IRIS AperTO

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TORINO

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

GS

This is the author's manuscript

Original Citation:

Availability:

This version is available http://hdl.handle.net/2318/1784629 since 2021-04-08T13:25:35Z

Published version:

DOI:10.24517/00061569

Terms of use:

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)

12 October 2024

翻訳 アレッサンドロ・ベルティネット「即興の精神からの芸術の誕生」

著者	グリューネベルク パトリック, 大橋 律子
著者別表示	BERTINETTO Alessandro
雑誌名	言語文化論叢
巻	25
ページ	167-201
発行年	2021-03-30
URL	http://doi.org/10.24517/00061569

Creative Commons : 表示 - 非営利 - 改変禁止
http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/deed.ja

翻訳
アレッサンドロ・ベルティネット¶
「即興の精神からの芸術の誕生」*

パトリック・グリューネベルク
大　橋　律　子

【訳者まえがき】

「美的エージェンシー：体の動きの即興」をテーマとした 2019 年 10 月の日本研究滞在において、アレッサンドロ・ベルティネットは、講演「即興の精神からの芸術の誕生」を金沢大学で行った。この講演は、彼の英文による論文をもとにしており (Alessandro Bertinetto, “The Birth of Art from the Spirit of Improvisation”, *Quadranti – Rivista Internazionale di Filosofia Contemporanea* VI/1

¶ トリノ大学哲学教育学部

* Autonomía y valor del arte （スペインのグラナダで 2017 年 3 月に行われた会議）において、この論文の別版が「即興の価値と自律性　芸術と実践の間」（“Value and autonomy of improvisation. Between art and practices”）として別言語で発表されている。「第 13 回国際美学会議–“Os fins da arte”」（13th International Congress of Aesthetics – “Os fins da arte”）（ベロ・オリゾンテのミナス・ジェライス連邦大学にて、2017 年 10 月 17〜20 日）がポルトガル語で公開予定。イタリア語版として「即興の価値と自律性　芸術と実践の間」（“Valore e autonomia dell’improvvisazione. Tra arti e pratiche”）はオンラインジャーナル *Kaiak. A Philosophical Journey* 3（2016）に掲載されている。この論文のタイトルはフリードリヒ・ニーチェの『音楽の精神からの悲劇の誕生』（Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik）を反映したものであり、私がワークショップ L’expérience esthétique comme « praxis » : perception, imagination et atmosphères（パリ、2018 年 3 月 22 日）で行なった講演 Improvisation and ontology of art から取ったものである。上記の会議のすべての参加者（特に、Georg Bertram、Federico Vercellone、Gerard Vilar、Stefen Deines、José Zuñiga、Giorgia Cecchinato、Walter Menon、André J. Abath、Tonino Griffero）に感謝します。

(2018), pp. 119-147, https://www.rivistaquadranti.eu/riviste/07/8_Bertinetto.pdf）、以下はその講演内容の日本語訳である。金沢大学での講演と当翻訳は JSPS 外国人招へい研究者（短期）S19143 の助成を受けたものである。

翻訳

イントロダクション

芸術哲学を整合性をもって確立するためには、芸術をその特定の性質だけでなく人的実践（human practices）として考えるべきである、と先頃ゲオルグ・ベルトラム（Georg Bertram）が論じた。この論法に従い、ここでは「芸術」（“art”）が人的実践を定義すると同時にどのように発展させるのかについて、また、人的実践と芸術をリンクさせる即興（“improvisation”）について論じていく。

即興は、単なる芸術的手法の一種ではない。即興は芸術そのものの特異性と共に、芸術の価値、つまり単なる人的実践と「特定の」人的実践である芸術との相互関係を具体化させ、発生的に示すものである。後述するが、芸術とは人的実践を即興的に組み合わせて生まれるもの、または即興方法そのものであり、それら（人的実践）を斬新で価値のあるものとして発現させたものである。したがって、特定の芸術的手順としての即興は、いわば人的実践に基づいて芸術的に創出され、表出したものと言える。

つまり、即興とは「人的実践としての芸術」を思考する理論的枠組みであり、パラダイムである。芸術は即興に始まり、即興に終わるのだ。

1. 即興におけるパラダイム的規範性

ベルトラムは『人的実践としての芸術』（*Kunst als menschliche Praxis*）[1]の中で、

[1] G. BERTRAM, *Kunst als menschliche Praxis. Eine Ästhetik*, Berlin, Suhrkamp 2014. 以下を参照。A. BERTINETTO, “‘Do not fear mistakes – there are none’ – The mistake as surprising experience of creativity in jazz”, in M. Santi, E. Zorzi (eds.), *Education as Jazz*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing 2016, pp. 85-100.

芸術作品の構成の特徴を芸術的即興という概念を用いて説明している。芸術作品に含まれる自己言及的関係および芸術作品の形成は、閉鎖的な芸術形式の確立によって生じるものではなく、個々の作品に紐付いて定められる。ベルトラムは即興演奏家と聴衆との相互作用を例に挙げ、これらの相互作用はパフォーマンスの美的規範性に寄与すると論じている。芸術的価値の基準は演奏パフォーマンスの前に想定され得るが、音楽ジャンルやミュージシャンのスタイルに応じ、演奏パフォーマンスの展開に沿った価値基準が変化することもあり得る。音楽家が他人の演奏にどのように感化されるか、予測不可能な演奏状況に演奏家がどのように対処するかが、その演奏のパフォーマンスセンス、つまり、特定の「規範性」を生み出すのである[2]。これは、パフォーマンスの規範性がパフォーマンス内で生じるものを規制するだけでなく、生じたもの自体から規範性が生まれると言うことにもなる。言い換えれば、パフォーマンスの具体的な展開とともに構成的に変動するため、規範性というものは固定化されていないオープンな概念なのである。そういった意味で、リチャード・キース・ソーヤー（Richard Keith Sawyer）が示す通り、即興（特に相互的即興）とは「会話[3]」のようなものだと言える。事実、会話の意義は、文脈上の制約や話者の意図だけでなく、話者同士の実際のやり取りから生じるものである。

会話同様、集団的即興パフォーマンスの規範性はパフォーマンスそのものによってパフォーマンスの中で確立される。つまり、アーティスト間で生じる相互作用、その相互作用が発生する特定の状況、または聴衆からのフィードバックに対する反応などによって左右される。芸術作品の規範性は、特定の芸術的慣例や特定の芸術ジャンルの基準および規範に一意に依存するものではなく、

---

[2] 以下を参照。A. BERTINETTO, “Formatività ricorsiva e costruzione della normatività nell’improvvisazione”, in A. Sbordoni (ed.), *Improvvisazione oggi*, Lucca, LIM 2014, pp. 15-28; A. BERTINETTO, “Jazz als gelungene Performance. Ästhetische Normativität und Improvisation”, *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 59/1 (2014), pp. 105-140; idem, *Eseguire l’inatteso*. *Ontologia della musica e improvvisazione* Roma, il Glifo 2016.

[3] 以下を参照。R. K. SAWYER, *Creating conversations. Improvisation in everyday discourse*, Cresskill New Jersey, Hampton Press 2001; R. K. SAWYER, *Improvised Dialogues: Emergence and creativity in conversation*, Westport, CT, Ablex 2003.

作品自体の内側から『成長』するものなのである。ただし、これは芸術作品の閉鎖性を示すものではない。むしろ、作品の意義と文化的アイデンティティは受け取る側の解釈に依存しており、文化的構成要素として、その作品が属している或いは言及している芸術ジャンルに遡及的に影響を与えるため、芸術作品はオープンなものである[4]。従って、芸術作品（内部の形式的および物質的な関係と、受け取られた解釈と意味合いの両方を含む）とは、創発的で予期せぬ新しい芸術作品によって形成された（または変容した）芸術的実践（または芸術ジャンル）を意味する[5]一種の即興であると言えるだろう。つまり、個々の芸術作品は、特定の確立された芸術的伝統に応じた「ex improviso（思いがけないもの＝即興的なもの）」であるため、芸術ジャンルまたは実践の発達は即興的である[6]。

アルヴァ・ノエ（Alva Noë）は、特定の芸術作品が芸術評価基準の変革に寄与することを認めている[7]。ベルトラムの見解と同様に[8]、この理論を根本化する必要があるというのが私の考えだ。「すべて」の芸術作品が、芸術の価値基準（または芸術ジャンル）の形成または変容に寄与しており、まさにこれが、芸術の本質を分類する際に一般的な分類定義が必要条件として機能しない理由である。さらにこれこそが、芸術作品を正しく評価するためには適切な芸術カテゴリーに当てはめなければならないとするケンドール・ウォルトン（Kendall Walton）

---

[4] この点については既出のベルトラムの著作とノエの近著を参照のこと。BERTRAM, *Kunst als menschliche Praxis*; A. NOË, *Strange tools. Art and human nature*, New York, Farrar, Straus and Giroux 2015. ノエのアプローチはジョン・デューイ（John DEWEY）の『経験としての芸術』（*Art as experience*, New York, Putnam 1934）に影響を受けている。

[5]「意味する（signifies）」とは、文化的生産の専有的な再分派化を意味しており、この言葉は特にアフリカ系アメリカ人の文化に関連して使用される。以下を参照。H. L. GATES JR., *The signifying monkey: A theory of African-American literary criticism*, Oxford-New York, Oxford University Press 1988; I. MONSON, *Saying something. Jazz improvisation and interaction*, Chicago-London, The University of Chicago Press 1996.

[6] 以下を参照。A. BERTINETTO, “Ex Improviso, Trans-Formation als Modell künstlerischer Praxis”, in K. Maar, F. Ruda, J. Völker (eds.), *Generische Formen*, Bielefeld, Transcript 2017, pp. 143-157.

[7] NOË, *Strange tools*, p. 229.

[8] BERTRAM, *Kunst als menschliche Praxis.*

の著名な主張が不全であり、間違っていると言える理由である[9]。芸術カテゴリー（ジャンル、様式、伝統など）は、それらを再形成する不測の出来事などとして出現する具体的な芸術作品や芸術的実践（解釈的および批評的活動を含む）によってのみ実際化、現実化する。したがって、私は芸術作品を「文化的に出現し、物理的に具体化された構成要素」だとするジョセフ・マーゴリス（Joseph Margolis）の見解[10]に賛同するのだが、ここで、この言葉が意味することを簡単に説明してみよう。

ピーター・ラマルク（Peter Lamarque）が明言しているように、重要なのは、芸術作品を新しいもの、つまり創造的な人間の行動の産物として定義する必要があるということだ。また、作品がそれ自体として存在し続けるためには、《実践上の複雑な文化的背景》[11]、《適切な信念、態度、鑑賞形式および期待》[12]という要素が必須となる。

> 知識を充分に備えた担い手が状況を把握し、適切に対応し得る人的実践において、芸術作品として成り立つのは、何かしらの役割を果たす、または役割を果たすにふさわしいものだけである。[13]

しかし、実践、文化的背景、および規範的な力は柔軟であり、変化する可能性がある[14]。したがって、芸術作品のアイデンティティは実践に依存し、関連する実践が変化または消失すると、芸術作品も変化または消失する。

残念ながら、ラマルクはこれらを認めながらも、ウォルトンの不完全な論理に従って《作品を適切なカテゴリーに分類する必要がある》[15]と述べている。し

---

[9] K. WALTON, “Categories of art”, *The Philosophical Review* 79 (1970), pp. 334-367.
[10] J. MARGOLIS, *What, after all, is a work of art?*, University Park, Pennsylvania State UP 1999.
[11] P. LAMARQUE, *Work and object*, New York, Oxford University Press 2010, p. 41.
[12] Ibidem, p. 54.
[13] Ibidem, p. 68.
[14] この点について、ラマルクが言及しているのは以下の通り。J. SEARLE, *The construction of social reality*, London, Allen Lane 1995, p. 117.
[15] LAMARQUE, *Work and object*, p. 75.

たがって、「評価なくしてアイデンティティは存在しない」“no identity without evaluation”という一般原則によれば価値評価は存在論的に証明出来るのだが、ラマルクとウォルトンの見解ではそれらは意味を「成」さず、カテゴリー（ジャンル、規範、価値）を「生み出す」ことが出来ないのである。

マーゴリスは、芸術作品の意義とアイデンティティの形成における芸術的実践と評価的解釈の役割をきちんと認識しているだけでなく、実践、ジャンル、様式、伝統の形成における芸術作品の貢献についても正しく理解している。一方で、芸術作品を（物理的な性質または機能的な物体としてではなく）個別化することは、文化的・解釈的・意図的・評価的な「要素」を割り当てることであり、解釈によって芸術作品に意義を与えるということと同義である。その点では、マーゴリスはラマルクの見解から逸脱していない。しかし一方で、マーゴリスは《解釈の論理に先行的（a priori）制約を課しても、芸術の存在意義を解明することはできない》[16]と主張しており、この点でマーゴリスがラマルクとウォルトンの見解に反しているのは興味深い。純粋な物理的実態とは異なり、芸術作品を数値的に識別しようとする際には、必ずしも確定的かつ不変的な性質の割り当て、つまり二律的論理に従った叙述によって性質を描写する必要はない。したがって、芸術作品のアイデンティティは、単に解釈と評価を支配する固定的なカテゴリーと基準に依存するものではない。芸術作品のアイデンティティと意義は、流動的で意図的な（つまり文化的とも言える）特定の文化的文脈という観点からのみ識別され得るものであり、その特定の文脈および他の文脈に対応する解釈および評価の変容の対象となる。この種の解釈上の変容を、「即興」[17]と称しているのである。即興は芸術作品のアイデンティティを形成または変容し、固定された慣例、ジャンル、様式基準に制約されるものではない。

つまり、芸術におけるカテゴリー（ジャンルや様式など）は、単に作品のアイデンティティを「客観的に制約する」不変的な何ものかではない。むしろ、芸術作品（芸術による作品、という二重の意味としても）が芸術的「カテゴリー」に

---

[16] MARGOLIS, *What, after all, is a work of art?*, p. 95.
[17] Ibidem, p. 96.

影響を与え、カテゴリーを「実際化」（または実現）および形成（または変容）するのである。箱に物を入れるのと同じように特定のカテゴリーに入れられる、というようなものではないのだ。芸術作品は、カテゴリー（様式、ジャンル、および実践の分類）にそれぞれ異なる意味合いを与え、それによって変化するのである。したがって、芸術作品と芸術カテゴリーとの関係は、一方が他方を規定する一方的なものではなく、相互遡及的に作用する。

(a) 芸術的カテゴリーは、作品を通じて発展し、作品を通じて形成（または変容）され、作品から出現する[18]。

(b) 個々の作品は「即興（ex-improviso）」であり、芸術的カテゴリーや規範を適用するものである一方で、カテゴリーや規範から生み出されるものでもあり、その形成（または変容）にも寄与する。

簡単に言えば、成功した作品というのは各々が《さらなる即興に寛容な》「即興」なのである[19]。

したがって、芸術における伝統、ジャンル、または特定の芸術作品（またはイベント）の実践に関する知識は、通常、作品の構造や価値および意義に関する期待を生じさせるが、個々の作品の芸術的規範性を事前に特定的に予測させることは不可能である。芸術作品の意義とアイデンティティを、伝統やジャンル、または作品が関連している実践から推測することは出来ない。評価基準と同様、個々の作品が実際に産み出される前に作品制作の規則を確定させることは不可

---

[18] したがって、芸術的カテゴリーは可塑的な解釈習慣の観点から考えるべきである（セクション 3 で後に説明する）。

[19] MARGOLIS, *What, after all, is a work of art?*, p. 94. マーゴリスは、ピカソの「アヴィニョンの娘たち」（“*Les demoiselles d'Avignon*”）を例にとり、「アヴィニョンの娘たち」は、自身の闖入以前には、手本と成りうる適格な絵画と日常的に調和することは不可能である」（ibidem, p. 93）と述べている。 アフリカのスタイルとセザンヌの革新を流用していると同時に、それは過去の規範が即興されたものである。これは、芸術作品の即興演奏と（変容的）パフォーマンスの非常に明確で、パラダイム的で露骨な例だ。つまりは、固定されたカテゴリーによって決定されるのではないが、筋が通る。私とベルトラムの見解においても、「即興」と呼ぶに値する芸術作品について同じことが言える。

能だ。イタリアの哲学者ルイージ・パレイゾン（Luigi Pareyson）による名言の通り、芸術とは、創作しながら創作方法を発明するものなのである[20]。そうでなければ芸術活動はクリエイティブになり得ない。創造性が求められる芸術においては、芸術作品は既存の伝統やジャンルの境界線や規則を超える必要がある。クリエイティブな芸術的成果を生み出すにあたって、その方法論を予め与えられていないという点で、（私自身が既出論文ですでに論じているのだが[21]）芸術的創造性は即興的なものなのである。しかし、そうした新しい芸術作品を、既存の伝統やジャンル等の規則から外れた単なる例外の一種だと考えてはいけない。むしろ、新しい芸術はそれぞれ、確立された様式、ジャンル、または伝統に対する一種の即興なのである。そして、そのジャンルや伝統、慣例等から生まれることによって、ジャンルまたは伝統等の「命（life）」に貢献しているのだ。そういった意味で、各芸術作品は、既存の伝統、慣例様式、またはジャンルにおける即興であるだけでなく、伝統、慣習、またはジャンルの「命」自体が、長期的な意味では即興と言えるのである[22]。

---

[20] 以下を参照。L. PAREYSON, *Estetica. Teoria della formatività* (1954), Milano, Bompiani 2010, p. 59.

[21] A. BERTINETTO, “Performing the unexpected. Improvisation and artistic creativity”, *Daimon* 57 (2012), pp. 61-79.

[22] 様々な場所で述べている通り、アンドリュー・ハミルトンのノエル・キャロルの意図主義的な会話主義に対する批判について詳述した音楽的意味に焦点を当てた論文（A. BERTINETTO, “Sound pragmatics. An emergentist account of musical meaning”, *Rivista italiana di filosofia del linguaggio* 11/2 (2017), pp. 1-2）では、この見解は会話即興創発主義（*conversational improvisational emergentism*）と呼ばれる。したがって、芸術作品の解釈は会話に似ているが、キャロルの問題の性質とは異なり（N. CARROLL, “Art, intentions and conversations”, in G. Iseminger (ed.), *Intention and interpretation*, Philadelphia, Temple University Press 1992, pp. 97-131）、この会話は著者の意図を発見することを目的としてない（A. Huddleston が “The conversational argument for actual intentionalism”（*British Journal of Aesthetics* 52(2012),pp.241-256）の中で指摘している）。むしろ、リチャード・K・ソーヤーが主張するように（R.K. SAWYER, *Creating conversations: Improvisation in everyday discourse*, Cresskill (NJ), Hampton Press 2001）、会話の意味はクリエイティブで即興的な相互作用から生まれる。したがって、会話は慣習、規範、および制約に従うが、特定の会話状況は規範を作り直す。これは、話者の相互作用が文脈に実際的に影響を与えるからである。同様に、芸術作品の評価的解釈は創造的にその意味を形成し、その柔軟性のあるアイデンティティを遡及

簡単に言えば、芸術作品とは、さまざまな文化的実体（人間を含む）によって形成された解釈的意義の帰属によって産み出される文化的構成物である。芸術作品は文化的に生まれたアイデンティティを持つ。その結果、ベルトラムが確証的に擁護しているように[23]、芸術存在論は芸術的実践のダイナミクス（生産、解釈、批判）に依存していることになる。そして、このダイナミクスは即興的である。なぜなら、それは異なるレベルの異なる動作主間の即興的な相互作用によって産み出され、芸術作品の意義とアイデンティティを反映するフィードバックを産み出すものであるためだ。つまり、物理的な物体は同一（とされる）かもしれないが、意図的（文化的）な「部分（part）」は常に流動的である。さらに、芸術作品はそれらの即興的な相互作用に積極的に寄与し、新しい芸術作品から現れる評価/解釈の基準を形成または変容する。

それだけではない。これから論じるのは、「即興が人的実践としての芸術の構成において、発生的な役割を果たしている」ということである。これは私自身の論文の「ニーチェ的な」タイトルにおいて示されている急進的なテーゼであるが、ここからはこのテーゼについて説明していく。何が言いたいのかというと、即興は人的実践と芸術の間のリンクを提供するものであり、即興によって人的実践が芸術、さらには「美術（fine arts）」となるということだ。

2. パフォーミングアーツにおける即興

私の主張を明確にするために、ベルトラムの例に従い、パフォーミングアーツにおける即興演奏に焦点を当てたい。

舞台上では、即興は人間の創造性を示すものであると言われてきた。ここには議論の余地がないが[24]、主に音楽、演劇、ダンスなどのパフォーミングアーツ

的に形成する。

[23] 以下を参照。BERTRAM, *Kunst als menschliche Praxis*; G. BERTRAM, “Che cos’è l’arte? Abbozzo di un’ontologia dell’arte”, in A. Bertinetto, G. Bertram (eds.), *Il bello dell’esperienza*. *La nuova estetica tedesca*, Milano, Marinotti 2016, pp. 209-226.

[24] この問題の議論については以下を参照のこと。A. BERTINETTO, “Immagine artistica e improvvisazione”, *Tropos* 7/1 (2014), pp. 225-255.

の即興において（少なくとも部分的に）当てはまる。あらゆる種類の即興が存在するため、発明と実現の間の存在論的一致がある程度は必要だが、パフォーミングアーツにおける即興は特殊だ。なぜなら、パフォーミングアーツにおいては創造的プロセスの結果がプロセス自体から分離できないからである。つまり、芸術作品の実際的かつ具体的なプロセス自体が、観客が知覚する芸術作品（の一部）となる。創作過程の道筋が、審美的注目（鑑賞）と評価の対象として意図的に示されるのである。ここで強調しておきたいのは、即興においてはこういった芸術的制作のプロセスが鑑賞・評価の構成要素として意図的にパフォーマーによって提供され、「芸術的な習慣とスキルの形成および発展と同様に、作品自体も創作芸術として明示される」ということである。

考えてみてほしい。芸術的な即興は、必ずしも予想外のもの、または驚くべきものとは限らない。むしろ大きな驚きがもたらされることは（常に可能性はあるが）、例外的ではないにしても、まれなことである。規則というのはアーティストが実践を通じて学んだテクニックや行動習慣を利用する手法であるとともに、「ノウハウ」[25]を特定のパフォーマンスにおける特定の状況（事前には全てを把握できないもの）に適応させるための方法である。アーティストらはそれらの条件とパフォーマンスの実際の展開を活かして自身の専門知識と芸術性を示すだけでなく、使い捨てとも言える「今、この場にある」形式、素材、出来事に関するスキルを活用していく。パフォーマンス中で行動習慣となったスキルとテクニックの実践は、（作り手にとっても）予想外の結果をもたらす可能性があり、場合によっては驚くべき新しいものとなる。一般的には、パフォーマンスにおける出来事はパフォーマンスプロセス全体に遡及し、パフォーマーと観客に向けて、継続的にパフォーマンスの意義と価値を再交渉させる。実際の行動と行動センスは、既存プランや一連の意図または習慣化された行動パターンにのみ依存するものではない。それどころか、特定のパフォーマンススキルと様式が実践の中で習慣として習得されるのと同様に、行動センス（目的と方向

[25] 以下を参照。G. RYLE, *The Concept of mind*, Chicago, The University of Chicago Press 1949.

性の両方を含む）は行動そのものによって行動中に構築される[26]。

パフォーミングアーツにおける即興は、まさに芸術的創造プロセスの表出である。これは「creatio ex nihilo（無からの創造）」ではないが、継承され具現化された芸術形式や要素の変革的な実践展開（演繹的に導き出すことができないもの）であり、それらから「出現する」ものである[27]。しかしここで重要なのは、パフォーマーの傾向とスキルも同様に繰り返し実践することで形成されるということだ。つまり、即興を行うパフォーマーの技術および芸術的能力の開発は、創造的プロセスの過程における芸術的形態と要素の変革的発展の一部である。

即興のテクニック、能力、および様式の学習とは、《実践をとおした学び》、《手続き的知識》である[28]。この手続き的知識は、稽古や訓練の過程で取得される。訓練および稽古を行う中でパフォーマーはスキル、習慣、様式を形成し、発展させる。訓練と稽古において、スキル、習慣、様式は、それらを構成するジェスチャーや動きを実行することによって形成される。毎回の訓練や稽古が、それまでに取得したスキル、習慣、様式に遡及し、それらを形成または変容する。つまり、スキル、習慣、様式は実践によって形成され、発展する。能力はパフォーマンスから生み出されるのである。

さて、

1. パフォーミングアーツの即興においては創造的プロセスと芸術的成果は同義（プロセスが完了すると、成果物も消滅する[29]）であり、

---

[26] BERTINETTO, *Eseguire l'inatteso*, pp. 68 ff. のちに、即興における習慣と創造性の間の関係について簡単に論じる（§3）。

[27] 以下を参照。M. FERRARIS, *Emergenza*, Torino, Einaudi 2016; M. MASCHAT, "Performativität und zeitgenössische Improvisation", *Auditive Perspektiven* 2 (2012); BERTINETTO, *Eseguire l'inatteso*, p. 273.

[28] 以下を参照。A. BERKOWITZ, *The improvising mind*, New York, Oxford University Press 2010, pp. 43, 72, 83, 117; B. ALTERHAUG, "Improvisation as phenomenon and tool for communication, interactive action and learning", in M. Santi (ed.), *Improvisation. Between technique and spontaneity,* Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholar Publishing 2010, pp. 103-133; K.R. SAWYER, "Improvisational creativity as a model for effective learning", in Santi (ed.), *Improvisation*, pp. 135-151.

[29] にもかかわらず、録音によって成果物は残り、それによって、即興による産物としての即興パフォーマンスが生み出される過程が示される。

2. 芸術的創造性とは、創作自体を通して創作方法を形成する試みであり、
3. このような試み（失敗する可能性もあるが）は、主に芸術的創作の方法と手順に関するものであり、応用される度に新たに作り直す必要があり（つまり、各々の芸術的産物が創作方法を再形成するという意味では、各芸術的成果は特定の状況に対応する特定の制作方法に一部起因するものであり）、
4. 即興の芸術的創作手順に含まれる手続き的知識はスキル、習慣、様式によって構成され、
5. 特定の状況で手続き的知識（スキル、習慣、様式といった芸術的能力）が適用される芸術的即興パフォーマンス（コンサート、ショーなど）は、手続き的知識の形成と変換のプロセスに含まれる。つまり、芸術的能力の進化である。各パフォーマンスは、それぞれの度合いに応じて、パフォーマーの芸術的能力の発達に貢献するのである。つまり、パフォーマンスはパフォーマーの芸術的力量に遡及するため、各パフォーマンスはアーティストの個性を表現するだけでなく、それを（再）形成するものである。パフォーマーは毎回異なるパフォーマンスで発生する（多かれ少なかれ）想定外の状況へ対処し、それがスキルと個人的な芸術スタイルの進化にも遡及的に寄与するのである。

簡単に言えば、即興パフォーマンスでは、芸術作品と（スキル、習慣、様式に関する）芸術的能力の発達が観客に向けて直接的かつ意図的に示される。なぜなら、作品展示以前に創造的プロセス（芸術的技術の開発を含む）が完結することはないからである。

以上のことは、不測の事態、つまりパフォーマンスの障害を引き起こす可能性のある出来事が発生した場合に特に明確となる。即興実践力を養うための手続き的順知識の適用とその発展は、そういった瞬間に前面に出てくることが多いのだ。そういった類のパフォーマンスでは、習得したスキル（技術的な専門知識だけでなく、主には実用的な知恵「phronesis」の観点で）によって不測の事態（すなわち、パフォーマンス結果に対して潜在的にリスクがある状況）に対

応する（様々な、予想外の、新しい）センスを発見、発明または提供することが可能となるが、そればかりでなく、そのスキルが実践そのものによって獲得されるのである[30]。

そういった意味では、パフォーミングアーツにおける即興は、一般的な芸術的実践においてマクロレベルで何が起こるかをミクロレベルで示している。アーティストの能力、スキル、テクニック、プロジェクトなどによってアーティストのあらゆる成果が可能になると同時に、能力、スキル、テクニック、プロジェクトなどの複合体全体へ遡及し得るのである。同様に、新しいパフォーマンスや作品と出会う度に、鑑賞側は自身の芸術的規範や美的基準、および価値基準を遡及することになる。芸術においては、このオートポイエーシス的（auto-poietic）[31]自己発達の遡及的即興によって、伝統、ジャンル、慣例の規範性が発展する。しかし、より一般的に言えば、人的実践においても規範性はこのようにして発達するのである[32]。これは、人的実践と芸術の関係を示す即興の役割を理解するために、つまり即興精神からの芸術の誕生を理解するために重要である（のちに結論として述べるが、即興の精神を用いて芸術の終焉または死の概念を理解するためにも、非常に重要である）。

3. 日常的即興と芸術的即興

その関連性と意義を説明するためには、「日常的」即興と「芸術的」即興のつ

---

[30] 以下を参照。L. GOEHR, “Improvising *impromptu*, or, what to do with a broken string”, in G. E. Lewis, B. Piekut (eds.), *The Oxford handbook of critical improvisation studies*, Vol. 1, Oxford-New York, Oxford University Press 2016, pp. 458-480.

[31] オートポイエーシスの概念に関しては、以下を参照。H.R. MATURANA, F. VARELA, *Autopoiesis and cognition. The realization of the living*, Dordrecht, Reidel 1980. エリカ・フィッシャー=リヒテはオートポイエーシスの概念を芸術的パフォーマンスの理論に応用している。以下を参照。E. FISCHER-LICHTE, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a.M., Suhrkamp 2004.

[32] 以下を参照。G. BERTRAM, “Improvisation und Normativität”, in G. Brandstetter, H.-F. Bormann, A. Matzke (eds.), *Improvisieren. Paradoxien des Unvorhersehbaren*, Bielefeld, Transcript 2010, pp. 21-40.

ながりを明確にすることが有用であろう。

もちろん、即興という用語には、芸術的な領域を超えた特定の意味がある。日常生活における即興とは、行動プランと実際の行動を一致させて「不測の事態に対処する」能力、および予期しない出来事に適応して反応する能力のことを指す。一般的に言えば、何かしらのツールを想定された使用法とは異なる用途に適用すること、または特殊な構成要素からデバイスを構築することだ[33]。端的に言えば、緊急事態が起きた際には、何をどのように行うかを正確に知らないまま行動しなければならないものだ、という意味である。ヴァルター・ベンヤミン（Walter Benjamin）は『一方通行路（1928）』において、これを「左利き（left-handed）」の行為と定義している。準備なしで、つまり規則をどのように行動に応用するのかを知らないままで行う行為のことである[34]。

しかし、日常的即興には他にも興味深い側面がある。私たちは頻繁に多くの日常的な活動（ウォーキング、読書、執筆、水泳、車の運転、自転車に乗るなど）を、特に注意を払うことなく行なっている。事実、私たちは模倣や訓練の繰り返しによって、「行動中に、何をどのようにすればよいかなどと頭で考えることなく」体を動かす、というテクニックを学び、吸収してきている。ベンヤミンによれば、実践学習を通して身についた習慣、および頭で考えることなく（機械的ではないが自動的に）実現される能力は、学び直すことが出来ない[35]。そう

---

[33] 以下を参照。J.E. ANDERSON, *Constraint-directed improvisation for everyday activities*, Doctoral Thesis, University of Manitoba 1995.

[34] W. BENJAMIN, *Einbahnstrasse*, Frankfurt a.M., Suhrkamp 1987, p. 16. 以下を参照。G. BRANDSTETTER, “Improvisation im Tanz. Lecture-performance mit Friedrike Lampert”, in M. Gröne, H.-J. Gehrke, F.-R. Hausmann, St. Pfänder, B. Zimmermann (eds.), *Improvisation. Kultur- und lebenswissenschaftliche Perspektiven*, Freiburg i.B., Berlin, Wien, Rombach 2009, pp. 133-157.

[35] 以下を参照。W. BENJAMIN, Der “Lesekasten”, in idem, *Berliner Kindheit um neunzehnhundert*, Frankfurt a.M., Suhrkamp 1987. ベルトラムは、自身の論文の発端となった講演の次の議論で、人間の本質的な反省力に反するという意味で習慣は無反省（unreflective）ではないことを指摘しており、私も賛同している。特定の方法で行動する傾向として、それは人間の内省的実践の構成的部分である。悲しい例ではあるが、これは事故による怪我のために実際に身体能力を失った場合に明らかである。そういったケースでは、以前は頭で考えずに実行していた未学習の動きを実行する

いった意味で、水泳やウォーキング、運転などを行なう時に、私たちは何をどのように行動するかを意識的に計画して行動するわけではないので、即興で行動していると言える。アーティストが行う即興と同様に、一度スキルを習得したのちは（つまり、スキルが習慣になった後は）頭で考えることなく、どのようにアクションを行動に移すのか、またはどのように一連の動作を遂行すべきかを知った上で、私たちは行動しているのである[36]。

ただし、一見すると習慣と創造性は真逆のものであるように見えるかもしれないが、そうではない。習慣と発明は人間行動において正反対なものではないが、互いに影響し合っている[37]。これは、フェリックス・ラヴェッソン（Felix Ravaisson）が提唱した習慣についての定義（1838）に含まれている。ラヴェッソンによれば、習慣とは、

> 変化に関連した性質であり、まったく同じ変化の連続または繰り返しによって生み出されるものである。習慣とは、変化せずに留まったものの可変性ではなく、単なる可変性以上のものを指す。それは、内部で変化が起こりうる内在的美徳、性質、または可能性といったもののことであり、それ自体は変化しない[38]。

方法を内省的に再学習する必要がある場合がある。

[36] したがって、日常的および芸術的即興で行われる多くの活動は、文化的文脈に根ざして具体化された暗黙の知識の表現であり、ヒューバート・ドレイファス（Hubert Dreyfus）は「直観的な専門知識」（“intuitive expertise”）と呼んだ。H. DREYFUS, S. DREYFUS, *Mind over machine: The power of human intuition and expertise in the era of the computer*, New York, The Free Press 1986. ドレイファスの研究が私の調査に関連していることを知らせてくれたアンドレ・J・アバス（André J. Abath）に感謝します。

[37] 日常的な習慣と創造性と日常美学の関連する問題との結びつきについては以下を参照。P. Di Cori, C. Pontecorvo (eds.), *Tra ordinario e straordinario: modernità e vita quotidiana*, Roma, Carocci 2007 and G.L. IANNILLI, “Everyday aesthetics: Institutionalization and ‘normative turn’”, *Proceedings of the European Society for Aesthetics* 8 (2016), pp. 269-287.

[38] F. RAVAISSON, *Of habit*, Eng. Trans. by C. Carlisle and M. Sinclair, London, Continuum 2008, p. 25.

カトリーヌ・マラブー（Catherine Malabou）はラヴェッソンのエッセイの序文で、彼の習慣についての概念を引用して、習慣は《可能性の資源》であり、《未来を可能にする》ものであると述べている[39]。一方で、先頃マラブーがヘーゲルに言及して論じたように、習慣は行動の繰り返しと実践によって、個人の本質的な性質が「可塑的に」形成されたものである。そのため、習慣は《本質として帰納的（アポステリオリ）[40]》なものであり、継続的な変化によって生成される。しかし一方で、《習慣は、変化する習慣として実現される》のである[41]。

お分りいただけたと思うが、このように、「習慣は即興と相対するものではない」のだ。それどころか、ゲイリー・ピーターズ（Gary Peters）が（ヘーゲルとラヴェッソンに関するマラブーの詳細を詳述して）書いているように、《思考を忘れた行動》である習慣は《即興の瞬間》であり、《人間の行動の変容とそれに伴う創造性に「抵抗する」のではなく、むしろ「責任を担う」》ものである[42]。

ただし、日常的実践における即興の関連性は、「緊急事態へのリアルタイムで適切な反応」や、「可塑的な行動習慣の形成」のみに限定されない。実際問題として、すべての意図または行動計画は予測不可能で独自の具体的状況に対して「今ここで」（“here and now”）対処しなければならないという意味では「すべての行動の実行には即興の要素が含まれる」[43]が、「今ここで」の制約を措いておくとしても、すでに拡張された素材を新しいものに変えることや再利用することも即興と考えることができる。すなわち、即興は、準備や計画された指示に

---

[39] C. MALABOU, “Addiction and grace: Preface to Felix Ravaisson’s of habit”, in Ravaisson, *Of habit*, p. vii.

[40] C. MALABOU, *The future of Hegel: Plasticity, temporality and dialectic*, Eng. Trans. by L. During, London, Routledge 2005, p. 74.

[41] MALABOU, *Addiction and grace*, p. viii.

[42] G. PETERS, *Improvising improvisation. From out of philosophy, music, dance, and literature*, The University of Chicago Press, Chicago and London 2017, pp. 123, 122, 127.即興、繰り返し、習慣の間の関係については、89〜168 ページでも豊かであるが少し混沌とした議論が行われている。

[43] 以下を参照。S. L. FOSTER (G. PETERS, *The philosophy of improvisation*, Chicago and London, The University of Chicago Press 2009, p. 115 より引用):「行動を実行する人とそれを目撃する人にどのように事前に想定されているかに関係なく、行動パフォーマンスには即興の要素が含まれている」。

従わずに「その場で」（“on the spot”）何かをする行為であるだけでなく、何かを（多かれ少なかれ）有意義かつ創造的な方法で「適応させて適切に再利用」することでもある。

すでに論じた通り、芸術の分野における即興（ここで意味しているのは意識的で意図的な即興のことである）とは、「リアルタイムでの創造性の発達」である（リディア・ゲール（Lydia Goehr）によれば、これは「即興的（ex tempore）」とも呼ばれる）。明らかに即興ではない芸術においても、「突発的な問題に対して適切に対処する能力」（ゲールはこの種の即興を「即興的（impromptu）」と呼んだ）[44]を指し、リアルタイムの制約から独立しさえして、ごみのような「粗末な」ものも含む素材の「創造的再配置」であるだけでなく、形や様式、慣習、技術、習慣などの「創造的再配置」でもある。

そういった意味では、バリエーション、アレンジ、「カバー」、「マッシュアップ」、引用、リミックスなどは、すべて即興の形式だと言える[45]。それらはすべて「分散型創造性」の形態を取り、「古い（物質的または文化的）ものを想定外の方法で使用、再記号化、変換する方法」である[46]。ブロードウェイの歌がスタンダードジャズになったのはこのプロセスの範例であり、創作をしながら創作方法を発明していくという過程、つまり芸術においてどのように創造性が作用するのかを具体的に明示している。多かれ少なかれ受動的に受け継がれた文化的要素を流用または再調整することで、創造的な新奇性が生まれる。新しいものの発明は古いものの流用から産み出される、と言い換えることもできるだろう。アーティストが過去の作品を反映し、それらに対して適応、歪曲、再結合、

---

[44] GOEHR, Improvising *impromptu*.

[45] 以下を参照。G. BROWN, D. HESMONDHALGH, *Western music and its others. Difference, representation and appropriation in music*, Berkeley, University of California Press 2000; F. DÖHL, *Mashup in der Musik. Fremdreferenzielles Komponieren, Sound Sampling und Urheberrecht*, Bielefeld, Transcript 2016; A. Bertinetto, E. Gamba, D. Sisto (eds.), *Ladri di musica*, in *Estetica. Studi e ricerche* 1 (2014); L. LESSIG, *Remix. Making art and commerce thrive in the hybrid economy*, London, Bloomsbury 2008; J. O. YOUNG, C.G. BRUNK, *The ethics of cultural appropriation*, Malden MA, Wiley-Blackwell 2009.

[46] 分散した創造性（distributed creativity）については以下を参照。G. BORN, “On musical mediation: Ontology, technology, and creativity”, *Twentieth-Century Music* 2/1 (2005), pp. 7-36.

構造化、引用、さらには否定するなどの様々なやり方で応えることで創作が行われるのだ。

4. 文化的実践における即興の性質

このように、長期的に見ると、即興パフォーマンスの即興的プロセスは、芸術における伝統、ジャンル、実践の継続的な発展に寄与するだけでなく、日常的な実践が、芸術的実践「として」、そして芸術的実践「へと」進化していくことに寄与しているというのが、私の主張である。ミシェル・ド・セルトー（Michel De Certeau）の著書『日常的実践のポイエティーク』（*L'invention du quotidien*）の主要な議題の一つがまさにこれである[47]。事実、美術とは実践の観点から作られた芸術の特殊化、つまり「行動の芸術」である。多様な行動芸術としての人的実践は、制度化された規範、習慣、慣例を前例のない方法で特定の状況に流用し適応すること、規則の適用または習慣の行使によって発明すること、自由空間（セルトーは《戦略》と呼ぶ）における規則や慣例の形成または変容すること（すなわち《戦術》）、創造的新奇性を生み出すことよって作用する。

セルトーによれば、社会は人的実践を支配する多様な制度を通じて組織され、制度化、構造化、体系化、正規化された手順が実生活の範囲を方法論的に規制している。しかし、制度を構成する規則（戦略）を自動的かつ受動的に実行しているわけではなく、さまざまな状況下にあっても自由と発明の余地を発見するのが人間である。自由の余地があるおかげで、人間は自ら設定した目的に向けて戦術的にその制度を利用または乱用しているのであり、また「そうすべき」なのである。言い換えれば、人間は実際に行動することによってのみ学習できる知能である「知恵」（古代ギリシアでは「メティス」と呼んだ）を用いて、規則と慣習を独創的に変換して応用し、特定の状況にそれらを適応させ、具体的

---

[47] M. DE CERTEAU, *L'invention du quotidien. I. Arts de faire*, Paris, Gallimard 1990.

な問題に対する解決策を見つけるためにその偶発性を利用している[48]。この独創的な行動は、いわば人的実践の燃料である。それがなければ人為というものは存在しない。

この点については、現代人類学でも証明されている。ティム・インゴルド（Tim Ingold）とエリザベス・ハーラム（Elizabeth Hallam）が共同著書『創造性と文化的即興』（*Creativity and cultural improvisation*）の冒頭で述べているように、人間の社会的および文化的生活は即興的であり、私たちは《行動しながら対処していかなければならない》[49]。人間は《人生における不測の事態に対応しつつ、文化を実践しながら文化を構築している》のである[50]。

> このプロセスで即興を余儀なくされるのは、人間が確立された慣習の「内側」で動いているからではなく、規定、規則、規範といったシステムがあらゆる状況を予測することは不可能だからである。せいぜいが一般的なガイドラインまたは経験則を提供出来るといった

---

[48] 以下を参照。M. DETIENNE, J.P. VERNANT, *Les ruses de l'intelligence. La mètis des Grecs I* (1974), Paris, Flammarion 1993. メティス（*Metis*）は、ユリシーズに代表される種類の知性である。アドルノとホルクハイマーがユリシーズを啓蒙の道具的理性のパラダイムとして非難しているのは有名な話である（M. HORKHEIMER, TH. W. ADORNO, *Dialektik der Aufklärung* (1944), Frankfurt a.M., S. Fischer 1969, 1988）が、アドルノは探究心旺盛な即興の批評家である。即興における建設的で正式なプロセスは、彼自身が「不定形音楽」（“musique informelle”）についてのエッセイで賞賛した遡及的な時間的ダイナミクス（「しかし、音楽では、先行するものによって決定されるか、逆に、先行するものが実際にはそれ自体の前提条件であったことを事後的に明らかにしない限り、他の何かに従う権利はない」）と一致する（TH. W. ADORNO, “Vers und musique informelle”, in idem, *Quasi una fantasia*, London, Lawrence & Wishart 1988, pp. 272-305, here p. 297）が、アドルノは、即興を単なる繰り返しと受動的な模倣に帰着させ、その創造的、想像力と変容の可能性を理解しようとはしなかった。したがって、ユリシーズの実用的で「カイロス的な（kairologic）」知能（適切な瞬間に動作するか、動作する瞬間に適切に動作する）を権力と支配の道具に貶めることは、即興的創造性に対する基本的な盲目から派生する間違いである。この点を私に指摘してくれたジョルジア・チェッキナート（Giorgia Cecchinato）に感謝します。

[49] E. Hallam, T. Ingold (eds.), *Creativity and cultural improvisation*, Oxford-New York, Berg 2007, p. 1.

[50] Ibidem, p. 2.

> 程度であり、それも曖昧で具体性に欠けるものでしかない。これらの非特異的ガイドラインと（一瞬たりとも同じではない）世界中の様々な特定条件の間にあるギャップは即興の余地を広げるだけでなく、人間が判断力を用いてこれらの条件に正確に対応しようとすると、即興が求められるのだ。「即興」は（中略）「文化的要請」なのである。[51]

したがって、インゴルドとハーラムは《即興と創造性（中略）は、社会的および文化的生活のプロセスそのものに内在している》[52]と結論付けている。

興味深いのは、提示された規則を用い、規則によって予見されない多様な目的にそれらを適応させているという人為を象徴するような独創的な行動こそが、重要な伝統文化において「芸術」と呼ばれているという点だ。ここでの「芸術」の概念とは、「何かを知っている」のではなく、「どうすべきかを知っている」こと（ノウハウ）によって成り立つ知識であり、あるいはむしろ、このノウハウの卓越によって成り立つ知識のことだと言ってもよい。この卓越した「ノウハウ」は、規則やモデルの型通りの適用には依存しない。フロイトも示していたように、それは《eine Sache des Takts（フィーリングの問題）》[53]なのである。さらに、フランシス・ベーコン（Francis Bacon）からドニ・ディデロ（Denis Diderot）[54]を経てエミール・デュルケム（Emile Durkheim）[55]に至るまでの由緒ある伝統文化によると、芸術とは単なる観想的なものではなく、前途したような類の知識である。芸術とは、様々な創造を伴う具体的な「行動のノウハウ」であり、それによって、方法論的な規則の非操作的（non-operative）科学知識を超えるのだ。発話と同様、会話中に行われる各言語行為では、特定の状況下に合わせた適切な

---

[51] Ibidem, p. 19.
[52] Ibidem, p. 19.
[53] S. FREUD, “Eine Teufelsneurose im siebzehnten Jahrhundert (1922)”, in Idem, *Gesammelte Werke* XIII, Frankfurt a.M., S. Fischer 1940, pp. 315-354, here p. 330.
[54] 以下を参照。J.-L. MARTINE, “L’article ART de Diderot: machine et pensée pratique”, *Recherches sur Diderot et sur l’Encyclopédie* 39 (2005), pp. 41-79.
[55] 以下を参照。R. O’TOOLE, “Durkheim and the problem of art: Some observations”, *Durkheimian Studies / Études Durkheimiennes* New Series 8 (2002), pp. 51-69.

発言をするために、文法および辞書の規定を超えて言語が使用される場合があり、長期的に見れば、言語の変容をもたらす可能性がある。芸術とは、その具体的な成果を通じて、認知と実践の規則および原型を変化させる実践的知識である。

しかし、「行動のノウハウ」である芸術が規則で支配されていないかというと、そうではない。規則で支配されてはいるが、規則は praxis（実践活動）を通して形成され、変換される。セルトーも述べている通り、「行動のノウハウ」（および、具体的な状況においてどのように多様な素材や形式に対処するか）は自己決定的であり、美学の領域においてカント的「反省判断（reflective judgment）」が作用する状態と同じである。ここからは、具体的な状況に対応するための「ノウハウ」の戦術的実践としての芸術、という考え方から、創作をしながら独自の規則を開発していくという、パレイゾンによって提唱された造形的創作としての芸術、という考え方への移り変わりを示していく。

5. 「行動のノウハウ」としての芸術：規範の独創的な使用

「行動のノウハウ」としての芸術は、規範的な規則の独創的な使用である。すなわち、規範的な規則における即興であり、規則（および行動の基準と習慣）を活用し、規則に従って規則を変容するものである。この明らかに矛盾した奇妙な表現（「規則に従った規則の変容」というのは明らかな矛盾である！）は、セルトーの概念化を超越することで説明し、正当化することができる。「戦略的行動」（制度の遵守）と独創的な「戦術的行動」（制度の変革）を区別するというセルトーの目的は、規則に従う創造性と規則を変える創造性の二分法を唱えたノーム・チョムスキー（Noam Chomsky）のものと非常に似ている[56]。この区別は、制度化された規則を前提とし、独創的な方法で規則に介入する人間の日常的実践の特異性を明確化してくれるが、しかし、このモデルは固定的すぎる。

---

[56] 以下を参照。BERTINETTO, *Performing the unexpected*, p. 120; N. CHOMSKY, *Current issues in linguistic theory,* The Hague, Mouton 1964; E. GARRONI, *Creatività*, Macerata, Quodlibet 2010.

規範的制度が人的実践の中で形成され、発展する方法を説明していないのだ。つまり、規範に従う際に規範がどのように形成される可能性があるかについては説明していないのである。

制度の独創的使用と乱用（その卓越こそが「芸術」とも言える）は、まさに制度と規則が自己を形成し変換する方法であると説明するために、発生的でダイナミックなモデルを用いてみる。《行動によって規則が生まれる》というウィトゲンシュタインの名言[57]が示す通り、人的実践と行動規則は、その違反のみならず、適用によって変化する。規則は、その使用および乱用（規則によって予見できない特定の状況に応じて独創的に規則を即興に供するもの）によって発展し、規則の変化は特定の状況への規則の適応から生じる。そのため、規則の使用は潜在的に規則を変化させ、特定の状況および特定の方法で規則を適用することにより、規則は規則によって規定および制御される動作を変化させるのである。

上記プロセスの例としては、言語使用における文法規則の実用的な適用が、規則を独創的に形成または変化させることが挙げられる。ソシュールの定義[58]によれば、「ラング（langue）」は「パロール（parole）」の中でも生き続けるが、パロールによって変容もされ、パロールの使用はラングによって推測することはできない。新たな慣例となる創造的行為の組織的自律性は、その有効性と価値から切り離されたり、矛盾したりすることはない。すなわち、古い慣例を自律的に変更しながら、その慣例を再表現、または有効で価値あるものにするのである。

6. 芸術と実践の間の発生的リンク

さて、人的実践と芸術（「ノウハウ」という意味だけでなく、「アート」という言葉の近代美学的な意味でも）の間にある発生的関連を理解しようとする際に、即興の概念が（その価値と特異性とともに）どのように役立つかを説明するには、さらにいくつかのステップが必要だ。ここからは、これらの手順を大雑把

---

57 L. WITTGENSTEIN, *Philosophical investigations*, Oxford, Blackwell 1953.
58 F. DE SAUSSURE, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot 1916.

にまとめていく。

(a)「評価コンセプトとしての芸術」: 歴史的に、「芸術」という用語は「評価的な意味」を持っている。「ノウハウ」としての芸術は、人間の制度化された伝統的慣例に対する実践的な即興であるだけでなく、人的実践に対する即興でもある。つまり、成功することもあれば、失敗することもある。「〜の芸術(アート)」という言い方において、まさにこの評価的な意味での「芸術」という語を理解できる。「〜の芸術(アート)」とは、多種多様な実践分野での即興的な「ノウハウ」の活動の成功例、つまりそのメリットを強調するための言い方である。《楽しむことの芸術(アート)》、《デザインの芸術(アート)》、《レンガの芸術(アート)》(これはレゴの展覧会のタイトルである)、《リーダーシップの芸術(アート)》、《正しく在ることの芸術(アート)》[59]、《El arte de volar(飛行の芸術(アート))》[60]、さらには《別れの芸術(アート)》(《L'arte dell'ultimo saluto》トリノ(イタリア)の葬儀社広告である)など、例は山ほどある。また、「アート・オブ・リビング」という考え方もまさにその一例である。これは、西洋思想の限定的な文脈内にとどまるが、ソクラテス、モンテーニュ、ニーチェからフーコー、アレクサンドル・ネハマス(Alexander Nehamas)、ジグムント・バウマン(Zygmunt Bauman)にまで至る気高い文化的伝統を持つ概念であり[61]、人間の生を自己創出的(オートポイエーシス的)なプロセス、つまり「パフォーマンスの過程で」アイデンティティを形作る創造的な即興とみなす見解と関連する。

(b)「美的観念としての芸術」: 人的実践と芸術が結びついているという観点での評価的な意義を理解するだけでは、「芸術の美的観念」つまり「美術」の観念を理解することは出来ない。私が主張したいのは、「美術」という観念の形成においては、規則の適用における規則の範囲外での使用または乱用の実践という卓越性だけでなく、一種の再制度化も必要であったということだ。例えば、巧みに(with art)スキーや自転車を操ったり、巧みに(with art)お茶を飲んだ

---

[59] A. SCHOPENHAUER, *Eristische Dialektik oder Die Kunst*, *Recht zu behalten* (1830?), Frankfurt a.M., Haffmans Verlag 2007.

[60] A. ALTARRIBA, *El arte de volar*, Alicante, Ediciones de Ponent 2009(これはスペインの Premio Nacional de Cómic 2010 を受賞した)。

[61] A. NEHAMAS, *The art of living*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press 2000; Z. BAUMAN, *The art of life*, Cambridge, UK-Malden, MA, Polity Press 2008.

りする行為は（これらの行動を実行するための新しい技術やスタイルは発明されるだろうが）芸術作品を生み出しているとは言えない。「美術」の観念においては、規則の即興は、体系化された社会的習慣、規則、および明確さを備えた特別な制度となることが求められる[62]。この制度化は、日常の人的実践と芸術の間のリンクを隠し、芸術は独立した領域であって現実と生活から切り離された領域である、という広範な考えを引き起こした。これは、いわゆる芸術の「自立主義的パラダイム」（autonomist paradigm）（前述の本でゲオルク・ベルトラムによって強く、かつ効果的に批判されているが）を生み出した。しかし水面下では、日常の人的実践と芸術とのつながりは活発なままであった。

このプロセスを説明するために有用な（そして簡単な）例は詩だ。詩は言語の創造的な使用である。すでに述べたとおり、実用的な発言（ソシュールの「パロール（parole）」）は、多かれ少なかれ創造的な方法で言語形式と素材を入れ替えることによってラング（langue）を変化させる、つまりラングの即興である。ここで模範となるのは「メタファー」だ。メタファーは、創造的な結果をもたらす可能性のある適応的で変容的な（言語の）乱用と考えられる。詩は、この乱用の意図的かつ社会的に規定された卓越した使い方であり、この乱用は、言語の使用、体験、開発の新たな可能性を見出す。つまり、新しい言語の使用と慣例を生み出し、それらがのちに制度化される可能性があるのだ。この実践の価値と特異性は背中合わせに存在している。

（c）「自己反省的かつ批評的実践としての芸術」：しかし、芸術は、規則の即興的使用または乱用の優れた社会的利用であるだけではなく、制度としての芸術に対する再帰的な即興でもある。芸術は内省的なものであり、過去や他の芸術の反省でもある。ゲオルグ・ベルトラムが幾度も主張し[63]、近年ではアルヴァ・ノエも述べているとおり、芸術は常に《他の芸術、アーティスト、観客、教師や学生との連動だ。芸術は、それ自身で、批評的実践である》[64]。芸術は、他の芸

---

[62] 制度としての芸術の誕生については、下記を参照。L. SHINER, *The invention of art: A cultural history*, Chicago, University of Chicago Press 2001.
[63] 以下を参照。BERTRAM, *Kunst als menschliche Praxis*.
[64] 以下を参照。NOË, *Strange tools*, p. 109.

術との批評的対立を通じて成長する。それは過去の芸術作品や他の現代芸術作品との対立による芸術に対する実践的反省であり、すでに制度化された芸術、すなわち芸術制度の反省でもある。美術制度の反省（これは芸術によって実行される実践的反省であると同時に、(「美術」としても、ハンス・ロベルト・ヤウス（Hans-Robert Jauss）の言う「もはや美術ではない」場合[65]も）芸術としての芸術を形作る反省でもあるが）は、少なくともデュシャンの「レディ・メイド」（*"readymade"*）（これは、制度としての芸術に対しての、あるいは制度としての芸術と戯れる、反省的かつパフォーマティブな遊戯の誇示にほかならないジェスチャーであった）以来、現代美術で展示されるようになっている。言い換えるとそれは、即興の卓越した使用や乱用の社会的コード化、つまり「ノウハウ」の社会的コード化に対してなされる、誇示的な即興なのである。芸術制度は（すでに過去のものとなった）新しい芸術の構成要素として創造的に使用され（そして乱用され）、ありふれた非芸術的な素材を使用し、乱用し、変容させる即興の「コラージュ」として己を誇示するようになった[66]。

（d）「制度と変容の間の継続的な相互作用としての芸術」：しかし、ゲーム（アーサー・ダントー（Arthur Danto）が的確に説明している[67]）は終わっていない。アヴァンギャルドのパフォーマンス的な目的（制度としての芸術に対する反抗、遊び心、冗談や皮肉、深刻で暴力的ジェスチャー）は再制度化される[68]が、このさらなる体系化に反して、アーティストは芸術研究（artistic research）[69]という考え方を促進することにより、想像力および／または知識としての芸

---

[65] 以下を参照。H.R. Jauss (ed.), *Die nicht mehr schönen Künste*, München, Fink 1968.

[66] そういった意味では、Duchamp の「レディ・メイド」（*"readymade"*）は、即興を芸術の根源における芸術の根源そのものであるとパフォーマンスで示したものである。この点を指摘してくれた Walter Menon に感謝します。即興と既製の関係については以下の私の論文を参照のこと。A. BERTINETTO, "La paradoja de los indiscernibles y la improvisación artística", in S. Castro, F. Perez Carreño (eds.): *Arte y Filosofía en Arthur Danto*, Murcia, editum 2016, pp. 183-201.

[67] A.C. DANTO, *The transfiguration of the commonplace*, Cambridge Mass, London, Harvard University Press 1981.

[68] 以下を参照。P. BÜRGER, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt a.M., Suhrkamp 1974.

[69] 以下を参照。G. VILAR, "Aesthetic precariousness", in A. Bertinetto (ed.), *Art and*

術の実用的かつ遂行的な力を再確認し、また、芸術ジャンルやメディアを非構造化および再混合することにより、新しい表現形式を発明する[70]。

（e）「パラダイム的芸術としての即興」: 冒頭で述べた内容に戻るが、芸術的即興は、このパフォーマンスと変容のプロセスを、パフォーマンス空間と時間の中で実証する。つまり、人的実践および芸術において（まさに人的実践として）体系化された形式、素材、および手順（体系化された形式、素材、および社会制度としての芸術を構成する手順を含む）が発明的に使用または乱用され、これらの用途が標準化され、新しい即興の要素として再利用される。「即興は芸術の発生的な核であり、人的実践としての芸術の模範」なのだ。

7. 芸術と実践をつなぐ即興の役割

ここで強調しておきたい理論は、さほど難しいものではない。即興の実践の例としては、芸術的創造性の行使、アーティストと形式や素材との遭遇などが挙げられる[71]。同様に、問題やプロジェクトやその基準を、費用と便益のバランスおよびリスクと結果のバランスの観点から効果的かつ前例のない独創的な方法で再編成する、また、実践しながらその方法を再発明するという実験的な能力なども即興の実践例である[72]。即興においては創造性の条件、つまり、実践、伝統、スキル、テクニック、習慣などの「背景」（background）[73]が前面に押し出され、それらが芸術作品に肥やしを与え、そうすることによって（メタファー

---

aesthetic experience, issue of *Cosmo* 6 (2015), pp. 27-38.

[70] 以下を参照。T.W. ADORNO, “Die Kunst und die Künste”, in idem, *Gesammelte Schriften*, Band 10/1, Frankfurt a.M., Suhrkamp 1977, pp. 432-454; TH.W. ADORNO, “Über einige Relationen zwischen Musik und Malerei”, in idem, *Gesammelte Schriften*, Band 16, Frankfurt a.M. 1978, pp. 628-642.

[71] E. HUOVINEN, “On attributing artistic creativity”, in A. Bertinetto, A. Martinengo (eds.), *Re-thinking creativity*. *Creativity between art and philosophy*, special issue of *Tropos* 4/2 (2011), pp. 65-86.

[72] 以下を参照。C. DOWLING, “The value of ingenuity”, in A. Bertinetto, A. Martinengo (eds.), *Re-thinking creativity,* pp. 47-64.

[73] 以下を参照。BERTINETTO, *Eseguire l’inatteso*, ch. 2, para. 6.

やジョークなどといった[74]）予想外な作品が出現する。

この理論構成から、(a）人的実践と芸術の関係、および（b）即興の役割、の両方を理解することが出来る。

（a）に関しては、このモデルは、芸術と、芸術に相対する理論的モデルとの調和を図るものである。つまり自然と芸術の美的経験の特異性を強調したカントによる芸術理論と、人間経験を満足させる貢献的なものとしての芸術を唱えたデューイの理論との調和だ。さらに、このモデルを用いて芸術について発生的に説明ができる。これは、芸術実践の歴史的、合理的発展に関するヘーゲルの見解と、人間の知覚力、文化的習慣、社会環境に芸術が根付いていることを示す人間科学（特に人類学、社会学、および心理学）との統合である。

（b）に関しては、パレイゾンの有名な主張にあるように、即興の価値は、人的実践への根本的な貢献、「ノウハウ」としての芸術との発生的リンクへの貢献、そして製作中に規範を発明していく製作としての芸術の評価的美的構成への貢献に存する。共演者間やパフォーマーと観客間の相互作用、およびアーティストと芸術的形式や素材との間、またはアーティストとパフォーマンスの社会的および文化的状況の間に生じる適応的な相互作用を通じて、リアルタイムで規範性のオートポイエーシス的発達を示す方法の中に、その特異性は存在する。

最後に、私の主張に対して唱えられるであろういくつかの異論に対して先に説明しておこう。最も重要なのは、伝統と革新を結びつける概念的関係の中での即興（および芸術）の役割に関するものだ。この関係はしばしば対立という観点で考えられており、即興演奏は伝統、継続性、反復と同一視されることもあれば、反対に新奇性、発明[75]、妨害と同一視されることもある。しかし、芸術の一般的な範例としての即興は、伝統と模倣の反復、または絶対的な革新と発明の二択で理解されるべきではない[76]。むしろ、即興の反復と発明は弁証法的に

---

[74] 以下を参照。NOË, *Strange tools*, p. 108.

[75] 以下を参照。A. ZANETTI, *Improvisation und invention*, Zürich-Berlin, Diaphanes 2014.

[76] 革新としての即興のアイデアに対する批判は、既に述べた著書の核心部である。PETERS, *The philosophy of improvisation*.ピーターズの *Improvising improvisation* では、この批判が掘り下げられている。

絡み合っている。したがって、即興を研究することで、継続的な形成（と変化）と発明の観点から、継承された習慣、ルール、スタイル、およびテクニックの特定の使用および乱用として伝統を説明することが出来る。

ゆえに、即興は常に（潜在的に異なる規範性と、潜在的な異なる時間性の）《始まり》(beginning) であるというウラジミール・ジャンケレヴィッチ（Vladimir Jankélévitch）の主張は正しかった[77]。彼は、即興に起因する特定の機能が（ハンナ・アーレント（Hannah Arendt）の言う）人間行動（human action）[78]を特徴づけていると考えている。アーレントによれば、「適切な人間行動」とは「誕生、創始、新たな始まり、予想の出来ない生成」のことである[79]。そこには新たなものの創作という側面が含まれており、そういった意味では（技術的および工業的な生産とは異なり）行動は意図やプロジェクトに左右されず、創造性の実現化を妨げられることがない（アーレントはこれを「天才」というロマンチックな観念をもちいて概念化している）。アーレントが産業的および技術的プロセスに対する創造性を完全に否定することについては疑問もあるが、彼女の概念は20 世紀の重要な哲学者（主にハイデガー）が技術に向けた一般的な批判に影響を受けているようだ。実際のところは、技術や工業的生産も、制度と変容の間

---

[77] 以下を参照。V. JANKÉLÉVITCH, *De l'improvisation*, in *La rhapsodie. Verve et improvisation musicale*, Paris, Flammarion 1955. ピーターズは、ジャンケレビッチについては言及せずに、大部分でハイデガーを参考にしながら、（単なる事実的なものとして理解しているらしい）「開始」（start）と、即興のまさに「始まり」（beginning）との違いの重要な関連性について詳しく説明している（*Improvising improvisation*, pp. 7-27）が、実際はそれが《始まりの制定とドラマ化》（«enactment and dramatization of the beginning»）であり（p. 12）、すべての開始の可能性の条件である。私はこの区別に関してはピーターズに賛同しているが、この区別を確立する彼の論法は曖昧に思える。

[78] 以下を参照。H. ARENDT, *The human condition*, University Press, Chicago 1958; H. ARENDT, "Understanding and politics", *Partisan Review* 20/4 (1953), pp. 377-392. （音楽的）即興への「アーレント的」（"Arendtian"）アプローチについては、以下を参照。P.A. KANELLOPOULOS, "Musical improvisation as action: An Arendtian perspective", *Action, Criticism, and Theory for Music Education* 6/3 (2007), pp, 107-110.

[79] アーレントによると、人間という存在自体を「始まり」の観点から考えるべきである。H. ARENDT, *Between past and future: Six exercises in political thought*, New York, The Viking Press 1961.

の即興的弁証法によって特徴付けられる人間行動である。しかし彼女が言う通り、一般的に言えば人間行動は機械的なものではなく、日常的な実行計画に従うわけではない。ただし習慣に依拠しているため、パレイゾン的に言えば反省的で形成的なものである。つまり、やり方を開発することによって新たなものを作り出すのだ。アーレントの論によれば、即興は人間行動の模範的なモデルであり、創造的な芸術作品の模範的なパラダイムでもある。どちらも固定プランによる予想可能な結果に対して驚きをもたらすものだ。したがって、特定の状況下では独自の活用法によって規則の適用が保留されることから、即興は常に「始まり」である。

即興は規則を適用、応用、反復しながら規則を作る。即興を支配する規範は、即興中に変化する場合がある。即興中に発生するすべての出来事は、即興の規範的制約と評価基準の形成または変化（つまり「新しい始まり」）をもたらす可能性がある。（ジャンルやスタイルにもよるが）全ての芸術作品（正確には（属格の二重の意味で）芸術による作品）は評価基準を実現または適用しながら、その基準を変容させるのである[80]。

美的判断の対象となる作品によって美的判断の基準が変化してしまうのと同じように、即興の中で起こる出来事によって成功の基準を再定義することが可能であり、そしてそれは、必ずしも失敗を導くものではない（ただし、のちに述べる通り、失敗は芸術の構成要素でもある）。

しかし、これは即興が「無からの創造」（“creatio ex nihilo”）であるという意味ではない。むしろ即興においては、パターン、習慣、技術、規則、標準などといった基礎が必要であり、それらを回避、否定するものではない。あらゆる人間的および芸術的実践と同様に背景（background）が必要であり、パターン、習慣、規則、基準、スタイル等の反復を通じ、その背景は受け取られ、妥当化され、シャッフルされ、乱用される。同じものの反復ではなく、異なるものの反復である。すなわち背景の反復であり、それは適用されることで前面に出されると同時に利用され、適応され、連続的に形成または変容される。実際のところ、

---

[80] 上記セクション１を参照。

反復はそれが適用される特定状況に対処する必要があり、それは遡及的に背景の変容を意味する（人的実践においてはこのようにして習慣が形成される。上記セクション２～３を参照）。したがって、絶対的に予想外の新奇性としての即興は不可能であると言うデリダの主張[81]は確かに正しい。自由と同様、即興はそれが獲得されたときにのみ存在し、実践されたときにのみ存在する。ゆえに、行動の選択における可能性は常に制約され、制限されている。

そういった意味で、絶対的な即興とは、特定の芸術的実践についての考え方を規制する一種の「境界概念、制限概念」（Grenzbegriff）である。しかし、経験的には、絶対的な即興は不可能だ。即興者とアーティストは習慣、意図、規則、技術、慣習などの型と物的資源を自らの創造の燃料として必要とする。したがって、絶対的に予想外なものというのは、絶対的なオリジナルが存在し得ないように、不可能である。しかし、あらゆる芸術作品で芸術的創造性の条件が再交渉（流用、再利用、乱用）されるのと同じように、即興の可能性についての事実条件は即興の中で実践される。つまり、即興を典型例として、芸術の可能性の条件は変化するだけでなく、あらゆる新しい芸術的成果においてさらに発展するのである。したがって、即興（および芸術）の基礎を構築する規則、習慣、技術などの型を築くには、即興と芸術の革新的な創造性が必要である。もっと言えば、即興の革新的な創造性こそが、進行中の変革的なプロセスとしての伝統なのである。即興の基礎（および芸術の基礎）は創造的なプロセスの一部であり、その進化と成功のためには、独自の前提を再確立しなければならない[82]。

それだけではない。個々の即興パフォーマンスのプロセスと新しい芸術作品の創造は、規範性の再帰的かつ遡及的な分節化を再創造する。そのような分節

---

[81] 以下を参照。J. DERRIDA, K. DICK, A. ZIERING KOFMAN, “Derrida on DERRIDA – Q and A with Jacques Derrida”, in K. Dick, A. Ziering Kofman, *Derrida: Screenplay and essays on the film*, New York, Routledge 2005, pp. 110-117; S. RAMSHAW, “Deconstructin(g) jazz improvisation: Derrida and the law of the singular event”, *Critical Studies on Improvisation* 2/1 (2006), pp. 1-19.

[82] したがって、即興のプロセスは、前提条件のポジションに関するヘーゲルの論理を通して明示される。L. ILLETTERATI, “Il sistema come forma della libertà nella filosofia di Hegel (razionalità e improvvisazione)”, *Itinera* 10 (2015), pp. 41-63.

化は、ある実践の伝統とその演習（利用および乱用）の間にある動的な遡及的結びつきを構成するものであり、そしてむろん、進行中の即興という観点から説明されうるものである。興味深いことに、即興は、規範と行動習慣の適用と形成（および変容）の間の再帰的な弁証法として、まさに人的実践における規範性の働き方と同じなのである[83]。

まとめると、即興は、「ex nihilo」（「無から」、つまり完全に無条件である自由）の自律的行為の観点から考えられた場合には、実現不可能である。しかし、そういった純粋な意味合いで即興を考える必要はない。特定状況における実践の変容的かつ適応的な使用という観点から考えた場合は、戦術的「metis（知恵）」および「kairologic metis」（規範的なフレームを使用または乱用し、それが作用する機会を適切化する知恵）を用いることで、即興は実現可能である。実際、このようにして人的実践が機能し、発展する。これまで述べてきた通り、人的実践としての芸術は、人的実践が機能し発展するための方法の一部なのである。

8. 結論：芸術の終焉と目的（end and ends）と誕生

この論文では、人的実践と即興によって媒介される芸術との間の発生的リンクについて述べてきた。人的実践は、戦術的、変容的、即興的な方法で発達する。芸術（「ノウハウ」と「美的な美術」の両方の意味で）は、即興的な創造性の（意図的または非意図的な）使用であり、習慣、スキル、スタイル、ジャンル、基準、規範が具体的な状況において形成、実行、変換される。パフォーミングアーツにおける即興は、リアルタイムでの「kairologic metis」の習慣的適応運動と自発的創造運動の両方であり、人的実践と芸術的創造性の間の発生的つながりを範例的に示している。即興的であるがゆえに、人的実践（すなわち文化）と芸術（人的実践）はどちらも性質上実験的なものであり、他の慣習や芸術的

---

[83] この問題については他で議論したが、ジャック・デリダ、カール・シュミット、ルートヴィヒ・ウィトゲンシュタイン、ハンス・ゲオルグ・ガダマーの哲学的洞察にも関連している。以下参照。BERTINETTO, *Eseguire l'inatteso*, ch. 7; idem, *Formatività ricorsiva*; idem, 'Do not fear mistakes'.

成果の前例に対する一種の即興である。

この論文の結論として、これまで論じたものと関連して、芸術哲学と美学の歴史に関する現代研究の 2 つの主なトピックについて説明する。ここで「終焉」（end）と芸術の「目的」（ends）という概念について言及していく。

芸術の多様な「目的」について、芸術と人的実践との間の発生的リンクを示し、両方が即興的であると論じることによって、芸術は、他の慣習や用途や機能から、また芸術の自律性の形式主義的パラダイムに固執する哲学者が主張する用途や機能から「本質的に」独立したものではないことを示唆してきた。芸術は独自の特異性を維持しながら、多様な目的、内容、意味を持っている場合が多い。芸術はさまざまな目的（宗教画が教育に使用されたり、名家の歴史に関するテレビシリーズが地域観光の促進に使用されたり、音楽が感情的な反応を与えたりなど）のために使用または乱用されるだけでなく、作品がまさしく「奇妙な」ツールとして、道具的な機能を果たさないとしても、芸術自体は人的実践に影響を与える反省的な慣習である[84]。

しかし、これまで述べてきた芸術と即興の発生的リンクという論に引き続き、芸術の「終焉」（単数形）という概念（および課題）をどのように取り扱えばよいだろうか。さらに、芸術の終焉、または「死」というテーマ（イタリアでは一般的な問題として知られているが）は、ここまで論じてきたこととどのように関連するのか。ここでは、様々な哲学者がこの概念をどのように理解しているかを議論するつもりはない。また、現代美術では人間文化の方向付けと維持の機能を達成することは不可能であるというヘーゲルの理論をどのように理解すべきか、美術史の終焉という概念についてのダントーの解釈についても議論するつもりはない[85]。

この問題に関して、「成功の美学」（ドイツ語では「Gelingen」または

---

[84] これは、ベルトラムとノエによって確証された要点である。

[85] 芸術の進歩に関するゴンブリッチの見解に関連して、美術史の終焉に関するダントーの概念を以下で論じている。A. BERTINETTO, “Gombrich, Danto, and the question of artistic progress”, *Proceedings of the European Societies for Aesthetics* 7 (2015), pp. 37-50.

「Gelungenheit」、イタリア語では「riuscita」）という観点からこの問題に取り組もうと思う。これはすでにイタリア人哲学者パレイゾンによって唱えられたものであり、ベルトラムとノエを始めとした芸術哲学者にもすでに認められている。これまでに論じたように、芸術は暫定的な試みであり、人間や人間文化が進むにつれて、芸術実践によって形成され、実行され、変容する基準に応じて成功または失敗するものである。芸術的実践はアーティスト、受信者、批評家間の相互作用を通じて発展し、そこには芸術のメソッド、形式、素材、トピック、価値、機能だけでなく、芸術の本質の継続的形成（または変容）的（再）交渉が含まれている。芸術作品は芸術の規範的な基準を再構築、再形成するものであることから、全ての芸術作品は「芸術とは何か」という自問自答的な問いである（または具現化する）と言える。変化するその再構築が必ずしも成功しないのと同様、この問いに対する答えは出ない。そういった意味で、（一般的に理解されている意味での）芸術とは成功と失敗の両方の可能性を含む実験であり、この不確実性（つまり失敗の可能性が構成的に存在すること）が「人的」実践としての芸術における定義的特徴である。これは、芸術の自律性（特異性）と他律性（価値）の両方を端的に示すものでもあり、カント、デューイ、ヘーゲルの芸術観[86]が一見対立しているようでありながら、本質的には一致しているところでもある。

芸術の終焉は、ベルトラムがコンスタントな失敗の可能性として解釈しているように、「美術」と「ノウハウ」としての芸術の両方に内在しており、芸術とその他の人的実践にも内在していると言える。しかし、これまでに示したように[87]、失敗は規範的制約に対する違反、または規範的制約からの逸脱を意味し、「それ自体」はネガティブなものではない。失敗（確立された成功基準と関連して）は、予想外に創造的な結果をもたらす可能性がある。繰り返しになるが、不確実性と失敗の可能性がコンスタントに存在し、即興に固有の特徴としての潜在的に創造的な特質が（それが習慣的な行動パターンの習慣的な繰り返しと

---

[86] ベルトラムやノエらの派閥に、ハイデガーを含むことも可能であろう。
[87] 以下を参照。BERTINETTO, ‘Do not fear mistakes’.

して進行する場合であっても）あるという、芸術、人的実践と即興の構成的不確実性の主張は、人的実践と芸術のどちらにとっても即興の特異性と範列的価値を示す重要なものである。そしてもちろんこれは、人的実践と即興によって示される芸術との間の発生的リンクに焦点を当てるものでもある。ある意味で、芸術の構成的不確実性と不安定性の観点[88]から考えられた芸術の終焉または死、つまり芸術において不可避である失敗のリスクは、その始まりに光を投げかけるものでもあるのだ。すなわち、「即興の精神から芸術の誕生」である。

パトリック・グリューネベルク　金沢大学国際基幹教育院 GS 教育係
大　橋　律　子　無所属

[88] 芸術と不安定性の関係については、近年 G. VILAR によって研究されている。G. VILAR, *Precariedad, estética y política*, Almería, Círculo Rojo 2017.

The Birth of Art from the Spirit of Improvisation

Alessandro BERTINETTO

Summary

Georg Bertram recently argued that a consistent and accomplished philosophy of art should consider not only the specific nature of art, but also its value as human practice. Moreover, he resorted to artistic improvisation in order to illustrate a characteristic aspect of the constitution of artworks: the self-referential relations implied in the artworks and shaping the artworks do not result from an alleged closure of the artwork's form, but are negotiated locally, in relation to each individual artwork. Following this line of reasoning, and while offering arguments both in the context of contemporary analytical aesthetics as well as in reference to Michel De Certeau's philosophy of everyday life and to philosophy of art of the Turin philosopher Luigi Pareyson, I will defend that "art" may be a particular way to look at and to develop human practices and that the link between human practices and art is provided by improvisation.

Improvisation is not only a particular artistic technique. Improvisation incorporates and genetically shows the specificity of autonomous art as well as the value of art, that is, the link between human practices and art as a specific human practice. Indeed, as I will explain, art both derives from and is a particular way to improvise (upon) human practices, i.e. to develop them in unprecedented and valuable ways. Accordingly, improvisation, as a specific artistic procedure, will be understood as that kind of artistic production in which the human practices art is based in come, as it were, exemplarily to the fore. Hence, improvisation can be understood as the paradigm of art as human practice: as I shall suggest, art begins with, and ends in, improvisation.