

平成30年度

第5回北米・欧州ミュージアム日本美術専門家連携・交流事業

開催報告書

FY2018

**Report on the 5th Curatorial Exchange Program
for Japanese Art Specialists
in North American and European Museums**

平成31年3月

March, 2019

**ミュージアム日本美術専門家連携・交流事業実行委員会
Curatorial Exchange Program for Japanese Art Specialists Abroad Planning Committee**

2018年度

第5回北米・欧州ミュージアム日本美術専門家連携・交流事業

開催報告書

FY2018

**Report on the 5th Curatorial Exchange Program
for Japanese Art Specialists
in North American and European Museums**

ミュージアム日本美術専門家連携・交流事業実行委員会2018

2018 Curatorial Exchange Program for Japanese Art Specialists Abroad Planning Committee



平成30年度文化庁 地域の核となる美術館・歴史博物館支援事業
Supported by the Agency for Cultural Affairs, Government of Japan FY2018

2019/1/18 (Fri.)

国際シンポジウム「世界の中の日本美術—オリエンタリズム・オクシデンタリズムを超えた日本理解」
(東京国立博物館 平成館大講堂)

International Symposium “The Arts of Japan in a Global Context: Beyond Orientalism and Occidentalism”
(Auditorium, Heiseikan, Tokyo National Museum)

館長 銭谷 眞美 (東京国立博物館)

Mr. Masami Zeniya (Executive Director, Tokyo National Museum)



2019/1/19 (Sat.)

専門家会議（東京国立博物館 平成館第一会議室）

Meeting of Japanese Art Specialists (Meeting Room 1, Heiseikan, Tokyo National Museum)



2019/1/15 (Tue.)

ワークショップ1日目：和服構造についてワークショップおよび文化財取扱講座（染織・陶磁）（東京国立博物館）
Workshop Day 1: Workshop on *kosode*; handling workshop on textiles and ceramics (Tokyo National Museum)

和服構造についてのワークショップ
Workshop on *kosode*



文化財取扱講座（染織）
Handling workshop on textiles



文化財取扱講座（陶磁）
Handling workshop on ceramics



東京文化財研究所事業紹介
Tokyo National Research Institute for
Cultural Properties overview



2019/1/16 (Wed.)

ワークショップ2日目：エクスカージョン

Workshop Day 2: Excursion

石川県立伝統産業工芸館

Ishikawa Prefectural Museum of Traditional Arts and Crafts



金沢21世紀美術館

21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa



石川県立美術館 石川県文化財保存修復工房

Ishikawa Prefectural Museum of Art and
Ishikawa Cultural Properties Conservation Studio



金沢能楽美術館

Kanazawa Noh Museum



兼六園

Kenrokuen Garden



2019/1/17 (Thu.)

ワークショップ3日目：エクスカージョン

Workshop Day 2: Excursion

大樋美術館 Ohi Museum



加賀友禅・鶴見染飾工芸 Tsurumi Textile Dyeing



長町武家屋敷跡 Nagamachi Warrior Residences



ひがし茶屋街 Eastern Teahouse District



2019/1/19 (Sat.)

意見交換会 (東京国立博物館 平成館第一会議室)

Feedback Session (Meeting Room 1, Heiseikan, Tokyo National Museum)



ご挨拶

独立行政法人国立文化財機構及び東京国立博物館では、北米や欧州の美術館・博物館に在籍する日本美術の担当者の交流の場を設け、日本美術専門家同士のネットワーク作りや人材の育成、日本美術の所在確認等を目指し、「北米・欧州ミュージアム日本専門家連携・交流事業実行委員会」を組織し、平成26年度から国際シンポジウム、ワークショップ、専門家会議等を実施しております。

今回のシンポジウムは「世界の中の日本美術—オリエンタリズム・オクシデンタリズムを超えた日本理解—」がテーマです。「オリエンタリズム」「オクシデンタリズム」という言葉はあまり耳馴染みのない方もいらっしゃるかもしれませんが、このシンポジウムではひとまず「東洋と西洋がお互いに持つ憧れと偏見」と定義しました。

例えば、「ヨーロッパの印象派の画家が日本の浮世絵に影響を受けた」ということは広く知られています。それ自体は一つの事実を示すだけにすぎませんが、これを「西洋の巨匠にも影響を与えているのだから、浮世絵は素晴らしいのだ」と解釈してしまう人たちがいるということに、我々は自覚的である必要があります。国際的な評価の高まりは自国の文化の素晴らしさに気づくひとつのきっかけではありますが、日本美術が西洋から評価されることのみをもって、その価値を認められるべきものではないことは明らかでしょう。

再度、浮世絵に例を借りれば、絵師たちが西洋の遠近法を取り入れていたこともよく知られた事実です。文化は相互に影響を受けあって形成されてきたものです。「東洋」と「西洋」を対置する視点から少し離れて日本美術を考えてみたいと思います。

中国や韓国などからも影響を受けてきた「日本美術」を、世界という枠組みの中で海外のミュージアムはどのように伝えてきたのか、また今後どのような視点で語ろうとしているのか、海外の第一線で日本美術の専門家として活躍されるキュレーターの皆さんの発表やパネルディスカッションを通じて、探ってまいります。

欧米と日本の美術館・博物館がそれぞれに持つ、日本美術の見方を共有し、2020年の東京オリンピック・パラリンピックを視野に入れながら、今後の海外の方々への日本美術・文化の発信方法などについても、考えを深める良い機会となることを期待しております。

なお、本事業は平成30年度文化庁「地域と協働した美術館・歴史博物館創造活動支援事業」の助成を受け、多くの日本美術の関係者のご協力のもとで実施しております。ここに心よりお礼申し上げ、ご挨拶とさせていただきます。

平成31年3月 主催者

Foreword

In 2014, the National Institutes for Cultural Heritage and the Tokyo National Museum launched the “Curatorial Exchange Program for Japanese Art Specialists in North American and European Museums.” Held annually, this international program consists of symposiums, workshop, meetings, and other events held to promote exchange between museum professionals involved in Japanese art, the creation of a network of Japanese art specialists, training and education, and surveys of Japanese art.

This year’s symposium is titled “The Arts of Japan in a Global Context: Beyond Orientalism and Occidentalism.” For the purpose of this symposium, we would like to define Orientalism as “the West’s fascination with or prejudice towards the East,” and vice-versa for Occidentalism. It is widely known, for example, that the Impressionists were influenced by the *ukiyo-e* woodblock prints of Japan. We should, however, be aware that some individuals interpret this historical fact as meaning that the recognition of *ukiyo-e* prints by renowned Western painters is proof of their value. International recognition sometimes provides an opportunity for a country to become aware of the value of its culture, but clearly the value we attribute to Japanese art should not be determined simply by how highly the West thinks of it. Moreover, as the fact that some Japanese *ukiyo-e* artists incorporated realistic Western-style perspective into their work illustrates, cultures and their products are created through mutual influence.

For this symposium, We should distance ourselves from the view that contrasts “the East” and “the West” as two unrelated opposites. Through presentations by curators of Japanese art working at the forefront of their field, as well as a panel discussion, we will explore the questions of how museum outside of Japan have presented Japanese art—which was undoubtedly also influenced by China and Korea—within a global context, and how it may be discussed and presented in the present.

This symposium is also an ideal opportunity to share how Japanese art is presented in Europe, North America, and Japan, and think about how it may be shared with foreign audiences during the Tokyo 2020 Olympic and Paralympic Games.

The Curatorial Exchange Program was made possible through the financial aid of the Agency for Cultural Affairs’ “Program for the Promotion of Museums Cooperating with Local Communities,” as well as through the support of numerous individuals and institutions, to whom we wish to express our heartfelt gratitude.

March, FY2018
The Organizers

目次

事業概要	11
国際シンポジウム	17
専門家会議	83
ワークショップ	93
意見交換会	103
ウェブサイト報告	119

Contents

Outline of the Program	11
International Symposium	17
Meeting of Japanese Art Specialists	83
Workshop.....	93
Feedback Session	103
About the Website	119

事業概要

事業目的

本事業の目的は、日本美術に携わるミュージアム・スタッフ同士の国際学術交流の推進である。ここには、特に経験の浅いスタッフに向けた教育などの人材育成、日本国外での日本文化・日本美術研究の促進も含んでいる。これらの達成のため、キュレーター同士のネットワーク形成、年1回のシンポジウムやワークショップ、海外における日本美術コレクションの調査を実施する。

実施内容

シンポジウム、専門家会議、ワークショップ

実施期間

平成31年1月15日（火）～1月19日（土）

実施日程

- 1月15日（火） ワークショップ1日目：和服構造についてのワークショップおよび文化財取扱講座（染織・陶磁）（東京国立博物館・東京文化財研究所）
- | | |
|-------------|-------------------|
| 9:00-9:50 | オリエンテーション |
| 10:00-12:00 | 和服の構造についてのワークショップ |
| 12:10-13:10 | 昼食 |
| 13:20-14:40 | 文化財取扱講座（染織） |
| 14:40-16:00 | 文化財取扱講座（陶磁） |
| 16:10-17:30 | 東京文化財研究所事業紹介 |
- 1月16日（水） ワークショップ2日目：エクスカージョン
- | | |
|-------------|----------------------|
| 9:30-10:30 | 石川県立伝統産業工芸館 |
| 10:45-11:45 | 金沢21世紀美術館 |
| 11:45-12:45 | 昼食 |
| 13:00-15:00 | 石川県立美術館 石川県文化財保存修復工房 |
| 15:10-16:10 | 兼六園 |
| 16:15-18:00 | 金沢能楽美術館 |
- 1月17日（木） ワークショップ3日目：エクスカージョン
- | | |
|-------------|-------------|
| 9:15-10:15 | 大樋美術館 |
| 10:30-12:00 | 加賀友禅・鶴見染飾工芸 |
| 12:15-13:15 | 昼食 |
| 13:30-14:40 | 長町武家屋敷跡 |
| 14:55-16:00 | ひがし茶屋街 |

1月18日(金) 国際シンポジウム「世界の中の日本美術—オリエンタリズム・
 オクシデンタリズムを超えた日本理解」(東京国立博物館 平成館大講堂)

9:30 受付開始
 10:00-12:30 発表(午前の部)
 12:30-14:00 休憩
 14:00-15:20 発表(午後の部)
 15:20-15:50 休憩
 15:50-17:30 パネルディスカッション

1月19日(土) 専門家会議・意見交換会(東京国立博物館 平成館第一会議室)

10:00-12:00 専門家会議
 13:30-15:00 意見交換会

参加者(敬称略)

(北米)

ローラ・アレン サンフランシスコ・アジア美術館 学芸部長、
 日本美術キュレーター

モニカ・ビンチク メトロポリタン美術館
 ダイアン・アンド・アーサー・アビー・
 アシスタントキュレーター(日本工芸)

ワイ・イー・チョン ロードアイランドスクールオブデザイン附属美術館
 アシスタントキュレーター(アジア・イスラム美術)

中村 冬日 UBC人類学博物館 学芸員(アジアコレクション)

アンニエッテ・ガスパース シカゴ美術館 ハンドラー(アジア美術)

畑山 麻美 シカゴ美術館 学芸員(ウエストン浮世絵コレクション)

原 まや サンフランシスコ・アジア美術館
 日本基金アシスタントキュレーター(日本美術)

アンドレアス・マークス ミネアポリス美術館 メアリー・グリッグス・バーク日本・
 韓国美術学芸部長、クラーク日本美術センター館長

アン・ニシムラ・モース ボストン美術館 ウィリアム・アンド・ヘレン・パウンズ・
 シニア・キュレーター(日本美術)

エリザベス・サルキー クリーブランド美術館 レジストララー(展覧会・著作権)
 列品管理

サラ・トンプソン ボストン美術館 キュレーター(日本美術、アジア美術)

ローラ・ヴィーゴ モントリオール美術館 学芸員(アジア美術)

シャオチン・ウー シアトル美術館 キュレーター(日本・朝鮮美術)

ヤオ・ウー スミス大学附属美術館 ジェイン・チャンス・キャロル・
 キュレーター(アジア美術)

(欧州)

レオノーラ・ベアードスミス 大英博物館 列品管理課長

オルガ・チェルノワ ロシア国立東洋美術館 学芸員(東洋金工、石・骨彫刻)

ルパート・フォークナー ヴィクトリア&アルバート博物館
 東洋部日本美術担当主任学芸員

メンノ・フィツキ アムステルダム国立美術館 主任学芸員(アジア美術)

山田 雅美 ヴィクトリア&アルバート博物館 東洋部日本美術担当学芸員

アンナ・サヴェルエヴァ エルミタージュ美術館 極東部日本美術担当主任学芸員

ウィブケ・シュラーペ ハンブルク美術工芸博物館 東アジア課長

矢野 明子 大英博物館 三菱商事キュレーター（日本コレクション）
アイヌーラ・ユスポワ プーシキン美術館 東洋絵画主任学芸員

（日本）

奥 健夫 文化庁 主任文化財調査官
塚本 磨充 東京大学 東洋文化研究所 准教授
出川 哲朗 大阪市立東洋陶磁美術館 館長
樋口 智之 仙台市博物館 学芸企画室長

（国立文化財機構）

浅見 龍介 東京国立博物館 学芸企画部企画課長
鬼頭 智美 東京国立博物館 学芸企画部広報室長
ミウオシユ・ヴォズニ 東京国立博物館 学芸企画部企画課国際交流室 専門職
救仁郷 秀明 東京国立博物館 学芸研究部列品管理課長
小山 弓弦葉 東京国立博物館 学芸研究部列品管理課
登録室長・貸与特別観覧室長
三笠 景子 東京国立博物館 学芸研究部列品管理課 主任研究員
今井 敦 東京国立博物館 学芸研究部調査研究課長
三田 覚之 東京国立博物館 学芸研究部調査研究課 研究員
栗原 祐司 京都国立博物館 副館長
朝賀 浩 京都国立博物館 学芸部長
井並 林太郎 京都国立博物館 学芸部企画室 研究員
マリサ・リンネ 京都国立博物館 総務課アソシエイトフェロー
内藤 栄 奈良国立博物館 学芸部長
翁 みほり 奈良国立博物館 学芸部教育室アソシエイトフェロー
白井 克也 九州国立博物館 企画課長
望月 規史 九州国立博物館 企画課 研究員
山梨 絵美子 東京文化財研究所 副所長
江村 知子 東京文化財研究所
文化財情報資料部文化財アーカイブス研究室長
菊池 理予 東京文化財研究所 無形文化遺産部主任研究員
安永 拓世 東京文化財研究所 文化財情報資料部研究員
米沢 玲 東京文化財研究所 文化財情報資料部研究員

協力団体

石川県立伝統産業工芸館
石川県立美術館
石川県文化財保存修復工房
十一代大樋長左衛門窯・大樋美術館
加賀友禅・鶴見染飾工芸
金沢21世紀美術館
金沢能楽美術館
兼六園
長町武家屋敷跡野村家

Outline of the Program

Purpose

This program seeks to promote international exchange among museum staff involved in Japanese art, the training and education of said staff, especially up-and-coming curators, and research on Japanese art and culture outside of Japan. These goals are being pursued through the creation of a network of curators, an annual symposium and workshop, and surveys of Japanese art collections abroad.

Contents

International Symposium, Meeting of Japanese Art Specialists, Workshop

Date

January 15–January 19, 2019

Schedule

Tuesday, January 15: Workshop, Day 1

(Tokyo National Museum/Tokyo National Research Institute for Cultural Properties)

9:00–9:50	Orientation at Tokyo National Museum
10:00–12:00	Workshop on <i>kosode</i>
12:10–13:10	Lunch Break
13:20–14:40	Handling workshop on textiles
14:40–16:00	Handling workshop on ceramics
16:10–17:30	Tokyo National Research Institute for Cultural Properties overview

Wednesday, January 16: Workshop Day 2

9:30–10:30	Ishikawa Prefectural Museum of Traditional Arts and Crafts
10:45–11:45	21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa
11:45–12:45	Lunch Break
13:00–15:00	Ishikawa Prefectural Museum of Art and Conservation Studios
15:10–16:10	Kenrokuen Garden
16:15–18:00	Kanazawa Noh Museum

Thursday January 17: Workshop, Day 3

9:15–10:15	Ohi Museum
10:30–12:00	Tsurumi Textile Dyeing
12:15–13:15	Lunch Break
13:30–14:40	Nagamachi Warrior Residences
14:55–16:00	Eastern Teahouse District

Friday, January 18: International Symposium (Auditorium, Heiseikan, TNM)

“The Arts of Japan in a Global Context: Beyond Orientalism and Occidentalism”

9:30	Registration for general attendees begins
10:15–12:30	Presentations
12:30–14:00	Lunch Break

14:00–15:20	Presentations
15:20–15:50	Break
15:50–17:30	Panel Discussion

Saturday, January 19: Meeting of Japanese Art Specialists, Feedback Session (Meeting Room 1, Heiseikan, TNM)

10:00–12:00	Meeting of Japanese Art Specialists
13:30–15:00	Feedback Session

Participants

North America

- Dr. Laura Allen (Chief Curator and Curator of Japanese Art, Asian Art Museum of San Francisco)
- Dr. Monika Bincsik (Diane and Arthur Abbey Assistant Curator for Japanese Decorative Arts, The Metropolitan Museum of Art)
- Dr. Wai Yee Chiong (Assistant Curator, Asian and Islamic Art, Rhode Island School of Design Museum)
- Dr. Fuyubi Nakamura (Curator, Asia, Museum of Anthropology at UBC)
- Ms. Annette Gaspers (Department Specialist, Asian Art, The Art Institute of Chicago)
- Dr. Mami Hatayama (Curator, Weston Collection, The Art Institute of Chicago)
- Ms. Maya Hara (Japan Foundation Curatorial Assistant for Japanese Art, Asian Art Museum of San Francisco)
- Dr. Andreas Marks (Mary Griggs Burke Curator of Japanese and Korean Art; Japanese and Korean Art Department Head; Director of the Clark Center for Japanese Art, Minneapolis Institute of Art)
- Dr. Anne Nishimura Morse (William and Helen Pounds Senior Curator of Japanese Art, Museum of Fine Arts, Boston)
- Ms. Elizabeth Saluk (Registrar for Exhibitions and Rights and Reproductions, Collections Management, The Cleveland Museum of Art)
- Dr. Sarah Thompson (Curator, Japanese Art, Art of Asia, Museum of Fine Arts, Boston)
- Dr. Laura Vigo (Curator of Asian Art, Musée des beaux-arts de Montréal)
- Dr. Xiaojin Wu (Curator of Japanese and Korean Art, Seattle Art Museum)
- Ms. Yao Wu (Jane Chace Carroll Curator of Asian Art, Smith College Museum of Art)

Europe

- Ms. Leonora Baird-Smith (Registrar, The British Museum)
- Ms. Olga Chernova (Junior Research Scientist and Curator of the Collection of Metalworks, Stone and Bone Carvings of the Far East, State Museum of Oriental Art)
- Dr. Rupert Faulkner (Senior Curator, Japan, Asian Department, Victoria and Albert Museum)
- Mr. Menno Fitski (Head of Asian Art, Rijksmuseum)
- Ms. Masami Yamada (Curator, Japan, Asian Department, Victoria and Albert Museum)
- Dr. Anna Savelyeva (Curator of Japanese Art Collection, Head of the Far East Section, The State Hermitage Museum)
- Ms. Wibke Schrape (Head of East Asian Department, Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg)
- Dr. Akiko Yano (Mitsubishi Corporation Curator, Japanese Collection, The British Museum)
- Dr. Ainura Yusupova (Senior Curator, Oriental Paintings and Prints, The Pushkin State Museum of Fine Arts)

Japan

Mr. Takeo Oku (Chief Senior Specialist, Agency for Cultural Affairs)

Mr. Tomoyuki Higuchi (Senior Manager, Curatorial Planning Div., Sendai City Museum)

Dr. Maromitsu Tsukamoto (Associate professor, University of Tokyo, Institute for Advanced Studies on Asia)

Mr. Tetsuro Degawa (Director, The Museum of Oriental Ceramics, Osaka)

National Institutes for Cultural Heritage

Mr. Ryusuke Asami (Supervisor, Planning Div., Curatorial Planning Dept., Tokyo National Museum)

Ms. Satomi Kito (Senior Manager, Public Relations and Press, Tokyo National Museum)

Mr. Milosz Wozny (Specialist, International Relations, Curatorial Planning Division, Tokyo National Museum)

Mr. Hideaki Kunigo (Supervisor, Collections Management, Tokyo National Museum)

Ms. Yuzuruha Oyama (Senior Manager, Registration/Loans and Special Viewing, Tokyo National Museum)

Ms. Keiko Mikasa (Curator, Collections Managements Division, Tokyo National Museum)

Mr. Atsushi Imai (Supervisor of Research Division, Tokyo National Museum)

Mr. Kakuyuki Mita (Assistant Curator, Research Div., Curatorial Research Dept., Tokyo National Museum)

Mr. Yuji Kurihara (Deputy Director, Kyoto National Museum)

Mr. Hiroshi Asaka (Director, Curatorial Div., Kyoto National Museum)

Mr. Rintaro Inami (Assistant Curator, Department of Exhibition and Public Relations, Kyoto National Museum)

Ms. Melissa M. Rinne (Associate Fellow, General Affairs, Kyoto National Museum)

Dr. Sakae Naito (Director and Chief Curator, Nara National Museum)

Ms. Mihori Okina (Associate Fellow, Education Div., Nara National Museum)

Mr. Katsuya Shirai (Supervisor, Planning Div., Kyushu National Museum)

Dr. Norifumi Mochizuki (Assistant Curator, Curatorial Properties Division, Curatorial Board, Kyushu National Museum)

Ms. Emiko Yamanashi (Deputy Director General, Tokyo National Research Institute for Cultural Properties)

Ms. Tomoko Emura (Head, Archives Section, Department of Art Research, Archives and Information Systems, Tokyo National Research Institute for Cultural Properties)

Ms. Riyo Kikuchi (Senior Researcher, Department of Intangible Cultural Heritage, Tokyo National Research Institute for Cultural Properties)

Mr. Takuyo Yasunaga (Researcher, Department of Art Research, Archives and Information Systems, Tokyo National Research Institute for Cultural Properties)

Ms. Rei Maizawa (Researcher, Department of Art Research, Archives and Information Systems, Tokyo National Research Institute for Cultural Properties)

Acknowledgements

Ishikawa Prefectural Museum of Traditional Arts and Crafts

Ishikawa Prefectural Museum of Art

Ishikawa Cultural Properties Conservation Studio

Ohi Museum

Tsurumi Textile Dyeing

21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa

Kanazawa Noh Museum

Kenrokuen Garden

Nagamachi Warrior Residences Nomurake

国際シンポジウム

「世界の中の日本美術—オリエンタリズム・
オクシデンタリズムを超えた日本理解」

International Symposium

“The Arts of Japan in a Global Context:
Beyond Orientalism and Occidentalism”



2019年1月18日（金） 於東京国立博物館 平成館大講堂
January 18 (Fri.), 2019; Auditorium, Heiseikan, Tokyo National Museum

開催趣旨

欧米では、日本は「東洋」として大きく括られる世界の東の端の島国という位置づけです。欧米において、一般的に「東洋」は「西洋」とは異質の文化とみなされており、それゆえフランスのミュージアムではルーブル美術館とギメ東洋美術館の棲み分けがあります。東洋を西洋とは異質なものの、不完全なもの、未成熟なものともみなすオリエンタリズムの思考は、残念ながら、依然根強く残っています。日本において、祖国の文化を誇る論調の中にまで、オリエンタリズムは深く根を下ろしています。だからといって、反西洋思想としてのオクシデンタリズム、たとえば退廃した西洋の物質文明に対して崇高な東洋の精神文明といった言説は、単なる思考停止にすぎないでしょう。

一方、日本では自国の文化の多くが中国、朝鮮に由来しており、さらにはインドやペルシアに起源をもつものも少なくありません。このため「東洋」に対する視点や立場が欧米とは大きく異なっており、国立博物館の東洋部門は自国の文化を扱う東京国立博物館に置かれています。

世界はけっして西洋と非西洋に二分されるわけではありません。近年アジア地域の経済的発展に伴い、欧米のミュージアムの東洋部門においても、アジア諸外国と日本との違いを説明する必要に迫られてきていると思われます。東洋、あるいはアジアの多様性のなかにおける日本美術の位置づけを、欧米と日本の専門家がともに考えなおすことにより、従来のオリエンタリズム、オクシデンタリズムを超える日本理解の可能性が見いだせるのではないのでしょうか。

欧米や日本のミュージアムにおける日本美術の展示は、他国あるいは自国としての「日本」を表しています。コーラを飲んだからといってアメリカ人になるわけではなく、寿司を食べたからといって日本人になるわけでないことは確かですが、はたして「異文化体験」に積極的な意味を認めることはできないのでしょうか。文化は世界を分断するためのものではなく、成熟させるものであるべきです。われわれはどのように日本美術を語る事が可能であり、どのように日本美術を語るべきなのでしょう。

東京国立博物館 学芸研究部 調査研究課長
今井 敦

Introduction to the Symposium

In the United States and Europe, Japan is often seen as an island nation on the eastern fringes of the region broadly grouped together as “the East.” Moreover, the culture of “the East” is usually considered fundamentally different from that of “the West,” which has led to the type of categorization illustrated by, for example, the Louvre and the Guimet in France, which hold collections of Western and Asian art, respectively. Unfortunately, the view that the East is not only different but also underdeveloped and imperfect—a view sometimes referred to as Orientalism—remains deeply ingrained. Even certain arguments stating that the Japanese should be proud of their nation are strongly influenced by this view. In contrast, Occidentalism is sometimes defined as the notion that the East has a deeply spiritual society that is the antithesis of the corrupt materialism of the West, but adhering to this view is also nothing more than a refusal to think critically.

Much of Japanese culture originated in China and Korea, and there are also many elements whose origins may be traced back to India and Persia. The way of viewing and conceptualizing the East is thus quite different in Japan, as reflected by the fact that the Eastern Art Section of the National Museums encompasses not only all of Asia but also the Middle East, and, moreover, is located at the Tokyo National Museum, an institution specializing in the culture of Japan.

The world is not simply divided into Western and non-Western countries. In recent years, as Asia continues to develop economically, the Asian art departments of museums in Europe and North America are facing a greater need to clarify the differences between Japan and other Asian nations. This symposium will provide us with an opportunity to reconsider the arts of Japan within the context of the tremendous diversity found in the area labeled as “the East,” or “Asia.” Through this effort, we hope it will become possible to grasp an understanding of Japan that goes beyond Orientalism and Occidentalism.

Exhibitions of Japanese art in Europe, North America, and Japan often isolate Japan from other countries. Just as drinking cola does not make one American, neither does eating sushi make one Japanese, which leads to the question of whether it is possible to create truly meaningful “cross-cultural experiences.” Culture should not be something that divides the world, but something that allows it to mature. In what ways is it possible of for us to understand and discuss Japanese art, and exactly how should we discuss it?

Atsushi Imai

Supervisor, Research Div., Curatorial Research Dept., Tokyo National Museum

スケジュール

1月18日(金)

9:30-10:00	受付
10:00-10:15	開会 主催者挨拶 銭谷真美 東京国立博物館長 司会 三田覚之 東京国立博物館 学芸研究部調査研究課 研究員
10:15-10:55	発表1 アン・ニシムラ・モース ボストン美術館 日本美術課長 「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」
10:55-11:35	発表2 矢野明子 大英博物館 アジア部日本セクション 三菱商事キュレーター (日本コレクション) 「独特かつ繋がる日本文化—大英博物館における展示を事例に」
11:35-11:50	休憩
11:50-12:30	発表3 ヴィブケ・シュラーペ ハンブルク工芸美術館 東アジア部門主任 「異文化が語り合う場所—ハンブルク工芸美術館東アジア展示室」
12:30-14:00	昼休憩
14:00-14:40	発表4 アイヌーラ・ユスーポワ 国立プーシキン美術館 東洋絵画学芸員 「日本美術を見せる：ロシアからのまなざし—東と西の狭間で」
14:40-15:20	発表5 今井 敦 東京国立博物館 学芸研究部調査研究課長 「日本陶磁の特質—中国陶磁と比較して」
15:20-15:50	休憩
15:50-17:30	パネルディスカッション モデレーター 浅見龍介 東京国立博物館 学芸企画部企画課長
17:30-17:50	閉会挨拶 島谷弘幸 九州国立博物館長

Schedule

January 18, 2019

9:30–10:00	Registration
10:00–10:15	Opening Remarks Greetings from the Organizers Mr. Masami Zeniya (Executive Director, Tokyo National Museum) Chairperson: Dr. Kakuyuki Mita (Assistant Curator, Research Div., Curatorial Research Dept., Tokyo National Museum)
10:15–10:55	Presentation 1 <i>Orientalism, Occidentalism, and Globalism: Japanese Art at the Museum of Fine Arts, Boston</i> Dr. Anne Nishimura Morse (William and Helen Pounds Senior Curator of Japanese Art, Museum of Fine Arts, Boston)
10:55–11:35	Presentation 2 <i>Distinctive yet Connected: Displaying Japanese Culture at the British Museum</i> Dr. Akiko Yano (Mitsubishi Corporation Curator of Japanese Art, British Museum)
11:35–11:50	Break
11:50–12:30	Presentation 3 <i>The East Asian Gallery at MKG as a Venue of Transcultural Negotiation</i> Ms. Wibke Schrape (Head of East Asian Department, Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg)
12:30–14:00	Lunch Break
14:00–14:40	Presentation 4 <i>A View from Russia, Between East and West</i> Dr. Yusupova Ainura (Senior Curator, Oriental Paintings and Prints, The Pushkin State Museum of Fine Arts, Moscow)
14:40–15:20	Presentation 5 <i>The Unique Qualities of Ceramics in Japan: A Comparison with China</i> Mr. Atsushi Imai (Supervisor, Research Div., Curatorial Research Dept., Tokyo National Museum)
15:20–15:50	Break
15:50–17:30	Panel Discussion Moderated by Mr. Ryusuke Asami (Supervisor, Planning Div., Curatorial Planning Dept., Tokyo National Museum)
17:30–17:50	Closing Remarks Mr. Hiroyuki Shimatani (Executive Director, Kyusyu National Museum)

オリエンタリズム・オクシデンタリズム・グローバルズム： 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

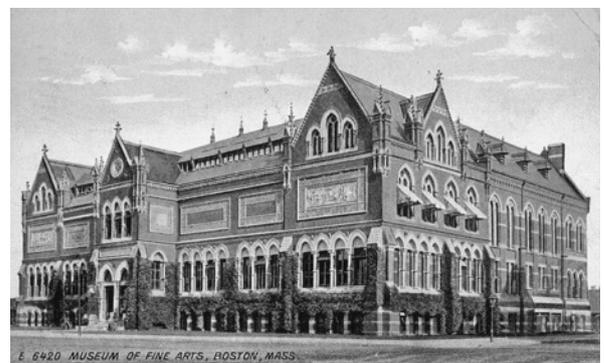


図1 ボストン美術館のポストカード。1908年頃のボストン美術館 (写真：ボストン美術館)

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。



Orientalism, Occidentalism, and Globalism: Japanese Art at the Museum of Fine Arts, Boston

Dr. Anne Nishimura Morse

William and Helen Pounds Senior Curator of Japanese Art, Museum of Fine Arts, Boston, USA

Profile

Anne Nishimura Morse is a graduate of Radcliffe College. She received her Masters and Ph.D. degrees from Harvard University. During her thirty-five year tenure at the Museum of Fine Arts, Boston, Dr. Morse has organized many critically acclaimed exhibitions both in the United States and Japan, including the recent *In the Wake: Japanese Photographers Respond to 3-11* and *Takashi Murakami: Lineage of Eccentrics, A Collaboration with Nobuo Tsuji and the Museum of Fine Arts, Boston*. She currently serves as the co-chair of the Arts Dialogue Committee for the Conference on Cultural and Educational Interchange (CULCON).

Since its founding in 1870 the Museum of Fine Arts, Boston has assumed the mission of an encyclopedic museum—collecting, preserving, and exhibiting art of all areas of the world from all time periods. Due to the breadth and importance of its holdings, from its first years the collections of Japanese art have been one of the Museum's cornerstones and the evolving interpretative presentations of these holdings have had a profound impact upon art historical discourse, both in the West and Japan.

Many of the interpretative models that the Museum of Fine Arts has promoted may now be critiqued historically as a succession of Orientalist and Occidentalist schemes. Although this forum has challenged institutions to move beyond these constructs of Orientalism and Occidentalism, such approaches remain deeply embedded in museum presentations of Japanese art across the globe, and even in Japan. When the Museum's doors officially opened in 1876 the exhibits, like those of many museums around the world, including the Tokyo National Museum, were arranged following the model of the South Kensington Museum (later renamed the Victorian and Albert Museum). Primacy was given to displays organized by materials and techniques so that the public could be instructed in design and thereby develop local industries. This decorative Orientalist framework constructed by Europeans and Americans looking for an idealized, pre-industrial organization of production, was equally promoted by Japanese governmental and commercial interests. As Japan had embarked upon its unprecedented campaign of modernization and westernization in the name of the newly enthroned Emperor Meiji, Japanese society as a whole was obliged to rethink its identity as mediated by their interpretations of the West. Thus, disentangling Western and on occasion Japanese presentations of Japanese art today from this Orientalist past is not an easy task.

By the 1880s MFA pioneers Edward Sylvester Morse, Ernest Francisco Fenollosa, and William Sturgis Bigelow were vigorous in their support of Japan as a modern industrialized country in the international arena and yet insistent that Westernization and modernization should not obliterate all that they found positive about traditional Japanese culture. Okakura Kakuzō, who came to the Museum of Fine Arts in 1904, positioned himself as the chief spokesman for an Occidentalist narrative. Okakura asserted that “the

point of view of the scholar in charge of Eastern works ought to be the right one, and that would be the point of view of the East. It would mean a familiarity and sympathy with Eastern philosophy, life, and aims.” Okakura emphasized his credentials by always donning kimono. He had his assistants practice *kyūdō* in the courtyard and offered instruction in ikebana. In this manner he stressed the “authenticity” of his point of view, yet at the same time reinforced the “exotic.”

The 2015 exhibition *Double Impact: The Art of Meiji Japan* at the Tokyo National University of Arts Museum, which was co-organized by a team of MFA and Japanese curators, provided a survey of the production of the Meiji era for both domestic and international audiences and examined the ways in which Japan and the West influenced each other. By casting a wide net and not eliminating categories of works created during the nineteenth and early twentieth centuries that heretofore had not been part of the established canon of Meiji-era art, the MFA and Japanese team was able to provide a better comprehension about the context for Orientalism and Occidentalism during that period—ideas that are fundamental to understanding it and developing ways to transcend the previous narratives.

A global approach to presentation of works of art is necessarily a collaborative one as we try to negotiate the inter-connections of the modern world and elucidate patterns of inspiration; no individual curator has perspective on the wide range of objects and cultural contexts necessary. The presentation of Japanese contemporary art often devolves into two different types of exhibitions—the local or traditional and the global. In European and American museums works in time-honored formats or techniques, such as ceramics and woodblock prints, are generally the domain of curators of Japanese art; those which have been produced for international galleries are often the domain of curators of contemporary art and photography. This type of bifurcated responsibility risks Orientalizing departments of Japanese art whereby they represent a pre-modern, romantic view of Japan reminiscent of what we have seen in the nineteenth and early twentieth centuries. At the same time the presentation of works in the international contemporary mode is often undertaken by curators with little knowledge of Japanese art or ability to read Japanese. Working with colleagues in other departments and disciplines has been helpful in ensuring a multivalent point of view. The 2015 exhibition at the MFA *In the Wake: Japanese Photographers Respond to 3-11* centered on powerful themes of time and memory and place and dislocation grounding in Japanese social and political issues—the purview of the Japanologists. However, the input of our photography curator ensured that the individual works in the exhibition were seen in the context of contemporary photographic discourse. Furthermore, presenting exhibitions of all different types ensures that the complexity of Japan is more apparent to museum visitors.

For those of us who are curators of Japanese art working in a global environment, we are always trying to educate our visitors about Japanese culture. Although none of us want to engage in presentations about samurai, geisha, cherry blossoms, and Mount Fuji that essentialize Japan, we do seek characterizations that can inform. The philosopher and cultural theorist Kwame Anthony Appiah has written often about the deleterious effects of essentialism: “Identities are associated with bad things, not just intellectual errors but moral disasters.” However, he has also stated: “We should remember they also can be the basis of useful things. . . And national identities, though they involve all kinds of misunderstandings, are also the basis of strands of solidarity that bring countries together to do difficult things.” However, although binary relationships, such as Orientalism and Occidentalism, are often convenient for polemic discussions, they do not encompass the complexities of cultural interactions, complexities that we as curators should constantly be negotiating and renegotiating.

独特かつ繋がる日本文化 —大英博物館における展示を事例に

矢野 明子

大英博物館 アジア部日本セクション
三菱商事キュレーター（日本コレクション）、イギリス



略 歴

2015年よりイギリスの大英博物館アジア部日本セクションに三菱商事キュレーターとして勤務。慶應義塾大学にて博士号（美学〔日本美術史〕）を取得。専門分野は近世日本絵画史。ロンドン大学アジア・アフリカ研究学院（SOAS）にてイギリス人文芸術研究評議会（AHRB）リサーチ・アシスタントおよびリバーヒューム財団リサーチ・フェローとして勤務の間、大英博物館での「大坂歌舞伎展」（2005年）、「春画展」（2013年）を共同企画、展覧会図録の共同編著を行った。2018年には日本セクション学芸員チームの一員として三菱商事日本ギャラリーの改装にたずさわった。

はじめに

今回のシンポジウムテーマに関連し、まず5つの問いを投げかけ、続いて大英博物館での日本文化の展示を事例に、総合的に議論に貢献したい。

1. 「オリエンタリズム」「オクシデンタリズム」を現代的に再考するために、日本人が日本文化をどう理解し、どう見せ、どう見られたいのかという自文化像の視点を加え、双方向のポリティクスとして問題をとらえ直してみるとどうなるか。
2. 西洋文明の知識体系の枠組みを基礎に成立した日本美術史を、日本美術ひいては東アジア美術の実態に則した構造に再編成できるか。
3. 文化と国境・国籍の関係がより流動的になったグローバリズムの時代に、日本国外を拠点とする日本人作家は増加し、伝統的な日本の「イディオム」を用いて制作する日本人以外の作家も増加している。将来的に「日本美術」はどのように規定されるのか。
4. アイデンティティが議論の根拠となる今日。「正しい日本文化の伝達」という、やや使い古された感のある、しかし依然として根強く残る日本側からのスローガンの目的は何か。
5. 現代は博物館という文化機構の今日的意義を問う時期に来ているのかもしれない。世界的な文物を収蔵する博物館は、収蔵品を所有（own）しているのか、それとも保護・管理（custody）しているのか。経済的に逼迫する博物館の社会的使命は何か。

大英博物館の日本コレクションと展示

大英博物館全体の年間来館者数は約600万人。うちイギリス国内からの来館者は25%未満。展示と受け手との関係には無限の多様性がある。現在当館では、常設展示、「ルーム3」、特別展示の3形態による展示の機会がある。

大英博物館の日本コレクションの基礎が形成されたのは19世紀末以降だが、初めて日本ギャラリーが開設したのは1990年のことだ。今日の日本コレクション常設展示室は三菱商事日本ギャラリーである。2006年に展示方式を一新し、日本の先史

時代から現代までを、作品をとおして通史で語る常設展示となった。単に時系列に沿って作品を並べるだけでなく、要所々々で歴史的な作品と現代作品を隣り合わせて展示する取り組みを行い、生きた営みとして日本文化を理解してもらおう工夫をしている。そのためには題箋のデザインや内容を学芸部門とインタープリテーション部門が相互に検討を加え、効果的な伝達方法の考案に努めている。館蔵品はすべてウェブサイト上の「コレクション・オンライン」から検索可能になっている。



一室からなる「ルーム3」（朝日新聞ディスプレイ）は、ひとつのトピックに焦点を絞り、実験的な展示を試みられるのが強みである。最近ではイギリスのEU離脱の動きを鑑みつつ「ヨーロッパとは何か—アジアからの視点」というテーマを取り上げた。日本関係では、2017年に浮世絵に見る木版技術と「見立て」概念を解説する展示や、2009年と2015年にはマンガを取り上げておおいに人気を博し、2019年初夏に開催予定のマンガ特別展につながった。

特別展開催の契機として近年特徴的な傾向に、外部研究費の助成を受けた国際共同研究プロジェクトの研究発表がある。『大坂歌舞伎展』『春画展』『北斎展』がこれにあたり、日英その他の地域の研究機関と研究者が共同研究を行う。数か年を費やす研究を基礎にすれば、特別展は挑戦的な内容に取り組むことができる。2013年の春画展に対しては、「日本文化の理解」をめぐる日本側からの漠然とした不安と抵抗が示されたが、結果的には成功裡に終わった。性という普遍的な主題について新たな視角を提示する材料として、イギリスでは積極的に評価された。

結 語

「世界のための世界の博物館」である大英博物館は、収蔵品は人類全体のものと認識し活動している。今後も収蔵品の「来歴」を把握すること、語りの視点を複数化し、展示を見せる側と見る側とのあいだの有効なコミュニケーションのメカニズムを確立する努力が必要だ。博物館が人間の知性の理想的な在り方を支持し、世界をつなげる「交差点」であり「公の場（フォーラム）」であることを社会的に示せれば、その存在意義がゆらぐことはないだろう。



Distinctive Yet Connected: Displaying Japanese Culture at the British Museum

Dr. Akiko Yano

Mitsubishi Corporation Curator: Japanese Collections, Japanese Section, Department of Asia,
British Museum, UK

Profile

Akiko Yano joined the British Museum in 2015 as a Mitsubishi Corporation Curator, Japanese Collections, in the Department of Asia. She received a PhD in aesthetics (Japanese art history) from Keio University, Tokyo. Her research area is early-modern Japanese painting. Before joining the British Museum, she worked as a AHRB Research Assistant and Leverhulme Research Fellow at SOAS, University of London, and she co-curated and co-authored two special exhibitions at the British Museum and accompanying catalogues: *Kabuki Heroes on the Osaka Stage: 1780-1830* (2005) and *Shunga: Sex and Pleasure in Japanese Art* (2013). Her most recent curatorial team project was the renewal of the Mitsubishi Corporation Japanese Galleries in 2018.

Introduction

I would firstly like to raise five questions related to today's theme. I would then like to make a comprehensive contribution to the discussion using examples of how Japanese culture is exhibited at the British Museum.

1. When reconsidering 'Orientalism' and 'Occidentalism' from a modern perspective, what happens if we view this issue from the perspective of how Japanese people understand and view Japanese culture or how they want this culture to be perceived, for example, or if we view this issue as a problem of bidirectional politics?
2. Japanese art history has been established based on the systemized knowledge framework of Western civilization, but can we reframe this history based on the actual state of Japanese or East-Asian art?
3. In the age of globalization, with the relation between culture, borders and nationalities becoming more fluid, more Japanese artists are viewing Japan from an outside perspective, with more non-Japanese artists also creating works based on traditional Japanese 'idioms.' How will 'Japanese art' be defined in the future?
4. Identity has become the source of much debate nowadays. The idea of 'the correct propagation of Japanese culture' has become somewhat antiquated, yet the idea still holds weight in Japan. What is the goal of this concept for Japanese people?
5. The day may be coming when people question the *raison d'être* of cultural institutions like museums. If a museum collection contain artifacts from across the world, are these objects owned by the museum or are they just in the museum's custody. What is the social mission of our economically-squeezed museums?

The British Museum's Japanese collection and exhibitions

Around 6 million people visit the British Museum each year. Less than 25% of these come from the UK. There is a limitless diversity in the relation between exhibits and visitors. Our museum currently stages regular exhibitions in Room 3 and we also stage three types of special exhibitions

The foundation of the British Museum's Japanese Collection was established at the end of the 19th century, but the first Japanese gallery opened in 1990. The regular exhibition rooms have now become the Mitsubishi Corporation Japanese Galleries. The exhibition format was renewed in 2006, with the regular exhibition now using objects to present an overview of Japanese history from prehistoric times to the present day. Rather than simply displaying the objects in chronological order, the exhibition displays historical artifacts next to modern objects based on certain key themes. This helps people to understand Japanese culture as a living entity. The curation and translation departments discuss the information panels and try to come up with the most effective transmission method. The entire collection can also be viewed from the British Museum's 'Collection Online.'

Room 3 (The Asahi Shimbun Display) focuses on one topic at a time. It often features experimental displays. A recent display used the Brexit issue as the backdrop to a discussion about how Europe is seen through Asian eyes. Another exhibition in 2017 looked at the woodblock print techniques behind ukiyo-e while also explaining the concept of 'mirate' allusions. There have also been hugely popular manga exhibitions in 2009 and 2015, with another special manga exhibition scheduled for early summer 2019.

A recent trend has seen special exhibitions held to display the results of externally-funded international joint-research projects. These include the 'Kabuki Heroes on the Osaka Stage,' 'Shunga' and 'Hokusai' exhibitions. These were all the result of joint research by institutions and researchers from Japan, the UK and other regions. Several years of research can result in challenging special exhibitions. 2013's 'Shunga' exhibition met with some vague unease on the Japanese side with regards to 'the understanding of Japanese culture,' but it ended up being a huge success. It also received a lot of enthusiastic praise within the UK for how it tackled the universal theme of sex from a new angle.

Conclusion

The British Museum is a 'global museum for the whole world.' We operate based on an awareness that our collection belongs to the whole of mankind. From here on, we need to work hard to promote an understanding of the history of the objects in our collection; to diversify the range of narrative perspectives; and to establish effective communication mechanisms between the exhibition curators and visitors. Museums will continue to have a reason for existing if they can play a social role supporting the ideal development of the human intellect while acting as a 'crossroads' and a 'forum' connecting the globe.

異文化が語り合う場ーハンブルク 工芸美術館東アジア展示室

ヴィブケ・シュラーペ

ハンブルク工芸美術館 東アジア部門主任、ドイツ



略 歴

現在、ハンブルク工芸美術館東アジア部門主任。2015年から2017年までベルリン国立アジア美術館アシスタントキュレーター、2008年から2012年までベルリン自由大学にて日本美術担当助教授として勤務。2018年に、『池田孤邨(1803-68)とイメージの秩序：琳派の芸術的・美術史的構成 (Ikeda Koson (1803-68) and the Order of Images: Artistic and Art Historical Constructions of Rinpa)』をベルリン自由大学に提出。共著に、『墨のバイト：デジタル時代における墨の跡 (Inky Bytes: Traces of Ink in the Digital Era)』(2018) および『庭園における文人雅集：東アジア美術研究、ジョンヒ・リ・カリッシュを記念して (Elegant Gathering in a Scholar's Garden: Studies in East Asian Art in Honor of Jeong-hee Lee-Kalisch)』(2015)がある。

ハンブルク工芸美術館 (MKG) では、同館の東アジア展示室を異文化が話し合いを持つ場と捉えている。その展示室は、地元の方や海外からの来館者が、東アジアの歴史的な作品や現代アートに出会う場所としての役割を果たす。トランスカルチャーの考え方は、閉鎖的で均質な文化を拒絶する。文化は、他文化との触れ合いの中で生じる交渉と翻訳の絶え間ないプロセスの基盤となる。そのため、トランスカルチャーのアプローチは、国境をまたいで共有する関心と共通の価値観とを重視する。その結果は単一のグローバルカルチャーではなく、常に個々の文化のアイデンティティを語り合う数多くの社会グループとなる。グローバルな美術史につながるトランスカルチャーの研究は、植民地からの独立後に関する研究、および「histoire croisée (からみあう歴史)」のような歴史学方法論における類似した展開と、密接に関係しあっている。ただし、グローバルな文脈で美術を見ると、何らかの「イイズム」を強調する傾向に陥ることが多い。そのため、単なるビジュアル的な関連性や影響の歴史を越え、明確に定義された空間と時間枠内での具体的な主題に関する文化的アイデンティティの複雑さに対処することが重要になる。

特別展「Mobile Worlds or the Museum of our Transcultural Present (流動的な世界、またはトランスカルチュラルな現在の美術館)」(2018年4月～10月)では、キュレーターのロジャー・M・バーゲル (Roger M. Buergel: チューリッヒのヨハン・ヤコブ美術館) およびソフィア・プリンツ (Sophia Prinz: フランクフルト・アン・デア・オーダーのヴィアドリナ欧州大学) が、西欧の美術館におけるヨーロッパ中心の体制に疑問を投げかけた。彼らは作品を時代、地理、芸術、非芸術に従って分類するのではなく、物、人、概念のグローバルな動きに焦点を当てた。この展覧会のために、私は12歳の物研究者リーフ・レーダー (Leif Raeder: ハンブルク、ファルムセンのエーリヒ・ケストナー学校) と協力して、刀の鑢^{つば}の展示を準備した。MKGの刀装具コレクションは、約2,000点の鑢とそれ以外の刀装具約500点で構成されている。まずリーフ・レーダーが収蔵庫で100個以上の鑢を選び、それを二人

で協力してデジタル化した。次に彼が、それらの鏝を自分が選んだカテゴリーに従って整理した。最終的に、「流動的な世界」では80個の鏝が透かし細工、黒、光沢、クモ、カラフル、超年代物、サムライ、特殊な材料、金というカテゴリーで展示された。これらのカテゴリーはひとつのシステムに収まっていない。技法に関するもの、材料、見た目、図像体系に関するものがあり、さらに「超年代物」は歴史的構成に関するカテゴリーだ。ところが驚いたことに、これらの多様なカテゴリーは、鏝に関する知識をもたない人々がこの素晴らしい美術を理解するのに役立った。もちろん、小学生との協同はオリエンタリズムを避けるためのソリューションではない。逆に、訓練を受けていない地元の一般来館者と協力することには、偏見を深める危険があるように思えるかもしれない。しかし、実際にはそうならない。オリエンタリズムとヨーロッパ中心主義を克服するために必要な知識を提供しながらコレクションを身近なものにするのは、キュレーターおよび専門家としての私たちの仕事になる。

特別展「Inky Bytes: Traces of Ink in the Digital Era (墨のバイト：デジタル時代における墨の跡)」(2018年9月～2019年1月)では、MKGは歴史的コレクションを扱うために現代美術のアーティストを招いた。「Inky Bytes」は、現在の中国の墨絵美術を概観する展覧会ではなく、ハンブルクで活動しているアーティストと中国の中心的芸術家たちとの芸術的ネットワークを反映したものだった。中国杭州



図1 展覧会「Mobile Worlds (流動的な世界)」での展示に向けて MKGの収蔵庫で鏝を選ぶ、物研究者リーフ・レーダー (Leif Raeder: ハンブルク・ファルムセンのアーリヒ・ケストナー学校)。(写真: Esther Pilkington)

Fig.1 Thing researcher Leif Raeder (Erich-Kästner-Schule, Hamburg Framsen) selecting *tsuba* at the MKG storage for the display in the exhibition *Mobile Worlds*, Photograph © Esther Pilkington



図2 MKGの清王朝の美術品展示室での、展覧会「Inky Bytes (墨のバイト)」のための Liu Dingによるインスタレーション「Lan, Xiao Lan, A Lan, Lan Lan」(2018)。(写真: Henning Rogge)

Fig.2 Liu Ding's installation *Lan, Xiao Lan, A Lan, Lan Lan* (2018) for the exhibition *Inky Bytes* at the gallery for the art of the Qing dynasty at MKG, Photograph © Henning Rogge



図3 ハンブルク Övelgönne 野外博物館近くの洪水跡の拓本をとる、「Print the Landscape Public Art Project Hamburg」(2018年7月)。(写真: Wu Qiong)

Fig.3 The Print the Landscape Public Art Project Hamburg making rubbings of flood marks close to the museum harbor at Hamburg Övelgönne, July 2018, Photograph © Wu Qiong

のZhang Xiaofeng、Wu Qiong、Li Jieとハンブルクを拠点とするアーティストたちが力を合わせてハンブルクの歴史的遺跡の石の拓本を制作することで、展覧会は街中にも広がった。地元の人と来訪者とが参加し、1500年以上の歴史をもつ中国の複製技術の助けを借りて、人々が暮らしている町の痕跡を新たに残すことができた。来館者が東アジア展示室に足を踏み入れたとき最初に目にしたのは、ハンブルクの洪水跡の拓本と、その隣にある西湖の景勝地の拓本だった。「Inky Bytes」は文字通り、来館者を玄関前まで迎えに行き、そこから東アジアの美術へと誘ったのである。

これから開催する展覧会「Pure Luxury: East Asian Lacquer (純粋な贅沢：東アジアの漆器)」(2019年2月～5月)では、なぜ、どのようにして、日本の器がハンブルク工芸美術館に収蔵されることになったかを伝えていく。一つのセクションでは、入手した経緯または以前の所有者との関係に従って美術品を紹介する。日本美術をグローバルな文脈で展示するために、いくつかのセクションではヨーロッパの漆器の歴史的な作品や現代作品、また、MKGコレクションにある現代の日本のデザインも含めていく。このように作品を対峙させることで、日本の漆器がどのようにヨーロッパのデザインに影響を与えているか、またその逆はどうかのが明らかになる。展覧会「Among Friends: Japanese Tea Ceramics (友人との間で：ハンブルク工芸美術館における茶陶)」(2019年6月～2020年2月)では、1900年ごろに日本美術を奨励した二人の重要人物として、MKG創設者ユストゥス・ブリンクマン(Justus Brinckmann, 1843～1915)と美術商サミュエル・ビング(S. Bing, 1838～1905)との関係に焦点を当てる。どちらの展覧会も、1873年から1915年までに日本美術を取引し、収集し、奨励した国際的ネットワークを分析するため、収集の歴史を研究する2年間のプロジェクト(ZEIT-Stiftung Ebelin und Gerd Bucerius助成)の一環として開催される。このようにして過去を振り返ることによって、MKGは前に進むことができる。陶芸家ヤン・コルヴィッツ(Jan Kollwitz)(*1960)と小説家クリストフ・ペータース(*1966)が展覧会の共同監督として招かれ、現代のアーティスト同士の対話の中でコレクションを見直していく。

日本美術または中国美術をグローバルな文脈で展示するこれらの例はすべて、関係を育て、接点を増やすものである。私たちはキュレーターとして、美術品の保存、取扱、研究、展示に関する技術的および実践的知識を提供していく必要がある。だが何より、私たちは美術に触れる機会を提供しなければならない。ひとつの美術品の背後にあるのはひとつの物語ではなく、美術品へのアプローチには数多くの可能性がある。地元の子供もたちから国際的な科学者に至る多くの人々が、展覧会、収蔵庫、オンライン・コレクションで日本美術に触れるよう奨励していく必要がある。より多くの人々が美術品に触れ、美術品に関するより多くの物語が明らかになれば、美術品は真にグローバルな文脈で開かれ、その力を発揮することができる。



図4 展覧会「Inky Bytes (墨のバイト)」の入口に展示された「Print the Landscape Public Art Project Hamburg and Hangzhou」の拓本(MKG, 2018年)。(写真：Henning Rogge)

Fig.4 Stone rubbings from the “Print the Landscape Public Art Project Hamburg and Hangzhou” at the entrance of the exhibition *Inky Bytes*, MKG, 2018, Photograph © Henning Rogge

The East Asian Gallery at MKG as a Venue of Transcultural Negotiation

Ms. Wibke Schrape

Head of East Asian Department, Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, Germany

Profile

Wibke Schrape is Head of the East Asian Department at the Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg. She worked as assistant curator at the Museum für Asiatische Kunst in Berlin (2015–17) and functioned as assistant professor for Japanese art at the Institute of Art History, Freie Universität Berlin (2008–12). In 2018, she completed her dissertation on *Ikedo Koson (1803–68) and the Order of Images: Artistic and Art Historical Constructions of Rinpa* at FU Berlin. Wibke Schrape is co-editor of *Inky Bytes: Traces of Ink in the Digital Era* (2018) and *Elegant Gathering in a Scholar's Garden: Studies in East Asian Art in Honor of Jeong-hee Lee-Kalisch* (2015).

The Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg (MKG) understands its East Asian galleries as a venue of transcultural negotiation. It serves as a space of encounter with historic as well as contemporary East Asian art for local and international audiences. Transculturality rejects the notion of closed and homogeneous cultures. Cultures underlie a constant process of negotiation and translation in contact with other cultures. Transcultural approaches therefore stress shared interests and common values across national borders. The result is not a single global culture, but a plurality of social groups that constantly negotiate their individual cultural identity. Transcultural research towards a global art history goes hand in hand with postcolonial studies and similar developments in historiography such as “histoire croisée”. However, looking at art in a global context often has a tendency to emphasize -isms of any kind. It is therefore important to reach beyond mere visual associations or histories of influence and cope with the complexity of cultural identity in regard to a specific subject within a clearly defined space and time frame.

In the special exhibition *Mobile Worlds or the Museum of our Transcultural Present* (April to October 2018), curators Roger M. Buergel (Johann Jacobs Museum, Zurich) and Sophia Prinz (European University Viadrina, Frankfurt Oder) questioned the Eurocentric order of Western museums. Rather than classify objects according to epochs, geographies, art and non-art, they focused on the global movement of objects, people, and ideas. For this exhibition, I teamed up with the twelve-year old thing researcher Leif Raeder (Erich-Kästner-Schule, Hamburg Framsen) to prepare a display of *tsuba*. The MKG's collection of sword fittings consists of approximately 2,000 *tsuba* and about 500 other objects of sword fittings. First, Leif Raeder selected more than 100 *tsuba* at the storage that we digitalized together. Then he organized these *tsuba* according to categories of his own choice. Finally, 80 *tsuba* at *Mobile Worlds* were displayed in the following categories: Openwork, Black, Glossy, Spiders, Colorful, Very Old, Samurai, Special Material, Gold. These categories do not fit into one system. Some refer to techniques, others to material, visual appearance or iconography and “very old” to an historical organization. But surprisingly, these diverse categories helped people without knowledge of *tsuba* to understand this fascinating art. Of course working with school children is not a solution to avoid Orientalism. In contrast, working with untrained local audiences

might seem like a danger to deepen biases. But in fact it is not. It is our task as curators and specialists to provide the knowledge necessary to overcome Orientalism and Eurocentrism while keeping the collection approachable.

For the special exhibition *Inky Bytes: Traces of Ink in the Digital Era* (09/2018–01/2019), the MKG invited contemporary artists to work with the historic collection. *Inky Bytes* was not a survey exhibition on current Chinese ink art, but reflected the artistic networks between artists active in Hamburg and artistic centers of China. The exhibition even stretched into the city when Zhang Xiaofeng, Wu Qiong and Li Jie from Hangzhou and artists based in Hamburg joined forces to make stone rubbings of Hamburg's sites of historic value. Participating locals and visitors were able to get a new impression of their hometown with the help of a more than 1,500 year old Chinese reproduction technique. When people entered the East Asian Gallery, they first met something familiar such as rubbings of Hamburg's flood marks next to rubbings from the West Lake scenery. *Inky Bytes* literally picked up visitors at their own doorstep and introduced them to East Asian art.

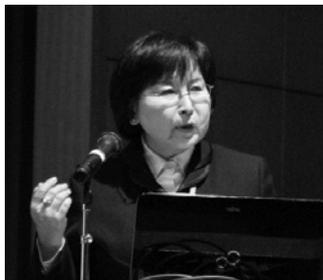
The upcoming exhibition *Pure Luxury: East Asian Lacquer* (February to May 2019) conveys to visitors, why and how objects from Japan ended up at a museum of arts and crafts in Hamburg. One section introduces the artworks in their acquisition context or in relation to their previous owners. With regard to displaying Japanese art in a global context, some sections will include historic and modern examples of European lacquer as well as modern Japanese design from the MKG collection. These dialogue partners show how Japanese lacquer influences European design and vice versa. The exhibition *Among Friends: Japanese Tea Ceramics* (June 2019 to February 2020) will highlight the relationship between the MKG's founding director Justus Brinckmann (1843–1915) and the art trader S. Bing (1838–1905) as two key figures in the promotion of Japanese art around 1900. Both exhibitions are part of a two-year project (funded by the ZEIT-Stiftung Ebelin und Gerd Bucerius) to research the collection history in order to analyze international networks of trading, collecting, and promoting Japanese art between 1873 and 1915. This glimpse backwards enables the MKG to move forward. The potter Jan Kollwitz (*1960) and the novelist Christoph Peters (*1966) are invited to co-curate the exhibition and revise the collection in a contemporary dialogue of friends.

All these examples of displaying Japanese or Chinese art in a global context nourish relations and multiply points of contact. As curators we should provide technical and practical knowledge to preserve, handle, research, and display art. But most of all, we should provide access to art. There is not one story behind one object, but many different possibilities to approach an object. We need to encourage people from local children to international scientists to approach Japanese art in exhibitions, storages and online collections. The more people engage with an object and the more stories an object is allowed to tell, the more agency it can unfold and act in a truly global context.

日本美術の展示：ロシアからの視点 —東洋と西洋の間^{はざま}—

アイヌーラ・ユスーポワ

プーシキン美術館 東洋絵画シニア・キュレーター、ロシア



略 歴

プーシキン美術館東洋絵画シニア・キュレーター。2007年より国立プーシキン美術館勤務、2010年から2016年まで当美術館東洋絵画部長を務める。モスクワ大学美術史学部（1976年から1981年まで修士課程および1990年から1993年まで博士課程在籍）卒業後、2003年から2007年までクレムリン博物館、1981年から2003年までロシア国立東洋美術館ほか、モスクワの博物館・美術館での勤務を経験。ロシアの博物館・美術館において企画担当した日本美術の展示会のうち、近年では、プーシキン美術館にて「18世紀から19世紀の日本の版画—プーシキン美術館コレクションから（Japanese Prints of the 18th-19th Centuries from the Collection of the State Pushkin Museum of Fine Arts）」（2008）、モスクワクレムリン博物館・東京国立博物館主催「サムライ—日本の武家の宝物：東京国立博物館コレクションから」（2008）、プーシキン美術館・楽美術館・国際交流基金主催、在ロシア日本国大使館共催、京都国立近代美術館企画協力「楽—茶碗の中の宇宙」（2015）、プーシキン美術館・東京国立博物館・文化庁主催、千葉市美術館・板橋区立美術館特別協力「江戸絵画名品展」（2018）がある。

モスクワで最も重要な日本美術コレクションは、プーシキン美術館に収蔵されている。同美術館の日本美術コレクションの大半は、もともとロシア海軍士官セルゲイ・ニコラエビッチ・キターエフ（1864-1927年）の所蔵品だった。キターエフは1878年にサンクトペテルブルクの海軍大学校に入学し、1881年に卒業して軍役についた。その後1885年に外国航路勤務となり、10年以上にわたって、高速帆船ヴェストニク号、フリゲート艦ウラジーミル・モノマフ号、巡洋艦アドミラル・コルニロフ号をはじめ、日本の近海を航行する船舶に乗務した。1909年には卓越した働きによって大佐に昇進し、軍最高の栄誉を授けられている。サンクトペテルブルクに戻ったあとも海軍関係機関に勤務していたが、1912年頃に健康を害して退職した。

キターエフは日本美術にすっかり魅了されて、当時かなりの数の美術品を収集した。そうした作品は「…東京、京都、大阪、横浜、神戸など、さまざまな町や村で」購入したもので、「数年のあいだに私の代理人はおそらく日本全国を旅してまわっただろう」と、書き記している。また、尾形月耕など、何人かの日本の芸術家とその家族のもとを訪問することもあった。岸駒^{がんく}の子孫と接点を持ったことは、特に興味深い。

セルゲイ・キターエフが書いた覚書によれば、彼のコレクションは約7,000点の作品で構成され、掛軸、巻物、屏風に描かれた276点の絵画、4,000点の木版画、約100点の版本、1,900点の水墨画やスケッチ、830点の日本画家のリトグラフが含まれている。また、180点のポスターおよび1,300点の写真もある。

さらに、コレクションの一部は紛失したか破壊された可能性もある。

キターエフのコレクションの最初の展示会は、1896年にサンクトペテルブルクで



図1 2018年 江戸絵画名品展
プーシキン美術館・東京国立博物館・文化庁主催、千葉市美術館・板橋区立美術館特別協力
135点

Fig.1 2018. Masterpieces of Edo Paintings and Prints
Organizers: The PMFA, the Tokyo National Museum, the Agency for Cultural Affairs, Japan, with the special participation of the Chiba City Museum of Art and the Itabashi Museum of Art. 135 pieces

開催された。サンクトペテルブルク芸術アカデミーの後、1897年にはモスクワの歴史博物館でも展覧会が開催され、そこではキターエフ自身が日本美術に関する講演を数回行っている。ポーツマス条約締結後の1905年から1906年にかけての冬には、三度目の展覧会がサンクトペテルブルクのリョーリフ協会で開催された。コレクションの最初の目録は1896年に、その改訂版は1905年に発行された。

1916年、病気で海軍を退役したキターエフは、治療のために外国に行くことを決めた。その時、モスクワのルミャンツェフ美術館に保管するよう手配されたコレクションは、その後1924年にプーシキン美術館に移管された。

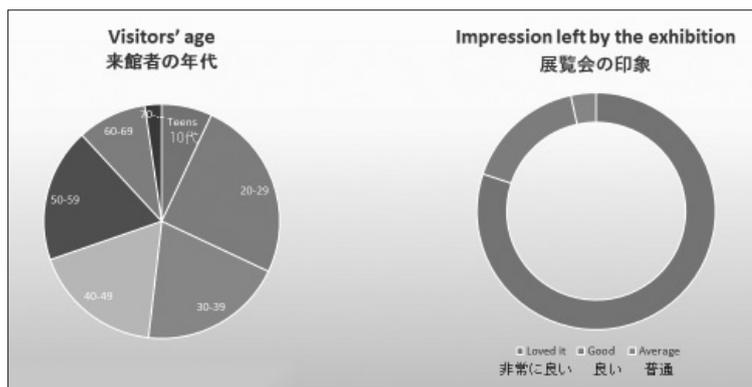
キターエフが1916年に日本に移り住むと、翌1917年にロシアで共産主義革命が起きた。日本でのキターエフの暮らしに関する情報は、1918年10月16日付の日本の新聞「横浜貿易新報」に掲載されたキターエフと彼のコレクションについての記事と、1927年に横浜で死亡したという短い情報のみである。彼がロシアの土を再び踏むことはなかった。

プーシキン美術館は当初、皇帝アレクサンドル三世の名を冠してモスクワ大学付属の大学教育センターとして設立され、1912年5月に広く一般に公開された。

絵画と版画の主要なコレクションがこの美術館に登場したのはかなり時を経てか

図2 すべての年代のロシア人が日本文化に興味を持っている。80%の来館者が展覧会に最高評価を付けた (出典：来館者アンケート)

Fig.2 Russians of all ages are interested in the culture of Japan, 80% gave top marks to the Exhibition (Source: visitor's questionnaires)



- "I would like to immerse myself in Japanese culture and learn more"
- "This exhibition is one of the brightest events in the cultural life of Moscow"
- "Delight! Impressive harmony, diversity, contrasts"
- "Japan is a magical country with beautiful art"
- "SHOCK! Is not very familiar and quite unusual"
- "Beauty is hidden, not on display"
- "The exhibition helped me to better understand evolution of Japanese art"
- "Amazing execution. It frees the head from unnecessary thoughts"
- "The exhibition captivates and carries away into the world of fairy tales and dreams"
- "The art of Japan is different from the one of Europe. The exhibition gave a good chance to meet it"
- "Japanese art reflects the harmonic soul of this nation. Through this exhibition you see the life of Japanese people"
- 「日本文化に夢中になってもっと知りたい」
- 「面白い！素晴らしい調和、多様性、対比」
- 「日本は、美しい芸術のある魅惑的な国」
- 「衝撃的！非常に見慣れないというものでも、珍奇なものでもない」
- 「美は、秘められていて、これ見よがしではない」
- 「この展覧会によって、日本美術の発展をより理解することができた」
- 「素晴らしい出来栄。余計なことは頭からすっかり消えてしまった」
- 「この展覧会は、魅惑的で、おとぎ話や夢の世界にさらっていくようだ」
- 「日本美術は西洋美術とは異なっている。この展覧会は、日本美術に出会う良い機会となった」
- 「日本美術は、調和のとれた魂とこの国とを反映している。この展覧会を通して、日本の人々の生活を知ることができる」

図3 ロシア人の人々は、日本とその豊かな文化についてもっと知りたいと思っている
来館者からのコメントの抜粋

Fig.3 Russian people would like to learn more about Japan and its rich culture
Some quotes from the visitors

らで、1917年のロシア革命後だった。ほぼすべての個人コレクションがソビエト政府によって没収され、さまざまな国立美術館に送られた。1923年、アレクサンドル三世美術館はモスクワ大学から独立し、1937年にアレクサンドル・プーシキンにちなんでプーシキン美術館と改名された。

第二次世界大戦後にプーシキン美術館で開催された日本美術に関する展覧会および関連出版物は、ほとんどがビータ・ヴォロノワ博士 (Dr. Beata Voronova : 1926-2017年) によるもので、博士は1950年代半ばから2007年まで、東洋の絵画および版画コレクションの主任学芸員を務めた。

最近開催された日本美術の展覧会

- 2008年。『Japanese Woodcut Prints of 18 - end of 19 centuries from the Pushkin Museum of Fine Arts (プーシキン美術館の18世紀から19世紀末までの日本版画)』。コレクションの総作品目録出版記念。250点
- 2015年。『Raku Ware: Cosmos in a Tea Bowl (楽茶碗：茶碗の中の宇宙)』
プーシキン美術館・エルミタージュ美術館・楽美術館・国際交流基金・京都国立近代美術館主催。170点
- 2017年。『Yasumasa Morimura. The history of the self-portrait (森村泰昌：自画像の美術史)』(プーシキン美術館)
国立国際美術館(大阪)、原美術館(東京)、京都国立近代美術館(京都)のコレクション、および森村泰昌個人のコレクションから、80点以上を展示。
- 2018年。川俣正。『Para-site Project (パラサイト・プロジェクト)』(プーシキン美術館)
- 2018年。『Masterpieces of Edo Paintings and Prints (江戸絵画名品展)』
プーシキン美術館・東京国立博物館・文化庁主催、千葉市美術館・板橋区立美術館特別協力。135点

Presenting Japanese Art: A View from Russia, Between East and West

Dr. Ainura Yusupova

Senior Curator of Asian Paintings and Prints, Department of Prints and Drawings, The Pushkin State Museum of Fine Arts, Moscow, Russia

Profile

Ainura Yusupova is Senior Curator of Asian Paintings and Prints, Department of Prints and Drawings, the State Pushkin Museum of Fine Arts. She had been at the Museum since 2007 and acted as the Head of the Department of Prints and Drawings from 2010 to 2016. After graduating from the Department of Art History at Moscow State University (MA: 1976–1981; PhD course: 1990–1993) she worked at several museums in Moscow, including the Moscow Kremlin Museums (2003–2007) and the State Museum of Oriental Art (1981–2003). She has curated several exhibitions of Japanese art at several Russian museums, with recent ones including:

Japanese Prints of the 18th–19th Centuries from the Collection of the State Pushkin Museum of Fine Arts (The State Pushkin Museum of Fine Arts, Moscow; 2008)

Samurai: Treasures of the Japanese Daimyo from the Collection of Tokyo National Museum (Organized by Moscow Kremlin Museums and Tokyo National Museum, Moscow; 2008)

Raku Ware: The Cosmos in a Tea Bowl (Organized by the Pushkin State Museum of Fine Arts, the Raku Museum, and the Japan Foundation in cooperation with the Embassy of Japan in Russia and the assistance of the National Museum of Modern Art, Kyoto; 2015)

Masterpieces of Edo Paintings and Prints (Organized by the Pushkin State Museum of Fine Arts, Tokyo National Museum, and the Agency for Cultural Affairs, Japan, with the special participation of the Chiba City Museum of Art and the Itabashi Museum of Art; 2018)

In Moscow the most significant collection of Japanese art is in the Pushkin State Museum of Fine Arts. The bulk of the Museum's Japanese collection once belonged to the Russian naval officer Sergei Nicholaevich Kitaev (1864–1927). Kitaev entered the Naval College in St. Petersburg in 1878 and went into active duty upon graduating in 1881. He was nominated for navigation abroad in 1885, and for more than ten years served on ships that sailed near Japanese shores, including the clipper “Vestnik”, the frigate “Vladimir Monomach”, and the cruiser “Admiral Kornilov”. Kitaev was promoted to the rank of colonel in 1909 for his brilliant service and was granted the highest military honors. He remained affiliated with the navy after returning to St. Petersburg until his resignation around 1912 due to failing health.

Kitaev was captivated by Japanese art and at that time collected a considerable number of artworks. He wrote that the works were bought “... in Tokyo, Kyoto, Osaka, Yokohama, Kobe and many other cities and villages; in the space of several years my agents probably traveled all over Japan ...” Kitaev also visited some Japanese artists and their families, such as Ogata Gekkō. Particularly interesting are his contacts with the descendants of Kishi Ganku.

According to notes made by Sergey Kitaev, his collection consisted around 7000 items, including 276 paintings on hanging and handscrolls and folding screens; 4000 woodblock prints; around 100 printed books, 1900 drawings and sketches by ink, 830

litography copies of the Japanese painters. It is also included 180 posters and 1300 photographs.

Moreover, some parts of the collection were probably lost or destroyed.

The first exhibition of Kitaev's collection opened in St. Petersburg in 1896. After being displayed there in the Academy of Art, the exhibition was shown in Moscow in 1897 at the Historical Museum, where Kitaev delivered several lectures on Japanese art. In the winter of 1905–1906, after the Portsmouth Peace Treaty was signed, a third exhibition was held at the Rerich's Society in St. Petersburg. The first catalogue listing of the collection was published in 1896, and reissued in 1905.

Upon retiring from the navy because of illness in 1916, Kitaev decided to go abroad for treatment. At that time he arranged to store his collection at the Rumyantsev Museum in Moscow, and from there it was transferred to the Pushkin State Museum of Fine Arts in 1924.

Kitaev moved to Japan in 1916, next year in Russia happened Communist Revolution of 1917. There is no other information about his life in Japan except article in Japanese newspaper "Yokohama Bōeki Shinpō" published in October 16, 1918 about him and his collection and short information about his death in Yokohama in 1927. He never returned back to Russia.

The Museum of Fine Arts named in honour of Emperor Alexander III and attached to the Imperial Moscow University as a University teaching center open to the public at large was opened in May 1912.

A major collection of originals paintings and prints appeared in the museum much later, after the Communist Revolution of 1917. Almost all private collections were confiscated by the Soviet Government and transferred to the different State Museums. In 1923 the Museum of Fine Arts was granted independence of Moscow University, in 1932 it was renamed the Museum of Fine Arts, and in 1937 it was dedicated to Alexander Pushkin.

Most publications and exhibitions of the Japanese art at the State Pushkin Fine Arts Museum after WWII made by Dr. Beata Voronova (1926–2017), who was curator of the collection of Orinetal Paintings and Prints from the mid of 1950-s till 2007.

Recent Exhibitions of Japanese Art

- 2008. Exhibition "Japanese Woodcut Prints of 18–end of 19 centuries from the Pushkin Museum of Fine Arts". Commemorating to the publishing of catalogue raisonné of collection. 250 pieces.
- 2015. Raku Ware: Cosmos in a Tea Bowl.
Organizers: The PMFA, the Hermitage Museum, the Raku Museum, the Japan Foundation, National Museum of Modern Art, Kyoto. 170 pieces
- 2017. Yasumasa Morimura. The history of the self-portrait at the Pushkin Museum of Fine Arts.
- The display presented over 80 pieces from the collection of The National Museum of Art (Osaka), Hara Museum of Contemporary Art (Tokyo), The National Museum of Modern Art (Kyoto), and from the collection of the artist.
- 2018. Tadashi Kawamata. Para-site Project at the Pushkin Museum of Fine Arts.
- 2018. Masterpieces of Edo Paintings and Prints.
Organizers: The PMFA, the Tokyo National Museum, the Agency for Cultural Affairs, Japan, with the special participation of the Chiba City Museum of Art and the Itabashi Museum of Art. 135 pieces

日本陶磁の特質 —中国陶磁と比較して

今井 敦

東京国立博物館 学芸研究部調査研究課長



略 歴

1961年東京生まれ。東京大学大学院人文科学研究科美術史学専門課程修士課程修了。東京国立博物館工芸課陶磁室員、東洋課中国美術室員、主任研究官、北東アジア室長、列品課列品室主任研究員、事業企画課特別展室長、展示課平常展室長、調査研究課東洋室長、博物館教育課長、文化庁美術学芸課主任文化財調査官を経て現職。

専門は東洋陶磁史。担当した主な展覧会に、「吉祥—中国美術にこめられた意味」(1998)、「染付—藍が彩るアジアの器」(2009)など。著書に『平凡社版中国の陶磁④青磁』(平凡社、1997)など。論文に「東傳日本的青瓷茶碗“馬蝗絆”」(『東方博物』第三輯、1999)、「中国陶磁の意匠と寓意」(『東洋陶磁』VOL.29、2000)など。

日本における陶磁器製作は、窯、轆轤、釉薬など、基本的な技術のほぼすべてを中国から朝鮮経由で導入している。また、平安時代以降中国陶磁はさかんに輸入され、日本文化の中で珍重されてきたことから、日本陶磁は意匠の面でも中国陶磁から大きな影響を受けている。しかしながら、日本陶磁は中国陶磁の単なるコピーではない。

中国では宋時代以降、文人士大夫が社会の支配階層であり、その頂点に皇帝が君臨した。社会の階層と文化の階層はほぼ一致しており、文人の教養としての詩、書、画と職人が作る工芸品とのあいだには厳然とした区別があった。陶磁器においては、宮廷の御用品を作る官窯を最高位に置く価値観があった。理想とされる美は共有され、技術はひとつの方向に進み、厳格に規格が守られ、そこに陶工の個性がはいる余地はほとんど無かった。その様相は、商時代の原始青磁から南宋時代の官窯青磁



図1 青磁輪花鉢 官窯 南宋時代 東京国立博物館

Fig.1 Celadon Flower Bowl, Guan ware, Southern-Song period, Tokyo National Museum



図2 瑤瑯彩梅樹文皿 清時代 東京国立博物館

Fig.2 Famille Rose Plate with Design of Plum Tree, Qing period, Tokyo National Museum



図3 黒楽茶碗 銘むかし咄 長次郎 安土桃山時代 東京国立博物館
 Fig.3 Black Raku Tea Bowl, Known as 'Mukashi-banashi', by Chojiro, Azuchi-Momoyama period, Tokyo National Museum

(図1)に至る過程、あるいは明・清時代の官窯における絵付け技法の高度化・複雑化の展開(図2)によく現れている。

これに対し、日本では、鎌倉時代以降、武家、公家と文化が多面的であり、都市の裕福な商工業者も文化エリートとしての役割を担った。文化の階層性は明確でなく、美術と工芸との境もあいまいであった。

楽茶碗は、茶人千利休の創意を受け、陶工長次郎によって創始された。轆轤を用いず、手捏ねで成形され、内窯と呼ばれる小型の窯で焼成される。技術

的な淵源は中国南部の福建地方で行われていた三彩に求められるが、そこから一切の加飾や作為を削ぎ落として生み出されたのが長次郎の楽茶碗である(図3)。一方、楽家三代の道入は、楽茶碗に明るく軽やかで、斬新な装飾性を取り込むという大胆な変革を行う(図4)。すなわち、楽茶碗においては、作為と無作為、非装飾と装飾、そして伝統と前衛とはけって二項対立の関係ではない。

尾形乾山は京都の裕福な呉服商の三男として生まれ、画家の光琳は次兄にあたる。光琳が絵付けをした兄弟合作の角皿は、乾山焼を代表する作品である(図5)。この一群は、実用性よりも鑑賞本位に、器に絵付けを施すというよりも絵画をやきものにする形で、乾山が新たに創出したものである。琳派が絵画に平面的な描写や装飾性を取り入れ、琳派の絵画は工芸的であると言える一方、工芸の側から見れば、乾山の陶芸は絵画的であるという言い方ができる。すなわち、西洋や中国の分類における美術と工芸との境界領域に乾山の芸術は花開いたのである。

本阿弥光悦は茶碗造りを個性の表現にまで昇華させた。光悦の茶碗は、あくまで数寄者の手遊びであるがゆえに、常道にとらわれることなく、自由自在であった



図4 赤楽茶碗 銘鶴 道入 江戸時代 三井記念美術館

Fig.4 Red Raku Tea Bowl, Known as 'Nue', by Donyu, Edo period, Mitsui Memorial Museum



図5 銹絵観鷗図角皿 乾山 江戸時代
東京国立博物館

Fig.5 Square Plate with Design of Man
Looking at a Seagull in Underglaze
Iron, by Kenzan, Edo period, Tokyo
National Museum



図6 黒楽茶碗 銘雨雲 本阿弥光悦
三井記念美術館

Fig.6 Black Raku Tea Bowl, Known as
'Amagumo', by Hon'ami Koetsu, Mitsui
Memorial Museum

(図6)。それでは作陶における光悦と先に触れた楽歴代とは、アマチュア対プロ、あるいは芸術家対職人という上下関係なのであろうか。御茶碗師である楽家歴代が守ったのは茶碗としての規範なのであり、けっして定まった形ではない。これに対し、刀の鑑定を家業とし、能書家でもある光悦の茶碗には、形に対する厳しいこだわりと追究がみられる。したがって、光悦の茶碗はアマチュアであるがゆえに、自由であるから尊いといった安易な図式では光悦の芸術の理解には至らない。

中国陶磁と日本陶磁との違いは、けっして優劣で論じられる問題ではない。明確な階層性をもつ中国の文化をピラミッドに喩えるならば、日本文化のそれは、あたかもメビウスの輪が、裏と表、あるいは両端が、辿ってゆくと実は繋がっているような構造ではないだろうか。これは、圧倒的な力と普遍性をそなえた文化をもつ巨大な中国の隣に位置し、しかもそこから多くを学びながら、その垂流に甘んじることなく、自分を失わないために身につけた知恵であろうと思う。

そして、日本人の中国陶磁の見方と中国人のそれとは異なる。日本人は官窯だけでなく民窯を併せて時代性を捉えようとする。客観的な唯一絶対の文化の表象というのは果たして可能なのか、ひとつの答えを求めることに果たして意味はあるのか。日本美術についても、日本人が思い描く見方が唯一絶対の正解とは限らないのではないだろうか。

The Unique Qualities of Ceramics in Japan: A Comparison with China

Mr. Atsushi Imai

Supervisor, Research Div., Curatorial Research Dept., Tokyo National Museum, Japan

Profile

Atsushi Imai was born in Tokyo in 1961 and earned his Masters in the History of Art from the Faculty of Letters, Tokyo University. His past positions at the Tokyo National Museum and Agency for Cultural Affairs are as follows: Ceramics Section, Decorative Arts Division, Tokyo National Museum (TNM); Chinese Arts Section, East Asia Division, TNM; Senior Researcher, East Asia Division, TNM; Senior Manager, Northeast Asia Section, TNM; Curator, Collections Section, Collections Management Division, TNM; Senior Manager, Special Exhibitions Section, Programs Planning Division, TNM; Senior Manager, Regular Exhibitions Section, Exhibitions Division, TNM; Senior Manager, East Asian Section, Research Division, TNM; Supervisor, Education Division, TNM; and Senior Cultural Properties Specialist, Art/Curation Division, Agency for Cultural Affairs.

As a specialist of the history of East Asian ceramics, Atsushi Imai has curated a number of exhibitions including *JIXIANG: Auspicious Motifs in Chinese Art* (1998) and *SOMETSUKE: The Flourishing of Underglaze Blue Porcelain Ware in Asia* (2009). His books and academic articles include: *Chinese Ceramics, Vol. 4: CELADONS*, Heibonsha, 1997; “Ma Huang Ban: The Celadon Teacup Handed down East to Japan.” *Dong Fang Bo Wu*, Vol. 3, 1999; and “Design of Chinese Ceramics and Their Hidden Meanings.” *Toyo Toji* (Oriental Ceramics), Vol. 29, 2000.

Almost all the fundamental technologies used in ceramic production, including kilns, potter's wheels and glazes, were introduced to Japan from China via Korea. The import of Chinese ceramics also thrived from the Heian period onwards. These were highly prized in Japan and they had a huge influence on Japanese ceramic design. However, Japanese ceramics are not simply copies of their Chinese counterparts.

From the Song dynasty, China was ruled by cultured scholar-bureaucrats, with the emperor at the apex. The social and cultural strata were essentially congruent and there was a clear division between the cultural accomplishments of these scholar-bureaucrats (poetry, calligraphy and painting) and the decorative arts produced by craftsmen. Ceramics produced at official kilns for the imperial court were considered to be the best. There was a shared concept of ideal beauty, with production technology progressing in one direction and standards and specifications strictly followed. This left little room for individual artistic expression. These characteristics are clearly on display in the development from the primitive celadon of the Shang dynasty (Fig. 1) to the celadon produced at the official kilns of the Southern Song dynasty. They are also prominent in the increasing refinement and complexity of the painting techniques used at the official kilns of the Ming and Qing dynasties (Fig. 2).

In contrast, culture in Japan from the Kamakura period was more pluralistic, with the cultural elite comprised of members of the warrior class, aristocrats, and even townspeople who had grown rich through commerce and industry. Cultural strata were not clearly demarcated, with the division between fine arts and decorative arts also vague.

Raku tea bowls were created by the potter Chojiro based on the ideas of the tea mas-

ter Sen no Rikyu. Chojiro eschewed the potter's wheel in favour of sculpting by hand, with the bowls then fired in small indoor kilns. The roots of this technology trace back to the three-color glaze ceramics produced in Fujian in southern China, but Chojiro stripped away all the decorative and contrived aspects to create his Raku bowls (Fig. 3). Donyu, a third-generation Raku family potter, then made some bold changes. His Raku tea bowls were lighter, brighter and imbued with a novel decorativeness (Fig. 4). In other words, in Raku tea bowls there is no binary opposition between contrived and random, plain or decorated, or between traditional and avant-garde.

Ogata Kenzan was born in Kyoto as the third son of a rich merchant. He was also the older brother of the painter Korin. One of Kenzan's representative works is a square plate featuring a painting by Korin (Fig. 5). These collaborative items are more for appreciation than practical use. They are more akin to paintings in ceramic form than vessels decorated with pictures. With them, Kenzan created a new style of ceramic art. The Rinpa school incorporated flat depictions and a sense of decorativeness into their paintings, so these could be classed as a type of decorative art. At the same time, Kenzan's ceramics could be described as a type of painting. Put simply, Kenzan's art flourished in the region between the Western and Chinese classifications of "fine art" and "decorative art."

Hon'ami Koetsu turned tea bowl production into a sublime form of individual artist expression. He ignored convention to freely create bowls for connoisseurs to enjoy (Fig. 6). This poses a question about whether the relation between Koetsu and the Raku family is a hierarchical one between amateur and professional, artist and craftsman. Tea bowl makers like the Raku family were protecting the standards of tea bowls rather than any particular form. As a calligrapher from a family of sword connoisseurs, meanwhile, Koetsu was keenly interested in the form of tea bowls and he studied this topic deeply. As such, it would be a mistake to simply suppose that Koetsu's tea bowls are held in such high regard because they are the free-wheeling work of an amateur.

I believe the difference between Chinese and Japanese ceramics is not a matter of superiority and inferiority. If Chinese culture can be likened to a pyramid with its clearly delineated strata, then Japanese culture can perhaps be likened to a Möbius strip, where artistic achievements emerge from the front, the back, and from the interplay between the two. While sitting alongside China and learning from its hugely powerful and universal culture, Japan has developed the wisdom to retain its own identity without slavishly copying its larger neighbour.

Moreover, the Japanese and Chinese people view and appreciate Chinese ceramics in a different way. Japanese people consider the activities of both official and private kilns when trying to capture the spirit of each age. One may ask whether there can be an objective and absolute idea about culture. One may also say the views and ideas of the Japanese people about Japanese art are not absolute either.

世界の中の日本美術—オリエンタリズム・オクシデンタリズムを超えた日本理解

登壇者(敬称略)

浅見 龍介(東京国立博物館 学芸企画部企画課長)

アン・ニシムラ・モース(ボストン美術館 日本美術課長)

矢野 明子(大英博物館 アジア部日本セクション 三菱商事キュレーター(日本コレクション))

ヴィブケ・シュラーベ(ハンブルク工芸美術館 東アジア部門主任)

アイヌラ・ユスポワ(国立プーシキン美術館 東洋絵画シニア・キュレーター)

今井 敦(東京国立博物館 学芸研究部調査研究課長)



モデレーター

浅見 龍介

1964年東京生まれ、1988年慶應義塾大学大学院文学研究科修士課程修了ののち、鎌倉国宝館にて勤務後、東京国立博物館学芸部企画課展示調整室、美術課彫刻室、学芸企画部企画課出版企画室長、学芸企画部博物館教育課教育普及室長、学芸研究部調査研究課東洋室長、京都国立博物館学芸部列品管理室長、上席研究員兼企画室長を経て、2016年より現職

専門は日本彫刻史。担当した主な展覧会に建長寺創建750年記念特別展「鎌倉一禅の源流」(2003)、足利義満600年御忌記念「京都五山一禅の文化」(2007)、東京国立博物館140周年特別展「飛騨の円空一千光寺とその周辺の足跡」(2013)、興福寺中金堂再建記念特別展「運慶」(2017)。主な著書に、『禅宗の彫刻』[日本の美術507](2008)。主な論文「頂相彫刻の特質」[『国華』1308](2004)

浅見 それではパネルディスカッションを始めたいと思います。

「オリエンタリズム・オクシデンタリズムを超えた日本理解」ということですが、私はオクシデンタリズムという言葉をはほとんど聞いたことがなかったので責任が果たせるかどうか心配なところがあり、数週間前に本屋に行って関係書籍がないかみてみました。歴史では「グローバル・ヒストリー」が大変さかんになっているようで、その本を買ってきました。グローバルという問題とも少し違うところがありますので、ここで少し言葉を整理しておく必要があるかと思えます。

まず、われわれ日本人はすぐ「外国」といいますが、「外の国」というのはあまりよい言葉ではありません。いろいろな国の方々が集まって議論をするとき、少し前は「国際化」という言葉を使っていましたが、最近、国際化はあまり使わなくなっています。国際化は、国と国、国民と国民という国境が念頭にあり、そのつきあいを深め、よく理解していこうという言葉です。

もう一つ、「グローバル化」という言葉を最近よく聞きます。「グローバル・ヒストリー」もそうです。それは国境をなくし、境界を超えて地球は一つということです。

それとは別に、サイードが『オリエンタリズム』を刊行したとモースさんからご紹介がありました。その頃は植民地時代で、ヨーロッパの視点で東洋をみています。ですから、文明があまり進んでいない、自分たちの文化より少し遅れているというマイナスの見方、否定的な部分だけでなく、文明に汚されていない、非常によいものが残っているという憧れに通じる部分もある言葉です。いずれにしても、オリ

エンタリズムといった場合、ヨーロッパから東洋の国のことをあまり深く知らないで評価するところがあるという意味のようです。

その反対に、「オクシデンタリズム」は東洋からヨーロッパに対していう言葉です。よく言うことですが、日本には四季があることもあって自然との関係が非常に深く、自然との付き合い方が、文明に汚されたヨーロッパ、欧米とは違うといった言い方をする人もでてきたりします。そういったことがオクシデンタリズムにつながります。

そのようなものの見方が問題であるということは、当然、オリエンタリズムという見方を正しく理解していないことによります。主催者挨拶に書いてあるように、「浮世絵は素晴らしい」とヨーロッパの方々から評価されたから素晴らしいと。それはよいことですが、評価されなかったらそれはよくないのかというと、けっしてそうではありません。お互いにきっちり理解する、いろいろな見方を大事にすることが大切であるということを、本日、いろいろな方々から発表していただきました。

最初の大前提部分の説明が午前中になかったため、もう一度おさらいしないとよくわからないことから、本シンポジウムの趣旨を発案された今井さんから、まずお話をしていただきたいと思います。



今井 大変こみいったわかりにくいタイトルがついていますが、「オクシデンタリズム」までつけた理由は、「オリエンタリズムを超えた日本理解」とすると、その答えは「オクシデンタリズムだ」ということになると、ヨーロッパやアメリカの日本美術研究者の吊し上げになってしまいます。それはよくないので、お互いそれを認めあう必要があるという意味で「オクシデンタリズム」をつけました。

現在、東京オリンピック・パラリンピックに向けてインバウンド対応のため、博物館でもいろいろなことがなされています。ただし、多言語化、バリアフリー化といった技術的な話題に終始しているような印象を私は持っております。それ以前に、中身について議論する場が必要です。そもそも日本が外国人にどのようにみられてきたか、いまみられているか、どんなことが期待されているか。逆に、日本はどのようにみせようとしているのか。そういった問題を考える必要があると考えて、このテーマを選びました。

世界の東の果てに、日本人でなければ理解できない、日本人だけが理解できる日本美術があるという考え方は、大変大きな問題です。そういった考え方は、日本は西洋とはまったく異質な別の世界であると言っていることと同じです。また、自分が日本人であるというだけで、日本美術を理解するうえでアドバンテージがあるという考え方も問題です。それはヨーロッパやアメリカの人が思い描く日本像は、所詮、本物の日本とは異なるものだと言っているのと同じことです。

大英博物館のグローバルな立場は、日本美術を担当されている矢野さんが日本人であることで担保されているわけではありません。たとえば、インド美術をインド人が担当し、中国美術を中国人が担当して、それぞれが声の大きさを競えばグローバル化になるかといえば、そうではありません。東京国立博物館（以下、「東博」とする）で日本美術を担当している日本人の学芸員も、大英博物館における矢野さんと同じ課題に直面しているということを強く自覚すべきだと私は思います。

浅見 ありがとうございます。理論的なことばかり話しているとますますわからなくなってしまうので、少し具体的なお話を。モースさんから、2015年に『メイド・イン・アメリカズ』展を開催したとき、さまざまなメンバーでチームを組織し、協力したというお話をしていただきました。もう少し具体的にお話ししていただければと思います。

モース 『メイド・イン・アメリカズ (Made in the Americas)』展は、アメリカ美術の学芸員であるデニス・カー氏によって非常に長い時間をかけて企画されたものであって、私は全体を通して関わったわけではないことをまず断っておく必要があります。しかし、さまざまな部門の学芸員が集まって協議・相談していったことは事実です。展覧会の担当者であるカー氏は日本にも訪れて、京都国立博物館（以下、「京博」とする）の学芸員の皆さんとも話し合いをしました。博物館だけではなく専門家の方々、たとえば各国のアジア美術の専門家、そしてラテンアメリカや北米の美術、ヨーロッパやイスラーム美術の研究者も集まって、この展覧会は企画されました。



アメリカでは、全米人文科学基金 (National Endowment for the Humanities) に補助金を申請するとき、学芸員だけではなくその他の学術分野の人も企画にかかわること、という条件があります。そのため、いくつかの会議が開催されました。この手順は非常に効果的です。学芸員が自分たちの考えを、違う観点を持った他の専門家と話し合うことができるためです。このような会議に参加していくことで、展覧会の内容にも大きく関わる活発な議論を展開することができました。学芸員だけではなく、さまざまな分野の人たちを交えた、本当の意味でのコミュニティーで進めたのがよかったと考えています。

浅見 ここでいう「メイド・イン・アメリカズ」とは、「アメリカできたもの」ということですが、アジアの作品が16世紀に南北アメリカ大陸にもたらされ、その影響を受けて作られた作品を含んでいるのでしょうか。

モース この展覧会において「アメリカズ」というとき、単に「米国」のみではなく、南北のアメリカ大陸を含んでいることを常に強調していました。そしてこの展覧会では、インドや中国、日本、中央アジアからの貿易品が、そのモチーフやインスピレーション、テクニックなどにどのような影響を与えたかも説明しました。これは多くの人たちにとって驚きだったと思います。なぜなら、ヨーロッパに対する中国・日本の文物の影響については皆熟知していたものの、そのアジアの影響がアメリカ大陸にまで及んでいたことについては知らない人が多かったためです。

浅見 イエズス会の宣教師が日本に来て、ヨーロッパと日本というかゴアやマニラと往復しています。メキシコにも行っています。そのようなこともあって、日本の作品がどんな経路で伝わったのか。私も、アメリカ大陸に日本の作品がわたったことをほとんど知らなかったのが大変驚きました。ただ、今井さんは「伊万里は行っている」と。

今井 最近、アメリカ大陸まで日本陶磁の研究者の目が届くようになり、太平洋経由で伊万里焼が中南米まで輸出されていることが明らかにされています。

浅見 『メイド・イン・アメリカズ』展は日本も協力して開催された一つの例ですね。

続きまして、ハンブルク美術工芸美術館のシュラーペさんのご発表のなかで、オリエンタリズムやオクシデンタリズムとは違う、トランスカルチャーという言葉がでてきました。これについて、もう一度説明していただければと思います。

シュラーペ 「トランスカルチュラル」という概念は難しく簡単に説明できないところですが、やってみましょう。さきほど説明しようとしたことは、文化は固定されたものではない、ということです。地域的に決まったものはありませんし、時間的に止まっていて変わらないものでもありません。文化は常に変わり続けます。たとえば、日本文化といったとき、われわれはそれぞれ個人的な考えを持っているでしょうが、それは必ずしも悪いことではありません。われわれがある特定の文化について考えるとき、我々の個人的な考えも常に構成要素の一つなのです。文化とはたくさんのアクターがいて初めて動いていくもの、それは社会と同じです。日本文化の展覧会を開催するとき、われわれの頭の中には日本美術に対するイメージがあります。展覧会に参加するアクターは(学芸員も含まれますが)、日本文化について語り合う場に参加しているのです。

私は琳派の専門家なので、琳派を例に挙げます。2015年には、琳派400周年を記念して、アメリカ、フリーア美術館での宗達展、京都国立博物館での「琳派 京を彩る」という2つの展覧会が開催されました。双方の展覧会が琳派の始まりに焦点をあてていましたが、アメリカでの展覧会の構成は、いわゆるアメリカンドリームのような、典型的なサクセスストーリーでした。誇張された、まるで宗達は皿洗いのような地位にいたのに、素晴らしい絵画の巨人として有名になったというイメージが提示されていました。対照的に、京博の展覧会にはまた違った、400年前に琳派が興隆し、宗達の死後、国家的に重要な流派になったという、日本人のために作られたストーリーがありました。このように、同じ「琳派の始まり」の名のもとに、2つの展覧会は同じストーリーの全く違った側面を語り合っていたのです。

こういったイメージも少しずつ変わります。一つのイメージだけを使うのではなく、複数のイメージや概念をすべて組み合わせることで、全体像を把握し、琳派とは何かということを知ることができるでしょう。私が強調したいのは、個人的なイメージに間違っているものなどではなく、異文化が交差する場に関わるすべてのアクターや意見が考慮されるべきだということです。

「トランスカルチュラル」が意味するところは、すべての人がアクターであって、様々な文化の橋渡し役であるということです。私たち学芸員も橋渡しをしています。実は展覧会の来場者も橋渡し役です。来場者は彼ら自身の理解と考え方で作品にアプローチします。たとえば、それぞれの来場者が作品につけられた題箋をそれぞれの方法で読んで、それぞれ解釈するのです。

浅見 いまお話しいただいたトランスカルチャーという考え方を生かして、『風景の痕跡』展が開催されました。この『風景の痕跡』のコンセプトは、どのくらい時間をかけて組み上げていったのでしょうか。具体的なことをお聞きできればと思います。

シュラーペ さきほど紹介したハンブルクで開催した拓本の展覧会は、準備期間があまり長くありませんでした。タウンミーティングで同展開催の実現の機会に恵まれたのは2017年の12月でした。12月に会議を行い2018年の9月には開催でしたので、企画から実施まで9か月しかかけられませんでした。そういうことができたのは、すべての参加者が熱意を持っていたからです。もう少し準備する時間があれば展覧会はもっとよいものになっていたのではないかと思います。



浅見 続きまして、矢野さんのお話です。大英博物館で三菱商事ギャラリーを開設するために、2006年からいろいろな人々が参画して相談されたということですが、その具体的なお話をお聞きできればと思います。

矢野 私は2006年当時、大英博物館にいませんでしたので、人から聞いた話と読んだ話でお答えするしかありません。改装する1年前の2005年に大坂歌舞伎の展覧会を開催したとき、私はSOASのリサーチアシスタントとして大英博物館で働いていたので、少なくとも1年半ほど前に、どんな構成で日本ギャラリーを新しくするかという議論を、ちょっと聞いていました。そのとき、大英博物館の日本セクションの学芸員と、隣にある日本研究の拠点であるロンドン大学SOASの特に人文系の先生方、さらに日本の国立民族学博物館の学芸員とも議論して決めたと聞いています。大英博物館の学芸員が、大英博物館の所蔵品を使って構成した展覧会ではありません。いろいろな視点から、つまり日本研究をしている学芸員ではない人たちの視点と、イギリス側がある展示をしたいと日本に提案したことに対してどう思われるか、どんな反応がでるかまで含めて議論して、結果として共同プロジェクト的に、現在でも引き継いでいる日本ギャラリーの構成が作られたと聞いています。

浅見 矢野さんのお話のなかで、日本の展示室では、彫刻という枠組みの中心に信仰の対象としての仏像や神像を展示しているといわれていました。信仰の対象のようにみえる展示は、東博ではあまりしていません。ボストン美術館では、お堂のような雰囲気での展示をされていますよね。

モー 私どもの美術館では、仏教はいまも生きた宗教であるということを強く意識しています。仏像を展示するための「テンプル・ルーム」と呼ばれる部屋もあり、そのなかで来館者は瞑想をしたり、祈りを捧げたりしています。しかし、それらの仏像をただの彫刻として見る方もおられます。また、ボストン美術館では現在新しいプロジェクトが進行中です。我々の修復部門が、日々の仕事を来場者に直接見せる形で仏像を修復するというものです。同時にこの機会に、さまざまな方向からテンプル・ルームを見直しているところでもあります。まず、観衆に対しどのように仏教芸術を説明するのが適切かについての調査などを行っています。また、教育部門と協同で、いくつかの題箋の形式を試してみるフォーカスグループを開いたりもしています。今のところは学芸員と修復師による解説付きの、従来通りの題箋を使用していますが。さらに、建築空間や儀礼空間に関する文脈情報や個々の仏像の科学調査結果を提供するために、VR（バーチャルリアリティ）を用いることまで考えて

います。しかし、これはややテクノロジーが過ぎていて、仏像に対する畏敬の念を減じてしまうのではないかと危惧しています。我々はまた日本の学芸員や修復師の方と対話を重ねつつ、技術的な研究も進めています。できるだけ多くの情報を集めようとはしていますが、しかし何を観衆への解説の中に含めていくかはまだわかりません。

浅見 今日金曜日なのでこの後、是非ともご覧いただきたいのですが、本館1階の彫刻展示室に、東博を代表するようなきれいな菩薩立像を展示しています。このお像には大きな特色が2つあります。ひとつは、玉眼とって、本当に生きている人の目のようにみせるために水晶を使っていることです。この技法は、平安時代後期に生まれ、鎌倉時代以降に大流行し、多くのお像に採用されています。ただし、現在、展示している菩薩立像は、唇にも水晶をはめています。非常に珍しいお像です。唇にも水晶をはめているお像は、いま日本で知られているのは3体です。注意して見ないと気がつきませんので、解説に唇に水晶がはまっていることを書いています。なぜそのようなことをするのかということまで書こうとすると文字が足りないので、写実的な技法の一つとして採用していると書きました。たぶん、初めて見た外国の方は、よくわからないと思います。写実的といってもガンダーラやギリシャ彫刻のように筋肉が表現されているわけではありませんし、本当に生きている人のようにはみえないところがあります。

もう一つの特色は、普通は一つの平面状の台座に立っていますが、その菩薩立像は、片足ずつ違う台座にのせて傾いていることです。歩いていることを表現しているのです。そこにも、生きていることを表現しようという意図がありますが、なぜ、そのようなお像が作られたかは、信仰の歴史や時代背景などを解説しないとなかなかわかってもらえません。そうすると何文字書けばよいかといった問題が生じます。現在、東博では外国の観覧者が大変多くなっています。あまり説明せず、彫刻としてみてくださいといえれば簡単ですが、そういうことでよいのか。よく工夫されたお像に感動していただくためには、どのような解説が必要になるのか。

さきほどの矢野さんが、解説の長さも柔軟的に変えて、注目作品には少し多めにするとか、題箋の色を変える、インタープリテーション部門とわかりやすい解説をするためやりとりするというお話があり、大変興味深く拝聴しました。大英博物館でも展示テーマがかなり多く、展示替えがあるでしょうから、解説を書くのは大変忙しいと思いますが、いかがでしょうか。

矢野 題箋の話にはいる前に、仏像が信仰の対象であるという話を続けてさせていただきます。

博物館はさまざまな文化を取扱います。私どもは、仏像を彫刻といった見方ではなく、それが起源するところの人たちにどう映るのかという点にセンシティブでありたいと考えています。東博は、日本の仏像は彫刻として展示されているということでした。日本の例ではありませんが、私どもの館内にモアイの彫刻があります。イースター島の方にとっては聖なるお像なので、お供え物をしたいと。これまでは大きな台座の上に、モアイの彫刻が乗っただけでしたが、お供え物をしたいという意思表示があったことから、つい最近、その前にお供え物をして展示しています。そういった元の文脈に対しての配慮が必要です。いまの時代、他の文化を所有して自分のものだと思っていると解釈されたくないという博物館側の思いがありま

す。その意味で、仏像に関して、仏像は信仰の対象だということを言いました。

また、さきほどの漫画の展示のなかで、イエス・キリストとブッダが共同生活しているような場面がありました。私たちにとって面白おかしい設定かもしれませんが、展示の直前まで、そのまま展示してよいか、本当にこれでよいか、すごく議論しました。そういった視点は常に持ち続けようというか、そういった態度で展示しています。

題箋については、さきほど言いましたとおり、私たちの館にはインタープリテーションという特定部門があります。このインタープリテーションは館内に展示する作品の題箋解説すべてに必ず目を通し、学芸員に一方的に渡すのではなく何度かやりとりをしています。私たちが書いた解説を渡し、彼らが修正したものが返ってきて、それをもう1回みて渡し、お互いが最後の言葉に至るまで納得がいくまでやりとりしています。そのためだいぶ時間がかかります。ですので、展覧会計画のなかには、インタープリテーションに題箋をいつまでに渡し、いつ返ってきて、2回目をいつ渡すかというスケジュールが組み込まれています。そういった時間はだいぶ長くとりようとしています。

浅見 インタープリテーション部門にはどのくらいの人数がおられるのですか。

矢野 意外と少なく、現在は4人ほどで回していると思います。

浅見 100の展示室があるということですが、展示替えをあまりしない展示室もあるからそのようにできるのでしょうか。

矢野 そうですね。展示替えは日本の美術館ほど頻繁には行いません。日本ギャラリーに関しては、近年経済的に厳しいので、あまり展示替えをするなど言われているので、版画は年4回、絵画は年2回です。工芸作品などは、ややもすると2年ほどそのまま展示しています。展示替えが多くないので、4名程度のインタープリテーションでやりくりしているようです。

浅見 ユスーポワさん、このあいだの日本の江戸絵画の展覧会は大変な人気だということですが、何万人が来場されたのですか。

ユスーポワ 12万7,000人です。最初の4週間で4万7,000人。10月に第2部が開催されたときにはその2倍の来場者がありました。展覧会を8週間も開催するのは非常に珍しいことですが、8週間ではあまりにも短すぎるという文句がでて、3か月に延長しました。一般の来館者もとても短いと驚いていました。

ただし、第2部の会場では『神奈川沖浪裏』がなかったので、来館者がびっくりしていました。展示作品が替わるとは思わなかったのでしょうか。日本美術の展覧会をすること自体珍しいことで、実現にあたっては館内に丁寧な説明が必要でした。

浅見 美術館が開催する絵画がメインの特別展だと、1作品4週間ほどの展示です。よそからお借りする絵画だと2週間とか3週間という制限がつくものもあるので、8週間の開催では難しい状況にあります。現在、常設展は6週間に1回展示替えをしています。たとえば、『松林図』をみたいと思う方が、それが展示されている期間

に来られるためには、相当前から準備しなければなりません。そのような問題があります。

ユスポワさん、日本美術を展示するとき、ロシアの方に向けた解説で注意されることはありますか。



ユスポワ ロシア語に翻訳することが非常に難しかったため、図録や題箋では多くの日本の用語をそのまま使いました。用語集のようなものも作りましたが、それに時間もかかりました。すべての用語を翻訳すると、どんどん長くなってしまいますし、図録作りではそこが一番難しい問題でした。絵画や版画の場合は簡単ですが、陶器や漆工は複雑ですので非常に困難でした。茶道の専門家を招いて用語をすべて説明してもらう必要がありました。

今井 ユスポワさんに質問です。『楽茶碗』展は大成功を収めたと伺っていますが、ロシアの多くの方は、茶の湯や日本の伝統的な美意識についての予備知識をほとんど持っていないと思います。ワークショップに参加した子どもたちもそうだと思います。観客の反応はどのようなものだったのでしょうか。説明がないとわからないという反応だったのでしょうか、説明がなくても何か感じるものがあったのでしょうか。

ユスポワ 茶室の計画は、最初から大学の専門家を巻き込んで、6か月前から国際交流財団の支援を受けて準備を始めました。茶道については8回の講演を行いました。また、裏千家の家元をモスクワにお招きし、エルミタージュ美術館と私たちの美術館の両方で、毎週のように解説付きで茶の湯の実演をしていただきました。完璧に説明していただき、来館者からも大変好意的な反響がありました。

この展覧会はテーマ自体が難しいのであまり多くの人に来るとは予想していませんでしたが、驚いたことに感想を書いてもらうノートに、ほぼ毎日である「49回も来た」という感想がありました。

もう一つ、とてもうれしかったのは、金曜日に発行される新聞に、パリで活動しているベトナム出身の宝石作家の作品と楽焼を比べて評する記事があったことです。楽焼の特別さを、宝石と比較したわけです。これは人々が楽焼とはどういうものかを理解することができたという意味で、とてもよかったです。

また、江戸時代の展覧会に関して、特別なチケットを用意しました。楽焼についてはそんなに売れないと予想したので、カラバッジョが、ほぼ同じ時代なので、ベネチアのカラバッジョの絵画と楽焼と比べてみるのも面白いアイデアだと思ったのです。たまたまですが面白かったです。

シュラーペ さきほどの題箋の問題についてお話をさせてください。私は複数の解釈が必要だと思っています。題箋は多数ある説明手段のうちの一つでしかありません。私の意見としては、題箋ではあくまでも基本的な情報を提供すべきで、さらに詳細な情報についてはパンフレットやアプリ、データベースへのアクセスなど、個々の来館者のさまざまな方法による解釈がなされるべきでしょう。たとえば、私が家族と

一緒に展示会に行って同じ絵画をみても、家族はそれぞれ違うアプローチを採ります。子どもは私とは違った方法でアプローチします。私は題箋を読むことから始めますが、私の夫は同じ絵画に博物館の提供するアプリを通してデジタルにアプローチできることを面白いと感じます。いろいろな方法で展示にアクセスできることが、コミュニケーションの方法や展示室内でのコミュニケーション自体を増やすのです。題箋は、その作品の基本的な情報だけを提供すべきもので、すべてを語る必要はないと思います。もし、作品についてさらに知りたければ、Googleで検索をかけたり、ウィキペディアから情報を得たりすることはあつという間ですし、その情報はより詳細でもあります。たとえば、楽焼についてより学びたいと思う人たちには、たくさんの情報がインターネット上で提供されています。題箋に多くのことを書く必要は感じません。コミュニケーションを取るために本当に必要なことは何かということ、をよく考えるべきです。いまや誰でも自分で知識を得ることができるにもかかわらず、情報と共にある展示作品は特定の状況下での体験を作り出してしまいます。たとえば、題箋に作品番号があれば、家に帰っても所蔵品データベース上でチェックすることもできます。ですから、われわれが題箋に書くべきことは、来場者がより詳しい情報を得るための展覧会や作品情報へのアクセスを反映した基礎的な情報なのです。結論としては、私なら英語や他の言語のテキストは短くとどめるでしょう。

モース 私も題箋に関しては述べたいことがございます。イスラーム美術の同僚がある試みによって大きな成功を収めたことがありました。彼女は、コーランに対して世間にネガティブなイメージがあることを懸念して、さまざまなコーランの一節を展示することにしました。そして彼女は、ムスリムコミュニティの人たちにその解説を書いてもらったのです。これはとても有意義な試みであったと私は思います。なぜなら、この展示方法は学芸員が一方向的にそれぞれの節の重要性を説くものではなく、多くの異なる人々がコーランとの関わり方についてのそれぞれの考えを説明するものであったからです。シュラーペ氏がおっしゃったように、題箋は教科書的であるべきではなく、あくまでも来場者を展示物に惹きつけ、そして相互作用を引き起こすようなものであるべきです。題箋は来場者に対し、自らが参加するという意識を持たせるようなものにしなければなりません。ただ読むだけだと、どうしても受動的な作業になります。能動的になれるような題箋を作るべきです。

浅見 私も能動的という点は常々考えています。来館された方が興味を持って自分で調べたりすると、本当に自分の身になります。ただ読んでいただけだと忘れてしまうところもあります。おそらく皆さんの館には、展示する作品番号で検索すればもっと情報が得られるシステムができあがっていますよね。東博はまだこれからです。そこをしっかりとっていく必要があります。展示されている作品の情報を最小限にしても、アクセスできないと、何も得るところがありません。

また、これまで東博ではやったことがないと思いますが、皆さんの館の多くで、古い作品と現代の作品を並べて展示されているとのことですが、もう少し具体的に伺いますか……。『奇想の系譜』ではどうだったのでしょうか。



モース 『村上隆：奇想の系譜 (Takashi Murakami: Lineage of Eccentrics)』展では村上隆氏と協議を重ねましたが、前もって辻惟雄先生と二人でボストン美術館の収蔵品の中から村上氏が興味を持つのではないかという作品を選んでおきました。私はそれら個々の美術品に対して村上氏がどんな反応をするのか、また辻先生の考えが村上氏の芸術的展開にどのような役割を果たすのかを皆に提示したかったのです。

この展覧会を企画した理由の一つに、日本美術は19世紀で終わっていると人々に思われなくなかったというのがあります。そして、誰がこれらの作品を紹介するのかについては、我々は非常に柔軟な思考を持ち続けました。学芸員は唯一の専門家であるべきではないし、また唯一の発言者であるべきでもないとは考えています。たとえば、その日本美術は現代アートのギャラリーに展示されているのだから過去の芸術とはつながりがないなどというのはありがちな考えですが、そのような立場を取るのではなく、現代の芸術家たちが過去の作品からどのように影響を受けているかということ、辻先生の考えなどを引用することで効果的に説明できたことはよかったです。

以上のようなわれわれの姿勢によって、多岐に渡る人々がこの展覧会に訪れました。村上氏の芸術だけを特に見るために来た来館者の多くは、伝統的な日本の文化には全く興味がなかったのですが、しかしそのうちの幾人かは、最終的には常設展まで足を運んで下さいました。また一方で、日本らしい古美術を愛していて、村上氏の作品を鑑賞することには全然関心のなかった人たちからも、最終的には展覧会のコンセプトが理解できたと言って頂けました。

すべての企画で以上のようなことを行えるわけではありませんが、しかし現代の作品を展示室に置くことで、日本美術が途切れることなく発展していることを認識できます。そのような理由から、もし展示品を慎重に選定して、現代美術と古美術の間の対比を巧みに示すことができれば、効果的な展示となりうると私は思います。ただし、もし注意深くやらなければ、その展示はただ単にいろいろな作品を適当に交ぜたとしかみえないものになるでしょう。

ユスーポワ ボストン美術館と同時にモスクワのGarage Museum of Contemporary Artでも村上さんの展覧会を開催しました。学芸員は、私たちの日本美術コレクションからいくつかの作品を選択して展示したのですが、村上さんと議論する必要がありました。彼が「これは駄目だ」という作品もあったので、難しい議論でした。学芸員は注意深く伝統的な日本絵画や版画を選び、明確な村上アートのルーツを展示することができました。村上アートを伝統的な美術と一緒に展示することで、メッセージはより明確にできます。村上アートがあることで、21世紀に何が起きているかが、そして伝統的な作品があることで、継続していくということが学べたことは素晴らしい経験でした。

浅見 まだオープンになっていないので伏せておきますが、この春にあるところで、日本の古美術と現代美術を一緒に展示しますが、日本のスタッフはちょっとやめてほしいと。現代アートは色も非常に鮮やかで、大きさも大きく、ものすごいインパクトがあるため、退色した古美術の印象が薄まってしまうと危惧していました。私どもがそのようなことに慣れていないため、そういった意見を持つのですが、それは改めなければいけないですかね。

モース 日本の古芸術は真に強いということを信じなければいけません。そして、展示についてよく考えてくれるデザイナーと協力して仕事を進めることも重要です。村上氏の龍図は、ボストン美術館が所蔵する曾我蕭白の龍図よりも遥かに巨大です。しかしそれらを並べて展示することで、多くの人々に両者の違いを見せることができました。蕭白の作品にも本当に疾走感があります。村上氏の龍は真っ赤ですが、一方蕭白のものは水墨です。我々はその差異を一つひとつ確認することができました。東博の学芸員の方々にも、彼らの芸術を信じるよう伝えてください。

浅見 大英博物館では、現在も新しいものと展示されているとのことですが、矢野さんのご意見は？

矢野 アンさんがおっしゃったことの繰り返しになる部分もありますが、今回、私はひとつか2つほどしか例をだせませんでした。たぶん4、5か所で、古い作品と現代の作品を並べて展示していますが、文脈が整わなければ意味がないと思います。たとえば、近世世界への4つの窓口、薩摩の国を通じた琉球王国との交流のところに、現代の沖縄の染織作家の平良敏子さんの芭蕉布と一緒に展示しています。そこでは、さきほどスライドでおみせした黒いバックグラウンドの題箋に、平良さんの写真を載せています。それによって、この布は、現在、生きているこの女性が織っているものだということを示すことで、人は割と理解がしやすいというか近づきやすいと思います。



また、沖縄の位置付けということで歴史を遡ってみると、日本のなかの沖縄県は、昔は琉球王国であって薩摩の支配を受けてと……。歴史を遡ったとき、いま現在があり、過去に何があったかという歴史の流れを考えるチャンスになります。同じことがアイヌのセクションにもいえます。大英博物館では、むしろ積極的にそういった文脈があうところを選んで、現代のものと過去のものを並べるようにしております。

浅見 私もグローバルと今回の問題との境目がよくわからないこともあります。オリエンタリズムとオクシデンタリズムを克服して、どのように日本美術を展示・提示していくか、具体的にどんな展覧会にするか、すぐに正解をだす問題ではありません。いろいろな視点があるので、無理があるかもしれませんが、皆さんに展示を企画していただければと思います。

一つ思い当たったことは、1996年にアトランタオリンピックがあったとき、アトランタのハイミュージアムで五輪の輪になぞらえて「世界美術に見る五つの感情」という展覧会が企画され、日本から7件出品され、私はそれを引き取りに行きました。39か国から100件を超える、愛、怒り、喜びといった5つの感情を表したとされる作品が集められていました。そのような感情は人間の普遍的なものなので、いろいろな国の作品がでできます。なかなか面白い展覧会でした。

また、いまカタログありませんし、どんなものが出品されたか記憶にありませんが、コロンブスがアメリカ大陸を発見した1492年頃で切って、その当時のいろいろな国の作品を集めた展覧会も開催されました。今回のテーマと結び付くかどうかわかりませんが、いろいろな国の作品を、さまざまな視点で並べていました。皆さ

んは東アジア、日本美術の専門家ですので、もう少し日本美術に重点を置いたような展示や展覧会を提案していただければと思います。いきなりですが、今井さんから。

今井 中国と日本との関係でいうと、中国側には中華思想というアジア版のオリエンタリズムがあり、それは近年まで色濃く残っていました。そのため、日本の作品を展示していても「よく真似ていて殊勝なことである」と思われることはあっても、独自の価値はなかなか認めてもらえません。今年、中国国家博物館で「文明間の学び合い」という展覧会が企画され、作品選定に協力してくれという要請がありました。楽茶碗は中国人の阿米也の子どもが日本で作ったもので、技術は中国から来たのにまったく違う姿になっています。織部焼も、中国の進んだ窯の構造を取り入れて作ったものですが、デザインは日本独自のものです。そこで私はそれらを提案したのですが、すべて却下されました。日本美術のクリエイティブなとか積極的な面を、中国の人に理解してもらうような展示を、東博には中国のお客が多いので、そのことを常設展示でも心がけていますが、いずれそういったことをやってみたいと考えています。

浅見 大きな展覧会でなくても結構ですが、シュラーペさんどうでしょうか。

シュラーペ 2004年、ドイツでワールドカップ開催された年に、ベルリンのいろいろな博物館の所蔵品をもとに「ボールは丸いー円、球体、宇宙」(“The Ball is Round: Circle, Sphere, Cosmos”)という展覧会が開催されました。丸ければ、中国の玉璧でさえ展示されました。私にとっては、国際的なスポーツイベントを記念する展覧会として不明瞭な取り組みでした。

2020年のオリンピックの場合であれば、「日本的」と思われているものから始めて、それをより深めていくためにトランスカルチュラルな方法を使うのではないかと思います。たとえば、自然とアートというようなトピックはすぐに思い付きます。日本人たちは四季を非常に誇りに思っていますし、日本の美術にもよく取り上げられています。しかし四季は日本文化特有のものではありません。多くの国にも季節はあるわけで、いろいろな国のいろいろな季節と関連した作品を展示することができるかもしれません。

異なる方法や衣装を自然に対する理解とともに見せることができます。人々は季節にしたがって衣服を着ています。それは日本に特徴的なことではないのです。

たとえば、ヨーロッパではクリスマスはただの宗教的なお祭りではなく、季節と関連しています。クリスマスは1年でもっとも暗く寒い時期であり、冬至が終わった直後に、だんだん日が長くなることを祝うものです。私自身、ドイツにおけるクリスマスを陰鬱な闇と嵐のような冬の日々に打ち勝つお祭りとしてとらえています。ですから、クリスマスはキリスト教徒のお祭りであるけれども、季節と関連したものであるということが出来ます。

モース まだ詳細は発表できませんが、ある展覧会を計画しています。いろいろな文化をまたぐ、支配者の芸術に関するものです。さまざまな権力を持つ者が、自分たちの力をどのように表したかがテーマです。このような展覧会をどのように演出したらよいか。さまざまな文化の情報を提供したいのですが、一方でそれぞれの文

化を本質化することは避けたいというのが主な課題です。もう一つ非常に重要なのは、日本で展覧会を開催すると来館者が多くなるということです。それゆえ、人々が展示に求めるものも自ずと異なってくるでしょう。しかし、このような機会をいただけたことはとても光栄に思います。日本の美術だけではなく、多様な文化からなる美術の展覧会を、オリンピックにあわせて開催できるのは大変うれしいことです。

矢野 ちょっと思いつきませんが、オリンピックがあるので、何か世界共通のテーマを考えることは妥当です。さきほど、コロンブスが新大陸を発見したときの世界のいろいろな美術品を集めた展覧会の話聞いて思ったことがあります。時間は、ある意味で一つの客観的、公平な尺度であるように思われますが、同じ時間で世界全体を切り取ったとき、必ずしもそれにどれほど意味があるのかと考えるときがあります。たとえば、世界を1800年で切ってみると、ヨーロッパは近代化が進んでいくところですが、日本はまだ封建社会です。社会の性質が随分異なったりするので、私は時間をあまり過信したくないというか、それぞれの文化や社会には、それぞれの発展の速度や発展の仕方、性格があります。ですのでお話を聞いて、私はあまり輪切りしてすべての文化を切り取りたくないような気がしました。

ユースポワ 国際的な現代美術の展覧会を企画するのは面白いと思います。日本のアーティストが現代のアーティストにどのような影響を受けているか。つまり、日本美術は世界中のいろいろなアートから影響を受けています。世界のアートが日本のアートをどのように受容しているのか、伝統をどう生かして新しい作品を生み出しているのかを提示することで魅力的な企画になるでしょう。

浅見 東博の所蔵品のなかにキリシタン資料があります。長崎奉行所がキリシタンから取り上げたものです。そのなかに、キリスト教受容期にはいつか来たヨーロッパで作られた象牙製のものや、薄ければ螺鈿になるような分厚い貝にキリストを表したものなどがあります。それらは、東南アジアやインドのゴアと関係があるかもしれません。さきほどのモースさんのお話ですと、宣教師はメキシコと行き来があるということです。そのような国籍不明の作品が東博の所蔵品のなかにあることから、いろいろな国の研究者と調査研究する必要もあります。主にはポルトガルやスペイン、イタリア、それから南アジア、ゴアといったところと調査研究をして、常設展で展示することで、その成果をだすことができます。キリシタンだけでは展覧会になりませんし、日本の遺品だけではできませんが、世界のその時期のキリスト教美術と一緒にすることはありえるかもしれません。難しいかもしれませんが……。現在、東博にはそういう専門家がいないので、皆さんのお力をお借りして調査していく必要がありますので、お手伝いいただければと思います。

会場の皆さんで何かご質問等があれば、手を挙げていただければ。

質問者1 私は、書道の一分野の篆刻をやっています。日本画家と話をしていると、落款印を入れる場所をあまり意識したことがないとか、どこに押しつけていいかわからない、そもそも邪魔だという意見が結構あります。「横山大観や木島櫻谷など過去の巨匠の作品をみると、絵の構図の一部に押しつけてあって、考えられています」と反論したところ、「そんな時代ではない。もう古い」といわれてちょっと困ったことがありました。東洋と西洋、いろいろな表現がはいつてくると何でもよくなって

しまいます。新しい表現ができると、これまでよしとしてきたような落款を入れる位置や、伝統的なものが、過去の遺産のような扱いで軽く思われてしまうことに非常に危機感というか、よくない流れだと感じています。サインひとつに芸術性を求めるような考えは残していくべきだと思います。私も篆刻家として残していきたいと思っていますが、そのような流れをどのようにお考えでおられるか、どうやっていけばよいか意見をお聞きしたいと思います。

たとえば、ある構図であればサインを入れる場所は、昔から厳密に決まっていた。落款法は昔からありました。現在、だいぶ軽くみられています。どこに押しでもいいじゃないかと。それは、西洋・東洋でいろいろな考えが生まれたからではないかなと感じています。新しい表現ができれば、これまでやってきたことに、なぜそうなっているのかと疑問を持つ方はいると思います。これまでのやり方が軽く思われたり、昔はそうだったぐらいに思われてしまうことが起こることは、非常に危険だと感じています。流れでしょうがないとみるべきか、どのように復活させるというか、再評価させるかをお聞きしたいと思います。

浅見 九博の島谷館長がおられますので、ちょっとお願いします。



島谷 私が返事をするのは変ですが、落款の入れ方は、時代とともに変わっていかざるを得ないと思っております。日本美術は、海外の影響を受ける前、古代からありました。それは、中国や韓半島から文化がはいつてきたとき大きく変わります。そのまま維持し続けることはできず、その状況を受けながら、その時々々の現代アートとしての作品が今日残ってきています。したがって、古いものを無視するとか、馬鹿にするとか、低くみるということではなく、併用していくことになると思います。

この絵だったらどこに落款を入れたらよいかという考え方があるかもしれません。この作品には、ここしかないという場所もあると思います。それを見つけだして、どこに落款を入れるか。印だけの場合とサインも入れる場合もあると思います。それによって、作品が生きるも死ぬも大きな違いがでます。例にはなりませんが、うちの娘が小学1年生のとき「月」という字を書きました。とっつもうまかったんです。せっかくだから名前を入れさせたのですが、それなりの作品になりました。今も保存していますが、印を押すだけのほうがよっぽどよかったというものもあります。それはその人の持つ美意識、時代が持つ美意識で、時代が考えるものではないかと思っています。

日本人が印象派の作品をいつ見たかはわかりませんが、最初から「いいな」と思った人もいれば、「えっ」と思った人もいると思います。フランスのパリで印象派の作品を最初にみた人たちは、同じように思ったと思います。さきほど今井さんが、中国と日本にもオリエンタリズムがあったとお話しされましたが、「あった」ではなく、いまもあると思っています。お互いがどう理解をしていくのかということが、今回のタイトルにあると思います。お互いに国際交流を続け、長い歴史はありますが、これから100年、200年たっていくと、お互いの理解は進んでいくと思います。落款については、私は古いものを守るだけでなく、いまの考え方も反映しつつ、古い

ものも併用していくというのが答えではないかと思います。答えになったかどうかはわかりませんが……。

私から矢野さんに一つ質問していいですか。題箋、ネームカードのところで、白黒反転させることをやられています、物故者で近現代の方はやらないのですか。生きている人だけですよね。数年前に死んだ人はどう扱うのですか。

矢野 数年前に亡くなられた方も黒ではありません。生きている方だけということが前提です。その区切りについても少し議論がありました。どこまでが生きているか、現代という枠組みに入れるんだという話がありました。これについては線引きをはっきりさせたいので、存命の方が黒に白文字の題箋になっています。

浅見 他にご質問の方はおられますか。

質問者2 サイドの本が出版されたのはもう30年以上前です。オリエンタリズムに関する議論については翻訳もあります。そのようなものを日本美術を研究している人が知らずに議論をしているのは、ちょっと恐ろしいと思いました。ガラパゴス化なのか、いまだきこの議論が起こっていること自体に驚きます。ニシムラ・モースさんは、サイドに対する批判がすでにあると述べられていました。それ以外にも、ネゴシエーションとかトランスカルチュラルリズムなど、サイド以降の思考の流れを受けた概念がでて、それを深めるのがディスカッションだと思って聞いていたのですが、その方向には向かないまま推移している気がしました。

その関係での質問ですが、ネゴシエーションという概念の一番重要な点は、ネゴシエーターがいるということです。ネゴシエーターがそれぞれの利害をはらんでいます。それが美術館であり、オーディエンスであり、研究者です。その人たちが三つ巴、四つ巴になって議論して、ある結節点を見つけていくことが、展示をする、展覧会を企画するという行為だと思います。その意味で、日本美術を単一で統一のものであるかのように、日本美術の特質ということと言われる議論に、ちょっと違和感がありました。

今井さんは発表の最後に、示唆的なことをおっしゃった気がします。中国との関係のなかで、日本の陶工というか、日本の人たちは中国に対して生き延びるための戦略として、独自の美術というか、やり方を見つけていったといったようなことを最後にちらっと言われました。その点をもう少し聞きたかったと思います。具体的にどのようなことを意味されていたのでしょうか。同時に、日本のなかには階級のヒエラルキーがないことが非常に重要なことだとおっしゃいました。だとすれば、江戸時代に浮世絵がハイアートとして認識されていてもよかったです。そうはならず、西洋の人に発見され、それが日本に戻ってくるという経路をたどりました。だとすると、階級間の差とか、アマチュアとプロフェッショナルの差などが非常に自由になったのは、ある意味、桃山時代頃の下剋上ではありませんが、階級的なモビリティが社会の背景としてあったことと関係するのではないかという気が、今日のお話を聞いていて思いました。そのあたりについて、お話を聞かせていただきたいと思います。

今井 まず後半に関してです。私が日本の独自性として例示した長次郎、光悦、乾山は、すべて桃山時代以降の話ですから、いまのご指摘は妥当だと思います。ただ、

中世の六古窯、もっと遡って奈良三彩だって、中国美術そのままではありません。そこまで説明できればよかったです。時間の関係もありできませんでした。ただ、中世の焼き締め陶器が評価対象になったのは、戦後というか高度成長期頃です。ちょっと別の話になります。

それから、日本の陶工が独自性を保つためにということですが、中国人は大変にわかりやすい対立軸を設定して、頂点の高い文化を作りました。よくコウモリが5つ並んでいる模様があります。それは中国人が理想とする『書経』に由来する5つの幸せ、寿命が長いこと、財力が豊かなこと、無病息災で健康であること、徳を好むことということが言い訳したいにはいって、最後は天命を全うすること、変な死に方をしないということです。一見、健康でお金持ちで長生きであれば普遍性がありますが、これ以外の価値観もあり得ます。たとえば、寿命が短くても意義のある人生を送った人もいないではないか、財力が豊かでなくても心が豊かであった人がいるのではないか……。そこからこぼれ落ちる価値観を、日本人はとても大事にしていたのではないのでしょうか。

技術レベルでいえば、当然、色鍋島は陶磁史のなかではかなり例外的な存在ですが、そのようなものは徳川幕府が贅沢禁止令をだすと途端にやめになってしまいます。そのような方向を極めようとする方向に日本は向いていなかった、といったことが私が言いたかったことです。質問の答えになっているかどうかわかりませんが。

質問者3 今井先生にお尋ねします。日本美術を考えるうえで朝鮮文化に対する理解をどのように捉えたらよいのでしょうか。今回は、主に中国からの文化の経由地として朝鮮の立場をお話しされていたという印象を受けました。たとえば、高麗茶碗は朝鮮では評価されず、日本で高く評価されたと話されていました。朝鮮の為政者層のあいだではそのようなことが言えても、朝鮮の一般社会では、一概にそうとは言いきれないと思います。というのも、その種の茶碗は大量に作られていましたし、秀吉の朝鮮出兵の際に製作者を大勢連れてきたという事実もあります。それ以前の百済・新羅の時代から、朝鮮からの渡来人が日本文化に与えた影響は計り知れないと思います。中国文化の経由地という以上に、朝鮮文化の存在感は大きかったように思えるのですが、どのようにお考えでしょうか。

今井 朝鮮半島が大陸から日本への文化のルートとしてだけと捉えられたとしたら、私の言葉が足りませんでした。私はけっしてそのように思っておりません。日本の伝統のなかでも、唐物と高麗物は明確に区別されていますし、それぞれの価値は認められています。私は高台が高い大ぶりの大井戸茶碗は、単なる雑器ではなく、朝鮮王朝の彼の地においても、祖先に供物を捧げるための祭器であったと考えております。ですから、韓国にも広州の官窯を中心とする陶磁史の見方があり、そこからはこぼれ落ちてしまいますが、日本人は当然、唐物茶碗とはまったく違うもの、和物より先に高麗物が日本の茶人に認められています。日本文化のなかでももちろん認識されていたと考えております。

質問者4 先日、ブラジルの博物館で火事があって多くの文化財が焼失したというショッキングなことが起こりました。それについて何かご意見というか、コメントをいただきたいと思います。どなたでも結構です。

今井 博物館は古い文化財がたくさん集まっている場所なので、そこが災害に見舞われることは大変大きな問題です。当然、火災はあってはなりません。矢野さんは、博物館は文化財を所有しているのか、管理しているのか、といったことをお話しされていました。私はそこに、未来の人々から預かっているという考え方も必要だと考えています。そのような考え方を入れれば、保存か活用かといった二項対立のような不毛な議論にもならないと考えております。

浅見 よろしいでしょうか。もうお一方ぐらい。

質問者5 本日は楽しいお話をありがとうございました。グローバルであるとか、クロスカルチャーであるとか、段階的などころでというお話がもう少し深まれば楽しいと思っていますが、質問ではなく、私なりのものの見方をお話ししたいと思います。

古いものと新しいものとを比べたり、並べて展示することにどんな意味があるかというお話をされていました。私も大学の博物館のキュレーターを長く務め、いろいろなことにまだ目覚めていない、いろいろなことに気が付き切れない学生を相手にしていました。そのとき、学生に、いま生きている時代に近いものと古いもの、あるいはそこがつながっているということをなるべく意識してもらえるように、あまり強制的ではなく気付きに持っていけるようにしておりました。学生たちにしてみれば、現代アートは伝統というよりグローバルのものです。たとえば、漫画も、ローマ字のMANGAで外国の学生に通じます。日本の学生も、ある意味で、漫画は日本だけのものではないこと、グローバルなアイテムであることをわかっています。

そこで、たとえば、北斎漫画と比べてみたり、絵巻物と比べてみるようなことが起こったとき、グローバルな視点から日本固有のものを見ることができてるのかなと思います。新しいもの、コンテンポラリーのものとトラディショナルのものがありますので、そのあたりのことを結び付けて考えられるようにすると、グローバルであるとか、クロスカルチャーといったことを、ある意味難しく段階的にしなくても、ずっと理解できていくと考えております。東博のヒストリーの展示などでも、もう一つ現代と結び付けられるようなことを行っていただけると、日本人の若い方たちも含めてグローバルなものの考え方と、これから積み重なって歴史になっていく部分が、あまり難しく考えずにはいって行くのではという感想を持っております。

浅見 いまのご意見に対して、何かコメント等はございますか。では、もう時間ですので、何か最後に言い残した、これだけはどういうようなことがもしあればお願いします。

モース まず、この素晴らしい機会をいただけたことに感謝申し上げます。いまおっしゃられたように、まだまだ話すことは尽きません。私たちはプレゼンター、パネリストとしてこうした時間を共有したわけですが、日本に対する画一的な見方などないことが、皆さんの発表で明らかになったと思います。一つの正解があるわけではありません。それぞれのものの見方は、我々がどこからきているかを反映しています。海外においても日本国内でさえも、日本美術に対するさまざまな見方があるのです。大切なことは、そのように多様な視点が存在していることであると私は思います。

今井 個人的なことですが、私が住んでいる東京の千住の近所には、かつて火力発電所がありました。4本の煙突が菱形に並んでいるので、みる場所によって2本にみえたり、3本に、4本にみえたりするので「おぼけ煙突」と呼ばれていました。物事の本当の在り方は、自分が依って立つ立場、視点が相対的なものであることを自覚してしか捉えられないと、今日の話を通じて感じました。

浅見 それでは時間となりましたので、これでパネルディスカッションは終わりにします。私の力不足で議論を深めることができず大変失礼しましたが、どうもありがとうございました。

司会 ただいまのシンポジウムではさまざまな方向に議論が及びました。博物館が今後なすべき改革が、非常に多くの分野に及んでいることが浮かび上がってきたかと思えます。現在、東京オリンピック・パラリンピック、また東博の150周年に向け、東博は多くの改革に迫られています。特に多くの国々からの来館者の皆さまに対応することに迫られています。そのなかでも題箋、解説の問題が最近非常に強くなっています。今回のシンポジウムでも題箋が一つ大きな話題になりました。大英博物館における非常に細かく吟味された題箋制作など参考とすべきところが多々ありました。たとえば、東博は展示替えをたくさんやっています。どのくらいやっているか、皆さんはイメージできるでしょうか。博物館教育課にいるときに聞き及んだのですが、すべての展示室を含め、年間、延べ300回展示替えをしています。その300回に対応する題箋を、すべて作っていますが、なかなか手が回らないのが現状です。そうした面も、皆さんのご意見を参照して直していく必要があるかと思えます。

また、作品をものの文脈に則したかたちで展示するというお話もありました。特に仏像のお話ができました。当館では、宗教性をかなり希薄にした展示にしています。作品としてみるのだからそれでいいとは言えないわけで、いろいろな作品の提示方法にも再考の余地があると感じました。

シンポジウムに行くと、ようやくこれで終わったというような思いになりがちですが、ここはあくまで始まりでなくてはならないと思います。現在、改革に迫られていると述べましたが、それは大きなチャンスでもあります。今回、共同企画のご提案もありました。こうした交流を続けていくことで、博物館の新しい物語が作ら



れていくと思います。手厳しいさまざまなお意見もありましたように、博物館が行う仕事について、より自覚的であること。ガラパゴスという言葉もありましたが、東博がガラパゴス化していかないためにも、私どもは自分が何をみせているかということについて、より自覚的であるといった危機意識を共有できた意味でも、大変意味のあるシンポジウムであったかと思います。

これにて本シンポジウムのプログラムは終了しました。皆さま、本日の発表者の方々にいま一度拍手をお送りください。ありがとうございます。

The Arts of Japan in a Global Context: Beyond Orientalism and Occidentalism

Panelists

Mr. Asami Ryusuke (Supervisor of Planning, Curatorial Planning Department, Tokyo National Museum Panelists)
 Dr. Anne Nishimura Morse (William and Helen Pounds Senior Curator of Japanese Art, Museum of Fine Arts, Boston)
 Dr. Akiko Yano (Mitsubishi Corporation Curator (Japanese Collections), Japanese Section, Department of Asia, The British Museum)
 Ms. Wibke Schrape (East Asian Department Head, Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg)
 Dr. Ainura Yusupova (Senior Curator, Oriental Paintings and Prints, The Pushkin State Museum of Fine Arts)
 Mr. Atsushi Imai (Supervisor of Research, Curatorial Research Department, Tokyo National Museum)

Moderator

Ryusuke Asami

Ryusuke Asami was born in Tokyo in 1964 and earned his Masters from the Graduate School of Letters, Keio University, in 1988. He worked at the Kamakura Kokuhoukan Museum from 1987 and then held the following positions at the National Museums: Temporary Exhibitions Section, Planning Division, Curatorial Department, Tokyo National Museum (TNM); Sculpture Section, Fine Arts Division, Curatorial Department, TNM; Senior Manager, Publications Sections, Curatorial Planning Department, Curatorial Planning Division, TNM; Senior Manager, Education Programming Section, Education Division, Curatorial Planning Department, TNM; Senior Manager, Registration Section, Curatorial Department, Kyoto National Museum (KNM); Chief Curator and Chair, Curatorial Division, Department of Exhibitions and Public Relations, KNM; and Supervisor, Planning Division, Curatorial Planning Department, TNM.

He specializes in the history of Japanese sculpture and has curated a number of exhibitions including *Kamakura: The Origins of Zen* (2003), *Zen Treasures from the Kyoto Gozan Temples* (2007), *Enku's Buddhas: Sculptures from Senkoji Temple and the Hida Region* (2013), and *UNKEI: The Great Master of Buddhist Sculpture* (2017). His publications include "Zenshu no Chokoku (Sculpture of the Zen Sect)." *Nihon no Bijutsu*, No. 507; 2008 and "Characteristics of Zen Priest Portrait Sculpture." *Kokka*, No. 1308; 2004.

Asami Our theme is "an understanding of Japan that goes beyond Orientalism and Occidentalism," but as I had only a passing familiarity with the term "Occidentalism," I was frankly concerned about my ability to moderate. So a few weeks ago, I went to a bookstore to see if there was any relevant work. Global history seems to have become a very popular idea in the history field, and I ended up purchasing works from that area. There are some gaps here with so-called "global issues," so I'd like to take a moment to sort through the terminology.

First off, we in Japan are quick to use the word "gaikoku (foreign country)" but as a term that literally means "outside country," it's not a particularly good one. Until fairly recently, "kokusaika (internationalization)" was invoked whenever people from many nations gathered for a discussion. But the word "kokusaika" seems to have fallen out of use these days. "Kokusaika" contained an assumption of a border between nations and between peoples, and indicated a will to deepen these relationships and understand one another better.

The word that has become more popular in the recent years is "gurobaru-ka (globalization)." Terms like "global history" is a part of this trend. This term suggests an elimination of national borders, the idea of transcending boundaries and considering

our whole planet as a unified world.

On a separate note, Dr. Morse referred earlier to Edward Said's work, "Orientalism," published during what was still the colonial era when the East was viewed from the European viewpoint. The term "Orientalism" as defined by Said is a view of the East that was negative and dismissive in the sense of seeing the East as less developed and more regressive than Western culture, but also having an element of veneration for what was seen as lack of corruption through cultural development and preservation of highly valuable aspects. All in all, Said's definition of "Orientalism" appears to be concerned with uninformed assessment of Eastern countries by Europeans.

In contrast, "Occidentalism," is leveled by the East against Europe. A familiar example would be a claim that because seasonal differences are so marked in Japan, the Japanese have an intimate relationship with nature that is different from how Europeans and North Americans—who have been corrupted by cultural development—relate to nature. This is the sort of viewpoint that leads to Occidentalism.

These problems with viewpoint indicate a failure to truly understand the Orientalist viewpoint. *Ukiyo-e* is praiseworthy because, as the message from the main organizer noted, Europeans praised it. Well and good, but would *ukiyo-e* not be praiseworthy if Europeans hadn't praised the genre? I would say that is not the case at all. We heard today from a number of presenters about the importance of understanding each other unambiguously and having respect for different perspectives.

We need a quick review at this point to check everyone's understanding, since the morning session did not cover the major premise of the discussion. Mr. Imai, who originated the idea of this symposium, will take us through this topic.

Imai I know that the title of the discussion is convoluted and not easy to parse. The reason for going the extra mile and adding "Occidentalism" to the mix is that if we had called it "an understanding of Japan that goes beyond Orientalism," it would seem to declare Occidentalism as the answer and a pitchfork mob of European and American Japanese art historians would descend on us. Since that would not be a good outcome, we chose to include "Occidentalism" as a way of emphasizing a mutual need for recognition.

Right now, museums are taking a variety of initiatives to respond to coreign visitors expected for the Tokyo Olympics and Paralympics. I have an impression, however, that these initiatives begin and end with technical details such as multilingualization and disabled access. What we need foremost is a venue for discussing the content. How has Japan been seen by the non-Japanese? How is it seen now? What kinds of things are expected of Japan? And in contrast, how does Japan want to be seen? I chose the present theme because I felt there is a need to explore these issues.

I consider it highly problematic that there is an idea of Japanese art as something that sits in the Far East of the world and that only the Japanese can understand it. This belief is the same as insisting that Japan is a whole different world utterly alien to the West. It is also problematic to believe that being simply Japanese confers a special advantage in understanding Japanese art. That is no different from saying that the image of Japan held by Europeans and Americans is fundamentally different from the "real" Japan.

The global standing of the British Museum is not decided by the mere fact that its curator of Japanese art, Dr. Yano, happens to be Japanese. Does it ensure a globalized perspective if Indian art is curated by an Indian and Chinese art by a Chinese, with each competing to be heard over the other? I do not think so. I believe we need to be fully conscious of the fact that a Japanese curator of Japanese art at the Tokyo National Museum (hereinafter "TNM") faces the same issues as Dr. Yano in the British Museum.

Asami Thank you, Mr. Imai. Since we don't want to get lost in the theoretical realm, let's now move into specifics. Dr. Morse presented earlier on how a diverse group formed a team and worked together to plan the 2015 exhibit "Made in the Americas." Dr. Morse, can you talk more specifically about that?

Morse I should mention that I was not involved throughout the whole of the process since *Made in the Americas* was planned over a very long time by our curator of American art, Dennis Carr. But it is true that curators from a variety of departments came together for discussion and consultation. The organizing curator visited Japan as well and consulted with our colleagues at the Kyoto National Museum (hereinafter "KNM"). The exhibit planning brought together not only museum professionals but also academics, Asian art experts from a number of countries, , and experts in Latin American and North American art and European and Islamic art.

In the U.S. when applying for funding from the National Endowment for the Humanities, there is a stipulation that researchers from other academic fields, not just curators, be involved in the planning. For that reason, our museum held several conferences. This is a very productive process because it enables curators to discuss their ideas with other experts who approach the topic from a variety of perspectives. By participating in these conferences, we were able to stimulate conversations that greatly contributed to the content of the exhibition. I think it was right that the show was planned by a "community" in the true sense of the word, rather than just by curators, through including people from many different fields.

Asami The title "Made in the Americas" refers to objects produced in the Americas. Does that include works that were influenced by Asian works of art that were brought to North and South America in the 16th century?

Morse This exhibition consistently emphasized that when we say "the Americas," we include the continents of South America and North America, rather than just the United States. It also explained how imports from India, China, Japan, and Central Asia influenced motifs, inspirations, and techniques. I think this was a real surprise to many people, because while everyone knew quite a bit about the impact of Chinese material and Japanese material on Europe, not many people knew the extent of Asian influence on the Americas.

Asami Jesuit missionaries came to Japan and went back and forth between Europe and Japan—or rather, to places like Goa and Manila. The Jesuits also traveled to Mexico. I find myself wondering if this was a part of how Japanese objects migrated westward, what their routes of travel were. I was one of those who knew almost nothing about the presence of Japanese artifacts in the Americas, and it was a great surprise. Though Mr. Imai did say that Imari ware had gone West.

Imai In recent years, scholars of Japanese ceramics have been able to extend their focus to the Americas. Their work has made clear that Imari ware was exported to Central and South America via the Pacific trade.

Asami "Made in the Americas" is an example of an exhibition founded on cooperation, including from Japan.

Next, Ms. Schrape of the Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg brought up the word "transcultural" in her presentation. This is something distinct from either Ori-

entalism or Occidentalism. Ms. Schrape, if you could tell us more about that.

Schrape The idea of “transcultural” is challenging and defies easy explanation, but I’ll try. What I attempted to communicate earlier was that culture is not a fixed thing. No culture is regionally determined, nor is it frozen in time, unchanging. Culture changes continuously. For example, when we say “Japanese culture,” we may have a personal idea of what that means in mind. This personal approach isn’t necessarily negative. It just means that when we think of a particular culture, our idea is always one of many constituent parts. Culture only operates when there are many actors, just as society consists of many actors. In holding an exhibition on Japanese culture, we have images of Japanese art in our head when we start creating the exhibition. The participating actors – including curators – engage in a transcultural negotiation of Japanese culture in the exhibition.

For example, my special field is Rinpa art so my example deals with the construction of Rinpa. There were two exhibitions in 2015 that marked the 400th anniversary of the Rinpa school, an American exhibition on Sōtatsu at the Freer Gallery and the “400 Years of Rinpa” exhibition at the Kyoto National Museum (hereinafter “KNM”). Both exhibitions focused on the beginning of Rinpa. Yet, the American framework is that of an individual success story, a kind of American Dream. To exaggerate: the image is something like Sōtatsu was practically a dishwasher but became famous as an amazing artistic giant. In contrast, the KNM offered a different story, a story for Japanese people: four centuries ago, the Rinpa school had its heyday and became a school of national importance after Sōtatsu’s death. Thus both exhibitions negotiated completely different images of the same story, namely the beginning of Rinpa.

These images also change quite a bit. Only after combining all the multiple images and ideas, rather than using just one image, can we get a complete picture and understand what Rinpa is. I emphasize that none of the individual approaches is wrong, but all of these actors and notions engaged in transcultural negotiation should be taken into account.

Conceptually, “transcultural” means that you are all actors and act as mediators for cultures. Curators are also mediators, but in fact, so are visitors. Visitors approach artworks with their own understanding and framework in mind. For example, each person reads museum labels in a different way and interprets them in a certain way.

Asami The “Inky Bytes” exhibition was planned with this idea of the “transcultural” in mind. What kind of time went into assembling the concept behind “Inky Bytes”? Any specifics you can provide would be appreciated.

Schrape This exhibition on stone-rubbing in Hamburg, which I spoke about earlier, was not planned in a long run. It was in December 2017 that the opportunity to realize the exhibition arose at a town-hall meeting. That was in December 2017 and the exhibition opened in September 2018, so we only spent nine months on the planning and realization. We were able to do this because everyone who participated was enthusiastic about it. It would have been better if we’d had more time to prepare.

Asami Let’s hear from Dr. Yano next. We understand that since 2006, a number of participants advised on the project to launch the Mitsubishi Corporation Japanese Galleries at the British Museum. I think we would all like to hear about that in greater detail.

Yano I wasn’t with the British Museum in 2006, so my answer will have to be based

on what I've heard and read. I know that I did hear a bit of the discussion at least a year and a half prior, about what kind of compositional renewal the Japan gallery should undergo, because I was working as a School of Asian Studies (SOAS) research assistant on-site at the British Museum when the exhibition on Ōsaka kabuki was held in 2005, a year before the renovation. I've heard that decisions were made through discussions among the curator of the Japanese section of the British Museum, academics, particularly those from the Humanities from the SOAS, which is a hub of Japanese studies at University of London next door, and further afield, curators from the National Museum of Ethnology in Japan. So this was not an exhibition that was assembled by British Museum curators using pieces from the museum's collection. What I've heard is that this Japan Gallery (which has been passed down to the present day) was structured from many different viewpoints, that is, the viewpoints of non-curators engaged in research on Japan, through many discussions that even looked at how proposals from the British side on certain exhibits might be received by Japan, what the reaction might be. The result was very much a collaborative project.

Asami One of the things Dr. Yano spoke about was that in a Japanese exhibition space, statues of Buddha or deities are displayed within the framework of sculptural art as objects of worship. At the TNM, we tend not to do a lot of displays that suggest worship. I've noticed that at Museum of Fine Arts, Boston, the displays have the feel of a sanctum.

Morse At our museum, we have a strong awareness of Buddhism as very much a living faith. We have the Temple Room, where visitors often meditate or offer prayers. However, there are also visitors who see Buddhist images as just sculptures.

There is also a new project at the Museum of Fine Arts; our Conservation Department is treating our Buddhist statues in a space where their daily work can be observed by the public. At the same time, we are seizing this opportunity to rethink the Temple Room in a number of ways.

We are conducting research into how best to interpret Buddhist art for our audiences. In tandem with the Education Department we are conducting focus groups to test several forms of labeling. Right now, we are using conventional labeling with comments by curators and conservators. We are also considering using VR (Virtual Reality) to provide architectural and ritual contextual information and detailed examinations of the individual images. However, we are concerned that this might be too much technology and lead to a loss of respect for the Buddhist statues.

We are also involved in technical research in dialogue with Japanese curators and conservators. We would like to gather as much information as possible, but we do not yet know what we will include in the interpretation for the public.

Asami I urge everyone to see it since today is Friday; the sculptures room on the first floor of the main building currently has a standing bodhisattva statue on display, a beautiful statue that perhaps represents what the TNM is about. This statue has two notable characteristics. One is *gyokugan*, which is a technique of using rock crystal to create eyes that are quite lifelike. This technique was developed in late Heian period and became extremely popular from the Kamakura period, and is used in a large number of Buddha statues. But the bodhisattva currently on display also has rock crystal inlaid in the lips, which makes it quite rare. Only three Buddha statues in Japan are known to have crystal lips. Because the crystal is not noticeable unless looked at very closely, the explanatory material explicitly notes that the lips are inlaid with crystal. As to why the

inlaying was done, lack of text space meant that we just noted that the technique was used as a way of achieving a realistic effect. I don't think that's really understandable for most foreign visitors who are seeing a Buddha statue like this for the first time. The statue is not "realistic" in the sense of Gandharan or Greek statues with their musculature, and some aspects of it don't look at all like a live human being.

Another characteristic of this bodhisattva statue is that it does not stand up straight, with each foot on a different stand. The norm for a standing statue like this is a single flat stand, but this statue is depicting as a walking figure. Here again, we see the intent to portray lifelikeness, but as to why such a Buddha statue was made, that would be difficult for the visitors to understand without some guidance on history of religion and background information on the period. That brings us to the issue of how much text we should be displaying. Lately, the TNM is seeing an increased number of foreign visitors. It would be easier for us to not explain very much and ask that these statues be seen as works of sculpture, but is that really the right choice? What kind of guidance gives visitors the opportunity to be moved by a carefully crafted Buddha statue?

Earlier, Dr. Yano mentioned being flexible about changing the length of explanatory materials—perhaps increasing them for exhibits that are attracting more attention—and things like changing the color of the museum label, or having a two-way communication with the interpretation team in order to make explanations more understandable. I found it quite fascinating. I imagine that it's a lot of work writing museum texts at the British Museum, with so many exhibition themes and exhibit turnovers—is that the case?

Yano Before talking about museum labels, I'd like to continue the subject of the Buddha statue as a worship object.

Museums handle a variety of cultures. Rather than seeing Buddha statues as sculpture, our museum would like to be sensitive to the issue of how our display of Buddha statues is perceived by people among whom these statues originated. I understand that at the TNM, Buddha statues from Japan are exhibited as works of sculpture. My example is not from Japan, but there is a moai statue in our museum. These statues are sacred to the people of Easter Island, and there was a wish expressed to make an offering. Until then, the display had consisted of just the statue on a large plinth, but as a direct result of someone communicating a desire to make an offering, the moai statue was recently exhibited with an offering placed before it. This is an example of the need to be considerate of the original story. Today, there is a desire on the part of museums not to be seen as institutions that have co-opted another culture and believe it to be theirs. This is where I was coming from when I said that Buddha statues are objects of worship.

Also, in the manga exhibition I discussed earlier, there was one work that showed Jesus Christ and Buddha rooming together. This may be a fun and funny premise for us, but we had intense discussions about this selection right up to the exhibition opening—whether we should go ahead with this exhibit, if that was truly the right choice. The exhibition is in the spirit of striving to retain this sort of perspective—or rather, it's very much from that perspective.

As for museum labels, as previously mentioned, our museum has a specialized department called Interpretation. The Interpretation department always looks at every museum text to be displayed inside the British Museum. It's not a unilateral process where the text goes from Interpretation to curators. Instead, there are several rounds of exchanges. We send them the text we've written, they send a revised draft, we take another look, and there's a back-and-forth until both sides are satisfied down to every last word. It's naturally time-consuming. That's why every exhibition planning has a built-in schedule specifying when the label text should be provided to Interpretation,

when it should come back by, and when the second draft should go back to them. As a rule, we set aside plenty of time for this process.

Asami How many people are in the Interpretation department?

Yano It's smaller than you'd think. I think it's a team of four right now.

Asami Are they able to manage because some exhibitions don't change their exhibits very much? I've heard the British Museum has 100 different exhibition rooms.

Yano That's true—exhibits don't turn over as often as they do in Japanese museums. In the Japan Gallery, we're told not to do too many exhibit changes because the economic situation has been difficult. So woodblock exhibits are changed out four times a year and paintings twice a year. Crafted objects may well end up staying on display for two years. It seems they're able to manage with just four or so Interpretation staff members because there aren't too many changes to the exhibits.

Asami Ms. Yusupova, I understand that the recent exhibition on Edo period art was a great success. How many visitors did your museum have?

Yusupova We had 127,000 visitors to the exhibition, 47,000 of them in the first four weeks. When the second part of the exhibition was held in October, the visitor number doubled. It's very rare to hold an exhibition for as long as eight weeks, but we received complaints that eight weeks was far too short, so we extended it to three months. The non-exhibition visitors also expressed surprise at how short it was.

But visitors were shocked to discover that “The Great Wave off Kanagawa” was missing from the second show. They hadn't expected that the exhibits would change. It's highly unusual to exhibit Japanese art at all, and in fact, some at our museum felt the exhibition shouldn't be held.

Asami A special exhibition at an art museum, if it's built mainly around paintings and prints, would display each work for around four weeks. Some work on loan from another institution might be restricted to two or three weeks, so an eight-week exhibition would pose a challenge. At our museum, regular exhibits are changed every six weeks. So for example, a visitor who wants to see “Shōrin-zu byōbu” will have to plan quite a ways ahead in order to visit the museum when the work is on display. These are some of the problems that arise.

Ms. Yusupova, when you exhibit Japanese art for the Russian audience, what are some things for explanation you are mindful of?

Yusupova A number of Japanese terms were used as-is in catalogs and museum labels, because they are very difficult to translate into Russian. We created something like a glossary too, and that was also time-consuming. Translating every term makes the text longer and longer, and that was the hardest problem to solve in making the catalog. It was simple with paintings and prints, but difficult with ceramic and lacquerware pieces because they are more complicated. We needed to invite a chadō expert to guide us through all the terms.

Imai I have a question for Ms. Yusupova. I've heard that the “Raku: The Cosmos in a Tea Bowl” exhibition was hugely successful, but my impression is that many Russians

have very little prior knowledge of *chanoyu* or traditional Japanese aesthetics. I'm sure that was true of the children who participated in the workshops. What was the reaction from the audience? Did it seem as though an explanation was necessary for the audience to understand? Or was the audience able to feel something without needing it to be explained?

Yusupova We involved academic experts from the start in planning the tearoom and began preparations six months prior to the exhibition with assistance from the Japan Foundation. Eight lectures were held on *chadō*, and we also invited an Urasenke-school tea master to Moscow to hold guided *chanoyu* demonstrations at both the State Hermitage Museum and our museum, almost on a weekly basis. The explanations were very thorough and we had very positive visitor feedback.

We did have a surprise, however. Because this exhibition had a challenging theme, we were not expecting it to be a strong audience draw. But there was feedback in the visitors' book that said, "I came to this exhibition 49 times." That's every day of the exhibition.

Another heartening thing was an article in a newspaper published on Fridays that did a comparative review of Raku ware with the work of a Paris-based Vietnamese jewelry designer. The specialness of Raku ware is what led the reviewer to compare them with jewels. I thought this was a strong positive sign that people were able to understand the nature of Raku ware.

We only issued a special ticket for the Edo exhibition. This is because of the expectation that the Raku ware exhibition would not sell many tickets. Since Caravaggio is from the same century, we thought it might be a good idea to compare Caravaggio's paintings from Venice with Raku ware. It was an interesting happenstance.

Schrabe Let me comment on the issue of labels from before. I think multiple interpretations are in fact necessary. A label is only one of many means of explanation. In my opinion, the museum label should only provide basic information, and more detailed information should be interpreted to individual visitors in various ways such as hand-outs or apps or access to the museum database. For example, when I go to an exhibition with my family and we all see the same painting, we all approach it differently. My child approaches an artwork differently from me. I start by reading the label. My husband finds it exciting to approach the same painting in digital form via a museum app. Multiple ways to access exhibits increase the communication methods and the communication in the gallery. I think a label is something that provides only the basic information on the artwork, it does not need to explain everything. If someone would like to know more, they can do a Google search or get information on Wikipedia in a minute and in more detail. Plenty of information on Raku ware, for instance, is provided on the internet for people eager to learn more. I don't think we need to write many things on the museum label. We should really reflect what we need to communicate. These days, everyone can acquire knowledge easily but exhibiting works with information creates a specific situation of experience.

For example, if labels provide information of the inventory number, visitors can look it up in the online museum collection once they are at home. Thus what we should put on the label is basic information, information reflecting the circumstance of the exhibition and access information to enable visitors to get more information. In conclusion, I would keep the texts in English and all other languages short.

Morse I would also like to comment on labels. A colleague of mine, a specialist on

Islamic art, experimented with something quite successfully. She was concerned about the negative image of the Quran in public discourse and decided to place sections of the Quran on display. She asked members of the Muslim community to write the explanations. I think that was quite valuable, because it was not the curator unilaterally explaining the significance of the sections, but many different people explaining their thoughts as they related to the Quran. Labels should not be textbooks, but as Ms. Schrape pointed out, the label should empower the visitor to engage the object, to begin a transaction. The label should be something that enables visitors to be aware of themselves as participants. If people are limited to just reading, it necessarily becomes a passive task. We should create museum labels that allow visitors to be active.

Asami I also think constantly about the active role of visitors. When museum visitors take an interest and take action such as looking something up themselves, then it really becomes a part of them. If all they do is read, they might just forget it later. I suppose that your museums have a system that allows visitors to search by exhibit ID to acquire more information on a work on display. The TNM has yet to do this, and we need to really work on that. There is nothing to be gained from keeping display information to a minimum if more information is not accessible.

Also, I think we've never done this at the TNM, but many of your museums seem to display older works and contemporary works side by side. If we could hear more specifics...or rather, how was it done for "Lineage of Eccentrics," for example?

Morse We consulted with Takashi Murakami for the *Lineage of Eccentrics* exhibition, but in advance Professor Nobuo Tsuji and I selected a number of works from the MFA collection that we felt might be of interest to Murakami. I wanted to forefront Murakami's response to the individual works of art and the role that Professor Tsuji's ideas had played in Murakami's artistic development. One reason we organized the exhibition is that we did not want the public to think that Japanese art ended in the 19th century. And we have been very flexible in our thinking about who presents these works. I believe that it is not good for the curator to be the only expert and the only voice to be heard. For example, I think it was a positive contribution that we were able to effectively relate the story of how contemporary artists are influenced by past work, using resources such as Professor Tsuji's ideas, instead of taking the oft-assumed position that because the Japanese art is on display in a contemporary art gallery it has no connection to the past.

Due to our approach we drew a diverse audience for the exhibition. The visitors who came expressly to see Murakami's art tend to be people with absolutely no interest in traditional Japanese culture, but some ended up taking in the regular exhibits in the permanent Japanese galleries afterwards. On the other hand, visitors who love the quintessentially traditional Japanese art and believed they had zero interest in seeing Murakami's work also told us that ultimately they understood where the exhibition was coming from. It is not as though we can do something like this in all our projects, but to place a contemporary work in the gallery is to recognize the continued development of Japanese art. For that reason, I think it can be effective if the work is carefully selected and a skillful contrast is set up between the contemporary and the traditional. However, if it is not done carefully the display will look like a random mix of works.

Yusupova During the same time that the Museum of Fine Arts, Boston was holding this exhibition, the Garage Museum of Contemporary Art in Moscow also had an exhibition on Mr. Murakami's work. The curator selected several works from our Japanese art collection for the exhibition, but needed to discuss it first with Mr. Murakami. It was

a difficult process, since there were works that didn't pass muster with Mr. Murakami. The curator made a careful selection and ultimately exhibited traditional Japanese paintings. Some woodblocks were also accepted, and the result was an exhibition that clearly showed the artistic lineage of Murakami's art. By displaying Murakami's art together with traditional art, the message becomes clearer. By having Murakami's art there, we learned what's going on in the 21st century. By having traditional work there, we learned about continuity. It was a great experience.

Asami I won't mention names as this hasn't been announced yet, but there will be an exhibition this spring where period and contemporary Japanese art will be displayed together. This idea was opposed by the Japanese staff at the institution. Their fear is that older artworks with their faded colors would struggle to make an impression next to high-impact contemporary art, which are large in scale and very colorful. I think we see things this way because we are not used to this style of display, but that's something we'll have to change.

Morse One has to believe that traditional Japanese art is truly powerful. It is also important to work with a designer who can provide a sensitive display. Murakami's dragon is much larger than Shōhaku's dragon at the MFA. But having them side-by-side made most people see the differences between them. The Shōhaku also has a real sense of speed. Murakami's dragon is bright red, and Shōhaku's is in ink. We see each of them individually. Please tell the TNM curators to believe in their art.

Asami I understand that there are currently new and old exhibits displayed together at the British Museum. Dr. Yano, any thoughts?

Yano This may be a repeat of Anne's point. I have only one or two examples this time. I think there are four or five instances where old and new works are exhibited together. It's not meaningful, though, if the context hasn't been thought through. One example I have is the exhibit on relations with the Kingdom of Ryūkyū via Satsuma, one of the four gateways to the outside world, which features a contemporary *bashōfu* textile by contemporary textile artist Toshiko Taira from Okinawa. The museum label here was shown in one of the slides earlier. It's backgrounded is black and features a photograph of Ms. Taira, indicating that the textile is created by this living, contemporary woman. I think that, in turn, makes it easier to understand, or rather, to access.

Also, in tracing back history to examine the place occupied by Okinawa, we see that Okinawa Prefecture of Japan was once the Kingdom of Ryūkyū, then put under Satsuma rule, and so on. Mapping the past gives us a chance to reflect on the course of history: the here and now, and what happened then and before. The same can be said of our Ainu section. At the British Museum, we do in fact actively seek out areas like these where the contexts match, and exhibit objects from the present and the past together.

Asami I also struggle sometimes to understand the boundary between the global perspective and the issue we are looking at today. How to overcome Orientalism and Occidentalism to exhibit and present Japanese art, what the exhibitions should be like, in concrete terms—these are not problems that we can quickly find the right answers to. There might be a limit to what we can do since there are many points of view, but I'd like to ask everyone to plan an exhibition.

One thing that occurs to me is that during the 1996 Atlanta Olympics, the High Museum of Art organized an exhibition called "Rings: Five Passions in World Art."

Seven works from Japan went on display, and I went to the museum to collect them. Thirty-nine countries had contributed a total of over a hundred works that are said to express five emotions including love, anguish, and joy. Because these human emotions are universal, there were works from many different countries. It was quite an interesting exhibition.

There was also an exhibition—I don't have the catalog on hand and can't say what kind of exhibits were on display—that focused on the years around 1492, when Columbus landed in the Americas, and gathered contemporaneous works from around the world and showed them together. I'm not sure if this ties into the theme of this symposium, but objects from multiple countries were exhibited together and from multiple perspectives. Since our panel consists of East Asian and Japanese art experts, I wonder if I could ask you to propose a display or an exhibition that places a bit more emphasis on Japanese art. I realize this is on short notice, but let's start with Mr. Imai.

Imai Looking at this in terms of the relationship between China and Japan, China has an Asian version of Orientalism called Hua–Yi distinction, and that was quite entrenched even into modernity. As a result, Japanese-made exhibits were rarely recognized on their own merit, even if they did evoke approval as excellent, even touching, feats of imitation. This year, an exhibition called “Cultures Learning from Each Other” was organized at the National Museum of China and I was asked to participate in exhibit selection. So I made several proposals. One was that Raku tea bowls were created in Japan by the offspring of a Chinese father, Ameya, and though the technique came from China, the bowls have an utterly different form. Another was that Oribe ware was also made following the introduction of advanced kiln technology from China, but has a uniquely Japanese design. I recommended them, but all of my proposals were turned down. Exhibits that promote understanding for Chinese audiences regarding creative or rather, active aspects of Japanese art—we try to be mindful of this with our permanent exhibits since the TNM has a lot of visitors from China, but we hope to do more with that in the future.

Asami The exhibitions don't need to be large ones. Ms. Schrape?

Schrape In 2004, on occasion of the Soccer World Cup held in Germany, there was an exhibition on “The Ball is Round: Circle, Sphere, Cosmos” that used exhibits from multiple museums in Berlin and even included an antique Chinese bi-disk, because it was round. For me, this is an ambiguous approach to commemorate an international sport event with an exhibition. In case of the Olympics 2020, it would be possible to start with something considered very Japanese and then use transcultural methods to reach further. For example, one obvious topic is nature and art. Japanese people take a lot of pride in the four seasons, and the seasons are a popular motif in Japanese art. However, the four seasons are nothing unique to Japanese culture. Many countries have seasons, so it might be possible to exhibit works related to different seasons from different countries.

We can reveal different ways and costumes in which we understand nature. People do dress according to the seasons—that is not unique to Japan.

For example, Christmas is not only a religious festival in Europe, but is related to the seasons. It takes place in the darkest and coldest time of the year. Christmas celebrates the gradual lengthening of the day right after the winter solstice. This is how I experience Christmas in Germany as a festival to overcome the gloom of dark and stormy winter days. Thus, even though is a Christian festival, it is related to the seasons.

Morse I cannot present the details yet, but we are planning an exhibition about the art of rulers, spanning many different cultures. The theme concerns how different types of authority figures expressed their power. We are thinking about how best to present an exhibition like this. The chief issue is that we want to provide information on multiple cultures but do not want to essentialize them. Another very important thing is that holding an exhibition in Japan means a lot of visitors. Therefore, the presentation needs may differ. But I feel very honored to have an opportunity like this. It is wonderful to be able to hold an exhibition on not just Japanese art but art from multiple cultures for the Olympics.

Yano Nothing comes to mind at the moment, but with the Olympics coming, it's a sound idea to explore some kind of a shared, worldwide theme. Something else did occur to me a few minutes ago, hearing about the exhibition of objects from around the world dating from the time Columbus arrived in the New World. In one respect, time seems like an objective, fair unit of measure, but I wonder if it's always meaningful to take a slice of the world at a particular time. For example, if we were to sample the world at 1800, Europe is in midst of modernity but Japan is still a feudal society. I'm reluctant to rely too much on time because social character can vary to such an extent—what I mean by that is individual cultures and societies have their own speed of development and way of developing; they have their own character. So as I listened to your account, I personally found myself not particularly wanting to slice across all cultures.

Yusupova It would be interesting to organize an international exhibition on contemporary art. How are Japanese artists being influenced by contemporary artists? What I mean by that is, Japanese art is influenced by different art from around the world. I think it would be a fascinating project to present how world art is accepting Japanese art, how traditional creativity is being used to produce new work.

Asami The TNM's collection includes *Kirishitan* (Christian) material. These were objects seized from Christians by the Nagasaki authorities, and they include an ivory object made in Europe and brought to Japan during the period when Christianity was being accepted, and a Christ figure rendered in thick seashell—if it were thin, we would use it for *raden* inlay. These may have a connection to Southeast Asia or Goa, India. According to Dr. Morse's presentation, Mexico was a part of these missionaries' regular route. Because the TNM collection is holding these works from regions unknown, there's a need to look into them with researchers from other countries. We can conduct a research project in partnership with scholars, mainly from Portugal, Spain, Italy, South Asia, Goa, and make the results count by making it a part of the permanent exhibit. An exhibition couldn't be based solely on *Kirishitan* objects, nor on Japanese artifacts alone, but it might be possible to put them together with Christian art from the same period around the world. It might be a difficult undertaking, though... Right now, there are no experts in the field at the TNM, so we would need help in conducting the research. We hope to count on your help.

We're now taking questions from the audience, so please raise your hand if you have any questions for the panel.

Audience Member 1 I practice *tenkoku* (seal carving), which is a part of *shodō* (calligraphy). During conversations with *nihonga* (traditional Japanese painting) practitioners, I hear a lot of opinions along the lines of, "I don't give much thought to where I place my seal," "I don't know where to put it," or "It's just in the way." So I argued back that if

you look at the work of legendary artists like Yokoyama Taikan and Konoshima Ōkoku, the seal is always placed to form a part of the composition and you can see what thought went into it. I was told, “Times have changed, that kind of thing is old-fashioned,” and I didn’t know what to say. When all sorts of expression, Eastern and Western, flood in, anything goes. When a new form of expression is created, things that used to be considered fine, like the placement of the seal and other traditions, come to be treated dismissively as legacy, and I feel a terrible sense of urgency—or rather, I feel it’s not a good trend. I think a philosophy that calls for artistry in even a signature should be kept. I would like to see it kept too, as a tenkoku practitioner, but I would like to hear what you think of this trend, and how we should proceed.

For example, there have long been strict rules about where to place the seal for certain kinds of composition. There were artist’s seal rules since before. Today, they’re not taken very seriously. Why not put it wherever, that’s the attitude. I feel that this is due to the rise of many new schools of thought in the East and the West. I think that if new expressions are available, there will be people who question the things that were done up to that point, who question why we do things that way. Dismissing the way things used to be done, making them just a footnote like, “That’s how it was back then”—for that to happen, I think, is very dangerous. I want to ask you if we should be resigned to this as a course of history, or how to go about with a revival, or get people to reassess.

Asami Since Executive Director Shimatani of Kyūshū National Museum is with us, I’d like to ask him to take this question.

Shimatani I probably shouldn’t be the one answering, but I’m going to say that seal placement cannot help but change with the times. Japanese art has existed since antiquity, predating the influence of any foreign culture. And it underwent changes when new cultures came over from China and the Korean Peninsula. It wasn’t possible for Japanese art to remain as it had been, and so it took in each change of circumstance, and we see art today, left to us from each of those points in time. So I don’t think it’s about ignoring old things, or mocking them, or seeing them as lesser, but about using them in tandem.

People might have beliefs about where a seal should be placed for a particular picture. There might be a spot that is *the* right spot for that work. So the point is to find that spot, find where to place the seal. I think there are also instances where you only use a seal and instances where you also sign your name. That can make the difference between success and failure in a work. It’s not much of an example, but when my daughter was in first grade at elementary school, she wrote the character for “moon.” She did a great job, so naturally, we had her sign her name. And that just ruined the piece. For some works, it turns out that just stamping a seal would have been much better. I think that’s an assessment that might be made by history, by that era if you will, using that person’s aesthetics and the aesthetics of the time.

I don’t know when Japanese people first saw an Impressionist work, but I’m sure there were those who immediately liked it and those whose first reaction was “What?” I’m sure the same was true of the audience who first saw Impressionist works in Paris, France. Earlier, Mr. Imai mentioned that Orientalism existed in both China and Japan, but I think the correct tense is “exists right now,” rather than “existed.” The title of this symposium alludes to how we’ll understand one another. We might already have a long history, but by continuing to engage in international exchange, I think our understanding of each other will deepen with the passage of 100 years, 200 years. Circling back to artists’ seals, the answer might be not to focus on protecting old things but to incorpo-

rate current-day thinking, and use the old in tandem with the contemporary. I'm not sure if that helps, but...

I have a question for Dr. Yano, if that's all right. With your museum labels, you have a convention of inverting the white and the black for the artists'. Do you not do that for deceased contemporary artists, or is it only for living artists? What about people who passed away just a few years ago?

Yano Even if the artist passed away just a few years ago, their name cards aren't black. The premise is that black cards are only for someone who is still living. There were discussions about the demarcation, however, on the subject of how far the category of "contemporary" or "living" extends to. We did want to make the line very clear, so living people have a black museum label with white lettering.

Asami Any other questions?

Audience Member 2 It's been over 30 years since Said's book was published. There are Japanese translations of debates regarding Orientalism. So when I see Japanese art scholars who are unaware of these things yet are still having a discussion, I found it all a bit frightening. I don't know if it's the Galápagos Syndrome, but I'm shocked by the very fact that there's a discussion of this sort happening at this late juncture. Dr. Nishimura Morse mentioned that there have already been critiques of Said's work. There were also other concepts mentioned such as negotiation and transculturalism that arose in the wake of Said. I assumed that this discussion would dig into these ideas, but I feel that the talk has moved along without turning in that direction.

My question is in that vein. The key point in the concept of negotiation is the existence of negotiators. The negotiators all embody their respective interests. In this case, they would be the museums, the audiences, and the researchers. I think the process of these negotiators having two-way, three-way discussions and finding certain points of connection is the act of exhibiting, of organizing exhibitions. In that context, it was alienating to listen to a line of discussion that talked about the defining characteristics of Japanese art as though Japanese art is a single, unified thing.

I feel that Mr. Imai made a telling comment at the end of his presentation. You very briefly said something to the effect of Japanese potters or rather Japanese people finding artistic originality, their own ways, as a survival strategy in the context of Japan's relationship with China. I would have liked to hear more about that. What did you mean specifically? You also stated around the same time how important it is that there's no class hierarchy in Japan. If that were true, then there would have been no barrier to *ukiyo-e* being recognized as high art during the Edo period. But instead, what happened was that *ukiyo-e* took the path of being discovered by people of the West, then coming back to Japan. So it follows that the extreme blurring of lines among social classes or between amateurs and professionals may have something to do with a certain class mobility underpinning Japanese society—not unlike *gekokujō* ("the low overcoming the high") of the Momoyama period. I'd like to hear your thoughts on this.

Imai Let me start with your later points. I think your argument is quite valid since all my examples of Japanese originality—Chōjirō, Kōetsu, Kenzan—are from the post-Momoyama period. However, the pieces from the Six Ancient Kilns of the Middle Ages and Nara-sansai even further back aren't Chinese art per se either. I wish I could have gone into that in detail as well, but there wasn't the time, for one thing. I do need to point out though, that *yakishime* (unglazed high-fired) ceramics from the Middle Ages

weren't taken seriously until postwar, or rather, until the period of rapid economic development. That's a separate issue.

As for the Japanese potters working to maintain originality, the Chinese created easy-to-understand polarities and a high-achieving culture. There's a well-known Chinese motif of five bats together. These represent the five blessings described in the *Classic of History*: to be long-lived, to have wealth, to be healthy and suffer no sickness or accidents, and shoehorned it almost as a justification, love of virtue, with natural death as the last blessing. That one basically means not suffering an untimely or unusual death. At a glance, being healthy and rich and long-lived seems to have a universal quality, but there can be other value systems. For example, aren't there people whose lives were brief but meaningful? Or people who were materially poor but had rich inner lives? I would suggest that perhaps the Japanese cherished the sense of value that could be teased out of these gaps.

Iro-nabeshima is of course quite a corner case in ceramics history in terms of technical level. This type of thing was immediately over once the sumptuary laws were passed by the Tokugawa shogunate. What I am trying to say here is that Japan was not suited to pursuing perfection in certain paths. Though I'm not sure if this answers your question.

Audience Member 3 This question is for Mr. Imai. In thinking about Japanese art, how should we understand the role of Joseon culture? I got the impression that in this symposium, you were mainly talking about Joseon as a way station through which culture from China came to Japan. For example, you stated that Kōrai tea bowls were not admired in Korea but acclaimed in Japan. While such a conclusion might be drawn about the political class of Joseon, I don't think that's necessarily supportable among ordinary people, considering that these kinds of bowls were made in large numbers and the fact that quite a few potters who made these kinds of ware were brought to Japan following Toyotomi Hideyoshi's invasions of Korea. If we pull back further to the times of Kudara (Baekje) and Shiragi (Silla), *toraijin* (immigrants from the Korean Peninsula) seem to have had an immeasurably large impact on Japanese culture. I think Joseon culture had a larger presence beyond simply being a conduit for Chinese culture. What are your thoughts?

Imai If the impression I gave was that the Korean Peninsula was nothing more than a cultural conduit from the Continent to Japan, I failed to articulate my own thoughts. That is not at all how I see things. Even within Japanese tradition, Karamono (Chinese ware) and Kōrai-mono (Korean ware) are clearly distinct, and each category is recognized for its unique value. I myself believe that the large, high-footed ōido-style tea bowl was no miscellany but a ritual implement used in that country during Joseon Dynasty to make offerings to ancestors. There is a perspective in Korea as well that sees the royal kiln of Gwangju as the central focus, and Kōrai ware is left out in the cold there. But in Japan, as something completely different from Karamono tea bowls, Kōrai ware was recognized by tea practitioners before *wamono* (Japanese ware) was. I believe that it was of course recognized within Japanese culture.

Audience Member 4 Just the other day, there was a shocking incident where a fire destroyed a number of cultural properties at a Brazilian museum. I'm interested to see if anybody on the panel has any thoughts or comments on this.

Imai A museum is a major gathering place for old cultural properties, so it's a grave problem for any disaster to strike at a place like that. It goes without saying that fires should not happen at museums. Dr. Yano spoke about the issue of whether museums

own or manage cultural properties. I feel it's important to also introduce the idea that we are stewards on behalf of future generations. By including that frame, we won't fall into unproductive, polarized discussions that pit preservation against utilization.

Asami I think we have time for one more question.

Audience Member 5 Thank you for very enjoyable presentations today. I think it would be even better if the discussions around global and cross-culture perspectives, or such multiple steps, were taken to the next level. I'd like to tell you a little about what I think, rather than ask a question.

You spoke about what it means to contrast old and new things, exhibiting them side-by-side. I was also a curator for many years, at a university museum. So I worked with students, people who hadn't yet opened their eyes to many things, weren't managing to notice many things. During those years, what I tried to do was to enable the students—without forcing the issue too much—to get to a place of noticing old things and things from a time close to the now, or noticing the fact that there was a connection there. For students, contemporary art is less about tradition and more a global phenomenon. For example, manga is a word written with the alphabet that students in other countries also understand. Japanese students understand on one level that manga is not Japan-only but a global medium.

So when contemporary art is compared to Hokusai's sketches or illustrated scrolls or what have you, I wonder if that enables the audience to see uniquely Japanese things from a global, international perspective. There are new things, contemporary and traditional things, and by being able to consider them in connection with each other, I think you can quickly and fully understand concepts like globalism and cross-culturalism without overthinking it, in a sense, by splitting the process into multiple steps. It would be great if you could make one more push in, for example, the TNM's history exhibits to bridge the gap with the present. My sense of it is, the young Japanese and others would absorb both a more international way of thinking as well as parts that accumulate to eventually form history, without overthinking it.

Asami Does anyone have a response to this input? All right, our time is almost up. If anyone has one last thing they would like to say, please go ahead.

Morse First, thank you for this wonderful opportunity. As you just said, there is much to discuss. We shared this time together as presenters and panelists, and I think the presentations made it clear that there is no monolithic perspective on Japan. Different ways of seeing reflect where we each come from; abroad and even in Japan there are many perspectives on Japanese art. I think what is important is that there are these multiple perspectives.

Imai This is a personal story, but in the neighborhood of Senju, Tokyo where I live, there used to be a fossil fuel power plant. The four smokestacks were in a diamond pattern and depending on where you were, it looked like there were two stacks, or three, or four, so they were called the "haunted stacks." Listening to everyone today, I found myself thinking. I think that you can only ever grasp the true nature of a thing if you're aware that where you stand—your perspective—is relative.

Asami It's now time to conclude this panel discussion. Any lack of depth in the discussion is entirely due to my shortcomings as a moderator and I apologize for this. Thank you, all.

Chairperson The discussion in today's symposium ranged in many directions. This shows that reforms that museums must undertake touch on numerous areas. Right now, the TNM is faced with a major revamp in preparation for the Tokyo Olympic and Paralympic Games as well as the 150th anniversary of the museum itself. We are particularly in need of ways to better serve our many overseas visitors from countries all over the world. Lately, the problem of museum labels and guidance has emerged as an especially intense issue. The museum label was also a major topic at this symposium. There were many lessons for us, such as the British Museum's very detailed, careful label-making process. To use a real-life example, the TNM changes its exhibits frequently. It might be difficult for you to guess how often. I discovered this when I was with the education department at the museum, but including every exhibition room, we conduct around 300 exhibit changes annually. And we create all the labels as called for during those 300 changes, but the reality is that we struggle to find the time. That kind of thing will also need to be addressed while consulting the takeaways from this panel's views.

We also heard today about displaying an exhibit in the context of that object. Specifically, we talked about Buddhist statues. Our museum keeps religiosity to a minimum in our displays. But I realized that it isn't as simple as saying, "This is fine since the exhibit should be viewed as an artwork." There is room for a re-evaluation of how we display many kinds of work.

When we go to symposiums, we tend to feel a sense of completion as the event comes to an end. But this must be the beginning. I said earlier that we were facing a revamp, but this is also a major opportunity. At this symposium, there was also talk of a project partnership. By continuing these exchanges, museums can create a new story. As the no-holds-barred feedback reminded us, we must be more self-aware about the work that museums do. The term "Galápagos Syndrome" came up, and for the TNM to resist Galápagosizing, we must urgently adopt greater self-awareness about what we are exhibiting. For us, this symposium was very worthwhile for that reason alone—for having been able to feel that urgency.

This concludes the program for this symposium. Members of the audience, a round of applause for today's presenters, please. Thank you.

専門家会議

Meeting of Japanese Art Specialists



2019年1月19日(土) 於東京国立博物館 平成館第一会議室

January 19 (Sat.), 2019; Meeting Room 1, Heiseikan, Tokyo National Museum

2019年1月19日(土) 専門家会議

趣 旨

北米・欧州・日本の日本美術学芸員が業務上で直面する問題についての討論および情報交換

会 場：東京国立博物館 平成館第一会議室

議長兼進行：今井 敦 東京国立博物館 学芸研究部調査研究課長

出席者

(北米)

ローラ・アレン	サンフランシスコ・アジア美術館
モニカ・ビンチク	メトロポリタン美術館
アンドレアス・マークス	ミネアポリス美術館
アン・ニシムラ・モース	ボストン美術館
シャオチン・ウー	シアトル美術館

(欧州)

ルパート・フォークナー	ヴィクトリア&アルバート博物館
矢野 明子	大英博物館
ウィブケ・シュラーペ	ハンブルク美術工芸博物館
アイヌーラ・ユスポワ	ブーシキン美術館
メンノ・フィツキ	アムステルダム国立美術館

(日本)

樋口 智之	仙台市博物館
塚本 磨充	東京大学東洋文化研究所
奥 健夫	文化庁

(国立文化財機構)

今井 敦	東京国立博物館
浅見 龍介	東京国立博物館
鬼頭 智美	東京国立博物館
救仁郷 秀明	東京国立博物館
三田 覚之	東京国立博物館
朝賀 浩	京都国立博物館
井並 林太郎	京都国立博物館
マリサ・リンネ	京都国立博物館
内藤 栄	奈良国立博物館
翁 みほり	奈良国立博物館
望月 規史	九州国立博物館

白井 克也	九州国立博物館
江村 知子	東京文化財研究所
米沢 玲	東京文化財研究所

アドバイザー

井上 洋一	東京国立博物館
富田 淳	東京国立博物館
田沢 裕賀	東京国立博物館
栗原 祐司	京都国立博物館
島谷 弘幸	九州国立博物館
山梨 絵美子	東京文化財研究所

討議概要

議長から、来年のオリンピック・パラリンピック東京大会を控え、日本の博物館はインバウンド対応として作品への外国語による説明が求められ、東博では約2年前から日本語、英語、中国語、韓国語、4言語の解説をつけているが、日本美術についての予備知識を持たない外国人向けに、文化的な背景などを含めた詳しい説明が必要だという声や、外国人は必要な部分のみを読むため、解説は長ければ長いほどよいという声も聞かれる。どの程度の分量の情報を、どんな方法で提供するのが適切か。また、ミュージアムにおいて異文化を理解してもらうということはどんなことかを考える場にしたいとの趣旨説明があった。

これを受け、東京国立博物館の情報提供の在り方と、解説の字数が制限されるといった課題がヴォズニ氏から紹介された。たとえば、仏像の展示室では4か国語の題箋とは別に、解説を日本語で約119字、英語、中国語、韓国語では30字にしているため、外国語では重要な情報を1、2点しか入れられない。そこで、国宝や重要文化財など重要な作品には長い外国語の題箋をつけ、その他の作品には題箋することを議論している。また、実際の外国人来場者の約半分は中国人と韓国人で、英語を話す人たちは4分の1以下であるため、英語の解説をメインの立場に置くことに問題はないか。解説は現在の長さでよいか、外国の方にはどのくらいの情報が必要か。さらに、中国語と韓国語の解説は音声ガイドやiPhoneやスマートフォンで対応するにはどのようなことが必要かといった問題提起がなされ討議にはいった。

まず、題箋について次のような意見があった。作品によって、長くする必要がある作品と短くしたほうがよい作品もあるが、重要なことは、来館者がどうフォローアップできるか。多くの情報をウェブサイトに掲載すると利用法が広がる。その場合、題箋に作品の登録番号を表示することが必須、それがないとデータベースで検索することが困難になる。また、限られたスペースで内容をどう伝えるのかという課題はどの館でも共通した問題であるが、英語などある言語を優先する必要はない。来館者に主要なメッセージだけを伝えればよい。解説を書くとき、その作品に興味を持ってもらえるような内容から始めることを念頭において、学芸員が熱意を持って感じていることを書くべきだ。その作品の個性のようなことを伝えるべきであるといった提案もあった。

これに関連してマリサ・リンネ氏から、日本のミュージアムにおける国際化の長期的な目標は何か、長期ビジョンが必要であるという指摘があった。大英博物館の来館者のうち25%はイギリス人、75%は外国人。ルーブルも同じような状況にある。

日本の国立美術館は、大英博物館やルーブル美術館のように国際化された館になりたいのか。国際化を考えるのであれば、題箋の長さをどうするか、デザインはどうするかといったことは長期ビジョンにのっとって考えるべきであると。

さらに、なぜ、6週間で展示替えをするのか。外国には、それほどの高頻度で展示替えをしている館はない。作品の出入りが激しいと、作品へのストレスが増えるため、頻繁な展示替えは必要ないのではないかと。頻度が少なければ題箋の問題も手間も省けるといった質問があった。これについては、国宝や重要文化財は材質に脆弱なものが多いため、展示期間は年間60日間以内という原則を設け、それを超えて展示できないことと、季節感にあわせた展示をすることがあるため展示替えをしているとの説明がなされた。

解説は、どういう形で伝えるかというだけではなく、博物館全体の考え方や密接に結び付いていることが議論で明らかとなった。

次に、議長から、昨日のシンポジウムでは、ミュージアムは一方的に一つの解釈、知識を与える場ではなく、異文化理解にあたってのネゴシエーションの場であるということ意見が一致したが、ネゴシエーションのためには具体的にどのようなことをすればよいか、皆さんが試みたこと、成功した事例などを紹介してほしい。日本では漫画を古美術と一緒に並べるような展示はなかなか行わないが、ポップカルチャーとともに見せることで、非常に成功した例と、どのような効果があったか、どんな反応があったかもご教示いただきたいとの要請があった。

日本のことをあまり知らない若い世代は、自分たちにとってなじみのある側面から見るため、現代美術の展示は非常に人気を集め成功した。日本には外国の若者に人気の高いゲームアートがあり、それは特化したオーディエンスが対象となるため少し難しくなるが、現代美術も十分に考えられる。ただし、伝統的な美術と現代美術を組み合わせた展覧会では、入念な計画作りが重要になる。特に北米では、日本文化のより最近の状況を強調する傾向があり、日本のファッション文化やポピュラー文化などをより若い世代に焦点をあてた企画を試みられている一方で、伝統的なすばらしい日本美術をきちんと提示して、それを喜んでもらうこと、楽しんでもらうことも忘れるべきではないとの意見がだされた。

現代美術関連では、大英博物館で縄文時代の火焰土器の隣に手塚治虫の『三つ目がとおる』をならべて展示しているのは、『三つ目がとおる』の1ページに、火焰土器とほぼ同じ形のものでているためであり、あちらこちらに漫画を散らしているわけではない。漫画を展示するのは、その作品に関係性がある場合だけだ。また、漫画はコレクションオブジェクトとしてではなく、保存するライブラリーブックという形で展示しているとの補足説明があった。

次に、議長から、東博では、この春の特別展では初めて、日本人向けの原稿と、外国語に翻訳するための原稿を違うものにするのを試みる。そのような対応をされている館はあるかとの発言があった。

これについて、九博では多言語表記について見直しており、そのなかで日本人向けの解説と翻訳用の解説を別にして、外国人用の原稿の日本語は短めに書く、その場合、どう書き分けるか、どうすれば観客にとって適切であるか昨年から議論している最中だとの報告があった。出席者の1人からは、最近の特別展で制作した4言語別のカタログについて説明があった。

多言語化とは単なる翻訳の問題だけではなく、内容、表現法、長さ、相手への配慮といったことを多角的に検討して書くことが重要であることとのことであった。

もう一つの話題として、オーディオガイドについてシアトル美術館や奈良国立博物館の事例が紹介された。また、東博の「トーハクナビ」では、英語と日本語の題箋以上に詳しい解説が提供しており、館の入り口で「トーハクナビ」のアプリがはいっているiPhoneを借りて聞くことも、自分のスマートフォンにアプリをダウンロードして利用することもできる。その欠点は、人の肉声ではなく翻訳的な人工音声で録音されていること。肉声の録音が必要かもしれないが、東博では年間、約300点の展示替えを行っているため、そのたびに新しい作品にナレーションをつけるには費用も時間もかかり、現実的ではない。アプリの開発には大変お金がかかるため、財政面でも長期ビジョンが必要であるとの説明があった。

最後に、アドバイザーからの次のような発言があった。博物館のすべての展示ごとに解説をつけてわかりやすくするよう努力しているが、海外の人に理解してもらった先に何があるのかといったことも考えながら仕事をしていくべきであることを、あらためて知ることができた。また、東博が直面している多言語の問題は、日本政府が打ち出した観光立国という政策に密接に関係している。2020年までに、海外からの訪日客が4,000万人にすることを目標に掲げ、博物館を観光資源にすべきとしており、その視点から多言語化を推進するようとの指示がある。本日の議論を聞いていて、国立博物館の真の国際化とは何かということ、あらためて考えなおすよい機会になった。

司会より、次回皆さまと日本でお会いできることを楽しみにしているとのコメントがあり、専門家会議を終了した。

January 19, 2019: Meeting of Japanese Art Specialists

Purpose: This meeting was an opportunity for experienced curators of Japanese art from North America, Europe, and Japan to exchange information and discuss challenges pertaining to their work.

Venue: Meeting Room 1, Heiseikan, Tokyo National Museum

Chairman and Facilitator: Mr. Atsushi Imai (Tokyo National Museum)

Participants from North America

Dr. Laura Allen (Asian Art Museum of San Francisco)
Dr. Monika Bincsik (The Metropolitan Museum of Art)
Dr. Andreas Marks (Minneapolis Institute of Art)
Dr. Anne Nishimura Morse (Museum of Fine Arts, Boston)
Dr. Xiaojin Wu (Seattle Art Museum)

Participants from Europe

Dr. Rupert Faulkner (Victoria and Albert Museum)
Dr. Akiko Yano (The British Museum)
Ms. Wibke Schrape (Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg)
Dr. Ainura Yusupova (The Pushkin State Museum of Fine Arts)
Mr. Menno Fitski (Rijksmuseum)

Participants from Japan

Mr. Tomoyuki Higuchi (Sendai City Museum)
Dr. Maromitsu Tsukamoto (University of Tokyo, Institute for Advanced Studies on Asia)
Mr. Takeo Oku (Agency for Cultural Affairs)

Participants from the National Institutes for Cultural Heritage

Mr. Atsushi Imai (Tokyo National Museum)
Mr. Ryusuke Asami (Tokyo National Museum)
Ms. Satomi Kito (Tokyo National Museum)
Mr. Hideaki Kunigo (Tokyo National Museum)
Mr. Hiroshi Asaka (Kyoto National Museum)
Mr. Rintaro Inami (Kyoto National Museum)
Ms. Melissa M. Rinne (Kyoto National Museum)
Dr. Sakae Naito (Nara National Museum)
Ms. Mihori Okina (Nara National Museum)
Dr. Norifumi Mochizuki (Kyushu National Museum)
Mr. Katsuya Shirai (Kyushu National Museum)
Ms. Tomoko Emura (Tokyo National Research Institute for Cultural Properties)
Ms. Rei Maisawa (Tokyo National Research Institute for Cultural Properties)

Advisers

Mr. Yoichi Inoue (Tokyo National Museum)

Mr. Jun Tomita (Tokyo National Museum)

Mr. Hiroyoshi Tazawa (Tokyo National Museum)

Mr. Yuji Kurihara (Kyoto National Museum)

Mr. Hiroyuki Shimatani (Kyushu National Museum)

Ms. Emiko Yamanashi (Tokyo National Research Institute for Cultural Properties)

Summary

Mr. Imai began by explaining the purpose of the meeting, which was to discuss how much information museums should provide for foreign visitors and through what methods. One other goal was to discuss what it means to give visitors an understanding of a foreign culture. As the Tokyo 2020 Olympic and Paralympic Games draw near, museums in Japan are being urged to provide interpretative materials in foreign languages to better serve overseas visitors. Tokyo National Museum (TNM) has been providing these materials in four languages (Japanese, English, Chinese, and Korean) for about two years. Some argue that detailed explanations, including information about cultural context, are necessary for foreign visitors who have no prior knowledge of Japanese art. There is also the opinion that labels should be long and detailed because visitors can choose what to read and what to skip.

Following this introduction, Mr. Wozny gave a presentation about multilingual labels at TNM and noted how the chats are too short. For example, in the Buddhist sculpture gallery, Japanese chats are 119 characters while English, Chinese, and Korean chats are one fourth that length, which allows for only one or two points to be made about each of the works on display. For this reason, TNM curators have been discussing the possibility of providing longer foreign-language labels for valuable works such as National Treasures and Important Cultural Properties and shorter ones for less-important works. Moreover, since nearly half of foreign visitors at TNM are Chinese and Korean, with English-speaking visitors accounting for only 25% or less of the total, there is also the question of whether it makes sense to prioritize English over Chinese and Korean. Other questions included whether the current length of explanations was appropriate, how much information foreign visitors need, and what needs to be done to provide explanations in Chinese and Korean using audio guides and smartphones.

Participants shared the following opinions about labels: Some works require longer chats while shorter chats are better for others. Also, it is important to allow visitors to follow up by looking up more information on the TNM online database. For this reason, it is essential to provide accession numbers on the labels. The challenge of how information should be provided in limited spaces is shared by all museums, but some participants felt that it is not necessary to give priority to a particular language such as English. It is acceptable that only vital messages are conveyed to visitors. It was also noted that when writing labels, curators should describe with enthusiasm what they feel about each work, make visitors interested in them, and convey the individuality of each work.

One participant asked what Japanese museums' goals for internationalization are and pointed out that they need a long-term vision. At the British Museum, foreign visitors account for 75% of the total. The Louvre has similar figures. She suggested that if Japanese national museums wish to become internationalized like the BM and the Louvre, they should design new labels in accordance with a long-term vision.

Furthermore, one participant asked why Japanese museums rotate exhibits so frequently. He noted that handling objects for rotations puts more stress on them, and that

having rotations less frequently would mean that new labels would not have to be written as often. Japanese curators noted that National Treasures and Important Cultural Properties are often made of fragile materials and that national museums cannot exhibit them for more than 60 days annually. They also mentioned that works are rotated so that their subject matter reflects the seasons.

It became clear from further discussion that it is important not only to think about how to present information, but also to ensure that the information coincides with the overall policy of the museum.

Mr. Imai then commented that at the symposium, participants had agreed that museums are not places where a single “correct” interpretation for each object should be presented. Rather they are places for intercultural negotiation. He asked the curators what they can do to encourage such negotiation and asked them to share their past attempts and examples of success. Mr. Imai said that Japanese museums rarely exhibit manga together with premodern art. He asked how museums abroad have succeeded in presenting pop culture together with premodern art and what effects this has had.

Exhibitions of contemporary art are successful with younger generations who know little about Japan because they tend to view art from angles they are already familiar with. However, careful planning is important when combining traditional art with contemporary art. Particularly in North America, museums tend to emphasize more recent Japanese culture and hold exhibitions of Japanese fashion and pop culture targeting younger generations. It was noted, however, that museums should also present traditional art in a way that is enjoyable and stimulating.

One participant then talked about how the British Museum exhibited Osamu Tezuka’s manga *The Three-Eyed One* next to a vessel with flame-like ornamentation from the Jomon period because the manga included an illustration of what looked very similar to this vessel. However, this does not mean that manga is not displayed haphazardly throughout the BM galleries. The BM shows manga only when it is related to the works of art on display. It also exhibits manga not as an object from its collection but as a library book.

Mr. Imai then said that for a special exhibition to be held in the spring, the Tokyo National Museum plans to prepare two different texts: those for Japanese visitors and those for translation into foreign languages for foreign visitors. This was the first time such a plan was created. Mr. Imai then asked whether any other museums had made such an attempt.

In response, a curator from the Kyushu National Museum noted that their museum had reviewed multilingual labels and concluded that explanations for Japanese visitors should be separate from those to be translated into foreign languages, and that the labels for foreign visitors should be written concisely. He added that since the previous year, the Museum had been discussing the question of what kind of labels are most suitable for foreign visitors.

One participant noted that her institution produced a catalogue in four languages for a recent special exhibition. She emphasized that multilingual texts do not simply involve the question of translation but that it is important to write explanations while examining factors such as their content and length, methods of expression, etc.

The discussion continued to the topic of audio guides at the Seattle Art Museum and the Nara National Museum. Meanwhile, TNM’s “Tohaku Navi,” is an app that includes detailed explanations of certain objects. It may be downloaded for free or visitors can rent smartphones with the app preinstalled at the entrance to the Museum.

One drawback is that this app uses text-to-speech software. Recording actual human voices would be preferable but the difficulty is that TNM conducts 300 rotations per

year. Making new recordings for each rotation would be costly and time-consuming. It was noted that the Museum also needs a long-term vision for the financial aspect of its operations because it is costly to develop new apps.

Finally, the observers made the following comments: TNM is making its galleries more accessible by adding labels to all of them, but one should consider what the end goal is. What happens after a visitor “understands?” In addition, TNM adding foreign-language interpretive materials is related to government policy to attract more tourists to Japan. The government announced its goal of increasing the number of visitors to Japan from overseas to 40 million in 2020 and suggested that museums should function as tourist spots. The government has instructed museums to work on providing multilingual labels for their exhibitions. Today’s discussions provided a good opportunity to think about what the internationalization of national museums really means.

Mr. Imai commented that he looks forward to seeing the participants at the next symposium in Japan, and this comment marked the adjournment of the Meeting of Japanese Art Specialists.

ワークショップ

Workshop



2019年1月15日(火)～1月17日(木)
January 15 (Tue.)–January 17 (Thu.), 2019

ワークショップ Workshop

趣 旨

参加者が日本の文化財の取扱いや保存に慣れ親しむこと、また、参加者同士のネットワークを形成することを目的とする。参加者は、日本国外のミュージアムに所属しており、下記の条件のいずれかを満たす者を優先して選定する。1. 日本美術の学芸員としての経験が5年以下。2. 日本美術の学芸員だが、中国や韓国美術など他の分野のスペシャリストである。3. 日本美術を扱う機会のあるレジストラーやエデュケーター。

参加者

(米国)

ローラ・アレン	サンフランシスコ・アジア美術館
モニカ・ピンチク	メトロポリタン美術館
ワイイー・チョン	ロードアイランドスクールオブデザイン附属美術館
中村 冬日	UBC人類学博物館
アンニエッタ・ガスパース	シカゴ美術館
原 まや	サンフランシスコ・アジア美術館
畑山 麻美	シカゴ美術館
アンドレアス・マークス	ミネアポリス美術館
アン・ニシムラ・モース	ボストン美術館
エリザベス・サルーキ	クリーブランド美術館
サラ・トンプソン	ボストン美術館
ローラ・ヴィーゴ	モントリオール美術館
シャオチン・ウー	シアトル美術館
ヤオ・ウー	スミス大学附属美術館

(欧州)

レオノーラ・ベアードスミス	大英博物館
オルガ・チェルノワ	ロシア国立東洋美術館
ルパート・フォークナー	ヴィクトリア&アルバート博物館
メンノ・フィツキ	アムステルダム国立美術館
ウィブケ・シュラーペ	ハンブルク美術工芸博物館
山田 雅美	ヴィクトリア&アルバート美術館
アンナ・サヴェルエヴァ	エルミタージュ美術館
矢野 明子	大英博物館
アイヌーラ・ユスーポワ	プーシキン美術館

(国立文化財機構)

ミウオシュ・ヴォズニ	東京国立博物館
今井 敦	東京国立博物館
三田 覚之	東京国立博物館

マリサ・リンネ	京都国立博物館
江村 知子	東京文化財研究所
安永 拓世	東京文化財研究所
米沢 玲	東京文化財研究所

Purpose

This workshop aims to familiarize participants with the handling and conservation of Japanese cultural properties and to foster deeper networks among the participants.

Priority is given to workshop applicants who fulfill one of the following conditions: a curator who has been responsible for Japanese art for less than five years, a curator who is responsible for Japanese art but specializes in a different field such as Chinese or Korean art, or another staff member, such as a registrar or educator, whose work involves Japanese art.

Participants

North America

- Dr. Laura Allen (Asian Art Museum of San Francisco)
- Dr. Monika Bincsik (The Metropolitan Museum of Art)
- Dr. Wai Yee Chiong (Rhode Island School of Design Museum (RISD Museum))
- Dr. Fuyubi Nakamura (Museum of Anthropology at UBC)
- Ms. Annette Gaspers (The Art Institute of Chicago)
- Ms. Maya Hara (Asian Art Museum of San Francisco)
- Dr. Mami Hatayama (The Art Institute of Chicago)
- Dr. Andreas Marks (Minneapolis Institute of Art)
- Dr. Anne Nishimura Morse (Museum of Fine Arts, Boston)
- Ms. Elizabeth Saluk (The Cleveland Museum of Art)
- Dr. Sarah Thompson (Museum of Fine Arts, Boston)
- Dr. Laura Vigo (Musée des beaux-arts de Montréal)
- Dr. Xiaojin Wu (Seattle Art Museum)
- Ms. Yao Wu (Smith College Museum of Art)

Europe

- Ms. Leonora Baird-Smith (The British Museum)
- Ms. Olga Chernova (State Museum of Oriental Art)
- Dr. Rupert Faulkner (Victoria and Albert Museum)
- Mr. Menno Fitski (Rijksmuseum)
- Ms. Masami Yamada (Victoria & Albert Museum)
- Dr. Anna Savelyeva (State Hermitage Museum)
- Ms. Wibke Schrape (Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg)
- Dr. Akiko Yano (The British Museum)
- Dr. Ainura Yusupova (The Pushkin State Museum of Fine Arts)

National Institute for Cultural Heritage

- Mr. Milosz Wozny (Tokyo National Museum)
- Mr. Atsushi Imai (Tokyo National Museum)
- Mr. Kakuyuki Mita (Tokyo National Museum)
- Ms. Melissa M. Rinne (Kyoto National Museum)
- Ms. Tomoko Emura (Tokyo National Research Institute for Cultural Properties)
- Mr. Takuyo Yasunaga (Tokyo National Research Institute for Cultural Properties)
- Ms. Rei Maizawa (Tokyo National Research Institute for Cultural Properties)

ワークショップ1日目：
和服構造についてワークショップおよび文化財取扱講座（染織・陶磁）

Workshop Day 1:
Workshop on *kosode*; Handling workshop on textiles and ceramics

2019/1/15 (Tue.)

東京国立博物館 Tokyo National Museum

オリエンテーション Orientation



館長 銭谷 眞美 (東京国立博物館)
Mr. Masami Zeniya (Executive Director, Tokyo National Museum)

和服構造についてのワークショップ Workshop on *kosode*

講師：菊池 理予 (東京文化財研究所)
Instructor: Ms. Riyo Kikuchi (Tokyo National Research institute for Cultural Properties)





文化財取扱講座（染織） Handling workshop on textiles

講師：小山 弓弦葉（東京国立博物館）

Instructor: Ms. Yuzuruha Oyama (Tokyo National Museum)



文化財取扱講座（陶磁） Handling workshop on ceramics

講師：三笠 景子（東京国立博物館）

Instructor: Ms. Keiko Mikasa (Tokyo National Museum)



東京文化財研究所事業紹介

Tokyo National Research Institute for Cultural Properties overview

山梨 絵美子（東京文化財研究所）

Ms. Emiko Yamanashi (Tokyo National Research Institute for Cultural Properties)



ワークショップ2日目：エクスカージョン

Workshop Day 2: Excursion

2019/1/16 (Wed.)

石川県立伝統産業工芸館 Ishikawa Prefectural Museum of Traditional Arts and Crafts



金沢21世紀美術館 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa



ワークショップ
Workshop

石川県立美術館 石川県文化財保存修復工房 Ishikawa Prefectural Museum of Art and Ishikawa Cultural Properties conservation studio

村瀬 博春 氏 (石川県立美術館)

Dr. Hiroharu Murase (Ishikawa Prefectural Museum of Art)

高嶋 清栄 氏 (石川県立美術館)

Ms. Kiyoe Takashima (Ishikawa Prefectural Museum of Art)

中越 一成 氏 (石川県文化財保存修復工房)

Mr. Issei Nakagoshi (Ishikawa Cultural Properties Conservation Studio)





兼六園 Kenrokuen Garden



金沢能楽美術館 Kanazawa Noh Museum

吉野 晴夫 氏 (金沢能楽美術館)
Mr. Haruo Yoshino (Kanazawa Noh Museum)

山内 麻衣子 氏 (金沢能楽美術館)
Ms. Maiko Yamauchi (Kanazawa Noh Museum)



ワークショップ3日目：エクスカージョン

Workshop Day 3: Excursion

2019/1/17 (Thu.)

大樋美術館 Ohi Museum

十一代 大樋 長左衛門 氏
Mr. Ohi Chozaemon XI

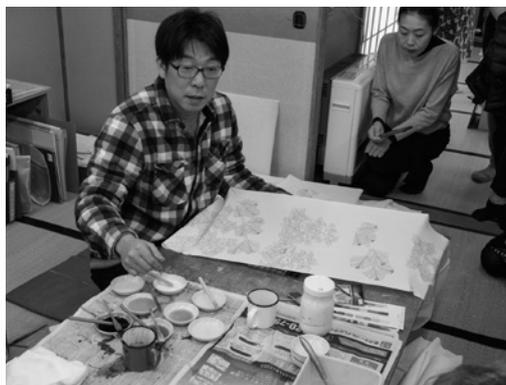


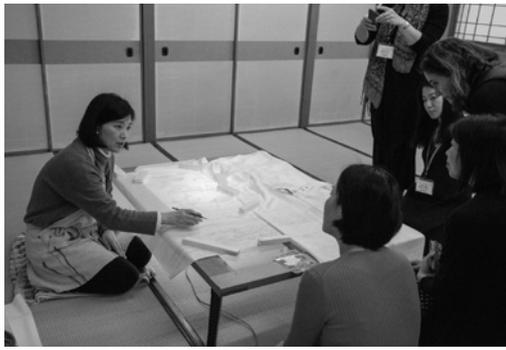
ワークショップ
Workshop

加賀友禅・鶴見染飾工芸 Tsurumi Textile Dyeing

鶴見 保次 氏
Mr. Yasuji Tsurumi

鶴見 晋史 氏
Mr. Kunichika Tsurumi





長町武家屋敷跡 Nagamachi Warrior Residences



ひがし茶屋街 Eastern Teahouse District



意見交換会

Feedback Session



2019年1月19日（土） 於東京国立博物館 平成館第一会議室

January 19 (Sat.), 2019; Meeting Room 1, Heiseikan, Tokyo National Museum

2019年1月19日(土) 意見交換会

会 場：東京国立博物館 平成館第一会議室

議長兼進行：ミウオシュ・ヴォズニ 東京国立博物館

抄 録

司会 最初に、カルコンの美術対話委員会から「このような交流プログラムを実施してはどうか」との提案をいただいて以降、東博は過去5年間、本事業を実施してきました。これまでは、国際シンポジウムとワークショップ、フィードバックセッション、エクスカージョンという構成でしたが、今回は順番を変えて、ワークショップ、エクスカージョン、シンポジウムとしました。テーマもエクスカージョンの行先によって変えています。去年は奈良にいったのでテーマは古代の仏教美術でした。その前年は九州にいき陶磁器をテーマに、今年は金沢を訪れ着物と陶器に焦点をあてました。本プログラムの準備がスムーズだったか、内容等がどうだったかといったことについて、忌憚のないご感想とご意見をお寄せいただければと思います。よろしくをお願いします。

メンノ・フィツキ 非常に複雑な議題ですので、焦点を絞るのが難しかったと思いますが、もう少し焦点を絞ったコンテンツがあれば議論をもっと深められたと思います。もう1点、アジア人の日本美術の専門家も招待すればもっと視点が開けたのではないのでしょうか。

司会 焦点を絞るべきだというご意見には賛成です。また、専門家会議で議論する内容を前もってお知らせすることも検討します。

ローラ・ヴィーゴ 私はポストコロニアル研究や日本美術をアジア以外の視点でどう見るかに関心がありますが、今回のプログラムはよく考えられていました。いろいろな驚きもありました。ただし、シンポジウムにもっと多くの参加者がいたら、さらにさまざまな現実を知ることができたと思います。

私どもの収蔵品は19世紀から20世紀初めの日本美術が海外で知られるようになった時期の作品が多いため、ある作品を選ぶとき、日本に関するオリエンタリズムの考え方が投影されます。オリエンタリズムについていろいろな意見を伺うことができた面白い内容でした。

中村 冬日 私は大学の人類学博物館でアジア全域を担当するとともに、大学のアジア研究学科、人類学学科と日本研究所にも所属し教えています。シンポジウムのテーマ、オリエンタリズムは植民地主義抜きでは語れないと考えます。特に、人類学は植民地主義と密接にかかわってできた学問ですから、常にそのことを考えています。日本は植民地を統治した側ですので、日本美術を語る時植民地主義をどう考えるかという視点が、昨日の議論から抜けていたと思います。大英博物館でもアイヌや沖縄に関する展示を扱っていますし、私どもの館にもアイヌ、琉球のコレク

ションがあります。私が日本美術を専門にしている方たちに考えてもらいたいことは、それを日本美術という枠組みで語るができるかどうかです。現在、アイヌ国立博物館を建設中ですが、国立とすることがよいのか人類学者として考えています。今後日本美術を語る時、そのようなカテゴリーを使ってよいのかも少し考えていく必要があるように思います。

司会 パネルディスカッションでは、おっしゃるような視点で有益な議論をしていただけたのではないかと思います。

事前に専門家の方々にパネルディスカッションの場でのご発言やご質問をお願いするべきでした。来年は事前にきちんと構成を考えて準備できるようにします。

ウィブケ・シュラーペ 1人のプレゼン時間40分は長すぎると感じました。メインテーマの発表は20分ほどにして、もっと発表の数を多くしたほうがよかったと思います。プログラム自体は非常に有益でした。

司会 皆さんは、各プレゼンテーション後、質疑応答の時間を設けたほうがよいとお考えでしょうか。

ウィブケ・シュラーペ プレゼン時間を20分にして、10分間ほどの質疑応答時間を設けたほうがよかったと思います。質問をすべてパネルディスカッションで対応しようとする、最初の質疑応答がディスカッションの流れを決めてしまい、バランスがとれなくなる場合もできます。

ワイイー・チョン シンポジウムをプログラムの早い段階に実施すれば、エクスカッションやレセプションの間にもシンポジウムの内容を踏まえて多くの討議ができたと感じます。今後は順番を少し変えてはどうでしょうか。

塚本 麿充 私の専門は中国美術ですが、海外で日本美術を勉強されている方に興味があります。今回、そのような方が、どのような展覧会を企画され、どんなことを考えているのかをよく知らなかったことを痛感しました。たとえば、北京に平安朝の文学を研究している人が20人以上いて、『伊勢物語』の読書会を開いていますが、彼らがどんなことを知っているのか、どう考えているのか、僕たちは知る努力をあまりしませんでした。私は以前、東博にいたこともあり、東博は日本がどれだけすごいのかを示す博物館ではなく、創設時に「世界の文明に対して貢献できるような博物館になる」と宣言しています。どうすればいろいろな物語を取り入れることができるかを考えながら聞いていました。皆さんにお聞きします。展覧会を企画されるとき、どのような方を想像されているのでしょうか。また、日本の人たちにどんなことを伝えたいと考えておられるのでしょうか。

ウィブケ・シュラーペ 難しい質問です。普通、手元にどんな作品があるかといったことをもとに、1年ほど前から企画を考えますが、そのときの状況が重要です。たとえば、日本だとオリンピックは大きなテーマで、それにあわせて展示会を計画すると思います。

2021年は、福島原発事件から10年になります。原発事故直後、ドイツは政策と

して原子力発電を中止する方向に動きました。2021年の展覧会では、福島の話だけではなく、原子力発電に対する批判や反発なども含まれるかと思います。

展覧会を企画する際は何をテーマにするのか、自分自身は何に興味があるのか、社会は何に関心があるのか、どのような反響があるのか、どうアートと関連付けるのか、所蔵のコレクションとどう関連付けるのかなどを考慮します。来館者にとって一番興味のあることを考える必要があります。

中村 冬日 震災の話がでしたが、私たちの館でも東日本大震災をテーマに、世界での災害などを考える展覧会を予定しています。宮城や福島の博物館の方々と連携して、人類学的な発表と芸術的な発表などを混ぜたような展覧会を計画しています。

モニカ・ビンチク デコラティブアートが専門なので染織の取扱講座や着物構造のワークショップは特に非常に興味深く、役に立ちました。

メトロポリタン美術館では源氏物語に焦点を当てた国際展覧会を3月5日から6月16日にかけて開催する予定です。その期間中の4月12日、13日にシンポジウムを開催しますのでまた皆様にそこでお会いできたらと思います。

ルパート・フォルナー 昨年“キモノファッション”という仮題の展覧会を企画しているとお伝えしたかと思いますが、オリンピック前の2020年2月21日から6月までの4か月間にV&Aで開催されることになりました。着物をファッションアイテムとして見るだけでなく、17世紀には着物が西洋に渡り、西洋のドレスに影響を与えたことも紹介します。過去10年、15年ほどの間に日本のファッションに新しい発展がありました。特に若い人は着物を古い日本のシンボルとしてだけでなく、着て楽しむものとしてとらえるようになりました。同時に西洋のデザイナーも、着物のデザインからより多くの影響を受けるようになっています。この展覧会の担当者は、着物ほど世界的に影響を持つ衣類は他に無いと考えているようです。

モニカ・ビンチク 2020年は“着物の年”になるということを付け加えたいです。東博でも着物に関する展覧会が開催されますし、メトロポリタン美術館でも国際的な観点から見た着物に関する小規模な展覧会を開催します。全ての染織の専門家と一緒に着物の美を世界中に広めていきたいです。

田沢 裕賀 東博では2020年オリンピックの年の春に、広く時代を越えて着物をテーマとした展覧会を開催します。

また秋には、室町時代から江戸時代の初めまでの100年間で、何が変わっていったかという観点で展覧会を開催します。この100年の間で、日本ではヨーロッパの波を受けて産業のあり方、侍たちの戦い方も変わります。視野も変わります。この展覧会には海外からもご協力いただきますので、是非見に来ていただければと思います。

白井 克也 九博で今年計画している展覧会から2つ紹介します。まず、7月から9月初めにかけて「室町将軍」展を開催します。室町時代には15人の将軍がいますが、そのうち13人の姿を現した等持院所蔵の彫刻をすべて公開します。また、室町時代は、日本独自の美意識が洗練されて現代につながる茶の湯などの芸術が確立された、日

本にとって重要な時代です。ICOMの京都大会に出席される方は是非福岡空港に着陸していただきたいと思います。

もう一つ、10月末から12月まで、山梨県の釈迦堂遺跡を中心とした縄文土器と土偶の展覧会を計画しています。ユニークな縄文文化の中心地である山梨県の、その最盛期のコレクションを九州で初めて公開します。皆さんの議論をお聞きして、どのように解説したらよいか、議論したのに「そんな解説じゃ駄目だ」と叱られることを若干心配しておりますが、見ごたえのある展覧会にする予定です。

朝賀 浩 午前中、専門家会議の席上で、日本美術の公開条件の規制をもう少し緩和ができないかといった提案がありました。それに対して、「脆弱な文化財に負担をかけるわけにはいかないので難しい」と説明しました。その代わりに作品や企画に沿うような作品を紹介したり、協力者を増やしたり連携を組むことを検討しています。

日本美術を勉強している日本と欧米の学生たちが交流する機会を継続的に設けることを目的として、日米大学院生会議の開催を文化庁が支援しました。しかし、学生交流は文部科学省が担当するので、文化庁としては博物館スタッフの交流をやらうということ、東博にご負担をかけてこのような国際シンポジウムを継続的に開催しているところです。本プログラムを基に、諸外国で日本文化を紹介する展覧会の企画が、日本側の協力のもとでいくつか実現しました。

近年、文化庁は機構改革の一環として、東京国立博物館内に文化財活用センターを設置したため、今後、日本文化を諸外国の方々に紹介・発信する枠組みが少し変わる可能性があります。今後どのような方向になるか、文化財活用センターがどんな役割をはたすか、簡単に諸外国の方々に紹介してください。

三田 覚之 文化財活用センター設立の目的は、文化財をより広く知っていただくことです。

活動には4本の柱があります。文化財の公開促進、文化財の保存環境についての提言、情報公開、企画です。具体的には、東博の収蔵品には日本の各地域から出土したものや、各地域出身の作家にかかわる作品など、さまざまな分野のものがあります。それらはこれまで東博で主に展示されてきましたが、センターが輸送経費などを負担して各地方での公開を促進していくことが文化財公開促進の内容です。

次に保存についてご説明すると、都道府県にある美術館・博物館は、必ずしも収蔵庫や保存体制が十分に整っているわけではありません。特に温湿度など、作品に直接影響する環境設備が不十分な施設も少なくありません。そのような施設からの相談窓口を設け、当センターの職員を派遣して、適切な処置法や改善策などを指導することも計画しています。

さらに情報の公開については、国立文化財機構が所蔵する約12万8,000件に上る作品の来歴や情報を公開することで、多くの方々に文化財をより詳しく知っていただく取り組みを行っています。

企画部門では博物館が所蔵する作品について、美術にあまり関心がない方にも、作品が持つ歴史的背景や世界観をわかりやすく紹介できるよう、さまざまなデジタルコンテンツや複製を用い、五感で感じていただけるような企画を推進しています。

朝賀 浩 2018年、パリで大規模な日本文化を紹介するキャンペーンが展開されました。日本政府として、日本文化を紹介する活動を続けていきます。ただし、文化庁

だけでは引き受けきれないような規模もあるため、さまざまな方々に協力してもらえような会議を設けています。日本文化の発信の機能などを国立博物館におんぶに抱っこするのではなく、全国の博物館施設でも協力できるような力量を持ってもらうことも必要になります。題箋でも、中国語と韓国語を強く意識されているのであれば、この会議にアジアの人々に参加していただくのもよいかと思えますし、国立博物館以外の方々にも海外の方々との交流機会を広げていくようにしたらよいと思えます。

司会 少し話題を戻し、海外の博物館、美術館が何を行っているのか必ずしも知らないというご意見もありました。今回は皆様に宿題を出すことができませんでしたが、すべての参加者に、それぞれの博物館・美術館でどんな仕事をされているか、また美術館・博物館の短い紹介文と、今後予定されている展覧会の情報などもお寄せいただくことを来年に向けて検討します。

遠藤 楽子 来年開催されるICOM京都大会のPRのために、昨年、ヨーロッパで開催された国際委員会の一つに出席しました。そこで感じたことは、博物館で扱うあらゆる分野で日本美術が周辺にも存在しているはずですが、私たちが思っている以上に日本は遠いところだということです。そのとき出会った方たちの話からは、距離だけではなく、気持ち的にもお金の面でも日本が大変遠い国であることを実感しました。

来年開催されるICOM京都大会に、このように日本美術の周辺分野にかかわっている方々がたくさん集まります。この機会に、本プログラムが5年間積み重ねてきたことで貢献できることはあるのでしょうか。それによって、日本の若手専門家を、今後掘り起こしていく、もっと広げていくという課題に対応するという選択肢もあると思います。事務局として、ICOM京都大会との関連について今回いらしている海外の方たちにお聞きしたいことはあるでしょうか。

司会 このプログラムが始まった理由の一つは、日本美術を勉強する人が減っているので、もっと多くの人に勉強してほしいということでした。このプログラムは日本美術にかかわっている方々が対象です。若い大学院生や大学生にも広げるべきかもしれませんが、現時点では少し難しいかもしれません。日本美術を勉強する人を増やすためには、プログラム全体を変えていく必要があるでしょう。博物館、美術館にかかわる人々の日本理解を深めていくためのネットワークを構築することも、このプログラムの目的の一つです。これに何か付け加えることはありますでしょうか。

山梨 絵美子 日本の美術品の取扱いや保存環境に関する啓蒙的な書物を、東京文化財研究所で出版しています。文化財活用センターなどと協力して、文化庁は文化財保護について「みんなで守る文化財」をうたっていますので、多くの方に文化財保護や手当てについて知っていただく方向でご協力していきます。ちなみに、在外日本美術品修理事業の報告書は英語でウェブサイトに乗っていますので、参考にしてください。

司会 皆さん写真を撮ったり記録を取ったりしますが、それを「ソーシャルメディアに載せていいですか」「ウェブサイトに参考情報として載せていいですか」とよく

聞かれます。それには難しい問題があります。文化財ですので、写真や記録をウェブサイトなどに載せるにはチェックが必要です。以前のワークショップでも、施設によって異なることが指摘されましたし、特定の作品について、一つの取扱法が唯一の正解であるという印象を与えたくないという意見もありました。欧米のウェブサイトやソーシャルメディアに、「このようにして日本では文化財を扱っています」と載せてしまうと、それだけが唯一の方法だという印象を与えかねません。ただし、昨年、皆さんが撮った写真や記録は皆さんの同僚や保存修復スタッフとシェアしていただくのは構いません。

ローラ・アレン 2019、2020年には、1年を通して日本美術に関する多くの展覧会を計画しています。春の“着物リファッション”展で始まり、タトゥーや浮世絵の展覧会、イサム・ノグチと長谷川三郎の展覧会も続きます。田邊竹雲斎のコレクションも今年の夏に展示します。

原まや さきほどビデオを使っのソーシャルメディア、ウェブサイトに掲載する話ができましたが、日本は保護しすぎるのではないのでしょうか。著作権を気にしすぎて、日本の文化やアニメ、ドラマなどを共有できないという問題があります。たとえば、韓国のドラマはアメリカでは人気のあるストリームで流されているので、若い人たちが影響を受けています。ドラマにはまって韓国語を勉強している人がたくさんいます。韓国ドラマは日本ドラマにかなり依存しているところがありますが、そのことはアメリカでは知られていません。なぜ日本は著作権にこだわって外にださないのかよくわかりません。ソーシャルメディアに流すと、すごく人気がでると思います。これから先、文化財の複製を作成して触ってもらったり、日本はもっとソーシャルメディアを使って日本文化を宣伝したほうがよいと思います。

内藤 栄 奈良国立博物館でも問題になっています。自由に写真を撮ったり、皆さんが撮った写真を使っただけでもよいのですが、日本の文化財の厄介なところは、国立博物館や他の県立・市立博物館が所蔵する以外、特にお寺、神社の作品が多いという点です。それらは信仰のなかにあります。奈博は親鸞聖人像を収蔵していますが、親鸞聖人はいまだに信仰されているので、勝手にどんどん展示すると仏教界から苦情があります。複雑な事情があります。私たちが葛藤を抱えていることをご理解いただきたいと思います。

アメリカのクリーブランド美術館でお手伝いをしている神道の展覧会が、4月8日から始まります。文化財活用センターの活動が報告されましたが、それぞれの館で独自の交流も行っていることを、付け加えさせていただきます。

井並 林太郎 寄託品の話は京都でも同じです。所蔵者への配慮が判断基準の大きな根拠になっているため、展示室でスマートフォンでは写真を撮れないようにしています。そのため、解説の多言語化においてスマートフォンを使うのにハードルがあります。当館は寄託品が収蔵品の大部分を占めており、当館でお預かりして守ってきた120年の役割をアピールし、再確認するという意味で、寄託品の名品展をICOMの期間中に開催します。日本美術のメインになる作品を当館でお預かりしているからこそ、現代で見ることができます。そういった意義を持った展覧会にしたいと考えています。

その後、秋には、平安の王朝貴族の世界を紹介する絵巻物の展覧会を開催します。日本人でも王道のような日本美術を知る機会も減っているのです、王道の美術の魅力を知っていただければと思います。

司会 京都や奈良の国立博物館で撮影不可の寄託品のハンドリングワークショップを行いたい場合、その複製を使用すればその様子を撮影することは可能かもしれません。

このあたりで意見交換会を終了させていただきたいと思います。参加者の方々に感謝いたします。毎年同じ人たちと再会することができるのは素晴らしく、ますます親密さも増しています。それから新しく参加なさった方々も本当に歓迎します。また、東博の関係者、プログラムを支援してくださった方たちにも感謝申し上げます。

January 19, 2019: Feedback Session

Venue: Meeting Room 1, Heiseikan, Tokyo National Museum

Moderator: Mr. Milosz Wozny (Tokyo National Museum)

Abridged Transcript:

Moderator It was 5 years ago that the Tokyo National Museum (TNM) first received a suggestion from the CULCON Arts Dialogue Committee about holding this kind of exchange program, and we have been carrying out this project since. Until now, the program was set up to lead with an international symposium and workshop, followed by a feedback session then excursion, but this time, we changed the sequence to begin with the workshop, then excursion, and finally the symposium. The theme also changes according to the excursion destination. Last year's excursion was to Nara, so the theme was ancient Buddhist art. The year before that, we went to Kyushu and ceramic art was our theme, and this year, the destination was Kanazawa and the focus, kimono and ceramics. We would love your frank feedback and opinion on whether the program preparations went smoothly, what you thought of the content, and so forth.

Menno Fitski I imagine that it was difficult to narrow the focus as this is a very complex theme, but I think the discussion would have gone deeper if we had a more narrowly-focused content. One other point is that it might have expanded the perspective to have invited Japanese art experts from Asia.

Moderator I agree with your point about narrowing the focus. We'll also examine whether we should announce the content to be debated in the Meeting of Japanese Art Specialists ahead of time.

Laura Vigo My interest is post-colonialism and how Japanese art is seen from a non-Asian perspective, and I found this program well thought-out. There were a lot of surprises. I do think, though, that if the symposium had more participants, we would have learned about an even greater number of perspectives on reality.

Our collection includes many pieces from the 19th to early 20th century, the period when Japanese art became known abroad. So in selecting a work, there is a projection of Orientalist ideas about Japan. The content of this program was interesting, and we were able to hear different opinions on Orientalism.

Fuyubi Nakamura I am responsible for the Asia collection at a university anthropological museum. I also teach at the university as a member of the departments of Asian Studies and Anthropology, and Centre for Japanese Research. Any discussion of Orientalism, which is the theme of the symposium yesterday, must inevitably include colonialism. Anthropology in particular is a discipline that has been intimately involved with colonialism, and I am always mindful of this. Japan is among those that ruled over colonies, and I think there was a distinct lack of discussion on how Japanese art should be examined in relation to colonialism. The British Museum has exhibits on the Ainu

and Okinawa, and our museum also has Ainu and Ryukyu materials. I would like to ask Japanese art experts to consider whether these cultures should be included within the framework of Japanese art. The National Ainu Museum is currently under construction, and as an anthropologist, I've been pondering whether it is appropriate to have Ainu culture represented as Japan's national culture at a national museum. We need to consider whether it would be appropriate to use the category of "Japanese" art to discuss those indigenous cultures.

Moderator I think there were meaningful discussions during the panel discussion that came from the perspective you have just brought up.

We should have asked beforehand for experts to contribute comments and questions at the discussion. We'll work towards a better-planned design for next year.

Wibke Schrape I felt that 40 minutes per presenter was too long. I think it would have been better to limit the main theme presentations to 20 minutes and increase the number of presentations. The program itself was very meaningful.

Moderator I'd like to throw this out to the floor: Do you feel there should be time for Q&A after each presentation?

Wibke Schrape It would have been better to have a 20-minute presentation followed by around 10 minutes of Q&A. Trying to respond to all the questions in the panel discussion means that the first question and answer decided the flow of the discussion, and that can throw the whole thing off-balance.

Wai Yee Chiong I feel that holding the symposium at an earlier stage would have allowed for debates based on symposium content during the excursion, reception, and other opportunities. Perhaps we should change the sequence in the future.

Maromitsu Tsukamoto My field is Chinese art, but I'm interested in people who study Japanese art abroad. I felt very keenly how little I knew about the kind of exhibitions planned by people who fall into that category and what kinds of things they consider. For example, there are around 20 people in Beijing who research Heian literature and they hold readings of the *Tales of Ise*, but I haven't made much of an effort to learn the kind of knowledge they have or how they think. I used to be at the TNM; the founding statement of the TNM was that it would not be a museum that signaled how amazing Japan was, but a museum capable of contributing to world civilization. I found myself listening to the discussion, thinking about how I could incorporate different stories. I have a question for everyone: When you plan an exhibition, whom do you imagine planning it for? And what are you seeking to communicate to Japanese people?

Wibke Schrape These are tough questions. Normally, we start planning about a year ahead, based on what works we have on hand. The larger zeitgeist is important. For example, the Olympics is a major theme for Japan now, and I imagine exhibitions will be planned in response to that.

The year 2021 will mark the tenth anniversary of the Fukushima nuclear accident. Immediately following the nuclear accident, Germany adopted a policy moving away from nuclear power generation. So I imagine exhibitions in 2021 will include not only the topic of Fukushima but also criticism and reaction against nuclear power generation.

When planning an exhibition, we consider what the theme will be, what we are

personally interested in, what society has an interest in, what kind of response, how to relate these to art, to our collection—things of that sort. We need to think about what would be the most interesting to visitors.

Fuyubi Nakamura Speaking of the disaster in Tohoku, our museum is also planning an exhibition about the Great East Japan Earthquake and Tsunami, exploring its global relevance. We're working in collaboration with museum professionals in Miyagi and Fukushima to prepare an exhibition that sort of combines anthropological and artistic presentations.

Monika Bincsik My field is decorative art, so the lecture on handling of textiles and the workshop on the structure of the kimono were especially absorbing and valuable.

The Met is scheduled to hold an international exhibition that focuses on the *Tale of Genji* from March 5 to June 16. There will be a symposium during that time, on April 12th through the 13th, and I hope to see everyone there.

Rupert Faulkner I think I mentioned last year that at V&A, we were planning an exhibition with the working title of “Kimono Fashion.” The show will take place over 4 months, from February 21, 2020 through June—in the run-up to the Olympics. The exhibition will not just look at the kimono as a fashion item but will familiarize visitors with the fact that the kimono came to the West in the 17th century and influenced Western dress. There have been new developments in Japanese fashion in the last 10, 15 years. In particular, young people have come to see the kimono not just as a symbol of old Japan, but something to wear and enjoy. At the same time, Western designers are taking more cues from the design of the kimono. Apparently, the curator in charge of the show believes that no other apparel possesses as much as worldwide influence as the kimono.

Monika Bincsik I'd like to add that 2020 will be the “Year of the Kimono.” The TNM will also hold a kimono-related exhibition, and a small-scale show on the kimono as seen from an international perspective will also take place at the Met. I hope to keep working with all the textile experts to spread the word on the beauty of kimonos.

Hiroyoshi Tazawa The TNM's exhibition is a broad one themed on kimono through the ages, and will take place in the spring of the Olympic year.

We're also holding an exhibition in the autumn, focusing on what changed in the 100 years between Muromachi period to early Edo period. In those 100 years in Japan, the country was swept by a tide of European influence and all sorts of things changed: the very idea of industry, the manner of how the samurai class fought, points of view. This exhibition is being organized with cooperation from international parties as well, and I hope to see you all there.

Katsuya Shirai I'd like to talk a bit about two of the exhibitions that the KNM is planning this year. First is the “Shoguns of Muromachi Period,” which will run from July through early September. There were 15 shoguns during the Muromachi period, 13 of whom have their likenesses in the Tojiin temple. We are showing all 13 of these sculptures. Muromachi period is an important period for Japan, a time when aesthetics unique to Japan were honed and art forms that continue to this day, such as *chanoyu*, became established. For those of you attending ICOM Kyoto 2019, I would suggest that a stopover at Fukuoka Airport is in order.

We also have an exhibition on the Jomon pottery and *dogu* (clay figurines) from the Shakado archaeological site in Yamanashi. This exhibition is slated for late October to December. This will be the first Kyushu exhibition of the collection from Shakado, the ground zero for the very unique Jomon culture and representative of its peak aesthetic achievements. After listening to the discussion here, I'm slightly concerned about how we should provide guidance to visitors, and that despite all we've discussed, I'll be told the explanation is no good. But the plan is to make this exhibition a truly rewarding experience for visitors.

Hiroshi Asaka This morning at the Meeting of Japanese Art Specialists, someone asked whether restrictions around public display of Japanese art could be slightly loosened. I explained that this would not be feasible as there was no way we could subject these fragile cultural properties to stress. So instead, we are considering options like referring works that serve as viable alternatives or are a good fit for the program, increasing the number of parties to collaborate with, and forming collaborative relationships.

The Agency for Cultural Affairs supported the holding of a Japan-America graduate student conference aimed at providing an ongoing opportunity for exchange between Western and Japanese students of Japanese art. However, since student exchange is the purview of the Ministry of Education, Culture, Sports, Science and Technology (MEXT), the Agency decided to implement an exchange among museum professionals. This is why we have been holding international symposia on an ongoing basis, and we are grateful to the TNM for putting up with all the work we create for them. Several exhibitions to introduce Japanese culture in other countries have been launched on the basis of this program, in cooperation with the Japanese government.

Recently, the Agency for Cultural Affairs established the National Center for the Promotion of Cultural Properties within the TNM as a part of an organizational overhaul. So, there is a chance that the framework for introducing and communicating Japanese culture to other countries will change somewhat in the future. Mr. Mita, will you quickly explain to our international audience the role that the National Center for the Promotion of Cultural Properties will play, the direction we'll be taking?

Kakuyuki Mita The purpose of the Center is to make the cultural properties more widely known. Our activities have four aspects: promoting public display of cultural properties, issuing advice on preserving cultural properties from different locales, releasing information, and planning. More specifically, the TNM collection spans a number of categories, such as objects unearthed all over Japan and works relating to artists and artisans from a number of regions. Till now, these were mainly exhibited at the TNM, but the first type of cultural property usage promotion is for the works to be exhibited in different locales, with the local public museum or art museum bearing the major exhibition costs. The utilization department is promoting a project that can take the background and worldview tied to an artwork and present them in an easier-to-understand way to visitors who are not huge art fans, for example by using different kinds of digital contents and replicas, actually handling pottery for a full-sensory experience.

Turning our focus to preservation, it's not as though all metropolitan and prefectural museums and art museums have sufficient collection storage and preservation readiness. In particular, there are more than a few museums that have inadequate facilities when it comes to environmental factors, such as temperature and humidity, which directly affect artwork. We also have plans to dispatch staff from our Center as instructors of appropriate methods of treating the problem and remedial measures.

In terms of releasing information to the public, we are working on widespread dis-

closure of the TNM's collection data and have more people get to know the cultural properties. By taking the provenance and other information on the approximately 146,000 works in the TNM's collection and making them widely accessible, we hope to create new stories in partnership with the people who see this information.

Hiroshi Asaka Last year in Paris, there was a major campaign publicizing Japanese culture. The position of the Japanese government is to continue with these activities to introduce a new audience to the Japanese culture. But sometimes, the scale is such that it can't be handled by the Agency for Cultural Affairs alone, and we've established conferences to enable cooperation by other parties. This is what is called for: Local museums nationwide must build the capacity to provide cooperation, rather than ask the national museums to carry functions like communicating Japanese culture abroad in their entirety. If there's now a greater sense of need around Chinese and Korean in museum labels, I think it would be an excellent choice to ask professionals from Asia to join this conference, and it would also be great to have staff from non-national museums expand their opportunities to interact with those from abroad.

Moderator Let's jump back a bit. There was one feedback about not necessarily knowing what overseas museums were implementing. We weren't able to ask you to do take-home work this time, but for next year, we are exploring the idea of asking every participant to write a summary of what kind of work they do in the context of their museum, a brief intro for their museum, information about upcoming exhibitions—things of that nature.

Motoko Endo As a part of public relations activity for ICOM Kyoto 2019, I attended one of the international committee meetings held in Europe last year. My takeaway was that Japan is a more remote place than we acknowledge. The people I encountered at the meeting work in museums, so they of course have Japanese art around them, but I had to recognize that in addition to geographic distance, Japan *feels* far, certainly, and is not always within reach in terms of economics.

The ICOM Kyoto meeting next year will draw a large number of people involved in fields close to Japanese art. Can this program seize that opportunity and make a contribution based on what's been built up over the past 5 years? The declining number of young specialists in Japan necessitates that we do the work of uncovering new talent, and also offers us the choice of expanding the scope. Does the Secretariat have any questions regarding ICOM Kyoto 2019, for our visitors from overseas?

Moderator One reason for launching this program was the drop in the number of people studying Japanese art. The idea was to encourage more people to study the subject. The target of the program is people who are involved in Japanese art, and perhaps we should expand the scope to younger graduate and university students, but that might be difficult at the current juncture. In order to increase the number of people studying Japanese art, we would probably need to change the program as a whole. One goal of this program is to build a network for creating a greater understanding of Japan among people involved in museums. Would anyone like to add any thoughts to this?

Emiko Yamanashi The Tokyo National Research Institute for Cultural Properties publishes instructional books on handling and preservation environment for Japanese art. The Agency for Cultural Affairs is working with the National Center for the Promotion of Cultural Properties and others to spread the idea that these properties are

for everyone to protect, so we'll continue our cooperation with the goal of having a large number of people learn about cultural property preservation and restoration. By the way, there's now an English-language report on our website, on restoration done to Japanese artwork abroad. By all means, please use it as a reference.

Moderator Everyone here has taken photos and made recordings, and there's often the question, "Can I put this on my social media account?" or "Can I post this on a website just as informational material?" There are difficult issues tied up in this. Photos and recordings of cultural properties require a checking process before they can be shared on websites and other channels. It was pointed out in a previous workshop that policies varied by institution, and there was concern voiced in regards to a particular work, about creating an impression that there was only one "correct" way to handle artwork. If someone makes a post on a Western website or a social media account to the effect that, "This is how Japan handles its cultural properties," it may very well give the impression that this and this alone is how it's done. It should be noted though, that we have no objections to photos and recordings you made last year being shared with colleagues and preservation and restoration staff at your institution.

Laura Allen Our museum has a number of exhibitions relating to Japanese art planned during the upcoming year, from 2019 to 2020. We kick off with a "Kimono Refashioned" show in spring, followed by exhibitions on tattooing and *ukiyo-e*, Isamu Noguchi and Saburo Hasegawa. We'll also be showcasing an installation by Tanabe Chikuunsai IV this summer.

Maya Hara The topic of video postings to social media and websites just came up, but isn't Japan maybe too protective? There's the problem that Japanese culture, anime, and TV dramas can't be shared because of excessive concern about copyright. For example, Korean dramas can be found on popular streaming services in the US, and it's an influence on young people. There are a lot of people who begin studying Korean after getting hooked on the dramas. Korean dramas owe a lot to Japanese dramas, but that fact isn't well known in the United States. I don't really understand why Japan is fixated on copyright and isn't letting these contents out. I think they'd be incredibly popular if they were released on social media. Going forward, I think Japan should do things like create replicas of cultural properties and have people handle them, generally make more use of social media to advertise Japanese culture.

Sakae Naito This issue is something we struggle with at the Nara National Museum. We're fine with people taking pictures as they like and using these photos, but the difficulty with Japanese cultural properties is that in addition to those objects owned by national, prefectural, or municipal museums, there are a number of works from temples and shrines. These objects exist within a faith structure. Among the works in the NNM's collection is a statue of the monk Shinran. Because Shinran is still venerated, if we were to exhibit the statue without giving thought to that fact, we would be looking at serious objections from the Buddhist community. There are complex issues at play. I would like understanding for the fact that we are conflicted about this issue.

There is a Shintō exhibition I've been assisting with at the Cleveland Museum of Art, and it's set to start on April 8. This is by way of adding to what was just talked about in terms of the National Center for the Promotion of Cultural Properties, but I'd like to note that individual museums are also engaged in their own international exchanges.

Rintaro Inami The same goes for works on loan, in Kyoto. We judge based on what's considerate of the owner, so we don't allow smartphone photography in the exhibition galleries. That poses a difficulty in using smartphones to multilingualize museum guidance. Works on loan constitute the majority of our collection, and we're planning an exhibition devoted particularly to fine works on loan while ICOM Kyoto is being held, as a way of publicizing and recommitting to the role we've played over the last 120 years in caring for the objects entrusted to us. It's precisely because we have been loaned these works that are the mainstay of Japanese art that we're able to see them today. That's the statement we'd like to make with this exhibition.

Following that, we have a fall exhibition planned on *emakimono* that provides a view into the works of Heian court culture. There are fewer opportunities for even the Japanese to learn about Japanese art in the courtly style, and we hope to communicate its appeal.

Moderator If the national museums in Kyoto and Nara want to conduct a handling workshop on cultural properties that can't be photographed or recorded on video, it may be possible to use replicas and record people interacting with those.

We're just about out of time, so let's end the feedback session here. We'd like to thank all our participants—it's wonderful to see familiar faces every year, and feel the relationship grow deeper. We're also very pleased to have welcomed new people to this gathering. We're also deeply grateful to those affiliated with the TNM and to everyone who has supported this program. Thank you.

ウェブサイト報告

About the Website



ウェブサイト報告 About the Website

ミュージアム日本専門家連携・交流事業ウェブサイト（日英）

平成26年度より文化庁の支援を受けて毎年行っている本事業の内容を記録、一般へ公開している。

URL： <http://www.japan-art.org>

掲載内容

- 1) 事業概要
- 2) シンポジウム
- 3) 専門家会議
- 4) ワークショップ
- 5) レポート
- 6) メンバー
- 7) リンク
- 8) アーカイブ

A website for the Curatorial Exchange Program for Japanese Art Specialists in U.S. and European Museums has been online for the purpose of sharing the contents of this annual program with the public.

Contents

1. Outline of the Program
2. Symposium
3. Meeting of Japanese Art Specialists
4. Workshop
5. Report
6. Members
7. Links
8. Archive

編集 Editing

東京国立博物館 Tokyo National Museum

今井 敦 東京国立博物館 学芸研究部調査研究課長
Mr. Atsushi Imai Supervisor of Research Division, Tokyo National Museum

ミウオシュ・ヴォズニ 東京国立博物館 学芸企画部企画課国際交流室 アソシエイトフェロー
Mr. Milosz Wozny Specialist, International Relations, Curatorial Planning Division,
Tokyo National Museum

田村 淳朗 東京国立博物館 総務部総務課 渉外開発担当係長
Mr. Atsuro Tamura Chief Officer, Business Development Administration Dept.,
Tokyo National Museum

伊藤 亜矢子 東京国立博物館 総務部総務課 渉外開発担当
Ms. Ayako Ito Business Development, Administration Dept.,
Tokyo National Museum

写真 Photography

樽見 星爾
Mr. Seiji Tarumi

平成30年度第5回北米・欧州ミュージアム日本美術専門家連携・交流事業開催報告書
FY2018

**Report on the 5th Curatorial Exchange Program for
Japanese Art Specialists in North American and European Museums**

発行 ミュージアム日本美術専門家連携・交流事業実行委員会
印刷 株式会社大應
発行日 平成31年3月

Edited and published by Curatorial Exchange Program for
Japanese Art Specialists Abroad Planning Committee
Printed by Daioh Co., Ltd.
March, 2019

©2018 Curatorial Exchange Program for Japanese Art Specialists Abroad Planning Committee



平成30年度 文化庁 地域の核となる美術館・歴史博物館支援事業
Supported by the Agency for Cultural Affairs, Government of Japan FY2018