

「日本美術をみせるーリニューアルとリノベーションー」

登壇者 (敬称略)

ルパート・フォークナー (ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館 東洋部日本美術担当主任学芸員、イギリス)

アレクサンダー・ホーフマン (ベルリン国立アジア美術館 キュレーター (日本美術)、ドイツ)

岩田 茂樹 (奈良国立博物館 上席研究員)

レイチェル・サンダース (ハーバード大学美術館 アビー・アルドリッチ・ロックフェラー・アソシエイト・キュレーター (アジア美術))

野口 剛 (根津美術館 学芸課長)

モデレーター

救仁郷 秀明 (東京国立博物館 学芸研究部列品管理課長)

1962年、東京生まれ。東京大学大学院人文科学研究科修士課程 (美術史専攻) 修了。東京国立博物館美術課絵画室員、企画課展示調整室員、展示課平常展室主任研究員、事業企画課特別展室長、保存修復課保存修復室長、列品管理課登録室長を経て現職。



専門は日本中世絵画史。担当した主な展覧会に、没後500年 特別展「雪舟」(2002)、建長寺創建750年記念 特別展「禅の源流」(2003)、亀山法皇700年御忌記念 特別展「南禅寺」(2004)、足利義満600年御忌記念「京都五山一禅の文化」展 (2007)、開山無相大師650年遠諱記念 特別展「妙心寺」(2009)、特別展「ボストン美術館 日本美術の至宝」(2012)、臨

濟禅師1150年遠諱・白隠禅師250年遠諱記念 特別展「禅一心をかたちにな」(2016)。主な論文に、「日本中世絵画における陶淵明と蘇軾」(『東京国立博物館紀要』第38号、2003年3月)。

パネルディスカッション要約

(敬称略)

救仁郷：東京国立博物館の救仁郷と申します。よろしくお願いいたします。まずは、先ほどのご自身の発表に補足したいことなどがあればどうぞ。

野口：新しい展示施設とそこでの現在の活動についての大体のことはお話できましたが、現在の活動の補足として、最後に話題になった外国語対応というのが根津美術館でも重視されています。当館は場所柄もあり、海外からのお客様が多いので、まずは英語での情報は極力多めに提供することとしています。しかし、翻訳というのは外部の翻訳者と学芸員との間で密なやり取りが必要なので、かなり大きな労力を使います。日本語の意図がちゃんと伝わっているか、用語が適切か、しっかりチェックをします。それだけ重要な作業だと考えています。

救仁郷：ありがとうございました。根津美術館では、英語以外の言語の対応というのはどうなっていますか。

野口：館のパンフレットは日本語を含む5か国語で作っていますが、展示室での解説などについて年7回の展示替えごと同様の対応するのは難しい状況です。

救仁郷：音声ガイドについては。

野口：現在は日本語のみです。学芸員がスクリプトから作り、収録の立会いまで行いますので、外国語で同じことをしようとすると労力的にも時間的にも大変だと思います。もちろん要請がないわけではないですが、音声ガイドの多言語化というのは今の体制では難しいかなと思います。

サンダース：実際に私自身翻訳の経験があるのでよく分かるのですが、館内に翻訳のできる人材が必要だというだけでなく、適切に翻訳することがいかに難しいかということを強調しておきたいと思います。作品の基本情報を翻訳するのはそれほど難しいことではありませんが、学芸員が視覚的な作品を言葉で表現することによって伝えたい物語を、適切に翻訳するのは実に困難です。根津美術館や日本の国立博物館が素晴らしい英訳を提供しているのに感心します。しかし、時間の制限がある中で行う翻訳作業には、質を担保し続けるのが難しいという大きな危険があると思います。来館者は、専門家である学芸員が提供する「本物の情報」に信頼をおいてその情報とともに作品を鑑賞するのに、もしその情報の翻訳の質が、時間的制約によってもしくは翻訳家が美術専門ではなかったといった理由で悪かったとしたら、来館者と館の信頼関係や作品との関わりに悪影響を及ぼしてしまい、多言語での情報提供という行為自体を台無しにしかねません。また、情報量が膨大ですから、一つの言語に翻訳するだけでも大変ですし、さらに北米の状況を考えると、ある特定の言語だけを選び出して翻訳するというのは問題になります。人材不足と時間的制約というまさにこの理由から、ハーバード大学美術館では英語のみでの情報提供を行っています。

フォークナー：本当に仰る通りだと思います。良い翻訳というのは実に難しく、美術関連での翻訳には特にとても時間がかかることがあります。しかもV&Aは大規模な施設です。V&Aで、取り掛かりながらも成功しなかった最近の例として、中国語と日本語でウェブサイトを作ったものの、更新し続けるのには人材も資金も足りず、結局2年ほどで閉鎖しなければならなくなったというものがあります。

展示作品のキャプション付けに関してはもっと難しく、中国語・英語の二か国語対応となっている中国の展示を除いて、基本的にV&Aでは全て英語でのみの情報提供です。先ほどのお話の通り、ハーバードのような大学付属の博物館で多言語対応をするのであれば、完璧にしなければなりません。「国立」博物館であるV&Aでも、同様に高い水準が求められます。そのため、人材と資金の問題もありますので、V&Aで早急に多言語化が実現される可能性は低いですし、今のところ予定もありません。

岩田：非常に限られた時間の中での作業ですから、単純なミスや根本的な誤解が伴うのではという危うさをいつも感じています。しかしそれでも翻訳が必要であるという認識の背景には、博物館の教育普及という機能や観光施設的な性格も重視しなければいけないという考え方があるのだと思います。しかし、間違った情報を伝えてしまったのではかえって逆効果なので、慎重を期す必要があります。現状では極めて危ない綱渡りのような作業をしていると感じております。

ホーフマン：ドイツのお話をしますと、ドイツ語は、英語のように世界各地で話されている言葉ではないため、ドイツの博物館・美術館の多くは英語の翻訳を提供し、西部においてはフランス語訳も添えられています。

私たちの美術館では少なくとも基本情報については英語、ドイツ語、そしてその作品の元々の国の言語で提供しており、来館者は、十分ではなくとも表面的な情報を得ることはできます。将来的には、フンボルト・フォーラムで英語のキャプションを全てにおいて提供せねばならないというプレッシャーがあって、果たして館内に専門の翻訳部門なしにその作業を成し遂げられるのだろうかという疑問に思っています。将来的には、キャプションだけでなく、データベースといった先端技術の力も借りて情報提供できるかもしれません。キャプションの長さについては、ギャラリーで実際展示するものと、データベースの中に入れるもう少し長いバージョンを用意するというように、幾つか異なる長さのものを提供するという事も考えられます。

フォークナー：東芝ギャラリーの改装時にキャプションの執筆・校正を行うのにはとても時間がかかりました。これは、単に文字数の制限内に文章を収めるという問題ではなくて、多くの情報を、簡潔かつ格調をもって、そして人々の関心を呼ぶような書き方で伝えようとする試みなのです。これにはかなりの技術を要します。日本の章解説はかなり長いように感じます。一方で、個々の作品の解説は時にむしろ素っ気なく、美術史の専門用語を用いて書かれていて、来館者が求めるような解釈についてはあまり触れられていないように思います。人々は、学芸員が話しているようなものを求めていると思うのですが。この点で、V&Aを含む、世界中の博物館・美術館には改善の余地が大いにあると言えるでしょう。

野口：日本語のキャプションについては、もちろん学芸員が責任をもって自分の伝えたいことを表現するわけですが、それをそのまま英訳しても意味をなさないので、翻訳をするための原稿をまた別途用意することもあります。英語にするとどうしても文字数が長くなりますので、その調整も必要です。正確に伝える、しかも意味のある情報を伝えるために、学芸員はすごく努力をしています。

岩田：皆さんにお伺いしたいと思うのですが、解説文というのは、日本の場合だと学芸員が書くことになっていますが、諸外国においてもそうなのでしょうか？

ホーフマン：ベルリン国立アジア美術館では、権威に対して疑問を持ち、権威の分散を試みています。少なくとも大学美術館のような場所では、来館者に情報が真正であるかどうかを問う批判的能力を持っている、あるいはそういう能力を育ててもらいたいと思っています。その一つの実験的事例として、かつて、日本絵画の個人コレクションのカタログを作ったときに、持ち主である動物・植物学の教授に執筆していただいたことがあります。皆さんの評判は上々でした。作品を違う角度から見て、違うアプローチをして、そして違うストーリーを学ぶことができたと思います。

救仁郷：東京国立博物館でも、基本的には学芸員がキャプションを書いています。近年の考古展示室のリニューアルでは、学芸員が書いた解説パネルを教育課の方にチェック、リライトしていただきました。

岩田：奈良国立博物館では、日本では多くの場合そうであると思いますが、学芸員がまずカタログの解説を書いて、それを圧縮するような形でキャプションができあがっていきます。そうすると、これを書いている学芸員には、どこかに自分は研究者であるという自負のようなものがありますから、少しでも自分の色を出したいという欲求があると思うのです。しかし、それが100%の事実だと伝えてしまうと、これは間違った情報になり得ると思います。そういうことで、ともすれば、一般の方が求めている情報とは違うレベルの情報ばかりを渡しているケースがあり得るのではないかと思います。先ほどの質問をいたしました。

救仁郷：ありがとうございます。「日本美術を見せる」というのが今回のパネルディスカッションのメインタイ

トルではありますが、もちろん作品を見せるということだけではなくて、作品を説明するとか魅力を伝えるということも含意した言葉として選んでおります。解説の手法として、キャプションがあったり音声ガイドがあったりするわけです。ここで別の手法で情報を提供するということについて伺いたいと思います。

フォークナー：コンテクスト的な情報を入れてオーディオ・ビジュアルで情報を提供するというのを、われわれはもう20年ほどやっています。特に、最近の展示室ではさらに多くのオーディオ・ビジュアル情報を駆使しています。

岩田：実例の紹介ですが、奈良国立博物館では、秋に開く正倉院展の時に琵琶などの楽器で過去の録音があるものについては、会場で流しております。これはとても喜ばれています。

救仁郷：情報を提供するというのでいえば、お客さんに作品やコレクションの情報を提供する機会などはありますか。

岩田：「展示している作品についてのご質問に限り」ですが、質問用紙を置いています。いただいたご質問について、研究員が後日電話でお答えするというシステムを採っています。

フォークナー：V&Aでは、書面での質問を受けており、最近は主にEメールでの問い合わせが多いです。原則として、作品の価値がどれくらいなのかという質問には答えられませんが、また、月に一度は誰でも自分の所持する作品を各部門の学芸員に見せて直接話をするができる機会を設けています。これらが、一般の方々が学芸員に直接連絡するための二つの方法です。V&Aには、図書資料を閲覧するための美術図書館に加えて、テキスタイルやドレスを見るための同様の施設(クロスワークス・センター)もあります。その他の種類の所蔵資料については、原則的には管轄部署に直接申請すれば実際に目にするようにしています。こういったいくつかの方法によって、私たちは、一般の方々に対して、作品を直接目にする機会や、作品について何らかの知識を持つ学芸員と直接話をする機会を提供しています。必ずしも専門分野の担当者とは限りませんが、多くの場合は専門分野の学芸員との面会が可能です。このように、来館者が直接的に作品や学芸員と触られるという機会はとても重要だと感じています。

サンダース：ハーバード大学美術館の美術研究センターの目的はまさに、人々が直に作品や人に触られる機会を提供するということなのですが、過去には制約もありました。5年間改修のために閉館していたので、その時には作品公開は制限されていたのです。ですから、現在は正式に担当部署に連絡を取るといった手続きを踏むことなく、ウェブサイト上で申請をすれば作品を実際に見られるようにしています。無論申請は慎重に審査・記録されています。このセンターの方法は、美術館コレクションの一般への公開に関して、良い意味で革命的な変化をもたらしたと思います。学芸員が直接的な窓口でなくなることで、誰が来ているのか学芸員にとっては積極的に調べないと分からないのですが、多くの方々と多数の作品と情報を共有できるという利点の方がはるかに勝っていると思います。この文化的な大転換といえるこのシステムは実現させるのに実に長い時間を要しました。私たちは、このシステムを、博物館の新しい建物と同じようなものにしたかったのです。つまり、ハーバード大学美術館に新たに生まれた文化の中に組み込まれているということです。

救仁郷：ありがとうございます。ここで、博物館・美術館の建物のリニューアルについてお話をきいてみたいと思います。東京国立博物館の本館も重要文化財に指定されて、極端な話で言いますと、壁に釘の穴

を1本開けるのにも文化庁の許可が要するというような制度になっております。欧米でも、博物館・美術館の建物が歴史的に重要である場合が多いと思うのですが、どのような状況でしょうか？

フォークナー：V&Aには、いくつかの等級に分けられて保護の対象となる、公的な指定を受けた建物が複数あります。建物に手を加えることは可能ですが、その管理を司る組織に、多くの場合はイングリッシュ・ヘリテッジなのですが、許可を得るための申請をしなければいけません。手続きは正式かつ複雑なもので、申請提出には細心の注意を払う必要があります。

サンダース：ハーバード大学美術館では、改装時にも元々のレンガのファサードは保持されました。新たにレンゾ・ピアノが設計した斬新なガラスの天井に関しては、ケンブリッジの環境に相応しいかどうかという問題は別として、結局実現されました。建物の新しい部分についても実は色々な制約があるのです。レンゾ・ピアノのように著名な建築家の建物に変更を加えるというのは、簡単なことではなく、協議が必要で条件も契約もあります。新しい建物に関しては古い建物ほど問題はないと思いますが、やはりそれほど簡単なことでもありません。

ホーフマン：ベルリン国立アジア美術館はフンボルト・フォーラムの東洋美術館という真新しい建物に入るのでこういった問題はあるはずがない、と当初は思ったのですが、実は、歴史的建造物の再建なのでできるだけ当初の姿を再現せねばならず、非常に多くの制約がありました。ドイツでも、歴史的な建造物については申請をしなければならないので、多くの制限が付随してきます。

救仁郷：建物に手を加えるのは、いろいろな苦労があるということですね。日本美術の見せ方に関していうと、大きな展示構成についてはいかがでしょうか。展示室にどのようにテーマを配置していくのか、年代順、テーマごと、分野ごと、あるいはコレクションのまとまりごとに展示する、いろんな方法があると思うのですが。

ホーフマン：アジア美術館において年代順の並べ方ではなくテーマ的なアプローチを取ろうと決めた理由は、我々のコレクションが網羅的ではないからです。また、私達が日本の美術を統一的なかたちで見せることが可能であるというような誤解を与えることは避けたいとも思いました。展示の方法は各館の特色を踏まえて考えるべきだと思います。

救仁郷：昨日でしたか、畳を展示ケースの中に入れると有毒なガスが出るという問題があがりました。そもそも日本の美術品は紙とか絹とか木とかの有機質なのですけれど。ドイツの美術館を訪れた際には、ケースの素材としては徹底的に有機質を使わないというお話を聞きました。ケースの中に空気を循環させてフィルターで悪い物質を除去するといった展示ケースも拝見してきました。展示ケースの中の環境を保つために各国でどのような取り組みがありますか。

フォークナー：1986年に開室した当時、東芝ギャラリーでは空調機が展示ケース内に備え付けられていました。その約2年後、空調機の湿度調整機能が故障し、その結果展示品の刀に錆びが生じるということが起きました。この経験から、新しい環境制御技術に関してはやや慎重になっています。虫害については今回あまり話していませんが、これは博物館・美術館にとっては大きな問題です。有機質の素材を展示ケース内で使用するという問題については、指定建物に手を加えることと同じように、厳しい指針があります。ヨーロッパおよび北米の館でも、同じような状況なのではないでしょうか。

野口：当館では展示室にあまり仮設的な造作を入れない方向にあります。仮設の木材から有害なガスや有

機酸が放出される懸念もあるからです。ですから、展示ケースに何か新規で展示台を入れなければならない時には、有機ガスの発生を押さえるようなコート剤を事前に塗っています。これは文化財保存の会社にお願ひするので、作業手順や経費などの問題はありますが、作品保護の観点からそのような処置をしております。

救仁郷：ありがとうございます。最後に、展示品の撮影を一般の来場者に許可しているかどうかというのをお聞きしてみたいのですが。

野口：建築を撮影したいという要望もあり、当館ではホールのみOKとしています。しかし狭い展示室ではその行為が他のお客様の迷惑にもなるので、禁止にしています。

サンダース：ハーバード大学美術館では、フラッシュを使わなければ撮影は許可しています。ただ、来館者の中には写真を撮ったら満足してその場を去ってしまう方もいらっしゃいます。その作品の写真をご自分で持っていたいと思われるのは素晴らしいことですしよく理解できるのですが、それがむしろ作品をじっくり鑑賞する経験を妨げているようでもったいないと思います。これは、すごく強硬な権威主義的な「写真撮影禁止」という姿勢と、来館者が写真だけに集中することがないように促す、その間のバランスに関しての問題と言えるでしょう。

フォークナー：V&Aでは、特別展では、混雑することが多いのと個人コレクションや他の館から借りている作品が多いことから撮影禁止となっています。常設展の場合には、三脚などで人の流れを邪魔することがなければ写真撮影は可です。実際はそんなに大勢の人が作品の写真を撮っているという情景はあまり見たことがありませんが、写真を撮りたい人は撮れるという状況なのは良いのではないのでしょうか。かつてV&Aでは写真撮影を制限していたのですが、その時は書面での苦情がたくさん来しました。

岩田：奈良国立博物館の仏像館では、博物館の所蔵品に限り撮影OKという時期もありましたが、現在はすべて禁止です。なぜ作品ごとに撮影のOKとNOを分けていたかといいますと、日本の公立の美術館・博物館での展示作品の多くは館蔵品ではなく、他の所蔵者から預かっている作品が割合として高いためです。特に奈良博の場合には宗教的な尊像を多く展示しておりますので、信仰という問題が絡んできますが、昨今ですと簡単に写真に撮られて画像が拡散してしまいます。それらの画像がどういう使い方をされるのか分からず、「それは迷惑ですからやめてください」という所蔵者側の御意向もあって、現在は全面禁止といたしました。

ホーフマン：ドイツでもV&Aと同じようなルールです。常設展のみ撮影可能で、特別展では不可です。ただ、常設展で他から借りてきた作品を展示するときは、その作品のみ写真を撮らないでいただくにはどうしたら良いかというのが問題になっています。

救仁郷：ありがとうございました。そろそろお時間ということですが、今日はさまざまな話し合いができて大変有意義だったと思います。

パネリストの皆さま、そして会場の皆さま、ありがとうございました。（拍手）

Exhibiting Japan: Renewal and Renovation of Japanese Art Galleries

Panelists

Dr. Rupert Faulkner, Senior Curator, Japan, Asian Department, Victoria and Albert Museum, UK

Dr. Alexander Hofmann, Curator, Arts of Japan, Asian Art Museum, National Museums in Berlin, Germany

Mr. Shigeki Iwata, Special Research Chair, Nara National Museum

Dr. Rachel M. Saunders, Abby Aldrich Rockefeller Associate Curator of Asian Art, Harvard Art Museums

Mr. Noguchi Takeshi, Chief curator, Nezu Museum

Moderator

Mr. Hideaki Kunigo, Supervisor, Collections Management Div., Curatorial Research, Tokyo National Museum

Born in Tokyo in 1962, Hideaki Kunigo earned his MA in Art History from the Graduate School of Humanities at Tokyo University. At the Tokyo National Museum he worked in the Painting Division and the Exhibition Planning Division before becoming a curator in the Regular Exhibitions Division. He then served as Senior Manager of Special Exhibitions, Senior Manager of Conservation, and Senior Manager of Registration before his promotion to Supervisor of Collections Management.

Specializing in medieval Japanese painting, he has curated “Sesshu: Master of Ink and Brush” (2002), “Kamakura: The Art of Zen Buddhism” (2003), “Treasures of a Great Zen Temple, the Nanzenji: Commemorating the 700th Memorial Year of Emperor Kameyama” (2004), “Zen Treasures from the Kyoto Gozan Temples” (2007), “Masterpieces of Zen Culture from Myoshinji: Commemorating the 650th Memorial Year of the Founder, Muso Daishi” (2009), “Japanese Masterpieces from the Museum of Fine Arts, Boston” (2012), and “The Art of ZEN: From Mind to Form” (2016). His major publications include “Tao Yuanming and Su Shi in Medieval Japanese Painting” (*Proceedings of the Tokyo National Museum*, Vol. 38; March 2003).

Abridged Transcript

Kunigo: I’m Hideaki Kunigo of Tokyo National Museum. To begin, please feel free to elaborate on your presentations.

Noguchi: I gave an overview of our new exhibition facilities and their utilization. Multilingual support, which I talked about at the end, is also important at our museum. Partly because of our location, we have many visitors from abroad. We are therefore trying to provide as much information in English as possible. It requires a lot of effort, however, because the outside translators we hire have to work closely with our curators. They check if the meaning is retained in the translations and if the terminology is correct. I believe this is very important work.

Kunigo: How about other foreign languages?

Noguchi: Our pamphlet is available in five languages, including Japanese, but we can't do the same for the exhibitions, which are rotated seven times a year.

Kunigo: And audio guides?

Noguchi: Currently we only have audio guides in Japanese. Our curators write the scripts and are present for the recordings. Doing this for foreign languages would be quite difficult, both in terms of time and effort. I'm not saying there's no demand, of course, but doing this with our current resources would be difficult.

Saunders: As someone who has fairly recent experience of actually doing this work, I feel that it's important to not only hear about the sort of internal labor that's required in doing this work, but to actually emphasize how difficult it is to do that work properly. I think that it's one thing to translate a label, basic information, but it's a very different thing to translate something that a curator wants to convey as a narrative, and in many cases they're translating a visual object into words and that's an extremely difficult thing to do well.

I of course hugely appreciate when I visit the Nezu Museum or many of the national museums that produce beautiful English translations. I do think there is a huge danger in requiring translations to be done at such a speed and in such a way that the quality of what is able to be done cannot be maintained. You trust that the curators are experts and that you're learning from them, that they are giving you the authentic information but the moment that you get poor translation whether it's because of a rush or because you had to hire some company that doesn't have a specialist who deals with art, you feel less inclined to absorb that label, and it really affects the way you interact with the institution and with the objects.

And so I think it's very important that it's emphasized just how skilled this work is and what kind of resources you would need to do that well because to do it poorly under mandate, I think, is going to undermine the whole point of doing it at all. In our museum, we actually don't, as far as I'm aware, offer labels in any other language precisely because of this problem of resources and rotating. It's enough to try and get it done in one language frankly, but also because in the North American environment, how many languages would you do? I wish we could do more languages, but this is the point that we're at for precisely the reasons we will share, I think.

Faulkner: Yes, I would very much agree with what has just been said. Good translation in the arts field is particularly time consuming, and the V&A is a huge organization. I suppose the most recent example of something having been started but subsequently failing were our Chinese and Japanese language website pages. They lasted about two years, but we then found we didn't have the resources to keep them up to date, so they had to be closed down.

Labelling is an even bigger challenge. Basically we present everything in English and only English. I think the only gallery that is bilingual is our Chinese gallery. The point just made about multilingual labels having to be absolutely correct for an academic museum attached to the university like Harvard is spot

on. For a museum like the V&A, which has the title “national” attached to it, you would expect a similarly high standard. This is why, resources being what they are, multilingual labelling is unlikely to happen very quickly, if ever.

Iwata: I feel that there’s always a danger of careless mistakes or misunderstandings with translations because this is work carried out with very limited time. But I think the necessity of this work comes from the idea that one must value museums’ roles as educational institutions and tourist spots. However, I think one has to be very careful because providing incorrect information would have the opposite effect. I feel like currently this is very risky work, almost like walking a tightrope.

Hofmann: Unfortunately, German unlike English is not a language which is spoken in many parts of the world, so many German museums do provide English translations and in many parts, particularly in the western parts of Germany, French translations are also provided. Speaking about the situation at our museum, we try to give at least the technical information in German, English, and the language of the country from which the objects hail, though that’s not a satisfying solution, but at least visitors can get some superficial information on the object. Concerning the future, there is great pressure to have complete English labeling throughout the Humboldt Forum, and I’m wondering how we are going to do this without a professional in-house translation department and specialized translators.

Thinking about the future, I wonder whether at least the technical information could be provided. Some kind of database system, maybe that’s one of the solutions. Overall, I also wonder about the length of labels. Probably one will have to provide labels in several versions at the Humboldt Forum: a short version which is actually printed and goes up at the gallery and another longer one, which is accessible through databases.

Faulkner: The process of writing and editing the labels for the upgraded Toshiba Gallery took a huge amount of time. It wasn’t just a question of keeping to the word limit, but more the challenge of trying to get the information across succinctly, elegantly and also engagingly. It’s quite a skill to do this. I do get a sense that in Japan panel labels are very long while object labels can be quite laconic and written in a form of art historical code with little interpretation of the kind visitors want. People want curators to speak to them. There is huge room for improvement in museums all over the world, including the V&A.

Noguchi: With Japanese captions, of course, the curators are responsible for expressing what they want to say. But with a direct translation into English, sometimes the meaning is lost, so you have to prepare a separate label solely for the purpose of having it translated. When you translate into English, it always becomes longer, so that’s also something you have to take into account. Curators are working quite hard to provide information that’s both accurate and meaningful.

Iwata: I want to ask everyone – in Japan the curators write the captions, but how is it in other countries?

Hofmann: Recently at the Asian Art Museum we are trying to be a bit more reflective about the question of authority and trying to share the authority, which we hope visitors would question anyway. Especially at a university museum, hopefully visitors will have and develop a critical capacity to question whether the

information in the labels is actually correct. So this is one of the experiments we did: We received a private collection of Japanese paintings from a professor of zoology and botany, and his approach to the paintings was completely different from an art historian's approach. When we did the exhibition and catalogue with him, we asked him to write the actual catalogue entries, and overall, the reactions were very positive. People enjoyed the fact that the artworks were taken up from a different angle and they enjoyed learning different stories.

Kunigo: At Tokyo National Museum the curators write the labels. During the recent renovation of the archeology gallery, the captions written by the curators were rewritten by the education department.

Iwata: At the Nara National Museum, and I imagine it's the same for most of Japan, the curators write the catalogue entries first. Those are then compressed to make the captions. I think that when curators write these, somewhere inside they are thinking of themselves as researchers, so they want to express unique ideas in their writing. But if you stated that the writing is 100% correct, that would be a mistake. You can also image a case in which the level of the writing is different from what the visitors want, which is why I asked my question a moment ago.

Kunigo: "Exhibiting Japan" is the title of our panel discussion but this does not mean we are talking only about how to display artworks; this title also encompasses the questions of how to explain works and express their appeal, which is why we chose it. Explaining the works may be done through captions or audio guides, but I would like to ask the panelists about other methods of communication.

Faulkner: Including contextual information in the form of audiovisual is something that we have been doing for about 20 years, but certainly we do much more of it in more recent galleries.

Iwata: This is just an example but at the Nara National Museum we had a Shosoin exhibition in the fall. A recording of *biwa* and other musical instruments had been made so we played this during the exhibition and the visitors were thrilled.

Kunigo: Do you have opportunities to provide visitors with information about the works and the collections?

Iwata: This is limited to works that are on display, but we have slips of paper on which visitors can write questions. The curators then make phone call to those visitors and answer their questions.

Faulkner: The V&A accepts written inquiries, mainly in the form of e-mail these days. One thing we cannot do as a matter of principle is advise on the value of objects. We also have one afternoon a month when all the curatorial departments are open for people to bring in their objects. These are two ways in which members of the public can be in direct contact with curators. In addition to the National Art Library, which is for consulting books, we have a similar facility (the Clothworkers Centre) for looking at textiles and dress. For other types of material people can make appointments to see objects in store by directly contacting the relevant curatorial department. In these different ways we offer people opportunities to

engage directly with objects and with curators who know something about them. It's not necessarily a curator who is an expert in the field who manages an appointment, but it often is. The principle of providing direct contact with objects and curators is something the V&A feels is important.

Saunders: I think the idea behind our Arts Study Center is precisely to offer that access that we all want in an ideal world, but the time and the space, there are all kinds of constraints, and I think that there was a period in the museum's history and the museum's very recent history when it was closed for five years, when access to objects was very difficult. We also don't have the best photography in the world to put on the web. So, in a way, the Arts Study Center has been sort of overturning that state of affairs, and you do not officially need to go through a curator or go through a department to make an appointment to come and see a particular object. You are able to use the website to make an application to come and see that object. There are checks and balances, and we are extremely careful about how appointments are monitored and recorded and what actually takes place, but I do think that the center really has had a huge revolutionary effect on access to the collections at the museums, and in a very positive way so far. I suppose there are a few downsides: as a curator you may miss out on the contextual information that comes with knowing who is visiting at every moment. Of course, it can be monitored, but it requires you to step out and do that rather than the information coming to you. It's a huge plus and just the numbers of objects that we have been able to share and the amount of information that we have gathered from those visits has outweighed many of the possible downsides of that kind of a system. But I would say that this has been a very long time in the coming. We wanted to make sure that it's a little bit like the building itself. It's built into this new culture of the Harvard Art Museums.

Kunigo: Now I would like to talk about the renewal of museums. The Tokyo National Museum is designated as an Important Cultural Property. This is an extreme example, but even putting one nail into the wall requires permission from the Agency for Cultural Affairs. I imagine that there are also many historically important buildings in the United States and Europe.

Faulkner: We have buildings that are officially designated as certain grades of protected building. Changes to the buildings can be made, but only with permission from the right authority, which is often English Heritage. The procedure is formal and quite complicated, so a lot of care has to be taken in presenting one's case.

Saunders: I do know that in the case of our museum, the brick facade was maintained. Renzo Piano's quite radical glass roof is quite shocking the first time you see it and whether that's comfortable in the Cambridge environment or not, it has happened. What I can say is that in the new parts of the building, we're also faced with restrictions, which is an interesting thing. The building was constructed by Renzo Piano, a star architect, and making alterations is not simple, and it requires consultation, and there are conditions and there are contracts. New buildings can be, I suspect, not as troublesome as the old buildings, but it's not so simple.

Hofmann: I thought we would be privileged since we are moving into a brand new building, but since it's a reconstruction of a historical building, we faced all kinds of constraints. Certainly, it's a problem with

historical buildings in Germany as well because one has to file for applications.

Kunigo: There are certainly many difficulties when you make changes to buildings. What about the overall exhibition plan for Japanese art? I know there are various methods such as organizing exhibits by theme, historical period, genre, or collection.

Hofmann: One of the very central ideas, which informed our decision to go for a thematic approach and not for a chronological or one by genre was the fact that the collections at Berlin are not comprehensive, and also we wanted to avoid the impression that we are really able to have an unified representation of Japanese art. Having that said, in answer to the question of how to display collections, one also has to take into consideration the identity of an institution.

Kunigo: Yesterday we talked about the problem of *tatami* mats emitting harmful fumes when they are put into display cases. Japanese art uses organic materials such as paper, silk, and wood. When I visited a German museum, I heard that no organic materials whatsoever are used for the cases. I also saw cases that circulate and filter the air. What is done in your countries to maintain the environments in the cases?

Faulkner: When the Toshiba Gallery first opened in 1986, it had an in-case air conditioning system. About two years later, the humidity control on the system went wrong, one outcome of which was that rust started appearing on some of our swords. This made us somewhat wary about new environmental control systems. Insect damage is something we haven't talked about, but it's a big issue in museums. There is also the issue of using organic materials inside display cases. As with making changes to listed buildings, there is a strict system we have to follow. I suspect this is fairly universal in Europe and North America.

Noguchi: At our museum we don't use extra furnishings. This is partly because we are worried about harmful fumes and organic acid from wood. So if we have to use a stand in a case, we give it a coating to lessen the amount of organic fumes that it emits. We have a company that specializes in the preservation of cultural properties do this for us, so there are difficulties with regards to the work flow and cost, but we do this to protect the objects.

Kunigo: Lastly, I would like to ask whether you allow general visitors to take photographs.

Noguchi: Some visitors wish to photograph the architecture and we allow them to do this, but only the hall. But taking photographs in the small exhibition spaces would bother the other visitors, so we don't allow it.

Saunders: We allow photographs as long as they are not using a flash. I have noticed that what is tending to happen in the galleries is that people will take the picture and then they will move off without looking at the painting. So I think it's wonderful that people want to own that image but I do think that it gets in the way of really having that experience of looking at something. I think it's a question of balance between sort of an authoritarian heavy handedness saying "no photographs" and encouraging people not to do it.

Faulkner: At the V&A photography is not allowed in temporary exhibitions. This is because temporary exhibitions tend to be crowded and also because a lot of the objects are borrowed from other institutions or individuals. In the permanent galleries, photography is allowed as long as tripods are not used or anything else is done to create circulation problems. I'm not particularly aware of people taking lots of photographs of particular objects, but it's much better that they can if they want to. It used to be when we did have restrictions on photography that you got people sending in written complaints

Iwata: At the Nara Buddhist Sculpture Hall we hoped that photography of the sculptures in our permanent collection would be allowed, but now no photography whatsoever is allowed. The reason why photography was allowed for some objects but not for others is that many objects at public museums in Japan are not part of the collections – they are on loan. At the Nara National Museum in particular many religious images are on display, and this becomes entangled with faith and worship. Today, you can easily take pictures and share them. We don't know how those pictures will be used so some owners ask us to prohibit photography. So now, photography is not allowed at all.

Hofmann: Like the V&A in England, we allow photography in permanent exhibitions but not in special exhibitions, and sometimes, a problem occurs when we display loan objects in the permanent galleries and then the guards ask us how we should ensure that no one takes photographs of these objects.

Kunigo: We are running out of time so I would like to thank our panelists for this discussion, which covered a variety of topics and was very meaningful.