

セッション 2 : イヌイト : 討論

著者	近藤 雅樹, 佐々木 利和
雑誌名	国立民族学博物館研究報告別冊
巻	022
ページ	103-110
発行年	2001-08-31
その他のタイトル	Session 2: Inuit : Discussion
URL	http://hdl.handle.net/10502/3691

セッション2 討論

司会 近藤雅樹

コメント 佐々木利和

コメント

佐々木 1990年代に入ってイヌイト・アートの市場は飽和状態になったということなのですが、これはまさに、アイヌのクマの木彫りについても言えることでありますし、また、アイヌの作家が現時点で直面している問題でもあります。

昭和の初期に北海道・八雲の徳川農場で農民の芸術運動として始まったクマの木彫りはスイスから輸入されたものなのですが、それが旭川アイヌを通じて全道のアイヌの人びとの受容するところとなった。そしてそれが戦後、北海道らしさを表象するものとして、日本全国に広まり、やがてシャモ（日本人）の業者が積極的に介入して、外国での安価な大量生産品を市場に出すようになると、アイヌの木彫りはまったく売れなくなってしまったというような状況があります。

そういった状況の中で、私はこの展覧会を拝見いたしました。アボリジナル・アートもそうなのですが、アフリカのもの、それからアマゾンのもので、こういう非常にレベルの高い作品がたくさんあるのに、民博はどうして今まで見せてくれなかったんだろうかという疑問がありました。

それともひとつ別に、絵画をもつ民族ともたない民族というのはあるんじゃないか。絵画作品を、ある程度の芸術性まで高めることのできる民族というのは、何らかの形でその文化に絵画性をもっている人たちだろうと思います。

クマの木彫りについては、結局自分たちの表現法に悩んだ結果何をやったかということ、野球のバットを持っているクマだとか、それからゴルフクラブを持っているクマだとか、そういった非常に奇をてらった表現に入ってしまったものがある。踊るクマさんみたいなものは、イヌイト・アートとしてもどうなんだろうかと思うのですが、実はその反対側に並んでいたキリスト教とシャーマニズムというタイトルがついている作品、キリストの下に二筋の涙を流しているシャーマンがうずくまっているという図がありました。これこそある意味では、イヌイト・アートのおかれたような現状、

あるいはエスニック・アートのおかれた現状を如実に示しているのではないかと思っ
て、非常に感動を受けた作品なんです。

アボリジニとかイヌイットの状況からみると、どうもアイヌ・アートというのはさ
びしいなと思うんです。彼らの主たる工芸品はテキスタイルと木彫りです。彼ら自身
が絵をもっておりませんから、芸術としての絵画は現在のところ存在しません。しか
し、今の芸術教育を受けている人たちの中には、非常に巧みに絵を描く人もいます。
それが芸術として昇華して、アイヌ芸術に多様さを示してくれるような、新たな作品
の発見が、もしかしたらあるかもしれない。

最後に、私どもの東京国立博物館は、昭和13年以降古美術の博物館ということにな
っておりまして、従来ありました台湾だとか朝鮮だとかアイヌだとか、あるいは日本の
フォークロアですね。そういったものは陳列の対象になっておりません。私がひと
りで15年ぐらい前から細々とアイヌの陳列をやってたんですが、アイヌ文化振興法が
できた段階で、初めてメイン・ギャラリーの一角にアイヌ工芸を展示する場がやっと
与えられました。

イヌイット版画とヒューストン

後小路 イヌイットの版画と日本の浮世絵が影響関係にあるというのは、事実関係か
ら言うと、1957年にヒューストンという人がまずイヌイットに版画を紹介してから日
本の平塚運一のところへ勉強に行くということですので、おそらく版画自体はすでに
紹介をして、その後に、ある意味では箔をつけるために日本に来たのかなと思うん
です。平塚運一にしろ木版画家ですが、素材が石ですし、版も非常に単純な一版です
ので、日本の版画に似ているというのは、かなり強引な感じがします。

彫刻のほうですけれども、確かにヘンリー・ムーアの彫刻に非常によく似ていると
思うんです。特に1920年代の一番初期のヘンリー・ムーアの彫刻というのは石の直彫
りで、しかもヘンリー・ムーアは大英博物館で、メキシコとかいわゆるプリミティブ・
アートといいますか、非西洋圏の彫刻をかなり真似をしています。自分なりに多少形
を変えてますけれども、そういうものを実際にヒューストンという人が図版として見
せて作らせた可能性はないのかどうか。あるいはそのもとになっているメキシコの彫
刻やなんかを見せて、プリミティブ・アートというか、イヌイットらしさはこういう
ものだよというのを見せたんじゃないかという、その辺の可能性についてはいかがで
しょうか。

岸上 ヒューストンの自伝が出ていまして、その中に彼は次のように書いています。

「浮世絵は世界に知られた日本の古い版画制作のシステムで、北斎、広重、歌麿など、多くの芸術家たちが優れた原画を生み出してきた。版画自体は別の人間が担当する。これに対し現代の版画は、一人の人間が芸術家と版画制作者両方を兼ねている。移動を日常とする北極圏の生活や、紙の供給、色づけに必要な熱などの条件を考え、わたしは浮世絵のシステムこそ、自分たちに最もふさわしいシステムだろうと感じていた」。

大村 私の知る限りでは、日本の版画やヘンリー・ムーアの彫刻の写真、いわゆる「プリミティブ・アート」などの写真をイヌイトに見せたという事実はないと思います。

日本の版画の導入に関して重要だったのは、日本の版画に確立していた分業（原画の作成、版の作成、刷り）が、生業活動のために移動する機会が多くて工房など1カ所で作業を長期間継続することをあまり好まなかった当時のイヌイトの実状によく適合していたことです。彫刻とは違って、版画はその制作過程が複雑で、もし一人で原画から版の作成、刷りまでをすべてやっていたら、よく整備された工房に長期間縛り付けられ、生業活動にでかける暇がなくなってしまいますから、生業活動に出たい現役のハンターは興味をもたない。日本の版画技術の導入の目的と意味はこの分業制にあり、ヒューストンによれば実際にうまく機能した。また、この版画の導入に付随して、原画制作者、版制作者、刷り師の印を作品に押す日本の版画の慣習も導入されますが、この押印の導入も重要な意味をもっていた。押印によって作品と作家を一義的に結びつけ、作る側のイヌイトの側にも、鑑賞したり購入する側の欧米ドミナント社会の側にも「作家」性を意識させ、「イヌイト・アート」を従来の「匿名」な「プリミティブ・アート」としてではなく、「美術」として普及させるように促したからです。さらに、刷る作品の数を限定して、場合によっては、刷った後に版を削ってしまうことによって希少価値をだすことまでしました。このように日本の版画の導入の意義はあくまでも技術的なものです。

次のヘンリー・ムーアや他の「プリミティブ・アート」との影響関係についてですが、私の知る限り、ヒューストンなどがそうしたいわゆる「プリミティブ・アート」の写真などを見せたという事実はないと思います。確かにヒューストンは、どういう作品を作ればよいのかを教えるために図解入りのパンフレットを作り、それをイヌイトに配っていましたが、そのパンフレットには、ムーアの作品や他の「プリミティブ・アート」の図はありません。確かに、そうした図の中には、トーテム・ボールの図などがありますが、後は、1950年代以前の「歴史時代」に作られていた彫刻や、当時、

カナダ工芸品ギルドがイヌイトに作らせたいと考えていた箆細工の図などで、特にいわゆる「プリミティブ・アート」を強調するような要素はあまり強くなかったのではないかと思います。

エスニック・アートとイヌイト・アートという表現

松山 岸上さんはエスニック・アートとおっしゃって、大村さんはイヌイト・アートとおっしゃってるんですが、エスニック・アートはオーストラリアでは、非常に具合の悪い言葉になっているんです。

岸上 カナダも多文化主義ですから、エスニックという言葉は非常に嫌っています。だからたぶんカナダの国の中では使ってないはずですよ。なぜこれを使ったかという、実はグレーバーンの1976年の『エスニック・アンド・ツーリスト・アート』という本の中に出てくる定義に従いました。その定義によると、エスニック・アートの特徴というのは文化的なものであり、民族間の関係というものを象徴し、非伝統的な芸術です。商品になっているってないということを強調するために、意図的にぼくはエスニック・アートを使いました。後の発表では落としました。

言い方は複数あると思います。ただ、さっき言った3つの点、文化的な特徴、民族間の関係の交信力、コミュニケーションですね。それから非伝統的な芸術、この3つの特徴を、ぼくはもっていると考えたので、1950年代以降のイヌイト・アートに関してはある時点まではこの概念があてはまると考えたわけです。

松山 最後で文章から抜いたとおっしゃっているのは、どこのことですか。

岸上 「1999年の時点で、イヌイト・アートの市場は飽和状態にあるとはいえ」云々のところですよ。

大村 いわゆる「ポスト・コンテンポラリー」や「ポスト・モダン」と呼ばれている最近の作家たちの中には、「イヌイト・アーティスト」と呼ばれることを嫌う人たちが出てきています。

岸上 たとえばアブストラクト・スカルプターとか名刺に書いてますね。

松山 だから、コンテンポラリー・スカルプターというのは、そのまま呼べばいいんじゃないですか。あえてそれをエスニックとかイヌイトとかいう範疇にはめこむ必要がよくわからない。

岸上 市場に入る経緯として、これはイヌイトのものだよとって売り出したんです。イヌイトのモチーフが出てきているということが、ずっと長い間続いてきたわけで

す。そういう意味で、ほくは意図的にエスニックをつけました。

博物館と美術館

佐々木 民博と私ども博物館との一番大きな違いと申しますと、私どもはモノをして語らしめよという大原則があるんです。つまり、こういうものをただ置くのではなくて、このモノが内在している意味を、観客に見てわかるように陳列で工夫しろということなんです。これは、帝室博物館になってからですから、80年近く続いている考え方のひとつなんです。

民博の展示のように、美術作品、絵画作品の下にその関連資料を並べるとか、いわば煩雑さを思わせるような陳列は、たぶんできないだろうと思うんです（笑）。

松山 ほくの展示が一番煩雑で、いろんなことをやってるんです。今でこそ絵画を博物館が標本資料として集めるようになりました。けれども、アルバート・ナマジラの絵も、窪田さんなんか集めていただいたんですけども、そのときは正直いって絵を標本資料として収集することに抵抗感がありました。それは、標本資料かという抵抗感です。そのせいかどうか、たぶんそのせいと思うんですが、私たちが初期に収集した絵画には、データとして有名な人以外は作者の名前がないし、制作年がないんです。今度アポリジナルで展示したのは、その中でかろうじて制作年があったり、名前があるものを選びました。

佐々木 エスニック・アートと言えるのかどうかわかりませんが、集団の作品から個人の作品へと転換していく過程がありますよね。これはある面では大きな芸術行為になっていくのではないのかなと思うんです。そういった意味では、今回の年代が表記されているというのは、民博も美術史的な意識を必要とするような時代が来たのかなと、思いました。

川口 モノをして語らしめよというのは、わりと昔から、大学の美術史学科なんかに行くと言われるんですが、シンポジウムの企画案を最初にいただきましたときに、5つばかりの問題が番号を打ってあげられていて、その中にアートは民族文化の何を表象しているかという項目があるんですけども、今のモノをして語らしめよという文脈の中で言うと、私は、誤解を恐れずに言えば、アート自身は何も表象しないと思うんです。そうではなくて、アートの背後にいるさまざまな人間がアートを介して何かを語らしめているということはあると思うんです。ですから、その人間があるときは制作者でもあるだろうし、展示する人でもあるだろうし、売買する人でもあり、い

ろんな人間が後ろに実はさまざまな恣意的な政治的な思惑でうごめいているんだろうと思います。

それから先ほど展示の仕方、美術館と博物館の違いというのがありましたけれども、実は美術館の歴史を見てみると、いわゆる美術館の内部でも、2種類の展示の哲学というのが、19世紀以降ありまして、教育的な美術館、もしくは教育的な展示と、審美的な美術館、もしくは審美的な展示、つまり審美的な流れと教育的な流れの2つがあって、実は今われわれがモダン・アート・ミュージアムなんかで非常になれ親しんでいる審美的な美術館というのは、非常に寡黙で、沈黙が重視されて、情報は極力少なくという展示の形態があるわけですが、これはおそらく出てきたのは20世紀に入ってからだと思うんです。やはりニューヨークの近代美術館の出現が大きかったと思うんです。それ以前はわりと教育的な展示が多くて、けっこう文章で説明されていた例が多かったわけです。

窪田 オーストラリアとカナダでも、反対に美術館の側が人類学博物館に近づいているなどと思うような事例をいくつか見たことがあって、それが気になってるんです。

たとえばカナダのバンクーバーの美術館で去年、クワキウトルの仮面の展示をみました。ほとんど文字による説明はないんですが、展示の内容は民博の展示場にいるんじゃないかな、と錯覚するくらいでした。日本の博物館のほうでそういう歩み寄りというのは最近はあるんでしょうか。

近藤 たとえば兵庫県立近代美術館に、ずいぶんそういう意識をもってされてた学芸員がおられました。博物館の姿勢ではない部分があると思います。結局キュレーターの力量次第なんですよ。展示の構成は。

佐々木 近藤先生はキュレーターの問題だとおっしゃるんですけども、それ以前に上の人が理解してくれないと(笑)。やはりそういう寛容性のある上司がいるといないとではぜんぜん違うんです。

吉田 展示手法そのものは、どっちからも今急速に歩み寄ってますよね。だから、ギャラリーの中に目隠しされて入ってしまって、どっちだと判断しろと言われたときには、判断できないような展示がすごく多くなっていると思います。

アートにつく限定詞の問題

吉田 ただ、そこで一番大きな問題は、そうやって美術館と博物館という区別をなくそうとしていきながら、一方は、限定詞なしでアートと呼ばれ、もう一方はどうして

セッション2 討論

もイヌイット・アートと呼ばれる。あるいはアフリカン・アートと呼ばれる。あるいは場合によってはエスニック・アートと呼ばれるという点だと思います。もし、アートというのを横並びで見ようというのだったら、最終的にその限定詞はいらないはずです。にもかかわらず、アフリカとかエスニックという冠は最後までついてまわるといことですよ。しかも、ひょっとしたら特定のカテゴリーの特定のスタイルをもった作品だけが、エスニック・アートとか、イヌイット・アートとか、アフリカン・アートと呼ばれているのではないか。

そのこの区別というのは、展示手法がいかに平準化してきて、区別なくなっても、最後まで残っていく部分です。それは言いかえるとエスニック・アートを消費しているわれわれの側の中にある大きな壁なのであって、おそらくこのエスニック・アートと文化の表象の問題にとって、その部分が一番大きい問題だろうと思います。一方で、表象される側、展示される側から言うと、たとえば北米のナチュラル・ヒストリーのミュージアムの中で考古学遺物だとか、動物の剥製と一緒に私たちのものを並べられるのは困るというので、アフリカ系のアメリカ人の反対があって、アフリカで生み出されたものを博物館に展示すること自体が難しくなっています。たとえばニューヨークのアメリカン・ミュージアム・オブ・ナチュラル・ヒストリーのアフリカ展示というのは、いまだにどうやって変えるかという議論が続いています。スミソニアンのアフリカ展示も閉鎖のままですよ。

われわれの側に何となくアートのほうが上で、アートでないもののほうが下だという認識があって、美術館のほうがステータスが上で、博物館は下だという先入見がある以上は、たとえばアフリカン・アメリカンたちが自分たちは博物館の中では表象されたくないというのは当然だろうと思うし、それをまったく非難できないだろうと思います。

私が2年前、川口さんと一緒にやったあの「異文化のまなざし」というのは、まさにその区別を一度展示というものを通して問いなおしてみようという試みだったんですが、結果的には問いなおせなかった。結論から言うと、壁というのは博物館や美術館という機関そのものよりもむしろお客さんの側にある。お客さんの側に、博物館に行くときの構えと、美術館に行くときの構えがぜんぜん違うんです。われわれはまったく同じ展示を美術館と博物館でやったんですけれども、おもしろかったのは、民博でギャラリー・トークをすると、それをめがけてお客さんがいっぱい来てくれる。ところが、世田谷では……、1回やられたんですか。

川口 いや、2、3回やりました。

吉田 世田谷で、ギャラリー・トークを催すと、アンケートが来て、土曜日とか日曜日にギャラリー・トークをやるのは避けてほしい。鑑賞の邪魔になる。と文句を言われると言うのですね(笑)。博物館の中だったら、新たに学ぶ、あるいは新たに考えてみるということを許容しても、美術館へ行くときには考えたくない、学びたくないという。鑑賞とはおそらくすでに確立された価値の再確認だと思うんですが、美術館にお客さんが要求しているのはそういうものなんだろうと思います。

川口 大村さんが発表の中で、自分をイヌイト・アーティストと呼んでもらったら困るというふうに拒絶しているというお話が出てきたと思うんですけども、それはまさに社会全体がそういう価値観、ヒエラルキーを共有していることを彼らは敏感に察知していて、下位に、劣位に押しやられるのはいやだ、という拒絶の表明だと思うんです。

エスニックをつけるかつかないかというような問題は、確かに形容詞の問題でしかないんですけども、実は形容詞をつけるつかないというのが、すごく大事な問題で、このシンポジウムを貫く、少なくともひとつの大きな柱ではないかなと、私自身は思っております。