

美術史を語ること、語り直すこと

松井裕美

美術史概説の「不可逆性」

二〇二〇年一月二十四日付の『イェール・デイリー・ニューズ』紙に、「美術史学科が概説の授業を廃止する」という見出しの記事が掲載された。見出しだけを見て、美術史という学問分野が蓄積してきた知が失われてしまうのではないかと危惧した人も多いただろう。だがその内容によれば、廃止されることになったのは「美術史入門 ルネッサンスから現代まで」と題された講義科目であり、「芸術家たちの中でも、圧倒的に白人、異性愛者、ヨーロッパ人、そして男性から構成される中核グループの産物」であるところの「理想化された西洋の『規範』」に対する学生たちの当惑に応える対策だということ。記事では、冒

これをきっかけに概説講義の是非について議論が活発に交わされるようになり、一九九五年には『アート・ジャーナル』誌で「入門的な美術史概説の再検討」という特集が組まれた。

こうした傾向は、美術史における西洋中心主義に対して投げかけられてきた反省的な視点を踏まえたものだ。ジェームズ・エルキンスは共著『美術史はグローバルなのか』(二〇〇七年)の序章で、そうした視点がもたらした美術史の「語り直し」が、極めて穏当な再編の道筋を辿ってきたと述べている。彼によれば、フェミニズムやポストコロニアル理論、クィア理論からの批判的視点は、美術史が扱う対象や主題を多様化したものの、そうした多様な対象や主題を扱う際に採用される方法論そのものは、それまで西洋美術史の枠組みで培われてきたものを徹底的に排除する方向には向かわなかった。美術史はむしろ、「『規範』を成してきた芸術家たちを真の意味では決して退かせることなく」、「『有色人種の芸術家、女性芸術家、アウトサイダー・アーティスト、ポストコロニアル・アーティスト』を加えた『極めて長大な概説の本』を生み出すことに成功した²⁾。エルキンスが語っているのは、これまで語られてきた美術史を根本的に書き換えるのではなく、部分的に修正して付け加えることで概説を拡大しながら再編するという、ある意味では穏当な改革である。それは西洋で誕生した「芸術」という概念を温存しながら、それを他の時代や地域の造形物にも拡大し、偉大なる

頭で触れた危惧に応える今後の方針についても触れられている。当時の学科長であり美術史入門の担当教員でもあったケイム・パリンジャーは、「美術史入門」に相当するような講義を将来的にも提供する予定であると述べ、西洋美術について学ぶ機会が学生から奪われるわけではないことを明らかにしている。ただそれらは「他のものすべてをマージンに追いやるようなメインストリームであることを主張する」タイプの入門講義なのではなく、ほかの多くの講義と同列に扱われるものになるという。

先例がないわけではない。ハーバード大学の美術史学科も、同様の理由で一九九〇年代初頭にはすでに「美術史入門 ルネッサンスからモダンまで」と題された講義を廃止している。

芸術がさまざまなかたちで存在し得ることを明らかにする。つまり価値の複数性という相対主義の根底で、「芸術」という西洋起源のカテゴリーの力が依然として作動し、多様性を束ねる普遍的な概念としての役割を果たしているのだ。

こうした穏当な相対主義にもとづき概説講義を提供している教育機関としては、例えば美術館・博物館の学芸員と美術行政官を養成するためのフランスの専門的な教育機関であるルーヴル学院が挙げられるだろう。第一課程(日本の大学の学部に対応する)のカリキュラムを見ると、各年次の必修科目である「美術史概論」のうち、非西洋圏の文化的産物を対象とした考古学や美術史の講座が豊富にあることがわかる。とりわけイスラムやインド、中国、日本、アメリカ大陸、アフリカ大陸の「芸術」は、西洋圏の芸術を扱う講座名とは異なつて複数形(arts)で表記されており、芸術のかたちにもさまざまなものがあることが明示されている³⁾。

ルーヴル学院の教育方針は、美術館・博物館において何を保存し将来に伝承すべきなのか、という問題と直結しており、対象とする地域こそ現在に比べれば限られているものの、エジプトやアフリカのアートを扱う一八八二年の設立当初のカリキュラムにおいてすでに認められるものだ。やがて「美術史概論」の基礎となるソロモン・レナックの一九〇二年から〇三年にかけての講義では、先史時代の美術もまたその射程に含まれるこ

とになる。ギリシア古典古代や古典主義的な美術以外にもさまざまなかたちの歴史的・美的価値を持つ過去の造形物があることを教育の中で示すルーヴル学院の一貫した理念が、多様な事物を保存すべく収集してきた美術館の理念とも一致するのだとすれば、その水脈は一九世紀後半に顕著なものとなる相対主義的美術史学にもたどることができるだろう。「相対主義／普遍主義」の対概念を軸にしながらか中世から六〇年代までの美術史的な言説を論じた『美術史をめぐる歴史』の中で、クリストファール・S・ウットは、一八三四年にフランスの歴史記念物監督官となったプロスペル・メリメが中世のタピストリーや壁画に向けた眼差しのうちに、相対主義的美術史学の萌芽を見出している。ウットは、そうしたメリメの眼差しのあり方の一つの背景として、図像が伝える内容ではなくその形式ゆえにある作品を評価する形式主義的観念の確立があったことを指摘している。

これに対し、ハーバード大学が先鞭をつき、イエール大学が新たにとつた方針は、エルキンスが言うところの「長大な概説」の編成や、ルーヴル学院における壮大なる概論的歴史とは異なる、よりラディカルな試みである。それは、美術史を俯瞰する特定のナラティブを標準や規範とすることが教育的に不適切であり、さらにはそうした概説講座一つによる美術史の基礎づけが可能であるという発想自体が、多様な方法論や価値

観とは共存不可能であるのだと暗に示しているのだ。つまりそれは、修正・拡大された新たな概説のあり方を示す代わりに、新たな規範や標準をかたちづくるような概説を提供することが今日においてはもはや不可能だと認めるものだった。そのことによつて、「芸術」の多様なかたちを探る穏当な相対主義だけでなく、「芸術」や「歴史」といった概念そのものを問いに付すラディカルな相対主義的試みもまた、新しい美術史のうちに内包しようとしているのである。

「新しい美術史」を希求する動きは、半世紀も前から一つの流れとして認められるものだ。六〇年代の政治運動は、直接的にも間接的にも、美術史に影響を与えた。社会構造や作品の受容の容態に注目しながらフランス美術史を語り直す七〇・八〇年代のT・J・クラークの執筆活動は、「ニュー・アート・ヒストリー」と呼ばれるようになる傾向を代表するものであると同時に、六八年の五月革命を牽引する動光源の一つであったシチュアシオニストへの深い共鳴と密接に結びつく、彼のマルクス主義思想に根ざすものだった。また第二波フェミニズムの影響下のもと、一九七〇年代以降、とりわけ英語圏を中心に、男性中心主義的な既存の価値体系の批判に取り組む芸術家や美術批評家、美術史家が登場するようになった。サイードの『オリエンタリズム』（一九七八年）以降、西洋中心主義を批判するポストコロニアリズムとの対話を、美術展示や美術史研究に取り入

れようとする試みも増えた。ポスト構造主義思想の援用、すなわちフレンチ・セオリーをベースにした美術批評もまた、一九七六年に創刊された雑誌『オクトーバー』を中心に展開した。こうして精神分析や記号論を作品解釈に取り入れる試みが、批評と美術史双方の領野においてなされた。すでにメリメを例として取り上げたように、美術史における相対主義的な姿勢そのものは決して二〇世紀後半に生まれたものではないが、七〇年代以降の新しい美術史は、単に研究対象の幅を広げるだけでなく、既存の価値体系とカテゴリー、そしてそれらを支える言説を成り立たせてきた構造そのものへの批判をとまなうものだった。従来の美術史のあり方そのものをも転覆しかねないこうした批判的精神を美術史学科のカリキュラム編成に反映させるということは、翻って、新旧含めた既成の方法論を問いに付す運動を内包してもなお存続し展開することができるような可塑性と、それに耐えうる強度を、「美術史」という学問分野に与える試みでもあると言える。

無意識の選択を意識化する

美術史の新たな傾向は、一つの運動ではなく、時に対立する複数の試みによつて構成されていた。「オクトーバー」の創設者の一人であった美術批評家ロザリンド・クラウスは、九〇年代半ばには、ヴィジュアル・スタディーズに対して批判的言及

をおこなっている。「アート・ニュース」の一九九六年の記事には、「美術作品の読み方を知らない」美術史の学生たちが「代わりにヴィジュアル・スタディーズに手を出し」、「家父長制や帝国主義のもとで何が起こったのかについての、偏執狂的なシナリオ」で溢れかえっていることを皮肉たつぷりに語るクラウスの言葉が紹介されている。

もちろんこうした傾向に対する反論もなされた。美術史からヴィジュアル・カルチャーへの移行が歴史の喪失をもたらすのだとするハル・フォスター（クラウスと同様、「オクトーバー派」の中核メンバーである）の批判に対し、かつてみずからも「オクトーバー」の編集者でありながら一九九〇年にこのグループを離脱したダグラス・クリンプは、次のように一九九九年の記事の中で述べている。すなわち、ハル・フォスターが喪失を恐れているのは、実際には「現在にまで延期された前衛活動を通して理解されるような芸術形式の歴史性」なのであり、「カルチュラル・スタディーズはこのように具体化された美術史を、ほかの複数の歴史に取り替えようと働きかけているのだ」。

こうした対立の結末は、「取り替え」のドラマではなく多様な選択肢の並列に落ち着くことになる。現代アートを研究する美術史家にとつて、作品の構造を既解し、美術史における「前衛の芸術形式」を語りながら、他方ではそうした分析を複数の歴史に接経させ、「芸術」の外部にある諸文化や諸議論との交

わりについて論じることは、それ自体実現可能な選択肢の一つとなっている。

例えば現代アートの作品構造とメディアム性をジェンダー論的に読み解こうとする美術史家デイヴィッド・J・ゲッツィの近著『抽象的な身体』は、そうした方法論的挑戦から書かれたものだ。だがこの本の中で対象として論じられる作品の作り手たちが、結局のところ「すでに規範的となつた白人で異性愛者の男性芸術家たちのグループ」であることに對し批判的な書評も存在する。ゲッツィは特定の芸術家に限定した理由について、彼らの作品がクイア的なものをもつともよく体现するものであったからだとして著書の序文で説明することとめている。「トランスジェンダー」的なものを特定の造形が持つ固有の性質として固定化し捉えること自体がそもそも問題含みであることを指摘する前述の書評の批判は、まったく正当なものだ。だが私がここで彼の著書を例にとっているのは、著者の選択そのものを批判するためではなく、選択肢の存在が完全なる自由を意味するわけではないことを強調するためである。トランスジェンダーではない人物が生み出した作品のクイア的な側面を論じたのは、作家の伝記的事実と作品とを切り離して論じることが彼の方法論的挑戦のうちに含まれていたからである。逆に、作家のセクシュアリティが作品そのものの喚起するセクシュアリティと分離できないとする立場に立つならば、まったく違

芸術家の作品が分析されていたであろうことは言うまでもない。意識的ではあれ無意識的ではあれ、研究者としての書き手の戦略と立場が、そして彼が独りてきたイメージと言葉とが、自ずと選択肢、すなわち言説の経路を限定する。

おそらく私たちは誰でも、意識的なレベルにおいても無意識的なレベルにおいても、限定された選択肢から出発せざるを得ない。そもそも私たちは限られた時間で、ものを見て、考え、調べ、書き、語る。時間が限られているからこそ、どの段階においても、作業やリソースを限定し選択するという作業は必要不可欠になる。しかも個々の行為に没頭している時、私たちは時間の制限やその結果余儀なくされる選択に意識を向けなくなる。

そうした没頭の時間は思考が言語化されたロジックとして完成するはるか手前に存在するものであるために、研究の成果物からは認識され難いものだが、とりわけ美術史家にとっては、作品を前にして、その内容や形式、構造に魅入られる時間はかけがえのないものだ。そうした鑑賞体験のうち、特定の方法的枠組みが作品分析を導くようなトップダウンのプロセスだけでは把握できない側面が出てくることがある。そうすると観察者は、ボトムアップ的に作品鑑賞から分析を導き出す。そこから紡ぎ出されるイメージや言葉が、今度は自分の意識をも超えて、脳の中にストックされていた別のイメージや言葉と結び

つき、イメージ同士、言葉同士、そしてイメージと言葉のネットワークの中に埋め込まれる。ボトムアップ的知覚とトップダウン的把握の対話である。このプロセスがうまく進むと、無秩序に思われた形式や構造がある一定の秩序と意味を持ち始める。それは、思考の主体であるはずの自らにとつても意外に思えるようなロジックの萌芽なのである。それでも個人の中にストックされているイメージや言葉には限りがある。萌芽状態のロジックは、そうした限界の中で、不随意的な連想と無意識の選択を経て生まれる。

そうした没入の経験を与えてくれる特殊な時間は、もしかすると作者が経験する創造の時間のうちにも見出せるものなのかもしれない。彫刻家のデューナン・ヴィヨンは、思想家アンリ・ベルクソンの『創造的進化論』（一九〇七年）の影響を受けて書いた「芸術制作のあいだの認識の多様性」という一九一七年の文章の中で、制作時に働く意識外の方を「躍動」と呼んでいる。眼には見えず理性によつても完全には捉えられないこの根源的な力は、作り手の中に生まれたばかりの曖昧模刺としたイメージをあらゆる可能性へと展開する働きをするだけでなく、そのなかから偶然に得られたものをかたちにし、習作から習作へと、作品から作品へと、作者すらもその行き着く先を知らぬような流れの中で、新しいイメージを誕生させていく創造性の動力源となる。

分析対象である作品が要請するがままに、イメージと言葉が織りなすテクスチャートとしてのロジックを編んでいくことは、このうえなくスリリングな体験だ。だがこうしたプロセスの中で、連想の選択が無意識になされている時、私たちは何を見ておらず、何を読み落とし、何が認識から逃れ去り、何について深く考えもせず、言葉にしていけないのかについて、自覚さえもしていない。ここで既存の方法論ないしは理論的枠組みに立ち戻り、自分がネットワークの中に取り入れたもの、あるいはそれが捉えそこなつたものを意識化するという行為は非常に重要となる。こうした意識の焦点化したがつて私たちは、新たに作品に向かい、本を開き、場合によってはアーカイブに足を運んで古い書簡や写真の入った箱を開く。それらを総合したうえであらためて言葉にし、真っ白な原稿を文字で埋めていく。そこではじめて、ロジックがはつきりとしたかたちをとつた見取り図を描き始める。ロジックが完全には定まらない状態で調査・観察・解釈を重ね、方法論的な観点によつて適宜方向修正を加えながらイメージと言葉のネットワークを広げていくこの経験主義的な研究プロセスは、パズルのピースをはめる作業というよりも、地形の全体像がわからないままに、自分の足で歩きながらフリーハンドで地図を書いていく感覚に近い。

「ニュー・アート・ヒストリー」以降の新しい理論は、作品分析から出発するこうしたロジックの形成プロセスを促進する

重要な役割を果たすだろう。しかしこのプロセスが、歴史の完全なるかたちを推くことはないだろう。なぜなら美術史内部の理論だけでなく、ポストコロニアリズムやクイア研究、エコロジー的観点を踏まえた新たな理論が、美術史のかたちを次々に書き換え、複雑化していくからだ。前述したゲッツツイの著書におけるクイア論的手法やその作品選択に、クイア論的観点から批判があったとすれば、今度は本人によつて、あるいは別の誰かによつて、そうした批判を踏まえた研究が展開されていくに違いない。

そしてこれまで蓄積されてきた過去の知的遺産（それが現代的な視点から見れば問題含みのものであれ）を再読する行為が重要となるのは、まさに私たちの選択肢が、先人たちによる数々の選択とそれへの批判の重なりの上に存在するからだ。クレメント・グリーンバーグが今日に至るまで何度も再読されているのは、美術史と美術制作の双方に圧倒的な影響力を与えてきた彼の形式主義を、新しい研究の文脈の中に位置づけることで、翻つてその研究の位置づけそのもの（グリーンバーグから何を負っており、何を批判しようとしているのか）を示すことができるからだ。いわゆる「オクトーバー派」の著述においても、彼の名前が直接言及されていない時でさえ、彼への批判的応答を読み取ることはさほど難しいことではない。また「オクトーバー派」の方法論を理解するためにグリーンバーグの再読が必要と

されるように、グリーンバーグの方法論の核心を理解するためには、彼に先行する芸術理論や美術史的言説を踏まえる必要がある。こうして、どれほど最新の方法論が登場しようとして、ある顕著なロジックを提示する過去のテキストが読み続けられることになる。単に知識や情報を得るためだけでなく、絶えず自己の方法論に批判の目を向け、同時に自らが選択した方法論が持つ歴史性を把握するためにも、そのことは必要とされるのである。この点で、クリストファー・S・ウッドが前述の著書で行っている次のような指摘を思い起こしてみることも有効であろう。すなわち、七〇年代および八〇年代に登場し、その後も影響力を持った「ニュー・アート・ヒストリー」の研究は、「一八九五年から一九二五年の間に確立された美術史のパラダイムの後期諸形態のように見えるのであり、何かの初期段階のようには見えない」¹⁰⁰。

それだけではない。過去の著述に新たな光を当てる行為は、時に、新たなロジック形成をもたらしもする。今日、例えばアビ・ザアールブルクを再読することが、ジョルジュ・テイク・デュボアにどれほど大きな影響を与え、イメージの歴史性を語り直す新たな切り口の着想源となっているのか考えてみれば、このことは歴然としている。またジャック・クリス・リシエンシュタインの数々の著述において、アイトロロジエ・ド・ビールの文章を再読することが、いかにモダンアート論のうち

に新たな歴史性を導入し得るのかを目の当たりにし胸を高鳴らせたのは、私だけではないだろう。さらに例を挙げれば、近年私が翻訳したカシヤシルヴァアーマンの「アナロジーの奇跡」は、ベンヤミンの著述を横糸としつつ、さまざまな時代の写真論を縦糸として再読し織り直すことで、イメージを「撮る」のではなく「受け取る」メディアとしての写真の歴史の新しいかたちを提示するものであった¹⁰¹。

相対主義のゆくえ

複数の歴史のかたちが存在するその中で、美術史家の今後の責務となるのは、いうまでもなく個々人がより良い選択を目指すことである。しかし「良い選択」という表現は、選択行為の中で、相対主義が放棄されるプロセスが必要になることを示している。私たちは、多くの作家とその作品を目にし、それらの論じるための多くの切り口を手に入れている。だからこそ、私たちが「良い」と信じる作家を選び、その作家が作ったものの中でも論じるに値すると思われる「良い」作品を選び、そうした作家や作品をもっともよく理解させてくれるような方法を求める。「良い」というのは、美学的な優劣だけでなく、歴史的な適切さの意味でもあり得る。ニューヨーク市立大学の美術史学教授ロミー・ゴランを二〇一八年に日本に招聘した際に、彼女は「私はいつもあまり好きではない作品を論じる傾向にある」

と自嘲気味に語っていたのだが、それは彼女が歴史的な観点から特異で重要な位置づけにある作品を選んで論じているからだ。しかしその結果、現在の私たちに反省的な視点をもたらすような研究が実現されれば、そうでない研究よりもより「良い」と判断されるだろう。歴史的過去から照らし出される私たち自身の現在についての理解を深め、未来のより「良い」社会を目指すような研究を求める倫理的な判断軸が、そこにはあるのだ。そして私たちは、いかなる言語でそうした研究を発表しようとしても、そこにロジックさえあれば、ほかの言語の話者からの理解を得ることが可能だと信じている。

倫理的な感覚を含め良し悪しを判断する姿勢と、翻訳可能性、伝達可能性を持つロジックの追求は、おそらく多くの美術史家が持っている最後の普遍主義的な砦である。「芸術の終焉」がいかに叫ばれようと、またそうした危機意識をいかに共有しようとも、最終的に美術史家はこの砦の中で、自らが「芸術」だと信じているものを守っている。芸術のかたちは相対的なものであり、その語り方も様々であることに理解を示す一方で、おそらく誰も、自分が「芸術」であると信じているものを破壊し、他者と対話するための最低限の基盤までも無効にし、自分と他者とが共存できる環境を可能にする人間のモラルを消滅させてしまうような類の相対主義など、望んでいない。むしろ、かつての視覚文化、物質文化を取り巻いていた権威的規範を「芸

術」から取り除くという前衛文化や「新しい美術史」のプロジエクトが現代のアートシーンにおいてある程度完成に近づいたからこそ、今度はある作品ないしは行為から導き出すことのできる倫理的な内容が、その「芸術」としての価値を保障するうえでますます重要なものになりつつあると言えるかもしれない。それに応えるかのように、マイノリティのアイデンティティを問う作品や社会問題を告発する作品、歴史的過去に反省的視点を促す作品、新たにコミュニケーションをもたらして人々の関係を取り結ぶような作品が毎年新たに発表されている。

もちろん芸術への人道主義的な要請は、モダンアートの傍らでつねに存在した。私がこれまでの研究の中で明らかにしてきたのは、フランスの前衛芸術であるキュビズムが、いかに人間や事物の形象の破壊をもたらし抽象芸術への一歩を進めるものとして理解されてきたにせよ、実際には、既存の規範の転覆をとおして現実や人間、歴史や伝統というものを問い直す運動だったということである。彼らが手にした新たな自由は、「新しい現実」のユートピア的なあり方を模索することに繋がっていた。恐慌により世界情勢が不穏な空気に満たされた三〇年代と、第二次世界大戦直後には、そうした側面は実際に、人間主義的なものとして再解釈され、前衛芸術と社会とを結ぶものとして理解された。ただしこの場合の人間主義とは、一方では各人（とりわけ労働者）が自由でより良い生活を送ることができる社会

を指すという点で人道主義的ではあったものの、他方では啓蒙主義の刻印を押された西洋中心主義的な理念であったことには注意が必要だ。当時「人間主義者」たることを自認していた多くの人々は、前衛的な実験の成果を政治的主張に取り込もうと試みながらも、西洋人が非西洋人に対して抱いていたクリシエや固定的なジェンダー観から必ずしも自由ではない人間のかたちを心に抱き続けた。キュビズムを含む一九世紀末以降の前衛は、歴史の中で正当化されるに従って現実社会に馴化され、それぞれの実践が持っていた真に実験的な性質、つまり既存の現実を問い直す性質を失っていったのである。それは逆に、それを濫用しようとする人々が目的にあわせて手に取ることができる選択肢の一つとなり、場合によっては体制順応主義的に利用されることすらあった⁽³⁾。

初期の前衛の試みがいわゆる「歴史的前衛」となり、さまざまなかたちで規範と結びつくようになった時、新しい前衛的な実践はどのような動きを見せるのか。その中で作品と現実、そして人間との関係はどのように変化していくのか。私は今後の研究において、六〇年代のさまざまな運動の直接的な基盤となった五〇年代から、現代思想の影響なしには現代芸術のあり方を考えることが難しくなった八〇年代初頭までの芸術作品と、それに関わるような著述を対象としながら、この間について考察するつもりだ。それは一九八五年生まれの私自身が「どこ

から来たのか」という問いへの答えを模索する契機にもなるだろう。ただし対象を日本美術に限るつもりはない。場合によっては国内の芸術よりも国外の事例の方が、みずからの文化的なアイデンティティの拠り所を探るのに適していることもある。結局のところ私たちは西洋化された日本に生まれ、グローバル化する社会を生きているのだ。

また先に触れた、美術史的な方法論に内在するロジックや、そうした方法論のいくつかに付随する人道的な道理が、歴史の中でどのように変化し多様性を増していくのかについても、芸術実践との関わりの中で考えてみたい。グリーンバークやゴンブリッチの時代の倫理的感覚やロジックと、私たちの時代のそれらは、互いに関係を持ちながらも同じものではない。それらは規範からの抑圧とそれへの反発の中で大きく姿を変え、方法論や判断基準の選択肢を増やしてきた。

「芸術」が今日に至るまで自律的な価値を持ちえたのは、それが、他の領域の価値と同じく、終わることなく進む現在の地平との不断の交渉において鍛え上げられてきたからだ。したがって「芸術」という概念がこの半世紀のうちに経験してきた劇的な変化に合わせて、それを守ろうとしてきた普遍主義的試みそのものもまた問い直さないことには、この誓はいつか中身の無い陳腐と化してしまうだろう。相対主義の行先に、普遍的なものの徹底的な排除が必ずしもあるわけではない。むしろ冒頭

で触れた大学の美術史学のカリキュラム再編の動きが象徴しているように、自らが普遍的なものとして信じているその概念や価値体系を相対化し問いに付すという作業を経てこそ、美術史という学問は、ロジックや今日的な意義を見失うことなく、未来へと展開し存続する可塑性と強度を獲得できるのではないだろうか。

註

- (1) Margaret Hedeman & Matt Kristoffersen, "Art History Department to scrap survey course," *Yale Daily News*, January 24, 2020 (<https://yaledailynews.com/blog/2020/01/24/art-history-department-to-scrap-survey-course/> [2022/11/4閲覧]).
- (2) James Elkins, "Art History as a Global Discipline," in *Is Art History Global?*, New York and London, Routledge, 2007, p. 16.
- (3) ルーヴル学院の公式HPに掲載されているカリキュラム情報を閲覧した (<https://www.ecoledulouvre.fr/enseignements/etre-élève/premier-cycle/nature-enseignement> [2022/11/14閲覧]).
- (4) この講義は次の著書として出版された。Solomon Reinach, *Apollo: histoire générale des arts plastiques professée en 1902-1903 à l'École du Louvre*, Paris, Hachette, 1904.
- (5) Christopher S. Wood, *A History of Art History*, Princeton and Oxford, Princeton University Press, 2019, pp. 12-17. 美術形而上主義は、宗教分業を理念に掲げるフランス画家において、宗教美術を国家の財産に内包するための重要な原理であった。
- (6) 実際非西洋の文化における模倣について、一九世紀末にはオーストリア

