

## 芸術と日常生活の和解<sup>(1)</sup>

### —アートワールドの可能性とその限界—

武 山 梅 乗

#### 0. はじめに

モダニズムやアヴァンギャルド以降、何をもってそれを「芸術 (art)」と呼ぶのかという問いは、きわめてナンセンスなものになってしまった。デュシャンの魔術によって、単なる便器が「芸術」と呼ばれ (Fountain)、ウォーホルによって、大量生産品であるブリロ社のコンテナが「芸術」に変えられる (Brillo)。ウォーホルの手を下されたコンテナがどうして「芸術」で、外見上はそれとまったく同一のオリジナルがどうして単なるモノに過ぎないのか。この識別不能性 (indiscernibility) の問題を解く鍵として、ダントー (Danto, Arthur) は「アートワールド (artworld)」という概念を導入する。ダントーによれば、「アートワールド」とは、「諸々の芸術活動がそこで営まれる、歴史的、社会的、文化的マトリックス」、すなわち芸術の理論と歴史からなる一定の環境を意味するものと思われる [松久、1994、P.3]。ダントーを含めた美学における「制度理論」を批判しつつも、それを敷衍していくことによって、独自の社会学的な視点からの芸術理論を展開しているのが、ラベリング理論の中核的論者であるベッカー (Becker, Howard S.) である。本稿は、ベッカーの「アートワールド」についての議論がもつ含みをダントーのそれと比較することで明らかにした上で、「アートワールド」の理論とラベリング理論との連続性ないしは相同性を指摘し、そして、「アートワールド」の理論に対する批判を検討していくことで「アートワールド」概念がもつ可能性とその限界を提示するものである。

## 1. アートワールド

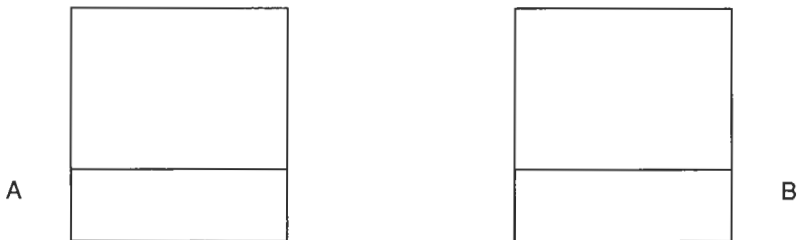
### (1) 芸術のモノであることからの解放：ダントーのアートワールド（AOD）

ダントーは、まず最初に美学的な理論の「歴史性」を指摘する。われわれが既に目にしているものを写す鏡のようなもの、すなわち、事物の姿の無意味なまでに正確な複製を産するものとして芸術をとらえる、ソクラテスに代表されるような「模倣理論（IT）」は、ゴッホやセザンヌを説明することが、芸術として認めることができなかつたとダントーはいう。また、後期印象派の作品を芸術として説明するために登場した、それらを「イリュージョンではなく、リアリティをねらった純粋な創造」とする理論（RT）は、20世紀のモダニズムやアヴァンギャルドを、上手に芸術に括り入れることができなかつたこともダントーは指摘している [Danto, 1968=1976, PP.171-2]。

例えば、「芸術」であるはずの、ウォーホルの「ブリロ・ボックス」がこっそりと倉庫に置かれた場合、そのオリジナルな大量生産品であるブリロ社のコンテナーとの見分けはどのようにしてなされるのだろうか。ダントーがその「識別不能性」を理解するために用いたのが、それぞれ「ニュートンの第1法則」、「ニュートンの第3法則」とよばれる科学図書館の東西の壁に、A、B 2人の画家がフレスコ画で飾りをつけるよう請われ、その結果として完成した以下の図である。

この2つの絵は、われわれには全く同じもののようにみえる。しかし、画家

図1 ダントーのパネル



[前掲書、P.171] より作成

Aは自身の作品に対し、「空間を貫いている線は、孤立した微分子の通り道であり、空間の端から端へと通じているこの道は、空間を遙かに越えているという感覚を与えている」という説明を与え、画家Bは、「下に押しつぶされているマッサは、上に向かって押されているマッサと接している。下のマッサは上のマッサと正反対に向かう同等の力で作用し合っている」と述べている。

また、この図を、「上部の領域は真っ青な雲一つない空であり、下の穏やかな水面はそれを映し出している。水平線の非現実的な境界があることで、この白さが単なる白さにとどまることを妨げている」という詩的な表現であらわすこともできるし、抽象画家ならば、「ここにはペイントされた白と黒以外の何ものもなく、われわれのどんな言葉もそれを言いあらわすことができない」と説明し、これに「No. 7」というタイトルをつけるかもしれない〔前掲書、PP.175-7〕。

要するに、芸術的なアイデンティフィケーションは、その一部にそれがモノであるという要素も含めながら無限に存在しており、そのアイデンティフィケーションの数だけ作品としての芸術が存在する可能性がある。しかし、ある芸術的なアイデンティフィケーションは本人以外には誰にも芸術作品として認識されることがなく、またあるものは芸術作品として広範に受け入れられる。その運命を決定するもの、すなわち、芸術であるか否かを識別するために必要なものが、単にモノを観じただけでは決して真に「見る」ことができないものである芸術理論の環境、芸術の歴史に関する知識、すなわち「アートワールド」であるとダントーはいう。プリロの箱と芸術としての「プリロ・ボックス」を分け隔てているもの、芸術に単なるモノ以上の意味づけを与えているもの、それが芸術の理論であり、「アートワールド」なのである<sup>(2)</sup>〔前掲書、P.177〕。

ダントーは、「アートワールド」を以下のようなマトリックスとして示している。F、Gはそれぞれある芸術的な述語、アイデンティフィケーションであり、例えば「再現主義的な」、「表現主義的な」を示している。「+」は「再現主義的であること」、「-」は「再現主義的でないこと」を示している。芸術的なアイデンティフィケーションの種類がnならば、このマトリックスの縦の列は2のn乗の数だけあることになる。そして、その数の多さは、そのままその

「アートワールド」の豊かさを示すものであるとダントーはいう。このマトリックスの一番下にくるのが、どの芸術的な述語に関しても「－」、すなわち拒絶を示すものであるが、このタイプも基本的にはある芸術に関連する述語やその根本にある理論を否定することで自分の位置を示しているということから、結果的には芸術の理論、歴史に依存しているといえるのである〔前掲書、PP.181-2〕。

図2 アート・ワールドのマトリックス

| F (再現主義的) | G (表現主義的) |
|-----------|-----------|
| +         | +         |
| +         | －         |
| －         | +         |
| －         | －         |

〔前掲書、P.181〕より作成

## (2) 集合行動としての芸術：ベッカーのアートワールド (A O B)

ベッカーは、ダントーらの美学的な「制度理論」<sup>(3)</sup>を似非社会学的理論と呼び、もしそれらが経験的な社会学の研究によって適切かつ詳細に補完されるのであれば、哲学的な議論の場で身動きがとれなくなっている「芸術」に関連する諸問題の解決について前進がみられるであろうと確信しているかのようにみえる<sup>(4)</sup> [Becker, 1982, Chap. 5、Heywood, 1997, Chap. 1]。ベッカーは、自身の芸術社会学を展開させるためのキーコンセプトに、ダントーが「モダンアート」を正当化するために用いた概念と同じ名前をつける。ベッカーは、その「アートワールド」という概念について、以下のように記述している (以下混同を避けるためダントーの「アート・ワールド」をA O D、ベッカーのそれをA O Bと表記する)。

…「ワールド」という言葉を、特徴のあるのモノやイベントを創造する際に不可欠となるすべての人々や諸組織から構成されるものとして定義するならば、「アート・ワールド」は、「芸術」として定義されるモノやイベントを生産するすべての人々によって構成されている [Becker, 1976, P.103]。

ダントーのAODが、主として芸術家と美学者からなる美学的な言説空間、芸術の内的な世界であるのに対して、ベッカーは、芸術という特別なモノないしはイベントの生産に関わり合っている「協同的なネットワーク (cooperative network)」として「アート・ワールド」を描写している [Becker, 1974, P.775]。「芸術家」とよばれている人間は、最終的な芸術作品を最初から最後まで1人で作製する訳ではない。芸術を「生産」するために不可欠な活動は、主として芸術家の業務とされている作品に関するアイデアを構築していくことの他にも、作品の原材料となる物質を製造すること、それを表現するための言語を創造すること、芸術家と協同して芸術を作品として完成させる手助けをする人々や芸術の愛好者を「訓練する」こと等多岐にわたる。これらすべてを1人でやってみる人間を想像することは難しい。その点に気づいた時に、芸術における「労働の分業 (division of labor)」、ないしは「協同調整的な活動 (coordinated action)」が可視的なものとなる。

AODが演奏者や演技者のような「パフォーマー」や、批評家以外の「オーディエンス (audience)」を閉却してしまっているのに対して、AOBは従来芸術的な活動の前面に出ることのなかったその他諸々の人々を「サポート・パーソネル (Support personnel)」として、芸術の帰属先として特権的な地位を保ち続けてきた「芸術家」とよばれる特別な才能を持つ人間と対等な位置関係におこうとしている。

それでは、その協同的な活動、ベッカーが隠喩として用いるような「労働の分業」がいかんにして可能になるのか。ベッカーによれば、この労働の分業はコンセンサスを経た状況の定義から生じるということになる。やがてこの最初の、一度コンセンサスを経た協同活動のやり方は、慣習的な協定として、すなわち

ベッカーのいう「コンヴェンション (convention)」として、芸術の諸実践が準拠するところとなる。なぜなら、このコンヴェンションの体系は、芸術を生産するのに必要なあらゆる設備、資源、芸術家ないしはサポート・パーソネルの訓練方法、美学者や批評家が用いる言語、利用可能な施設の中に具現化され、体系化されているからである。このコンヴェンションの存在が、芸術の生産をより容易に、芸術の生産に必要なエネルギーやコストがより小さくて済むようにしている。逆にいうならば、このコンヴェンションは、芸術家に多くの制限を課すことによって革新的な仕事を阻んでいるともいえるのである [Becker, 1982, Chap. 2]。

AODが、あるモノが芸術であることの所以を説明するための概念であるのに対して、AOBは、芸術を、それに携わるすべての人々の活動、相互行為の体系と見なすことによって、特殊なイベントである芸術が、その協同活動の所産として生成してゆく過程を明示するための概念といえる（ベッカーは芸術をモノというよりはイベントとして捉えているように思える）。そして、その特殊なイベントの生成にかかわるあらゆるネットワークを書き出し、そのメカニズムをリサーチしていくことで、この協同調整的な活動が結晶化される、あらゆる「社会的な組織」の探求が可能になるだろうことを示唆している [Becker, 1974, P.775]。

ベッカーはアート・ワールドの理論を展開してゆくことで、従来、芸術の社会学が問題としてきた2組の2項対立、すなわち「<sup>アート</sup>芸術／日常生活（ないしは社会）」、「生産／消費（ないしは受容）」の枠組み<sup>(6)</sup>を崩そうとしているかのように見える。前者については、「コンヴェンション」という媒体を用いて芸術と日常生活との橋渡しをすることで、ヘイウッド (Heywood, Ian) に従えば、芸術を日常生活と和解させることで。後者はついでに、絶えず更新され生成されるイベントとして芸術を捉えることによって、諸資源の製作、芸術作品の創造、鑑賞、批評、芸術家の名声獲得といった一連の過程を芸術の「生産」という一点に収斂させることで。この試み、とりわけ芸術と日常生活との和解という試みは、ベッカーが芸術家を、そのコンヴェンション（さらに正確に述べるなら組織化されたアートワールド (organized art worlds)) との関係において分

類する過程において、その成否をもっともよく知ることができる。

## 2. 4つの芸術家のタイプとラベリング

### (1) 4つの芸術家のタイプ

ダントーによってモノから解き放たれ、芸術家や美学者に占有されることになった芸術であるが、ベッカーはその占有を拒絶し、芸術を彼らのものであることからさえも自由にしようとする。美学者や批評家は、「アート・ワールド」という協業ネットワークの中で、芸術を説明するための言語を創造する一「労働者」となった。それでは、従来芸術家とよばれてきた人間の場合はどうなるのだろうか。モノを創造することを特権的に担えなくなってしまった芸術家はどのように説明されたらよいのだろうか。この問いに答えるべく、ベッカーは、コンヴェンション体系との間に結ばれる関係によって、芸術家を以下の4つのタイプに分類することを試みている。

### 図3 芸術家の4つのタイプ

#### I. 統合された専門家 (Integrated Professionals)

----- ①コンヴェンション体系への合致

#### II. 異端者 (Mavericks)

\_\_\_\_\_ ②コンヴェンション体系の認知

#### III. 素朴な芸術家 (Naive Artist)

~~~~~ ③諸コンヴェンション体系の不整合

#### IV. 民族芸術家 (Folk Artist)

Iの「統合された専門家」とは、コンヴェンションの体系に完全に合致する標準的な仕事をする芸術家である。IIの「異端者」はコンヴェンションの体系に志向しながらも、それに不満をもっている芸術家であり、コンヴェンションの体系の一部に対して反逆的な仕事をする芸術家である。IIIの「素朴な芸術家」は、コンヴェンション体系をまったく知らないがゆえに、それを完全に無視し

た仕事をする芸術家。Ⅳの「民俗芸術家」は、あるコミュニティの内部において、特定の生産活動に携わっている人々すべてにそのコンヴェンションの体系が内面化されてはいるが、コミュニティ内部ではそれが芸術に関するコンヴェンションであるとの自覚がなく、外部の人々によってそれが芸術であると認知される場合の芸術家である [Becker, 1982, Chap.8]。

ベッカーの説明に従えば、ⅠとⅡ以下を分かつのは、芸術に関するコンヴェンション体系へ意図的に合致しているか否かという点であり、Ⅰ、ⅡとⅢ、Ⅳとの相違は芸術に関するコンヴェンション体系をそれとして認知しているか否かということである。Ⅳとその他のものの中にある分類基準はより複雑なものになっている。ⅠからⅢまでの芸術家タイプは、恐らく単一の、その世界において最も優勢なコンヴェンションに志向しているのに対して、Ⅳの芸術家タイプは、同時代の異文化における諸々のコンヴェンション体系の間に整合性がないことから、「誤って『芸術家』のラベルを貼られた芸術家」といえる。

ベッカーは、コンヴェンションが「規範」や「規則」、「習慣」や「フォークウェイズ」といったような社会学に馴染みの概念と置き換え可能であることを指摘しているが [Becker, 1974, P.771]、仮にこの分類における「コンヴェンション」を「規則」と置き換えるならば、われわれは以上のような分類の原型を、『アウトサイダーズ (Outsiders)』中の、逸脱者に対する「ラベリング」の過程の中に見いだすことができるのである。

## (2) アウトサイダー・アート

『アウトサイダーズ』において、ベッカーは逸脱行動を以下の表のように類型化している。これによれば、ある規則に同調しているか否かというパフォーマンス (P) の軸と、それが逸脱のラベルを貼られたか否かというサンクション (S) の軸を交差させることによって、「誤って告発された行動」、「正真正銘の逸脱」、「同調行動」、「隠れた逸脱」という4つの逸脱が類型化される。



表1 逸脱の4つのタイプ

|             | 順応的行動      | 規則違反行動  |
|-------------|------------|---------|
| 逸脱と認定された行動  | 誤って告発された行動 | 正真正銘の逸脱 |
| 逸脱と認定されない行動 | 同調行動       | 隠れた逸脱   |

[Becker, 1963=1978, P.31]

この逸脱の4つのタイプのうち、ベッカーが主として関心を抱いていたのは、彼のラベリング理論における「セレクトティブ・サンクション (selective sanction)」(すなわち、人が逸脱者というラベルを貼られるのは、ラベル付与に対して大幅な自由裁量権を有している社会的マジョリティが同調・逸脱に関する規則を恣意的に社会的マイノリティに適用するからだ) という命題を確証しうる逸脱のタイプ [徳岡、1987、PP.35-6] である「誤って告発された行動」と「隠れた逸脱」である。ベッカーによれば、「誤って告発された行動」とは、実際には違反行為を犯していないのに、他者からそのように目される場合を指し、「隠れた逸脱」とは、不正行為はなされているが、誰もそれに気づいていないし、規則違反に対する反応行為も起こらないものである [Becker, 1963=1978, P.32]。

ベッカーのラベリング理論において、逸脱はある行為の性質ではなく、規則を創出しそれを適用する側と、彼らによって逸脱者であるとされる側との相互作用過程問題として把握されるように、アート・ワールドの理論においても、芸術作品ないしイベントは、芸術に関するコンヴェンションと芸術家がとりうる位置関係によって、芸術の標準化されたコンヴェンションあるいは組織化されたアートワールドと、それによって位置づけられた芸術家との相互作用によって生成されるのである。このことは、ベッカーが以下のように述べる場合に顕著なものになる。

…統合された専門家、異端者、民俗芸術家、素朴な芸術家によるそれぞれの作品の相違は、その外観や印象にあるのではなく、その作品と、多かれ少なかれ、アートワールドに關与している他者の作品との間の關係にあるのだ [Becker, 1982, P.270]

ボジーネガの關係が反転はしているものの、アートワールドの理論において、「誤って告発された行動」と「隠れた逸脱」に対応しているのが、それぞれ、誤って芸術家のラベルを付与された「民俗芸術家」と、潜在的に芸術とよびうる行動をしてはいるが、誰もそれに気づいていないし、それに対する反応行為も起こらない<sup>6)</sup>「素朴な芸術家」である。ラベリング理論からのこの連続性からも、ベッカーの「アート・ワールド」において最も重視されるべきであったのは「素朴な芸術家」と「民俗芸術家」であるといえる。なぜならば、この2つの芸術家のタイプこそが、アート・ワールドにおける「セレクトティブ・サンクション」の暴露を通じて、組織化されたアートワールドと日常生活世界との境界、接点を明らかにするものだからである。「素朴な芸術家」と「民俗芸術家」について、ベッカーは以下のように述べている。

ある人は芸術作品のようにみえるものを作り、またしばしば、芸術作品を作っているように思われている。しかし、その人はアートワールドからは完全に切り離されている世界において、おそらくは手芸や家庭生活の世界の中でそれを作っているのだ。また、ある人は、組織化されたアートワールドからも、他の社会活動の組織化された領域からも何の支持も得ずに、たった1人でその活動を遂行している [Becker, 1982, P.227]。

この組織化されたアートワールドからは、完全に切り離されている活動、ダントーのマトリックスには決してエントリーされることのない活動をA O Bはその視野に入れている。いわば、ベッカーにとってA O Bとは、組織化されたアートワールドとその外側にあるとされる日常生活世界とが織りなす「社会的な機構 (social fabric) 」であり、これまで芸術家とみなされていた「統合され

た専門家」や「異端者」のような人間に象徴される組織化されたアートワールドと、「サポート・パーソネル」や「素朴な芸術家」、「民俗芸術家」のような「アウトサイダー・アーティスト」とによる不断の相互作用過程の場なのである。

ベッカーは「サポート・パーソネル」と既存の芸術家との間にあるこの相互作用の過程を、コンヴェンションが芸術家に非常に多くの制限を課す数多くの事例の中に見いだしている [Chap.2]。また、組織化されたアートワールドと「アウトサイダー・アーティスト」との間の相互作用過程は、組織化されたアートワールドの<sup>インサイド</sup>内側/<sup>アウトサイド</sup>外側の境界が常に変動していくという事実を中心に解釈が加えられている [Chap.8]。特に後者、組織化されたアートワールドと「アウトサイダー・アート (Outsider Art) <sup>(7)</sup>」に関するベッカーの洞察は、ゾルバーグ (Zolberg, Vera L.) らの経験的な研究に受け継がれてゆくことになる [Zolberg and Cherbo, 1997]。

### 3. 芸術と日常生活の和解

#### (1) 芸術と日常生活の和解

模範例もしくは研究のモデルを提示されたとしても、そのモデルが、それが指し示すはずの理論の公式と、実際に密接な関係にあるという保証はない。あるいは、そのモデルが、方法論的にみて一貫性のある方向へ拡張されたり、精緻化されたりするという保証もない。ハワード・ベッカーの『アウトサイダーズ』の経験的研究の章と理論の章の落差が、そのよい例である。この本の初めの三章では、逸脱を構築し、またそれに反応する人々を研究するための独創的で明確なパラダイムが提示される。しかし、それに続く経験的研究の五つの章のうち四つまでが、逸脱への社会的反作用ではなく、逸脱者自身に関するものである [Kitsuse and Spector, 1977=1990, P.154]。

芸術がイベントとして創出される個々の瞬間にほの見える、この隠喩としての「社会的組織 (social organization)」、すなわち A O B は単なる概念ではなく、

経験的な発見であるとベッカーはいう。そして、それは専らリサーチを通じてのみ発見されるものなのである [Becker, 1974, P.775]。しかし、キツセが指摘する『アウトサイダー』中の「理論と経験的研究」の落差が、再び『アート・ワールド』にも見て取れるのである。

例えば、ベッカーが「民俗芸術家」ないしは「民俗芸術」を語る当初の意図は、「専門的な諸アートワールドの外側で、通常的生活 (ordinaly lives) の営みの中で普通の人々 (ordinaly people) によって成し遂げられる仕事であり、かつそれを作ったり利用したりする人々にとっては芸術であると考えられないような仕事、そのような仕事がしばしばそのコミュニティの外側にいる人々に芸術としての価値を認められる」過程を詳述していくことであったように思われる [Becker, 1982, P.246]。そのような探求の方向性こそが、アート・ワールドの理論への出発点となったベッカーの芸術に関する第一論文に宣言されている、芸術という特殊な活動を実践するためにコンヴェンションを通じて繰り返し生じてくる集合行動としてのネットワークという視点からあらゆる社会組織を探求していくというマニフェスト [1974, PP.774-5]、ヘイウッドの言葉を借りるならば、「プラグマティックな関心によって動いている日常的な社会的行為の中にこそ芸術を可能にする意志決定のパターンが存在する [Heywood, 1997, P.22]」という意図と合致するからである。

しかし、ベッカーが『アート・ワールド』で実際に明示するのは、このトップボックス (民俗芸術家) の主たる事例である家庭的な手芸としてのキルト (quilting) が、ある時点において、いかにしてその芸術的な価値を「発見」されていくか、あるいは組織化されたアートワールドのコンヴェンションとキルトのコンヴェンションがどのような相同性と相互交渉過程をもっていたかではなく、組織化されたアートワールドや専門的な芸術家とキルトという手芸、キルトの製作者 (quilters) の世界との間にある大きな壁、すなわち、自らの仕事を説明する批評的かつ分析的な言語の存在の有無である [1982, PP.246-256]。いわば、彼が説明していることとは、本来家庭的な手芸であるキルトがどうして芸術としての価値を認められたかではなく、どうしてそれが認められなかったかなのである。後者を説明するために、ダントーが展開した議論がAODで

ある。もし、ベッカーのA O Bがただ後者のみを説明するものであるならば、A O DとA O Bの間に際立った差異はないということになり、彼の「美学における制度理論」への執拗なまでの批判の基となる根拠が消失してしまう。こうして、「芸術と日常生活の和解 (the everyday life of art:the reconciliation of art with social life)」というヘイウッドが指摘するベッカーの試みは、彼が重視する経験的研究の場面でまたも頓挫してしまう。

また、ベッカーはA O Bの「パラダイム」を示した最初の章で、アートワールドが同一社会に複数存在し、それぞれがパラレルな位置関係を保っていることをほのめかしているが (art Worlds) [1982,PP.34-9]、この著書の経験的研究部分が提示するのは、常に単一の強大な勢力をもったアートワールド、すなわち組織化されたアートワールドと、恐らくはアートワールドではないそれ以外の何かなのである。

以上のようなA O Bというアイデアとリサーチの落差は、「アートワールド」という概念を導入した後続の研究者たちの経験的研究の中にも反映されることになる<sup>(8)</sup> [Crane、1987と1992、Finney、1997]。

## (2) 生産と消費の融合

それでは、ベッカーが『アートワールド』で匂わせたもう1つの試み、芸術にかかわる諸活動を「生産」という一点に収斂させることで、芸術における「生産／消費」の枠組みを突き崩すという試みの方はどうであろうか。ゾルバーグは、この点に関してベッカーの「アート・ワールド」を以下のように批判している。

…しかし、この社会的相互行為のフレームワークが、受容と生産を、ベッカーの定式の中でオーディエンスが芸術家から識別できないくらいに徹底して融合してしまっているのは明らかである。…ベッカーのこの過度なまでの芸術作品の「生産」の強調は、彼をして…オーディエンスによる文化的コードのシンボリックな行使、あるいはそれらに影響を及ぼしている諸々の「社会力 (social forces)」を閑却せしめることになる [Zolberg、

1990、PP.154-5]。

ベッカーはその第1の試み、すなわち<sup>アート</sup>芸術と日常生活との和解に執心するあまり、特殊な性質をもつモノとしての芸術、特別な才能をもつ人としての芸術家を徹底して否定した。その帰結としてあるのが、「生産と消費の融合」というこの第2の試みであるが、それはオーディエンスないしはサポート・パーソネルの存在意義を高く評価することで達成されたのではない<sup>(9)</sup>。むしろ、それは既存の芸術家の地位を貶めることで可視化された枠組みなのである。ベッカーは従来の意味における芸術家の特別な才能や個性を無視したのと同時に、ゾルバークが指摘するように、文化的なコードとして機能する芸術を操作するオーディエンスや、アートワールドを越えて、その内部の行為者を規定してくる総体としての〈場 (champ)〉を見逃したのである。ブルデューのベッカーに対する批判<sup>(10)</sup>の主要な根拠もここにある [Bourdieu, 1992=1996(Ⅱ)、P.50]。

#### 4. アート・ワールドの「<sup>アウトサイド</sup>外側」—結びにかえて—

しかしそれでも、われわれにとってA O Bの意義は依然として大きいように思える。

「アウトサイダー・アート」ということばが、美術界で重みを増している。伝統的、主流な美術教育とは無縁の独学者の制作した芸術を指す幅広い概念だが、精神などに障害のある人の作品が大きな一角を占める。従来の「美術」から排除されてきた芸術を、近年そう呼ぶことが多くなってきた。1993年に東京・世田谷美術館で開かれた「パラレル・ヴィジョン展」は、そうした人たちの美術を核として集め、このことばを定着させる先駆となった。そして、今、こうした作品の意味について考えさせる展覧会が続いている。

…そうした企画が多いのはなぜか。それらの表現の欲求が直接伝わる作品が、いま新鮮で、生活を見直したり、生き生きとした感覚を取り戻した

りするのに力があるからではないのか。そして、そうしたものが現代の美術に欠けていることの傍証なのではないか。「アウトサイダー・アート」とは、人間にとって美術とはなにかという、「インサイド」が忘れがちな大切な原点を思い出させる貴重な鏡になっていると思えるのである（傍点引用者）〔朝日新聞、1997/7/26E.〕

いささか直截的すぎて素朴でさえあるが、ベッカーがAOBで試みようとしたことは、まさに上の新聞記事に表現されてあるようなことである。「アウトサイダー・アート」がそれとしてAODにエントリーされる（「美術界」で重みを増している）ずっと以前に、AOBはその存在と意義を射程に収めることができたはずである。

このAOBというアイデアが、リサーチを通じて獲得するデータはわれわれにとって非常に貴重なものとなるだろう。しかし、それが本当に成功を収めるためには、われわれはAOBを、特にその中心的な概念である「アート・ワールド」及び「コンヴェンション」をもう1度仔細に再検討し、そのリサーチ、経験的研究の場における操作性を高めていかなければならないだろう。

## 【註】

- (1) 本稿は、日本社会学会第73回大会における一般研究報告「芸術と日常生活の和解— Art Worldsの可能性とその限界—」を骨子としている。改稿にあたっては、文学社会学研究会の松島淨、加藤宏、鈴木智之、水野宏美の各氏に有益な示唆をいただいた。この場を借りて改めて謝意を表したい。
- (2) ダントーは、「アート・ワールド」について改まった定義をしてはいない〔松久、1994、P.3〕。別の著書の中で、ダントーは「アート・ワールド」について、以下のように述べている。

（芸術の）理論のないところにアートワールドは成立しないだろう。なぜなら、アートワールドは論理的に理論に依存するものであるから。だから、われわれの研究にとって必要なのは、芸術の理論の本質を理解することなのである。芸術の理論はリアルワールドからモノを切り離して、それらを異なった世界、アートワールドの

一部分にしてしまうくらいに強力なものなのだ」[Danto, 1981, P.135]。

- (3) 芸術の「制度理論 (institutional theory)」は、ディッキー (Dickie, George) によって標榜されたものである。ダントーは広い意味での「社会制度」としての芸術分析しようとするディッキーと自身との違いを強く主張し、芸術の歴史や理論のコンテキストを強調する。しかし、ディッキーはダントーの「アート・ワールド」も「制度的」であるとの反論している [松久, 1994, P.3, 西村, 1995, PP.41-6]。むしろ、A O Bに近いのはA O Dよりも、ディッキーの制度理論かもしれない。
- (4) この点に関しては、ヘイウッドによるベッカーの「アート・ワールド」への批評を参照のこと [1997, PP.11-6]。
- (5) 「芸術／社会 (日常生活)」については、芸術を社会制度の一部とみなすアルブレクトのような社会学者による「制度理論」[Albrecht, 1968]、芸術をなんらかの社会的価値を反映する媒体としてみなす「反映理論 (reflection theory)」[Griswold, 1981]、そして、ベッカーが『アート・ワールド』の中で実際に批判する美学上の制度理論等がこれをテーマとする議論を展開していると思われる。また、後者、「生産 / 消費 (受容)」については、芸術を文化的な生産物とみなし、その生産-分配システム及びオーディエンスの消費動向を探求する一連の研究がこれに相当する [Peterson, 1976, Crane, 1992]。
- (6) より正確にいうなら、「素朴な芸術家」は、風変わりな (idiosyncratic) 芸術スタイルをもつがゆえに、そして、それを説明する自身の言語があまりにもエキセンリックなために、しばしば周囲の蔑視や偏見を被ることになる。しかし、その蔑視や偏見は、彼の成し遂げた「芸術」へのコンヴェンションに即した反応ではない [Becker, 1982, PP.267-8]。
- (7) 著名なところでは、精神障害者の芸術に早くから注目していたジャン・デュブュッフェ (Dubuffe, Jean) の「生の芸術 (art brut)」がこれに相当するだろう (「アウトサイダー・アート」に関しては本文の新聞記事参照)。ゾルバーグらは、「アウトサイダー・アートが流行し出したので、アウトサイダーはインサイダーになった」という視点から「アウトサイダー・アート」の研究を出発させている [Zolberg and Cherbo, 1997, P.2]。
- (8) 例えば、フィニーはアートワールドにおける外側から内側への移行を、「芸術家の



キャリア」という側面から捉えているが、「アートワールド」という概念を批判検討することなく援用しているため、それと芸術家の収入や学歴を示している統計の数字が整合性をもたなくなっている。そして、「今日（アートワールドの）内側にあるものが、アートワールドのトレンドと集合行動とを通じて、極めて恣意的に、明日には外側にあるものとして再定義される限りは、内側／外側の区別をつくる構造的な原理は不安定なままであろう（P.82）」という結論が導き出されている [Finney,1997]。

(9) ヘイウッドは、ベッカーの「オーディエンス」ないしは「サポート・パーソネル」のことを、アートワールドに植民された「日常的な常民 (everyday folk)」と呼んで批判している [Heywood,1997,P.16]。

(10) ブルデューの以下のベッカー（「アート・ワールド」）批判は、「アート・ワールド」の問題点を簡潔かつ直截的に示している。

…アメリカ合衆国の社会学場や哲学場で用いられている芸術界 (art world) の概念は…私が提示した〈場〉の理論から見れば一步後退している。…こうした「芸術世界」のとらえ方と、文学場・芸術場の理論とを分かつすべての点を体系的に提示するわけにはいかないので、ここではただ、後者がある人的集合には還元不可能であること、すなわち単なる相互作用関係、より正確に言えば協力関係によって結ばれた個人的な行為者の総計には還元不可能であることを、指摘しておくにとどめたい。右のような純粋に記述的かつ列挙的な芸術界の描き方にとりわけ欠けているもの、それは〈場〉の構造を構成し、その構造の保守あるいは変革をめざす闘争を方向づける、客観的な諸関係なのである [Bourdieu,1992=1996(Ⅱ),P.50]。

### 《参考文献》

Albrecht, Milton C. [1968] "Art as an institution." *American Sociological Review*.33:383-97

Becker, Howard S. [1962] *Outsiders: Studies in the Sociology of Deviance*. New York: The Free Press = [1978] 村上直之訳『アウトサイダーズ』新泉社

Becker, Howard S. [1974] "Art as Collective Action." *American Sociological Review*.39 :767-76

Becker, Howard S. [1976] "Art Worlds and Social Types." *American Behavioral*

*Scientist*.19:703-18

- Becker,Howard S. [1982] *Art Worlds* Berkeley:University of California Press.
- Bourdieu,Pierre [1992] *Les regles de l' art . Genese et structure du champ litteraire*, Editions du Seuil = [1996] 石井洋二郎訳『芸術の規則Ⅱ』藤原書店
- Crane,Diana [1987] *The Transformation of the Avant-Garde:The New York Art World 1940-85*. University of Chicago Press.
- Crane,Diana [1992] *The Production of Culture:Media and the Urban Arts*.Sage Publications.
- Danto,Arthur C. [1964] "The Artworld." *Journal of Philosophy*.61:571-84 = [1977] Dickie,George and Sclafani,Richard and Robin,Ronald eds.*Aesthetics:A critical Anthology*. St Martin's Prees.
- Danto,Arthur C. [1981] *The Transfiguration of the Commonplace:A Philosophy of Art*. Harvard University Press.
- Finney,Henry C. [1997] "Art production and artists'careers:the transition from 'outside' to 'inside'" Zolberg,Vera L.and Cherbo,Joni Maya eds. *Outsider art: Contesting boundaries in contemporary culture*:73-84
- Griswold,Wendy [1981] "American Character and the American Novel:An Expansion of Reflection Theory." *American Journal of Sociology*.86:740-65.
- Heywood,Ian [1997] *Social Theories of Art:A Critique*.MACMILLAN PRESS LTD.
- Kitsuse,J.I.and Spector,M. [1977] *Constructing Social Problems*.Cumming Publishing Company = [1990] 村上直之・中河伸俊・鮎川潤・森俊太訳『社会問題の構築—ラベリング理論をこえて—』マルジュ社
- 松久勝利 [1994] 「The Artworld—芸術の立脚点をめぐって—」『美學』第177号、1-8頁
- 西村清和 [1995] 『現代アートの哲学』産業図書
- Peterson,Richard A.ed. [1976] *The Production of Culture*.Sage Publications.
- 徳岡秀明 [1987] 『社会病理の分析視覚—ラベリング論・再考—』東京大学出版会
- Zolberg,Vera L. [1990] *Constructing a Sociology of the Arts*.Cambridge University Press.
- Zolberg,Vera L.and Cherbo,Joni Maya eds. [1997] *Outsider art:Contesting boundaries in contemporary culture*.Cambridge University Press.