

The Pluralities of Artists' Images and Reflexible Self-Representation : The Process and Difficulties of Sociology of the Arts

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2022-05-16 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 高橋, かおり メールアドレス: 所属:
URL	https://otsuma.repo.nii.ac.jp/records/7269

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0 International License.



芸術家像の複層性と再帰的自己呈示 ——芸術社会学の展開と課題——

The Pluralities of Artists' Images and Reflexible Self-Representation ——The Process and Difficulties of Sociology of the Arts——

高橋 かおり *
Kaori TAKAHASHI

<キーワード>

芸術社会学, 芸術家, 創造的労働者, 相互作用, ベッカー, ブルデュー

<要 約>

本稿では芸術や文化に関する社会学的研究の潮流を、芸術家をはじめとする芸術に関わる人たちに着目してその展開と課題を論じる。制度論的アプローチでは行為者の主観的意味世界を問わない一方、芸術に関わる人たちを労働者と限定することは、経済的合理性に当てはまらない状況を捨象してしまう。実際、芸術に関わる人たちは、経済性と文化性の両方を参照しつつも、かつてのようにボヘミアンとブルジョアジーの二極で芸術家像を把握するのではなく、それらの芸術家像と自身の実践を対比することにより、自分なりに新たな芸術家像を提示し、それを物語る。現在流通する芸術家向けのマニュアル群は、二項対立に基づく芸術家像を提示するだけでなく、経済と文化の間接的な関わりや複層性を示し、語り直しや再帰的自己呈示の方法も指南する一例である。芸術業界においては、集合的表象と個人の解釈の相互作用により、業界内での役割や自身の軌跡が決定される。このアプローチは芸術社会学における独自の方法になりえるのである。

* 大妻女子大学 人間関係学部 人間関係学科 非常勤講師

1. 問題の所在

社会学の成立以来、分析対象として芸術や文化を扱う研究は、周辺的研究であるといわれてきた(友岡 2001)。しかし 21 世紀に入りその数や範囲が急速に拡大している(Alexander and Bowler 2014)。社会学における芸術・文化へのアプローチの展開については、文化政策・文化経済学との比較から友岡邦之(2001, 2011, 2016)がすでに仔細な整理を行っている。友岡(2001)は制度的側面からの理論的アプローチとして、1970 年代から 1990 年代にかけて芸術作品や芸術家を取り巻く業界構造に注目した研究群を 3 つに分類した。第一に組織論的アプローチとして職業社会学・組織社会学の知見を応用したリチャード・ピーターソンの文化生産論を、第二に意味論的アプローチとして構造を重視したピエール・ブルデューの芸術〈場〉(芸術界)の議論を、そして第三にカルチュラル・スタディーズから派生した文化政策研究を置いている。さらに第一の組織論的アプローチは、新制度派に依拠した狭義の制度論的アプローチと、ハワード・ベッカーに代表される相互作用論的アプローチに分けられるという。

他方芸術業界の制度的側面のみならず、芸術家をはじめとして芸術業界に生きる人たち(芸術に関わる人たち)を労働者として見る研究も広がっている。2000 年代以降イギリスを中心に発展した創造的労働の研究はその代表例である。たしかに芸術・文化業界は産業化が進展し、労働問題が顕在化している。しかし、芸術業界の動向を労働の力学のみに還元することは、芸術・文化の独自性を矮小化してしまう危険性もある。

文化政策における事例研究と比べて、社会学における芸術・文化の研究が資するべき点としては、個別の事例を超えて析出される理論の提出がある(友岡 2011)。そこで本稿は、拡大しつつある芸術や文化に関する社会学的諸研究を、制度論的アプローチと労働的アプローチという観点から整理し直す。そして作り手である芸術家の分析に焦点を当てることで、経済性と文化性の複雑化と複合性を解きうる方針を示すと同時に、芸術社会学を独

自に展開する意義を提示する。

芸術業界の行為者水準で理論の類型化を行うのであれば、ピーターソンとブルデューは集合的行為の総体やその全体性に着目したという意味で制度論的であり、他方個々人の解釈を重視するベッカーの芸術世界論は意味論的アプローチということもできる。友岡の整理を踏まえつつも、業界内の作り手を論じる本研究が問うべきは、制度内の行為者についてどのような理念型が構成され、これらの理念型を行為者がいかに解釈しうるのかである。この理念型の表れとして本稿では、マニュアルや言説を通じて集合的表象として流通する芸術家像を取りあげる。芸術に関わる人たちはこれらの芸術家像を鏡として自分自身の実践・思考を反省し、再帰的に自己呈示を行う。これらの実践にはボヘミアン対ブルジョアジーのような二項対立ではなく、芸術家像の拡散と複層化の傾向が見られる。集合的表象と行為者の解釈が共に流動的であることで、芸術業界の捉えがたさが生じている。

第 1 章につづき、第 2 章にて制度的側面の研究の前史を紹介したのちに文化生産論の着眼点を整理し、続いてブルデューの芸術〈場〉の議論から芸術家像が〈場〉における闘争の極として集合的に析出される理念型であることを論じる。第 3 章においては、労働者としての芸術家という論点を提示しつつ、その限界を明らかにする。第 4 章では、ブルデュー以降論じられてきた芸術家像を整理し、それぞれの像の構成と、制度論的アプローチと労働に基づくアプローチに内在する困難を指摘し、両者の交点を見る必要を説く。第 5 章でベッカーの芸術家 4 類型を紹介したのち各種マニュアルの言説を分析し、芸術に関わる人たちは流通する芸術家像を鏡として、個々人が自己呈示をしていることを示す。そして第 6 章でこの方法が理念型と行為者の解釈における相互作用の軌跡として、芸術社会学を展開するうえでの独自の方法であると結論付ける。

2. 制度論的アプローチと集合的生産

(1) 文化生産論がとらえた集合的生産

本章では芸術業界をマクロに捉えた20世紀後半の議論を整理し、その系譜を追う。芸術作品に内在する価値だけではなく、人々のつながりや作品の流通経路に着目した初期の研究には、社会学者のハリソン・C・ホワイトと美術史家のシンシア・A・ホワイトが美術業界において行ったネットワーク研究と、ポール・M・ハーシュの文化産業システムの議論がある。

19世紀のフランス美術業界では、アカデミーが公的に権威づけや価値づけを行うシステムから、作品の売買を中心に作家の価値が決まるディーラー・批評家システムに変容していった。ホワイトらはその過程を分析し、個別作家の評価よりも、画家同士が結びついたことによる創発効果や、それに伴う業界の変化を描き出した(White and White [1965] 1993)。この研究は芸術の意味や作品論にとどまらず、ネットワークを通じて芸術家の置かれた状況を論じた点で画期的だった。

あるいはハーシュは文化産業システム⁽¹⁾を提唱し、アーティスト(創造者)と観客・聴衆(受容者)の間に存在する媒介者や流通者、「フィルター」の存在と役割を論じた(Hirsch 1972)。文化産業システムのモデルは、過剰生産される(overproduced)新しい製品やアイディアの洪水を通すフィルターの層から成り立つ。それぞれのレベルや組織に応じてゲートキーパーがその流通の可否を判断し、製品やアイディアが分類される。生産される商品が過剰である一方、流通のフィルターをすべて通り抜けるものはごくわずかである。この淘汰が消費者に届く製品の質を担保した。たしかにハーシュの議論は芸術家個人の評判や情報がどのように芸術業界で流通、伝播するのかを考える際の手がかりになりうる。しかしこの図式は「文化的商品」、すなわち製品が文化産業内で流通することを論じており、そこに関わる個々人に対する評判や評価とは異なる⁽²⁾。

ホワイトらやハーシュのアイディアを研究視角として確立し、制度的な視点から芸術生産を論じ

たのは1970年代アメリカで興隆した文化生産論である。1976年に『American Behavioral Scientist』でピーターソンが編んだ特集(Peterson 1976)がその端緒である。当初は芸術に限らず宗教や科学なども範疇としていたが、次第に文化産業やメディア業界、あるいは芸術の社会学へと舵を切っていった。

ピーターソンは集合的活動の総体として文化の生産・流通・消費を捉え、その過程を探究した。ピーターソンの主な研究対象は20世紀初頭から中盤にかけてのカントリーミュージックであるが、特にレコードやラジオなど新しいメディアの誕生によって生じた商業化に着目した。裏方の役割の変化や、参入する層が若者や女性にも広がった結果、音楽家が収入を得る手段も多様化していっただけではなく(Peterson 1997: 17-25, 33-51, 106-117)、演奏者たちが業界内で仕事を得るためには仲間同士のつながりである「シンプレックス(simplex)」が重要になっていった(Peterson and White 1979)。

文化生産論は、新しい技術や制度の変化、あるいは新しい役割を担う人々の登場が、その文化の内実にもどのように影響を及ぼすのかを論じた。その下位分野の1つに創造的働き手のキャリアというトピックがあるものの、これは傍流に過ぎず、全体では市場構造や報酬構造といった芸術業界の全体像の把握に重きを置いた(Peterson 1994)。工業製品の生産過程をそのモデルとしていたことからわかるように、文化生産論は経済的にその活動が成立することを議論の前提にしていた。

(2) 集合的生産過程で不可視化される参加者 個人の生活

作品制作やプロジェクトの成立過程の分析を得意とした文化生産論は、プロジェクトの成員が流動化し、個人が複数のプロジェクトに関わるのが前提となっていくにつれて、その限界に直面する。ここでは文化生産論が説いた報酬構造に着目し、日本の演劇業界における公的支援の事例をもとに、文化生産論の課題を示す。

ブルデューでいうところの資本の取引の議論と共通する枠組みを文化生産論において提示したの

は、ダイアナ・クレーンである。クレーンは、ある芸術作品を生産した際、どのように報酬が分配されるのかを報酬システムとして整理した (Crane 1976)。佐藤郁哉 (1999) は日本の演劇業界を事例にクレーンの報酬システムを発展させた。企業協賛や冠イベントが増えた結果、1980年代の小劇場ブームは(その内実は違ったものの)「商業主義」と演劇業界の内部から揶揄された。この批判には芸術の市場化への根強い反感がある。佐藤の議論は個々の劇団の財政上の工夫の話から始まりながらも、業界団体や組合など演劇業界全体の問題へと収斂する。そして象徴的報酬(評判や価値)も物質的報酬(資金)も制度内で完結させる独立型の演劇業界を目指しつつも、助成システムができてつつあった1990年代の日本の演劇業界では、まず半独立型の報酬システムを目指していくことから変化が起こるという展望を描いた。これは1つの芸術生産のモデルであり、ある典型的な芸術家(芸術団体)像の呈示であろう。佐藤は小劇場の業界団体の再編と助成制度の成立の過程に課題があるとしつつ、演劇業界にプロフェッショナルが誕生する可能性を見出した。

公共施設の制度改革や芸術活動の被助成化は、演劇業界に限らず、1990年代以降美術や音楽など他の芸術業界にも起こっていた(吉澤 2007)。佐藤が論じた半独立型の報酬システムに基づく演劇の被助成化は「30歳限界説」(田村 2015: 10; 佐藤 1999)を乗り越える制度改革として期待された。

ただし当時の、あるいはそれ以降の演劇関係者全員がこの被助成化の波に乗ったわけではない。たとえば田村公人(2015)が2000年前後に調査を行った小劇場劇団は、被助成化に舵を切っていない。各劇団間で俳優が自身のチケットノルマ⁽³⁾を相互に補い合う構造は、まさにサブカルチャー型の報酬システムである。田村が調査対象とした俳優たちは、副業によって演劇業界の外部から資金を得つつ、それを演劇公演に投資していた。相対的に公的資金の流入量が少なく、かつ市場化もされていないのであれば、芸術に関わる人たちが他分野で稼いだ資金を芸術生産に投資する方法がとられていてもおかしくはない。

佐藤の研究は日本の演劇業界史を詳述した重要な研究であるが、文化生産論に基づくゆえの限界も抱えている。文化生産論に基づき製品としての芸術作品(ここでは演劇公演)やそれを生み出す制度を分析することは、芸術作品に付随する性質で状況を整理することになる。たしかに1990年代以降日本でも拡大した芸術活動への被助成化は、芸術作品を作るための収支構造の健全化にとっては1つの解である。しかしここで置き去りにされるのは、芸術作品の創造(あるいは流通や消費)に関わる人たちの意味世界と、彼ら自身の家計簿の解釈である。集合的活動の中でそれぞれの行為者はいかにして判断や選択をしているのだろうか。

集合的活動の成果物や完成した作品に焦点を当てることは、研究のみならず、現場への支援政策においても問題になる。1990年代以降日本で本格化する芸術活動への公的支援は、作品制作にのみ支援するという前提であった。しかしこれは、日本の芸術への公的助成の欠点となっていく。多くの公的助成は作品制作のための資金としてのみ使用が認められており、自身の生活費や謝金(ギャランティ)に充てることが難しい。固定した劇団や企業、団体が主導する作品制作やプロジェクトであれば大きな問題とならなかったかもしれないが、2000年代以降芸術業界の流動性が国際的に高まっていった結果、文化や芸術制度と実際の創造・制作現場の現状とのずれが顕在化した⁽⁴⁾。

他方、田村の研究は芸術業界の成員を対象にし、劇団員たちの生活の家計簿や興行におけるチケット収入の構造、あるいは生活における工夫を描いたものの、その状況が既存の演劇業界に対してどのように新規性があり、あるいはいかなる点で対抗的なのか明瞭ではない。さらに個人が複数の役割(俳優でありつつも親である、など)を持つことの可能性を示唆しているが、複数の役割同士の創発性には触れられていない。しかしブルデューの知見を踏まえれば、〈場〉における位置や評価が多義的であること、芸術に関わる人たちが複数の役割を用いることに注意を向けるべきである。この複数の役割の並立と統合は、芸術業界で生き

る人々のモデルとなりうるのである。

（３）〈場〉における闘争と芸術家の役割

ブルデューによる芸術の議論は、文化生産論と同様にマクロな社会状況における芸術の役割に着目している。『芸術の規則』では、自身の〈場〉の理論を芸術業界に応用し、芸術生産の成果物としての作品を単なる「感性的な愛」で語るのではなく、「物への知的な愛」をもとにその成立過程とそこに関わる人々の特性を明らかにした（Bourdieu 1992=1995: 16）。ブルデューはフローベールの『感情教育』のストーリーをなぞりながら、文化資本はあるが経済資本のないボヘミアンと、経済資本はあるが文化資本に乏しいブルジョワを対比的に描く。両者はブルデューが示した芸術家像の極である⁽⁵⁾。

ピーターソンは芸術生産の過程を描くことによって、行為者同士の相互作用やその過程が決める生産物の性質を論じた。他方ブルデューは芸術をめぐる闘争の〈場〉を設定し、それぞれの資本の多寡や掛金が闘争の結果を左右するという力学を明らかにした。芸術家や作家の実践や表象を説明する際、人々の間での諸関係や権力関係を参照する必要がある（Bourdieu 1992=1996: 66）。過程として時間軸を取り入れた文化生産論と、空間的比喻から創発性を見出した芸術〈場〉の議論は、たった一人の天才のみが芸術作品を生み出すことを否定する点では共通しているものの、後者は闘争の参加者の状況と他と比べての芸術業界の特殊性をより強調している。

芸術〈場〉は様々な人を惹きつけ受け入れるが、学歴・資格の保持や競争試験での合格のように「明示的にコード化」されているわけではない。その結果、芸術家は「もっともコード化されて」おらず、「ゲームの規則自体がゲームの中で賭けられている状態」にある。そのため、「この職名を名乗っている人々を完全に定義する（そして育成する）ことが最もむずかしい職業」の１つとなった（Bourdieu 1992=1996: 81-82）。

芸術家という社会的役割の特徴は、〈場〉における位置や評価の多義性にある。芸術家にとって

の「不成功」の両義性を考えれば、それが「みずから選んだものとも、意に反して強いられたものとも」解釈できる。「世俗的成功と芸術的価値」との「ずれに対して公認の存在を与える」ようにみずから失敗を選択する『『呪われた芸術家』と、単に『『失敗した芸術家』を分かち同業者による承認の指標は、観察者にとっても芸術家自身にとっても常に不確かで曖昧なものである』（Bourdieu 1992=1996: 69-70）。芸術に関わる人たちの役割や状況の把握には、彼ら自身の主観的な意味づけが関わっている。このような点から友岡（2001）はブルデューを意味論的アプローチと分類したものと考えられる。

文化生産論も芸術〈場〉の議論も、芸術を社会の一例として、一般的な社会現象と共通した枠組みで、芸術生産の過程や芸術〈場〉の闘争の独自性を明らかにしようとした。しかし逆に、芸術業界で析出された枠組みや尺度が、他分野に対して有効なこともあり得る。芸術社会学の独自の展開においては芸術業界からの社会学的理論の構成が求められているのである。

３．労働者としての芸術家

（１）労働的アプローチから見える芸術業界の力学

ブルデューが示したずれは、芸術家が経済的軸を重視するのか、芸術・文化の軸を重視するのかによって対処が異なる。経済的軸によって外部から把握しようとした研究群は、芸術生産を特殊な労働や消費とみなすことでその矛盾に整合性を見出した。たとえば吉澤弥生の一連の聞き取り調査はアートプロジェクトをはじめとして文化行政に関わる人たちが直面する現場の窮状を労働者性の観点から訴えた（吉澤 2015）。現場の声を共有することは、当事者たる芸術に関わる人たちが声を上げるための証拠と契機を提供し、芸術業界における労働者としての権利が日本でも主張される一助となった。

芸術業界の行為者として作り手を捉える中で、芸術家を労働者として扱う議論が20世紀末から登場してきた。貧しい人が少数の場合は競争の結果として考えられていたが、そもそも芸術家は貧

しいものだという認識が主流になると、次第に構造そのものの問題が説かれるようになる (Filer 1986)。文化と経済の議論は文化経済学へと発展し、代表的論者であるデイヴィッド・スロスビーは、芸術家の創造的活動に伴う生産性を数式化しその有効性を説いた (Throsby 2001=2002: 151-174)。社会が近代から次の位相へと移行する中で、それまで遊びや余暇として捉えられていた芸術活動が労働の範疇に入るようになった。この変化によって、特殊な労働として芸術活動が議論される。

たしかに文化生産論も芸術を仕事と捉えていたが、そこでは芸術生産を製造業と同様に扱う前提があった。しかし芸術業界にも生産や労働の論理の独自性がある。そしてここで見出された新たな論理とは芸術業界の特性であると同時に、21世紀以降の現代社会論にあまねく共通する問題として取り上げられ始めた。

また、供給過多になった貧しい芸術家の可視化は、芸術家の定義を揺るがせた。芸術家の供給過多を労働市場の問題として扱ったピエール・ミシェル・メンガーは、フランスの舞台芸術業界を事例とし、芸術家の労働市場が急成長した裏側で、芸術家が非常にバランスを欠く困難な状況にあることを訴えた。芸術家が供給過剰であるために、多くの芸術家は芸術業界内外の複数の仕事を掛け持ちしてリスクを回避し、リスク管理を自分で行う。自由で順応性が高く、開放的な環境であることは、不安定で先が読めないことと表裏一体である。これをメンガーは「機能的順応性」と呼ぶ。自己実現と職業的なリスクの間でバランスをとることが芸術家として生き残っていくためには不可欠である (Menger 1999, 2001)。不安定さを前提にしつつ、やりたいこととやるべきこと、そしてできることのバランスを取ることが、21世紀に芸術家として生きていくために必要な策なのである。

芸術家が低所得な「特殊な労働者」であり社会的地位も安定しない状態にあるならば、市場経済に任せておくだけではなく、かつてのアカデミー制度や宮廷貴族との関係のようにより安定した状態に戻すべきではないか。一部の国ではそのような動きが見られたものの、事態はより複雑になっ

た。芸術家への支援のあり方について、美術作家であり経済学者・社会学者であるハンス・アビングはその失敗の構造を説いた (Abbing 2002=2007)。芸術家が困窮しているのであれば政府など公的機関が困窮層を救済すべきというのは、社会福祉的政策の帰結である⁽⁶⁾。しかしこれらの支援にも欠点はあった。オランダでは、手厚い保護や助成の結果、貧しい芸術家が一層増加した。芸術への助成は、芸術家全体の所得を上げるのではなく、芸術家でありながら芸術だけでは身を立てることのできない低所得者層をより増やす結果となった。

アビングは貧しい芸術家を「芸術家予備軍 (reverse army of artists)」と名付け、芸術業界の発展を支える共同財としての人員のプールだと位置づける。肯定的に捉えれば、公的支援の広まりは芸術に関わる人たちの裾野を広げたともいえる。しかしアビングはベッカー (Becker [1982] 2008=2016: 89) とは異なり、このプールが大きく豊かであればより良い芸術が生まれるわけではないと明確に主張した。助成はさらに、芸術家になることが社会的に良いことであり、安全な道であるというシグナルも与え、芸術家市場へのますますの流入を促進する⁽⁷⁾ (Abbing 2002=2007: 238-239, 366-367)。

アビングは、芸術からの収入だけで生活できない芸術家は、創造者ではなく消費者であるという見方の転換を提示した。芸術家の多くは、芸術内外の複数の仕事を掛け持ち、家族などの支援を得ながら活動を続ける。十分な収入が得られないのであれば、芸術創造は遊びとして解釈できる。このような芸術家は、現代社会においては趣味を続ける消費者と呼んだ方が適切なのかもしれない。

負け組芸術家、あるいは芸術で生計を立てることができない芸術家は、「貧乏」で「悲惨」なプロではなく、「ハッピー」なアマチュアである。実際に彼らは巨大なアマチュア集団の一部であり、制作に時間と金を消費する人々なのである。(Abbing 2002=2007: 245, 引用者注: 強調太字訳文)

アビングは金銭的基準からプロフェッショナルとアマチュアを区別した。経済的に貧しい芸術家をアマチュアの消費者と捉えれば、貧しい芸術家は存在しない。ここで興味深いのは、アビングが金銭収入のない芸術家を「貧乏」とするのではなく、そもそもアマチュアや消費者であるとして別の区分を用いた点である。アビングが芸術家予備軍、共同財としての人員のプール、あるいは負け組芸術家と呼ぶ人々は、十分な収入が結果としてついてこないために消費者とみなされる。つまり、アビングが議論の対象とするプロの芸術家たりえないのである。

メンガーもアビングも、芸術と経済を結びつけて芸術家の社会的位置を考えようとした。アビングが芸術活動を労働（生産）ではなく消費として捉える見方を提示した一方、メンガーは芸術と労働に関連させ、その労働者性を強調した。芸術活動を労働として扱うのであれば、彼らに十分な対価を支払わないのは不当になる。他方、同様のことをアビングの文脈で考えれば、金銭的対価が十分に得られていない時点で消費者でありアマチュアである。両者は同じ問題点から出発しながらも帰結が異なる。

メンガーの議論もアビングの議論も一長一短であろう。芸術の中では労働になりうるものや収入が得られるものもあれば、そうでないものもある。労働として芸術に関わることができる一方、芸術が持つ労働性を拒否し余暇の領域で関わろうとすることもある。両者に境界はあるかもしれないが、地続きである。ここで鍵となるのは、個人が芸術業界における自己を再帰的に解釈する方法と、その解釈に基づき自己を管理し呈示する方法である。

（２）創造的労働の主体としての芸術家

次に論じる創造的労働の議論はまさに、芸術と労働の関係を正面から問い、メンガーの発想と共通する。

文化（culture）や文化的（cultural）に代わり、創造性（creativity）あるいは創造的（creative）という言葉が流布しだしたのは 21 世紀に入ったこ

ろである⁽⁸⁾。文化ではなく創造という言葉を使用することは、アドルノとホルクハイマーが文化産業論⁽⁹⁾で否定的に論じたメディア（複製芸術）領域を文化の範疇に加えることを可能にした。そして、新しく登場したメディアや情報通信技術と、文化産業論が守ろうとした高級文化を合わせて捉えることで、社会における文化の価値を押し上げた。創造産業の議論は業界に関わる人たちの必要性を公的に説き、芸術家に対する手厚い教育政策の論拠となった。この背景には芸術を産業に組み込むことで芸術に関わる人たちを働き手とみなし、教育・訓練すべき存在だという論理がある。だからこそ芸術側もまた創造性・創造産業という言葉の普及に加担した⁽¹⁰⁾（Garnham 2005: 27）。

生産構造の分析を通じて叫ばれたのが、労働環境の窮状であり、権利拡大と環境改善である。映画、放送、出版、劇場など創造産業に関わる人々を対象とした creative labour (labor)、すなわち創造的労働（者）の研究は 2000 年代後半以降イギリスを中心に盛んになった（たとえば McKinlay and Smith 2009; Hesmondhalgh and Baker 2011）。創造的労働の研究は、従来の企業内キャリアが抱える限界の超克を目指し、働く個人の現実により即した多様かつ複雑なキャリアを前提とした（Mathieu 2012: 4-7）。新自由主義の進展とともに、複数の仕事をかけ持つポートフォリオ戦略や状況に応じて汎用的に対応するプロティアンキャリア（Bennett ed. 2012=2018）や境界のないキャリア⁽¹¹⁾（boundaryless career）といった議論が、芸術業界の議論に入り込んだ（McKinlay and Smith 2009）。創造的労働に関わる人たちは、プロジェクトごとに契約を結び、異なった雇用主の間を渡り歩く。彼らは外部のネットワークや情報を使いこなしながら、既存のヒエラルキーを超越する。組織内外の移動を行う創造的労働者にとって、キャリアや職歴は「組織だったもの」あるいは「秩序だったもの」ではなくなっている。

創造的労働の研究は、芸術に関わる人たちの経済性や労働者性を強調し、「特殊な労働者」あるいは「新しい労働者」として芸術に関わる人たちを名指している。と同時に、その議論に触発され

た芸術に関わる人たちも、労働の文脈で自身の実践を把握するようになる。文化資本と経済資本の相互関係において、創造的労働を通じた経済資本の獲得がいかに費やした文化資本に見合わないのか。文化においては生産者であろうとも労働者としての権利が保障されていない現状への異議申し立てがこの根底にある。

しかし芸術生産において消費者であること、あるいは労働者ではないことは必ずしもすぐに否定的な状況とは限らない。芸術生産と資本の獲得が直接的ではなく間接的、時差的であることが考えられる。経済性と結びつかないからこそ意義のある文化生産もあり得る。芸術家の性質はたしかに経済資本や文化資本、社会関係資本の多寡によって特徴づけられるが、その力学には不均衡や矛盾が生じる。この矛盾に対処するために、芸術に関わる人たちはあるべき芸術家像と自己の調整を行う。芸術生産の過程を追ったり、闘争の〈場〉を問うたりすることによって把握可能となった客観的な諸関係や集合的表象は、個々人の実践にも影響をし、両者の相互作用によって芸術業界は変化をし続けている。次章では、組織や制度に着目した芸術への制度的アプローチと、労働として芸術生産を捉えた労働的アプローチの交点をとらえる仕掛けとして、経済性と文化性の関係から類型化された集合的表象としての芸術家像の成立と行為者によるその解釈のあり方を論じる。

4. 制度論的アプローチと労働的アプローチの結節点としての芸術家像

(1) 近代的芸術家像の発展

ピーターソンの議論はもともと分業を前提にし、ブルデューは闘争の結果として〈場〉の行為者の性質を見極めていた⁽¹²⁾。ブルデューが示した典型的芸術家像の極は、ボヘミアンもブルジョアも近代化に伴う芸術家の成立と関連している。ノルベルト・エリアスによるモーツァルトの研究と、ナタリー・エニックによる画家の誕生過程を論じた研究はそれぞれ、少ない経済資本ながら文化資本を重視するボヘミアン的芸術家像の成立を分析した。

モーツァルトはそのキャリアにおいて、宮廷につかえ注文に応じて作品制作を行う職人的芸術家から「市民的アウトサイダー」として「自由芸術家」へと転向した。他人の意見を聞いてから作品を作るのではなく、作りたい作品を作ってから評判を聞くやり方で、自由を獲得した。経済的な安定を捨てて自身の理想を追求することは不安定さと隣り合わせでもあるものの、モーツァルトは社会的地位や生活の安定よりも芸術表現の自由を選んだ(Elias 1991=1991)。

あるいはフランスの社会構造変化の中で誕生した芸術家という職業は、職人から分離して高度専門職業人となることで、アカデミー制度に支えられ独自の地位を築いていった。絵画の地位が向上するに伴い、芸術家は非職業化し、召命(vocation)となった。エニックもエリアスと同様、「絵を描く人」が職人から高度専門職業人を経て、自由芸術家になる過程を描いた。たしかに芸術家に特権的な身分を与えることは、絵画ならびに芸術家(画家)の地位確立につながった。ただし芸術家となった画家たちは日々の生活の安定や固定給は保障されていなかった。それは不安定と引き換えの自由である(Heinich 1993=2010)。ここでも、安定や経済性を顧みず文化を追求するボヘミアン的芸術家像が提示されている。

エニックは個人にも着目し、手紙や批評などの解釈を通じて、画家ヴァン・ゴッホが死後次第に天才として神格化・英雄化される過程を分析した。ゴッホの作品は生前ほとんど売れなかったが、死後その人生の物語や伝記が流通する中で神話化していった。作品そのものの価値だけではなく、そこに物語が付与されることで社会での評価が上がり、人々の称賛が集まった(Heinich 1991=2005)。結果としてゴッホという人物の作品に相応の経済資本が伴うようになったのである。

エリアスとエニックは、社会変化とともに芸術家という職業が誕生する過程を論じた。たった1人の天才だけが芸術を生み出すのではない一方、その天才も突然出現するのではなく、社会的に認められ、構築される。芸術家と呼ばれるようになった人々は、職人として注文に応じて制作を行って

いた存在から、しがらみから解放され内発的な動機付けに基づき召命として芸術活動に取り組む存在となった。19世紀に広まったロマンティックな芸術家像は、経済性を顧みず芸術や文化を追求するボヘミアンの生き方である。近代化の中で誕生した芸術家たちは、手仕事や労働、支配から自由な存在として特権化された。エリアスやエニックが想定した芸術家像は、自らの意思に基づいて芸術に関わり、労働や支配から自由な存在として、時に経済的に苦しみながらもやりたいことを追求するボヘミアンの芸術家像である。この理念型は近代へと時代が移るにしたがって誕生し、社会で共有されていった。

（２）経済性に基づく芸術家の類型化

エリアスやエニックが経済性に無関心であるボヘミアンの芸術家像を詳述したのに対し、アビングは芸術家の経済活動に着目し、市場に応答するブルジョアジエ的芸術家像から新しい態度の芸術家を４タイプ示した（Abbing 2002=2007: 493-498）。第１の研究者型芸術家は作品の消費を専門家中心の限定的市場に任せ、歴史的文脈の記述や解釈に重きを置く。必然的に彼らは大学など教育機関との結びつきが強くなる。第２のポストモダン型芸術家は、既存の芸術の境界を飛び越え、他の領域と結びつくことで新たな創作を続けるビジネスマンである。会社を作ったり多くのアシスタントを雇ったりするこの態度は、企業家的である。第３の職人型芸術家は技の熟練に情熱を傾ける人々である。超絶技巧を武器とする芸術家もここに位置される。そして第４のエンターテイナー型芸術家とは常に観客や消費者を楽しませることを心掛ける人々である。アビングは、エンターテイナー型芸術家が今後主流になり、芸術が持つ特殊な経済状況（例外的経済）を打ち壊すと予想する。だからこそ芸術業界の外の経済的指標や収入の程度を基準に、芸術家か否かを判断した。文化生産論における過程や、芸術〈場〉における客観的な諸関係の議論を、行為者の次元に引き戻し、行為者を類型化しようとした。

シグリッド・ロイセングによれば経験経済や文

化産業の概念が強調されるに従い、専門職としての芸術家の役割が変わってきたともいえる。ノルウェーの行政報告書の分析によれば、国家は芸術や文化の持つ潜在的な価値創造の力に対して経済的な意味での期待を高めている。旧来のように、経済とは距離を取るカリスマ的芸術家像——ブルデューの図式においてはボヘミアンの芸術家像——はもはや成り立たない。ノルウェーにおいて求められる専門職としての芸術家は、市場からの独立ではなく市場をうまく活用しなければならない（Røyseng 2016）。極端に言えば、文化資本が多少足りなくても経済的に成功することが芸術家には求められるのであり、ブルジョア的芸術家像が推進されているともいえよう。市場での芸術・文化・創造性などの活用という文脈はノルウェーに限らず、国際的に存在する⁽¹³⁾。ロイセングは、専門職としての芸術家の変化を芸術業界外の広く社会的な枠組みにおいて検討し直した。芸術に関わる人たちは芸術性という観点から自身の活動や実績を振り返るだけではなく、創造的に自身の経歴を語り直し、再帰的に自己呈示をしつつ、文化面のみならず経済的観点からも自己評価しなければならない。ただし経済性に基づいて語り過ぎることは、芸術家らしさを消し去ることもなる。芸術に関わる人たちが労働者と名指され、自身もそれを名乗ることによって、典型的な芸術家像を否定することもある。そしてその典型的な芸術家像の否定もまた、時がたつと別の典型になりえる。

アビングの類型化は研究者でありながら芸術業界の内部者である観点に、ロイセングの研究は業界内での言説に基づく整理である。生産の過程や闘争の〈場〉にいて芸術に関わる人たちは、とりわけ創作を担う芸術家たちは、自身がどのように表象され、名付けられるのかを敏感に察知し、応答する。メディアの発達により個々人の再帰性が高まっている今、芸術家像の生成は外部からなされるものでも、過去の事例に対してなされるだけでなく、同時代的に流通し、現在を生きる人々に対して影響を及ぼす。

芸術業界における行為者の状況を理解するためには、ブルデューが行ったように芸術業界の諸関

係の中から芸術家が生産される社会的条件を考えつつも、行為者自身が集合的活動として芸術を捉える過程の再解釈を追究すべきである。同時に集合的表象としての芸術家像と、行為者たる芸術に関わる人たちのそれらの像への態度が、その芸術業界を特徴づけるのである。

5. 芸術家像を踏まえた再帰的自己呈示

(1) 正統からの距離の解釈

芸術家像は客観的な諸関係 (Bourdieu 1992=1996: 51) の表れといえるが、このように流通する芸術家像を集合的活動の産物と見なしたのはベッカーである。ベッカーの芸術家4類型⁽¹⁴⁾の議論は、本人による判断と他者からの評価の交点として、芸術家を芸術世界の中に位置付ける。

ベッカーは、芸術業界の中心にいる核となる存在を「通常は、あるいは公式には『芸術家』として見られる」芸術家の典型として「統合された職業人 (integrated professionals)」と呼び、類型化の基準に置いた (Becker [1982] 2008=2016: 247-297)。統合された職業人とは、「組織された (organized)」芸術世界という、特定の業界としての社会的世界において芸術活動を行う人である。組織された芸術世界は、十分な量や質の支援をする人々が存在し、芸術家と支援する人々⁽¹⁵⁾が作り出してきた規則があり、それらに支えられた公認の芸術作品が存在する社会的世界である。

統合された職業人は、その芸術世界の規則やこれまでの伝統にしたがい、そこで得た資源を用いて芸術を生み出す (Becker [1982] 2008=2016: 249-254)。ベッカーは組織された芸術世界と統合された職業人を基準として、それ以外の3つの社会的類型 (一匹狼、フォーク・アーティスト、ナイーブ・アーティスト) を定め (Gilmore 1990: 154)、組織された芸術世界との関係のあり方の差異でそれぞれを特徴づけた。

「一匹狼 (mavericks)」とは、組織された芸術世界の規則や資源を意図的に無視し、積極的かつ戦略的に反抗的な態度をとる芸術家である。一匹狼は、自身の芸術活動を新たな芸術として正統にすることを目指す。組織された芸術世界の参加者た

ちには異端者として立ち現れ、ときには敵対的な感情を引き起こす (Becker [1982] 2008=2016: 254-269)。それに対して「フォーク・アーティスト (folk artists)」とは、組織された芸術世界の外にある別の規則に従い、別の資源を用い、何かを作る人々である。この生み出された何かは事後的に芸術だと判断される (Becker [1982] 2008=2016: 269-283)。ベッカーが例示したのはアメリカでキルトを作る女性たちの営みである。そして「ナイーブ・アーティスト (naïve artists)」は、それが芸術であるか以前に、何かを作っているか、そもそも本人には何か意味のある活動を行っているという自覚がない (Becker [1982] 2008=2016: 283-295)。昨今の日本の流れを受ければ、障害を持った人たちによるアウトサイダーアートやエイブルアートにはこのナイーブ・アーティストが存在しうる。

ベッカーは、芸術を作り出すための十分な協同のネットワークの有無、芸術世界の規則に対するアプローチの方法、そして芸術活動に必要な資源の入手方法の3つの点から、統合された職業人を中心に、それ以外の芸術家を3つに分類した。これは芸術をたった1人の天才の活動ではなく複数の人々が織りなす集合的活動として捉え、作品そのものと芸術家とを切り離して対比的に捉えたうえで成立する類型化である。

第4章で示したアビングの芸術家4類型や、芸術創作に向き合う態度 (問題の発見と解決) とその成果物への評価 (革新と伝統) から芸術家を4つに分類したベラ・ゾルバーグ (Zolberg 1990: 129-131) の議論には、芸術家が自身をどう見られたいのかという再帰的なまなざしは考慮されてない。他方ベッカーの芸術家4類型は他者から行われる芸術に関する評価とそれを踏まえた自己のあり方の相互作用に基づく。さらに、評価や意味づけとの関連から、芸術作品 (あるいは芸術活動) も判断基準の材料の1つになっていることにも注意が必要であろう。組織された芸術世界における外部者からの作品の受容やゲートキーパーによる判断のみならず、本人の意思や意図も芸術家の類型の要素となる。だからこそこの類型化は自身の活動を芸術とみなしていない人も射程に入れるこ

とができる。

ベッカーは社会的世界の考え方に則ることではからの認識と本人の意識のずれを分析し、本人は芸術家と思っているが外部からは思った通りの評価を得られていない人を一匹狼、本人は芸術家と思っていないが芸術業界の人たちからは芸術家とみなされる人たちをフォーク・アーティストやナイーブ・アーティストと定めた。本人の認識と外からの評価のずれは、芸術家という社会的役割の特徴といえる。このずれが、経済資本と文化資本の不均衡がありつつも様々な芸術家像が成立しては流通し拡散していくことの証左になっている。

(2) マニュアル群の流通

芸術家は芸術業界内の力学のみならず、業界外からの期待も踏まえて自身の経歴を提示している。再帰的に自己を捉えるためには、自己管理能力——自分自身の活動や表象を管理し、適切に提示すること——が欠かせない。高等専門教育において教わることではないものの、この点は特に団体に所属せずフリーランスで働く芸術家たちにとっては常に直面する課題である。2000年代以降、日本においては高等専門教育が制度化されている美術と音楽で特に、芸術家の自己管理の必要性を説いたマニュアルやハンドブックが、雑誌や書籍、インターネットなどで流通していった。単に技法や心構えを説くのみならず、実践的な技術や知識を示したマニュアルが可視化され、共有されている。このマニュアル群は、生きていくための経済性と芸術家としてあるための文化性の均衡をそれぞれ指南している。

現代美術の専門誌『美術手帖』における2005年2月号の特集『「アーティスト」になる基礎知識』はその代表例である。1995年4月号の特集「芸術家になりたい！」と比べ、2005年の特集はより実践的な方法を指南している。両特集の扉文を比較するとその違いは明白である。

美大は出たけれど、芸術家になりたいけど、この先美術の世界で生きていくにはいったいどうすればいいの？期待と不安の交錯する若きあな

たへ贈る先輩アーティスト6人の処方箋。それでもまだ芸術家になりたいと思うなら、海外の美術教育のあり方も、画廊主のアドヴァイスも食欲に吸収すべし。おまけに奨学金制度、海外留学 etc の便覧もつけて皆様のお役に立ちたく思います。(美術手帖 1995: 13)

ところで、「アーティスト」になりたいと考えた時、私たちは基礎的な事項すら意外と知らないことが多いのに気づく。〔中略〕本特集では、ファイルづくりからプレゼンテーションまで、展覧会のやり方から収入の仕組みまで、「アーティスト」を目指すあなたの疑問を解消する即効“ノウハウ”を紹介しよう。(美術手帖 2005: 11)

1995年の扉文は意識や心がけを前面に出しているが、2005年の扉文は技術や経済面での工夫（「即効“ノウハウ”」）を強調している。『美術手帖』の2005年のアーティスト指南特集は、「基礎的な事項すら意外と知らない」ことを前提に、芸術を職業とするための戦略や常識、暗黙の「規則（convention）」を明文化・記事化している（Becker [1982] 2008=2016: 46）。この特集は芸術家になるチャンスを誰にでも開こうとした一方で、曖昧だった基準を明示することで芸術を仕事することを諦めさせる働きも持つ。このような特集には業界内部から反発もあったものの⁽¹⁶⁾、2005年の誌面方針に基づいた特集はその後1～2年に一度組まれ⁽¹⁷⁾、2013年には情報を刷新し書籍化もされた（美術手帖編 2013）。

同様の動きは音楽でも音大（音楽大学）生向け就活指南書の登場に見ることができる。2015年に刊行された『「音大卒」は武器になる』（大内 2015a）は音大生が受けてきた教育が一般企業への就職活動において武器になることを主張する。この本は、元銀行員で音大の就職課に勤務する大内孝夫が、自身の経験や大学側から提供されたデータをもとにして「音楽に打ち込んだ経験を生かしながら、幸せなキャリアを築く」方法を伝授する「本音のキャリアガイド」である（本の帯より）。さらに大内は『「音大卒」の戦い方』という

続刊を出したが、同書では音大生活よりも就職活動そのものの記述に重きを置く。そして、卒業後に音楽を仕事にするのであれば、一定期間で目標に達せられない場合その目標を見直す必要があり、その選択次第では「音楽をやって生活していくこと」を諦める必要があることも説く（大内2015b）。大内は専門教育を受けながらも音楽を職業とせず趣味として消費者になる可能性や、音楽自体を辞める可能性を積極的に示唆する。

芸術の訓練を通じて得たものが芸術業界外で発揮されるとき、それは芸術以外にも持ち運び可能（portable）でありながら、他の分野とは異なる顕著な（salient）創造性として表れる。ダニエル・リンドマンらは「マイクロソフトで働くならチューバを持っていく必要はない」という回答者の言葉を象徴的に論文のタイトルに用い、芸術業界内で必要とされる創造的技能と、芸術業界外で必要とされる創造的技能の違いを明らかにした（Lindemann et al. 2017）。芸術業界内で得た技術を芸術業界外で発揮する場合、求められるのは楽器の演奏技術ではなく、音楽を通じて得た創造力なのである。リンドマンらが芸術大学の卒業生の経験から見出した芸術家像は、音大生向け就活指南書が示す生き方と共通する。

『美術手帖』のアーティスト指南特集のシリーズ化と書籍化、あるいは音大生向けの就活指南書の出版は、芸術の技能だけでは安定した収入を得ることは難しく、芸術を職業とすることはできない現実の裏返しである。『美術手帖』の特集は「アーティスト」を職業とするために必要な芸術の技能以外の知識や技術を可視化し、労働者としての生き方を示した。他方音大生向け就活指南書は、『美術手帖』の特集に起こったような業界内からの批判を前提にしつつ、音大生の持つ知識や技術を可視化したうえでそれらが芸術業界以外でも通用することを強調し、実際に「普通に会社に就職」する道はいかなるものか、あるいは消費者として音楽を楽しむことはいかなることなのかを明示した。いずれの立場にしてもこれらのマニュアルが強調するのは、芸術家の自己管理であり、自己マネジメントである⁽¹⁸⁾（久保田 2017, 2018）。

この自己管理能力への着目は海外の事例を積極的に導入する中でも強調される⁽¹⁹⁾。これらの書籍は、芸術の技術や技能、作品や表現以外の部分での意識のあり方が芸術家としてのキャリアや成功に差をつけるという文脈に基づいている。いずれも「海外の先進例を紹介する」というものであり、日本の芸術家の意識を改善しようという訳者や解説者の問題意識が翻訳・出版の根底にあらう。

マニュアルの流通と芸術に関わる人たちの意識変化は相互に絡み合っており、とりわけフリーランスの芸術家である場合、制作活動や演奏活動、パフォーマンスやものづくりといった芸術実践だけをやっているのでは、芸術活動を続けていけないことは周知の事実になりつつある。既存の教育機関がその手助けをしてくれないからこそ、業界内部で反省的に自分たちの状況を読み解き、後進に向けた指南書やマニュアル、体験談等が流通することで、目指すべき芸術家像が更新され続けていくのである。

6. 理念型としての芸術家像と再帰的自己 呈示の相互作用

本稿では、芸術・文化を事例とした社会学的議論の展開を芸術家という観点から整理し直し、芸術家像の流通と行為者の再帰的自己構成の相互作用が、芸術業界内での集合的表象を生み出し、それが個々人の実践にも還元されることを明らかにした。制度や組織に着目した芸術社会学では、マクロレベルでの状況把握や長期的な業界変遷を追うことが主眼にあったため、その業界内で生きる人たちの実践や主観的経験を問うことはあまりなかった。しかし、行為者に着目しつつも労働者としてのみ名指すことは、経済的に論理破綻をしている状況を切り捨て、経済的合理性だけで芸術・文化業界を把握することにつながる。芸術に関わる人たちは、経済性と文化性の均衡をそれぞれに保ちながら、芸術業界内での振る舞い方の集合的表象である芸術家像と、自身の実践や語りの構築を再帰的に対照させ、芸術業界内での役割や使命を自覚する。第5章で取り上げたマニュアルは集合的表象として業界内部で流通する芸術家像の表

れである。実際には個々人がこれらの言説を受容したり否定したりすることによって、自分なりの芸術と関わる物語を芸術に関わる人たちは紡いでいく。芸術業界内での自己を提示するためには芸術活動のみならず、自身の軌跡や実践を言語化し、自己にも他者にも納得可能な物語を構築する必要がある。マニュアル群の流通が表しているように、実践のみならずそのような語りとその方法の共有もまた、今日の芸術業界で求められている。

これまで社会学は、文化や芸術の価値に対立する前提として経済や資本をとらえてきた。芸術業界の特殊経済や例外状況を、芸術業界外の議論を導入することによって捕捉し、一般的な社会理論の方を拡張しようとしてきた。しかし、ポピュラーと高級の区分、あるいはそれぞれの芸術分野間の境界が融解していくに従い (Alexander and Bowler 2014)、経済と文化を明確に二項対立とみなすのではなく、それぞれを組み合わせたり、間接的に利用したりするという芸術実践が行われている。参入障壁の低い業界であることを前提に芸術家という職業の定義のしにくさを論じたブルデューの指摘は、今日の芸術業界においても当てはまる。流動化や複合性が引き起こす芸術家なる存在の定義のしにくさは、個人の主観的意味世界と、全体での集合的表象、あるいは客観的な諸関係の相互作用や交点の摩擦と、その摩擦が生み出す新しい規則の読み解きを通じて常に更新される。変化がその性質に埋め込まれた芸術業界は、流動化する現代社会におけるひとつの実験場である。

今後芸術社会学が連子符社会学として継続・発展していくのであれば、この実験場での実践をつぶさに観察することで、芸術を通じて行われる個人と全体の相互作用や、そこでの様々な社会的世界やそれぞれの業界のあり方に深く向き合い、現代社会の萌芽的な理論化を試みていく必要があらう。

付記：本稿は科研費 (20K12897) の成果の一部である。

註

- (1) ハーシュは後に、自身の文化産業システムは文化生産論に位置づけられるものだと振り返っている (Hirsch 2000)。
- (2) ハーシュはディマジオとの論文において、創造における個々人の連続性や芸術家と企業との関係、組織変容と芸術家の関心の共振性、あるいは企業家精神やパトロネージとの関係を指摘するが、示唆的な論述にとどまる (DiMaggio and Hirsch 1976)。
- (3) 団員1人1人が数千円のチケットを公演毎に数十枚買い取り、それを来場予定の客に売ることを通じて金銭を得るシステム。
- (4) 日本において旧来の劇団制に代わり、作品ごとに出演者やスタッフを集めるプロデュース制が主流になっていく経緯については米屋 (2011: 48-58) に詳しい。
- (5) とはいえ『芸術の規則』でブルデューが主に企図したのは芸術作品の科学であり (Bourdieu 1992=1996: 87)、作品をめぐる資本——経済資本・文化資本・社会関係資本——の取引の構図を明らかにすることである。ブルデューにとって芸術はそのものを説明する対象物ではなく、社会における人々の性質を説明するための媒体といえる。
- (6) 政府による大々的な芸術家支援の代表例は、大恐慌後のアメリカにおいて芸術家に公的仕事を発注したニューディール政策である (片山 2006: 53-63)。ただしニューディール支援策は後に芸術への政治の過干渉として批判された。また、第二次世界大戦後の西洋諸国では、芸術家を支援する社会保障制度や失業手当、各種助成金制度が広まった (李 2018)。
- (7) 芸術家への助成がさらなる貧しい芸術家を増やすという現実は、2006年から2013年のノルウェーのデータにおいても立証されている (Mangset et al. 2018)。
- (8) 「文化産業から創造産業へ (From Cultural to Creative Industries)」という同じ題名の論文

が出版されたのはそれぞれ2002年と2005年である。2002年のスチュワート・カニングハムの論文は、創造産業の議論整理である (Cunningham 2002)。他方2005年のニコラス・ガーナムの論文は、イギリスの文化政策史を振り返りながら、創造産業という言葉の使用の裏側にある意図を読み解いた (Garnham 2005)。

- (9) 文化産業が、「culture industry」から「cultural industries」へと変化したのは、1960年代である。文化論的転回 (cultural turn) の流れの一環として、フランクフルト学派的、すなわちマルクス主義的な思考 (エリートの悲観的文化論や、上位下部構造) から距離を置いて文化現象を扱おうとしたことがその背景にある (Garnham 2005: 17-19; Kong 2014)。
- (10) イギリスではカルチュラル・スタディーズによって消費者側からの文化に関する議論の見直しや草の根活動が行われていたが、創造産業の議論は文化を再び生産者側に取戻す意図があったと推測できる。
- (11) 境界のないキャリアの研究は1990年代以降に提唱され始めたニューキャリアの文脈に位置づけられる。研究事例としては専門的な知識を必要とする科学技術の分野に加え、放送や映画、出版などの領域の調査もされている (宇田 2013)。この中で文化産業あるいは創造産業に関わる人々により特化した議論が創造的労働の議論である。
- (12) これらの分類は、個人の特質を芸術家か否かの判断材料とする美学的・心理学的アプローチとは異なる (Zolberg 1990: 109-110)。
- (13) 日本でも、文化芸術基本法とそれに関連する構想において文化のもたらす経済効果や「稼ぐ文化」という言葉が用いられるようになっていく。稼ぐ文化の一例として、梅原は2018年に構想された「アート市場活性化事業」を美術館・博物館 (ミュージアム) に期待される役割という観点から整理している (梅原 2018)。

(14) これは理念型であり、実際には複数の型を並列して持つ場合もある。

(15) 邦訳では「サポート人員」と訳出されている。

(16) 大野左紀子は「こういうのを必死に読んでその通りに実践しようと思っている時点で、アーティストになるより普通に会社に就職したほうがいい」と、『美術手帖』の2005年の特集を強く批判した (大野 2008 [2011]: 239-241)。

(17) ただし、芸術業界の仕事に関する特集はあるものの、「基礎知識」に関する特集は2011年を最後に組まれていない。原田裕規は、2005年から2011年の間に「ギャラリーへの所属が若手にとっての『上がり』であるとされた時代から、自律的で複合的な活動を模索することがアーティストに求められるようになっていった時代」へと変化したと論じる。そのうえで、2011年の東日本大震災以降は「時代が求める『アーティスト』のあり方はすでに大きく変化」しているため、そのようなアーティストの「定義の難しさ」を理由として、「基礎知識」に関する特集が誌面で組まれなくなったのではないかと推測している。

原田裕規「プレイバック！美術手帖 2005年2月号／2011年10月号特集『アーティストになる基礎知識』」(『美術手帖』2019年8月号掲載・2021年3月24日確認)

<https://bijutsutecho.com/magazine/series/s10/20128>

(18) 演劇業界で同様の指摘をする平田オリザは、俳優の持つコミュニケーション能力が社会一般で生きるものだと演劇を学んだ人材の活用を訴える (平田・蓮 2009)。

(19) 2010年代以降では、美術作家向けのハンドブック (Bayles and Orland [1993] 2001=2011) や、音楽家による教育の先進例を紹介した著作 (Bennett 2012=2018)、あるいはクラシック音楽家向けのハンドブック (Kerres and Mehne 2017=2020) などが翻訳されている。

参考文献

- Abbing, Hans, 2002, *Why are Artists Poor? The Exceptional Economy of the Arts*, Amsterdam: Amsterdam University Press. (山本和弘訳, 2007, 『金と芸術——なぜアーティストは貧乏なのか?』 grambooks.)
- Alexander, Victoria D. and Anne E. Bowler, 2014, "Art at the Crossroads: The Arts in Society and the Sociology of Art," *Poetics*, 43: 1-19.
- Bayles, David and Ted Orland, [1993] 2001, *Art & Fear: Observations on the Perils (and Rewards) of Artmaking*, Oregon: Image Continuum Press. (野崎武夫訳, 2011, 『アーティストのためのハンドブック——制作につきまとう不安との付き合い方』 フィルムアート社.)
- Becker, Howard S. [1982] 2008, *Art Worlds* 25th anniversary edition, Berkeley: University of California Press. (後藤将之訳, 2016, 『アート・ワールド』 慶応義塾大学出版会.)
- Bennett, Dawn ed., 2012, *Life in the Real World: How to Make Music Graduates Employable*, Illinois: Common Ground Publishing. (久保田慶一編訳, 2018, 『音大生のキャリア戦略——音楽の世界でこれからを生き抜いてゆく君へ』 春秋社.)
- 美術手帖編, 2013, 『アーティストになる基礎知識』 美術出版社.
- Bourdieu, Pierre, 1992, *Les Règles de l'art: Genèse et Structure du Champ Littéraire*, Paris: Éditions du Seuil. (石井洋二郎訳, 1995・6, 『芸術の規則 I・II』 藤原書店.)
- Crane, Diana, 1976, "Reward Systems in Art, Science, and Religion," *American Behavioral Scientist*, 19 (6) : 719-734.
- Cunningham, Stuart D. 2002, "From Cultural to Creative Industries: Theory, Industry and Policy Implications," *Media International Australia Incorporating Culture and Policy: Quarterly Journal of Media Research and Resources*, 102 (1) : 54-65.
- DiMaggio, Paul and Paul M. Hirsch, 1976, "Production Organizations in the Arts," *American Behavioral Scientist*, 19 (6) : 735-752.
- Elias, Norbert, 1991, *Mozart: Zur Soziologie eines Genies*, Frankfurt: Suhrkamp. (青木隆嘉訳, 1991, 『モーツァルト』 法政大学出版局.)
- Filer, Randall K., 1986, "The 'Starving Artist': Myth or Reality? Earnings of Artists in the United States," *Journal of Political Economy*, 94 (1) : 56-75.
- Garnham, Nicholas, 2005, "From Cultural to Creative Industries," *International Journal of Cultural Policy*, 11 (1) : 15-29.
- Gilmore, Samuel, 1990, "Art Worlds: Developing the Interactionist Approach to Social Organization," Howard S. Becker and Michal M. McCall eds., *Symbolic Interaction and Cultural Studies*, Chicago: The University of Chicago Press, 148-178.
- Heinich, Nathalie, 1991, *La Gloire de Van Gogh: Essai d'anthropologie de l'admiration*, Paris: Minuit. (三浦篤訳, 2005, 『ゴッホはなぜゴッホになったか——芸術の社会学的考察』 藤原書店.)
- , 1993, *Du Peintre à l'artiste: Artisans et Académiciens à l'âge Classique*, Paris: Minuit. (佐野泰雄訳, 2010, 『芸術家の誕生——フランス古典主義時代の画家と社会』 岩波書店.)
- Hesmondhalgh, David and Sarah Baker, 2011, *Creative Labour: Media Work in Three Cultural Industries*, Abingdon: Routledge.
- 平田オリザ・蓮行, 2009, 『コミュニケーション力を引き出す』 PHP 新書.
- Hirsch, Paul, 1972, "Processing Fads and Fashions: An Organization-Set Analysis of Cultural Industry Systems," *American Journal of Sociology*, 77: 639-659.
- , 2000, "Cultural Industries Revisited," *Organization Science*, 11 (3) : 356-361.
- 片山泰輔, 2006, 『アメリカの芸術文化政策』 日

- 本経済評論社。
- Kerres, Bernhard and Bettina Mehne, 2017, *Be Your Own Manager: A Career Handbook for Classical Musicians*, London: BookBaby. (後藤菜穂子訳, 石田麻子日本語版監修, 2020, 『クラシック音楽家のためのセルフマネジメントハンドブック』アルテスパブリッシング.)
- Kong, Lily, 2014, "From Cultural Industries to Creative Industries and Back? Towards Clarifying Theory and Rethinking Policy," *Inter-Asia Cultural Studies*, 15 (4) : 593-607.
- 久保田慶一, 2017, 『2018年問題とこれからの音楽教育——激動の転換期をどう乗り越えるか?』ヤマハミュージックメディア。
- , 2018, 『大学では教えてくれない音大・美大卒業生のためのフリーランスの教科書』ヤマハミュージックメディア。
- 李知映, 2018, 「芸術家の福祉政策」小林真理編『文化政策の現在3——文化政策の展望』東京大学出版会, 139-159.
- Lindemann, Danielle J., Steven J. Tepper and Heather Laine Talley, 2017, "I Don't Take My Tuba to Work at Microsoft': Arts Graduates and the Portability of Creative Identity," *American Behavioral Scientist*, 61 (12) : 1555-1578.
- 大野左紀子, [2008] 2011, 『アーティスト症候群——アートと職人, クリエイターと芸能人』河出文庫。
- 大内孝夫, 2015a, 『「音大卒」は武器になる』ヤマハミュージックメディア。
- , 2015b, 『「音大卒」の戦い方』ヤマハミュージックメディア。
- Mangset, Per, Mari Torvik Heian, Bård Kleppe and Knut Løyland, 2018, "Why are Artists Getting Poorer? About the Reproduction of Low Income among Artists," *International Journal of Cultural Policy*, 24 (4) : 539-558.
- Mathieu, Chris, 2012, "Careers in Creative Industries: An Analytic Overview," Chris Mathieu ed., *Careers in Creative Industries*, New York: Routledge, 3-37.
- McKinlay, Alan and Chris Smith eds., 2009, *Creative Labour: Working in the Creative Industries*, Basingstoke: Palgrave-Macmillan.
- Menger, Pierre-Michel, 1999, "Artistic Labor Markets and Careers," *Annual Review of Sociology*, 25: 541-574.
- , 2001, "Artists as Workers: Theoretical and Methodological Challenges," *Poetics*, 28: 241-254.
- Røyseng, Sigrid, 2016, "The Social Contract of Artists in the Era of Cultural Industries," *International Journal of Cultural Policy*, 25 (1) : 1-17.
- Peterson, Richard A., 1976, "The Production of Culture: A Prolegomenon," *American Behavioral Scientist*, 19 (6) : 669-684.
- , 1994, "Culture Studies through the Production Perspectives: Progress and Prospects," Diana Crane ed., *The Sociology of Culture: Emerging Theoretical Perspectives*, Cambridge: Blackwell, 163-190.
- , 1997, *Creating Country Music: Fabricating Authenticity*, Chicago: The University of Chicago Press.
- Peterson, Richard A. and Howard G. White, 1979, "The Simplex Located in Art Worlds," *Journal of Contemporary Ethnography*, 7: 411-439.
- 佐藤郁哉, 1999, 『現代演劇のフィールドワーク——芸術生産の文化社会学』東京大学出版会。
- 田村公人, 2015, 『都市の舞台俳優たち——アーバンイズムの下位文化理論の検証に向かって』ハーベスト社。
- Throsby, David, 2001, *Economics and Culture*, Cambridge: Cambridge University Press. (中谷武雄・後藤和子監訳, 2002, 『文化経済学入門——創造性の探究から都市再生まで』日本経済新聞社。)
- 友岡邦之, 2001, 「文化社会学における制度的側面への三つのアプローチ——芸術活動および文化政策を対象とした社会学的研究について」『文化経済学』2 (4) :45-55.

- , 2011, 「社会学〈界〉の特性と文化政策学の可能性」『文化政策研究』5:30-56.
- , 2016, 「社会学からのアプローチ」『文化経済学——軌跡と展望』ミネルヴァ書房, 337-350.
- 宇田忠司, 2013, 「フリーランス・クリエイターのキャリア戦略とコンテンツ産業の構造」金井壽宏・鈴木竜太編『日本のキャリア研究——専門技能とキャリア・デザイン』白桃書房, 167-193.
- 梅原宏司, 2018, 「『アート市場活性化事業』構想についての一考察」『社会デザイン学会学会誌』10: 111-121.
- White, Harrison C. and Cynthia A. White, [1965] 1993, *Canvases and Careers: Institutional Change in the French Painting World*, Chicago: The University of Chicago Press.
- 米屋尚子, 2011, 『演劇は仕事になるのか? ——演劇の経済的側面とその未来』彩流社.
- 吉澤弥生, 2007, 「文化政策と公共性——大阪市とアートNPOの協働を事例に」『社会学評論』58 (2) : 170-187.
- , 2015, 「労働者としての芸術家たち——アートプロジェクトの現場から」『文化経済学』12 (2) : 1-5.
- Zolberg, Vera L., 1990, *Constructing a Sociology of the Arts*, Cambridge: Cambridge University Press.
- 雑誌資料（無署名記事）
- 『美術手帖』, 1995, 47 (4), 2005, 57 (2), 美術出版社,