

創造的コミュニケーションのためのアール・ブリュット⁽¹⁾

上尾真道

アール・ブリュットの狂気

アール・ブリュットは今やアウトサイダーアートという英語の別名とともに、世界中で市民権を得たようである。しかし我々は、現代におけるこのカテゴリーが持つ意義について考えるために、まずジャン・デュビュッフエがそれを発見した時代に、ひとつの戦いが問題であったことを思い出しておく必要があるだろう。すなわち「文化的芸術」に対する抵抗としての「アール・ブリュット」の身分である。一九五一年の一月一〇日にリール大学文学部で行なったデュビュッフエの講演を取り上げよう。

いま示したばかりのすべての事実と理由から、私は長いこと、西洋において職業芸術家たちや文
化中毒患者の派閥——特権階級——が作った芸術すべてについて、大いに疑念を抱くようになり、
評価することがなくなっていた。すなわち、私たちの美術館を埋め尽くしており、あらゆる展覧

会や広告や論評の対象となっているあの芸術である。太文字でこう呼ぼう、文化的芸術と。反対に、私はアール・ブリュットに属する作品すべてに強い関心を抱いている。文化とは疎遠な人々によって生み出され、そこからどんな情報も影響も受け取ることもない作品たちである。⁽²⁾

デュビュッフェにとって既成の芸術はあまりに「文化」に汚染されすぎていた。模倣、様式への執着、優先順位——そうしたもののからなるヒエラルキーの中で、それぞれの芸術作品は、価値づけられ、展示され、論評されている。芸術の不平等起源論とでも呼べそうな思索のうちで、デュビュッフェは、こうしたもののへの疑いを、基本的に純粋な状態における芸術創造としての「ブリュット」と対置したのである。「私の思うところでは、この「アール・ブリュット」においてのみ、芸術創造の自然で正常なプロセスが、その基本的で純粋な状態において見出されるのだ」。⁽³⁾

ここでおそらく次の点を強調せねばならない。創造の純粋性として取り出されるアール・ブリュットは、同時にまた「自然」で「正常」なプロセスとしても認められているということだ。このことは、アール・ブリュットの周囲で常に議論される「精神病理学的芸術」や「障害者芸術」というテーマとの関連で検討しておくべきであろう。同講演においてデュビュッフェは、同時代においてしばしば精神科医らの手によって組織された多くの「精神病理学的芸術」展覧会について否定的に取り上げている。⁽⁴⁾問題は「精神病理」と芸術をつなぐことではない。さらに、この論点をめぐっては、前衛のチャンピオン、シュルレアリスムの首領であるアンドレ・ブルトンとの意見の違いについて思い出しても良いだろう。ブルトンがアール・ブリュットの「狂気」を強調したのに対して、デュビュッフェはその見方から距離を取りたがった。彼によれば、「ブリュット」なもの、たとえば狂気であるとしても、正常であるよ

うな狂気^①でなければならない。これが何を言わんとするか考えるためには、彼の次の発言を検討するの
が良いだろう。

狂気について、ヨーロッパの人間は問題を上手く扱えていないというのは確かである。というのは、原則として狂気を心の完全性との隔たりから考えていて、それと真逆のもの、否定的で悪しき価値を持つもの、努めて破壊すべきものであると考えているからである。

これは私自身の感じるところではない。狂気は第一に、事例ごとに極めて多様で異なったものである。事例ごとに非常にさまざまであるから、狂気という総称のもとですべての事例を並べるのは、ほとんど何の意味もない。正常なもの、正常プロトタイプから離れるものすべてが狂気と呼^②ばれている。だが正常プロトタイプから離れるには、多くの様々な仕方があるのである。

この五一年の講演からの引用を巡って二つの点を指摘したい。第一には「狂気」の総称的カテゴリーの問題である。第二には、「狂気」の多様性である。

第一の点から取り上げよう。デュビュッフェは、「正常」という想定からの逸脱として、「狂気」という総称的なカテゴリーが構築されるのだと論じている。これは、ちょうど七〇年代まで決して無意味でなかった反精神医学運動との同時代性を思い起こさせる。「狂気」とは社会的排除の相関項であるとするフーコー『狂気の歴史』以来、我々が馴染みとなった指摘が、すでにデュビュッフェによって先取りされていると言えよう。じっさい、まさしくこの「狂気」という総称を支えているのは、近代社会のなかで特殊な排除を可能にしている収容施設の装置であった。そしてデュビュッフェの手元に集まってきた

多くの作品は、確かにこのような収容施設の装置のなかに凝集され、煮詰められていったものだ。しかし、デュビュツフェが「狂気」を通じて見たいと望んでいるのは、そうして排除されたままにとどまる「例外者」ではない。彼はむしろ、社会のなかに狂人たちが自由に生きることが望む。

こうした理由で私は、狂人が収容施設に閉じ込められていることを嘆くのだ。私は、たとえばアラブ人が行なっているように、彼らが我々の間で自由に生きられるように支えられるなら、彼らにとっても、また人間集団にとっても、我々がやっているように両者を切り離すより、ずっと健全だろうと思う。⁽⁶⁾

そしてこの望みこそが、同時に、純粹状態の創造の解放の期待と重なっていた。デュビュツフェが言うには、そもそも「〈芸術〉とは、普段は果たされることない、あるいは押し殺されてくぐもった仕方ではしか果たされることのない我々の内なる声を実現するための言語」であり、またそのようにして「文明的、社会的人間の殻をまさしく打ち破る」ものである。⁽⁷⁾ここからはアール・ブリュットが最初に運動として担っていた重要な意義が確認される。社会的排除が強いた孤独のなかで可能となった純粹創造は、この新たな運動によって別の社会的現実の基盤とならねばならない。のちになってデュビュツフェは、一九六七年のロジェ・ジュンティ医師への手紙のなかで、こうした「狂気」を「非順応主義 non-conformisme」、そして「個人主義 individualisme」と呼んでいる。

結局もしかすると、非順応主義を狂気と同じにみなすことはそれなりに根拠のあることだろう。

もしかすると狂気(少なくとも、アール・ブリュットの著者たちの半分に施設への収容を課している類の狂気)とは、他ならぬこの非順応主義、個人主義なのではないか。芸術領域でもその他の領域でも、受け入れられた全ての考えを問いただし正反対の立場をとるようなその精神なのではないか。⁽⁸⁾

まさにここでもうひとつの彼の先見に触れておく必要がある。デュビュッフェは、先の引用において、狂気が事例において複数であることを強調している。すなわち非順応主義とは、社会に順応し得ぬものの唯一の形式を指すのではないのである。

このことは、前衛とアール・ブリュットとを画す点になるかもしれない。というのも多くのモダニズムの前衛にとっては、既存の正常的規範性の内部で仕事をし、その限界を「狂気」との関連で吟味することが問題であったと思われるからだ。他方で別の仕事があるはずだ。すなわち、境界確定以前のところ、規範性の内とも外ともつかぬ辺土において、「内なる声」の多様なざわめきが実定的な表現に至らんとする様を、追跡することである。「狂気」の二重の見方を峻別せねばならない。それは我々の文化的理性が接近を諦めねばならない例外であるのか。すなわちマジオリティにとっての沈黙する深淵なのか。それとも、把握こそ困難だが実在的であるような創造的プロセスのざわめきなのか。アール・ブリュットが後者に関わるものだとするならば、我々に必要なのは、個々の作品がいかにマジオリティたる「我々」全般にとって例外的かを論じることよりも、むしろ、個別の作品制作の内的な強度に鑑賞者を接統するようなマイナー批評であるだろう。

このような出発点の確認から我々は二つの課題に導かれる。第一には、創造の純粹状態であるような表現そのものを、文化の「例外」以外の仕方、直接、論じ直すことである。第二には、二〇世紀後半

の世界がアール・ブリュットの最初の目論見を部分的に承認してきたようにも見える中で、依然、アール・ブリュットに委ねられた芸術的意義とは何か、考えることである。

創造の「プロセス」としてのアール・ブリュット

狂気の事例における多数性の問題を掘り下げていこう。そこに含意されることのひとつは、具体的なものにおいて私たちは一般的価値を論じることが困難であるということだ。それはおなじみの美学的経験の根本規定に抵触する。というのも、カント『判断力批判』以来、美的経験とは、自然の偶然的な多様性を合目的性のうちに維持するような共同性の次元で展開すると考えられるからだ。⁽⁹⁾しかしアール・ブリュットを従来の意味における間主観的な共同性の観点から取り上げることが困難であろう。このことはアール・ブリュットにおける優劣という問題をめぐって、我々をいつもアポリアに連れて行く。というのもアール・ブリュットの優劣が制度化される事態になれば、それは価値相対主義のあとで別の仕方
で境界確定を行なっているに過ぎないからだ。そうである以上、我々は共同主観性を基礎とする批評とは、別のことを試みなければならない。

アール・ブリュットにとっては、作品批評という立場からは見逃されがちなひとつの事実が重要であると思われる。すなわち「プロセス」、あるいはより正確に述べれば制作のプロセスである。作品において何が作られたかではなく、作品とともに作っているという能動性の事実が、内外の曖昧な領野で生

まれるこのジャンルに不可欠の要素となっている。したがって私たちがアール・ブリュットについて考察するとき、それは常に制作ないし表現の複数の道をめぐる理論に取り組むことになるのである。

ここで私たちは手がかりに、改めてひとつの歴史的考察を試みたい。というのもデュビュツフェによるアール・ブリュットの発見に先立ってこの領野を切り開いた関心は、やはり作品の鑑賞ではなく、作品がいかに生じるかという問いに向けられていたからだ。問題はハンス・プリントホルンによる精神病患者の作品群に関する先駆的研究である。ただしここでも強調せねばならないが、プリントホルンにおいて重要なのは、病跡学が着手し始めていたように、精神病という疾患の特性が作品へと反映される様を探ることではない。むしろ未開芸術や子供の芸術などとともに、「文化」の皮膜が覆い隠す表現の深層を描写する心理学が構想されるのである。その限りにおいて、やはり問題は創造の純粹プロセスなのである。⁽¹⁰⁾

しかしプリントホルンがこれを論じる仕方は、いささか曖昧な概念に基づいている。ルートヴィヒ・クラージェスの哲学を明白に参照しているものの、その基本概念としての欲動、本能、傾向性は、どのような生理学、心理学、精神分析理論によっても根拠づけられるのではない。むしろそれは「形而上学的」と呼ばれる関心に即したものである。

彼はこの「根源領域 Wurzgebiete」を⁽¹²⁾六つ示している。それは、プリントホルンは明示していないながらも、いわば下部と上部で、それぞれ三つずつに分かれるものとして解釈できる。

下部をなす第一のものは表現欲求である。L・クラージェスに即して言われるように、その目的は「心的なものを具体化し、それによって私とあなたの間に橋をかけること」である。⁽¹³⁾ただしプリントホルンは、それと「造形」とのあいだに深い溝を見出している。

表現欲求において全ての心的なものは、等しくひとつの媒介を備えている。この媒介によって心的なものとは個人的な狭隘さから、普遍的生命の広がりへ至り、他の人間たちとの調和のうちで客体化される。しかし我々が表現欲求と名づけるものは、もっと暗く欲動的な衝動であり、それ自体は、狭い意味での欲動のように、固有の形式による解放の術を一切持たない……表現欲求は、エロスのように、単に偏在的な気配として理解すべきものである。⁽¹⁴⁾

つまり表現欲求は、それ自体では実定性を持たない空虚な中心に過ぎない。プリンツホルンによれば、それが己に形式を与えるには、二つの基底的欲動と合流せねばならない。そのひとつは遊戯欲動は、活動衝動とも呼ばれ、自由な形式を生み出すような身体の運動性の側面を指す。またもう一つの根本衝動として装飾欲動あるいは環境の豊穡化が挙げられる。人間は環境に己の痕跡を刻み込み、その環境を豊かにしようとするのだ。表現の暗い中心、遊戯による自由な形式の産出、環境の豊穡化、この三つが合流するとき初めて造形のゼロ度⁽¹⁵⁾が成立する。すなわち「対象のない無秩序な殴り書き」が生じるのである。さらにこのゼロ度の造形は、上部において、三つの記号論的とも呼びたい傾向性によって内的に形式化されていく。すなわち「対象のない無秩序な殴り書き」は、(1)リズムとパターンによって内的に秩序化され、(2)模倣によって形象化され、そして(3)象徴によって超越と結び付けられる。⁽¹⁶⁾ここで興味深いのは、こうした上部における形式の発展もまた、上からの理想によって規定されるのではなく、内的な傾向性として説明されようとしていることである。

プリンツホルンのこうした考察は、今日から振り返ると、二〇世紀初頭に芸術創造の新たな条件に触

れることを目指したものであったと言える。すなわち芸術創造を、与えられた美の理念から理解することはもはや問題ではない。作品は、まずその基底(下部構造)において、コミュニケーションの媒体として、形式の根源的自由性との関連で、そして生存環境との連続性において把握される。こうした基底の上に、作品の解釈に関わるような形式的発展(上部構造)を分析することが可能となるのである。このような芸術創造の理解は、作品の解釈よりもむしろ生成に関わる問いに直接的に触れようとするものにはならない。

ところでジル・ドゥルーズの六〇年代の哲学的主題である「プラトン主義の反転」⁽¹⁷⁾は、こうした芸術に関わる概念的移動の理解に役立つかもしれない。問題は、理想的形式によって上からヒエラルキー的に分配された表象の秩序を覆すことだ。ただしそれはかつて下位にあったものを、新たな価値の理想として祭り上げることではない。深層へ注目することは、むしろ質量が内容を伴った表現へと至る際の運動を、新たに問うべき問題として開くことである。良識を司る高所をもはや求めることなく、深層と表面との分節化の様態を追求することが問題なのだ。プリンツホルンについてもまた、彼が発見しようとするのは、自他を架橋しようとする暗いつばやきが、身体と環境の触発のなかで形として現れる仕方である。プリンツホルンの「対象のない無秩序な殴り書き」とは、そうしたつばやきが呼気として顕現する原初的発話として解釈されよう。

その上で、記号論的次元に目を移せば、とりわけその第一の次元であるリズムは、模倣や象徴の次元に先立って、造形が一次的に秩序化される次元として重要である。「流れ」が「形をとる」ということを語源として持つこのリズムの概念に基づいて、プリンツホルンは、造形がその反復を通じ、「オーナメント」として機能的意味を獲得する契機を見ようとするのである。

ここでプリンツホルンが、このリズムは人間のか、それとも生命一般に関わるものか、という問いに触れていることは些事ではあるまい。⁽¹⁸⁾これに関連して、デュビュッフェの古い友人でもある精神科医ジャン・ウリが、リズム概念の背景にあるクラークス哲学がナチズムと接近したことを踏まえつつ行っている指摘を思い出しておきたい。⁽¹⁹⁾すなわち生命のリズム、自然のリズムを参照することは、コスモス的調和に基礎付けられた、完全なる美的形式を称揚するような全体論へと陥る危険があるということである。こうした生命論的リズム概念に代えて、ウリは「非コスモスのなリズム」⁽²⁰⁾へと考察を展開しようとする。というのも、近代的な人間的条件において、コスモロジーの全体性はすでに破綻をきたしていると考えられているからだ。問題は、自然の調和のなかで生を保証されるのではなく、道具を手にしき延びることを課される人間の姿である。「道具は自然な事物ではない。スラムだとか、いわゆる『第四世界』のように、ひとは生き延びるのだ。要するに、実存することは自然なことではない！」⁽²¹⁾

ここで特にウリが考えているのは、調和的リズムの不在という問題に、まさに実存の前提条件として取り組まねばならない者としての、統合失調者である。彼らにあっては、リズムにおける自他の弁証法の欠如が、造形[Gestaltung]のプロセスを、「開かれ」⁽²²⁾として提示することになる。だからこそ、ここでは「作品」を見る以前に、造形のプロセスについて考えることが理論的にも重要となる。「統合失調症的な実存においては、リズムの次元に困難がある……生き延びるためには、何かを作ることが必然なのだ。必ずしも「作品」ではないが、造形にあたる何かを」。⁽²³⁾

この統合失調者に関わる指摘は、アール・ブリュットを「精神病理」領野に再び戻すためのものではない。むしろ統合失調症者の実存様式に寄り添うことで、正常者らが思い描く全体的なリズム的秩序において閉じられてしまう運動の次元、共通感覚に即して美的形式が経験されるよりも「以前」の、リ

ズム生成的な領域を見ることが問題であるからだ。そして、まさにこのような非合目的な運動から考察を出発することが、今日のアール・ブリュットと社会の關係に光をあてるためにも重要であろう。

触媒としてのアール・ブリュット

じっさい完成した作品ではなく「作品以前」の「プロセス」としてアール・ブリュットをみる視点は、この芸術ジャンルが、もはや収容施設のような隔絶空間からの掘り出し物ではなく、現代の生活世界にますます関わるようになっていいる以上、極めて重要な論点となるはずだ。これに関連して、いくつかの変化について書き留めておこう。

第一に、およそ二〇世紀半ば以降、狂気は、デュビュツフェが望んだ仕方かどうかはともかく、メンタルヘルスの体制のもとで社会的に包摂されるようになった。近代社会が組織してきた隔離制度がヨーロッパの理性のうちで再考に付され、精神的トラブルは、地域社会に展開する健康管理システムのうちで取り扱うことが試みられるようになった。ただしR・カステルの指摘を引き継ぐなら、こうした新たな制度化は両義的である。彼はフーコーの問題提起を引き継ぎながら、メンタルヘルスの新たな包摂的秩序を、危険の排除ではなくリスク管理という観点からなされる統治の問題とみなすからだ。⁽²⁴⁾ 狂気はすでに例外ではなく、いわば正常からの偏差に過ぎない。このことはアール・ブリュットの批判的な「非順応主義」、「個人主義」を、凡庸な個人化、商品的な多様化と区別できなくしてしまうであろう。

第二に、こうした事態が予見された一九七〇年代に、アール・ブリュットの「コレクション」としての設置が起きている。文化に対するアール・ブリュットの迎合ではないかと疑う向きもあるかもしれない。しかし、それに対しては、むしろこの新たな時代にあって、コレクションの設置は、ひとつの新たな使命を担うのだとの反論がなされてきた。すなわちアール・ブリュットは「トロイの木馬」の効果を担うというのだ。⁽²⁵⁾ M・テヴオーの言をひこう。「このようにしてアール・ブリュットを美術館に据え置くことは、これを連れ戻すことではなかった。むしろその効果を測りきれないような無作法を通じて、美術館に危機をもたらすことであつた」。⁽²⁶⁾ さらに、そのことは、リュシエンヌ・ペリーが述べていたとおり、アール・ブリュットを芸術として認めること以上に、アール・ブリュットを通じて芸術全体が再考されることを促すこともある。「同様にアール・ブリュットは、議論というのでなければ、いくつもの問いを提起した。この新たな世紀の始まりにおける職業芸術家の訓練と芸術家という身分をめぐる問い、芸術的コミュニケーションの今日的なチャンネルをめぐる問い、そして芸術が社会と取り持つ関係をめぐる問いである」。⁽²⁷⁾

しかし、そうした芸術全体の再考は、上に述べたような「個人主義」的狂気の全般化が進みつつある時に、どのようにして可能となるであろうか。

このような問いは、もちろん現代芸術の現状に即しても考察せねばならない。じっさいのところ「文化的芸術」の方も、二〇世紀の後半以来すでに大きな変化を被ってきた。消費資本主義の台頭を背景に、前衛と大衆文化とが混交を強めるなか、美術批評が論じるところでは、芸術は、強い様式を称揚するモダニズム的理想からも解き放たれ、仮象の相互反映に特徴付けられるポストモダンの時代に入ったとされる。⁽²⁸⁾ 他方、A・ダントーの仕事に認められるとおり、そうした中でこそ、なおも芸術を芸術たらしめ

るものとして、歴史的・理論的な言説セッティングが強調される。芸術が理論的・批評的文脈に大きく依存することがいっそう強調され、またそのことを作家は制作の条件として予め引き受けることが通例ともなる。芸術作品はますます自らとの距離をなくしていく大衆消費文化とのあいだに身を置きながら、大学言説と手を取って批判的文脈を復権する努力を余儀なくさせられる。

こうした状況の理解に補助線を与えてくれるのが、J・ランシエールによる現代芸術の本質的両義性をめぐる指摘であろう。⁽⁸⁰⁾ 彼が「美学的体制」と呼ぶ芸術の近代的条件において、芸術作品は、非芸術の異質性と関係付けられる時にのみ、芸術たりうるものとされる。この緊張は日常性と非日常性、意味性と無意味性の間で展開される。一方で芸術は日常性に働きかけ、これを革新へ向けて推し進める。他方で芸術はすぐさま「文化商品」へ回収されるがゆえに、そこから身を引き離さねばならない。今日、芸術はますます社会的関係のうちに埋没するとともに、この社会的現実から身を引き離すにあたって極端を要請される。同じことがアール・ブリュットについても言えないだろうか。ただし方向性は逆むきである。一方でアール・ブリュットは、社会関係からあらかじめ引き離されている限りにおいて価値づけられると同時に、今日、そのような芸術作品としてますます社会関係の一部であることを要請されている。その限りで現代芸術とアール・ブリュットは、非日常と日常とを相互に環流させる仕方として、表裏一体のものとみなすことさえできるだろう。しかしその時に問題となるのは、ランシエールがリレーショナル・アートについて批判的に論じたように、この試みが、単に共同体的ヒエラルキーについてのコンセンサスを回復させることに留まることである。そこで可能なものは、せいぜい予定調和的な個人主義のみであるというわけだ。

したがって、ふたたびアール・ブリュットをその「狂気」において位置づけ直そうとするならば、先

に述べたとおり、それを商品化されうる作品としてよりも、むしろ「作品以前」のプロセスに着目して検討することが重要であろう。というのも作品はこの時、共同体内部の良識的コミュニケーションのための媒体とは別の地位、あるいはベンヤミンの言葉を借りれば「展示価値」とは別の価値を、獲得せねばならないからである。プリンツホルンが「表現」を強調し、作品を「運び手」と捉えたことさえ、ユリに言わせれば「あまりに心理学化」⁽³²⁾されていることだった。それよりもむしろ「開かれた」プロセスへの入り口として、アール・ブリュットの作品を捉えてみてはどうだろうか。

このために、ここで「触媒」としての作品というモデルを提案しよう。作品の周囲に触発的関係を開き、コミュニケーションの新たな前提を一から析出するようなモデルである。じつさいアール・ブリュットの作家たちの多くは、その活動によって、収容施設の内部、あるいは周囲の人間や環境を変容させてしまう。彼らは日常の予定調和のリズムのうちに別のリズムのうねりを挿入する人々なのである。

では、そのような触発の秘訣をどのように迎えることができるだろうか。今後の理論的考察のささやかな手がかりに、セルビアの彫刻家ボグスラブ・ジゴヴィッチについて取り上げてみよう。デュビュッフェはその批評において次の点を強調した。

木はジゴヴィッチの思考のなかで中心的な役割を占めている。それは彼の水晶の球であり、彼の万華鏡であり、彼にとって世界を読み取るめがねである。世界は彼にとって木を眺めることによつてしか感知できないのだ。彼は木によつてしか形象と論理を把握することができない。⁽³³⁾

強調されるのは、木という素材、物との触発から生じる形式である。それはラカンの鏡像段階論が、

象徴界に指示された「人間的形式」の先取りにおいて個別主体が標準的な自我に規定される規範の様式を説明するものであるのと対照的である。ジゴヴィッチの彫刻においては鏡像ではなく、素材との接触が、世界と観る者をつなぐ。形式が質量に命令を下すのではなく、質量の運動こそが内部から形式の生成を要請し、また形式の展開とともに質量がかき集められる。さて、こうした彫刻の意義はただ作家と作品の關係に当てはまるばかりではない。⁽³⁴⁾ ちょうどフロイトがミケランジェロのモーゼ像から、揺れ動く感情の運動の宙吊りを受け取ったように、アールブリュットの彫刻が鑑賞者に届けるのは、完成されたものの形式であるよりは、作家が被った触発そのものであり、制作の終わりなきプロセスからくる圧力ではないだろうか。作品との出会いは、視覚情報の獲得としてよりはむしろ、物との欲動的接触として、いっそう機能する。欲動的質量を通じて眺める世界への誘い、別のパースペクティブへの感染こそがそこでは問題となるのである。

こうしたアール・ブリュットの見方は、現代芸術の今日的な展望とも連動している。先述のように現代の芸術は、その非日常性によって日常に介入することを一つの使命としており、そのことはさらに今日、クレア・ビショップが参加型アートの歴史において示すように、⁽³⁵⁾ 芸術空間の正統性そのものの再考にまで広がっているからだ。このようにして現代芸術は、コミュニケーションの媒体であろうとするよりも、むしろいっそう進んで、コミュニケーションの新たな可能性の創造へと向かっている。

アール・ブリュットもまた、そうした文脈のうちで改めて評価されることが期待される。その時、我々はそこに依然として狂気のポジティブな価値を認めることになる。アーティスト・ブリュットの持つ力とは、芸術エリートに對置される素朴な生産活動に還元されることはない。人口集団の辺境から現れるその力は、現行世界の裂け目に我々をつなぎ、いまとは異なる集団性を作動させ始める。それは、ラ

カンの用語を使っていえば、^{エクステイム}外密的な隣人の力であろう。このことこそ、アール・ブリュットが依然として、メンタルヘルスについても、現代芸術についても、私たちの現実を再創造しうる可能性の中心に据えるものである。

(広島市立大学大学院国際学研究科)

- (1) 本稿は、二〇二〇年二月二日に京都大学で行われた国際ロック・Pandoraでの発表に基づくテキストである。はじめにフランス語版が以下に発表された。M. Ueo, « L'art brut pour la communication créatrice », in P. Martin-Mattera, C. Masson, N. Tajan, *La douleur à l'œuvre : Corps, art, folie*, In Press, 2022.
- (2) J. Dubuffet, « Homme aux valeurs sauvages », *Prospectus et tous écrits suivants*, 2, Gallimard, p. 215.
- (3) *Ibid.*, p. 215.
- (4) *Ibid.*, p. 222.
- (5) *Ibid.*, p. 219.
- (6) *Ibid.*, p. 220.
- (7) *Ibid.*, p. 222.
- (8) J. Dubuffet, « Lettre au docteur Roger Gentis », *Prospectus et tous écrits suivants*, 3, p. 293.
- (9) Cf. I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, Suhrkampfe, 1974, p. 92(『カント全集〈八〉 判断力批判・上』牧野英一訳、岩波書店、一九九九年、三三—三四頁)。
- (10) H. Prinzhorn, *Bilderei der Geisteskranken*, Springer, 1922(『精神病者はなにを創造したのか』林晶／ティル・ファンゴア訳、ミネルヴァ書房、二〇一四年)引用は、ドイツ語テキストから行い、著者が訳した。
- (11) *Ibid.*, p. 15, (同上、一六頁)。
- (12) *Ibid.*, p. 16, (同上)。
- (13) *Ibid.*, p. 17, (同上、一九頁)。
- (14) *Ibid.*, p. 18-19, (同上、二〇頁)。

- (15) *Ibid.*, p. 19 et 57. (同上「二二、六三頁」)。
- (16) *Ibid.*, p. 30-40(同上「三四—四五頁」)。本稿では、記号論的水準よりも基底的水準により注目しているが、もちろん前者についてならざる検討を続けることも興味深いことだろう。さしあたり注記しておけば、プリンツホルンが挙げる三つの次元を、例えばラカンにおける現実界、想像界、象徴界のカテゴリや、パースにおけるインデックス、アイコン、シンボルのカテゴリと比較してみるとは有益であるように思われる。
- (17) G. Deleuze, *Logique du sens*, Minuit, 1969, p.292(『意味の論理学』小泉義之訳、下、河出文庫、一三三頁)。
- (18) H.Prinzhorn, *op. cit.*, p.30-31(前掲書「三四頁」)。
- (19) J. Oury, *Création et schizophrénie*, Galilée, 1989.
- (20) *Ibid.*, p. 20.
- (21) *Ibid.*
- (22) *Ibid.*, p. 33.
- (23) *Ibid.*, p. 40-41.
- (24) R. Castel, *La gestion des risques*, Minuit, 1981/2011.
- (25) M.Tiévoz, *Art Brut, psychose et médiumité*, La Différence, 1990, p. 25.
- (26) *Ibid.*, p. 30.
- (27) L. Peiry, *Art Brut : The Origin of Outsider Art*, Flammarion 2001, p. 264.
- (28) 例として参照。F. Jameson, “Postmodernism and Consumer Society”, in H. Foster, *The Anti-aesthetic*, The New Press, 1983/2002(『ポストモダニズムと消費社会』H・フォスター編『反美学』室井道／古岡洋訳、勁草書房、一九八七年)。
- (29) A. Danto, “The Artworld”, *The Journal of Philosophy*, Vol. 61, No. 19, American Philosophical Association Eastern Division Sixty-First Annual Meeting. (Oct. 15, 1964), p. 580(『アートワールド』西村清和編『分析美学基本論集』勁草書房、二〇一五年、二二—二三頁)。
- (30) J. Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, Galilée, 2004(『美学における居心地悪さ』松葉祥一・椎名亮輔、インスクリプト、二〇一五年) et *Le spectateur emancipé, la fabrique*, 2008(『解放された観客』梶田裕訳、法政大学出版局、二〇一三年)。
- (31) W・ベンヤミン「複製技術時代の芸術」『ベンヤミン・コレクション』近代の意味』浅井健二郎編訳、ちくま学芸文庫、一九九五年、五九六頁。
- (32) J. Oury, *op. cit.*, p.32.

- (35) (34) (33)
以下に引用されている。M・テヴオー『アール・ブリュット』杉村昌昭訳、人文書院 二〇一七年、七六―七七頁。
S・フロイト「ミケランジェロのモーゼ像」渡辺哲夫訳『フロイト全集(一三)』岩波書店、二〇一〇年、二九―三〇頁。
C・ビショップ『人工地獄』大森俊勝訳、フィلمアート社、二〇一六年。ビショップはそこで、ラボルド・クリニックに
おけるJ・ウリの実践を参照している。四一―四四頁。