

# オリエンタリズム・オクシデンタリズム・ グローバリズム： ボストン美術館における日本美術

アン・ニシムラ・モース

ボストン美術館 日本美術課長、 アメリカ



## 略 歴

ラドクリフ・カレッジ学士課程卒業、ハーバード大学にて修士号および博士号取得。ボストン美術館での35年間に及ぶ勤務を通じて、日米両国において高い評価を得た多くの展覧会を企画してきた。近年では「震災以後：日本の写真家がとらえた3.11 (In the Wake: Japanese Photographers Respond to 3-11)」（2016）および「村上隆：奇想の系譜 辻惟雄とボストン美術館のコラボレーション (Takashi Murakami: Lineage of Eccentrics, A Collaboration with Nobuo Tsuji and the Museum of Fine Arts, Boston)」（2018）などがある。現在、日米文化教育交流会議 (CULCON) 美術対話委員会副議長を務める。

ボストン美術館は1870年の創立以来、百科事典的美術館 (encyclopedic museum) としての使命を担い、世界中のあらゆる地域、あらゆる時代の美術を収集、保存、展示してきた。日本美術のコレクションはその収蔵品の幅広さと重要性から、当初よりボストン美術館の要のひとつとなっており、今なお進化を続ける、これら所蔵品に対する解釈的な展示方法は、西洋、日本を問わず、美術史の言説に深い影響を与え続けてきた。

ボストン美術館が推進してきた解釈モデルの多くも、いまとなつてはオリエンタリストとオクシデンタリストによる構想を継承しているにすぎないとして、批判的に論評されるかもしれない。このフォーラムでは各機関に対し、こうしたオリエンタリズムおよびオクシデンタリズムの構図を乗り越えるよう求めてきたが、そのような手法ははまだ世界中の美術館における日本美術の展示方法に深く根付いており、日本でさえその例外ではない。ボストン美術館が1876年に正式に開館したとき、東京国立博物館を含む世界各地の多くの美術館と同様に、展示物はサウス・ケンジントン博物館 (後にヴィクトリア&アルバート博物館に改称) のモデルに従って配置された。もっとも重点が置かれたのは素材と技法ごとに整理された展示であり、これによって公衆はデザインについての知識が得られ、そこから地域産業の発展にもつながってゆく。オリエンタリストによるこの装飾的な枠組みは、理想化された産業革命以前の生産構造を追い求める欧米人によって構成されたものだが、同時に日本の政治上および商業上の利益といった観点からも推進されていた。日本は新たに即位した明治天皇の名の下に前例のない近代化・西洋化への運動に着手していたため、日本社

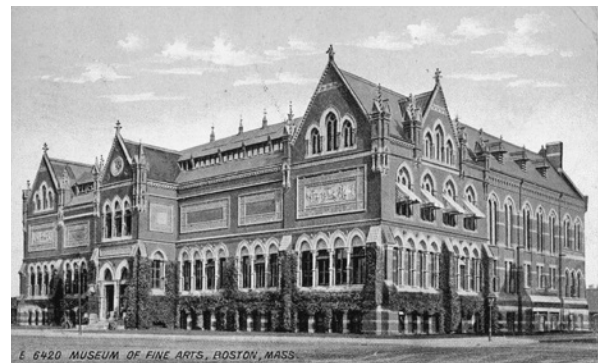


図1 ボストン美術館のポストカード。1908年頃のボストン美術館 (写真：ボストン美術館)

Fig.1 Postcard of the Museum of Fine Arts, Boston Ca. 1908. Photograph © Museum of Fine Arts, Boston

会全体が自らの解釈による西洋に影響されるかたちで、日本人としてのアイデンティティの再考を余儀なくされたのである。そのため、西洋での、そして時に日本での日本美術の展示方法を、こうしたオリエンタリストの過去から切り離すことは容易な作業ではない。

1880年代まで、ボストン美術館の先駆者であるエドワード・シルヴェスター・モース、アーネスト・フランシスコ・フェノロサ、ウィリアム・スタージス・ビゲローは、国際舞台におけるひとつの近代工業国としての日本を支援することに精力的であった一方、彼らが伝統的な日本文化の優れた点として見出したあらゆる側面について、それらが西洋化・近代化によって失われるべきではないと強く主張した。1904年にボストン美術館に招聘された岡倉天心は、オクシデンタリストの代弁者として自らを位置づけていた。岡倉は、「東洋の作品を担当する学者の視点は正しいものであるべきであり、それは東洋の視点である。それは、東洋の哲学、暮らし、目標を熟知し、それに共感することを意味するであろう」と主張した。岡倉は常に着物を身に着けることによって、自らの資格を強調した。また、中庭で助手に弓道を練習させるとともに、生け花を教えた。このような方法で岡倉は自らの視点の「信頼性」を強調しながら、同時に「異国的」側面を際立たせた。

2015年に東京藝術大学大学美術館で開催された、ボストン美術館と日本の学芸員共催による展覧会「ダブル・インパクト 明治ニッポンの美」では、国内外の観客に向けて明治時代の作品の概説を示すとともに、日本と西洋の双方向的な影響関係を再検討した。広い範囲に目を向け、19世紀から20世紀初頭にかけての、従来は明治期美術の確立された規範的枠内に収められることのなかった範疇の作品をも含める



図2 岡倉 覚三 (ボストン美術館の厚意により)

Fig.2 Okakura Kakuzo  
Courtesy, Museum of Fine Arts, Boston



図3 「In the Wake 震災以後：日本の写真家がとらえた3.11」展を鑑賞する来場者。2015年3月1日、ボストン美術館内ヘンリー アンド ロイスフォスターギャラリーにて (写真：ボストン美術館)

Fig.3 Visitors enjoy *In the Wake: Japanese Photographers Respond to 3/11* exhibition at the Museum of Fine Arts, Boston Henry and Lois Foster Gallery, March 1, 2015.  
Photograph © Museum of Fine Arts, Boston

ことによって、ボストン美術館と日本のチームはその時代のオリエンタリズムとオクシデンタリズムの文脈に対するより包括的な理解を提供することができた。それは、明治期美術の理解と過去の言説を乗り越える方法の創出において、基盤となる考え方であった。

美術作品の展示方法に対するグローバルな取り組みは、私たちが現代世界の相互のつながりを進めながらインスピレーションのパターンを解明しようとするなかで、必然的に協同的なものになる。個々の学芸員では、必要とされる幅広い作品や文化的背景を網羅するだけの視点を持ち得ない。日本の現代美術の展示方法は多くの場合、二つの異なる種類の展示に分けられる。すなわち、ローカルまたは伝統的なものと、グローバルなものとの二通りである。ヨーロッパおよびアメリカの美術館では、陶芸品や木版画などの伝統的形式または技法による作品は一般的に日本美術の学芸員の領域とされる。他方、国際的なギャラリー向けに制作された作品は、現代美術および写真の学芸員の領域とされることが多い。このような責任の二分化は、19世紀から20世紀初頭に見られたものを偲ばせる近代化以前の空想的な日本の姿を代表するものとして、日本美術部門をオリエンタライズする危険を伴う。それと同時に、インターナショナル・コンテンポラリーの手法による作品展示は、日本美術の知識や日本語の読解力をほとんど備えてない学芸員によって企画されていることが多い。他の分野・領域の専門家との協力は、多面的な視点を確保するうえで役立ってきた。2015年にボストン美術館で開催された展覧会「In the Wake 震災以後：日本の写真家がとらえた3.11」は、日本の社会的・政治的問題に立脚した時間、記憶、場所、混乱という力強いテーマを中心とし、日本研究家の視野に立つものであった。ただし、ボストン美術館の写真担当学芸員の協力により、展覧会の個々の作品は現代の写真論評の文脈で捉えられていた。さらに、あらゆる形式の展覧会を行うことで、美術館の来館者に日本の複雑さをより明確に示すことができる。

グローバルな環境で仕事をしている私たち日本美術の学芸員は、来場者に日本文化に関する知識を深めてもらおうと常に手を尽くしている。私たちは誰一人として、日本文化を短絡的にまとめる侍、芸者、桜、富士山についての展示に携わりたいわけではないが、それでも日本の情報を伝えられる特徴描写を模索している。哲学者で文化理論家のクワメ・アンソニー・アッピアは、本質主義の悪影響についてしばしば記述しており、次のように述べている。「アイデンティティには、たとえば、知的な誤りばかりでなく、道徳的な危機をも含む悪い物事が伴う」。しかし彼はこうもいっている。「だが、そうしたものであっても時として有用な物事の基盤となり得ることを、私たちは心に留めておく必要がある……。そしてナショナル・アイデンティティはあらゆる意見の相違を内包するものでありながら、同時に、困難に挑もうとする国家をまとめる団結力の基盤でもある」。ただし、オリエンタリズムとオクシデンタリズムのような二項関係は、論争のための議論には便利である場合が多いものの、文化の相互交流の複雑さすべてを網羅することはできない。そして、その複雑さこそ学芸員である私たちが常に協議を繰り返していくべきものなのである。

