

あいだのすみっこ不定期漫遊連載 第88回

世界美術史の海賊史観にむけて (3) 文明の海洋史観を越えて

Pirates' View of The World Art History: beyond Oceanic View of The Civilizations
国際会議「インド洋、海賊と美術史」Piracy, Art History and the Indian Ocean
シドニー大学 2012年3月21-23日より

稲賀 繁美

(いなが しげみ/国際日本文化研究センター、総合研究大学院大学)

4. 美術史の時制と美術史学の時制—— その乖離と撞着との狭間で

こうした不毛な諍いの背景に潜むのが、先にも示唆したように、西洋の自己実現を東洋的停滞と対比させたヘーゲル的な世界認識の残滓だろう。たしかにこうしたヘーゲル流の目的論的時間意識については、近年、反省がしきりである。悪名高いヘーゲル主義からの脱却を謳う議論が喧しい。いわく、ヨーロッパの世界意識の自己展開として構想される歴史哲学の自民族中心主義は、その限界を露呈しており、いまこそわれわれはこの足枷から逃れて、非西欧の他文化を律する時間意識にも理解を示さねばならない、という論法である。

これは一見良心的な見識のようにも見えるが、筆者はそこにかえって危険な兆候を感じ取っている。こうした相対主義は、たしかに欧米中心史観から脱却し、非西欧諸国の国籍や文化圏ごとの対比年表を作成し、それによって新たな世界美術史の構築を要請する。さらにそれは、国別・文化圏別の編年意識や制度の相違を検討する、一種の「美術史記述の比較研究」comparative studies of art-historiographyを目指すこととなるだろう。だがそもそも、そうした比較を載せる「俎板」を誰がどこに設定する権限・権威をもっているのだろうか。比較

の基盤は、またしても欧米学術の仕来りで捌かれるのか。相互比較の学術的基盤が、結局のところ欧米の学術制度に帰着するならば、それは弱者への思いやりを見せびらかすことで、みずからの政治的正しさを担保する、あらたな知的覇権主義へと逆戻りする。

ヘーゲル主義の民族主義的副作用あるいは世界史的貢献

ここでは臍曲がり、ヘーゲル流の欧州 ethnocentrism で何が悪い、という居直りを、非欧米の立場から主張してみたい。実際、『茶の本』の著者となる岡倉は、インド美術史の構築について、こんな皮肉を飛ばしていた。いわく、インド人たちはあまりに観念的であるために、彼らみずからの美術史を記述する仕事は、英国から来た植民者たちの役割分担となってしまった、というわけだ*1。その岡倉は、お雇い外国人フェノロサ仕込みで、ボサンケの英訳経由のヘーゲル歴史哲学を学び、それを基礎にした著作『東洋の理想』(1903)をインドで脱稿する。この岡倉の構想は、E. B. ハヴェルの『インド美術の理想』や、スワデシ運動高揚期のA. K. クーマラスワミの民族主義的なインド美術史構想に、直に決定的な影響を与える*2。要するにヘーゲル主

義は、欧州中心主義というにはとどまらず、近代アジアにおいて国民主義的な美術言説が形成されるうえで、東洋精神の「自己展開」を説明するための理論的枠組みと根拠とを提供するという、ヘーゲル自身にとっても意外な貢献をなした。

ここで三つの問題が提起されよう。まず、編年chronologyが悪しき目的論を前提にする、というならば、反対にアナクロニズムを意図的な戦略に据えるという倒錯が可能だろう。これはアビ・ヴァールブルクの企画にジョルジュ・ディディ＝ユベルマンが与えた評価に重なる*3。この点にはのちほど戻るとして、第二に、歴史記述の比較研究を目指すのなら、編年における断絶面をそれぞれの文化圏がいかに表象してきたか、への配慮が必要だろう。

「革命」概念の国際比較とその陥穽

そもそも革命とrevolutionとは等価なのだろうか。中国でいう「革命」の思想は、易姓革命であり、王朝の滅亡と刷新は天命に沿う移行であるとする。それゆえ前代の王朝の正史は、次代によって破棄されて修正されるのが当然であり、中国的な歴史意識における正統性とは、かかる断絶と過去否定のうえに成り立っている。正史としての歴史記述は、こうした王朝による断絶を前提として編纂される。日本における万世一系という神話的政治観念は、このような中国的革命観・断絶史観に対抗して、みずからの優位を主張したい周辺文化圏の劣等意識の産物であり、水戸学に由来する編年的編纂への偏執の背後に、こうしたイデオロギー的皇国意識が伏在していることを見落とすのは、きわめて危険だろう。

欧米語のrevolutionと中国語の「革命」とはたしかに異質である。だがアラン・レイの『革命——ある言葉の歴史』のように、だからといって「革命」から中国を除外しては、本末転倒の結果を招く*4。だが共約不可能incompatible なはずの両者の差異は、文化大革命をCultural Revolutionと訳した瞬間に不可視となり、政治的かつ現実

的に相殺される。ここで想起すべきことは、文化大革命が、そうとは自覚されないまま、パリを発火点とする大学紛争student revoltと同期synchronizeしていた歴史的同時性である。元紅衛兵たちがその事実気づくのは、遥かのちの1990年代の世界的回顧に際してのことだった。中国ペンクラブ会長となった元紅衛兵、陳建巧は、同世代日本で学生運動が進行していた実態を知って驚愕した*5。現代世界美術史を構想するならば、こうした同時多発性を手がかりとすべきだろう。

ヘーゲル主義的世界美術史——その逆説的有效性

第三に、19世紀以来、西欧世界の非西欧世界美術史への認識は、Orientalism, Japonism, Primitivismという三段階の展開を辿ったが、そのことの意義を、編年と他者認識との相乗として理解するには、ヘーゲル流の世界認識はきわめて有効である。なぜならここには、西欧世界がどのようにその外部を自分たちの知識に組み入れていたったかの軌跡と、そこに発生したパラダイム更新の様相が、忠実に描きとめられているからだ。

まず「東洋趣味」とは西欧が非西欧社会をみずからの文法に同化した段階。これ以降はヘーゲル没後の事件だが、「日本趣味」とは、西欧が非西欧社会に、みずからの文法規則では同化不可能な要素を見出し、それによって自己変革を辞さなかった段階。そして「未開主義」とは、西欧世界による地球表面の制覇が一応完了し、辺境が消失した段階で、物質的支配への欲求が、精神性の探求へと変質し、かたや暗黒大陸のアフリカに人類の始原の魂を求め、かたやインドや中国の東洋哲学に、欧米近代を補完する宗教道徳を探訪する精神現象学の時代相。に対応する。

これら三段階のそれぞれが、西欧側の他者認識にとって、歴史的にrelevantな展開を見せている以上、この順序でいかに世界が西欧の帝国主義的知的認識に組み込まれ

ていったか、という論理に則り、あくまで西欧中心の世界美術史を構想し、記述することには、それなりの有効性があるだろう。たしかにそれは、ジョン・オナイアンスが構想した、編年により世界を輪切りにする『全球美術史の世界地図』（すでに日本語訳がある*6）よりも、はるかにヘーゲル的な臭気の濃い企てではあるだろう。だが、古代、中世、近代といった、それこそ普遍的な妥当性に疑問符が付される基準にそって、お互いに直接的な相互影響がない文化圏までも、無理やりに横並びに包摂するような抽象的かつ「理論的」な世界史構想に比べれば、こうした西欧社会の世界制覇にともなう（至て自己中心的な）世界認識の進展にそった記述のほうが、まだしも全球的な知的営為の跡付けには、より有効たりうる。

なお現代中国には、世界美術史の教科書を洗濯機に入れて攪拌溶解し、溶けてバルプ状になった素材を展示した作家がある。既存の世界美術史を白紙還元*tabula rasa*のうへ現代世界美術史をあらたに構築する中国流の決意表明だが、そこには30年代の上海モダニズム以降、80年代に至るまで世界情勢から半世紀にわたって隔離されてきた中国の知的空洞性が、脱現代主義Postmodernismと短絡に癒着し、虚無主義と表現主義をも圧縮した表現を見せている様が如実に感じられる。ここにこそ、テリー・スミスの提案を受けて*7、Post-contemporary artのひとつの典型を見出すべきではないか、というのが私見であるが、ここにも顕著な世界的同時代性への地域的な拒絶は、anachronismと密接に関連する。

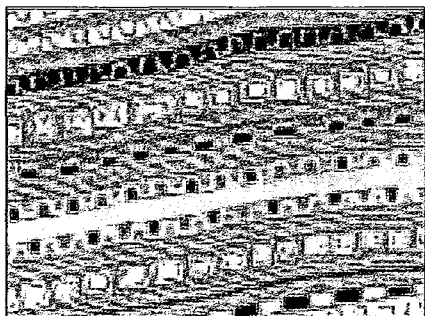
アナクロニズムの薦め

ジョルジュ・バタイユは、ラスコーの洞窟絵画が発見されてまもなく、この未開美術こそが最新の美術だという見解を提唱していた*8。既存の美術認識を刷新するかぎりでは、最新発見の最古の遺蹟が、知的宇宙において最新の役割を演ずるのはむしろ当然であり、ここにアナクロニズム、すなわち時代錯誤の理論的正統性が存在する。

アビ・ヴァールブルクは造形表現に込められた感情の形式Pathosformellに、例えば古代の残存あるいは死後の生Nachlebenを見たわけだが、これが仏教的に輪廻転生となれば、美術の歴史をもこうした転生譚として描くことも、絵空事とはいえまい。転生した当事者には、自分が誰の生まれ変わりかは認識できないのだから。仏典のジャータカとともにタイの上座部仏教の「暁の寺」に発想を得た、三島由紀夫畢生の『豊饒の海』三部作の構想は、転生をプロットとして内包するだけでなく、物語の説話構造そのものとして、意外なる転生を遂げるやも知れない。

オーストラリアの先住民 aboriginal による絵画表現が、現代美術の花形として国際的な市場価値を獲得したのも、同様に未開主義の価値評価の一環、つまり始原と現在との時代錯誤的な融合として、理解できよう。こうした非西欧文化の再評価そのものが、西欧世界の世界制覇とヘーゲル的な世界史認識の末裔である。そしてここでも、美術館に展示すべき現代作品と、文明以前の段階を保存してきた民族学的・人類学的資料展示との相性の悪さが問題となる。だが、おりからサウス・ウェールズ博物館で開催されていた特別展 Yawarra Kuju, The Canning Stock Route (2012)では、これら両者をあえて複合して展示していた*9。つまり、白人探検者と先住民との接触のなかで、いかにアボリジナルの地理的・霊的表象が篡奪され、別の「近代的」な探検地図に塗り替えられたかを、観客参加を呼び込むinteractiveな展示によって伝えるときにも、アボリジナルの霊的な世界の豊かさへと観衆を導くことで、精神的な糧を求めようとする志向を明確に示していた。

「精神性とは自己を知ることにはとどまらない。それは自分が世界のどこにいて、いかなる役割を果たすかを知り、それに応答することだ。それはかつて存在したもの、今存在しているもの、そして将来存在するであろうものが、互いに繋がっていることに気づくことであり、汝の過去、現在、将



Yawarra Kuju, The Canning Stock Route (サウス・ウェールズ博物館, 2012)

来への責任を知ることなのだ」*10。博物館のアボリジナル展示部門には、アドリアン・タッカーのそうした言葉が掲示されていた。この見事な認識は、ほとんど華嚴的な荘厳の世界ではないか、と一読していささか驚いた。

とはいえ、政治的正しさを主張する融和政策も、いま、限界を露呈している。Art Gallery of New South Walesでは、高級住宅地を峡谷の対面に臨む、三層から成る広大な展示場の最下層に、アボリジナル部門が恒久的展示室を得ている。だが訪れた当日の日曜日、夥しい観衆は、おりからのパリ舶来の「ピカソ回顧展」に押しかけて列をつくるばかりで、アボリジナル部門には、人種や出自を問わず、ほとんど観衆の姿を認めることができなかった。政治的な配慮からなされたアボリジナル復権・優遇の文化政策は、それが体制化した現在、ひとつの揺れ返しを経験している。はたしてパリ中心の文化的緯度を打破することはできるのか。

緯度latitudeに沿って——影響伝播モデルの克服のために

今回招待された会議では、九つのセッションごとに短い「誘い水」の話題提供に続き、自由討議によって会議が進行された。四つめ「緯度」で、フィリピンのパトリック・フローレスPatrick Floresが取り上げた、近代を代表する小説家、ホセ・リサールの言葉に「天才は境界を知らない」とある。

『ノリ・メ・タンヘレ（我に触れるな）』で、フィリピンの国民文学の礎とされる作家であり、Benedict Andersonが『想像の共同体』で言及して、文学研究者にとどまらぬ研究者の人口に膾炙するようになった作品である。Aamir Muftiが別途言及した比較文学者Franco Morettiもまた、この『ノリ・メ・タンヘレ』を一素材に、世界の小説史を鳥瞰する構想を示している*11。それは西欧から小説形式が世界に伝播したという「影響と反応」の図式を転倒させるものだった。すなわち、形式こそ西欧近代起源だが、そこに非西欧の素材が盛り込まれている、とするFrederic Jamesonの「形式+内容」の仮説をさらに精緻にして、モレッティは西欧起源の形式に、非西欧現地のプロット、さらには非西欧の話法という三者が競合することで、西欧の覇権を非西欧が克服するいわば革命的な過程として、世界の小説史を構想する*12。この構想は、世界美術史を考えるうえでも参考となろう。美術という西欧起源の枠組みの境界上で、地域素材を地域話法はいかに加工したのか。

ここで重要なのは、何が運動の主体subjectであり、何がその対象objectなのか、という旧来の図式を乗り越えることだ。また西欧の源泉がいかに世界大に拡大しその企画を非西欧に投射projectしたのかというモデルに代わって、直接には相互に関連しない非西欧圏を横断して、いかなる現象が相互に錯綜して交差trajectしたのかを確認する必要がある。これは政治的な国境を交差する地域を構想する、地理学的想像力（酒井直樹）を要請する*13。

Latitudinarianといえど特定の教義に拘束されない宗教的な自由主義を意味するが、ここでも従来の陸地への定住に依拠した領土意識に基づく発想を転換し、例えば島嶼性に着目し、游牧型の移動に力点を置く必要が生まれてくる。島嶼とは大小の磁場の集合であり、定義からして超越的な統一覇権を拒絶する*14。また放浪・流浪の游牧型nomadicは、離散Diasporaとの連想を招く否定的な隠喩だったが、ジル・ドゥルレー

ズ＋フェリックス・ガタリの『千の平原』での先駆的な提案を受け、近年では航空機や電子通信の発達にともない、仮想現実の潜在的virtualな世界ネットワークを育む母胎として、肯定評価されるに至っている。

『ミメーシス』を亡命先のアンカラで執筆したエーリッヒ・アウエルパッハが引用したのをエドワード・W・サイードが再利用したことで有名になった言葉に、サン・ヴィクトールのフーゴの言葉がある。故郷こそが安楽などというのはまだ初心者、異郷が親しめるといえば一端の者、だが世界のすべてが異郷と感じられるのが本当の強者だ、という文句だ。これを手放しに賞賛する学者が多いが、それは亡命と移民に明け暮れるみずからの根無し境涯を、実際にはカトリック教会共同体によって庇護されていた中世の知識人の身の上に仮託した、謬見にすぎまい*15。また教育者として、無国籍の強者のみを育てることが目標となるなら、それは弱者無視の危険思想となりかねない。しかしtrajectivityが保証される社会の進展とともに、従来の国民＝国家の枠組みに捉われた発想は急速に色褪せてきた。

海賊に新たな世界モデルを求めるとなれば、これは競合による力関係の暫定的で流動的な均衡状態を善あるいは秩序とみなし、一切の統一的な包括覇権を否定するモデルとなる。国家主権といっても、それは所詮、主権領土における圧倒的篡奪行為が国際的に認知された公権力となる状況を指すに過ぎない。仮にもそう定義するならば、いかなる国際秩序を望みうるだろうか。イスラームやキリスト教、仏教あるいは儒教といった共通の精神的韌帯を失った世界のなかで、世界市民の自覚を維持することは可能だろうか。海賊集団の競合とは、国家や国際秩序といった上位階層による庇護をみずから拒絶して、自警団組織によって各自が自分の利害を保護しつつ、奴隷貿易や商品略奪を正義とする選択なのか？ 東ティモールやミンダナオあるいはマラッカ海峡での「地域紛争」とは、こうした地域的利害に外部

覇権が介入した結果であり、同様の図式は済州島や沖縄諸島にもある程度当て嵌まる。

貧富の差を克服する——貧困の美術史への提唱

多島海の島嶼性や不易移住型の遊牧性が優勢となり、西欧の文化的中心から非西欧世界への伝播という旧来のモデルによって世界美術史を構想することがもはや不適切となれば、次なる問題は、「海賊」という隠喩の意味を深めることだろう。海賊行為を働く矮小な地域勢力と、それらを不法なる犯罪行為として取り締まる警察力を発揮するより強大な覇権、究極的には世界秩序の番人を自称する「国際社会」international communityなる権威との関係は、いかに把握すべきなのか。単純な歴史記述の比較研究が危険きわまりないのは、こうした貧富の違いや、地域支配力の差異を乱暴に消去して整除した議論に傾き勝ちなためだ。

だが同時に疑問なのは、欧米においても新左翼の全盛期にはarte poveraとかJerzy Grotowskiの「貧しい劇場」、その日本版でいえば大田省吾の「なにもない空間」、あるいは1970年の大阪万国博を転換点とする反芸術から非芸術への動き、などといった虚無主義の実験が、モダニズム末期には、世界中に横溢していたはずなのに、それらの歴史的体験が、日本でいうなら団塊の世代の実業界からの引退とともに、綺麗に忘却されつつあるように見える現状だ。そうした経験は、ポストモダン以降の金融資本主義に占領された世界美術市場、そこで現代美術の舞台設定に動しむ学藝員の記憶からは、消去されてしまったのだろうか。

そもそここでも主催者側から「貧しい美術史はありえるか」などという設問が登場したことそのものに驚愕した。意図的な挑発であるならともかく、ここには美術史とか美術批評あるいは美術館行政といったハイソな営みに従事している自分たちが、いかに社会的な特権階級と結託しているか、という「階級的意識」の麻痺を疑ってしかるべきではないか？ カンボジャやミャン

マーやヴェトナムでは「貧しい美術史」が執筆できるか、などという問いにいたっては、骨董品など古美術品生産・供給地域を低開発国に、投機市場と商業出版の支配者側を欧米先進国に重ねる、国際美術市場の縮図が露骨なまでに透けて見える。

関根伸夫の《位相大地》(1968)が、意図することなく、こうした世界構造の比喩になっていることは、すでに指摘したとおりだ*16。太田省吾の「なにもない空間」、すなわち第三世界、その搾取による第一世界の繁栄は、鉱産資源を採掘した廃坑同然の竖穴と、それとは対照的な摩天楼の楼閣との対比として描きうる。地面に人力で縦穴を掘り、その土砂を資材にして、隣接する場所に同一寸法の円柱を築くことによって、関根は搾取される開発途上国と、繁栄を謳歌する文明国との対比を、虚実の位相差のうちに閉じ込めてみせた。この作品の写真を図示して説明すると、会場は爆笑に包まれた。図星なのだから。昨年物故した中原佑介は、もともと物理学専攻の学生であり、位相をtopology位相幾何学の翻訳として理解していた、とJohn Clarkからは貴重な証言を得た。

ではこの関根の作品が巧まずして造形した貧困の「穴」と繁栄の「塔」との関係とは何か？

問題は二重だろう。一方で、何を高級な美術と定義するかの特権論の問題がある。インド洋の交易路を考えるならば、その主要な商品は茶、香辛料、陶磁器、絹織物、木綿、漆器であり、絵画や彫刻などといった贅沢品は、商品流通の世界では、むしろ国際的・普遍的な価値は乏しい限定的な高級贈答品にすぎなかった。日本の場合、祇園祭ひとつとってみても、フランドルの綴れ織りから中東圏の織物などが舶来物として珍重されており*17、そもそも山車の巡航という趣向からして南蛮由来のペイジェントなどの影響を想定できる。近代アカデミズム以降の美術史は、つい近年まで、もっぱら画布塗装による油彩絵画や大理石ないし青銅の彫刻を中心とした、著しく限

定された生産物のみを(欧米の地域的価値観と位階秩序に沿って)「美術作品」と選別認定してきた。こうした美術史構想に沿って東西交易を切り刻むのでは、世界交易史の一環として美術品移動の実態は見落とされる*18。

世界美術市場とミダス王の資格認定

他方、商品あるいは作品の価値付けの問題がある。インドの詩聖、ロビンドロナー・タゴールは、日本からの友人について、こんな追想を残している。その日本人はインドに来て、民衆が日常に使う粗末な壺や器を取り上げては、それを慈しんだ。かれのそうした観照態度を見るまで、われわれインド人は、そこにいかなる美的な価値も見出しはしなかった、と*19。いうまでもなくこの日本人とは、ほかならぬ天心、岡倉覚三その人である。茶道の精神に忠実ならば、日常の雑器のなかに美を発見し、それを茶道具として選別し、文脈を置き換えて重宝するのは、ありふれた行動だ。李朝の日常雑器も日本で名物へと変貌した。

と同時に想起したいのは、パリのボンビドー・センターで1989年に開催された「大地の魔術師」展。組織者のジャン＝ユベール・マルタンは、ガーナのカネ・クエイの装飾棺桶を美術品として認定して、パリに運び込んだ。同様の価値評価は1986年に同じボンビドー・センターで「日本の前衛」を組織したジェルマン・ヴィアットにも当て嵌まる。彼はアフリカのマリはトゥンブクトでもたれた会合のうちに、自分には現地アフリカの民族学的資料から美術品を弁別する見識と権能が宿っていると主張して、地元研究者の反発を招いた*20。ヴィアットはパリ人類学博物館を解体する一方、ジャン＝ユベール・マルタンが最後の館長を勤めたアフリカ・オセアニア美術館から「優秀美術品」を引き抜いて、プランリー美術館を創設した張本人だ(ちなみにアフリカ・オセアニア美術館は、植民地美術館の改名で、現在は移民博物館)。いったいどうした理屈で、フランスの有名学藝員には、ミダス王よろしく、じぶんで手に触れた非西欧の産品(=人類学

資料)を黄金(=「美術品」)へと変貌させる錬金術を行使する権限が委ねられているのだろうか。ここで、先ほど述べておいた伏線が生きてくる。つまり、まことに皮肉にも、岡倉覚三の衣鉢を継いだ柳宗悦の民藝の今日の日本における法定代理人は、ヴィアットが、ほかならぬプランリー美術館を会場に「民藝展」を企画したという選択に、義憤にも近い反応を示すことになったのだから。

ふたたび「大地の魔術師」展に戻るならば、そこに展示されたチベットの砂曼荼羅を、会期終了後収蔵品として保存したいと請求したボンピドー・センター側に対して、チベットのラマ教の僧侶たちは、教義に反するという理由でこれを拒絶し、曼荼羅を破壊して砂に戻し、故郷の川に流した、と伝えられている。はたして、万物の輪廻に忠実なラマ僧の構想する美術史のほうが貧困なのか、それとも物欲から解脱した彼らの精神のほうが豊かであって、作品の保存蒐集に躍起となる西欧学藝員の振る舞いのほうが吝嗇の貧困さを露呈しているのか。

ここでも空っぽの器の「無」を喧伝した『茶の本』の提要は、国際的な議論の場で、恐ろしく有効だ。『茶の本』は日本国内向け和訳では、その神通力を失効する。冗談ではなく『茶の本』に基づき、もうひとつの「貧困の世界美術史」を描いては如何だろう。「貧困」で粗末な「応用美術品」あるいは日常雑器や使用法不明の竹製道具の類、としか見えない茶碗や茶筌、茶杓、茶入れなどの茶道具の移動と所有者の移譲とに、いかに莫大な労力と財力とが蕩尽されたのかを知って、海外の人々が驚くのを見るのも一興だろう*21。

国籍条項、あるいは美術史における複数の声

近代の学術アカデミズムにあって、美術史学は19世紀後半にドイツ語圏で確立した。これが第二次世界大戦を経過して北米に中心地を移した経緯はMichael Ann Holyが要約した。Bildendenkunst と学術

ディシプリンとしてのArt History、また Bildwissenschaftと近年のVisual Culture (ホリー自身がNorman Brysonらとともに立役者となって推進したものだから、いささか手前味噌である)とが、きわめて異質であることは、いうまでもない*22。だがこうした問題設定そのものが、あまりに戦後北米中心史観、英語中心主義に染まっている。北米中心史観が見落としていることは、おおまかにふたつある。ひとつはフランス派の動向と、それが世界にどのように波及したかへの無知である。1980年代の東京大学駒場はバルト、フーコーといった構造主義四天王の一角から、哲学、美学や芸術社会学に絞っても、デリダ、クリステヴァ、リオタール、ブルデューといったフランス派の大家が次々に来訪し、それに対等な付き合いのできる才能が応接した。この時期、パリや北米東西両岸に匹敵する知的焦点が東京に存在したことは、否定できまい。さらにフランスとは「国籍」である以上に作業言語の選択である。バルトの弟子筋には、クリステヴァのほかトドロフなど東欧からの亡命者が多く、美術史分野でも発言している。これらの外国出身者が、フランス語を武器として、仏語圏知識人社会の中核を占めるに至る状況が発生した*23。

いまひとつ英語中心主義が見落とすのは、英訳による喪失lost in translationである。端的な例を挙げるなら、ホリー自身が精力的に研究しているアビ・ヴァールブルクが典型だろう。これはジョルジュ・ディディ＝ユベルマンの解釈だが、ハンブルク出身のこのユダヤ人銀行家の息子が提唱した美術史学は、英訳によって骨抜きにされた。情念定型pathosformelはカッシーラーによって象徴の哲学へと合理化され、幽霊の死後の生Nachlebenはパノフスキーによってルネサンスの復活へと切り詰められ、さらに造形のパノフスキーは、ゴンブリックによって視覚心理学へと切り替えられた*24。第二次世界大戦後の英米圏での美術史学がこの潮流に沿って、いわばマクドナルド化されたことは明白だろう。James Elkinsは美術

史における物質性が学術的には犠牲にされたことを問題にしているが、ハイデガー言うところのDinglichkeitは霊と結びつく次元を秘めている。日本語で言えば「もののけ」に連なる領域だが*25、そうした土地の精霊に結びついていた霊的次元は、移民国家にして清教徒の伝統が色濃い北米の学術風土において霧散した。中立的で汎用性のある、パッケージ化された北米の学術手法の限界は、こうした翻訳過程での喪失に起因する。「旅する理論」traveling theoryとはエドワード・サイードの言葉だった。日本とメルボルンとを往復する科学史家の中山茂は、学術中心の地理的移動を地政学的に検討している*26。学術パラダイムの移植、奪取と変容に「海賊」の比喩がどこまで有効かは検討を要するが、冒頭で触れたポール・ゴーガンの教訓だけは、脳裏に刻んでおいたほうが安全だ。すなわち評価基準を牛耳る権威筋の判断次第で、合法的操業は容易に違法海賊行為に転落する。

「今日の世界美術界」は、たいらな平面なのか？

合法と違法とが表裏一体の世界構造にあって、そもそも美術の世界は単一な平面であるはずがない。より正確に言えば、平坦で合法的に見える平面の裏では、拮抗し対立する不均衡な力が闘ぎあっており、それにもかかわらず表面は平穩にみえるのはなぜか、という問いが立てられるべきだろう。翻訳の比喩に戻るなら、世界公認の造形言語へと翻訳された部分が「今日の世界美術界」Contemporary Art Worldに可視の状態で見られるが、そこへと「上場」されるためには、地域的な造形言語は、さまざまな検閲と整形を施される。この翻訳過程にこそ、地域と世界とを繋ぎつつ切断する権力機構が働いている*27。

地域の流儀が世界に通用するようにコード変換される仕組みを、いま仮にgameの規則と呼んでみよう*28。Gameとは狩猟における獲物のことであり、英語表現では写真撮影はshooting、映画の撮影地探しも

location hunting、翻訳における届け先の言語をtarget languageなどと、狩猟用語がきわめて高い頻度で現れる。言い換えると英語に支配された世界市場へと進出することは、こうした狩猟の価値観へと適応することをも意味する。ゲームの規則とはフランス語でrègle de jeuというが、およそ規則には「遊び」jeu de règleがある。英語でいえばmarginであり、金融業では利鞘と呼ばれもするが、要するに機構のあいだには、わずかにせよ空隙が必要であり、さもなくば力動性を確保する余地が窒息する。周辺的marginalとは、ここから派生する語彙である。辺境と中心の交渉の場を「遊び」と見定めよう。はたしてこの両者の「あいだ」の象徴的な価値の交通・交換にあって、海賊行為とは何なのか。規則違反を犯して、そこから利潤を稼ぐには、規則を熟知しておく必要がある。弱小な地域市場から覇権を握る全球的市場への参入を果たすためには、この戦術は不可欠だ。

中国の現代作家でこの綾をよく心得ているのが、徐冰だろう*29。彼は偽漢字による印刷物の展示で話題を呼んだが、ここで彼は、一方で漢字文明圏の鑑賞者には、自分は偽文字によって欧米の市場を開拓しているのだ、という目配せを怠りなく送りながら、他方では、彼の文字の真偽を確認できない観衆や顧客を主要な標的として、作品の売り込みに余念がない。一般的に見て強大な文化圏の支配領域の周辺部において、この種の偽文字が繁殖する。ここには、いわば偽の通貨を非西欧から西欧市場へと流通させる、海賊商法の秘訣が隠されている。いかにすれば贋札を合法的な貨幣へと変装・粉飾して、まんまと市場に行き渡らせうるか。あまつさえ、それを贋札と知っている身内を含めて、大方の喝采を浴びるという錬金術が、海賊の立身出生には不可欠だった。海賊はかくして市民権を獲得するのだ。

Trade Markとしての倪海峰

もう一例を手短かに検討しよう。オランダで活躍する倪海峰は、移民がそれぞれに民

族ごと、宗教ごとの「列柱」と呼ばれる共同体をつくるオランダ流の移民政策のなかに参入した、中国系の藝術家のひとりである。倪海峰は、コバルトの青花装飾を施した陶磁器の塊で有名となった。この塊はジャガイモを模しているが、それは何を意味しているのだろうか。

この根塊はそもそも南米原産であり、スペインの世界制覇の経路に沿って欧州にたどりついた。日本ではジャガタライモとも呼ぶが、それはジャカルタに由来する。つまり、藝術家はここでオランダに至る自分の航海を、ジャガイモがオランダに定着するに至った海上経路になぞられている。青花の模様は中国藝術の出自を示しつつも、それを愛好して模倣したデルフト焼の伝統へと目配せしている。さらにこの青いジャガイモもどきは、中国文人が珍重した文具四宝のひとつ、水滴を想起させる。カントによる美術の定義とは有用性の欠如、無関心性だったが、これは中国の藝術理念とは反りが合わない。その東西の価値観の隙間、マージンを埋める文具を、倪海峰は意図的に選択していたことが判明する。掌に巡らすことで親近感をもち、触覚性に訴えるオブジェはまた、視覚偏重の西欧藝術が見落としてきた感覚の復権にも貢献し、老人のボケ防止健康器具としても活躍するだろう。

この擬態水滴の陶製ジャガイモは、贈答品としても活用された。美術作品は一品性を求められ、希少価値が尊ばれるが、また同時に人々は、隣人の愛玩物と同じものを所有したが。お互いによく似ているが、ひとつとして同一の形状をもたないジャガイモもどきの偽水滴は、この代替不可能性という需要心理にもびたりと適する。藝術家は己がオランダの市民権を獲得する記念としてこのセラミック製馬鈴薯を贈与したが、これはいわばオランダ市民の一種のステイタス・シンボルの役割を果たす。一家にひとつこの玩具が行き渡れば、そこで藝術家はオランダ社会への同化を果たすこととなる。彼の個人名は、普通名詞へと変貌



倪海峰のセラミック製ジャガイモ

するだろうが、と同時に「倪海峰」は、商標trade markへと脱皮する。実際、その後の彼は、欧州での注文に応じた陶磁の家具を中国で生産する貿易事業に手をのばし、いまや誇大妄想的な規模で、みずからの商標を刻んだ藝術調度品を手広く販売している。自分の作品を市場にいかに普及させるか。その販売戦略まで創作に組み込まれたといつてよい*30。

Trade markと海賊行為

倪海峰は移民初期には、妻の手助けを得て、自身の裸体に青花の文様を描いた。いわば洗淨可能な刺青によって自己の中国出自を示感したわけだが、思えば海賊は好んで刺青を彫る。開港地に彫り物屋が繁盛するのも、異人の交易地ならではの風物だろうか。ボストンの旧家の御曹司、有名な「村の鍛冶屋」の詩人ロングフェローの甥チャールズは、故郷を出奔して横浜に流れ着き、そこで見事な刺青を全身に施してもらったことが知られている。そこには係累と過去を捨てて生れ変わりたい、という変身願望が、濃厚に匂ってくる*31。変身には、正統な自己同一性を脱却し、みずからに別人格を付与する「海賊化」の兆候が見える。

こうして偽物fakeを巧みに流通経路に乗せて利潤を稼ぐ行為としての「海賊」稼業が視野に入ってくる。本会議の冒頭でKavita Shinghは、そうした贋作産業の海賊行為を検討した。ホミ・バーバの言うmimicryとは、言い換えれば正統authenticな産物を、

無許可で模倣する行為であり、それが商標に対する侵害を構成する場合には、海賊版として法的摘発の対象となる。ハリウッドHollywoodのインド版がボンベイ郊外のボリウッドBollywood、さらにまたその亜流としてMollywoodがあり、低予算のハンド・ビデオカメラに人力の特殊撮影を駆使して、例えばSupermanのパロディSupermanといった娯楽作品を制作している。こうした贋作やパクリpasticheは、しばしば商標侵害として訴訟沙汰を引き起こす。まさに商取引における利潤の不法なる強奪であり、これでは海賊行為だ、という訴えである。

だが、例えばハブスブルク家はヴィーン郊外の宮殿、シェーンブルンを見るところだろう、とカヴィタは問う。シェーンブルン宮廷には、ムガール絵画を素材に、オリジナルを裁断し、それらの断片を装飾材料として寄せ集めて流用appropriateした家具や壁面が至るところに散りばめられている。ルイ・ヴィトンの商標を流用して制作した縫いぐるみや、ディズニールランドのお城の模造品が商標侵害だと断罪されるのだから*32ムガールの宮廷人や宮廷職人たちも、タイムマシンで21世紀に出現できるなら、シェーンブルンを商標侵害の海賊行為で訴えたとしても、おかしくないだろう。否、近年流行の文化財の祖国復帰repatriationの論理、あるいは欧米の博物館に陳列されていた祖先の骨をDNA鑑定により同定して、祖国の墳墓に戻す再埋葬の運動などを判例とするならば、欧州のロココ宮殿の装飾を、自国の歴史文化財に対する損壊行為として、国際司法裁判所に訴える事態すら想定できよう。

こうしたカヴィタの鋭くもウィットに富んだ問題設定に答える意味で、南蛮漆器から輪和蘭漆器にいたる日本の輸出用蒔絵の話題も提供してみた。聖画像の祭壇や蒲鉾型の櫃が中心だった南蛮漆器は、オランダ商館の独占が始まるや、様式が一変し、方形の箱型の贈答品が支配的となる。日高薫や永島明子も説くとおり、オランダ商館長フランソワ・カロン経由で輸出され、現在

ロンドンのヴィクトリア&アルバート美術館にある逸品などには、豪華絢爛な蒔絵で王朝風俗らしき光景が描かれているが、それが何を主題とした物語なのかは、日本の専門家にも同定不可能である*33。そもそも主題などお構いなしに、もっぱら輸出先の欧州人たちの目を喜ばすためだけに、荒唐無稽な絵柄が織り込まれたと見るほうが正解だろう。

つまり、十七世紀初頭には、すでに徐冰や倪海峰のご先祖が活躍していたわけだ。国内ではイカモノでしかない贅沢品を輸出用に捏造する一方、「東洋」の紛い物で海外の顧客の購買欲を刺激する市場を開発する。この工程で、日本の職人たちは、自前で偽物fakeの蒔絵を拵えていたことになる。

はたしてこれはauthenticなfakeなのか、faked authenticityと呼ぶべきか。真偽の弁別不能に加えて、ムガール絵画の運命も上乘せされる。漆絵の部分だけを薄く剥ぎ取る（今日ではすでに不明な）技法を開発したフランス人指物師は、平面の蒔絵を巧みにロココの家具の曲面のうえに移植し、かくして日本の輸出蒔絵は、バロック時代の宮廷内装の装飾調度へと生まれ変わる。その転生の生き残りも広く知られるが、そうした高級蒔絵の下手なmimicryが、japaningと呼ばれる欧州産粗悪模造漆絵、もどきなのだった*34。

文明の海賊史観にむけて——むすびにかえて

こうして見ると、日本から南シナ海を経由しインド洋に抜ける海上交易路での商品流通の実態が、少しばかり判明してくるのではなからうか。需要に応じて柔軟かつ自在に姿を変えつつ、しかし強靱に自己を保存し、装飾家具の表層を棲家として転生を果たした漆蒔絵。それは、真正オリジナルlegitimate originalか海賊版コピーpirate copyかの真贋議論を掻い潜り、巡礼pilgrimageと略奪piracyとの狭間に需給の消長を見極めつつ己が生命を保った、歴史の証人といってよい。ヘーゲル流の主人と

奴隷の弁証法を縦横に渡り歩きながら、蒔絵japanばかりでなく陶磁器chinaを含む幾多の美術品や交易商品が洋上を越えていった。その虚実錯綜の混淆、交叉交配に、海賊史観からみた世界美術史の実相が浮かび上がる。シドニーに飛ぶ機内で目にした『毎日新聞』（2012年3月20日）には「米中覇権の時代」という特集第二回に、たまたまインド洋を話題にした無記名記事が掲載されていた*35。「海賊は共通の敵」という見出しに続き、ソマリア沖の海賊被害がインド洋セーシェルに及んでいる実態が報告されている。だがソマリア沖海賊とは、そもそも何なのか。それは大国による政治経済的覇権争いの犠牲となって国家破綻を経験し、日常生活が成り立たなくなった沿岸住民たちに武器が供与された結果発生した、略奪行為である。マラッカ海峡にしても、沿岸住民には何ら見返りもない東西交易路確立の逆数として、海賊行為が頻発する。海賊被害の拡大が、大国による軍事拠点形成に格好の口実を提供し、sea-laneの安全確保と海賊摘発とが、海賊行為のさらなる深刻化、残虐化を助長しかねぬ悪循環を招いている。

陸地の側の利害を中心とした覇権史観にかわって、島嶼部や沿岸海域の地域的利害

を基礎とした、もうひとつの世界史、複数の磁場の複合としての世界流通機構史、そしてその部分集合としての世界美術史を構想する想像力が、いまや要請されているようだ*36。それはかつて大東亜共栄圏の夢想に基づき大陸侵略、南方侵出を企てた過去をもつ国民=国家にとっては、「世界青年の船」の航海目的を、いまいちど問い直す契機ともなるだろう*37。さらにまたそれは、マニラ、香港、マカオ、シンガポール、コルカタ、ボンディシェリー、コロombo、ゴア、ムンバイ、さらにはセーシェルを経由しアデンやモガデシオに至る、往年の植民地都市を縫う交易路の実態を問い直す、国際的学術協力を立ち上げる機運ともなるだろう*38。

会議最終日のbusiness meetingで「バンドン会議再訪」という企画が、来年度の計画として浮上してきた。日本敗戦を受け、欧米列強による植民地からの独立を果たそうとした、AA諸国の戦後史の原点に再度立ち返り、過去半世紀の世界史を吟味する試みである。そこからどんな21世紀世界の将来像が描かれるか。これはおよそ他人事ではあるまい。覇権の誘惑から自由な世界の将来像をいかに構想するかに、人類の将来が託されているのだから。

【註】

*1 Kakuzo Okakura, *Collected English Writings*, Heibonsha, 1984, Vol.2, p.132.

*2 稲賀繁美「岡倉天心とインド」モダニズム研究会『モダニズムの越境I——越境する想像力』人文書院, 2004年, 80-86頁。

*3 Georges Didi-Huberman, *L'image survivante, Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg, Minuit, 2002* ディディ=ユベルマン『残存するイメージ——アビ・ヴァールブルクによる美術史と幽霊たちの時間』竹内孝宏・水野千依訳, 2005年。

*4 Alain Rey, *Révolution, histoire d'un mot*, Gallimard, 1989.

*5 「60年代の青年運動」『アジア遊学』42号, 2002年7月。

*6 John Onians (ed.), *Atlas of World Art*, Laurence King Publishing, 2004; 『世界美術史アトラス』薩摩雅登・川野美也子訳, 東洋書林, 2008年。関連して参照すべき書籍には, David Summers, *Real*

Spaces, World Art History and the Rise of Western modernism, Phaidon, 2003. Thomas DaCosta Kaufmann, *Toward a Geography of Art*, The University of Chicago Press, 2004. U.P.

*7 Terry Smith, *What is Contemporary Art*, Chicago, University of Chicago Press, 2009.

*8 Georges Bataille, *Lascaux ou la naissance de l'art*, 1955. ジョルジュ・バタイユ『ラスコーの壁画』出口裕弘訳, 二見書房, 1975年。

*9 Yawarra Kuju, *The Canning Stock Route*, National Museum of Australia, 2012.

*10 "Spirituality is more than the awareness of one's self. It is the awareness of and responsibility for knowing your place and role in the world. It is about being aware of the interrelatedness of all that was, is and will be. It is about knowing your responsibilities for the past, present and future." Adrian Tucker, Newtown, 1997.

*11 なお比較文学を専攻するアミール・ムフティは、ニューヨークのコロンビア大学で柄谷行人の聴講生であったことが、会話を交わすうちに判明した。柄谷の国際的薫陶のほどは、将来、吟味されるに値する。

*12 Franco Moretti, *Atlas of European Novel, 1800-1900*, 1998; *Graphs, Maps, Trees—Abstract Models for a Literary History*, 2005. *Novel* (ed. by F.M.) in 2 vols, Princeton U.P., 2006.

*13 稲賀紫美「地理学的想像力から地学的想像力へ——酒井直樹氏の講演「翻訳と地図作成術的想像力」を聴いて」『図書新聞』2879号, 2008年7月26日付。

*14 今福龍太『群島世界論』岩波書店, 2008年。今福+吉増剛造『アーキペラゴ——群島としての世界へ』岩波書店。

*15 本件については稲賀紫美「いまく世界文学」は可能か——グローバル化のなかで二十世紀の比較文学の現在を問う」『比較文学研究』92号, 2008年, 104-121頁。註15。

*16 稲賀紫美「トポロジー空間のなかの21世紀世界美術史」(その4)『あいだ』148号, 2008年5月20日, 27-32頁。

*17 鶴岡真弓(編)『京都異国遺産』平凡社, 2007年。

*18 同様の指摘はすでに何度かおこなっている。Shigemi Inaga, "Is Art History Globalizable?" in James Elkins (ed.) *Is Art History Global?* Routledge, 2007, pp.249-279; 384-390.

*19 R. Tagore, *On Oriental Culture and Japanese Mission*, address to the members of Indo-Japanese Association, Tokyo, 15 May, 1929. The passage is quoted and commented in Rostom Bharucha, *Another Asia*, Oxford University Press, 2006, p.170.

*20 本件については稲賀紫美「近代の国家コレクションと民間コレクションの形成——東洋/日本美術の収集・展示・露出とその逆説」『記号学研究』特集「コレクションの記号学」21号, 2001年, 75-101頁。

*21 Christine Guth, *Art, Tea, and Industry—Matsuda Takashi and the Mitsui Circle*, Princeton University Press, 1993.

*22 Michael Ann Holly, *Panofsky and the Foundations of Art History*, Cornell University Press, 1984. Michael Ann Holly+Keith Moxey, *Art History, Aesthetics, Visual Studies*, Clark Studies in the Visual Arts, 2003.

*23 稲賀紫美「ロラン・バルトあるいは虚構としての日本」『表象としての日本』放送大学教育振興会, 2004年, 251-3頁。

*24 稲賀紫美「イメージはいかに生まれ、伝播し、体験されるのか」『図書新聞』2789号, 2006年9月9日付。および「イメージ解釈学の隠蔽に西欧20世紀文化史の犯罪を摘発する」『あいだ』128号, 2006年8月20日, 22-26頁。印刷ミスのため連載中断; 改題「ジョルジュ・ディディューベルマン著『残存するイメージアビ・ヴァールブルクによる美術史と幽霊たちの時間』を読む」『あいだ』132号, 2006年12月20日, 8-27頁。

*25 モノ学・感覚価値研究会編『物気色モノケイロ』美学出版, 2010年。

*26 中山茂『歴史としての学問』中央公論社, 1974年, 新版1986年。

*27 稲賀紫美「翻訳の距離と比較文学の前線」日本比較文学学会編『越境する言の葉』彩流社, 2011年, 23-30頁。

*28 以下3段落の内容は、稲賀紫美「ものぐるい, うつわまわし, まあい, あそび」モノ学・感覚価値研究会第2回アート分科会, 2009年4月18日の講演内容と重なる部分がある。講演のテープ起こしは, <http://homepage2nifty.com/mono-gaku/>に掲載されている。

*29 以下は、稲賀紫美「トポロジー空間のなかの21世紀美術史」(3)『あいだ』147号, 2008年4月20日掲載の記事を、今回のシンドニーでの会議の席において口頭で英語にて要約した。

*30 倪海峰についてはKitty Zijlman, *The Return of the Shreds—Ni Haifeng, Valiz*, 2008.

*31 Christine Guth, *Longfellow's Tattoos—Tourism, Collecting, and Japan*, University of Washington Press, 2004.

*32 ディズニーのお城の模倣が訴えられたとの話を聴いて、札幌の雪祭りの氷の彫刻で複製される歴史建造物などの複製権、商標使用権などの法律処理がどうなっているのか、急に心配になったことである。

*33 日高薫『異国の表象——近世輸出漆器の創造力』ブリュッケ, 2008年, 第273章。本書カヴァー写真にとられたヴィクトリア&アルバート美術館の蒔絵箱が、その典型である。またこれらの作品は『Japan蒔絵』展覧会(京都国立博物館, サントリー美術館, 2008-9年)に出品された。同図録の永島明子「Japan蒔絵—宮廷を飾る 東洋の燦めき」。

*34 稲賀紫美「隠喩としての蒔絵」『美術フォーラム21』第19号, 2009年, 115-119頁。なお陶磁器の輸出市場では、有田で景德鎮の眞作が作られる一方、景德鎮で伊万里の模倣が焼かれ、それらがともに欧州に到来するといった錯綜が発生した。海賊行為と眞作の流通経路復元が、歴史復元に不可欠となる。

*35 『海賊は共通の敵』(米中覇権の時代・連戦第2回)『毎日新聞』2012年3月20日。

*36 これは、東北大震災後の復興策にも当て嵌まる観察だろう。フランスの地理学者で東北大学に留学した経験をもつAugustin Bequeは、地域の実情に無縁な東京中心の施策、政府・中央官僚主導の立案、また大企業が率先して復興事業で利潤を追求しようとする風潮に警鐘をならし、「地域性が削られた土地から人は離れてゆく」と、地域風土の保全を訴えている。朝日新聞**bunka@asahi.com**

*37 稲賀は、最終日のbusiness meetingで「世界青年の船」の事例を説明し、船を使った移動学会組織の可能性を示唆した。南シナ海からインド洋、地中海を結ぶ寄港地を、海の側から追体験するためである。

*38 すでに日本比較文学学会では、橋本順光氏の企画により「欧州航路の比較文学」をシンポジウムで実施し、和辻哲郎の『風土』成立の背景を具体例に検討した。シンポジウム成果を論文集として刊行する準備が進行中である。Shigemi Inaga, "Japanese Philosopher Go West—The Effect of Maritime Trips on Philosophy in Japan, with Special Emphasis

on the Case of Tetsur Watsuji," paper read in the International Symposium, *Japanese Philosophy as an Academic Discipline, Research and Teaching*, Chinese University of Hongkong, Dec.10-11, 2011 (forthcoming). なお、この香港の学会では、鯨鯨を媒介に香港と気仙沼との連帯を訴える意見が表明された。

*本報告は、筆者が現在計画中の「文化翻訳の地殻変動、文化間葛藤の気象学・序説」の一部を構成する。Pirates' View of World Art History: beyond Oceanic View of Civilizations, Towards a Tectonics in Trans-cultural Transactions (TTT) & Climatology of Cultural Conflicts (CCC)

編集雑記

前号の訂正とお詫び

▲本誌193号石子順造をめぐる巻頭対談の2カ所において大きな誤りをおかしました。訂正してお詫びいたします。

▲まず、2ページ/タイトルまわり。

【誤】司会：成相 肇（うへのこうし／評論家）→【正】司会：成相 肇（なりあいはじめ／府中市美術館）

▲3ページ右段下から6行目末尾より

【誤】石ころだとか木だとか、人間の歴史性をあまりを好んで使う。そういったことが〈もの派〉感じさせない、日常性からかけ離れた素材の作品の特徴ですよね。→【正】石ころだとか木だとか、人間の歴史性をあまり感じさせない、日常性からかけ離れた素材を好んで使う。そういったことが〈もの派〉の作品の特徴ですよね。

なお、上記の誤りを訂正した183号の1折および2折を、本号に同封いたします。お手数でも、お差し換えてください。

艾未未のその後のその後

▲遅ればせながら、宮本真左氏による報告（本誌192号）以後の艾未未氏の動静を、手短にご報告しておきましょう。ここでの情報も宮本氏に負います。

▲「脱税」として艾未未に2千4百万ドルの追徴金で課され、それにたいして艾氏が反訴したのは既報のとおりですが、その件での6月20日、7月20日の2度にわたる裁判で原告側は敗訴。艾氏の妻の路青と弁護士が出廷するも、外出を禁じられている本人は傍聴すらできなかったといいます。

▲一般公開されている艾未未側の裁判関係の資料によると、今回の「経済犯」とされた理由は、アート作品からの利益にたいするものではなく、博雅園（北京朝陽区のマンション、2003）、三影堂（北京草場地のフォト・ギャラリー・セ

ンター、2007）、上院（北京東城区のマンション）という3つのプロジェクトにたいする所得税に関するもので、その法外な課税——なんと、単純利潤の93%から100%の課税率!に、艾氏のフェイク・スタジオがそれまでもにも再三の訴えを起こしていたようです。

▲しかし、現在通告されている追徴額については、従来と変わりはない様子。支持者たちからの借入金をその保証金として支払ったのだが、まったく再審判には役立たなかったと見られます。

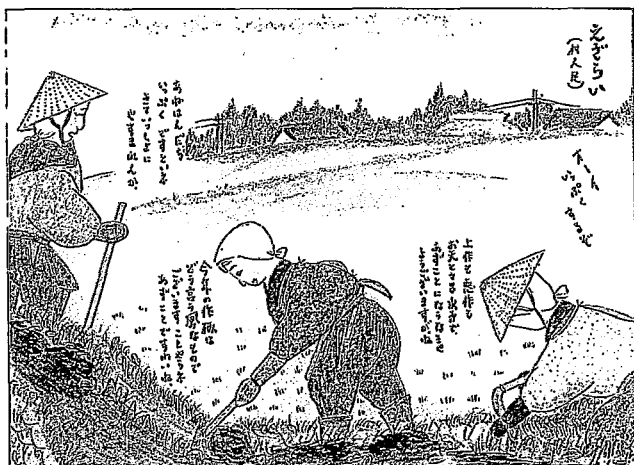
▲裁判終了後の6月22日に、艾氏の旅行制限は解放されたようなものの、本人のパスポートは当局から返還されないまま。ちなみに艾氏は米ワシントンのハーシュホーン・ミュージアムでの個展（09年、東京・森美術館での「何に因って？」展のアップ・デテッド・ヴァージョン；9月から）を控えており、また、ベルリン芸術大学から客員教授として招待を受けています。

映画『Ai Weiwei: Never Sorry』

▲で、見出しに掲げたドキュメンタリー映画、ことしのサンダンス・フィルム・フェスティバルで審査員特別賞を受賞。

▲この作品は、2006年、ブラウン大学を卒業したあと、言葉も話せないまま中国に渡った弱冠27歳の女性のがはじめて手がけたものだということから驚かされます。

▲『ニューヨーク・タイムズ』の記事（Larry Rohter "A Front-Row Seat To Ai Weiwei's Ordeal," 2012029）によると、いずれはジャーナリストにもなりたいた、と漠然と考えていた彼女、アリソン・クレイマン Alison Klayman は、中国語をマスターすると同地で各種のアルバイト仕事を転々としていたが、2009年、たまたまカメラを買ったとき、画廊勤務のルームメイトに、艾未未というアーティストの写真展をやるので盛り上げ企画として彼の日常をビデオ撮りしてくれないか、ともちかけられ、軽い気持ちでひきうけたのが作品制作のきっ



生活記録・記憶画家は山本作兵衛さんだけではなく——村の習俗や生活の種々相を、自らの生い立ちと重ねながら、ときにユーモラスに活写したのは富山県在住の酒井キミ子さん（1928年生まれ）。図の「えぞらい」とはたんぼの用水路の補修のこと。集落の共同作業である。このほど出版された『戦争していた国のおらが里』（270×240mm、オール・カラー、286ページ）には、この種のたのしい絵が270点ほどおさめられている。地元の桂書房刊、3,800円＋税。