

## 研究論文

# アートとケア、あるいはケアとアート

三 脇 康 生

### (1) はじめに

斎藤環はアールブリュットに対して批評の禁止を訴えてきた。その理論的根拠を哲学者ジル・ドゥルーズの潜在性の現実化(アクチュアリゼーション)がアートの本質であり、もしも想定内の可能性の実在化(リアリゼーション)でしかなければ退屈であるとする。そして「アウトサイダーの作品が私たちにもたらす印象もまた、「潜在性」に由来する。ただしそれは、永遠に現実化されえない潜在性である。まぎれもなく固有性を帯びた彼らの作品たちが、しかし、ふとはずみで匿名性のほうに溶解していきそうな気配をはらんでいるのは、おそらくそのためだ。それではなぜ、彼らにおける潜在性は現実化されえないのか。おそらくアウトサイダーたちは、自らが秘めた潜在性をあたかも可能性があるかのように思い込み、それを性急に実在化しようとするためだ」<sup>(注1)</sup>とアウトサイダーたちの潜在性が現実化されるような間違いを犯すと指摘する。だから「批評」の禁止、「鑑賞」の禁止、「診断」の禁止を行い、この作品に「関係」するしかないと結論している。批評と鑑賞は現実化について行うべきだからだとしている。潜在性を安易に実現されていると診断することになるから、診断することなく、関係することで「そこに秘められた潜在性が、自らの潜在性でもあることを受け入れることだ」と斎藤は書く。ルールなしで潜在性に関わると、表層的な実在化の印象しか持てないがしかし、私というプログラムが書き換えられる恐れを捨てなければ関係は持てないと斎藤は書いている。この関係とは、可潜在性を可能性に取り違えることの手前で、ひたすら宙吊りにすることなのだろうか。

そもそも斎藤の言う「潜在性をあたかも可能性がある」かのように思うとはどういうことだろうか。可能性があるとは、世界をすっかり別のものに思い描く、いわゆるバーチャルリアリティとして描く起源には、可能性があると言うことであろう。可能世界論を思い出してもよい。しかし、アートは、芸術は、宮川淳が書いたように、消滅不可能であったのだった。なぜなら、偽千円札を作った赤瀬川原平が逮捕された偽千円札事件で、被告の赤瀬川は、これは芸術であるから無罪だと叫んだのは有名であるのだから。よってこれ以降、可能性ではなく、潜在性の問題となったのだ。可能性が、モダンのアヴァンギャルドなら、潜在性は、ポストモダンということになるだろう。要するに、量ではなく質の問題になったということだ。量で世界を変革する可能性ではなく、質、要するに、完全に権力に支配された世界に隙間、すなわちそこに質を見い出すこと、まるで躰で固まった家庭に田中茂樹の書いたアイスクリーム療法<sup>(注2)</sup>を行うことである。デヴィッド・グレーバーのアナキズムを扱う松村圭一郎の『くらしのアナキズム』も、完全に質の本として、すなわち量としては敗北をしていることを自認して読まないなら人類学者の自己弁護の本にしか過ぎないだろう。「たとえ国家のなかで暮らしていても、人類学はそこに国家の強制のロジックとは異なる民族の「もののやりかた」をみいだしてきたのだ」<sup>(注3)</sup>。この「もののやりかた」は量になるのか、質になるなのか、松村は明確にしない戦略をとっている。「もののやりかた」は、まるで斎藤環の言う関係、それにそっくりである。量か質か、その両方か、それらの間の宙

吊りなのか、つまりは中動態？これは、熊倉敬聡がたどり着いたもう一つの中動態なのか？つまり以下である。森田亜紀の『芸術の中動態』ような「水平的」生成変化から、動物、植物、分子状態へのドゥルーズ・ガタリ的「垂直的」生成変化へとたどり着いて、さらに「人間」そのものが座であるような過程、その内部で「人間」が生成変化し、あわよくば転生するような過程としてのもう一つの中動態<sup>(注4)</sup>なのだろうか？だがしかし京都学派は、その中動態で、ついつい世界を変えようとしたが、その中動態から降りないでおく禁欲も含めて熊倉は維持しているのだろうか。ふと不安にもなる。しかし質としてのアートに限定しようとしてくれているのだろうか？ところが話が量にも変わり得る強面も示すことが斎藤にも松村にもあり、完全に信用することはとてもできない。ドゥルーズと共に流行した内包量は、外延量と比べて、強さの量であるから、速度、長さ、時間などが問題となる。内包量は、症状に付き合う概念としては重要であるが、やはり発症するプロセスに敬意を払う精神分裂病の時代と異なり、症状が固まってからそれを外在化する当事者運動と仲の良い統合失調症の時代は発症自体には触れようとしないため、人気が無くなり、今や、発達障害の感覚過敏の描写に使われている。代表例は内海健であろう。この曖昧な内包量を革命理論に使うのは、いまだやはり量への去勢が足りない証拠と言えるかもしれない。ただしもともと内海は、量による革命は、新左翼運動から早々に脱退した時から、すっかり諦めており、歴史に残る精神病理学者になろうとする欲望に走る。しかし、だから質に到達していると簡単に言うことはできない。そもそも質を担保した精神病理学とは、現代の発達障害バブルと闘うものでないといけな。でないと内海の質は簡単に量に化す。ポストモダンブーム以降、日本はなんでもバブルになるものに何か不思議な自然を見出す悪癖を備えたままだ。それが斎藤環の言うヤンキー性なのか？しかしそうすると斎藤環が発達障害バブル批判発言をしていることも思い出すが、それはそれでドゥルー

ズを発達障害と言い出した一人であるのが斎藤環であることから考えて、ブーメランが回りまくる論者が斎藤環であることを思い出しておくことくらいしかできない。このブーメランを気にしない様がメタヤンキー性というヤンキーなのだとしたら、それは見事な自己分析かもしれない。さて現在では、この理由は、熊谷普一郎が示すだろうと思われる。熊谷の当事者研究は身体障害に関するものであり中動態は良いとして、自閉症の当事者である綾屋 紗月には中動態は楽ではないと綾矢自身は言うと言証し、身体障害と自閉症のキーコンピテンシー（以下の本論では星野リゾートの話に繋がる）の結果が正反対であると証言する。そして國分功一郎が『中動態の世界』の次の仕事は責任の話になると予想していたと言う。これに対して、國分は意思決定支援でなく、欲望形成支援が必要と答えようとしているが、とするとその責任は極めてラカン派的であろう。実際に、他者の復権に國分は触れざるを得ない。國分功一郎、熊谷普一郎『＜責任＞の生成—中動態と当事者研究』新曜社、2020年、P202を参照のこと。と言うかここで責任を問わせることが、また中動態を極の一つとしたときの楕円の他の極が責任となるということだ。これは京都学派と同じ道を辿ることになるだろう。大東亜共栄圏という欲望形成支援を行った日本では。大東亜共栄圏で、ラカン一人で倫理を叫んでも難しいだろう。ガタリがこのことに敏感であったのは言うまでもないが、中動態と責任の二極の楕円と大東亜共栄圏の円の間で、なんとか動いていくしかない。自我理想と理想自我のあいだでなんとかドローイングするしかない。ガタリは、この二極すらドゥルーズと共に消去してしまうのだが、それでは、日本では過剰に気持ち良くなるし、過剰に自然だし、ヤンキー性にも合いやすくなるのが困ったことなのだ。大澤真幸は、『経済の源流』（岩波書店、2022年、p121）において、中動態を楕円だと書いている。「中動態の過程を記述する「円」の内側には、動作の中心が二つある」。それは中動態を議論したバンヴェニストが円を中心に考えたの

と全く違うと。ヘーゲルの主人—奴隷関係は、中心の一元化であるが、それは楕円の円化である。しかしそれは反転する故に楕円へと回帰すると大澤は書く。この中動態の楕円性が我々の負債感に繋がり、そこから贈与することに我々は巻き込まれて行くことになる」と大澤は書く。だが、このくらい中動態に対して、引いて見ればそれでも良いが、臨床的に接近して見れば、中動態は円になりやすい。楕円（自我理想）の円（理想自我）化である。常に開きを作らないといけないわけで、楕円を抑圧したヘーゲルのことは決して他人事ではない。いやむしろ、本論は、円を理想自我、楕円を自我理想として、そのような自我を無理やり廃絶するドゥルーズ・ガタリの無理さ、あるいはヤンチャな宣言を、ジャン・ウリの正統性から指摘しようとしている。

## （２）トラウマサバイバーアートへの違和感

第二次世界大戦後の日本人は、戦争サバイバーであったのに、アメリカから、それを忘れたら褒美を出すと言われたかのように、経済復興に舵を切り、昭和の戦後を乗り切った日本は、平成になると、アメリカから支援を受ける有り難み感覚がしだいに薄くなり、すると戦争サバイバーであることを思い出し、そのことで、トラウマがうずき始めて、韓国、中国に単純な反発を感じるようになる人もいる。経済復興の「落ちこぼれ」でもある、ひきこもりは、日本が忘れていた第二次世界大戦のトラウマをそれとなく示す存在であったのかもしれない。言わば、ひきこもりは、戦争トラウマを忘れさせられた、トラウマの無い振りをさせられたトラウマ被害者である両親のトラウマの代理執行人と言えないだろうか？それゆえに、ひきこもりの対策は困難を極める場合がある。ある人は、いったんは、仲良くなった左翼系支援者からの手助けを次々と欺瞞だと退け、結局、天皇制のもとに、ネットで遠隔的に繋がるのが一番だと今や実際に主張する人もいる。これは両親の第二次世界大戦トラウマの代理執行人であることを、精神分析が言うように否認する大掛かりな防

衛反応ではないだろうか？量への拒否、質への固執。しかるに、楕円の量と質の両方がないと、少なくとも弁証法しなければ、社会復帰はやはり厳しいようだ。上記の円を想定しているようにも見える関係や「もののやりかた」へと自らを融合させる必要は全くないにしても。正直、ひきこもりのある人には、親の代理から降りることができると聞いても良いが、親の生命保険を食い尽くすから自業自得であると言われてしまうと、そうですかとしか言えないのも、あまりにも話が自己完結し過ぎていて、一精神科医には、付け入るスキも何もない感じもある。相手が戦争なら、相手が大きすぎる。斎藤のオタク作戦は、だから質で支えようとしたのだろうか？だがこれはプラス、足し算の質である。社会の様相が、ポストモダン万歳ではなくなり、組合活動なしの不況時代になると、その中で質を探すとなると、このコジエブ的スノビズムの福祉化状況を減速させる、引き算の質を探す時に、今はなっていないだろうか。

東日本大震災、コロナと東京を巻き込む惨事が起きるとメディアは、トラウマを、ケアを特集する。榎木野衣の『震美術論』（美術出版社、2017）や『アウトサイダー・アート入門』（幻冬社、2015）を読むと、いや元々日本のアートの本質はトラウマサバイバーズアートだと言いかねない勢いである。そこに、西洋に物真似をしないですむ道があると言いたげだ。榎木は、数回の大震災が怒る日本では、リスボンやチリの大震災でカントを代表として西洋の思想の大きな消しがたい変遷が生まれているのにもかかわらず、日本の震災の常在性には特異性があり、それが何も根付かない「悪い場所」の形而下的原因であると書き連ねている。そして復活の表現があるとしたら、制度が崩壊するたびにそれでも書き始める子供の絵だという考えがあるようだ。ここから日本の真の子供＝アーティストという発想まですぐそこである。津波の後に、津波の絵を繰り返して描いたはずの子供のように。だが、ケアにアートが、それなりの主体、主語を持って入り込む時、搾取と暴力が起きる。その搾取、暴力を持ってなら

かの自分への逆襲であると考えたら「死の欲動」の台風の目こそが日本のオリジナルアートと化すだろう。さらに、ここに斎藤環のヤンキー論を結びつけることもできるかもしれない。だが、震災の復興、それにもまして広島、長崎からの復興が日本の常態であるとしても、ここでこそケアと表現の引き算関係は、本格的な問題として論じることのできるはずだ。量、だけでなく、あるいは、もの、だけではなく、質、あるいは、こと、の次元を分けてみる必要がある。第二次大戦の敗北を、量でやり直そうとした復興の最果てに、質しか残っていない時が、ようやく来たのかもしれないが、その時、もはやポストモダンという呼称は廃れている訳である。それで、グレーバーとともに、アナキズムが呼び戻されたりしている。つまり量では敗北したのだ。そのように松村の師匠にあたる菅原和孝に指摘されてもあまり反応しようとしないうTube画像を最近、筆者は見た。世代が違おう？しかし、この松村の強面には、注意が必要だ。榎木も同じように量で、やはり、戦争トラウマに抵抗することができるかと考えるなら、それは可能性を追いかける振りだけを行い続ける悪い場所をむしろ再興するだろう。トラウマサバイバルアートは、アートの福祉化を加速する。それを拙論では、遅らせることを推奨するが、それでもその外に出ずに福祉化に加速しているのではないかと批判されることがあるが、減速するしかこの加速の「外」に出ることはできない。アートに限らず、合理的配慮の名の下で、上位校以外の大学では教育は、完全に学生の負担を取り去る方向に、福祉化が起きており、学生の脳に雑音を起こして考えさせるアヴァンギャルド教育、教員が新しい発見をすることに立ち会わせる教育はほとんど難しい。それでは単なる準備不足だと学生たちは判断するのだ。答えを読み上げる様な講義の評価が著しく高い。専門学校化というか、専門学校しか存在しない。とすればコジェーブのスノビズム的福祉化、つまり自然、を減速することしか手が他にないのではないかと。少なくとも加速したら分岐する可能性はない。

### (3) 井上リサからの返答

三協が企画した展覧会の批評を、東北着地型観光を行うアーティスト井上リサからもらった。この文書は、この展覧会を開催した大阪のノマルエディションのフェイスブックのアカウントで公開されている。

#### <引用開始>

「アートにおける《当事者性》とは何か？《Gather-群れ》をめぐる一考察

東京パラリンピックを契機に（そのプロモーションも含めて）、《当事者》が自由意思で積極的にアートの現場に関わる事が以前よりも注目されるようになった。その注目のされ方も総じて肯定的であり、かつて、大江光の音楽をめぐる大江健三郎と山口昌男が大論争した様な「表現」の本質を問いたず批評性はいまだ見い出せていないと私は個人的に考えている。

その中で、東京パラリンピックの開会式でダンスを披露したダンサーの森田かずよは興味深い発言をしている。森田かずよはNHK Eテレの『バリバラ』にも出演するなど、自らが障害者である事を公表して表現活動をしている著名なダンサーの一人である。その森田は私（井上）との対話の中で、他の障害者とのワークショップにおいて「本人が本当にダンスをやりたいがっているのか否か、常に確認作業から入る」との発言をしている。この森田の発言は、「すべての障害者は何かを表現したがる」「何かを社会に主張したがる」という《当事者》に対する社会からの典型的な見られ方、そしてその行為を称揚する様な世の中の雰囲気の一石を投じるものだ。

《当事者》がアートに関わる時、または《当事者》がアートの題材にされる時、その段階で彼らは既に「感動的な物語」を背負わされている。しかし森田かずよの場合、表現の前段階から他の《当事者》とも綿密に関わる事で、「物語」には関与したくない《当事者》の意志も尊重し、彼らも、そして森田自身も



世間が求める「物語」には容易に搾取されない表現の「場」作りを試みている。

東日本大震災においても、「被災地復興」を名目にした、いわゆる《震災アート》が氾濫したが、これも森田かずよが問題提起した様な《当事者》の搾取をめぐる論争が今も続いている。例を挙げれば、原発事故を題材としたヤノベケンジの「サンチャイルド」や東浩紀らの「原発麻雀」「福島第一原発観光プロジェクト」、そして津波被災地の防災無線を題材にした青葉市子の音のインスタレーションや、津波被害者の損壊遺体を連想させてしまった片山真理のセルフポートレートなどである。これらの作品は、現代アートの文脈では批評できたとしても、アートの文脈の外へと引き摺り出された時、震災後の日常を生きる《当事者》の前では極めて脆弱な存在であり、震災という現実によりアートが押し潰されたと言っても過言ではないだろう。その上さらに、アートの一番の理解者となるはずだった被災者からは「被災地（者）を搾取するな」「被災地（者）を政治運動（反原発運動など）に利用するな」「被災地は芸術家の《遊び場》ではない」といった多くの辛辣な意見が寄せられた。

この点を踏まえて、「アートはそもそも『物語』を作る必要があるのか」、「表現において第三者はどこまで《当事者》への介入が許されるのか」という事を考えるうえで、2017年に中川佳宣と三脇康生の対話から生まれた《Gather-群れ》のドキュメンテーションが参考になる。

このプロジェクトは、三脇康生が中川佳宣のアトリエを訪ねて対話を重ねる様子を高橋耕平が記録したものである。まず2人の対話者（中川・三脇）がいて、それを高橋が記録するという構図であり、三脇は中川の作品に対して、物理的には関与せず、アトリエで同じ時間と空間を共有するという立場で、それを第三者である高橋が記録する。高橋はおそらく2人の対話者に声をかけるほど近い距離に存在はしているが、ここもやはり対話に積極的に関与する立場にはない。

この映像制作のあり方としては、「観察映画」という独自の手法で数々のドキュメンタリー映画を制作している想田和弘とも近いと私は個人的に思った。想田はこれまで数々の社会問題をテーマにしたドキュメンタリーを手がけてきたが、想田自身はいずれの《当事者》たちの主張にも傾倒する事無く、目の前で起こっている事を「観察」という一貫した態度を貫いている。これは、何かの目的のために「記録」というパターンリズムが伴う政治的な態度よりも、さらに現場や《当事者》から一歩アウトサイドに引く事で、想田自身が《当事者》への権威主義的な関与や搾取を極力回避する事を試みている事が窺える。

では、《Gather-群れ》のドキュメンテーションの場合はどうか。まず、中川佳宣のアトリエの由来そのものに「障害者の作業所だった」という物語性が既に付着している。記録によれば中川自身も作業所の《当事者》たちといくばくかの年月を過ごしており、アトリエと空間を共有していた作業所における生活リズムが中川の作品に少なからずインスピレーションを与えていたという事が非常に興味深い。

そしてこれは、「障害者が作品を制作する情景」や「障害者たちが制作する作品」や「障害者たちが背負った物語」といったアウトサイダー・アートに付与して語られるものよりも、作業所における一日の生活リズムこそが中川自身のアートのありように強く影響を与えている事を、中川の対話者である三脇によって明らかにされている。

ここで2人の対話者によって「反復性」という事に注目がいく点も興味深い。なぜなら、いわゆるアウトサイダー・アートがアートの文脈で語られる時、それがアカデミックな文脈から逸脱している点や、「表現」における《当事者》の執着の態度にばかり注目がいき、彼らが我々とは異なる「特別な人／異能の人」であるかの様なキャラクター付けが強調されがちであるからだ。しかし《Gather-群れ》では、中川の作品が三脇との対話によって、障害者の作業所における「反復性」が人間の原初的な営

み（例えば農業など）と繋がっていく事を気付かせてくれる。そしてこれは、昨今の《当事者》的アートを好む世間にとっては映像には表し難い。記録を撮った高橋耕平が、どこことなく想田和弘の「観察映画」的なスタンスになるのも理解できる。《Gather-群れ》はいわば、アウトサイダー・アートが今まで纏ってきた「物語」の解体と、その後の自由意思による日常の再構築を試みたドキュメンテーションだと言えるだろう。そしてこの、特段に変化のない「反復性」により作られる日常こそ、東日本大震災の時の被災者が強く求めたものでもある。彼らは震災後もそういう些細な日常を生きる事で、震災を題材にしようとする芸術家や新聞記者や社会学者や市民活動家らといった外部者からの搾取を拒絶しようとしたのである。《Gather-群れ》における中川と三脇の対談も、特別ではない《当事者》——たとえば敢えてアートで何かを表現する事を望まない当事者、市民運動のオピニオンになる事を望まない当事者、パラリンピックに出る事を望まない当事者——なども生きていく事を許されるような社会の再構築をアートの制作現場から試みたものと言える。（井上リサ／現代美術作家）。

<引用ここまで>

この展覧会は、「反復」という「こと」を中心にした展覧会のつもりであった。反復において、障害者も健常者も関係ない側面が現れて、それが基礎の基礎で、小さな領土（繰り返し＝リトルネロの作る足場）も造られ、それが許されうのではないかという趣旨の展覧会であった。三脇としては制度分析（analyse institutionnelle）という名詞を連発しても、伝わる人間が減ってきたので、「こと」と「物」を切り口にできないか考え始めていた。

例えば廣松渉『もの・こと・ことば』（ちくま学芸文庫）2007年をしっかりと読もう。「第一次的に存在する『関係』態が"つかみ"において現前化するのはまずは『こと』としてである。というよりもむしろ、『こと』というのは第一次的存在性における『関

係』の現相的な即自対自態 An-und-fur-sich-Sein なのであり、この『こと』の契機が被述定的な提示態として対他的に自存化されることにおいていわゆる『もの』が形象化 gestalten され、ひいては"実体"が hypostasieren されるのである」<sup>(注5)</sup>。「こと」から始まり「もの」に至るというまさに同意できる文章であるが、廣松自身に物象化への武器があったのか？廣松のように四肢構造、つまり主体的側面の二重の存在構造（カントではなくヘーゲルに近く主体を他者とのコミュニケーション関係で捉える）と対象的側面の二重存在構造（カントの感覚の無規定性を超えてフエノメンがルールとイデアールを含む）<sup>(注6)</sup>を元に、いわば関係性を優位に置くだけでは物証化の抵抗には足りないものがある。村上陽一郎との鼎談で廣松は突っ込まれている。「ぜんぜん偶像とは言いませんけれどもね。それは近代人のもつ多様な可能性のなかの一つだけを「現実」として不自然にグロテスクに拡大投影した結果なのであって、実は、近代人と言われるものの認識構造を調べてみた時には、決してその「主観—客観」の二元論でケリのつくような話をしていたのでは実はなかったんじゃないか、ということですね」。廣松は、物象化錯視をディストラクション（破壊）しようとするが、村上の主張は廣松の指摘とは反対面が近代にはありむしろこちらをコンストラクション（再建）しようとしているのだと山崎正一にまとめられている。<sup>(注7)</sup>物象化が起きることへの注意をあらかじめ織り込むにはどうしたらよいのだろうか？答えはまずは完全にモダニズムが成就し切ったとは考えないことだろう。この時に、発生論的次元は必須である。しかし全て発生中であるという日本のポストモダンの安逸さの復活には気をつけねばならない。これこそがバブル時代の日本のポストモダンの本性だ。ミッシェル・フーコーの発生論は、人生に目的があるから落ち込むニヒリズムを、いつからそんなこと（人生に目的がある）を考えているのかという風に発生論へと外したのだ。これが丹生谷貴志の書き続けたことだった。この様にフーコーを読み

た者は少なかった。

ところで山本哲士は『＜もの＞の日本心性 述語表出の界閥』文化科学高等研究院出版局 2014年の中で、廣松が「もの」と「こと」を安易に分けたのは和辻哲郎の悪影響であるとし、日本語では物事、事物とひとまとめにされているものだと書く。<sup>(注8)</sup> 吉本隆明に言わせれば、生命体であれば、ヒトであろうが、ウィルスであろうが、無機的自然に対して異和性を持ちその異和性を原生疎外というだが「＜もの＞とは、原生疎外の場所において、非分離に述語表現していくものであり、その＜もの＞のシニフィアン存在からの構造的作用は、ボロメアンの象徴界・想像界・現実界からの純粹シニフィアンとして、言語、技術、アート及び心的なものを創り出していく表出機能における、非自己の述語的働きの場所にある。それは、主語のない閥にあり、言葉と事象とが一致していない閥にある。(略)他方、「物」は主語・主体が働きかけないと動かない、分離されているからだ」。<sup>(注9)</sup> 木村敏なら、これでは不十分だ、前述語的領野へと進むべきだと言うかもしれない。しかし述語と前述語で楕円をつくろう。さて以下は、山本哲士に言わせれば「こと」を、平仮名の「もの」に読み替える必要があるが、「物」と「こと」の分かりやすい対応を生かして書く。適宜読み替えていただきたい。

「物」としてのアートが、どのように「こと」としてのアートを含みうるか（あるいは「こと」としてのアートが「物」になる時にどうなるのか検証する）例を集め、雑誌『美術手帖』の最新号の特殊がでた。題名は「ケアの思想とアート」である。この特集の中で、岡野八代、杉田敦、田中功起の鼎談「「ケア」を起点に考える、新しい社会のかたち」（美術手帖 2022年2月号 美術出版社p120—127）で、田中が頼りにしているのが文化人類学者のアネマリー・モル『ケアのロジック—選択は患者のためになるか』田口陽子、浜田明範（訳）水声社である。ここではモルの複数の存在論を思い出しておこう。「実践誌的な転回を経た今、

客体間の関係は、物の秩序のなかに隠されてはおらず、複合的な実践のなかで実行されている。したがってそれは推移的なものである必要はない。動脈と人間は、全体のなかに内包された部分というよりは、隣り合わせに位置づけられている。遺体は、命を加えることで人間になるのではなく、一枚の布を丁寧に取り除くことで、そして戻すことで人間になるのである。客体が他者の一部として実行されることもあるだろうが、その内包的な関係は反対にも起こりうる。人口におけるある疾患の深刻さを評価するためには、個人の症例が数えられる。しかし、個人の疾病を評価するためには、医師は疫病の発生頻度についての疫学的な知識を考慮に入れる。人口は個人を包含する。しかし、個人もまた、人口を包含する。ときに、この相互包含は、ループしていくこともある。相互に包含するということは、摩擦が残らないことを意味するのではない、医療実践の存在論は、単一の実践の唯一の存在論ではない。実行される客体の間には多くの摩擦があり、その実行が起きる実践の間も同様である。(略)そして、交渉がある」。<sup>(注10)</sup> これを楕円よりも複雑な折衝の記述と取ることもできる。田中はこのモルの複数の存在論性に向き合うために「関係性の美学」(Relational Aesthetics、Nicolas Bourriaud)とそれを批判する「敵対性の美学」の交渉をケアに見ようとしているのだ。関係性と敵対性は楕円を作るだろうか？ 敵対性とは「エルネスト・ラクラウとシャントル・ムフによって用いられた政治哲学の概念。彼らの共著書である『ヘゲモニーと社会主義の戦略 ラディカルな民主政治へ向けて』(邦題『ポスト・マルクス主義と政治 根源的民主主義のために』)のなかで、敵対性は「社会的なものの限界の経験」として規定されている。ラクラウとムフによれば、敵対性はAとBの衝突としての「現実的対立」とも、Aと非Aのあいだの「論理的矛盾」とも異なる関係である。安定したアイデンティティを持つ者どうしの衝突である現実的対立や、命題の次元で生じる論理的矛盾とは異なり、敵対性とは他者の現前によって自



己の十全なアイデンティティが損なわれるという経験に相当する。つまりそれは、自己の十全なアイデンティティの形成を妨げ、同じく他者の十全な対象化を妨げるのである。この構図を社会に当てはめたとき、敵対性は社会を安定した実体として構成することの不可能性をしるしづける。しかしラクラウとムフによれば、それは必ずしも否定的に捉えられるべき事態ではない。むしろ、(仮初めの調和ではなく) こうした敵対性を基礎に置くことによってこそ真の民主政治が可能になる、というのがラクラウとムフの議論の主眼である。政治哲学に由来するこの言葉を美術の文脈で有名にしたのは、クレア・ビショップの論文「敵対と関係性の美学」(2004)である。同論文においてビショップは、ニコラ・ブリオーの『関係性の美学』、およびブリオーが「リレーショナル・アート」の範疇に含めるリクリット・ティラヴァーニャやリウム・ギリックらの作品が、あくまでも安定した調和的な共同体のモデルに基礎を置いていると批判し、むしろサンティアゴ・シエラやトーマス・ヒルシュホルンの作品にこうした敵対性の契機が見られるとして積極的に評価した。<sup>(注11)</sup>

田中がアてにする、関係性と敵対性のループの際のアートとは、「物」だろうか「こと」だろうか、もちろん、その複合体であり、その交渉物だろう。つまりは山本哲士の「もの」であるが、それを名詞で使うと本末転倒だろう。ともかく、それを名詞の「物」にしてるのが資本主義である。今や、80年代日本のアートのミニマルの極北、ジャット以降の無歴史主義、特に関西で生まれた大きな作品で、私的な物語をモチーフにする可愛いポストモダンアートだけでは、どう考えても不十分であり、60年代から宇佐美圭司、さらに岡崎乾二郎が行い続けたはずの制度分析を行うべきと私は言い続けてきたわけだが、漫然とそのように言うよりも、「こと」の次元を闘いとる必要があると言うべきだろう。「こと」は簡単に物象化するからこそである。美術手帖の特集も、「こと」が物象化してきたときに、それをどう廃業するか、それにどうストするか、十分には書

き込めるところまでは行けていない印象がある。むしろ注意書きとして書き出すべきだ。田中がアてにするモルの記述が楕円から円にいくものなのか？むしろ楕円の複数化、あるいはティム・インゴールドの線(ライン) いや(ペインティングではなく)ドローイング<sup>(注12)</sup>へと解体され再出発することも内に含みうる様な、山本哲士の「もの」/普通に言えば「こと」になるのだろうか。それを田中は意識できているのだろうか？この点、さてしかし、円、楕円、線のレベルの差異を明確しておくべきだろう。(謝辞1) 円を理想自我として、楕円を自我理想として、その間で動くためのパラノイアベクトルを、ここで言う線、ドローイングと考えるべきであり、これこそ、Les symptômes primaires de la schizophrénie - Cours de psychopathologie (1984-1986) suivi de Le corps et la psychoseでジャン・ウリが強調したことである。円と楕円の二極を消してしまい、うろつくのが日本のポストモダンだった。ここでこれを再確認するべきだろう。

伊藤亜紗と連携してケアとしてのアートを紡ぐ砂連尾理にも、このことは確認したいと考えて、聞いてみた。砂連尾の活動には、恐るべき可能性を見ることができる。しかし、もし50人の砂連尾が施設を訪れ、50人の入所者に同じようなことを始めれば、収容所が再興される。つまり量の世界の再興が起きる。だから、砂連尾は一人で、そして誰かを巻き込みながら、施設に潜り込まねばならない。質を、ことを、確保するためにである。砂連尾もその通りだと返信してくれた。伊藤も次のように言っているが、これこそが正常な感覚だろう。「ケアって広める必要はないと思うんです。この部屋の窓から見える光景のなかにも至るところにケアがすでにある。ケアは絶対的に必要なもので、誰もが生まれるときと死ぬときは人の手を借りないといけない。必要なのは広めることではなく、その一つのひとつの営みが時間の蓄積のなかで生み出した局所的な心理みたいなものに敬意を払うことだと思います」。<sup>(注</sup>

<sup>13)</sup> 伊藤の言うことを更に明確化すれば、広める必



要がないのではなく、広めてはいけないのだ。ケアは、量ではなく、質だからだ。ということは、菅原和孝が言うように、負けの中、施設化されているので返って、砂連尾は質を産める、つまり制度分析をもたらしえる。それがアナーキーであるのだ。もちろん、砂連尾を黙って見てくれている制度が、砂連尾の活動がどんなに物象化しようと、相互作用してくることを謙虚に受け入れるべきだ。これが敵対性の逆利用である。いや制度がないと、おそらく砂連尾の一人相撲はすぐに物象化する。それで彼が今度は逆院長化するはずだ。この意味で、伊藤亜沙の限界の感性は信用できる。

現場がある人は、他の現場に対してものを言うのを控える。この慎みで、ケアとしてのアートは執行されるだろう。だからこそ、この慎みは、一つのリスクを抱え込む。この結果、生まれるのは、現場と現場を斜めに横切る活動を嫌みなく引き受ける総論の全くの欠如である。今回の特集では、とにかく総論がない。『ケア宣言 相互依存の政治へ』のような本が、共存と葛藤のもつれあいのなかで我々が生きて、傷つきやすさと相互依存性を共有している領域においてこそ、ケアに満ちた新しい構想を発展できると書くのではあるが。<sup>(注14)</sup>しかしそれが総論なら、やはり量の問題になるだろう。また、治療でなくとも、ケアならできるという中井久夫流の言葉が一人歩きして、村上靖彦は、専門性から外れた時間を樽味伸の「素の時間」ととり、ここでケアが出来ると、とったりしている。<sup>(注15)</sup>しかし、「素の時間」が質から量に変われば崩壊することを三脇は『臨床の時間—素の時間と臨床—』ナカニシヤ出版、2021年から論じようとした。精神科医の深尾憲二郎は鋭くそれを見抜いて木村敏の周りで組織された読書会アポリアで指摘してくれた。曰く、閉鎖病棟の当直医師しか経験できないはずですよと。「素の時間」は質である。量化できない。ドゥルーズの流行により、内包量という表現で日本は、強面を形成してきたが、それは治療の現場へと大きく広げてはいけないものだったのだ。

結局のところ、上記の美術手帖では斎藤環が「何が搾取なのか・表現なのか・ケアなのかの区分けが必要だろう」<sup>(注16)</sup>と論じているが、話は明確になっていない。ここで大きな総論、しかしたった一言になる総論を書いてみよう。ケアを表現が引き算できるかどうか、全てはそこにかかっているのだ。そうでないと搾取が起きる。ケアを表現で増幅させようと、足し算しようとするとも搾取が起きる。「物」と「物」の関係になるからだ。表現がいかにケアと関係のなさをキープできるかが、ケアに風通しをもたらし、それでようやくケアの自己組織化が良い方向に向かう可能性があるのだ。敵対性のキープだ。表現にとっては、ケアのあくまで横につく感覚を得ることでその基本的な能力をさらに増すことができるだろう。この意味で、表現が引き算を行うことができるには、表現を廃業している必要がある。表現の失業者が、復職するためにケアに手を出すのは最悪の事態である。その時の視点として「物」と「こと」は感覚的に重要な参照項になり続けるに違いない。量ではなく、質が重要なのだ。そのために廃業が必要なのだ。これに比べて失業は量を復権しようとするからだ。そしてこれが以下で述べる旧来の廃業派の目論みとは違う点である。

#### (4) 彦坂尚嘉の言葉以降の新たな廃業の可能性

ポストモダン、は、象徴界の崩落によるものだと、アーティスト、彦坂尚嘉は述べる。彦坂は、多摩美術大学に社青同解放派がバリケードを作っているのを支援して、フロアイベント（アトリエの制度分析）を実行し、ウッドペインティング（支持体の制度分析）に入門していく。これらは制度分析行為そのものであったと言えよう。さらに美共闘を作り、制作しない、つまり制作をストすることを実践したことがあるアーティストである。そこから戻って制作を再度開始したが、その時に頼りにしたのが精神分析家ジャック・ラカンであった。アヴァンギャルド芸術は近代市民社会の外に出ることを目指し、少なくとも市民が見たくない無意味なものをギャル

ド（門番）として見つめ、よく行けば、社会が進むべき方向を予知していたのだが、それ諦め、その後の市民社会の中に飲み込まれて「芸術の消滅不可能性」において倫理的な制作を、生き方を含めて問題にしようとしていたようだ。外を安易に口にするな。口ごもれというわけである。ラカンのララング（Lalangue）の使用の命令だ。「外」つまり解放区を一旦、目指した彦坂が、慎重になるのはもっともなことだろう。ここに、美術禅修行のようなものが発明されることになる。彦坂が、「物」としての作品に頼らざるを得ないのは、美共闘での闘いの壮絶さによりものだろうが、全体対象を求めすぎた自分を反省して、ラカンを読んで、部分対象に敢えて甘んじようとした倫理的形跡だと取ることもできる。彦坂が、元々どこで、書いたか出どころが分からないが、このブログ<https://shinobusakagami.com>から引用する。（ただし注は削除した）

#### <引用開始>

『美術手帖 [美術年鑑]』1978年1月号増刊号「いま、あえて <制作>を」須賀昭初、高木修、たにあらた、彦坂尚嘉4氏による座談会にそれが明確にあらわされている。彦坂は78年よりBゼミの講師となり、当時Bゼミに在籍していた若い世代の新しい動きに着目し展覧会を企画する等、80年代を牽引する前世代の代表としても挙げられる。当時の状況を彦坂は以下のように語っている。「所謂68年のパリ5月革命を頂点に近代が沸騰してくるわけですが、その動きの中で“《象徴界》の抑圧”がどんどん外れていく。この《象徴界》という言葉は、ジャック・ラカンというフランスの構造主義の精神科医、精神分析家の用語です。彼は人間の精神を、《象徴界》《想像界》《現実界》の3つで考えました。近代社会と言うのは、フーコーの言う《規律社会》であった訳で、各自が自分を律して行く“規律”を内在化させており、この“規律”を成立させていたのがいわゆる《象徴界》であった。つまり人間精神の3つの側面の中でこの《象徴界》が強く支配し

た時代が“近代”という時代であったということですね。それがベトナム戦争の激化の中で、近代特有の《規律社会》を形成していた《象徴界》が崩壊し、規律が壊れてきて“解放”されて、放縦な生活にみんなが夢をいだくようになっていった。その“解放”の代表的なものが、性的な抑圧です。67年にはデンマークで、69年にスウェーデンがポルノを解禁する。こうした潮流が、日本社会にも非常に大きな影響を及ぼしているんです。例えば日本では73年に中学生で14歳の山口百恵に《性典路線》と言われる性的な歌を歌わせて、日本中が今日の悲惨なロリコン性犯罪や幼児売春につながる退廃を、無思慮に拍手喝采で迎えました。こうした性的墮落化と平行して、モダンアートのハイアートの禁欲的な戒律が緩んできます。モダンアートというのは次第に偶像崇拜を禁止してイメージを排除し、《抽象美術》が追求されて来たのですが、そうした《象徴界》の“禁止”の力が弱くなって、《想像界》に文化の主流がシフトを始めた、つまり《想像界》の肯定化の中、《抽象美術》はエネルギーを失い、イメージが復活し、偶像崇拜的なローアートの時代に地滑りをしたというわけですね。

73年にはオイルショックが起きました。ちょうど今日の石油高騰と似ていますが、石油に依存していた近代の物質文明そのものへの反省と転換をみんなが意識するんです。そうすると例えば神田の画廊でそれまでは一週間に1000人来ていたお客が一気に600人に減った。するとみんな言うんです、「さむいな」って。それで作品もどんどん停滞していく。それまで元気だった吉村益信をはじめとするネオダダ系のアーティストの大半が退場して行くし、もの派も関根伸夫をはじめとするオリジナルものの派の作家が衰弱して、李禹煥がペインティングを打ち出して、李禹煥、菅木志雄の後追いでもの派を模倣して登場した第2次ものの派の時代に移行する。社会学で言う所の「模倣と横取り」ですね。もの派が、後追いの模倣者に横取りされて行ったんです。

70年代後半から全世界的に沸き起こってくる所

謂ニューウェーブの動き、その早い時期の出現は73年のパリ青年ビエンナーレに見ることができると思います。スイスを中心にまとめて出現してきた女装した人たち、紙類に描いたものとか、ターザンがおちんちん出して立てていたり、生理のタンポンみたいなものをだーっと並べるといったボディアート系の退廃芸術です。それまでの芸術が絶対的に保持してきていた抑圧性みたいなものが急激にほどけて取れてしまったんですね。73年のパリ美に出していた北辻良央は帰国してきてからその作品が、コンセプチュアリズムから具象的、物語的な表現になって行ったのも、そういう動きを敏感に感じ取ったからだと思います。

75年にアメリカがベトナム戦争に敗けると、沈鬱したムードは決定的な流れになってきます。彦坂史観でいうと、この1975年で、近代という時代は終わりました。この近代の終わりで、日本美術は、外から刺激が全く入って来なくなって鎖国に近い状態になります。アメリカがベトナムで負けたって事が世界の空気を変えたんですね。いわゆる左翼の退潮って状態。アメリカがベトナム戦争をやっているときは戦争に反対してベ平連とか新左翼の反戦運動がものすごく盛り上がったのに、アメリカが負けたら一緒に退潮してしまった。20世紀の事を、アメリカ人は「アメリカの世紀(アメリカンセンチュリー)」と言うように、アメリカが近代主義を牽引してきたわけで、芸術の歴史もまた、アメリカ美術が、第2次世界大戦後の美術状況を圧倒的に牽引してきた事実があるわけで、そのアメリカ芸術が追求してきたミニマル・アートまで行き着いていたモダンアートっていうのは、かなり抑圧が強い芸術運動だったわけですから、ベトナムで敗戦したことで、それまでの芸術を批判する論調が台頭してきたんです。その代表が、トム・ウルフの『The Painted Word』で、これが1975年です。(日本出版は、『現代美術コテンパン』高島 平吾訳、晶文社、1983年) それと姉妹編の「バウハウスからマイホームまで」が1981年。合わせてモダニズム批判の代表的なも

のであったと思いますが、過大評価すれば、このトム・ウルフの著作によって、ニューウェーブとデコンストラクションの建築が登場してきた。こうして、“抑圧”をしないでいいんだという流れが出て来たわけです。この時代からシンディ・シャーマン、メーブルソープ等の映像作品が出てきたし、小説では1974年に長編『キャリー』でデビューをするステイヴン・キング等のモダンホラーが確立された。このモダンホラー小説が登場する背景としてはアメリカ社会の荒廃があって、1970年代に入ると、アメリカでは町の中で子どもが一年間に1000人くらいの子どものがさらわれるようになるし、さらわれた子どもの親は全米を捜して歩く。ハロウィンパーティで子どもがキャンディもらって歩くみたいなのがあったのに、それの中に毒が入っていたりかみそりの刃が入っていたり。恐怖が日常的になって、社会がものすごく荒廃したんですね。それまでは外部のベトナムを攻撃していたサディズムが、敗戦によってアメリカの社会の内側に折り返された。その一番弱いところの子どもに矛先が向けられていったんです。そうすると親は子どもを車に乗せて学校等を往復するようになるし、地下鉄はレイプが横行して地下鉄一両に一人ずつ警察官が乗る。ハリウッドでも75年を過ぎてくると幽霊ものの映画が登場してくる。それと迷信や占いですね。日本でも80年代に入るとそういう雑誌がどんどん増えてきたし、それが結局オウムに繋がっていくわけですが、迷信で人が動くようになってきた。抑圧がなくなってきたから幽霊も解禁になったんですね。まあ、そういうのを背景に75年以降のアメリカ美術が登場してきたわけ。

アメリカの敗戦によって一群の政治家、元々は革新、左翼出身であった民主党の政治家が、アメリカのベトナム敗戦に失望して、共和党へと転向していくんだけど、それらがネオコンになっていくんです。そしてそこに悪意が登場してくる。それまでの“世界を良くしよう”と言う考えがアメリカの中から消えていった。そんな状況のなか、例えばそれまでア



メロカが開発してきたものを日本が器用に真似て大量生産を図りそれが成功してくるとアメリカの経済は反対に停滞するわけですから、そういう中で強力に知的所有権を主張してきたりとか、世界戦略が見直された。

多くの要素が加わってくるから、どれが原因かというのを言うのは難しいけど、この頃、世界を取り巻く社会構造がどんどん変わってきているのはひしひしと自覚してましたね。そんな状況の中、僕は、1975年にパリ青年ビエンナーレに行ってフロアイベントを展開するわけですが、パリでの二ヶ月間、田窪恭治と同室でしてね、二人の会話の中で東京芸術の不在に対する危機意識っていうものを強く意識して、帰国後、堀浩哉、高見沢文雄を誘って「TOKYO GEIJUTSU 4」を結成し、アバンギャルドの終焉をはっきりと宣言したんです。自覚的に。それが僕が80年代的なものへと移行していく背景だったと思います」。

＜引用ここまで＞

彦坂は「精神分析的フォーマリズム」と自称する道に入る。<sup>(注17)</sup>彦坂の唾棄する想像界的な作品をどうするか、三脇が批評を書く際には制作における引用性を重視する宮川淳の書いた『引用の織物』（1975年）を講義で示すことが多かった。しかし、単なる引用からどうずれるか、という問題意識は、作品を作る時に、その前に、暗記する程に読むとか見るとかなくなった世代にはあまり真実味がないような気がした。彦坂のラインを延長すれば、メラニー・クラインの妄想・分裂ポジションが生む80年代の日本の肯定的アートであると言えそうだ。それに対して抑うつポジション独り占めする旧来の廃業派の主張する非アートがやってきたのだとしてみよう。彦坂が述べるような象徴界から失墜した現状を、アートとは躁状態により躁的防衛を行うものとすることもできる。制作活動廃業派のメラニー・クラインのポジション論を逆手にとった動きも出て自分を鬱ポジションに置き、他の人間を妄想・分裂ポジションに置く。そしてアートを躁的防衛として批

判する動きを行った旧来の廃業派はフロイトとラカンにより、そのように躁的防衛と決め付けてアートを去勢するが、その批判を行う己のエクリチュールが躁的防衛に陥らないようにして描こうとするため、フロイトとラカンすら去勢しようとする。フロイトとラカンの作品にある緩みやフーコーやデリダの指摘するフロイトやラカンの構成主義的な側面（近代を構想して考える側面、自分の乗る土俵を構成する側面）を敢えて無視する。互盛央によれば超自我の起源の「伝承されるエス」と「伝承するエス」があり、後者は事後的に語れるが、直接語ることはできない。<sup>(注18)</sup>「伝承するエス」こそ発生論的な側面を表すにふさわしい言葉だろう。マルティン・ブーバーは後者を神の領域のおいたようだ。この様な考察をした人は日本で言えば、土居健郎にあたるだろう。フーコーは次のように言う。資料を読めば、思うに今日、フロイト型の手続きの威信のために抑圧理論に頼らずとも、19世紀ブルジョアは自分がシニスムを使う理由を明確に述べているのではないかと、どこに隠しているのかと。<sup>(注19)</sup>ジャック・デリダは次のように書く。「フロイトは、受け継がれてきた諸言説（哲学言説であろうと科学言説であろうと）がもつ位相と概念的境界を活用しながら作業を進めている。そこでは説明のための文脈—いわば知の領界—を暫定的に切り出すために、慣習や虚構といった遂行的な何かが、そして新しい遂行的発話を保証する契約のような何かが、そのつど仮定されている」。<sup>(注20)</sup>構成主義的な点を一切あえて無視し、倫理的に強迫的に本質主義的にフロイト・ラカンの近代的平面に存在し、腐敗し切った資本主義平面に自分を敢えて回収しようとする。これは、強迫神経症としか言えない事例と化す危険性の捨身の賭けなのかもしれない。フロイトとラカンの読みはこうしてしか深まらない領域もあるのは事実だ。昨年の大晦日の紅白の情報では、「命に嫌われている」というような流行歌も存在するようであるから一定の成果は得られるかもしれない。批評のエクリチュールが発生するだろうが、それは他者の「抑うつ的で



はない」表現を妄想・分裂ポジションに追い込んだ、追求行為になってしまわないだろうか。フーコーよりもフロイトの「死の欲動」を重視する清田友則は、フーコーは狂気の共同体を作るしか無く我々自分たちより外部に立つが、フロイトは我々自分たちの中で狂気を考えると書く。「(略)ただ、ここで問題となるのは、古いシステムに住む我々住民までもが建物もろとも取り壊されるべきなのかどうかである。(略)フーコーの見解は矛盾に満ちたものであり、社会システムを破壊しようと目論みながら、結果としてある意味狂気そのものともいえるこのシステムに取り込まれてしまった。では、なぜそもそもフーコーはこうした罠に陥ってしまったのだろうか？単純に言おう。それはかれが破壊すべきシステムの外部という安全な場所に身を置き、ビンラディンのように外側から敵地を襲撃しさえすればよいと考えていたフシがみられるからである。(略)フーコーは狂気の伝道師でありながら答えを持っていない。かたやフーコーが敵視するフロイトはこの問題を「死の欲動」として人間の根源的本質に位置付けた。」<sup>(注21)</sup>しかし、フーコーは「死の欲動」すら発生状態に置こうとしていたことは、今となれば4巻目まで出た『性の歴史』で予想もできる。フーコーは書く。「ひと言で言うなら、古代世界における性行為は、「発作性のひとかたまり」として、つまり、個人がそこで他者との関係の快楽のなかに沈潜し、死を模倣するに至るような、痙攣性の統一体として考えられていた。そのひとかたまりについて、それを分析することは問題とならず、それを快楽と力の全般的エコノミーのなかに置き直すことが必要とされていただけであった。そのひとかたまりが、キリスト教においては、生活規則、自らを導き他者を導くための技法、検討の技法、告白の手続きによって、また、欲望、墮罪、過ちなどに関する一般的教義によって、解体されてしまった。しかしながら、もはや快楽と関係を中心としてではなく、欲望と主体を中心として、一体性が組み立て直された。その一体性は、回折が残るようなやり方で、そしてそこで分析が可能

となるようなやり方で組み立て直された。理論や思弁の形態のもとで、そしてまた他者もしくは自己自身になるようなやり方で組み立て直された。そしてそれらの形態のもとで、分析はただ単に（推奨される）だけでなく義務とされるのだ。このようにして、発作性の快楽のエコノミーを中心とするのではなく、情欲の主体の分析論と呼びうるようなものを中心とする組み立て直しがなされた。そこでは、性、真理、法権利が、我々の文化が緩めるところかむしろ強固にして絆によって結びつけられているのである」。<sup>(注22)</sup>外部は、内部を破壊するためにフーコーが招来させたもの（であったこともあるがそれだけではなく）ではなく、外部は、内部の発生状態そのものである。デリダの外部とフーコーの外部は大きな違いがあり、論争に発展した。廣瀬浩司『デリダーきたるべき痕跡の記憶』2006年 白水社を読めば、フーコーはドゥルーズが読み取ったように内在化の中に外部を見る。それはフーコーの『臨床医学の誕生』の「分散化された死」の時から変わらない要素である。デリダの外部は遅延の中にあるだろう。清田の言うような外部を書いている人がいるとしたら別の人、例えば、エマニュエル・レヴィナスではないのか。フロイトの敢えて言えば本質主義的回路に入るか、フーコーやドゥルーズの敢えて言うなら構成主義的回路に入るかは、斎藤環がOS（器質システム）とPS（精神分析システム）と、その連携と記して以降、あまり代わり映えのない記述が続くのかかもしれない。書かれたのは『文脈病—ラカン・ベイトソン・マトゥラーナ』1998年 青土社である。重要なのは、そのOS（器質システム）とPS（精神分析システム）の掛け合わせのコンフリクチュアルな楕円である。それらは表象化されない深いレベルEsで「文字」に媒介交換される（p.368）。これが指しているのが理想自我でなくて何だろうか。特にこの時代は、オウム真理教の問題など、円つまり理想自我に対する距離を取るのが真つ当な道であるのだから、危険な道に足を踏み入れるのをギリギリで我慢している寸止めである。寸止めの美学がこ

の本の秀逸な点であると今更ながら気づく。しかし「文字」の媒介交換の問題にすれば臨床が病跡学的、二者関係的にならざるを得ず、臨床を自然なものにするために媒介交換を対話！に替え、「文字」に相性の良かった（セルジュ・ルクレール（向井雅明（訳）『精神分析すること 無意識の秩序と文字の実践についての試論』誠心書房を参照せよ）精神分析的主体（PS）システムの作動を弱めようとしているように筆者には見える。対話なら、対話を対話するとも言えるからだ。ジョルジョ・アガンベンが、自己とは自己の使用以外の何者でもないと言ったように（『身体の使用－脱構成的可能態の理論のために』みすず書房）、対話は対話の使用以外のなものでもないのである。媒介なら何を媒介するか問われる。それでそれは外部としての文字と言わざるを得ない。しかしデビュー作ほど重要なものはない。むしろ、媒介交換と対話のコンフリクトを維持し、それから目を背けないダイアログ、むしろそれら二つの楕円トークが我々のためにも必要だ。またリズム論で、フロイトからドゥルーズへと抜けようとする十川幸司の存在もその例外ではない。『フロロディアン・ステップ——分析家の誕生』2019年みすず書房を読むと分かる。みんな楕円を作っているのだが、楕円を清田は嫌うらしい。しかし円環はフロイトが嫌った宗教に着地しがちなのではないだろうか。とすると救済されないという救済、という宗教になるのではないか。『引用の織物』も読まずに、自己表現する人間は救済などない、なら三脇と同じ価値観だろうが、『引用の織物』を読む人間にも「救済のない救済」などないとなるなら、廃業宗教に入信すれば良いことになるが、後に残るのは廃業教会であり、そこで希望という罪を告白すべきだとなるが、しかも結局、誰もその教会を司祭や牧師として運営しないわけだから、字義矛盾を字義矛盾として生きるトポロジカルな構造主義の個人の実存化ということが旧来の廃業派の目論みになるだろうか。曰く、これが現実界だ、ここで買い物依存しろと。性の問題、そこから来る死の問題を近代に

固定して絶望し続けろと。セクハラ処罰を恐れて浮気、淫行が行えないら、買い物依存で済ますしかなく、あるいはフーコーがエイズにかかることになったその夜の生活を隠しているのなら事態は同じだと清田は言いたげだ。確かおそらくフレデリック・ジェームソンがフーコーを嫌うと聞いたことがあるが、それを模倣しすぎているのではないか。このようにポストモダン以降のアートは、ある時期、廃業を強調する人たちにより、躁防衛として否定され、それを否定する抑鬱ポジションだけが称賛されたと考えて良い。

その中の例外は絶対演劇集団オスト・オルガン廃業中の海上宏美であった。清田の様に、フーコーは外から叩き自分は内で苦しむとか、大野左紀子の様に東京藝大／天皇パノプティコンの外に出るとか、その様な内外を明確に分けることで、自分を安心な場にはおかなかったからだ。海上には家族のための気遣いと劇団員のための気遣いの二つの気遣いの楕円に止まることがいかに苛烈か分かった上での、自分のやるべき爆撃面積の緊縮化＝質化の自覚があったからであろう。あるいは、楕円最高！ですと叫びながら、「住み開き」を行う様な雰囲気があるアサダワタルの様な祭りから海上は逃走、分流したかったのだと言える。量を機軸にした演劇の放棄、廃業を海上は劇団の内でも外でもそれを実行した。これは内と外の楕円の設定である。それからそこでドロ잉をしろということだ。

例えばサミュエル・ベケットが、自分が何かを開始するとはゼロから開始するのではない、つまり制度から出発することに拘ったように、制度にあぐらをかいた自己表現の復活はやめてくれという前提を強くもたらした宮川淳は、美術表現が前提にしている制度を分析しそれでも発生する自分の表現のアプリオな表面、今ならドゥルーズとガタリの『哲学とは何か』で言えば、「合成＝創作平面（plan de composition）」を表面と規定していた。曰く「背後のない表面。のみならず、われわれを決して背後にまで送りとどけることのない表面。われわれは表面

をどこまでも滑ってゆく。横へ横へ、さもないければ上へ、あるいは下へ、それとも斜めに？だが決して奥へ、あるいはそこへではない。アリスの冒険について、ジル・ドゥルーズがいみじくも指摘しているように、表面の背後はその裏側、つまりまたしても表面なのだ。」<sup>(注23)</sup> 宮川に於いてドゥルーズとデリダとフーコーが時折入りまじるのは時代の情報量の少なさから仕方がない。宮川がデリダのように外部を用意しているのか、ドゥルーズのようにそのような外部は用意しないのか。むしろここでは楕円で考えたい。

制度への抵抗の例を身近に三脇は知っている。三脇の母方の叔父は秦正明である。URLレコード会社の社長であり、元々は歌手であったが1970年に廃業宣言をしたライター中川五郎の「二人のラブリュース」猥褻事件（裁判は7年続く）での被告である。テレビでも裁判所の入口、出口の様子が放映され、当時の三脇の家族は大阪の都会人がやった犯罪で、無言の圧力で関わりになるなど教えられていた。しかし、子供の三脇には、文化コードが逆に見える不思議な現象として記憶されている。文化コードを破る、これは美術では、ハイレッドセンターの清掃活動から、赤瀬川原平の「偽千円札」（1965-1967年の間、裁判）にまで繋がるはずだが、赤瀬川は、これはアートであるから無罪であると主張した後、廃業し小説家に見事に黙って職替えした。赤瀬川は廃業の輪郭を、裁判という輪郭線で示した。ところで現在、海上は大野佐紀子などと共に「なごやトリエンナーレ」裁判の応援を行なっている。<sup>(注24)</sup> 雑誌2019年秋号『状況』にも大野の応援の原稿が掲載されている。要するに赤瀬川はアートだから無罪だと言ったが、「なごやトリエンナーレ」の被告、水を撒いたがガソリンを撒いたと警察に間違えられた被告はそう言わない、芸術だから許されるとは言わない政治だと大野は書く。「芸術に擬態したまだ見ぬ政治の体現である」。<sup>(注25)</sup> 大野によれば、この被告は、表現の自由／不自由を決める権力の芸術を見せつけているらしい。そしてこれは少

なくとも権力の芸術であり、芸術の権力ではないと議論するが必要だと海上は指摘してくれた。（謝辞2）ならば、芸術の政治家／政治の芸術化の二軸にして楕円にすれば良い。とは言え、どうしても芸術のニュアンスが気になるのは、なぜなら、それでもいずれにしろ、ここでの芸術は「もの」的であるからだろう。裁判自体がなごやトリエンナーレであると海上は言う。しかしこれはいかにもモダンな演劇の理論から出ているとは思えない。宮川淳は「芸術の消滅不可能性」を明示したが、それを破ろうと大野は言いたいわけだろう。秦正明が頼りにしたのは鶴見俊介の『限界芸術論』であった。『限界芸術論と現代文化研究 戦後日本の知識人と大衆文化についての社会学的研究』ハーベスト社 栗谷佳司、2018年が良い資料である。大衆芸術がどんどん広がっているとは言え、いやだからこそ、海上と大野の活動は2021年の「限界芸術」になってしまっている。鶴見がこの本の中で、いずれは山岸会に入ることになる岡林信康の歌の中の叫びを取り上げて、限界芸術に指定したり、俳句／和歌のような集団芸術に話をもって行ったりするのは、全く正しいと思われる。<sup>(注26)</sup> がそれでも「限界芸術」は、やはり量での革命を回帰させようとするのだろうか。鶴見の限界芸術の限界のことを考えて、海上が量を廃業することを思い出すことを祈りたい。あるいは海上は、ベンヤミンが一軸ではなく、二軸の楕円を維持していること表に出すべきだ、と言うべきだろうか。そしてその二軸を理想自我と自我理想にして、その間で、質としての線、ドローイングの動きを明示してほしい。

旧来廃業派の清田友則が頼りにする「死の欲動」だが、むしろ例えば、アーティストという境界線自体を問い続ける中原浩大は、それ自体を作品化している。アヴァンギャルドを目指した80年代の中原は「1989年、ポンピドゥー・センターで開催されたJ=H・マルタンによる企画。西洋と非西洋の区別なく世界中から100人の同時代作家を選定し、仮面や曼荼羅といったいわゆる民俗「資料」と「作

品」とを併置して展示」<sup>(注27)</sup>した展覧会「大地の魔術師たち」を見て、一気にアートの先端探索の放棄の道に入る。そして幼少期に満足していなかったことを満足させるためにレゴブロックの作品を作り始める。中原によるアートの制度分析は自分の幼少期の精神分析へと退行していくように見えながら、中原本人は素人でいたいと言いつつも、アートにギリギリ踏みとどまる／踏みとどまされることで制度分析へと無理やり留めおく／留め置かれる試みで、アーティストの存在を、アートの存在を、そのまま制度分析する行為そのものになっている。燃えたアトリエに燃え残った作品の再制作を中原は行うのだが、中原の「死の欲動」は、燃え残りを十二分に死んだからと放置する様な粘りのなさを超えている。このようなプロセスの倫理的行為には、結果的に作品が面白くないというしっぺ返しを喰らわせる彦坂で、作品は結果責任であり、アートの基礎の基礎が分かっているかどうかで、珠算のように何級になるか決められてしまうのであるが。彦坂も結局は「物」としてのアートを堅持するからだろう。ラカンを熱心に読む彦坂が、しかし心のどこかで「物」の革命をまだ諦めていない証拠かもしれない。しかしだからこそその枠内で彦坂を信用できるのであるが。大野はその著作『アーティスト症候群』の中で、自分がアートを辞めるしか無かったのは「アートが「物」であるということだった」と吐露する。<sup>(注28)</sup>なるほど、「物」であるなら、誰が価値を決めるのか分からぬまま、つまりそれも制度による評価として評価者に任せざるを得ず、せいぜいアーティストは物言わぬ野獣に収まるしかないし、女性ならキモカワに収まるしかないというのが大野の結論であり、それは当時の日本の状況を言い当てている。しかし、「物」とは現在なら人類学者のティム・インゴールドが次のように言い換えている。「そもそも人々は事物ではなくラインで構成される世界に住んでいるからである。結局のところ、そこに集められるすべての構成要素のラインー成長と運動の道筋ーが結び合わされたものでないとした

ら、モノ、そして人間とはいったい何だろうか？もともと「モノ」thingとは人々の集い、人々が問題を解決するために集う場所を意味していた。語源が示すように、あらゆるモノはラインが集まったものである」。<sup>(注29)</sup>そしてオルウィグの言葉を引いてインゴールドは次のように書く。「おそらく私たちはモダニズムが抱く不在の場所への憧れとポストモダニズムが示す不全の場所の観察を超えて、人間とは歴史のなかに生きるものとして意識的無意識的にさまざまな場所を創造するものであることを認める場所に立つ自覚へと向かうべき時である」。<sup>(注30)</sup>このような発想は、3、11以後の日本でも好印象を持たれて紹介されている。柳澤田実「＜暮らし＞の中で逃走線を紡ぐ ティム・インゴールド『生きていること』」『現代思想』2011年7月号臨時増刊 青土社、などが代表である。大野は「アーティストをやめてやや理屈っぽいおばさんになった人の水路」を流れていくと2008年に本が出たときは書いていた。<sup>(注31)</sup>しかるに、2015年に文庫になった時に、以下のように追加して書いている。「しかしここまでアートの枠が広がった今、アートとは何かという議論は限界にきているとも言える。むしろ、「なぜ私達はアートに何らかの答えを求めたがるのだろうか？」「なぜアートに何か答えがあるはずだと思うのだろうか？」と問うべきかもしれない。(略)この原稿を書き上げて一旦出版社に送った翌日、東日本大震災が起こった。おそらく長く続くであろう深刻な事態に、被災を免れた多くの人々が「今、自分に何ができるのだろうか」と問うた。この問いは文化の領域でもますます共有されるような気がしている。「今、アートに何ができるのだろうか」も同様だ。「物」として成立することの多いアートは、他のジャンルに比べ単純に物理的な破壊に弱い。失われたらおしまいなのがアートの宿命である。そのアートに何ができるのだろうか。この問いは、アートの存立する自明と思われた制度や経済基盤への根本的な問いかけにも繋がっていくだろう」。<sup>(注32)</sup>「物」としてのアートが、町並と同じく破壊された。被災地では



「物」としての復興アートがさまざまな問題を提出した。大野の心配をよそにアートは「物」であることを手放さなかった。東北に着地型観光を行う井上リサの上記のレポートを読めばわかる。「物」をインゴルドのようにはなかなか考えられないのが愚かな人間、いや資本主義の宿命なのだろう。だが我々がそして大野が「物」から逃れられないのは、大野の『アート・ヒステリー なんでもかんでもアートな国・ニッポン』河出書房新社という相当の力作を読んでも、書かれているのは東京藝大／天皇の権力が社会へ瀰漫化していくフーコー的パノプティコン監獄への嫌悪だけであり、その監獄を爆発させた可能性があるのが村上隆であるという記述だけであり、つまりこの本には、東京藝大／天皇を一極とする他方の極の民藝への意識が全く欠落していることが大きな理由である。大野が東京藝大出身であることを忘れてはならない。しかし、村上隆の恐ろしいのは、彼が民藝に興味を抱き、パノプティコンの爆発の道を、スーパーフラット性に見出し、そこに民藝も招聘しようとしたことにある。<sup>(注33)</sup> この記述のままでは、民藝という抜け道を通して「こと」の振りをした「物」が再臨するからである。実際に大野のこの本では民藝の記述が皆無なのだ。ここで注目すべきは、鶴見俊輔が『柳宗悦』（平凡社）という本を書いて、むしろ柳宗悦の妻の描こうとしていることだろう。大野はセクシュアリティの違いが自分を清田とは違う道、鬱になっていられない道に運んだと証言してくれたが、ならばこの本を通して、やはり民藝に至りつくべきだろう。さて民藝の柳宗悦の研究者、松井健によれば、柳は次の三つの道があると述べたらしい。現世を断ち切って浄土に行くか、浄土を捨てて現世に走るか、それではなくて与えられた現世に留まり、現世を心の浄土とすることの三道であった。またマティスの絵を馬鹿にする人に対して、柳はマティスが子供のままに絵を描くことを重視していたことを言い聞かせた。<sup>(注34)</sup> 物象化しない、「物」にならない、それ以前の発現状態に止まるような表現。天然の才能の発現としてのアー

トとも言えるだろうか。つまり永遠の「質」の保証としてのアートがここに垣間見えるようになる。カントの合目的性の権化としてのアートというわけである。では、この三番目の道は現在の、オカンアートやアールブリュットや障害者アート肯定につながる可能性はないであろうか？ イチローは神の子であるというわけだ。しかし、イチローは練習の虫でもある。ギフトとは練習できるギフトととるべきだろう。現在、発達障害者の特殊な才能をもとにしたサヴァンアートが有名になってきている。それをどんどん才能として開花させる議論が急速に進みつつある。時代は旧来の廃業派を追い抜いてしまった。東京藝大／天皇の権力の弥漫化のパノプティコンを嫌悪するだけではこのパワーには抗えない。明治6年に巫女を禁止し、天皇を国家神道の首座に置く日本は、近代、戦争までは無理やり機能したが、また戦後、三島由紀夫が忌避したはずであるが、日本は天皇と武士の楕円形を維持し、維持させられてきたからだ。大野の戦後の描写が東京藝大という装置を通じて、天皇へと吸い上げられる様子には、東京藝大受験戦争トラウマの強さが漂う。柳という固有名を挙げて、記述が足りないと批判されていると大野が取るようなら、そのトラウマがいかに強いかを物語り、樫木野衣の目の付け所の良さに唸らざるを得ない。つまり民藝を無視すれば民藝に帰る。しかも柳が、禅宗（自力）と浄土真宗（他力）の楕円を描いていたことを忘れた民藝に戻る。それではオカンアート、アールブリュット肯定に繋がりがかねない回帰を起こす。民藝のインティマシーという戦略もそれに限りなく近い。これを柳自身の中の楕円、禅宗（自力）と浄土真宗（他力）の楕円で塞いでおかねばならないだろう。そうでなければ、樫木野衣のトラウマサバイバーアートの一員となるだろう、それは東京藝大受験戦争トラウマ当事者としてである。もはやあらゆる作品はやり尽くされたというポストモダンの絶句（サミュエル・ベケット）から、更に、量を問題にするから起きることへの絶句、そこからむしろ本当は、量から質へと注意点を変換することが必要

だ。丹生谷貴志のドゥルーズ理解が、80年代的なバブル性を纏わなかったのは、彼が東京藝大の学生、院生、助手を務めた中でも、東京藝大／天皇のパノプティコンの中心でなおかつ、この民藝を意識できた唯一の書き手であったからではないか。天皇と文学という観点を丹生谷は維持するが、美術から足を洗った際の丹生谷の廃業は「こと」の次元で起きている。丹生谷は以下の様を書く。安部公房の『燃えつきた地図』は子供の私にとって、一種の「原風景」でした……といってそれは深い内的な意味ではなくて、単に私が東京郊外の山中に造成された団地、数年前に老朽化して根こそぎ消え去って別の場所が変わってしまった団地で育った者で、初読の時、その小説の舞台が自分が生きている場所だと、勝手に思い込んでいたというだけのことです。子供の私はその小説の「地図」を自分の歩き回る現実の場所に完全に再現できたのです。そこに現れる「カーブの向こうの遠近法」、ありとあらゆる街路、末尾の道路も私は「知っていた」し、夕方ともなれば、そこに描かれる「紙のように薄っぺらな猫」のいる場所をまで案内できると思っていたのです。(略) 何か自分が今までただその「薄っぺらな猫の死骸」に名前を与え記述し、「その猫」を主語とした述語を探そうとしてきたのに過ぎないような気分になります」。(注35) 述語としての民藝、これが丹生谷の民藝の場所だ。その湿り気に嫌気がさして、砂漠、砂漠と丹生谷は連呼したが、かろうじてドゥルーズの映画論から青山真治の映画にたどり着いたのは、日本の幸福と確かに呼ぶことができるだろう。東京藝大／天皇のパノプティコンのど真ん中に作られた砂漠、いや、砂漠というから不味かったというか、狭義のアートから丹生谷は離れていくことになる。砂漠ではなく、民藝として東京藝大アートと楯円を作ることができたのが丹生谷であろう。その気がなくなったのは日本には幸福だったのか、不幸だったのか？ いずれにしろ、このことを書く仕事は残ったことになる。さてところで、ソメイヨシノの植林の中で立っていく公団の奥の森の中には、通院を中止

していた患者による1964年のライシャワー死傷事件の後、大量の精神科病院が建っていく。公団は発症前の人のいる場所となったのだ。丹生谷はそこに居た。発症前の雰囲気が丹生谷のエクリチュールに宿るのはそれゆえだ。それが今や、精神分裂病から統合失調症へと呼称が変化する(2002年)ことで、発症前への注視は減少し、価値下げされてしまった。中井久夫の文章を丹生谷から激しく推奨され、中井は哲学が嫌いだと聞いて逆に日常臨床に埋没ことを敬遠していた筆者は、ありがたいことにこれで中井を読むきっかけになったのだが、この知覚攪乱という発症前の状態に中井が敏感であったことが中井の感性！の鋭さの証明にもなるとはすぐに感じた。(しかし中井と木村敏の楯円の話は精神医学の雑誌で書く。)この楯円の受け取りに失敗したのが、日本の精神医学の成れの果てであり、ポストモダンに浮かれた内海健のクロノロジーがその当事者であることも明確にされるべきだ。さて、その発症後の人にどのように関われるかは、実は発症前への注視がなければ量へと変化してしまう。失業は「物」の次元で起きる。「こと」の次元がなければ、廃業は実は失業である。

#### (5) 廃業と精神医療

「物」と「こと」といえば、なんと言っても、精神病理学者、木村敏の貢献は大きく、ラカンの横で精神病理学を作ったラ・ボルド病院、院長のジャン・ウリが頼りにした切り口が木村敏の思想にはある。が、木村敏の「物」嫌い「こと」好きは明白である。確かに木村の問題は、「物」と「こと」が、どう分かれ、いつどこで誰により分かれさせられたのかの政治的思考の欠如があるだろう。京都学派の抱えた切れ味であると同時に問題でもあるのだろう。フーコーは「物」と「こと」の分岐の分析という困難をいつも試みようとしているのではないか。内包量というドゥルーズがたどり着きそうな基地すらを考古学するのがフーコーであるとするのならである。『言葉と物』がその代表であるが、『狂気の誕生』によ

り狂人という「物」と狂う「こと」の区別を行い『性の歴史』で「死の欲動」により「物」化されない「こと」としての性を探していたのだとすればである。それが故にフーコーは精神医学や精神分析の外に行ってしまうのだけれども。反権力としてフーコーを読むのではなく、権力の考古学を行うフーコーを読む訓練は精神医学ではまだまだ始まっていない。精神医学を廃業しながら読まねばならないからだ。これは難しい。伊藤亜沙も評価してくれた以下の私の経験は、看護師のまさに真の「廃業経験」によるものだ。「闘争する代わりに状況をずらすこと。それがユーモアの力ではないでしょうか。それには、究極的には現実をただ言葉にするだけでもいいのかもしれない。精神科医の三脇康生さんが、こんな例を報告しています（『ユーモアと飛躍』より）。ある病院に、周囲に暴力をふるったり怒鳴り散らしたりして、看護師がだれも手をつけられなくなってしまったSさんという患者がいたそうです。つまり、みんながSさんをコントロールしようとして、逆にコントロールされてしまっている状態だったんですね。みんな困り果てていたのですが、ある日、新米の看護師がやってきて、その患者に向かって「Sさん怖いなー」と言ったそうです。そうしたらその患者の態度が変わって、笑い始めたらしいんですね。「Sさん怖いなー」という発言は、狙ったものだとしたら素晴らしいユーモアですよ。ただ現実を報告しているだけです。でもそのことによって「現実」を否定しています。コントロールできないという現実を認めることで、逆にコントロールの関係、問題解決という設定自体をずらしている」。<sup>(注36)</sup> もう少し正確に描写するなら、数人が抑えても暴れることが続き、その患者に「頼むから静かになって」と土下座までする看護師が出てしまい、当直医の三脇は如何ともできず立ち尽くしかなかった中で、一人の看護師が、大きな病院で経験のある程度積んだ30歳前の男性看護師であるが、しかしその病院には新入りであったのが味噌だが、一切、状況には関わりない感じで看護記録を書いていたのだが、急に、我々

のすったもんだ、に距離を置いて静かにひたすら静かに「患者さん、あなた怖いわー、ほんまに怖いなー」とまさに横で見ている感じで言ったのだった。この、横で見ていることが重要だ。伊藤亜沙にもこのことが伝わり切っていない。その時、この統合失調症の患者がいきなり笑い始めた。この患者は本当に、ここから変わり、退院していったのだ。このような声かけは、状況を斜めから見ることをポジティブに使えている。ラカンのように斜めから見えるものは出会いそこないの現実界だけではなく、医療当事者であることとその外にいることの境界、つまり、あいだ、を見せる「こと」がある。この意味で、スラヴォイ・ジジェクの『斜めから見る』（青土社）の方が、むしろ斜めに関してはラカンより臨床的かもしれない。メタに患者が立つと言うより、自分の芝居を見る観客になったかのようなようだった。視線の反転であるかもしれない。しかしむしろ鏡の反転の経験よりも「ああ、その通り、確かに怖いな」と患者が自分自身を斜めに見る感じである。劇中劇？とすれば濱口竜介の『ドライブ・マイ・カー』の中の上手い劇中劇？しかし、あの映画ですらトラウマサバイバーズアートであったことを指摘する声は、今は少ない。これに関しては、大島渚が戦争映画を撮りきれなかったことの付けはあまりにも大きい。その証拠としてのトラウマサバイバーズアート映画が増産されているように感じる。蓮実重彦の門下が出てくるのは、そのまた弟子が次々出てくるのは、丹生谷の望みでもあるだろうが、丹生谷は日本のポストモダンが必要とする二軸（構築と脱構築）が伝わらないことに苛立ちを隠さない論者だったのだ。とすればこの福祉化を、ある程度は予想しながら、質は確保されているものを評価し、コジェーブ的スノビズム的な福祉化を遅延させていた論者であったのだろうか。丹生谷が高く評価した青山真治の『ユリイカ』はバスジャック事件を扱ったものだが、それが戦争トラウマとは切れていて潔いものだった。切れていることが、秀逸な理由だった。阪神タイガースの矢野監督がシーズン後、辞めることを薄々感じて



選手がプレーしていたら優勝できたかもしれないが、初めからシーズン後の辞任を表に出せば、リテラルに最下位になるように。どれほど青山が潔いかに丹生谷は感動していたのではないのか。丹生谷は無理をして、濱口竜介の作品を褒めようともしていたが、息切れしている。丹生谷の「濱口監督の方へと接近するための準備」in雑誌『ユリイカ2018年9月号 特集＝濱口竜介——『PASSION』『ハッピーアワー』『寝ても覚めても』…映画監督という営為』から引用しよう。

<引用開始>

「東北記録映画三部作」は或いは或る種の者を苛立たせるかもしれない。と言うのも、ここには現地の人々や被災地の現実の光景を「ロゴス」から陥没した場所として映し出す意志が感じられ、その意志は「外」の執拗さにおいて「ロゴスへの否認・拒否」とも見える場所を開き（アルテミスと少女たちの場所?）、そしてそのことは所謂「復興・復旧」への緩やかだが執拗な否認と映るかもしれないから（そしておそらく、事実その通りなのだが）。「復旧」ではなくこの「外」をこそ、聞き取り・映し出さねばならず救い出さねばならない、という、奇妙な決意……。 (p313)

……そしてしかし、おそらくそこに濱口監督は自らの映画の場所を見出すことになるだろう。「被災地」を映画のために利用する？ そうではなくて、「3・11」以降「密かに露呈された被災地」と化した「世界」をそのこと自体の場所において開放／解放することの試みが問題となる。「都市」の、「ロゴス」の、基底を開くこと……そこに聴き取られる「外」の言葉としての「別の言葉」を記録すること。それが映画の場所なのだ……。それはおそらく、女たちの「ロゴス」ならざる「言葉」、少女たちの「言葉」に向けられる場所であり……。 (p313-314)

それが「3・11」、その場所に自身を派遣して以降、バイアスが変化する。図式的に言えば、「ロゴスの映画」に固執する者はそれが崩壊する時あたか

もそこには失語とホワイトノイズめいたもの、収集不能の混濁・錯乱・沈黙しか有り得ない、少なくともそこに陥る……かのように思いがちである。ロゴスの映画への拒否を掲げる「反映画」（或いは「新前衛」？）がそう思わせるのか……。しかし「3・11」の現場で濱口監督は「ロゴス」の崩落・陥没の場所にあるのは沈黙でも混濁でも収集不能の散乱でもなく、「別の言葉」、言わばアルテミスとその少女たちの団居が「都市」の「外」で交わすかのような「別の言葉」であり、或いはその潜在性の露呈であること、その「それが「3・11」、その場所に自身を派遣して以降、バイアスが変化する。図式的に言えば、「ロゴスの映画」に固執する者はそれが崩壊する時あたかもそこには失語とホワイトノイズめいたもの、収集不能の混濁・錯乱・沈黙しか有り得ない、少なくともそこに陥る……かのように思いがちである。ロゴスの映画への拒否を掲げる「反映画」（或いは「新前衛」？）がそう思わせるのか……。しかし「3・11」の現場で濱口監督は「ロゴス」の崩落・陥没の場所にあるのは沈黙でも混濁でも収集不能の散乱でもなく、「別の言葉」、言わばアルテミスとその少女たちの団居が「都市」の「外」で交わすかのような「別の言葉」であり、或いはその潜在性の露呈であること、その「別の言葉」にはロゴス的なものとは別の「劇」が潜在しているだろうことを見出す。なるほど長きに亘って「男性原理的なもの」に押し黙らされて来たが故に（アリストテレスは詩人の引用を借りて「女たちには沈黙こそ金である」と書きつけていなかったらうか？）或いは聴き取れるのに「たわごと」扱いされて来たが故に、さしあたりは発話され叱られるや後退して行ってしまう「外」の「言葉」であるにしてもそれは「言葉」であり、それどころかそれは「基底的な」或いは殆ど「根源的」ですらある場所・言葉であることを見出し……要はそこにおいて「映画」の危機的潜在性の図柄を反転させ得る可能性を見出す……。……「東北記録映画三部作」の間に分け入るように平行して撮られ完成する『親密さ』はその試みの作業そのものとして撮られるこ



とになるだろう。近年の映画としては異常(?)なまでに長尺の、しかも喋り通しの五時間が、「ロゴスの映画」とは異質のサスペンスに緊迫して観る者を惹きつけるのはそれが、「ロゴス」と「別の言葉」との目まぐるしい交換劇、互いが互いの仮面を発話の度に交換しあい、「ロゴス=男性原理」「別の言葉=女性原理」という陳腐といえば陳腐な図式を延命させれば、それは性差／性別の目まぐるしい入れ替えの仮面劇のようなものを醸成しているからであるだろう。五時間という長さはそのために必要な最低限の長さであり、「外」の接近、その肌触りを、さしあたりはおおかたが「ロゴス的世界」を人間の場所として刻まれ生きてきた観客に刻み込むために必要な時間だったのであり……。(p316)

<引用ここまで>

丹生谷は、常に前に外を探す前衛ではなく、足元に外を見出すことに濱口の良さを見抜く。しかし『ドライブ・マイ・カー』では薄らと広島が出てくる。ゴミ焼却所が原爆記念館と通じているという説明が入る。トラウマが東日本大震災以降、大戦と震災の間で漏れることは最も自然でもある。日本の自然！なトラウマが利用される。だとすればむしろ、この自然な流れに支流、分岐を作らねばならない。日本における自然はヤンキー性を帯びることを思い出す必要がある。だが、これは濱口一人の問題ではない。だから大きな問題である。大島渚が戦争を『戦場のメリークリスマス』の形で撮るのではなく、まともに扱えていたら、トラウマサバイバーアートへの濁流は、ここまで大きくなっていたとは思えない。80年代の日本は、全てを発生論に置けるかのようなポストモダン文化に浸った。戦争トラウマも発生論に置けるように感じた可能性もある。今からでも処方箋を一つのモデルで言えば、星野リゾートの社長が、潰れたホテルや旅館の従業員を集めて話を聞き取り「さあ、それでどうして行きますか」という声かけをしているが、これが日本でやるべきことだった。声かけがあっても、今までを十分には聞

き取れてない。遠慮があった。サヴァイバーズギルドが原因であろう。それ以上を星野リゾートに期待するのは、禁忌であるが。サヴァイバーズギルドと、戦後の日本は向き合うべきだったのだが、中空へ吊り上げられたままだった。黙ってアルコールに依存して、薬物に依存して、我慢できているふりをしてきた。それが丹生谷の言う男の言葉を作るのだ。いくつかの宗教が、明治以降今に至るまで（明治以前は巫女が担っていたのかもしれないが）それを補っているのは确实だが、それを含み込んだ議論ができなかった。三島由紀夫と新左翼は全て無かったことにして、流れを逆転しようとしたが、あまり成功しなかったとしか言えない。三島と新左翼の言い合いの中に漂う、弁当箱の裏の米粒のような平凡さを引き受けることに、丹生谷の注視するスキゾな同質性は掛かっている。スキゾな同質性に賭ける丹生谷の意気地は、藝大と団地とを二極とする楕円で育成されたのだ。藝大が一つの中心の円だけでは無理だった。団地で発症する前の雰囲気味わっていたからだ。それでも丹生谷は、とにかく藝大まで出て行っていたからだ。三木成夫が解剖学を藝大で教えていたから助けられたのかもしれない。如何ともしがたい近代性（モダニズム）の崩壊感、その後なら原爆の爆発の後の東北の津波の爪痕が、モダニズムの崩壊のプロセスを反復するように簡単に思えるからこそ注意が必要だ。神戸で震災に会った丹生谷は、北朝鮮から爆弾が落ちたのかなと思いつながらマンションのベランダに出てタバコを吸っていたと書いていたはずだが（『現代思想』誌（1995年3月号）「不在の災厄」）、そのベランダでスキゾな同質性を味わっていたのだろう。神戸震災というふには簡単にまとめられない個人の経験、しかも経験の主体が空っぽの経験、それが不在の災厄だった。濱口にはスキゾな同質性があるから、震災映画になっていない。青山にもスキゾな同質性があるから、トラウマ映画になっていない。何にもなっていない。つまりは、スキゾな同質性自体の作品となるわけだ。それが丹生谷による、量ではない質の作品なのだろうか？だが、

スキゾな同質性という円に成り果てて行かないのだろうかという問いを立てたくなる。実際に、濱口の映画のように、スキゾな同質性という流れが、震災と原爆を繋ぎかねないのだから。丹生谷の批評の危うさがここに現れる。恐るべきことに、そのような安易な連結の危険性が、どうしても出てきてしまう危険性がある。ガタリで言うなら、トランスベルサリテという概念が、スキゾな同質性の水平方向での連携（ハンドインハンド的）と取られる危険性がある。しかるに星野リゾートは「それでどうしますか」と聞かざるを得ない。スキゾな同質性が、ガタリの嫌った水平性に落ち込まないようにしなければならない。水平性は、ものと言葉が折り合いを付けた方向性だ。スキゾな同質性が、折り合いを付けさせられ量になるなら、どう考えてもやり直しが必要だ。「それでどうしますか」は、ものと言葉の折り合いを問い直す言葉としてなら辛うじて質をもたらし得る。スキゾな同質性と「それでどうしますか」の二極の楕円が必要だ。何を今更だが、そう言わざるを得ない。サバイバーズギルドは、斎藤環の引きこもりの対応にも、大きく影響しているだろう。自分はなんとか医者になっている。上下関係で言えば上だ。しかし、スキゾな同質性を含有したオタクとしてなら、引きこもり当事者とコラボレーションできたと斎藤も考えることが可能だ。それは誠実だ。「それでどうしますか」と杓子定規に聞くのは、倫理がないという態度も見受けられ、それには幾分か受験戦争のサバイバーズギルドの影響があるのだろう。フランス人の引きこもりが日本人研究者に会い、家から出てくるように、突然の偶然が人を動かすことがあるのだから、その偶然に頼れば、少しは自責はなくなるのだろう。だが、しかし、その偶然が日本の自然となる。さて、しかし、サバイバーズギルドはスキゾな同質性と楕円を作るべきであった。それで初めて、両者とも使えるものになる。だがこのようなことは日本で無視された、と言うか、楽な方へ皆で逃げた。逃げろと言う人も厳然としていた訳だから。もう何から逃げたのか振り返ってみても良いは

ずだ。そうでないと、逃げたことにも気がつかないから。

さて以上のことは、鏡の経験と写真の経験を癒合した自撮り文化では感得するのは難しいだろう。冒頭の斎藤や松村の着眼は、自撮り文化を補強しているように思える。この補強は量をおびき寄せる。自撮りを、鏡と写真に分解する粘りが必要である。それが質、を生む。ここからフェリックス・ガタリの強調した斜め横切り性（transversalité）まで言及することもできるだろう。ガタリは村社会批判が専門で、ドゥルーズと組んで著作を書いて成功した後に、それですらアレルギーが出た。宇野邦一によれば、それが理由で『リトルネロ』という本に集められた文章が書かれたらしい。<sup>(注37)</sup> ガタリはドゥルーズとのコンビをもちわば、廃業したくてたまらなかったのだ。ガタリによる哲学村の廃業だ。ガタリは村社会批判としての廃業を繰り返す。だから日本の新左翼的なガタリ村にはブーメランが当然のことながら返ってくるだろう。ここでまさかストするのかという怠慢の、投げ出しの、狂気がガタリにはあるのだから。だからガタリは、ブラジルの社会に癒されに行くのだから。ブラジルでは、遊ぶ約束をして、その日に来なくても、何も謝罪もしないで、また次の日が普通にやってくると聞いたことがある。もちろん、スリも横行しているらしい。これがブラジルのストだ。なぜガタリがブラジルに行くのか、それはブラジルのストの過激さに触れるためだ。そしてガタリが日本に来るのは、むしろ自然の怖さに触れるためだろうか。せめてガタリを小市民的な共同性に括ることなく、ガタリ自身の甘さ（ウリからベッシュインカムをもらっていたような待遇）が他人の甘さを誘うかのようで、しかしその誘いもいきなりストし始めるような、線路の切替装置が着目されるようにならないだろうか。ボーダーライン人格のような揺さぶりではなく、生物の生殖に置いて、単体が原因でもあり結果であるような、そのような非線形性のみがガタリの念頭にあるのだとしたらどうだろう。一旦は人の良い顔を見せて、しかしブーメ

ランを返されると蛇蝎のように指摘者を嫌い苛めるような単純な人の良い（それが故に自己中心的な）左翼ではガタリはない。そのような小市民性を陥没させる様な活けるストア派である。つまりは運動家としては十二分に失格のはずだ。その失格を、ドゥルーズが哲学で補い、モニー・エルカイクが臨床で補った。

ところで、ラカンのララングが粘りに粘って近代史市民社会へのルートへの原初の努力であるように、小さい子供から大人へ回復する喃語言語、それが失業からの回復言語だとするなら（それも当然、必要だ、海上に職業があるように）そうでない廃業の言語であるリトルネロがある。医者でもないガタリ、ラ・ボルド病院にほとんどいなくなったガタリ（でも給料を受け取り続けた高慢さは新左翼独特だとウリの嘆きは何度も耳にした気がするのは筆者の思い込みかもしれないが）、それでもケアの可能性持ったとしたら、このガタリのどうしようもない怠慢ギリギリの廃業性にあるだろう。気楽に廃業できたのはウリが側についていたからでもあるだろうが、それはカント的な合目的論的な天性によるものであろうが、そうしてしまう、そのあまりの無法さを日本人が理解できているようには思えない。日本はド村社会だからだ。

ケアと表現を引き算する非主体的能力が、その看護師に漂っていたのだが、これは（山本哲士で言うなら）主語なき述語的な廃業者の新たなムードである。あるいは海上なら廃業を虚数に置いた複素数空間の楕円の発明ではないだろうか？ 廃業者が参画する時の横に付ける感じと、失業者が復業するときの主体的な真正面に座ろうとするムードにはやはり大きな差異がある。診察でうまく行くとき、患者と公園のベンチで横に座っているような感じが、患者の正面に向き合っている感じと並走したら上手くいき始める。ベンチで横に座っている時に、ツールになるには、やはりアートであることが多いのが現状だ。森太三の作品の具体的分析はここから始まる。それは「それでこれから、どうしますか」と聞く。

サヴァイヴァーズギルドを伴いながらも、聞くことをやめない。それで人生で、ラインを、ドローイングを描かせるようにする。

## （6）終わりに

そして、最後にインゴルドと金子遊のことを引こう。以下は多文化間精神医学会雑誌2021年9月号20（2）p194に掲載された拙書評「金子 遊著「光学のエスノグラフィーフィールドワーク/映画批評―」三協康生」である。

### ＜引用開始＞

「*辺境を移動する金子の描写は精神医学のあり方を問いた*だす。例えば「ドキュフィクション」や「エスノフィクション」と呼ばれる作品を作り、映像の記録性と虚構性の二者を分かち難く結び付ける映画監督のジャン・ルーシュについて、本書で金子が描写する際の記述は、文化精神医学と精神分析の合体の描写をもたらす。「シネ・トランス」とルーシュが呼ぶものは、ルーシュが撮影した西アフリカの憑依儀礼と関係が深いものと考えられてきたが、金子はそれとは違う面があると鋭く指摘する。「経験を積んだ撮影者が現場の状況に即興的に反応するとき

に起こる「相互作用」」（p149-150）という面があるというのだ。「民族誌的なフィクション」というのは、長年にわたって民族誌的な調査のなかで事実を召集して、それに基づいた虚構的な物語を編みだしているという意味である。両者の境界は必ずしも明確ではない。比喩的にいえば、二次元では表面も裏面ももたないメビウスの輪があり、三次元では自己交差することで内部と外部の区別をもたないクラインの壺がある。（略）記録的に撮影するうちに虚構が入り込み、虚構の物語をつくるうえで記録的な映像を活用する。そして、どこからが虚構でどこからが記録的であるかが区別されないまま、メビウスの輪のうえでぐるりくると反転をくり返し

ながら表面を移動していく」。（p151）ラカン派精神分析では、「くるり」は一回であるかもしれな

いが、患者が治療者への転移を切り、自分が裏返る経験の方がよっぽど大事であるという認識を持ち、患者の主体が立ち上がってくる。「くるり」が一回なら、まさにこの金子の記述は精神分析の経験をそのまま記述したものである。つまりルーシュは、トビー・ナタンが民族精神医学と呼ぶものとラカン派精神分析を見事に合流させていると言えるのだ。金子の文章が捉えた「相互作用」は、まさに精神医学や精神分析の参照先であることがはっきりとわかる。

さて、精神医学や精神分析で困難な事象の一つは、この本で扱われているカンボジアの虐殺のトラウマでもあるだろう。リティ・パン監督の「消えた画」の金子の紹介では、父の遺体が土に埋められラストシーンについて触れられている。その土の上にボルボト派は野菜を植えさせたが、誰もそれを食べなかったことが映画の中で明言されるらしい。そして、犠牲者たちの埋められた土を使い人形を作ることの重要性を金子は確かめようとする。ここで、箱庭療法をイメージ出来もするが、箱庭の新しい砂とは異なっている。ここで思い出すべきは金子も翻訳しているティム・インゴールドの思想である。次のように金子は確認する。「[「ものをつくること」は、自分の頭のなかに描いたデザインを物質=素材に押し付けることではない」。(p60) 故にインゴールドは、ものとのもののあいだ、横のあいだ(*between*)と、こととしてのあいだ、縦のあいだ(*in-between*)の違いを明確にする。『ライフ・オブ・ラインズ・線の生態人類学』(フィルムアート社、筧、島村、宇佐美、訳p29)。しかし現在の翻訳では、前者はあいだ、後者はあいだのものとされている。ここは木村敏の、もの、と、ことの違いを用いて改訳すべきだ。憎しみと悲嘆でもものしか無くなった世界に、ことが発生し得るような映像が撮られるのだとすれば、かろうじて処方箋となるだろう。金子は、インゴールドをこのようなギリギリの場で用い移動していくのである。以上のように金子の描写は精神医学の真の参照先となる」。

#### <引用ここまで>

診察でうまく行くと、公園のベンチで横に座っているような感じが(金子では後者の映画)、正面に向き合っている感じ(金子で最初の映画)と並走したら上手くいき始める。ベンチで横に座っている時に、ツールになるには、やはりアート(人形作り)であることことの証明になっている。

量で、社会革命を起こす、その可能性としてのアヴァンギャルド芸術は敗北した。しかし、その負けを、アールブリュット、オカンアート、ケアと言う名詞で、その敗北を認めない動きが発生するのが資本主義社会だ。これは今だに量で革命を目指す勢力である。加賀片山津温泉・総湯・まちカフェは美術館なのか、公衆浴場なのか、不明な綺麗な建物であるが、なかで、刺青を入れた老人が全ての苦勞を払うかのように湯に入る姿をソーシャリー・エンゲージド・アートとも呼びうる現状の中で、量と質のコンフリクトを指摘していくことにしかアナキズムは存在し得ない。我々は、自撮り文化を鏡と写真へと分岐するし、もの、と、ことを分岐するし、質と量を分岐し、その間で思考することである。内包量にすぎらず(今も発達障害に関しては、精神科医により内包量は縫られているが、むしろ情動に関する観測者問題であることが議論されると予想した詳論を書いた。ピエール・ドゥリオン著(共訳)『人間の精神医学のための私の闘い』(2022年夏の出版予定)「はじめに」参照のこと。しかしいつも外延量と内包量の間で十分のコンフリクトを起こすことがまずは重要である。円からの離脱、そして楕円にたどり着くとしても、そしてそれから線やドロ잉もある。この要素はやはりパラノイヤ的だ。とは言え、円と楕円を大きく含むメタ円やメタ楕円で満足(曼陀羅、つまりユング?)しないように線やドロ잉がある。それが質、しかも減速する質だ。それはユング的福祉社会を減速させる。

(謝辞総体) 貴重な分析を出してくれた井上リサ氏



に感謝する。上記で廃業派と呼ばれた人も参加してくれた名のない読書会にも深謝する。また、この研究は科研費研究番号20K00240の支援を受けた。

(謝辞1) 読書会で遠藤寿彦(舞踏家)、岸井大輔(劇作家)に指摘してもらえたのはありがたかった。

(謝辞2) 読書会で大野や海上や栗田英彦(宗教研究)などから質問があった。拙稿では「芸術の権力」と書いていたが、海上はヴァルター・ベンヤミンを用いれば「芸術の権力化はだめだが、権力の芸術化なら良い」という考えだった。それに基づき変更した。しかし、なごやトリエンナーレの運動を支える栗田からは、本当はどちらでも良いという発言をもらった。むしろ「超芸術の権力」なら良いと言う指摘だった。『超藝術手帖』2680年秋号、を参照のこと。大野にはオカンアートの呼称を正してもらった。深謝する。

#### 文献

- (注1) 斎藤環「アールブリュットと「関係」すること」 in 『アウトサイダーアートの世界』、はたよしこ編著、p164-166、紀伊國屋書店、2008
- (注2) 田中茂樹、『子どもを信じること』、さいはて社、2011
- (注3) 松村圭一郎、『くらしのアナキズム』、位置1382、ミシマ社、2021
- (注4) 熊倉敬聡「“もう一つの”芸術、“もう一つの”哲学」 in (小野文・糸田文)『言語の中動態、思考の中動態』、水声社、p162—163、2022
- (注5) 廣松渉『もの・こと・ことば』(ちくま学芸文庫) 文庫 2007
- (注6) <https://philosophy.hix05.com/Japanese/Hiromatsu/hiromatsu12.shishi.html> また 廣松渉、『世界の共同主観的存在構造』岩波書店、2017
- (注7) 廣松渉+山崎賞選考委員会『現代思想の最前線』、河出書房新社、p253、1975
- (注8) 山本哲士『<もの>の日本心性 述語表出の界閥』文化科学高等研究院出版局、p66—

67、2014

(注9) 同書、p91

(注10) モル・アネマリー『多としての身体 医療実践における存在論』浜田明範、田口陽子(訳) 水声社、2016

(注11) 星野太<https://artscape.jp/artword/index.php/敵対性>

(注12) Ingold Tim, Being alive essays on movement,knowledge and description, routledge,p226,2011

(注13) 砂連尾理・伊藤亜紗・青木彬「ケアがひらく体と表現」美術手帖、2月号、p89、2022

(注14) ケア・コレクティブ、『ケア宣言 相互依存の政治へ』、大月書店、二版、位置2201,2021

(注15) 村上靖彦『ケアとは何か—看護・福祉で大事なこと』中央公論社、位置197、2021、

(注16) 渡辺淳・斎藤環、2022年2月号、美術手帖、p39

(注17) [http://www.oralarthistory.org/archives/hikosaka\\_naoyoshi/interview\\_01.php](http://www.oralarthistory.org/archives/hikosaka_naoyoshi/interview_01.php)

(注18) 互盛央『エスの系譜』、講談社、p232—233、2016

(注19) Foucault Michel,Gérer les illégalisme, Dits et écrits 1 Gallimard, p71-72、1994

(注20) デリダ・ジャック『プシュケー 他なるものの発明1』藤本一勇(訳) 岩波書店、p548、2014

(注21) 清田友則『絶望論』晶文社p147、2004

(注22) フーコー・ミッシェル、性の歴史IV 肉の告白(慎改康之(訳))、新潮社、2020

(注23) 宮川淳『紙片と眼差しのあいだに』p15、水声社、2002

(注24) 海上宏美「『あいちトリエンナーレ2019』が提起する根深い問題」p44—48、Rear, 40号、2020

(注25) 大野左紀子<https://ohnosakiko.hatenablog.com/entry/2019/11/20/192356>

(注26) 鶴見俊輔、『限界芸術論』、筑摩書房、

1999

(注27) 成相肇<https://artscape.jp/artword/index.php/>「大地の魔術師たち」展

(注28) 大野左紀子『アーティスト症候群』電子版p190河出書房新社、2011

(注29) インゴールド・ティム『ライNZ』位置304 左右社 工藤普(訳)、2014

(注30) 同書、位置323

(注31) 大野、『アーティスト症候群』p247、2011

(注32) 大野、同上、p243-244

(注33) 講座「工芸と私」村上隆『工芸青花』が行なうべき、古道具坂田への批評のありかた、その提言

[https://shop.kogei-seika.jp/products/detail.php?product\\_id=175](https://shop.kogei-seika.jp/products/detail.php?product_id=175)

(注34) 松井健、2022年3月5日 18時半-20時、講演「柳宗悦の美の宗教—「美の法門」への道」@zoom

(注35) 丹生谷貴志、＜真理＞への勇氣 現代作家たちの闘いの轟、あとがき、p282-283、青土社、2011

(注36) 障害者と考える身体(伊藤亜紗・木村覚)  
<http://www.bonus.dance/essay/05/>

(注37) ガタリ・フェリックス『リトルネロ』宇野邦一、松本潤一郎(訳)、みすず書房、p154、2014