

【特集】グローバリズムの方法論と日本美術史研究——一国主義と受容研究を越えて

1 グローバル・スタンダードの功罪

——海賊史観、帝国史観、輪廻転生史観にむけて

稲賀繁美

1 認知されざるART

トマス・クロウが上智大学での研究会で北米のポップ・アートを論じた。質疑応答で、折角日本に滞在されているのだから、風呂屋のペンキ絵をご研究なさってはいかがでしょうか、とご注進申し上げた。巨大な広告看板の塗装屋から出発してポップ・アートの騎手へと出世したローゼンクイストの事例が話題だったからである。Popular Artの定義に忠実であるならば、多くが無名の看板職人による、公衆浴場の富士山が、どうして同じ「民衆芸術」の範疇で議論されてはいけないのだろうか(図1)。Globalizationと口にするのはたやすい。だがその一方で、風呂屋のペンキ絵では芸術とはいえない、といった文化検閲がいまだに牢固として残っている。こうした「当然」の価値判断の背後になが隠されているのか。そこに自覚が行き届かないかぎり、現代Artの全球化はお題目にとどまる。

Painterといえど、字義通りには塗装職人である。そのうち藝術家に出世でき、個人名が業界で認知された人間が、晴れてArtistの称号を手に入れる。美術史とは、このような出世を遂げた特権的な創作者だけを選別して、その枠組みのなかで「研究」をすすめる。「藝術家」であれば、その作品は展覧会に出品され、運が良ければ買い上げら

れて、公共や私設の美術館と呼ばれる保管場所に安置され、研究の対象へと格上げされる。それは一般の流通商品や消費財とは区別され、素材に問題がなく、また作者がそれを望むなら、恒久的に保存され、場合によっては作者の意志を無視してまで、修復の対象とされる。美術における

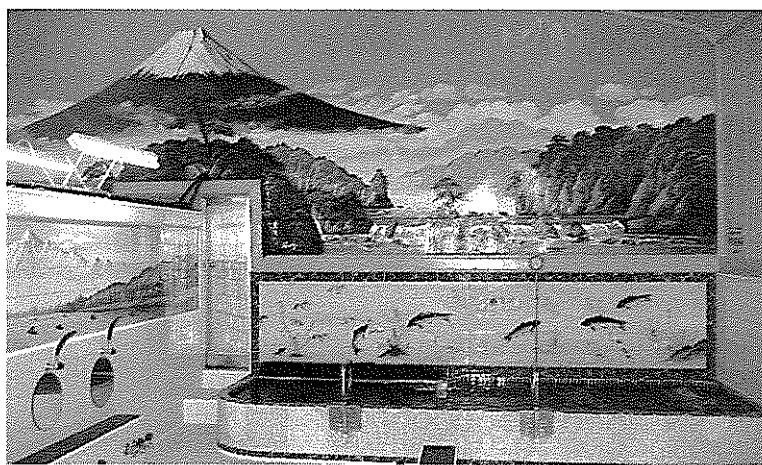


図1 富士山の世界遺産登録とともに、風呂屋のペンキ絵も世界登録へ?

グローバルイズムとは何か。それは、white cubeとも呼ばれた近代の無菌室のような「美術館空間」という殿堂への参入を許された特権的な事物たちに、世界的な流通網を担保する金融・情報環境が準備されてきた、という事態を意味する。

この場合、Globalizationとは、そうした特権的空間への参入の過程を示す動態把握を指す言葉となるはずだ。無名の職人による風呂屋のペンキ絵や、往年の映画館の書割り広告が、たんなる博物館の歴史史料ではなく、美術作品へと認知され、社会的地位が向上し、世界的なネットワークに登録されること。結構な事態であるが、はたしてこのプロセスに乗るか、乗り損ねるかの分かれ道には、いかなる分別装置が働いているのか。これは審美的な基準の問題ではなく、経済的な資産価値創出の問題であり、社会的に言えば、階級闘争(lutte des classes)ならぬ分類闘争(lutte de classement (P. Bourdieu))の現場である。Outsider artという言葉もあるが、これはoutsiderやinsiderと峻別して固定化させるといった分類闘争へと加担する営みだろう。insider: 取引が金融商品取引法で規制の対象となる一方、outsiderと規定され、自主規定する輩は、正規市場からは爪弾きされているという被差別意識を逆用して、かえって自己に有利な副次的市場を構築する。Outsiderたち自身の多くは、極めて私的な営みとして創

作を続けており、それらが公共に展示されて金銭的な対価を得ることも期待してはいない。その限りで、かれらにはえてして、自分が美術市場の外部者 outsiders of the art market だとの自覚さえもない。だが、彼らの創作品には金融的価値を賦与しうる・すべきだと認識する流通業者、さらにはそれらの生産物には公共的空間で保存・展示される価値ありと認知する行政担当者が現れる⁽²⁾。

2 職人と藝術家

無名な職人に対して藝術家は「有名」である。この分断線は柳宗悦の「民藝」においては「無名性」anonymat の賞揚として逆転された。ニューヨーク現代美術館で一九八九年に開催された『未開主義と二十世紀の現代美術』展は思わぬ批判を蒙った⁽³⁾。アフリカの産物は無名作者による儀礼の道具だが、それが欧米の美術市場で流用されると、個人名を獲得した「美術作品」へと横領される。この詐欺行為は植民地主義の残滓にほかならず、それ自体犯罪的行為だ、というわけである。さて民藝は二十一世紀初頭にパリで大規模な展覧の機会をもったが、会場は「美の殿堂」ルーヴルでも「現代美術の宝庫」ボンピドー・センターでもなく、ブランリー河岸美術館となった(図2)。この事実が判明すると、所蔵者筋からは、企画を疑問視する声もあがったとの風評が伝わる。事実か否かはここでは問うまいが、そこには、ある価値観が露呈する。アフリカ・オセアニアや、旧人類学博物館の所蔵品を母体とする博物館に展示されるのでは、民藝の沽券に関わる、という危惧である。審美的な階層秩序にあって、元来は美術という制度から隔離され差別されていた民衆的生活感情に市民権を与えるのが、民藝の主旨であったはずなのだが。

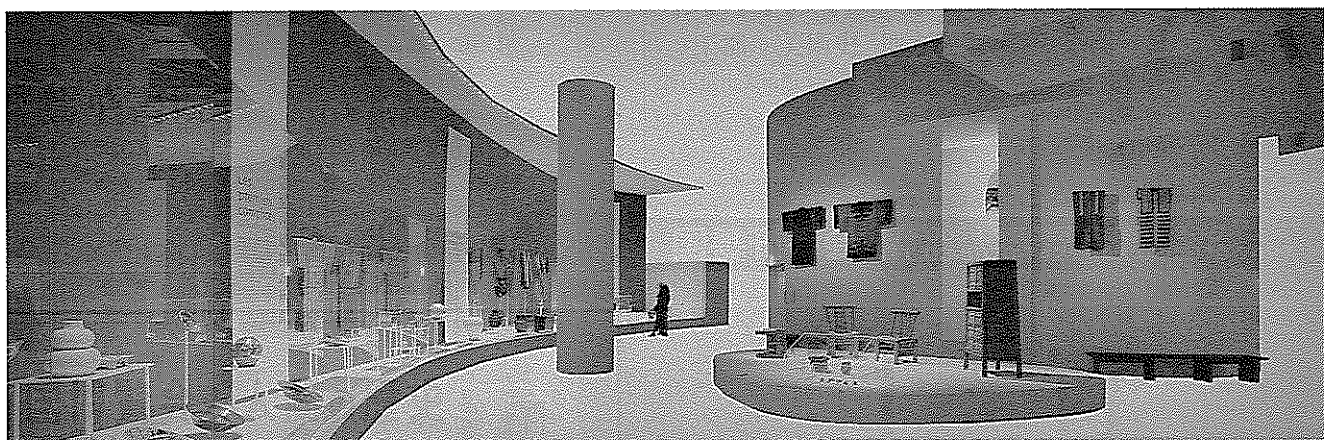


図2 「部族」、それともグローバル? (『民藝の精神』ブランリー河岸美術館展示風景 CG 画像 パリ、2008年)

大東亜戦争期には『南洋の民藝』といった著作も世に問われている。それがいつしか民藝はルーヴルやボンピドー・センターに展示されるのが当然という地位を獲得したならば、その立身出世の道程こそ globalization の里程碑と言つてよい。ポルト・ドレにあった旧植民地美術館やトロカデロの人類学博物館の改組によって引越し、ジャン・ヌーヴェルの斬新だが使い勝手の悪い「二十世紀最後の美術館」(モリス・ゴドリエの痛烈な揶揄)に収まった「民族学資料」モトイ「始原の美術」作品たちとても、同様の globalization の産物だったはずだ。ならば、両者はどこで仲違いし兼ねぬ分裂の仕儀に至ったのか。

一九八九年のパリではまた『大地の魔術師』と題される展覧会が開催された⁽⁴⁾。ここにはチベットの砂曼茶羅を制作する僧侶や、ガーナの棺桶装飾職人を含め、それまで「藝術家」とは認知されていなかった作り手や職人が多数招かれた。結果的に、そこから国際的な藝術家へと globalization を成し遂げた「作家」は比較的少数にとどまった。とはいえ、ここには先進国における社会的な認知こそ、藝術における globalization の切札、いわば打ち出の小槌であったことが、間違ふことなく、そして街いなく示されていた。

3 世界文学と世界美術史

文学の世界では、世界文学 World Literature という表現が、この二十年ほど流行である。通俗的にみても、ノーベル文学賞の受賞作品となれば、日本では「世界文学」に認知されたもの、といった評価が、新聞や遠隔映像受信機による配信を通じて下される。なぜかここでは「世界文学史」という呼び方は一般的ではない。それに対して美術の

世界では、なぜか「世界美術」ではなく「世界美術史」World Art Historyと呼びならわされる。文学の場合、ノベル文学賞を受賞するためには、現在の世界での主要言語へと翻訳されることが必須の前提条件となる。さもなければ審査資格すら手に入れることはできないからだ。これに対して美術の世界では、美術という制度に編入されれば、作品をとりわけ使用言語に沿って翻訳する手間はかからない、と思われがちだ。とはいえ実際には、先に『大地の魔術師』で観察したとおり、非欧米の造形物は、「魔術師」といった、それ自体西欧語において美術とは異なる範疇を指す名辞によって統御されていた。

漢字あるいは漢語文化圏での書道は、はたして西欧の「美術」の範疇に属するの否か。明治時代の日本では本件を巡っての「分類闘争」が演じられたし、今なお中国美術を西欧社会で認知する場合には、書道の扱いは面倒を惹き起こす。書は同時に文字でもあり、言語の翻訳を回避できない。だが翻訳が必要な領域は、視覚藝術の純粋性に対する毀損を構成することとなるからだ。徐冰は現代中国美術の globalisation を象徴する作家だろうが、かれがもつぱら「読めない漢字」の発案で世界制覇を遂げたのも、偶然ではない。「読めない漢字」だからこそ、中国漢字文明圏の閉域をまんまと越境突破できたのだから。

逆にみれば、文学史の世界はいまだに使用言語の選択と密接に連動する。多々の制約と無縁でない「翻訳」という転轍作業を経ないことには、「世界文学」への登録は果たせない。その限りで西洋文学史と中国文学史、アラブ文学史をひとつに括るのは厄介だ。言語の別によって弁別される史的な系譜を異にする作品群を並列するには、歴史的な経緯を無視する「世界文学」という名作選の抽象性が不可欠となる。それに対して美術史の場合には、起源や

系統樹を無視しても、文化圏を視覚的に並列することに抵抗は少ない。他ならぬブランリー河岸美術館はじめ、視覚的展示施設はそのことを立証し、実践している。とはいえ、それなら実際に文化圏を横断した世界美術史を記述することは、世界文学史よりも容易なのだろうか。⁽⁵⁾

4 近代的世界像の形成とそれ以前、それ以降

ここ五百年の人類史は、欧州による世界制覇と要約される。いわゆる「大航海時代」以来、まずは南欧、ついでオランダやイギリスが世界の制海権の覇を競った。世界交易史・世界物流史は、西欧による世界認識の現象学として描くのが、容易だろう。被征服民の側からみた歴史記述も提唱されているが、それは前者の陰画ネガ、倒立像たるを免れない。たしかに近年、アフリカの暗黒大陸とアメリカ新大陸、さらに欧州の三角貿易によって世界を理解する図式は、世界システム論によって塗り替えられてきた。背後に隠れていた中国の役割や、天然資源の宝庫としての東南アジアの富も、急速に見直されるに至っている。金融決済の手段たる銀の国際的流通も、ようやく視野に入ってきた。⁽⁶⁾

だが、欧州による世界制覇の過程を描くには、欧州中心史観の世界史記述で構うまい。むしろそれをもっと現実的な解答となる。それを広い「近代」と呼ぼう。しかし「近代以前」、地球表面がまだ欧州による制覇によって塗り潰される以前の時代を描くには、そこには共通の時間軸もなければ、欧州を中心とする地域的な優劣もまだ存在しない。ジョン・オナイアンズが編んだ『世界美術史アトラス』も、欧州中心主義から脱しようとするその意図とは裏腹に、編年的アトラス作成が孕む無理をかえって露

呈している。⁽⁷⁾ さらに脱近代となればどうか。電子通信網によって少なくとも世界の表面が覆われた現今、情報の流通にとつては、もはや距離や文化圏の差は決定的な要因ではない。言うところの globalism とは、こうした世界の平準化を前提とした価値観の表明だったはずだ。

5 英語による平準化とそれへの抵抗

電子媒体による情報伝達の平準化は、現時点では英語の汎用性の著しい拡大として理解されている。日本語以外の学術業績に比較的不関心だった国文学の世界でも、近年、英語圏を中心とした業績を、これ以上無視することは、世界標準からの脱落に繋がるとする危機意識が昂進している。⁽⁸⁾ だがそこには、英語での業績でなければ無意味だとする英語圏の傲慢さと、自国のガラパゴス状態に憂慮する日本側の島国根性とは癒着しているだろう。英語文献の日本語訳には無意味に難解な体裁が与えられる一方で、日本語業績はそのまま英訳しても、英語圏での論文作法に馴染まず、拒絶される。敗戦後半世紀を越す学問的鎖国のツケが、ここに露呈している。だが他方、英語で通用した業績は、原語から比較すれば、きわめて平板化し、陳腐化する 경우가少なくない。英語圏で市民圏を獲得する学術英語とは、明快さを求められるあまり、しばしばスカスカの言葉遣いに堕してしまう。その空虚な語彙の背後には、さまざまな文化圏に由来する濃密な言語空間が、不可視のまま抑圧されている。一見透明にみえる英語は、そこにさまざまな矛盾を鬱積させている。一方で、単一の装いの下で、実際には英語は四分五裂し、様々に分岐していて、もはや特定の分野や使用集団にしか理解できない。他方で、これと裏腹の事態だが、透明なはずの英語は、

それゆゑ急速に不透明化への道を辿っている[ex. globalization(英)vs. globalization(米)との違い]。インドで流通する英語を聞いてすぐさま完璧に理解できる日本人聴取者は少数だろう。

あたかも英語に訳されたことで、かえって回収不可能となる事態が、世界のあちこちに堆積し、いわばその残土処理問題が顕在化している。早い話が、漢語の慣用句や仏教用語などは、英訳しても、閉じられた学者の世界を一步出れば、ほとんど通用性がない。かつては英語に翻訳さえすれば、それで相互の意思疎通ができる、という楽観的な通念があった。だが実際には、英語という「国際語」で意思疎通をする営みとは、英語使用の「国際人」という架空の人格を獲得することによって、空疎な規約に則った交渉をこなすだけのことでしかない。他の言語を知らない「ディープ」な英語使用者と友人付き合いをすることは、「国際人」となることは別種の営みであるはずだ。良し悪しの問題ではないが、区別は必要だろう。

こうしてカタカナ語の「グローバルズム」に隠された実体＝幻影が少しずつ見えてくる。出身地域の国民教育を通して体得した単一母語(例えば日本語)を、英語を主とする言語媒体に翻訳したからといって、それだけでは何も実現されたことにはなるまい。それどころかむしろ、こうした体験を通じて、何が英語には翻訳不可能なのかを、各々の非英語実践者たちが体験してゆくことにこそ、globalizationの非効率性なればこそその意義を認めねばならないはずだ。そしてその翻訳不可能性を、それら様々な複数異言語使用者たちが互いに共有するためには、逆説的だが、英語という不自由な作業言語が不可欠となる。そしてその共有性の限界の彼方には、再び個々の言語が宿す地域的特性の復権が日程に上がる。⁽⁹⁾ 考えてもみよう、

韓国美術研究には、現地語の朝鮮語のほか、典籍公用語としての中国語、併合下の学術言語たる日本語、さらに「国際的学術語」としての西欧諸語を習得することが、不可避の前提条件となるのだから。

6 「日本」という枠組みの恣意性

国文学の世界の英語に対する危機感を先に述べた。だが一見これとは対照的な事態が、英語圏の中国研究で発生している。試しにハーヴァードの燕京研究所で発刊されている、最近の英文中国研究書籍を見るとよい。そこには英文の地のうえに、中国語の術語やピンイン表記が頻繁に踊っていて、それらの術語に通じて居ない一般の英語読者には、もはやほとんど読解不可能な字面が形成されている。なぜか同様の傾向は日本研究書籍では、ほとんど確認できない。これは英語圏中国学の叛乱とでも名付けてよい事態であろう。学問の世界の動向がそのまま現実の政治や国際関係へと波及するわけではあるまいが、いわば学術における英語帝国主義は、その牙城の内部から、決壊を予兆させる事態を招いている。はたしてそれは現今の中国の世界的覇権と連動しているのか否か。

だがこの事態はひとり英語圏のみの問題ではない。日本の学術が当然の前提としてきた「日本」という枠組みや、その使用言語も、同様の事態と無縁ではない。歴史的に振り返るなら、金田一京助がアイヌ語の無文字伝承を文字に転記した事例を思い出してもよい。そこには知里幸恵、知里真志保といった人材の関与が知られているが、近代アイヌ学が目指したのは、口承伝承を正確な文字配列へと確定・編集することだった。⁽¹⁰⁾ ここには西アフリカや中央アフリカでの神話採取で発生したのと同様な事態が観

察できる。神話を含む口承伝承は、その発話の状況によって柔軟に変貌する。それは神話が生きている証拠でもある。ところが西洋世界で発展した、聖書学に基礎を置く文献学は、そうした生きた現実から、もはや不動で固定された決定版 edition を抽出しようとする。そこには、未知の動植物を捕えてその剥製標本をつくることをもって学術の達成と看做すのと同様の、博物学志向が顕著に認められる。

神話から歴史への変貌は、類比するなら、汎用性のない地域語を、国際的に通用する英語へと鋳直す作業にも譬えられる。一般に、正史への欲望には、それと裏腹に、生きた現実の抑圧という反作用が伴わずにはいない。それもまた、道徳的な正邪とは別次元の宿命といえよう。世界流通言語において「業績」を認定されることには、その代価としての犠牲が付き纏う。それはユネスコの世界遺産への登録においても発生する。世界無形文化遺産への登録と裏腹に、地域の祭礼や習俗が不可避的な変質を来した実例には事欠かない。「スポーツ」の世界で、普通の日本人にもよく知られた事件を挙げるなら、柔道がオリンピック種目として、国際的な認知を得るのと入れ替わりに、その「武道」としての礼節が不可逆的な変質・墮落を蒙った事実を思い出してもよいだろう。

ここまでくれば、地域市場と世界市場との弁証法あるいは楕円の周廻構造が意識される。Globalizationには得失の両面がある。地域市場に閉塞していた商品が国際的な通用性を獲得するのは、絶好の商機だろう。だが株式にしても一部上場することが必ずしも地場産業にとって最適の判断とは言えない場合もある。日本語文学のすべてが村上春樹となる必要はなく、日本語でしか発揮できない落語の話藝は、(外国語による rakugo の傍らで)それ

として保護されるに値する。近代の油彩画や彫刻は、西欧での美的範疇や制度の再生産の実をあげるために導入されたが、一八九〇年の東京美術学校創立から一二五年を経てみれば、それがまことに日本の風土に根付いたと言えるか否かは、評価の尺度、時間軸の取り方次第だろう。

一九三〇年に小出楯重は、油彩画は十六世紀にその最盛期を迎え、以降衰退に向かったとの歴史認識を示していた。二十一世紀を迎えて、油彩画はもはや国際ビエンナーレに代表される舞台では、昔日の栄光の痕跡すら残してはいない。その一方、もっぱら膠と岩絵の具を使用する日本画と称するジャンルが、日本列島の外ではほとんど商品価値を得なかったことも有名だ。ところが青銅铸造や大理石の塑像の傍らで、日本の鏝や根付には、たんなる応用藝術の賞玩品という枠を超えて、欧米愛好者が絶えない。地域と世界との二重点の力関係の均衡点に、global artは一所不在の楕円軌道を描く。

今にして振り返れば、十九世紀後半の所謂「日本趣味」japonismeとは、単なる珍奇な異国趣味ではなく、日本列島における造形的営みのうち、なにが当時の欧米で評価の対象となりえたのかを实地検証する、楕円軌道測定の機会だった。日本趣味は、西欧の審美観がもはや人類普遍の規範ではなくなる動揺の発端に位置してもいた。だがなにもそれは、日本的な審美観が西欧に席巻したものとして、国粹的な自尊心を満たすための機会などではなかったはずだ。評価の枠とそこに選別される品物との相互作用が、たまたま同時期に「日本趣味」という姿で発現したに過ぎまい。そこに日本の美的優位を誇るのも、反対に日本の粹に対する西欧側の浅薄な誤解を嗤うのも、ともに筋違いというものだ。

7 将来の「日本美術史研究」への提言

以上を踏まえ、最後に提言めいた言表を、三点に限定して書き留めておきたい。

まず、「交渉史における海賊史的視点」。東アジアに視点を限定しても、一国ごとの閉じた歴史は、構想としても事実認識としても、最初から破綻している。歴史は交渉のなかで営まれており、交渉とは無縁な文化的固有性・純粋性ばかりを追求するのは、倒錯でしかないからだ。そして、その点を認識するために globalism といった昨今舶来の枠組みは、もとより必要不可欠ですらあるまい。国民国家という枠組みは、あくまで十九世紀以降の認識枠にすぎず、それをそうした制度が不在だった時代へと遡及させることには、時代錯誤の嫌いが免れまい。とはいえ、歴史とは必然的に現在から遡った過去認識たらざるを得ない。「美術」にせよ、「藝術家」にせよ、それらは現在の制度的な枠組みに過ぎず、それを無条件に過去に当て嵌めることは、恣意的な選別作業に組みする「犯罪」である。

そうした前提条件を呑んだうえで、筆者は近年「海賊史観」を提唱している。一方で過去から relevant な要素を抽出する作業は、歴史認識と表裏一体の原罪である。それを過去の海賊的な篡奪と言いつつ換えてもよい。あえて「海賊的」というのは、この篡奪に公認のお墨付きを与えたものが「正史」の正体であり、複数の「正史」同士の軋轢が、国民国家体制の確立と軌を一にするからである。むしろ（後世の）権力が認めない「海賊行為」にこそ、歴史の実相があったのではないか。あたかも商品の物流の実態が、官許の統計記録に残らない「抜け荷」や違法行為、海賊的略奪や模造品交易によって形成されていたのと同様に。

ふたつ目に「帝国史による一國史からの脱却」。帝国と

は始皇帝の秦にせよ、ローマ帝国にせよ、度量衡の統一による物流の規格化を手段とする。Globalisation もその現代版である。こうした規格の完遂は、地域社会や従来の国民国家の枠組みを乗り越える。近代の東アジアであれば、それは偽「満洲国」の成立から中華人民共和国の発展にいたる軌跡を辿る。玉虫厨子や百済観音像といった古代の仏教遺産が日本美術史に属するか、韓国の記念切手に国宝として図示されるべきかの議論は、帝国史の過去が現在に残した帰属意識、縄張り意識の残滓として傾聴すべきものだろう。一國史からの脱却を謳うのは容易だが、普通の学術作業言語にも欠く東アジアにあつて、その達成

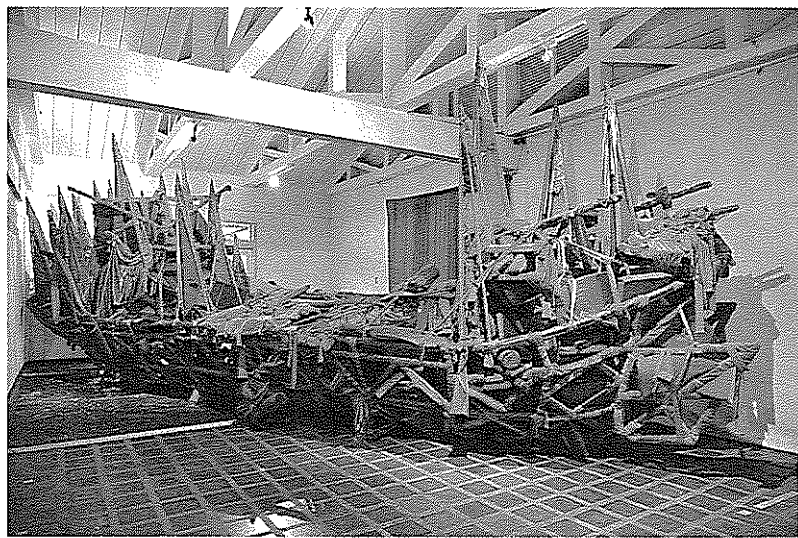


図3 領有権意識は世界の絆となるか？ 行路標識となった座礁船の想像力
(ホセ・テンス・ルイス 「浅瀬」56回ヴェネチア・ビエンナーレ フィリピン館 2015年)



図4 「複製」から「うつし」へ：輪廻転生史観の提唱にむけて
(*Réceptacle du passage*「うつわとうつし」パリ日本文化会館、2015年)

は至難である。澎湖諸島、南沙群島、尖閣諸島、竹島、北方領土……。これらが政治問題とされ、関係する国民の情緒を著しく敵対的な感情で支配しがちなのは、何故なのか。二〇一五年のヴェネチア・ビエンナーレに五十二年振りに復帰したフィリピン館の展示には、この謎をとく鍵がある(図3)。難破船の比喻と想像力……。その委細を尽くすことは紙面が許さないけれど、ここには批判的帝国史観の萌芽がある。それが筆者の実感である(註)。

第三に、「アナクロニズムから輪廻転生史観へ」。ジヨル

ジュ・バタイユはラスコーの洞窟絵画に、最新の造形的問題を見て取った。もつとも新しい考古学的発見が、我々を歴史の最古層へと誘う。この時代錯誤こそが、歴史認識の提要となる。ジヨルジュ・ディディエール・ユベルマンはこの認識を前提として、アナクロニズム史観を提唱している。だが仏教文化圏では、これをさらに発展して、造形における輪廻転生を作業仮説とはできないか。過去に宿ったかたちは、もはやそれを意識しない後継者のうちに「うつり」「不意に出現する。」「うつる」とは「転写」「移動」さらには「憑依」ですらある。そこには無意識裡の継承があり、逆に伝統とは、それを意識した瞬間に別物へと変質してしまう。これは筆者が二〇一五年正月、パリの日本文化会館での展覧会「うつしと器」および、それに続く国際シンポジウム「時のうつわ、魂のうつし」で提唱した試みである(図4)。

〈図版出典〉

図1 富士山、風呂屋のペンキ絵 熱海湯(東京都新宿区神楽坂3-6)

出典: <http://michikusa-ac.jp/archives/2369169.html>

図2 *L'esprit minget*, Musée Quai Branly, 2008.

出典: <http://www.idg-architectes.com/projet/minget/>

図3 Jose Tence Ruiz, *Shodai*, 2015, The Philippine Pavilion, 56. Exposition internationale d'art, Venezia, 2015. 出典: 展覧会図録23頁より。

図4 Shigemitsu Inaga (ed.) *Réceptacle du passage* 「うつわとうつし」パリ日本文化会館、二〇一五年、展覧会ポスター(デザイン: 大西宏志)

出典: 著者提供

註

(一) *Multi-Local Pops in the 1960s*, Kobe University, Sophia University, March 29, 2013. 池上裕子、林道郎他、企画。

(2) 拙稿「アウトサイダー・アートとオール・ブリュットとのあいだ」『あいだ』二〇一三年四月号、二〇一四年六月および七月号、各々二二八頁、二二九頁。

(3) William Rubin (ed.) *Primitivism and Modern Art in the 20th Century*, MoMA, 1989. 吉田憲司ほか訳「二〇世紀美術におけるプリミティヴィズム」淡交社、一九九五年。

(4) *Magiciens de la Terre*, Centre Georges Pompidou, 1989.

(5) Shigemitsu Inaga, "Is Art History Globalizable?" in James Elkins (ed.) *Is Art History Global?*, Routledge, 2007, pp. 249-279. 「『全球的美術史』記述の問題点として展開した論点は、本稿では繰り返さない。

(6) 三浦雅士「地球大の視点から日中関係を見つめ直す」シリーズ「東アジア海域に漕ぎ出す」(小島毅監修、東京大学出版会)『毎日新聞』二〇一五年一月十八日書評。

(7) ジョン・オナイアンズ(編)『世界美術史アトラス——創造と伝播紀元前4万年』隆摩雅登、川野美也子訳、東洋書林、二〇〇八年。

(8) 「リポート」笠間『88』特集「研究会の今」二〇一五年五月参照。

(9) 郭南燕(編)『バイリンガルな日本語』三才社、二〇一三年参照。

(10) 西成茂「バイリンガルな白昼夢」『バイリンガルな夢と憂鬱』人文書院、二〇一四年。

(11) 拙稿「交易の海賊史観にむけて——美術品交易を中心にして」『徐興慶(編)『近代東アジアのアボリア』国立台湾大学出版中心、二〇一四年、二二一—二二五頁。

(12) *Tie a String around the World*, The Philippine Pavilion, 56. Exposition internationale d'Art, la Biennale di Venezia, 2015. 「世界を糸で結ぶ」はチンギス汗の言葉としてメヌエル・コンテの映画で用いられた。糸と布からできた難破船が航路の指標となり、領海覇権の争いに揺れる海面の浅瀬に座礁して放置されている。

(13) 拙稿「世界制覇の夢と離散状況と」『日本およびアジア地域におけるグローバル・アートとディアスポラ・アート』より『あいだ』二〇一三年二回掲載予定、二〇一五年十月号、十一月号。

(14) 「うつしとうつわ」*Réceptacle du passage, ou la vie transitoire des formes et ses empreintes*. 展覧会および国際シンポジウム「パリ日本文化会館 Colloque international : Berceau du temps, passage des âges, 23-24 janvier, 2015.

history of East Asia, based on expansion and boundary-crossing in Japanese art history.

The intention was to break through the Eurocentric colonialist approach that had held Japanese scholars in its spell during the hundred years of modernization. In other words, it was to focus on the adaptation of Western scholarship and its methodology, and on the limits of reception studies with all its complexes. The aim is to construct a new, autonomous Japanese art history, which utilizing a perspective outside Japan, is based on a methodology that goes beyond a national framework. A study of Japanese art history without the "Japan", as it were.

Along with an examination and critical assessment of what has been accomplished thus far in Japanese art history and which topics deserve further research, this issue takes up painting, sculpture, craft, architecture, as well as theory to illuminate old and new themes in the globalization of art history studies and the shape of Japanese art history research. The wish is to consider the study of Japanese art history in terms of a new methodology that may not yet be clearly defined, but is unquestionably beginning to take shape. In taking advantage of the different themes introduced and methodologies employed by the individual contributors, we are confident that the challenge raised in the title for this special issue will be successfully met.

1 Questioning the advantages and disadvantages of globalism

The Merits and Demerits of Globalism — Towards a Pirate's View, an Imperial Standard, and the Metempsychosis of Art history

©Shigemi INAGA

Globalism in art may be compared with world literature. Yet, while the latter requires translation of the original into the dominant languages of the day, the former is naively believed to be free from such linguistic constraint. Here, however, "translation" must be redefined. Just as oral performance must be transcribed to become relevant as literature, so does a craft object produced by an artisan request to be transformed into a work created by an "artist". To explain the paradigm shift from "local" to "global," the author proposes three working hypotheses: (1) the pirates' view of world art history; (2) the empire system as an alternative to nation-states; and (3) the metaphor of "metempsychosis" in place of "anachronisme" proposed by Georges Didi-Huberman.

The Concept of Negotiation Theory in East Asian Art — a Methodology in line with Globalism and Japanese Art History

©Nobuo NAKATANI

What is needed in this age of globalization is not a history of Japanese art that treats the nation in isolation; rather, we must conceive a framework for an inclusive study: an East Asian art history. Sought here is not the traditional examination of the influences of one country on another, or reception study, but a negotiation theory for art history that deals with the complex relationships arising from the repeated contact, transmission, collision, fusion, and transformation between the center and the margins. We should be concerned perhaps not only with the connections created by direct influences, but with the study of artworks born synchronically. This essay takes up the work of such artists as Michinobu KANO, Shunkin URA-GAMI, Kyodo HAMADA, Ippo MORI, and Eigaku KANO and discusses them within a framework of East Asian art history. It is likely that in the current trend towards globalization, the study of Japanese art in isolation will gradually crumble.

The Art Market in Modern Korea and the Gyeong-seong (Keijō) Art Club

©Sangyeop KIM

Modern art history in the full-fledged sense of that term began in Korea in the 20th century with the Korean advance of the Japanese antiques business. The collection and circulation of art objects in modern Korea can be understood in large part through the activities of and the auction catalogs put out by the Gyeong-seong Art Club, an organization, unique to Korea at the time, which held auctions of artwork. This approach to the development of the Korean art market centered in Gyeong-seong makes possible an understanding of Japanese aesthetic taste and an appreciation of foreign artwork at the time, indicating a way of looking at the issue that goes beyond a unilateral perspective.

How Has Kamigata Ukiyo-e Been Evaluated Abroad?

©Siho NAKANO

This article looks at how Kamigata-e, produced in the Kyoto-Osaka area in the latter part of the early modern period, have been discussed and appreciated in countries outside Japan. The analysis indicates, finally, that assessment of the prints is based on an evaluation of their resemblance to the traditional art of *yamato-e*; their realism, which had an influence on the Edo *ukiyo-e* artist Sharaku; and the modern, counter-culture quality

they display.

The Japanese Tattoo in a Global Context

©Kikurō MIYASHITA

The tattoo is a traditional form of body art in Japan that until recently has been marginalized in art historical research. Japanese tattoos based on the *ukiyo-e* designs of Kuniyoshi UTAGAWA were popular in the Bakumatsu era. This unique and ephemeral art, which disappears along with the body, is closely related to the Japanese view of the body. In considering the tattoo within Japanese art as a whole, it is also necessary to place it in a global context.

2 Examining the modern image of globalism

Tetsuzō SHIRAI, Paris, and the Takarazuka Girls Revue Performance of *Parisette*

©Rika MITANI

Parisette (1930) was produced by Tetsuzō SHIRAI, the stage director of Takarazuka shōjo kagekidan (now, Takarazuka kagekidan, or Takarazuka Revue), immediately after his return from France. It became a hit under the slogan "Paris just as it is". This article aims to understand what constituted the essence of the "Paris" or the Paris revue which was projected by Shirai in his production.

The Globalization of Modern Japanese Photography: the Global / the Local / and Hybrids in Photography of the 1930s

©Chiaki TAKAHASHI

Japanese photography in the 1930s absorbed the contemporaneous Western concept of "New Vision", showing aspects of what we call now "globalization". In this essay, I examine how Japanese critics tried to negotiate their identity as both global citizens and as Japanese, in terms of "internationalization", "local color", and "hybrids."

The Internationalism of Isamu Noguchi — 1927-1931, Paris-Moscow-Peking-Kyoto

©Toshiya ECHIZEN

Isamu Noguchi (1904-1988) made his first abstract sculptures in Paris in 1928. He remarked that the works appeared to be influenced by the Russian Constructivists, but no artists from this movement were part of the group around him at the time. Consequently, no one has thought seri-