

## 『イメージ人類学』から 『フィレンツェとバグダット』へ<sup>1)</sup>

仲間裕子

ベルティンクは自らに課した「イメージとはなにか？」という問いに対する答えの例証として、ロバート・フランクの写真作品《ノヴァ・スコシア》(図1)を詳しく論じている。『イメージ人類学』の出版にあたり、当初、その表紙にロバート・フランクの写真作品《ノヴァ・スコシア》を考えていたと告白し<sup>2)</sup>、またこの写真が最終章の結びとしても登場することを考えれば、ベルティンク自身の理論の視覚化として捉えていたことは間違いないだろう。《ノヴァ・スコシア》は *The Lines of My Hand* (1989年、日本語訳：私の手の詩) に収録された《Words, Nova Scotia》のヴァリエーションで、写真集自体については、ユダヤ系のフランクが終戦直後スイスを去り、ニューヨークに居を構えた40年代を経て、71年にノヴァ・スコシアに移住した自らの人生をたどる自伝と考えられている。

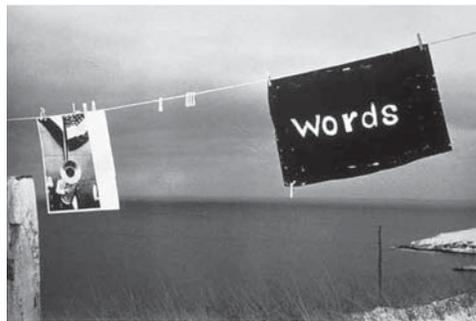


図1 ロバート・フランク、ノヴァ・スコシア、1977年

《ノヴァ・スコシア》は海辺の風景の前に、“words”という文字のプリントと一枚の写真が物干し用ロープにつり下げられている光景である。まずは両者の組み合わせと場所の設定の意外性に目が引かれるが、写真は2年間に渡って、アメリカ社会のひずみを客観的視点から捉えたフランクの代表作「アメリカ人」の1点、《政治集会—シカゴ》(1955年)である。文字プリントについては、ベルティンクは単数の“word”ではなく、複数形の“words”とあるのは、多くの確定できないあいまいな word の集合体を暗示しているからだという。一枚の写真に見出すのも連続する瞬間を代表する一つの瞬間で、写真も文字同様に断続的であるように見えても、そこに見るイメージは不明確な一連のイメージに支えられているのだ。

「言葉とイメージは、きわめて個人的な過去の置かれた状況を表す一部であり、同時に次の

問いを促す。つまり、イメージとはなにか。イメージはどこにあるのか。われわれのまなざしのなか、あるいはフランク個人の記憶にあるのか。写真上のイメージはどうか、と。ロバート・フランクは、あまりにも当然だと受け止めている写真とイメージのアイデンティティについて問うているのだ。つまり、視覚的なメディア—彼の場合は写真だが—と、この芸術的支持体とは等価ではないイメージとの違いを強調したのだ。」<sup>3)</sup>

では、このようにイメージとの不等価性あるいは差異が指摘される「メディア」はどのように理解されているのか。イメージのメディア性 *Medialität* が強調され、差異が繰り返し説かれているように、その概念はイメージ人類学の構想に不可欠である。まず、メディア性とは、イメージが伝達されるために媒体を必要とするという本質的な性格を意味する。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いわれるのも、こうしたイメージに必然的なメディア性ゆえである。再度ベルティンク言葉を引用すれば、

「イメージはノマドのように、それぞれの歴史的な文化に従って様相を変え、その都度アクチュアルなメディアを期限付きの滞留地のように利用する」<sup>4)</sup>。

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*）であり、イメージの宿主（滞留メディア *Gastmedium*）である。ベルティンクはイメージの形而上学に対して「イメージの物理学」を唱えたこともあった<sup>5)</sup>。しかしながら、ここで忘れてならないのは、ベルティンクのメディア概念においてむしろ要ともいえる点は、こうしたメディアの物質性ととどまらない歴史性、および社会性である。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、浮遊する即自的存在と考えてはならないように、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。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おり、メディアの意味はその技術面というより、その社会的用法にあるとさえいえるのだ。この観点において、ベルティンクが「新しいイコノクラスム」と形容するクレメント・グリーンバーグのメディウム理論とは根本的に一線を画する。

「イメージ・メディアは単なる物質的なメディウムではなく、社会的機能によって意味を帯び歴史上現れたものである」という主張は、たとえば第4章「紋章と肖像画—身体ふたつのメディア」で検証されている。紋章と肖像画の両者（図2）はともに板という同一のメディウムにもかかわらず、両者は異なるメディアとされているが、それは記号的イメージである“紋章”の担い手である“紋章盾”と、身体の似姿としての“肖像”の独自の支持体としての“肖像板絵”とを、イメージ・メディアとして区別することによって、初めてそれぞれの社会的・政治的機能の理解が可能となるからである。こうしたメディアの歴史性を無視すれば、たとえば近世初期の板絵に描かれた肖像画と近代のカンヴァスに描かれた肖像画の本質的な意味を同一視する誤謬に陥ることにもなる。

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。通常、イメージをめぐる身体性といえ、一般に絵画であれ写真、あるいはビデオ映像であれ、身体つ



図2 ロヒール・ファン・デル・ウェイデン、フランчесコ・デステの肖像、とその裏面、1640年頃

まり視覚器官によって受容されるという事態を思い浮かべる。事実、イメージの考察においてはたいてい「まなざし」に焦点が置かれ、視覚性が議論の中心をなしてきた。サルトル、ラカンのパラノイア的まなざしはそのひとつの頂点をなすが、ベルティンクの理論においては、イメージと交流するのはなにより身体である。イメージは単なる観照の対象ではなく、身体（ただし、ここでいう身体もイメージ、メディア同様、歴史的である）がそれに反応するものであったからである。

ベルティンクは身体を受容者としてばかりでなく、さらに進んで、記憶や夢において顕著なように、イメージが生成する、イメージ本来の場所であるともしている。その一方でまた、身体はイメージの支持体メディアと解される。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、内的イメージにおいてさえ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はない。

次にイメージの身体性の議論で指摘されるのは、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、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とされる。死者の像（図3、4）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、この像のメディアを‘身体’として死後もこの世に現前するからである。ベルティンクは、そもそも「イメージとは不在のものを現前させるもの」であるので、この死者の像にイメージの原義を認める。この説は、イメージ＝メディア＝身体*イメージ*のいわば三項の理論とともに本質的な意味をもつことになり、遙か後の近代写真や現代の仮想イメージとの比較を導き、なかでも仮想イメージの虚構性を死との関連の欠如として分析している。

イメージと身体との関連について、ベルティンクはダンテの『神曲』を格好の例証として取り上げ、身体と影の関係においてそのイメージ論を読み解いている。論の展開はきわめて印象的で、ベルティンクは、たとえば、ダンテが煉獄の山麓で地面に投げかけられた自身の影を見るのに対し、ともに歩むウエルギリウスには影がなく、彼が身体を失ったことを理解する場面をあげる。（図5）このようにイメージと影を比較しつつ、『神曲』という詩的イメージで表された彼岸と、古代ギリシアの実体のない影としての靈魂の世界との同質性を指摘する。ところが、



図3 アイン・ガザル出土の死者?の立像、紀元前7000年頃



図4 婦人と息子と死者の写真(撮影者不詳) 1900年頃



図5 ルカ・シニョレッリ ダンテの場面 1499 - 1503年

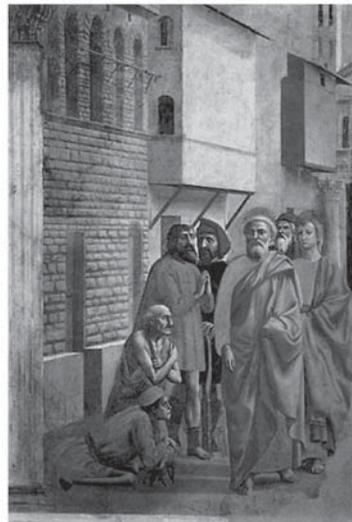


図6 マザッチョ ペテロが病人を彼の影で癒す 1427年頃

こうした死との連関から生まれたイメージはギリシアのスキアグラフィアにおいては、生命の虚構であった。身体描写を重視したルネサンスの時代においても、《ペテロが病人を彼の影で癒す》(図6)にみられるマザッチョが創り出したペテロの影は、この時代における身体の虚構を完成するイメージへの変容を表している。それは現代のヴァーチャルリアリティにも当てはまるが、バルティンクは、オデュッセウスが夢に現れた母の像を抱こうとしたように、身体とイメー

ジとの混同は虚偽の意識だとし、死との連関を欠く虚構性はこの虚偽の意識とともに、身体からの逃走の手段となるという。

『イメージ人類学』の解題への断片的な試みの最後に、なぜイメージ学はイメージ人類学なのかを確認しておきたい。ベルティンク自身は、イメージは人類学的現象であるという根拠を外外的・内的イメージの二元的な存在に求めている。彼の言う二元性を二元論で捉えてならないのは、外外的・物的イメージと内的・心的イメージには本質的に絶えず交流・交換が本質的に起き、明確に区別することができないからである。こうした交流・交換を可能にしているのは人間であり、内的・外外的という二元的イメージの存在は人間存在を抜きにしてはありえない。イメージは個人あるいは集団による知覚内容の象徴化による純化によって生まれ、また、われわれの知覚のまなざしが、その生成したイメージに生気を付与する、これがイメージの受容である。すなわち、イメージの生成や受容には必ず人間のまなざしが関与している。なぜ人間学でなく人類学なのかという問いへの答えを本書から引き出せば、「人間学」という場合、哲学的人間学におけるデカルト的、西洋的主体という含意が避けられず、今述べたイメージの生気の付与は神話などの集団的想像界に支えられ、単なる主体による個人的行為に尽きないからである。

イメージ学の特性は、こうしたイメージの生成と受容・残存等に関わる人間の本質的な関与への視座にあると思われる。したがってイメージ人類学はそれぞれのイメージの意味内容も問い続ける、時代に即したイコノロジーであるといえよう。死・時間・空間の避けられないアプリオリな問いにさらされた人間が生み出すイメージが世界解釈であるというベルティンクの主張は、今後もイメージを再考する際、不可欠な観点となるだろう。しかしまた、イメージは人類学的現象であるゆえに、それぞれの文化に即した分析が求められ、したがって、ベルティンクは非西洋との対話を繰り返し試み、美術史、ひいてはイメージ概念における西洋中心主義を執拗に脱構築しようとするのである。

こうしたイメージ人類学の諸観点が同時に表現されているとみなされ、イメージ人類学についてのベルティンクの諸論文のなかで繰り返し参照されるのが、韓国生まれのビデオアーティスト、ナム・ジュン・パイクによる1974年の《TV 仏陀》(図7)である。ベルティンクを招聘した2001年の立命館大学での講演「TVスクリーン上のアート:グローバルアートとローカルアートヒストリーについての考察」でも《TV 仏陀》が取り上げられている<sup>6)</sup>。要旨を紹介すると、まず今日の美術とテクノロジーの相互関係を、たとえばギリシア神話のプロメテウスとシシフォスが表す伝統的役割を援用して論じている。つまり、発明家のプロメテウスは、人類にあたりししいメディアをもたらし、今日の主役はこのグローバルなテクノロジーとその増大して止まない力である。一方、美術は本来もっていたユートピア的、未来主義的要求を放棄し、歴史的に意義のある表象から、永遠に対する敗北である人間的な原理の表象へと転向したとされる。勝利できない闘争においても、創造的に抵抗する不条理を受け入れたシシフォスを幸福な人と再定義したのは周知のようにアルペール・カミュだが、人間的あるいは人類学的なものと実質的あるいは科学技術的なものは分離され、その隔たりは大きくなるばかりである。このようなテクノロジーのグローバル化に直面し、パイクはまさにテクノロジーに人間の顔を与えるという美術の義務を語っているというのだ。

《TV 仏陀》はテレビ画面の前に置かれた仏像のイメージが、ビデオカメラが作り出すショー

ト回路によって、一秒に25回、連続的にテレビモニターに映し出される。ここで、古い木像は聖なる場所に安置された、ひとつのローカルな文化を代表し、テレビ画面は空間を横切る電子的映像の往来を表し、情報通信技術のグローバルな文化を代表している。とはいっても、パイクの作品では、テレビ画面の瞬時に変化する平面的な映像はつねに同一の結果に還元され、結局のところ古い彫像に体现されたイメージと合致する。木彫とテレビという両メディアはまったく同一のイメージを生み出し、つまり、テクノロジーが提供するの古いメディア同様、鏡にすぎず、新しい世界を生み出すのではないとベルティンクは指摘する。

ところで、パイクは、仏陀の代わりにロダンの《考える人》もテレビ画面の前に置いているが、仏陀は仏教が理解する世界の全体像を体现しているのに対し、ベルティンクによると、この《考える人》はロダンの自画像と考えられ、西洋個人主義文化の表象であるという。ここでは木とブロンズという単なるメディウムの差よりも、むしろ西洋文化と東洋文化のイメージ・メディアの差、つまり繰り返すがメディアの社会性・歴史性が問題なのである。だが、そうしたそれぞれの伝統的なメディアからテレビという現代メディアに移ると、過去のメディアの差は平準化される。と同時にイメージは同一のものとして、われわれのまなざしの内に不明瞭さとともに現れる。ベルティンクが主張するようにどのようなメディアもイメージを引き受けるが、引きとめることはできず、ロバート・フランクの写真の場合のように、イメージは結局、メディアから解き放たれるのである。したがってこの作品には、ベルティンク論の骨子であるイメージの間文化的、間メディア的、そしてノマド的現象が凝縮して現れている。

なおパイクは道元禅師の『正法眼蔵』に所収された「古鏡」の言葉を引用し、「見るものと見られるもの、映し出すものと映し出されるものは同一である」と言い、1976年のケルン芸術協会におけるパフォーマンスの《トライアングル》(図8)では、「考える人」の知的メランコリーのポーズをとるパイク自身がテレビの前の坐像となった。つまり、そこでは、ふたつの文化の交差が生じているだけでなく、<sup>なま</sup>生の身体がテレビ画面の同じその身体のイメージを見ている。道元の言葉が内的・外的イメージの本質的交換を表していると理解されているのだ。

前述したようにイメージ人類学の理論を根底から支えたのは、ベルティンクの西洋中心主義の脱構築への意欲である。ベルティンクは2011年のザルツブルクでのグローバルアートシンポジウム、また続いて2012年にドイツのニュルンベルクで開催された第33回国際美術史学会



図7 ナムジュン・パイク TV 仏陀  
1974年

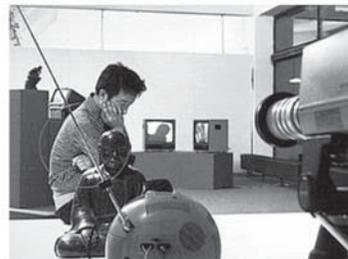


図8 ナムジュン・パイク トライアングル  
1976年

(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<sup>7)</sup>。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その定義からしてコンテンポラリーであり、その精神はポストコロニアリズムである。それはモデルネのヘゲモニーにほかならない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。美術史のナラティブ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100年前のウィーン学派の美術史は<世界美術 Welt Kunst>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。

また、こうした西洋中心主義は、ロバート・ゴールドウォータの著書『モダンペインティングにおけるプリミティヴィズム』によって支えられてきたことにも表れている。「ワールドアート」とまさに西洋のカノンそのものであるモダンアートとの密接な関係がここに主張されているからである。ニューヨーク近代美術館で開催されたウィリアム・ルービンの1984年の「20世紀美術におけるプリミティヴィズム」展（図9）も、サブタイトルの<「部族的」なるものと「モダン」なるものとの親縁性>が示すように、ベルティンクによれば、現代アーティストによるヘゲモニー的なアプロプリエーションの試みにほかならない。アーティファクトはモダンアートのイデオロムに変容させられたのであり、このいわゆる親縁性はモダニストのカノンである普遍性や、また時間を越えたフォルムの価値の証明に利用されたという<sup>8)</sup>。

ベルティンクが編者の一人である『グローバルコンテンポラリーアートとニューアートの台頭』<sup>9)</sup>（図10）は、ワールドアートからグローバルアートへの移行の歴史を紹介しているが、主に1989年にパリで開催されたジャン・フーベルト・マルタンが企画した「大地の魔術師」展に注目し、マルタンとベルティンクの対談のなかでもその利点と問題点が指摘されている。モダンアートとワールドアートという対極から逃れ、世界を共有するグローバルアートへの大胆なス

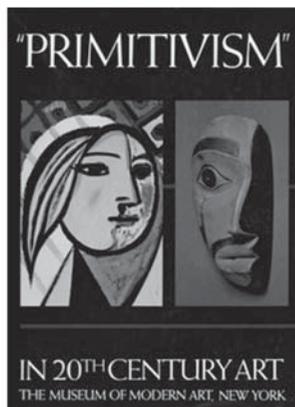


図9 ウィリアム・ルービン編  
『20世紀美術におけるプリミティヴィズム』  
1984年

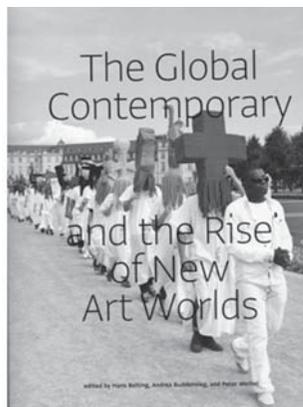


図10 H. ベルティンク, A. ブッデンジヒ, P. ヴァイベル編『グローバルコンテンポラリーアートとニューアートの台頭』2013年

トップであったのだが、同時に、いわゆる正真正銘な「ネーティヴ」なアーティストだけを選んだことに対する批判もあった。いまやポストコロニアルのアーティストはビデオやインスタレーションを好んで選び、彼らが前者のいわゆるアーティストにはもはや巻き戻せない歴史の事実であるからだ。

一方、グローバルアートと美術史研究はどのように関わるのかという問いを投げかけたのは、2009年のオーストラリアで開催された国際美術史学会のテーマ「越境する文化」であった。ベルティンクは当学会を、優越的な視点を放棄し、「美術史の歴史を変えた」と称賛する一方で、数多く開かれたセッションにおいて、ワールドアートヒストリーとグローバルアートヒストリーが混在していたとし、その区別を明確にすることこそ重要であったのではないかと忠告している。

このようにベルティンクが数多くの機会で語っているのは、彼が「ポストヴァーザリアンナラティブ」と呼ぶルネッサンス以降の美術史研究が、西洋というきわめてローカルな取り組みに当然のように取り組んできたことへの疑問である。ベルティンクが『イメージ人類学』の7年後に出版した『フィレンツェとバグダット』<sup>10)</sup>(図11)は、まさにこの考えを踏襲し、フィレンツェのルネッ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で、著者の言葉を引用すれば「焦点の転移」、あるいは「まなざしの変換」であったことを示そうとする。11世紀の科学者アルハゼンの光学理論を主とした資料により分析し、証明することによって、西洋文化圏のもっとも重要な絵画理論であるとされるパースペクティヴが、「ブルネレスキがパースペクティヴを発見し、アルベルティがその意味を明確にした」というこれまでの研究の常識を覆す。ベルティンクの意図は「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」からである。したがって異文化間の「焦点の移行」あるいは「まなざしの変換」である Blickwechsel というタームはつねに使用されてきた「影響」や「差異」を超える意味をもつ。こうした独自の主張が中世美術研究から『美術史の終焉?』、『イメージ人類学』へと発展していく過程において形成されたことは明らかであろう。



図11 ハンス・ベルティンク『フィレンツェとバグダット—まなざしの東西の歴史』2008年

## 結び

ベルティンクは「イメージ人類学」に関連して、デューラーの肖像画を観察するバーナード・ベレンソンの写真(図12)を紹介している。ベレンソンはレンズによって画家の筆致を念入りに調査しているが、肖像画のイメージからは離れている。つまりベレンソンはその専門的な関

心において、イメージをメディアから分離させているという。しかし、われわれはベレンソンのようにメディアに集中するのではなく、むしろイメージそのものだけが存在するかのようにその支持体メディアを無視する傾向にある。このようなメディアとイメージの関係の両義性への視座を失うことなく、ベルティンクのイメージ学は、繰り返すが、イメージの歴史をメディアと身体それぞれの歴史とともに、それぞれの三項の布置の変様の歴史として捉える。この方法論こそ、今日のデジタルイメージの時代においても分析の指針として有効だと考えられるからある。



図 12 バーナード・ベレンソン  
ヴィラ・ボルゲーゼ ローマ  
1955年撮影

本特集は立命館大学国際言語文化研究所主催で2015年3月に開催されたシンポジウムの発表原稿を基本として構成されている。『イメージ人類学』の中核をなす人類学、また彼のイメージ論で欠かせない、ヴァールブルクの文化科学との関係、そして本書のなかでイメージの例としてもっとも取り上げられている写真や写真論のそれぞれを専門分野とされている吉田憲司、加藤哲弘、前川修各氏にお願いしてパネルを構成した。発表報告を本誌に所収させていただいたご好意に対して、心から感謝を申し上げたい。またベルティンクと個人的にも親しく、研究交流を長年続けておられる辻成史先生にもご寄稿をお願いし、イコノロジーの研究史を風景画を中心に執筆していただいた。ベルティンクがイコノロジー論を争点にしていることは『イメージ人類学』で確認できる<sup>11)</sup>。

『イメージ人類学』における壮大なイメージの歴史との対峙とその思想的試みは多岐にわたる反響を引き起こし、その影響力は原書の出版後10年以上になるにもかかわらず衰えていない<sup>12)</sup>。とはいえ、本稿で論じた著者の視覚中心主義、翻って西洋中心主義からの脱皮の試みにも、いまだその残滓が見られるように思われる。たとえば、死者の像から、とくに肖像画においてまなざしの交換が強調されるが、人物像におけるまなざしの交換を範型とするイメージ論が志向されているとすれば、視覚中心主義の域を出ないのではないだろうか。それは同じようにイメージ行為における身体性の主張を脅かしかねない。一方で、ベルティンク自身も序論で述べているように、むしろ批判的議論を期待し、イメージ学の今後の展開をわれわれに促している。『イメージ人類学』はその巧妙な“仕掛け”であるように思われる。

## 注

- 1) 本論は、シンポジウムでの発表、「イメージ人類学から‘グローバルアート’」を加筆・修正したものである。
- 2) アメリカで開催されたクラーク・カンファレンス「芸術の人類学」の報告集 (Mariet Westermann, *Anthropologies of Art*, Clark Studies of Visual Arts, New Haven, Conn. ; London : Yale University Press, 2004)。著作権の問題で実現しなかったが、現在の表紙はマルセル・デュシャンが1918年にニューヨークのアトリエで写した彼のレディメイドの影 *Cast Shadows* で、ベルティンクの主題のひとつである「イメージと影」の本質的なアナロジーを想起させる。
- 3) Hans Belting, *Toward an anthropology of the image*, in: Mariet Westermann, *Anthropologies of Art*, 2004,

p.415.

- 4) ハンス・ベルティンク『イメージ人類学』仲間裕子訳, 平凡社, 2014年, 51頁。
- 5) ベルティンク, 26頁参照
- 6) シンポジウム「身体, メディアそしてイメージ」とワークショップ「『美術史の終焉?』以後四半世紀」がベルティンク氏を囲んで開催された。(『国際言語文化』13巻4号, 2002年2月に所収)
- 7) G. Ulrich Großmann, Petra Krutish, Almut Klein, ed., *CIHA 2012 Nürnberg: The Challenge of the Object*, 2014.
- 8) なお, この展覧会カタログは日本でも翻訳され, 1995年に出版された。シンポジウムのパネリストの一人, 吉田憲司氏が監修され, 吉田氏による批判的コメントが補遺として添えられている。
- 9) Hans Belting, Andrea Buddensig, and Peter Weibel, ed., *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds*, The MIT Press, 2013, p.208, 212.
- 10) Hans Belting, *Florenz und Bagdad*, C.H.Beck, 2008.
- 11) ベルティンク, 29頁など。
- 12) 本特集のための原稿を執筆中の2015年11月初頭に北京フォーラムに招聘された。これは翌年に当地で開催される国際美術史学会の前哨といえる「美術史の多様性」をテーマとし, 同一の主催者によって企画されたものである。なかでもインドとブラジルの研究者がベルティンクのグローバルアートに関連して発表したことは, イメージ人類学的な「まなごしの交換」が, とくにかつて「周辺」と呼ばれた非西洋諸国の注目の現象となっているといっても過言ではないだろう。

### Photo Credit

図1 Robert Frank, *The Lines of My Hand*, Pantheon Books, New York, 1989.

図2~6 ハンス・ベルティンク『イメージ人類学』, 仲間裕子訳, 平凡社, 2014年。

図7・8 「ステデリイク美術館」<http://www.stedelijk.nl/en/artwork/1545-tv-buddha>  
Media Art Net, <http://www.medienkunstnetz.de/works/triangle-1976/>

図12 Mariet Westermann, *Anthropologies of Art*, Clark Studies of Visual Arts, Yale University Press, 2004.



シンポジウム：ノマドとしてのイメージー  
ハンス・ベルティンク『イメージ人類学』再考  
2015年3月16日 於：立命館大学アート・リサーチセンター