

人類学からみた『イメージ人類学』

吉田憲司

1. はじめに

私はこれまで人類学の分野で、仮面や民族の造形、広い意味でのイメージにかかわる分野で研究を続けてきている。また、2014年には、2月から6月まで東京・六本木の国立新美術館で、9月から12月までは、私自身が所属している国立民族学博物館（民博）で「イメージの力—国立民族学博物館コレクションにさぐる」という展覧会を開催し、イメージの問題を問う試みをおこなった。ここでは、そうした経験をもとに、今回、仲間裕子氏が訳出されたハンス・ベルティンクの『イメージ人類学』を、人類学から見てどう位置づけるのかについて私見を述べることにする。

最初にまず、このベルティンクの難解なドイツ語の著作を、きわめて簡潔で明快な日本語に翻訳し、この書を日本の読者の手の届くものにされた、仲間氏の労に敬意を表したい。

仲間氏がこの書の翻訳作業をすすめておられた時期と、われわれ民博のスタッフが、国立新美術館の学芸員諸氏とともに、この展示の企画を練り上げていた時期は重なるのではないかと推察する。「イメージの力」と題するこの展示は、民博と国立新美術館、つまり人類学と美術史学・芸術学との協働の試みであった。民博のもつ計36万点の所蔵品の中から、世界各地で生み出された造形630点を選び出し、それを通じて、果たして人類の生み出すイメージというものの、作り上げ方、あるいは受け止め方に、文化を超えた共通性、普遍性があるのかどうか。それを展示をご覧いただく観覧者のみなさんとともに確認してみたい。そう考えて企画した展覧会であった。

2. 「イメージの力」展

イメージの創造や享受のあり方に人類に共通の普遍性があるのかどうか。この問いは、きわめて人類学的な課題といってよいものであるが、じつのところ、人類学の側からはこれまで試みられたことのない課題である。人類学の分野では、とくに20世紀に入って以降、それぞれの文化の独自の論理と価値を尊重しようという、文化相対主義への過度のこだわりから、普遍的な美の基準や普遍的なイメージの創造・享受のあり方について正面から問うことは、久しく避けて通られてきた感がある。しかし、イメージのはたらきの普遍性を問うことは、そのイメージを介した文化を超えた相互理解の可能性を考える上で、極めて重要な課題であろう。そして、その課題への挑戦は、人類学と、イメージの学としての美術史学・芸術学とのコラボレーションがあって初めて実現できるものと考えられる。

一方で、美術史学・芸術学の分野では、「美術」「芸術」、つまり「アート」という語彙とそれ

にまつわる諸観念が、西洋とその思想的影響下で成立したものだということもあって、今日に至るまで、西洋を中心とし、せいぜいのところ東洋を含む世界の事象に主たる研究対象を限定する傾向が続いてきた。当該の社会に「アート」に相当する語があるか否かに関わらず、創造性に満ちた営みとその所産を広く「アート」と呼ぶなら、間違いなく、非西洋の世界にも「アート」は存在する。芸術学が、文字通り人類の生み出した「芸術」を対象とした学となること、あるいは、美術史学が西洋美術史・東洋美術史に限定されることのない世界美術史の学となることは、いまだ十全には実現されていない。美術史学・芸術学にとっても、人類学と連携し、美術館と民族学博物館の区別を超えた協働を実現することは、その学の視野を一気に世界全体に拡大することにつながるはずである。こうして、美術館と博物館の共同の展示が実現することになった。

展示しているのはすべて民博の所蔵品で、基本的には同時代、すなわち20世紀後半から現在に至る時期に世界各地で生み出された造形である。ベルティンクが『イメージ人類学』の中で取り上げた事例や作例とは重ならないものが多い。一方で、ベルティンクが注目した事象、たとえば、身体をメディアとするイメージや、身体の上のイメージとしての仮面、さらにはイメージと死の関係性や、ひとつのメディアから他のメディアへ移動していくというノマドとしてのイメージのあり方など、取り上げられたテーマそのものには、かなり重なる部分があるように思われる。そこで、まず、この展示をざっと振り返っておきたい。

展示のプロローグとして用意したのは、世界各地から集められた仮面の数々である(図1)。通常、美術館は、作品を一方的に見る場だと考えられている。ところが、この展覧会で展示するものの多くは、民族学博物館のコレクションであるから、もともと人に見られるためにだけ作られたものというはずがしかない。むしろ多くのものは、人間が使うためのもの、さらには、人間がそれを使って世界に働きかけるためのものである。とくに仮面は、人間の作り出したイメージと人間とのダイナミックな相互作用をもっとも直接的なかたちで示す存在である。強力な視線を放つ仮面が並ぶ美術館の空間は、そこで、作品=イメージを見る場から、イメー



図1 プロローグ—103点の仮面が観覧者を見つめる。
「イメージのカー—国立民族学博物館コレクションにさぐる」展、国立新美術館 2014

ジと人との間で見ると見られるという相互作用の成立する場へと変貌する。展示全体のプロローグに当たるこのセクションは、美術館で作品を見るという通常の実験のあり方を相対化し、観覧者の方々にイメージとの関わりを改めて意識化してもらうためのいわば助走路であった。

こうして始まる展示の最初のセクション、第1章は、「みえないもののイメージ」と題されている。仮面の例にみた通り、人間は、現実にあるものを再現すること以上に、目に見えないものを目に見える形にし、それと関わることで、見えないものの力をコントロールしようとして、さまざまなイメージを生み出してきたようである。とりわけ、目に見えない神がみや精霊のイメージは、人間の姿かたちをもとにつくりだされるということが広くみられる。この章ではまず、人のかたどりをもとに、神がみをかたどろうとした試みの跡を、世界各地の造形にたどることになる。

目に見えない力の持ち主たちの行為や過去の英雄・祖先たちの事績は、また、人びとの語りの中で伝えられ、それがイメージの中に組み込まれていった。神話や伝承をイメージに定着させる試み、つまり物語を視覚化する試みは、いわば、時間にかたどりを与えるものといってよい。この「みえないもののイメージ」の章の後半、第1章の第2部では、仏伝図やキリスト教のアイコン、オーストラリア・アボリジニの人びとの樹皮画など、世界各地の時間をかたどる営みの数々を広く見渡している。

第1章が、イメージの組み立て方、文字通りの造形性に焦点を当てたものであるとすれば、第2章「イメージの力学」は、作り上げられたイメージの働き、作用の違いに着目した章である。光り輝くもの、色鮮やかなものは、世界のさまざまな地域で、聖なるものを指し示したり、常人と異なる力や富を有する者の徴として用いられてきた。色とりどりのビーズや鮮やかな色の鳥の羽根で覆われた装身具や器物は、それを身に帯びる者、それを所有する者を傑出させ、周囲から区別された存在として位置づける。ただ、色と光に彩られたイメージは、けして地位や身分の単なる記号ではない。色と光に覆われることで、その人物や器物は、それにふさわしい力を発揮することができるようになる。そうした力のひとつとして、光り輝く鏡や金属が、邪悪な力を跳ね返す力をもつものとして用いられることが、世界各地で確認される。鏡や金属が容器の表面に取り付けられてその中に納められたものを守り、金・銀の装身具や衣服を覆う金糸・銀糸の刺繍飾りが、それを身にまとうものの身体を守るとされるのである。そこには、光に対する、文化を超えた共通した反応がうかがえるように思われる。

文化を超えて共通したイメージといえば、高く見上げるような造形が、高み＝他界とこの地上をつなぐ働きをするという例が、地球上に広くみられる。それは、見る者の視線を上方に導き、死者の霊や精霊を高み＝他界に送り出すというイメージを生み出したり、あるいは神霊の依りましとして、神がみがこの地上におりたつ回路となる。今回の展示では、ニューギニア島西部、イリアン・ジャヤに住むアスマットの人びとが精霊堂の前に建てるビスのポールや、オーストラリア・アボリジニのティウイの人びとのあいだにみられる墓標ブカマニ・ポール、日本の神事に用いられる御幣などを通じて、はるか上方の世界とのつながりを求める人びとの心の動きをたどった（図2）。

続く第3章は、「イメージとたわむれる」と題をつけた。これまでの二つの章は、それぞれ造形の創造と受容のあり方に着目し、イメージの作り出す意味や解釈の普遍性を検証するもので

あった。一方で、そのような意味とは別に、作り手が楽しみながらイメージを作り出していることが、見る者にも実感されることがある。このコーナーには、アフリカ、クバの女性を作るアップリケ布から、南米・ペルーの飾りヒョウタン、ルーマニアのイースター・エッグまで、作り手が、独自のイメージを生み出すことに喜びや楽しみを見出していることが私たちにもうかがえる例が、世界各地から集められている。それら異文化の産物を見て、私たちが楽しい、おもしろいと思うとき、そこで私たちは文化を超えてイメージを共有しているといつてよいのではないか。このコーナーは、それを確認するために設けられた。

ところで、イメージの創造は、個々の文化の枠組みの中だけでおこなわれるものではない。確かに、この展示のこれまでの章では、それぞれの社会、文化に固有の伝統のもとに生み出されてきた造形の数々を中心に紹介してきた。しかし、それだけで閉じ、外部との交渉をもたない社会など、これまでに存在しえなはずもない。人、モノ、情報の移動と接触・交流によって、それまでになかった慣習が創出

され、新たなイメージが生み出されることは、地域の別、時代の別を超えて、あらゆる場面で目にすることができる。展示の第4章「イメージの翻訳」では、そのようなイメージの創造のダイナミックなあり方、ハンス・ベルティンクの言葉を使えば、イメージのノマドとしてのあり方に目を向けている。展示場には、ガーナの首都アクラ近郊の町テシで制作された、死者の属性にちなんで作られた棺桶や、ユニオンジャックをアップリケで施したアフリカ・ガーナに住むファンティの人びとの軍旗が並ぶ。

今回の展示の最後に設けたエピローグ「見出されたイメージ」のコーナーでは、日常生活における実用のために生み出されてきた梯子や筥（うけ）、ザルなどの「器物」を、美術館における現代美術のインスタレーションの手法で展示した（図3）。国立新美術館での展示だけでなく、民博での展示でも、ホワイト・キューブの空間を作り、美術館のセッティングをしつらえた。あらゆるものを「作品」として機能させてしまう、美術館のセッティングの中で、観覧者は、それら博物館に「資料」として収められてきた「器物」が「作品」に変貌するのを目の当たりにすることになる。

白い壁を背景にして、イネの穂の風選（風を起こして粃殻を飛ばす作業）をするザルは、リチャードロングの《円》の作品にも、あるいはインドの作家、アニッシュ・カプーアの作品に見える。

天井から吊り下げた漁網は、エヴァ・ヘスの作品に見える。フランスの牧草刈り用の熊手は、



図2 展示場の奥にピスのボールがそびえる。
「イメージの力—国立民族学博物館コレクションにさぐる」展、
国立民族学博物館 2014



図3 エピローグ—博物館の資料が現代美術のインスタレーションお手法で展示される。
「イメージの力—国立民族学博物館コレクションにさぐる」展、
国立民族学博物館 2014

マルセル・デュシャンの《折れた腕の前に》という、スコップを吊り下げた作品と見まがうばかりである。デュシャンがスコップをぶら下げると美術作品になる、吉田憲司が熊手をぶら下げても美術作品にはならないというなら、作品とそうでないものの違いは、それを展示した人間の職業によるものなのだろうか。観覧者は、この展示空間の中では、博物館に収められた資料と美術館に収められた区別、器物アーティファクトと美術アートの区別が一体どこにあるかを改めて考えさせられるに違いない。それは、われわれに、イメージというものが、常に新たな意味付けに開かれたものであることを改めて示すものである。展示会のエピローグとしてのこのセクションは、いわば展示全体のどんでん返しになっている。この展示が描き出す、イメージの享受の普遍性、イメージの共有の傾向を、今一度相対化し、人間の作り出す「イメージの力」を、この展示を見ていただいた方それぞれに改めて振り返ってもらい、判断してもらおうための仕掛けであった。

3. 人類学から見た『イメージ人類学』

この展示をつくりあげる段階で、美術史の分野で、ハンス・ベルティンクの『イメージ人類学』を筆頭に、ディディエ・ユベルマンの『イメージの前で：美術史の目的への問い』、あるいは、デイヴィッド・フリードバーグや、ヴィクトル・I・ストイキツァの仕事など、美術史学に人類学的な視座の導入をはかろうという、「イメージ人類学」と呼ばれる一連の研究が展開してきていることは承知していた。もちろん、それらの著作にも一応は目を通したが、「イメージの力」展の立ち上げにあたって、それらの著作、とくにハンス・ベルティンクの『イメージ人類学』での議論を参考にしたか、それを基にしたかという、答えはNOである。むしろ、展示の中で、われわれが取り上げようとした事象、たとえば、プロローグにおける仮面、第1章「人をかたどる、神々をかたどる」というセクションでの、人間の身体をもとにした神々の像の造形、あ

るいは死者を異界へ送る、見上げるような背の高い造形、それにイメージのノマドとしての性格など、われわれの試みとベルティンクの著書の間で着眼する事象に共通性があることを、その都度確認したというのが実態であった。さらに、アートという語を棚上げにして、イメージという語を用いることで、一気に視野を全世界に拡張しようという、その視座においても共通したものがあつたように思われる。

では、『イメージ人類学』という、人類学をその名に冠したこの書のアプローチが、どれだけ人類学的か、という点、答えはそう簡単ではない。それに答えるには、いくつかの作業がまず必要になる。

まず、その一つは、原著のタイトル、Bild-Anthropologie というときの Anthropologie がどのような意味で用いられ、それが日本でいう人類学とどう違うのか、という点が問題になる。著者は日本語版への序文の中で、この用語を「民族学」(ethnologie または volkerkunde) でなく、ヨーロッパにおける、カント的定義の人間存在や人間の本性一般も含めた文化人類学 (Kultur Anthropologie, Cultural Anthropology) の意味で用いている。ヨーロッパ、とくに、ドイツ語圏では、1970年代まで、Kultur Anthropologie 文化人類学という語はあまり一般的ではなかった。一方で、Anthropologie という語は、人間の形質を扱う自然人類学から社会人類学、歴史人類学、それに哲学的人間学 Philosophische Anthropologie を含む概念として使われていた。文化人類学という言葉は、アメリカで成立したものであるが、その意味での文化人類学がドイツの大学の講座や研究所の名前として広く使われるようになるのは、ひろく文化研究の分野でいわゆる言語論的転回・文化的転回が起こって以降、とくに1980年代以降のことになる。なお、日本は、アメリカ発の文化人類学と、ドイツ・フランスにおける民族学、さらにはイギリスの社会人類学を同時並行的に輸入してきたという背景から、これら文化人類学・民族学・社会人類学は人類の文化の研究として、自然人類学と対置され、基本的に同じものを指すものとして理解されている。

『イメージ人類学』の記述の中には、しばしば「人類学的」という言葉が登場するが、それにはいくつかの異なる意味が含まれているように感じられる。一つは、ヒトの身体とかかわるという意味での人類学という用法である。それは文脈によって自然人類学、あるいは哲学的人間学での議論を踏まえていると思われる。もう一つは、著者が、たとえば、「「イメージとは何か」という問い・・・の答えが文化的に規定されそれゆえまさに人類学的な探究に適した主題だ」(6P) というとき、あるいは「イメージ化の方法を、中立的で客観的な学としてではなく、帰属する文化に固有の機能を果たす人工的産物としてとらえる」(37P) というとき、さらには「十全な人類学的イメージ概念を得ようとすれば、イメージの普遍的概念と、概念形成の基礎となる文化的慣習との葛藤を論じることのできる間文化的視野が欠かせない」(P73) というときの語用である。それらの記述は、アメリカ発の、そして日本で共有されている文化人類学のアプローチ、すなわち異文化のもつ論理を尊重し、それを明らかにするという文化人類学の態度をさす言説として、私自身もすなおに納得できるものになっている。

一方で、各所に散見される「いわゆる「プリミティヴな文化」にみられる彩色された身体」(P53) といった表現や、「いわゆる「未開文化」においては」(P191) といった表現には、文化人類学

が今や葬り去った進化論的な異文化観が、まだ、ベルティンクの思考の片隅に残っていることを指摘せざるを得ない。著者が「19世紀の心霊術の会合における霊媒者は、古い死者儀礼の最後の残照」（P47）というとき、著者の視野に霊媒の活動が現在もヨーロッパを含む世界各所で普遍的にみられるという現象は入っていないと思われる。そこに西洋近代特有の進歩主義的・進化論的史観が胚胎していることもまた認めざるを得ない。

ただ、こうしたやや大時代的な要素は、重箱の片隅をつつくような性格のものにとどまるものである。『イメージ人類学』の視座は、明らかにそこにはない。「ここでの人類学という語は、イメージを…むしろ開かれた学際的な地平において理解しようという願望を表している」（P24）というベルティンクの言葉に、彼が「人類学」という語に託したものが明確に表現されてる。彼はまた、「イメージへの人類学的問い…の意味は、既存の学問分野や専門科目を支配している狭い伝統的な思考モデルからイメージ概念を開放することにある」（P80）とも言う。そして、その目論見は、本書において明らかに成功していると思われる。

4. 「イメージ人類学」の共有に向けて

あえて、一読者として注文を付ければ、ベルティンクが本書でのキー概念として提示するイメージ＝メディア＝身体の3項関係のうち、身体が、イメージを受け止めるメディアとしていけば外的にとらえられる場面と、イメージを想起する内的機関（メディア）としてとらえられる場面の両者があり、それが同じ身体というメディアとして語られることで、かえって、ヒトが自身の内部で想起するイメージ（心像）と、人が外部に作り上げるイメージ（画像や造形）との相互関係が分析の対象にのぼらなくなり、いわば不問に付されたままに終わっている点が惜しまれる。また、第5章、イメージと死についての議論は、時代と空間を異にする様々な文化における死者のイメージのあり方を論じたもので、フレイザー（『金枝篇』1911）やデュルケム（『宗教生活の原初形態』1912）など、人類学の草創期における宗教の始原のあり方についての議論を思い起こさせるものである（Frazer 1890, Durkheim 1912）。一方で、本書の議論で、人類学的にみて、もっとも説得力があると受けとれたのは、第4章、近代初期の肖像画の成立につながる紋章と肖像画の議論であった。やはりそれは、ベルティンクが、歴史的事象を対象にしつつも、その文化の内の視点、かつて人類学でよく使われたエミックな視点を共有しているからだと思われる。そして、いま一つ、ここでの議論、とくに門書版と肖像画に要求された代理＝表象の課題という議論が、そのまま、イギリスの人類学者、アルフレッド・ジェルのいう、アート、あるいはイメージのエージェンシーの議論、すなわちアートあるいはイメージが社会的コンテキストの中で果たす作用や働きについての議論になっていることは注目される（Gell 1998）。

ベルティンクは、本書の日本語版への序文の中で、「イギリスの人類学者たちは、主題・内容に明確さを欠くとして、『芸術の人類学』を糾弾し、美学との決別を選択した。『芸術への誇張された経緯』を克服するためだというのがその理由だが、本書の関心外であるため、この論争に口出しするつもりはない」（P6）と述べて、ジェルについて、その名を挙げることなく言及しつつも、そこでの議論に顧慮を払ってはいない。しかしながら、実のところ、アートあるいは

イメージの身体性とその社会的な働きの議論という点で、第4章に限らず、『イメージ人類学』におけるベルティンクの議論と、アルフレッド・ジェルによる『アート&エージェンシー』での議論は、多くの平行性を示すものとなっている。

振り返ってみると、美術史学と人類学は、長いあいだ、それぞれ別の道筋をたどってきた。美術史学は、普遍的な美の基準の存在を前提に、時代や文化を超えて優れた作品を抽出し、評価し、その歴史的な位置づけをはかることを使命としてきた。一方、同時代の人間の生活世界を対象とした学としての人類学は、先術のとおり、文化相対主義の立場に依拠して、「アート」という西洋起源の語を対象に押し付けることすら忌避する傾向が長く続いてきた。一方の美術史学が、個人と通時的変化を志向し、他方の人類学が集団と共時的体系を追及するというかたちで、互いに正反対の方向を向いていたことも、この両者の壁を強化することになった。

しかし、今、このふたつの領域は急速に接近してきている。

人類学においては、人類学とアートとの関係を見直す動きが活発化している。モノそのものや、モノが意味するところではなく、モノ／「アート」と人との関係性、あるいはモノ／「アート」の媒介によって生成される人と世界の関係性に焦点を当てようとする動きが生まれ始める。アパデュライによる『The Social life of Things: モノの社会生活』、ダニエル・ミラーによる、大量消費社会におけるモノが生み出す社会関係についての一連の研究、それにアルフレッド・ジェルによる、アートのエージェンシーについての研究などがそれである（Appadurai 1986, Miller 1987, Gell 1998）。マテリアリティの研究と総称されるそれらの動きは、モノ／「アート」に関する研究そのものを社会との関係性の中に位置づけなおそうという試みとってよいように思われる。

一方、ベルティンクの『イメージ人類学』を筆頭に、美術史学の分野でも、研究の対象をアートからイメージというカテゴリーへと拡大し、その視野を一気に拡大しようという、「イメージ人類学」という一連の動きが顕在化していることは、先にみたとおりである。「イメージの力」展を私と一緒に立ち上げた国立新美術館の長屋光枝は、展覧会カタログの巻頭エッセイのなかで、美術史学が研ぎ澄ましてきた「視点と方法が、厳密には西洋美術にしか適用できないことが自覚されるようになった現在、新たな理論的支柱が模索されている。『人類学的な視点』が脚光を浴びる背景には、そういう大きな物語の希求という、美術史および美術館に特有の要請を見て取ることができる」と述べている。

冒頭で紹介した、私たちの展覧会「イメージの力」も、改めて振り返ってみると、人類学における、造形をオブジェとして見るのではなく、そのエージェンシーを探るという点で、ジェルの議論の具体化という性格をもつ一方、結果的に『イメージ人類学』と呼ばれる、美術史学における一連の動向とも多くの問題意識を共有することになった。そして、そこでの、「人類学」という言葉には、文化人類学の実践を美術史に組み込むというだけでなく、西欧中心主義から脱却して、人類の生み出したイメージ全般に適用できる包括的な方法論を模索することへの美術史側の要請が現れているといえそうである。

さらにいえば、今、美術史学だけでなく、美術、アートそのものと人類学が急速に接近してきている。アートの分野でも、20世紀の末になると、アーティストたちは、それまで以上に、特定の場との結びつきを強め、土地やコミュニティに根差した作品を生み出すようになる。また、

それにともなって、アーティストたち自身によるフィールドワークの実践も活発になっていく。さまざまな集団・コミュニティの一員として自らが写真に収まるニッキー・リーの作品はその典型であろう。日本に住むさまざまな国（日本を含む）の出身者たちの自宅での生活風景を撮影した瀬戸正人の写真も、同じ系列に含められるかもしれない。また、小さな方形の区切りの中に、人びとの顔や家族写真、生活風景を収めて、あたかも標本整理箱のように配列したものがみられるようになる。早い作例では、ボルタンスキーのものがあげられるが、フィオナ・タンの《ボックス・ポプリ》、ワン・ジンソン（王勁松）の《標準家族》などがそれである。こうしたアプローチは、標本整理箱のたとえをもち出したことからわかるとおり、人間の生活場面や家族の構成を丹念に集め、それを整然と整理するという意味で、極めて人類学的な試みといえる。現代における人びとのアイデンティティのありかた、人と人との結びつきに焦点を当てようとするとき、作家たちのアプローチが人類学と重なることはごく自然なことである。と同時に、その配列が、ベルティンクも取り上げている、20世紀の初頭、アルフォンス・ベルティオンが生み出した、フランス警察における犯罪者同定のための顔の部位の写真を集めた表の配列とどこか似ているのは、そうしたアプローチが潜在的に持つ暴力性に、作家たちが敏感に気付いている証（あかし）でもある。アーティストたちのこうした、人類学的手法への関心を、ミオン・クォンは、「リングイスティック・ターン（言語論的転回）」を踏まえて、「エスノグラフィック・ターン（民族誌的転回）」と呼んでいる（Kwon 2001）。

こうして、今、人類学とアートの世界も、かつてないほど接近してきているのである。

そもそも、人間のあらゆる知の営みが社会との関係性の中でとらえなおされた、1960年代以降80年代に至る時期のパラダイム・シフトを経験した今、アートはもはや普遍的な美的規範に裏打ちされた自律的な領域とはみなされなくなり、アートもまた、それぞれの社会や文化に組み込まれた存在であることが自明視されるようになってきている。一方、科学も、時代を超越した普遍的真理を開示するものではなく、それぞれの時代・社会の制約のもとで、特定の立場から切り取った、特定の見方・理解を開示するものとしてとらえなおされてきている。こうして、いまや、科学と芸術、人類学と美術史学、客観と主観、西洋と非西洋といった、20世紀を通じて、両者を分け隔てて来た壁が無効化してきているといっても過言ではない。

われわれの「イメージの力」展も、ハンス・ベルティンクの『イメージ人類学』も、その状況のなかからうまれた、地球規模でのイメージの作用の探究の試みであったといえるように思われる。

参考文献

ベルティンク、ハンス

2014 『イメージ人類学』（仲間裕子訳）平凡社（Belting, Hans 2001 *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*. Fink, München）

「イメージの力」実行委員会（編）

2014 『イメージの力—国立民族学博物館コレクションにさぐる』国立民族学博物館

ディディ＝ユベルマン、ジョルジュ 『イメージの前で美術史の目的への問い』（江澤健一郎訳）法政大学出版会（Didi-Huberman, Georges 2007 *L'Image ouverte. Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Gallimard）

2007.

Appadurai, Arjun

1986 *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge University Press.

Dulkeim, Émile

1912 *Les formes élémentaires de la vie religieuse*. .

Fraser, James G.

1890 *The Golden Bough: A Study in Comparative Religion*. Macmillan and C.O..

Gell, Alfred

1998 *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Oxford University Press.

Kwon, Miwon

2001 "Experience vs Interpretation: Traces of Ethnography in the Works of Lan Tuazon and Nikki S. Lee", in Alex Cole (ed.) *Site-Specificity: The Ethnographic Turn*, Black Dog Publishing.

Miller, Daniel

1987 *Material Culture and Mass Consumerism*, Basil Blackwell.

図版

図1 プロローグ—103点の仮面が観覧者を見つめる。「イメージの力—国立民族学博物館コレクションにさぐる」展, 国立新美術館 2014

図2 展示場の奥にピスのポールがそびえる。「イメージの力—国立民族学博物館コレクションにさぐる」展, 国立民族学博物館 2014

図3 エピローグ—博物館の資料が現代美術のインスタレーションの手法で展示される。「イメージの力—国立民族学博物館コレクションにさぐる」展, 国立民族学博物館 2014