

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

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

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

アン・ニシムラ・モース

ボストン美術館 日本美術課長、 アメリカ



略 歴

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

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

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



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

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

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

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

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



図2 岡倉 覚三 (ボストン美術館の厚意により)

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



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

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

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

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

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



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。



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. Buerger: 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。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。地元の子ど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。



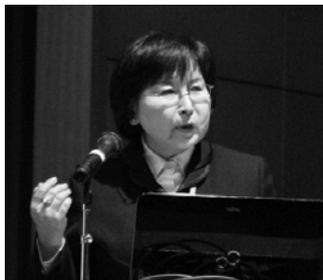
図4 展覧会「Inky Bytes (墨のバイト)」の入口に展示された「Print the Landscape Public Art Project Hamburg and Hangzhou」の拓本(MKG, 2018年)。(写真：Henning Rogge)

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

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・コルニコフ号をはじめ、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。

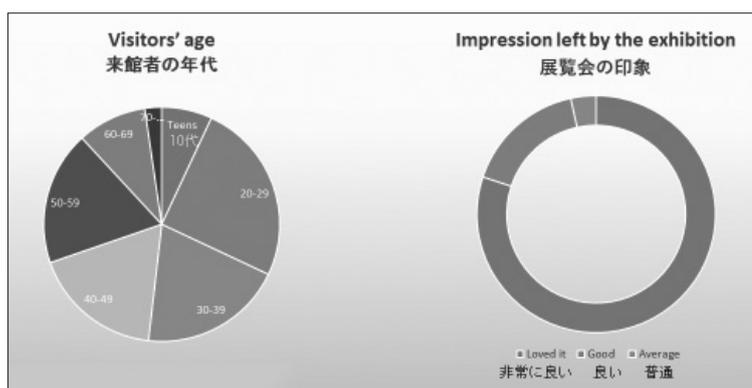
キターエフが1916年に日本に移り住むと、翌1917年にロシアで共産主義革命が起きた。日本でのキターエフの暮らしに関する情報は、1918年10月16日付の日本の新聞「横浜貿易新報」に掲載されたキターエフと彼のコレクションについての記事と、1927年に横浜で死亡したという短い情報のみである。彼がロシアの土を再び踏むことはなかった。

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

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 錆絵観鷗図角皿 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。

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・ユスーポワ(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的な見方、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、玉眼といって、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見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るようにしています。

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のが必要がありました。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おうような展示を、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てき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、どこに押しやすいかわからない、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あて、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っています。

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っています。

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。東博の歴史の展示などでも、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い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、これだけはと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。