

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

Session 4 : San : Discussion

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2015-11-19 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 西尾, 哲夫, 川口, 幸也, 池谷, 和信, 後小路, 雅弘, 吉田, 憲司, 亀井, 哲也, 岸上, 伸啓, 佐々木, 利和, 窪田, 幸子, 大村, 敬一 メールアドレス: 所属:
URL	https://doi.org/10.15021/00003500

セッション4 討論

司会 西尾哲夫

コメント 川口幸也

コメント

川口 池谷さんのご発表の冒頭で、サン・アートは1990年代に入ってから注目を浴びて、わずか10年ぐらいで、歴史といえるほどのものでもないんだというご発言がありましたけれども、私が思うのに、これはサン・アートだけではなくて、アフリカの現在のアートというのは一般に'90年代に入ってから注目を浴びたと言って差し支えないと思います。

その大きなターニング・ポイントというのは、「異文化へのまなざし」(図録)でも触れましたけれども、1989年にフランス革命200周年でポンピドー・センターでおこなわれた「大地の魔術師展」という展覧会だったと思います。

これは、世界中から100人の現存するアーティストを選んで、その作品を展示したわけで、アフリカからは15人が呼ばれたわけなんですけど、その中の一人としてこのンデベレのアーティストが入っていた。いずれにせよ、これ以後、その15人を中核としてアフリカのいわゆるアーティストと呼ばれる人たちが世界的に注目を集めていったというのは、まず間違いないことだと思います。

ンデベレのアートについて言いますと、日本の国内で展示されましたのは今から約10年ぐらい前、'90年代に入ってからだと思います。東京のコムデギャルソンの本社の壁に、南アからアーティストを呼びまして、実際に制作されて展示されたのを記憶しております。それから、最近ですと、'98年に池袋の東武美術館で「アフリカ・アフリカ」展というのがおこなわれまして、これはアフリカの現代美術ばかりを集めた展覧会でした。その中でやはりンデベレの作品が壁絵として美術館の壁を彩っておりました。その間には、'95年に、リトルワールドであったわけです。日本におけるンデベレの紹介というのは、ざっとこんなところではなかったかと思います。

お二人のご発表だけではないんですが、このシンポ全体に該当することだと思うんですけど、まず大前提として、アートという概念、アートという言葉が無批判に

非西洋の文化現象に用いる、適用することの是非というのは、やはり一度ラディカルに問われなければいけないのではないのかなと考えております。

それからもうひとつ、やはりアートとして、紛れもなく国際マーケットで流通しているわけですね。その国際マーケットの現場で、アートと称されるものがどういった役割を担っているのか。あるいは、どういった役割を担わされているのかということも、ひとつ大きな問題としてあるんだろうと思います。

池谷さんはペインター発見の物語を4例ぐらい述べられていて、ここには発見の物語に共通する課題の仕掛けというのが巧妙に仕込まれていると思うんですね。たとえば専門教育を受けたことがない。もうひとつは、ある日突然自発的に、もしくは偶然に、黒人たちが絵を描き始めた。こういった語り口には、実は表立っては出てきませんけれども、われわれの深層意識でプリミティブとかサバージとかダークとかロマンティックとかいうような言葉とどこかで響き合ってるんだろうと思います。

それから、池谷さんのご発表の中でNGOというものが出てきましたけれども、このNGOというのはそもそも何者なのか。後でまた、そのバックグラウンドを教えてくださいたいと思います。

また、アートは民族文化の何を表象しているのかという問いがなされていましたが、これも、やはりこの問いというのは、回答不可能だと私は思うんですね。というのは、誰が、アートに、民族文化の何を、表象させようとしているのかと問うべきだろうと思うんです。こういう問いじゃないと、やはり表象にまつわる政治性というものがないと付されてしまってほかされてしまうという危険性というのがあるのではないのかな、と考えております。

それから、展示の戦略として、アートを展示することは、サン文化の同時代を提示することであるというふうにおっしゃっておられましたけれども、私がちょっと感じましたのは、「アート」というものが何かしら進歩的なもので、これを所有していることが近代性とか現代性とか今日性の証になるというような、わりと無条件な前提というか、思い込みがあるのではないのかなという気はするんですね。

また、グローバル化という世界の中でサン人の主体的対応を伝えるということも池谷さんが触れられておりましたけれども、アートにしる、音楽にしる、ダンスにしる、言わば観光のアイテムになっていて、要は観光の現場で買う側と買われる側、見る側と見られる側の双方の欲望が巧妙に交錯していることではないのかなという気がするわけです。

あと、展示という表象の様式にまつわる権力性、政治性ということを省みる時、展

示する側とされる側の共同作業が不可欠であるということを池谷さんはおっしゃっておられた。これは自省を込めてということでおっしゃっておられましたけれども、私もまったく同意いたします。

私自身の自省も込めて言えば、けれども、ではどうやってそのレシプロシティというんでしょうか、コラボレーションのシステムをいかに具体化するのか、あるいは制度的に裏書きするのかということがやはり問われなければいけないだろうと思うんですね。というのは、展示を通して、われわれはこうやって展示しているけれども、われわれの展示もまた展示の権力性を免れてはいないんだよと自己言及するだけでは、結局やはり一種の自己欺瞞に陥ってしまう危険性というのが常にあると思うんです。

もうお一人の亀井さんの発表について、コメントさせていただきます。

1950年代に誕生したということ、また水性塗料、そしてアクリルのことだと思いますが、しかもカラフル、幾何学的、今4つ言葉を挙げましたけれども、少なくともこの4つの言葉だけを聞いていると、たとえば戦後のアメリカの抽象絵画の展開の流れでも、こういう言葉というのはしょっちゅう出てくるわけですね。実際私などは、これを見た時に、抽象表現主義といわれるジャクソン・ポロックとか、昨日はバーネット・ニューマンの話が大村さんから出されていましたが、ああいう流れに位置づけようと思えば不可能ではないと考えるわけですね。

もうちょっと突っ込んで言いますと、非幾何学的抽象と幾何学的抽象という分け方も戦後のアメリカの現代美術、特に絵画をめぐってはなされるわけで、仮にこの分類を用いるとすれば、ンデベレの壁絵というのは、明らかに幾何学的抽象と位置づけることもできると思うんですね。したがって、仮にアートなるものが普遍的な価値であって、アート・ヒストリーというものがそれを体系化したものであるとするならば、ンデベレの壁絵というのは、むしろこの世界的な幾何学的抽象の流れの中で論じるべきだと思うんですね。

にもかかわらず、これまでいかなる評論家も、いかなるアート・ヒストリアンも、言いかえるとモダニズムの総体と言っていいと思うんですけれども、そうした位置づけというのはまったくしてこないで、もっぱらこれを「ンデベレ」として囲い込んできたわけですね。ここに限定形容詞の問題というのが出てくると思うんですね。言いかえると、ここにアート・ヒストリーとか、あるいはモダニズム、そういう語りの様式的政治性というんでしょうか、そういったものを明確に指摘することができると私は思っています。

ちなみに、中牧先生が、この展覧会の主たる関心というのはグローバリゼーション

という変化と、一方における民族ごとの差異化が同時進行している、そのことに焦点を当てたいんだということをおっしゃっておられましたが、それは非常に私も同感です。この同時進行という現象をアートに限って違う視点からちょっと見てみると、次のようにも言うことができると思うんですね。

それは、一方で普遍的であると称するアートという言葉で囲い込んでおきながら、他方ではンデベレであるとか、エスニックであるとか、ジャパニーズとかアフリカンとか何でもいいんですが、そういう限定形容詞を用いて限定する、もしくは差異化する。ここでもやはり普遍化と差異化が同時進行している。

ただ、同時進行というのはこの場合はちょっと語弊があると思います。これは言いかえると、同一性と差異というものが巧みに使い分けられているということだと思うんです。一方ではアートと言っておきながら、他方ではンデベレだと言う。同一性と差異を使い分けるとするのは、支配の鉄則だと思うんですね。小学校の先生が生徒に向かって、「皆さんは人間として同じ価値をもっている」と言うおきながら、学期の終わりにはちゃんと5から1まで評価を使い分けしているのとまったく同じシステムだと思うんです。

ンデベレのアートに関してもうひとつ私が気になっておりますのは、今日亀井さんのほうから個別的なアーティストの名前というのは挙げられてはおりませんでしたけれども、'90年ごろに東京のコムデギャルソンの壁を彩った人はエスター・マシャングだったと思います。少なくとも私の知る限り、何人かいるンデベレ・アーティストでもっとも世界的に名前が知られているのは、今、名前が出てきましたエスター・マシャングとフランシー・ンディマンデのお二人なんですね。この二人というのは、実は「大地の魔術師展」に招待されてる人たちなんです。この二人が果してほかの人たちに比べて傑出しているのかどうかというのは、私は知りません。

去年、「アフリカ・アフリカ」展という池袋でおこなわれた展覧会、あれは企画者本人が「大地の魔術師展」で採り上げられたアフリカのアーティストのその後の展開を中心に見る、というふうにおっしゃっておられましたが、やはりそこに出てきたのは、エスター・マシャングでした。

ンデベレのアーティストなんていっぱいほかにもいるんだらうから、ほかの人でちょっと変わった人も連れてきて、その人に描いてもらってもいいんじゃないかということを上げるところ、「いや、それじゃだめなんだ」と。要するに、これは美術の展覧会として、アートとして扱うんだから、オーセンティックでオリジナルなものできなきゃだめなんだと。それはすなわち、エスター・マシャングでなければだめなんだ

ということなんです。

したがって、そこにはガーナのカネ・クエイの棺桶も展示されていたんですが、「民博にあるから、そこで借りればいいじゃないか」と言ったら、「あれもだめなんだ」と。なぜかと言ったら、あれはカネ・クエイ本人ではない、カネ・クエイはもう亡くなってしまっていて、その息子たちの制作によるものだからオーセンティックでオリジナルではないと、そういう考え方なんです。

私、それを聞いてまして、奇妙な構図というのを指摘できると思ったんです。つまり、パリにあるポンピドー・センターという権威がアフリカのアートならびにアーティストを「それである」と認定した事実がはっきり見て取れるわけです。現に、少なくとも日本においては、おそらく世界的にも、ポンピドー・センターを含むいくつかの、たとえばニューヨークの近代美術館とかメジャーなインスティテューションとかをはじめとする、メジャーの美術館が、アフリカとか非ヨーロッパ地域のアートとかアーティストとか称されるもの、人びとについて、オーセンティックであるとか、オリジナルであるとかということアンダーライトする、あるいはギャランティーするという権威とか権力をもってしまっているという構造があるわけです。

NGO について

池谷 NGO について、少し追加します。

この地域は、イギリス植民地であったんですけど、もともとオランダ系の移民のボーアといわれる人たちがいた地域ということもあって、オランダのキリスト教関係の団体の資金で NGO がつくられています。実際は別に絵を描かせるということが目的じゃなくて、サンが貧困でかわいそうだから、なんとか助けてあげようということで、就業の機会をつくろうと。それで、木彫りをさせたり、ダチョウの卵の殻でビーズ細工をつくらせたり、いろいろやったわけです。

その結果、結局ヒット作品というのがいわゆる絵画だけだった。ほかはもちろんクラフトとして流通してますけども、世界市場には行けなかった。ですから、あくまでも地域住民のための経済振興ということが大きな目的です。

西尾 それでは、アートとは何かとか、非常に大きなテーマにかかわることもおっしゃったんですが、ご議論ありませんか。

後小路 池谷さんのスライドを見ていて、絵画のワークショップというか、学校の教室のようなどころに集まっていたその背後に、わりと立派な大きな絵がかけてあった

(池谷報告 写真6参照)。それが今回展示されている絵と図像が非常によく似た絵だったので、ひょっとして何か手本となる絵があってみんなで描いたりするものなのかなと思ったんですが。

池谷 あの絵は、あそこの生徒といますか、アーティストの方が描かれた絵で、あのワークショップの会場の中で展示してあるものです。

吉田 動物像というのはモセスさんだけが描いているというわけではないんですね。要するに、バンツウの人たちが動物を描いている。他の人たちも抽象的なものは描かないというようなことはないんですか。

池谷 はっきりわかりません。ただ、モセスさんの飛び出る絵は非常にはっきりとした図柄の動物像でして、かなり具体的な形で描かれていると思うんです。ただ、タマエさんが描かれる像は、絵の中の構図を分断して非常に抽象的な形で動物を描いています。

吉田 いろんなご発表をお聞きすると、たとえば、ガーナのカネ・クエイの現代的な棺桶の発生も1950年代ですよ。いろんなものが'50年代にはじまっているという、その背景というのはどうなんですか。

亀井 アパルトヘイト下でンデベレの人たちをどこかよそに移したい。移したいんだけど、彼らは自分たちの家に壁絵をもっていたりする。白人の土地のオーナーは動かしたい。それを見かねた白人が、「ここに土地をあげるから」と、ンデベレとはまったく関係のない土地に場所を与えて、家をつくる材料も与えて、さらに壁絵の材料として与えたのが顔料ではなくて水性ペンキだったというところが、今詰めたところです。プレトリア大学のある教授だといわれているんですけどね。その人が持っていたペンキのバケツ、それがはじまりじゃないかと。それが親族を通じて遠く離れた別なところにも広がっていったということです。

展示をする側とされる側の交流

岸上 これは一般の議論かもしれませんが、共同展示、展示する側とされる側が一緒に展示をおこなうんだという問題について一言いっておきたいと思います。たとえば多くのアーティストがいて複雑な社会であればあるほど、その全体を代表させるというのは非常に難しいことです。日本では共同展示というのは民博ですでにやっているんです。「アイヌモシリ展」というのは、アイヌのアーティストを何人か呼んできて、民博の教官が一緒になってつくった展示でした。この時も何が問題になったかと言う

と、政治力なんです。

アイヌの中のアーティストの何人かが「これを展示してほしい」「地域性が出る」ということで、多様なアイヌ側の主張が展開されました。言葉で言うほど共同展示は簡単なものではありません。逆に言うと、民族誌を書く時も、僕たちは勝手にイヌイットの中に入って「私はこう思います」って書いてるのが現実です。それを対話して民族誌を書けと言われてたら、むちゃくちゃになってしまうおそれがあります。そのかわり、一人で書けば、責任の所在ははっきりしてるわけでしょう。間違ってるかもしれないけど、「私はこう思う。だからこういうふうにしたんだ」と言えるというメリットがあるんじゃないかと思います。

池谷 おっしゃるとおりで、今回、15人のアーティストがいて、そのうち売れ筋の3人ぐらいは海外に出て展示というものを知っている。しかし、その他の人は展示とは何なのかがよくわからない。しかも、それはどういう人が見に来るのかというようなことも、口では説明できないと思うんです。

それともうひとつは、実際今回、アーティストの作品を使って販売用のカレンダーをつくった。しかし彼らは、カレンダーを使ってないんですね。そうすると、カレンダーに使うということも、どういうふうになるのか伝えるのが難しいのです。

川口 私はさっきレシプロシティを制度的にどう保障するのかということで申し上げましたけれども、共同展示の難しさというのを、そのことにちょっと関連させてお答えさせていただいてよろしいでしょうか。

ディジジョン・メーカーというのを最後は誰がするかと言うと、やっぱり一人がするんですね。何を選ぶかとか、どうやって展示するかというのは。そこに至るまでにさまざまな議論はあると思いますけれども。したがって、あらゆる展示というのは私的なものであると私自身は思っております。それを公的である、パブリックであると語ってるだけだと思うんですね。

ではどうしてレシプロシティを確保するかという問題ですけども、私は少なくとも次の2つは必要だと思うんです。

ひとつは、これは私の書いた文章だから私に責任があるんだから、悪かったら私を怒ってくれと、これがまずひとつの方法だと思います。つまり、展示もまさしくそうなんで、展示の私（わたくし）性というものははっきりと明示することだと思うんですね。この展示はブリティッシュ・ミュージアムの展示となっていますけれども、それをやったのは何の某というキュレーターがやりました。したがって、私の私的なメッセージにすぎませんと、そういうことがひとつ必要条件としてあると思うんです。

ただ、それだけでは十分条件がないわけで、これは理想論ですが、展示された相手に対してやはり最終的には反論権、少なくとも反論の場、あるいは反論の機会、反論のメソッドというのを保障しなきゃいけないと思うんです。

アイヌ展示をめぐる

池谷 確かに今のスミソニアンのアイヌ展示も民博のアイヌ展示も基本的には似ています。アイヌの人が現地に行って何をしたかだと思います。

ですから、今のアイヌ展示の枠組みの中で、「共同」と口では言っている、やはりこちらのほうの企画の枠組みがあって、その中で実際に参与してつくってもらった。それが非常に政治的にも意味があった。ただ、それは代表性の問題はあったと思うんです。

岸上 共同展示というのはだめだと言ってるんじゃないで、やっぱりやるべきだと思うんですよ。でも、へたすると、単なる言いわけにすぎなくなってしまう。先住民も入って一緒にやったじゃないか、だからいいじゃないかというふうになってしまうと、先ほどの序列化じゃないですけど、それで終わってしまう危険性があるということです。

佐々木 これは博物館、美術館の性格の問題でもあるんですが、たとえば民博のような非常に長い時間の展示を考えているところ、それから今回の特別展のように比較的長期間並べることができるところと、私ども博物館みたいに最低で1ヵ月、長くても半年でチェンジしなきゃいけない場合は、展示される側の参加というのは職員として採用しない限りまず不可能なんですね。

私どものアイヌ展示は2ヵ月に一遍変えています。そのたびごとに旅費を出してネイティブを呼んで展示のアイデアを聞いて、こういうコンセプトでいいかと相談するようなプログラムは100%できません。私たちのような博物館では、反論の場も含めてネイティブの人に展示に参加してもらうことはまず不可能だろうと考えます。

スミソニアンにおいても、それからこちらのアイヌモシリ展についても、アイヌの人びとの参加を求めています。特にスミソニアンの場合は、ネイティブが参加するかないかというのは非常に重要な問題です。こちらのアイヌモシリ展の場合は、ネイティブの参加が絶対必要だったかどうかは別として、あれは「国際先住民年」というきわめて特別な場であった。しかも、民博が独自にやったからであって、同じ時期に私どもの博物館でも「アイヌの工芸」という展覧会をやっているんですが、これはアイ

ヌの人びとの参加を求めています。

あの時点では、日本はアイヌ問題に関しては非常に微妙な時期にありました。とにかく「国際先住民年」だから政府として何かやらなければいけないけれども、それに積極的に対応したんだという立場はとってもらいたくないということだったんですね。

それから、私どもの博物館の性格上、古美術ないし歴史的なものという枠がありますから、その範囲となると、どうしても現代のものは捨象せざるを得ないわけですね。そのせいもあって、ウタリ協会を含めて冷淡な対応しかしてくれなかったんですけども、しかし展示品に関しては、はっきり申し上げて民博よりもレベルは高かっただろうと思っています。

川口 先ほど反論の場とか反論のメソッドだとか反論の機会を保障するべきだということをお願いしました。ただ、それはあくまでも理想論でありまして、現実にはきわめて難しいと思います。

もうひとつ言うと、仮に反論の場を与えて反論してもらっても、今度は反論する側の誰が反論するのかという問題が出てくるわけですね。そうすると、これはまた、そのグループの中でいったい誰がそのグループを代表できる権力をもっているか。

ただ、レシプロシティ、コラボレーションという意識というのは、少なくとも現場にいたら必要なんだろうなということは思います。

佐々木 さっきネイティブのキュレーターを入れなければというお話を申し上げましたけれども、国の博物館でアイヌの展示にかかわるところでは、やはりアイヌの学芸員を入れなければいけない。それが必要な時期が来ていると思うんですね。そのためにアイヌの人びとにミュージアム・トレーニングをするような場とか、キュレーターとして採用する場を先につくっていかなければいけないと思うんです。

岸上 カナダ文明博物館というのは、もともとは民博みたいな研究組織だったんです。いい研究者がいて、調査をして、それを展示する。ところが、ある時代にカナダ文明博物館は、移民の関係もあるんですけど、運営方針を変え、この5年の間に新しく雇ったキュレーター5人、全部ネイティブです。ネイティブが修士号とか学士号を取って、キュレーターという職名をもらってそこで働いています。そういう時期に来ている。一方、同じ職場にいる欧米系の研究者は、学問的ではなくなったと言ってそこを去っていく人が多くなってきたというのが現状だと思います。

窪田 オーストラリアのシドニー博物館は、確か2、3年前に大きな展示替えをしたんですが、その展示企画にはアボリジニが直接かかわって、アボリジニがつくった展示というので話題になりました。しかし、これは私見ですけども、展示としてま

とまりがないという印象を受けました。それまでの展示のほうがよかったなあというのが正直なところ。今のオーストラリアの政治的な状況の中で、アボリジニ自身による文化展示であるからOKだということのほうが、あれは意味が大きかったのではないかという気がしています。

大村 展示の中で、そこに展示されているものがどのような人びとの関わり合いの中から形成されてきたのか、そのプロセス自体も展示するということが大事なのではないでしょうか。実際に先住民の人びとと人類学者と一緒に共同して展示をつくるということだけではなくて、そこに展示されるものがどのようなプロセスでそこに展示されるようになったのかという、ものが人びとの関わり合いの中で形成されて意味づけられてきたプロセスがきちんと示されることが重要なのではないかと思います。つまり、作品の背後には「文化」という統一体があらかじめあって、その「文化」という統一体を作品という鏡を通して見せたいという発想がおかしいのではないかと思います。作品や「文化」というのは人びとのかかわりの産物なのであって、作品や「文化」のそうした生成のプロセスがみえるようにすることが大事なのではないかと思っています。

先ほどの「発見の物語」に関係することなのですが、「発見」されるのは何も「プリミティブ・アート」に限ったことではないと思います。西欧のモダン・アートにも「発見の物語」はあると思います。でも、「プリミティブ・アート」の場合には、「発見」されるのは作品の背後にあるとされる「文化」であって、モダン・アートの場合のような、作品が生成されたり、評価されたりしてゆく「歴史」ではない。セザンヌなどのモダン・アートの展覧会をやれば、展示のはじめか最後に必ず年表が掲げられていて、この作家の画風がこう変わっていったとか、その背景にはこうした社会・文化・政治・経済的な背景があるということが示されます。あるいは、生前は評価されなかったのに、次第に評価されてゆくようになった経緯やその背景、さらには、作品や作家の歴史的意味などが書かれたパネルが展覧会のはじめにあたりする。つまり、そこには人びとが交差してゆくことによって駆動する「歴史」があって、その中に作品が位置づけられ、その「歴史」の中での作品の意味が問われているわけです。でも、「プリミティブ・アート」の場合には、「発見」されるのは永遠に凍結した「文化」であって、作品や「文化」が人びとの交差の中で生成してゆくプロセスがすっかり欠け落ちていきます。おそらく、この違いが美術館と博物館の違いではないかと思うのですが、川口先生、どうお考えでしょうか。

川口 確かに印象派にしても、その初期にはまったく同じではないですけども似た

ような逸話、つまり、はじめは無視されたけれども、その後状況が引っ繰り返ったという神話的な語りというのはなされてまして、プリミティヴィズムだけの問題ではなくて、おそらくファイン・アートと目される分野でも同じようなことがたぶん連続と積み重ねられてきたんだと思います。

それから、アート・ギャラリーと博物館の違いということですが、アート・ミュージアムの中でも、やはり審美的なものと教育的なものと2つに分かれてるわけですね。いわゆるアート・ギャラリーということで意味されている審美的な路線の美術館というのは、20世紀に入ってからの新しい現象だと思うんですよ。ただ、審美的な路線の全盛の時代というのは、私が見る限りでは少なくとももう終わったと思っております。

展示におけるレシプロシティ

吉田 美術館と博物館の区別の中に、一方はそこに収められたものの作者が個別名で語られて、一方は集団名で語られてる。一方は時間と変化の相を強調され、制作年代を付したかたちで語られて、一方の民族学博物館に収められたものにはつくられた年代も表示されない。この区別自体がやっぱり問題だろうと思います。

それと、これまで議論がなされてきました共同作業、レシプロシティの問題ですが、佐々木さんがおっしゃったように、博物館はそれぞれ背景も目的も機能も違うというところがありますよね。だから、同じレシプロシティをすべての博物館に要求するというのは、不可能な話だろうと思います。

ただ、民族学博物館に限って言うと、博物館が明らかにメディアとして今使われはじめているという問題があるんですね。つまり、先住民権の主張の場として使えるんだというふうに先住民の人たち、あるいはいろんな民族の人たちが思いはじめた。その中で従来の一方向的な展示に対する異議申し立てというのがどんどん出てきている。

その前提に立った時に、今までのように自分だけ責任を取ればいいのかということも、だんだん許されなくなっている。

ところが、じゃあ、もう彼らにやってもらったらいけないかという話になった時には、その民族の自分たちによる自分たちの表象、つまり自文化の表象という試みが起こってくるんですが、この場合も、ひとつの民族の中は絶対均質ではありませんから、世代だとか、階級だとか、あるいは性別だとかによっていろんな自文化のイメージというのがあって、その中のどれを取ってひとつの文化の表象とするのか。これは

決まらないですよ。結局は、異文化を一方的にやっていた時の問題、文化を表象できる権利は誰にあるのかというのは、異文化間の問題から自文化内の差異の問題に置き替わっただけで、問題はまったく解決しない。

展示にかかわる限り、その問題というのは絶対に解決不可能なんだと思うんです。ただ、それを前提にして、じゃあどうするのかということが問われている。その時に、少なくとも文化の展示というのが特に民族学博物館の場合には異文化とのかかわりにあるとしたら、そこに何かモデルを求めるとすれば、やっぱり対話しかないんじゃないかというのが私の基本的な考え方です。それは要するに自分たちがどれだけ既成の観念に縛られているかを常にチェックしながら相手とかかわっていく。そういうものですから、これからの博物館もその相手からの反応に基づいて自分の立場というのをもう一度修正していく。要するに、対話というのは、一緒に話をして、同じ時空間にいて、両方がちょっとずつでもかかわっていく。それをモデルにする以外にないんじゃないかということなんです。

そこでいう対話は、最終目的でもないですし、それがエクスキューズに使われたらそれこそおしまいのお話です。それはむしろ出発点なんで、その状況を前提にして、いったいどういう展示ができるのかというのを考えていくしかない。

佐々木 ここで一番私たちが気をつけなきゃいけないのは、その対話によってお墨付きを得ることなんです。「誰それさんと話し合った結果、こういうコンセプトができたから」ということになってしまったら、展示としてはまずいと思うんですね。

吉田 私がエクスキューズに使われたらおしまいだと言ったのは、そういうことです。対話的な関係をつくっていくというのは、誰それのお墨付きをつくったということに対する批判というのも当然受け入れられる回路、それによって修正できる回路というのをずっともっておくということでもあります。

こういう話をすると、これからの展示は大変だというふうに思いがちなんですが、むしろ私はそれを積極的に使って、変な言い方ですけどエンジョイする、そういう場として展示を考えるべきだし、私自身はそういう立場で展示というのを使ってみたいと思っています。そうでないと、苦しくてやってられないと思うんですね。むしろそれが展示されている人たちとのかかわりの場になっていくような、そういうものとして展示を、博物館を使えないか、と思うんですけど。

西尾 私はイスラムとかユダヤ関係で将来展示をしたいと思っているのですが、逆に何を言われるかということが怖いんです。向こうが使うメディアのほうがはるかに強大で影響力があるんです。

セッション4 討論

吉田 それはわれわれも一緒です。だから、展示する時は、私は常に辞表片手です。責任を取るというのは大前提です。どこからどういう弾が飛んでくるかわからない。われわれ、本を書いたってせいぜい何千のオーダーですし、講義したって何百のオーダーだけど、展示した瞬間に何万、何十万という享受者の幅が広がってくる。その段階でどういう反応が来るかというのは予測できない。それはどんな社会を対象にしているとも同じだと思います。