

01/ AUG /2021 @ Studio Parlor

## 小原真史 オンラインレクチャーシリーズ

：「問い」を立てるキュレーション

Vol.1 帝国の展示：「イツ・ア・スモールワールド」展

### 【志賀】

皆様参加していただき、ありがとうございます。ここでは、宮城県美里町の90年代後半までパチンコ屋だった場所で、今は私の制作スタジオです。ここ、広くて、面白い場所でもあるので、近所の子供達が遊べるようにしたくて、オープンスタジオを行おうかと。それを「Doing nothing but studio open: 何もしてないけど開けてます」と名付けました。今、自分たちはどんな人間社会を作っているのか、その中での疑問や不安に思うこと、共有できることを掘り下げて考えたり、議論できるような、トーク、レクチャー、ワークショップなどを、少しづつやっていきたいと思います。で、まずは、同世代でありながら、様々なことを、私自身長らく教わってきた小原さんに、今日はきてもらいました。今日から小原さんにオンラインレクチャーシリーズ：「問い」を立てるキュレーション という題目で、今後を含め全4回に渡ってレクチャーをお願いしています。

私は、小原さんとは、2004年に出会い、丁度その頃小原さんは「中平卓馬」のドキュメンタリー「カメラになった男」を撮り終えて公開したばかりだったと思います。その後様々なやりとりがあって、2011年の震災後、確か5月だったか、小原さんは避難所まで訪ねてくださって、当時私は、かなり混乱した状況だったけども、落ち着いて話を聞いてくれ、その後私は、集落から流出した写真洗浄の作業や作品制作を再開することができたという恩もあります。

今年は震災から10年で、「復興五輪」と謳われ招致が始まったオリンピックもまさに今開催中ですが、小原さんはこの震災後の日本社会と、1930年-40年頃の日本の社会がどこか似てきていることを早くから指摘していました。今年、2021年2月6日から2月28日まで、KYOTO EXPERIMENT (京都国際舞台芸術祭)の枠内で、震災後に

小原さん自身が個人的に集め始めた「学術人類館」を始めとする、世界各地で行われた博覧会に関する、数千点もの資料をキュレーションした「イツ・ア・スモールワールド：帝国の祭典と人間の展示」(図版A)が、京都伝統産業ミュージアムにて、行われましたが、それは、この震災後10年における彼の執念の活動の結実だったように思います。また、この会場は、実際の第4回国内勸業博覧会跡地でもある京都の岡崎でした。

私自身、この10年の小原さんの仕事を通じて学ばせてもらうなかで、小原さんの内側にある切実な怒りに何度も触れたと思います。小原さんは、出会ってからずっと、憤っています。でも、この怒りや憤りは、小原さん自身の展覧会や言葉にアウトプットされる中で、いつも変容していつ、最後には「あなたはどのように物事を考える人間なのか」という「問い」の形となっていきます。すると、「なぜ私は小原さんと同じ社会の中にいながらも、小原さんのような違和感を感じないのか」という問いにもなるんですね。それは、単なる個人差ではなくて、もしかしたら、自分の日常の平和だけは社会に侵されたくないという防御反応からくる、想像力の欠如かもしれないし、様々なメディアを通じて知る大きな力や、暴力、権力、歴史、もしくは己の欲望に対して、どこか寛容でいいと頭の中で勝手に判断をくだしてしまっている証かもしれない。

でもその結果、自分が生活する人間社会に対して「どこか息苦しい」と感じるようになっていっているのも確かです。そしてそれはネットが普及したせいだ、とか、そんな風に原因を外に見出し始めていられないかいつも思うのです。

映像作家でもある彼が、なぜ今、その活動においてキュレーションを最重要視するのか。私も「作品」という自己表現を制作し、展示をして、人にみてもらうということをする人間でもある。そして今日ここには、そういった芸術、展示行為にたずさわる方達が集まってくれています。小原さんは頻りに、私たちの手によるクリエイションやキュレーションのクオリティがブラックボックスになっていることへの懸念を問いかけています。今回のレクチャーでは、「展示」の歴史の始まりに遡りながら、写真や映像メディアが内包する虚像性と操作性による「力」を、どこまでも繊細に扱おうとする小原さんの言葉を聞きたいと思います。

今から1時間ほど、小原さんの話を聞きまして、その後、感想を伝え合う、対話の場を設けたいと思います。レクチャーに参加してくださる方と、ささやかなことからでも、意見交換などができたら、ではよろしくお祈りします。



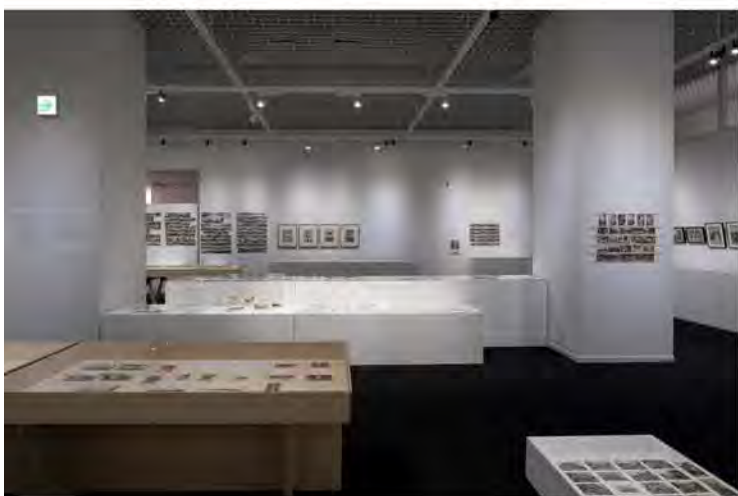
図版 A：  
「イツ・ア・スモールワールド：帝国の祭典と人間の展示」ポスター

[小原]  
はい。小原ですよろしくお願ひします。

志賀さんとはもう20年近くの付き合いになることに驚いていますが、その間に東日本大震災があって「イツ・ア・スモールワールド」展で展示したものはその頃から収集し始めたものです。19世紀中頃から20世紀初頭にかけて欧米や日本の博覧会などで行われた「人間の展示」をテーマにしたもので、全部で2000点ほどになりました。

ここ5、6年はフリーランスというよりもフリーターという立場でしたが、それは日本ではほぼ無職と同義ですよね。その状態でひたすら収集をしていくというのは、精神的にも厳しいことでした。一番大変だったのは妻にいかに見つかからないかっていうことです。海外のオークションやアンティークショップなどで購入したものが毎日のように届くわけで、10年間続けてそれだけ集めたわけですが、個人のレベルで2000点もの複製物を集められるということは、それだけ人気のコンテンツで、土産物などもたくさん作られたということです。

さきほど志賀さんが震災の話に触れてくれましたが、震災後間もなく「復興五輪」という形で東京五輪の招致活動が始まり、開催決定後、さらに大阪万博が決まりました。グローバル化の進展によって中間層がだんだんこう痩せ細っていくことで、排外主義的なナショナリズムやレイシズムが亡霊のように蘇ってきて、ヘイトスピーチやヘイトクライムも増えていった時期でもありました。



会場撮影：白井茜

2011年の時点で既にそういう傾向がありましたが、さらにひどくなるのではないかという予感がありました。また、2011年の東日本大震災から五輪・万博までの期間というのは、1923年の関東大震災から1940年の紀元二千六百年記念五輪・万博までの間というのを想起せざるを得ませんでした。1930年代の日本は、経済振興と外客誘致を目的に、今で言えば「クールジャパン戦略」のような形で五輪・万博の招致活動を行い、1940年に開催が決定しました。関東大震災からの復興した帝都・東京のアピールも開催目的にあったようですが、最終的には日中戦争の激化によって返上することになり、幻と終わりました。

国際的な孤立と戦争によって明治以来の宿願だったアジア初の五輪・万博開催が挫折していく。かつての日本人は震災から両国家イベントまでの期間の中で、泥沼の戦争に突入し、大きく進路を誤りました。再び東京は灰燼に帰し、一面の廃墟が日本中に広がることになったわけです。

3.11の大震災から五輪・万博までという30年代の日本人と同じ期間を生きるようになったわれわれは、またいかにして進路を誤りうるのか、あるいは何が反復されるのだろうかという危機意識のなかで、キュレーターとして展覧会の企画を考えていたわけですが、自分自身、そうした国家イベントの歴史について考えたいということと、排外主義的なナショナリズムやレイシズムの流れに対して問いを發するという意味で、構想し始めたのが欧米と日本の博覧会における「人間の展示」についての展覧会でした。

ただ実際そういう展覧会を形にするとすると、膨大な予算が予想されるわけです。フランス、アメリカ、ドイツ、イギリス、日本などかつての帝国主義国を中心に広範囲のリサーチをする必要があるだけでなく、各国の博物館などと借用の交渉をして遠隔地から輸送をしなければならないという意味では、当時勤めていたIZU PHOTO MUSEUMでは現実的ではありませんでしたし、仮にほかの美術館・博物館だったとしても同じことでしょう。今思えば、私費で買い集めるという方法も今思えば非現実的だったかもしれないですが、なんとなく実現できるかもしれない、という予感はあって、個人でできる範囲で収集を始めました。美術館を辞めた後も個人で美術館的な活動をキュレーション以外分野でも続けたという思いもあって、10年間継続してきました。

オークションというのは、海外のものは深夜に締め切りがあるので体力的・精神的にきつかったこともありました。入札がいくらまで上がるのかわからないということも美術館によ

る収集が難しい要因でもあるでしょうね。集めたのは写真や絵葉書、ステレオ写真、石版画、雑誌、新聞などさまざまな複製物があり、世界中に散らばっていたそれらを程度のボリュームを手元に集めることができました。このように民間に埋もれていたものも展覧会に含まれるという意味では、インターネットがキュレーションを変えた部分がありますね。

19世紀後半から20世紀初頭が「博覧会の時代」とも言える時期で、アジアやアフリカの「異民族」展示が博覧会や遊園地、公園、劇場のドル箱企画になりました。ちょうど「複製技術時代」が進行していく時代でもあります。

京都伝統文化ミュージアムでの「イツ・ア・モールワールド」展は1500点ほどの展示物と200点ほどのスライドから構成されています。それらをだいたい以下のようなパートに分けて展示しました。「産業の祭典」「パリ万博」「万博における日本人」「万博における日本イメージ」「人類学と『計測写真』」「第五回内国勲業博覧会」「博覧会とフィールド・ワーク」「人類学者と『人間の展示』」「『異質なもの』の展示と興行師」「P・T・バーナムと『地上最大のショー』」「博覧会土産」「異郷へ/異郷から」「ハーゲンベック動物園と『民族ショー』」「ジャルダン・ダクリマタシオン」「動物と人間の展示」「文明化の使命」「『文明』と『野蛮』のコントラスト」「ホワイトシティとミッドウェイ・プレザンス」「博覧会と娯楽施設」「ヨーロッパ人のエスニック・ヴィレッジ」「エロティシズムとエキゾチシズム」「『人間の展示』の出演者」「植民地と博覧会」「植民地博覧会の終焉」「植民地における博覧会」「植民地兵と博覧会」「異文化との接触」「見せる身体、見る身体」「見られる身体、見る身体」「その他の『人間の展示』」などのパートです。それぞれの壁面には、博覧会関係者や文豪、ジャーナリストなど当時書かれた言葉を展示しました。



展示の内容は2・3時間も会場で見ただけの方でもいたぐらいなので、全部はご紹介できませんが、例えば「異文化との接触」のパートでは欧米人と「異民族」との文化的、物理的な接触をテーマにしました。「人間の展示」を行なった博覧会場では、今の言葉で言えば「キープ・ディスタンス」ということで、柵や檻のようなものが作られて「異民族」と欧米の来場者とが距離をとれるような仕組みになっていました。(図版B)



図版B:「パリ。ジャルダン・ダクリマタシオン。アシャンティ人の女性と子供」1903年

1913年に大阪天王寺で行われた明治記念拓殖博覧会では、植民地・台湾から当時「生蕃」という蔑称で呼ばれていた原住民が展示され、その周りを警官が警備していました。警備といえば聞こえがいいですけど、これも鑑賞者との距離を保つということと、「生蕃」の監視をしているわけです。彼らは自分たちの民芸品を現場で作っており、いわゆる実演販売のようなことをしています。彼らを展示対象とするか出演者とするかは線引きが難しいですが、出演料以外に民芸品を作ることでお金を稼ぐということが行われました。

明治記念拓殖博覧会や前年の上野での拓殖博覧会などで「民藝」的なものが見出されていくわけですが、そのあたりは「博覧会土産」のパートに展示しました。いわゆる民芸品のほかトランプや人形、切手など土産物がさまざまにありました。欧米の場合はのちに「プリミティブ・アート」と呼ばれる「器物」が万博経由で注目されて、最終的に博物館などに収蔵されていきました。あるいは万博を機に収集したコレクションが博物館設立の契機となったりもしました。大阪の国立民族学博物館も同じ流れですよね。

19世紀には鉄道網や航路が整備され、人やモノが大規模に動くようになり、それが万博を可能にするのですが、その背景には植民地の拡大がありました。欧米人が安全にアジアやアフリカを旅行することができるようになり、万博でも「異民族」展示が一般化していきます。21世紀に生きるわれわれは忘れかけていたわけですが、人が大量に動くようになると普段は出会わない遠隔地の人間や動物が接触するわけで、ウィルス感染のリスクが上がることになります。だから万博や地方博覧会では、欧米に移動してくる人々にワクチンが打たれたり、公衆衛生上の対策が行われました。彼らは慣れない気候風土で長期間過ごすことになり、例えば熱帯夜亜熱帯の地方から来た人々がそのままの格好で欧米の会場で過ごすことで病気になる例がありました。例えば、1897年のブリュッセル万博に来たコンゴ住民のなかには、病気で亡くなる人が何人もあり、最後はブリュッセルで西洋式の埋葬をされました。

1910年の日英博覧会の会場で生まれたアイヌの赤ん坊をイギリス国王夫妻に見せている様子が『絵入りロンドンニュース』で報じられているのですが、これは身重の女性に長旅をさせて、博覧会の会場で会期中に出産するような女性を選んだことを意味しています。シカゴ万博の会場でもイヌイットの女性が女兒を産んでおり、女兒は継続的に万博などに出演するプロのパフォーマーとなりました。このあたりは「人間の展示」の出演者のパートに展示しました。さきほどのように身重の女性をわざわざ選んだり、檻の中に入れて動物に餌をあげるように扱ったり、誹謗中傷を浴びせたりなど、現在の価値観からすれば、非常に非人道的な「人間の展示」がありましたが、彼らは自身の民族的特徴を生かして報酬を得ていました。



図版C:ハンブルク、ハーゲンベック動物園、シュテ繪言、正門」

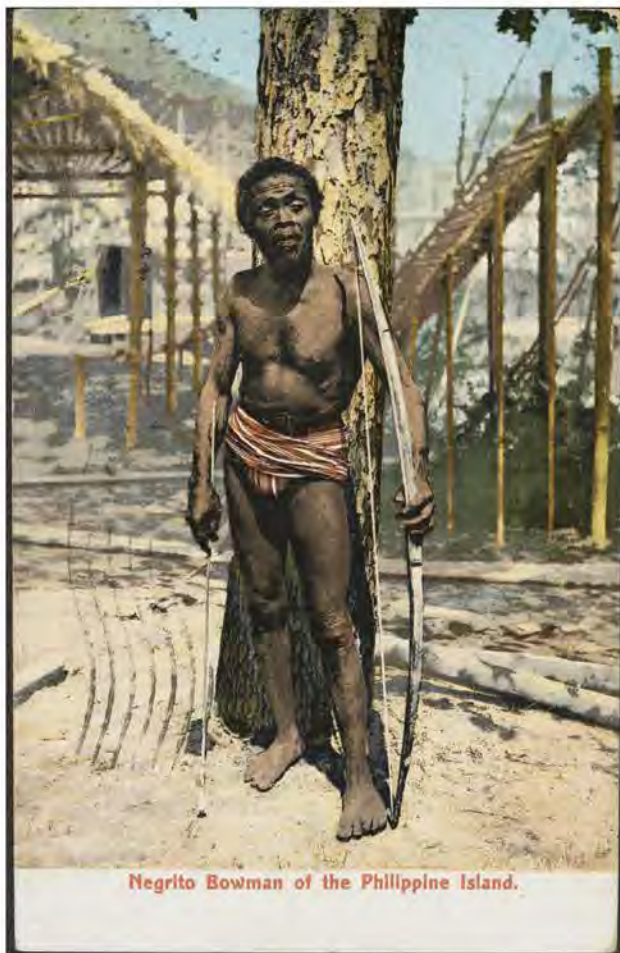
欧米人にとっての「異民族」を同等の人間として扱っていないということでは、ハーゲンベック動物園における「民族ショー」を紹介しました。この動物園はドイツの動物商のカール・ハーゲンベックがハンブルク郊外に1907年に開園したのですが、旧正門はライオンやシロクマなどの銅像とともにネイティヴ・アメリカンら人間の銅像で装飾されています。(図版C)つまりこれは動物と人間が同列に展示されていた所作で、世界各国の建築物を模した人間の展示スペースがありました。この場所で戦闘ショーや踊り、儀式などのパフォーマンスが行われており、展示される側にもハーゲンベックの友人でプロデューサー的な役割も果たした協力者がいたので、展示対象であることとパフォーマーであることとの線引きが難しいのも事実です。

「博覧会の時代」は、動物園や博物館などが増えていった時期でした。そして、チャールズ・ダーウィンが『種の起源』(1859年)で進化論を唱えて大きなインパクトを与えた、ダーウィニズムの時代でもありました。これは「クラオ」という女の子の展示の宣伝カードで、タイで探検家によって発見された多毛症の女の子ですが、猿と人間の間の「ミッシング・リンク」をつなぐ存在として注目され、欧米で展示され、研究されました。



図版D:「クラオ:ミッシング・リンク」1887年

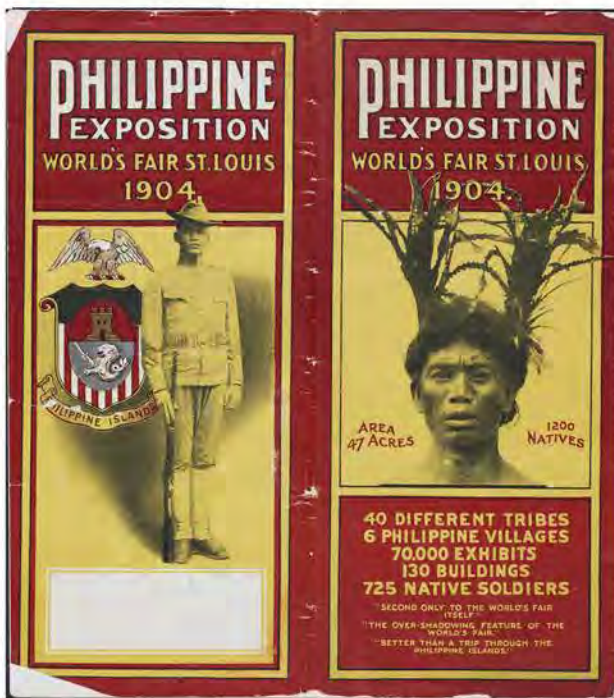
これは「動物と人間の展示」のパートに展示した、フィリピン原住民の絵葉書です。(図版E) 彼はセントルイス万博の会場で「ミッシング・リンク」という名で呼ばれていました。ネグリティ族の男性ですが、体が小さいことから、猿に近い存在と見なされていたわけです。白人の劣位に位置付けた「異民族」を文明化し、教化する「文明化の使命」「白人の責務」があるという考え方が欧米で主流を占めていく時代です。



Negrito Bowman of the Philippine Island.

図版E: ネグリティ族の男性 (ミッシング・リンク) 1904年

19世紀から20世紀初頭の人類学者たちは、人間を分類し、優秀な「人種」とそうでないものを腑分けしていきました。セントルイス万博にも人類学者が協力しましたが、博覧会の記録集には、白人を頂点にして下位に黒人やアイヌ、ピグミーなどを配した図が収録されています。こうした序列を自明のものとして学問的に証拠立てようとしていたわけです。



図版F: 「フィリピン展」1904年

セントルイス万博のフィリピン原住民のなかでもネグリティ族やイゴロット族などが最下位に序列化され、キリスト教を取り入れた部族は上位に位置付けられていました。これは「植民地兵と博覧会」のパートに展示したフィリピン村のパフレットですが、(図版F) 右側には半裸のイゴロット族の若者が印刷され、左側には対照的にアメリカナイズされたフィリピン兵士の姿が印刷されています。兵士の横にはハクトウワシの紋章がありますが、これはアメリカの国鳥ですよね。「規律・訓練」化された兵士たちを整然と整列させて美しく整備された場所で行進させたり、警備させたり、会場内に駐屯させていました。他方、フィリピン村のイゴロット族には、毎

日のように犬の屠殺イベントを行わせたり、モロ族による弓の射的実演などを行わせ、「野蛮」さや「後進性」を強調した演出が行われました。概してこんな「野蛮人」もちゃんとアメリカ式に訓練し、教育したら、立派な兵士になりますよ、ということを合意する展示になっており、会場内の「規範学校 (モデルスクール)」では、フィリピン原住民を対象にした英語教育も行われていました。

要はアメリカによる植民地経営の成果や近代国家が要請する規範的な身体を獲得過程を人間の比較によって見せるわけです。ナポレオン戦争の時代に国民軍が強かったこともあり、ヨーロッパ諸国は徴兵制にシフトされていくわけですが、日本も内地日本人だけではなくて外地 (沖縄、北海道、台湾、朝鮮など) の人々を兵士にしていきました。国民の身体を把握・管理するために身体測定も同時に行われていくわけですが、その最終目的は、宗主国のために戦地に赴く健康で強靱な肉体を持つ、「血の税金」を支払うような兵士たちを作り上げることです。しかしながら、植民地兵たちは、内地日本の兵士たちと平等なわけではなく、「日本人」の中でも序列化され、差別されました。

人間の身体が万博で見られる対象になるという例は、「異民族」展示だけではなくありません。1855年と1867年のパリ万博は、1851年に第一回万博を開催したイギリスに対抗してナポレオン三世の強力な指導のもと開催されました。第二帝政や帝都パリをヨーロッパ諸国にアピールするために、世界中の要人が集まるオープニングや褒賞の授与式などで自分の姿を見せ、その権威を可視化することが重要でした。1931年のパリ植民地博覧会でも会長のユベール・リヨテ元帥が各国要人を招き、植民地住民が参加したページェントを頻繁に行っています。このあたりは、「見せる身体、見る身体」のパートに展示しました。博覧会は為政者が国民や植民地住民などに身体を見せるページェントであり、国見をする場でもあったわけです。その意味では万博も植民地博も帝国の祭典でした。

ところで、五輪の金銀銅のメダルの原型は、万博の褒賞制度にあります。初期の万博は、産業技術のショーケース的な場だったわけですが、国内産業を活性化するために、優秀な出品者にはメダルの授与を始めたのが、ナポレオン三世が主導したパリ万博でした。今では五輪の方が万博をしのぐ巨大なイベントになりましたが、元々は万博に付随する見世物的なイベントという側面が強かったのです。

万博で褒賞を授与されて高い評価を受けた出品物がブランド化していくことになります。例えば、バカラやウェッジウッド、ルイ・ヴィトンなど百貨店に入っているような高級ブランドです。また、万博のスペクタクルで分類的な展示法を真似たのが百貨展でした。このあたりは、世界初の百貨店ボンマルシェが発行していた印刷物や博覧会のメダルなどもふくめ「産業の祭典」のパートに展示しました。

万博は資本主義の祭典であり、最新鋭の産業製品の優秀さを競う「産業のオリンピック」とでも言える巨大イベントだったわけです。1967年のパリ万博の会場で、侍が大砲などの兵器が展示されている会場で視察している石版画がありますが、最新鋭のヨーロッパの機械にさぞ驚いたことでしょう。このときのメンバーには若き日の渋沢栄一がいました。

また、1873年のウィーン万博を視察した久米邦武らは、世界の品々が一堂に会する万博を「太平の戦争」と見なしました。つまり、最新の産業製品を出品できず、伝統的な手工芸品で勝負せざるを得なかった日本人にとって万博は、産業戦争として感受されたわけです。明治に入り近代化を推し進めようとした日本も大久保利通の案で博覧会をやるとうことで、西南戦争の最中の1877年に第一回内国勸業博が上野公園で行われて、明治天皇が開場式で産業奨励の勅語を出しています。

万博は産業製品を分類しながら序列化して展示するわけですが、先ほど言ったように人類学者たちが「人種」の序列化に貢献しました。これの行き着く先は、ユダヤ人のホロコーストでしょう。

これは「P・T・バーナムと『地上最大のショー』」のパートに展示したリア・グラフという小人症の女性の写真です。(図版G) 彼女は小人のパフォーマーとして「リングリング・ブラザーズ・アンド・バーナム・アンド・ベイリー・サーカス」に所属していましたが、1930年代中頃に故郷ドイツに帰国しました。障害があったことに加え、ユダヤ系であった彼女は、ナチスから二重に迫害される存在でした。リア・グラフは1941年に両親とともにアウシュヴィッツのガス室で殺害されたとされています。



図版G:「リアグラフ」1930年代

この写真には、セントルイス万博で展示されたオタ・ベンガというピグミーの少年が写っていますが、(図版H)万博の後、ニューヨークのブロンクス動物園でサル舎の中で展示され、サルのような動作を要求されたようです。儀礼用に歯が鋭く削ったことが「野蛮人」、「人食い人種」、と言われ、面白がられました。このあたりは「『文明』と『野蛮』のコントラスト」のパートでとりあげましたが、次に引用する言葉では、そうしたコントラストが反転しています。



図版H:「ドレス・パレード出演中のピグミー (左から二番目がオタ・ベンガ)」

セントルイスにはアイヌ村も作られて、通訳としてアイヌに同行した稲垣陽一郎という人が会場でのオタ・ベンガの扱いを見て次のように書き残しています。「汝ら最新の流行に花の如く美に、蝶の如く軽く、外見を美にする米国婦人よ、汝等が残忍なりとするこの尖歯の黒人よりも、彼等のよわきと小さきと所謂『文明』なるものに、尚触れざるに乗じて彼等を愚弄してよろこぶ汝等こそ、遙に彼等にまさりて残忍なれ」。(引用①) オタ・ベンガを「野蛮」だと愚弄するアメリカの女性こそが残忍だと言っているわけですが、欧米で行われていたこうした「野蛮」な展示方法を日本もまた模倣していくことになります。

欧米の「異民族」展示を模倣した最初の博覧会が1903年に大阪の天王寺で開催された第五回内国勸業博覧会でした。それまでの内国勸業博の規模や参加国も最大のもので、万博の原型ともいえる国際的な博覧会になりました。



図版I:「学術人類館」1903年

この博覧会の正門の外に「学術人類館」という民間のパビリオン(図版I)がつけられ、北海道アイヌや台湾の原住民、沖縄の女性など内地に近い「異人種」が展示されました。清国人、韓国人も選ばれましたが、抗議が入り、外交関係に発展しそうになったので中止となりました。沖縄の女性が2人展示されていましたが、「琉球新報」が苛烈な抗議キャンペーンを張り、この展示も会期中で中止されました。このときの抗議の内容が非常に興味深い。当時「琉球新報」の主筆だった太田朝敷は、「他府県に於ける異様の風俗を展陳せずして特に台湾の生蕃北海のアイヌ等と共に本県人を撰みたるは是れ我を生蕃アイヌ視したるものなり。我に対するの侮辱豈これより大なるものあらんや」と抗議します。「生蕃」というのは、台湾原住民を蔑視する差別用語で、「首刈り族」のイメージで知られていた人々ですが、こうした「異様の風俗」を持つ人々と一緒に沖縄人を選ぶなんて、俺らを生蕃・アイヌ視する侮辱的なふるまいだ、と憤るわけです。

学術人類館が行なった線引き、つまり内地の日本人と沖縄の人たちの間に線引きがなされたわけですが、アイヌや「生蕃」と同じカテゴリーではなく、内地の人と同じ上位カテゴリーに包摂してほしいという、抗議の仕方ですよね。抑圧された被差別者がそこから脱却するために抑圧を移譲し、さらなる他者をその下位に見いだしていくわけです。いち早く日本に併合された近代沖縄人の屈折が顕著に現れているように思います。

太田朝敷は「内地」への同化政策を推し進めて「噓(くしゃみ)する事まで他府県の通りにする」という発言で知られている人ですが、こうした同化政策の行き着く先が沖縄戦であり、ひめゆり学徒隊の悲劇を想起してしまいます。

ひめゆり学徒をはじめとした女子学徒隊は、沖縄師範学校女子部と沖縄県立第一高等女学校の生徒と教員で構成されていて、生徒たちは立派な大和撫子になろうと努力した沖縄のエリート層でした。綺麗な日本語を喋り、最後まで日本軍兵士たちに付き従って忠節を全うしたことで多くの生徒が悲劇的な死を迎えることになります。「他府県人」と同じ扱いにせよという人類館への抗議キャンペーンに近代沖縄の悲哀のようなものを見出すことができるような気がします。

2016年に沖縄の高江でヘリパッド建設に反対する住民(小説家の目取真俊)を本土の機動隊員が「土人」と呼んで恫喝した事件があったように、学術人類館が投げかけた問題は、幾度となく蘇ってきます。

国民国家の内部で差別された人々は、戦争の際にその抑圧ゆえに最も過酷な戦場に赴くことになりました。例えば太平洋戦争中の日系人による第442連隊戦闘団や台湾原住民による高砂義勇隊、あるいは植民地兵という意味では、フランスのセネガル狙撃兵などが挙げられますね。

話が逸れましたので、学術人類館に戻しましょう。これまで学術人類館の写真として知られていたものは、アイヌや「生蕃」が写っている一枚しかなかったのですが、それ以外の3枚が撮影されていたことが分かり、入手することができました。「イツ・ア・スモールワールド」展ではそれらすべてを展示しました。

なぜこれらが学術人類館の写真と判断できるかと言えば、ひとつは当時の『風俗画報』に展示の様子を描いた絵と比べてです。「爪哇」という看板がかけられた掘っ建て小屋のようなところにジャワ人がある絵なのですが、この絵の服装と看板の形が写真に写っているものと同じになっている。ほかにも当時の新聞の挿絵で「土耳其」(トルコ)や「印度麒麟」(インド)、「亞弗利加ザンジバル」(アフリカザンジバル)の人々の服装や看板の形と写真を比べると両者が合致している。

したがって、この4枚に写っているのが実際に学術人類館のために集められたメンバーだと言ってよさそうです。そのほかには、主催者側の内地日本人や同行者みたいな関係者も何人か写っていますが。

学術人類館は、1889年の万博で「エスニック・ヴィレッジ」を見た人類学者の坪井五郎が協力して展示内容が決められました。この万博の「エスニック・ヴィレッジ」は、万博初の大規模屋外展示となりましたが、それ以前に行われていたパリのジャルダン・ダクマタシオン(アクリマタシオン庭園)の展示を参考にしたものでした。遠隔地の動植物を異なる場所に移動させ、その順化を見るための庭園です。これはネイティブ・アメリカンをパリまで連れてきて、庭園内で実際に居住させている様子です。ここには異国の植物や動物が展示されていたのですが、それに「異民族」展示が加わり来場者たちが見学して楽しんだり、研究者が調査したりしました。アームチェアー人類学者たちが「異民族」を手元に取り寄せていたわけです。

これはジャルダン・ダクマタシオンに来ていたオマハ・インディアンをロラン・ボナバルト王子が撮影した写真で(図版J)、「人類学と『計測写真』」のパートに展示しました。彼はのちにパリ人類学会の会員となるのですが、オマハ・インディアンたちを正面からと側面から撮影しました。なぜこのような撮影方法だったかと言えば、当時の人類学の主流は形質人類学だったからです。パリ人類学会を設立したポール・プロカという人類学者がいますが、彼の主張は例えば「一般に脳は、老人よりも壮年に達した大人の方が、女性より男性の方が、普通の能力の人より傑出した人の方が、劣等人種より優秀な人種の方がそれぞれ大きい」(引用②)というように、身体測定により劣等人種と優秀人種を腑分けし、知的能力を測定できるという考え方です。だから白バックで正面と真横から標本的に撮っておけば、「人種」を比較・分類するためのアーカイヴとして利用できるわけです。こうした人類学の考え方をベースに当時の帝国主義国では、「異民族」の遺体を収蔵したり、解剖したり、盗掘して遺骨を手に入れたりということが学問の名のもとで行われました。写真ではなく「現物」を研究対象にするということでは、「異民族」展示もその系譜にあるでしょう。

1862年に福澤諭吉は文久使節団の一員としてヨーロッパ諸国との交渉・視察に行っていますが、第二回ロンドン万博の会場にこの使節団が現れた際には、極東の未知の国から来た人たちということで、注目を浴びました。

駐日大使だったオールコックが個人的に集めた日本の出品物が展示されていて、彼らもそうした出品物と同じく見られる存在だったと言えます。

1867年のパリ万博では、芸者3人が展示され、毬をついたりお茶をたてたりして大人気となりました。この万博会場を訪れた渋沢栄一は、自分たちを見るヨーロッパ人のまなざしを「是日本人を磁器漆器と同視せるなるべし」と表現しています。つまり日本人を磁器や漆器と同一視してるような、モノを見るような視線を感じたわけです。この点は「万博における日本人」にパートで紹介しました。

こうした経験は、渋沢栄一に限ったことではなく、エジプトの使節団の人たちも同じような記録を残しています。視察しに行つて見る側としてこの会場に立っていたはずが、観察され、見られる側になってしまうという、アンビバレントな場所に非西洋人たちがいたということでしょう。このあたりは「万博における日本人」のパートです。

だから福澤のこの写真も、個人の記念写真や肖像写真ではなくて、標本的なサンプルとして撮影された、アーカイヴの中の1枚ということになります。福澤は啓蒙家・教育者として近代化を牽引することになります。福澤の標本写真から半世紀後、人類学者の鳥居龍蔵が台湾のタイヤル族を同じように正面と真横から白バックで撮影します。人類学の対象であり被写体であった日本人は、たった50年で植民地台湾の原住民を撮影し、調査する側に回ったこととなります。

展示される側だったはずの日本人は、展示する側にもなります。鳥居の写真は東京人類学会が発行した絵葉書に印刷されていますが、この学会は学術人類館に関わった人類学者・坪井正五郎が立ち上げた学会で、彼は拓殖博覧会の「エスニック・ヴィレッジ」を手がけ、弟子の鳥居が上野公園での野外展示の様子を撮影しました。

先ほどの鳥居に白バックで撮影されたタイヤル族は「内地観光」事業で日本を訪れた人たちで、東京帝国大学理科大学を視察してきた際にカメラの前に立たされました。観光と言いつつも、実際は名ばかりで、台湾原住民のなかで発言力のある「頭目」を軍事施設や軍事演習、軍需工場、近代的な建築物などを見せて威圧し、懐柔するという目的を持った植民地政策の一環でした。つまり、台湾原住民の台湾総督府への抵抗運動を軟化させることが企図されていたのです。あるいは内地を理想的なモデルとした近代化を促進し、同化を図るというものでした。「内地観光」の一環で彼らは1912年に上野

公園で開催されていた拓殖博覧会を見学に行くわけですが、そこで柵の中で展示されている同族と出会っています。拓殖博覧会の出演者たちは、会場で見られる対象になっていたわけですが、「内地観光団」の参加者もまた、視察に行った内地の各地で野次馬に囲まれ、見られる対象となっていました。

「見られる身体、見る身体」のパートで展示した、この絵葉書の写真は、日本の歩兵第三連隊を見学に来た際に撮影されたもの（図版K）ですが、門の前で子供たちが集まっています。当時、「生蕃」は首刈り族のイメージで恐れられていたので、噂を聞いて見に来たのでしょう。

さて、ここでもう一度50年前の万博に話を戻すと、日本人が「内地観光団」の「生蕃」と同じ立場で博覧会場にいる姿を見いだすことができます。つまり、ちょんまげ姿の侍たちが、西洋の最新鋭の軍事兵器や文化に驚き、帰国したのちに西洋化に邁進するという構図です。和服とちょんまげ姿の侍たちは、1860年代の西洋社会では、見ると同時に見られる存在であり、「内地観光」に来た「生蕃」と同じ立場に立っていました。まさにアジアの「首刈り族」「ハラキリ族」です。そしてわずか50年で「脱亜入欧」の掛け声のもと、欧米に並んで植民地を持つ側になるわけですが、鳥居龍蔵の仕事に代表されるように、「外地」の人間、つまり沖縄、北海道、台湾、朝鮮などの住民を調査・撮影する側になります。

「イツ・ア・スモールワールド」展で示したかったことの一つは、欧米に対する劣等感とアジアに対する優越感が混交した近代日本人の屈折です。調査され、展示され、撮影される客体であった日本人が見る主体を立ち上げていくプロセスを可視化したいと思い、写真や印刷物、テキストなどを重点的に展示しました。

欧米に肩を並べようとしていた日本は、日英同盟を結び、それを記念して1910年にロンドンで日英博覧会を開催しました。これはアイヌ村の様子ですがアイヌの伝統的なチセの構造とは全く違う形になっています。エントランス部もアイヌの建築にはないような、砦のような形になっていて、物見台のようなハシゴが渡されています。日本村も作られましたが、現地を訪れた長谷川如是閑は「変手古な日本家屋の内にて余り標本的とは申し難き程の日本人が何れも迷惑相な顔をして居る工合は、日本人目からは何う考へても今日の日本を代表したものとは見えず、さりとて前世紀の日本とも思はず、



図版J: ロラン・ボナバルト「ブライト・アイ」1883年

要するに日英博覧会以外にコンナ日本は世界中に之無きものに候」(引用③)と書き残しています。どこにもないイメージとしての日本が博覧会などを通じて欧米に伝播していき、「フジヤマ・ゲイシャ」的な日本観がつけられていきます。このあたりは、「万博における日本イメージ」などのパートで取り上げました。



図版 K:「台湾生蕃觀光団の一行。歩兵第三連隊參觀」1912年

これは「博覧会と娯楽施設」のパートで展示した、フランスの地方博覧会で頻繁につくられた「黒人村」やアフリカのダホミー村の絵葉書です。槍などの武器で飾られていたり、砦状のつくりになっていて、欧米人を襲う敵対的な「野蛮人」というイメージでエントランスが作られているのがわかります。「異民族」展示のなかには人類学者などがかかわって真正性を重視するものもありましたが、次第に娯楽性・アトラクション性を強めていきます。そうしたプロセスのなかで「野蛮人」としての他者イメージが博覧会や印刷物、写真、絵はがき、小説などを通して作りあげられていきました。

これはディズニーランドのアトラクション「アドベンチャーランド」のエントランスの写真ですが、仮面や頭骨、槍などで飾られていて、先ほど見た博覧会のエントランスとそっくりです。万博における「異民族」展示は1958年のコンゴ村を最後になくなりましたが、現在もこうしたアトラクションとして残存しているわけです。そうした「異民族」観は、ディズニー映画やハリウッド映画などに引き継がれていきます。



図版 L:「ペプシコーラ館、イッツ・ア・スモールワールド」

これは、同じく「博覧会と娯楽施設」のパートに展示したニューヨーク国際博のペプシ・コーラ館のものです。(図版 L) ウォルト・ディズニーがプロデュースした「イッツ・ア・スモールワールド」というアトラクションが作られ、世界中の子供たちをモデルにした電子人形が歌い踊るなかを船に乗って回るというアトラクションです。「世界中 どこだって 笑いあり 涙あり みんな それぞれ 助け合う 小さな世界」で始まるシャーマン兄弟の曲が流れていました。「小さな世界」の中で民族の壁を越えて仲良くしましょうという、楽天的なメッセージです。

大雑把な読み方をすると、冷戦体制下で西側諸国、つまりアメリカン・ファミリーの一員となってみんなでディズニー映画を見ながらペプシ・コーラを飲みましょうみたいなことになる。つまり、アメリカ型消費生活を宣伝するためのパビリオンであり、1955年にニューヨーク近代美術館で開催され、その後世界中を巡回した「人間家族」展にもそうした側面がありました。国家による産業の祭典であった博覧会は、20世紀中頃から国際的な企業PRの場所になっていきました。グローバリズムの進展に伴い文字通り「小さな世界」となった現在、排外主義的なナショナリズムやレイシズムが世界中に広がっていますので、シャーマン兄弟の世界観とも「人間家族」とも真逆の状態になってしまっています。

今回「イッツ・ア・スモールワールド」展で展示したものは、99%ぐらいは自費で買い集めたものでした。冒頭にも言いましたが、こうした内容の展示を通常の方法で開催するのは、経費や調査研究の時間などを考えても実現性が乏しいということがありました。また、万博のような国家イベントについて自分自身が考えてみたいということも理由の一つでした。1930年代の五輪・万博までの時代を生きた日本の報道写真家たちを批判的に振り返り、戦争協力への責任を問う展覧会「戦争と平和 伝えたかった日本」(IZU PHOTO MUSEUM、2015年)を開催した経験もあって、同じ期間を生きる自分たちが後の世の人々どのように断罪されるのだろうか、ということも意識していました。

これは1931年のパリ植民地博覧会の際に撒かれたビラで「植民地博覧会に行くな」と書かれています。アンドレ・ブルトンやルイ・アラゴンといったシュルレアリストたちが中心となり、反植民地博覧会展が開催され、パリ植民地博の美辞麗句に飾られた植民地のイメージの欺瞞性を告発しました。もちろん、植民地博覧会に包摂されていくような表現者たちも多数いたわけですが、フランスの植民地主義に「否」を突きつけた人もいたわけです。

「イッツ・ア・スモールワールド」展の展示物の収集中、こうしたシュルレアリストたちの国家イベントへのカウンター・アクションに私自身も励まされるようなところがありました。挙国一致的に植民地博覧会になだれ込んで行く中で、その流れに抗おうとした表現者たちがいたわけですが、他方、我が国に目を向けてみると、五輪・万博に対する組織的なカウンター・アクションは、表現者やキュレーターの間で何かあったかと言えば、後世で語られるようなものはほぼなく、コロナ禍になるまで五輪反対の声も小さかったように思います。70年万博の際には、ハンパク(反戦のための万国博)がありました。

後の世で今の日本でそうした動きが何もなかったとされるのは、寂しいので、個人のできる範囲でですが、何か爪痕を残したいという気持ちがあって、五輪の招致活動が始まったあたりから本格的に収集を始めました。現在の日本人アーティストやキュレーターも、後の世で批判的な目に晒されるのだと思いますから、そうした未来の他者たちへ向けての展示でもありました。もちろんわれわれが生きる現在に、写真という過ぎ去った過去を介して問いを投げかけるということができないのではないかと小さな希望を持って。

→ 休憩のち、意見交換スタート





会場撮影：白井茜

### 【志賀】

小原さん、ありがとうございます。  
展覧会、初日に行ったのですが、普段都市ではない場所に住んでいる私が、コロナ禍の影響もあって、約1年どこにも行かなかった生活から、突然、京都という賑わいのある場所に行ったということも相重なって、まさに博覧会後の世界が、この現実なんだと、あらためて驚いてしまったということがありました。小原さんが行った京都での展示の内容は、それくらい、目の前の現実に対して、目覚めさせるような内容でした。博覧会というのは、その後、資本主義になっていった、そして、個人的な欲望をものすごくかき立て続けているんだと。だから、この問題は、自分のすごく大きな部分とも繋がっていたんですね。

このことは、この展示がなぜ重要かという理由の一つだけど、本当に、素朴に思うのは、私は日本人であって、パスポートで国を出るとき、もしくは海外で、ジャパニーズだっていう時くらいにしか、自分の国籍を感じないような状況があるんですね。つまり、普段私は自分が日本人だとも思っていない

ような価値観で生きてきていて、でもそれは、多分、博覧会後の世界、暴力と欲望がバーッと広く深く現代社会へ浸透した結果と、戦後日本という時間の中で、言い方は変ですけど、なにか、不感症人間としての私になっていったんだろうなって、ついにこんなところまで来てしまったんだっていう感覚があるんです。

今回の東京オリンピックが招致される時、最初3.11後の復興五輪として謳われて、虚しくなったことも影響してか、今オリンピックが実際にやってくるということにも興味関心を持ってなくて、もはや違う世界のことだと思ってしまうんですね。とはいえ、目に飛び込んでくるニュースで、最近一番気持ち良かったのは、選手が批判され始めたことで、「近代国家が要請する身体」って小原さんおっしゃいましたけど、その体は、競い合った末に誹謗中傷の的になっていった部分もあった。オリンピックに反対するっていう、そもそもはもっとその大きな力に対して発せられた言葉も、いつしかその選手の身体に向かった部分が少なからずあった。感想のようになってしまいましたが、どなたか感想があったりしたら拳手していただけたら。あ、どうぞ、近藤さん、お願いします。

### 【近藤由紀】

ちょっと感想に近いのですが、万博に付随した人間の展示がオリンピックでいうところの文化プログラムにあたるのかなと思っていて、人間の展示のときは植民地の人々などを見せることで、学術的な先駆性や、領土を拡大する軍事力を含め、ある種の力の誇示であったり、世界に対する優位性だったり、を国家としてアピールした。

より平和的であるにしてもある意味文化プログラムも国家としての成熟度を世界に示す機会と考えたら、位置づけや目的は同じなのではないか。当時とは異なるパラダイムにいるからこそ、そのような対比で考えられないかと思いました。最初の方で復興五輪のことを見ていると30年代ぐらいの日本のことを思い起こすとおっしゃっていたように思うのですが、小原さんから見て、今やっているオリンピックとその付随する文化プログラムのことについて、万博と人間展示とは違うとはしても、そこに何か共通するような大きな力や透けて見えるものがありますか。もしあれば教えてください。

### 【小原】

文化プログラムという意味では、万博自体がもう全部文化プログラムですね。つまり、人間が作ったものを全部を展示するというのが、初期万博のコンセプトで、例えばパリ万博の正式名称は、「Exposition Universelle de Paris」というものですが、「universelle」には普遍的・体系的などの意味があるので、世界中から人知を集め、体系的・総合的に展示するのが万博ということになります。万博そのものが国際的な文化のショーケースになっていました。「universelle」という言葉の通りにしないと、思い、「パリ万博」のパートに展示するものはたくさん集めてしまいました。(笑)

あと五輪との関連で特筆すべきなのは1904年のセントルイス万博はセントルイスオリンピックと同時開催で、万博の「エスニック・ヴィレッジ」のために集められた人々が参加して「人類学の日」というイベントが行われました。これは有色人種によるオリンピックのようなもので、万博に関わった人類学者たちが世界中の「人種」の身体能力を測定する目的で開催され、日本からはアイヌが参加しましたが、内地の日本人は断ったようです。競技としては弓とか投擲とかやり投げなど18種あり、メダルや賞金などが授与されました。現在のオリンピックにも様々な文化が出会う、「接触領域」のような特色がありますよね。

初期のオリンピックと違い、今は有色人種も参加できるようになりました。万博がそもそも産業のオリンピックだったわけで、展示物の中に人間の身体も入っていたわけです。そして万博に付随する見世物的なイベントだったオリンピックは、身体的能力を競い合い、見せ合う方にシフトしていきました。

[志賀]

イツアスモールワールドの歌詞、「世界は狭くて一つ」っていう博覧会が掲げた価値観に、時を経て、今回のオリンピックのテーマで掲げられた「多様性」が重ね合わされて・・・そんなに都合よく言えるのかなあと。日本の政府はこのメガイベントを軸に、経済をはじめ、あらゆる計画を遂行し、震災後の復興を世界へアピールしようとしたのだと思うけど、そこでのプロパガンダは、どこか空回りした様相で、私が住む地方には届いていたと思います。それくらい知る限りの近隣の人たちは冷ややかでした。近所のスーパーでオリンピックマスコットを売ってたけど、誰も買わなかったようで安売りのカゴにそのまま山盛りになっていた。どんな角度でこの光景を見ても、なかなか辛い光景です。私たち展示を作る開催する側の人間は、これこそが今やるべきことだ、という信念があって、様々考えて実践していると思うんですが、小原さんは、まさにそのクリエイション自体がブラックボックスになっちゃってるんじゃないかっていう危惧を常に言っていて、そのことについてもちよっともう一度聞いてみたいなのというの思ってるんですけど・・・他に誰かいらっしゃったら。田坂さんどうぞ。

[田坂博子]

どうもありがとうございました。まず、小原さんの問いを投げかけるキュレーションというところの根幹に、ご自身で資料を2000点以上集め、コレクションしていかれた点が非常に重要なところであると思いました。そのコレクションをキュレーションし、展示する、もしくは、キュレーションを目的にこてクションしていくということが、最初に動機としてあり、始められたのでしょうか？おそらく、現在行われているキュレーションというものに問いを投げかける部分もあると思うのですが、個人でコレクションをするというのは、強いしがないと出来ない大変なことだと思います。美術館のコレクションは、国や都市や公共の目的と結びついて成り立っていて、例えばパリのケ・ブランリー美術館でも、「人間の展示」の展覧会が開催されましたが、そこはその美術館のミッショ

ンとも結びついて実現していて、小原さんの企画とは異なる部分で実現していると思います。また一方で、東京都写真美術館では、作家の作品を中心にコレクションが形成されていて、小原さんが集められたようなヴァナキュラーな写真は大きな対象になりません。またそういう意味でも、小原さんのコレクションは大変貴重であると同時に、ここまで膨大な資料を個人でコレクションすることには強い意志がないと難しいと思います。どういう動機でコレクションをはじめ、その流れの中で、どういうキュレーションをしていこうとしたのか、お話を伺えればと思います。

[小原]

個人のレベルで世界中から資料を集め、展示するという方法自体が、現在のキュレーションに対して問いを投げかけるという側面はありました。美術館・博物館に収蔵されているものだけで、展示を構成することへの違和感がありましたし、民間に埋もれているヴァナキュラーなイメージを含めたキュレーションが必要だと思っています。とりわけ大衆の欲望が反映された博覧会というものをテーマにしていますし、写真という分野は一般人がアーティストのような表現意識に支えられて撮られたものではない、記念写真がほとんどなので、それを無視してしまっただけで、現存するイメージ群の大部分を視野に入れられないこととなります。個人でこれほど多く集められるということは、当時の来場者が絵葉書やステレオ写真を土産物として多く買い求めたことの証拠でもありますから。日本では、美術館退職した後は、基本的にキュレーターじゃなくなってしまうよね。公的機関に属せずにインディペンデントキュレーターとして生計を立てるなんてことは、相当難しいからです。しかし、退職したらそれまで自分がやってきた美術館の活動を終えてしまうということではなく、収集も含めた活動を個人でできるのではないかとこのところ、10年間続けてきました。まず現状に対して問いを発するというのがあり、収集もキュレーションもその一環という感じでしょうか。

もう一つずっと疑問に思ってきたことは、日本は植民地宗主国だったにも関わらず、植民地というテーマを全面に押し出した展覧会などはほとんどなく、「人間の展示」もほとんど知られていないということでした。同じ植民地帝国だったフランスでは、ケ・ブランリー美術館で「人間の展示」をテーマにした大きな展示が2011年にあり、しかもこの展覧会は、サッカーフランス代表だったリアン・テュラムという選手がプ

ロデュースして開催されました。日本とは圧倒的に意識が違うことに驚きますね。

あいちトリエンナーレの慰安婦像騒動もありましたが、植民地や戦中の負の記憶にかかわる展示のハードルがどんどん高くなっていく空気があると思います。市民の側から「公金を使って」など言われてしまい、企画者側にも自主規制が働いてしまう。そんな空気を吹き飛ばしたかった。

敗戦を経て植民地を喪失したのにもかかわらず、植民地時代の帝国意識だけを保持しているようなネトウヨ的な人たちもいますが、植民地について公的にきちんと総括して振り返るということは、あまりないのが現状です。

[志賀]

飯田さん、お願いします。

[飯田志保子]

はい。小原さんありがとうございました。志賀さんも（このレクチャーシリーズに）声をかけていただいてありがとうございました。飯田といいます。キュレーターをしています。質問ではなくて、いくつか感想を共有したいと思って手を挙げました。私は幸い「イツ・ア・スモールワールド」展を見ることができました。

今年3月によくやく白老のウポポイ（国立アイヌ民族博物館）に行きました。アイヌの友人と一緒に見て回ったこともあり、いろいろ思うことがあって、ずっとそのことを思い出しながら聞いてました。共通することがあるなど。でも今日のレクチャーから少しずれるので、ここでは思い出しましたということだけに留めます。

小原さんのレクチャーの内容に即して言うと、第五回内国勲業博覧会の「学術人類館」が出てきました。「学術」という名前がついている以上、当時関わった人やこの仕組みを作った日本人たちが知識・知のあり方をどのように考えてたのかわかっていうことが改めてすごく気になりました。学術的な行為として自分たちのしていることを正当化したのか、またはある意味で無知の知とか無知の罪とか、本当に学術的な探究心の帰結としてこういうことに行き着いてしまったのか。その辺りを今もう一度反省的に見ないと、小原さんが

レクチャーで繰り返し述べられたような（人種や民族間の抑圧と差別と階級意識の）再生産が起こるだろうと危惧します。

近年、過去の過ちがキャンセルカルチャーという形ですごく極端に取りざたされる風潮が世界的に目立ちますが、そういう方向に行くんじゃないかと、どうやって自国の過去の歴史を背負っていくかを考えたり、少なくとも認識していこうとしたりしないと、さらに別の差別や排外主義を生むんだろうなっていうことを思いました。特に（レクチャーに出てきた）2つの点において。

ひとつは、琉球の人たちがアイヌのことをさらに下位に見ているセリフがありましたよね。「北海のアイヌ等と共に本島人を撰みたるは是れ我を生蕃アイヌ視したるものなり。」って。すごいショッキングな発言です。当時の人にはそれが当然の価値観だったにせよ、そういう屈折した見方があるときさらに別の差別のスパイラルというか再生産を招いてしまうと思いました。

もうひとつは、小原さんが強調されたように、1860年代から1910年代のたった50年で日本人の立場が調査・研究・撮影をされていた側からする側に転換したこと。これもやはり一種の再生産の形態だと思いますし、それなら2020年代の今はどうなのか？再生産されてはいないか？自分がそこに加担してはいないだろうか？と聞きながら考えていました。

というのは、私はここ10年ぐらいずっと国内外でビエンナーレやトリエンナーレという現代美術の国際展の事業を研究対象としていて、外部のリサーチャーやコミッティとしても、逆にあいちや札幌では内部で実践するキュレーターとしても、両方の立場で関わってきました。そのなかでは、あいちとオーストラリアのブリスベンにあるクイーンズランド州立美術館／現代美術館が主催しているアジア・パシフィック現代アート・トリエンナーレは万博が起源なんです。今日はオリンピックの話が何度か出てきましたが、オリンピックを芸術の方に少し引き付けて話すと、その小規模の発展系、あるいは進化系として、現在ビエンナーレやトリエンナーレが世界中にあるわけです。ヴェネツィア・ビエンナーレも含めて、その起源と人類館の歴史的な過ちはおそらく無関係ではいられないだろうと。今自分が関わっていることはその延長線上にあるのか、あるいは逆にその起源を活用して、きちんと自省する方向に行こうとしているのか。それはできているのかまだこれからなのか、そういうことを考えてました。

国際展における是正の動きの一例は、シドニー・ビエンナーレです。去年開催された第22回ビエンナーレ・オブ・シドニー：NIRINは、1973年の創設から50年近く経つてようやく初めて先住民の血を引くアーティストがアーティストック・ディレクターを務めました。オーストラリアだけでなく世界中から先住民のアーティストが参加し、しかもアーティストが主導する形態をとったことで、大きい一歩を踏み出したわけです。シドニーの起源は万博や五輪ではないですが、万博の歴史を横目で追いつつもその延長線上にある芸術文化事業として、近い手法を取りつつ覆っていくっていうことを、シドニーは少なくとも去年初めて実現したのだから、日本では今後どうやって取り組み得るのか、何を変えたらいいのかっていうことも聞きながら思っていました。シドニーの場合は、アーティストック・ディレクターを務めたブルック・アンドリュースが「プロトコル（手順・慣習）を変える」っていうことを徹頭徹尾言い続け、実際そうしていました。Webサイトの表示からキャッチフレーズから参加アーティスト、誰を招待するかだけでなく、どういうセレモニーするかに至るまで、ありとあらゆるところから。人類館の延長線上にただいることで結果的にその再生産に加担してしまうのではなく、現代の国家的・文化的イベントのプロトコルを変えていくような方法で、自分も実践者のひとりとしてどうやったら覆っていくようなことができるかなっていうことを思いました。

問いや質問はなくてただの感想ですが、このオープンディスカッションの何か種になればと思って、こんなこと思っていましたということをご共有したいと思います。

[小原]

為政者の都合のいいデータを「学術」的に補完する御用学者がいつの時代にもいるわけで、そうした人々が「人種」の序列化に貢献したり、植民地主義を正当化したのだと思います。「イツ・ア・スモールワールド」展では、飯田さんがおっしゃるようにプロトコルを変えてみたんですね。キュレーションの。例えば、インターネットオークション一つとってみても、通常的美術館的な手順を踏んでいたら落札できないわけです。事前に稟議を出して美術館内で許可をとって予算の範囲内で落札するなんてことは、無理ですね。最終的にいくらになるかなんてわからないのですから、従来の美術館・博物館の収集方法では、収集し難い。そういうことを含めてキュレーションのあり方自体をもう一度ひっくり返してみたいということがありました。このあたりは写真史家のジェフリー・パッチェンの展覧会をIZU PHOTO MUSEUMで担当したことから学びましたね。飯田さんはインディペンデ

ントでキュレーターをされていますが、僕の場合はディペンデントしていない立場になって動きやすくなった部分もあります。もちろん以前のようにはできなくなることも増えはしましたが。

[飯田志保子]

ちょっと補足すると、私は独立後しばらく「インディペンデント・キュレーター」って言うてたんです。今でも英語の肩書きは誤解がないようにそうしていますが、フリーランスになってからの方が結構ディペンデントだと感じます。（組織に）絡め取られるなっていうことに気づいて、近年、日本語の肩書きでは「インディペンデント」を取ってるんですけど。意識的に。むしろ独立した後の方が自由さを制限される感じが私にはあります。個人的な見解ですが。

[小原]

僕は収支が全く合っていないので、仕事とは言えないからかもしれませんね。（笑）

[竹内公太]

竹内と言います。アーティストをやっています。小原さん、お話ありがとうございました。

あの、志賀さんの投げかけた、その、展示に関わるような仕事等、多かれ少なかれするような者として、どのように自分事として考えるかっていうことなんじゃないんだろうかと…考えながら拝見しています。そういうことをちょっと言葉にしておきたいと思って手を挙げさせてもらいました。

ちょっと僕自身、取材と言って何かのテーマに沿う、場所、土地とか人とかを撮影したりすることがあるんですけども…昔の人たちは…万博をした人たちがその、「学術的な」あるいは「研究」とか「教育」とか、そういった言葉で、その、もし他者を展示するっていうことの免罪符にしていたのだとすれば、自分が何を免罪符にして、人様にレンズを向けるっていうようなことをしているのか。

そういうようなことを思い返してみても、これはいろんなアーティストそれぞれ違うと思うんですけど、自分の場合は、自分自身のその、内省的な態度というか、そういうものを言葉にしたり作品に内包しようとしてるんですけど…そういうのをやはり見せたりして、やっているとところがあるなと思ってました。

その、他者に対して視線を向けてるんですけども、「視線を向ける私自身」ですとか、あるいは「観客」というものを意識させるような仕組みであったり、そういう見方に誘導してるというか。それは割と他にもそういう、あの、人とか、傾向とか、あるかもしれないですけど、ただ、そのことを一つの必要な要求されるような態度であったとしても、それはなにか常に十分な条件というわけではないっていう感じ。

そう考えながら、一つ一つのプロジェクトとか、撮影とかそういうのに向きあってやっています。ちょっと抽象的な言い方になる…どうしてもなっちゃうんですけど、一応ちょっと志賀さんの投げかけに反応してみたいと思って言葉にしてみました。

[志賀]

ありがとうございます。震災後の10年で、小原さんが異常なほどの集中力でこれらの資料を買い集めていたわけだけど、「買う」という行為自体に、すごく強い力が働いてもいるんだと考えさせられました。未だに沢山のこれらの資料が売りに出されて世界中で取引されている、漂っているってことですから、だから、本当に、それらの写真の行く先、世界中にばら撒かれた、その買いまくられた、写真・資料っていうものの行く末が、まさに未だ未知なんですよ。資料として残されているっていうこと自体が、亡くなった本人たちにとっては暴力であり続けるのに、それを、どんな目的であろうと、また改めて買うっていうこと、それで展示して、それをまた、それらの写真を見たことない人が新たに見る、この距離感で…小さいものがほとんどだから、からものすぐガン見しないと見えないんで、そのもの自体に目を近づけてみることになるんですよ。

だから、もしかしたら…これってセカンドレイブになってしまうのか、また何度も、沢山のの人に眼差されるこの展示自体を…って、そういうふうに思ってしまう自分もいた。

しかし小原さんは、全くそうではなくって、もう一度見るっていうことの、視線を、あの眼差しを変えていきたいと思っているんですよ。自分たちが見ている人とは、民族の言葉でくられた人たちではなくて、「その人個人」を、この人たちそのものを、彼らはどんな人生を送らざるを得なかったのか、という部分を見てほしいというんですね。小原さん、その辺をもうちょっと補足してお願いできますか？

[小原]

かつての異世物をもう一度反復したいために「人間の展示」

の表象を分析しつつ丁寧に説明することを心がけました。展覧会というのは、もともと見世物的で、スペクタクルな部分はありますから、その部分を否定することは難しいとは思いますが。まずは自分がちゃんと資料と向き合うことですね。例えば、人類館の有名な集合写真を見て、「人間を展示するなんて差別的でひどい」というのは簡単です。写真に写った一人一人を細かく見て、それが誰なのかを当時の資料などから同定していくと「差別」ということだけでない、いろいろな側面が見えてきます。例えば、アイヌの子供が内地の小学生のような学帽をかぶっていたり、男性がアイヌの儀礼刀ではなく日本刀を腰に差していたり、女性がシヌイエ（入れ墨）をしている写真とそうでない写真があったりなど、さまざまな細部が問いを発してくるわけですが、それを探偵のように解きほぐしていくと、こちらの呼びかけに応じて彼らの声なき声が反響のようにして聞こえてくるような気がする。学術人類館に彼らが展示されることになった経緯とか、個人的な動機などがだんだんと浮かび上がってくるのです。もちろん彼らは和人の入植によってアイヌの伝統的な生活が崩壊していく歴史的なプロセスのなかで学術人類館への参加を決断するわけですが、そのように写真と出会い直した結果を展示の中に反映させていきました。

細かく話す時間はありませんが、写真の中心に写っているアイヌの一家は、ただ差別され、展示された受動的な被害者ではなく、個人の主体的な判断で参加したパフォーマーであり、学術人類館の共同企画者のような存在でもあったのではないかと、という結論が見えてきました。アイヌという集合名詞的な存在ではなく、はっきりとした意志をもった個人としてこのときカメラの前にいたわけです。「イツ・ア・スモールワールド」展ではそういう写真が1500点展示されていたわけで、そこにはそれぞれの動機で参加した個人が写っていて眩暈を感じましたが、なるべく丁寧に一枚一枚を見ようと努力しました。ここに写っている人たちがあわれな被差別者としてまなざすのではなく、それぞれの理由でそこにいた個人として出会い直せないかということです。そうは言っても、学術人類館の写真は有名でよく目にしていたのですが、正直なところ自分で買うまではそうした細部をちゃんと見られていませんでした。

[志賀]

小原さんがこれらの写真で展覧会をすると知った時、映画を撮られてもいる方なので、映像作品を制作していくのかもしれないな、と、私は思っていたんですが、あくまで、これこそはと、キュレーションにこだわった。当時、世界中に持ち帰られた実物を、もう一度、間近で、己の目でよく見て考え

るべき、ということが強くあったのだと思います。博覧会の歴史の中で行われてきた事を、どう自分ごととして、痛みまでもを、直接感じて認識するっていうことに、展示として賭けていたように思いました。

[小原]

少なくとも個人個人が写真に写っているわけで、そこから歴史や問いを炙り出してみたいと思いました。あと「人間の展示」には、ネガティブなものだけではなく、ポジティブなものもあるかもしれないという視点を持つようにしました。万博自体がある種のコスモポリタンたちの空間になっていて、通常の生活では出会いはしない人々一堂に集まり、接触する場になっていましたから。

例えば、ドビュッシーがガムランの音階に感動して自分の音楽に取り入れたり、アルトーがパリの踊りに影響を受けたり、ゴーギャンがタヒチに憧れ、居住してしまったりとか、表現者たちの異文化接触の中核に万博があった。もちろんそうした出会いが可能になった背景には、植民地主義の拡大というものがあったのですが、未知のものや新しいものに出会いたいという人間の欲望の所産として様々な作品がある。



会場撮影：白井茜

[小原]

コロナ禍で最初の緊急事態宣言が出たこともあり、当初は全く来場者がありませんでしたが、口コミか SNSなどで広がったのか、最終週は満員になり、2、3時間展示室で見ていただく方も少なくありませんでした。これほど極端な来場者の増え方や長い間展示を見てもらうというのは、これまで観覧会をいくつも作ってきましたが、初めての経験でしたし、京都市街地に人が全く歩いていないような状況の中、遠方からもよく来ていただけたと思います。

理想的には、展示対象になったような地域の人とコミュニケーションしながら内容を決めていきかけたのですが、今回は舞台芸術祭という枠組みで、予算や準備期間の問題もあり、武本彩子さんというコーディネーターに入ってもらった方とほぼ2人のみで作りました。

この展示を例えば北海道や沖縄、台湾などに持って行った際にどういう議論ができるのかということは、非常に興味がありますし、現地のキュレーターなんかと協働して再編集版を作り上げて、場所によって変奏していきたいですね。これ以上個人のレベルでやるには限りがありますから。様々な場所でそれぞれの問いを探っていきたいと思います。

[志賀]

小原さんのキュレーションの中にある「問い」に対して、私は、どうか自分なりに応答できたらと常に思っていますが、それは、制作だけではなくて、切実に未来を考えていくようなことでもあって、実際の社会の中の現実生活を、日々どうやっていくか、例えば子供にどんな言葉や態度で接するか、とか、様々な人と何をどう、共有できるだろうとか、そういう細かな、ささやかな事だとも思っています。

ただやっぱり本当に、歴史の認識を「自分ごと」として考えて行くことが、非常に難しい時もあるけど、これは身体的な難しさという感じもするんですが、というのは、何を見て、聞いて、という日常の経験から自分の価値観が育まれている、自分という人間ができていくんだとしたら、小原さんが私たちに提示してくれた歴史について、あまりにこれまで触れてこなすぎで、この問題意識に降りていくっていうことがすごく困難になってしまっていたからです。でも、だからこそ考えていきたい。

それで、思い出すが、数年前になるけども、山口のワイカムで「呼吸する地図」という展示会に参加させてもらう機会

があったんですけど、その時にリサーチと意見交換会として、日本から数名、ンガポールとマレーシアから1名づつ、アーティストとキュレーターの人に来て、様々な話を話した時間があったんです。その時に、日本が東アジアに対して行った暴力の歴史について、日本人として、個人的に、本当に申し訳ない気持ちがあるって、こぼれるように、そんな言葉が、口から出たんです。そしたら、マレーシア・シンガポールのアーティスト、キュレーターが、当然だけどびっくりされて、でも、そのあとに「このこと（日本の侵略）について、日本の方に問うのは、日本国内でこのことについて話すのは、タブーですか？」って言われたんです。2019年のいまになっても、それを問われたんです。いや、まさかタブーではないですと、即、皆言ったんですが、彼は、もしかしたらタブーかもしれないと思っていた、もしくは私たちが思わせていた。実際にシンガポールのアーティストの方は、その会話の後に、自分のおじいさんやおばさんから、当時の日本の侵略についての記憶を、どのように語られてきたか、そんな話を実際にしてくれました。

だから、これは時を経ても、当然根深い問題なんだ、っていうことを相手から教えられることだし、本当にそういうふうにして何かこう、自分の体験にしていくなんだっていう、歴史感覚の身体化っていうのは、今本当に重要だっていうのは思ったんですね。

どうぞ井高さん。

[井高久美子]

ちょうど2018年の話をさせていただいたので、本当に個人的な感想で恐縮なんですけれど、皆さんと共有できたらと思います。

志賀さんは個人的嫌悪感ってことや、不感症極まりないってお話をされていましたが、私も共感するところがあります。自分の中では、2018年に「呼吸する地図たち」という企画をやらせていただいて、そのときがちょうど山口情報芸術センター [YCAM] でキュレーターをしていました。2018年は、明治維新から150周年、要するに近代化から150周年の節目で、山口市からは何かそれに関わる企画を考えてほしいという要請があったり、一方では国際交流基金から東南アジアのキュレーターやアーティストと展示会をやらなにかというオファーをいただいたりして、自分の中で近現代史がすっぱり抜け落ちてるところの内省も含めて、「呼吸する地図たち」という展示会を企画しました。小原さんの今日の話聞くのは、その自分の企画も含めて3回目です。また京都の展示会



会場撮影：白井茜



会場撮影：白井茜

も見させていただきましたが、その都度、小原さんのコレクションを通して、自分の中で感じるものが変わってきていくことに気がつきました。1回目に山口でやっていたといただいたときは、志賀さんから小原さんをご紹介いただき、日本とか日本人像が近代以降どのように変化してきたのか、小原さんのレクチャーはすごくいいリファレンスになるから、ぜひやらせていただきたいという気持ちでお招きました。

その後、2020年に小原さんにチェンマイに来ていただいて、シンガポール、マレーシア、インドネシアなど東南アジアのポストコロニアル世代のキュレーターや作家の方たちと一緒に拝聴する機会がありました。自分は企画者として携わらせていただいたんですけれども、その時は東南アジアでのレクチャーであったこともあり、自分の中で帝国主義への嫌悪感みたいなものが増幅されて見えた。ただその後に京都の展覧会でじっくり写真を1枚1枚拝見したときには、キャンセルカルチャーの過剰なアレルギー反応やSNSでの数々の炎上を冷静にみている自分と重なり、「人間の展示」を単なる過去の蛮行として片付けてしまうことではなく、その時代の人々が持っていたリアリティを収集された写真から多面的に想像するべきだという基本に立ち返りました。支配者たちが保護者のように振る舞っているように見える写真などもありましたが、この人たちにとっては、この瞬間に信じていた正しさとはなんであったのだろうか。現代人からしてみれば、この宗主国の支配者たちこそ蛮行を行っているようにしか見えません。私は「人間の展示」を近代の植民地主義がもたらした歴史的な事象であり、過去の産物であると捉えていましたが、ここに写っているのは人間の社会に順応しようとする普遍的な性質ではないかと思いました。その時の社会の善悪や正義がどのようなものであれ、人間は順応しようとして鈍化していくのではないかと思いました。そしてこれは現代においても永遠に繰り返される人間の社会的な動物としての複雑さの問題ではないかと、今日の話も何一つともそのような視点で写真を拝見しました。もう完全にただの感想で、すみません。

[小原]

タイのチェンマイで学術人類館と万博などについて話した際には、日本とは別の緊張感がありましたね。反応も場所によって全く違うものになると思います。京都の展示では直接感想を聞いたのは一部ですが、ネガティブなものには全くなく、びっくりするほどポジティブなものばかりで、色々に対応や説明などの準備をしていたので、肩透かしになって逆に驚きました。話題にはなったと思いますが、問題視はされなかったのが、良かったのか悪かったのかわかりません。

ただ、展示を来場者が自分ごととして見てくださった感触がありました。「ブラック・ライヴズ・マター」のことが話題になった時期でしたが、同じ有色人種として、そして展示される側から展示する側に回った国の人間として、日本人として色々と思うところがあったのではないのでしょうか。

[井高久美子]

山口で実はレクチャーちょっとプチ炎上してたんです。結構、地元で70代ぐらいの晩年にネットの情報に接して始めた世代の方たちが偏った政治思想をもった方達が発信する情報を鵜呑みにしてしまう現象があり、そういう方達の攻撃が非常に目立つ時期があって、ちょうど私達が2018年展示やったときに、ガチンコにはまってしまったというか。小原さんのレクチャーでは「アイヌ民族」という表現は一切使ってなかったんですけれども、「アイヌ」と聞いただけで、その話か！と妄想を膨らませた方から攻撃を受けました。だから山口でもあれだけ炎上するから京都の都市部でやったらきっと大変なことになってるだろうと思って、展覧会場で小原さんに会ったときに、「炎上してますか」って、第一声でお伺いしたんですけど、意外と「いや何ともないです」っておっしゃってたので、やっぱり土地土地でちょっと反応が違うのかなというふうに思いました。

[小原]

やはりプチ炎上したのですね。反応は場所によって色々でしょうから近代日本のエッジに当たる沖縄と北海道で展示できないと終われないな、という予感もあります。先ほど志賀さんから「応答」という言葉出しましたが、この展覧会自体は、2012年に亡くなった父親に対する応答として作ったようなところもありました。父親は中学校の教員をしていましたが、外国人生徒の教育について問題意識をもって活動するアクティビストで、アンチ・レイシストでした。

震災後に「復興五輪」の東京招致が決定され、安倍政権ができて、ヘイトスピーチなども公然と行われるようになりました。その後、アメリカでトランプ政権ができて、人種主義的な発言が国家の元首をはじめいたるところで発せられるようになりました。それまで作り上げられてきた民主主義やアンチ・レイシズムの流れが音を立てて崩れていくように見えました。さまざまな差別と闘ってきた父親の息子として、あるいはこの時代を生きるキュレーターとして、震災から五輪・万博になだれこんでいく潮流に対して問いを発することはできないかと思い、何か形にしたいと考えてきました。

父親の活動への応答の一環としてあった展覧会なので、収集方法など傍から見て常軌を逸していると思われたかもしれませんが、止むに止まれぬ衝動でした。精神的にも金銭的にも本当に孤独できつい作業ではありましたが。

#### [ 志賀 ]

震災で一度に沢山の近所の人が亡くなった事と、小原さんのお父様が亡くなられた時期が近かった事もあって、その、普段の生活には無いような死が重なって、圧倒的な不在の体験、その一人一人の死が、皮肉にも思考のトリガーになって、そんな時期にこそ気づけた事もあったのだと、今思い出します。小原さんのお父様の話をつたひ聞くと、その、遺言のようにして残した言葉ってというのは、他者の、相手の立場になって考えろ、っていうことで、その相手とは、暴力を振るう側の人間でもあるっていう、それは私にもかなり重く響いて、今も残っています。それは、想像力をかなり要する作業で、小原さんのなかで、今あの問いは、どのようにしてあるのか、なんて事を、この展示の中にも感じてはいます。

質問を・・・石倉さんお願いします。

#### [ 石倉敏明 ]

石倉と申します。小原さんのお話も志賀さんの問題提起もとても面白く、その後の議論もとても刺激的な内容でした。そこで、「他者の身になって考える」というのは人類学者の問題でもあるなと思って聞かせていただいていたんですね。今日のお話でもまさに「人類学」や「人類学者」って言葉が繰り返して出てきたと思うんですけど、展示という実践に、人類学がどう絡んできたのかということで、特に万博の草創期に当たる1920年代までの歴史と、20年代から60年代くらいまでの時期、そしてそれ以後の現在までの時期というのは大きく分けることができるのかなと思って聞いていました。というのも、1920年代は、現在の人類学にとって大きなプロトコルがまさに変わっていく時期に当たっていて、実際に人類学者が現地に行って長期生活をして、まさに「現地人の視点で」事物を観察するっていう参与観察の方法がようやく始まった時期になるわけですね。それまでの人類学はいわゆる「アームチェア（肘掛け椅子）人類学」と言われていて、書斎にいながら世界のどこかから連れてこられた民族の写真を見たり、探検家や宣教師によって集められた資料を総合的に検討する学問でした。つまり、人類とは何かとか、人としての普遍性とは何かとか、人が作り出す社会や世界という次元は何かっていう問題群を考える上で、他の資料と同様に、万博のような展示形式も一定の効力は持っていた。

問題は、そこに、すごく雑な形で「人種」という概念が侵入し、社会進化論とともに現実の差別や奴隷制を補完するものとして実体化されてきたっていうことへの反省と克服の歴史があります。いわば1920年代以降の人類学は、他者を単純な観察対象に還元したり、他の生物のように扱う有害な社会進化論と闘いながら展開してきたわけです。アメリカではフランツ・ポアズの門下生たちが、まさに人類を生物種のように分類するという「人種」という概念との戦いを続けてきましたし、ヨーロッパでもマリノフスキやラドクリフ・ブラウンのような人類学者が、のちの文化相対主義のもとになるような視点で文化の多元性を理論化してきました。総じて、十九世紀的な「人種の人類学」に対して、二十世紀には「民族の人類学」「文化の人類学」がプロトコル化されていきます。

1950年代には、フランスのレヴィ＝ストロースという人類学者がユネスコの依頼に応じて『人種と歴史』という本を書いています。この本は、まさにヨーロッパ系の白人を中心に、他の集団を野蛮なものとするような人種主義を、自然科学と人文科学の交点にたつ人類学者として完全に否定しています。その後も人類のアフリカ起源説などが一般化され、人類はどんな集団も生物学的には「一つの種」であることが証明されているにもかかわらず、「人種（レイス）」という概念が生き残って、人びとの肌の色や出自を参照してあたかも別の種のように見なす傾向があります。特にヨーロッパ・アメリカでは、いまだに「人種（レイス）」という概念で人間を分類していく傾向があり、コーカソイド、ネグロイド、モンゴロイドというような人種概念が実体化されてきました。それが科学的でない、つまり「人種」が存在しない、と立証されたのは、まだ2000年代に入ってからです。

21世紀の歴史は、いわば「人種」という概念が完全に脱科学化されてからはじめての20年です。逆に言えば「人類」として私たちが何を背負っていかなければならないのかが、誰の目にも明白になってきたという歴史でもあります。そうした現在の地点に立って、もう一度わずか100年前の状況に立ち戻ってみて、「人種」が実体化されたときにどうなるのかということが、小原さんのお話を聞いてよくわかりました。実際の展示を観に行けなかったことがとても残念なんですけど、とにかく人類学者や人類学博物館が常に抱えている問題でもあることが伝わりました。

人類学は植民地化という拡張の歴史の中で生成してきた学問ですから、レヴィストロースが言うように、天文学のように距離を置いて物事を表現していくだけではないんですよ。

人類学は、他の学問の領域よりも「暴力」というものに対する責任があると思います。レヴィストロース自身は「人類学者は暴力の時代の娘である」という言い方をしているんですが、そこで、ヨーロッパ発祥の人類学ということ、ヨーロッパ発祥のアートということが重なり合ってきたということが展示の歴史についても大事な問題になってきているという印象を受けました。つまり、これまでお話ししてきたことは、特に展示に関しては人類学の問題であると同時に、アートの歴史にも深く関係しているはずなんです。あらゆる展示施設が抱える問題ですけれども、例えば大阪の国立民族学博物館では「人種」ではなくて「民族」や「文化」という考え方で、人間社会の普遍性を提示しています。しかし、そうした複数の文化の一部ということを超えてアートが新たな普遍性を担いつつあります。

例えば北海道にできたばかりのウポポイでも、「アイヌ民族」を主軸にした博物館で、その理念は多文化主義と複数の民族による民族共生という考え方によっています。しかし、アイヌという民族が「人種」であるように実体化した形でその存在を否定する言説は後を立ちません。少なくとも、SNSではウポポイをめぐる批判のあり方として、ネトウヨの人たちによる「アイヌ民族否定論」が蔓延するというような、ひどい状態が続いている。これはアートにとっても大きな問題です。

複数の世界が分裂しているかのような状況、といっても良いかもしれません。つい先日IOCの広報部長が「パラレルワールド」という概念を出して現在のオリンピックのことを表現していました。まさに新型コロナウイルス新規感染者数が最多更新を続けている状況と、メダルの最多獲得数を競っているような状況が、パラレルに、同じ空間の中で発生しているということです。これについて去年ラトゥールが台北ビエンナーレのテーマとして掲げていた「あなたと私は違う星に住んでいる」という問いかけが、私たちの目の前にあると思います。それは、決して「一つの世界」の中で分極化が進んでいるのではなく、むしろ現実が多文化化して、世界そのものが分断化され、分裂して縮減化されていっている状況が生まれているんだと思います。かつての万博のように一つの世界ではないかもしれない。そこで人とは何か、とか、世界とは何かっていう受けとめ方も分裂してしまっている。これが非常に大きな矛盾というか、新しい暴力を産んでしまっている。それをどうしたらいいのかが。

小原さんのいう「スモールワールド」とは過去の人種主義だけでなく、まさに今日の縮減された世界を予示しているとも感じられました。世界に溢れているさまざまな複雑さや多様さを捨象して、始めて成り立つような「人間的な、小さな世界」。一つの空間の中で、例えば国際的なビエンナーレでも、万博でもいいんですけども、一つの小さな空間の中で世界全体を表象するって、やっぱりすごく矛盾を孕んだことだと思います。例えばこのような「縮減モデル」として、国の代表制という形で世界を表象し続けるということが、アートにおけるグローバリズムの前提にもなっている。それに代わる表象の形式があるとして、どのような多元化の方法、あるいは多元主義がありうるのかってということが、多分、今後の人類学にとっても大事な問題であると同時に、アートにとっても大事な問題であると感じました。質問ではなく感想になってしまいましたが、まずはありがとうございます。

[小原]

万博自体が世界を一望に眺められるように展示しようという理念で始まったものですが、歴代の日本館だけ見てもだいぶ本来の日本とは違いますよね。世界やそこに住む人々を分類したいという欲望をもとに人類学者や生物学者たちが「人種」を作ってきたわけですが、疑似科学的な学問が「人種」の序列化に貢献してきた歴史があります。あと、人類学のフィールドという話が出ましたが、博覧会場自体がフィールドだったという点も重要だと思います。このあたりは「博覧会とフィールド・ワーク」のパートで紹介しました。例えば金田一京介は、1912年の拓殖博覧会に出演していた鍋沢コボアヌ嬢のところに通いつめ、調査しているので、会場がフィールドのようなものだった。あと鳥居龍蔵が中国でさまざまな省の交通の要所になっている場所を調査した際に、「諸蛮族が期せずして各方面より此所に集中し、居ながらにして各特色を調査することの出来る一種の群族博覧会場となったものと見て間違いない」（引用④）と現実の方が博覧会場のようだと書き残しています。アームチェア人類学から現地でのフィルフィールドワークにいく踊り場のところに博覧会が位置していたのではないのでしょうか。

[志賀]

石倉さんがおっしゃられた「多元化」ということに関してですけど、人間同士を比較して、その差異をつけて、優劣を決めてきた歴史があって・・・私たちは、同じ人間でも少しづつ違うからこそ、優劣を感じ取られて暴走したんだろうなって思ったんです。というのは、そもそもその私たち、人間に

備わってる想像力の中に、全く違うものを、もしくは違うように見えるものを、繋げて考えていくっていうその、想像力みたいなものがあるって、それをアナロジーって言うかもしれないけども、そこはすごく豊かな繋がり感覚を、人間社会の中にもたらしたと思うんです。神話や、民話、物語を一緒くたにしてはいけないとは思いますが、そういうものも、違うものをつなげて考えるという想像力から始まったと思うし、星を見て物語を語るとか・・・ちよつとこんがらがってしまいそうなんですけど、比較してわずかな差異を明らかにして暴力が生まれていくってということと、全く違うものが繋がって豊かなものになっていくって、その関係性ってなんだろうって。ええと、つまり私は、その豊さが何かかってことを、今は見失っているような気がするんです。

だから、見失っているうちに、その豊かなことが資本主義、消費の方にすごいベクトルが重く置かれ始めて、そこに絡め取られて、あれ豊かさって何だったっけ・・・って忘れてしまったような感じとか。石倉さん、あまりに漠然としていて申し訳ないですが、その辺ってどういうふうに思われていますでしょうか？

[石倉敏明]

ちょうど最近、シオドーラ・クロバーの書いた「イシ：北米最後の野生インディアン」を読み直していました。イシは「最後のカリフォルニアインディアン」と呼ばれた男性で、1910年代にカリフォルニア大学の近くの屠殺所の近くで見つかって、人類学者のアルフレッド・クロバーによって博物館に職を与えられて保護されつつ、同時に「最後の石器時代人」として週末に生態展示をされた人です。まさに人類館事件をはじめとする人間の展示と一緒に、生きたインディアンがアメリカの博物館に展示されていたということ。そして、保護の名の下に、ウィークデーは人類学者による研究対象となつて、石器の作り方などの技術を記録するための協力をしつつ、博物館のためにもいろんなワークショップをやってくれたりしていた。このイシという人物について、彼の民族を絶滅させた責任を感じていたアルフレッドは何も書き残せませんでした。

しかし、彼の妻のシオドーラ・クロバーが、2人の出会いの物語を見事にまとめています。これが『イシ 北米最後の野生インディアン』という本になって日本語でも岩波書店から出版され、絵本にもなっています。これはとても良い本なのですが、征服者側の視点からの視点で書いているのでどう

しても「最後のヤヒ・インディアン」という、いいお話になってしまっています。また、最後にイシが亡くなったときにはその死体を解剖しようという科学者が出てきたんですけども、保護者のアルフレッドはこれに強行に反対をしつつ、裏切られて解剖された、ということも伝わっています。この矛盾はなかなか根深いと思います。というのは、アルフレッドの理想としては、まさに人種概念を乗り越えていかなきゃいけないというフランツ・ボアズ流の人類学を継承しようという文化の多元主義というものが念頭にあったと思うんです。しかし、結局は文化の多元性よりも、「脳という自然は一つである」という科学者の意見に負けて、イシの脳は解剖されてしまったんです。その後、『イシ』はアメリカでもベストセラーになったんですけども、結局は白人の側で読まれる物語になってしまふ。つまり、お話としては多元的でも、自然科学的には一元的に扱われてしまいます。

しかし最近、アルフレッドとシオドーラの息子のカール・クロバーが、まさにイシの脳を解剖するというプロジェクトの顛末と、その後その脳を奪還しようとするさまざまな物語が生まれていることを本に書いています。また、二人の娘に当たるアーシュラ・クロバー・ル・グウィン（『ゲド戦記』の作者）は、イシをめぐる物語を塩ドーラから継承して、創作の次元で未来の物語に作り替えていきます。そうして、彼女にとって捨て去ることのできない家族の物語の一部を、未来に開いていくんですね。息子のカールは、19世紀に石器時代の文化を生きていたイシが、20世紀に白人と出会って博物館に収容される、そして21世紀になると、実はイシの骨と脳がカリフォルニアインディアンに奪還されて、もう一度埋葬されるっていう三世紀にわたる物語に展開していることを論証しています。

「イシの帰還」についてはジェイムズ・クリフォードという人類学者が詳しいことを書いていて、まさに「イシの物語」を自分たちの物に取り返していこうという脱植民地化の運動が始まっている。これはおそらくは国際展の中で、先住民芸術がもう一度新しい形で見出されてくる状況ともパラレルであるし、今までヨーロッパ中心で進んできたアートの普遍性を問う問いが、ようやく本格的に様々な視点から問い直されてきたのかなと思ってるんです。

さっき志賀さんがおっしゃっていた「豊かさ」とか、アナロジーの問題というのは、おそらく歴史的な正しさというものが持っていないとされていた神話とか伝説というものをどうや



ってもう一度受け止めていくか、という問題にも関わってくるはずですね。つまり、複数の歴史だとか、複数の物語を、どうやって受け止めていくのか。ポストモダンという形ではなくて、近代をちゃんと受け止めおして、そして次に「非近代」を受け止めて多元化を取り戻すプロセスへと進んでいくということになってくるのかなと思うんですけども、その意味では、まさに小原さんの展示自体が今考えなきゃいけない問題をもう一度あぶり出してくれてるのかなというふうに思っています。

[小原]

さきほど東京都写真美術館のコレクション作家の作品が中心に構成されているという話を田坂さんの方からしていただきましたが、表現の歴史だけではなく、表現意図から離れたヴァンキュラーなものや誰が撮影したか分からないアノニマスなものなども考慮に入れることで「複数の歴史」を語り直していかないとはいけません。作家による表現の歴史だけでは、どうしても片手落ちになる。世界中の家庭の中やアンティークショップなどに散らばっているイメージをどのようにして掘り出していくかっていうことも。放っておいたら歴史の藻屑になっていくようなものも多々あるでしょうから。

今回発見できた学術人類館の新たな写真もこれまでは見出されてこなかったイメージですね。インドやジャワの人たちが写っている写真ということは、見てすぐにわかるでしょうが、これ現地で撮られたものか、あるいは博覧会場で撮られたものかは、判断し難い。ある時空間を切り取って別の場所でリアルに再現するという意味では、「エスニック・ヴィレッジ」と写真のやっていることは変わらないわけで、それゆえ「エスニック・ヴィレッジ」の写真は、現地のものかそうでないのか見分けることが難しくなるのです。オークションで「博覧会の写真」と説明があったのに、買った後に現地の写真だった分かったことが何度もあります(笑)

[志賀]

ありがとうございます。飯田さんお願いします。

[飯田志保子]

志賀さんがさっき言われたアナロジーと、今石倉さんのお話を聞いて思ったことです。シドニー・ピエンナーレの例で話したプロトコルを要する実務ベースの技術としてできることもあれば、それに付随する思想としての比喩とか抽象化とか、日本に現代美術が輸入されて以降流行ったポエティックでド

ラマチックなロマン主義的比喩化ではなくて、もっと戦略的に抽象化した文脈におけるストーリーとして語るとか、アナロジーをうまく活用していくことは今からまだできることではないか、また、そこに可能性があるのではないかと感じました。

90年代に多文化主義が敷衍した頃はまだ(かつての被植民地側の)是正したい欲望の方が強く、対等主義の名のもとに対抗主義に転化してしまったことがありました。そうではなく、相互理解のもとに共生に向かおうとするときに、どうしたら多元化を実現できるのだらうと思って聞いていました。対等であろうとする意識が対抗する欲望に変化したことを反省的に捉えると、もう少し違うストーリーとして語るとか、個人の語り口として物語るの、ひとつ方法としてあり得るのではないかと思いました。

私がよく行き来する地域はごく限られていて、東アジア・東南アジア・オーストラリアぐらいですが、そこでは「あなたは何をやっている人ですか」と尋ねられるときに職業や出身ではなくて、"what is your story?"「あなたのストーリーは何ですか?」っていう聞き方をよくされます。アーティストだろうがキュレーターだろうが、歴史をどう認識してるかもストーリーとして表れてくるし、「私のストーリーとしてはこうなんです」と物語ることに可能性がある。人はそれを求めていることをこの10年ぐらいで強く認識するようになってきました。だから志賀さんがずっとオーラルヒストリー実践していて、なぜ人は物語ることをやめないかを問い続けていることは、これからキュレーションしていく上でも、まだやれることがあるかなと思わせてくれます。

小原さんが今回成されたことは、物語るよりその前提となるプラットフォーム、要するに素材を提供する意味ですごく重要な展覧会だと思います。もし今後、北海道か沖縄かどこかわかりませんが、チャンスがあればこのプロジェクトを20年ぐらい継続していきたいとおっしゃってたから、ぜひ期待しています。当時の人はみんな亡くなっていますから、今生きている人がどういうふうに語るかが主題になっていくと、具体的に何に帰結するのかはわかりませんが、より豊かな何かしらの帰結に、歴史認識を改めて終わりではなく、それを自分のストーリーとしてどう語るかまでいけるような気がしました。

[志賀]

他にどなたか、いますか?あ、ありがとうございます。

最初にチナツさん、よしともさんその後、奥脇さんお願いします。

[清水チナツ]

今日はありがとうございました。今、私はメキシコにいて、2020年の3月中旬にこちらに来たので、実際に小原さんの展示は見ることはできませんでしたが、志賀さんからよく連絡もらって、話を聞かせてもらっていました。

それで、今日のお話からもいろいろ考えることがありました。というのも、私はメキシコにいるから、物珍しそうな視線で見られているのをよく感じます。「何人なの?日本人?中国人?」とか道行く人に訊ねられもするし、自分がこんなにアジアから来た日本人だっていうことを、日本に住んでいるときは意識したことがなかったから、「日本人です」と一応返すけれど、毎回なんか戸惑います。2日くらい前も、小学生くらいの女の子に「一緒に写真を撮ってほしい」と声をかけられて。日本人が珍しいからだと思うんですけど、これまでに何度か写真を頼まれました。そういうことが起きた時、未知の、自分がこれまで会ったことのない他者に対して抱く好奇心みたいなことが、ひしひと伝わってきて、それ自体はまったく否定されるものじゃないってなにかそのときに感じるんですね。

ただ、他者や未知のものに対して抱く興味関心みたいなことが、今日のお話にもあったように捻じ曲がった形で、ある一方が見る側で、もう一方は見られる側という不動のヒエラルキーの中で展示されるとおかしなことになってくんですけど……。キャンセルカルチャーの話題でもでしたが、そこで、すべてをキャンセルしてお互い見ないし見られないという、関心自体を拒否し無しにするのも虚しい感じがするんです。だから、他者に抱く興味関心みたいなことを否定せずに、お互いが搾取されないバランスをなんとか見つけられないかなとさつきから考えています。まだ、答えは出ないですが。

あとは、小原さんの今回の展覧会にあたって、志賀さんが当初、「小原さんの怒りとか憤りを感じた」というふうにおっしゃっていましたが、でも、その準備の過程で、植民地化された博覧会の欺瞞性みたいなことに対して、ブルトンらが書いた言葉とかを見ていく中で「個人的に励まされた」ということも話していましたよね。そのブルトンとかの言葉も会場には展示されたんですか?

[小原]

「植民地博覧会の終焉」のパートの壁面にルイ・アラゴンの詩を展示しました。「植民地博覧会に土砂降りの雨が降る」という節がある詩です。

[清水チナツ]

それは良いなあと思います。過去におこった出来事に対して、起きたこと自体は変えられないけれど、それにどのような立場をとり応答したか、その時代を生きた人たちの試行錯誤が見えてくることで、ようやく私自身も考え始められる気がします。先ほど、歴史は一つじゃないし、いろんな見方があるしそれぞれの物語があるという話もありましたが、ルイ・アラゴンの詩も展示されたことで、何かそれ自体が小原さんがこの展示の中で示そうとした小原さんの物語として読めてくるなって感じました。

すこしメキシコのことも話してみたいのですが、今、私はメキシコ南部のオアハカというところにいるんですけどメキシコの中でも特に先住民族の割合が高くて、住民の4割強が先住民の方たちです。

日常的に、先住民の方たちの中で暮らしているんですけど、オアハカの先住民の姿にすごく尊厳を感じるんですよ、その佇まいに。彼/彼女はこれまでに幾度も差別されたり虐げられたり、政治利用されてきた過去があるんですけどそれと同時に、そのそばで先住民の存在自体が決して軽視されないように闘い続けてきた野史のような歴史があるんですよ。それを街中にアーティストたちが壁画のように表していたりもするから、外から来た人にもその歴史の一端が感じられるんです。例えば、メキシコ革命を勝利に導いたエミリアーノ・サパタは1879年生まれだから約140年くらい前の人ですけど、そのサパタの肖像と、先住民の土地を守るために闘って最近殺害されてしまったオアハカのアクティビストの肖像が同列に出てくるんです。つまり、何が言いたいかという、さきほど小原さんが「シュルレアリストたちが、帝国の祭典と人間の展示に欺瞞を感じ声を上げたその言葉に励まされて展示をつくった」とか、もっと身近なところで言うと、「自分の父親の歴史を引き継いだ」というような、小原さん個人のストーリーとして展示が編み上げられているところがすごくいいなと思ったんですけど、そういうふうにつくられた展覧会では、きっと見え方が変わってくると思うんです。つまり、最終的には、展示された側の人間の尊厳が見えてくる気がします。

オアハカでも先住民の人たちの姿に尊厳を感じる時、それはお仕着せの愛国心とかとはまた別のこととして、彼らがその土地を愛して、その土地で暮らしてきた自分たちの先祖を含む存在を誇らしく思っていることがにじみ出ている、正直、私は羨ましく思うんです。

どこで自分がこの感覚を失ってきちゃったんだろうって思ったとき、なんかもう一度、過去に接続し直したいと思うし、自分なりに自分の物語を編まなきゃいけないだろうし、そうした上でその物語が返せるコミュニティをつくっていききたいな……みたいな。あ、すみません、抱負みたいなことになっちゃったんですけど。

[小原]

そうですねもしその人が尊厳を持って見えるのだとしたら、僕わからないですが、もしかしら彼らが死者とともに生きているからかもしれないですね。

現代は非常に短いスパンでしか物事を見ておらず、居なくなった死者たち、祖先たち、そして未来の子孫たちと共にあるという意識がなくなってしまったように思います。

[清水チナツ]

オアハカでは、死者たちが何度も呼び起こされている感じがするんですよ。亡くなった人たち、死者たちとの繋がりとこのも確かに、かかわりがありそうですね。

[小原]

私はこの展覧会が実現できたのは、おそらく亡き父親と共に作ったということと、あとは未来の他者たちに対して、あのとき頑張った人もいたんだなと、思ってもらいたいということがありました。自分が植民地博覧会ときのシュルレアリストたちに励まされたように。写真写ってる人ほとんど死者ですが、彼らのまなざしはまだ生きていて、不動のままこちらを見つめているわけです。

僕らが写真を見るごとに彼らは、亡霊のように幾度となく立ち上がって蘇ってくる感じがする。逆に言えば、こちら側が見つめなければ、死んだままになっている物体ですよ。まなざすことでそのまなざしに反響するようにして写真が生き返るような感じがする。

今回の五輪・万博は、1940年と戦後の万博・五輪が亡霊のように蘇ってきた印象ですが、そうした現実の悪霊的な亡霊に対して、写真という別の亡霊を対置しようと思いました。飯田さんがオペラシティ・アートギャラリーで企画した「Trace Elements」展のテーマも「亡霊」でしたよね。

[長崎由幹]

長崎と申します。ちょっとコミュニティの話が出たので、ちょっと僕からオアハカに来て感じたことも発言したいんですが、1年半前、オアハカに着いた当初は勉強するぞとか、何かこう、持ち帰るぞっていう何か発見を求めて、すごいモチベーションを持って、来たと思います。それは、自分たちが住んでる仙台に何か持ち帰って帰って、何ができるか、考えるために来た。

けども、実際オアハカみたいな、自治のあるところにいると、これは持ち帰る先がないってことに気がつきました。つまり、僕がそれを元の生活に持ち帰っても何も有効にならないということに気づきました。結局自分が立っている仙台という都市っていうのは、都市化されているので、何か自分の好きなこと好きな主張みたいなことは立てられても、それは何にもならないっていう実感があって、結局コミュニティにおいては自分の好きな主張とかではなく、コミュニティで立ち上げられる主張、その条件に適したものになってくるのだと思います。

なのでこのオアハカっていうのは、いまだに小さいコミュニティ単位で言語が残っていたりするっていうのは、その場所に根ざした人たちがその土地に根ざした文化を維持しているからであって、何かそういう自分が何をしたいかということよりも、どこに立つかっていうことがやっぱりすごく重要なんだなと思ったので、仙台で生まれ育った自分としては、またそれを獲得するっていうのがこれからの課題だと思っています。

[志賀]

ありがとうございます。それでは奥脇さんお願いします。

[奥脇嵩大]

青森県立美術館から奥脇です。今日は本当にありがとうございました。個人で収集（と、その先の展示）を背負われた小原さんの仕事を受けて…いま僕はインハウスのキュレーターなんですけど、そこでのコレクションすることの向き合い方、接し方をもっと開発しなきゃいけないなと思いました。日本の公立美術館では収集する主体が県とか市で、その収集の大枠に個人の思想を滲ませることは原則的にできない。そんな収集主体の匿名性は「選ぶ美術館／選ばれる作家作品」の図式における美術館側、収集を担当する学芸員の無自覚な権力の行使につながることもある。そんな両者の関係に別の流れを作れないもんかなと。抽象的な言い方で恐縮ですけど、「わたし」が「わたし」のままにいいことを集団性のなかで担保していけるような空間として美術館はあってほしい。現状では失敗するのは明らかですが、それを恐れずトライアルを積み重ねていきたいなと思っていました。そういったところに小原さんが個人で展覧会をすること、歴史を身体化させることも繋がってくるようなことがあるはずで。そんな渦中で「問い」を立てながら現在と、未来の他者に向けて開かれた体験を放っていくやり方には美術館という集団に属してはいつつも、大いに共感いたします。

あと、もちろん沖縄・北海道もそうなんですけど、その手前の本州北端南端も問題ですね。青森とか、鹿児島・奄美大島。そんなギリギリ本州の端っこって、日本が近代国家化していく過程で、その支配の影響がものすごく顕著に現れていたような土地だと思う。そんな近代ど真ん中の場所でも、場所こそ、人間の形・イメージっていうものをもう一回見据えていくことが必要だなと改めて思いました。感想ばかりですみません。どうもありがとうございました。

[小原]

そうですね。その土地としてのエッジということももちろんそうだと思いますし、僕ら自身がその歴史のエッジに立っているということだと思うんですね。先ほども言いましたが、僕らがやっていることのすべては、未来の他者から審問されるわけです。つまり、今現在進行形で、歴史を生きてるということであり、もしかしたらそこは過去の死者たちや未来の他者たちが共にある場所かもしれない。そういう意識のなかでどのような選択を日々していくことができるのか、ということのなかに「イツ・ア・スモールワールド」展があったということです。もちろん同時代を生きている人たちとこれから何ができるかなと期待していますけどね。

[志賀]

そろそろよろしいですかね。ありがとうございました。博覧会から資本主義の流れで、要は私達の見ることの欲望についても、今日は、もう少し話したかったのですが、また次回にお願いします。それは私が写真をたくさん撮る人間で、10台の頃、写真を始めた頃も、もう罪しか感じないぐらいに、その欲望に浸りまくったっていう、そんな始まりをこう抱えているからなんですけども、どう考えても、この見る、という欲望は根深いですよ、社会の中でも。喜びでもあるし。

あと、逆に、人間社会からなくなると悲惨なものって、例えばユーモアとか皮肉とか、興味や関心……。トラブルの元にもなるけど、そういうものに無関心になっていったらそれこそ、虚無しか待ってない気もして、そういう話にも私たちの欲望や、世界を繋げて話してみたかったなと思います。でも、あと3回ありますので。笑 2回目も、どうかよろしく願いいたします。みなさま、お疲れ様でした！

END

太陽よ 海原に君臨する太陽よ おまえは天使となる  
排泄物のような総督たちのヒゲ  
サンゴ色で漆黒の太陽  
番号を付けられた奴隷たちの太陽  
裸体の太陽 アヘンを吸った太陽 ムチ打たれた太陽  
バスチーユの監獄を讀める太陽が  
七月十四日のカイエンヌの街に

雨が降る 植民地博覧会に 土砂降りの雨が降る

— ルイ・アラゴン「ヴァンセンヌの三月」

パトリシア・モルトン著 長谷川章訳  
『パリ植民地博覧会 オリエンタリズムの欲望と表象』  
(ブリュッケ、2002年)より転載



会場撮影：白井茜

引用①：稲垣陽一郎『聖路易通信 1904年セントルイス万国博覧会「アイヌ村」からの便り』田辺陽編（かまくら春秋社、2016年）

引用②：『人間の測りまちがい 差別の科学史（上）』鈴木善次・森脇靖子訳（河出書房新社、2008年）

引用③：西村時彦『欧米遊覧記』（朝日新聞社、1910年）

引用④：鳥居龍蔵「人類学上より見たる西南支那」1926年 [『鳥居龍蔵全集 第十巻』より]（朝日新聞社、1976年）