

みんなくりポジトリ

国立民族学博物館学術情報リポジトリ National Museum of Ethnology

文化展示とアフォーダンス：
「ものが語る」というディスコースをめぐって

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2009-04-28 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 林, 史樹 メールアドレス: 所属:
URL	https://doi.org/10.15021/00001860

文化展示とアフォーダンス

「ものが語る」というディスコースをめぐって

林 史樹

1 はじめに

特別展「2002年ソウルスタイル」(以下、ソウル展)は、展示スタイルがユニークで、すばらしい企画力をもっていと評され、国立民族学博物館(以下、民博)のイメージを変える画期的な展示であったと評価を受けた(DOME編集室2002)。このソウル展について、去る7月13-14日に国際シンポジウムが開かれ、展示に付随して問題がいくつか投げかけられた。

そのうちのひとつ、金柄徹発表のタイトルは「文化的存在としての“もの”——博物館展示と関連して」であった。発表では身体技法とのかねあいを中心に興味深い議論が展開されたが、それ以外にもプログラムで仮題としてあげられた「ものが語るもの・語れないもの」といった話題も盛り込まれた。そこで本論では、本来の金柄徹発表の主旨から少し離れるが、仮題としてあげられた「ものが語る」といった部分にこだわって論を進めていくことを先に断っておきたい。博物館では「もの」に注目せざるをえないが、展示においてよくいわれる「ものが語る」、ひいては「ものに語らせる」といったディスコースは博物館展示にどのような意味合いをもっているのだろうか。

金がとくに指摘したかったのは、「もの」あるいは道具を身体の一部の延長として捉えることで、その形態によってその道具を使用する人々の身体技法を特定していくことであったと思われる。たとえば、アメリカ人類学を築いたE.ボアズは道具(tool)について「その形態の変化は、固定した諸民族の慣習的な動作(motor habits)によって確立した範囲内に限定される」(Boaz 1955: 146)と述べている。このことは逆に道具の形態をみれば、その民族の慣習的な動作やしぐさ、あるいは身体技法がわかることを意味する。道具をみつめ、その形状が「語りかけてくれること」に耳を傾けると、道具を生みだした文化的背景まで読みとることができる。「ものが語る」とは、そのことを指していると考えられる。しかし、本当に「もの」が我々に何かを語りかけているのだろうか。

2 「ものが語る」こととアフォーダンス

近年、アフォーダンスに関する議論が盛んに行われている。アフォーダンスとはJ. ギブソンによる造語であるが、生態心理学者の佐々木正人の文章を引用して説明すると次のようになる。英語のアフォードは「与える、提供する」などを意味し、アフォード

ンスは「環境が動物に提供するもの、用意したり備えたりするもの」であり、それは我々を取り囲んでいるところに潜んでいる意味である(佐々木 1996: 61-62)。たとえば、「陸地の表面がほぼ水平で、平坦で、十分な広がりをもっていて、その材質が堅いならば、その表面は(動物の身体を)支えることをアフォードする」(佐々木 1996: 62)ことになる。

アフォードンスの概念を個体に広げて考えた場合、それぞれの環境や個体にあらかじめ備わった性質があり、人間や動物はそれが発信するサインを知覚し、その環境や個体を利用するといえる。たとえば、バットのようなかたちをした堅い木製の棒は、ヒトにつかむことをアフォードするし、それをもって何かをたたくことをアフォードする。また、何かをひっかけておくこともアフォードするかもしれない。

アフォードンスという概念を意識する、しないにかかわらず、「ものが語る」といったディスコースの背景にあるのは、「もの」にアフォードンス的な力を付した考え方であろう。その意味で、まさにこのアフォードンスこそ、「ものが語る」と人々にいわしめるものとなっている。「ものが語る」というディスコースは、これまで単なるレトリックとしてすますことも可能であったが、それがレトリックとしてすまされなくなってきたのは、このアフォードンスという概念が介入してきたためにほかならない。

「ものが語る」ということは、ある意味で「もの」がもつアフォードンスを指摘していることと置き換えられる。アフォードンスが本来、認識論や知覚論、視覚論の分野ででてきた概念であることを考えれば、博物館展示に登場させること自体がいささか乱暴な扱いになってしまうことは否めない。しかし、「ものが語る」というディスコースに近い意味がそこにみいだされる以上、博物館展示において、アフォードンスという概念の有効性と関連させながら検討していく必要があると考える。

3 本物が語るもの

——「複製品」(replica)は「本物」(original)になりえるか

アフォードンスと展示の関係をみていくうえで、さらに「もの」の「本物性」ということについても言及しておかねばならない。今回のソウル展においても、「李さん一家」の「もの」は資料的価値があるが、周囲に展示された教室のコーナーで設置されたイスや机などには資料的価値がないという意見が民博内でも聞かれた。これらはソウル展の主人公のひとりであったドンファとウィジョン¹⁾が通う学校の教室にあったものでもなく、事前に何らかの調査が行われて購入したものでもない²⁾。これらはソウル展のコンテキストにおいて「オリジナルなもの」、つまり「本物」ではなかったからである。

アンデス文明研究で知られる大貫は、月の石を例にだし、博物館で展示される「もの」は、本物でなければならないと力説する(大貫 1997: 271)。本物の月の石を間近にする

ことで、さまざまな新しい想像をかき立てるといっているのである。ここで、大貫が論考で用いているところの「本物」も「オリジナルなもの」という意味合いである。大貫によれば、本物は絶えず新しい意味を創出するのであり、もちろん物自体がそのような働きをするのではないものの、観客も含めて博物館にかかわる人々が、意味をつくり出す仕事をするという（大貫 1997: 281）。そこで、「力強い本物をできるだけ多く所有する博物館は、それだけ多くの情報伝達が可能になる」（大貫 1997: 275）のである。

確かに本物から得られる情報は多い。複製品は限られた情報をもとに作成されるほかになく、どうしても消去された情報がでてこざるを得ない。そこから「本物」がより多くのことを語るといったディスコースが生まれてくるのである。以上のような流れに沿えば、大貫の「博物館は物自体をみせるどころか、情報を伝えるところかといった二者択一的な選択をするのではなく、両方を目的とすべきであるといい、そのため本物の収集をないがしろにしてはならない」（大貫 1997: 274-275）という主張にも説得力がでてくる。

大貫は先の論考で、月の石がプラスチックでできていればこのような想像をかき立てることができないと付け加えている。それは「物自体の力があり、存在感がひしひしと伝わってくる」（大貫 1997: 274）からにはほかならない。

しかし、もし仮にここで本物と思って展示されていた月の石が、実は複製品であったことがわかれば、大貫はどのように説明するであろうか。月の石が複製品であるにもかかわらず、本物と思われて展示されることもあり得るのである。それでも、複製品の石が、彼らが月へ行つたときのことを観客に想像させたことに変わりない。もちろん、月の石以外にも同じことである。必ずしも本物でなくても、複製品が観客に「本物」らしい、あるいは「複製品」なりのことをアフオードするのであり、それをもって観客もそれが「複製品」と気がつかなかったり、「本物」と信じて感動を受けるケースも少なくない。その場合、ある個人が「複製品」から感じたことまで否定することはいささか乱暴な行為となる。

大貫の最初の主張であった、「本物を間近にすることで、さまざまな新しい想像が生まれる」という点にもう少しこだわってみたい。「もの」ではなく、ストーリーをもたされた映像であるが、映画というものを例にして考えてみる。

1997年、『タイタニック』（米）という映画が封切られた。この映画は、1912年に豪華客船タイタニック号が氷山に衝突して沈没し、1500人以上の犠牲者をだした史実をもとにしてつくられた映画である。当然、映画『タイタニック』はフィクションであり、その意味で「本物」ではない。しかし、そうだからといって人々に感動を与えることができなかったわけではなかった。1998年、第70回アカデミー賞授賞式において11部門で賞に選ばれ、タイトルを総なめにした『タイタニック』は多くの人々に感動を与えたのである。

それでは、観客はそのストーリーを「本物」としてみていたのだろうか。これは推測にしかすぎないが、フィクションとしてみていたものと思われる。作品が脚色されたものであると観客は知っているはずであるし、もちろん、主演を演じたL. ディカプリオが1912年当時に生きていたなどと信じる人々は誰もいない。それにもかかわらず、人々はそれをみて感動し、それぞれに何かを学びとったのである。

逆のことを考えてみよう。本物であれば、そこから展示された当該社会の文化的背景をどれほど読みとることが可能であろうか。たとえば「李さんの家」には、博多人形が飾ってあった。しかし、この博多人形という「もの」が、果たして「李さん一家」について何を「語りかけてくれた」のだろうか。確かに「李さんの家」に日本に行ったことがある家族、あるいは日本に友人がいることを含めて日本と関連がある家族であることを教えてくれるかもしれない。しかし、博多人形のデザインから、単なる好みという以上、李さんの情緒を読みとることはできない。当然、そこから彼らの「慣習的な動作」を学びとることはできないのである。

アフォーダンスとの絡みについてよりわかりやすい例として、オーストラリアのブーメランを土産品として買って来た個人が自宅に所有していた場合を想定してみたい。そのブーメランを個別にとりだしてみても、何らその個人を、あるいはその個人の生活のコンテキストを理解するうえで役に立たない。ブーメランから予測される身体技法をここで想像しても意味がない。その場所でブーメランに課せられた役割は装飾品でしかないからである。

もちろん同じ装飾品としても、身体技法に関する情報以外に、そのブーメランをみて感じることは無数にある。オーストラリアにいったことがあるという事実や、そのような装飾品が好きなこと、あるいはそれが高価なものであれば、それを装飾して彼の富裕さを顕示するかもしれない。そのほか、配置の仕方からもさまざまな情報を読みとれるだろう。しかし、あくまでもブーメランが語っているのではない。それらにこちらが思いをはせて勝手な憶測をするだけである。ブーメランもアフォーダンスをもっており、そこにさまざまな情報が宿しているともいえるが、読みとり、理解するのはあくまでも観客である。いいかえれば、観客が読みとるようにしか読みとれないのである。

現代は生産者と消費者が遠隔地にいて、それを結ぶ人々が存在することでその「もの」が移動する。その脈絡で捉えても、ソウル展のひとつひとつの「もの」に意味はないといえる。展示された工業製品に耳をそばだてても聞こえるものはない。もしあるとすれば、その「もの」について手あかや傷から思いをはせることであろう。あくまでも、その場所のコンテキストのなかでその工業製品、「もの」がいかに使われているのか。みせる側にとってみれば、そのコンテキストを知らせることが、みる側にとってみれば、そのコンテキストを知ることが重要なこととなるのである。

これは「もの」の出生地と家族の「国籍」が一致する、しないだけで解決しない。こ

れまで「自文化」³⁾というくくりで捉えられてきた「もの」においても起こりうるのである。たとえば、韓国の仮面劇で用いられる仮面が、ある韓国の家庭の壁に飾ってあったとする。しかし、その家族のなかに実際に仮面劇を演技できる者はおらず、仮面が装飾としての役割しかもっていない場合、その仮面が何を語ってくれるのだろうか。これは決して壁にかけられた仮面だけを眺めて理解できるものではない。

さらに、複製品と本物の区別自体を、「もの」をみせる側とみる側が個別で、あるいは共同でつくりだしていることに着目したい。フィクションであるはずの映画やドラマで使用された「もの」が、「本物」となることがある。たとえば、特定の映画で用いられたものやフィギアが、フィクションであるその映画で使用された「事実」でもって、「本物」としての価値を帯びていく例は枚挙いとまがない⁴⁾。その過程から、価値づけによって、あるいはその「もの」のみせ方によって、本物にも複製品にもなることが指摘できる。

街並み自体にも同じことがいえる。2002年春、大阪府吹田市の千里中央にあるショッピングビルに中華街がオープンした⁵⁾。ショッピングビルのワンフロアが「中国風」にデザインされ、中華料理屋や土産物店が建ち並んだ。ここでは、中国からきた人々が厨房や店頭にたっている。しかし、この町は多様な側面をもちあわせている中国を、おのおのが架空の「中国」に昇華させ、イメージしているにすぎないし、この一見「中国風」に創られた街並み、中華街が中国に実在しないことは訪れた人々すべてが承知している。そこで、本物でないことと否定する人々もいないし、本物でないために人々が一抹の感動も覚えずに食事を済ませて帰っていくわけでもない。

神戸元町の中華街はどうであろうか。当初は街路自体が「中国風」に模せられた複製であったかもしれないが、現在では、それ自体が観光地としての価値をもち、今や多数の観光客でにぎわう名所となっている。そこから「中国」を感じとった人々に対して、それは複製としての位置づけを抜けてないと説明したところで、何の意味ももたないのである。また大韓民国の釜山市では釜山駅前に「上海通り」を造成しており、2000年3月に中国式の門「上海門」が完成した。これは釜山と上海が姉妹都市であることを記念して造成したものであり、駅前再開発もからめた観光地開発の一環として位置づけられる⁶⁾。現在は、そこに住む華僑の人々も含めてあまり気にとめられていない。しかし、町並みが整備され、数年が経過すれば、釜山に造成中の上海の街路に似せてつくった「上海通り」も、観光名所として大勢の人々をよせつけ、感動を与える「本物」となりうるのである。

以上のように考えたとき、本物と複製品の境界線は引くこと自体に、意味がないように思われる。そのときどきに応じて、「複製品」と捉えていた「もの」が実は「本物」となりうるためである。換言すると、人々に何らかの価値を与えて目前にあるものはすべて本物であり、複製品は存在しないことになる。それを決定しているのは、あくまでも「もの」に価値を与える主体としてのみせる側とみる側なのである。

4 複製品にみる文化展示

本論では、文化展示を大枠で「文化的コンテキストを伝えるための展示」という意味で用いることにする⁷⁾。博物館展示には複製品 (replica) が用いられることが少なくない。とくに美術館と異なって文化展示を目的とした博物館には映像を含めて、本物ではないものが展示されることが多い。本節では、そのような複製品と文化展示との関係性を中心に考えていくことにする。

前節で検討したように、「もの」の本物性に関する事例からも、本物でしか情報が得られないわけでもなかった。また、すでに多数の研究者が気づいているように、「本物」という定義自体がみせる側とみる側の価値基準によって異なってくるなど、可変性をもっている。これらを念頭におけば、文化展示においては複製品を通して意図が伝わることもあるといえる。

そこで、今一度、ソウル展の原点に戻ってみたい。最近、巷に韓国の情報が流れている。しかし、ショッピングやエステティックなど、観光のレベルで韓国の情報にふれる機会は多くなっても、彼らの日常生活にふれ、そこから何かを感じとる機会はあまりなかった。そこで、彼らの日常を知ってもらうというのが、基本となって展示がつくられたのである。冷蔵庫を開けてもらう、タンスを開けてもらうといったことを通し、日常生活を垣間みることで文化のちがいを感じてもらいたいというところにソウル展の原点があったと解釈している。そして、それを伝えるという意図は、展示の随所に仕掛けられた展示品のつながりに現れていたと考える。

しかし一方で、結局はソウル展もリアリティをもった展示にすぎなかったともいえる。教室をはじめとする「李さんの家」の周囲の展示品は、価値ある「本物」でなかった。ソウル展の「李さんの家」にあったものでも、当然すべてが本物ではなかった。ピアノや浴槽はおろか、壁や床はもともと「李さんの家」から運んできたものではない。韓国からとりよせたという意味での「本物」であっても「李さんの家」にあったという意味での「本物」ではなかったのである。たとえば、壁が「李さんの家」にあった本物であれば、そこにはシミがついていたかもしれないし、もしそうだとすれば、そこから多くの情報が読みとれたかもしれない。その意味で、実は「李さんの家」の展示すら「本物」ではなかったともいえる。結局、床も壁も収集品として保管されず廃棄された。空間自体が「本物」ではなかったのである。

「もの」で文化を表現するには、「もの」をとりまく環境をもってくる必要がある。つまり、「李さんの家」にある個々の「もの」は、「李さんの家」のコンテキストのみで理解できるし、「李さんの家」を理解するには、その周囲にある社会のコンテキストなりを展示するなどして、はじめて理解できる。「博物館」を博物館で展示しようとする場合、博物館全体をその周囲を含めて展示しないと意味がないのと同じ理屈である。コンテク

ストで捉えられる関係上、そのようにならざるをえないのであるが、規模が大きくなればなるほど予算や場所など、さまざまな制約がかかる。ソウル展も、そのような観点からみて、広い空間を扱わなければならなかった分、焦点がぼやけた箇所があったかもしれない。

さらに、「李さんの家」における個々の「もの」のコンテクストをみせるうえでは、ソウル展のなかで「李さん一家」が住めば、確かに「李さん一家」が意味づけた個々の「もの」たちのコンテクストはより観客に伝わったかもしれない。しかし、そのことによってソウル展で展示された「李さんの家」が大貫の求めたような「本物」になるわけではない。「李さんの家」をまるごと引き抜いてきたとしても同じことである。「李さん一家」は「李さんの家」のなかだけで完結しているのではないからである。展示場に切りとってきた以上、決して「本物」となりえないのである。

それでは展示としての「李さんの家」は大貫がいうような感動を呼べなかったのだろうか。少なくともミュージアム関連の紙面では評価を受けている⁸⁾。また、ソウル展の「教室」は展示された「もの」も含めてほとんどが複製品であった。その意味でまったく本物ではない。しかし、「本物」ではない教室で韓国からの留学生を含めて多数の人々が共感したことまで否定はできない。それを本物だけに感動云々を議論するのは、少々乱暴ではないか。人々も決して「本物」だけにこだわっているわけではないのである。

もちろん、みる側がそれを複製品と知らずにみることもある。このことを、民族誌を書く作業におきかえて説明してみよう。

民族誌を書くとき、調査者は聞いたことやみたことに忠実であろうとする。しかし、すでにフィールドワークを経験した人類学者は知っているように、インタビューにでてくる証言が本当にあったことでないことが多い。それには大きく3つの理由が考えられる。

- 1) 当人が勘違いをしていたとき
- 2) 当人が故意に虚構を述べたとき
- 3) こちらがそれを聞き間違えたとき

これに即して、ものの「本物性」について考える。そのものが本物でなく、複製品であるときも同様に大きく3つの理由が考えられる。

- 1) みせる側が複製品をそれと知らず、本物と思って飾ったとき
- 2) みせる側が複製品を故意に本物と偽って飾ったとき
- 3) みる側が複製品というニュースに気づかず、本物と見誤ったとき

展示に関しても、以上のようにさまざまな「誤謬」が介入する危険性が含まれている。それでも、民族誌が民族誌として成立するように、文化展示も文化展示として成立するものとする。記述する側、みせる側の姿が明確に現れていればよいのである。みる側も目の前の展示にも「誤謬」があることを認識してみることである。すでに我々は「誤謬」があると認識したうえで『タイタニック』をみたではないか。それを「誤謬」がないかのように語ってしまうと、これまで民族誌記述において問題とされてきたことと同じ問題がわきだしてくるのである。

「もの」に付与している情報を読みとるか読みとらないかは、あくまでもみる側にかかっているものであり、決して「もの」が語ってくれているわけではない。「ものが語る」というディスコースがレトリックにすぎないといわれるゆえんである。「もの」は主体になりえないのである。それは「ものが語る」という状況を想定しやすい美術館においても同様である。結局、美術館においても人が感じるようにしか、「ものが語る」ことはないといえる。

ソウル展における「李さんの家」だけが決して「本物」でなかったわけでない。文化展示自体が厳格な意味で「本物」ではないといえる。「もの」がさまざまなコンテクストから切り離されているからである。

しかし、本物でないということ自体に特別な意味が付与されなくないことは、前節までにみてきたとおりである。ここで重要なことは、みる側がひきだせる情報がどれほど含まれているかどうかである。それは決してものが語るといった幻想的なものではなく、主体としてのみせる側とみる側の努力に大いに関わっていることなのである。

5 文化展示とアフォーダンス

「もの」という観点に振り返って展示との関連性についてみていく。

人類学者の内堀は、「世界のなかの“もの”と“もの”とのあいだにはつながりがあり、このつながりには人間——身体的かつ心的な存在としての——が関与している」と指摘している（内堀 1997: 3）。つまり、内堀によれば、「もの」は人間が関与したつながりをもつのであり、「もの」だけでは決して意味をなさないことになる。つまり、人間や動物、あるいは別の「もの」が必ず結びつけられて意味をもつ以上、「もの」だけを切り取っても意味がないともいえるのである。

実は、アフォーダンスについて同じようなことを佐々木がいつている。「物についての固定したイメージをもとにしてアフォーダンスを議論することはきつと意味がない」（佐々木 1996: 197）。佐々木にしたがえば、少なくとも文化展示という脈絡のうえにおいて、アフォーダンスが登場する場面はない。コンテクストは現地にあったもので、それを展示する人々が加工している以上、アフォーダンスを求めるのは意味がない。みる

側ができることはいかにみせる側にたつて、そのコンテキストを読みとるかということだけである。

たとえば、我々が主に野球の道具として用いてきたバットが、物干し竿として使用されていたとすれば、それをみて新たな用途・特質を認識すればよいのである。それ以外にバットは人を殴ることができるとか、何かのつかい棒になるなどと、アフォードされた事柄は副次的に、個々人が任意に読みとればすむだけで、それを読みとりやすくする必要もなく、またそれを期待する必要もない。

バットが野球のゲームにも使用され、物干しにも使用され、つかい棒としても使用される。何かひとつに使用されるのではなく、それをいろんな用途で用いる。その用い方こそが文化であるといえ、みる側はもちろん「誤読」も含めて展示を通してそれを読みとろうとするのである。

先に検討したように、ブーメランはすでに製造された場所を離れて、別の場所で使われている。「もの」が移動する距離幅が大きくなる一方である。今や作り手と使い手が同じ地域に住んでいるとはかぎらないし、作り手が想定した以外の使用方法で「もの」が使用されていることが多い。これらのことを考えあわせたとき、その個人なりのコンテキストを学ぶことが重要となってくる。つまり、そのコンテキストを伝えるうえで複製品が、あるいは複製品でも、効果的であれば必ずしも「本物」にこだわる必要はないといえる。文化展示において、アフォーダンスは二次的問題となり、それ自体が問われる必要はない。少なくともアフォーダンスと切り離して考えなければならぬのである。

「ものが語る」というディスコースは、ときに書き手を透明化させたかのように語られた民族誌と同様に、みせる側を隠してしまう危険性をはらんでいる。

「もの」をみせる側の観点にたつたとき、人類学者の吉田がいうように「いかに現実の場面が再現されようと、そこで表現されているのは、キューレーターが特定の意図と目的に基づいて現実を切り取った結果でしかなく、現実の客観的な表象などではありえない」（吉田 1998: 525）のである。一方、みる側の主体も、民俗学者の橋本がいうように、展示の意図をどれほどみる側がくみとるかは、みる側である解釈する主体にかかわっている（橋本 1998: 542-543）のであり、結局はみる側の主体に応じて見方、解釈が変わってこざるを得ない。結局、その主体のこれまでの経験と力量に応じて、目の前にした「もの」からどのような情報を引きだし、どのように解釈するかが決まってくるのである。

内堀は、小説家ミラン・クンデラ (Milan Kundera/1929-) が小説のなかに登場させた山高帽を例にだし、女性作家サピナにとっての山高帽に刻まれた「意味論の川」を知らない者にとってはたんなる珍奇な飾り物にすぎないが、彼女にとっては亡命にあたってもちだす数少ない所持品に入るほど重要な品であることを指摘している (内堀 1997: 13)。

前所有者の痕跡が少なければ少ないほど商品価値がでる中古品と、特定の所有者が所

有していたという特異な事実ゆえに価値がある商品があるように（内堀 1997: 13）、いくら「もの」をみても、みる側が気づかないストーリーもある。そして、そのストーリーこそが展示において重要になることが少なくないのである。

「もの」は文化を構成する中核とみなされていた。「ものが語る」というディスコースを背景にすれば、「もの」をおくことだけで文化展示が完成したような錯覚すら生じるのである。しかし、「ものが語る」、あるいは「ものが語る」ことを期待するという行為や思考は、内堀が懸念した「もの」的エッセンシャルイズムへの回帰（内堀 1997: 5）のかたちをかえたものでしかない。それは内堀が指摘する既存の文化境界を越えるときのみならず、それぞれの「家族」、さらにいえば「個人」によっても「すくなからぬ意味の変容をこうむる」（内堀 1997: 5）からにはほかならない。

みせる側に主体があることを前提として、あるいは明らかにして展示がなされるべきと考える。それは、民俗学者の笹原が日本民俗学会の学芸員にとっては展示が論文であるというひとつの見解に対して、「（展示は）観覧者がある程度自由に考えを巡らすことを可能とする十分な質と量の資料を集成して提供するという意味で、資料集あるいは調査報告書に近い」（笹原 2000: 204）と述べているところともつながっている。本論で、しばしば民族誌を引き合いにだしたように、博物館における展示もあくまでもみせる側が存在したストーリーなのである。

ただし、論文や調査報告書と異なる点は、展示の場合、複数名によってなされるため、多分に政治性が絡んでくることである。もちろん、共同研究においてもそれぞれの研究が個別に存在しがちな文科系の諸学問に対し、理工系などの研究論文ではこのような事態も珍しくない。しかし、文化展示の場合、現実には館内の展示スタッフから展示施工会社、館内の政治性から各地域や国家の広報担当まで、より複数の人々が関係する。ことは複雑な様相をみせるのである。それでも、展示リーダーがどのように人選を行い、人選された個々がどのように展示にかかわったか、どのような制約のもとで展示がなされたかを明らかにすることで、展示に関する主体性の問題も、ある程度解消できるものと考えられる。

以上で検討してきたように、少なくとも博物館展示においてアフォーダンスは有効な概念になりえない。これらの議論では、みせる側とみる側という主体が抜け落ちていたからである。あるいは確信的に主体を隠していたといえるかもしれない。さらに、「ものが語る」というディスコースは、かつて人類学者が現地の人々がさも語っているように書いた民族誌と同じ危険性を孕んでいる。人類学者が書いた民族誌が決して現地の人々の語りでなかったように、「ものが語る」ことはない。民族誌を読む側が人類学者の存在を意識しなければならぬように、「もの」をみる側も、常にみせる側がどのようなコンテクストを与えたかを意識する必要がある。そのうえで、そこに何を読みとるかである。その読みとるときの主体はあくまでも展示をみる側にあることはいうまでもない。

確かに、展示品をできるだけ自由にみせるコンテキストでつくられた展示もあるだろう。しかし、それも結局のところ「ものが語っている」のではない。「展示品を自由にみせる」というみせる側のコンテキストをくみとり、それに合わせてみる側が自らの観点で解釈しているにすぎないのである。そして、みる側は、本来の展示のコンテキストとは別に、自分の見方で、あるいは自分のコンテキストに引きずり込んで、自由に「誤読」していくことが任されているといえる。誤読も含めて、それを自分なりのコンテキストと比較して新しい知見を得ることが必要なのである。

6 結び

テーブルのうえにあるいろいろなもの。名前をおぼえるまえから、ぼくたちはそれにふれ、それらを利用して行為している。まだ六カ月のちいさな赤ちゃんでさえ、かたいものはかたいものにバンバンうちつけたり、けぼったものはなでつけたり、やわらかいものはこねまわしたりする。ものもっている性質を選択的に探りだし、行為している。(細田 1997: 214-215)

ある対象のアフォーダンスは、観察者の要求が変化しても変化しない。<中略>アフォーダンスそのものは、不変であり、知覚されるべきものとして常にそこに存在する。(吉岡 1997: 190)

帰宅すると9ヶ月になる娘が待っている。彼女も同じように「もの」を認識している最中である。しかし、決して「もの」が語りかけてくれているのではない。主体としての彼女自身が「もの」と接しながらそれらを認識しているのである。まさに、「知覚されるべき」アフォーダンスを知覚する訓練を繰り返しているといえる。

アフォーダンスは自然環境を相手に人間の知覚行為を再認識するうえで有効な概念であったかもしれない。しかし、恣意的に「もの」を切り取って設置された展示という空間においてそれほど有効な概念とはいえない。そのことを考えても「ものが語る」というレトリックは、やはりレトリックの領域を抜けだせず、常に「もの」をみる主体の存在を意識しなければならないのである。そのとき、当然としてみせる側というもうひとつの主体を看過してはならない。この一連の手続きを忘れると、主体を確信犯的に消却しようとした民族誌と同じ道をたどることになるからである。かつて自らの透明化に努めた民族誌家が、突如として白日の下にさらけだされたようになる前に、博物館展示も匿名性の展示から記名性の展示に移行する手を打つべきである。

吉田は、近年アジア、アフリカ、オセアニアで、個々の民族による「自文化」の展示や、民族単位での博物館建設が活発になってきたことを指摘する一方で、ひとつの民族のなかにも多様な文化と多様な文化観が存在するため、そのどれをとって「自文化」の表象とするのか、あるいは選びだすのは誰なのか、展示をする権利は誰にあるのかと問

いかけている（吉田 1998: 530-531）。これはまさに、Writing Culture 以降の人類学が民族誌記述において抱えてきた問題と同質であり、また自文化表象に関しては、民俗学が抱えてきた問題を露呈しているといえる。

これと同じ脈絡で、民博の展示においても、それらを選びだした者と、その過程を明らかにすべきであろう。それは、ソウル展において、あるいは常設展示において誰がどれほど関与したかを、ある書籍を手にした人々がその書籍の著者が誰であるか常に意識できるのと同じレベルで、観客がいつでも参照できる状況になければならないと考える。展示場にも、みせる側の詳細なデータを参照できる装置をもっと仕掛けておいてもよいのではないだろうか。

本論で論じてきたのは、「ものが語る」というディスコースにひそんだ主体隠しの危険性である。また、実在した事件をもとに映画化、つまり複製を試みた『タイタニック』の例をもちだすまでもなく、大貫のいう「本物性」にも同じような幻想がうずまいている。ドラマしかり、すべてがフィクションと断っていても、大勢の若者が共感を覚え、人気を呼んだりするのである。ここで町づくりや町おこしの一環として造成された中華街や、ストーリーを中心とした映画の世界と、民博のソウル展を無批判に比較しようというものではない。大貫の主張にもあったような、とくに幻想として陥りやすい「もの」的エッセンシャルリズムの問題を浮きぼりにし、展示における主体性の問題を指摘することで、本物が複製品かという議論で博物館や文化展示を語ることの無意味性を指摘したかっただけである。確かに主体を明らかにするといっても、どれほど明らかにすれば明らかにされたかみなしてよいという基準があるわけでない。このことは今後検討が必要な課題である。

本物が本物でないかといった議論でいえば、博物館で展示された時点ですべて「本物」ではない。それは、人類学者が書いた民族誌が、すべて当時のありのままの様子を映しだしているのではないことと同義である。かつて人類学において、あたかもそれが本物であったかのように、あるいは現地の人々がそう考えていたかのように、著者を透明人間化して記録された民族誌においても、すべて「尻尾」がみえていたのである。

「2002年ソウルスタイル」で明らかになったことは、個人によって「もの」がもつ意味が変容することの再確認であったかもしれない。「もの」はその使い手である「個人」をさしおいて、語ることはできないのである。

「李さんの家」という「マヨイガ」に足を踏み入れた6万人という観客はいったい何をみたのであろうか。それぞれが6万通りの誤読を試みた「李さん一家」という幻想であったのかもしれない。

注

- 1) いうまでもなく、ドンファとウィジョンは、ソウル展の「李さん一家」の一員であり、李源台氏の長男と長女である。
- 2) ドンファとウィジョンが通う小学校で使用しているイスと机と似たものを、展示に際して韓国の業者を介して展示に見合うイスと机を韓国のメーカーから調達した。
- 3) ここで何をもって「自文化」とするのかという境界基準が問題となってくる。後述する吉田(1998)も「自文化」の展示という語を用いているが、とりあえず本稿では、異なった地域や異なった国家にしばられて想像する「異文化」を想定したところの「自文化」という程度にとどめておく。
- 4) たとえば、1999年11月に映画『タイタニック』で使用されたディナープレートがインターネット・オークションに出品されたり、映画で使用された船の残骸が2002年1月には芦屋で開かれた「ハリウッドムービー・コレクション・ギャラリー」で展示されて話題を呼んだ。また、推理小説の主人公を小説のなかにてでくる下宿屋ごと博物館展示にした、シャーロック・ホームズ博物館に人気があることから、決して大貫がいう価値基準を決める主体を抜きにした本物と複製品だけでは説明できないことがわかる。
- 5) 2002年5月31日に、大阪府吹田市千里中央にあるショッピングビル・セルシー5Fに、26店舗舗1000席、日本最大級の屋内中華街とのふれこみでオープンした。フロアは、中央広場を中心に、白虎門・玄武門・朱雀門をおき、白虎柱・青龍柱・蘇州橋などで「中国風」を演出したうえ、関帝廟まで建てた。
- 6) 釜山市同様、華僑人口が多い大韓民国仁川市中央区でも、「仁川のなかの中国」を合い言葉に中華街の造成を中心とした観光開発を計画している。
- 7) たとえば、前掲書によれば、吉田は文化展示を文化を対象とした展示と考えていると思われる(吉田1999: 210-211)。ただし、広義で捉えれば、すべての博物館展示が文化展示という枠組みで捉えられる可能性もでてくる。
- 8) 前掲した『ミュージアム・マガジン ドーム』第63号では、ソウル展を「今年度ベスト・スリーに入る展覧会」(DOME編集室2002: 5)と評価している。

文 献

内堀基光

1997 「もの与人から成る世界」内堀基光編『「もの」の人間世界』pp.1-22, 岩波書店。

佐々木正人

1996 『知性はどこに生まれるか —— ダーウィンとアフオーダンス』講談社。

大貫良夫

1997 「ものの見せ方 —— 博物館と展示」内堀基光編『「もの」の人間世界』pp.261-281, 岩波書店。

笹原亮二

2000 「民俗学と民俗展示」端信行編『新しい展示技法の開発と子どもと博物館のコミュニケーションに関する研究』pp.192-209, 国立民族学博物館。

DOME 編集室

2002 『ミュージアム・マガジン ドーム』第 63 号, 日本文教出版。

橋本裕之

1998 「物質文化の劇場」『民族学研究』62(4), pp.537-562。

Boaz, Franz

1955 *Primitive Art*, Dover Publications.

細田直哉

1997 「世界を名づけられぬものにかえすために——ダーウィンとアフォーダンス」『現代思想』25(2), 青土社, pp.208-215。

吉岡洋

1997 『<思想>の現在形』講談社。

吉田憲司

1998 「民族誌展示の現在——表象の詩学と政治学」『民族学研究』62(4), pp.518-536。

1999 『文化の「発見」』岩波書店。

문화전시와 어포던스

「사물이 말한다」라는 담론을 둘러싸고

林 史樹

1 처음

특별전 「2002 년 서울 스타일」 (이하 서울전) 은 전시스타일이 특이하고, 훌륭한 기획력을 가졌다고 평가되어, 국립 민족학 박물관 (이하 민박) 의 이미지를 바꾸는 획기적인 전시였다고 평가 받았다 (DOME 편집실 2002). 이 서울전에 대해 지난 7월 13-14 일에 국제 심포지엄이 열려 전시에 따른 몇가지의 문제가 제기 되었다.

그 중 하나였던 김병철 발표의 제목은 「문화적 존재로서의 사물——박물관 전시와 관련하여」였다. 이 발표에서는 신체기법과 균형을 중심으로 흥미 깊은 논의가 전개 되었는데, 그 이외에도 프로그램에서 가제로 실린 「사물이 말하는 것, 말할 수 없는 것」이라는 화제가 뜨겁게 논의되었다. 그래서 본문에서는, 본래의 김병철 발표의 주지와 조금 멀어지는 것이기는 하지만, 가제로 올려진 「사물이 말한다」라는 부분에 관해 논의를 진행해 갈 것을 미리 지적해 두고 싶다. 박물관에서는 「사물」에 주목할 수 밖에 없지만, 전시에 있어서 자주 말해지는 「사물이 말한다」, 나아가 「사물을 말하게 한다」는 것에 대한 담론이 박물관 전시에 어떠한 의미를 갖고 있는 것일까.

김병철이 특히 지적하고 싶었던 것은, 「사물」 또는 도구를 신체의 일부의 연장으로 간주함으로써, 그 형태에 따라 그 도구를 사용하는 사람들의 신체기법을 특정지어 가는 것이었다고 생각된다. 예를 들면, 미국 인류학을 구축한 F. 보아즈는 도구 (tool) 에 관하여 「그 형태의 변화는 고정된 자민족의 관습적인 동작 (motor habits) 에 의해 확립된 범위내에 한정된다」 (Boaz 1955: 146) 고 말하고 있다. 이것은 역으로 도구의 형태를 보았을 때, 그 민족의 습관적인 동작이나 행위 또는 신체 기법을 알게 된다는 것을 의미한다. 도구를 보고, 그 형상이 「말해주고 있는 것」에 귀를 기울이면, 도구를 생산해 낸 문화적 배경까지 읽어 낼 수 있다. 「사물이 말한다」는 것은 그것을 가리키는 것이라 생각한다. 그러나, 정말 「사물」이 우리들에게 무엇인가를 말하고 있는 것일까.

2 「사물이 말하는」 것과 어포던스

요근래, 어포던스에 관한 논의가 빈번히 행해지고 있다. 어포던스란 J. 김슨 에 의해 만들어진 단어로, 생태심리학자 佐々木正人の 문장을 인용해 설명하면 다음과 같다.

영어의 어포드(Afford)는 「주다, 제공하다」 등을 의미하고, 어포던스는 「환경이 동물에게 제공하는 것, 혹은 준비하거나 대비하는 것」으로, 이것은 우리들을 둘러싸고 있는 곳에 잠재되어 있다는 의미이다(佐々木 1996: 61-62). 예를 들면, 「육지의 표면이 거의 수평이고, 평탄하고, 충분히 넓으며 그 재질이 딱딱하다면, 그 표면은 동물의 신체를 지탱하는 것을 어포드 한다」(佐々木 1996: 62).

어포던스의 개념을 고체에 넓혀 생각해 보면, 각각의 환경이나 고체에 처음부터 이미 갖추고 있었던 성질이 있어, 인간이나 동물은 그것이 발신하는 신호를 지각, 그 환경이나 고체를 이용한다고 할 수 있다. 예를 들면 야구방망이와 같이 생긴 딱딱한 목재 봉은 사람에게 쥐어질 것을 어포드하며, 그것으로 무엇인가를 치는 것을 어포드한다. 또 무엇인가를 걸쳐두는 것도 어포드 하고 있는지도 모른다. 어포던스의 개념을 의식하든 하지 않든 간에, 「사물이 말한다」라는 담론의 배경에 있는 것은, 「사물」에 어포던스적인 힘을 부여한 사고에 있을 것이다. 그 의미에서 볼 때, 정말 이 어포던스야말로 「사물이 말한다」라고 사람들로 하여금 말하게 한다. 「사물이 말한다」는 언설은 지금까지는 그저 수사(rhetoric)로 간주해 버리는 것도 가능했지만, 이것이 그저 수사(rhetoric)로 간주되어 끝나지 않게 된 것은, 바로 어포던스라는 개념이 개입해 왔기 때문이 확실하다.

「사물이 말한다」는 것은 어떤의미에서는 「사물」이 갖는 어포던스를 지적하고 있는 것이라고 할 수 있다. 어포던스가 본래, 인식론이나 지각론, 시각론의 분야에서 생겨난 개념이란 것을 생각해 볼 때, 박물관 전시에 등장시키는 것 자체가 좀 거칠게 다루는 것이 아닌가 하는 점은 부정할 수 없겠다. 그러나 「사물이 말한다」라는 담론에 가까운 의미가 거기서 발견되는 이상, 박물관 전시에 있어서, 어포던스라는 개념의 유효성과 관련시켜가면서 검토해 나갈 필요가 있다고 생각된다.

3 진짜가 말하는 사물

—— 「복제품」(replica)은 「진짜」(original)가 될 수 있는가

어포던스와 전시의 관계를 생각해 가는 선상에서, 사물의 「진정성」이라는 것에 관해서도 언급해 두어야 하겠다. 이번 서울전에 있어서 「이선생 일가」의 「사물」은 자료적 가치가 있지만, 주위에 전시된 교실의 코너에 설치된 의자나 책상 등은 자료적 가치가 없다는 의견이 민박내에서도 제기되었다. 이것들은 서울전의 주인공 중 한명이었던 동화와 의정¹⁾이 다니던 학교 교실에 있었던 물건도 아니었으며, 사전에 어떤 조사가 행해져 구입한 것도 아니었다²⁾. 이것들은 서울 전시의 콘텍스트(context)에 있어 「오리지널인 것」, 즉 「진짜」가 아니었기 때문이다.

안데스 문명 연구로 알려진 大貫은 달에 있는 월석들을 예로 전시, 박물관에

전시된 「사물」은 진짜가 아니면 안된다고 역설한다(大貫 1997: 27). 진짜 월석을 가까이 봄으로써, 여러가지 새로운 상상을 복돋을 수 있다는 것이다. 여기서 大貫이 논고에서 사용하고 있는 「진짜」도 「오리지널인 것」이라는 의미를 띠고 있다. 大貫에 의하면, 진짜는 끊임없이 새로운 의미를 창출하는 것으로, 물론 물질 자체가 그의 같은 움직임에 하는 것은 아니지만, 관객까지 포함하여 박물관과 관련된 사람들이 의미를 만들어 내는 일을 한다고 한다(大貫 1997: 281). 그리하여 「강한 진짜를 될 수 있는 한 많이 소유하는 박물관은 그만큼 정보 전달이 가능하게 된다」(大貫 1997: 275)는 것이다.

확실히 진짜로부터 얻을 수 있는 정보는 많다. 복제품은 한정된 정보를 기초로 하여 만들어질 수 밖에 없기 때문에 삭제되어진 정보는 얻을 길이 없다. 그래서 「진짜」가 보다 많은 것을 이야기할 수 있다는 담론이 생겨난 것이다. 위의 글의 흐름에 따르면, 大貫의 「박물관은 사물 자체를 보여 줄 것인가, 정보를 전달할 것인가」라는 양자택일의 선택을 하는 것이 아니라, 그 둘 다를 목표로 해야 하며, 그것을 위해 진짜의 수집을 경시해서는 안된다」(大貫 1997: 275)는 주장도 설득력이 생기게 된다.

大貫은 앞서 말한 논고에서 월석이 플라스틱으로 되어 있다면, 이와 같은 상상을 복돋을 수 없다 라고 덧붙이고 있다. 그것은 「사물 자체의 힘이란 게 있고, 그 사물의 존재감이 바짝 전해져 온다」(大貫 1997: 274)는 것에 다름 아니다. 그러나 만약 여기서 진짜라고 여겨져 전시된 월석이 실은 복제품이었다고 한다면, 大貫은 어떻게 설명할 수 있을 것인가. 월석이 복제품이더라도 진짜라고 생각되어 전시된 경우도 있을 수 있을 것이다. 그렇다 하더라도, 복제품인 돌이 달에 갔을 때를 상상하게 했을 것임에는 틀림없다. 물론 월석 이외에도 비슷한 경우는 있다. 반드시 진짜가 아니더라도, 복제품이 관객에 「진짜」처럼 또는 「복제품」 나름의 것을 어포드하는 것으로, 그것을 두고 관객이 그것이 「복제품」이라는 걸 알아채지 못하거나, 「진짜」라고 믿고 감동을 받는 경우도 적지는 않을 것이다. 그 경우, 어떤 개인이 「복제품」으로부터 느낀 것 까지 부정하는 일은 좀 무리한 해석이라 할 수 있다.

大貫의 처음 주장이었던 「진짜를 가까이 함으로써 여러가지 새로운 상상이 생겨난다」는 점을 조금 더 논의해 보고자 한다. 「사물」이 아닌 스토리를 가진 영상으로, 영화라는 것을 예로 들어 생각해 본다.

1997년 「타이타닉」(미국)이라는 영화가 개봉되었다. 이 영화는 1912년 호화 여객선 타이타닉 호가 빙산에 부딪혀 침몰, 1500명 이상의 희생자를 낸 실화를 바탕으로 하여 만들어진 영화이다. 당연히 영화 타이타닉은 픽션으로 진짜가 아니다. 그러나 그렇다고 해서 사람들에게 감동을 주지 못했던 것은 아니었다. 1998년 제 70회 아카데미상에서 11부문의 타이틀을 휩쓸기도 한 「타이타닉」은 많은

이들에게 감동을 주었다.

그렇다면, 관객은 그 스토리를 「진짜」로서 보고 있었던 것일까? 이것은 추측에 지나지 않지만, 아마 픽션으로 보았을거라 생각한다. 작품이 각색된 것이라는 것을 관객들은 알고 있을 테고, 물론 주연인 디카프리오가 1912 년 당시에 살고 있었다고 믿는 사람은 아무도 없다. 그럼에도 불구하고 사람들은 그것을 보고 감동하고 각각 무엇인가를 얻는 것이다.

반대의 예를 생각해 보자. 진짜라면 그것을 전시한 해당 사회의 문화 배경을 어느 정도 읽어 내는 것이 가능할까. 예를 들어 「이선생 일가」에는 하카타 인형이 장식되어 있다. 그러나, 이 하카타 인형이라는 「사물」이 과연 「이선생 일가」에 대해 무엇인가를 「말해 주었던」 것일까. 확실히 「이선생의 집」에 일본에 가 본적이 있는 가족이 있다거나, 일본에 친구가 있는 것인지도 모른다는 것을 포함하여 「이선생 일가」가 일본과 관련이 있는 가족이란 점을 가르쳐 줄지도 모른다. 그러나 하카타 인형의 디자인으로 부터는 단지 취향 이상의 이선생의 정서를 읽어 낼 수는 없다. 당연히 그로부터 그들의 「관습적인 동작」을 받아 들일 수는 없는 것이다.

어포던스와의 관련 속에서 보다 이해하기 쉬운 예로써, 호주의 부메랑을 토산품으로 사 온 개인이 자택에 그것을 소유하고 있는 경우를 생각해 보자. 그 부메랑을 개별적으로 꺼내 보더라도, 뭔가 그 개인 또는 그 개인의 생활의 문맥을 이해하는데 있어 도움이 되는 것은 아니다. 부메랑에서 예측되는 신체 기법을 여기서 상상해 보아도 의미가 없다. 거기서 부메랑에 주어진 역할은 장식품으로서의 역할 밖에 없기 때문이다.

물론 같은 장식품이라도 신체기법에 관한 정보 이외에 그 부메랑을 보고 느낄 수 있는 것은 많다. 호주에 간 적이 있다는 사실이나, 그러한 장식품이 취향에 맞는다는지, 혹은 그게 비싼 물건이라면 그것을 장식하여 그의 부유함을 나타내고자 하는 지도 모른다는 점 등이다. 그 외 배치한 방법을 통해서도 여러 정보를 읽어 낼 수도 있을지 모른다. 그러나 어디까지나 부메랑이 말하고 있는 것은 아니다. 그것들에 이쪽이 생각을 담아서 제멋대로 억측하는 것일 뿐이다. 부메랑도 어포던스를 가지고 있어 거기에 여러가지 정보가 존재하고 있다고 말할 수도 있겠지만, 읽어 내어 이해하는 것은 어디까지나 관객이다. 바꿔 말하면, 관객이 읽어 내는 대로 읽어 내질 수 밖에 없는 것이다.

현대는 생산자와 소비자가 원격지에 있어, 그것을 연결하는 사람들의 존재에 의해 그 「사물」이 이동한다. 그 맥락에서 생각해 보면, 서울의 하나하나 「사물」에는 의미가 없다고 말할 수 있다. 전시되어진 공업 제품에 귀를 갖다대도 뭔가 들려 오는 것은 없다. 만약 있다고 한다면, 그 「사물」에 보이는 손때나 흠집으로부터 상상해 보는 정도가 될 것이다. 어디까지나 그 장소의 콘텍스트(context) 속에서 그 공업

제품, 「사물」이 어떻게 사용되고 있는 것인가. 보여주는 쪽에서 보면 그 전후 문맥을 알리는 것이, 보는 쪽에서 보면, 그 전후 문맥을 파악하는 것이 중요한 일이 된다.

이것은 사물의 출생지와 가족의 「국적」이 일치한다 하지 않는다는 것으로는 해결 되지 않는다. 지금까지 「자문화」³⁾ 라는 틀 속에 생각해져 온 「사물」에 있어서도 일어날 수 있는 것이다. 예를 들어, 한국의 가면극에서 쓰여지는 가면이 어떤 한국 가정의 벽에 장식되어 있었다고 하자. 그러나, 그 가족 중 실제로 가면극을 연기할 수 있는 사람은 없고, 가면이 장식으로서의 역할만 하고 있을 경우, 그 가면은 무엇을 이야기 해 주는 것일까. 이것은 결코 벽에 걸려져 있는 가면만을 보고 이해할 수 있는 것이 아니다.

나아가, 복제품과 진짜의 구별 자체를 「사물」을 보여주는 쪽과 보는 쪽이 개별로, 또는 공동으로 만들어 내고 있다는 점에 착목해 보고 싶다. 픽션이었을 영화나 드라마에서 사용된 「사물」이 「진짜」가 되는 경우가 있다. 예를 들면, 특정의 영화에 쓰여졌던 물건이나 형태가, 픽션인 그 영화에서 사용되어진 「사실」 속에서 「진짜」로서의 가치를 부여받아가는 예는 셀 수 없이 많다⁴⁾. 그 과정에서 가치 부여에 의해, 또는 그 「사물」을 보여주는 방법에 의해 진짜로도 혹은 복제품으로도 될 수 있다는 것을 지적 할 수 있다.

거리 자체에도 같은 예가 있을 수 있다. 2002년 봄 오사카 스이타시의 센리 추오에 있는 쇼핑 빌딩에 중화가가 오픈했다⁵⁾. 쇼핑 빌딩의 한 층이 전부 「중국풍」으로 디자인 되어, 중화요리점과 토산물점이 나란히 들어 섰다. 그곳에는 중국에서 온 사람들이 주방이나 가게 앞에서 서 있다. 그러나 이 마을은 다양한 측면을 가지고 있는 중국을 가공의 「중국」으로 승화시켜 이미지화하고 있는데 지나지 않는다. 이 일면 중국풍으로 만들어진 거리 「중국가」에 중국이 실제하지 않는다는 것은 방문하는 사람들 누구나가 잘 알고 있다. 그렇다고 해서, 그것이 진짜가 아니라고 부정하는 사람들도 없으며, 진짜가 아니기 때문에 사람들이 일말의 감동도 없이 그저 식사를 끝내고 돌아가는 것도 물론 아니다.

고베에 있는 모토마치의 중화가는 어떨까. 처음에는 거리 자체가 중국풍을 모방한 복제였을지는 모르지만, 현재는 그 자체가 관광지로서 가치를 갖게 되어 다수의 관광객들로 붐비는 명소가 되었다. 여기서 중국을 느낀 사람들에게 그것은 복제에 불과하다고 설명한들 아무런 의미가 없는 것이다. 또 대한민국 부산시에서는 부산역 앞에 상해거리를 조성하여 2000년 3월에 중국식 문인 「상해문」이 완성 되었다. 이것은 부산과 상해가 자매도시라는 것을 기념하여 만든 것으로, 역 앞 재개발 문제와 관련하여 관광지 개발 사업의 일환으로 볼 수 있다⁶⁾. 지금은 그 곳에 거주하는 중국계 사람들을 포함해 그다지 사람들의 주목을 받지 못하고 있지만, 거리가 정비되고 수년이 경과되면 부산에 조성중인 상해의 거리를 본따 만든 이 「상해거리」도 관광명소로서 많은 사람들의 발길을 끌어, 감동을 주는 「진짜」가

될 수도 있을 것이다.

위와 같이 생각했을 때, 진짜와 복제품의 경계선은, 그것을 굿는 일 자체에 의미가 없는 듯 여겨진다. 그때그때의 상황에 따라 복제품으로 간주되었던 「사물」이 사실은 「진짜」가 될 수 있기 때문이다. 바꿔 말하면, 사람들에게 어떠한 가치를 주는 눈앞의 사물은 전부 진짜이며, 복제품이란 존재하지 않는다고 할 수 있다. 이것을 결정하는 것은, 어디까지나 사물에 가치를 부여하는 주체로서 존재하는 보여주는 쪽과 보는 쪽이기 때문이다.

4 복제품으로 보는 문화 전시

본론에서는 문화 전시를 큰 틀에서 「문화적 콘텍스트(context)를 전달하기 위한 전시」라는 의미로 간주해 본다⁷⁾. 박물관 전시에는 복제품(replica)이 쓰여지는 일이 적지 않다. 특히 미술관과 다르게 문화전시를 목적으로 하는 박물관에는 영상을 포함하여 진짜가 아닌 것이 진짜가 되는 경우가 많다. 4 절에서는 그러한 복제품과 문화 전시와의 관계성을 중심으로 생각해 보기로 한다.

앞서 검토했듯이, 「사물」의 진정성에 관한 사례에서 볼 수 있듯, 단지 진짜만이 정보를 얻을 수 있는 것은 아니었다. 또한 이미 다수의 연구자가 알다시피, 진짜라는 것의 정의 자체가 보여주는 쪽과 보는 쪽의 가치 기준에 의해 달라질 수 있다는 등의 가변성을 갖고 있다. 이것들을 염두에 두면, 문화 전시에 있어서는 복제품을 통해 의도가 전해지는 경우가 있다고 할 수 있다.

여기서 한번 더 서울전의 원점으로 돌아가 보자. 최근 일본 여기저기에서 한국에 대한 정보가 흘러 넘치고 있었다. 그러나 쇼핑이나 전신미용 등 관광 레벨에서 한국에 대한 정보를 얻을 수 있는 기회는 많아 졌지만, 그들의 일상생활에 접해 거기서 무엇인가를 느낄 수 있는 기회는 별로 없었다. 그래서 한국인들의 일상을 알고 싶다는 의지가 기본이 되어 이 전시가 만들어 졌던 것이다. 냉장고를 열게 하거나 옷장을 열게 하는 것을 통해 일상 생활을 잠시나마 엿봄으로써 문화의 차이를 느껴 보는 것에 서울전의 원점이 있었다고 해석한다. 그리고 그것을 전하려는 의도는, 전시장 곳곳에 설치된 전시품들의 연결관계에 나타나 있다고 생각한다.

그러나 한편으로, 결국 서울전도 리얼리티를 가진 전시에 지나지 않았다고 말할 수도 있다. 교실을 비롯한 「이선생의 집」 주위의 전시품은 가치있는 「진짜」가 아니었다. 서울전의 「이선생의 집」에 있었던 것이라도, 당연히 그 모든 것이 진짜였던 것은 아니었다. 피아노나 욕조는 커녕, 벽과 바닥까지 원래부터 「이선생의 집」에서 가져온 물건이 아니다. 한국에서 들어 왔다는 의미로서의 진짜라 하더라도 「이선생의 집」에 있었던 의미로서의 「진짜」는 아니었던 것이다. 예를 들어, 벽이 원래 「이선생의 집」에 있었던 진짜의 것이라면, 거기에는 때가 끼어 있었을 지도

모르고, 만약 그렇다고 한다면 거기에서 많은 정보를 읽어낼 수 있었을런지도 모른다. 그런 의미에서, 실은 「이선생의 집」의 전시조차 「진짜」는 아니었다고 할 수 있다. 결국, 바닥도 벽도 수집품으로서 보관 되지 않고 폐기 되었다. 공간 자체가 「진짜」는 아니었던 것이다.

「사물」로 문화를 표현하기 위해서는 「사물」을 둘러싼 환경을 가져 올 필요가 있다. 즉 「이선생의 집」에 있는 각각의 「사물」은, 「이선생의 집」의 콘텍스트에서만 이해 가능하며, 「이선생의 집」을 이해하려면, 그 주위에 있는 사회의 콘텍스트 등을 함께 전시하는 것을 통해 비로소 이해 가능하게 된다. 박물관을 박물관에 전시하려고 하는 경우 박물관 전체를 그 주위를 포함해 전시하지 않으면 의미가 없는 것과 같은 이치이다. 콘텍스트로 파악되는 관계상, 그렇게 될 수 밖에 없는 것이기는 하지만, 규모가 커지면 커질 수록 예산과 장소등에 여러가지 제약이 생긴다. 서울전도 그와 같은 관점에서 보아 넓은 공간을 다루지 않으면 안되었던 것 만큼, 초점이 흐려진 부분이 몇가지 있었을 지도 모른다.

게다가 「이선생의 집」에 있어서 각각의 「사물」의 콘텍스트를 보여주는 이상, 서울전 속에서 「이선생의 집」이 산다면, 확실히 「이선생의 집」이 의미를 붙인 그 각각의 「사물」들의 콘텍스트가 보다 관객에게 잘 전달 되었을지도 모른다. 그러나, 그렇게 한다고 해서, 서울전에서 전시된 「이선생의 집」이 大貫이 추구한 것과 같은 진짜가 될 수는 없다. 「이선생의 집」을 통째로 빼내 들고 온다고 해도 마찬가지다. 「이선생 일가」는 「이선생의 집」속에서만 완결되어 있는 것이 아니기 때문이다. 전시장에 잘라내어 온 이상, 결코 「진짜」가 될 수는 없는 것이다.

그렇다면, 전시로서의 「이선생의 집」은 大貫이 말하는 것과 같은 감동을 불러오지 못했던 것인가. 적어도 박물관 관련의 지면에서는 평가를 받고 있다⁸⁾. 또 서울전의 「교실」은, 전시되어진 「사물」도 포함해 거의가 복제품이었다. 그 의미로 보아 결코 「진짜」는 아닌 것이다. 그러나 「진짜」가 아닌 교실에서 한국에서 온 유학생을 포함한 다수의 사람들이 공감한 것까지 부정할 수는 없다. 그것을 「진짜」만에 감동을 받을 수 있다고 운운하며 토론하는 것은 좀 황당한 이야기가 아니겠는가. 사람들도 결코 「진짜」만에 구애받고 있는 것은 아니기 때문이다.

물론, 보는 쪽이 그것이 복제품이라는 것을 모르고 보는 경우도 있다. 민족지를 쓸 때, 조사자는 들은 것과 본 것에 충실하고자 한다. 그러나 이미 필드워크를 경험한 인류학자는 알다시피, 인터뷰에서 생겨나오는 증언이 정말 있었던 일이 아닌 경우가 많다. 그 이유는 크게 3가지로 생각해 볼 수 있다.

- 1) 당사자가 착오를 하고 있던 경우
- 2) 당사자가 고의로 허구를 서술한 경우

3) 이쪽이 그것을 잘못 들었을 경우

이에 따라 사물의 진정성에 대해 생각해 본다. 그 사물이 진짜가 아닌 복제품일 경우, 비슷한 방식으로 3 가지 이유를 생각해 볼 수 있다.

- 1) 보여주는 쪽이 복제품을 복제품이라고 알지 못하고 전시할 경우
- 2) 보여주는 쪽이 복제품을 고의로 진짜로 속여 전시할 경우
- 3) 보는 쪽이 복제품이란 정보를 알아차리지 못하고 진짜라고 착각한 경우

전시에 관해서도 위와 같이 여러가지 「오류」가 개입할 위험성이 내포되어 있다. 그렇더라도 민족지가 민족지로서 성립하는 것처럼, 문화전시도 문화전시로서 성립하는 것이라고 생각한다. 기술 하는 쪽, 보여주는 쪽의 모습이 명확히 나타나 있다면, 그걸로 된 것이다. 보는 쪽도, 눈 앞의 전시에 「오류」가 있다는 것을 인식하고 보는 것이다. 이미 우리들은 「오류」가 있다는 인식하에 「타이타닉」을 본 것은 아닐까. 그것을 「오류」가 없는 것처럼 말해 버린다면, 지금까지 민족지 기술에서 문제시되어 온 것과 같은 문제가 들끓기 시작할 것이다.

「사물」에 부여하고 있는 정보를 읽어 낼 수 있을지 없을 지는 어디까지나 보는 쪽에 달려 있는 것으로 결코 「사물」이 말해주고 있는 것은 아니다. 「사물이 말한다」는 담론이 수사 (rhetoric) 에 불과하다고 할 수 있는 이유이다. 「사물」은 주체가 될 수 없는 것이다. 그것은 「사물이 말한다」 라는 상황을 상정하기 쉬운 미술관에 있어서도 비슷하다. 결국, 미술관에서도 사람이 느끼는 방식 외에 「사물이 말하는 일」은 없다고 할 수 있다. 서울전에 있어서 「이선생의 집」만이 결코 「진짜」가 아니었다는 것이 아니다. 문화 전시 자체가 엄격한 의미에서는 「진짜」가 아니라고 할 수 있다. 「사물」이 여러가지 콘텍스트에서 분리되어 있기 때문이다.

그러나, 「진짜」가 아니라는 것 자체에 특별한 의미가 부여되지 않게 되는 것은, 앞절까지 보아온 대로이다. 여기에서 중요한 것은, 보는 쪽이 끌어낼 수 있는 정보가 어느 정도 포함되어 있는 가이다. 그것은 결코 사물이 말한다고 하는 환상적인 것이 아니라, 주체로서 보여주는 쪽과 보는 쪽의 노력에 크게 관련 있는 것이다.

5 문화전시와 어포던스

「사물」이란 관점으로 돌아가 전시와의 관련성에 대해 생각해 보자.

인류학자 内堀은 「세계 속의 “사물” 과 “사물” 사이에는 연결고리가 있어서, 이 연결고리에는 인간——신체적, 동시에 심적인 존재로서의——이 관여하고 있다」고 지적하고 있다 (内堀 1997: 3). 즉, 内堀에 의하면, 「사물」은 인간이 관여한

연결고리를 갖는 것으로, 「사물」만으로는 결코 의미를 가지지 않는다는 것이다. 즉, 인간이나 동물 또는 별개의 「사물」이 반드시 결합되어 의미를 갖게 되는 이상, 「사물」만을 잘라내어도 의미가 없다고 할 수 있는 것이다.

사실, 어포던스에 관하여 같은 내용을 佐々木가 말하고 있다. 「사물에 관하여 고정된 이미지를 토대로 하여 어포던스를 논의하는 것은 분명히 의미가 없는 일이다」(佐々木 1996: 197). 佐々木에 따르면, 적어도 문화전시라는 맥락 위에서 어포던스가 등장하는 장면은 없다. 콘텍스트는 현지에 있었던 것으로 그것을 전시하는 사람들이 가공하고 있는 이상, 어포던스를 찾는 것은 의미가 없다. 보는 쪽이 할 수 있는 일은 어떻게 보여주는 쪽에 서서 그 콘텍스트를 읽어 낼 것인가 하는 것 뿐이다.

예를 들어, 우리들이 주로 야구할 때 쓰는 야구방망이가 빨래봉으로써 사용되고 있었다고 한다면 그것을 보고 새로운 용도 특질을 인식하면 되는 것이다. 그 이외에 야구방망이는 사람을 때리는 일도 가능하다든지, 무엇인가의 버팀목이 된다든지 등 어포드된 사항은 부차적으로 개개인이 임의대로 읽어내면 되는 것으로, 그것을 읽어내기 쉽게 할 필요도 없으며, 또 그것을 기대할 필요도 없다. 야구방망이가 야구경기에 사용되고, 빨래를 너는 데도 사용되며, 버팀목으로도 사용된다. 무엇인가 하나에 정해져 사용되는 것이 아니라, 그것을 여러 용도로 쓴다. 그 쓰는 방법이 바로 문화라고 할 수 있으며, 보는 쪽은 물론 「오독」도 포함하여 전시를 통해 그것을 읽어내려고 하는 것이다.

앞서 검토한 것과 같이, 부메랑은 이미 제조된 장소를 떠나 다른 장소에서 사용된다. 「사물」이 이동하는 거리폭이 계속 커지게 되는 것이다. 이체는 만든 이와 사용하는 이가 같은 지역에 살고 있다고는 한정 지을 수가 없으며, 만든 이와 상정한 이외의 사용방법으로 「사물」이 사용되고 있는 경우가 많다. 이 경우를 함께 생각해 보면, 그 개인 나름의 콘텍스트를 배우는 것이 중요하다는 것을 알 수 있다. 즉, 그 콘텍스트를 전달하고자 할 때 복제품이, 또는 복제품이라도, 효과적이면 반드시 「진짜」에 구매 받을 필요는 없다고 하겠다. 문화전시에 있어서, 어포던스는 2 차적 문제가 되며, 그 자체를 물어볼 필요는 없다. 적어도 어포던스와 분리시켜 생각하지 않으면 안되는 것이다.

「사물이 말한다」라는 담론은, 때로 글쓴 이를 투명화시킨 것처럼 쓰여진 민족지와 비슷하게 보여주는 쪽을 숨겨버리는 위험성도 담고 있다.

「사물」을 보여주는 쪽의 관점에 섰을 때, 인류학자 吉田가 말한 것 처럼, 「어떻게 현실의 장면이 재현되든 간에 거기에 표현되어져 있는 것은 큐레이터가 특정의 의도와 목적에 기초하여 현실을 잘라낸 결과일 뿐으로서, 현실의 객관적인 묘사라는 것은 있을 수 없다」(吉田 1998: 525)는 것이다. 한편 보는 쪽의 주체도 민속학자 橋本가 말한 것 처럼 전시의 의도를 어느 정도 보는 쪽이 이해하는지에

대해서는 보는 쪽인 해석하는 주체에 달려 있는 (橋本 1998: 542-543) 것으로, 결국에는 보는 쪽의 주체에 따라 견해, 해석이 달라질 수 밖에 없다. 결국 그 주체의 지금까지의 경험과 역량에 따라, 눈앞에 있는 「사물」로 부터 어떠한 정보를 꺼내어 어떻게 해석할 것인가가 정해지는 것이다.

内堀은 소설가 밀란 쿤데라 (Milan Kundera/1929-) 가 소설 속에 등장시킨 증산모자를 예로 제시, 여성 작가 사비나에게 있어서의 증산모자에 새겨진 「의미론의 강」을 모르는 사람에게 있어서는 단지 진기한 장식품에 지나지 않지만, 그녀에게 있어서는 망명할때, 꺼내가는 몇 안되는 소지품에 들어갈 정도로 중요한 물건이었다고 지적하고 있다 (内堀 1997: 13).

전 소유자의 흔적이 남아 있지 않으면 앎을 수록 상품가치가 높아지는 중고품과, 특정의 소유자가 소유하고 있었다라는 특이한 사실이 있기 때문어야 말로 가치가 있는 상품이 있는 것처럼 (内堀 1997: 13), 아무리 사물을 보고 있어도, 보는 쪽이 미처 깨닫지 못하는 스토리도 있다. 그리고 그 스토리야 말로 전시에 있어서 중요하게 되는 것이 적지 않다.

「사물」은 문화를 구성하는 중핵이라 여겨져 왔다. 「사물이 말한다」는 담론을 배경으로 하면, 「사물」을 놓아 두는 것만으로 문화전시가 완성된 것 같은 착각마저 생기게 된다. 그러나, 「사물이 말한다」 또는 「사물이 말하는」 것을 기대하는 행위나 사고는 内堀가 우려한 사물적 본질주의에의 회귀 (内堀 1997: 5) 의 형태를 바꾼 것일 뿐이다. 그것은 内堀가 지적하는 기존의 문화경계를 넘어설 경우 뿐만이 아니라, 각각의 「가족」, 나아가 「개인」에 의해서도 「적지 않은 의미의 변용을 받게 되기」 때문에 다름 아니다 (内堀 1997: 5).

보여주는 쪽에 주체가 있다는 것을 전제로 하거나, 그것을 분명히 하여 전시가 열려야 한다고 생각한다. 그것은 민속학자 笹原가 일본민속학회의 학예원에게 있어서, 전시는 논문이다 라는 하나의 견해에 대해, 「(전시는) 관람자가 어느 정도 자유롭게 두로 생각해 볼 수 있게 하는 충분한 질과 양의 자료를 집성하여 제공한다는 의미에서 자료집 또는 조사보고서에 가깝다」 (笹原 2000: 204) 라고 말하고 있는 부분과도 연결되어 있다. 본론에서 자주 민족지를 인용해 온 것처럼 박물관의 전시도 어디까지나 보여주는 쪽이 존재했던 스토리인 것이다.

단지, 논문이나 조사보고서와 다른 점은 전시의 경우 여러 사람에 의해 행해지기 때문에, 다분히 정치성이 얽히게 된다는 것이다. 물론 공동연구에 있어서도 각각의 연구가 개별적으로 존재하기 쉬운 문과계의 학문에 비해 이공계등의 연구논문에서는 이러한 사태도 드물지 않다. 그러나 문화 전시의 경우, 현실에서는 관내의 전시 스텝부터 전시 시공회사, 관내의 정치성에서부터 각 지역이나 국가의 홍보담당에 이르기까지 보다 많은 사람들이 관계한다. 이 상태는 좀더 복잡한 양상을 보이는 것이다. 그럼에도 전시 리더가 어떠한 스텝을 선발했으며, 그 선발되어진 개개인이

어떻게 전시에 관계했는가, 어떠한 제약하에 전시가 열렸는가를 분명히 밝힘으로써 전시에 관한 주체성의 문제도 어느 정도 해소될 수 있다고 생각한다.

이상에서 검토해 본 바와 같이, 적어도 박물관 전시에 있어서 어포던스는 유효한 개념이 될 수 없다. 이러한 논의에는 보여주는 쪽과 보는 쪽이라는 주체가 빠져 있기 때문이다. 혹은 확실히 주체를 숨기고 있었다고 할 수 있을 지도 모른다. 게다가 「사물이 말한다」는 담론은 한때 인류학자가 현지인들이 정말 말하고 있는 것처럼 쓴 민족지와 같은 위험성을 내포하고 있다. 인류학자가 쓴 민족지가 결코 현지 사람들이 직접 한 이야기는 아니었던 것처럼, 「사물이 말하는」것은 아니다. 민족지를 읽는 쪽이 인류학자의 존재를 의식하지 않으면 안되는 것처럼, 「사물」을 보는 쪽도 항상 보여주는 쪽이 어떠한 콘텍스트를 주었는지를 의식할 필요가 있다. 그 위에 거기서 무엇을 읽어낼 것인가의 문제인 것이다. 그것을 읽어 낼 때의 주체가 어디까지나 전시를 보는 쪽에 있다는 것은 굳이 거론할 필요도 없다고 하겠다.

확실히 전시품을 가능한 한 자유롭게 보여주는 콘텍스트로 만들어진 전시도 있기는 할 것이다. 그러나, 그것도 결국에는 「사물이 말하고 있는」 것은 아니다. 「전시품을 자유롭게 보여준다」라는 보여주는 쪽의 콘텍스트를 헤아려, 보는 쪽이 그것에 맞추어 스스로의 관점에서 해석하고 있는 것에 불과한 것이다. 그리고, 보는 쪽은 본래의 전시의 콘텍스트와는 별도로, 자신만의 견해나 자신의 콘텍스트로 끌고 들어가, 자유롭게 「오독」 하는 것이 가능하다. 「오독」까지 포함하여 그것을 자기 나름대로 콘텍스트와 비교해 새로운 식견을 얻어야 하겠다.

6 결론

테이블 위에 있는 여러가지 물건, 이름을 외우기 전부터 우리들은 그것을 접하고 그것들을 이용해 행위하고 있다. 아직 6 개월 밖에 안된 아기조차도 딱딱한 물건을 쥐다 내던지거나, 튀어나온 물건을 매만지거나, 부드러운 물건을 주무른다. 사물이 가지고 있는 성질을 선택적으로 찾아내어 행위하고 있다. (細田 1997: 214-215)

어떤 대상의 어포던스는 관찰자의 요구가 바뀌어도 변하지 않는다<중략>어포던스 그 자체는 불변하며, 지각되어야만 하는 것으로서 항상 거기에 존재한다. (吉岡 1997: 190)

귀가하면 9 개월째 되는 딸이 기다리고 있다. 그 아이도 똑같이 사물을 인식하는데 열심이다. 그러나, 결코 「사물」이 말을 걸어 오는 것은 아니다. 주체로서의 아이 자신이 「사물」과 접하면서 그것들을 인식하고 있는 것이다. 정말로 「지각되어야 하는」 어포던스를 지각하는 훈련을 반복하고 있다고 말할 수 있겠다.

어포던스는 자연환경을 상대로 인간의 지각 행위를 재인식하는데 유효한

개념이었을런지도 모른다. 그러나, 임의로 「사물」을 잘라내 설치되어진 전시라는 공간에 있어 그다지 유효한 개념이라고는 할 수 없겠다. 그 점을 고려하면 「사물이 말한다」라는 수사는, 마찬가지로 수사의 영역을 벗어나지 못하고, 항상 「사물」을 보는 주체의 존재를 의식하지 않으면 안되는 것이다. 그 때, 당연하게 보여주는 쪽이라는 또 하나의 주체를 간과해서는 안된다. 이 일련의 절차를 잊어 버린다면, 주체를 고의적으로 소거하려 했던 민족지의 전철을 밟는 격이 되기 때문이다. 한때 스스로 투명하고자 노력했던 민족지가(民族誌家)가 돌연 백일하에 폭로되기 전에, 박물관 전시도 익명성이 전시로 부터 기명성(記名性)의 전시로 이행하는데 대책을 간구해야 한다.

吉田는 근년 아시아, 아프리카, 오세아니아에서 개개의 민족에 의한 「자문화」의 전시와 민족단위에서의 박물관 건설이 활발해져 온 것을 지적하는 한편, 하나의 민족 속에도 다양한 문화와 다양한 문화관이 존재하기 때문에 그것들 중 하나를 택해 「자문화」를 표상할 것인가, 혹은 선택을 하는 것은 누구이며, 전시를 할 권리는 누구에게 있는 것인지를 묻고 있다(吉田 1998: 530-531). 이것은 바로 Writing Culture 이후의 인류학이 민족지 기술에 대해 품어 왔던 문제와 같은 성질의 것이며, 또한 자문화 표상에 관해서는 민속학이 안고 있던 문제를 드러내고 있는 것이라 할 수 있겠다.

이와 같은 맥락으로 민박의 전시에 있어서도 그것들을 선택해 낸 이와 그 과정을 분명히 밝혀야만 한다고 할 수 있다. 즉 그것은, 서울전에서 혹은 상설 전시에 있어서 누가 얼마만큼 관여 했는가를, 어떤 책을 가진 사람들이 그 책의 저자가 누구인지 항상 의식하는 것과 같은 수준에서, 관객이 언제든지 참조할 수 있는 상황이어야 한다고 생각한다. 전시장에서도 보여주는 쪽의 상세한 자료가 참조 가능한 장치를 좀더 설치해 두면 좋지 않을까.

본론에서 논해 온 것은, 「사물이 말한다」라는 담론에 잠재된 주체 감추기의 위험성이다. 또 실재한 사건을 토대로 영화화, 즉 복제를 시도한 「타이타닉」의 예를 다시 따로 들 필요도 없이, 大貫이 말하는 「진정성」에도 같은 환상이 소용돌이치고 있다. 드라마와 같은 경우 모두가 픽션이라는 것을 알고 있다고해도, 젊은이에게 공감을 사 인기를 얻기도 한다. 여기에서 마을 만들기 운동이나 마을 부흥 운동의 일환으로써 조성되어진 중화거나 스토리를 중심으로 한 영화의 세계, 민박의 서울전 등을 무비판적으로 비교하려고 하는 것은 아니다. 大貫의 주장 중에도 있었던 것처럼, 특히 환상으로 빠지기 쉬운 「사물적 본질주의」의 문제를 부각시켜, 전시에 있어서의 주체성의 문제를 지적함으로써 진짜인가 복제품인가를 둘러싼 논의에서 박물관이나 문화전시를 언급하는 것의 무의미함을 지적하고 싶었을 뿐이다. 확실히 주체를 분명히 한다고 하더라도 얼마 만큼 분명히 해야 분명해졌다고 볼 수 있는지 그 기준이 있는 것은 아니다. 이것은 앞으로 검토가 필요한 과제라 하겠다.

진짜인가 진짜가 아닌가에 대한 논의에서 말하자면, 박물관에 전시된 시점에서 모든 것은 「진짜」가 아니다. 그것은 인류학자가 쓴 민족지가, 당시 있는 그대로의 모습을 비춰내고 있는 것은 아닌 것과 마찬가지로 이치이다. 한때 인류학에서 마치 그것이 진짜인 것처럼 또는 현지인들이 정말 그렇게 생각하고 있었던 것처럼, 저자를 투명 인간화시켜 기록되어진 민족지에 있어서도, 모두 「속임수」를 볼 수 있다.

「2002 년 서울 스타일」에서 밝혀진 것은 개인에 의해 「사물」이 갖는 의미가 변용하는 것에 대한 재확인이었는지도 모르겠다. 「사물」은 그것을 쓰는 「개인」을 빼놓고는 말할 수 없는 것이다. 「이선생의 집」이라는 「まよひが (마요이가 = 일본 옛날 이야기에 나오는 주인이 사라진 집)」에 발을 디딘 6 만명이란 관객은 도대체 무엇을 봤던 것일까. 각각의 6 만가지의 「오독」을 시험해 본 「이선생 일가」라는 환상이었을런지 모른다.

주

- 1) 말할 필요도 없이, 동화와 의정은 서울전의 「이선생 일가」의 일원으로 이원태씨의 장남과 장녀이다.
- 2) 동화와 의정이가 다니는 초등학교에서 사용하고 있는 의자와 책상과 거의 비슷한 물건을, 전시에 즈음하여 한국의 업자를 통해 전시에 맞는 의자와 책상을 한국 회사로부터 조달, 전시했다.
- 3) 여기서 무엇을 「자문화」로 할 것인가 라는 경계 기준이 문제시된다. 앞으로 서술하게 되는 吉田 (1998) 도 자문화의 전시라는 말을 사용하고 있는데, 어쨌든 본고에서는 서로 다른 지역이나 국가에 매여서 상상하는 「이문화」를 상정했을 때의 「자문화」라는 정도에 정리해 두겠다.
- 4) 예를 들면, 1999 년 11 월에 영화 『타이타닉』에서 사용된 식사용 접시가 인터넷 옥션에 출품되었다든지, 영화에서 사용된 배의 잔해가 2002 년 1 월에 아시아 (지명) 에서 열린 할리우드 영화 콜렉션 갤러리에 전시되어 화제를 모았다. 또한 추리소설의 주인공을 소설속에 나오는 하숙집 통째를 박물관에 전시한 설록 홈즈 박물관이 인기가 있는 걸로 봐서도 결코 大貫이 말하는 가치기준을 정하는 주체를 빼놓고는 진짜와 복제품만으로는 설명할 수 없다는 것을 알 수 있다.
- 5) 2002 년 5 월 31 일 오사카 스이타시 센리 추오에 있는 쇼팽빌딩 셀시가 5 층에 26 점포 1000 석, 일본 최대의 옥내 중화가라는 선전 속에 오픈했다. 플로어는 중앙광장을 중심으로 백호문, 현무문, 주작문 등을 놓고 백호주, 청룡주, 소주교등으로 중국풍을 연출한 뒤 관계조도 세웠다.
- 6) 부산시와 마찬가지로 화교 인구가 많은 한국 인천시 중구에서도, 「인천 속의 중국」을 슬로건으로 중화가의 조성을 중심으로 한 관광개발을 계획하고 있다.
- 7) 예를 들어 앞서 인용한 책에 의하면, 吉田는 문화전시를 문화를 대상으로 한 전시라

생각하고 있다고 여겨진다 (吉田 1999: 210-211). 단, 넓은 의미로 파악해 볼 때, 모든 박물관 전시가 문화 전시라는 틀로 이해될수 있는 가능성도 생길 수 있다고 하겠다.

- 8) 앞서 인용한 「뮤지엄 매거진 DOME」 제 63 호에서는, 서울전을 「올해의 베스트 3 에 속하는 전람회」 (DOME 편집실 2002: 5) 로 평가하고 있다.

문헌

内掘基光

1997 「사물과 사람으로 만들어진 세계」内掘基光編『「사물」의 人間世界』pp.1-22, 岩波書店.

佐々木正人

1996 『知性は 어디에서 생기는 것인가 —— 다윈과 어포던스』講談社.

大貫良夫

1997 「사물을 보여주는 방법 —— 博物館과 展示」内掘基光編『「사건」의 人間世界』pp.261-281, 岩波書店.

笹原亮二

2000 「民俗학과 民俗展示」端信行編『새로운 展示技法의 開發과 어린이와 博物館의 커뮤니케이션에 관한 研究』pp.192-209, 国立民族学博物館.

DOME 編集室

2002 『Museum Magazine Dome』63, 日本文教出版.

橋本裕之

1998 「物質文化의 劇場」『民族学研究』62(4), pp. 537-562.

Boaz, Franz

1955 Primitive Art, Dover Publications.

細田直哉

1997 「세계를 이룰지 수 없게 하는 것에 돌려주기 위해 —— 다윈과 어포던스」『現代思想』25(2), pp.208-215, 青土社.

吉田洋

1997 『<思想>의 現在形』講談社.

吉田憲司

1998 「民族誌展示의 現在 —— 表象의 詩학과 政治学」『民族学研究』62(4), pp.518-536.

1999 『文化의 「發見」』岩波書店.