

あいだのすみっこ不定期漫遊連載 116回

幽霊の蘇生：お化けをいかによみがえらせるか？

—— 全球的な知覚から近代性を問い直す：モダニティーを振り返って再定義し、
デジタル化されたグローバル尺度モデルを修正する*（後）

稲賀 繁美 (いなが しげみ/国際日本文化研究センター教授/総合研究大学院大学教授)

5. 器あるいは入れ物

『日本のダダ』の記録編纂で知られる現代日本の美術作家、白川昌生は、かつて気の利いた展覧会を企画したことがあります。前橋市にある臨江閣には、皇族が滞在されるときにのみ使われていた便所が残っていますが、白川はそこに、デュシャンの《泉》を横並びに展示してみせたのです。白川によると、この並置は無根拠ではない、なぜならデュシャンもこの建物も、ともに1887年に誕生したのだから、というのです（ただし、どうやら史実の年代とはやや違う様子。*11）。この「同時性」は、われわれにモダニズムのグローバル化に関して、いくつかの疑問をもたらします。そうした次第で、この講演の最後の論点として、まず「藝術の自律性」を問題にすることで、藝術作品という概念を簡単に検証し、ついでコピーの概念と「オリジナル対コピー」の神話を脱・神話化することで、レディメイドの概念も検証してみたいと思います。

日常生活に必須な道具であることとは別に、陶製の「小便器」は、液体排泄物を受け止める機能物、つまり入れ物、容器でもある。通常、小便器が藝術品と呼ばれないのは、その下卑た役割のせいだけではありません。それ以上に、陶器

はその機能性と有用性ゆえ、美的物体としての自律的地位を奪われたものとして、（西欧起源の）「美術」の側からは軽蔑的に扱われるのを常にしました。

家庭で使う陶磁器の食器類も同様です。実用的な目的を果たす限りにおいて、それらは「応用美術」applied artsとして、社会的ヒエラルキーの下位にある従属的カテゴリーに分類される。水差しや皿や花瓶は、「美術品」objet d'artではあっても、彫刻として高い評価を受けることはなかったでしょう。実用的である限り、物品は、範疇上、美術作品 oeuvre d'art とは見なされないからです。

ところがこれがひとたび「無用」になれば、それらは不思議なことに、藝術作品として扱われる権利を要求できるようになる*12。この美的範疇の位階秩序は、カントが『判断力批判』（1790）において提唱したものですが、アカデミックとって語弊のない、この牢固たる美的価値観は、1920年代半ばのデザイン時代の到来にも揺らぐことなく、高度モダニズム期から脱・モダニズム期の到来まで盤石に維持されてきたのではないのでしょうか。

西洋のモダニティーは、こうした純粋藝術の古典的ヒエラルキーを改めて問題視しようとはしなかった。絵画、彫刻、

建築の上位性は、植民地帝国の覇権下にあったモダニズム絶頂期においてさえ、維持されてきたはずです。さらに、純粋藝術と応用藝術の分岐は、この時期に、デザインと装飾藝術との差異化へと、横滑りして置き換えられた、と観察することもできるでしょう(それを納得するには、ル・コルビュジエやアドルフ・ロースが推進したイデオロギーを考えてみれば十分でしょう。彼らは二人とも、あらゆる「装飾的」なものに猛烈なまでの嫌悪を表明したわけですが、その傍らで、アフリカやオセアニアの「部族美術」は依然「原始美術」のカテゴリーに押し込められ、ヒエラルキーの差別に苦しんでいたことも、モダニズムの裏面として想起すべきでしょう)。

しかしこの図式は、非—西洋文化圏にも自動的かつ無条件に適用可能なわけではありません。ここで例証として、八木一夫(1918-1979)のケースを取り上げましょう。前衛陶藝の代表格である八木は、自身を自虐的に「茶碗屋」と呼びましたが、生涯、この出自あるいはアイデンティティの桎梏から逃れることはできない人物でした。彼の世代は1950年代に、日系アメリカ人彫刻家、イサム・ノグチの影響を強く受けています。にもかかわらず八木は、陶磁器の内側に空隙が残るかどうか(「内は虚ろか」)を問い続けた。これに対して、西洋の彫刻家は、自作の彫刻内部の空虚などには目もくれない。ブロンズ鑄造において空洞はいかなる意味も持たず、大理石を彫るときには塊の表面の形状だけが、作品の価値を決定する。さらに、「彫刻」と呼ばれるにふさわしい彫刻はどれも、価値あるものと見なされるためには、自律的な審美的メッセージを発しなくてはならない。西洋のいわゆるセラミック・アートは、彫刻と同じ「自律」への道を進もうとしており、——従ってこの点で日本の「陶藝」とはあくまで異質なものです——それは、それによって、手工業生産の拘束から逃れようとした。セラミック・アートとして社会的に認知される

ためには、「アーツ・アンド・クラフツ」の職人仕事の軛(くびき)から自らを切り離すよう求められていたからです*13。

だが、八木の世代の日本人陶藝家にとって、そのような素材からの解放は、職人としての経歴を自ら否定することと同義でしかありませんでした。結果的に、彼の創作は、ジョアン・ミロ(1950年代)、あるいはルーチョ・フォンタナやデュシャン(1960年代)に強く触発され、ジャスパー・ジョーンズと鋭く共振(1970年代)しましたが、それによって常に自らを傷つけ続けることとなる。創作とは、自らに新しい傷を負わせることを意味する、と八木は告白しています。彼の作品には傷痕が点々とついている。この(加傷に対する)受動性は二重化している。すなわち、自己を解放するためには、外部からきた西洋モダニズムの影響に受動的に晒されねばならず、その解放そのものが彼の内部に心的、さらには身体的外傷を負わせることになるからです。

陶磁器職人に対する愛着と離反。まさにこのダブル・バインド状態において、八木は西洋で「彫刻」と呼ばれてきたジャンルの臨界を探求した、とってよいでしょう。八木の代表作《ザムザ氏の散歩》(1954)は、彼が伝統的な陶藝から離脱する契機として著名です■06。彼はまずは慣習に倣い、ろくろを使って球状の器を



■06 八木一夫と《ザムザ氏の散歩》(1954)

つくる。しかし続いて、生乾きの器をばっさり水平に切り、幅広の円筒を抽出する。底のない円筒状の帯は、もはやそこにどんな液体も注げないため、単に無用の陶土の環です。つづいて八木は、通常のように輪を水平に置くことはせず、それを垂直に立てて、キャタピラのようにぐるぐると回転するようにした。陶藝家はこの一輪車に、口の開いた管を寄生虫のようにいくつも取りつけた。これらもまた、いかなる実用性も持たない異物です。それらはもはや花入でもなければ、陶製の排水管でもない。そこにあることのいかなる合理的な説明も拒絶し、垂直の輪が横倒しになるのを防ぐ脚のような働きを、結果的に果たす、という事実だけが残されます。

陶器を前衛彫刻へと偽装させ、変身させるための、この馬鹿げた変態（メタモルフォーゼ）（すなわち通称「オブジェ焼き」）に名を授けるために、八木はその作品のタイトルを《ザムザ氏の散歩》と、意に反してゴキブリになってしまった男についてのフランツ・カフカの有名な短編「変身」から取ってきました*14。八木にとって、西洋式の彫刻家になることは、畢竟するに、「ゴキブリ」になることと等しかった、ということになるわけです。

藝術的自律性というモダニズムの概念を吸収、保持 contain するためには、八木は陶器における器 container の概念を破壊せねばならなかった。「ザムザ氏」と名づけられたこの「モダニズムという西洋の考えの容器」が実現されるのは、まさにこの「器」が容器としての実用的機能を喪失した瞬間だったのです。それでもなお、陶器内部の空隙はそのままに残り、八木の創作の核心における発生器として稼働し続けている。容器は受容的であり、入れ物として受け身の立場にある。が同時に、入れ物としての能力（＝容量）は自己を能動的に示し、造形的自律性を稼働させ、生動 generate させる。八木の苦悶はこの「内は外」という反転式コー

ド変換のうちにあった。陶器は（陶藝職人による）受容性という「受動態」から、（陶藝作家による）積極的言明の「能動態」へと、根底的な変身、変容を引き受けねばならなかった。モダニズムと伝統との歴史的な交差点で、そして西洋と東洋の価値のキアズマの交錯点にあって、八木は1950年代から1970年代末までのあいだに陶磁器が経験してきた主要な全質変化 transubstantiation の目撃者となった、と結論できるのではないのでしょうか。

1979年の死に至るまで、八木の経歴と作品とは「エルゴン」と「パレルゴン」の境界が常に相互浸透する全面転覆の移行界面を具現するものでした。彼の作品をいかに評価すればよいのか。ここに、グローバリゼーションの時代にミュージアムが成し遂げねばならない、責務のひとつがあろうかと考えます。

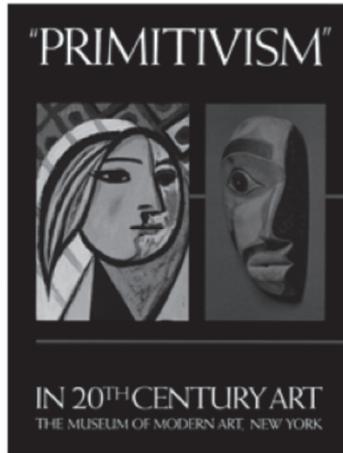
6. 「うつし」——オリジナルとコピーの二分法を超える

以上の考察から、われわれはオリジナルとコピーの二分法へと導かれることとなります。しばしば、非—西洋国家の前衛は、西洋のオリジナルの二次的な劣化コピーに過ぎない、と糾弾されてきました。もし西洋が前衛のプロトタイプを生み出せるのであれば、非—西洋にあたる残余の世界に許されるのは、受け売りの既製品コピーを再生産することだけだ。ジャポニズムやプリミティヴィズムの場合のように、非—西洋的源泉の西洋的な再—援用は、なんら咎め立てされたり、批判に晒されることなどなかったのに対し、日本であれ、アフリカであれ、オセアニアであれ、非—西洋的源泉が、西洋前衛のオリジナル original あるいは発生器 originator であることを主張する訴えは、およそ許されてこなかった。それは何故だったのでしょうか？

そのメカニズムは、実際にはきわめてシンプルです。日本の前衛の場合、西洋基準に沿って前衛だと認知できる（される）

■ 07

『PRIMITIVISM』展（ニューヨーク近代美術館，1984）と『前衛の日本 1910-1970』展（ポンピドゥ・センター，1986）の図録表紙



ものは、当然のごとく自動的に（西欧前衛の）「二次的な模倣」に分類される。そして西洋の理論的な引き出しのなかに分類されない（できない）制作物は、ひとまとめに「伝統的」作品とラベルづけされる。それゆえ、非－西洋世界は論理的に言って、自身の（権利としての）正統な前衛作品を生み出し権能を剥奪されてきた、という次第でしょう*15。

およそこれは、1986年から87年にかけて、パリのポンピドゥー・センターで開催された『前衛の日本』Le Japon des avant gardes 1910-1970 展■07で起こったことの「戯画的なスケッチ」などではありません*16。この西洋中心主義（それは世界的なバブル経済の最中である1980年代後半も依然として支配的でした）への不満は、これに先立って1984年にニューヨーク近代美術館で開かれた『20世紀美術におけるプリミティヴィズム』Primitivism in 20th Century Art 展■07を契機に噴出したと思われる。しかし、私の意図は、（ジェイムズ・クリフォード James Clifford のようなやり方で）この片務的なバランス・シート（たしかに双務的なバランスを明らかに欠いています）は、非－西洋的「他者」に対して、経済的権利侵害、象徴的独占、さらには自己流用を働いているとして、西洋側を非難することでは、ありません*17。あるい

は、アフリカの現代美術を喧伝するために民族学博物館（資料展示施設）と美術館（美術作品展示施設）とを厳格に区別しようとするスーザン・ヴォーゲル Susan Vogel に反対することでもありません*18。問題なのは——私の考えでは——これらきわめて鋭利なふたりの論客がともに、正統性への崇拜と強迫観念とに囚われている、それが、私には気になるのです。

ここで日本語のいくつかの基本的な言葉を導入することをお許しいただきたい。古い日本語の「うつつ」あるいは「うつし」は「現実」を意味するが、同時に「うつし」は「コピー」も指し示します。「うつし」という単語はまた、「うつろ」つまり空虚や空白にも近い。入れ物は「うつわ」と呼ばれ、容器（「わ」あるいは「は」）の空白（「うつ」）を示す。空の入れ物は、液体や穀物やその他個体の物質を運ぶためには、必要な装置です。「伝える」または「動かす」を意味する動詞は「うつす」と呼ばれ、容器（「うつわ」）がなければ成り立たない。すでに明白のように、これら三つの概念——「現実」と「空白」（「うつし」）、「容器」（「うつわ」）、「除去」あるいは「移動」（「うつす」）——は、同じ語源を持っています。意味論的な連合にも、音韻の関連に劣らず、説得力があるでしょう*19。



■ 08 うつしみ／うつせみ 「うつせみのからは木ごとにとどむれど 魂の行くへを見ぬぞかなしき」(『古今和歌集』)

さらに触れておかねばならないのは、中世の日本では「現実」を指す「うつし」という考えが、それと明らかに対立する言葉、すなわち「不在」をも含意するようになることです。仏教の影響下で、「現し身」つまり「受肉」という意味での肉的存在は、「空蟬(うつしみ)」つまり魂を失った抜け殻の身体と相互に入れ替わるようになりました。「空蟬」は文字とおり、蟬の半透明の空(から)の殻(から)です■08が、たまたま「空」と「殻」が同じ発音であるため、われわれの存在が一時的、過程的であることを強く想起させる結果となりました。「現実の身体」(現し身)と「脱皮」「抜け殻」(「空蟬」とは、もはやコインの表裏でしかない。たしかに「現実」と「幽霊」とは、永遠に続く魂の輪廻の過程でひとつの実在が通過する表面と裏面でもありえます。われわれの身体は蟬の抜け殻のような空の容器であり、魂はそのなかに、霊界へ旅立つまでのほんの短いあいだだけ、物理的存在として住まう——。こうした思念は、なにも日本「オリジナル」でも日本の「専売特許」でもない。似た考えは、古代ギリシャのピタゴラス学派でも展開されたことが知られているからです(周知のとおり、ギリシャ語の「ソーマ・セーマ soma sema」は、「身体は墓」という意味でした。魂はあるとき、この肉体の牢獄から解放されて、精神の世界へと飛び立つのです)。

上記のような簡単な語源学的、意味論的練習を通して、われわれは新しいモデルを提案することもできるはずですが。このモデルは、オリジナルとコピーという西洋的二項対立を完全に「無効にする」とまでは至らなくとも、少なくとも、ある程度は「骨抜きにする」ことができるものです。実際、「うつる」(自動詞: 離れる, 代わる, 転じる, 乗る, つかむ, 広がる)と「うつす」(他動詞: 模倣する, 真似る, 反映する, 感染させる, 描く)のペアは、広大な意味論的領野を占め、「模倣」「複製」「代置」「交換」「継承」、さらには「取り憑き」「憑依」といった概念を含んでいる。伝統的な「歌舞伎」劇では、俳優は演者の家系に属し、先祖の藝の域に達することで高く賞賛されてきました。■09「藝がうつる」、すなわち「先祖の藝が模倣され、伝承され——乗り移られる」という言葉は、俳優があたかも先祖の霊に取り憑かれたような、輪廻または憑依のほとんど神秘的な感覚を「内に含んで」contain います。



■ 09 上演風 ■歌舞伎世界——安政年間の市村座《暫》の景(三代目歌川豊国による浮世絵(上)と六本木歌舞伎「地球投五郎宇宙荒事」における市川團十郎(撮影:稲賀)

われわれはここで、オリジナルやオリジナル리티ーへの、西洋の強迫観念に対する（多くあるなかの）ひとつの可能な代替案を示すことができるでしょう。ここで容器あるいは「うつわ」container、靈魂の入れ物へと戻しましょう。陶藝職人たちは、「うつし」の技術、つまり昔の傑作の完璧なコピーをつくる藝は最高の賞賛に値する、という信念を、長いあいだ持ち続けてきました。陶磁器の傑作を実現する技術的達成の多くは、すでに失われてしまっていた。後の世代は、いにしへの職人たちの、飛び抜けて優れた美的価値と同様の質を持つ作品を（再）生産することができないままだった。この失われた秘密をいまに伝えること、それが陶藝職人にとって「うつし」が意味するものだったわけです。

この「うつし」への高い評価は、19世紀後半の日本で起きた急速な西洋化の時期におけるパラダイム・シフトによって、根柢から揺さぶられることになりました。1885年の専売特許条例の公布とともに、技術的な秘密は、法的な特許として登録されることが奨励されるようになってゆきます。特許を帯びたモノがおのずと新たな正統性を得ることになったわけです。この法制上の変化に伴って、市場においてと同様、広く社会的にも、「うつし」の地位の低下は避けがたくなりました。かつて名声を誇った「うつし」は、いまや恥ずべき偽物として迫害され、模造として責められ、贋作として罰せられるかもしれない運命へと転落していったからです*20。

第二次世界大戦の終了直後に起きた有名な「永仁の壺」事件は、この価値変化の大きな余波のひとつとして理解することもできるでしょう。ある陶藝家が己の技量の卓越さを示すために制作したコピー（「うつし」）が、骨董品市場で歴史的な本物を偽って流通したことから、事件が発生しました。この真贋問題は、著名な陶藝家と第一級の目利きを巻き

込む大きな社会的スキャンダルとなりました。しかし、現在から振り返ればまことに興味深いことに、この悪名高い事件によって、彼らは結果的には、より大きな世界的名声を獲得した。すくなくとも彼らは、日本の近代陶磁史に不滅の名前を刻み込む存在となったからです。

結論

本講演では、博物館学におけるモダニズムの背後にある基本的ないくつかの基準について、グローバリゼーションの観点から簡単に検討を加えてきました。まず私は、視覚的なものの優位に対立させる形で、触知的、触覚的経験の復権を提案しました。第二に、われわれは、点字を巨大化した彫刻を取り上げて、視覚的能力における、ヴィトゲンシュタインの用語で言う「アスペクト盲 aspect-blindness」を見出しました。第三に、われわれは自らの心的な「盲」に自覚的になるために、伝承された物質との接触を通じた、先祖の霊との繋がりの可能性を探索しました。この繋がりにおいて、われわれは触知的な感覚を獲得するうえで、可変で不定形の布地というものが重要な役割を演ずることに言及しました。第四点には同時に、展示運営における可能な代替案として、展示することではなく、むしろ隠すことが有利になるような側面に探りを入れました。この目的に沿うためには、硬い金属質の蓋よりも、かえって頼りなげな布のほうが効果的である、という観察も含めて――。

これらの考察の論理的結果として、われわれは、オリジナルとコピーとのギャップを包み込む伝承の形式（「うつし」という概念）と並んで、「うつわ」という概念を取り上げました。一方で、中空の容器はあくまで受動的であり、したがって、自律的な造形 Gestaltung を欠く。そのため、中空の容器が西洋のモダニズム的な美術館で純粋美術として認識されることはほぼなかった、という歴史を振り返り

ました。他方、オリジナルとコピーとのヒエラルキー的二項対立ゆえに、非-西洋における多くの創作が、西洋の主流の博物館学や美術史の教科書に記されることを妨げられてきたカラクリも確認しました。しかし注目すべきは、そこで持て囃されてきた「オリジナル」は、孤立した現象ではありえない、ということ。それは、遡及的に社会でひろく承認されること無くしては、存在し得ません。実際、「オリジナル」がそれと認知されるのは、その再制作と亜流からなる「シリーズ」が爾後に生まれ落ちることで、遡及的に「プロトタイプ」として格付けされる限りにおいて、のことだからです。言い替えるならば、「オリジナル」が自己をoriginalだと主張できるのは、自身のレディメイドな複製品が後世において繁栄を遂げる限りにおいてのことであり、そうした自身のレディメイドな複製品が出現できるようにと、周到にも後世に「余地」marginを準備して残しておいたからなのです*21。原型をなす創作は、自らを「写す」余地があってはじめて後世へと「遷る」ことができた、と言い替えてもよい。

最後に、デジタル化による視覚化について、私の関心を述べて、この講演を閉じたいと思います。デジタル技術の進展とともに、触知的経験は急速な縮減を見せています。人類に与えられた驚異的な手の能力は、アンリ・フォシヨン Henri Focillon の『手を讃えて』Éloge de la main (1943) のなかでも、雄弁に賞賛されたものでした*22。しかし、すでに過去70年間、われわれは手で造形する潜在能力の多くを失ってきたのではないのでしょうか。3Dプリンターは現実的に人間の手の能力の代わりとなるのでしょうか。確かに、キーボード・システムはある程度、指の器用な働きを強めることに貢献し、手の退化を補ってきた、と言えるでしょう。しかし現

在支配的な、キーボードの文字を指先で入力するやり方は、人びとが読み書きを軽んじる傾向を強めるとともに、遠からず口述入力に取って代わられるでしょう。そして遅かれ早かれ、今度は口述入力、脳からの直接指示に取って代わられる趨勢も否めません（これは、部分的にはすでに実現されています）。

そうすれば、手と指は、人類の誕生以来ずっと縛りつけられてきた労働から、完全に「解放」されることにもなるでしょう。しかしこの「進化」は、決定的な喪失と裏腹です。すでに半世紀前、1964-5年頃には、アンドレ・ルロワ＝グーラン André Leroi-Gourhan が、コンピュータ技術の幕開けによる手の機能退化の傾向に、警鐘を鳴らしていました*23。ここで、次のことを思い出しておくのも無駄ではないはずです。つまり「デジタル」はけっして二進法的な数字システムを意味してはいない、という単純な事実です。この講演の冒頭で触れたように、「デジタル」はディジトウス digitus、すなわち、われわれの手を構成している10本の指に由来する。もし人類が10本の指を備えていなかったなら、10進法の数字システムはおそらく構想不能だったはず。皮肉にも、現行のデジタル化は、われわれの思考と身体とを、よりいっそう分離することへと貢献しつつあります。教育的な手引書 manual の氾濫は、皮肉にも手 manual による仕事から資格を剥奪することに寄与しつつありますが、「マニュアル」はかならずしも手仕事の喪失そのものを補填するのに十分な代替品とはなっていない。

昨今の技術革新には瞠目すべきものがあります。しかし、どんなに技術が進歩したところで、われわれの手と指とは、世界に対して最も特権化され、代置不可能な接触点であり続ける。それは「うつし」と「うつり」を司る器官です。世界の触知的受容と能動とを失うことは、人類の生物学的基盤の否定を意味する。そ

れだけは、銘記しておくに値するでしょう。人間の知性が手と指を自由に駆使する力を失ったとき、何が起こるでしょうか。非人間化という点で、われわれが直面せざるを得ない最も喫緊の危機のひとつが、ほかのどこでもない、われわれの手と指のあいだに入り込みつつある。藝術と技術はこれまで共犯となって視覚文化の脱線暴走に暗に貢献してきたように見受けられます。

グローバル時代のミュージアムは、前世紀からの藝術と科学技術における西洋モダニズムの一面性をチェックし、世界との接触点を新たに方向づけるという役割を負い得るのでしょうか。藝術におけるモダニズムは第一次世界大戦とともに創始された、と言ってよいでしょう。今日われわれは、それから百周年を迎えようとしている。そのこともまた、忘れてはならないと思います。

* 以下は、CIMAM 2015 Annual Conference Tokyo 国際美術館会議年次総会 2015 年 11 月 8 日東京・森美術館における稲賀による講演 Shigemi Inaga, "Redefining Modernity in Museology so as to Readjust the Digitalized Global Scale Model" の和訳の後篇である (詳細は前号の前篇注を参照)。

- * 11 臨江閣は明治 17 (1884) 年に建てられたとされる。
- * 12 稲賀繁美「役 (匠、焼く) にたとうが立つまいが」、『第七回北九州ビエンナーレ』, 北九州市立美術館, 2003 年, pp.6-12.
- * 13 Shigemi Inaga, "Les Traces d'une blessure créatrice: Yagi Kazuo entre la tradition japonaise et l'avant-garde occidentale," *Japan Review*, No.19, International Research Center for Japanese Studies, 2007, pp.133-159.
- * 14 稲賀繁美「京都を中心とした近代日本工藝, —浅井忠から八木一夫へ 西欧との接触を軸に」, 『日本の伝統工藝, 再考 —外からみた工藝, の将来とその可能性』国際研究集会報告書第 27 集 (稲賀繁美, パトリシア・フィスター編), 国際日本文化研究センター, 2007, pp.47-72.
- * 15 Shigemi Inaga, "L'impossible avant-garde au Japon," (1987), in Alain le Pichon et Moussa Sow (ed.), *Le Renversement du Ciel, Parcours d'anthropologie réciproque*. CNRS éditions ditions, 2011, pp.369-380. 英語訳は以下に再掲: *doxa*, Issue 09, May, 2010, pp. 82-89.
- * 16 同様の傾向は哲学の領域でも見られる。以下を参照。Shigemi Inaga, "Philosophy, Ethics and Aesthetics in the Far-Eastern Cultural Sphere: Receptions of the Western Ideas and Reactions to the Western Cultural Hegemony," Shigemi Inaga ed., *The 38th International Research Symposium: Questioning Oriental Aesthetics and Thinking: Conflicting Visions of "Asia" under the Colonial Empires*, International Research Center for Japanese Studies, March 31, 2011, pp.31-45.
- * 17 James Clifford, *The Predicament of Culture, Twentieth-Century Ethnography, Literature and Art*, Harvard University Press, 1988. (翻訳: ジェイムズ・クリフォード『文化の窮状 —二十世紀の民族誌, 文学, 芸術』, 訳: 太田好信, 慶田勝彦, 清水展, 浜本満, 人文書院, 2003)
- * 18 以下を参照。Shigemi Inaga, "Bricolage: Towards a Scrupture: A Proposal of a New Concept," *Critical Interventions (Journal of African Art History and Visual Culture)*, Number 9/10, Spring 2012, pp.49-62.
- * 19 Shigemi Inaga, "Réceptacle du passage: ou la vie transitoire des formes et ses empreintes: vers un nouveau paradigme de la transmission spirituelle des formes physiques", Preface pour un catalogue de l'exposition, du 20 au 24 janvier 2015, Maison de la culture du Japon à Paris.
- * 20 以下を参照。Shigemi Inaga, "A Pirate's View of Art History," *Review of Japanese Culture and Society*, Vol.26, pp.65-79, 2016.
- * 21 東アジアの藝術的創作における「差異と反復 (ジル・ドゥルーズ)」の問題については以下を参照。Shigemi Inaga, « Kegan/Huayan 華 嚴 View and Contemporary East Asian Art: A Methodological Proposal » 「華嚴から見た現代東アジア—方法論的提案」, *Cross Sections*, Vol.5, 京都国立近代美術館, 2013, pp.2-25.
- * 22 フォンシヨンの論考については以下を参照。稲賀繁美「西欧モデルニテに対峙する日本の伝統工藝, : アンリ・フォンシヨン 両大戦間期の考察を導きに」, 三浦篤編『往還の軌跡: 日仏藝術, 交流の一五〇年』, 三元社, 2013 年, pp.241-265.
- * 23 André Leroi-Gourhan, *Le Geste et la parole*, en 2 vols., Albin Michel, 1964-5, vol.2, p.62. (翻訳: アンドレ, ルロワ=ゲーラン『身ぶりと言葉』荒木亨訳, ちくま学藝, 文庫, 2012, pp.404-405) .