

感性化アーカイヴとしての アール・ブリュット・コレクション

匂坂智昭

序

フランス人芸術家、ジャン・デュビュッフェは1945年に、スイス国立観光局からの招きでスイスを旅行した。彼はその地でいくつかの精神病院を訪問し、患者によって制作された絵画や、立体造形物を見た。彼はそれらをアール・ブリュットと名付け、受刑者、降霊術師といった人々の創作物も対象に加え、賛同者らとともにそれらを集めることになった。デュビュッフェと彼の賛同者たちのコレクションは、初めのうちはいくぶん私的、あるいは秘密めいた傾向があったが、次第に公開されるようになっていき、後にスイスのローザンヌ市に寄贈され、1976年にアール・ブリュット・コレクション (Collection de l'Art Brut) が開設され、恒久的に公に展示されることになった。

本稿の目的は、このアール・ブリュット・コレクションが、以下に述べるような独自の意味での感性化アーカイヴであるということ、アール・ブリュット作品の収集、アール・ブリュット・コレクションの働き、そしてアール・ブリュット作品における感性的体験について、論者たちがこれまで述べてきたことを用いて論じることである。以下、まず1945年のスイスへの旅行から1976年のアール・ブリュット・コレクション開設までのデュビュッフェおよびアール・ブリュット協会 (la compagnie de l'Art Brut) の活動を、作品の収集に力点を置いて見ていく。次に、作品の収集とコレクション形成についての言説と、アール・ブリュットにおける感性的体験についての言説を見る。そしてそれらを、感性化アーカイヴという観点から考察する。

本論に入る前に、私が感性化アーカイヴと呼ぶものがいかなるものであり、どのような特徴があるかを簡単に確認しておこう¹。まず感性を、感覚、知覚と比較しながら述べておきた

1 感性化アーカイヴについての詳細は、以下の拙論を参照；匂坂智昭「感性を活性化させるアーカイヴ—3つの事例から考える」、『成城文藝』第232号、成城大学文芸学部、2015年、pp.11–30；匂坂智昭「「特徴を示し」、「注意を引きつける」感性化アーカイヴ—ウイトゲンシュタインの「美学」講義とアスペクト知覚論を基に」、『美学』第248号、美学会、2016年、pp.85–96。

い。感覚とは外界からの刺激を受け取る能力のことであり、例えば、目が光を受け取る、耳が音を受け取るといったことである。知覚とはその刺激を基に外界を把握する能力のことであり、例えば、目の前の机があり、その机の上に本があるのを見ろといったことである。感性とは、感覚器官による刺激を基にしつつ、対象のある一面、例えばかわいい、ノスタルジー、悲劇的といったことを感じ取る能力のことである。やや大雑把な区別をすれば、対象が何であるかを捉える能力が知覚であり、どのようなものであるかを捉える能力が感性と言うことが出来るかもしれない。だが、知覚と感性はそれぞれ自律した能力ではなく、それらは互いに互いの働きを助けあいながら働き、そのようにしてわれわれは対象を捉えているだろう。またこのような感性の働きは、意識的に働かせることも出来る。つまり、感性を意識的に働かせることによって、よりよくかわいいなどを捉えることが出来るようになるということである。そして感性化とは、ある状況において、そのような感じ取る能力が活性化することである。例えば、誰の気にも留められていなかった道端の花が花瓶に活けて置かれる、誰かにその優美さを説明されるなどによって、われわれはそれを、感性を働かせて見るといったことである。このとき感性化するの主体であり、そのことによってわれわれは対象を感性的に見ること、聞くことなどが出来る状態になる。

そして感性化アーカイヴとは、諸資料、その中でも、文書のように文字によって内容が理解されるようなものではなく、主として知覚によって捉えられる諸資料が、アーカイヴというかたちで収集されることで一つの文脈を形成し、われわれにその文脈の下にそれらの資料を見、聞きさせることで、感性的体験をさせるアーカイヴのことである。すなわち、アーカイヴという仕組みにおいて諸事物が提示されると、われわれは感性を働かせてそれらを捉えようとするということであり、さらに別の言い方をすれば、感性化アーカイヴはわれわれに感性的態度、あるいは構えを取らせる装置であるということもできる。

アーカイヴは、一個人のコレクションとは異なり、誰もが利用することが出来るものであり、したがってそれは、公という特徴を持つ。またその諸資料は、何らかの基準のもとに集められている。そのため、それらは互いに関係し合うもの、つながり合うものとして見られる。さらにまた、それらは収蔵というかたちで一つのアーカイヴの中に並べて置かれている。このことについて、ウィトゲンシュタインの「美学」講義とアスペクト論を援用すれば、次のように言うことが出来るだろう。すなわち、並べて置かれることによって個々の資料の何らかの特徴が示され、そのため、われわれはその中の資料を見るとき、その特徴に注意が引きつけられ、感性的に捉えるということであり、別の言い方をすれば、そこでは内的な特徴が示されており、そのために資料を見る者は、その一つのアスペクトを捉えるということである。このように、感性化アーカイヴは諸資料を並べて置くという仕方、それが感性的にいかなるものであるのかを示しているのであり、そしてそのことによって、われわれにその中の資料を感性的に捉えさせるのである。

1 デュビュッフェのアール・ブリュットの活動——作品の収集を中心に²

1945年7月、デュビュッフェはスイス国立観光局からの招きで、スイスを旅行した。彼がアール・ブリュットという言葉を思いついたのは、この旅行中だと考えられている。デュビュッフェはハンス・プリンツホルンの*Bildnerie der Geisteskranken*³を見て以来、精神病患者が作った絵画や造形物に興味を持ち、それらに関する本を出版したいと思っていた。彼は旅行中にスイス各地の医者、キュレーター、編集者、作家、芸術家に会い、さらには刑務所にも赴き、情報を収集した。この時は、彼は本のための資料を集めることが目的であったため、作品の写真を撮るつもりでいたが、作品そのものを入手するという意図は持っていなかった。だが、医師たちはデュビュッフェの試みに対して好意的であり、彼に作品を提供した⁴。

同じ年の9月には、デュビュッフェは南フランスのロデーズを訪れ、アントナン・アルトールと、彼の担当医のガストン・フェルディエールに会った。フェルディエールも精神病患者たちが作る作品に興味を持っており、デュビュッフェは彼から患者の絵を見せてもらうとともに、同じように精神病患者の作品に興味を持ち、作品を集めている医師たちの情報を得た。デュビュッフェはこのような仕方でアール・ブリュットの情報網を築いていき、そして医師たちから助力を得る約束を取りつけていった。

1947年11月、ルネ・ドルーアン・ギャラリーの地下に、フォワイエ・ド・ラール・ブリュット (le foyer de l'Art Brut) が開設され、そこで作品が展示されることになった。デュビュッフェはその後北アフリカへと旅行に行き、そこでの展示は彼の協力者のミシャル・タピエの主導で行われることになった。帰国したデュビュッフェは、当初はタピエによる展示に満足していたが、タピエが作品の販売も行っていたこともあり、やがて彼のやり方に不満を持つようになった。

1948年10月11日、デュビュッフェはタピエ、アンドレ・ブルトン、ジャン・ポーランらとともにアール・ブリュット協会を設立した。それに先駆けて、フォワイエ・ド・ラール・ブリュットはガストン・ガリマール邸の敷地内の建物に移っていた。その場所での第1回目の展覧会は1948年9月7日から行われ、その後も次々に展覧会が行われていった。また、そこでの第2回目の展覧会からは、プリミィヴ・アートや、子供による作品が除外されるこ

2 この節の記述は、主として Lucienne Peiry, *L'Art Brut*, Flammarion, Paris, 1997 に基づく。その他、以下の文献を参考にした：réunis et présentés par Hubert Damisch, *Prospectus et Tous Écrits Suivants I-II*, Gallimard, Paris, 1967；réunis et présentés par Hubert Damisch, *Prospectus et Tous Écrits Suivants III-IV*, Gallimard, Paris, 1995；Lucienne Peiry (dir.), *Collection de l'Art Brut : Lausanne*, Skira Flammarion, Paris, 2012；Carine Fol, *From Art Brut to Art without Boundaries: A Century of Fascination through the Eyes of Hans Prinzhorn, Jean Dubuffet, Harald Szeemann*, Skira, Milano, 2015；Exh. cat., *Art Brut in America: The IncurSION of Jean Dubuffet*, New York, American Folk Art Museum, 2015；Exh. cat., *L'Art Brut de Jean Dubuffet, aux Origines de la Collection*, Lausanne, Collection de l'Art Brut, 2016；末永照和『評伝ジャン・デュビュッフェ：アール・ブリュットの探求者』、青土社、2012年。

3 デュビュッフェは、ドイツ語を読むことが出来なかったが、図版を見て感銘を受けたと述べている（“Art Brut chez Dubuffet”, *Prospectus et Tous Écrits Suivants IV*, op. cit., pp. 41–42）。また、『精神病者はなにを創造したのか——アウトサイダー・アート/アール・ブリュットの原点』（林晶、ティル・ファンゴア訳、ミネルヴァ書房、2014年）というタイトルで邦訳書が出版されている。

4 “Art Brut chez Dubuffet”, op. cit., p. 44.

とになった。1949年9月には「文化的芸術よりも好ましいアール・ブリュット」展が開催され、63人の作者による約200点の作品が展示され、そのもようは一般紙でも取り上げられた。

協会設立当初は、メンバーたちはみな調査・収集活動に積極的であり、デュビュッフェは彼らから有益な情報を得た。例えばブルトンは、協会設立以前からアール・ブリュット作品を収集しており、またデュビュッフェに作者やディーラーの情報を提供した。デュビュッフェ自身ももちろん精力的に活動した。彼は1945年以後も定期的にスイスを訪れ、調査をした。作品は寄贈の他に、画材やたばこ物々交換したり、少額のお金を支払ったりして得られていった。また、作者本人から入手する他に、古物商から購入することもあった。協会は1951年までに約100人の作者による約1200点の作品を入手した。

しかし、協会の活動は次第に尻すぼみになっていく。フォワイエ・ド・ラール・ブリュットが開いている時間はどんどん短くなっていき、積極的に調査・収集するメンバーはデュビュッフェのみとなっていった。1951年10月8日に協会の解散が決議され、そして1952年1月23日に正式に発表された。

協会が収集した作品は、1951年10月の中頃、ニューヨークのイースト・ハンプトンの、アルフォンソ・オッソリオの邸宅に移送された。オッソリオは芸術家であるとともに、アール・ブリュットに限らず、現代アートの収集家でもあった。彼はパリ滞在時にデュビュッフェと知り合い、アール・ブリュットに興味を持った。デュビュッフェとしては、アメリカにおいてアール・ブリュットを紹介・調査するという目論見があり、その役割をオッソリオに期待した。オッソリオは自邸において、アール・ブリュット作品を自身の作品や他の芸術家の作品（デュビュッフェ、ジャクソン・ポロック、ウィリアム・デ・クーニングなど）とは区別して展示した⁵。多くの芸術家や批評家（マルセル・デュシャン、ジャクソン・ポロック、アルフレッド・バー・Jr.、バーネット・ニューマンなど）がそこを訪れたが、ニューマンを除いて、彼らはアール・ブリュット作品に興味を示さなかった。作品はごく限られた人にしか公開されなかった。また、彼は新たな作品を調査・収集することもなかった。

一方デュビュッフェは、オッソリオ邸に作品を移送してからは自身の芸術活動に打ち込んでいた。彼がアール・ブリュットの活動を再開するのは1959年のことである。彼はそのとき妻の病気の療養のためにヴァンスに滞在しており、その地で雑貨店を営むアルフォンス・シャージュという人物と意気投合した。デュビュッフェはシャージュとともに新しいアール・ブリュット・コレクションを作ることを決意し、1959年の夏、シャージュの営むギャラリーにおいて、15人の作者による約40点の作品が展示され、次の年も同じ場所で展覧会が催された。

しかし、デュビュッフェとシャージュは次第に不仲になっていく。シャージュはアール・ブリュット作品と（いわゆる）芸術家の作品を同列に見ようとしたが、デュビュッフェはそのことに否定的であったからである。1961年、デュビュッフェはパリに戻るようになった。

1962年の春、オッソリオ邸に移されていた作品はパリのデュビュッフェの邸宅へと移さ

5 リュシエンヌ・ペリーはアール・ブリュット作品が前衛芸術家の作品と並べて展示されたとしているが（Peiry, *L'Art Brut*, op. cit., p. 106）、ヴァレリー・ルソーは、それらは分けられて展示されたと述べている（Valérie Rousseau, "Art Brut in America: The Incursion of Jean Dubuffet", in Exh. Cat., *Art Brut in America: The Incursion of Jean Dubuffet*, op. cit., p. 15）。ルソーの論文に挙げられている写真から判断すると、ルソーの主張が妥当だと思われる。

れた。1962年の9月24日、彼は第二期アール・ブリュット協会を設立した。このとき、デュビュッフェは作品の所有者として自身の名を記さなかった。すなわちコレクションは彼のものではなく、協会のものとなったということである。

収集・調査に関して、第二期の時期は第一期の時と比べて次のような変化が起きていた。一つはアート・セラピーが盛んになっていたことである。アート・セラピーでは制度化された仕方で芸術実践が行われており、そのためデュビュッフェは、自身が望むような作品にそこで出会うことが難しかった。また、作品の取得は、第一期では寄贈されることが多かったのだが、第二期では購入することが多くなった。これは作品の金銭的価値が向上したということであり、交渉の際に仲介者が入ることもあった。デュビュッフェは、以前援助してくれた医師や、協会の新たなメンバーから紹介してもらった医師らと連絡を取り合った。さらに彼は降霊術者の団体や、伝統的な芸術からは逸脱した作品を扱うギャラリーと接触して情報を集めた。彼はヨーロッパ各地に協力者を派遣し、情報網を作り上げていった。

1967年4月7日から6月5日まで、パリ装飾美術館において、約60人の作者による約700点のアール・ブリュット作品が展示された。デュビュッフェはそれ以前からアール・ブリュット作品が公に展示されることを望んでおり、パリ装飾美術館はその場所にふさわしいと、彼は判断した。この展覧会が一定の成功をおさめた後、彼は作品が恒久的に保存・展示される場所を求めるようになった。デュビュッフェはフランスで寄贈先を探すが、彼の意に沿う相手先はなかなか見つからなかった。彼は他の交渉先を探し、最終的にスイスのローザンヌ市とコレクション寄贈の契約を交わした。ローザンヌ市はシャトー・ド・ボーリユを改装し、アール・ブリュット・コレクションが1976年2月26日に開館した。

協会の収集した作品は多様性を増していき、数は増大していった。1963年には2000点ほど、1966年までには5000点ほどになり、1976年には6500点ほどの作品数になった。またデュビュッフェは、コレクションをローザンヌ市に寄贈する際に、コレクションの中からアール・ブリュットとして見なせるほどの創意や自律といった特徴がみられない（とデュビュッフェが判断した）作品を分け、それらをコレクション・アネクス（Collections Annexes）として分類した⁶。

次節に移る前に、2点確認しておこう。一つ目は、作品の公開についてである。アール・ブリュット作品は、当初は、ある程度限られた人にしか公開されず、コレクションは私的、あるいは秘密めいた傾向があった。これは、アール・ブリュットに対する誤解を人々が抱くことをデュビュッフェが恐れたことが、主要要因だと考えられる。しかしデュビュッフェは次第に、それらを広く一般に公開することを望んでいくようになった。1967年の展覧会がおおむね好評であったこともあり、最終的に1976年にアール・ブリュット・コレクションが開設されるに至った。このことから、彼のコレクションはごく私的なものから、公のものへと変化したと考えることが出来、したがってアール・ブリュット・コレクションといふか

6 アール・ブリュットからコレクション・アネクスへと移された作品の作者として、ガストン・シェサックがよく知られている。デュビュッフェは、当初はシェサックの作品を高く評価し、アール・ブリュットに分類していたのだが、シェサックが芸術家サークルと接触するようになると、彼の作品をアール・ブリュットから除外した。コレクション・アネクスは1982年にヌーヴ・アンヴァンション（Neuve Invention）と改められた。

たちで、アール・ブリュットのアーカイヴが設立されたと言うことが出来るだろう。

もう一つは、作品の拡大と排除である。デュビュッフェのアール・ブリュット活動のきっかけは、プリンツホルンの本で精神病患者による作品を見たことであった。しかし活動を通して作品の多様さは次第に拡大していき、受刑者、降霊術者、さらには「文化」⁷の影響を受けていない人の作品もコレクションに含まれることになった。その一方で、プリミティヴ・アートや子供の作品は、アール・ブリュットに見られるほどの創意や発明の才が見られないとされ、コレクションから除外されていった。つまり彼は、作品の収集をしていく中で、何がアール・ブリュットに含まれ、何が含まれないのかが次第にわかっていったということである。

2 作品の収集とアール・ブリュット・コレクションの働きについての言説

1945年のスイスへの旅行から1976年のアール・ブリュット・コレクションの開設まで、デュビュッフェの活動を収集に力点を置いてここまで見てきた。次に、作品の収集とアール・ブリュット・コレクションの働きについてどのようなことが述べられてきたか見ていこう。

リュシエンヌ・ペリーは、1945年のデュビュッフェのスイス旅行中のアール・ブリュットの命名に関して、次のように述べている。

探究と発見は、このようにして、理論に先行し、そしてデュビュッフェは自分の内奥の (intime) 確信に導かれるに任せた。計画は一つの賭けのように見える。それは、初期の、全く直観的な段階から生じた。⁸

デュビュッフェがアール・ブリュットという言葉を思いついたのは、このスイス旅行中であると考えられており、したがって、彼は明確な見通しを持っていなかったが、「内奥の確信」あるいは「直観」によって活動に着手したということである⁹。さらに彼女は次のように述べる。

ジャン・デュビュッフェの活動は、周縁のそして隠れたこの創造の特殊性を、名づける、集める、展示する、研究する、そして定式化することにあつた。アール・ブリュットは芸術の歴史という観点からすれば二重に異端であるように見える。用語は概念とその定

7 デュビュッフェは主流の芸術や伝統的な芸術、あるいは知識階級によって宣伝されるような芸術活動を「文化的芸術」と呼んでいた。彼が「文化」という語を使うときには、そのような意味合いが含まれる。1949年の展覧会のタイトルからもわかるように、彼にとってそれらはアール・ブリュットとは対極にあるものであった。

8 Lucienne Peiry, "L'Aventure de la Collection de l'Art Brut : De la Clandestinité à la Consécration", *Collection de l'Art Brut : Lausanne*, op. cit., p. 136.

9 1976年のジョン・M・マグレガーとのインタビューにおいて、デュビュッフェは自身の考えがまだはっきりとしていなかったと述べている ("Art Brut chez Dubuffet", op. cit., pp. 46-47)。

義に先行し、そして観念の出現は作品の存在の後である。¹⁰

デュビュッフェの活動は、まず名前を考案し、何かあるものをその名前で名指し、それらを収集、研究し、その後に「概念」、「定義」、「観念」を「定式化」していく活動だったということである。すなわち、アール・ブリュットという用語がまず先にあり、その後に作品が収集・研究されることで、その用語に内容が与えられていったということである。

また彼女は次のように述べる。

発見につれて、彼は自分の概念 [アール・ブリュット] に含みを持たせるようになっていく。1963年の、第二期の協会の説明の文書において、彼はコレクションを、「自発的で、大いに創意に富み、いつもの芸術もしくは文化の月並みな表現に可能な限り負っていないという特徴」を持つ産物のまとまりとして示した。次の10年の間で、集まった作品の多様さと、各々の作者の徹底的な研究は、彼にそれらの理解を増大させることと、定義を再検討することを可能にした。¹¹

作品を集めることによってアール・ブリュットを理解することが出来、より集めればそれだけより理解が深まっていくことになり、それによってアール・ブリュットの再定義が促されることになるということである。先の引用とも合わせて考えると、ペリーは次のように述べていると考えられる。デュビュッフェはまずアール・ブリュットという用語を作り、それに該当するものを収集していくことでそれについての理解を深めていき、そしてそのことがさらなる収集を可能にさせ、このことによって理解が更新される。このようにして、収集と定義の再検討が繰り返されていく。

デイヴィッド・マクラガンは、アール・ブリュット・コレクションについて次のように述べている。

「反-美術館」として宣伝されてはいるが、デュビュッフェのもともとのコレクションに基礎が置かれたアール・ブリュット・コレクションは、「[最先端の]芸術コレクションと」同等にあいまいな位置を占めている。それが保存する諸作品は、申し立てによると、文化的領域の外側から出てくる。しかし同時に、それは何かアール・ブリュットの価値基準 (the Gold Standard) のようなものを体現し (represents)、そしてますます保守的な役割を必然的に演じ続けている。……それは実際には美術館である。¹²

伝統的な芸術、あるいは職業的な芸術家たちによる芸術界に反感を抱き、「反-文化」を表明していたデュビュッフェにとって、美術館という名前を付けることは避けねばならない

10 Peiry, “L’Aventure de la Collection de l’Art Brut : De la Clandestinité à la Consécration”, op. cit., p. 137.

11 Peiry, *L’Art Brut*, op. cit., pp. 159–160.

12 David Maclagan, *Outsider Art : From the Marginal to the Marketplace*, Reaktion Books LTD, London, 2009, p. 62.

ことであった。しかしアール・ブリュット・コレクションは、「反-美術館」を表明しているものの、実質的には美術館としての働きをし、さらには「アール・ブリュットの価値基準」を示す役割を果たしており、その意味で「保守的な役割を必然的に演じ続けている」。そしてそれは、その中の作品にアール・ブリュットであるという価値を与え、また、新たな作品を発見する際の基準となっている。すなわち、アール・ブリュット・コレクションはアール・ブリュットのアーカイヴだと考えられる。

さらに、ミシェル・テヴォーは、アール・ブリュット・コレクションについて次のように述べている。

コレクションを形成し、そしてこの芸術の観念そのものを、そして、より一般的には、数10年来の集合的感性からのずれを正しいものとして流布するデュビュッフェとアール・ブリュット協会の労苦は、アール・ブリュットがわれわれの感性的関心圏に入ったという結果をもたらした。¹³

デュビュッフェらは作品を収集し、それらから成る一つの集積を形成し、アール・ブリュットがいかなるものなのかを示した。そしてそのようにして、アール・ブリュットはわれわれの感性的関心圏に入った。すなわち、アール・ブリュット・コレクションによってアール・ブリュットがいかなるものであるかが示されたのであり、そしてわれわれはアール・ブリュットに特有の感性的体験ができるようになったということである。

3 「[ブリュット] 美学」、[アウトサイダー美学]

続いて、アール・ブリュットと感性の働きについて、まずはカリーヌ・フォルの「[ブリュット] 美学 (“Brut” Aesthetics)」を見ていこう。フォルは、デュビュッフェのアール・ブリュット作品の収集に関して、次のように述べている。

初めは、デュビュッフェは、マックス・エルンストがしたように、一冊の本もしくは一連の出版物を出版するつもりであった。初めの段階では、諸作品は、彼の芸術の理想像を支える役目をする、研究と調査の資料であった。しかし彼は、彼が発見した創造物に魅了されることになり、そして自分が始まったばかりのコレクションの管理人であることにすぐに気が付いた。……アール・ブリュットはもはや作品についての理論ではなかった。彼の発明 [アール・ブリュット] は、彼が自分の趣味と一致する主観的に集めたコレクションにおいて、はっきりとしたかたちを取り始めた。[すなわちそのコレクションは]「彼のコレクション」である。¹⁴

13 Michel Thévoz, *L'Art Brut*, Skira, Genève, 1975, p.97.

14 Fol, op.cit., p.64.

デュビュッフェのもともとの目的は、精神病患者たちが作ったものについての本を出版することであり、それらのものはそのための資料であった。しかし彼はそれらに魅了され、収集した。その時以来、彼はそれらのものから成るコレクションの「管理人」となった。そしてコレクションとなることで、アール・ブリュットは単なる理論ではなくなり、彼の「主観的」な「趣味」が示されることになった。

また、セリーヌ・ドラヴォーがアール・ブリュット・コレクションとヌーヴ・アンヴァンションが分けられたことについて「諸要素 (the parameters) は感性的価値よりもむしろ理論的価値を通して定められた」¹⁵と考えているのに対して、フォルは次のように述べている。

アール・ブリュットを「芸術の革新的解釈への願望を具体化する一つの詩的定理」として定めるドラヴォーの分析に私は同意するのだが、しかし私は、理論と感性的選択は相互作用すると思う。これらの芸術作品は概念に内容を与え、その概念は同様にそれらを範疇に分けるのに役立つ。¹⁶

ドラヴォーがアール・ブリュットに理論的側面のみを見ているのに対し、フォルはアール・ブリュットには理論的側面だけでなく感性的側面もあると考えている。アール・ブリュットという概念は諸作品によって内容を与えられ、またその概念によって何かあるものがアール・ブリュット作品と判断されることが出来る。このようにして「理論と感性的選択は相互作用」しているのである。

また、アール・ブリュット作品の基準について次のように述べている。

アール・ブリュットをととても魅力的にそして複雑にする主要な特徴の一つである感性的多様性が、実際、アール・ブリュットが一つの理論に制限されることが出来ず、デュビュッフェと彼の仲間たちによって集められた一つの私的コレクションとして見るべきである所以である。周縁にいる者であること、もしくは収容者であることがアール・ブリュットの作者になるのに必要とされる唯一の基準ではあり得ない。その概念は相変わらず、選んだ作品を主観に開かれたままにしている。¹⁷

しばしば言われることだが、アール・ブリュット作品は多種多様である。そのことは、アール・ブリュットを何らかの理論にまとめ上げることを不可能にさせる。アール・ブリュットは、むしろ、一つのコレクションを通して見られるべきである。確かに、作者の多くは正規の芸術教育を受けていなかったり、精神病院や刑務所に収容されていたりするが、そのような作者の置かれた境遇だけが彼らの作ったものをアール・ブリュットに分類させるのではない。それらのものは、それらを見る者の「主観」によってアール・ブリュットに分類されるのである。「[アール・ブリュットの作者の] 社会的排除という観念は、時間と場所に基

15 Ibid., p.67.

16 Ibid., p.67.

17 Ibid., p.74.

いて客観的に定められることが出来る [アール・ブリュット作品の] 唯一の具体的側面を構成する。もう一つの基準は主観的であり、したがって各々の決定権者の知覚に依存する」¹⁸とも述べられているように、何かあるものがアール・ブリュット作品であると判断されるのは、作者たちが「社会的排除」されているというような「客観的」、「具体的」基準だけでなく、それを見るものの知覚による「主観的」基準、言い換えるならば感性的体験という基準によってもいるのである。

続いて、ロジャー・カーディナルの「アウトサイダー美学 (an Outsider aesthetic)」¹⁹の議論を見ていこう。彼は次のように述べる。

さらに、私の大望は、アウトサイダー・アートの実用的な分類法の問題をその感性的衝撃の問題につなぐことである。というのも、私にとって、どの種類の芸術に的を絞りたいかをわれわれが決定することだけでなく、それが引き起こす反応を評価することをわれわれが始めることも望ましいと思われるからである。²⁰

これは、何がアウトサイダー・アートであるかということと、アウトサイダー・アートにおける「感性的衝撃」、あるいはわれわれの「反応」をつなげて考えるということである。つまり、何かあるものがアウトサイダー・アート作品であるかどうか決定されるのは、その「感性的衝撃」、それに対するわれわれの「反応」だということである。

カーディナルは、デュビュッフェによる分類法、あるいはその説明に問題があると考えている。アドルフ・ヴェルフリに対するデュビュッフェの評価を例に挙げた後で、彼は次のように述べている。

デュビュッフェが提案していることは、確かに、芸術作品の間の区別をするための方法である。しかしそれについて特殊なことは、形、様式、そして技術のような内在的もしくは感性的特性に頼るのではなく、それが創造的態度と、人格と、そしてそれらの作り手の病歴でさえとも、関係がある外在的事実を強調することである。²¹

デュビュッフェの論に従うならば、アール・ブリュットは作者の「創造的態度」、「人格」、「病歴」といった、作品にとって「外在的事実」によって分類されることになる。それに対してカーディナルは、「内在的もしくは感性的特性」の重要性を主張する。そして彼が提案す

18 Ibid., p.94

19 「アウトサイダー・アート」とは、カーディナルが1972年に出版した、アール・ブリュットを紹介した本のタイトルであり、英語圏では主にこの語句が用いられてきた。“Toward an Outsider Aesthetic”において、カーディナルはアウトサイダー・アートをアール・ブリュットの純粋な訳語としては使っていない。彼はデュビュッフェのその語句の使用における厳格さや絶対主義的な姿勢を避ける意図で、アウトサイダー・アートという語を用いている。

20 Roger Cardinal, “Toward an Outsider Aesthetic”, Michael D. Hall and Eugene W. Metcalf, Jr. (ed.), *The Artist Outsider: Creativity and the Boundaries of Culture*, Smithsonian Institution Press, Washington: London, 1994, p.22.

21 Ibid., p.24.

るのは、「正当な感性的限界」を超え出た、「アウトサイダー美学」である²²。

またカーディナルは、アウトサイダー・アートの定義を考えるうえで、次のように述べる。

私のよく考えたうえでの立場は次のものである。私は一方では、感性的領域外の考慮すべき事柄が芸術工程のわれわれの理解を助ける補足であることを受け入れるが、それらはアウトサイダー・アートの実際の定義において明らかに弱点であるということである。それらは、少なくともある程度一つの感性的範疇であるというそれのもっともらしさを蝕み、そして、実践的領域において今起り始めているように、作品が伝記的証拠だけに基づいて……、芸術市場において高いもしくは低い評価額だと信じられるのを可能にする。²³

ここでカーディナルは、「感性的領域外」の事柄によって作品の制作過程をよりよく理解できるが、それがアウトサイダー・アートの定義の弱点になるとしている。そして定義においてより重要なものとしてアウトサイダー・アートという感性的範疇があると考えている。そして「感性的領域外」からアウトサイダー・アートを理解しようとするのが、その重要性を蝕むとしている。

カーディナルは、アウトサイダー・アートには、比喩的な意味で、「自閉症的雰囲気 (autistic air)」²⁴があると述べている。それは様式と言えそうなものなのだが、作品の多様性、個々の作者の作品の独自性は、諸作品が視覚的な首尾一貫性、すなわち体系だった様式があるという考えを拒む。カーディナルは考えを修正する必要があるとしたうえで、次のように述べる。

……私は、最も重要な証拠が結局のところ作品それ自体によってもたらされるということによって、「アウトサイダー美学」のようなものを最終的に強く求めたい。これに関連して、われわれは少し普通ではない、だがおそらく完全に驚くべきものではない何らかの経験をするのかもしれない。芸術作品に直面して、われわれがその視覚的魅力に従うまさにその瞬間にわれわれがそれをアウトサイダー・アートと認識するとき、われわれの分類学的反映がわれわれの感性的反応と一致するのが発見されるという点においてである。／私は密であり、そして閉ざされていることがアウトサイダーの諸作品の典型であることを、先に指摘した。その理由は、それらが複雑さと強烈さという知覚的質を共有しているからであり、アドルフ・ヴェルフリ、フランク・ジョーンズ、ドラギュタン・ジュラク、ラファエル・ロネ、もしくはミニー・エヴァンスの絵画的構成、フランソワ・モンシャトルもしくはヴォリス・シンプソンの狂った機械装置、クラレンス・シュミットもしくはアルマント・シュルテスの迷宮のような環境と同じくらい、起源においてさまざまな諸作品を並べて置くことで、私が正当だと感じるで

22 Ibid., p.24.

23 Ibid., p.29. 強調は原著。

24 Ibid., p.33. 強調は原著。

あろうからである。²⁵

何かあるものがアウトサイダー・アートであるための「最も重要な証拠」は、「作品それ自体によってもたらされる」、つまり、何かあるものを見たとき、何らかの「視覚的魅力」によって、それがアウトサイダー・アートだとわれわれは判断し、そのようにして作品は分類されるということである。そしてそのような判断は、「さまざまな諸作品を並べて置くことで」、「正当だ」と感じられるのである。

4 感性化アーカイヴとしてのアール・ブリュット・コレクション

ここまで見てきたアール・ブリュット作品の収集、アール・ブリュット・コレクション、アール・ブリュットにおける感性的体験についての言説を、感性化アーカイヴという観点から考察しよう。

ペリーによれば、デュビュッフェは前もって見通しを持ったうえで、アール・ブリュットの活動を開始したわけではない。作品を収集することも含めた活動は、彼自身が、アール・ブリュットとは何かを理解するための活動であった。作品を収集することは、彼のアール・ブリュットについての理解を深め、そしてその理解のもとに、さらに作品を集める（あるいは除外する）ということが可能になった。

マクラガンによれば、アール・ブリュット・コレクションは「反-美術館」をうたってはいるが、実質的には美術館と同じ働きをしており、「アール・ブリュットの価値基準」を示している。アール・ブリュット・コレクションの中の作品は、その中にあるがゆえに、アール・ブリュットという価値を付与される。すなわち、アール・ブリュット・コレクションはアール・ブリュットのアーカイヴであり、そしてそれはアール・ブリュットの基準を示していると考えられる。

テヴォーによれば、デュビュッフェらによる活動は、アール・ブリュット・コレクションを形成し、アール・ブリュットという概念を定着させるに至った。そしてこのことは、アール・ブリュットがわれわれの「感性的関心」の対象になるという結果をもたらした。すなわち、概念の定着、コレクションの形成によって、われわれはアール・ブリュットにおける感性的体験ができるようになったということである。

フォルによれば、アール・ブリュット作品は、作者の置かれた境遇のみによって決定されるのではなく、それに対峙した者の感性的体験によっても決定されている。そしてアール・ブリュットの理論的側面と感性的側面は、互いに補い合っているのである。

そしてカーディナルは、アウトサイダー・アート作品の分類を、われわれが作品を鑑賞する際の体験と結びつけて考えている。あるものがアウトサイダー・アート作品であるのは、それがアウトサイダー・アート体験をもたらすからだということである。これは循環してい

25 Ibid., p. 35.

るが、しかしこのことはそれにとって本質的なことである。そしてそのようなわれわれの体験は、さまざまな諸作品を並べて置くことで、正当性が示される。アウトサイダー・アートをアール・ブリュットに置き換えて²⁶、次のように言うことが出来るだろう。アール・ブリュット作品とはアール・ブリュット体験をもたらす作品であり、諸作品が並べられ、そしてそれら諸作品のもとに見ることによって、われわれは個々の作品において感性的体験をするということである。

デュビュッフェらの活動によって、アール・ブリュット作品が収集され、最終的にアール・ブリュットのアーカイヴたる、アール・ブリュット・コレクションが設立され、アール・ブリュットがわれわれの感性的関心の対象になった。作品は理論的だけでなく感性的基準によっても収集される。そしてそこでは作品が並べて置かれているのであり、そのことによって、われわれはその中の個々の作品を見るとき、他の諸作品と見比べることが出来、そのようにしてその作品固有のアール・ブリュット体験をすることが出来る。このようにして、アール・ブリュット・コレクションは感性化アーカイヴとなっている。

結

デュビュッフェは1947年に「アール・ブリュットとはアール・ブリュットであり、みなとてもよく理解している」²⁷と述べている。ここからは、活動の当初は、彼はアール・ブリュットを定義することは出来ないと考えていたことがわかる。彼は後に、アール・ブリュットとは何かを言葉で説明していくことになるのだが、同時に、作品の収集も行った。そして1976年、アール・ブリュット・コレクションが開設され、作品は一般に、恒久的に公開されることとなった。

ペリーが言うように、デュビュッフェは明確な見通しを持たずに、作品の収集を開始した。彼は、収集を含めた活動を通して、アール・ブリュットとは何なのかが次第にわかっていったと思われる。フォルによれば、作品の選別において理論的側面と感性的側面は相補的である。つまり、デュビュッフェは作品の収集を通して、理論的にだけでなく、感性的にもわかっていったということである。そしてそれは、アール・ブリュット・コレクションという、アール・ブリュットのアーカイヴにおいて、公に示されることとなった。そこではアール・ブリュット作品が収蔵され、並べて置かれており、そのことによって、カーディナルが述べているように、観賞においてアール・ブリュット体験をすることが保証される。それはいわば、アール・ブリュットという感性的質を生み出していると言うことも出来るだろう。つまり、作品の集積としてのアール・ブリュット・コレクションは、アール・ブリュットの感性化アーカイヴである。

26 カーディナルがあえてアウトサイダー・アートという言葉を用いるのは、先にも述べたが、デュビュッフェの基準が厳しすぎるからである。すなわちアール・ブリュット体験をもたらすような作品であっても、「外在的事実」によって、デュビュッフェはそれをコレクションから排除してしまうということである。

27 Jean Dubuffet, "L'Art Brut", *Prospectus et Tous Écrits Suivants I*, op. cit., p. 175.

The *Collection de l'Art Brut* as an Aesthetic Archive

SAGISAKA Toshiaki

Since traveling to Switzerland in 1945, Jean Dubuffet has collected works of *Art Brut*. The activities of Dubuffet and his associates led to the establishment of the *Collection de l'Art Brut* in Lausanne, Switzerland, in 1976. According to Lucienne Peiry, Dubuffet's activities including collecting the works enabled him to understand Art Brut and collect more works based on his understanding of *Art Brut*. According to David Maclagan, although the *Collection de l'Art Brut* is promoted as an 'anti-museum,' it is in effect a museum and shows the standards of value of the *Art Brut*. Michel Thévoz believes that Dubuffet and his associates established the *Collection de l'Art Brut* and disseminated the notions of *Art Brut*, which allow us to have aesthetic experience from works of *Art Brut*. According to Carine Fol, when selecting the works of *Art Brut*, theoretical and aesthetic aspects complement each other. Applying Roger Cardinal's thought on Outsider Art to *Art Brut*, it is possible to say that works of *Art Brut* bring us the aesthetic experience specific to *Art brut*, and seeing individual work in the context of various juxtaposed works allows us to have aesthetic experience through the individual work. Consequently, it can be said that the *Collection de l'Art Brut* is an aesthetic archive.