

「アート」における「フォーク」と「プリミティヴ」

—近代の展示、学術領域、社会運動の考察から—

小長谷 英代

はじめに

20世紀初頭のアメリカで「フォーク・アート」、「プリミティヴ・アート」が新たな「アート」として注目を集めようになる。それはヨーロッパからモダニズムが到来し、興隆していた時代である (Foster 1985; Myers 2006: 16-17)。「モダン・アート」の先端地として1929年に創設されたニューヨーク近代美術館 (Museum of Modern Art, 以降 MoMA と表記) が開催した、1932年の『アメリカン・フォーク・アート』展、1935年の『アフリカン・ニグロ・アート』展は、それぞれがアメリカの美術史における「フォーク・アート」、「プリミティヴ・アート」の「発見」を象徴する出来事とされる (Phillips 1999: 14; Errington 1998: 65)。両展に陳列されたものは、それまで古物市場の商品、あるいは博物館の所蔵品としてすでにアメリカ社会に広く流通していたものである。「フォーク」、「プリミティヴ」なものに、「アート」を見出したこれら2つの MoMA 展は、民俗学・文化人類学的概念としての「フォーク」、「プリミティヴ」が、モダニズムの「アート」と交差し、密接な関係にあったことを示す。

当時、アメリカでは、「フォーク」、「プリミティヴ」を始め、「ネイティヴ」、「ナイーヴ」、「ニグロ」といった語を冠する新たな「アート」の視点が、「アート」の正統、いわゆる「ファイン・アート」の周縁に見出され、相互に類似したニュアンスをもって多層的な意味の領域を開きつつあった。中でも本論の関心は、「フォーク・アート」と「プリミティヴ・アート」の関係である。「プリミティヴ」という語には、MoMA 展の「ニグロ」という語のように、侮蔑的、差別的ニュアンスが伴い (Hatcher 1999: 3-7; Rubin 1984: 1-5)、20世紀後半、ポストモダン、ポストコロニアルの議論は、「プリミティヴ・アート」に潜む西欧中心主義や進化論的思考と人類学的表象の関係を内省的に問題化してきた (Clifford 1988; Foster 1985; Price 1989; Errington 1994)。一方、「フォーク・アート」は、「プリミティヴ・アート」と互換的、同義的にも用いられ、その区別は必ずしも明確ではない¹⁾。しかし「フォーク・アート」は、「プリミティヴ・アート」とは対照的に今日でも尚肯定的に語られ、むしろ夢想的、牧歌的なイメージに覆われ、批判的追究を免れてき

た。この矛盾した意味の関係にあえて目を向け「フォーク・アート」と「プリミティヴ・アート」の関わりをより大きな文脈に捉え、再考してみる必要がある。「フォーク・アート」がどのように概念化されてきたのか、本論は「プリミティヴ・アート」との関係、さらにその知的、歴史的な文脈としてのモダニズムとの関係に考察し、MoMAの展示を起点に、その系譜を近代の知の構築プロセスに探っていく試みである。

ここで特に焦点を置くのは、「プリミティヴ・アート」、「フォーク・アート」の展示をめぐって学術領域が分節化、専門化され、また、社会運動に実践されていく文脈である。これまで「プリミティヴ・アート」の数多くの議論がある中で、ジェイムズ・クリフォードはMoMAにおける「プリミティヴ・アート」の「発見」を、20世紀初頭における美学的言説と文化人類学的言説の境界に捉え、展示の背後にある表象の権威や知識をめぐめる力の関係性に着眼する（Clifford 1988: 198-199）。実際、「プリミティヴィズム」の批判的議論を契機に文化人類学と美学・美術史学の学際的研究への関心が高まっている（Morphy and Perkins 2006: 1-32; Mullin 1992）。中でもフレッド・マイヤーズ、ルース・B・フィリップス、クリストファー・B・スタイナー等は「プリミティヴ」、「アート」における両領域の概念区分の関係に焦点を当てると同時に、それを生産、消費、流通といった近代のより大きな社会的、経済的システムとの関係に位置づけた研究の必要を指摘している（Myers 2005: 274-276; Philips and Steiner 1999: 3-19）。本論はこれらの洞察をふまえ、学術領域の制度化への観点から、19世紀末から20世紀初頭、まず「プリミティヴ・アート」が近代の知識、権威の展示と学術領域の制度化に概念化されるプロセスを捉え、「フォーク・アート」の知的、歴史的枠組みを明らかにする。また、「フォーク・アート」を学術的概念・制度だけでなく、近代の社会、政治、経済の多層的な実践との関係性に考察すべく、「プリミティヴ・アート」とモダニズム、及び産業資本主義の勃興との関係性を明らかにし（Myers 2005: 274-276）、ヨーロッパとアメリカの近代国家建設における「フォーク・アート」とナショナリズム及び社会改革との関係を社会運動の観点から探っていく。

プリミティヴィズムとモダニズム

MoMAが『アメリカン・フォーク・アート』展、『アフリカン・ニグロ・アート』展を開催する20世紀初頭は、アメリカがすでに資本主義の発展の下、近代産業社会へと成長と拡大を遂げ、大国として君臨していた時代である。『アメリカン・フォーク・アート』展は、その急速な近代化、産業化の中で、時代遅れのものとして価値を失い、忘れられた

1) 20世紀初頭のアメリカで、「フォーク・アート」の語は専門的にも一般的にも統一的に定着していたわけではなく、「プリミティヴ」、「ナイーフ」、「初期アメリカ」等の形容とも同義的用いられている（Stillinger 2011: 5）。

物品を集めたもので、古物研究家や収集家が主に東部で探し出した建国初期のアメリカに由来する古物や骨董品等で構成される (MoMA 1932a)。それらは、かつて庶民の日常生活の実用品や装飾品であったものである²⁾ (MoMA 1932b, 1932c)。一方、1935年の『アフリカン・ニグロ・アート』展はアフリカ各地の様々な部族の古い彫像、偶像、儀礼や狩猟のための仮面、武器、等から成る (MoMA 1935a)。展示品の多くは当時まだアフリカに植民地を所有していたフランスやイギリス等の博物館、及び個人収集家の所蔵品であり、まさに西欧植民地支配の産物である³⁾。この二つの展示が、一見、全く異なる内容ではあっても、MoMAが両展示に向けた視線には、同じ「モダニズム」の思考がある (Foster 1985)。それらあるいは「ネイティヴ」、「ナイーヴ」と形容しようと、それまで「アート」の外側、無縁の世界にあった物に、新たな「アート」の可能性を見出すこれら展示の登場は「アート」というカテゴリーの認識に大きな変化が起こっていたことを意味する。

アメリカの「アート」におけるモダニズムは、20世紀への転換を経て新時代への意識が高揚する中に始まる。それを先導したのは、アヴァンギャルド等、革新的なアーティストのグループであり、彼らは前世紀までの排他的な権威主義や保守的なアカデミズムに異議を唱え、既存の正統的「アート」の外側に新たな刺激を求める (Kleiner 2010: 696-697)。その視線は、原始的、前近代的な社会・文化に純粹で解放的なインスピレーションを捉え、そこに「プリミティヴ」な「アート」のあり方を見出す。「プリミティヴ・アート」の「発見」は、ピカソがパリのトロカデロ民族誌博物館で、あるいはゴーギャンがフランス領ポリネシアのタヒチで、「プリミティヴ」なものに出会ったことに語られる (Foster 1985; Williams 1985)。しかしこの時「アート」と民族誌的な対象がなぜ結びついていくのか。

英語の「アート」は、古フランス語 *art* からの借用により13世紀頃から使用され、その語源は技術を意味するラテン語の *artem*, *ars* に由来し、近代以前まで技術や技能の意で非常に広義に用いられた言葉である (Williams 1983: 41; Shiner 2001; Ingold 2001)。「アート」が西欧文明の成熟、洗練、特に西欧の絵画、彫刻、建築等を中心とした、いわゆる「ファイン・アート」の限定的な意味を持つようになるのは、18世紀末以降である。「ファイン・アート」の概念は、「プリミティヴ」なもの、すなわち洗練を欠くものや初期的なものとの比較対照、差別化によって構築される。モダニズムが台頭する以前の観点から、その「プリミティヴ」なものを、古代ギリシャ・ローマ、エジプトの彫刻や絵画等、西欧文明の過去の遺物に求めたとすれば、ピカソやゴーギャン等、モダン・アーティストはそ

2) 名前が付されている数展については、その人物の簡単な経歴が記され、推定制作年と、場合によっては出所の地名が記されているのみで、ほとんどの展示品の作者は不明である (MoMA 1932b)。

3) 『アフリカン・ニグロ・アート』展は全603点を展示し、『アメリカン・フォーク・アート』展の175展に比べ規模の大きな企画である。フランス領のスーダン、ギアナ、コンゴ、イギリス領のナイジェリア、東アフリカ等からの物品が含まれる (MoMA 1935a, 1935b)。

うした西欧の世界観を超えて、アフリカや太平洋諸島等、非西欧世界に「プリミティヴ」を発見する。それは既存の「アート」の正典や権威を揺るがす、斬新な視点であり、また「モダン」を強固に構築していく重要な契機でもあった。

モダニズムを捉えていた非西欧の「プリミティヴ」への関心は、西欧文明がエキゾチックな文化や民族に投げかける視線において喚起されてきたものである (Price 1989; Phillips and Christopher 1999)。それはすでに 16 世紀半ばから、西欧列強による植民地化が加速していく中で、探検家や旅行者が持ち帰った珍奇な動物の残骸や剥製等の「珍品 (curiosities)」において物質的、視覚的に具現される。それら「珍品」は、知と富の支配・獲得の象徴として、ヨーロッパ王侯貴族を初めとする権力者によって収集・所有される (Abrahams 1993)。また、「プリミティヴ」のイメージは、18 世紀末からのロマン主義文学や絵画においては、西欧の文明社会の墮落に対し、文明の害に侵されていない「高貴なる野蛮人 (noble savage)」のイメージに神話化され、美化される。こうした非西欧の「他者」に対する「プリミティヴィズム」の思考は、植民地主義の拡大や近代国家の秩序や制度の確立の文脈の中で多元的に意味づけられる。

「アート」——博物館と文化人類学——

ヨーロッパの植民地主義が「非西欧」を領有するに伴って、19 世紀末、モダニズムは非西欧の「プリミティヴ」を「アート」の枠組みに取り込んでいく。そしてそれは近代国家による博物館、美術館の建設、及び「アート」の概念とその知的、学術的境界の再編といった大きな変化の中で起こる。近代国家の建設は国家の発展や覇権の拡大の歴史を語り、また近代科学の進歩とその知識や秩序を啓蒙すべく、博物館、美術館の設立を必要とする (Kleiner 2010; Williams 1985)。1753 年の大英博物館の建設を初め、1830 年のベルリンの旧博物館、1846 年のスミソニアン博物館等が次々と建設されるように、「博物館」は近代国家の主要なプロジェクトの一環を成す。博物館は、それまで権力者によって無秩序に収集されてきた雑多な「珍品」を、科学的に分類、体系化し、「自然」と「文化」の概念カテゴリーを表象する重要な役割を果たす⁴⁾。科学の領域に再配置された「珍品」は、研究の「標本・資料」となって陳列、所蔵され、またその中でも「自然史」の対象と区別して、特に人間の文化的創造物、及びその歴史遺物は「アーティファクト」としても再定義される (Dipert 2016; Kirshenblatt-Gimblett 1998)。それは、自然史博物館と民族学／人類学／考古学系博物館の分化と共に、その所蔵物の専門的研究が促されていくことを意味する。ピカソが「プリミティヴ」に出会ったバリのトロカデロ民族誌博物館は、1868 年にドイツがベルリンやミュンヘン等に民族学博物館を開設し始めたことに触発され、1882

4) しかし体系化は財政や専門性の未発達により、必ずしも徹底して、順調に進められたわけではない。

年にフランス政府の支援により設立されたものである (Williams 1985: 148–152)。

この博物館の組織的基盤と、研究対象の物理的存在は、専門的学術研究の確立を促し、文化人類学という学術領域の確立の実体的な前提となっていく (Hinsley 1981; Conn 2010: 29–40)。文化人類学の創始は、エドワード・B・タイラー (1832–1917) が、1896年、オックスフォード大学の自然史博物館から同大学に移り学術的基盤を築くことに記される (Morphy and Perkins 2006: 1–8; Chapman 1985)⁵⁾。同様にアメリカの文化人類学はフランツ・ボアス (1858–1942) が、アメリカ自然史博物館等での調査研究と共に、1896年にコロンビア大学に文化人類学の拠点を創設することに捉えられる。文化人類学には、博物館が所有する「アーティファクト」を基に、非西欧の「プリミティブ」な部族社会の研究により、人間の過去の精神文化や生活様式とその起源を解明することが求められ、「プリミティヴ」の概念は科学的に定義づけられていく。タイラーは「プリミティヴ」を「文明」と対置し、文化進化論として理論化する。また20世紀初頭になると、フィールドワークの充実により、エスノグラフィックな調査は、「プリミティヴ」のより「実証的」な展示を進める。「近代科学」としての文化人類学の発展は、「アート」の概念化と密接に関わっているのである。

初期の文化人類学では、博物館との密接な関わりにより、土器や壁画から生活具等の「物質文化」を対象とする考古学的側面が注目され、「アート」は物質文化の一部を成す研究対象、「アーティファクト」であった。つまり、かつて創設期の人類学では「アート」と「アーティファクト」は未分化で、ほとんど重複的な概念であった⁶⁾。また、「非西欧」の研究を前提とする人類学で、「アート」は抽象的な意味で主に技術や知識として広義に用いられる。これに対して、「ファイン・アート」に象徴される「アート」の自由な創造性や革新性は、西欧文明にのみ属す特性であり、非西欧の土器や呪具等の「アート／アーティファクト」には想定されていなかった。その観点においては、「非西欧」の「アート」は創造性を欠く反復的な模倣であり、当時の人類学の「アート」研究の主眼は、未開部族の事例に「アート」の進化プロセスを解明することであった (Morphy and Perkins 2006; Phillips and Steiner 1999)。しかし後述するように、近代資本主義の発展と共に社会の階層化が進む中で、「ファイン・アート」としての「アート」概念が社会的に広く定着し、「アート」は人類学にとって扱い難い術語となる。また、文化人類学の「科学性」への志

5) タイラーは同大学の民族学・考古学博物館、ピット・リヴァース博物館 (1884年) の設置にも関わっている。

6) 近代人類学の起点となったタイラーの『原始文化——神話、哲学、宗教、アート、習慣の発展の研究 (Primitive Culture: Research into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Art, and Custom)』(1871年)、ボアス (Franz Boas, 1858–1942) の『プリミティヴ・アート (Primitive Art)』(1929年) は、対立的立場から「アート」を捉えているが、「アート」が人類学的研究の対象に位置付けられていたことを示す。その他、当時の研究にはエルンスト・グロッセ (Ernst Grosse, 1862–1927) の『アートの起源 (The Beginnings of Art)』(1894年) アルフレッド・C・ハッドン (Alfred C. Haddon, 1855–1940) の『アートの進化 (Evolution in Art)』(1895年) 等がある。

向が強まるにつれ、領域の対象は「ファイン・アート」的「アート」と区分すべく、「アーティファクト」に集約されていく (Dipert 2016)。

こうした「アート」と「アーティファクト」の意味区分は、西欧と非西欧、文明と非文明、あるいは現代と過去といった階層的区分に重なって「近代」を構築し、同時に学術領域の境界を敷いていく。ピカソやマティス等の活躍により、社会的注目を浴びる「モダン・アート」が「プリミティヴ・アート」を取り込んでいく一方、専門性を打ち立てようとしていた文化人類学は、領域を意味づける研究対象の定義、その知的権威の境界を明確にし、制度的、組織的に固めていく必要があった (Briggs 2008)。イギリス、アメリカで近代の文化人類学の創設が、タイラーとボアスが研究拠点を博物館から大学に移し、専門の講座を開設することにおいて語られるように、領域性は近代大学制度内に公式な場・承認を確保することによって成立する。また、彼ら領域の創始者の大学への移動は、同時に、博物館を学術研究から分離していくことをも意味する (Morphy and Perkins 2006)。それぞれの国内情勢によりその経緯は異なるが、大学と博物館、研究と展示の分離は、領域の理論的基軸が進化論から、構造機能論へシフトし、物質的側面よりも、文化、社会、言語により焦点が置かれていくことによっても推し進められる (Conn 2010; Hinsley 1992)。結果的に、20世紀半ば頃までには、「アート」を含む物質文化研究は、文化人類学において周縁化されていく。「アート」は美術館と「アート」市場の組織的制度の占有物になっていくのである。

モダニズムが「プリミティヴ」に向けた視線は、初期文化人類学の進化論的「アート」観を覆すものである (Morphy and Perkins 2006)。「非西欧」の「アート」に創造性を十分認めていなかった文化人類学は、「プリミティヴ・アート」の創造性を称え、「アート」の「普遍性」を説くモダニズムの言説の前に、20世紀半ばまでにはもはや説得力を失っていく。MoMAの『アフリカン・ニグロ・アート』展の展示品は、キュレーターの審美眼においてヨーロッパの博物館等の収蔵品から選択されたものである。それは博物館の民族誌的アフリカの「アーティファクト」を「アート」として再構築する行為であり、美術館の制度的枠組みにおいて「アート」の専門性と占有権を打ち立てていくプロセスである。一方『アメリカン・フォーク・アート』展の展示品も、それまで過去の「プリミティヴ」な「アーティファクト」であっても、その多くが「西欧」に属するものである。「プリミティヴ・アート」が西欧と非西欧、美学と人類学の区分を媒介する一方、「フォーク・アート」の登場は、西欧社会の内部において異なるレベルでの「アート」の概念化が起こっていたことを示唆する。MoMAが提示した「フォーク・アート」は、すでにヨーロッパで広く浸透していた「フォーク・アート」に依拠するとすれば、「フォーク」と「アート」はどのような文脈に接点を持つのか。

「ファイン・アート」——「アート」のヒエラルキー——

「ファイン・アート」としての「アート」は、ヨーロッパ近代社会に限定されてきた「西欧」のカテゴリーであり、「フォーク・アート」は西欧内部において「ファイン・アート」と対立的に創り出される概念である。「アート」が、かつての広義の技術・技能の意から、絵画、彫刻、建築、文学、音楽等「ファイン・アート」の意へと焦点化され、階層化されていくプロセスには、ヨーロッパの歴史と権力が深く作用する (Shiner 2001)。「アート」は、ヨーロッパ封建的社会において、教会の権威や王侯貴族の権力のパトロネージを根拠に価値づけられていく。それは、キリスト教会が、権威や教義を表象する教会壁画や建築物を、また王族・貴族等は権力と富を誇示する豪華な肖像画や彫刻物を必要とすることが生み出す価値である。しかしそれら少数の権力者によって独占されていた「アート」は、18世紀後半になると産業革命の下、富を得た新興の領主や商人等、上流志向の中産ブルジョワ階級にも求められる (Shiner 2001: 79-98)。この中産ブルジョワ層の台頭は、「アート」の優劣の序列化を促す主要な要因となる。王室、貴族、及びブルジョワの上流層は、彼らより下位の層との違いを明確に示すために、「アート」の中でも崇高なものとして「ファイン・アート」を括り、これを教養や品位等の資格・条件を備えた者のみが鑑賞し、所有すべきものとして排他的に独占していく。

「ファイン・アート」は、特に国家的権威の下、制度的な庇護を受け、超越的世界たるべくその基盤を固めていく。イギリスでは、1786年に王立美術院、ロイヤル・アカデミーが設立され、絵画や建築等の技術の洗練や継承は組織的、経済的に支援、確保される。レイモンド・ウィリアムズは、ロイヤル・アカデミーによる彫刻家の除外を、「アート」の階層的区分を強化、普及するプロセスとして指摘する (Williams 1983a: 40-42; Ingold 2001)。つまり「ファイン・アート」の教育・訓練の学術機関・制度の確立は、反面では、彫金、陶器、織物、家具等のような「アート」の価値を低めることを意味し、「アート」の概念が階層化、分化される主要な要因となる。これに伴って、「ファイン・アート」以外の「アート」は19世紀までには「クラフト」、あるいは庶民的、実用的側面から「大衆アート」、「小アート」、「応用アート」等のカテゴリーを創ることによって区分される。それは、ラリー・シャイナーの言う「ファイン・アートの近代システム」を成し (Shiner 2001)、19世紀初頭以降、ヨーロッパ、アメリカの文化、社会を支配していく壮大なシステムとなる。これにより「ファイン・アート」との違いが強調され、「ファイン」を冠せずとも、「アート」は「ファイン・アート」を意味することになる。「アート」と「クラフト」の階層的区分は、「西欧」内部に社会的、文化的なヒエラルキーを産み出すと同時に、その階級構造を維持・強化する力として作用する。

さらに、18世紀「美学」が近代の哲学の一領域として発展し、「アート」をより排他的に概念化、理論化するに伴って、「アート」は、美の審美性、精神性を追求する高次元の

領域、物理的条件や環境による拘束を受けない自律的領域として高められる (Turner 2014: 311-312; Ingold 2001; Dipert 2006)。反対に、「クラフト」は、予め決められた用途、あるいはギルドのような創作組織の伝統的規範に従属し、技術の有用性、応用性を問うものとして特徴づけられる。この「アート」と「クラフト」の対照は、「美」と「技術」、「精神性」と「物質性」、「審美性」と「有用性」、といった二元論的な近代の文化的、社会的階層秩序を構成していく。その構造は、それぞれの創作者の地位をも序列化する (Shiner 2001)。「アーティスト」は、美の創造のより高度な域に達し得る特別の才能を持つ選ばれた個人を意味する語となり、これに対し、徒弟制等の修行・訓練によって伝統技術を習得し、集団的創作活動に携わる者には「職人」を意味する「アーティザン／クラフツマン」の語があてられる。文化人類学で「アート」と「アーティファクト」が「西欧」と「非西欧」に対応し、階層化する一方で、これと連動して「アート」と「クラフト」の間には近代西欧の社会的、経済的階級の差異が創出されていくのである。「フォーク・アート」は、こうした近代国家における「アート」の階層化のプロセスにおいて、「アート」と「クラフト」の差異に構築されるカテゴリーであり、その階級的差異を媒介、交渉する国家的、社会的な思想と運動の場である。

アーツ・アンド・クラフツ運動と「フォルクスクンスト」

上流ブルジョワ／エリートは「ファイン・アート」を特権的に支える主要な力となる一方、彼らの中には「クラフト」の伝統技術の衰退や劣化を懸念する美学的思想が共存する。19世紀イギリスで始まった「アーツ・アンド・クラフツ運動」はその主要な実践であり、近代文明の信奉に対する疑念や不安を表明する反近代主義的運動を様々な形で展開する (Berkemeier 2006: 23-27)。運動を主導するウィリアム・モリス (1834-1896) の思想は、ジョン・ラスキン (1819-1900) やオーガスタス・W・N・ピュージン (1812-1853) の美学的批評・理論と共に、近代社会における「アート」の再考を促す。近代文明・資本主義の過剰を批判する彼らの視点からすれば、「アート」と「クラフト」の区分は、「クラフト」の美的・技術的な品質低下を招くだけでなく、その創作者「クラフツマン」を機械生産システムに隷属する労働者に仕向け、生活や道徳までも貶める (Lears 1981; Shiner 2001: 229-245)。アーツ・アンド・クラフツの思想は、かつて中世社会に培われた「クラフト」と「クラフツマン」の技術や労働の美学的意義を回復し、「アート」と「クラフト」を隔てる制度的・社会的亀裂やヒエラルキーの解消を目指すモダニズムの運動である (Shiner 2001: 239-245)。それはモリスの社会主義的な改革の実践に具体化され、「アート」と産業、「アート」と国家、「アート」と社会といった関係に問いを投げかける運動として国境や時代を超えて大きな影響を及ぼしていく。

その思想と運動の広がりにおいては、モリス等による事業、出版物、講演等に加え、国

家的・国際的な展示の実践が大きな推進力となる (Lears 1981; Victoria & Albert Museum)。19世紀半ばからヨーロッパやアメリカの都市で競うように開催される「国際博覧会」、そして博覧会を機に常設展示施設として建設される「応用アート」/「装飾アート」専門の「博物館」は、具体的な「展示」の仕方、内容、レトリック等を通し、アーツ・アンド・クラフツの思想と実践を広める主要な機会・場となる。特に1851年「ロンドン万国博覧会」の翌年に同博覧会展示品の収蔵のため建設されたサウス・ケンジントン博物館(現在のヴィクトリア&アルバート博物館)は、その展示室の装飾や運営にモリスが深く関わり、まさにアーツ・アンド・クラフツの思想に基づく博物館として、そのモデルを国際社会に広く提示する (Victoria & Albert Museum)。アメリカでも独立100周年記念として1876年に開催される「フィラデルフィア万国博覧会」は、サウス・ケンジントン博物館の所蔵品を展示し、「装飾アート」として「クラフト」の意義を紹介している (McCarthy 1991: 41-44)。「アーツ・アンド・クラフツ運動」が、近代資本主義社会が共有する問題、産業における「アート」と「クラフト」の関係や価値の再考を問う。しかしその解釈はそれぞれの国家・社会の近代化、産業化の成熟度によって、またそれぞれの政治的、経済的、民族・文化的状況や関心において異なり、多様である。特にドイツ語圏に展開するアーツ・アンド・クラフツ運動には「フォーク (folk/Volk)」のロマン主義思想運動が統合し、ここに「フォーク・アート」、ドイツ語の「フォルクスクンスト (Volkskunst)」が概念化されるのである (Rampley 2013; Cordileone 2014)。

「フォーク」は、ヨーロッパの近代国民国家建設の強い原動力となった理念である。「フォーク」は、ドイツでヨハン・G・ヘルダーの思想の下に、外来の文明や啓蒙思想に晒されず、民族の祖の言葉や精神を口承の「ロア」に継承する農民や吟遊詩人等素朴な人々として概念化される。その理想化されたイメージは18-19世紀ヨーロッパに広がっていくロマン主義ナショナリズムにおいては、効果的に民族意識を喚起、高揚するものとなる。「フォーク・アート」を意味する「フォルクスクンスト」は、近代化の圧倒的脅威を前に、なお前近代的伝統を実直に継承する「農民」や「職人」の「クラフト」に具現され、またアーツ・アンド・クラフツ運動の美学的視点から「アート」として再定義されることによって理想化される。それは、「クラフト」を民族性の象徴としての「フォーク」に、感情的に繋ぎ止めると共に、歴史的、道徳的価値から「アート」を捉え直す観点であり、近代国家建設、産業化を進める政治的運動、社会改革運動の中で発展する。

19世紀半ばからドイツの産業化が本格化するに伴い、その変化への対抗、あるいは適応として、「クラフト (Handwerk)」は、伝統的「アート (Kunst)」を近代的産業に適用されることによって再定義される (Muthesius 1998)。それは装飾的なものも含め、実用性を打ち出す「応用アート」として特徴づけられ、ギルド的な職人制度の近代化によって、組織的、法的に促進される。しかし、19世紀後半、機械化・大量生産による「クラ

フト」の大衆化、さらには粗悪化が進行すると、イギリスのアーツ・アンド・クラフツの思考が導入され、産業化においては「クラフト」の「アート」性が強調される⁷⁾。「クラフト」の洗練への意識は、当時、新たな学術領域として確立していた「美術史学」の専門的観点において高められる (Rampley 2013)。美術史学は、国際博覧会や博物館の発展とともに、「アート」/「クラフト」の展示品の歴史的意義を保証すべく専門的権威として存在感を増す。「フォルクスクンスト」は、その専門家や批評家の言説の中に語られるようになった語である (Muthesius 1998: 88-89, 94 n. 10)。ステファン・ムテジウスは、イギリスの思想的影響下にある中で「フォルクスクンスト」の語が用いられたのは、当時のドイツの中産階級においては、社会的なもの、すなわちその背後にあるモリス等の社会主義的思考を「政治的にタブー」視する風潮があったことを指摘する。「フォルクスクンスト」は「アーツ・アンド・クラフツ」の思想を「フォルク」の国民・国家意識の下に媒介し、特に国際博覧会のような、国家の伝統の美や技術の洗練性、優越を競う国際的な仕組みが盛んになっていた当時、理想の概念となる (Cordileone 2014)。「フォルクスクンスト」は、大量生産される安物の製品に対して、「農民」や「職人」の実直な美と技術を伝え、アーツ・アンド・クラフツの改革に明確なイメージと方向性を与える。またそれは「フォーク」、すなわちドイツ民族・国民が継承する素朴な家具や生活具等の「クラフト」への誇りと、その「アート」としての意義を高める思想運動である。

「フォルクスクンスト」は、19世紀後半、ドイツ語圏を中心とする中央ヨーロッパのロマン主義ナショナリズムの高揚によって広範に浸透する。中でも旧オーストリア＝ハンガリー帝国は、ドイツにおける「フォルクスクンスト」への関心や「パリ万国博覧会」の展示に刺激を受け、「クラフト」の振興に力を入れ、アーツ・アンド・クラフツの思想を、教育・訓練プログラムにおいて実践する (Cordileone 2014)。ドイツより産業化に遅れをとっていたオーストリア＝ハンガリー帝国内には後進的、因襲的な農民の生活が未だ数多く「残存」し、それは近代化の主要な課題であった。しかしアーツ・アンド・クラフツの視点からすれば、農民の古い「クラフト」の伝統は、近代化の妨げではなく、むしろ文化的・経済的価値として捉えられるものとなる。オーストリアが1873年に開催した「ウィーン万国博覧会」は帝国内の多様な「クラフト」を展示し、その意義を打ち出す絶好の機会であった。そして、それら農民の「クラフト」を、「フォルクスクンスト」と言い換えることによって、経済的、政治的目的を遂行する媒体とし、国家イデオロギーや市場システムに組み込んでいく。「フォルクスクンスト」は、すでに都市のブルジョア層の流行として商品価値を持ち、その生産は地方の貧しい農村に「クラフト」産業をもたらし得るのである。また多民族から成る帝国であるが故に、「フォルクスクンスト」は、「フォー

7) 1907年に設立されたドイツ工作連盟 (*Deutscher Werkbund*) は、アーツ・アンド・クラフツ運動の普及において中心的役割を果たす。

ク」という包括的イメージの下、愛国的感情を喚起し、帝国の統合を強め得るものとなる。

近代国家の「フォルクス Kunst」——理論と展示——

「フォルクス Kunst」がヨーロッパで広範に展開する中で、「フォルクス Kunst」の意味を方向づける特徴的な理論と展示法が形成される。その主要な実践の場となった国際博覧会は「アート」を産業、科学、技術、民族文化等多様な分野から位置付け、それは美術史的、民族学的視点が相互に交わりながら、それぞれの学術的専門性の違いを交渉し、相互の境界を明確にしていく主要な契機となる。「フォルクス Kunst」が、アーツ・アンド・クラフツ運動のナショナルスティックな脈絡に広く浸透していくうえで、これを最初に学術的に捉えていくのは美術史学である。「フォルクス Kunst」の美術史的な議論は、ドイツやオーストリア＝ハンガリーの民族学的研究、北欧の民族学・民俗学的実践とも交錯し、複層的な意味を展開する。この学術的視点の多元的な相互関係に構築される「フォルクス Kunst」の言説には、「フォーク」と「プリミティヴ」の系譜が重要なプロセスがある。

ウィーン学派に代表されるオーストリア＝ハンガリーの美術史学は、「フォルクス Kunst」の初期の学術的言説を位置付け、そこには「フォーク」と「プリミティヴ」の対照的文脈がうかがえる。同学派の拠点、ウィーン大学の中核的研究者、ルドルフ・アイテルベルガー（1817-1885）とアロイス・リーゲル（1858-1905）は「フォルクス Kunst」に初期の輪郭を与える。アイテルベルガーは、イギリスのサウスケンジントン博物館をモデルとする 1863 年設立のオーストリア美術産業博物館の創設・運営に深く関わり、同博物館は「フォルクス Kunst」の国家的推進において主要な役割を担う。彼は 1876 年の論文「フォルクス Kunst と家内制手工業 (*Die Volkskunst und die Hausindustrie*)」で「フォルクス Kunst」へのナショナルスティックな視点を打ち出す (Rampley 2009: 453; デネケ 2013: 114)。

これに対しリーゲルの 1894 年の著書『フォルクス Kunst、家内生産、家内制手工業 (*Volkskunst, Hausefleiss, Hausindustrie*)』は、「フォルクス Kunst」の国家的体制とナショナリズムに対抗し、その経済的、政治的な利用に異議を唱える (Cordileone 2014; Rampley 2013; Wierich 2009; Wertkin 2004: xxxiii)。リーゲルは、美術史的位置を批判的に経済学的な観点から考察し、「フォルクス Kunst」を家内制手工業と、家内生産との関係性に捉える (Cordileone 2014: 121-122; Rheman 2007)。ダイアナ・R・コーディリオンの解釈では、リーゲルは「フォルクス Kunst」が、マニュファクチュアの産業的プロセスとして、あくまでも家内生産という「プリミティブ」な経済システムによってもたらされると主張する。「フォルクス Kunst」に「プリミティヴ」を捉えるこうした初期の言

説は、「フォーク」の概念と結びつきながら「フォルクスクンスト」の歴史に刻まれる。リーグルの「プリミティヴ」観は、都市のブルジョア・エリートの視線であり、同時期にフランスで注目されていた「プリミティヴ・アート」への視線と同質のものである。そこには、19世紀末の進化論的想定があり、美術史学を民族学に接合する思考が伺える (Rampley 2013: 134-139)。リーグルの著書と同年に出版された、エルンスト・グロッセ (1862-1927) の『アートの起源 (*Die Anfänge der Kunst*)』も、「アート」の進化を論じるもので、美術史学に民族学を導入する試みである (Pfisterer, 2008 79-80; Philips and Steiner 1999: 3-19)。

こうした視点からすれば、「フォーク」にイメージされる「農民」は、近代化、産業化から閉ざされた人々、田舎の村落の教養のない小農 (peasant) であり、彼らが継承する「フォルクスクンスト」の道徳的、美的価値は「プリミティヴ」な生産環境の産物である。「プリミティヴ」な生産の近代化を進める以上、「フォルクスクンスト」の衰退、消滅は免れないとしても (Rampley 2013)、ヨーロッパが近代国家建設に向け、ナショナリズムを強めていく言説では、「フォルクスクンスト」の「プリミティヴ」さはむしろ民族の過去の証として称えられていく。

ヨーロッパでもスカンディナヴィア半島の民族学・民俗学的な実践は、「フォルクスクンスト」の美術史的系譜に主要な分岐点をもたらす。その中心的役割を果たすのは、アーツ・アンド・クラフツ運動が広く浸透していたスウェーデンの博物館の実践である (Klein 2006, 2000)。その拠点となるストックホルムの民族博物館 (*Nordiska Museet*) は、1873年に設立され、農民の生活文化の総合的な展示に特徴づけられる。設立者のアーサー・ハゼリウス (1833-1901) は、社会改革の一環として、同博物館を国家建設の理想を啓蒙する場として位置付け、スウェーデンの父祖たる「農民」の精神及び物質文化の伝統を国家の礎とする。ハゼリウス自身は、必ずしも「フォーク」の語を用いていないが、その「農民」への関心は、ナショナリズムが高揚する機運にあっては、「フォーク」の概念に包括され、彼の博物館は北欧に発展する「フォーク・ミュージアム／民俗博物館」運動の起点として捉えられる (Klein 2006: 58-59; Sandberg 2003: 146; Alexander 1995: 243-245)⁸⁾。

ハゼリウスはもともと同博物館を「スカンディナヴィア民族誌コレクション」として創始しているように、その展示は民族誌的に農家や小屋によって「農民」の生活場面を再現し、ディオラマ的なタブローやマネキン等をも用いる独創的なものである。これら展示物の一部は1878年の「パリ万国博覧会」にも出展され、国際的に注目を浴び (DeGroff 2012: 229-230)、「フォルクスクンスト」を農民の伝統的生活に捉える彼の視点は、1891

8) 北欧を中心に広がる博物館展示の実践は、地域文化に基づく民俗学的物質文化研究の基盤を築く (Yoder 1963; Glassie 1972; Vlach 1980; Jones 1987)。

に開設するスカンセン野外博物館に発展する。こうして、民族衣装、家具、道具、絵画等、農民の生活全体を包括的に捉えるハゼリウスの展示は、「民俗博物館」の原形モデルとなる。それは、「国民文化」のルーツを農民の「プリミティヴ」な生活文化に表象し、永久に保存する貯蔵庫であり、近代国家の「国民化」のプロセスを媒介する効果的な仕組みとなる。

「アート／クラフト」における社会改革と商品化

MoMAの1932年の『アメリカン・フォーク・アート』展はアメリカで「フォーク・アート」を美術館という公的な場に展示する最初の試みであり、その意味を位置付けた主要な表象の実践である（Curry 1989; Vlach 1985）。そこには、ヨーロッパのモダニズムとアーツ・アンド・クラフツ運動の思想的系譜、さらに美術史的な意義とその歴史への視点と民族学・民俗学的な社会的機能への視点が集約される。これら思想の流れをアメリカの文脈に再構成したのは、キュレーター／「アート」批評家のホルジャー・ケイヒル（1887-1960）であり、ここに提示される「フォーク・アート」には、ケイヒルがモダン・アートを実践していたアーティストや収集家等と幅広い交遊で得たモダニズムの思考、また彼自身がスウェーデンのスカンセンや民族博物館での体験で得た生活文化、物質文化への関心が集約される⁹⁾。展示の6割以上は女性や子供の肖像画や日常生活を描く油彩画、水彩画、パステル画等の絵画で占められ、約3割に木製の船首像、玩具、デコイ、金属製の風見、铸铁ストーブのプレート等、木や金属の彫刻、石膏装飾等の装飾的な実用品が含まれる（MoMA 1932c）。ケイヒルは、作品がたとえ一見平面的で未熟な絵画、あるいはもはや使うことのない古い道具であっても、またそのほとんどが「アート」の特別の教育・訓練を受けていない無名、あるいはアマチュアの画家や職人によるものであっても（MoMA 1932, Nov, 30: 1-2）、むしろそれ故の創作の無作為さに、作者の自由な発想や創造的な素地を見出し、また素朴な美学に「アート」という価値を授ける。展示の主意はサブタイトル「1750-1900年アメリカにおけるコモン・マンのアート」にも示され、そこにはヨーロッパの「フォーク」をアメリカ的に再定義しようとするケイヒルの意図が伺える。彼はアメリカの「フォーク」を、ドイツ、オーストリア＝ハンガリー、スウェーデンのような、前近代の封建的、階級的な「農民」ではなく、「看板画家、船大工、鍛冶屋、石工、水夫、農夫、主婦、寄宿舎の少女」といった「コモンマン」のイメージに置き換える。「コモンマン」はこの展示の開催年、フランクリン・D・ローズヴェルトが大統領選

9) ケイヒルはもともとニューヨークのジャーナリストであったが、コロンビア大学等で美術史を受講する中で、画家のジョン・スローン（1871-1951）と出会い、グリニッチ・ヴィレッジのアーティストのコミュニティとの交流を広げていく。スローンは、当時アメリカの「アート」の周辺にリアリズムの新しい運動を開拓していたアーティストたちのグループ、「アッシュカン・スクール（The Ashcan School）」の一人である。

に掲げた「ニュー・ディール」のレトリックであり、アメリカ民主主義のイデオロギーである。それは、過去の遺物を陳列する『アメリカン・フォーク・アート』展が現実社会から隔絶したロマン主義的美学の表象ではなく、社会的実践であったことを示唆する。ケイヒルは、この展示の後 1935 年からニューディールの雇用促進局 WPA の「連邦アート・プロジェクト (FPA)」のディレクターとして「コモン・マン」の「アート」として「フォーク・アート」を再構築していくことになる。しかしこの MoMA 展に彼が提示した「フォーク・アート」観は、当時の政治的社会的言説に呼応し、働きかけるものである。

「フォーク・アート」はもちろん、ケイヒル一人の力によって浸透し得たわけではない。アメリカのより広い歴史の文脈にとらえれば、すでに「フォーク・アート」を構成していく「アート」の社会的運動が様々な脈絡に展開していた。この絵画と古い日常生活の道具類を構成する MoMA の展示は、「ファインアート」のシステムに対するアーツ・アンド・クラフツのモダニズム的な変革であり、「ファイン・アート」と「クラフト」との階層的隔たりを解消する試みである。「フォーク・アート」の概念化には、19 世紀末からすでにアメリカに躍進していた革新主義の社会・政治改革の脈絡がある。アーツ・アンド・クラフツ運動は、様々な社会運動に組み込まれ、「アート」の社会的、道徳的、経済的意義を再定義していく。近代化、資本主義経済の繁栄がもたらした物質主義や政治腐敗、労働者や移民の貧困等、様々な社会問題が顕在化する中で、モリスがアーツ・アンド・クラフツに実践した思想は、革新主義的社会改革を目指す都市のエリート層の慈善活動家等を刺激し、多様な目的や組織形態において実践される (Whisnant 1983: 59-60; Becker 1998; Brose 1996)。

アーツ・アンド・クラフツ運動は、1876 年の「フィラデルフィア万国博覧会」でサウスケンジントン博物館の所蔵品が展示されたこともあって、アメリカ社会に浸透し、その社会改革としての「アート」、「クラフト」の美学的、道徳的意義を印象づける (Becker 1989: 63; McCarthy 1991: 59-63)。同博覧会において、その思想は特に、「装飾アート」として、教会を中心とする女性組織の慈善活動に取り入れられ、また同時に白人上流・中産階級の女性の社会的、経済的参加への手段となる。実際、19 世紀末、地方都市にも建設される女性向けのデザイン・スクールは、女性を「装飾アート」への需要を満たすべく生産者として養成し、女性はアーツ・アンド・クラフツ運動の大きな推進力となる (Morrow 2005: 97-98)。それは逆に「ファイン・アート」、すなわち芸術界が男性中心の世界であったことを意味する。

また 1897 年ボストンの「アーツ・アンド・クラフツ協会」の誕生は、運動の本格的な発展を記し、また同年、イギリスの「セトルメント・ハウス」をモデルに建設されるシカゴの「ハル・ハウス」は、「アーツ・アンド・クラフツ」の美学をもって、職人の労働観や道徳観を改善する教育的な社会改革としての運動の意義を明確にする (Stankiewicz

1989)。その一方で、同時期にアーツ・アンド・クラフツをより組織的、大規模に導入していくのは、古き時代のアメリカの「クラフト」の伝統の再興を目指す「クラフト・リバイバル」の実践である。エルバート・ハバード（1856-1915）やグスタフ・スティックリー（1858-1942）等はその先駆的指導者で、彼らは東部の中小都市に「職人」のユートピア的なコロニーやコミュニティを作る¹⁰⁾。両者ともモリスの思想を受け、社会改革的意図の下に、シンプルで機能的なインテリア類や建築の生産をもって職人の労働と生活の質や価値観を高めることを目指す。それと同時に両者とも、製本や雑誌刊行等の出版事業を中核的に手がけ、「アーツ・アンド・クラフツ」の思想を、アンティーク風の家具、バンガロー風の住居等の視覚的イメージと共に、カタログ的に大量に拡散する。それは、「クラフト」へのノスタルジックな欲望を掘り起こし、大衆商品としての「クラフト」の流通や生産等のビジネス・モデルを広く定着させることになる（Lears 1981: 66-73）。こうした「アート」の商品化、大衆化は、20世紀前半に領域の制度的な体系化を進めていた文化人類学や民俗学に「アート」を敬遠させる一因となったともいえる¹¹⁾。

さらに、「クラフト」は、アパラチア山脈南部のコミュニティの社会改革と教育を目的とするセトルメントや北欧的な「フォーク・スクール」に取り入れられている¹²⁾。19世紀後半から、アメリカの近代化、産業化から隔絶されたアパラチアの山岳民は、その後進的生活や粗野な風習において侮蔑の対象でありながら、しかしそれ故にアングロ・アメリカ文化の「プリミティヴ」な起源の希少な継承者として都市の知識人や富裕層の「失われた過去」へのノスタルジックな感傷を満たす対象としても注目を集めていた。その中で、社会改革の活動家は、炭鉱産業等の開発の影で荒廃、困窮するコミュニティの生活を問題視し、フィランソロピーや財団等による支援の下、「クラフト」に基づくコミュニティの救済、活性を目指す。東部出身のエリート女性改革家を中心とする活動は¹³⁾、困窮するコミュニティにクラフトの手仕事の美や労働の意義を啓蒙し、女性労働の支援による経済的

10) ハバードは1895年、ニューヨークに「ロイクロフト・プレス」を設立し、製本業で出発するが、後に家具や陶器等多様な「クラフト」に生産の幅を広げ、これを職人村として運営する。スティックリーは、1898年同じくニューヨークに「グスタフ・スティックリー・カンパニー」を設立し、装飾的なヴィクトリア朝建築に対し、質素な建築様式を雑誌「クラフツマン (*The Craftsman*)」の刊行(1901年から1916年)によって流行させていく。

11) 1960年代、北欧的な物質文化研究を導入する民俗学では、「フォーク・アート」が主要な対象に組み込まれる。それはあくまでコミュニティの伝統であり、商品化、大衆化による弊害をもたらす市場の力から守られるべき対象として捉えられる。

12) アパラチア南部での「アーツ・アンド・クラフツ」は、デンマークの「フォーク・スクール」をモデルとした教育施設での実践に取り入れられる。1925年にノース・カロライナの山岳コミュニティ設立されたジョン・C・キャンベル・フォーク・スクールはその先駆的施設であるが、北欧的な生活文化への視点を強調し、「フォーク・アーツ」、「クラフツ」をフォーク・ソングやフォーク・ダンスと共に、総合的に位置付けるものであり、単に職業技能の訓練だけではなく、道徳や信仰の精神教育としてとらえる試みである。

13) フランシス・L・グッドリッチ(1856-1944)、オリヴ・D・キャンベル(1882-1954)等は南部アパラチアの先駆的改革者であった。辞書編纂者ノア・ウェブスターの孫、グッドリッチはイェール大学ファイン・アート・スクールで学び、ノース・カロライナの山間部にアランスタンド・コテージ・インダストリーを設立する。

自立に向けた生産のシステムを実践する (Becker 1989: 73-92)。また 1929 年には改革の指導者達によって、「サザン・ハイランド・ハンディクラフト・ギルド」が設立され、「クラフト」の品質の管理と、市場の開拓を組織的に取り組む。

ギルドの創設メンバーの一人で社会改革家のアレン・イトン (Allen Eaton, 1878-1962) は活動の思想的指導者であり、『サザン・ハイランドのハンディクラフト (*Handicrafts of the Southern Highlands*)』(1937 年) を始めとする彼の著述や各地での展示活動は、都市の消費者の関心を喚起する。注目すべきはイトンが、アパラチアの「クラフト」を、創り手の美学を評価し、讃えるべく「フォーク・アート」と呼んだことである (Bronner 1988: 80-81)。イトンの「フォーク・アート」観は、ケイヒルが、美術館の展示空間に脱コンテクスト的に見出す美学的意義とは対照的に、「フォーク・アート」がコミュニティの伝統的な労働と共にあり、生活の道具や糧として機能する社会的コンテクストとその意義を強調する。しかし、MoMA の権威においてケイヒルが提示した「フォーク・アート」の前にあって、イトンの社会学的アプローチは容易に打ち消される¹⁴⁾。「フォーク・アート」は、都市のエリート・ブルジョア層が購入するアパラチアの「クラフト」の商品性に投影される中で、近代の産業化に搾取されるアパラチアの貧困の現実から乖離し、ノスタルジアに還元される。ケイヒルが大恐慌後の社会に『アメリカン・フォーク・アート』展を開催することによって、アメリカの文化的伝統に「コモン・マン」の統合を願ったとすれば、ナショナリズムの高揚、また反移民を唱える愛国的風潮においては、アメリカの文化的ルーツを伝える「フォーク・アート」は、市場価値を高め、改革の指導者たちはその流行、需要を活性すべく商品化を進めることになる (Becker 1989: 208-211; Wierich 2009: 49)。

「アート」市場の「フォーク」と「プリミティヴ」

アメリカで「フォーク・アート」、「プリミティヴ・アート」を「アート」として「承認」し、価値付けていた中心には、当時、存在感を強めていた、「アート」の収集家、批評家、キュレーター、アーティスト、アート・ディーラー等の社会的、経済的ネットワーク、いわゆる「芸術界 (art world)」があった。20 世紀初頭、アメリカの芸術界の中心地を成していたニューヨークは、パリに匹敵するほど成長を遂げている。その原動力となっていたのはアメリカ資本主義経済の繁栄である。アメリカにヨーロッパの「モダニズム」を強烈に印象づける歴史的出来事となった 1913 年、「アーモリー・ショー」は「モダン・

14) この「フォーク・アート」を集団の伝統として捉える視点は、その伝統の継承者が置かれた社会や文化のコンテクストとの関係に考察する民俗学・民族学的研究の中で発展し、「フォーク・アート」を卓越した個人の芸術的才能の産物として捉え、その美の歴史的価値や精神性を探求する美術史的な「フォーク・アート」の理解と対立的な構図を成していく。イトンが先駆けた社会的コンテクストへの視点は、1960~1970 年代、民俗学の北歐的物質研究、フォークライフ研究に発展していく。

アート」の国際展覧会であり、アメリカの「アート」市場の拡大への引き金となる (McCarthy 1991: 184-187)。芸術界の権威は、19世紀初頭に設立された上流エリート層の肖像画や歴史画等の専門画家の養成機関にあり¹⁵⁾、無名のアーティストにとって展示の機会は限定的であったが、アーモリーの成功を機に、「モダン・アート」への関心が広がり、専門のギャラリーが徐々に開設される。ニューヨーク芸術界の成長は、「モダニズム」の到来と市場の発展と共にあり、すでに「アート」を享受する経済、社会、文化の巨大な仕組みが始動していたことを意味する。この芸術界の発展を牽引する強力な力となっていたのは、大規模な産業開発で富を得た新興の資本家、富裕層であり、かつてヨーロッパでブルジョアが「ファイン・アート」の所有をもって上流層の証としたように、彼らが「アート」を収集、消費する有力な顧客、パトロンとして登場したことである。当時の革新主義的運動に基づく「アート」の道德改革の下で、彼らは絵画等の購入の他、アーティストの後援、美術館への寄付等、フィランソロピーの担い手となる。そして「フォーク・アート」、「プリミティヴ・アート」の表象に独占的な影響力を持ったのも彼らの資本である。

実際、MoMAの『アメリカン・フォーク・アート』展の全175点のうち1点を除いて全ての展示品が大資本家ジョン・D・ロックフェラー、Jr.の妻、アビー・アルドリッチ・ロックフェラー (1874-1948) 所有の作品である (Stillinger 2002, 56; MoMA, 1939)。彼女はそもそも1929年にMoMAの建設を構想、創設した3人の女性の一人である¹⁶⁾。正統的「ファイン・アート」に対し、周辺的なカテゴリーを開拓する「モダン・アート」において、上流富裕層の女性が、「アート」のパトロンとして発言力を持つようになる¹⁷⁾。ガートルード・ヴァンダービルト・ホイットニー (1875-1942)¹⁸⁾も、その萌芽期を支えた一人であり、ホイットニーは、モダン・アーティストの交流や展示等の活動拠点として1918年に設立した「ホイットニー・スタジオ・クラブ」(現在のホイットニー・アメリカ美術館)で、1924年に『初期アメリカのアート』展を開催する。同展示の対象は、ケイヒルのMoMAの『アメリカン・フォーク・アート』展と同様、アメリカの建国期の絵画である (Whitney Museum of American Art, 1975)。興味深いのは、ケイヒルがMoMAの

15) ニューヨークの「アメリカ・ファイン・アーツ・アカデミー (American Academy of Fine Arts)」は、1802年に「ニューヨーク・ファイン・アーツ・アカデミー (New York Fine Arts Academy)」として建設され、「ナショナル・デザイン・アカデミー (National Academy of Design)」と共に中心的組織である (McCarthy 1991)。

16) 『アメリカン・フォーク・アート』展の展示品の一部は後にMoMAに寄贈される。また彼女の死後、彼女が所有する「フォークアート」は、1957年に建設される「アビー・アルドリッチ・ロックフェラー・フォーク・アート美術館 (Abby Aldrich Rockefeller Folk Art Museum)」に所蔵される (Colonial Williamsburg, 2007)。同美術館は、植民地時代アメリカを復元する野外歴史博物館、「コロニアル・ウィリアムズバーグ」内にあり、「コロニアル・ウィリアムズバーグ」はロックフェラー、Jr.の支援により、ヴァージニア州に設立される。

17) 既婚女性財産法 (Married Women's Property Act)

18) 海運・鉄道業の大資本家コーネリアス・ヴァンダービルトの二世の次女であり、投資家ハリー・P・ホイットニーの妻で、彫刻家でもある。

『アメリカン・フォーク・アート』展開催の2年前、ニューアーク美術館で手掛けた展示を『アメリカン・プリミティヴズ——19世紀フォーク・アーティストの絵画展——』と題していたことである。それは彼がもともと「フォーク」を「プリミティヴズ」と捉えていたことを示す。

ケイヒルの「プリミティヴ」への視点は、19世紀後半からハーバード大学やプリンストン大学をはじめアメリカの大学に導入されていた美術史学、特に古代ヨーロッパや中東の「アート」を対象とする考古学的研究に基づくものである¹⁹⁾。「プリミティヴ」は20世紀初頭、ナチス支配を逃れドイツ語圏からアメリカに移民・亡命する多くの美術史学者の主要なテーマであり、初期のアメリカの美術史学の言説は、ドイツ、オーストリアの美術史学から強い影響を受けている (Turner 2014: 317-323; Kaufmann 2010: 19-22; Wierich 2009)。リーゲルが農民の「フォーク・アート」に「プリミティヴ」を探ったように、ドイツから帰化したユージン・ノイハウス (1879-1963) やウルフガング・ボーン (1893-1949) 等の研究者の主な関心は、アメリカの「プリミティヴ」を歴史的に位置付けることにあった。ノイハウスは、1931年著の『アメリカのアートの歴史と理想 (*The History and Ideals of American Art*)』で、植民期から建国初期に活動した画家に、アメリカの「アート」の原点を探る。さらにボーンは、「アマチュア」がなんらかの「アート」の制度的教育の影響を免れないのに対して、「プリミティヴ」は荒削りの自己流であっても、その土地から生まれた「アーティスト」であるとする (Wierich 2009: 48)。それは、アメリカの「アート」をヨーロッパの「アート」の派生として見るか、あるいは独自の創造性において発展したと見るか、アメリカの「アート」の存在意義を問う重要な問題である。モダニズムのアーティストは「プリミティヴ」を、アングロサクソンの民族的、文化的始祖たる「フォーク」に「発見」し、彼らの「アート」の独自性を示さなければならなかったのである。

あらためてアメリカの「フォーク・アート」、「プリミティヴ・アート」が、「モダン・アート」への転換の中にあつたことを強調したい。20世紀初頭まで、アメリカの芸術界は、ヨーロッパの正典や伝統に倣い、またヨーロッパの著名なアーティストの作品を輸入することによって成立し得た。「アート」はヨーロッパから学ぶものであり、「アメリカ」生まれの「アート」の存在や価値は十分認められてはいなかった。モダニズムは、アメリカの「アート」がヨーロッパから独立する期待と機会をもたらし、MoMAはその中心舞台であった。アメリカの「アート」は「プリミティヴ」から進化を遂げたことを表明することによって、近代の独立性を達成し得るのである。

近代西欧のブルジョア上流層が、「ファイン・アート」を、「非西欧」の「アーティファ

19) MoMA創設時の初代ディレクターとして影響力を持ったアルフレッド・H・バー, Jr. (1902-81) も両大学で美術史学を専攻している (Kaufman, 2010: 18)。

クト」、職人・庶民階級の「クラフト」と差別化することによって自律的なカテゴリーとして構築したように、アメリカの「アート」は、アパラチアの山岳地の「クラフト」に、あるいは女性の「装飾アート」と「プリミティヴ」な他者を「発見」し、階層的な差異を創り出すことによって独立を獲得し得る。MoMAの『アメリカン・フォーク・アート』展は、『アフリカン・ニグロ・アート』展と共に、「ファイン・アート」がもたらす差異の解消に向けた革新的な挑戦であると同時に、差異の創出によって近代を打ち立てようとする極めて矛盾に満ちた試みであった。それは、「ファイン・アートの近代システム」の「抵抗と吸収の統合プロセス」である（Shiner 2001: 229-245）。「ニグロ」の「プリミティヴ・アート」の創造性を称えるモダニズムは、普遍的な人間性を語るヒューマンイズムのレトリックの下に（Clifford 1988: 198; Myers 2006: 270）、「プリミティヴ・アート」を再生産してきた西欧と非西欧の人種的差異の不均衡を等閑する。また、モダニズムのナショナリズムは「フォーク・アート」の「プリミティヴ」な美学を見出し、「コモン・マン」の過去、アメリカの「アート」の原点を求める情緒的、陶酔的言説は、「フォーク・アート」／「フォルクスタunst」の歴史に刻まれてきた近代資本主義の階層構造を覆い隠すのである。しかし、「アート」は決して揺るぎないシステムではない。「フォーク・アート」、「プリミティヴ・アート」はその系譜を今日さらに「ヴァナキュラー・アート」、「セルフ・トート」、「アウトサイダー・アート」等、「アート」に新たな周縁を開いている。

参考文献

- Abrahams, Roger D. 1993. Phantoms of Romantic Nationalism in Folkloristics. *Journal of American Folklore* 106: 3-37.
- Anderson, Benedict. 2001. Staging Antimodernism in the Age of High Capitalist Nationalism. IN *Antimodernism and Artistic Experience: Policing the Boundaries of Modernity*. ed. Lynda Jessup. pp. 97-102. Toronto: University of Toronto Press.
- Alexander, Edward P. 1995. *Museum Masters: Their Museums and Their Influence*. Walnut Creek: Altamira Press.
- Becker, Jane S. 1998. *Selling Tradition: Appalachia and the Construction of an American Folk 1930-1940*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.
- Berkemeier, Christian. 2006. Aestheticism. IN *American History Through Literature, 1870-1920*. ed. Tom Quirk and Gary Scharnhorst. pp. 23-27. Detroit: Charles Scribner's Sons.
- Briggs, Charles C. 2008. Disciplining Folkloristics. *Journal of Folklore Research* 45: 91-105.
- Bronner, Simon J. 1988. Art, Performance, and Praxis: The Rhetoric of Contemporary Folklore. *Western Folklore* 47 (2): 75-101.
- Burke, Peter. 1977. Popular Culture in Norway and Sweden. *History Workshop* 3: 143-147.
- Cahill, Holger. 1932. Folk Art: Its Place in the American Tradition. *Parnassus* 4 (3): 1-4.
- Chapman, William Ryan. 1985. Arranging Ethnology: A. H. L. F. Pitt Rivers and the Typological Tradition. IN *Objects and Others: Essays on Museums and Material Culture*. ed. George W. Stocking, Jr. pp. 15-48. Madison: The University of Wisconsin Press.
- Clifford, James. 1988. *The Predicament of Culture: The Twentieth Century Ethnography, Literature, and Art*. Harvard University Press.

- Conn, Steven. 2010. *Do Museums Still Need Objects?* Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Congdon, Kristin G. 1996. Folk Art. IN *American Folklore: An Encyclopedia*. ed. Jan Harold Brunvand. pp. 46–53. New York: Garland Publishing.
- Cordileone, Diana Reynolds. 2014. *Alois Riegl in Vienna 1875–1905: An Institutional Biography*. Ashgate Publishing, Surrey, UK.
- Curry, David Park. 1989. Slouching towards Abstraction. *Smithsonian Studies in American Art* 3 (1): 48–71.
- Dipert, Randell. 2016. Artifact. IN *Encyclopedia of Aesthetics*. ed. Michael Kelly. Oxford Art Online. Oxford University Press.
- Errington, Shelly. 1994. What Became Authentic Primitive Art? *Cultural Anthropology*. 9 (2): 201–226.
- Foster, Hal. 1985. The “Primitive” Unconscious of Modern Art. *October* 34 (autumn): 45–70.
- Glassie, Henry. 1972. Folk Art. IN *Folklore and Folklife: An Introduction*, ed. Richard M. Dorson. pp. 253–280. Chicago: The Univ. of Chicago Press.
- Goodrich, Lloyd and Jennifer Russell. 1975. *The Whitney Studio Club and American Art, 1900–1932*. New York: Whitney Museum of American Art.
- Hatcher, Evelyn Payne. 1999. *Art as Culture: An Introduction to the Anthropology of Art*. 2nd ed. Westport, CN: Bergin & Garvey.
- Hinsley, Jr., Curtis M. 1981. *Savages and Scientists: The Smithsonian Institution and the Development of American Anthropology 1846–1910*. Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press.
- Ingold, Tim. 2001. Beyond Art and Technology: The Anthropology of Skill. IN *Anthropological Perspectives on Technology*. ed. Michael Brian Schiffer. pp. 17–31. Arlington: University of New Mexico Press.
- Inverarity, Robert Bruce. 1955. Anthropology in Primitive Art. *Yearbook of Anthropology* 375–389.
- Jeffers, Wendy. 1991. Holger Cahill and American Art. *Archives of American Art Journal* 31 (4): 2–11.
- Kaufmann, Thomas DaCosta. 2010. American Voices. Remarks on the Earlier History of Art History in the United States and the Reception of Germanic Art Historians. *Journal of Art Historiography* 2: 1–35.
- Kirshenblatt-Gimblett, Barbara. 1998. *Destination Culture: Tourism, Museums, and Heritage*. University of California Press.
- Klein, Barbro. 2000. The Moral Content of Tradition: Homecraft, Ethnology, and Swedish Folklife in the Twentieth Century. *Western Folklore* 59 (2): 171–195.
- . 2006. Cultural Heritage, the Swedish Folklife Sphere and the Others. *Cultural Analysis* 5: 57–80.
- Kleiner, Fred S. 2010. *Gardner’s Art Through Ages: The Western Perspective*. 13th edition. Boston: Wadsworth, Cengage Learning.
- Lears, T. J. Jackson. 1981. *No Place of Grace: Antimodernism and the Transformation of American Culture, 1880–1920*. Chicago: The University of Chicago Press.
- McCarthy, Kathleen D. 1991. *Women’s Culture: American Philanthropy and Art, 1830–1930*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Metcalf, Jr. Eugene W. and Claudia Weatherford. 1988. Modernism, Edith Halpert, Holger Cahill, and the Fine Art Meaning of American Folk Art. *Folk Roots, New Roots: Folklore in American Life*. ed. Jane S. Becker and Barbara Franco. pp. 141–166. Lexington, MA: Museum of Our National Heritage.
- MoMA. 1932a. *American Folk Art: The Art of the Common Man in America, 1750–1900* (Master Checklist).
- . 1932b. *American Folk Art: The Art of the Common Man in America, 1750–1900* (News Release Nov. 20).
- . 1932c. *American Folk Art: The Art of the Common Man in America, 1750–1900* (News Release Nov. 30).
- . 1935a. *African Negro Art* (Master Checklist).
- . 1935b. *African Negro Art* (News Release Mar. 16 & 17).

- Morphy, Howard, and Morgan Perkins. 2006. The Anthropology of Art: Reflection on its History and Contemporary Practices. IN *The Anthropology of Art: A Reader*. ed. Howard Morphy and Morgan Perkins. pp. 1–38. Malden, MA: Blackwell Publishing.
- Morrow, Nancy. 2006. Arts and Crafts. IN *American History Through Literature, 1870–1920*. ed. Tom Quirk and Gary Scharnhorst. pp. 97–101. Detroit: Charles Scribner’s Sons.
- Mullin, Molly H. 1992. The Patronage of Difference: Making Indian Art “Art, Not Ethnology.” *Cultural Anthropology* 7 (4): 395–424.
- Muthesius, Stefan. 1998. Handwerk/Kunsthandwerk. *Journal of Design History*, 11 (1): 85–95.
- Myers, Fred. 2006. ‘Primitivism’, Anthropology, and the Category of ‘Primitive Art.’ *Handbook of Material Culture*. ed. Chris Tilley, Webb Keane, Susanne Kuchler, Mike Rowlands, and Patricia Spyer. London: Sage Publications.
- Neuhaus, Eugen. 1931. *The History and Ideals of American Art*. Stanford: Stanford University Press.
- Philips, Ruth B. and Christopher B. Steiner. 1999. Art, Authenticity, and the Baggage of Cultural Encounter. IN *Unpacking Culture: Art and Commodity in Colonial and Postcolonial Worlds*. ed. Ruth B. Philips and Christopher B. Steiner. pp. 3–19. Berkeley: University of California Press.
- Pfisterer, Ulrich. 2008. Origins and Principles of World Art History–1900 (and 2000). IN *World Art Studies: Exploring Concepts and Approaches*. ed. Kitty Zijlmans and Wilfried Van Damme. pp. 69–89. Amsterdam: Valiz.
- Price, Sally. 2001. *Primitive Art in Civilized Places*. 2nd. ed. Chicago: The University of Chicago Press.
- Ramplay, Matthew. 2009. Art History and the Politics of Empire: Rethinking the Empire. *The Art Bulletin*. 91 (4): 446–462.
- . 2013. *The Vienna School of Art History: Empire and the Politics of Scholarship 1847–1918*. The Pennsylvania State University Press.
- Rheman, Sabrina K. 2007. Industrializing Folk Art: Aesthetic Transformation in Alois Riegl’s *Volkskunst, Housfleiß und Hausindustrie* (1894) *Kakanien* 27 (3): 1–4.
- Rubin, William. 1984. Modernist Primitivism: An Introduction. IN “Primitivism” in 20th Century Art: *Affinity of the Tribal and the Modern*. v.1. ed. William Rubin. pp. 1–81. New York: The Museum of Modern Art.
- Sandberg, Mark B. 2003. *Living Pictures, Missing Persons: Mannequins, Museums, and Modernity*. Princeton: Princeton University Press.
- Shiner, Larry. 1994. “Primitive Fakes,” “Tourist Art,” and the Ideology of Authenticity. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 52 (2): 225–234.
- . 2001. *The Invention of Art: A Cultural History*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Stankiewicz, Mary A. 1989. Art at Hull House, 1889–1901: Jane Addams and Ellen Gates Starr. *Woman’s Art Journal* 10 (1): 35–39.
- Stillinger, Elizabeth. 2002. From Attics, Sheds, and Secondhand Shops: Collecting Folk Art in American 1880–1940. IN *Drawing on America’s Past: Folk Art, Modernism, and the Index of American Design*. by Virginia Tuttle Clayton, Elizabeth Stillinger, Erika Doss, and Deborah Chotner. pp. 45–60. Washington: National Gallery of Art.
- Stillinger, Elizabeth. 2011. *A Kind of Archeology: Collecting American Folk Art 1876–1976*. Amherst: University of Massachusetts Press.
- Turner, James. 2014. *Philology: The Forgotten Origin of the Modern Humanities*. Princeton: Princeton University Press.
- Vlach, John Michael. 1980. American Folk Art: Questions and Quandaries. *Winterthur Portfolio* 15 (4): 345–355.
- . 1985. Holger Cahill as Folklorist. *The Journal of American Folklore* 98 (388): 148–162.
- Wertkin, Gerard C. 2004. Introduction. IN *Encyclopedia of American Folk Art*. ed. Gerard C. Wertkin. pp.

- xxvii-xxxiii. New York Routledge.
- Wierich, Jochen. 2009. Mutual Seduction: German Art History and American Art. IN *Internationalizing the History of American Art: Views*. ed. Barbara Groseclose and Jochen Wierich. pp. 41–60. University Park: Pennsylvania State University Press.
- Williams, Elizabeth A. 1985. Art and Artifact at the Trocadero: Ars Americana and the Primitive Revolution. IN *Objects and Others: Essays on Museums and Material Culture*. ed. George W. Stocking, Jr. pp. 146–166. Madison: The University of Wisconsin Press.
- Williams, Raymond. 1983. *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*. rev. ed. New York: Oxford University Press.
- Wishnant, David E. 2009. *All That is Native and Fine: The Politics of Culture in American Region*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.
- クリフォード、ジェイムズ。『文化の窮状—二十世紀の民族誌、文学、芸術』太田好信、慶田勝彦、清水展、浜本満、古谷嘉章、星埜守之訳。人文書院。2003年。
- デネケ、ベルンヴァルト。「民藝の発見と芸術産業（1964）」『言語と文化』河野真訳。30: 81–130. 2013年。
- 吉田憲司。『文化の「発見」—驚異の部屋からヴァーチャル・ミュージアムまで』岩波書店。2014年。

美術館 / 博物館ウェブサイト

- Colonial Williamsburg. The Abby Aldrich Rockefeller Folk Art Museum. http://www.history.org/history/museums/ab_by_art.cfm
- Smithsonian Institution. Archives of American Art. <http://www.aaa.si.edu>
- The Austrian Museum of Applied Arts. History. http://www.mak.at/en/the_mak/history
- The Metropolitan Museum of Art. Heilbrunn Timeline of Art History. <http://www.metmuseum.org/toah/>
- The Museum of Modern Art. Archives. <https://www.moma.org/learn/resources/archives/>
- Victoria & Albert Museum. Arts and Crafts. <http://www.vam.ac.uk/page/a/arts-and-crafts/>
- Whitney Museum of American Art. History of the Whitney. <http://whitney.org/About/History>