The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	ハンス・ベルティンクのイメージ論について
Author(s)	仲間, 裕子
Citation	形象. 2019, 4, p. 16-31
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/75819
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

The University of Osaka

ハンス・ベルティンクのイメージ論について

仲間　裕子

ハンス・ベルティンクとの最初の出会いは、ほぼ二十五年前のベルリン・芸術アカデミーでの講演であった。この講演は一九九〇年の東西統一を契機として、ドイツ美術の特殊性を自己疎外・分裂の歴史的な観点から問う内容で、ベルティンクはこのテーマを『ドイツ人とドイツ美術――やっかいな遺産』（一九九二）で最初に取り組んでいる。美術研究に歴史性の復権を与えようとするベルティンクの社会的視点に促されるものであり、やっかいな遺産という挑戦的副題にみる美術論争の経緯を批判的に考察するものであった。野蛮な民族の美術というレッテルをヴァザーリから貼られたルネッサンス以降、ドイツ人にとってトラウマであった「ドイツ」美術は、欧州美術という隠れのみのもと、時代や社会のコードとともに変化を促されてきた。しかし、東西ドイツの統一によってもたらされた新たな意識は、忘却のドイツ美術を再び取り上げる時期が来たとする。この主張を受けた『疑念のなかのアイデンティティ――ドイツ美術の見解』（一九九四）の序論では、一九九九年に改築された国会議事堂（旧帝国議会議事堂）のために国内外に依頼された作品群を取り上げ、なかでもドイツ人アーティストの「頑迷に存在している歴史への当惑」があり、「ドイツの自己反省は、今日に至るまで常に必要とされ、しかも芸術の鏡の前で行われた[1]」と主張する。【図1】

【図1】　ジグマー・ポルケ
《ゲルマニア》（ライトボックス）
1999年

前書きが長くなったが、時代にアクチュアルな歴史的観点と美術の社会的機能の重視は、ベルティンクが新しい美術史のモデル構築を試みる『美術史の終焉?』（一九八三）で提唱されたように、人文諸科学の学際的展開、機能分析、受容美学、そして知覚やメディア分析を基本とする統合的な見方を意味する。したがって上記のドイツ美術の反省や見解もベルティンクの理論を発展させるひとつのテーマとしてとらえることができる。

『美術史の終焉?』で述べられたように過去から現在に至る美術体験の文脈のなかから発掘すべきモデルは、次の文章にみるように現代美術に対応できる方法論だけでなく、人類学的関心を含めるものでなくてはならない。

> 今日、美術家は、美術の機能を再考し、美術の美的自律性へ向かう伝統的主張に挑戦する点で、歴史家と共通の基盤に立っている。かつて真面目な美術家というのはルーヴル美術館で傑作を研究したものだった。現代の美術家は、大英博物館で人類の全史を目の前にしている。彼は過去の諸文化の歴史性を認識し、そうすることで自分自身の歴史性を知ることになるのである。人類学的関心が美的関心を圧倒する。（……）美術史家は、自分自身の仕事、すなわち絵画や彫刻のようなメディアの生き残る可能性を、美術の歴史的遺産に照らして考え直している。（……）ただし、それは直線的な発展史ではなく、何が「イメージ」を作るのか、何がそのイメージを特定の時点で納得に足る真理の像とするのか、という常に新しい問題の常に新しい解放の歴史なのである[2]。

1. 『イメージ人類学』再考

イメージの理論的な概念規定、イメージの伝達と受容、歴史上繰り返されるイメージの潜在的残存現象とそうした過程における精神分析学的・心理学的究明、また、メディアの技術的側面等に考察を集中する諸理論で構成される『イメージ人類学』（二〇〇一）の射程の大きさは、このようにすでに『美術史の終焉?』に準備されていたといえる。総合的なイメージ学への思想的転換の萌芽はすでにイコンのメディア性を説いた『像（イメージ）と礼拝』（一九九〇）に見られ、『イメージ人類学』はそうした美術史学の新しい方法論の探求からさらに歩を進

め、そのもとにあったメディア性の理論をイメージ一般の理論へと発展させたものといえる。

ミュンヘン大学から一九九三年に新設されたカールスルーエ造形大学に移籍したのも、ベルティンクにとってはまずは研究の環境を優先した選択であったのだろう。『イメージ人類学』執筆の原点となった、カールスルーエ造形大学の「イメージ＝メディア＝身体」研究会が、ZKM（カールスルーエ・アート・アンド・メディア・センター）と共催した一九九五年以降の「芸術学のためのワークショップ」の資料を確認すると、芸術学とメディア史、メディア論と文化哲学の関連に重点が置かれ、ベルティンクのひとつの主張は、他の文化圏に属する作品理解の困難さを克服するためにも、それぞれの歴史的背景が必須の研究事項であること、さらに美術の歴史は技術的なメディアが登場する以前からつねにメディアの歴史でもあったという観点であった。ワークショップの初回では、芸術作品と認められてきた伝統的なメディアと新しいメディアの境界を超える動きや展開が見られる今日的な状況をどのように把握すべきか、議論の必要性が問われている。

こうして『美術史の終焉？』以降、ベルティンクは、イメージとメディアをめぐるさまざまな論考を公表したが、なかでも『イメージへの問い』（二〇〇七）では、徹頭徹尾イメージというテーマは文化科学のなかで取り扱うべきで、芸術とマスメディアにおけるイメージの境界が消えつつあるいまこそ、新しい「イコノロジー」が求められると主張する。そして、この「イメージへの問い」は人類学的な方法によるアプローチによらなければならないと強調し、人類の文字の発明以前にもすでに物的なイメージがあり、そのイメージが人々を支配していた歴史をわれわれに再認識させていると説く。

ベルティンクが重視するのは、なによりイメージのメディア性 Medialität である。Medialität はベルティンクの造語のようであるが[3]、かえって著者がこの言葉に込める重要な意義を暗示している。これはイメージ人類学においては、イメージは受肉し、伝達されるために媒体（メディア）を必要とするというイメージの性格を意味する。また、イメージはいわば遊牧の民、ノマドで、さまざまなメディアを渡り歩き、居を構えるメディアの客人であると表現するのも、こうしたイメージに必然的なメディア性ゆえである。つまり、メディアはイメージを支えるもの（支持体メディア Trägermedium）でもあり、イメージの宿主（滞留メディア Gastmedium）でもある。

ここで注意を喚起しておきたいのは、イメージはメディアから区別できるにしても、メディアから遊離し、浮遊する、あたかもプラトン的なイデアのような即自的存在と考えてはならない点である。これと同じように、メディアも技術的側面にだけ着目して、超歴史的に扱ってはならないのである。メディアはそれぞれの歴史において、社会で産み出され、社会的機能をもっている。メディアの意味はその技術面というより、むしろその社会的使用法にあるとさえいえるのである。

ベルティンクのイメージ学においてメディア性と並んで重要なのは身体性である。まず、イメージをめぐる身体性といえば、一般に絵画、写真、あるいはビデオ映像であれ、身体(視覚器官)によって受容される事態を思い浮かべる。しかし、ベルティンクはさらに進んで、記憶や夢において顕著なように、身体を、イメージが生成し、保管するイメージ本来の場所であるとする。その一方でまた、すでに触れたように身体はイメージの支持体メディアと解されている。こうした意味では、夢や取り憑かれた状態等から推測されるように、人間はイメージの場所・支持体としてむしろ受動的であり、つねにイメージを自由に支配する主体であるわけではない。

次に身体性が意味するのは、外界に存在するイメージのメディアに見られる身体とのアナロジーである。そこではメディアはイメージを支えるいわば身体のようなもので、人類の歴史を遡ると、こうした身体とイメージ・メディアとの関連は、死者崇拝とともに現れる。死者の像(イメージ)は、いまや存在しなくなった死者の代替として、空になった死者の場を占め、死者はこの像において死後もこの世に現前するのである。死者は朽ち果てて行くみずからの身体を新たな人工的な「身体」と交換し、こうした交換による「体」現化によって、本来は不在の死者が可視化するのだ。そもそもイメージは不在のものを現前させるものであり、また死者の像(イメージ)ほどそうした不在と現前のパラドックスの謎が明らかに見て取れるものはない。こうした理由からも、ベルティンクの主張するように、死者の像(イメージ)にイメージの原義を認めても不思議はないだろう。

「イメージと死」という標題のもとに始めた人類学的試みは、ジャン＝ピエール・ヴェルナンの古代ギリシアにおける象徴、類似、模倣、現象にみるイメージ概念に応えるものとしている。ヴェルナンは『ギリシア人の神話と思想』において、いかにギリシア人は見えないものである神の力を見える形にしたのか、コロッソスを具体例として考察している。

ミデアの墓（前十三世紀）を例として、男女の顎と頭の形になった大小の二つの四角の石が埋められていたが、墓には骨がなく、コロッソスは遺体用物として埋められていたと考えられる。つまり、遺体を別のもので代用するという考えである。しかし、人の手で削られた石が、しかるべきところに置かれただけで、どうして「代役（ダブル）」という意味をもたらされるのか。「象徴シンボル」と結びつけ、つまり「心的なシンボリズム全体を見通しながら、いかにコロッソスが死や死者と結びついているかを理解しなければならない」とする。「コロソスは死のイメージではない。それは代役である。（……）ある誰かに似なくとも、等価物になりうるのは、その誰かを体現し、社会的交換ゲームにおいて彼の代わりになるためである[4]」という。このようなヴェルナンの説は、ベルティンクのイメージ人類学に大きく寄与していることは確かである。しかし、一方で、コロッソスが粗く刻まれた石ではなく、人間の彫像として発展していくなかで、プラトンがミーメーシスの理論を体系化したが、これを受けヴェルナンは、ミーメーシスはイメージと結びつき、イメージの基礎を形成したとする。しかし、この「代役（ダブル）」から「イメージ」への移行に関して、ベルティンクは批判的である。つまり、ミーメーシス的イメージは単なる追憶のメディアに過ぎなく、死者崇拝においての「代役（ダブル）」はそれに比較にならない重要な意味をもつからである。体現＝身体化のメディアこそがイメージの原義であり、不可視の生命力で満たすことが可能であったのも身体の「代役（ダブル）」であったからであると主張する[5]。

ベルティンクのイメージ人類学の根本にある身体と死の連関の重視は、近代の写真や映像、そして電子イメージにおける身体のアナロジーの危機がその根底にある。今や、生と死の区別は崩壊し、死ぬことのできない人工身体の時代であるからだ。上記の古代ギリシア時代の代役の例のようにイメージ・メディアと身体の連関を学ぶことで今日的課題に対応することがベルティンクの主旨として貫かれている。

> 電子イメージはつねに時間的・空間的条件下にアナログの身体知覚を奪うだけでなく、死を免れる身体を傷つくことのないシミュレーションの身体と交換する。そのイメージのなかで、われわれは不死となったかのように思い込むのである。しかし、このメディアによる不死性も死を覆い隠す新たな虚構にすぎない。そもそも歴史的に文化のパノラマを見渡してみると、イメージから死を追

い払おうとする衝動は、身体をイメージによって保持しようとする衝動の変わらぬ裏面であったように思われる[6]。

2. 肖像と仮面

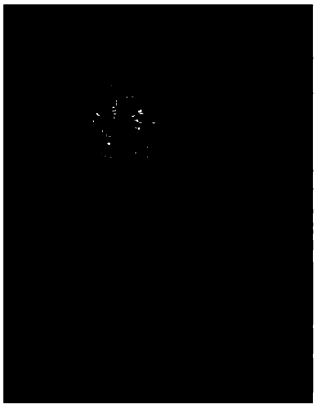
『イメージ人類学』の十二年後に発表された『フェイス――顔の歴史』（二〇一三）は、著者も示唆しているように、さらに多くの資料を駆使した理論的展開としてその続編といえるだろう。「顔と仮面」「肖像画と仮面」「メディア保持と仮面」の三部で構成され、多くの頁が仮面、肖像画、写真における顔の象徴的機能とその表現について割かれていて、イメージ人類学の観点、つまり、イメージの体現化＝身体化を確認する試みである。

ベルティンクは、二〇〇四年から二〇〇七年までウィーンのIFK（文化科学リサーチセンター）を率いていたが、ここでの研究交流を通して、文学研究者のジーグリッド・ヴァイゲルや、「アルティファクトとしての顔」プロジェクト（ベルリン文学・文化研究センター）を設立したリヒャルト・ヴァイエの考察が引用されている。「人間の外観として感情や情動が吹き込まれた顔はヨーロッパの文化史における人間の集中的なイメージであり、（……）顔の歴史はもっとも重要なメディア史である」（S・ヴァイゲル）とする考えを共有し、ベルティンクの関心は「顔を社会的役割へと変容させる仮面の概念」に向かっている。

仮面（マスク）の歴史は顔の文化的な歴史に属する。しかしながら、仮面の多くの研究はもはや顔について言及することはない。仮面の研究はまったく違う主題で扱われ、むしろ顔の歴史に反するような立場にある。しかし、仮面は顔のメディアとしてとしてつねに使用されてきた。このような意味で、変化する顔の解釈に仮面も付随し、またむしろある場合にはそれを誘導してきた。(……)リヒャルト・ヴァイエは仮面についての著書で、顔と仮面の両義性について触れ、その両義性を「パラドックス」と指摘する。顔と仮面の連携と矛盾の二元性のなかに、「仮面の見せることと隠すことの弁証法が現れる」。儀式や古代ギリシア演劇では仮面と顔を等しいとすることによってプローソポーン（筆者注：顔と仮面の二重の意味をもつ）

の統一が行われる(仮面は顔である)。ヴァイエによると、仮面とペルソナの等価は近代になると、エミール・デュルケームの専門用語を使うと「ホモ・デュプレックス」を産み出した。つまり「自然と文化を自身のなかで結合する人間のモデル――役割としての自己」である[7]。

肖像画や自画像で表される顔は、個人的な内面の特徴と社会性(社会的役割)を示す像として、「類似性」を基本に顔が再現されてきたのであるが、その肖像の例として、再び考察の対象になるのは、ヤン・ファン・エイクの《金細工師レーウの肖像》(一四三六)【図2】である。この板絵と身体とのアナロジーについては、顔が直接観者を見つめるということにも表れ、また観者もただ観るだけでなく、描かれた「不在」の人物を想起し、その魂の救済を祈願するように促しているという。「まなざしの応答を求める顔は(生きた身体も出会った相手を同じように見つめる)、いわば描かれた像となって身体から引き離された仮面である。肖像の背後には死を免れぬ人間の顔が隠れている[8]」。



【図2】 ヤン・ファン・エイク《金細工師レーウの肖像》1436年

肖像画と仮面についての考察は、ウフィツィ美術館蔵の「肖像画の引き蓋」に描かれた白い仮面【図3】に及ぶ。引き蓋の下の肖像画は失われているが、仮面は自然の肌のようにバラ色で描かれていて、仮面と顔のアナロジーはさらに深まる。蓋絵に付された「万人にそれぞれの仮面 sua cuique persona」の銘文は、仮面は個人が演劇の俳優のように被る仮面、つま

【図3】「肖像画の引き蓋」に描かれた白い仮面

り社会で果たす役割を意味する古代のペルソナの概念を反映するもので、個人的なアイデンティティを表す。

ベルティンクによると、このウフィツィの「引き蓋」が覆われていた肖像画は、十九世紀まではリドルフォ・ギルランダイオの一五一〇年頃の貴族の婦人像、《修道女（monaca）》（仮名）【図4】であると考えられていた。仮面が肖像画の青ざめた顔と同じ寸法であったからである。亡くなった婦人を記念する肖像画であると推察されるが、肖像画そのものが「不在」の代役であることをベルティンクはつねに指摘してきた。ここでも検証されるように、「顔の再現＝表象は、独特の慣習によって、つねに、また唯一その時代に根付いた仮面でしかありえない」と分析する[9]。

【図4】 リドルフォ・ギルランダイオ
《修道女（monaca）》
1516年

【図5】 杉本博司
《ジェーン・シーモアの肖像画》
1999年

肖像が仮面であるという歴史的事実が、シンディ・シャーマンの「ヒストリー・ポートレート」同様、杉本博司の「蝋人形」シリーズ【図5】において、劇的な方法で現代美術に出現したとベルティンクは指摘する。ロンドンのマダム・タッソー館の蝋人形を写した作品であるが、ハンス・ホルバイン（子）作のヘンリー八世やその妻のジェーン・シーモアの肖像画が、蝋人形に変容し、その蝋人形が写真のモデルと様変わりする、三種のメディアによるイメージである。杉本は、肖像画の形式である、体半分の肖像と採光（白黒写真による明暗の強調）を引用し、変容の原点である肖像画に拘っている。ベルティンクはこの作品の成功の鍵は、蝋人形の実質的な仮面から写真の肖像表象に至るまでの「仮面の交替」にあ

るという。

ここで想起するのが、アビ・ヴァールブルクの文化科学としての美術研究である。周知のように、イタリア・ルネサンスの時代に権力者が競って教会に設置することを望んだ「蝋でつくられた自分に生き写しの等身大の人形」、つまり「イメージの魔術」へのヴァールブルクの関心である[10]。この蝋人形の生成に関して、ベルティンクも先の『イメージ人類学』で「代役（ダブル）として作られ、当人の毛髪や衣装まで利用する」身体像としての蝋の奉納像に触れ[11]、この蝋人形から蝋型から鋳造されたブロンズ像《ルドヴィコ・チーゴリ（筋肉男）》によって、はじめて科学的表象という新しい展開があったことに言及している。つまり、奉納像の代理＝表象的機能を喪失したのである。ジョルジュ・ディディ＝ユベルマンが、解剖学用の蝋人形である「妊婦の像」に「医師たちのヴィーナス」の名を与えたのは、この蝋人形のもつ両義性（官能性と標本としての機能）を示している[12]。

ノーマン・ブライソンは杉本の「蝋人形」の考察において、「蝋人形の肖像の背後にバラバラな身体感覚と分断されている自我が潜んでいて、統一体として機能していない、人間としての集合体ではない。内面から人間の形が溶けるあるいは崩壊する感覚、それによって不快で、しばしば邪悪な形状の部分的な出現、つまり、切断と苦悩における、消滅する身体である[13]」とする。王の身体が、急激に壊れていく歴史的過程――神性な象徴から無言の物質へと変容する退化のドラマを蝋が表現しているという。蝋人形の包含する消滅＝死のイメージは、杉本の作品に仮面的特質を見出すことによって、さらに強化される。しかし、この負の遺産は、近代の芸術概念にけっして包含されることはなかった。

> 芸術概念を固守するため、芸術性の不確かなイメージはすでルネサンス期にいかなる承認も拒まれている。（……）彫刻概念に包摂されない蝋細工、デスマスク、それに奉納像の多くが芸術から締め出された。西洋文化では、死者のイメージは徹底して芸術言説の影の領域へと追いやられたので、研究文献の至るところに見られるのは埋もれた資料の発掘である。（……）美術の歴史とイメージの歴史におけるこうした二分法は、十九世紀のアカデミックな美術史学の成立とともにさらに先鋭化した[14]。

ベルティンクによると、板絵としての個人の肖像画の歴史

は、宮廷における代理表象の影から現れ、死の観念を内包したが、根本的に記録あるいは記憶の機能とともに始まった。演出された顔には社会的な繋がりが重視されたが、自画像において顔に不在であった自己への問いがますます大きくなり、因習的な表現に反乱が起きるようになったと指摘する。最終的に写真は真の顔の記録とされたが、結局生命が凍りついた仮面であることを自ら証明し、したがって仮面からの逃亡は、技術が開発されると動画のなかに求められた[15]。

近代において、この肖像画の拘束に挑んだ例としてベルティンクはフランシス・ベーコンの身体像の分析を行っている。ベーコンが一九五〇年秋に描いた三点の教皇のイメージは、ディエゴ・ベラスケスの《教皇インノケンティウス十世の肖像》(一六五〇—五一頃)【図6】に惹かれて描いたものである。ベーコンは「世界中で一番偉大な絵であり一目惚れだった」と告白しているが、ベーコンの回想録を記したディヴィッド・シルヴェスターはこの絵の「父性的」な性質に画家が強い感情を抱いていたことを暴露している[16]。明らかに十七世紀の歴史的肖像画への破壊行為であり、《肖像の習作》と名付けられたこともジャンルとしての伝統的な肖像画の転覆の試みであるとベルティンクは分析する。

【図6】 ベラスケス
《教皇インノケンティウス10世の肖像》
1650-51年頃

【図7】 フランシス・ベーコン
《肖像の習作Ⅱ》
1951年

ベーコンが描いた顔は緊張と苦痛に満ち、その叫びはガラスケースのなかで静かに反響する【図7】。ベーコンが絶えず強調したように、新しい感覚、生き物に自然に備わっている感覚を観る者のなかに呼び起こす、つまり、

肖像画の仮面的性質を超越する現前という感覚である[17]。

そもそもベラスケスの教皇像は理想化された肖像ではなく、モデルの狡猾さを伝える肖像である。仮面を超えた自己表出を捕えようとしたベーコンにとって、大いなる模範像であったに違いない。叫びの表現は、「戦艦ポチョムキン」（セルゲイ・エイゼンシュテイン監督、一九二五年）のオデッサの階段で繰り広げられた虐殺シーンの犠牲者の衝撃的な叫びに喚起されたという。「戦艦ポチョムキン」はサイレント映画なので、ベーコンの絵と同様にその叫びが聞こえないが、狙撃された眼から血がしたたり落ちるシーンは、極度の心的、身体的苦痛を観者に伝える。ベーコン自身は「叫びというやつはたしかに恐怖と結びついているよね。でも実際に僕が描きたかったのは、恐怖よりは叫びそのものなのだ[18]」と語っているが、叫びの起因である心的苦痛よりも、むしろその身体的表現に関心が深まっている。一九五三年の《肖像の習作VI》【図8】では、叫びは最終段階の静止状態に達したように見える。「厳密に観察すると、顔の表面は暗い地にブラシの一刷きで薄く塗られていて、それはあたかも今この瞬間に、仮面が顔から自らを引き裂こうとしているようだ[19]」とベルティンクは解釈する。

教皇の肖像画は教皇ではなく、像（イメージ）であるという印象を残す。像（イメージ）は仮面によってのみ人間を再現することができる。しかし、ベーコンは人間を肉のもろさや悲惨さとともに、できるだけ直接的にまた正確に表現しようとするのだ。したがって昔の肖像画で教皇が被っていた公職の仮面に似た彼の公的な顔が、その仮面を引き離そうとベーコンを駆り立てたのであり、そうすることによって顔は私的な顔になるのだ。ベーコンは生命の表現を捕えるために、認知できないほどに顔をデフォルメすることを恐れない[20]。

【図8】 フランシス・ベーコン
《肖像の習作VI》
1953年

作品の制作過程を示す《頭部の三つの習作》(一九五三)【図9】では、ベーコンはまず右のパネルを完成させ、その後、左と中央のパネルが続き、ひとつの循環を形成した。これをベルティンクは「顔の崩壊への映画的なシークエンス[21]」と呼び、この顔の崩壊は新たな生命をその先に見る循環であるとする。

ジル・ドゥルーズは、身体と感覚の論理から考察したベーコン論のなかで「肖像画家ベーコンは、頭部の画家であって、顔の画家ではない。(……)ベーコンが肖像画家として追求するのは実に特別な構想なのだ。顔を解体すること、顔の背後に頭を発見し、出現させることである[22]」と主張する。一方ベルティンクは、「ベーコンは顔のなかに新しい、肉の生を目覚めさせる。彼の顔が叫ぶとき、全身体も叫ぶのである。身体に顔を返し、顔と頭部を包含する身体言語によって彼の喪失感の表現を強化しているのだ[23]」とドゥルーズの説に懐疑的である。肖像画の本質を、肖像画の歴史から、身体・イメージ・メディアの理論構造で問うてきたベルティンクの思考過程が、ここにおいても十分に発揮されている。

【図9】 フランシス・ベーコン
《頭部の三つの習作》
1953年

結び

ピカソの《ガートルード・スタインの肖像》(一九〇六)【図10】は、描かれた当時の画家のイベリア彫刻への関心を反映したものであるが、スタイン自身は「昔も今もこの肖像画に満足している。私にとってこれは自分自身であって常に私である唯一の複製である[24]」と述べている。この言説に関して、ベルティンクは肖像画と仮面の等価、あるいは仮面と自己の

【図 11】 マン・レイ
《ガートルード・スタイン》
1922 年

【図 10】 パブロ・ピカソ
《ガートルード・スタインの肖像》
1906 年

同一視を指摘する[25]が、あらたに肖像画は写真【図11】へと移行し、この写真を撮ったマン・レイは「ダブル・ポートレート」と呼び、仮面の仮面化が現れている。イメージの支持体メディアの交換、あるいは身体とイメージ・メディアの関係を表している例であるが、一方、ベルティンクはたとえば、ピカソや当時のヨーロッパの画家たちがアフリカの仮面を顔や身体に引用した過程には批判的である。

> プリミティヴィズムの歴史において、(……) アフリカの仮面を美学のモデルとして歓迎したが、かつて仮面がもっていたイメージ機能のなかから芸術性を取り出したにすぎなかった。この芸術性への還元はあまりにも徹底していたので、仮面に残されたものはもはや何ら特別な意味をもたず、自分自身を指示するにすぎない空虚な形態だけであった。身体が仮面を被ったこと、その身体が仮面の踊りによってイメージへと変身したことは、躊躇なく忘れられたのである[26]。

イメージ人類学の理論を根底から支えたのは、西洋中心主義の脱構築への意欲である。ベルティンクは二〇一一年

のザルツブルクでのグローバルアートシンポジウムに続き、二〇一二年にドイツのニュルンベルクで開催された第三十三回国際美術史学会(CIHA)での招待講演でグローバルアートを論題として取り上げた[27]。その「ワールドアートからグローバルアート――新しいパノラマの展望」は冒頭において「(グローバルアートは)モデルネのヘゲモニーとしての中心と周辺の図式を変え、その優越の歴史からの自由を主張することにある」と述べている。ベルティンクによると「ワールドアート」とは、そもそも植民地主義の立場から、別種である「他者」のアートを収集するために考えられた新語であった。美術史のナラティヴは他者の美術を西洋美術から分離させると同時に、西洋諸国が取り込む植民地主義の言説であったという。たとえば百年前のウィーン学派の美術史は〈Weltkunst(ワールドアート)〉という用語を好んだが、それは作品の優劣の規準の有効性を拡大するためにすぎなかったと批判している。

『フィレンツェとバグダッド――まなざしの東西の歴史』(二〇〇八)は、フィレンツェのルネサンス絵画におけるパースペクティヴの理論や技術が、アラブ文化圏のオプティカルな知覚の理論から発生したもの、つまり、著者の言葉を引用すれば、「焦点の転移」、あるいは「まなざしの交換」(Blickwechsel)であったことを論証する試みである。『イメージ人類学』のあとがきにも、その後の最も重要な研究成果としてこの著書をあげているのも、次の主張に集約できる。「二つの文化を並列し、等値の関係に置くことで、両者を過不足なしに評価することである。これこそが長い間他の文化の見方を特徴づけてきたおきまりの西洋中心主義を制限し、自制する唯一の方法である」。異文化間の「まなざしの交換」というタームは常に使用されてきた「影響」や「差異」を超える意味をもつ[28]。

『美術史の終焉?』以降、イメージの問いはこのように間文化的な問いへと発展し、その問いは『イメージ人類学』でもっとも活発な議論へと到達したように思われる。「イメージの問いは、他の文化から隔絶されたイメージ思考の限界に目を向けなければ、十分な射程のもとで提起されたとはいえない[29]」とするベルティンクの主張は、歴史のなかの「現在」を問うイメージ論として、今日のグローバルなメディア時代に相応しい、美術研究の確固たる方法論を築いたように思われる。

註

1 Hans Belting, *Identität im Zweifel: Ansichten der deutschen Kunst,* DuMont, 1999, S.12.

2 ハンス・ベルティング『美術史の終焉?』、元木幸一訳、勁草書房、一九九一年、iv―v頁。

3 フランス語版での注記（*Pour une anthropologie des images,* Gallimard, Paris, 2004, p.7）。

4 ベルティング、二二九頁。ジャン＝ピエール・ヴェルナン『ギリシア人の神話と思想―歴史心理学研究』、上村くにこ、ティティエ・ショッシュ、饗庭千代子、国文社、二〇一二年、参照。

5 ベルティング、二二九頁。

6 同上、二四〇頁。

7 Hans Belting, *Faces: Eine Geschichte des Gesichts,* Verlag C.H.Beck, München, 2013, S.13. (Richard Weihe, *Die Paradox der Maske: Geschichte einer Form,* Wilhelm Fink Verlag, München, 2004)

8 ハンス・ベルティング『イメージ人類学』、仲間裕子訳、平凡社、二〇一四年、一六六頁。

9 Belting, Faces, S.122.

10 アビ・ヴァールブルク『フィレンツェ市民文化における古典世界』（ヴァールブルク著作集2）、伊藤博明監訳、上村清雄、岡田温司訳、ありな書房、二〇〇四年、七五頁。

11 ベルティング、一三九―一四三頁。

12 ジョルジュ・ディディ＝ユベルマン『ヴィーナスを開く―裸体、夢、残酷』、宮下志朗、森元庸介訳、白水社、二〇〇二年。

13 Norman Bryson, Everything We Look At Is A Kind Of Troy, in: Tracey Bashkoff, Nancy Spector, ed., *Sugimoto: Portraits,* The Solomon Guggenheim Foundation, New York, 2000, p.61.

14 ベルティング、二二一―二二三頁。

15 Belting, Faces, S.135.

16 デイヴィッド・シルヴェスター『回想フランシス・ベイコン』、五十嵐豊一訳、書肆半日閑、二〇一〇年、四二頁。

17 Belting, *Faces,* S.186.

18 シルベスター、二二九頁。

19 Belting, *Faces,* S.187.

20 *Ibid.*

21 *Ibid.*

22 ジル・ドゥルーズ『フランシス・ベーコン：感覚の論理学』、宇野邦一訳、河出書房新社、二〇一六年、三五―三六頁。

23 Belting, *Faces,* S.189.

24 *Ibid.* S.200.

25 *Ibid.*

26 ベルティング、七四頁。

27 G. Urlich Großmann, Petra Krutish, Almut Klein, ed., *CIHA 2012 Nürnberg: The Challenge of the Object,* 2014.

28 Hans Belting, *Florenz und Bagdad: Eine westöstliche Geschichte des Blicks,* C.H.Beck, 2008.

29 ベルティング、七三頁。

図版出典

1　Götz Adriani, Andreas Kaernbach, Karin Stempel, (Hrsg.), Kunst im Reichstagsgebäude, DuMont, Köln, 2001.

2 - 5、7 - 10　Hans Belting, Faces: Eine Geschichte des Gesichts, Verlag C.H. Beck, München, 2013

6　『ベラスケス』、カンヴァス世界の大画家15、中央公論社、一九八八年