

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

Bulletin of the National Museum of Ethnology Special Issue no.022; Final 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: 中牧, 弘允, 後小路, 雅弘, 吉田, 憲司, 西尾, 哲夫, 川口, 幸也, 佐々木, 利和, 藤井, 龍彦, 亀井, 哲也, 池谷, 和信, 窪田, 幸子, 松山, 利夫, 岸上, 伸啓, 大村, 敬一, 永武, ひかる, 田村, 加代 メールアドレス: 所属:
URL	https://doi.org/10.15021/00003501

総 合 討 論

総合討論

司会 中牧弘允

中牧 これまで4つのセッションをおこない、それぞれの展示コーナーの抱える問題を取り上げましたが、共通に議論すべき点多々あったように思います。

総合討論では、まずお二人にコメントをしていただくことにしたいと思います。最初に福岡アジア美術館の後小路雅弘さん、それから民博の吉田憲司さんと、続けてコメントをしていただきます。

コメント

後小路 いつも関門海峡から北ではなるべく仕事をしないようにしているので、関門海峡を越えると途端に緊張して、異文化の中に来たような感じがしてちょっと居心地があんまりよくないんですけれども、私としては感想と、むしろ問題を少しずらすような形でコメントを述べてみたいと思います。

私が自分にも切実な問題として一番おもしろかったものに、アーティストというのは誰のことかという議論がありました。イヌイット・アートとか、それからアボリジナル・アートというふうにカテゴライズされたくない人が登場しているというお話がありました。

そのことをつらつら考えていたんですけど、アーティストとは誰のことかと言うと、たとえば民博で「あなたの作品を展示します」と言って、嫌がる人がアーティストで、喜ぶ人がエスニック・アートのづくり手ということになるのかなあという、ひとつの基準を考えたんですが、これは、私自身が勤務してます今年オープンしました福岡アジア美術館という、これまでの日本の美術館の枠組みからいうとちょっと違う美術館も同じような問題を抱えています。

つまり、アジア美術館、それからアジア美術展というような枠組みだと、展示するのを嫌がる人がいる。たとえばアジア出身の人でも、自分はアジア美術という枠組みでくられたくないと。つまり、「インターナショナル」なアーティストということだと思っんです。

その場合、われわれがどうしてアジア美術館というのをつくったかといえば、「インターナショナル」というのは結局は欧米のことであり、あるいは欧米中心の価値の体系や欧米中心の市場原理、経済原理といったものが支配する、そういう場であることは、セッション4で川口さんが「大地の魔術師展」の例を引いて、発見されたいわゆるエスニック・アートがフランスの展覧会やアメリカの主要な美術館の展覧会を通して形容詞なしのアートとして受け入れられていく、越境していく、そういうことを何度も強調されていましたけれども、それと同じ問題であろうと思います。

これまで発見の物語、発見の神話について私もたいへん興味深く聞いたんですが、中でも田村さんの発表の中で、オーストラリア絵画史の側から見た発見ということが非常に印象に残っています。というのは、アボリジニの砂絵とか儀礼的な絵というのは以前からあったわけで、それがいわゆるアートの形式、つまり絵画の形式になるには、オーストラリア絵画史の側が抽象絵画をアートの文脈でつくる。つまり、イギリスから来た人たちの絵画史の中で抽象絵画が生まれるまでは、それを発見できなかったということですね。

その前、ナマジラというペインターが絵にかかわりながら、しかし風景画しか描けなかったという問題は、砂絵を壁にかける鑑賞用の絵画として成立させる土壌がまだできてなかったということですね。

ンデベレの壁画も、やはり川口さんが抽象表現主義とのかかわりを言っていましたけれども、たとえそれが昔からあったとしても、そういう美術史の側で美術として成立していなければ、やっぱり発見できないんだらうと思います。発見する側の問題にひとつ言及しておきたいと思います。

それから、二番目は、ほかの2つの報告の問題ともかかわってくることですけれども、頭の中の三次元のイメージを二次元の四角い矩形のキャンバスの上に置き換える。その置き換え方の文法といいますか、普通にいうと様式、あるいは世界観、パースペクティブといったものがそこに反映するわけで、たとえばシャーマニック・ヴィジョンの場合ですけれども、事前に画家であった人が初めてそれを絵にできたわけで、そこには幻覚作用のある何か飲料によるシャーマニックなヴィジョンという以前に、頭の中のイメージを絵画にするという仕方の問題、画家としての世界観というか、方法というか、様式というか、そういうものが非常に強く反映しているのではないかというのが、作品を見た時の印象ですね。そのことをやはり問題にするべきであろうというふうに思います。

それからもうひとつの問題は、いずれも白人あるいはそれに類する、というのは欧

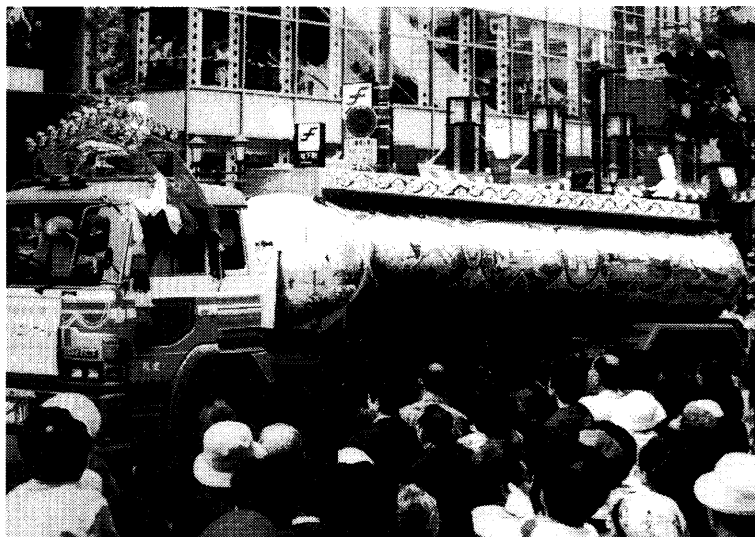


写真1 「タンクローリー・アート」 1999年
ドゥリヤ・カジ&デイヴィッド・エルスワース (パキスタン)
〈トラック・アート職人モハメド・ユスフ、ワシム父子との共同製作〉
第1回福岡トリエンナーレでの滞在制作 福岡アジア美術館

米でアートとして流通させるためのそういう方法を知っている人が介在をして、発見をして、それを越境させるというのか、流通させているということです。これは、私、今年（1999年）3月にアジア美術館がオープンした時に「福岡トリエンナーレ」というアジアの現代美術展を行なったわけですが、それにもちょっと似たような問題があると思いますので、ご紹介してみたいと思います。

これはいわゆるタンクローリーです(写真1)。パキスタンのドゥリヤ・カジとデビット・エルスワース、デビット・エルスワースはイギリス生まれの人なんですけれども、その夫婦の作品です。

作品といいましても、その二人組のアーティストはいったい何をするかと言うと、タンクローリーに絵を描いたわけではなくて、絵を描くのは職人さん、ご存じのようにパキスタンのトラックというのは過剰なまでの装飾をしますけれども、そういうプロの都市の職人さん、トラック・ペインターがいるわけですが、そういう人をコーディネートして連れてきて、日本のイメージを一般市民から募集して、たとえばここにゴジラの絵がありますけれども、「ここにこれを描きなさい」という形でコーディネートして、それを職人さんとのコラボレーションという形で現代美術の作品にしてしまう。

ですから、彼ら、いわゆる現代美術のアーティストの位置というのは、今回のそれぞれの4つの事例のプロデューサー的な発見をして、それを売り出した、プロモーションした人の役割と非常に近い問題があります。

これはバングラデシュのリキシャ（写真2）で、'94年に福岡市美術館でリキシャ・ペインティングの展覧会をした時に展示したものです。

これはおまけなんですけど、リキシャ工房を描いたりキシャ・ペインティングですけれども、この時にはバングラデシュ出身のキュレーターのキュレーションによって展覧会をおこないました。この5年の間に、かなり似たような事例ですけれども、現代美術のアーティストがコーディネートすること自体がアートであるというふうに変ってきたという例です。

この人はポーワ・デビというインドのミティラー地方のフォーク・アートの描き手です（写真3）が、やはり「大地の魔術師展」で国際的に知られて、国際的なアーティストとして認知された人で、私自身は「親子で一緒にインドの絵を描く」というワークショップをおこなったんですけれども、その際に彼女がポンピドー・センターで紹介されたアーティストであるということを一いつのパブリシティの問題として利用したということをおきたいと思います。

それぞれの4つの事例がありましたけれども、特に最後のサンのパインターの人たちに一番はっきり現れていると思うんですが、いったいそこに表現の自発性なり内発性といったものが、どこまで、どのレベルで考えられるかというのは重要な点だと思います。私は、芸術というものがアーティストの100%の自発性や内発性によってつくられるというような神話は信じてはいませんけれども、しかしそこに民族文化の表象としてのアートというものを考えた時に、完全に外側から「この絵を描きなさい」という形で描く、まったく内発性、自発性がないものがあるとしたら、そういうものにどこまで民族文化の表象ということが言えるのかということをお考えた時に、やは

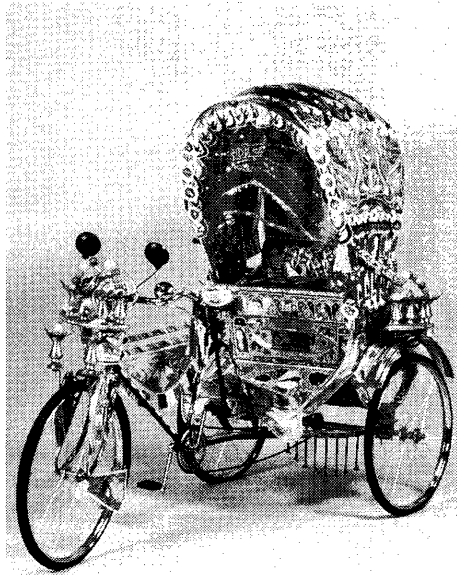


写真2 「リキシャ」1994年
アラウッディン（バングラデシュ）



写真3 福岡の子どもたちとのワークショップでミティラー絵画を描くポーワ・デーヴィー（インド）1996年 福岡市立奈良屋小学校講堂

りそれぞれのつくり手たちの表現の自発性、内発性ということはしっかり検証すべき問題ではないかなというふうに考えます。

それから最後に、展示を見た印象なんですけども、この「越境する民族文化」のカタログの最初のところに、石毛館長が、「民族学と言うと世界の辺鄙な土地に孤立して住む民族の文化や社会を研究する学問であると思われがちである。確かにそのような研究が民族学の主流であった時代もあった。しかし」という形で、今は違うんだということなんですけど、2階の展示を見ますと、やはりそうかなというふうに思ってしまうので、1階と2階をどのようにつなぐのか。どこで狩猟採集民あるいは先住民、つまりは一種のわれわれから見た辺境の人たちのいわゆるエスニック・アートというものを展示しているのかという、そのへんの1階と2階との有機的なつながりというのは、私自身はちょっと見えなかった。そこで、どうしてそういうものが選ばれているのか。あるいは、ちょっと考えてみると、その間をつなぐ何か都市のたとえばポピュラー・アートのものを間に挟めば、1階と2階はもう少し見る側にとって有機的なつながりが感じられたんじゃないか。そういうことを思いましたので、そのへんについても何かご意見があればおうかがいしてみたいと思います。

中牧 では、続いて吉田さんのほうからお願いします。

吉田 今回の特別展についての私の印象は、個別のコーナーは、それは1階も2階も

含めてですが、非常におもしろい。はまってしまう。さまざまな新しい発見が私にとってもありましたし、そういう意味では非常におもしろかったわけですが、同時にそういうコーナーと一緒に並べること、あるいは連ねることのもっている問題というのが一方で非常に顕著に浮かび上がってきているのではないかと感じました。これが私自身の一歩の感想です。

最初あの展示を拝見した時にまず思い出したのが、やっぱり並べることの問題というのが一番顕在化した展覧会は、1984年のニューヨークのMOMA近代美術館でおこなわれた「20世紀美術におけるプリミティビズム——部族的なるものとモダンなるものとの親縁性」という展覧会でした。

その解説書の日本語版の監修を私がしたんですけども、その展覧会というのは、要するにモダン・アートの作品と、それに影響を与えたか、あるいは形がそれとよく似たトライバル・アートの作品、つまりかつてプリミティブ・アートといわれて、今回の文脈でいうとエスニック・アートと呼ばれるような作品が、ほぼ1対1対応で並べられたんですね。

キュレーターのウィリアム・ルービンは、その2つを並べることで人類のもっている一種の造形上の普遍性、普遍的な能力をアピールしようと考えていました。それが一種のユーロセントリズムを克服する方法だというふうに考えていたわけですが、結果的には非常に大きな批判を呼んでしまった。

それは、一方のモダン・アートには、常に作者の名前と制作年代が書いてある。ところが、トライバル・アートと呼ばれる世界中の民族学博物館から持ってこられたアフリカとかオセアニアの、ほとんどが仮面と彫像ですが、それには、作者の名前はどこにも書いていずに、何々族という民族名だけが書かれていて、もちろん制作年代はない。その2つの区別に、結局は自己というのは、どこまでも個人として見てほしい。一般化なんてできない。常に変化していく。だから特定の個人名で特定の時間を設定して展示してほしい、提示してほしい。それに対して他者というのは、単純で簡単に一般化できる。ほとんど変化なんかしてない。だから年代というのもしらないというような、ある種の暗黙の前提で、浮かび上がってきたわけです。

美術館の中、あるいは民族学博物館の中にだけいると、この問題というのは全然見えてこない。当然だと思ってしまいます。実際、民博の展示もそうなるわけです。たまたま美術館の美術作品と民族学博物館の標本資料というのを一緒に並べた結果、その2つの間にあるその暗黙の区別が顕在化してきた。それは結局、多文化主義だとかいいながら、現在においても開かれた自己と閉じた他者というのか、未開と文

明というか、かつてのそういう図式というのがいまだに生きているあかしじゃないかということで、大きな批判を呼んだわけです。

もうひとつ、同じように並べること、連ねることによって大きな問題を起こした展覧会が、何度も話題にのぼっています1989年のポンピドー・センターの「大地の魔術師展」という展覧会です。川口さんがおっしゃったように、世界中から現存する美術作家100人が選ばれて、ほぼ同じ区画、同じ面積の中に展示がされた。そこにはイギリスとかアメリカの作家の作品と並んで、アフリカのベナンのヨルバという民族出身の作者の舞踊用の仮面とか、ガーナのカネ・クエイのベンツの形をした棺桶だとか、あるいはニューギニアのネラジャンブルクによる精霊堂を飾る樹皮画とかいったものが展示されたんです。日本人の作家で参加しているのは、河口龍夫、河原温、宮島龍男、勅使河原宏の4人です。

確かにここでは、西洋と非西洋の区別なしに、作品の作者というのは特定の名をもった個人として扱われているし、これまで民族学博物館に資料として収められてきたいろんな器物が美術館の作品と同じように遇されていた。それから、あえて「美術」というカテゴリーを避けて「魔術」という言葉にこの展覧会キュレーターのジャン・ユベールマルタンは置き換えたわけですが、そこにも「美術」という西洋で生み出された概念をなんとか相対化しようという、そういう意図がうかがえると思います。

この展覧会は、地球規模、文字どおりグローバルな規模をもって開かれた初のコンテンポラリー・アート＝同時代美術の展覧会という意味では、画期的な意味をもっていたと思います。確かにわれわれの知らなかったような作品が突如現れてきた。そういうインパクトではすごく意味があったんですが、同時に、この試みにも大きな落とし穴があった。

それは、西洋の作家の作品には前衛性とか異文化への関心をテーマにした作品が選ばれている。にもかかわらず、非西洋の作品については、それぞれの土地の伝統的な宗教とか生活に結びついた作品が選ばれていたという点です。西洋にももちろん伝統的な宗教とか生活に結びついた造形というのは数多くあるわけですが、そういうものは入っていない。一方で、たとえばアフリカについて言うと、川口さんがおっしゃってましたけれども、アフリカに在住する作家で西洋式の美術教育を受けたような作家というのは入っていない。

結局のところ、選ばれた100人のアーティストを並べてみると、そこからは前衛を指向する西洋と伝統に閉じこもる非西洋という、そういう図式がまた浮かび上がってきてしまった。結果、この展覧会は、非西洋世界に「未開」のレッテルを貼り直すネオ・

コロニアリズムの所業というふうには批判をされたわけです。

個別の作品だけを見ている時には出てこない問題が、並べることによって突如浮上してくる。企画する側が意図しないものが出てきてしまうという、そういう問題があると思うんですね。逆に、それが実は展覧会というもののもっている可能性でもあると私は思いますけれども。

今回の、2階のあの4つのコーナーでいうと、確かに基本的なフォーマットとして展示物の作者の名前はすべて書かれていました。それから、地域名というのはメンションされている。年代については書かれているコーナーと書かれていないコーナーがあった。アボリジニのコーナーは、テキストスタイル以外は書かれていたんじゃないでしょうか。わかるものは書いたというふうに松山さんは今回のシンポジウムでもおっしゃってました。イヌイットの場合は年代表記はなかったと思います。それから、アマゾンのコーナーでは年代が明示されていた。最後のコーナー、サンでは、やっぱり個別には年代は表記されていなかったということになります。

先ほど言いました「プリミティヴィズム」というあの展覧会を経た後で、それを経験した目でこの展覧会の4つのコーナーをながめてみると、いったいなぜあるコーナーには制作年代がなく、あるコーナーには年代があるのかということが疑問に思えてきてしまう。最初のフォーマットとして、まず作者の名前は入れましょうということが決められたというのを岸上さんがおっしゃってましたけれども、制作年代について企画者側が意識しないところが出てきている不整合というのが、ひとつの問題として浮かび上がってきてしまっているということが1点あったかと思います。

もうひとつは、アマゾンというコーナーに展示された作品がスタイルの上で結果的に突出してしまったという点があげられます。4つのコーナーの展示物は本来同じレベルで生み出されてきているものではないと思うんですが、それを並べた結果、意図しない序列化というようなものが浮かび上がってきてしまっているという問題があったのではないという点です。

後小路さんもおっしゃいましたが、それぞれのコーナーではわれわれがもっていた各地域のエスニック・アートの既成のイメージに近いものが提示されていましたから、それを見ていきますと、全体のコーナーの統一テーマであった「主張する先住民」、あるいは「越境」というテーマが見るものに対して一番顕著なものとして浮かび上がってくるよりも、むしろ閉じた社会の印象というのを改めて作り出してしまっているという点はやや否めないのではないかと。

今一度、われわれ見る者に対して、あの4つのコーナー全体としてが語ってたこと

は何だろうかかと考えてみますと、それは、後小路さんがおっしゃったように、外部の人間による発見の物語だったんだというふうには思います。それぞれの地域の先住民アートと呼ばれるようなものが、かなり時期的にも平行するような形で、ヨーロッパ系の人とかヨーロッパ系の教育を受けたような人によって発見されている。しかも、そこでは意図的な選択がなされて発見されているんですね。

アマリンゴさんの場合は、もともと風景画を描いていた。それをああいう形の細密なヴィジョンの絵に、言わば置き換えていく。一方で、アボリジニのバートンの場合にも、アボリジニのアーティストたちによる非常に自然主義的な風景画の作品というような作品もある中で、特定のあのスタイルのものを選択的に選んでいったということですね。

何を発見して、何を発見しなかったか。それ以前に何がもともとあったのか。そういう歴史の語りというのをに入れていけば違った結果が得られていたと思います。具体的に展示にひきよせて言うと、たとえばアボリジニの場合であれば、ああいうドット・ペインティングだけではなくに、それこそ風景画といったもの、あるいは・アーバン・アボリジナル・アートといったものが入っていたら。これ、そんなにたくさん並べる必要はないんだと思います。1点極端なものがあるだけで、その表現の幅というのがわれわれに見えてくる。あるいは、イヌイットの場合だったら、きっと日本の浮世絵1枚があの中にあるだけで、その発見の歴史というのが見る者に見えてくる。

それこそ日本の浮世絵とイヌイットのアートに関係があったなんて誰も思わないですから、そういう既成の作品の枠に入らないものを1点でもいいからそれぞれのコーナーに置いていくことで、おそらく「越境」という問題がもっとクリアにできたんじゃないだろうかと思います。

と同時に、発見の歴史の物語というのもそこから見えてきます。アマゾンの非先住民だけがきわめて高度なアーティストとしてのアートを生み出していて、それ以外のサンとかイヌイットというのはやっぱりプリミティブやなというような、そういうイメージでなく、歴史的な必然の中から何が選ばれたんだという形で観客がそれを同列に見ることができるような展示になったんじゃないだろうか。これが、今回の展示に直接かわらなかつた野次馬からの感想です。

もう1点申し上げたいのは、「越境」というこの展示のタイトルとテーマですけれども、非常に難しい言葉だと思います。つまり、「越境」という言葉を使うことによって、たとえば力をもった者が力をもっていない者から蒐集するとか、あるいは消費していくとか、そういうような関係が見えなくなってしまう。要するに、境界を越えたという

ことだけで、そういういろんな力関係というのが隠蔽されてしまうような、そういう効果をこの「越境」という言葉はもっていると思うんです。「越境」を語る時には、そこで見えなくなるものというのが確実にあるんだということをもう一方で提示しておかないと、要するにそういう力関係というのを逆に正当化することにもなりかねない。この「越境」という言葉は、私自身が「異文化へのまなざし」で使った言葉ですけれども、そういう意味で非常に難しい、ヤバイ言葉だというふうに今さらながらに思っています。

今、消費ということを申しましたけれども、池谷さんが取り上げられたBA (British Airways) の尾翼ですね (カラー写真10, 本号 p.160)。

あれは、グローバル化、越境していったというより、やっぱり間違いなくイギリスが世界を所有するという、その蒐集の力のもとで使われていた、そういうシンボルなんだと思うんですね。あれがあまりに異質な作品であれば、あの尾翼にはきっと使えない。一方で、イギリスの生み出しているアートとまったく同じであっても、やっぱり意味がない。つまり、BAにとって消化可能なものだけが描かれている。

これは川口さんがおっしゃった差異化と同化という、そのベクトルの問題だと思うんですけれども、BAが飛んでいる先の地域の違いというのを表現しながら、一方でBAがBAというブランドのもとに統合できるような作品だけが選ばれてきている。これは結局、エスニック・アートとかいうようなものが今世紀を通じて消費されてきた、その過程と見事に符合していると私は思うんですね。

そういう意味では、エスニック・アートの消費のまさにシンボルとして、あのBAの尾翼というのがあるんだと。その時に、それを「越境」という言葉だけで語ってしまうと、そこにはたらいっている政治性とか権力関係、力関係というのは見えなくなってしまう。ここが一番難しいところだと思います。

われわれが2年前にやりました「異文化へのまなざし」の最後のコーナーに私は「越境する現代の文化」というタイトルをつけました。実は今回のこの展覧会自体がそれをひとつのヒントにして中牧さんが展開されたものだというふうに私はお聞きしています。

今日申し上げたことは、実は全部私自身の自己批判というか、自戒を込めて申し上げていることです。やはりあの展覧会の時には、まず同時代性を強調して、われわれは、アフリカの人もおセアニアの人も日本の人間もヨーロッパ人も一緒に近代を生きてきたんだと、そのメッセージをまず強く伝えたいということをずっと繰り返し言ったわけですけれども、その私の展覧会に対してもやはり同じ批判というのがあります。

た。「一緒に近代を生きてきた」と言うことによって、近代中にはたらいっていた力関係というのが見えなくなってしまうんじゃないのかという批判ですね。

ですから、先ほど野次馬からの感想と申しましたけれども、決して単純に外から見た批判というのではなしに、私自身がやってきたことに対する自己批判も含めて、連ねることを基本にしたような展示というものもっている難しさというんでしょうか、それを今日は改めて確認しようとしたわけです。

同時に、先ほどこちょっと言いましたけれども、それがまた展示のもっているある種の可能性でもあると思っています。つまり、企画者側が予期していないことが、並べてみることで見えてくる。それが、結局われわれがいかに既成の観念に縛られていたかというのを自分でチェックする機会を与えてくれる。

私が議論の中で申し上げてたようなレシプロシティとか、ダイアロジカル、対話的な関係というのは、そういう批判も含めて、自分たちのもっているものを一方でチェックしながら相手との関係を新たにつくっていきける、そういう関係を称しているんです。その点からいえば、今回のシンポジウムも、あるいは今回のこの展覧会というのも、ひとつの実験の結果でしたし、意義のあったものだというふうに思っております。

中牧 どうもありがとうございました。

いろいろ問題点が出てまいりました。後小路さんのほうからは、アーティストというのは誰のことか。これは今回のシンポジウムのひとつの重要なテーマだと思いますけれども、そういう問題についてももう少し議論ができるかと思います。シャーマニック・ヴィジョンのところでは、パブロさんがシャーマニックな絵を描く以前とのつながりが問題になりました。それから、市場原理が絵画をめぐるではたらいっているということのもっている問題、そして絵画表現をする人たちの自発性や、内発性をそれなりに検証すべきではないかというような課題ですね。最後に取り上げられたのは、特展の感想で、1階と2階とのつながりがどうかということでした。

そのことは吉田さんのコメントにもつながっていきまして、いろいろなコーナーを並べることのもっている、あるいは必然的にもたされてしまった意味をどうチェックし、さらにそれをどのようにこれから展開していくかという、そういう問題点の指摘があったかと思います。

耳の痛い話もたくさんありましたし、反省すべき点も多いと思いますが、そういうことをこれからどういうふうに生かしていくかという課題にもつながっていくと思います。特展自体のタイトルである「越境」という認識のもつ問題性、特に力関係といますか、政治的力学の問題というものが抜け落ちてしまう恨みがあるという点な

ど、全体にかかわる大きな問題も指摘していただいたと思います。

討論の順序といたしましては、最初の点、アーティストというのはいったい誰のことか、つまり特にアートというふうに一般的にいった時に、形容詞つきの、あるいは限定詞つきの「アート」の展示というもの、あるいはどこそこの地域のアートというものをどう考えるかという問題からいかがでしょうか。

絵画と音楽

西尾 アートといった場合、僕は音楽のことをちょっと考えてたもんですから、音楽のアーティストと、いわゆる絵画のアーティストの世界レベルの展示における違いというのはあるのでしょうか。

というのは、音楽を考える場合、エスノ・ミュージックでもワールド・ミュージックでもよろしいんですけども、やはりヨーロッパにおける音楽の歴史の中で歌詞のない音楽というのが典礼音楽を中心に発達してきて、それがある意味で普遍的な音楽として発展して、その延長線上に、われわれは歌詞が理解できなくても音楽を聴いてもいいという現代的な習慣ができたと思うんですね。

その背景には、音楽というのにはある意味では天才的なアーティスト、ベートーベンであれモーツァルトであれ誰でもいいんですけども、そういう人たちのみができることができるという背景があって、それがあつて、歌詞のない音楽の敷衍ということで、民族の壁を越えて広がることのできたと思うし、歌詞が理解できない外国語の歌であろうとも、ワールド・ミュージックという形で現代まで広がる土台になったと思うんですね。そういう意味で、音楽がワールド・ミュージックという形で民族の壁を越えて、それこそ越境したということですね。

ビジュアルなアートがそういう形で越境してるのかどうかというのは、かなり違いがあると思うんですね。そのへんのことについて、アートというふうにとくくりにしていいのかという質問なんですけど。

後小路 それは、アーティストだけではなくて、美術という問題と、美術のつくり手としてのアーティストの問題、両方の問題があると思うんです。その場合、美術というのは、いわゆるハイ・アート、西洋的かつ近代的なひとつのシステム、あるいは枠組みとしての美術。そういう制度を支えている美術館があるし、展覧会があるし、美術学校があるしというような形で、美術というひとつの場を想定して、その場にかかわる人がアーティストであるということになると思いますけれども。

川口 美術館と博物館の違いというようなことが議論されましたけれども、誰がアーティストであるかという問題をめぐっては、美術館の内部でも微妙な格差があるんですね。というのは、どこの公立美術館に行っても、企画展示室というのとは別に、貸しギャラリーとしての市民ギャラリーというのがあるんですね。市民ギャラリーに展示する人たちというのは、一応アーティストじゃないと認定されているんです。企画展示室に展示される人はアーティストなんですね。

ところが、時々問題が起きるのは、貸しギャラリーのほうを使う人が、自分たちでつくったパンフレットで「なんとか美術館で開催中」とか謳ってしまう。やはり困るんですね。けれども、それを言うと、「じゃあ、おまえたちは何の基準をもってあれを選んであっちに展示してるんだ」というようなことになってくるわけです。

ということは、やっぱり美術館の中でも微妙なヒエラルキーがあって、要するに私が思うには、アーティストとは誰かといったらば、美術館によって選ばれて、すくい上げられて、美術館の企画展示室もしくは常設展示室に展示される人のことだというふうに考えています。

佐々木 おうかがいしたいんですけども、音楽というのは果して博物館の展示の対象になるものなんですか。音楽というのは、すでにもう音楽会という形態で、少なくとも美術館や博物館における展示のような効果を十分にもってるんじゃないだろうか。それをこういう固定的な箱の中に収めてしまって、音楽をどのように展示させよう、あるいは理解させようとするのかというのが疑問なんです。楽器を並べれば展示は可能かもしれないけれども、音は並べるわけにいかない。音譜を並べても、音を再現できる人は少ない。音は迷惑だ。そうすると、博物館、美術館における音楽というのはどういうふうにかかわってくるんだらうか。そのことをちょっと教えていただけますか。

西尾 私は、音楽に限らず音というものをどう文化の中で利用してるかというのを考えて展示に楽器を利用したんですけど、もちろん特定の音楽をもってきて演奏して聴くというのもひとつのやり方だと思うんですが、社会における音楽の機能にはいろいろな側面があるわけで、たとえば集団を形成する機能であるとか。でも、そういう音楽の役割はなかなか展示が難しいと思います。何か社会生活用品を持ってきてぱっと置くというような形よりも、もっと難しい問題があると思いますね。

藤井 要するに、空間芸術と時間芸術をひとつにくくれる何かがあるのかどうかですね。

吉田 まず、制度の問題でいうと、たとえば近代になって美術館ができてくる。音楽

ホールができてくる。美術学校ができて、音楽学校ができる。そういう意味でのアートあるいはアーティストをつくる制度というのは、平行して出てきますよね。その限りでは、造形芸術と音楽、空間芸術と時間芸術の間に同じ部分というのはあるんだろうと思うんです。

ただ、それはもともと西洋から出たシステムです。西洋に特徴的なロゴセントリズム、特にテキスト、書かれたものに対するこだわり、さらにいえば視覚に関するこだわりです。そこに一方で非常に大きな問題があると思うんです。

美学という学問はおぞましいものの言いようをする世界で、ヘーゲルなんかは「高級感覚と低級感覚」とかいう言葉を使って、五感の感覚にすら高級と低級を分けて、視覚というのは高級感覚であるといっています。要するに視覚だけがロゴスにつながっていくというわけですが、そのために聴覚とか触覚というのは低級感覚だといえます。その種の発想というのは非常に根強くありますよね。その結果、制度化のあり方というのが、やっぱり視覚偏重の文化をベースにして、進んでいった。美術あるいは物を中心とした博物学、そちらのほうに制度化というのがより強固な形で進んだということはあると思うんです。

逆に、佐々木さんをご質問になったように、もともと低級感覚といわれてたような音の世界のほうに、それを崩していくような、その制度になじまない部分があっただけに、その制度を崩していくような可能性というのがあるんじゃないかという気がします。それがワールド・ミュージックみたいな形で、明らかにひとつの新勢力として出てくる。それに対して美術の場合、新たな勢力になるというより、既存の制度に取り込まれるというところが強く見受けられるのではないのでしょうか。そのあたり、制度化の強弱には五感の位置づけに対応した違いがあるような気はしています。

アートを見る目

川口 やっぱり音楽もアートのうちかとか、音楽はアートとして展示できるかというような問題を含めて、百科全書派による18世紀後半のボザールの定義というのはものすごく大きいと思います。英語ではファイブ・アートとも呼ばれていて、ファイブ・アートになっていくわけですけれども、あの5つの縛りというのは非常にわれわれの日常生活を今日までけっこう支配してると思うんです。

なぜアポリジニは絵ばっかりなのかということをやがった時に、それに対して、アフリカは彫刻でこっちは絵だという吉田さんのご指摘がありました。それはそのと

おりなんですけれども、より大枠で見ると、絵画が根本にあって、次が彫刻でという百科全書派のあれを忠実に汲んでるわけです。その枠は全然崩れていない。

非常に卑近な例を申し上げますと、子どもが幼稚園に行ってる時に、幼稚園の先生に、「おたくのお父さんは美術館に行ってるけど、絵を描く人？彫刻やる人？」ってよく聞かれたんです。おもしろいのは、「おたくのお父さん、彫刻やる人？絵描く人？」って、この順番で聞く人はまずいない。これは非常に大事なことだと思うんですね。

それはなぜかと言うと、百科全書派がどう規定してるかと言うと、彫刻の根本は絵だと言ってるわけです。その次に彫刻が来て、その次に建築、詩、音楽が入るか、とにかく5つ規定してるんですけども、この開き込みと順番というのは、ものすごくわれわれの日常生活を縛っている。東京芸術大学を含む各国のアカデミーというのはそれに基づいてつくられてきて、東京芸大は工芸とかデザイン科とか今日では入ってますけども、もともとはそういう縛りの中でつくられてきた制度で、それが私たちにまで波及して、今日まで非常に大きな縛りになっているんだと思います。

ですから、平面的にどこからどこまでのテリトリーがあるとかいった場合に、これはやっぱり百科全書派の縛りというのはものすごく大きいと私はかねがね感じております。

佐々木 なぜそういった質問をしたかと言うと、先ほど後小路先生から提起されたアーティストとは何かという問題。美学とか芸術学の部分でアーティストと概念規定する場合がありますけど、むしろそういった概念に民族学のほうから越境していけばいいじゃないかということなんです。民族学のほうでアーティストって定義できるんじゃないか。あるいは、する必要があるんじゃないかということを申し上げたかったんです。

特に2階の展示に関していえば、私はあれはかなり難しい展示だなと思っています。絵画だけをずっと並べていった場合だったら、非常にすんなりと違和感なく入っていったと思うんですが、ああいうふうに関んなものをおかみ合わせてくると、いったい何をどういうふう理解していいのかというのがわからなくなる。

こういうものを雑多に並べた、その雑然とした中で得られるものは何かというのが、これから民族学の側から、どんどん提起していくべきじゃないかということなんです。

絵画の解釈の問題、特にアマゾンの絵画の解釈の問題が出てきましたけど、解釈ということと鑑賞とは全然別ですよ。あんまり解釈が過ぎると鑑賞のじゃまになる。しかし、民族学的にはテキストとして解釈しなければいけないという側面があるとする

ならば、その解釈の方法というのはどういうことなのかということも、やはり同じ土俵で考えていかなきゃいけないんじゃないか。

「モノをして語らしめる」というふうに申しあげましたけれども、やはり今回の絵画、あるいは工芸だけを取ってみても、それぞれは非常に雄弁だと思うんですよ。その雄弁なものをいくつも並べることによって、お互いに打ち消してしまってるんじゃないか。それを打ち消さないで済むようなとらえ方というのを、民族学の上で工夫ができないのかな。だから、積極的に既成のアート概念、美術概念にどんどん越境していけばいいんじゃないかということなんです。

中牧 煽られてるような気もしますが、しかしそれにうかうか乗っていくと、とんでもない目に遭うことになりかねないんですが、われわれはアートをアートとして展示するというよりは、むしろアートの背景というものをいかに理解してもらえるかということで、雑然とした展示になったと思います。

しかし、はからずも、さっき吉田さんが言ったように、アートの発見なのか、アーティストの発見なのかわかりませんが、われわれだって博物館の者としてたぶん力関係の中でやってると思いますし、またこれまで芸術作品をつくってきた人たちも力学の中で制作活動をしてきた。それをまたわれわれが取り上げて、ああいうような並べ方をしてる。そこらへんの問題はいかがでしょうか。各コーナーを担当された方。

展示批評をめぐって

藤井 本を書いたなんていうのは、10人も読まないだろうで済みますけれども、物で展示をした時に出てくるものすごい反響というのはいったい何なんだろうかと。アートだとかアーティファクトなんていうものを超えたものがあるんだろうという気がするんですね。

ですから、実際に展示をやっておられる方が、そういうことで何か具体的にうまくいったとか、困ったとかいうことがあるだろうと思うんです。ただ物の迫力、美術品にモノとして語らしめて、静かなところに置いて鑑賞せえと、そういうようなものではないものがあるのかなと。どういうふうに考えたらよろしいですかね。

吉田 インパクトが強かったのは、要するに数字の上で強かったので、書くという行為において相手との関係を考えなくていいと言ったつもりは私自身はありません。私自身、アフリカでのフィールドワークやこの博物館での活動を通じて書いた

ものというのは、すべて最低限英語には直すことを自分に課しています。特に、アフリカでフィールドワークをした結果については、現地語、私の場合はチェワ語ということになりますが、チェワ語に直しています。要するに、批判の回路というのは、われわれが書くものに対してもあくまでも開いておきたいということで、これは展示という形にしる書かれたテキストという形にしる成果の公表の大前提だと思っています。

亀井 民博と同じような展示をしているリトルワールドにおいては、誤解というのが非常に怖い。誤解がない展示はないというふうに言われる方もいますけれども、それをいかにしてなくすかということが努力の対象になるかと考えています。

ただ、幸か不幸か、日本での博物館展示への批評というのは、それほどはっきりとした姿で私には見えてこないんです。来館者の声以外のところでそれを聞く機会というのはあまりないということが実情かなと思ってます。

藤井 書評はたくさんあるけれども、展覧会評というのは少ないかもしれません。美術評はあるかもしれないけれども、博物館展覧会評というのはどの程度あるのか。

池谷 やっぱ一番怖いのは、先ほど吉田さんがおっしゃってたような配列の問題を本当に来館者が感じてるかどうか。吉田さんはそう思ったかもしれないけれども、実際の人はむしろサンを見てるのが楽しかったと。そういうようなレベルの話というのはかなり聞くわけですね。個人レベルでは。だから、やっぱり来館者への伝わり方に関する、体系的というのはわかりませんが、アンケートと書いたんですが、その資料を抜きで議論するというのは非常に危険なことだと思うんですよ。

特に美術展をやった経験で、いわゆる美術的な価値基準と博物館的な価値基準がかなり違いがある。中牧さんは、今回はアートを展示しようとしたんじゃないで、アートの背景を展示したかったと。それはなかなか難しかったということは私も反省してるんですけども、BAの尾翼を出すだけで、その背景まではなかなか展示できなかった。

人類学からみたアート

川口 まず最初に、さっき佐々木先生がおっしゃられた文化人類学がアートとアーティストについて定義すべきだ。私もそう思います。つまり、アートを美術史だけに任せておくのではなくて、アートというものを人類学の語りによって語っていただきたいということ。ですから、私が前から吉田さんに言ってるのは、民博でぜひ印象派の展覧会をやってくださいと(笑)。ただし、アートの語りでやるんじゃないで、人類学

的に語っていただきたい。まあ、お客さんはたぶん入らないと吉田さんはおっしゃるんですが、しかし印象派の展覧会でこれだけ客が入らなかったとなれば、これはこれでまた新たな神話と伝説を生んでいくことになると思います（笑）。

展示のインパクトということでは、たとえば本もミリオン・セラーなんていうものもありますけれども、学術書なんかと比べると入場者の量が圧倒的に多い。そういう意味で、やっぱり美術館、博物館というのはメディアとして厳然たる機能をもっているということだと思います。ただ、メディアとしての機能ならば、僕はやっぱりNHKの教育テレビ、もしくは1チャンネルの番組のほうがはるかにインパクトは強いと思います。

それから、質的な面、つまり何万人来たとかいうことじゃなくて、一人ひとりの観客が受けるインパクトの強さという点からいうと、なぜインパクトが強いのかというと、それは美術館とか博物館が一見装ってる中立性のゆえだと思うんですね。つまり、美術館とか博物館とかいうのは、メッセージを刷り込む場ではなくて、中立的な場であるという大前提がみんなにシェアされていて、われわれはあらかじめ自分をガードしないで無防備で入ってしまうんだと思います。

これがたとえば非常にメッセージ性の強い本だったりなんかしたら、店頭で本を買おうとする時に、まず著者の名前を見たり、帯を見たり、あるいは目次を見たりして、こっちがある程度防御する。この人は何を書いているんだろう、やめたと、そう言って買わない。そういうことがあり得ると思うんですけど、特に美術館がそうですけども、20世紀のモダニズムの美術館においては、ホワイト・キューブとよくいわれる白い壁で、しかも直線が支配する空間で、見事に中立性が装われているわけですね。その中で、実はすごくメッセージ性の強いストーリーが展開されている、その落差だと思うんですよ。

窪田 私も以前、民博の特別展のアボリジニ展の企画にかかわったことがあります。その時、論文を書いたりすることとまったく違う意味で気になったことがあります。当時、われわれが議論していたのは、アボリジニは未開民族ではないのだということ。展示を通してなんとか伝えたいということでした。ところが、アボリジニの物質文化を並べると、私たちが伝えたいメッセージではないところを彼らが受け取ってしまうという恐れというのは常にある。彼の中にすでにあるイメージで観客の人たちは見してしまうということが常にあるように思いました。

松山 '92年に、オーストラリア・アボリジニの特別展を民博でやりました。その時は絵画、彫刻、テキスタイル、シルクスクリーン、それから物質文化もあわせて展示

したんですが、ある高名な人類学者が、絵画、彫刻などをご覧になって、「これ、みやげ物ばかり並べてるやん」と言われたのを思い出しました。それから、もうひとつ、先住民を展示することの政治性ということが大きな議論になったことを覚えています。

それで、今回の展示で僕がやりたかったことは、先住民であるマイノリティーの思考としてのイデオロギー、本来の意味でのイデオロギーを何らかの形で訴えかけたい。そのイデオロギーを訴えかける時に、可能な手続きは何かということを考えました。

その可能性を託したのがいわゆる先住民アートであったわけです。しかし、そこで選び出して展示したものは、すべからず、どなたかの言葉で言えば博物館、美術館がすくい上げて権威づけた人たちのものであった。

でも、そのアンチテーゼとして、アクリル画が描かれたカンタス航空機を展示しました。これまでオーストラリア先住民アボリジナルをめぐるずっとおこなわれてきた議論は、ヨーロッパ人、あるいはヨーロッパ人に代表されるわれわれも含めて、先住民アボリジナルを自然の一部としてしか見てこなかったし、いまだにそうであるということなんです。だからこそ、カンタス航空機はアクリル画を描くことによって、カンタス航空らしさというのか、その存在を証明している。

そういう状況がイントロにあって、なおかつ民族文化を表象するものとしての、あるいはマイノリティーの思考の表現形としての、あるいはイデオロギーの表現形としてのアートの背景として、神話とサンド・ストーリーを展示しました。

それはそれで僕自身は完結したひとつの展示だと考えているんです。けれどオーストラリアの先住民は今どんな生活をしているかということについては来館者に何の情報も与えていない。これは意図的に削ったんです。むしろそういう抽象性、具体的な生活が見えないという意味ですが、そういうことをすることによってアートであらせようとした。たとえば'92年の民博の特別展は狩猟採集の道具も展示しましたし、ハンティングの風景も入れました。でも、これらを入れることによって、絵画がいうところのエスニック・アートになってしまう。僕としてはそれを避ける大いなる実験のつもりで、すべて捨象しました。

それでもなお、アートはいったい何を表徴できるのかという問題は依然として残ります。生活を見せないというのは、私としては大きな決断が必要でした。その一方で、先の発言と矛盾するようですが、アクリル画と彫刻とろうけつ染めの背景に自然を配しています。それは、オーストラリアにおける先住民アボリジナルの位置づけを暗に伝えたかった。そんなことを考えて展示を構成したつもりでいます。

ただ、私の思考と構成自体、それこそが、吉田さんの言葉で言えば「解放された自

己と閉じられた他者」の具体化なのかもしれない、今になって思っています。

結論として何が言いたいのかということですが、一言でまとめれば、生活にかかわる物質文化を全部排除することによって、アートが全面に出せると思ったんです。いかがでしょうか、ということになります。

中牧 おそらくそれと対照的な展示はイヌイットだと思いますね。隣り合ってますけれども。むしろ生活のものの中でアートを見せようとした。

岸上 僕は、なぜイヌイットのカービングはあんなってるのかということを見せたかった。作品の後ろに現実の社会の写真があって、彼らの生活と描かれている世界はかなり違うことがわかると思います。イメージとしての社会は、作家の内発性の表出ともいえ、絶対に外から一方的に押しつけられたものだけではないんです。作品はその相互作用で作りあげられるけれども、明らかに現代のものではなくて昔の生活が描き出されている。その現実と作品のイメージを対照してほしい。イメージのギャップを示したかった。

最初はまったくそういう意図はなかったんです。どこからこのアイデアが出たかと言うと、装飾として台座に写真を使ったらどうかという意見が出た時です。写真を選び始めた時から、むしろそれだったらその作品の世界と現実の間にみられるギャップを出してみようじゃないかと考え、写真を選びました。

どういう状況の中でカービングがつくられているのか、それから現代社会はどのようなのかということと、作り出されたカービング。そういうことに関する説明はまったく入れてませんので、たぶん来館者は、「あ、イヌイットってこんなものをつくるのか」と言って帰られたと思います。だから、そういう意味では、多くの方から批判を受けたんですけど、やっぱり展示者の意図についての説明が少なかったかなという気はいたします。

大村 傍観者というか、鑑賞者というか、見る側の立場としての無責任な感想ですが、当たり前といえば当たり前なのですが、いわゆる「アート」と称されるものが、こんなにあるのかと素直に驚きました。展示場の2階にあがると、こんなにたくさんの「アート」がある。「アート」と名付けたり、「アーティスト」と名乗ったりする人がとがこんなに来て、それが「アート」という名でこんなにも流通しているということが端的に見えたという意味でおもしろかったです。その背景はどうあれ、「アート」という現象がここまで広がっているのかという素直な驚きがあった。しかも、どの「アート」も最近生じてきた現象で、比較的古い「イヌイト・アート」ですら1950年代以降の現象だというのが見えた。「発見の物語」で語られるような、もともと「アート」

というものがどこにでもあって、それが「発見」されるというのではなくて、今の世界には「アート」というトレンドがあって、「アート」という現象がこんなにも次々と生まれて流通していることが、文字どおり見えておもしろかったということです。

こうした意味で、この特別展を見て、当たり前といえば当たり前なのですが、「アート」を人類学的に考える場合には、やはり、すでに確定したカテゴリーとして「アート」を考えるのではなくて、人びとの交差を通して「アート」というカテゴリーが生じて流通してゆくプロセスとして考えなければいけないのではないかということを変更して強く思いました。「アート」はもともと世界中のどこにでもあった普遍的なカテゴリーなのではなくて、グローバルな世界システムを背景にさまざまな思惑をもった人びとが交差してさまざまな実践が展開される中で生成され、その交差を媒介する場となり、さらにその交差を促してゆくような相互作用の場なのだとということです。そのように、「アート」を何かの表象として考えるのではなくて、人びとの交差する場、つまり、人びとが行き交う交差点として考えることが重要なのではないかと思います。

中牧 アマゾンの展示で、私は「シャーマニズム」という言葉を使ってますね。人類学的なタームで表現してますけれども、パブロ・アマリンゴさん自身が現地では克蘭デーロ、要するに呪術師、呪医なんですね。ところが、タイトルでは「もとシャーマン」となる。永武さんがつくられた本も、『アマゾンの呪術師』。「呪術師」の上に、永武さんは「シャーマン」とルビをふっている。こういう問題というのは、たぶんアートにもある。

「シャーマン」という言葉を使うことによって普遍化するというか、一般的な「アート」という表現と同じようなレベルで、引き上げる。ルナさんが最初パブロ・アマリンゴさんを紹介していく時に、「シャーマン」という言い方でもってやっていったような気がするんですけども、永武さんにコメントをいただけないでしょうか。

永武 シャーマンという言葉はインディオの言葉になく、輸入語として、現地でも部分的には使われていますが、やはり地元では、治療をする人、まじないをする人という意味合いでの、呪術師克蘭デーロが一般的に使われています。その他に、アヤワスカを使うアヤワスケーロ、タバコを使うタバケーロ、植物を扱うベヘタリスタなどいろいろな呼び方もあります。呪術師が何ものかという共通概念や体験や感覚がない外国の人びとにとっては、シャーマンという言葉のほうが、だいたいのところを理解されやすい、という面もあるかと思います。私自身は、言葉の微妙なニュアンスが伝わらない感覚があるため、シャーマンという言葉を使うと正確ではないような気がします。他に適切な翻訳語がないことから、やむを得ないという選択で使ってきました

た。また、アマリango自身が使っているということもあります。アマリangoは混血の社会に身を置き、ペルー人としてキリスト教も重んじているので、その意味ではすでに越境した文化にいるわけで、そこに他の文化から来たシャーマンという言葉が使われているのを見聞きすると、混乱を覚えることもあります。けれども、その矛盾を抱えた混沌とした現状こそ、ラテンアメリカ社会を象徴するかのようなものですので、ふさわしいのかもしれません。また一方で、確かに、シャーマンというユニバーサルな意味合いをもつようになった言葉を使うことで、先進諸国側の人びとによりアピールしやすい、グレード・アップした感覚が伴われやすくなる、という結果になっていると思います。

「越境する民族文化」ということで、アマゾンのセクションでは、アヤワスカというテーマで越境を考察するというように受け取っていました。「主張する先住民」というテーマが根底にあったことだと、4つのコーナーのほかのセクションと、先住民そのものの文化が露出していないように見受けられる差異があったかと思われまゝす。けれども、アヤワスカ文化の根底には先住民の精神文化が流れていると思いますので、それはそれで、主張があると思いました。

池谷 松山さんの意図、岸上さんの意図を聞いて、自分は違うなど。だから、展示の思いがまったく違ってそれぞれの空間をやってるわけですから、それは見るほうが違って当たり前で、しかも中牧さんもそういう方針で、ある意味で野放し状態でやってきたわけです。

中牧 ゆるやかに連帯して。

池谷 ゆるやかな連帯でやられたということに、そういう意味での反省と、ある意味でありがたい部分もあった。私なんか、初めてこういう展示に取り組んで、何かやっぱり論文作成の際の思考が離れずに、展示というのがとにかくよくわからなかった。私の場合は、展示のオリジナリティーって何なのかというのが常にあるわけですね。民博というのは、研究成果、誰も知らないことを展示しなきゃならない。そういうようなものを自分がかんているかというのをまず自問自答しますよね。

それと、サンについてはリトルワールドであれだけの展示をしていると。それと違ったものを何か出さなければならない。その意味で、オリジナリティーというようなものの格闘だと思ふんですよ。私の場合は。

でも、上からテーマは来てるわけですよ。「越境する文化」ということで。その中で格闘して、今回のいろいろなアートの中ではおそらくNGOが認定したアーティスト、後小路さんに言わせるともっとも自発性の薄いアートだったと思います。従来の

展示にみられる弓矢に代表されるように、狩猟や未開のイメージを伝えるのではなくて、サンというのは今こういう動きがあるんだということを示したかった。リトルワールドでの展示との違いを出したかったわけです。

南アフリカの博物館でも、まだアートは博物館の中に入ってないんですね。お金がないということも聞いてるんですけども。そういう意味で、展示のオリジナリティーは、本当は来館者が決めたり、おそらく評論家の方が決めるのかもしれない。でも、企画するほうとしては、恥ずかしくない展示をつくらなくてはならない。たとえば親指ピアノは、おそらくアメリカ、ベルギー、イギリスなどの博物館を見てきて、各国でやっていないことをやったと思ってるんですよ。ただ、それが今回の展示全体の意図につながらなかったという反省はあります。

そういう意味では、やはり自分の研究成果を常に問われるというのが非常に強かったですね。研究成果がないと、何も展示ができない。みっともない展示、いわゆる物真似しかできない。二番煎じの展示はしたくなかった。そういうことが一番強いので、サンの絵画を初めて日本に今回展示した。親指ピアノに関しても、物は置いてあったけれども、それに関する学問的解説とか背景というのは今までまったくなかった。

だから、展示の評価という点について考えさせられた。来館者の数なのか、誰の評価が正しいのか。ここで議論されている諸先輩、経験者の評価なのか。そのあたりが非常に気になっているし、私の場合はそういう形で展示したということで、だいぶ目論見が違うんじゃないかと。

中牧 今回の展示は、「越境する民族文化」ですが、タイトルをつけるにあたって非常に紆余曲折があって、最終的に「越境」をテーマに掲げると同時に、グローバル化の中で越境現象が起きていることを示したかった。越境するパワーをもっている民族文化の展示で、エスニック・アートと呼ばれる、先住民アートのもっている越境する力みたいなものが結果的には展示されるようになったと思います。

いずれにしても、内外から非常にわかりにくい、とっつきにくい展示だという感想や印象を聞かされています。そのひとつの原因というのは、研究成果の展示ということとも関係すると思うんです。来て親指ピアノを楽しんでもらうとか、アートを見て感動してもらうとか、そういうことを主眼に置いているわけではなくて、現在の民族文化がグローバル化の中で置かれている状況のあり様というものを展示してみたかったということがあるわけです。

しかし、そういう中で、アートというものを通していろいろな実験をしたと思うんですね。2階全体としては先住民の自己主張もあるし、越境というテーマもある。こ

の2つをできれば同時に展示してみたいというふうにわれわれは思っていたわけです。それが十分に果たせたかどうかというのは問題が残るとしても、そういう2つのテーマの矛盾するあり様みたいなものをできるだけ伝えなかったのです。

展示と鑑賞

田村 展示に関しては全然素人なので、ものすごくはずしたことを言うかもしれないんですけども、ちょっと今思いついたことです。

私は本当に素人の観覧者として、アミューズメント・パークに来たみたいで、けっこう楽しんで見て回ってたんですけど、今展示に関する問題点のディスカッションをうかがって見て、いろいろ工夫なさったという話でしたが、もっと工夫の度合いを少なくして、もっとありのままに近い状態で提示するということはできるんだろうかとちょっと思ったんです。

というのは、展示としてのコンテクストをつくりすぎないというか、演出の度合いをもっと抑える。たとえばオーストラリアの場合、砂漠でアボリジニのおじさんとかおばあさんが地べたにキャンバスを置いて描いてる写真を置くとして、カンカラに水を入れてたり、木の枝の先で点描をつくったりする、そういう道具を並べてみて、反対側にシドニーの風景を、ギャラリーの展示空間でその地面に置いてあったものが縦になってギャラリーの壁にかかっている、そういうコントラストを展示して見せる。それはオーストラリアに旅行に行けばわかるかもしれないことですけど、そうやって同時に並べてみるとか。

展示そのもののコンテクストをあんまりつくらないという方法もあるんでしょうかと、ちょっと思ったんです。

中牧 ある意味では禁欲をする部分ですよね。全部いろんな要素を盛り込んで論文を書く場合もありますけれども、枝葉を切り捨ててシャープに論旨を展開するという方法もあると思います。

窪田 私も、美術館的にパーク・ペインティング（樹皮画）の特に評価の高いものを美しく展示するというやり方もあるんじゃないかというふうには考えていたんです。でも、今回のシンポジウムでみなさんの議論を聞いていて、やっぱり民族学の展示というのはそうでなくてもいいのかもしれないと思いました。やはり、自分たちの研究成果というものを何らかの形で伝えようという展示をするのであって、モノに語らしめる展示とはやはりちょっと違うのかもしれない。

もちろん今回のように、あれだけ力が入ったものを狭い範囲で4つ並べれば、4人の論文をとにかく分野別にばっと集めたようなもので、それぞれ全然カラーが違うものになるのはある意味では当たり前のことです。だから、それはもちろん改善の余地があり、問題性はあるのだけれども、やはり私たちがやるべき展示というのは東博がなさるようなきれいな展示ではないところに意味があるのかなあと、ふと今思っているところなんですけど、どうでしょうか。

佐々木 私も楽しませていただいた。さっきああいうふうに申し上げましたけど、楽しんだ展覧会だった。ただ、やはり欲張りすぎたんじゃないかと思うんですね。本当に絵画だけとか彫刻だけで限定してやったら、もっとインパクトは大きかったんじゃないかなあと思うんですよ、受ける印象として。全然違和感なく次のコーナーに入っていける。

確かにモノをして語らしめるのは批判の対象になってますけれども、しかし民博としてのアートってこうなんだという定義づけはほしいし、それでアートとしてやる以上は鑑賞できるような場もほしいなと思うんですね。

後小路 確かに民博の展示が美術館の展示と同じでなくて当然いいと思うんですが、鑑賞者の立場から言うと、2階のひとつひとつの部屋の展示言語とでもいうような、何かそういう部分に非常に落差があって、1部屋ごとに自分の態勢をもう一度改めて作り直さないといけないというところがすごくしんどい部分だったんですね。

たとえばアボリジニにまず行くと、非常に意味に集中していて、そういうツールがあって、これは意味の展示だなと。それをもって、アボリジニからイヌイットに変わる時にまた意味を見つけようとして行くと、全然違う展示がしてあって、そこに入った時に空間を見て、今度は何を見せようとしてるのかと、まったく一からつからないといけない。その次にアフリカのサンの場合には、大きな木の造作の絵の前に動物がまたあって、イヌイットのところにはいわゆるイヌイット・アートしかないのに、サンのところでは造作物があって、当然イヌイットを見た続きからいうと、それもサンの造形物であるというふうに見てしまうわけですね。だから、そのへんの統一というのは、やっぱり最低限すべきことだろうと思います。

吉田 私が川口さんと一緒にやった「異文化へのまなざし」に対する批判も、鼻面をつかまれて引きずり回されているような気がするとか、それぞれの部屋で違う構えをとらされるのが非常にしんどかったという意見と、むしろそれを楽しんだという意見とがありました。一般の観客からすれば、一旦つくった構えを最後までもてるほうが自然にその展覧会とつき合えるというのは、これは間違いなことだろうと思うんで

すね。それを崩すんだったら、崩すなりの仕掛けが逆にいるだろう。今回の場合、意図的に崩そうというその仕掛けがあったかどうかというところが、ひとつ問題になるのかなという気がします。

結局モノ自体はやはり語らないんだと思うんです。むしろ、その物が置かれたコンテキストが語る。あるいはもっと言うと、展示というのは要するに客観的な意味の伝達の装置では決してない。むしろ新しい意味を付与していく、意味をつくっていく、そういう装置なんだということだと思います。

シンプルな展示というのと、ありのままに展示してるということは全然違うだろうと思います。私も今回の展示をたとえば、絵ばっかりでやれば、これは非常に見やすい展示になったと思いますし、結果的にそのほうがインパクトがあったかもしれないと思います。また逆に、彫刻ばかりで語れるグループを選ぶとかというような選択をすれば、もっと見やすいものはできたかと思います。けれども、それはありのままに見せてるということ、モノ自体に語らしてるということでは決してない。

もちろん、絵画だけを選ぶとして、なぜ絵画だけを選んだかというのは、観客が意図的に問うことはまずないだろうと思うんです。アンケートをとってわかるかと言ったら、それでわかるようなことでもない。だから逆に怖いと思うんですよ。

まず最大の問題は、なぜその展示に来なかったのかの声は絶対にアンケートには反映できない。すでに来た人の声しかわからないですよ。しかも、書かれたものというのは、要するに書ける部分でしかない。今日私が申し上げたのは、むしろ書けないけども、ひょっとしたらそういうイメージというのは暗黙のうちに植えつけてしまっていないかという、そういうレベルの問題です。

シンプルな展示というのも、形の美しさを強調しようというひとつのメッセージを伝えるものだろうと思いますし、あるいは写真で再現するというのも、やはりある状況を植えつけようというひとつのメッセージであって、ありのままの展示というのは本来的にあり得ない。モノ自体が語るということもやっぱりあり得ない。展示する側というのは、結局それを前提に考えざるを得ないだろうというふうに思うんですね。

川口 今吉田さんが博物館とか美術館というのは意味の生成流転の場であるということをおっしゃってましたけども、まさしくおっしゃるとおりで、だからおもしろいし、それなりの意味もあるんだろうと思います。

民博の展示というのは研究成果の発表であって、要するにモノをして語らしめる東博の展示とは違うというようなご発言がありましたけれども、東博はもとより、うちなんかも含めたそこらの美術館でも、一応建前は研究成果の発表ということになって

るんですね。

実際には大した研究はしてませんが、なんか東博の人がモノをして語らしめて物を置いてるだけという、骨董屋みたいな感じになってしまいますが、決してそうではないんで、日々、日夜研究されているわけで、その成果の発表としての展示をやっぱり東博も行ってらっしゃるんだと思います。

シンプルな展覧会という話が出ましたけれども、それを引き受けてちょっと申し上げると、やはりテレビ番組とか映画なんかに比べたら、あるいは小説なんかに比べてすら、展覧会が伝えるメッセージというのは本当に弱いと思うんですね。

なぜかと言ったら、たとえば映画と比べてみるとよくわかると思うんですね。映画の訴求力ってものすごく強いです。暗い密室空間の中に置かれて、見るだけではなくて音の効果というのもすごくあるわけです。物語の中にぐーっと吸い込まれていきますけれども、いかんせん展覧会というのは見るだけなんです。見て、補助的に読むだけ。しかも、必ずしもその順番どおり見ていくとは限らない。そういうようなこともあって、展覧会が伝えるメッセージというのはそんなに強くはないと思うんです。

したがって、展覧会というのはメッセージをよほど研ぎ澄ましてシンプルなものにしておかないと失敗するというのが今まで経験則なんですね。複雑多岐なメッセージとか、コアの部分のメッセージがあやふやなものというのは、自分の場合を省みてもたいていは失敗しています。

窪田 たいへん失礼な発言をいたしました。誤解を含む言い方をして申し訳ありませんでした。ただ私が言いたかったのは、私たちの研究の質の問題だと思うということです。日常雑多なことがらを扱う人類学という学問は、どうしてもその人たちのことを細かく伝えたいと思いついで、今おっしゃったシンプルな主張というものがあやふやになる可能性が高いわけです。そのため、より雑多なごちゃごちゃとし展示につながりやすいという面をもっているということを言いたかったわけです。

佐々木 東博を弁護していただきまして、ありがとうございます。でも、一言。それでも、モノは語る。

中牧 いずれにしても、モノに語らしめるのか研究の成果かは別にして、展示というのは楽しくもありしんどくもある。今回の特展にかかわって、このシンポジウムに来ていただきまして、そしてまたこのしんどい議論につき合ってくださいまして、たいへんありがとうございます。こういうものを生かしながら、またしんどいことに挑戦していきたいというふうに思っています。