比較的 low賃の地区にひきつけられると述べた。イーストヴィレッジについての本のなかで、クリストファー・メレは述べている。「かれらの限られた経済的資源および／または代替的近隣地区に住むことへの選好のゆえに、これらの集団は、平均水準以上の犯罪、騒音、そして麻薬関連の問題に耐える」 (Mele 1994, p.186)。事実、多くの地元のアーティストは、これらの欠点に寛容なだけではない。アレン (Allen 1984) が論じるように、近隣地区の選択は、物質的な便宜

だけでなく、イデオロギー的な選好にもかかわっている。アーティストにとって、このことは推移的な近隣地区が提供する砂埃や衰退というシンボルに特別にひきつけられることにかかわっている。それゆえ、ウィッカーパークのような地区に住むことは、重要なアイデンティティの欲求にも適うことになる。現代アートの志望者は、アーティストがほこりだらけの都市近隣地区を占めているボヘミアの伝統になじみがある。かれらは、アーティストのような生活がどのようなべきかについて独特の考えをもっており、そのことがつぎに、それがじっさいにどのようなものであるかに影響する。

このテーマは、フランス印象派、とくにマネにまで遡る近代アートの伝統をつうじて読まれてきた。マネは、もともと高級芸術の実践家にとって立ち入り禁止であったバーや売春のような都市の要素を表象することによって、アヴァンギャルドの権利を主張した (Clark 1999)。ネルソン・オールグレン、ウィリアム・S・バロウズ、ヘンリー・ミラー、あるいはタマ・ジャノウィッツのような著者は、認知できる深く神話化されたアーティストのライフスタイルの発展のためのインストラクション・マニュアルとしても役に立つ小説のなかで、砂埃、悪徳、嗜癖によって特徴づけられる「オーセンティック」な都市景観を称賛している。直接こうした作品（や類似した多くのもの）に出会ったことのない近隣地区のシーンメーカーでさえ、かれらの仲間のパフォーマンスをとおしてかれらの影響にいまなお曝されている。

しかし、たんなるミメシス〔模倣〕以上のものが作用している。ネオ・ボヘミアは、疑われるようなたんなる過去のボヘミアの浅薄なカリカチュア、たんなるもうひとつの都市テーマパークではない。純粋なコミットメントをもって現実に生活をしている諸個人は、ウィッカーパークでじっさいに創造的な仕事をしている。たんなる敬意ではなく、ウィッカーパークのネオ・ボヘミアのシーンに過去のボヘミアの伝統が積み込まれていることは、活動的で進行中の文化生産のための場所としての優位性にとって重要である。このシーンに参加することは、これらの伝統をよく知っている参加者にとって、創造的なペルソナを発展させる重要な一部でありうるし、非常に多くの創造的な先行者の想像力を養成する種類の都市街路と同一化することである。アーティストとヒップスターの地域シーンに入ることを選ぶことによって、諸個人は自分たちの芸術へのコミットメントを、自分たち自身と他者たちに示す。かれらは近隣地区空間と地域コミュニティへの一連の同一化を、居住と参加によって上演する。そして、グレイサーが指摘したように、「同一化はアイデンティティ形成と呼ばれる解釈学的過程の建築ブロックである」(2000, p.9)。しかし、そのような同一化は、近隣地区のジェントリフィケーションの前進によって挑戦を受けることがありうる。また、名声が以前の排他性を掘り崩すにつれて、シーンの下位文化的な完全性を薄めることによって、挑戦を受けることがありうる。

アラン・グーゲルは思い起こしている。「ウィッカーパークに引っ越してきた時点から、私はシカゴのアーティストになった」。この言明は、些末なものではない。このペルソナの採用は、そうでなければ起こりにくい範囲の行為の先駆けである。文化労働は、不確実性と失望で満ちている。志望者は、自分たちの職業を追求するにあたって財政的リスクとアイデンティティ・リスクの双方に直面する。たとえば、不確実な報酬のために大きな犠牲を払う大学院生と違って、アーティストはもっともしばしば、自分たちのアイデンティティを安定させる制度的所属さえ欠いている。最先端であるというボヘミアの伝統との同

一化は、この現実直面してコミットメントの必要な水準を維持する助けとなる。それは、少なくとも短期間、失敗の可能性を組み込んだモデルを提供する。こうして、近隣地区は、創造的な才能をひきつけるだけでなく、重要な気質を養成する。

こうした同一化は、経歴の初期段階にある若いアーティストにとってとくに重要であることが多い。かれらは、この段階で市場によって才能が承認されていることが少ないから、かれらはとにかくじっさいにアーティストであることを自分たちに再確認するために他の指標が要求される。切迫しているものの、地域の外では認知されず、同じような考えをもった人びとのあいだで、貧しい、アーティストのような生活をすることは、発生期の文化生産者の幻想に形を与える。地域のシーンは、それ独自の地位システムを発達させ、それゆえこれらの志望者は、より広い認知に先立って、しばしばその代わりに、地域の地位報酬を受け取る。不安な志望者は、ボヘミアの暗黙の取引のなかでたがいに再確認を交換する。アート・フェアやメディアの記事によってこの近隣地区の認知が増大することは、ネオ・ボヘミアの自己犠牲がまったくムダというわけではないという観念を支える助けとなる。

ウィッカーパークでの失敗率の高さ（この場合審美的基準によってではなく市場を見つけることの失敗によって定義される）は、技術革新の環境において見いだされるものと類似している。そこでは、大量の創造的な仕事は、ある革新的な製品が市場に向かって進む相対的にあまりない出来事のための条件である（Castells 1989）。しかし、報酬のシステムは、労働者の物質的再生産費用に関わる技術会社とは異なる。芸術的な環境におけるほとんどの参加者は、文化生産の利潤の大きな分け前を最終的に受け取るであろう産業によって補助されることがないし、物質的富も広範な名声も達成する運命にない。アーティストは、起業家と同様に、不確実な（潜在的には非常に高価な）報酬でリスクの大きい活動に入る。芸術的環境は、自称アーティストの相対的な貧困と給仕で費やす生活を埋め合わせる非物質的報酬を供給する社会構造を提供する。「生活の質」の報酬は、審美的な自己決定と創造性の価値をめぐって回転し、物質的報酬の問題から部分的に引き離されている内部的な地位システムに関与している。

紛争と矛盾

上述の物質的特性と象徴的特性の双方の融合は、ウィッカーパークの革新的仕事の可能性に貢献している。かれらの同一化は、アーティストのコミュニティにとっての特定の場所の魅力を、より良く理解する助けとなる。このことは、「シカゴ学派」都市社会学の古典的なメタファーを使うと（Park 1952; Park and Burgess 1921）、コミュニティの生態学の例とみなしたくなる。しかし、明らかな類似性があるにもかかわらず、脱工業都市におけるネオ・ボヘミアとしてのウィッカーパークの分析は、重要な点で、従来人間生態学とは異なる。パークとバージェスは、空間をめぐる競争が都市内部に規則的な分割、すなわち自己完結的な「自然地域」を生み出す様式について示した。数多くの批判者が述べてきたように、生態学的モデルは、典型的には、より広い経済構造の問題に鈍感であり、そのようなものとして、資本主義的生産様式に関連する重要な区別を見落とす社会集団間の競争モデルを生み出した（Burawoy 2000; Castells 1977; Gottdiener 1985）。また、空間をめぐ

る競争の関係を規定する不動産にもとづくエリートの不釣り合いな権力に関連する重要な区別も見落としている (Logan and Molotch 1987)。さらに、近年の形では、都市生活への生態学的アプローチは、ますます、初期の定式化において重要であった競争的な力学を強調しなくなり、協力と社会的安定性を強調するもっと機能主義的な説明を生み出している (Hawley 1950)。それは、ことによると、世紀半ばの成熟したフォーディズム経済によって達成された社会的安定性の知覚の高まりを反映した動きであったかもしれない。逆に、ネオ・ボヘミアの概念は、地域的結果の歴史的特殊性の分析を含んでいる。それは、地域の場の内部的圧力と、グローバルな資本主義的蓄積の現行組織のもつ特有の構造化する影響力の双方との関係という観点からするものであり、グローバルな資本蓄積は、社会的生産の新しい地理学とその特殊な価格安定戦略(商品の審美的次元への関心の高まりを含む)をとまなうものである。こうして、ウィッカーパークは、シカゴ学派の都市モザイクのような自己完結的なものと考えられるべきではない。地域的圧力は、地域外の諸力によって直接影響された文脈的な場において展開している。

ネオ・ボヘミア近隣地区の安定性は、地域的な場が生み出す象徴的優位性と物質的優位性の内部に本来的にみられる緊張によって脅かされるかもしれない。たとえば、地域のアート活動をより広い観衆に曝すことは、しばしば近隣地区がもっと豊かな都会人にとって望ましい居住地としての意識を高めることも意味する。これに対応して、家賃も上昇する。表2は、1990年から2000年にかけての地元の豊かさと家賃の驚異的な増大を示していた。ジェントリフィケーションは、近隣地区における貧しいアーティストを立ち退かせ、新しいアーティストの参入を諦めさせる。事実、サンフランシスコのサウス・オブ・マーケットやミッションのような地区に伝統的に立地していた活気のあるアート・シーンは、1990年代後半のドットコム・バブルにとまなう不動産投機バブルによって劇的に掘り崩されたと、多くの人が論じている (Arnold 2000; Borsook 1999, Solnit and Schwartzberg 2000)。ウィッカーパークの家賃はそれほど劇的に上昇したわけではないが、多くの地元の志望者は、生活費の上昇に直面して類似した脆弱性を経験しつつあると報告している。

しかし、同時に、ジェントリフィケーションは、若いアーティストにとって雇用機会を増大させる地元のエンターテインメント・シーンの成長を促進させる。さらに、多くの展示空間は、近隣地区の定着物でありつづけている。もっとも、参入障壁は、家賃とともに高くなったが、こんにち、ウィッカーパークは、シカゴのボヘミア文化にとって中心的な組織空間でありつづけている。たとえ、多くのアーティストがもはやそこに住むことができないとしても、そうなのである。アーティストは現在、近隣地区の境界に追いやられてきており、電車やバスで、仕事、遊び、展示に飛び回っている。こうして、多くの者はいまや、自分たちが不釣り合いにその性格に影響を及ぼしつづけている近隣地区に住むことから、自分たち自身が排除されていることに気づいている。うえで論じたそのコミュニティの便益は、この拡散によって弱められている。

それゆえ、ネオ・ボヘミアン・シーンによってもたらされている象徴的便益は、近隣地区の名声の副次効果によって侵害されている。アーウィン (Irwin 1977) が述べているように、下位文化的接合は「積載量」を制限してきたが、それは包摂を要求する参加者の過剰によって圧倒されうる。「周辺」と結びつきたいという願望を踏まえると、依然としてギャラリー、良いバー、美術学校に通えることへのアクセスはあるものの、ウィッカーパ

ークへの新参加者が、すぐにあとにつづいてこのバランスを崩す者に不満をもつのも驚くべきことではない。1994年までには、このような居住者は、これほど速やかに疑わしきは罰せずという便益を新参加者に与えなくなっていた。『シカゴ・リーダー』の記事は、「ウィッカーパークのパニック」という題目で、反ジェントリフィケーションの高まりを記録し、もっとも騒がしいパニックをひきおこしている者は、通常、たかだか数年そこにいただけの住民であることを明らかにしている (Huebner 1994)。かれら自身の存在が近隣地区の変化に含む意味が甚大であったことを踏まえると、かれらはロザルドが帝国主義者のノスタルジーと呼んだものの一種を演じてきたのかもしれない。そこでは、人びとは自分たち自身が変容させてしまったものの喪失を嘆き悲しむのである (Rosaldo 1989 p.69)。

これらの葛藤はまた、たがいに競合する資本の利害関心を競争させる。ある有力な定式化において、ジョン・ローガンとハーヴェイ・モロッチ (Logan and Molotch 1987) は、不動産起業家、地域の政治エリート、関連する専門職として定義される地域の「成長マシン」の利害関心は、地域住民の欲求や願望と葛藤することを示唆している。1990年代をつうじて、この近隣地区における散発的な反ジェントリフィケーションの感情は、多くの住民がじっさいに成長マシン戦略を自分たちの利害にとって有害なものとみなしていることを示している。それでもなお、ジェントリフィケーションは住民を立ち退かせ、下位文化コミュニティの統合性を掘り崩す一方で、可視性と雇用機会も増大させる。さらに、資本対おそらくボヘミアのような有機的コミュニティ、といった単純な二分法は、異なる資本の利害のあいだで出現する分裂を見落とす。そのおもな理由は、ボヘミアが、文化的商品の複雑にネットワーク化された生産における投入源としてめったに考えられることがないからである。われわれは、ウィッカーパークにおいて、蓄積過程の矛盾を見ている。不動産価値の上昇を生み出す方向にむかう成長マシンの起動力が、創造的な労働力の再生産と展開という文化産業の利害関心と葛藤するようになるからである。

考察

文化的プロレタリアートとしてのネオ・ボヘミア

ニューボヘミアのアイロニーは、地域の創造的活動を維持する資源が、事実、結局のところ、とくに財政的な意味で、アーティスト自身以外の利害にとつてずっと有益であるかもしれないということである。不動産企業は、近隣地区の名声在地代抽出の潜在可能性を増大させるので便益を得る。そして地域のエンターテインメント供給者は、より多くの、より富裕なパトロンが傘下に入るにつれて、便益を得る。こうした所見は、いままで、ジェントリフィケーションと都市エンターテインメントに関する文献において標準的であった。この論文では、文化的商品の生産と流通に結びついて、資本の利害関心もまた、異なる潜在的に葛藤した様式によってではあるが、便益を得るということを示唆してきた。それらは、地域的な場における象徴的資源と物質的資源のおかげで、アーティストが、高度に不確実な、延期された報酬のために創造的労働に従事することが可能になるかぎり、そうなのである。こうした志望者のあいだで、相対的に少数が、最終的にもっと直接的に文化産業の産出に貢献していることに気づくだろう。1990年代のウィッカーパークの場合がそうであった。気まぐれな市場と高率の失敗を踏まえると、文化産業の収益性は、研究

開発費用をひきうけるアーティストの意欲と能力に頼っているのももつともである。ある意味で、こうしたコミュニティは、何人かの未知数のプレイヤーと生産物が、価格の安定した文化生産の「大リーグ」に上昇する「ファームリーグ」のようなものである。

見てきたように、経済的には自己犠牲的な気質が、社会的に構造化されたボヘミアの場でサポートを見いだしている。最先端を地域的に構築することは、集合的なプロジェクトである。それは、地元のアーティストによってだけでなく、地元の詐称者らしき人たちと、これらの感情を融合させる物質的空間を供給する地元の起業家によっても、維持されている。地元の地位システムは、象徴的報酬をもらたす。それは、典型的には市場の認知に先行する威信という報酬である。ボヘミアン・コミュニティによって供給される象徴的報酬とは別に、物質的な優位性がある。推移的な近隣地区と結びついた相対的な低家賃のおかげで、若い志望者は自分たちの必要に適合的な、手頃な空間を占有できる。アートとパフォーマンスのための展示会場が存在するおかげで、かれらはより広範な観衆を開発することができ、ことによると文化産業のゲートキーパーの関心をひきつけるかもしれない。さらに、地域における雇用機会が、創造的労働に無関心な市場に直面しているこれらのアーティストを支える。

ネオ・ボヘミアを柔軟な文化生産過程における準制度的場所であるとする私の分析を補強するのは、こうした地域の力学である。ニューボヘミアは、文化生産と文化消費のグローバル化された連鎖への投入物、すなわち文化生産物の原料と輸出可能な才能の双方の源泉として役に立つ。それらは文化産業にとって有利なやりかたでそうするのであると私は論じた。地域的な場で育まれたイデオロギー的先有傾向と物質的戦略は、制度化された美術市場だけでなく、映画、テレビ、音楽における巨大企業によって利用可能である。とくに脆弱であるのは、数多くの志望者である。かれらの戦略的活動は、このシーンをつくり出すのに決定的に重要である。しかし、かれらは、そのような活動が最終的に産むかもしれない物質的報酬から排除されるだろう。文化的商品の剰余価値は、他の種類の商品と同様に、社会的生産過程の結果である。しかし、それは特権的な少数者によってのみ領有される。ウィッカーパークにおいて、大量の文化労働者は、利潤から疎外されているだけでなく、自分自身の搾取を助成するのに先を争わなければならないのである。