

Title	「アウトサイダー・アート」論考：「天才の民主化」の理想と現実
Sub Title	On outsider art : ideal and practice of "democratization of genius"
Author	西野, 真季(Nishino, Maki)
Publisher	慶應義塾大学法学研究会
Publication year	2011
Jtitle	法學研究：法律・政治・社会 (Journal of law, politics, and sociology). Vol.84, No.2 (2011. 2) ,p.375- 413
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	□山宏教授退職記念号
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00224504-20110228-0375

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.

「アウトサイダー・アート」論考

——「天才の民主化」の理想と現実——

- 1章 「アウトサイダー」と「芸術」
- 2章 デュビュッフェの「アール・ブリュット」
 - 1 定義と「内面性の直接的表現」
 - 2 「反文化」的立場
 - 3 「普通の人」の美学と「天才」批判
 - 4 デュビュッフェの「個人主義」と「狂気」
- 3章 アメリカの「アウトサイダー・アート」
 - 1 「インサイダー」による「発見」
 - 2 「アウトサイダー・アート」の「アート・ワールド」
- 4章 「アウトサイダー・アート」による「天才の民主化」

西野真季

1章 「アウトサイダー」と「芸術」

こんにち美術館で目にする「作品」の多くが、日常身近にある物（例えば大量生産の日用品や子供の殴り書きによく似ている、あるいは同一ですらある、という経験は、もはや驚くべきものではなくなった。また廃棄物や不格好な未完成品に見えるものですら「芸術」と呼ばれ、時に驚くような高値で取引される。芸術はなぜこれほど多様化したのだろうか。また芸術的価値はどのように選ばれるのだろうか。本論文はこの素朴な疑問を出発点に、多様化した現代美術の極端な一例である「アウトサイダー・アート」を検討し、われわれの時代のひとつの芸術的価値の成立について考えることを目的とする。「アウトサイダー・アート」とは、芸術教育を受けたことのない「独学者」による制作物、とりわけ精神的・社会的「アウトサイダー」（精神病患者、霊媒、遁世的生活者など）による、絵画、立体などの制作物を扱う現代美術の一領域である。定義上、技術や美術史の知識を持たない者による作品群は、洗練からほど遠い凶像や思いもかけない素材によって、観る者を驚かせる。まずは数名の典型的な「アウトサイダー」の「芸術家」を紹介しよう。

アドルフ・ヴェルフリ (Adolf Wolfli, 1864-1930)

スイスのベルンに生まれる。ヴェルフリは父は家族を捨て、母はヴェルフリが八歳の頃に病に倒れる。母と引き離された幼少期のヴェルフリは、飢えと虐待にさらされながら農場労働に従事し、母と死別する。一〇代の間には度重なる幼児への性的暴力により繰り返す逮捕される。一八九五年からワルダウの精神病院に収容された後は、統合失調症患者として終世を過ごす。幻覚を伴う発作に悩まされながら、三五歳の一八九九年よりドロイーニング、著作、作曲などの莫大な量の創作活動が始められる。一九〇八年から二二年かけて完成された一六〇〇点

の挿絵を含む二万五〇〇〇頁の大作は、自らを「皇帝」や「神」として描く想像上の自叙伝を含む (Cardinal 55-64; Maizels 23-30)。

マッジ・ギル (Madge Gill, 1884-1961)

非嫡出子としてロンドンに生まれ、少女期を児童養護施設で過ごす。ギルは一九〇七年に結婚して三人の子供をもうけるが、一九一八年にそのうちの一人を亡くす。その後、死産を経験したうえ、左目の視力を失う。一九一九年から創作表現に向かい更紗の布上に絵を描きはじめ、一九二〇年より「守護霊」に導かれて絵画やその他の表現活動 (文筆、会話、歌唱、ピアノ演奏など) に打ち込む。とりわけ絵画制作は、しばしば夜通しで熱に浮かされたようになされたという。アマチュアの霊媒として定期的に降霊術の会も主催した。作品を求められても売ることを好まなかった (Cardinal 135-145; Maizels 80)。

サイモン・ローディア (Simon Rodia, 1879-1965)

無学のイタリア系移民であるローディアは、炭坑夫、建築作業員、タイル工などの仕事を経験し、一九二一年より「何か大きな事」を成すべく、ロス・アンジェルス郊外ワッツ地区の自宅の庭に尖塔の建設を始める。貧しかったローディアは、主に街で拾い集めた素材を用いて、自己流で三三年にわたって建築作業をすすめた。鉄やワイヤーをセメントで固めて尖塔の骨格を組み、その表面に色彩豊かな陶器や飲料ボトルの破片、貝殻などを埋め込み、ハンマー、トウモロコシの穂軸、クッキー型などによって模様を刻んだ。一九五四年に突然ローディアは作業を終了し、地所も近隣住民に譲って、多くの尖塔を残して姿を消した。荒廃し取り壊しの危機にあった「ワッツ・タワー」は、五九年までには有志の働きかけにより構造上の安全が確認され、文化遺産として保存さ

れることになる (Cardinal 170-172; Maizels 179)。

ヴェルフリヤギルにみられる幼少期の不幸や、制作時の異常な精神状態、ローディアにみられる常識外れな制作態度(素材選定や長年にわたる我流の建築)は、「アウトサイダー」の芸術家に典型的な特徴である。現代美術の一領域としての「アウトサイダー・アート」のとりわけ特異な点は、様々な欠如を伴う作家の「アイデンティティー」が、作品の芸術的価値の評価においても重要となることである。「アウトサイダー」たちのほとんどが、何らかの欠如の逸話(教育、健康、金銭の欠如、虐待や家族の喪失による基本的愛情の欠如、被差別人種や老齢などの弱い社会的立場)を持った者たちであり、しばしば三〇歳以降に独学で始めた制作活動に、通常では考えられない長期間(長い場合は三〇年以上)にわたって没頭する。しかし芸術的知識も功名心もないばかりか、多くが最低限の社会生活を送る「アウトサイダー」の制作物が「アート」になるには、「インサイダー」による思想的、実践的な「価値づけ」が不可欠である。「アウトサイダー・アート」の現象は、「インサイダー」による価値の「構築」の格好の例として芸術社会学の考察の対象となってきたが、固有の理念や思想的背景の十分な検討は、ほとんどなされていない⁽¹⁾。本論は「アウトサイダー・アート」を、その理想と実践を検討したうえで、思想的な成立の背景も含めて考察することを旨す。

二〇世紀前半のアヴァンギャルド芸術には、原始美術や精神病患者、そして子供の創作物などの表現の「単純さ」を芸術的に本質的なものとする思潮が広がった⁽²⁾。芸術家ジャン・デュビュッフェ (Jean Dubuffet, 1901-1985) は精神病患者や子供の絵画などに魅了され、自らの創作活動の傍らで、強い個性を持った「独学者」の「芸術」である「オール・プリユット(生の芸術)」という独自の概念を提示し、精神病患者、霊媒、遁世の無学者たちによる作品を収集し、「オール・プリユット・コレクション」を開設した。美術の権威が排除してき

た「廃棄物や傷」にこそ芸術的価値をみるデュビュツフエは、無名の制作者たちが何の予備知識もなく、心の赴くままに制作した、小規模で未発達、不格好な作品を、「アール・ブリュット」の作品として価値づけた。デュビュツフエの「アール・ブリュット」の理想は、美術史家ロジャー・カーディナル (Roger Cardinal) による「アウトサイダー・アート」の概念に引き継がれ、「アール・ブリュット」のコレクションよりも広い範囲の作品を指す語として用いられるようになる。六〇年代末からの芸術の大衆化とカウンター・カルチャーの機運に乗じ、「高級モダニズムの表象システムへの草の根的チャレンジ」としての「アウトサイダー・アート」はアメリカ美術に根を張り、八〇年代の経済の活況に押されて発展し、九〇年代にはその流行ぶりがマスコミで取り上げられるまじになる (Cubbs 86-87)。

本論は「アウトサイダー・アート」を、ダニエル・ベルが六〇年代の文化の一傾向にみた「天才の民主化」の現象の一つと捉え、その理想と実践を考察する。ベルによれば、高等教育の普及に伴い、多くの人が人格の実現を目指し芸術的实践に参加するときに「天才の民主化」の理想が求められる。本論の論点は、「アウトサイダー・アート」が一つの「天才の民主化」の要求であることを示すことと、その含意や問題を考察することである。まず2章では、「アウトサイダー・アート」の骨格をなすデュビュツフエの「アール・ブリュット」の概念を紹介する。3章では、この理念の実現を、一九六〇年代後半から七〇年代のアメリカ美術に焦点を合わせて考察する。そこでは、「アウトサイダー」の「発見」や賞賛が、「芸術」の権威に挑戦する周縁的「インサイダー」たちの自己利益と関係していることと、新しい芸術的価値の確立が集団的な行為であることが示される。加えて、無垢な部外者の理想であったはずの「アウトサイダー・アート」が「芸術」内部に取り込まれて生じる問題を示す。「アウトサイダー・アート」の理想と実践の詳細を検討したうえで、最終章では、「アウトサイダー・アート」が「天才の民主化」といえる所以を確認し、主に現代の芸術的価値の背景にある「芸術的偉大さの人格化」と「異

常性の価値づけ」の説のもとに考察する。「アウトサイダー・アート」は、現代において人々が「芸術」を求めるときに不可避免的に付随する問題を鋭く問うものであり、今日の「芸術」について改めて考えさせる。

2章 デュビュッフェの「アール・ブリュット」

1 定義と「内面性の直接的表現」

「アウトサイダー・アート」という語は、美術史家ロジャー・カーディナルによる一九七二年の著作のタイトルである。この語はデュビュッフェの仏語「アール・ブリュット Art Brut」に対応する英語表現として考案された。⁽³⁾ 「アウトサイダー・アート」の語は、デュビュッフェ自身の「アール・ブリュット・コレクション」よりも広い範囲の作品群を包含する語となったが、⁽⁴⁾ カーディナルの理念は実質的にデュビュッフェに負うものである。デュビュッフェの「アール・ブリュット」の概念の検討を本章の目的とする。まず、デュビュッフェによる「アール・ブリュット」の一九四九年の定義を見てみよう。

「アール・ブリュットという語は、芸術的教養の害を逃れた人々により制作された作品群を示す。知識人によって行われているのは反対に、彼らの作品には模倣がほとんど、あるいは全くなく、彼らは（主題、作品に用いる材料の選択、転位の方法、リズム、画法などの）すべてを自分自身の心の奥から引き出し、古典芸術や流行芸術などの凡作から引き出すことはしない。ここで私たちが目にするのは、作者が自分自身の衝動のみから始め、創作の各段階で独自の創意が全体に施された、完全に純粹で生の芸術行為だ。したがってこの芸術には、創意 invention の機能のみが示されている。それは、文化的芸術が見せる猿真似とカメレオンの機能とは正反対のものだ。」(Dubufet 1949 201-202)

この定義の中心には、「芸術的教養」あるいは「文化的芸術」の批判と、「模倣のない、個人的衝動の直接的、純粋な表現」としての芸術の価値づけがある。内面性の直接的表現、というデュビュッフェの芸術観の形成においては、美術史の訓練を受けた精神科医ハンス・プリンツホルン (Hans Prinzhorn, 1886-1933) の著作、『精神障害者の創作物』(一九二二)からの影響が指摘されている⁽⁵⁾。

同書は、プリンツホルンがヨーロッパ各地の四五〇人ほどの患者(その七割が統合失調症患者)から収集した五〇〇〇枚に上るコレクションに基づく。同書で紹介されている一七〇の作品は、「その精神疾患が疑いのない」「以前に素描や絵画の訓練を受けたことのない」者たちによるもので、「自発的」に「外からのどんな働きかけもなしに患者の内的必要性から」なされた作品群であるとされる (Prinzhorn 3)。心の深いところから発せられる、直接的に伝えられる表現的身振りは、「心的なものを表現し、それにより自己から他者へと橋を架けること」を唯一の目的とする、「やむに止まれぬ生の作用」である (Prinzhorn 13)。プリンツホルンは普遍的心的過程の仮説により、精神病患者と子供、未開人、さらには同時代の芸術家たちの画像間の類似性を説明しようとする (Prinzhorn 4)。すべての人に生得の根源的「画像構成本能」は文明の発達によって抑えられてきたが、社会から隔離された精神病患者においては、この本能の「解放」が容易になる (Prinzhorn 270)。プリンツホルンは自らの「表現衝動」の理論において、制作者の内面と画像表現の直接的関係を論じながらも、他方で精神疾患の診断と彼らの制作物の解釈を区別する態度も保とうとしており、精神病患者の制作物の扱いが両面的なものになっている⁽⁶⁾。

プリンツホルンの「表現」の理論の影響を受け、精神病患者の制作物のうちに芸術の「本質的特徴」を求めたデュビュッフェは、後に見るように、プリンツホルンにみられた両価性を払拭して、「狂気」を芸術創造に不可

欠な質として積極的に捉える。またデュビュツフェは、内面性の表現を重視しながらも、それを「世界」や「宇宙」などの「全体性」と関連づけるクレールや他の表現主義者たちとは異なり、「表現衝動」の形而上学的含意を深めることはしない。⁷⁾ その代わりに、芸術が知的権威（知識人や教育機関）によって支配されることへの批判が、芸術創造の本質と関わるものとして展開される。次に、既出の定義に示されていたもう一つの点、「文化的芸術」批判の論点を検討したい。

2 「反文化」的立場

デュビュツフェの「アール・ブリュット」の美学を貫く反権威的態度は、「反文化 anticulture」という語に託され、生涯様々な形で繰り返し表明された。⁸⁾ デュビュツフェは「文化」の語を、西欧社会の精神的所産を表す意味で用いているが、批判される対象はその観念的側面（芸術、文学、哲学などに特徴的に見られる理性の偏重や人間観）のみならず、制度的側面や政治権力にまで及んでいる。デュビュツフェの初期の立場を示す、アメリカでの講演「反文化的な立場」（一九五二）においては、いわゆる「未開人」と対置されたところの「西洋人」について、その理性偏重と言語の過信への批判が表明され、「本能、情熱、気まぐれ、暴力、精神錯乱」という「未開の価値」が「西洋文化」に欠けているとされる (Dubuffet 1951b 94)。この講演から一七年を経た、デュビュツフェが六七歳の時の著作『息の詰まる文化』（一九六八）では、主に芸術に関わる社会的制度や政治が批判の対象となる。同書では、制作者としての芸術家ばかりでなく、批評家や美術史家などの評価者、消費者としての大衆、権威化された芸術システムにおいて守られている諸観念や、その再生産のシステムである教育制度までもが、考察の対象になっている。

「文化」という言葉は、過去の作品の知識、あるいは思考活動や芸術創造を指すものとして用いられているが、

過去の作品という観念は、支配階級と関係の深い「知識人」によって選ばれたものでしかなく、大衆はあまいなこの二つの意味が同一だと思われ、創造行為の自発性を削がれている (Dubuffet 1968 12)。文化が権威づけ「価値」の盲目的信頼を批判し、文化の「教化」に抗う姿勢を示すことが、同書でのデュビュッフェの目的である。「文化」には、美学的、倫理的、経済的価値があると信じられてきたし、その信念ゆえに保存に値するものとされてきた。「文化団体」の評価には特権と利益の配分がかかっているが、この権力に惹き付けられて、多くの人がその列に加わりとうとする (Dubuffet 1968 50)。「文化」の配分の機構は、多数の「国家の担当官、教授、時評欄記者、解説者、商人、投機家、売買代理人」からなり、商品の小売り販売にみられるような、利益をむさぼる「寄生的」団体を構成しているが、ここでの利益は経済的利益というよりも「優先権の獲得」である。この寄生者たちによる団体が強くなればなるほど、芸術は創造よりも「解釈と発見の問題」であるという考えが押しつけられるようになる (Dubuffet 1968 57)。

デュビュッフェの理想に忠実に従いながら、一九七六年よりアール・ブリュット・コレクションの館長を務めたミッシェル・テヴォーは、「アール・ブリュット」による文化批判を説明する上で、芸術社会学を引き合いに出す。美術館は特定の作品を選定、保存、展示するという機能を持ち、選ばれた特定の作品は崇拜され、商品価値を付され、学問的探求の対象となる。この過程で、本来作者が意図した作品と人々の生きた関係が断ち切られる。テヴォーは持論を補強するものとして、ブルデューらの研究が示した特定集団に帰属意識を与える美術館の機能に言及したのち、⁽⁹⁾「美術制度」によって断ち切られた芸術と生活の関係を取り戻すことがデュビュッフェの目的であると説明している (Thévoz 1995 18)。「アール・ブリュット・コレクション」の作品選定の基準には「美的かつ社会学的基準」があり、「社会的周縁性」が、他の美学的基準（文化的処女性、作品の無関心的な特徴、芸術的自律性、創作性）と共に自覚的に含まれている (Petry 197-198)。

もちろんデュビュツフェの「反文化」論は厳密に理論的なものではなく、ブルデューの精緻な社会学理論と直接的比較はできないことは言うまでもない。しかし芸術を含む「文化」の「特権の配分」の機能や知識人の果たす役割を批判するデュビュツフェの「反文化」論は、芸術を限定された「文化資本」をめぐる闘争の「場」と見なすブルデューの芸術社会学と、一定程度の共通性は示している。ブルデューの「場」とは、特定の資本の制御あるいは正当化を巡る闘争の領域を意味している。実際の経済とは正反対に「無関心的」なものが価値を持つ「芸術場」は、芸術についての正当的な知覚や評価図式という「文化資本」を押しつける権利を独占するための闘争の場である (Bourdieu 1992:223; Swartz 123)。「文化資本」には、言語能力、一般的文化的意識、美的嗜好、教育制度についての情報、学歴など広汎な「財」が含まれるが、それらは知識の理解や性向として個人に内面化され、書籍、芸術作品、科学的道具などとして客体化され、また教育の資格制度によって制度化される。現代社会においては、文化資本の客体化され制度化された形態がますます発達し、それが社会の階層化の新たな根拠となったが、客体化され制度化された文化資本の異なる社会階級での不均等な分配が、近代社会の社会的不平等を解明する一つの重要な次元である。文化の、経済・政治的権力からの自律性の増加の鍵となるのは、制度化と教育の拡大である。そして文化的、価値づけのマーケットの台頭が、知識人たちに、支援による支配という伝統的な形とは異なる、新たな自律性を与えたとブルデューはみる (Swartz 75-77)。

しかしテヴォーによる芸術社会学と「アール・ブリュット」の文化批判の類似性の主張は、ブルデュー自身の批判によって挫かれることとなる。ブルデューによれば、「アール・ブリュット」の理論家(とりわけテヴォーとカーディナル)は、子供や精神病患者の制作物を、「芸術のための芸術」の究極の形に仕立て上げている。しかしそれは芸術場の歴史が宿る「つくられた眼」の忘却という「絶対的な取り違え」によるものであり、高度に教養化された「発見者」の創造行為が忘れられるがゆえに、「アール・ブリュット」が、自然の贈与としての才能に

よる「奇跡的な必然」と見えているにすぎない (Bourdieu 1992 342-343)⁽⁹⁾。ブルデューの理論に基づく「アウトサイダー・アート」の批判の展開については次章以降でみることにして、ここではデュビュッフェの「アール・ブリュット」の理想をさらに検討したい。

3 「普通の人の美学と「天才」批判

「芸術システム」の権威や排他性の批判としての「反文化」の立場は、無名の一般の労働者や日常生活の価値を擁護する立場と表裏の関係にある。デュビュッフェが理想とするのは「日常生活と直接つながる芸術、日常生活から発する芸術、我々の真の生活と気持ちから直接発する芸術」である (Dubuffet 1951b 95)。あまりに知性化された芸術の制度においては、「国際的な知識人の軍隊」が時勢を操り、職業化された芸術家の創作には自発性、直接性、個性の表現が欠けるが、それは真の芸術創造とは無関係な「ある種の社会的ゲーム」のようではない (Dubuffet 1951a 212)。デュビュッフェにとって芸術の本質とは、「芸術家の最も内密な、最も内奥の気分の動きを外在化すること」にあるが、そうした内面の動きは万人が持つがゆえに、内面性を表現する作品は観者の心を動かす啓示となる (Dubuffet 1951a 207)。デュビュッフェはまた、特定の選ばれた人によってではなく、全ての人々によって芸術創造がなされうることを強調する。

「すべての人間のうちに創造力と、最高の価値を読みとる心的能力の莫大な素地があると私は確信している……運命に選ばれた少数の人間のみが、表現するに足る内面世界の特権を許されているという考えは、それほど広く浸透していようと、間違っている。……芸術を創作したいと願う人に欠けているのは、何よりもまず、創作意欲の表明である。その次に欠けているのは、歪めることなく創作を実現させる方法についての知識である。」 (Dubuffet 1951a 207-208)

特定の少数者を「天才」として特別視する思想への抵抗と、普遍的な芸術創造の欲求の肯定は、「アール・ブリュット」の概念が形成される以前からデュビュッフェの思想のうちにあった。「アール・ブリュット」の研究者、リュシエンヌ・ペリーによれば、「職や天才という概念」こそデュビュッフェにとつての「最も重要な闘い」の対象であったが、その「闘い」は「普通の人 [l'homme du commun]」（または「路上の人」）の擁護をもってなされた (Peiry 36)。「アール・ブリュット」の制作者の理想の原型とみなすことのできる「普通の人」の概念は、文字通り街中で活発に生活する労働者階級の人々と日常の平凡さをとらえたものである。⁽¹¹⁾一九四五年の『あらゆるアマチュアへの案内書』では、「天才」が「神聖な使命」として芸術をなす、という「一五世紀以来」の通念が批判される (Dubuffet 1945 47)。それに対してデュビュッフェは、芸術制作には特別な才能や、あらかじめ手ほどきが必要がないことを論じる。唯一必要なのは、他人を模倣せず、恥じることなく自分自身の楽しみのために制作することである。デュビュッフェによれば、芸術の欲求は「人間にとつて全く本源的なもので、パンの欲求と同じか、おそらくそれ以上に古い」 (Dubuffet 1945 36)。デュビュッフェはまた同書において、工芸的なものや日常生活と切り離されることのない芸術のあり方を求め、物質と人間の対話のなかに創作の鍵があることを論じている (Dubuffet 1945 54-59)。

しかしながらデュビュッフェによる「普通の人」の芸術衝動の擁護は、万人の制作物が無差別に芸術的な価値を持つ、という立場を意味しているのではない。それとは反対にデュビュッフェは、自らの基準にかなう「優れた芸術家」は希であると考えていた。

「芸術家」に帰される、いわゆる「天賦の才」は、我々のみるところ広く行き渡るものである。その一方で、この才

能を完全な純粹さと放縱さをもって大胆にも行使し、自らを社会的条件付けから解放する、少なくとも自分にとって十分な距離を取ることのできる人は、極度に少ない。この解放は非社会的傾向を意味するが、それは社会学者が言うところの疎外された者（または狂人 *aliené*）の立場であることに注意すべきである。しかしこの気質こそが、あらゆる創造と発明の源であるように思える……。」(Dubuffet 1967a 454)

権威を伴う文化の教化を疑い、積極的に反抗することによってこそ、人は自らの芸術的創造力を発揮できるようになる。逆に言えば、徹底した非妥協の態度は、得難い芸術的創造力の発揮と直接的に関係する。デュビュッフェによれば、人は「発信機か受信機のいずれか」でしかなく、知識を多く受け取るほどに、他者の創造を吸収することで固有の創造力が低下する (Dubuffet 1951a 209)。デュビュッフェにとって「芸術創造」は、「反逆の精神」と密接な関係にある (MacGregor 303)。それを優れて示すのは、「疎外された者」であると同時に「精神異常者」を意味する *aliéné* である。この語の両義性に示されるように、精神病患者の受動的隔離は能動的隔離による非妥協的態度となり、医学的診断ではない独特の意味での「狂気」が芸術創造と密接に関わる。次にこの点を検討する。

4 デュビュッフェの「個人主義」と「狂気」

デュビュッフェは、精神医学的な意味での「狂気」の診断と芸術との直接的連関を否定し (Dubuffet 1951a 222)、独自の「狂気」概念を提起する。デュビュッフェによれば、そもそも「正気の人」と「狂人」の「心的メカニズム」に質的な差はない。芸術が創造される際の心的メカニズムは「病理学の領域」にあるので、芸術家はみな「精神病患者」と見るべきであるとデュビュッフェ (Dubuffet 1951a 218-219)。さらに狂気とは「積極的な価値」として

も豊かで有用で貴重な資源」であり、「狂氣の影響は我々の民族性にとって不健康なものであるどころか、それを元気づける望ましいもの」だという (Dubuffet 1951a 220)。デュビュッフェによれば「狂人」とは、「個人主義の虜になるあまり、その帰結を他の人たちよりもずっと遠くまで押しやって、社会生活に不適合と宣言され施設に閉じ込められた人たち」である (Dubuffet 1967a 455)。デュビュッフェは、芸術創造に関係の深い「狂氣」が能動的に「選ばれた疎外」であると主張し、それを独特の「個人主義」の概念と重ねて説明しようとする。

デュビュッフェにとつての「個人主義」は、一九世紀フランスにおける同概念の「利己主義」と「反社会性」という軽蔑的な含意を逆手に取った、個人の利益への排他的な関心による反社会的態度を意味する。⁽¹²⁾デュビュッフェは「社会」概念を明確に規定せずに用いるが、その「反文化」論の文脈での使用を考えると、一つの「文化」を共有する人間集団としての「民族集団」を指していると考えられる。⁽¹³⁾芸術家を特徴づける「個人主義的気質」には反社会的態度が伴うが、この氣質が極限まで押し進められた場合、その氣質の持ち主は他者とのどんな交流をも拒むこととなる。しかし、完全に他者との交流を断つなら、作品自体の含む破壊的性情も評価されずに終わる。芸術家の抱えるこのジレンマの解決を、デュビュッフェは統合失調症の作家アドルフ・ヴェルフリりの例に求める。一見すると他人による評価に無関心にみえる「アール・ブリュット」の作家も、よく調べてみると、自分の作品を賞賛あるいは批判する「想像的観衆」をもつという巧みな方策で、観衆に「向き合う」願望と「背を向ける」願望のジレンマを解決している。賞賛の欲求は衝撃的であろうとする欲求に近く、接触や軋轢により他者とふれあう感覚を得るためのものであるが、これは疎外と闘うためのものである。彼らは「自発的疎外」の選択によって、「非自発的疎外」の感覚と闘う方法を得ているのだ、とデュビュッフェは主張する (Dubuffet 1967b 48)。

人が文化の「条件づけ」から完全には逃れられないことは、デュビュッフェも了解している (Dubuffet 1968

54)。ゆえに文化的素養を持ちつつ「反抗する」ことが大切で、その「度合い」が問題となる (Dubuffet 1968 87)。個人の内面の無媒介的表現を求め、個人の善を社会の善と対立するものとして捉えるデュビュッフェは、「ニヒリズム」のみが建設的であるという (Dubuffet 1968 78)。デュビュッフェの「個人主義」の無政府主義的な含意は批判に付され、『息の詰まる文化』の出版と同年の「五月革命のスローガン」と類似について釈明を迫られる¹⁴⁾。一九六八年五月、美術学校の学生が「各人に内在する創造活動の発達」を重視し、「芸術作品」や「芸術」が副次的なものになるよう求めたことを、ベルは「天才の民主化」の一例としてあげている (Bell 1971)。4章で改めて考察するが、「アール・ブリュット」の理想は、学生運動のスローガンとの類似という意味ばかりでなく、「感じることの平等主義」であるという意味において、「天才の民主化」の要求といえる。デュビュッフェは「狂気」概念を独自に解釈するが、この意義を理解するには、一九世紀の精神医学における「天才」と「狂気」の関係づけを参照しなくてはならない。

創造的霊感と「狂気」を関係づける思想はギリシア時代に遡るが、古代の「神的狂気」はあくまでも「神の恩寵」であり、一九世紀後半に「天才」と関係づけられた身体的不調としての「狂気」とは異なるものだった (Becker 22-24)。「狂気の人材」への医学的関心は一八三〇年代に始まり、世紀転換期に隆盛を迎え、第二次大戦後に下火になるまで続く (Becker 29-30)。この逆の価値づけの背景には、発達する社会科学や精神科学における決定論的人間観があった。犯罪学のような新しい社会的・精神的行為の実証科学においては、非理性的な自由意志は否定されなくてはならなかった¹⁵⁾。そこで、ロマン主義の「天才」概念において強調された創造的衝動は生物学的必然性と解釈され、「天才」は特有の「気質」に支配される「犠牲者」として描かれることとなる (Becker 78)。「天才」は、生物学的制約と因果関係の文脈で解釈されるようになり、ロンブローゾの『天才と狂気』に代表されるような、精神の退化を示すものとしての天才論が精神医学の領域で盛んになる。ロンブローゾ

は同書で、天才は「てんかん型」の退化性の精神病であるとした (Becker 29)。モレルは、天才の人格に示される「オリジナルタイプからの病的な逸脱」が遺伝的に伝達可能であるとし、ノルダウは天才、犯罪者、狂人は共通の「器質的意志の弱さ」により、ほぼ同様の心的かつ身体的「烙印」を持つとした (Becker 38¹⁷)。「天才」の負の価値づけは、統計学などの科学的方法論によって提示された「平均人 average man」の肯定的評価 (平均人は「人間の生存と純粋な進歩の機会を最大化する」という説) によっても促進された (Becker 87-88)¹⁸。ベッカーは、「平均人」の理想の背後に、民主主義的イデオロギーの進展を指摘している (Becker 103n5)。

デュビュッフエが先天的「天才」を否定し、万人による芸術創造を論じたとき、「天才」概念は、精神医学による世俗化の流れにあった。デュビュッフエは「狂気」を「誰にでもある心的メカニズム」の延長、とすること、¹⁹「退化」という負の価値づけから解放し、「非自発的疎外と闘うための自発的疎外」とすること、同概念を「美学化」した (Bowler 30)。「反文化」の立場ゆえに、デュビュッフエは万人に存在する芸術創造の衝動と「普通の人」の理想を論じた。しかし同じ「反文化」的態度によってデュビュッフエは、芸術創造における「模倣」や社会的同化の排除の徹底を求め、特異性の「個人主義」を強調するに至った。一九四〇年代のデュビュッフエは、自らの肖像画における非個性化された人物像を、過去数百年の間西洋文化にみられた「個人主義への熱中」に対抗する、「反個人主義的 anti-individualiste」なものと説明している (Dubuffet 1947 429)。しかし六〇年代になると、「反個人主義」から「個人主義」の立場へと、デュビュッフエは強調点を移すことになる。この相反する思想の共存についての検討は最終章に譲り、次章では「アウトサイダー・アート」の理想がアメリカ美術の現場でいかに実践されたかを見ることで、「アウトサイダー・アート」が「天才の民主化」の現象であることを、別の側面から考察したい。

3章 アメリカの「アウトサイダー・アート」

1 「インサイダー」による「発見」

デスーザによれば、作家としてのデュビュツフェのアメリカ美術界への登場は一九四六年で、翌年には当時影響力のあった批評家、クレメント・グリーンバーグによる賞賛も受けて、アメリカでの評価を得る (D'Souza 61-63)。しかし冷戦という政治状況の中、アメリカ美術界を牽引するグリーンバーグは、文化的覇権の掌握を目指して、一九四八年にフランスに対する「文化戦争」を宣言する。グリーンバーグはデュビュツフェを、現代フランスを代表する作家の一人と評価したが、この評価がアメリカにおけるデュビュツフェの両価的評価を導く (D'Souza 71)。デュビュツフェはアメリカの'avant-garde (抽象表現主義) にとって批判的乗り越えのモデルとなったが、その主な理由は、デュビュツフェの表現が、共産主義対非共産主義という当時の政治的対立を反映した、リアリズム対抽象という対立構造の「中道」に位置し、特定の美術運動や政治運動から自由であると見なされたことにある (D'Souza 65-66)。

ニューヨークでの批判と称賛の両価的評価に対して、ニューヨークに対抗する都市であるシカゴにおいては、デュビュツフェは非主流的アプローチの格好の例とみなされた (D'Souza 67)。シカゴにおけるデュビュツフェや「オール・ブリュット」の受容は、アメリカ美術における「アウトサイダー・アート」の芸術的価値づけに重要な役割を果たした。ボウマンによれば、シカゴ美術界には少なくとも一九三〇年代ごろから美術史の非主流を好む傾向があり、アフリカや異文化の美術やフォーク・アートへの幅広い興味がみられた (Bowman 150)。そうした伝統のもとで一九五一年のシカゴ・アーツ・クラブで行われたデュビュツフェの「反文化的立場」の講演は好意的に迎えられ、デュビュツフェやオール・ブリュットに対する興味が、美術学校の指導者たちから六〇年代

後半に頭角を現す若い芸術家たちへ受け継がれる (Bowman 155)。「シカゴ・イマジスト」と呼ばれる若い芸術家集団は、大学教育を通じて知った非主流の制作者や制作物に対する興味を育み、自分たちで「発見」したジョセフ・ヨアクムやマーティン・ラミレスなどの「アウトサイダー」の制作物の紹介者となる。また自作にも彼らの作風を取り入れて独自の表現を確立していく。⁽¹⁹⁾ イギリスにおける「アウトサイダー・アート」の認知に重要な役割を果たしたヴィクター・マズグレイヴの⁽²⁰⁾評するところによれば、「イマジスト」たちは、デュビュッフェの「アール・ブリュット」の「規則破り」の精神を取り入れた最初の芸術家グループであった (Mugrave 12-13)。「シカゴ・イマジスト」の一人、ロジャー・ブラウンは、友人たちと見いだしたヨアクムの作品からモチーフ、画面構成や色彩など広い影響を受けた (Bowman 166)。ブラウンらはヨアクムとの関係を、ヨーロッパのアヴァンギャルド芸術家たちと素朴芸術家アンリ・ルソーの関係を意識的に重ねていた (Artery 338)。

アメリカ美術において、六〇年代後半から七〇年代にかけて「独学者」の創作物に対する関心が高まる。この時期にシカゴの若い芸術家ばかりでなく、若い芸術家たちによるアウトサイダー・アーティストの同時多発的な「発見」があったが、⁽²¹⁾若い芸術家たちによる「アウトサイダー」たちの「発見」は、「アウトサイダー・アート」の領域の確立に貢献した。⁽²²⁾アーダリーは、若い芸術家を中心として特定の時期に起こったこの現象を、ブルデュエーの理論に示された「芸術場」での「新参者」による「闘争」として分析する。自律化の度合いを高めた「芸術場」に入場するには、行為者は特定の問題群、参照物、指導的人物の名前にしばしば代表される知的指標、「イズム」化された概念、などによる「参照体系」をふまえた上で、自らに開かれた選択史の範囲での立場決定をしなくてはならない。この共通の「参照体系」との関係で自らの立場を決定することによって、行為者は一定の日付を伴ってこの場の歴史や他の行為者と関わることになる (Bourdieu 1993 176-177)。「芸術場」の「闘争」の形態として、「芸術家」というタイトルの保持者に対する「挑戦者」の闘争があるが、そこで新参者が訴える有

力な「戦略」とは、「場」の常識を「破壊的」に取り上げることである。具体的には、主流として受け入れられている価値諸基準を自らの都合に合わせて転倒させることと、「場」の本質的な「法」となっている根本原理への「回帰」を、自らの文脈に都合のよいように提起することである (Bourdieu 1993: 82-86, 183)。この理論をもとにアーダリーは、「アウトサイダー・アート」が若い芸術家たちに、主流のニューヨークの抽象表現主義に対抗する「非ニューヨーク・モデル」の提示と、「芸術場」の基本原理である「無関心性」のエートスの演出という、二つの「戦略」をもたらしたと論じる (Ardery 330-331)。

ベビー・ブームに生まれた子供たちが大学を卒業する時期にあたる一九六五年から七四年の間に、「美術学修士号」を授与する大学課程の数が、六五年までの五五から一〇八へとほぼ倍増し、美術大学で訓練を受けた制作者たちの数が劇的に増える。ダイアナ・クレーンによれば、美術の学位保持者の増加という社会的変化の影響に伴い、ニューヨークの美術制度による新しい美術作品の独占的な選択、展示機能が弱体化する (Crane 130)。また、この世代の中流・上流階級出身の学生が「芸術」を職業として求めるようになり、「芸術家」が、中流的価値から疎外された「アヴァンギャルド」ではなく、ライフスタイルや職業的目標においてますます中流的なものを目指すようになる (Crane 10-11, 140)。芸術の職業化に従い、反転した経済原理に支配される「芸術場」において、信頼に足る「無関心性」を伴う「敗者」が欠如するようになったとアーダリーはみる。また、七〇年代以降にはオークション・ハウスでの取引を中心としたアート・マーケットが発展するが、すでに価格が高騰した作品を求めることのできない美術館や新たな美術の消費者などにとって、現代美術が魅力的な商品となる。現代美術の需要と供給が急激に拡張するこの時期、特定の美術館、批評家、オークション、ディーラーなどが美的価値に対する決定権を持つことができなくなり、アメリカ美術の「多元主義」的な理解が生まれる (Ardery 336-337)。社会的変化に伴い学歴の価値が相対的に低下するなか、ニューヨーク外部の若い大学卒業者は、主流

とは異なる「卓越化」の方策を模索するよう迫られ、「アウトサイダー」たちが芸術界の内部に導きいられることになったとアーダリーは主張する。「アウトサイダー・アート」の「芸術」への同化は他方で、職業化によって失われつつある「芸術」の「信憑性」を補強する働きを果たした (Ardey 343)。

地位を獲得していない若手の芸術家、あるいは(生物学的年齢にかかわらず)周縁的な地位にある芸術家たちが「アウトサイダー・アート」の支持者となったという見解を、デュービンも示す。「アウトサイダー」たちは、周縁的「インサイダー」にとつて、「競争者」としてではなく、自らと同じ状況で闘う「モデル」として尊敬され、彼ら自身の身分の不安定さへの精神的「安全網」ですらあっただろうとデュービンはいう (Dubin 38-40)。「アウトサイダー」の地位の上昇は、「美術界」で権威を持たない支持者たちによる「権威の剝奪」によるものであり、美的に重要視すべきものを巡る判断を「民主化」する (Dubin 47)。以上から、六〇年代後半から七〇年代半ばの「アウトサイダー・アート」の芸術的価値づけが、特定の社会背景のなかでの「インサイダー」による働きかけと関係していることが示された。次に「芸術」の「内部」への取り込みに伴って一つのジャンルとなった「アウトサイダー・アート」の問題をみたい。

2 「アウトサイダー・アート」の「アート・ワールド」

「アウトサイダー・アート」を一九九五年より五年にわたって参与観察したゲイリー・アラン・ファインによれば、「アウトサイダー・アート」も他の共同体やマーケットと変わらぬ一つの社会システムであり、ハワード・ベッカーが言うところの、作品の生産と消費を支える実践的協働のネットワークである「アート・ワールド」⁽²⁴⁾をなしている (Fine 2004 274)。「アウトサイダー・アート」の確立に、アーダリーが論じたような社会状況が影響したとすれば、それが作家像や作品の価値についての人々の意識を変え、集合的な行為へとつながった限

りにおいてであるとファインはいう (Fine 2004 276)。「アウトサイダー・アート」という小さな「アート・ワールド」も他の領域同様に、作品の生産者、消費者、評価者や美術館制度などによって成立するもので、マーケットは関係する人々の社会関係と相互の信頼に根ざす (Fine 2004 274)。しかしこの「アート・ワールド」が他の現代美術の領域と異なる点は、独学の作家たちが、空間的にも社会的にも、隔離されていることである。「アウトサイダー・アート」の作家たちは特定の役割に閉じ込められるか、アート・コミュニティと、受動的、あるいは曖昧な関わりしか持たない (Fine 2004 275)。アーティストも指摘するように、「アウトサイダー」たちの芸術についての無知は、「発見者」や、作品売買に関わるギャラリーやコレクターにとつての経済的・非経済的な「資本」獲得の一助となる。他方「アウトサイダー」のほとんどが、その「芸術性」の定義に関わる厳しい現実にとどまり、作品の芸術的評価は、金銭、特権、権力といった財をもたらさない (Ardey 344)。一般的に、「芸術」の「インサイダー」が作品の販売をギャラリーなどの販売者に委託した場合、販売額を半額ずつ分けるという慣行があるが、「アウトサイダー・アート」の場合、多くのギャラリーが、販売額についての常識を持たない「独学者」たちの「言い値」で作品を買い取り、多大な差益を得ることになる。²⁶⁾

ファインによれば、「アウトサイダー・アート」は制作者の特徴が作品の特徴と同様に重視される「アイデンティティー・アート」である (Fine 2003 155)。マーケットで取引される際にある作品が「真正」の「アウトサイダー・アート」であるかどうかを計る主要な基準として、作者が社会の周縁に生きることを示す「伝記」や「経歴」が重要な役割を果たしているという。例えば、高速道路を徘徊して拾ったくず鉄で立体作品を制作するとされるクライド・エンジェルは、ピーバー・アイランドで一九五七年に生まれ、鑄鉄の初歩的技術を友人から学んだとされている。しかし最高一点一五〇〇ドルで売れるエンジェルの作品を扱うギャラリーのオーナーであるジュディー・サスローでさえ、エンジェルにかつて直接会ったことはなく、多くの人がエンジェルは、美大を

出た芸術家の偽名と考えているという。実際にエンジェルの経歴を確認しようとした雑誌「シカゴ・リーダー」の記者によれば、その生誕や高校卒業の記録などは存在しないことが分かった (Fine 2003 168-169)。エンジェルの例は、「アウトサイダー・アート」においては、作家の実在が未確認であっても、作品に商品価値が生じることを示す。

「アウトサイダー・アート」において、制作者の伝記的「物語」は、それが買ひ手に引き起こす感情とともに、作品の価値づけに貢献する。その例としてファインは、作品自体は気に入らなくとも、制作者のしばしば苦惱に満ちた「物語」を知った後に作品の購入を決定した人々の例をあげる。彼らは作品自体というよりも、その「物語」によって引き起こされる「感情」の対価を支払っていると意識しており、「アウトサイダー・アート」を扱うディーラーや学芸員も、観衆の感情を刺激することを目指す (Fine 2003 172-173)。彼らの「物語」は、不幸であるほどよい。ケンタッキーの木彫家、エドガー・トルソンの場合は、「多くの子供、暴力、原始的宗教、アルコール中毒、肺の病、貧困、田舎での孤立」が、その「アウトサイダー・アート」としての作品の価値に寄与した。コレクターの中には、「統合失調症か自閉症」のように特定の病状の作家による作品のみを求める者もいるという (Fine 2003 172)。「アウトサイダー」たちの人生の物語においては、その詳細な細部よりも、「精神病、ホームレス、学校教育を受けていない」ことが示されることが重要である。逆に言えば、表現上、十分に注目すべき「特異さ」があっても、経歴上の独学という要件に満たないケースは、「正当な」アウトサイダー・アートであるかどうか疑われる²⁶⁾。「天才」や「創造性」の概念を本質的なものとする西洋のアート・マーケットにおいては、芸術家のアイデンティティが重要視されるが、「アウトサイダー・アート」の市場における資源は「信憑性のある authentic 伝記を持つこと」であり、それを整えることで、影響力を持つ行為者たちが「創造者を創造」するとファインは論じる (Fine 2003 175)。

アメリカ美術において、「アウトサイダー・アート」の芸術的価値を肯定し、このジャンルの確立を先導したのは、「芸術」において地位の獲得を目指す「挑戦者」たちであった。そして彼らと価値観を同じくする人々（ギャラリ、ディーラー、コレクターなど）の、展示やマーケット活動を含む集合的实践が、「アウトサイダー・アート」の領域を「芸術」の内部に確立する。「芸術」内部の相対的な弱者による新しい芸術的価値の確立が成功した限りにおいて、「アウトサイダー・アート」は「趣味判断の民主化」（デューピン）の例といえる。しかし「芸術」の一部となった「アウトサイダー・アート」には、他の領域には見られないほどの作者の「不在」と、「アイデンティティ」の強調という問題があることも分かった。2章と3章で、「アウトサイダー・アート」という奇妙なジャンルが「芸術」として価値づけられた理念的背景と、実践的背景を検討した。最後に、この含意や問題を考察し、論を終えたい。

4章 「アウトサイダー・アート」による「天才の民主化」

『資本主義の文化的矛盾』においてベルは、ブルジョワ的価値の批判者であったはずの「モダニズム」が、一九六〇年代になると批判力を失い、大衆文化や資本主義に取り込まれることになった矛盾について論じる（Bell cl.3）。その一つとして、六〇年代後半の「感じることの徹底的な平等主義」である「天才の民主化」の文化的要求があげられる（Bell 130）。ベルによれば、「モダニズム」とは一九世紀中葉以来続いてきた「前進する意識」の最前線に留まろうとする、表現法と感性の頑固な試み（Bell 46）であり、一八九〇年から一九三〇年に最盛となった後はほとんど刷新が見られず（Bell 115）、衰退の途を辿る。「モダニズム」は、絵画、詩、文学、音楽など多様な領域に広がり、芸術家と鑑賞者、あるいは美的経験と芸術作品の間の「距離の喪失」という表現

上の共通性を持つ (Bell 116)。「卓越した自我の文化」(Bell 132)である「モダニズム」は、過去の慣習や法にはなく、芸術家の「人格」に関心を持つ。古典的伝統では常に「権威、技術の習得、形式の知識、美的であれ倫理的であれ完璧さの追求」と結びつけられてきた芸術的経験の「真正性」が、モダニズムにおいては個人的経験によって評価される。六〇年代になると、「芸術」が超越的「真理」を示すという思想に反対する「普通の人々」の反応として、「各個人を自らの芸術的英雄とする」ことを目指す「天才の民主化」が求められる (Bell 132)。ベルは、「モダニズム」において芸術の判断基準が外的基準から、作品によってもたらされる感情に求められるようになったことと、高等教育の拡大による「半熟練のインテリ層の増加」が、「天才の民主化」を可能にしたと論じる (Bell 134)。

「アウトサイダー・アート」は、デュビュッフェの理想においても、アメリカ美術におけるその展開においても、「天才の民主化」の一例であるといえる。デュビュッフェの示した理想は、万人の創作欲求の擁護という意味で、ベルのいうところの「感じることの平等主義」を示している。またアメリカ美術における「アウトサイダー・アート」の確立は、ベルの指摘と違わず、高等教育の広がりや「芸術」の職業化という変化に伴って、「芸術場」における周縁者が求めた「趣味判断の民主化」に支えられたものであることが分かった。しかしデュビュッフェにおける万人の創作欲求の主張は、文化的教化に抵抗する反社会的「個人主義」の思想によって限定されてもいた。マクラガンは、デュビュッフェの「オール・ブリュット」の理想に示された、ルネッサンス以後の「天才論」の極みと見ることもできるような「極端な個人主義」のイメージと、「より大衆あるいは普遍的」なイメージの矛盾を、アウトサイダーの「創造性の神話」をめぐる困難を露呈する、解決できない「断層線」とみる (MacLagan 167)。しかし、本論は「オール・ブリュット」における矛盾する二つの思想の共存には理由があると考える。「オール・ブリュット」の理想において「感じることの平等主義」と相反する「個人主義」の思想が共

存することを説明するには、「モダニズム」が「自我の文化」であるというベルの説のみでは十分ではない。

「アール・ブリュット」の理想にみられる「個人主義」の思想の意義は、ナタリー・エニックが論じる、現代の美術における「芸術的偉大さの人格化 *personalization*」によって明らかにすることができる。エニックは「ゴッホはなぜゴッホになったか」において、ヴァン・ゴッホが一八九〇年の没後から一〇〇年の間に「聖者」のように称賛されるようになった経緯を分析する。「芸術的偉大さの人格化」とは、署名の重視や伝記による私生活の公開の現象や、内面性を創造の起源とする思想に現れる、芸術的価値における芸術家の人格の重視である(Heinich 211)。エニックによれば、ゴッホの広汎な社会的称賛の現象は、新しい芸術的価値の「体制」への「パラダイムの変化」を体現するものである(Heinich 211-217)。ゴッホが比類ない芸術家として称賛され、単なる無名の作家に終わらなかつたのは、まずはゴッホの作品を、解釈に値する「謎」として評価する批評家たちの存在がある(Heinich 43-44)。その批評家たちを駆り立てていたのは、一九世紀前半に起こった、美術における「参照体系」の変化のもたらした状況である。古典的な「参照体系」においては、規範の模倣的習得に示される技術的能力により競争者の卓越性が測られた。しかし一八三〇年代のロマン主義運動に始まる新しい「参照体系」においては、認知されたモデルの模倣には還元され得ない「独創性」という「絶対的」な卓越性が、最も価値づけられるようになった(Heinich 24-25)。前者はいわば「順応性の倫理」に基づくが、後者は「希少性の倫理」に基づく。後者の倫理に従い高度に論争的な「近代性を求める闘い」においては、「芸術家」と「批評家」がつかない形で互いを支え合う。芸術家が、その比類ない特異な個性ゆえに価値づけられるためには、伝統主義者の侮蔑や沈黙という扱いから彼を守る「批評家」が必要であるが、他方で批評家にとつても、自らを新たな価値の擁護者として際立たせる「軍馬」として、「解明されるべき奇妙さ」を示す芸術家が必要とされる(Heinich 26)。

ゴッホの作品批評における芸術的特殊性(デッサンや色彩の不調和、奇抜さ、過剰さなど)の強調は、人格的特殊性(過剰さ、狂気、神秘性など)の強調と、批評家たちによって次第に混同されるようになる(Heinich 35-40)。この二重の「特殊化」の過程には、個別の作品の記述を作家の創造物の総体である「作品全体」の記述へと一般化する反対の過程も伴うが、これにより、美術史や他の学問分野によるゴッホという「謎」の一層広い解釈の可能性が開かれる(Heinich 40-41)。「作品全体」として語られたゴッホの才能の「永続性」、ゴッホの「作品全体」の美術史への連結による「普遍性」の提示、創造的靈感の内在性の強調、これらが批評家によるゴッホの「真正さ」の構築を可能にしたとエニックはいう(Heinich 44-46)。ブルジョワ的な「凡庸なもの」に對置された「希少性の論理」による「前衛主義」の闘いは、多数者に抑圧される少数者(芸術家)と民衆の擁護という倫理的かつ政治的性格も同時に帯びる。そこで「前衛主義」の批評家が擁護すべき「革新者」の選定は、「預言」という宗教的モデルに則ったものとなる(Heinich 27)。ゴッホの伝記は、召命、孤立と周縁性、禁欲と貧困、無私、世間の無理解、殉教といったモチーフを含み、「聖人伝」との類似性を示すと、いう(Heinich 63-64)。エニックによれば、「ゴッホ」という「呪われた芸術家」像はステレオタイプと化して、他の不遇な芸術家の称賛へと広く適用され(Heinich 208-209)、様々な「異常さ」が個性のしるしとして価値づけられるようになる(Heinich 211)。「芸術家」を際立った個人とみなす思想の起源は古いと考えられるので、エニックのいう「パラダイム」の變化に帰結する長い思想的前提があることを忘れてはならないが、それをふまえたうえでエニックの説に従うなら、「アウトサイダー・アート」にみられる特異な「個人」の追求の思想の背景には、一九世紀に「獨創性」を重んじる新しい価値体系が成立し、「芸術的偉大さの人格化」と「異常性の価値づけ」が確立されたことがある。エニックが指摘する「ゴッホ現象」と「アール・ブリュット」の共通性は、「狂気」の過小評価である。ゴッホの「逸脱」を示すものとしての「狂気」は、初期の批評においては作品に歸されていたが、作品が美的に評価され

「革新性」が薄れるにつれて人格に帰され、一九二〇年代からは精神医学者による解説書が増える (Heinich 119-124)。精神医学的診断による「狂気」は、作品の芸術的価値を下げる危険を持つため、その危険を減じる方策として、狂気を発作のような器質的で偶発的な原因に帰したり、「聖なる狂気」を示す卓越の形式と見なしたり、「逸脱を社会に対する反抗に変貌させることによって相対化する」という扱いがなされる (Heinich 123-124)。「アール・ブリュット」への価値付与にも、ゴッホの場合と同様の狂気の「過小評価」がみられるとエニツクは指摘する (Heinich 127-128)。デュビュッフエの「狂気」論が、逸脱を「反抗」へと読み替えるものでもあることは、2章で見た通りである。またアウトサイダー・アートを支持する評論家たちにも、「狂気」に伴う苦悩の過小評価がみられる。テヴォーは精神病の治療薬の発展について言及し、医療的利益があるとしても、「芸術的インスピレーション」とかかわる精神錯乱や幻覚を抑える限りで、「芸術的創造に致命的な影響」をもたらした、と嘆く (Thévoz 1993 67)。カーディナルは、アウトサイダーが苦しむ極度の貧困や欠乏にかかわらず、彼らの制作が「歓喜に満ちて」行われていることを強調する (Cardinal 1979 28)。メツカルフによれば、「アウトサイダー・アート」の理論家たちは、精神病や貧困に苦しむ制作者たちの、作品制作の裏にある「個人的、社会的犠牲」についての倫理的な疑問を曖昧にするばかりでなく、こうした犠牲を、「偉大な芸術制作」の誘因として美化している (Metcalf 221)。

ファインが指摘したような、「アウトサイダー・アート」における特異性の保証としての「伝記」や「経歴」の重要性も、エニツクの論じる「芸術的偉大さの人格化」と「異常性の価値づけ」により説明がつく。また「アウトサイダー」たちの生涯の物語に含まれる様々なモチーフと、ゴッホの伝説に含まれていたモチーフの比較も可能である。冒頭にあげた三人の「アウトサイダー」の「物語」には、逸脱性≡異常さのしるし(狂気、霊媒)や、長期にわたって創作に没頭する≡芸術という精神活動への献身というモチーフがあり、芸術的献身と表裏の

「犠牲」として見ることでできる個人的不幸（貧困や施設暮らし）のエピソードがある。⁽²⁸⁾「オール・ブリュット」は、万人が普遍的に有する芸術創造の内面的衝動による創作物として価値づけられるが、これらはエニツクが示した真正性構築の「普遍性」（衝動の万人への広がり）と「内面性」の要件を満たしている。「アウトサイダー・アート」の芸術的価値づけが評価者たちによる「真正さの構築」に支えられたものであることは、複数の論者も指摘するところである（Bowler 29-31; Fine 2003, 2004; Metcalfe）。以上のようにエニツクの説は、「アウトサイダー・アート」における「個人主義」の思想の背景をよく説明する。

本論は、デジュビュツフェの「オール・ブリュット」における相反する思想の共存の理由を、「希少性の倫理」に沿って自らを「芸術」として確立する要件に応えながら、「感じることの平等主義」を求めた結果とみる。その事情は、カーディナルによる「アウトサイダー」の定義の変化、特定の個人に限った初期の定義から、より広い「独学者」を含むとした定義への転換に示されている。⁽²⁹⁾「アウトサイダー・アート」の理想にある、万人の芸術創造の欲求と日常的創作行為の肯定は、「芸術的偉大さの人格化」とは異質ながらも、二〇世紀に一貫して現れる別の傾向である。ラリー・シャイナーによれば、社会内部の一システムとしての「芸術システム」は一八世紀に確立され、一九世紀には制度的にも理念的にも自律性の度合いを高めたのち、二〇世紀になると自らの自律性に対する内部抵抗と、「非芸術」として除外されたもの（例えば写真、フォーク・アートなど）の同化の傾向を伴って、一層の拡大、多様化の途を辿っている。シャイナーは、一九七〇年代以降の芸術の「多元主義」の現象は一般化に抗するとしながらも、その一つの主要な傾向として、「芸術と生活を再統合」しようとする傾向があるという（Shiner 269）。ギリシア以来、近代に至るまでは工芸的なものとして捉えられていた絵画や彫刻が、「芸術システム」においては工芸と対立するものとして純粹化された後に、再びその分断を自ら乗り越えようとしている、というのが、シャイナーの描く「芸術の文化史」の見取り図である。「アウトサイダー・アート」は

純粹化された芸術への内部批判であり、無名の一般人の日常における制作物に「芸術的価値」を求めるという意味で、シャイナーのいう「芸術と生活の再統合」を目指す一つの要求と見ることが出来る。この要求の意義を一層深く考えるためには、例えば「アーツ・アンド・クラフツ」運動や、「フォーク・アート」の評価といった、同様の「芸術と生活の再統合」の理想を踏まえ、そこにある制度への単なる反発ではない思想を掘り起こす作業が求められる。

「アウトサイダー・アート」の理想と実践の検討から、今日人々が「芸術」を求めるときに必然的に伴う問題が明確になる。「アウトサイダー・アート」の理想と実践には、複雑化した「芸術」からの疎外感を抱く人々による、批判と参加の要求がみられた。しかし、彼らの批判の戦略は、「芸術」の求める「規則」や「伝統」に則ったものでなくてはならないため、理想の上では「個人主義」と「反個人主義」という、相反する思想の混在、実践の上では沈黙する作者に乗じた芸術作品の商品化と「欠如」の美化という問題を孕む。このことは高度に専門化した「芸術」の影響を逃れて「ありのままに感じる」ことを、「芸術」内部で主張することの困難を示している。³⁰では、「天才の民主化」の要求としての「アウトサイダー・アート」にみられた、「芸術」への参加と自己充足への要求を、我々はどう捉えるべきであろうか。ライオネル・トリリングは「誠実とほんもの」のなかで、一九世紀以来の「真正の自我」、強い「存在の感情」への人々の希求が、戦後には「狂気」の肯定という知的「流行」となったことを、批判的に取り上げる。分裂症や「狂気」を、「解放」や「真正の自我」とみなす説は「教育を受けた大衆」の多くに幸せに歓迎されているが、これは「完全な疎外」をもって「疎外を克服」しようとする自暴自棄的な態度でしかない（Trilling 171）。トリリングに従って「アウトサイダー・アート」をみるなら、高度に専門化した「芸術システム」から相対的に「疎外」された者たちが、「真正」の存在感を持つものとして美化された「アウトサイダー」という別の「疎外」をもって自らの疎外を克服しようとする試みとして、

批判されねばならないだろう。既存の「芸術システム」に対する批判の試みであつたはずのものが、一つの社会的実践となつたときに、社会システムの一層の弱者の現実を「芸術」の名のもとに歪め搾取する事実を、正視しなくてはならない。

しかし問題を孕むものであれ、人々の「真正性」への希求が「アウトサイダー・アート」の芸術的価値づけを導いたとすれば、批判的視点を保ちながらも積極的な側面を見いだすことも大切である。チャールズ・テイラーは現代における「真正の自我」の理想の背景に、自己達成を目指す個人主義の理想、「自分自身に忠実であれ」という「よりよい生」を求める「倫理」があると論じる (Taylor 29)。しかしこれは自己本位に生きることを意味するのではない。個人がアイデンティティーを形成するには、他者による承認や開かれた対話が必要であり、自己規定の選択において何が重要かを問う「重要な問いの次元」に生きることが不可欠である (Taylor 40, 44)。テイラーによれば、「真正性」の理想としての「個人主義」を、その陳腐化された形で終わらせないためには、ここに予め組み込まれた社会性、すなわち「差異の普遍的承認」の重要性と、各人のアイデンティティー形成に関与する愛情関係の重要性の認識が必要で、「ともに生きる形式」を実践するための価値観の共有が求められる (Taylor 50-52)。今日、学校教育や美術館制度を介さずに絵画や彫刻の制作や観賞を求めることは困難であり、「芸術」の制度を介さない「独自」の「感覚」と「表現」の主張はどんなものでも、「アウトサイダー・アート」の示した矛盾や問題の再演を意味する。「アウトサイダー・アート」に示された、各人の芸術創作意欲の肯定の理想が一つの「倫理」となるには、「感じる」ことに不可避に伴う社会的次元とその問題を正視する必要がある。その上で、「万人が自分らしく感じる権利」と「素材や道具と戯れる喜び」の希求を正当に救い出すこと、つまり「制作する存在」としての人間論、いわば現代的な「ホモ・ファールベル」論を深めることが求められている。

- (1) 本論文は、芸術社会学者ベラ・ゾルバークによる「アウトサイダー・アート」についての講義（ニュー・スクール大学大学院、二〇〇五年）を出発点としている。ゾルバークはベッカーとブルデューのもとで学び、*Outsider Art*（編著、巻末文献参照）、*Constructing a Sociology of the Arts*（Cambridge: Cambridge University Press, 1990）などの著作がある。アウトサイダー・アートの領域の「社会的構築」についての研究は参考文献中のボウラーのものがあるが、アウトサイダー・アートに固有の理想や思想的背景の考察が十分とはいえない。マクラガンはデュビュッフェの思想を詳細に紹介するが、思想的系譜の議論に根拠が示されていない（Maclagan）。
- (2) ゴルドウォーターによればこの「プリミティヴィズム」の思潮は、社会や文化的集団、あるいは個人の心理の「表層」の複雑さは望ましいものではなく、適切に「深層」へ向かえば、感情的切実さを伴う基礎的で「単純」なものに至る、という共通の前提を指す。デュビュッフェは「潜在意識のプリミティヴィズム」の章で、クレイやミロとともに子供の絵の信仰者として紹介されている（Goldwater: 209-214）。
- (3) 同書においてカーディナルは、デュビュッフェによる「アール・ブリュット」の概念の紹介を中心に据える。また精神疾患者の創作物への精神科医たちによる注目の経緯や、二〇世紀初頭のアヴァンギャルドの諸芸術（とりわけフォービズムや表現主義、シュルレアリズム）との親和性を示すことで、精神疾患者の創作物の芸術的正当性を擁護する（Cardinal 72）。
- (4) 「アール・ブリュット」はもともと美術コレクションとしてではなく、美術史に取り上げられることのない作り手たちを紹介する刊行物として構想された。当初は精神病患者、素朴画家、エジプトやイギリスの子供の絵、オセアニアからの作品などが含まれる予定だったが、既に認知されていた異文化の芸術、フォーク・アート、子供の絵画、素朴画家の作品は除外されることとなった（Petry 60-62）。デュビュッフェの収集した作品群は、一九七六年にスイスのローザンヌに開設された「アール・ブリュット・コレクション」に納められている。カーディナルは、デュビュッフェのコレクションには含まれず、従来まとめて扱われたことなかった作品群（とりわけシュヴァルの「理想宮」やローディアの「ワッツ・タワー」などの建造物）を同書において紹介し、ジャンルの拡大に貢献した（Maizels 73）。
- (5) ハル・フォスターによれば、デュビュッフェはプリンツホルンの「表現」の理論の影響を受け、自らの「美学モ

- 「アル」を練り上げた芸術家たちの一人である (Foster 17)。またデュビュッフェ自身が認めるところによれば、同書の出版翌年の一九二三年に同書を友人から譲り受け、同書から、芸術や文化の本性についての考えにおける大きな影響を受けたという (McGregor 292n4, 358n5)。
- (6) プリンツホルンは自らが示した形而上学的理論に沿って一〇人の精神病患者の図像を検討した後、彼らの図像と同時代の芸術の類似性を指摘する。他方で、統合失調症患者者に共通の特徴として、他者からの共感を求めない「陰気な唯我性」が見られると結論づけ、それを正常な芸術家との違いであるという (Prinzhorn 266)。
- (7) ウィードマンによれば、表現主義者たちの重要な目的とは、人間と自然の本質的統一を回復し、深い宗教的含みを持つ「宇宙的感情」を伴う世界経験を回復することであった (Wiedmann 21)。またクレーにとっては、「全体性」が創造の本質的条件であった (Wiedmann 24)。
- (8) デュビュッフェ自身によれば、この立場を最初に表明したのは一九四四年である (末永 20; Prospectus III, 458)。
- (9) テヴォーは、ブルデューとターベルの『美術愛好』*L'Amor de l'art, les musées et leur public* (Paris: Editions de Minuit, 1966) に言及している。
- (10) ブルデューの批判を受けてテヴォーは、アール・ブリュットの証明は実物を見る事にあり、形式論理的矛盾律は芸術に適用できないと反論している (テヴォーによる Peiry の序文参照)。
- (11) 「普通の人」はデュビュッフェの一九四三―四四年の「メトロ」「パリの眺め」などの作品のモチーフでもあり (Peiry 37)、作品の理想的観者であった (Dubuffet 1945: 36)。
- (12) デュビュッフェは「社会的利益の観点からもたらされたあらゆる拘束に反対するのが個人の義務と考える」ことを「個人主義」と呼ぶ (Dubuffet 1951b: 11)。極めて多様な語義を持つ「個人主義」概念を国ごと (仏・独・米) の用法に従って説明するルークスによれば、一九世紀のフランスにおいては、規定の多様性にもかかわらず、「個人主義」を社会的団結にとつての脅威、「悪」と見なすという広い合意が見られた (Lukes 53)。フランスにおける「個人主義」の使用は、フランス革命と啓蒙思想への反動として発展したもので (Lukes 45-46)、高次の社会的利益を損なうものとしての「逸脱者の極度の傲慢 ubris」への軽蔑的な含意がある (Lukes 48)。

- (13) 「もしも個人が社会的利益のみを追求することになれば、集団は活気のないものになる……社会的秩序に対抗する移り気、独立、反抗は、民族集団の健康にとって一層必要なものである」(Dubuffet 1968 15)。
- (14) デュビュッフェは、自らの「反文化」の立場と五月革命の学生のスローガンの関係を認めてはいるが、実際的な政治的、社会的影響から「解放」された「より主観的、形而上学的、非合理的」なものであるとしている (Prospectus II, 322)。デュビュッフェへの五月革命に関連した批判や本人の釈明については末永 (1995) を参照。
- (15) 創造的活動と「狂気」を関係づける思想は、プラトンの「神的狂気」説や、優れた芸術的才能の持ち主を憂鬱質とするアリストテレスに帰される概念に遡る (Becker 22-23)。啓蒙主義の思想においては理性を含む諸能力の協働のもとに捉えられ、芸術以外にも用いられた「天才」概念が、一八世紀には専ら想像力の卓越した詩人を指すものとなった。この事情が一九世紀における「狂気」と「天才」の直結を準備したとベッカーはいう (Becker 26-28)。
- (16) ベッカーはマツザ (Matza, D. *Delinquency and Drift*, 1964.) に依拠しつつ、実証主義的犯罪学の創設者、エンリコ・フェッリに言及している (Becker 77-78)。
- (17) 天才を「退化」と捉える見方は、一八五〇年ごろモレルによって形成され、ロンブローゾやノルダウによって一般化された。ベッカーが参照にしてゐる文献は Morel, B., *Traité des dégénérescences physiques, intellectuelles et morales de l'espèce humaine et des causes qui produisent ces variétés malades* (1857), Nordan, M., *Degeneration* (New York, 1892)。
- (18) 一八四〇年代のケトレーの社会物理学では、統計的手法によって人々の身体計測の平均値を割り出し、それを示す「平均人」が提示されたが、この見解は精神的な領域にも適用された (Becker 87-88)。
- (19) 「イマジスト」は、ロジャー・ブラウン、ジム・ナット、グラディス・ニルソン、レイ・ヨシダら、シカゴ・インスティテュート出身者たちからなる。彼らは、ヨアクムの存命中はその作品が自らの作品と共に展示されるように常々気づかい、彼らと同列の「芸術家」として扱ったという (Fine 2004 126)。
- (20) ロンドンのギャラリーのオーナーであったマズグレイヴは、一九六二年に再編成されたアール・ブリュット協会の唯一のイギリスの会員であった。カーディナルとともに一九七九年の展覧会を企画し、一九八一年には「アウトサイダー・アーカイヴ」を設立する (Maizels 73-77)。

- (21) アーダリーは、ケンタッキーの美術学校の教員で彫刻家マイケル・ホールが、学生たちと共に木彫家エドガー・トルソンを見いだした例をあげている。また彼の学生たちは新たな「発見」を求めて、南部や中西部へ赴いた (Ardey 338)。
- (22) アーダリーは、一九六八年のプラスチック (Gregg Blasdel) による「草の根芸術家」の紹介記事 (Art in America, 56(5)) を、「アウトサイダー・アート」あるいは「現代のフォーク・アート」の興味への先駆けとして示す (Arder 337)。また、アメリカにおける「アウトサイダー・アート」の領域の背景としては、二〇世紀前半からの「フォーク・アート」の存在と連続性も考慮されねばならぬ (Fine 2004 26-37)。
- (23) 芸術場の実践は、利益の追求の排除、投機と見返りの対応関係の無保証、名譽の批判、教育の欠如という美德、などに示されるように、通常のあらゆる経済活動の組織的な「反転」に従った「負けるが勝ち」のゲームのようだとこう、ブルデューの説 (Bourdieu, 1993 39)。
- (24) ベッカーはジャズやロック、工芸やフォーク・アートをも含めた広い範囲で見いだされる作品の生産と消費を広く包含する実践を、それぞれ個別の「アートワールド」とみなし、「物事を成す際の慣習的方法の共通の知識によって組織された人々の協働が、そのアートワールドに特徴的な作品を生み出すこととなる、そんな人々のネットワーク」とあえてトートロジーを含みつつ定義する。ベッカーは、論理的に組織された社会学理論の提示というよりも、芸術の生産および消費過程についての理解を深めることを求めている (Becker, Preface x)。
- (25) アーダリーは、一九七二年にエドガー・トルソンの木彫〔説教者〕が、フィリス・カインド・ギャラリーに二五〇ドルで買い上げられ、六年後にサンタフェの美術館に二二一三ドルで売られ、八五〇%の利益をあげた例などを示している (Ardey 342)。
- (26) 売買の目的なしに数十年間にわたって特異な作品をつくり、八〇代でアウトサイダー・アーティストとして注目されたマルコム・マッケンは、ハーバード大学で美術史を学んだ。その過去ゆえに、彼を「アウトサイダー」と見なすかどうか、評論家の論議の対象となる (Fine 2003 167-168)。
- (27) ウイトカウアーによれば、「個人主義的芸術家 individualist artist」のイメージは、単なる職人の地位から解放された創造者の地位への上昇を意味し、このような変化が西洋美術史に顕著となるのは、四世紀のギリシアと一五世

紀のイタリアである。しかし芸術家の個人化の過程自体は、(プリニウスの文献に従うと)紀元前六世紀中葉のギリシアの建築家にして彫刻家テオドロスに始まる (Witkower 73-74, 299)。

(28) 数多の「アウトサイダー」にまつわる「伝説」の構造を分析し、「殉教者」のモデルとの合致を検討することは本論文の埒外であるが、「アウトサイダー」の芸術家たちに、実際の聖職者を含め宗教的信仰心があつた人は多い。例えば、ハワード・フィンスター、ガートルード・モーガンは布教の一貫として制作した。また、「私の経歴」という叙伝を残した例外的な「アウトサイダー」であるヘンリー・ダーガーは、日々熱心にミサに通いキリスト教を信仰した。ダーガーは自伝において自らを「頑固」(一〇六頁)、「芸術家」(二六三頁)、キリスト教を熱心に信仰する「痛ましい聖者 sorry saint」(一五八頁)として記述している。(アメリカン・フォーク・アート・ミュージアムのアーカイブに所収の“History of my life” Vol.1, American Folk Art Museum, Henry Darger Manuscripts, Microfilm Inventory, Box HML-1)より引用。ページ番号はターガー自身による。)

(29) カルディナルが一九七二年に「アウトサイダー・アート」の語を提示したとき、デュビュッフェに従って「精神病患者、幻視家 visionary、素朴者 the innocent」のみを「アウトサイダー」と定め、プリミティブ・アート、フォーク・アート、受刑者の制作物、子供の絵などの隣接領域を定義から排除していた (Cardinal 1972:35-47)。しかし二〇年以上を経て排除されたカテゴリーに入る多くの作品にも注目が集まる現状を受けて、カルディナルは「創造的アウトサイダー」を「表現的衝動に突き動かされ、文化に監視されずに美術史に慣習的な文脈化に挑むような仕方での自らの表現衝動を具体化する人」であると定義し直している (Cardinal 1992:29-30)。広い制作者を含むようになった事情をうけて、論者によっては軽蔑的な響きを持つ「アウトサイダー・アート」よりも、二〇世紀初頭からアメリカ美術の中に起こった「フォーク・アート」への興味との連続性を示す「現代のフォーク・アート」の語や、より中立的な「独学者の芸術」を好む者もあり、ジャンルの境界づけを争う場合は競合する語からの選択が問題となる。詳しくはファイインの“Tern Warfare”の項目を参照 (Fine 2003:26-33)。

(30) 「自律化の高度な段階に達した芸術場においては、……場の歴史とそれが生み出した全てのものを知らない者のための場所はない。ゲームの論理に対する無知のため『素朴派』と呼ばれる人々を、それとして構築し公認するの、やはり場なのである」(Bourdieu 1992:339)。

参考文献

- Ardery, Julia S. 1997. "Loser Wins: Outsider Art and the Salvaging of Disinterestedness." *Poetics* 24 (1997).
- Becker, George. 1978. *The Mad Genius Controversy*. London: Sage Publications.
- Becker, Howard. 1982. *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press.
- Bell, Daniel. 1976. *The Cultural Contradictions of Capitalism*. New York: Basic Books. (邦訳『資本主義の文化的矛盾』林雄二郎訳、講談社学術文庫、一九七六—七七年。)
- Bourdieu, Pierre. 1992. *Les règles de l'art, Gènese et structure du champ littéraire*. Paris: Éditions du seuil. (邦訳『芸術の規則』石井洋二郎訳、藤原書店、一九九五年。)
- . 1993. *The Field of Cultural Production*. New York: Columbia University Press.
- Bowler, Ann E. 1997. "Asylum Art: the Social Construction of an Aesthetic Category." In Zolberg and Cherbo. Bowman, Russell. 1992. "Looking to the Outside: Art in Chicago, 1945–75." In Maurice Tuchman and Carol S. Eliel (eds.), *Parallel Visions, Modern Artists and Outsider Art*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Cardinal, Roger. 1972. *Outsider Art*. New York and Washington, D. C.: Prager Publishers.
- . 1979. "Singular Visions." in *Outsiders: An Art Without Precedent or Tradition*. London: Arts Council of Great Britain.
- . 1992. "Toward an Outsider Aesthetic." In Hall and Metcalf, Jr.
- Crane, Diana. 1987. *Transformation of the Avant-Garde, The New York Art World 1940–85*. Chicago: University of Chicago Press.
- Cubbs, Joanne. 1992. "Rebels, Mystics, and Outcasts The Romantic Artist Outsider." In Hall and Metcalf, Jr.
- Dubuffet, Jean. 1945. "Avant-Projet d'une conférence populaire sur la peinture." In *Prospectus* I.
- . 1947. "Portraits." In *Prospectus* II.

- . 1949. "L'art brut préféré aux arts culturels." In *Prospectus* I.
- . 1951a. "Honneur aux value sauvages." In *Prospectus* I.
- . 1951b. "Position anticulturels." In *Prospectus* I.
- . 1967a. "Place a l'incivisme." In *Prospectus* I.
- . 1967b. "Au Docteur Genis." In *L'Homme du commun à l'ouvrage*. Paris: Gallimard.
- . 1968. "Asphyxiante culture." In *Prospectus* III.
- . 1968. "Asphyxiante culture." In *Prospectus* III.
 プロスペクトスの著者は *Prospectus et tous écrits suivants*. Paris: Gallimard. 四巻の全集に収められている。発行年
 は「I」が一九六七、「III」が一九九五年。
- D'Souza, Aruna. 1997. "I Think Your Work Looks a Lot Like Dubuffet": Dubuffet and America, 1946-1962." *Oxford Art Journal*, Vol. 20, No. 2.
- Dubin, Steven C. 1997. "The Centrality of Marginality: Naive Artists and Savvy Supporters." In Zolberg and Cherbo.
- Fine, Gary Alan. 2003. "Crafting Authenticity: The Validation of Identity in Self-taught Art." *Theory and Society*, Vol. 21, No. 2 (Apr).
- . 2004. *Everyday Genius: Self-taught art and culture of authenticity*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Hall, Michael D. and Eugene W. Metcalf, Jr. 1993. *The Artist Outsider: Creativity and the Boundaries of Culture*. Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press.
- Heinich, Natalie. 1991. *La Gloire de Van Gogh: Essai d'anthropologie de l'admiration*. Paris: Minuit. (採録『ルンネ
 ゴッホのルンネゴッホの栄光』三浦篤訳、藤原書店、二〇〇五年)
- Goldwater, Robert. (1938) 1986. *Primitivism in Modern Art*. Cambridge, Mass.: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Lukes, Steven. "The Meanings of 'Individualism':" *Journal of the History of Ideas*, Vol. 32, No. 1 (Jan.-Mar.),

- 1971).
- MacLagan, David. 2009. *Outsider Art*. London: Reaktion Books.
- Maizels, John. 1996. *Raw Creation*. London and New York: Phaidon Press.
- McGregor, John. 1989. *The Discovery of the Art of the Insane*. Princeton: Princeton University Press.
- Musgrave, Victor. 1980. *Who Chicago?* Sunderland Arts Center.
- Metcalf, Jr. Eugene. 1992. "From Domination to Desire: Insiders and Outsider Art.": In Hall and Metcalf.
- Peiry, Lucienne. 2001. *Art Brut*. trans. James Frank. Paris: Flammarion.
- Prinzhorn, Hans. (1922) 1995. *Artistry of the Mentally Ill*. trans. Eric von Brockdorff, New York: Springer-Verlag.
- Shiner, Larry. 2001. *The Invention of Art*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Swartz, David. 1997. *Culture and Power, The sociology of Pierre Bourdieu*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Taylor, Charles. 1991. *The Ethics of Authenticity*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press. (邦訳『善い生活の倫理—現代人の生き方』田中聖孝訳、海峽図書、二〇〇四年。)
- Thévoz, Michel. 1994. "Anti-Museum." In Hall and Metcalf, Jr.
- . 1995. *Art Brut*. trans. James Emmons: Skira.
- Trilling, Lionel. 1971. *Sincerity and Authenticity*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press. (邦訳『誠美と偽美』野島秀勝訳、法政大学出版会、一九八九年。)
- Wiedman, August K. 1979. *Romantic Roots in Modern Art, Romanticism and Expressionism: A Study in Comparative Aesthetics*. Surrey: Gresham Books.
- Wittkower, Rudolf. 1961. "Individualism in Art and Artists: a Renaissance problem." *Journal of History of Ideas*, Vol. 22, No. 3, Jul.-Sep.
- . 1973-74. "Genus: Individualism in Art and Artists." *Dictionary of the History of Ideas: studies of selected*

piootal ideas, vol. 4.

Zolberg, Vera, and Joni Maya Cherbo eds. 1997. *Outsider Art: Contesting Boundaries in Contemporary Culture*.

Cambridge: Cambridge University Press.

末永照和「デユビュッフェの反文化論」『実践女子大美術学美術史学』(12) 3-27, 1997。